

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO

DIPARTIMENTO DI STUDI PER LA CONOSCENZA E LA VALORIZZAZIONE DEI BENI
STORICI E ARTISTICI

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA
in
Memoria e materia delle opere d'arte attraverso i processi di produzione,
storicizzazione, conservazione e musealizzazione
XXII Ciclo

La Pinacoteca Capitolina nel Settecento: ordinamento e conservazione

(L-ART/04)

Coordinatore: Prof. Maria Andaloro

Firma

Tutor: Prof. Simona Rinaldi

Firma.....

Tutor: Dott. Maria Cecilia Mazzi

Firma.....

Dottoranda: Raffaella Marinetti

Firma

Indice

Capitolo I - La Pinacoteca Capitolina e l'ordinamento settecentesco.	p. 7
La storia della Pinacoteca: le premesse e la sua formazione:	13
1.	13
2.	26
3.	33
4.	42
 Capitolo II - Professioni museali nel XVIII secolo. Le figure professionali all'interno della Pinacoteca Capitolina.	 59
I Custodi:	71
<i>Voght</i>	71
<i>Cittadini</i>	88
Competenze professionali.	94
Pratica ed esperienza nel campo del restauro e attenzione al dato materiale delle opere nel contesto romano: precisazioni sulle competenze del custode della Pinacoteca nel Settecento:	99
Considerazioni finali:	103
 <i>Manutenzione o restauro?</i>	 106
 Capitolo III – Le tecniche del restauro pittorico nel XVIII secolo. Testimonianze sulle tecniche del restauro e sui restauratori operanti	

a Roma attraverso l'esame della documentazione della Pinacoteca Capitolina.	p.	113
1. Lo studio del colorito e la conservazione dei dipinti della Pinacoteca.		113
2. Interventi settecenteschi in Pinacoteca.		114
3. Interventi ottocenteschi in Pinacoteca.		123
4. Gli artigiani manutentori delle pitture.		132
5. La tradizione romana degli artigiani «riparatori» di dipinti: Monti, Michelini e Principe.		136
6. Gli interventi di Domenico Michelini nelle carte d'archivio: i Pamphili e gli inediti conti di casa Martelli.		158
 Capitolo IV - Roma e la Francia: nuovi documenti sulla storia del restauro nel Settecento e sui suoi protagonisti.		 169
 Appendice.		 181
 I. Archivio di Stato di Roma		 181
1. Chirografo, 6 giugno 1749.		181
2. Descriptio, consignatio, et obligatio custodiendi tabulas pictas figl. Quondam dicti Josephus Voget.		183
3. Pagamento a Voght.		185
4. Segretari e cancellieri delle R.C.A.		185
5. Patente di custode dell'Accademia detta del Nudo eretta in Campidoglio, pro Signor Joseph Voget.		188
6. Benedictus papa XIV, Motu proprio ec. 16 ottobre 1756.		189
7. Segretari e cancellieri della R.C.A – bis.		195
8. Regolamento per la distribuzione de' premi.		197
9. Stima dei quadri e altro.		202
10. Ordinazioni per il buon Governo e Custodia della Galleria Pontificia Capitolina.		202

11. Nota di consegna della Galleria dei quadri e dell'Accademia del Nudo in Campidoglio al nuovo custode Clemente Cittadini.	p.	204
12. Bilanci vari sopra l'assegnamento e spese rispettivamente fatte per l'Accademia Capitolina e salariati di Piazza Navona.		206
13. Libri Mastri.		213
14. Documenti vari su Cittadini.		217
15. Nota de' quadri della Galleria.		222
16. Conti di spese per la galleria dei quadri.		243
17. Conti di spese e altri documenti del Governo francese per l'Accademia e la Galleria dei quadri.		245
II. Archivio Storico Capitolino		248
1. Regesto testamento e inventario post mortem di Voght.		248
III. Archivio del Camposanto Teutonico, Vaticano		253
1. Estratti e regesto documenti lavoro di Voght in Vaticano.		253
IV. Archivio Segreto Vaticano		255
1. Mandati spediti al tesoriere (concernenti Principe e Cittadini)		255
V. Archivio Storico dei Musei Monumenti e Gallerie Pontificie		256
1. Regesto di vari documenti su membri della famiglia Cittadini.		256
VI. Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara		257
1. Uffizi e cariche che si conferiscono nella città di Roma dal signor cardinale Camerlengo [...] illustrate e disposte da Monsigno Gio. Maria Riminaldi.		257

2. Estratti da lettere Giovanni Battista Saracco e Ludovica Riminaldi a G. M. Riminaldi e viceversa.	p.	264
VII. Archivio di Stato di Firenze		267
1. Documenti e pagamenti dei conti del signor Martelli, per lavori di Michellini, Cittadini, Barbarossa e altri.		267
VIII. Archivio di Stato di Roma		282
1. Immagine del campione di fettuccia e di ceralacca utilizzata per la sigillatura dei dipinti della Pinacoteca nel 1768		282
Bibliografia.		283
1. Leggi e amministrazione del patrimonio culturale		283
2. Musei e collezioni		286
3. Personaggi		292
4. Archivi, repertori bibliografici, fonti per la ricerca		295
5. Mercato delle opere d'arte, restauro, artigiani-restauratori		297
6. Guide		309
7. Contesto romano		310
8. Pinacoteca Capitolina, Musei Capitolini e Accademia del Nudo		313

Capitolo I

La Pinacoteca Capitolina e l'ordinamento settecentesco.

La scelta di intraprendere un'indagine sulla storia della gestione e dell'organizzazione della Pinacoteca Capitolina dal momento della sua fondazione fino a tutta la seconda metà del Settecento è stata stimolata dalla constatazione di una anomala carenza di informazioni documentarie per questo specifico arco temporale negli studi finora condotti. In molti casi, questo vuoto documentario ha lasciato trapelare l'idea di un certo lassismo nei confronti di questa istituzione da parte dei suoi fondatori e primi amministratori, i quali, dopo la nascita l'avrebbero in qualche modo abbandonata a se stessa senza stimolarne il funzionamento. In particolare, a volte, riguardo alle circostanze della sua creazione si è parlato solo di un provvedimento d'urgenza dettato da alcuni fattori contingenti ai quali si doveva al più presto porre rimedio (e in primo luogo evitare la dispersione di due importanti collezioni romane), senza però aver stabilito un piano programmatico che avrebbe garantito a questa istituzione una più solida esistenza¹.

¹ *Pinacoteca Capitolina*. Catalogo generale. a cura di Guarino S., Tittoni M. E. Roma 2006; PIETRANGELI C., *Nuovi lavori nella più antica Pinacoteca di Roma*, in «Capitolium», XXVI, 1951, n 3-4, pp. 59-64; OZZOLA L., *Curiosità storiche sull'origine della Pinacoteca Capitolina*, in «Corriere d'Italia», 1907, n.8; GUARINO S., «*Nel nostro Campidoglio*»: Silvio Valenti Gonzaga, papa Lambertini e la Pinacoteca Capitolina, in *Ritratto di una collezione, Pannini e la Galleria di Silvio Valenti Gonzaga*, a cura di Morselli R., Milano 2005; GUARINO S., *Il regolamento del 1840*, in «Bollettino Musei Comunali di Roma», IX, 1995, pp.117-121; GUARINO S., *L'inventario della Pinacoteca Capitolina del 1839*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», VII, 1993, pp.66-85; GUARINO S., *La Pinacoteca Capitolina dall'acquisto dei quadri Sacchetti e Pio di Savoia all'arrivo della Santa Petronilla del Guercino*, in *Guercino e le collezioni capitoline*, Roma 1991, pp. 43-45; GUARINO S., *Note per la storia della Pinacoteca*, in *Brera, Il Seicento a Roma*, a cura di Guarino S., Milano 1999; GUARINO S., *Pinacoteca Capitolina: i dipinti ferraresi*, in *Il Museo senza confini. Dipinti ferraresi dal Rinascimento nelle raccolte romane*, Milano 2002; GUARINO S., *Ricerche sulle collezioni pittoriche del Campidoglio e del Vaticano nei primi decenni dell'Ottocento*, in «Roma moderna e contemporanea», I, 3, 1993, pp.81-94; GUARINO

Di fatto le uniche informazioni finora note che riguardano la vita della Pinacoteca, sia per quanto riguarda la sua gestione quotidiana, sia le eventuali attività straordinarie correlate ad essa (quali ad esempio interventi di restauro o le semplici operazioni di manutenzione delle opere), risalgono principalmente al primo ventennio dell'Ottocento, quando, conclusasi l'occupazione francese, si avviò una campagna di restauri di molti dipinti presenti in Galleria: quasi a testimoniare, come da alcuni studi è stato sottolineato, che solo a partire da quel momento maturò la coscienza dell'alto valore che avevano quegli stessi dipinti. Una constatazione che, secondo la critica, poi avrebbe appunto portato finalmente a provvedere al loro restauro².

Da una prima ricognizione sulla storia di questa istituzione, fondata sulla base degli studi già intrapresi e delle più recenti acquisizioni storico-critiche che trattano a vario titolo della situazione culturale romana del periodo ed in particolare della storia museale, legislativa e del restauro, sono emersi nuovi interessanti dati che hanno ulteriormente reso necessaria una verifica della storia della Pinacoteca nel corso del Settecento, in quanto la visione delle sue vicende settecentesche generalmente accolta non sembra essere in linea con la nuova chiave di lettura della cultura e della storia di quel periodo data dagli studiosi. In effetti, Roma nel Settecento si mostra molto interessata a promuovere varie iniziative culturali, di cui la Pinacoteca è solo uno dei tanti tasselli. Altre simili imprese culturali infatti furono avviate in questo stesso periodo, con l'obiettivo di divenire strumento di promozione per la città pontificia e di attrarre gli stranieri che lì affluivano grazie al *Grand Tour*. Quel turismo culturale che vedeva Roma come la meta principale per la formazione dei giovani europei era particolarmente importante per la città, non solo in quanto fenomeno culturale ma soprattutto per il ritorno economico che procurava. Il *Grand Tour* favoriva il commercio

S., *I quadri Sacchetti e Pio*, in *Pinacoteca Capitolina*. Catalogo generale. a cura di Guarino S., Tittoni M. E. Roma 2006, pp. 15-25; GUARINO S., *Pinacoteca Capitolina*, in MAZZI M.C., *In viaggio con le muse*, Firenze 2005, pp. 118-119; MAZZI M. C., *Le raccolte del papa*, in *In viaggio...cit*, pp. 107-111; SPEZZAFERRO L., *Dalla collezione privata alla raccolta pubblica. Silvio Valenti Gonzaga e la Galleria dei quadri in Campidoglio*, in *Ritratto di una collezione, Pannini e la Galleria di Silvio Valenti Gonzaga*, a cura di MORSELLI R., Milano 2005.

² TAMBLÉ D., *Il ritorno dei beni culturali dalla Francia nello Stato pontificio e l'inizio della politica culturale della restaurazione nei documenti camerali dell'Archivio di Stato di Roma*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica: a proposito del trattato di Tolentino*, atti del convegno, Tolentino, 18-21 settembre 1997, Roma 2000, pp. 457-513.

delle opere d'arte, ed era fonte di guadagno per una eterogenea schiera di mercanti romani e per i tanti artigiani che provvedevano a una serie di operazioni di “abbellimento” per stimolarne la vendita³.

Favorire la cura del patrimonio artistico presente nella città pontificia, inclusa la creazione della Pinacoteca, diveniva dunque particolarmente importante per l'economia romana che, come è noto, in molti campi attraversava un periodo di forte crisi ed in primo luogo nell'agricoltura, settore fino ad allora trainante. Questa promozione avrebbe richiamato l'affluenza degli stranieri e garantito un certo ritorno economico a molte attività cittadine. Il «decoro», e la «magnificenza»⁴ di Roma e la pubblica e gratuita utilità delle opere d'arte per gli studenti e per i visitatori sono infatti le parole chiave su cui si fondano sotto il pontificato di Benedetto XIV la Pinacoteca e la Scuola del Nudo: due istituzioni che, in linea con quanto già compiuto nel 1733 con la nascita del Museo Capitolino, non facevano altro che perpetuare un principio che già da secoli apparteneva alla cultura romana⁵, cioè il concetto di opera d'arte come ‘pubblica’, fondato sul suo intrinseco valore educativo, sebbene questo restasse, al fondo, un concetto parzialmente diverso e ancora distante dagli sviluppi in senso moderno che si avranno con il primo Ottocento⁶.

Ma per favorire una buona immagine di Roma, non sarebbe bastata solo la creazione di un allestimento museale nel Campidoglio e nei Palazzi vaticani: se il fine

³ Sul Grand Tour e il commercio di opere d'arte a Roma: cfr. MAZZI M. C., *Una miniera per l'europa*, in *Una Miniera per l'Europa*, a cura di IBID., Roma 2008, pp. 3-75; PINELLI A., *L'indotto del Grand Tour settecentesco: l'industria dell'antico e del souvenir*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 72, 2000, pp. 85-106; DE CAPRIO V., *Viaggiatori nel Lazio: fonti italiane 1800-1920*, Roma 2007.

⁴ GUARINO S., *Note per la storia della Pinacoteca*, in Brera, *Il Seicento a Roma*, a cura di Guarino S., Milano 1999, pp. 21- 25.

⁵ Sin dal II secolo a. C. a Roma si era affermato il principio che le opere d'arte non dovessero essere destinate solo al godimento privato, bensì a tutta la popolazione. Le sculture esposte in luoghi pubblici venivano inventariate, e segnate con una sigla distintiva in modo da renderle riconoscibili come bene pubblico. Cfr. CARETONI G., *Raccolte nell'antichità: templi, edifici pubblici e collezionismo privato*, in *Museo perché, museo come: saggi sul museo*, a cura di ROMANELLI P., Roma 1980, pp. 3-6. In merito al concetto di utilità pubblica in Italia cfr. anche EMILIANI A., *Raccolte e musei dall'Umanesimo all'unità nazionale*, in *Capire l'Italia*, vol. IV, *I musei*, Milano, 1980, pp. 121-130; ID., *Un grande papa per le arti e la tutela del patrimonio*, in “Ritratto di una collezione”. Pannini e la Galleria di S.V.G....., pp. 75-80.

⁶ Cfr. MAZZI M. C., «Una luce nuova... nuove oscurità...», cit., p. 165.

era appunto quello di promuovere una buona immagine della città agli occhi dei visitatori, diveniva fondamentale anche la loro cura costante. Non sembra possibile escludere, inoltre, che nel Settecento vi fosse una attenta e sistematica custodia dei dipinti conservati in questi luoghi, come ha inteso fare finora la critica per la Pinacoteca,⁷ giacché questo tipo di attitudine non parrebbe collimare con il clima che in generale si respirava a Roma: proprio in quel periodo, infatti, il motivo della cura delle opere era particolarmente diffuso. Come hanno dimostrato recenti studi, infatti le tematiche legate alla conservazione delle opere d'arte trovano spesso un terreno di confronto e di dibattito nella città eterna⁸. Bisogna inoltre sottolineare che Roma, nella sua particolare condizione di luogo che accoglieva da secoli un numero straordinario di opere d'arte, aveva già alle sue spalle una tradizione di lunga data nel campo della cura delle opere. Essendo poi il centro di confluenza di molti visitatori stranieri era divenuta un crocevia culturale dove convergevano informazioni e, anche in questo specifico campo, maturavano o si incrociavano nuove idee e tecniche⁹. Una tale realtà storico-culturale rende pertanto ancor più paradossale che una istituzione di tale importanza come la Pinacoteca fosse del tutto abbandonata a se stessa, restando priva di una periodica cura e manutenzione.

Considerata l'assenza di documentazione e alla luce dei legami della Pinacoteca stessa con la Scuola del Nudo, gestita dall'Accademia di San Luca per i suoi allievi¹⁰, in

⁷ Cfr. MASINI P., *Da Galleria de' quadri a Pinacoteca*, in *Catalogo generale*, a cura di GUARINO S., TITTONI M. E., Roma 2006, p. 33.

⁸ RINALDI S., *Restauri dei dipinti a Roma tra Settecento e Ottocento*, in *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Sette e Ottocento*, a cura della stessa, Firenze 2007, pp. 5-27.

⁹ RINALDI S., *Vernici originali e vernici di restauro: l'impiego della chiara d'uovo tra Seicento e Settecento*, in «Bollettino ICR», n. 10-11, 2005, pp. 45-62.

¹⁰ L'Accademia del Nudo è stata istituita nel 1754 su iniziativa di Silvio Valenti Gonzaga, Giammaria Riminaldi e del pittore Francesco Mancini, principe dell'Accademia di San Luca. Si trattava di una scuola libera e gratuita, dove i giovani allievi potevano formarsi nello studio del modello nudo maschile. Fu un'iniziativa che andava incontro agli studenti meno abbienti, in quanto fino a quel momento le uniche scuole esistenti erano a pagamento. Sulla Scuola del Nudo cfr.: BARROERO L., *I primi anni della scuola di Nudo in Campidoglio*, in *Benedetto XIV e le Arti del disegno*, Atti del Convegno internazionale 28-30 novembre 1994, a cura di BIAGI MAINO D., Roma 1998; MEYER S. A., «*Scuole mute*» e «*scuole parlanti*», *il trasferimento dell'Accademia del Nudo alle Convertite*, in *Le Scuole mute e scuole parlanti, studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, Roma 2002; PIETRANGELI C., *L'accademia Capitolina del Nudo*, «Capitolium», XXXVII, 1962, 3, pp. 132-134; ID., *L'accademia*

alcuni studi si è ipotizzato, a questo proposito, che la gestione dei dipinti presenti in Galleria potesse essere stata affidata tacitamente proprio agli insegnanti dell'Accademia¹¹; questo però rafforza l'ipotesi di una istituzione lasciata a se stessa e non autonoma per ciò che concerne la necessaria custodia quotidiana e la manutenzione ordinaria dei dipinti. Oltre tutto questa resta una ipotesi da verificare, proprio perché rafforza fortemente l'idea di quasi completa dipendenza della Pinacoteca dalla Scuola. La Pinacoteca in quest'ottica sarebbe vista così solo come un luogo di esercizio per gli studenti. Seguendo questo ragionamento, dunque, alcuni si sono spinti fino ad affermare che ottenne una propria organizzazione gestionale solo a partire dall'Ottocento, quando la Scuola fu trasferita in un'altra sede.¹²

Proprio il rapporto fra Pinacoteca e Scuola del Nudo deve piuttosto portare a una riflessione importante per quanto attiene alla manutenzione delle opere. Infatti, come ipotizza Silvia Bordini in un suo studio¹³, essendo la Pinacoteca il luogo dove i giovani studenti dovevano trovare gli esempi sui quali educare il proprio gusto pittorico, diveniva fondamentale mostrare le opere in buone condizioni conservative; ed in questo senso era basilare soprattutto lo studio del colore, che se alterato avrebbe perso del tutto la sua valenza per tale esercizio¹⁴. È evidente, in quest'ottica, come una tale esigenza rafforzasse l'idea di una necessaria e costante gestione dei dipinti conservati in essa.

A creare poi delle perplessità circa il ruolo dei professori dell'Accademia nella cura quotidiana delle opere della Pinacoteca, soprattutto per quanto riguarda gli interventi più semplici, è la dichiarata presa di distanza da questo tipo di pratiche di manutenzione

del nudo, in «Strenna dei romanisti», XX, 1959, p. 123-128; PIROTTA L., *I direttori dell'Accademia del Nudo in Campidoglio*, «Strenna dei romanisti», XXX, 1969, pp. 326-334.

¹¹ GUARINO S., *Ricerche sulle collezioni pittoriche del Campidoglio e del Vaticano nei primi decenni dell'Ottocento*, in «Roma moderna e contemporanea», I, 3, 1993, p. 84.

¹² MASINI P., op. cit., p. 33 e GUARINO S., *Note per la storia...*, cit., p. 22.

¹³ BORDINI S., «Studiare in un istesso luogo la Natura, e ciò che ha saputo far l'Arte», in *Benedetto XIV e le Arti del disegno*, Atti del Convegno internazionale 28-30 novembre 1994, a cura di BIAGI MAINO D., Roma 1998, pp. 384-393.

¹⁴ Cfr. *ibid.* p. 390; inoltre sull'esercizio della copiatura delle opere presenti nei musei romani tra Sette e Ottocento cfr. MAZZARELLI C., «Più vale una bella copia che un mediocre originale». *Teoria, prassi e mercato della copia a Roma fra Sette e Ottocento*, in *Promuovere le arti. Intermediari, pubblico e mercato a Roma fra XVIII e XIX secolo*, a cura di Meyer S. A., Rolfi Ožvald S., in «Ricerche di Storia dell'Arte», 90, 2006, pp. 23-31.

espressa da quella istituzione. Infatti, come alcuni studi hanno dimostrato, gli stessi membri dell'Accademia si rivolgevano a «verniciatori» professionisti anche quando si trattava di stendere la vernice sui loro dipinti¹⁵. Proprio su alcune categorie di artigiani, come appunto quella dei «verniciatori», ed altri, deve d'altronde essere fatta maggiore chiarezza, in quanto erano loro in primo luogo ad occuparsi della cura delle opere di molte importanti collezioni private romane, come è stato messo in luce di recente, e come spesso è ricordato nelle pagine dei viaggiatori del tempo¹⁶. Il mondo degli artigiani romani deve pertanto essere indagato, anche in merito al loro possibile coinvolgimento nelle attività di cura delle opere della Pinacoteca.

Un particolare incentivo a questa ricerca, va infine precisato, è venuto da ulteriori recenti studi che, documentando due restauri della fine del Settecento di importanti dipinti delle sue collezioni (la *Cleopatra e Ottaviano* e la *Sibilla Persica* di Guercino)¹⁷, fanno riflettere anche sulla presunta mancanza di gestione della Pinacoteca.

Per sviluppare uno studio approfondito sulla Pinacoteca capitolina è stato dunque necessario partire prima di tutto dalla raccolta e dall'analisi della documentazione legata alla sua storia normativa, che come vedremo mostra smagliature tali da limitare una ricostruzione esaustiva della vita di questa istituzione nel XVIII secolo. Il quadro complessivo che scaturisce dalle informazioni fin qui riassunte, comunque, è stato il punto di partenza della nuova indagine sulle fonti, che si è però rivelata estremamente difficoltosa. Come si avrà occasione di chiarire meglio nel corso della trattazione, in relazione alla conservazione e alla catalogazione dei documenti, la storia di questa istituzione nel Settecento è in generale uno dei più problematici; soprattutto considerando le dispersioni alle quali fu soggetta la documentazione romana di quel periodo nel corso dell'Otto e del Novecento.

¹⁵ Dalla lettera di risposta inviata dai membri dell'Accademia di San Luca al Camerlengo che chiedeva il loro intervento per poter dare la vernice al dipinto della Natività di Sebastiano del Piombo a S. Maria del Popolo, infatti si legge: «nessuno di essi dà mai da se stesso la vernice a' propri quadri, ma suol chiamare altra persona dell'arte». Rinaldi S., *Il punteggiato*, cit., p. 261; RINALDI S., *Restauri dei dipinti...*, cit., p. 6.

¹⁶ CONTI A., *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988, pp. 84 sgg.; MARINETTI R., *La foderatura dei dipinti: documenti e protagonisti*, in *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Sette e Ottocento*, a cura di RINALDI S., Firenze 2007, pp. 29-46.

¹⁷ DI MEGLIO M., *L'attività di Carlo e Margherita Bernini e la polemica sulla vernice*, in RINALDI S., *Restauri dei dipinti...*, cit., pp. 47-70.

La storia della Pinacoteca: le premesse e la sua formazione:

1.

Uno dei primi resoconti sulle premesse della fondazione della Pinacoteca è quello offerto da Charles De Brosses, il quale, recatosi al Museo Capitolino durante il suo soggiorno a Roma tra il 1739 ed il 1740, fece una puntuale descrizione scritta di quella visita accompagnata anche da una breve ma interessante annotazione. Il Presidente, infatti, oltre a rilevare una certa mancanza di cura nella disposizione delle opere, in quel racconto accennò ad alcune voci che trattavano di un futuro progetto per l'allestimento di una raccolta di quadri:

L'interno dei tre palazzi, soprattutto di quello di sinistra, è pieno di una gran quantità di statue antiche ed iscrizioni che vengono lì ammucchiate da secoli, via via che si presentava occasione; ma la raccolta è stata aumentata sotto questo pontificato, con gli acquisti di Clemente XII, e con l'incorporazione di quasi tutto il museo del cardinale Alessandro Albani. Tutto è distribuito senza ordine, nei cortili dei palazzi di fianco, sotto i portici, sulle scalinate, negli appartamenti. Sarebbe ora di dare a tutta questa raccolta la bella sistemazione che sarebbe possibile, e allora la galleria non sarebbe assolutamente inferiore a quella del granduca; credo però che manchi lo spazio. Pare tuttavia che abbiano l'intenzione di lavorarvi entro breve tempo, aggiungendovi contemporaneamente tutto ciò che si potrà acquistare a Roma e sistemandovi anche una collezione di quadri. Resta da sapere se il papa che verrà dopo questo sarà un uomo di gusto, e si troverà il denaro necessario¹⁸.

Dalle parole di De Brosses, dunque, abbiamo la testimonianza che la fondazione della Pinacoteca Capitolina non fu una soluzione estemporanea, ma il frutto di un programma che all'epoca attendeva solo una buona congiuntura economica per poter essere finanziato e quindi concretamente realizzato. Durante il suo soggiorno romano era probabilmente giunta all'orecchio del Presidente la notizia di un'anonima proposta

¹⁸ DE BROSSES C., *Viaggio in Italia*, Roma- Bari 1973, p. 444.

di vendita di 450 dipinti messi in mostra in San Giovanni Decollato¹⁹ – in una delle tante esposizioni organizzate in occasione delle feste dei santi – avanzata al pontefice nel 1736. Secondo quanto prospettato in una lettera di supplica indirizzata al Papa, infatti, i dipinti acquistati si sarebbero potuti esporre in Campidoglio e si sarebbe poi potuto affidare l'incarico della loro cura ad un pittore dell'Accademia di San Luca, il quale, per non gravare ulteriormente il carico delle spese, sarebbe stato ricompensato solo con vitto e alloggio.²⁰ L'offerta di vendita dei dipinti cadde nel vuoto. Tuttavia, anche sulla base del racconto di De Brosses, abbiamo la riprova di come fosse potenzialmente già matura l'idea della creazione di una Pinacoteca annessa al Museo Capitolino.

Uno degli stimoli che portò la corte pontificia a ricercare del denaro per fondare la Pinacoteca fu certamente la volontà di Benedetto XIV di dare prestigio allo Stato pontificio, attraverso l'ostentazione di opere d'arte, agli occhi dei molti visitatori che al tempo affollavano Roma. Ad ogni modo la fondazione della Pinacoteca Capitolina si inserisce in un filone di iniziative museali che fioriscono a Roma in un arco temporale che va dal 1733 al 1771. Anche la storia della Pinacoteca, in effetti, concorre a delineare un periodo particolarmente fervido di interessanti provvedimenti a tutela delle opere d'arte, sia appunto attraverso la creazione dei musei, sia attraverso le interessanti misure legislative formulate dalla cerchia dei collaboratori pontifici. Tutti questi provvedimenti sono estremamente interessanti, in primo luogo perché anticipano le iniziative di altre città europee. Ancora nel 1765 le pagine dell'*Encyclopédie* trattavano della voce *Musée* rinviando al mitico museo greco di Alessandria e alle collezioni private²¹, quando, in effetti, in Campidoglio a Roma già da anni erano stati organizzati ben due Musei, intesi come luoghi di conservazione e di studio, nella piena consapevolezza dell'alto valore educativo dell'arte che era da secoli radicato nella cultura romana²².

¹⁹ OZZÒLA L., *Nota dei quadri che stettero in mostra nel cortile di S. Giovanni Decollato a Roma nel 1736*, in «Archivio Storia Patria», XXXVII, 1914, p.637-658.

²⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 640-641.

²¹ MOTTOLA MOLFINO A., *Il libro dei Musei*, Torino 1991, p.16.

²² CONTARDI B., Introduzione, Brera, *Il Seicento a Roma*, a cura di Guarino S., Milano 1999, pp. 9-15. Cfr. EMILIANI A., *Raccolte e musei dall'Umanesimo all'unità nazionale*, cit., pp. 121-130; ID., *Un grande papa per le arti e la tutela del patrimonio*, cit., pp. 75-80.

Con la creazione dei musei, a partire dal pontificato di Clemente XII con l'istituzione del museo Capitolino di arte antica fino alla fondazione del Museo Pio Clementino in Vaticano, si provvide a tamponare il fenomeno delle vendite e delle continue esportazioni di opere d'arte. Nel Settecento, infatti, la vendita di opere d'arte a Roma costituiva un balsamo per sanare le difficoltà economiche in cui versavano alcune famiglie aristocratiche: questo commercio, associato anche al traffico di reperti archeologici rinvenuti grazie agli scavi clandestini, rischiava però di impoverire la città del suo patrimonio storico artistico, tanto che provocò provvedimenti sul piano normativo con la stesura di importanti testi di legge, fra i quali *in primis* l'editto sulla *Proibizione della estrazione delle statue di marmo o metallo, pitture, antichità e simili*, del 5 gennaio 1750, redatto dal Cardinale Camerlengo Silvio Valenti Gonzaga²³. Fra i vari punti di questo editto, in effetti, uno fondamentale riguardava le misure normative inerenti le opere cadute in *commissum*: ossia le opere confiscate, per negligenza da parte dei legali possessori sulla base delle norme vigenti. Queste opere, come spiega l'editto, dovevano essere destinate ai Musei con il dichiarato intento di rendere pubblica la loro fruizione: «Quadri, ed altre pitture, all'altra Galleria ultimamente eretta nello stesso Campidoglio dalla munificenza di Nostro Signore, dove saranno unite e custodite con l'altre a pubblico comodo ed a perpetua gloria di Sua Beatitudine»²⁴.

L'interesse a tutelare e conservare nella città le opere appartenenti alle famiglie private è un elemento particolarmente interessante e da sottolineare, in quanto dimostra quanto fosse radicato in ambito romano il concetto di bene pubblico associato in generale a tutte le opere d'arte in città. I dipinti appartenenti ai privati, infatti, non di rado venivano esposti al pubblico. Questo avveniva in occasione delle feste dedicate ai santi o per curare la buona immagine della città durante le visite ufficiali di eminenti personalità²⁵. Come nella circostanza della mancata venuta del re di Spagna Filippo V

²³ EMILIANI A., *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani: 1571-1860*, Bologna 1996, pp. 76-84.

²⁴ EMILIANI A., *Leggi, bandi...*, op. cit., p. 82.

²⁵ Cfr. GHEZZI G., *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro: (1682-1725); stime di collezioni romane*, a cura di DE MARCHI G., Roma 1987.

per il quale era stata progettata da Ghezzi una mostra con i più interessanti dipinti delle più rilevanti collezioni private romane²⁶.

Le vicende museali romane, d'altra parte, non possono certo trovare tutte le loro spiegazioni indagando solo questo limitato arco temporale, questo stesso contesto infatti non si presta a restrizioni temporali troppo rigide che possano circoscrivere con precisi e delimitati atti di nascita cronologici l'avvio della storia museale romana. I fondamenti culturali di certi fenomeni devono piuttosto essere ricercati nella storia millenaria della città. Per quanto riguarda, poi, nello specifico il concetto di pubblica utilità delle opere d'arte, proprio il Campidoglio in particolare fu appunto sin dal Rinascimento istituito della funzione di luogo deputato alla promozione e alla diffusione della cultura. Qui a partire dal 1471, con il pontificato di Sisto IV fu installato il primo nucleo del Museo, grazie al dono delle statue del Laterano: un atto politico e di alto valore simbolico per il potere pontificio, con il quale si volle designare il Campidoglio come luogo della memoria comune e di vetrina del prestigio di Roma – di cui le opere d'arte erano espressione –, e la Corte Vaticana come luogo della vita politica attiva²⁷. Nel corso del Cinquecento a denotare maggiormente il Campidoglio come luogo di cultura concorse anche il provvedimento di Leone X di creare un istituto deputato all'insegnamento della storia nel palazzo dei Conservatori, e quindi, appena dieci anni dopo, la realizzazione di una biblioteca nei locali sovrastanti la loggia del medesimo Palazzo²⁸. Lo stesso discorso vale per la cura delle opere d'arte e per la loro custodia.

La creazione della Pinacoteca sotto il pontificato di Benedetto XIV arricchisce in un certo senso il quadro dei provvedimenti avviati nel 1733, al tempo di Clemente XII, quando fu creato il Museo Capitolino delle sculture antiche²⁹. Tuttavia, mentre

²⁶ Giuseppe Ghezzi prevedeva di allestire una mostra con i dipinti più belli presi dalle raccolte private romane, viste come emblema stesso della città. Cfr. SPEZZAFERRO L., *Dalla collezione privata alla raccolta pubblica. Silvio Valenti Gonzaga e la Galleria dei quadri in Campidoglio*, in *Ritratto di una collezione, Pannini e la Galleria di Silvio Valenti Gonzaga*, a cura di MORSELLI R., Milano 2005, p. 92.

²⁷ MIGLIO M., *Il leone e la lupa, dal simbolo al pasticcio alla francese*, in «Studi Romani», 2, 1983, pp. 177-186; ID., *L'immagine dell'onore antico, individualità e tradizione della Roma municipale*, in «Studi Romani», 3-4, 1983, pp. 252-264.

²⁸ MIGLIO M., *Il leone e la lupa...*, cit., p. 179.

²⁹ CURZI V., *Bene culturale e pubblica utilità, politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Bologna 2004, p. 65, mette in luce il ruolo del motu proprio del 1733; sulla questione sono importanti anche le precisazioni di Cfr. MAZZI M. C., «Una luce nuova... nuove oscurità...», in

Clemente si limitò a perfezionare quanto già compiuto secoli prima sotto il pontificato di Sisto IV, lasciando la delega dell'amministrazione del Museo stesso ai Conservatori della *Camera Urbis*, con la creazione della Pinacoteca papa Lambertini e i suoi collaboratori provvidero invece a sottrarre questi spazi alla competenza dei Conservatori imponendo il controllo diretto della Curia vaticana anche sul Campidoglio. In effetti, a breve distanza di tempo dalla fondazione della Pinacoteca, che possiamo collocare fra il 1748-49, l'amministrazione dell'edificio che ne conservava le collezioni passò nel 1752 dai Conservatori capitolini ai Palazzi Vaticani, ed è questo un dato molto importante per comprendere appieno la storia di questa istituzione. Mentre sotto Sisto IV al governo comunale venne dunque riservato un seppur ristretto ambito di competenza in questo settore, sotto il pontificato di papa Lambertini il potere pontificio si estese avocando a sé tutta la gestione dell'apparato.

Il Campidoglio era agli occhi dei romani un luogo simbolo della memoria collettiva della città, e della sua conservazione, per antonomasia. L'alto valore simbolico che da secoli gli era stato attribuito trova risponidenza anche nelle parole di Carlo Maratti, così come ce le racconta nella sua biografia Giovan Pietro Bellori. Maratti, infatti, in occasione della vendita di due sculture antiche rappresentanti *Castore e Polluce*, che stavano per essere acquistate da un forestiero, si indignò davanti a quella che per lui era una minaccia, precisando che avrebbe acquistato lui stesso le opere per collocarle in Campidoglio e porle fra le altre importanti statue lì raccolte facendone dono al senato romano. In seguito, Maratti provvide all'acquisto delle stesse statue per conto della regina Cristina di Svezia, alla quale Carlo confidò anche la speranza che lei stessa potesse in futuro decidere di riporle in quel luogo da lui designato: il Campidoglio.

Così ha sempre egli dato saggio, e dimostrato il suo nobile animo, e di più li suoi generosi pensieri anche in azioni magnanime e di pubblica stima [...]. Aveva egli saputo che un signore forestiero voleva comprare un gruppo di due bellissime statue antiche di Castore e Polluce, riputate fra le più insigni di Roma, per trasferirle in lontane parti, come ogni giorno segue di spogiarla de suoi maggiori ornamenti; laonde compassionando Carlo tal disgrazia, per impedirla si offerì egli stesso comprare quel gruppo a qualunque prezzo, con fine di collocarlo in Campidoglio fra l'altre pregiate statue, che vi sono ed al

senato romano farne dono. Ma avendo egli intanto conferito questo suo pensiero al cardinale Azzolini suo particolare signore, e questi alla regina Cristina di Svezia amatissima di simili curiosità, e di ogni altro nobile studio, ella senza dimora scrisse una lettera di propria mano a Carlo, ordinandogli che prontamente concludesse la compra per lei, come seguì. Portatosi poi egli con questa occasione avanti sua Maestà, quella gran principessa gli disse, che l'ammirava non meno per quel real pensiero, che per l'eccellenza del pennello. Alla qual parola rispose Carlo: io godo sommamente, che le statue siano pervenute in mano di Vostra Maestà, poiché spero col tempo dover essere riposte nel medesimo posto da me destinato, ove trionferà la sua magnificenza. Il che sarebbe facilmente succeduto con altri regi pensieri se le cose del mondo, e le umane determinazioni avessero stabilimento³⁰.

Da queste pagine trapela insomma l'idea di come a Roma potesse essere radicato quel sentimento di patrimonio culturale collettivo associato al Campidoglio. Un sentire che l'antica e unica tradizione artistica cittadina aveva certo contribuito fortemente a creare e a sviluppare. Va precisato, d'altronde, che non ci troviamo di fronte a un concetto di bene pubblico dell'arte con la stessa precisa valenza concettuale che poi le attribuirà l'esperienza rivoluzionaria francese. A questo proposito, appaiono fondamentali le già menzionate indicazioni di Maria Cecilia Mazzi, che ricorda come solo nei due casi del Museo Napoleonico di Parigi e della National Gallery di Londra ci si trovi di fronte ad un concetto di museo pubblico a titolo giuridico di proprietà della Nazione³¹. Si deve ricordare, tuttavia, che, quale parte del patrimonio comune nella sua qualità di alta espressione della cultura, nell'antica tradizione storica romana l'arte era intesa come qualcosa di appartenente alla coscienza dei cittadini e non solamente alle istituzioni³².

Come già accennato, molti studi hanno già trattato della storia dell'istituzione della Pinacoteca Capitolina, approfondendo in modo esaustivo il suo momento fondativo, con una particolare attenzione all'acquisto delle due collezioni Sacchetti e Pio che ne costituiscono il fulcro e alle vicende della sua connessione con l'Accademia del Nudo.

³⁰ BELLORI G. P., *Vita di Carlo Maratti pittore*, Roma 1732.

³¹ Cfr. MAZZI M. C., «Una luce nuova... nuove oscurità...», cit., p. 165.

³² Cfr. CURZI V., *Bene culturale e pubblica utilità...*, cit., p. 65.

Per quanto riguarda invece la storia della sua gestione, per tutto l'arco di tempo che abbraccia appunto il momento successivo alla sua fondazione fino al secondo decennio del XIX secolo, non sono emerse informazioni documentarie in grado di chiarire del tutto in quale modo si provvedesse al suo funzionamento. In effetti, fatta eccezione per la nascita dell'Istituzione, i documenti finora noti trattavano solo di alcuni restauri eseguiti sui dipinti presenti in Pinacoteca a partire dalla seconda decade dell'Ottocento e al contrario non v'era testimonianza per il periodo antecedente³³. Questa carenza documentaria ha contribuito a concludere che solo nell'Ottocento nasca una coscienza museale che va al di là di un semplice intento conservativo, attribuendo spesso a quest'ultimo concetto una valenza del tutto passiva. Per riuscire allora ad ampliare le informazioni in nostro possesso è innanzitutto utile partire da un quadro storico di riferimento, e quindi ridiscutere, seppur brevemente, la storia della fondazione della Pinacoteca.

Come dicevamo, le vicende della Pinacoteca rappresentano uno dei momenti più significativi della storia della tutela nello Stato pontificio. Nel suo atto fondativo è contenuto il principio basilare, oggi noto come atto di prelazione, in base al quale uno stato ha il diritto ad acquisire un bene qualora il suo valore storico-culturale sia ritenuto particolarmente importante. Si tratta, nel caso specifico, dell'acquisizione dei 126 quadri della collezione Pio che insieme ai 187 dipinti della collezione Sacchetti costituiscono il nucleo fondamentale della Pinacoteca e che trovarono posto in Campidoglio tra il 1748 e il 1749³⁴. È utile ripercorrere brevemente questi avvenimenti.

³³ MASINI P., SALINI N., PAOLETTI M. L., *La Pala di Santa Petronilla del Guercino: storia e restauro*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», 14, 2000, pp. 91-116; CARLONI R., *Giuseppe Candida ed i restauri romani delle "pubbliche pitture" per ordine di Antonio Canova e sotto la direzione di Vincenzo Camuccini*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», 13, 1999, pp. 93-120.

³⁴ Alla fondazione della Pinacoteca segue a breve distanza di tempo la formulazione dell'editto sull'estrazione delle opere d'arte ad opera di Silvio Valenti Gonzaga del 1750. In questo editto sono fissati per legge i principi che vietavano ai proprietari di opere d'arte di poter esportare o vendere i loro beni senza l'approvazione da parte del Camerlengo che al tempo era l'autorità competente anche in questa materia. La fondazione della Pinacoteca anticipò la normativa seguente, in quanto ricordiamo che nel caso dell'acquisto della collezione Sacchetti si trattò di una vendita da parte della famiglia stessa, gravata da una critica situazione economica, mentre nel caso dell'acquisto della collezione Pio si trattò proprio di un atto di prelazione da parte dello stato pontificio, che bloccò l'espatrio delle opere acquisendole direttamente. Cfr. EMILIANI A., *Leggi, bandi e provvedimenti...*, cit., pp. 76-84.

Nel 1747, a seguito dell'acquisto dei dipinti della collezione Sacchetti, il pontefice Benedetto XIV espresse la sua volontà di provvedere alla sistemazione dei dipinti nella sede del Palazzo del Campidoglio, in continuità con quanto già fatto nel 1733 con il Museo di sculture. Tra il 1748 ed il 1752 furono costruite nelle adiacenze del Palazzo dei Conservatori due nuove sale per ospitare i dipinti, in questa stessa sede nel 1754 fu realizzato anche uno spazio da destinare all'Accademia del Nudo. In particolare, tra il 1747 ed il 1748 fu creata una ampia sala, sopra l'antica sede dell'Archivio Capitolino, attualmente indicata con il nome di Sala di Ercole, per accogliere la collezione Sacchetti. Già nel 1749, dopo questa prima serie di lavori, la Pinacoteca fu aperta al pubblico³⁵, ma nel 1750 a seguito dell'atto di prelazione per l'acquisto della collezione del principe Giberto Pio³⁶, Benedetto XIV, visionando gli spazi da destinare a tale raccolta, decise di fare realizzare una nuova sala. A questo periodo, infatti, risalgono i due ambienti, di cui uno noto come sala di Santa Petronilla³⁷, iniziata nel 1752, e l'altro da destinarsi all'Accademia del Nudo³⁸: entrambi terminati nel 1753³⁹.

Negli anni in cui furono intrapresi i lavori per la realizzazione degli spazi della Pinacoteca il controllo amministrativo era svolto dalla Camera Capitolina, ma dalla

³⁵ Cfr. PIETRANGELI C., *Nuovi lavori...*, cit., p. 62.

³⁶ Giberto Pio fece richiesta alle autorità pontificie di poter portare con se a Madrid la collezione di dipinti conservata nel suo palazzo di Campo dei Fiori, giunta a Roma nel 1662 ad opera del prozio Carlo Pio di Savoia per scampare i pericoli della guerra di Lombardia. GUARINO S., *I quadri Sacchetti e Pio*, in *Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*, a cura di GUARINO S., TITTONI M. E. Roma 2006, pp. 15-25.

³⁷ Il dipinto del Guercino verrà trasferito al Quirinale dopo essere stato tolto per ragioni conservative da uno degli altari di San Pietro, nel 1818 fu spostato in Campidoglio, dopo essere stato portato a Parigi durante le requisizioni francesi per fare ritorno in Italia nel 1815. Con l'ingresso di questo dipinto nella Pinacoteca furono trasportati in Vaticano ed al Quirinale circa 90 dipinti, altri si suppone nei depositi. GUARINO S., *La Pinacoteca Capitolina dall'acquisto dei quadri Sacchetti e Pio di Savoia all'arrivo della Santa Petronilla del Guercino*, in *Guercino e le collezioni capitoline*, Roma 1991, pp. 43-45; MASINI P., SALINI N., PAOLETTI M. L., *La Pala di Santa Petronilla del Guercino: storia e restauro*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», 14, 2000, pp. 91-116; GUARINO S., *Ricerche sulle collezioni pittoriche...*, cit., p. 87.

³⁸ Attualmente ospita la biblioteca dell'Avvocatura del Comune.

³⁹ I due ambienti erano corrispondenti e sovrapposti sancendo così la stretta connessione fra queste due istituzioni, almeno fino al primo decennio dell'Ottocento quando per ragioni pratiche la Scuola fu trasferita nella sede del convento delle Convertite al Corso. PIETRANGELI C., *Nuovi lavori nella più antica Pinacoteca di Roma*, in «Capitolium», XXVI, 1951, n 3-4, pp.59-64.

lettura di un interessante studio condotto da Susanna Pasquali sulla documentazione del fiscale capitolino Pietro Bargellini si colgono in merito alcune altre diverse indicazioni⁴⁰. Infatti, nel Diario di Bargellini, in cui è riportato un resoconto dettagliato delle varie fasi di realizzazione degli ambienti da destinarsi alla Pinacoteca, oltre alla forte incertezza iniziale sulla sistemazione degli ambienti, trapela proprio un graduale estendersi del controllo pontificio sull'amministrazione della Pinacoteca⁴¹. Nonostante fosse il Fiscale capitolino a presentare al pontefice il programma edilizio da realizzare, l'incarico a procedere fu assegnato invece all'architetto titolare dell'amministrazione dei Sacri Palazzi Apostolici, Ferdinando Fuga, e all'imprenditore Felice Bossi, entrambi strettamente coinvolti in altre imprese edilizie promosse appunto dal pontefice Benedetto XIV. La vicenda non è casuale, in quanto rappresenta l'antefatto di un processo che a breve termine avrebbe portato la Pinacoteca sotto il controllo dell'autorità pontificia.

Fuga, durante il suo incarico fece demolire due interi piani situati sopra l'archivio urbano: ambienti precedentemente destinati ai dipendenti della Camera Capitolina. Inoltre, i Conservatori avevano in quella sede le loro abitazioni, fu pertanto deciso di pagare loro un affitto per gli spazi loro sottratti come indennizzo⁴². Quel che interessa maggiormente notare, ad ogni modo, è che, come riporta Susanna Pasquali sulla base delle cronache del tempo⁴³, il ruolo assegnato a Fuga venne via via perdendo

⁴⁰ PASQUALI S., *Raguzzini, Theodoli e Fuga: progetti per il completamento della fabbrica della Pinacoteca in Campidoglio*, in *L'arte per i giubilei e tra i giubilei*, Roma 2000.

⁴¹ Cfr. *ibid.*, p. 128.

⁴² In alcuni documenti rintracciati presso l'Archivio di Stato di Roma ricorrono pagamenti per l'affitto dei locali intestati ai conservatori. In particolare: «21 novembre 1765», pagamento intestato a M. A. Biagioli per aver ceduto la propria casa in Campidoglio «per la realizzazione della Galleria Capitolina», Appendice I.16. Inoltre nell'Archivio Storico Capitolino è conservata la richiesta di un compenso per le abitazioni cedute: «5 febbraio 1748, avendo questa mattina il mio signore cardinale Valenti osservato il foglio di Vostra Signoria Illustrissima coi nomi, cognomi e titoli di quelle persone, che godevano il comodo delle abitazioni in Campidoglio e che ora non l'hanno a motivo della nuova fabbrica per la Galleria dei quadri. Bramerebbe l'Eccellenza Sua, che ella suggerisse quel compenso credo proprio rispetto a ciascheduna di quelli, che hanno perduto l'accennato comodo dell'abitazione. Con che Achilli sempre più si riprotesta suo servitore», ARCHIVIO STORICO CAPITOLINO, Roma, *Segreteria di stato*, Credenza 8, tomo 14, numero di corda 643, c.145.

⁴³ PASQUALI S., *op. cit.*, p. 128, nota 5.

d'importanza, parallelamente alla crescita di potere di controllo e direzione esercitati sulla Pinacoteca dal cardinale Camerlengo Silvio Valenti Gonzaga e dal pro maggiordomo dei Sacri Palazzi Girolamo Colonna. Il Camerlengo chiamò infatti ben presto suoi uomini fidati come Gian Paolo Pannini e Giacomo Zoboli, i quali avevano già lavorato alla disposizione dei suoi dipinti nella villa di Porta Pia, per stabilire la sistemazione da dare ai dipinti e per sovrintendere ai lavori della Pinacoteca. Fu interpellato inoltre un ingegnere bolognese – che, grazie ad un documento rinvenuto nel corso di questa ricerca, si può identificare ora con Marco Antonio Caravana⁴⁴ –, per stabilire il sistema di ancoraggio dei dipinti alle pareti. Più defilato appare invece il ruolo di papa Benedetto XIV che nel corso della sistemazione della Pinacoteca visitò gli ambienti solo nel 1751. Nonostante la sala fosse stata inaugurata nell'anno santo, infatti fu aperta al pubblico solo nell'ottobre dell'anno successivo, a lavori non ancora terminati.

Nel corso di queste operazioni strutturali era avvenuto un passaggio di competenze dalla Camera Capitolina ai Sacri Palazzi Apostolici, e di conseguenza la storia amministrativa del nuovo edificio passava dalla gestione capitolina a quella diretta pontificia. Il governo di questa istituzione rientrava ora, in effetti, nello stesso settore di competenza del Quirinale e del palazzo Vaticano⁴⁵. Tale passaggio all'amministrazione dei Sacri Palazzi riguardò però solo le strutture che ospitavano la Pinacoteca, infatti, come spiegheremo trattando della contabilità, per quanto attiene nello specifico i dipinti la gestione era di pertinenza della Camera apostolica. Questi mutamenti devono essere

⁴⁴Cfr. Appendice I.2: «Il signor Marco Antonio Caravana che d'ordine del suddetto eminentissimo e reverendissimo signor Cardinale Camerlengo ha similmente presentato l'assistenza alla disposizione dei medesimi quadri».

⁴⁵ Dopo la sistemazione delle due grandi sale erette sotto il pontificato di Benedetto XIV ulteriori interventi si avranno solo nel 1903: risale a questa data la realizzazione di altre quattro salette e della Galleria Cini. Quest'ultima fu creata nel 1880 grazie al lascito di porcellane del conte Francesco Cini. Ulteriori lavori furono eseguiti negli anni 1949-50, in tale occasione infatti l'ambiente della Pinacoteca fu completamente rinnovato. Oltre alla sistemazione dei dipinti su un unico livello, allontanando molte opere di bottega, si provvide anche alla sostituzione dei parati in damasco viola introdotti nell'Ottocento, con delle stoffe di canapa chiara: una soluzione, dunque, più affine alle esigenze espositive originarie, come si è precisato, che tra l'altro, ricordiamo, avevano portato a scegliere un colore delle pareti idoneo a dare risalto ai dipinti, in modo da rendere le opere l'oggetto principale dell'attenzione e non l'ambiente circostante. PIETRANGELI C., *Nuovi lavori...*, cit.

considerati attentamente per fare chiarezza su alcune vicende amministrative della Pinacoteca, giacché, come si vedrà, sono di basilare importanza per rintracciare la documentazione ancora esistente negli archivi⁴⁶.

Il nucleo fondamentale della raccolta capitolina è dunque costituito dalle collezioni Sacchetti e Pio. L'acquisto di entrambe le collezioni di dipinti va però osservato da un orizzonte più vasto, come parte della serie dei provvedimenti messi in atto nello Stato pontificio durante il Settecento per tamponare le ingenti perdite di opere d'arte derivanti dal commercio praticato in questo settore. Infatti, la difficile condizione economica di molte famiglie nobiliari romane costringeva molte casate a vendere le loro collezioni per coprire i molti debiti accumulati. Anche il marchese Giovanni Battista Sacchetti⁴⁷, in effetti, fece esplicita richiesta al pontefice di vendere la propria collezione nell'estremo tentativo di sanare i suoi debiti. Una versione ufficiosa della vicenda è contenuta nella vita di Benedetto XIV scritta dall'abate Merenda. Da queste pagine

⁴⁶ Forti contrasti si animeranno nel corso dell'Ottocento, e in particolare dopo l'occupazione francese, per ristabilire a quale organo spettasse la competenza della Pinacoteca. Nello specifico la discussione era sull'affidamento al maggiordomo dei Sacri Palazzi o al Camerlengo della Camera apostolica. Cfr. GUARINO S., *Ricerche sulle collezioni pittoriche...*, cit., p. 84. Sulla documentazione archivistica della Pinacoteca si vedano più avanti la parte finale del capitolo.

⁴⁷ I dipinti di casa Sacchetti furono esposti nel 1725 presso San Salvatore in Lauro, l'allestimento fu curato da Pier Leone Ghezzi, il quale l'anno seguente provvide anche alla stima dei dipinti. Cfr. DE MARCHI G., *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni romane. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Roma 1987, p. VIII; Guarino S., "Nel nostro Campidoglio": Silvio Valenti Gonzaga, papa Lambertini e la Pinacoteca Capitolina, in *Ritratto di una collezione, Pannini e la Galleria di Silvio Valenti Gonzaga*, a cura di Morselli R., Milano 2005, p. 102. Per la storia della formazione della collezione Sacchetti cfr. PIETRANGELI C., *Nuovi lavori nella più antica Pinacoteca di Roma*, in «Capitolium», XXVI, 1951, n. 3-4, pp. 59-64; GUARINO S., *I quadri Sacchetti e Pio*, in *Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*, a cura di Guarino S., Tittoni M. E. Roma 2006, pp. 15-25. Ricordiamo comunque che la collezione fu principalmente raccolta a Ferrara dal cardinale Giulio Sacchetti tra il 1626 al 1631. Data la stretta amicizia sia di Giulio sia di Alessandro Sacchetti con il pittore Guido Reni, la collezione presenta molti importanti dipinti di questo autore, oltre ai dipinti eseguiti dai Carracci. Va ricordata la protezione accordata da Giulio e Marcello Sacchetti a Pietro da Cortona, i quali lo favorirono con Urbano VIII e il cardinale Barberini. Il pittore come gesto di gratitudine donò a Marcello Sacchetti il dipinto di Raffello raffigurante *Galatea*, che dopo essere stato esposto nella Pinacoteca Capitolina verrà spostato nell'Accademia di San Luca. La collezione presenta ovviamente alcuni interessanti dipinti dello stesso Pietro da Cortona.

sappiamo che fu soprattutto grazie alla confidenza fra Dama Patrizi, figlia del marchese Sacchetti, e il pro-maggiordomo Girolamo Colonna che andò a buon fine l'acquisto della collezione da parte dello Stato pontificio⁴⁸, sancito ufficialmente dal chirografo di Benedetto XIV del 3 gennaio 1748⁴⁹.

Nel caso della collezione Pio⁵⁰ invece la vicenda prese avvio da una semplice richiesta di «estrazione» della collezione (cioè dalla richiesta di esportare le opere). La famiglia Pio si era trasferita nella città pontificia nel corso del Seicento, portandosi al seguito anche la propria collezione di pitture. Nel Settecento, tuttavia, la casata si trasferì in Spagna, e per tale ragione richiese al pontefice di spostare una parte dei dipinti a Madrid⁵¹. Fu proprio in tale circostanza che fu esercitato per la prima volta quello che oggi chiameremo «diritto di prelazione», infatti il pontefice bloccò il trasferimento di tutta la collezione per consentire all'allora Camerlengo Silvio Valenti Gonzaga di selezionare alcuni di quei dipinti che sarebbero poi stati acquisiti dallo Stato pontificio per essere conservati a Roma. Sebbene fosse alquanto controverso (lo si vedrà meglio più avanti) il coinvolgimento del cardinale Gonzaga nella questione dell'acquisto dei 126 dipinti di casa Pio – giacché alcuni pezzi di questa raccolta entrarono a far parte della sua collezione privata, come ad esempio il dipinto di Bassano

⁴⁸ GUARINO S., *I quadri Sacchetti...*, cit., p. 14.

⁴⁹ In passato la famiglia Sacchetti aveva già tentato di vendere i suoi dipinti in occasione di due mostre tenute in San Salvatore in Lauro. GUARINO S., *I quadri Sacchetti...*, cit. Inoltre, sappiamo da quanto scrive Benedetto XIV a Filippo Maria Mazzi, che nel 1716 il duca D'Orléans Reggente di Francia offrì al marchese Matteo Sacchetti novantunomila scudi per l'acquisto della stessa collezione, ma il marchese rifiutò l'offerta. Cfr. DE ANGELIS M. A., *Prospero Lambertini (Benedetto XIV). Un profilo attraverso le lettere*, Città del Vaticano 2008, p. 349.

⁵⁰ La collezione Pio si componeva di dipinti raccolti per il cardinale Carlo Pio dal pittore Giovanni Bonatti, principalmente a Venezia. Nel 1662 a seguito del trasferimento il Bonatti continuò a curare la raccolta raccogliendo altri dipinti, essendo nominato direttore. Fra i più noti dipinti della collezione Pio ricordiamo alcune opere dei Veronese, di Tintoretto, Tiziano, Caravaggio, Domenichino, Guercino, Mola, Lanfranco, Velasquez, Salvator Rosa, Garofalo etc.

⁵¹ GUARINO S., «Qualche quadro per nostro servizio» i dipinti Pio di Savoia inventariati, venduti e dispersi, in *Quadri rinomatissimi: il collezionismo dei Pio di Savoia*, a cura di BENTINI J., Modena 1994, p. 103.

rappresentante *Due cani*, oggi al Louvre⁵² – si può ad ogni modo rilevare che attraverso il suo intervento alla fine i dipinti selezionati entrarono a far parte della Pinacoteca dopo una vera e propria contrattazione partita da quella pratica di «estrazione» e conclusasi con il pagamento di una somma destinata di fatto a sanare i debiti cumulati dalla famiglia Pio⁵³. Lo prova il fatto che la cifra ottenuta dalla vendita dei dipinti corrispose esattamente ai residui debiti cumulati della stessa famiglia. L'atto di vendita fu concluso il 16 dicembre 1750, per la cifra di 16.000 scudi, con la mediazione del cavaliere Bernardo Bucci agente del principe Pio⁵⁴.

Dopo l'acquisto delle due principali raccolte, nel corso del Settecento la Pinacoteca accolse altri dipinti. In particolare, nel 1752 entrò a far parte della collezione *La cena in casa del fariseo* di Marie Felice Tibaldi Subleyras. Risale invece al 1766 l'ingresso del ritratto di Michelangelo Buonarroti, opera di un anonimo pittore toscano. Nel 1771, inoltre, il pontefice Clemente XIV acquistò un dipinto di Benedetto Luti raffigurante *Amore e Psiche*, che in seguito verrà spostato presso l'Accademia di San Luca⁵⁵. Nel 1772 furono acquistati quindi altri tre dipinti realizzati da Francesco Mancini (*Riposo in Egitto*, *Castità che vince l'Amore Profano*, *Amore che vince la natura*)⁵⁶. Al contrario, nel 1797, a seguito delle requisizioni francesi, furono sottratte dalla galleria due dipinti: la *Sacra Famiglia* del Garofalo e la *Fortuna* di Guido Reni, che pur essendo tornate a

⁵² Cfr. GUARINO S., “*Nel nostro Campidoglio*”..., op. cit., p. 106. Si ipotizza inoltre che anche altri dipinti entrarono nella raccolta del cardinale Valenti allestita nella sua villa nei pressi di Porta Pia, ma i riscontri degli inventari non sono così esaustivi per poter suffragare questa ipotesi.

⁵³ Nel 1697 la collezione fu esposta nella mostra di San Salvatore in Lauro a Roma, ottenendo una sorta di esclusiva per l'esposizione, che solo nel corso del Settecento si ripeterà e proprio con la collezione Sacchetti. Cfr. GUARINO S., *I quadri Sacchetti e Pio*, in *Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*, a cura di GUARINO S., TITTONI M. E. Roma 2006, p. 22.

⁵⁴ GUARINO S., «*Qualche quadro per nostro servizio*»..., cit.

⁵⁵ Cfr. Appendice I.14.

⁵⁶ Non si conosce l'attuale collocazione di questi dipinti. Nel corso dell'Ottocento, periodo che non riguarda la presente ricerca, segnaliamo comunque che entrarono nella collezione capitolina altre opere. Secondo TOFANELLI, A., *Catalogo de' quadri esistenti nella Galleria Capitolina*, Roma 1817, in particolare nel 1813 vi entrarono: la *Lapidazione di Santo Stefano* di Giulio Romano, attualmente conservato nella Pinacoteca Vaticana, *Ritratto d'uomo*, autore ignoto, *mezza figura armata*, autore ignoto. Cfr. GUARINO S., *La Pinacoteca capitolina*, op. cit., p. 43.

Roma non furono ricollocate in Campidoglio, ma furono trasferite all'Accademia di San Luca.

2.

Restano tuttavia molti gli aspetti ancora poco chiari e scarsamente noti della storia della Pinacoteca nel XVIII secolo, e soprattutto quelli inerenti la sua amministrazione e gestione. Dobbiamo innanzitutto prendere in considerazione la sistemazione dei dipinti. L'unico testo a darci notizia di questo aspetto della gestione delle pitture nel corso del Settecento è stata finora la guida redatta da Ridolfino Venuti⁵⁷, la cui pubblicazione è del 1766, anche se la sua compilazione va fatta risalire ad almeno tre anni prima, essendo uscita postuma alla morte dell'autore avvenuta nel 1763. Alcuni documenti inediti rinvenuti nel corso della presente ricerca, che riguardano appunto nello specifico la disposizione delle opere, sono però in grado, sotto questo profilo, di offrire ora altre importanti notizie. Si tratta di carte compilate rispettivamente in occasione dell'assegnazione d'incarico ai due custodi che si succedettero nella gestione della Pinacoteca nel corso del Settecento e dell'ingresso in Pinacoteca del dipinto raffigurante *Amore e Psiche* di Benedetto Luti nel 1771.

Queste carte ci informano, innanzitutto, che nel XVIII secolo furono apportate altre modifiche nella sistemazione dei dipinti oltre a quella indicata da Venuti. In particolare il primo di questi scritti, che risale al 1755, è antecedente all'opera di Venuti e documenta senza sostanziali differenze la distribuzione dei quadri indicata da quella guida. Il documento in questione è l'atto con cui si affidavano ufficialmente i dipinti al custode Joseph Voght. Infatti, come chiarisce il testo stilato dal notaio Rodolphus – e come certifica anche un altro scritto finora sconosciuto, cioè la lettera patente con cui gli fu assegnato ufficialmente l'incarico –, Voght pur ricoprendo già dal 1754 l'incarico di custode, solo l'anno successivo ottenne la consegna ufficiale dei dipinti, affidati fino

⁵⁷ VENUTI R., *Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna*, vol. II, Roma 1766. La descrizione della Pinacoteca Capitolina di Ridolfino Venuti verrà riproposta nel *Mercurio errante*, Roma 1776.

a quel momento a Giovan Paolo Pannini e Marco Antonio Caravana, deputati della disposizione della Pinacoteca:

... il signor Giuseppe Voget al quale non essendo sinora seguita la consegna dei quadri esistenti nella detta Galleria e dovendosi ora d'ordine dell'eminantissimo e reverendissimo Signore Cardinale Camerlengo suddetto fare tal consegna. Pertanto: richiesto io segretario e Cameriere della Reverenda Camera Apostolica per parte del suddetto eminentissimo e reverendissimo [c.68r] cardinale Silvio Valenti Camerlengo della Sacra Romana Chiesa e per l'eccellenza sua per parte dell'illustrissimo e reverendissimo monsignore Luigi Valenti Gonzaga nipote dell'eminenza Sua, mi sono portato alla suddetta nuova fabbrica della suddetta Galleria dei quadri ed Accademia del Nudo posta nella cima della Rupe Tarpea, ove giunto ho ricevuto il suddetto signore Giuseppe Voget custode deputato della Suddetta Accademia e Galleria e susseguentemente essendo sopraggiunto tanto detto illustrissimo e reverendissimo monsignore Luigi Valenti Gonzaga nepote del suddetto eminentissimo e reverendissimo signor Cardinale Camerlengo, quanto il signor cavaliere Giovan Paolo Pannini uno dei signori accademici di San Luca e Perito pittore ed incaricato sopra la scelta e disposizione dei suddetti quadri ed il signor Marco Antonio Caravana che d'ordine del suddetto eminentissimo e reverendissimo signor Cardinale camerlengo ha similmente presentato l'assistenza alla disposizione dei medesimi quadri fu immediatamente [68v] dato principio al rincontro di tutti li quadri esistenti in tutto il numero centonovantanove quadri, e distintamente descritti nei fogli che mi si consegnano qui annetterli del medesimo e terminato il suddetto rincontro li predetti quadri dal detto illustrissimo e reverendissimo Monsignore Valenti a nome e per conto dell'eminantissimo e reverendissimo signore cardinale camerlengo furono consegnati al predetto Voget stante la quale consegna⁵⁸.

Dai documenti, ricaviamo con certezza dunque la notizia che solo a partire dal 1754 fu completata la sistemazione dei dipinti in Galleria e che sempre in quell'anno fu dato l'incarico ad un custode per l'Accademia del Nudo e per la Galleria dei dipinti, come appunto precisa anche la lettera patente cui si accennava:

⁵⁸ Cfr. Appendice I.2.

[Benedetto XIV] avendo altresì nelle stesse stanze collocata una raccolta sì insigne de' quadri delli più celebri pittori, ed essendosi da Nostro antecessore [Silvio Valenti Gonzaga] nel giugno del 1754 negli atti dell'infrascritto segretario di Camera deputato in custode della detta Galleria dei quadri, e della detta nuova Accademia denominata del Nudo il signore Giuseppe Voget figlio del quondam Giorgio della regia città di Cadona⁵⁹ nella Boemia, qual deputazione ristando vacante per la Nostra [Girolamo Colonna] assunzione all'Ufficio di Camerlengato di Santa Chiesa, e confidati appieno nell'abilità ed onoratezza del suddetto signore Giuseppe Voget, volendo quello confermare nella suddetta carica⁶⁰.

Il documento stilato dal notaio Rodulphus, include anche il primo inventario con l'indicazione della sistemazione e le misure dei dipinti, e spiega in particolare che solo nel caso del dipinto raffigurante *Urbano VIII* non si era provveduto ancora alla sua sistemazione essendo stato collocato momentaneamente nella «facciata verso mezzogiorno» della seconda sala, dove è presente ancora qualche anno più tardi al tempo della descrizione di Venuti. Come si è detto, la distribuzione e il numero dei dipinti che si ricava da questo inventario si mostra sostanzialmente simile alle notizie fornite in seguito da Venuti, sebbene le due fonti non siano identiche data la loro diversa natura (ad esempio, l'inventario, rispetto alla guida di Venuti, fornisce anche le misure dei quadri).

Un altro documento inedito, redatto da un notaio, a breve distanza di tempo dalla pubblicazione della guida di Venuti, ci informa invece di alcuni cambiamenti all'interno della Pinacoteca. Il documento, che risale al 1768, l'anno della morte del custode Giuseppe Voght, oltre ad accludere un altro inventario, ci informa che lo stesso Voght aveva provveduto alla nuova sistemazione dei dipinti, che pertanto può essere collocata cronologicamente tra i due anni intercorsi tra il 1766 – la data della pubblicazione di Venuti – ed appunto il '68.

Nota de' quadri che esistono nella Galleria del Campidoglio secondo la distribuzione fatta dalla bona memoria del signor Giuseppe Voget, e ritrovata da

⁵⁹ Cadan (Kaaden), nell'attuale Germania.

⁶⁰ Cfr. Appendice I.5.

monsignor illustrissimo e reverendissimo Francesco Mantica uditore del Camerlengato nell'atto della nuova consegna fatta al signor Clemente Cittadini nuovo custode⁶¹.

La particolare importanza di questo testo si collega a quanto detto sopra: un inventario poteva infatti aiutare ad evitare la dispersione delle opere, un'ipotesi in fondo non così peregrina considerato, ad esempio, che nel corso dell'Ottocento, a seguito dei vari spostamenti dei dipinti dalla Pinacoteca molti di essi andarono appunto dispersi. In questo senso, d'altronde, basti considerare che, perfino ai giorni nostri, proprio grazie a questa misura di controllo potremmo forse rintracciare con certezza in futuro eventuali opere appartenute alla Pinacoteca e spostate o disperse nei secoli successivi. In particolare, l'inedito documento fa luce su un dato rimasto finora irrisolto: infatti, non si conosceva a quale data risalisse la sigillatura dei dipinti eseguita con cera lacca rossa e con una striscia di fettuccia verde presente ancora oggi⁶². Tale operazione, invece, possiamo ora datarla con precisione al 1768 riconducendola al passaggio di consegne dal defunto custode Voght al cognato Clemente Cittadini⁶³. Allegata al documento, tra l'altro, v'è un campione della ceralacca e della striscia di tessuto utilizzata per il sigillo, tuttora in perfetto stato conservativo⁶⁴.

Richiesto, io segretario e cancelliere della Reverenda Camera Apostolica per parte del suddetto eminentissimo e reverendissimo signor cardinal don Carlo Rezzonico camerlengo della R.C.A. e per l'eminenza sua per parte di monsignore illustrissimo e reverendissimo Francesco Mantica uditore civile del Camerlengato incaricato (come asserì) da S. E. ad assistere al suddetto confronto e nuova descrizione e farne la sigillazione e consegna rispettivamente unitamente col suddetto monsignore illustrissimo e reverendissimo Francesco Mantica ed il signor Stefano Pozzi assessore per le pitture mi sono portato alla suddetta nuova fabbrica della ridetta Galleria de' quadri ed Accademia del Nudo posta nella cima della Rupe Tarpea, ove giunti, alla presenza del signor Clemente Cittadini nuovo custode ed infrascritti testimoni fu fatto un esatto riscontro delli suddetti quadri coll'inventario vecchio, e quelli nuovamente descritti, indicando anche quelli, che sono dipinti in tavola ed in rame e quelli che hanno il cristallo avanti, come

⁶¹ Cfr. Appendice I.15.

⁶² Cfr. GUARINO S., *Ricerche sulle collezioni pittoriche...*, cit., p. 88.

⁶³ Joseph Voght sposerà nel Brigitta Cittadini sorella di Clemente.

⁶⁴ Cfr. Appendice I.15.

ancora per ordine dell'E.S. sono stati ciascuno di essi quadri sigillati con sigillo piccolo e stemma gentilizio della stanza di nostro signore felicemente regnante a tal effetto dal detto eminentissimo e reverendissimo signor cardinale camerlengo consegnato al predetto monsignore illustrissimo e reverendissimo Mantica, qual sigillo fu impresso in cera di Spagna rossa sopra su una fettuccia di lapicciola verde, che abbraccia cornice e telaro al di dietro di ciascun quadro ed in quanto a quelli che sono in tavola e in rame che non hanno telaro, la detta fettuccia prende la cornice e tavola o rame rispettivamente con quattro impressioni del suddetto Pontificio sigillo in ciascuno de' suddetti quadri apposti due pezzi di fettuccia qual inventario de' suddetti quadri in numero in tutto di trecento così sigillati e sotto dal suddetto signor Clemente e per identità maggiore sigillato nelle due estremità d'un pezzo di fettuccia col suddetto sigillo, mi si consegna per inserirlo nel presente strumento del tre etc⁶⁵.

Questo provvedimento di sigillatura fu adottato anche negli anni seguenti, ad esempio in occasione dell'ingresso in Galleria del quadro raffigurante *Amore e Psiche* di Benedetto Luti, donato nel 1771 da papa Clemente XIV⁶⁶. In merito a questa circostanza un documento inedito specifica infatti:

Quadro rappresentante Amore e Psiche in lume di notte originale del cavaliere Benedetto Luti alto palmi 6 $\frac{3}{4}$ e largo palmi 10 $\frac{1}{2}$.

Il suddetto fu sigillato con sigillo della Santità Sua in quattro luoghi nel medesimo modo e maniera che furono sigillati gli altri come nel presente inventario e dato in consegna al signore Clemente Cittadini custode⁶⁷.

Vari documenti costituiscono insomma una importante testimonianza del particolare interesse e dello stimolo dato alla redazione degli inventari della Pinacoteca nel corso del Settecento. L'inventario appare in effetti già all'epoca uno strumento fondamentale per il custode che si sarebbe dovuto occupare del controllo dei dipinti in modo da evitarne la dispersione, secondo il moderno e tuttora attuale principio che solo

⁶⁵ Cfr. Appendice I.11.

⁶⁶ Pietrangeli riporta la notizia dell'acquisto di questo dipinto segnalando così il suo ingresso in Galleria attingendo la notizia da un altro documento rispetto a questo segnalato in questa sede. Cfr. Pietrangeli C., *Nuovi lavori...*, cit., p. 64. In seguito il dipinto passerà all'Accademia di San Luca.

⁶⁷ Cfr. Appendice I.14.

la conoscenza effettiva delle opere presenti in Galleria avrebbe garantito la loro corretta conservazione⁶⁸.

In più, un breve scritto del 1771 aggiunto fra gli stessi atti dello stesso notaio, documenta la modifica della sistemazione di alcuni dipinti in conseguenza dell'ingresso nella Pinacoteca Capitolina del dipinto raffigurante *Amore e Psiche* di Benedetto Luti⁶⁹. Dopo questa data si avranno ulteriori cambiamenti solo con il secolo seguente, come si ricava dalle informazioni presenti nel catalogo redatto da Tofanelli nel 1817⁷⁰, aggiornato nell'edizione del 1819 a causa dei grandi cambiamenti avvenuti l'anno precedente con l'ingresso nella collezione della *Santa Petronilla*⁷¹ di Guercino⁷².

⁶⁸ Sulla storia della tutela delle opere d'arte cfr. RINALDI S., *La tutela e la sua storia*, in *Conoscere per conservare, percorsi culturali e didattici nella Tuscia*, a cura della stessa, Roma 2008, pp. 177-237.

⁶⁹ Infatti per poter collocare l'opera furono spostati diversi dipinti. Nonostante la quantità delle opere distribuite nelle due sale già lo lasciasse intuire, il documento conferma che i dipinti erano disposti su più ordini sovrapposti, Cfr. Appendice I.14.

⁷⁰ Anche nel caso del catalogo stilato da Tofanelli si tratta di una descrizione abbastanza stringata delle opere, in quanto vengono fornite solo indicazioni inerenti l'autore e il titolo, mentre si dovrà attendere il catalogo di Pietro Righetti, 1833-1836, per una descrizione più approfondita di circa una novantina dei dipinti presenti in Galleria oltre ad un corredo di incisioni. RIGHETTI P., *Descrizione del Campidoglio*, I-II, Roma 1833-1836; MASINI P., op. cit., p. 30.

⁷¹ Nel 1824 furono allontanati dalla Pinacoteca alcuni nudi femminili, quegli stessi dipinti che avevano per anni svolto la funzione di modello per la Scuola del nudo e spostati presso l'Accademia di San Luca. Cfr. Pietrangeli C., *Nuovi lavori...*, cit., p. 64.

⁷² A seguito dell'introduzione della *Santa Petronilla* nella collezione Capitolina furono tolti molti dipinti per fare spazio alla grande pala. Infatti facendo un confronto fra l'edizione del 1817 e quella dell'anno seguente curata da Tofanelli si può concludere che furono asportati dalla collezione ben 90 dipinti. La maggior parte furono sistemati al Quirinale e in Vaticano. Fra i più importanti dipinti spostati ricordiamo: due dipinti con le storie di *David* della collezione Sacchetti, che furono trasportati al Quirinale, mentre in Vaticano arrivarono un'*Allegoria* di Paolo Veronese, *Francesco Sforza* di Bernardino de' Conti, *San Pietro e l'Ancella* della scuola di Caravaggio, *David e Golia* di Pietro da Cortona, *David che uccide il leone* sempre di Pietro da Cortona e la *Lapidazione di San Sebastiano* di Giulio Romano. Nel corso dell'Otto e Novecento poi la Pinacoteca subirà altri mutamenti sia per quanto riguarda l'ordinamento sia per la perdita ma anche l'acquisto o la donazione di alcune opere. Brevemente ricordiamo che nel 1822 furono acquistati altri dipinti, in particolare due pitture di scuola olandese e una *Madonna* opera di Luca Cambiaso; come chiarisce Pietrangeli, i nuovi acquisti furono realizzati in concomitanza con lo spostamento di sette quadri dal Vaticano in Campidoglio e per poter fare spazio per il loro allestimento ne furono spostati altri, ma non si conosce nel dettaglio di quali si trattava. Nel 1825 fu acquistata la pala di Cola dell'Amatrice, e nel 1826 la tavola di Macrino d'Alba degli ultimi anni del

La lettura di questi documenti integra le descrizioni già note. Tuttavia da un confronto fra i vari inventari non emerge un vero e proprio criterio generale alla base della disposizione dei dipinti nelle sale della Pinacoteca. In alcuni studi si è parlato infatti più che di una disposizione di un «affastellamento»⁷³ o di un semplice accostamento di opere, diverse sotto tutti i profili: da quello geografico fino a quello cronologico, oltre che qualitativo.

Grazie alle parole di Venuti possiamo comunque avere un'idea più precisa di come fosse al tempo la disposizione all'interno della Pinacoteca: l'autore parla infatti di sale «ripiene di quadri», dei quali, tuttavia, sottolinea appunto la particolare importanza individuale, giudicandole opere meritevoli di essere ammirate singolarmente:

XV secolo. Fu sempre in questi anni che il pontefice regnante Leone XII fece realizzare un gabinetto apposito dove riporre alcuni dipinti giudicati sconvenienti, ed in particolare l'*Amore e Psiche* di Benedetto Luti, *Lot con le figlie* di Palma il Giovane, le *Tre Grazie* e *Lot con le figlie* entrambi di Palma il Vecchio, *Arianna e Baccho* e *la Fortuna* di Guido Reni, la copia della *Galatea* di Raffaello eseguita da Pietro da Cortona, *Perseo e Andromeda* del Cavalier d'Arpino, *Betsabea nel bagno* e *Sansone e Dalila* di Palma il Vecchio, la *Vanità* di Scuola Veneziana, *Satiro e donna* di Scuola ferrarese e la *Susanna al bagno* di Palma il Vecchio, opere fra le più interessanti della Pinacoteca e quasi tutte appartenute alla collezione Sacchetti, che nel 1845 furono cedute all'Accademia di San Luca. Altri dipinti in seguito furono portati in Laterano. Nel 1882 entrò in Pinacoteca la tavola di Niccolò di Pietro Gerini rappresentante la *Trinità e alcuni membri della famiglia* Baroncelli e una copia dell'*Ecce Homo* di Correggio ora nella National Gallery di Londra. Inoltre nel 1880 fu donata una *Madonna con il Bambino* di Carlo Maratti. Furono inoltre qui depositati i dipinti murali della casa di Michelangelo di via delle Tre Pile, quelli di Gerino di Antonio Gerini da Pistoia del casino della Magliana, del Cigoli realizzati per il *Caffehaus* di Villa Rospignoli e i dipinti distaccati dalla chiesa di Santa Maria in Campo Marzio. I dipinti del *Caffehaus* e del casino della Magliana sono stati spostati a Palazzo Braschi a seguito dei lavori di rinnovamento degli ambienti della Pinacoteca compiuti tra il 1945 e il 1950. Nel 1999 sono stati effettuati dei lavori di restauro degli ambienti e di adeguamento degli impianti: in tale occasione si è proceduto ad un riordino delle opere con una nuova impostazione allestitiva; in particolare le opere dei primitivi sono state spostate nella prima sala, dalla precedente sistemazione nella quarta, per poi procedere ad una ridefinizione del percorso per le scuole con una migliore disposizione dei raggruppamenti delle opere. Per ulteriori approfondimenti cfr.: PIETRANGELI C., *Nuovi lavori...*, cit., pp.65-70; MASINI P., op. cit., pp. 28-39.

⁷³ MASINI P., op. cit., p. 30.

Dopo aver noi descritto con tanta esattezza il famoso Museo Capitolino, che la gloriosa memoria di Clemente XII principiò a formare, Benedetto XIV accrebbe moltissimo, e Clemente XIII felicemente regnante non lascia d'ornare; dobbiamo coll'istessa accuratezza parlare delle due grandi Gallerie, che su questo Monte Capitolino, una sull'Archivio del Senato, e l'altra sulla Sala dell'Accademia del Nudo dal medesimo gran Pontefice Benedetto XIV, (Servendosi dell' opera, e del buon gusto del Cardinal Silvio Valenti Gonzaga, suo Segretario di Stato, Protettore delle belle Arti) con indicibile spesa furono da' fondamenti erette, e *ripiene* di quadri, tutti di eccellentissimi Pittori, *degni di essere ad uno ad uno ammirati, non solamente da' Professori, ma ancora da tutti quelli che desiderano d'osservare le cose più pregevoli, e le maraviglie di questa alma Città*⁷⁴.

Venuti, insomma, non fa nessun riferimento ad un determinato criterio di esposizione dei dipinti. Ad ogni modo, gli spostamenti attestati dai documenti e dagli inventari inediti, qui segnalati, integrano le notizie finora a disposizione degli studiosi.

3.

Oltre a costituire una testimonianza dei cambiamenti avvenuti nella disposizione dei dipinti della Pinacoteca nel corso del Settecento, gli inventari inediti rintracciati nel corso di questa ricerca sono utili anche per documentare come, nel corso di quello stesso periodo, fosse costante l'azione di controllo amministrativo esercitata dal Camerlengo. A differenza di quanto creduto finora, questo personaggio era infatti incaricato della gestione dell'istituzione. A questo proposito è utile dunque fare qualche ulteriore precisazione.

È abbastanza radicata l'idea che la Pinacoteca nel XVIII secolo restasse tutto sommato abbandonata a se stessa: un concetto, come accennato, formulato soprattutto in conseguenza della lacunosa situazione documentaria. Finora, tra l'altro, per quanto attiene nello specifico alla gestione della Pinacoteca per tutto il Settecento era emerso

⁷⁴ VENUTI R., *Accurata e succinta...*, cit., p. 330. Il corsivo è aggiunto.

solo il regolamento redatto dal Camerlengo Carlo Rezzonico risalente al 1767⁷⁵. Questo documento, però, oltre a rappresentare di fatto una goccia nel mare riguardo alle sue vicende amministrative, avallava anche l'idea di una quasi totale subordinazione della Pinacoteca alla Scuola del nudo, in quanto le norme che riguardavano il primo dei due enti facevano un corpo unico con quelle inerenti il secondo a cui era dato particolare risalto. Inoltre, l'assenza di un atto di fondazione ufficiale della Pinacoteca, a differenza di quanto si sapeva invece della Scuola del Nudo – la cui bolla di istituzione fu emanata da papa Benedetto XIV nel 1753⁷⁶ –, rendeva apparentemente ancora più certa una sorta di noncuranza e di assenza di interesse da parte dei suoi patrocinatori e appunto la sua posizione subordinata, sia per ciò che concerneva la sua gestione, sia per le sue finalità, rispetto alla Scuola del Nudo.

Si deve aggiungere tuttavia che, nonostante il citato regolamento del 1767 facesse un diretto riferimento ad un precedente stilato dal Camerlengo Colonna, quest'ultimo è rimasto finora ignoto agli studiosi. La particolare importanza di quest'atto risalente al 1759, ritrovato nel corso di questa ricerca, consiste invece nel fatto che si tratta appunto dell'unico regolamento che riguarda la sola Pinacoteca per tutto il Settecento: un elemento che pertanto porta a rivedere l'intera vicenda qui esposta⁷⁷.

Infatti, Girolamo Colonna, una volta assunto l'incarico di Camerlengo nel 1756 alla morte di Silvio Valenti Gonzaga, provvide a dare un nuovo stimolo alla vita della Pinacoteca e, come tra poco si dirà trattando anche di alcuni conti inediti, volle dotarla di una propria ed autonoma normativa. Il documento, che reca il titolo di *Ordinazioni per il buon Governo e Custodia della Galleria Pontificia Capitolina* (per una lettura completa del quale si rimanda all'Appendice documentaria)⁷⁸, conferma la tendenza

⁷⁵ BUSIRI VICI A., *Sessantacinque anni della scuola di Belle arti dell'insigne e pontificia Accademia Romana denominata di San Luca. Memorie di un cattedratico*, Roma 1895, pp. 155-160.

⁷⁶ *Ad Exercendos eruditosque Picturae, atque sculpturae Tyrones, Gymnasium publicum, seu Academia in Edibus Capitolinis erigitur, annuo censu constituto in necessarios sumpus.*

⁷⁷ Ricordiamo che oltre al regolamento della Pinacoteca ne fu emanato nello stesso anno anche uno specifico e distinto per l'Accademia del nudo: «Regolamento per la distribuzione de' premi in medaglie d'argento, da farsi in ogni mese nell'Accademia Pontificia Capitolina detta del Nudo, sotto gli auspici, e governo dell'Eminentissimo, e Reverendissimo signor Cardinale Girolamo Colonna, Camerlengo di Santa Chiesa. In Roma, nella Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1759». Cfr. Appendice I.8.

⁷⁸ Cfr. Appendice I.10.

all'estendersi del controllo ufficiale pontificio sugli spazi fino ad allora di pertinenza degli enti comunali.

Un altro regolamento, sempre destinato nello specifico alla sola Pinacoteca Capitolina, risale come è noto solo al più tardo 1840, quando, tornata quest'ultima sotto la competenza del Camerlengo dopo un periodo di amministrazione sotto le dipendenze del Maggiordomo dei Sacri Palazzi, il cardinale Giustiniani, Camerlengo pro tempore, provvide all'emanazione di quello che fino ad oggi era appunto ritenuto a torto il suo primo autonomo regolamento ufficiale. In effetti, l'individualità delle due istituzioni a quel tempo era stata ormai sancita con il distaccamento della Scuola in una sede diversa dal Campidoglio sin dal 1806. Da quella data, cioè, la Scuola del Nudo era stata trasferita nella sede del soppresso convento delle Convertite al Corso. Solo a partire da questo avvenimento, dunque, la critica aveva stabilito che la Pinacoteca avesse potuto godere di una concreta autonomia amministrativa⁷⁹, affrancandosi da quella «funzione vicaria dell'insegnamento accademico» che in alcuni studi, sulla base dei documenti emersi fino ad ora, era stata sottolineata⁸⁰. Interrompendo la continuità fisica con la sede di appartenenza, e con i nuovi cambiamenti degli organi competenti, si rese in effetti necessaria allora una nuova e più coerente legislazione rispetto a quel regolamento Rezzonico che, come si è detto, circa un decennio più tardi rispetto al primo statuto interno, aveva invece successivamente accorpato sotto un'unica normativa sia la Pinacoteca, sia l'Accademia del Nudo.

Se si confrontano le informazioni presenti in questi regolamenti, si nota in primo luogo come nel testo di Rezzonico del 1767, a differenza di quanto fatto in quello del '59, l'attenzione sia principalmente mirata alla regolamentazione della Scuola del nudo, la cui importanza risulta prioritaria rispetto alla specificità della Pinacoteca; e questo nonostante nello stesso regolamento Rezzonico si faccia appunto un chiaro tributo alla regolamentazione già emanata dal Camerlengo precedente, precisando che si sarebbe provveduto in quella sede a «raccolgere», «unire» e «rinnovare» le disposizioni già

⁷⁹ GUARINO S., *Note per la storia della Pinacoteca*, in *Brera. Il Seicento a Roma*, a cura di GUARINO S., Milano 1999, pp. 21-25; ARCONTI A., *Un'indagine sulla fruizione del Museo pubblico tra Sette e Ottocento: I Musei Capitolini (1734-1870)*, in «Roma Moderna e Contemporanea» n.2-3, 2005, pp.381-400.

⁸⁰ GUARINO S., *Il regolamento del 1840*, in «Bollettino Musei Comunali di Roma», IX, 1995, p. 118.

esprese. Per converso, fin dal titolo, il primo regolamento del Colonna assume quale suo oggetto fondamentale il «buon governo» e la «custodia della Galleria» capitolina: due termini che, tra l'altro, possono sembrare complementari, ma che hanno invece un valore specifico rappresentato da due distinti livelli nelle attività da svolgere all'interno della Pinacoteca al fine di garantirne un buon funzionamento. Infatti al «buon governo», inteso come organizzazione normativa e logistica doveva seguire sul piano pratico e quotidiano anche la «custodia» intesa come attività di controllo e manutenzione costante delle opere, ed esercitata come abbiamo visto grazie alla presenza di figure professionali appositamente destinate a tale mansione. Il regolamento Colonna, a differenza di quello del 1767, evidenzia poi in alcuni punti del suo dettato anche una attenzione specifica alle opere d'arte, ponendo tra gli obiettivi della Galleria, oltre alle attività didattiche collegate alla Scuola. Infatti, gli intenti che avevano portato alla nascita della Pinacoteca erano indicati anche nel proposito di «salvare» le opere che rischiavano di andare disperse oltre che nel dare modo ai giovani studenti di studiare le opere lì presenti:

Sebbene l'oggetto principalissimo che ebbe la serenissima memoria del sommo pontefice Benedetto XIV nel raccogliere con immense e generose spese in questa galleria i nobilissimi quadri che vi si trovano, fosse, non tanto per maggiormente illustrare quest'alma Città di Roma, quanto ancora per *salvare le più rare pitture dalle ingiurie dei tempi e dal bisogno dei privati*; tuttavolta però s'è creduta non disconvenevol cosa il permettere di quanto in quanto alli giovani studenti di pittura, che possano copiare qualche quadro, e per apprendere da' gran maestri più facilmente la vera scuola della professione⁸¹.

Il regolamento del 1767 ha inoltre un'intitolazione più generica rispetto al precedente: *Per la nobilissima Pontificia Accademia detta del Nudo, e Galleria de' quadri eretta e collocata in Campidoglio dalla Santa memoria di Benedetto XIV*, e, come dicevamo dimostra un'attenzione più mirata alla regolamentazione della Scuola che alla Pinacoteca, per la quale evidentemente, dopo le misure prese nel precedente regolamento e con l'assegnazione degli incarichi al custode, non v'era più bisogno di ulteriori misure normative ordinarie: in effetti, con le lettere patenti si era assegnata la custodia dei dipinti a delle figure qualificate che ne avrebbero garantito un controllo

⁸¹ Cfr. Appendice I.10.

quotidiano. In ogni caso, in entrambi i regolamenti emerge la necessità di disciplinare i comportamenti di coloro che andavano a copiare le opere, dato che si specificava che erano stati frequenti gli «abusi» a danno dei dipinti, tanto da rendere necessarie appunto delle misure normative per porvi rimedio. Così infatti il regolamento del 1759 precisava:

Ma perché molti si sono abusati delle condiscendenze avutesi per loro in grave pregiudizio degli stessi quadri, ci siamo determinati d'ordinare gl'infrascritti provvedimenti, e regole, che dovranno ominimamente osservarsi, e dal custode delle gallerie, e da quei giovani che colle nostre preventive licenze verranno a studiare nelle medesime.⁸²

Per abusi, nei due testi, si intendevano non solo i danni materiali derivanti ai dipinti dalla scarsa accortezza nell'accostarsi ad essi durante lo studio – una questione che viene trattata in un punto specifico del testo normativo –, ma anche, più nello specifico, gli eccessi legati all'esercizio della copia dei dipinti, che oltre ad essere una pratica per la formazione artistica in alcuni casi servivano anche ad assicurare il commercio di *souvenirs* per gli stranieri. Proprio per regolamentare questa prassi si provvide vietando la copiatura se non dietro espressa autorizzazione⁸³.

L'esercizio della copia è uno dei punti più interessanti di tutta la normativa della Pinacoteca. La sua regolamentazione doveva garantire l'integrità dell'originale, salvaguardando i quadri da qualunque danno fisico che poteva essere causato dal lavoro dei pittori sulle copie. Ma anche un altro rischio andava evitato, ossia la sostituzione dell'originale con una copia, soprattutto nei casi riguardanti dipinti su tela. Proprio per scongiurare simili inconvenienti fu eseguita la già citata sigillatura dei dipinti del 1768.

⁸² Cfr. Appendice I.10.

⁸³ Misure analoghe verranno prese solo dopo il 1769 agli Uffizi, dopo la loro riorganizzazione ad opera di Pietro Leopoldo di Lorena. Cfr. TRKULJA MELONI S., SPALLETTI E., *Istituzioni artistiche fiorentine 1765-1825*, in *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Bologna 1981, p. 11; MAZZI M. C., «Una luce nuova... nuove oscurità...», cit., p. 138. Sull'esercizio della copia fra XVIII e XIX secolo, ed in particolare sui copiatori presenti nella Pinacoteca Capitolina cfr. MAZZARELLI C., «Quadri moderni copiati dalli pittori viventi», *dipingere ed esportare copie fra XVIII e XIX secolo*, in *Una miniera per l'Europa*, a cura di MAZZI M. C., Roma 2008, pp. 162-183.

Questa operazione, infatti, oltre a marcare l'appartenenza del quadro a quella Galleria avrebbe oltretutto evitato il rischio che le tele venissero tolte dalle cornici per essere sostituite proprio con delle loro copie. Il documento spiega nel dettaglio come fu eseguita l'operazione di sigillatura, e sottolinea come si avesse avuto anche l'accortezza di suggellare telaio e cornice in modo da non poterli separare se non appunto violando i contrassegni⁸⁴:

qual sigillo fu impresso in cera di Spagna rossa sopra su una fettuccia di lapicciola verde, che *abbraccia cornice e telaro al di dietro di ciascun quadro* ed in quanto a quelli che sono in tavola e in rame che non hanno telaro, la detta fettuccia prende la cornice e tavola o rame rispettivamente con quattro impressioni del suddetto Pontificio sigillo in ciascuno de' suddetti quadri apposti due pezzi di fettuccia qual inventario de' suddetti quadri in numero in tutto di trecento così sigillati e sotto dal suddetto signor Clemente e per identità maggiore sigillato nelle due estremità d'un pezzo di fettuccia col suddetto sigillo, mi si consegna per inserirlo nel presente istrumento del tre etc⁸⁵.

Come si diceva il regolamento Rezzonico rispetto a quello del 1759, pone in evidenza sin dalla premessa il fine didattico che la Pinacoteca assumeva nel testo in connessione con la Scuola del Nudo; in esso infatti si fa una precisa dichiarazione di intenti:

⁸⁴ Un provvedimento analogo verrà preso nel 1769 dall'Accademia di San Luca, l'anno seguente la sigillatura dei dipinti della Pinacoteca. In quella circostanza, infatti, a seguito della richiesta di Pannini agli stessi accademici di poter copiare due ovati realizzati dal padre, gli stessi membri si mostrarono riluttanti nel togliere i dipinti dalle loro cornici per l'esecuzione della copia a causa del rischio della possibile sostituzione degli originali: pertanto decretarono di concedere l'autorizzazione al pittore solo dopo la previa sigillatura del retro delle due tele con le rispettive cornici. Sulle copie dei dipinti cfr. MAZZARELLI C., *“Più vale una bella...”, cit.*, p. 27. Come precisa la studiosa, Roma è il luogo privilegiato, dove, più che altrove, furono eseguite copie di opere pittoriche, anche per questo l'esercizio di tale pratica e la sua regolamentazione sono aspetti da approfondire, e soprattutto per quanto attiene al Settecento, un secolo che presenta molte lacune documentarie anche per questo specifico argomento. Il documento inerente la sigillatura dei dipinti della Pinacoteca, contribuisce pertanto sia a ricostruire la storia di questa istituzione, sia ad ampliare le informazioni sul tema della copia dei dipinti. Sulla copia delle opere d'arte, inoltre, cfr. MAZZARELLI C., *“Quadri moderni copiati...”, cit.*

⁸⁵ Cfr. Appendice I.11.

[...] per sempre più difendere, e promuovere lo studio di quelle arti liberali, che servir potessero, non solo di decoro maggiore, e lustro a questa nostra Metropoli, ma d'incitamento ancora a quella gioventù che desiderato avesse [...]⁸⁶

A differenza del regolamento Colonna che aveva messo in risalto la salvaguardia delle opere, tanto che il concedere ai giovani studenti l'esercitarsi nella copia dei dipinti, è anche giudicata parte integrante della tutela e della promozione dei dipinti, in quanto proprio il loro lavoro poteva divenire una testimonianza della presenza degli stessi quadri in Galleria. Una sorta di inventario figurato e uno strumento di promozione artistica del patrimonio della Pinacoteca:

[...] s'è creduta non disconvenevol cosa il permettere di quanto in quanto alli giovani studenti di pittura, che possano copiare qualche quadro e per apprendere da' gran maestri più facilmente la vera scuola della professione e per rendere ancora più universale e più certa l'esistenza del suo original quadro in questa galleria⁸⁷.

Il problema delle copie eseguite in Pinacoteca, d'altra parte, resterà un punto fondamentale della normativa: infatti anche nel regolamento del Camerlengo Giustiniani del 1840⁸⁸ si specifica che, oltre alla richiesta di un'autorizzazione, era necessario osservare anche un'altra accortezza da parte di coloro che volevano copiare i dipinti: «È loro vietato però senza nostro speciale permesso di copiare nella stessa *dimensione* degli originali i capi d'opera di essa Galleria».

Il fatto che, nel breve arco di tempo che li separa, nel corso del Settecento fossero stilati ben due regolamenti (Colonna e Rezzonico), è, d'altra parte, un chiaro indice di indisciplina da parte degli accademici che frequentavano la Pinacoteca, come dopo tutto lo stesso regolamento Colonna e Rezzonico spiegavano. L'irrigidirsi delle norme che regolamentano l'esecuzione delle copie, fino ad arrivare appunto alla normativa del 1840, sono in effetti la prova dei rischi ai quali erano esposte le opere e di quanto fossero frequenti gli abusi, nonostante il controllo da parte del custode. Uno dei custodi, tra l'altro, e precisamente Giuseppe Voght, copiava egli stesso i dipinti presenti in

⁸⁶ BUSIRI VICI, A. *Sessantacinque anni della scuola...*, cit., p. 155.

⁸⁷ Cfr. Appendice I.10.

⁸⁸ GUARINO S., *Il regolamento del 1840*, cit., pp. 117-121.

Galleria, come vedremo più approfonditamente in seguito. La larga diffusione di questa pratica, che aveva coinvolto perfino chi aveva ruoli istituzionali, convinse dunque probabilmente il legislatore della necessità di una chiara regolamentazione.

Per quanto attiene nello specifico alle norme inerenti la cura delle opere, sono poche le raccomandazioni presenti nei due regolamenti settecenteschi. In essi infatti si tratta principalmente di norme proibitive e non tanto di disposizioni pratiche inerenti la cura dei dipinti. Ma come si comprende, invece, dalle preziose pagine redatte da Giovan Maria Riminaldi, Uditore del Camerlengo Valenti Gonzaga e Colonna, in cui lo stesso ricapitolava tutte le competenze di pertinenza l'ufficio del Camerlengo – tra le quali la gestione della Pinacoteca e della Scuola del Nudo –, tra le attività che doveva svolgere il custode della Pinacoteca in riferimento ai dipinti v'erano anche quelle di: «mantenerli e conservarli ben puliti e custoditi altresì per rendere buon conto in conformità della descrizione e consegna datane al Voget».⁸⁹

In effetti, nel testo con cui si assegnava l'incarico a Voght compaiono alcuni richiami sulle disposizioni per la gestione quotidiana delle opere e le misure precauzionali che il custode della Pinacoteca doveva adottare:

... s'obbliga [Voght] di bene fedelmente ed esattamente esercitare l'ufficio suddetto di custode della detta Galleria e quadri, e li medesimi quadri descritti e contenuti nelli preinscritti fogli, bene e diligentemente custodire e ritenere perpetuamente nelli due stanzoni della suddetta Galleria e d'indi mai amovere, né fare amovere e trasportare altrove; e delli medesimi quadri descritti rendere sempre ed in ogni tempo fedele, entero ed esatto conto all'eminetissimo e reverendissimo signore Camerlengo pro tempore, o a chi verrà dal medesimo ordinato ad ogni semplice richiesta sotto le pene od arbitrio dello stesso eminentissimo e reverendissimo signore cardinale Camerlengo liberamente e rimossa qualsiasi eccezione⁹⁰.

Sebbene a noi oggi possano sembrare non del tutto esaustive norme così stringate per la cura dei dipinti, si deve però riflettere su come, una volta assegnato l'incarico a questa figura professionale, non fosse necessario dare ulteriori specifiche indicazioni tecniche in merito alla manutenzione delle opere, giacché ci si affidava direttamente

⁸⁹ Cfr. Appendice VI.1.

⁹⁰ Cfr. Appendice I.2.

all'esperienza da questi maturata nel campo del restauro – come vedremo più avanti – e ai contatti che aveva con quegli artigiani restauratori più noti e qualificati (ai quali poter fare riferimento quando si fosse reso necessario provvedere ad interventi che andavano oltre la semplice manutenzione quotidiana).

Una certa continuità nelle disposizioni generali dettate dai regolamenti si ravvisa non solo dal confronto fra i regolamenti settecenteschi, ma anche nelle indicazioni contenute nei documenti pubblicati e analizzati da Maria Cecilia Mazzi, che testimoniano lo sviluppo di certe norme di tutela in altri contesti e perfino nel Museo Capitolino⁹¹. Il confronto con il regolamento del 1840, infine, aiuta a comprendere meglio il senso delle misure sulla custodia adottate sin dal secolo precedente. Infatti, nonostante vi siano in quest'ultimo principî ai quali si giunse solo con una successiva evoluzione del concetto di museo, nella parte inerente nello specifico alle disposizioni di cautela per i dipinti, notiamo però che anche qui si ribadiscono le stesse disposizioni formulate nei precedenti. In sostanza, in tutti i casi si vietava di costruire ponti e scaloni e ci si cautelava rispetto alla possibilità che si rovinassero i dipinti durante gli esercizi di copiatura: principî che non si collegano tanto alla nascita museale ma che fanno parte bensì della tradizione maturata in ambito romano nella cura delle opere. Possiamo, in effetti, riscontrare molte analogie, ad esempio, con i provvedimenti adottati da Maratti per la salvaguardia delle Stanze di Raffaello nel periodo in cui gli fu affidata la loro custodia, come ricorda Bellori nelle pagine dedicate alla biografia del pittore⁹²; analogie che emergono in particolare nel caso dei provvedimenti che riguardavano l'impiego di distanziatori per separare i visitatori dalle pitture: un accorgimento presente appunto anche nel regolamento della Pinacoteca del 1840.

Bellori infatti ricorda:

Apparve ancora la dilezione, e la stima di questo pontefice verso del nostro Carlo, poichè, informati di mali trattamenti, e cattivo stato delle pitture di Raffaello nelle camere e particolarmente l'*Istoria del Sagramento*, e della *Scuola d'Atene* lasciate in arbitrio di ciascuno per la poca attenzione de custodi: il papa ancorchè intento alle più gravi cure del

⁹¹ MAZZI M. C., «Una luce nuova... nuove oscurità...», cit., pp. 138 e 127.

⁹² BELLORI G. P., *Vita di Carlo Maratti Pittore*, Roma 1732, pp. 45 sgg. Sull'argomento cfr. ZANARDI B., *Bellori, Maratti, Bottari e Crespi intorno al restauro*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», 2007, pp. 205-285.

cristianesimo, con tutto ciò sollecito, che non perissero opere sì degne ed al decoro del Palazzo Apostolico appresso tutte le nazioni; chiamato Carlo, e raccomandatali la conservazione di esse, gli conferì l'ufficio di custode. E perché la cagione di tal male derivava da quelli, che copiavano con accostarsi troppo con le scale, castelli, e con le macchine alle pitture, percotendo, e scrostando le mura, o calcando li contorni delle figure con usare ancora acque e vernici, che insudiciano le tinte; Carlo pronto al rimedio per ubbidire il papa, e per il proprio affetto verso così degni esemplari di Raffaello, dalli quali egli si riconosce ogni suo studio, e ammaestramento; collocò da tutti e quattro i lati della camera una ferrata, ovvero parapetto piantato con pali di ferro, che tengono lontano dalle mura la mano, e qualunque altro istromento da approssimarsi, e toccare in qualunque altro modo le pitture. Di più impose silenzio ed applicazione necessaria ad opere così eccellenti per approfittarsi. Ne manca la speranza, quando il tempo lo ermetta, di vedere restituite le sudette istorie del *Sagramento* e della *Scuola d'Atene* alla loro primiera bellezza⁹³.

L'adozione di distanziatori in ferro per proteggere i dipinti, insomma, non va vista tanto come una disposizione maturata solo verso la fine del primo decennio dell'Ottocento⁹⁴, per provvedere alla più ampia fruizione pubblica degli spazi museali. Tale strumento derivava invece dall'esperienza maturata nella tutela delle opere d'arte a Roma: cioè di quella pratica comune di custodia e manutenzione che solo una città ricca di opere d'arte come Roma poteva affinare, di cui anche i provvedimenti messi in atto da Maratti al tempo del suo incarico di custode delle Stanze di Raffaello sono appunto una testimonianza.

4.

L'insieme dei documenti finora citati che regolamentano la vita della Pinacoteca concorrono dunque a riformulare il giudizio fino ad oggi espresso di una istituzione poco organizzata e senza una gestione ben ordinata prima dell'Ottocento.

⁹³ BELLORI G. P., *Vita di Carlo Maratti Pittore*, Roma 1732, pp. 45 sgg.

⁹⁴ Nel 1816 infatti il regolamento per i Musei e Gallerie pontificie aveva previsto delle linee tracciate a terra per segnare il limite di distanza tra i visitatori e le opere. ARCONTI A., op. cit. p. 386-387.

Altre importanti carte inedite, che riguardano la sua organizzazione finanziaria, sono poi emerse anche per ciò che concerne direttamente la sua gestione quotidiana. In particolare, queste nuove fonti contribuiscono a spiegare quali risorse economiche fossero messe a disposizione della Pinacoteca nel corso del Settecento, e i dettagli che rivelano colmano almeno in parte il vuoto documentario che riguarda la vita di questa istituzione in quel secolo. La Pinacoteca infatti, come si vedrà, per tutto il Settecento godette di un capitale fisso al quale poter attingere per fare fronte alle spese ordinarie e straordinarie inerenti sia la Scuola del Nudo, sia la Pinacoteca stessa. Prima di passare a esaminare il contenuto di queste carte è tuttavia necessario fare alcune precisazioni che riguardano in generale l'amministrazione dell'istituzione nei suoi primi decenni di vita.

Già in passato, da uno studio curato da Luigi Spezzaferro, era emerso che per la creazione della Pinacoteca, o meglio per la «costruzione» e per «l'adornamento» della Galleria dei quadri del Campidoglio il Camerlengo Silvio Valenti Gonzaga utilizzò dei denari recuperati nella città di Avignone e dal contado venaisino⁹⁵. A regolamentare questa disposizione fu il chirografo stilato il 6 giugno del 1749 da Benedetto XIV: un documento che deve essere analizzato attentamente, data la sua particolare importanza rispetto alla questione della nascita della Pinacoteca. Rileggendo le disposizioni presenti in questo atto, tuttavia, non si deve solo tenere conto del ruolo ricoperto in questa impresa da Silvio Valenti Gonzaga, la cui rilevanza è appunto ormai ben nota⁹⁶, si deve piuttosto sottolineare come l'attività di questo personaggio vada ricondotta anche ad una più generale politica di promozione dello Stato della Chiesa sostenuta da Benedetto

⁹⁵ SPEZZAFERRO L., *Dalla collezione privata...*, op. cit., p. 98, cfr. anche MAZZI M. C., «Una luce nuova... nuove oscurità...», cit., p. 130.

⁹⁶ CORMIO S., *Il cardinale Silvio Valenti Gonzaga promotore e protettore delle scienze e delle belle arti*, in «Bollettino d'Arte», 35-36, 1986, pp. 49-66; DONATO M. P., *Profilo intellettuale di Silvio Valenti Gonzaga nella Roma di Benedetto XIV*, in *Ritratto di una collezione, Pannini e la Galleria di Silvio Valenti Gonzaga*, a cura di MORSELLI R., Milano, 2005; COEN P., *Silvio Valenti Gonzaga e il mercato artistico romano del XVIII secolo*, in *Ritratto di una collezione...*, cit., a cura di MORSELLI R.; GUARINO S., «Nel nostro Campidoglio»: Silvio Valenti Gonzaga, papa Lambertini e la Pinacoteca Capitolina, in *Ritratto di una collezione...*, cit., a cura di MORSELLI R.; GUARINO S., «Qualche quadro per nostro servizio» i dipinti Pio di Savoia inventariati, venduti e dispersi, in *Quadri rinomatissimi: il collezionismo dei Pio di Savoia*, a cura di BENTINI J., Modena 1994, MAZZI M. C., «Una luce nuova... nuove oscurità...», cit., pp. 129-130.

XIV nel corso del suo pontificato⁹⁷, al fine di attirare l'attenzione e l'ammirazione dei visitatori esteri. Il pragmatismo e la concretezza di papa Lambertini in materia di gestione delle risorse finanziarie (frutto di esperienze personali legate ad una condizione economica non particolarmente agiata)⁹⁸, gli diedero modo di pianificare i finanziamenti da destinare alla Pinacoteca e alla Scuola del Campidoglio senza gravare ulteriormente sulle già magre casse della Camera Apostolica; pertanto dispose di provvedere alla creazione e all'allestimento della Pinacoteca utilizzando alcune rendite pontificie del territorio di Avignone fino ad allora non riscosse (un dato che è bene precisare per non generare equivoci sull'appartenenza di questi fondi)⁹⁹. Il compito di riscossione fu perciò assegnato proprio al Camerlengo Silvio Valenti Gonzaga, al quale fu concessa una speciale clausola che lo esentava del tutto dall'obbligo di dare conto delle spese disposte. Il chirografo del 6 giugno del 1749 infatti precisava:

Essendo ben intesa Vostra Santità con quanta diligenza ed attenzione abbia il Reverendissimo Cardinale Valenti suo segretario di Stato e prefetto della Congregazione di Avignone procurato raccorre quei reliquati de' redditi Apostolici di detta Città, e contado Venaissino, impiegati d'ordine della Santità Vostra nella costruzione et adornamento della Galleria de' quadri nel Campidoglio: si degna di approvare tutto ciò, che dal medesimo reverendissimo Cardinale Valenti è stato fatto intorno a tal particolare, volendo che debba così proseguire sino al compimento di detta opera, senza che mai possa esser astretto a verun rendimento di conti, e che dopo compiti co' suddetti reliquati gli ordini finora dati e che si dovranno in appresso da Vostra Beatitudine, debbansi dal detto Reverendissimo Cardinal prefetto, e i suoi successori farsi entrare in questa

⁹⁷ A tal riguardo è utile la lettura della enciclica di Benedetto XIV del 1749, in cui sono elencate le raccomandazioni ai vescovi per il decoro e la pulizia dei luoghi sacri in occasione dell'imminente giubileo. Tale raccomandazione era fondamentale per dare una buona immagine ai visitatori stranieri sia della città di Roma sia delle altre dello Stato Pontificio, nella enciclica infatti si specifica: «tutti coloro che vengono a Roma, ne ripartano non scandalizzati, ma pieni di edificazione. [...] Ci vuole poco a capire che se i forestieri vedessero le Chiese della Città e Diocesi dello Stato Ecclesiastico in cattive condizioni, sporche sprovviste di sacri arredi, o provviste di arredi laceri e digni di essere sospresi, ritornerebbero ai loro paesi pieni di orrore e indignati». Ringrazio Maria Antonietta De Angelis per avermi segnalato il testo di questa enciclica. BELLOCCHI U., *Tutte le encicliche e i principali documenti pontifici emanati dal 1740*, vol. 1, *Benedetto XIV (1740-1758)*, Città del Vaticano 1993, pp. 158-159.

⁹⁸ Su Prospero Lambertini cfr: DE ANGELIS M. A., *Prospero Lambertini...*, cit.

⁹⁹ Cfr. MAZZI M. C., «Una luce nuova... nuove oscurità...», cit., p. 130.

depositeria generale della Reverenda Camera in tutto e per tutto, come si esprime nel presente Chirografo¹⁰⁰.

Questa precisazione del testo ha portato la critica ad ipotizzare un rapporto quasi personale del Camerlengo Valenti con la Pinacoteca, e a considerare dunque quell'istituzione come una sorta di concretizzazione della Galleria ideale dello stesso Valenti, al punto da far ravvisare una sorta di scivolamento delle sue funzioni pubbliche in un affare privato¹⁰¹. Una simile valutazione deve però essere riconsiderata, sulla base dei documenti emersi nel corso di questa ricerca, che dimostrano come questa condizione di privilegio non riguardò in modo esclusivo il Camerlengo Valenti quanto piuttosto l'ufficio che ricopriva. Infatti, con le riforme disposte da papa Benedetto XIV al Camerlengo furono concessi nuovi incarichi, per adempiere ai quali gli fu offerta anche un'ampia autonomia decisionale¹⁰². Si deve tuttavia precisare che dai documenti si nota appunto che questa autonomia era concessa anche ai successivi Camerlenghi: Colonna e Rezzonico, che subentrarono al Valenti. Per tutti era valido lo stesso privilegio di esenzione dall'obbligo di dare conto di come si impiegavano i denari messi loro a disposizione per la gestione delle due istituzioni presenti in Campidoglio. Si comprende bene dunque come non ci si trovi di fronte solo ad un ruolo particolare del Valenti, ma in generale ad una particolare competenza dell'ufficio di Camerlengo.

Per chiarire inequivocabilmente questo aspetto legato agli uffici del Camerlengo, e dunque alla sua ampia autonomia d'azione, possono dare un contributo decisivo alcuni documenti inediti, e nella fattispecie alcune carte curate da Gian Maria Riminaldi. Proprio costui, nel 1760, a conclusione del suo incarico di Uditore del Camerlengo, stese una sintesi sulle nuove disposizioni dettate durante il pontificato Lambertini per regolamentare le funzioni del Camerlengo¹⁰³. Riminaldi, infatti, nelle pagine da lui

¹⁰⁰ Cfr. Appendice I.1.

¹⁰¹ Cfr. SPEZZAFERRO L., *Dalla collezione privata...*, op. cit., p. 98.

¹⁰² V. CURZI, *Bene culturale...*, cit., p. 44. Nel 1741 con Benedetto XIV vengono definiti i compiti del Camerlengo, capo della Camera Apostolica e della Camera Capitolina; questo serviva per non creare contrasto fra gli uffici del Tesoriere e del Camerlengo appunto. Al Camerlengo vengono confermate competenze al di fuori del ristretto campo economico: scavi archeologici, belle arti, settori per i quali è lui ad avere piena competenza. I collaboratori del Camerlengo: Uditore generale delle Cause della Camera apostolica: Auditor Camerae, il Tesoriere Generale, chierici di Camera.

¹⁰³ V. CURZI, *Bene culturale...*, cit., p. 44.

dedicate agli *Uffizi e cariche che si conferiscono nella città di Roma dal signor cardinale Camerlegno della S.R.C., loro origine stato presente emolumenti con un indice e delle cariche e delle persone raccolte*¹⁰⁴, per quanto attiene alla Pinacoteca e alla Scuola del Nudo specificava che quelle condizioni riguardanti Silvio Valenti Gonzaga sarebbero valse anche per gli altri Camerlenghi a venire; e in particolare, riguardo a quella clausola della esenzione da qualsiasi rendiconto per l'utilizzo dei denari di Avignone da parte del Valenti, precisava che era una condizione destinata appunto anche a tutti i successivi Camerlenghi:

[...] e generalmente in tutte le altre spese ed usi che da S. E. [il camerlengo Colonna N.d.A.] e suoi successori in detto uffizio si stimerebbero più utili e proficue per li suddetti effetti, senza che sieno tenuti a renderne conto [...]¹⁰⁵

Sulla scorta della rilettura dei documenti già noti e grazie al rinvenimento di questa nuova documentazione possiamo perciò, prima di tutto, ridefinire le competenze specifiche del Camerlengo Valenti Gonzaga nell'economia della nascita della Pinacoteca: dietro le varie disposizioni, in effetti, si è sempre supposto che vi fosse soprattutto la sua personale volontà¹⁰⁶; mentre, come dicevamo poc'anzi, è opportuno piuttosto inquadrare il suo contributo nel contesto della politica culturale avviata durante il pontificato Lambertini¹⁰⁷. Questo pontefice seppe infatti ben valutare l'importanza delle arti, e, sebbene non fosse particolarmente appassionato di pittura, un logico pragmatismo gli consentiva di cogliere sapientemente l'opportunità di ottenere un buon ritorno d'immagine per lo Stato attraverso una efficace politica di promozione

¹⁰⁴ Nel titolo si precisa che le pagine sono «illustrate e disposte da Monsignor Gio. Maria Riminaldi patrizio ferrarese». Cfr. Appendice VI.1.

¹⁰⁵ Cfr. Appendice VI.1.

¹⁰⁶ GUARINO S., *Note per la storia...*, cit., p. 21.

¹⁰⁷ BORSELLINO E., *La politica della tutela e del restauro dei monumenti al tempo di Benedetto XIV*, in *Benedetto XIV e le Arti del disegno*, Atti del Convegno internazionale 28-30 novembre 1994, a cura di BIAGI MAINO D., Roma 1998; GARMS E.G., *Benedetto XIV arte e politica*, in Ivi. Su Benedetto XIV e la promozione delle arti cfr. *L'immagine del Settecento da Luigi Ferdinando Marsili a Benedetto XIV*, a cura di BIAGI MAINO D., Torino 2005. Precisazioni sul ruolo della politica di Benedetto XIV, che contribuiscono a inserire la funzione del Gonzaga all'interno di questo contesto, sono anche in MAZZI M. C., «Una luce nuova... nuove oscurità...», cit., p. 129.

artistica in quel settore: pertanto giudicò opportuno affidarne la gestione a fini intenditori¹⁰⁸. A comprovare il pragmatismo di papa Lambertini in materia di opere d'arte, e in particolare il suo scarso interesse o competenza nei confronti della pittura, è una lettera da lui scritta nel 1751 a Filippo Maria Mazzi¹⁰⁹, in cui affermava chiaramente: «Noi non ci intendiamo di pittura, ma certi casi pratici ci aprono l'intelletto in ordine al valore de' quadri»¹¹⁰.

¹⁰⁸ Benedetto XIV, seppe dare impulso all'arte perché era cosciente dell'importante ritorno d'immagine che ne conseguiva. In particolare era interessato alle porcellane cinesi e giapponesi, infatti ne curerà un allestimento nella galleria del Palazzo del Quirinale, ma per quanto riguarda le opere d'arte, ed in particolare i dipinti, non ebbe mai un particolare interesse. Non sembra infondata, dunque, la tesi di un suo scarso interesse nei confronti della Pinacoteca: deduzione maturata dalla critica valutando il fatto che solo nel 1751 si recò in visita agli ambienti della Pinacoteca, dopo cioè alcuni anni dalla sua inaugurazione. In effetti, in tali iniziative, come dicevamo, lui stesso ravvedeva un principio di utilità e un pragmatico ritorno d'immagine: principi espressi anche nella bolla giubilare del 1750, e nella fondazione del Museo Sacro, che come fa comprendere la sua corrispondenza privata, pazientemente raccolta dalla De Angelis, viene esplicitamente reso manifesto il suo scarso interesse al riguardo, ma anche la lucida consapevolezza di quanto fosse importante per lo Stato curare questi aspetti della cultura. Ricordiamo inoltre che anche l'abate Francesco Valesio, rievocando la visita fatta da papa Lambertini al Museo Capitolino, sottolineò il suo scarso interesse per la pittura. Ringrazio Maria Antonietta De Angelis per aver condiviso con me alcune delle sue riflessioni sull'argomento. Cfr., DE ANGELIS M. A., *Prospero Lambertini (Benedetto XIV). Un profilo attraverso le lettere*, Città del Vaticano 2008; su Francesco Valesio cfr. BORSELLINO E., *La politica della tutela...*, op. cit., p. 280.

¹⁰⁹ Filippo Maria Mazzi, soprintendente alla Mensa arcivescovile di Bologna, agente di Casa Lambertini, Cfr., DE ANGELIS M. A., *Prospero Lambertini...*, op. cit., *passim*. Sul Museo Sacro realizzato da papa Lambertini cfr. MORELLO G., *La creazione del museo cristiano*, in *Benedetto XIV e le Arti del disegno*, Atti del Convegno internazionale 28-30 novembre 1994, a cura di BIAGI MAINO D., Roma 1998, pp. 263-275; MORELLO G., *Il «Museo Cristiano» di Benedetto XIV nella Biblioteca Vaticana*, Atti del Convegno internazionale 28-30 novembre 1994, a cura di BIAGI MAINO D., Roma 1998, pp. 1117-1151.

¹¹⁰ Questa frase è inserita in una missiva in cui papa Lambertini racconta della trattativa da lui intrapresa per l'acquisto di un dipinto. Nella lettera il papa spiega al suo interlocutore, Filippo Maria Mazzi, che si trovò costretto ad interrompere la trattativa con il marchese Fontanella per l'acquisto dell'opera, in quanto, secondo il suo giudizio, era stata richiesta una cifra esagerata. Il “caso pratico” che “apre l'intelletto”, al quale fa riferimento il papa in collegamento all'acquisto del suddetto dipinto, si riferisce invece all'acquisto della collezione del marchese Sacchetti – per la quale in passato erano stati offerti novantunomila scudi – che per sua iniziativa fu acquistata per la “Galleria de' Quadri in Campidoglio” per la somma di ventiduemila scudi. Questo episodio raccontato da Benedetto XIV serve a

Inoltre, nell'economia del discorso sulla Pinacoteca, tra i personaggi che appartenevano alla cerchia che ruotava attorno alla figura di Benedetto XIV deve essere valorizzato proprio il ruolo di Gian Maria Riminaldi, uditore prima del Camerlengo Silvio Valenti Gonzaga e quindi del suo successore Girolamo Colonna. Non è da sottovalutare, infatti, il suo coinvolgimento negli sviluppi della storia della Scuola del Nudo e della Pinacoteca. E per questo è utile fare una breve digressione per discutere del suo caso. In effetti, nella vita della Pinacoteca e della Scuola del Nudo il contributo di Riminaldi sembra molto più incisivo, rispetto a quello di molti altri: soprattutto alla luce della particolare attenzione che egli prestava a quel concetto di “pubblica utilità” che, come si è già accennato, sebbene in un senso concettuale ancora imperfetto rispetto a certi sviluppi successivi, appare comunque essere uno dei principi fondanti delle due istituzioni in Campidoglio. La breve biografia di Riminaldi curata dal suo illustre concittadino e intimo amico Giovanni Andrea Barotti, aiuta a definire la sua partecipazione alla vita della Pinacoteca e della Scuola del Nudo. Barotti infatti ricorda:

Promosse con distinta cura lo studio delle belle arti *potendosi dire quasi opera sua la celebre fondazione dell'Accademia del Disegno eretta in Campidoglio per istudio della Gioventù, le due Gallerie ivi unite ed annesse di celebri pitture, per le quali sono anche in osservanza e stampate quelle leggi con cui si governano, e sebbene per rendere ragione alla verità molte di queste grandi cose fossero e create e promosse dalla grande mente del Cardinale Valenti* e sostenute e protette dall'immortale pontefice Benedetto XIV nientedimeno deve Roma e lo stato la sua particolare obbligazione alla diligenza ed *indefessa sollecitudine di quest'uomo*, che ebbe sempre il carico e di eseguirle e di ridurle a quella somma perfezione in cui si trovavano presentemente. *Come pure deve la fondata Accademia del Disegno in Campidoglio a lui il premio di quelle tre medaglie d'argento*, che si distribuiscono ogni mese a quei giovani che si sono distinti nello studio del disegno, rappresentandosi sempre sul dritto il ritratto del regnante pontefice e sul rovescio la figura del nudo con lo spaccato della scuola, li giovani attorno ed il motto nel contorno che dice *Scola pictorum capitolina*. [...] *Clemente XIII* successore di Benedetto XIV nell'anno 1759 *sollecitò quei premi* che li vennero *ritardati per la contingenza dei tempi* promovendolo *all'uditorato di Rota* vacato per l'esaltazione al cardinalato di Mons. Gaetano Fantuzzi che era stato successore del cardinale Calcagnini. È bastantemente noto

sottolineare come lui sapesse cogliere un buon'affare nonostante la sua ammessa ignoranza per quanto attine le opere d'arte. DE ANGELIS M. A., *Prospero Lambertini...*, op. cit., p. 349.

il luogo assegnato in quest'illustre ed antichissimo collegio dalla sacra mente di Clemente VIII ai cittadini originari ferraresi i quali fino a questo giorno l'hanno occupato secondo la serie degli uditori raccolta da lui in quadri ed ancora in disegni (sic). Le prerogative e la somma riputazione di questo S. Tribunale non hanno bisogno di maggiori espressioni, per fare capire quanto sia rispettanile¹¹¹.

La rilevanza di questo personaggio per la storia della Pinacoteca, era già emersa in alcune recenti ricerche¹¹², che hanno spiegato come egli si interessasse alla vita di questa istituzione anche al di fuori del suo specifico incarico d'ufficio. In particolare, Michela Di Meglio ha chiarito come proprio per iniziativa di Gian Maria Riminaldi si provvide al restauro di due dipinti (la *Cleopatra e Ottaviano* e la *Sibilla Persica* di Guercino) presenti in Pinacoteca in un periodo in cui egli era passato a ricoprire incarichi che non avevano diretta attinenza con la Galleria.

È importante inoltre sottolineare il particolare interesse maturato da Riminaldi in materia di conservazione delle opere d'arte. Dalle sue carte personali indirizzate ad amici e ai nipoti, studiate nel corso di questa ricerca¹¹³, emergono suggerimenti sul

¹¹¹ GIOVANNI ANDREA BAROTTI, *Ristretto Di memorie sopra la persona di Monsignor Giammaria Riminaldi patrizio ferrarese, uditore della Sacra Rota*, s. d.. Il corsivo è aggiunto. [inserire in Appendice?] Giovanni Andrea Barotti, nasce a Ficarolo nel 1701, di formazione forense abbandonò l'avvocatura per occuparsi di poesia e studi letterari. Membro dell'Accademia degli intrepidi di Ferrara, si occupò di critica ed esegesi di testi. Fra i vari incarichi ricoperti a Ferrara ricordiamo che nel 1738 fu accolto nel Consiglio Maggiore e in seguito divenne uno dei Magistrati dei Savi, come tale propose l'istituzione dell'Accademia del Disegno. Inoltre ricordiamo che nel 1747 fu nominato bibliotecario perpetuo dell'università che ricoprì fino al 1771 l'anno precente la sua morte. Cfr. BAROTTI G. A., *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 6, pp. 485-487.

¹¹² L'importante ruolo ricoperto da Gian Maria Riminaldi nelle iniziative che videro coinvolto Silvio Valenti Gonzaga è rilevato nell'oraizione funebre composta da Zecchini per lo stesso Riminaldi. Un passaggio di quell'omaggio sottolineava: «conobbe [Valenti Gonzaga] la di lui accortezza nel maneggio de' maggiori affari, e se lo accostò; ed egli co' suoi talenti universali lo seppe soddisfare in tutto ciò, che riguardava quel grave impiego»; cfr. ANDREOTTI A., *L'idea di Museo di Giovanni Maria Riminaldi*, in *Museo Riminaldi*, Roma 2006, pp. 9-25; inoltre su alcune vicende che lo videro coinvolto con la Pinacoteca Capitolina cfr. DI MEGLIO M., *L'attività di Carlo e Margherita Bernini e la polemica sulla vernice*, in *Restauro pittorici e allestimenti museali a Roma tra Sette e Ottocento*, a cura di RINALDI S., Firenze 2007, pp. 47-70.

¹¹³ Riminaldi inoltre nelle sue lettere esprime a volte considerazioni sull'aspetto estetico dei dipinti che sono perfettamente in sintonia con le posizioni riferibili ad una cerchia di artisti ed intellettuali

collezionismo e sulla buona conservazione dei dipinti. In particolare, in una lettera inviata da Roma al suo amico Barotti a Ferrara, spiega la sua riluttanza ad acquistare dipinti scuriti o ritoccati, in quanto, come chiarirà in un'altra missiva, per un dipinto è fondamentale la sua piena leggibilità ed è importante dunque che sia ben pulito:

Roma 17 febbraio 1770

Riminaldi Roma a Giannandrea Barotti Ferrara

Forse a questa ora dal nostro signor Canonico Fiocchini le sarà stata comunicata qualche mia difficoltà che trovo nella compra de noti quadri di Bolognesi. [...] Io non faccio le maggiori difficoltà sul prezzo del contratto ma bensì sulla qualità dei capi che lo compongono. *Volentieri acquisto tutto quello che può contribuire al maggior decoro e gloria del Paese, ma quando le pitture sono annerite e patite o ritoccate vien meno l'utilità pubblica, e cessa con ragione il diletto della persona privata che le acquista.* Il signor Ghedini che mi ha reso così buon conto dei quadri se vuole confessarla da quel grande Galantuomo che egli è, converrà in questo sentimento che quanto il Garofalo è bello e ben conservato altrettanto tutti gli altri restano con il solo merito di quell'eccellente pennello che li dipinse e con la memoria di essere stati belli e buoni a suo tempo ma perchè poi le cose sono avanzate a tanto segno io farò quanto posso perchè nessuno abbia da farsi cattiva figura, pregando bensì la di lei Bontà ad interessarsi meco

presente a Roma. Illuminanti a tal proposito sono le parole che Riminaldi impiega per parlare di alcuni quadri spediti a Ferrara al nipote, in cui l'alto prelato spiega che il dipinto da poco realizzato avrebbe acquistato un aspetto più appagante quando con il tempo si fosse formata una certa patina: «Roma 17 settembre 1788; Carissima Nipote, [Riminaldi a Ludovica] [...] Non mi sorprende la pubblica curiosità del mio ritratto, perchè è uno di quelli lavori che al tempo d'oggi in Ferrara non vi è chi lo possa fare e molto meno il buon genio di ordinarlo fuori di Paese ad un eccellente pennello ma voi osserverete meglio il merito di questa pittura da qui a due o tre anni quando avrà pigliato la sua vera patinatura. Procurate peraltro di guardarlo bene dal sole perchè questo benefico pianeta è addirittura malefico agli immobili e agli (sic) pitture». Sempre Riminaldi in altre lettere ai nipoti specificava quali fossero le caratteristiche dei quadri ben conservati: «le pitture non sono belle, chiare, e ben conservate perdono almeno per metà le ragioni di loro pregi». La patina, dunque, scalda il dipinto, mantendolo però chiaro, e non incupendo le tinte. Le stesse considerazioni usate da Pompeo Batoni quando parlava dell'operato della restauratrice Margherita Bernini, la quale a suo avviso «oltre il ristaurar bene senza lesione restavano, e restano le pitture che escono dalle sue mani con quel dorato, o vogliam dir patina che dà il tempo; ma nello stesso tempo di quella placidezza del color nuovo, *senza l'uso della vernice*». Il corsivo è aggiunto. In riferimento alle parole di Pompeo Batoni cfr. DI MEGLIO M., op. cit., p. 69.

in questa parte per risparmiarmi quanto bisogna questo denaro che si potrà impiegare con molto maggiore profitto in acquisti e più nobili e migliori¹¹⁴.

Roma 3 marzo 1770

Riminaldi Roma a Giannandrea Barotti Ferrara

L'istoria dei quadri è finita improvvisamente fuori dell'aspettato e ne ha avuto forse il principale merito il nostro signore Ghedini, il quale con la sua relazione mi ha fatto credere l'acquisto non di quel pregio che vi eravamo supposti. Comunque siasi, io ne son rimasto contento perchè almeno adesso il Paese avrà acquistato ques'opere di più de suoi Pittori delle quali è ormai affatto spogliato. Ringrazio bensì di cuore la di lei somma Bontà, che ha sofferto tanti disturbi per questa commissione preegandola di compatimento se io non ne ho ricavato que bene a cui erano diretti *perchè a dirgliela con ogni ingenuità io tengo la massima che quando le pitture non sono belle, chiare e ben conservate perdono almeno per metà le ragion di loro pregi*¹¹⁵.

Rispetto a certe tematiche, Riminaldi aveva probabilmente assorbito molto dal contesto culturale romano negli anni della sua esperienza nella città pontificia, come sembrano comprovare queste lettere di quell'epoca; e di questo avrebbe fatto tesoro anche per favorire e indirizzare lo sviluppo dell'arte nella sua città natale. Ricordiamo, infatti, che fu grazie al suo interessamento che ebbe nuovo impulso l'Accademia per la formazione degli artisti (che nel 1773 sostituì quella preesistente, ormai vetusta), e che con le opere d'arte e i libri che inviava da Roma diede stimolo alla creazione del Museo e della Biblioteca pubblica,¹¹⁶ esportando appunto a Ferrara i frutti della sua esperienza

¹¹⁴ Cfr. Appendice VI.2. Il corsivo è aggiunto.

¹¹⁵ Cfr. Appendice VI.2. Il corsivo è aggiunto.

¹¹⁶ A Ferrara promuoverà infatti la riforma dell'Accademia e la nascita del Museo pubblico, sulla scorta delle esperienze già maturate nel contesto romano. Cfr. MACIOCE S., *Collezionismo, musealizzazione e cultura antiquaria nella Roma del Settecento*, in *Museo Riminaldi*, Roma 2006; ANDREOTTI A., *L'idea di Museo di Giovanni Maria Riminaldi*, in *Museo Riminaldi*, cit.; BONATTI E., *Ritratti emblematici nella realtà dello Studio riformato*, in *Museo Riminaldi*, cit.; ANGELINI W., *Cenni su Gian Maria Riminaldi e sull'enciclopedismo ferrarese del Settecento*, in *Gianfrancesco Malfatti nella cultura del suo tempo*, Atti del Convegno Ferrara 23-24 ottobre 1981, Ferrara 1982, pp. 347-359; D'AVENIA L., *Giovanni Maria Riminaldi, Mengs e Pacetti, mecenatismo romano di un cardinale ferrarese*, in «Roma Moderna e Contemporanea» n.2-3, 2005, pp.365-379; GAMBERINI M. G., *Considerazioni sul carteggio Riminaldi-Barotti 1770-1771*, in *Gianfrancesco Malfatti nella cultura del*

romana¹¹⁷. Non mancò d'altronde, nelle sue missive, di tributare lodi alla città Roma come luogo di cultura e per le grandi risorse che offriva nel campo delle opere d'arte:

[...] e Roma non senza qualche ragione è in possesso di riguardare le produzioni degli altri paesi con grande superiorità ed indifferenza; mentre per superarla ed eguagliarla nelle arti liberali fin ad ora ha avuto assai poco da temere¹¹⁸.

Tornando poi all'argomento generale dei finanziamenti a disposizione delle due istituzioni, si deve precisare che, come specifica il testo del chirografo già citato, i «reliquati» di Avignone dovevano essere utilizzati «tanto che sarà resa compita l'opera suddetta da noi intrapresa in Campidoglio con tutti li suoi annessi e connessi che devono renderla perfezionata [...]», ossia per la «costruzione ed adornamento della Galleria de' quadri in Campidoglio [...]». Tuttavia, «doppo che voi colli suddetti reliquati averete compito di eseguire li nostri ordini che vi abbiamo dati e vi andremo dando il residuo de' medesimi, voi e li vostri successori nella detta Prefettura della detta

suo tempo, Atti del Convegno Ferrara 23-24 ottobre 1981, Ferrara 1982, pp.369-394; GHINATO A., *Il testamento del Cardinale Giovanni Maria Riminaldi*, in «Atti dell'accademia delle scienze di Ferrara», voll.72-73, 1994-1996, pp.173-209; TURRILL C., *Gian Maria Riminaldi and the Affair of the Busts*, in «Art Bulletin», 74, 1992, pp. 441-452; VISSER TRAVAGLI A. M., *Gian Maria Riminaldi e il museo universitario*, in *La Rinascita del sapere: libri e maestri dello studio ferrarese*, a cura di CASTELLI P., Venezia 1991, pp.486-492; VOLPI P., *I Riminaldi di Ferrara tra arte e storia*, Firenze 2005.

¹¹⁷ In alcune lettere Riminaldi detta ai Riformatori le indicazioni per la creazione del Museo a Ferrara in cui fa esplicito riferimento all'esempio romano, da seguire per quanto attiene alla disposizione prese in merito alle opere d'arte: «buon ordine e gusto che si vede con tanta ammirazione in questi nobilissimi musei romani», ANDREOTTI A., *L'idea di Museo di Giovanni Maria Riminaldi*, in *Museo Riminaldi*, Roma cit., p. 23. inoltre sull'argomento cfr. VISSER TRAVAGLI A. M., *Gian Maria Riminaldi e il museo universitario*, in *La Rinascita del sapere: libri e maestri dello studio ferrarese*, a cura di CASTELLI P., Venezia 1991, pp. 486-492; ANGELINI W., *Cenni su Gian Maria Riminaldi e sull'enciclopedismo ferrarese del Settecento*, in *Gianfrancesco Malfatti nella cultura del suo tempo*, Atti del Convegno Ferrara 23-24 ottobre 1981, Ferrara 1982, pp. 347-359; GHINATO A., *Il testamento del Cardinale Giovanni Maria Riminaldi*, in «Atti dell'accademia delle scienze di Ferrara», voll.72-73, 1994-1996, pp. 173-209; BONATTI E., GHINATO A., *Documenti manoscritti per la storia del Museo a Ferrara*, in *La rinascita del sapere, libri e maestri dello studio ferrarese*, Venezia 1991, pp. 493-514; D'AVENIA L., *Giovanni Maria Riminaldi, Mengs e Pacetti, mecenatismo romano di un cardinale ferrarese*, in «Roma Moderna e Contemporanea» n.2-3, 2005, pp.365-379.

¹¹⁸ Cfr. Appendice VI.2.

Congregazione Avignone, li facciate entrare nella Depositeria di questa nostra Camera di Roma», perché servissero dunque a costituire il deposito delle rendite delle casse pontificie. Infatti un bando del 1756 specificava che i denari delle rendite di Avignone da quel momento in poi dovevano essere avvocati dalla Camera Apostolica e destinati ad altri usi. Ma alcuni di quei documenti inediti preannunciati poc'anzi – che ora si possono cominciare ad esaminare più da vicino – attestano come lo stesso anno, sempre per il principio di non gravare sulle casse della Camera Apostolica con spese aggiuntive, fu stabilito che per il finanziamento della Pinacoteca e della Scuola del Nudo fossero utilizzati e messi a disposizione del Camerlengo gli scudi precedentemente destinati alla Dogana della Suola:

[...] alla [Accademia del Nudo] quale assegnò in perpetuo un'annua rendita di scudi trecento sopra li proventi del pubblico magazzino eretto ed istituito per conservarci e venderci la suola¹¹⁹.

Inoltre, per le spese delle due istituzioni del Campidoglio fu stanziato un aumento di seicento scudi rispetto ai trecento già disposti: una cifra aggiuntiva destinata ad evenutali ulteriori spese e alla distribuzione delle medaglie da consegnare ai giovani della Scuola del Nudo. Un altro atto documenta precisamente questo deposito e le modalità con cui si rendevano disponibili i denari:

[...] *nel Sacro Monte di Pietà a credito e li ha disposizione del Reverendissimo cardinale camerlingo e di altri suoi successori pro tempore nella carica del Camerlingato*, oltre li scudi trecento assegnati per la detta accademia come sopra *altri scudi seicento moneta* e così in tutto l'anzidetta annua somma di scudi novecento moneta *di sei mesi in sei mesi*¹²⁰.

Il documento fornisce poi un'ulteriore conferma che anche per tutti gli altri camerlenghi, oltre che per Silvio Valenti Gonzaga, valeva l'esonero dall'obbligo di presentare i rendimenti dei conti:

¹¹⁹ Cfr. Appendice VI.1. Nonostante la documentazione citi spesso l'Accademia del nudo i denari raccolti verranno utilizzati anche per la Pinacoteca come chiarirà il dettaglio dei conti.

¹²⁰ Cfr. Appendice I.7. Il corsivo è aggiunto.

[...] Reverendissimi cardinali camerlinghi si stimeranno per li suddetti effetti più utili e proficui senza che ne sieno tenuti render conto veruno *esimendoli e liberandoli noi da tale rendimento de' conti* ed approvando d'adesso preventivamente quanto sopra le cose premesse¹²¹.

È solo dal 1756, dunque, che furono stanziati i nuovi denari necessari alla conduzione ordinaria e straordinaria della Pinacoteca e della Scuola del nudo. Si è cioè di fronte ad un certo ritardo rispetto alla data di nascita delle due istituzioni; un elemento che può essere spiegato con la particolare congiuntura che si venne a creare tra la loro fondazione e la malattia di Silvio Valenti Gonzaga¹²². Il Camerlengo, infatti, fu colpito da un primo ictus nel 1752, nel 1755 ebbe quindi un secondo malore che lo costrinse all'immobilità. La gestione della Pinacoteca e della Scuola subirono pertanto un rallentamento, e l'amministrazione riprese il normale ritmo solo nel 1756, dopo l'assegnazione dell'incarico al nuovo Camerlengo Girolamo Colonna.

Le pagine redatte da Riminaldi sulle competenze del Camerlengo, forniscono poi ulteriori dati in merito alla somma stanziata per la vita della Pinacoteca e della Scuola:

Volle [il pontefice] inoltre che la suddetta somma venisse ogni anno depositata nel Monte di Pietà di sei in sei mesi la rata parte anticipatamente in credito dell'accademia a libera disposizione dell'Eccellentissimo Camerlengo pro tempore, dal di cui prudente arbitrio fosse erogata in spese utili e necessarie per la medesima senza che mai fosse tenuto rendere conto alcuno...

Accrebbe finalmente all'assegnamento suddetto altri scudi seicento che in tutto fanno la somma di scudi 900 ed ordinò che monsignore tesoriere pro tempore facesse depositarli ogni anno nel suddetto Sagro Monte di sei in sei mesi la rata parte anticipatamente *a credito e libera disposizione* dell'eccellentissimo e reverendissimo signor cardinale Colonna camerlengo vigilantissimo e suoi successori nel camerlengato per erogare la detta somma senza cura veruna persona nelli pagamenti tanto per il salario

¹²¹ Cfr. Appendice I.7. Il corsivo è aggiunto.

¹²² Nel 1752, il cardinale Valenti, fu colto per la prima volta da malore. Nel 1755 un nuovo peggioramento della malattia lo rese inabile e quasi cieco. Cfr. MORONI G., *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica*, Venezia 1847, vol. LXXXVII, pp. 246-249.

de ministri e spese per il buon regolamento e direzione di Piazza Navona¹²³ quanto per il mantenimento dell'Accademia e per le spese necessarie sia per la medesima come per la distribuzione mensile (sic) dei premi, da farsi a quelli gioveni (sic) che più si contraddistinguerebbero nel disegno del Nudo e generalmente in tutte le altre spese ed usi che da S. E. e suoi successori in detto ufficio si stimerebbero più utili e proficue per li suddetti effetti, senza che sieno tenuti a renderne conto.¹²⁴

Le parole di Riminaldi aiutano a capire le modalità di deposito dei denari nel Monte di Pietà (una delle casse della Camera Apostolica). Infatti i finanziamenti erano collocati in un conto specifico a disposizione del Camerlengo e quindi non direttamente connesso al normale apparato finanziario pontificio. Come si vede, dunque, questi conti aiutano a comprendere meglio il sistema dei finanziamenti destinati alla gestione della Pinacoteca. È però utile, a questo punto, fare ancora alcune precisazioni a riguardo.

Questa contabilità è rimasta nascosta a causa soprattutto delle recenti vicende archivistiche italiane e non per via di una poco salda e deficitaria organizzazione della Pinacoteca che portò a una dispersione delle sue carte. Nonostante queste nuove scoperte, è stata finora rintracciata solo una documentazione residuale e molto sintetica, in grado di restituire un quadro poco dettagliato delle attività della Pinacoteca. Anche sotto questo profilo, tuttavia, poco o nulla è da imputare ad una cattiva gestione dei conti al tempo dell'amministrazione settecentesca – che al contrario, come si è detto, fu sapientemente riformata da papa Lambertini –, quanto piuttosto alla storia archivistica della documentazione relativa all'amministrazione pontificia. Proprio queste carte tra Otto e Novecento furono parzialmente distrutte, causando la perdita irreparabile di molto materiale e con esso anche la perdita di tante importanti notizie storiche.

I conti della Pinacoteca e dell'Accademia del Nudo, seppur utili a chiarire alcuni aspetti della loro amministrazione, mostrano in effetti tutti i limiti di una documentazione essenziale: si tratta difatti di semplici liste di resoconti dei bilanci di spesa. Al contempo essi appaiono particolarmente preziosi, in quanto si tratta dell'unica testimonianza cartacea della sua contabilità ancora esistente. Purtroppo, le più

¹²³ I pagamenti includono anche i salariati di «Piazza Navona» in quanto la cura di questo mercato spettava appunto all'ufficio del Camerlengo. Cfr. ROMANO P., PARTINI P., *Piazza Navona nella storia e nell'arte*, Roma 1987.

¹²⁴ Cfr. Appendice VI.1. Il corsivo è aggiunto.

dettagliate carte di giustificazione di spesa, che si associavano normalmente a questo tipo di conti, sono invece finite al macero. È una notevole perdita, dato che le giustificazioni avrebbero potuto fornire molti ulteriori dettagli sulla vita della Pinacoteca. Un breve *excursus* sulla storia di questa documentazione diventa a questo proposito necessario, considerando che finora si è data una lettura parziale della vita di questa istituzione proprio a causa della mancata conservazione o della dispersione delle carte negli archivi post-unitari.

Il denaro destinato alla Pinacoteca era dunque depositato nel Monte di Pietà (come alcuni documenti pubblicati da Maria Cecilia Mazzi avevano già lasciato intravedere per il caso del Museo Capitolino)¹²⁵, dove erano registrati come «conto a parte», ossia uno di quei conti che si alimentavano con entrate particolari o servivano, come in questo caso, per finanziare spese di carattere speciale. In effetti la Camera Apostolica usava a volte accendere anche dei conti presso il Banco di Santo Spirito e il Monte di Pietà. Nel caso specifico dei «conti a parte» si trattava però di depositi separati dalla contabilità ordinaria, con un proprio apparato contabile che non rientrava nei bilanci della Computisteria Generale (l'organo che gestiva le finanze dello Stato pontificio), trattandosi di somme stanziare per essere utilizzate da determinati ufficiali dell'amministrazione pontificia. Per tali conti si tenevano perciò appositi registri: dai libri mastri alle scritture subalterne¹²⁶. Questi depositi, inoltre, oltre che direttamente dai funzionari pontifici, potevano anche essere amministrati da banche o enti finanziari, come appunto il Monte di Pietà. L'utilizzo di un conto a parte per la Pinacoteca, però, faceva sì che non risultassero rendimenti di conti nei registri dell'ufficio che normalmente gestiva la contabilità pontificia, appunto la Computisteria generale, che ricordiamo fu riformata sotto il pontificato di Benedetto XIV nel 1743¹²⁷. Nel caso

¹²⁵ Cfr. MAZZI M. C., «Una luce nuova... nuove oscurità...», cit., p. 127.

¹²⁶ Cfr. PASTURA RUGGIERO M.G., *L'archivio della Computisteria generale della Camera Apostolica dopo la riforma di Benedetto XIV (1744): ipotesi di ricerca*, Roma 1981, p. 21.

¹²⁷ A questa data le tre computisterie generali furono ridotte ad una. Vi fu anche l'introduzione un sistema di gestione e controllo atto a snellire la spesa pubblica e ad assicurare un maggior controllo delle finanze, con un nuovo sistema di riscontro delle entrate e delle uscite di denaro: ormai gestite da un unico organo di controllo, sito in un unico locale. Per un approfondimento sulla riforma cfr. PASTURA RUGGIERO M.G., *L'archivio della Computisteria generale...*, cit.; PASTURA RUGGIERO M.G., *La Computisteria generale organizza la consultabilità del proprio archivio alla fine del XVIII*, in *Archivi e*

specifico, inoltre, il fatto stesso che i camerlenghi in carica non fossero tenuti a nessun rendimento di conti comportava appunto che costoro non dovessero fornire alcuna giustificazione scritta delle loro spese.

Il denaro per la Pinacoteca era dunque conservato in un conto gestito direttamente dal Monte di Pietà, l'ambito della ricerca sulla struttura finanziaria della stessa Pinacoteca si restringe quindi alle carte dello stesso Monte. Tuttavia, proprio questo fondo, come si diceva, ha purtroppo subito drastiche perdite nell'Ottocento a causa della indiscriminata distruzione fisica di molto materiale. Per quanto attiene alla documentazione relativa ai conti della Galleria oggi disponiamo perciò unicamente di sintetici profili dimostrativi, consistenti in bilanci, dimostrazioni di entrate e uscite del conto a parte – che venivano presentate ad ogni passaggio di incarico del nuovo tesoriere – e di un ristretto, oltre ad un fascicolo con le spese straordinarie degli anni 1744-1790. Queste carte, offrono nel dettaglio le spese compiute per ciascun anno a partire dal 1756 fino alla fine del secolo. Sebbene certifichi le spese fatte durante un ampio arco di tempo, tuttavia la stessa natura particolarmente sintetica della documentazione limita molto la possibilità di approfondire nel dettaglio gli interventi che furono eseguiti all'interno della Pinacoteca. I libri mastri del Monte di Pietà in cui sono registrate tutte le spese della Pinacoteca esistono insomma ancora oggi. In essi vi sono precisi rimandi al numero di filza delle giustificazioni, documenti che, per via della loro natura di descrizione analitica delle spese, sarebbero stati una fonte preziosa per un esame approfondito delle diverse attività di gestione e di amministrazione svolte all'interno della Pinacoteca. Attraverso queste carte, in particolare, si sarebbe potuto comprendere in tutti i loro dettagli quali interventi avessero svolto alcuni interessanti personaggi citati nei ristretti (dei quali si discuterà più avanti): un dato fondamentale per ampliare la storia degli interventi subiti dai dipinti, e quindi la loro storia conservativa. Ma il fondo archivistico del Monte ha appunto subito gravi perdite, che, va precisato, concerne soprattutto questa parte di preziosa documentazione. In un primo tempo, a seguito dell'occupazione francese del 1798 le casse del Monte¹²⁸ furono saccheggiate; nel 1892, quindi, nel corso della distruzione sistematica di molti fondi archivistici

archivistica a Roma dopo l'Unità, genesi storica, ordinamenti, interrelazioni, Atti del Convegno Roma 12-14 marzo 1990, Roma 1994, pp. 294-331.

¹²⁸ Per un approfondimento sulla Storia del Monte di Pietà cfr. *Archivi storici delle aziende di credito*, voll. 2, Roma 1956

romani iniziata da circa un ventennio prima, furono inviate al macero circa diecimila buste di giustificazioni dei libri mastri del banco dei depositi del Monte di Pietà. Una tale sistematica distruzione al tempo fu giudicata possibile, forse non solo per la mancanza di spazi fisici destinati alla conservazione, ma anche e soprattutto perché, svuotate le casse del banco dal governo della repubblica romana nel biennio 1798-1799, agli occhi di coloro che si occuparono della selezione quei documenti avevano perduto ogni valore amministrativo e contemporaneamente avevano perso anche qualsiasi interesse storico¹²⁹.

Per concludere, dunque, si può riassumere in breve che attualmente la documentazione a nostra disposizione consiste in resoconti di spesa privi però delle rispettive cedole di giustificazione, che non consentono dunque di seguire nello specifico le attività svolte nella Pinacoteca dai vari personaggi citati nei conti. Fortunatamente, come detto, questa documentazione copre però di fatto tutta la seconda metà del XVIII secolo (a partire dal 1756), offrendo non una registrazione casuale dei conti, ma un sistematico bilancio di spesa che dà modo di inquadrare nel suo complesso l'attività gestionale della Pinacoteca in quel periodo. Sebbene la natura stringata delle informazioni qui registrate non aiuti dunque a conoscere nel dettaglio tutte le attività che nel corso del Settecento furono svolte in Galleria, nel capitolo sulle professioni museali – in cui verranno analizzati ancor più nello specifico i suddetti conti – sulla base di queste annotazioni si potrà perciò ipotizzare almeno con una certa approssimazione quali fossero gli interventi compiuti da alcuni dei personaggi citati in questi conti. Anche grazie a questa documentazione si potrà, in ogni caso, chiarire meglio il profilo professionale e nello specifico le mansioni che erano chiamati a svolgere per la Pinacoteca questi personaggi: un dato tuttora poco noto, se non del tutto oscuro.

¹²⁹ LODOLINI E., *L'archivio di Stato di Roma dallo smembramento alla ricostruzione dei fondi*, in «Rassegna dei archivi di stato», 1, 1984, pp. 23-67

Capitolo II

Professioni museali nel XVIII secolo. Le figure professionali all'interno della Pinacoteca Capitolina.

Un esame specifico sul funzionamento e sull'organizzazione dei primi musei nati in Italia nel corso del Settecento richiede in primo luogo uno studio specifico delle figure professionali che operarono in ogni singola realtà. Questo tipo di indagine, come spiega in un recente saggio Michela di Macco¹ riprendendo l'esempio metodologico proposto da Paola Barocchi², si deve fondare in primo luogo sull'esame del lessico tecnico utilizzato nei testi letterari. Attraverso lo studio dell'uso di alcuni termini la Di Macco ha infatti tentato di definire a grandi linee le specifiche professioni sorte nei vari ambiti museali degli stati italiani tra XVII e XIX secolo. La studiosa ha notato in particolare come alcuni specifici vocaboli indicanti talune di queste professioni indichino differenti significati e contenuti a seconda del contesto culturale di riferimento, dei diversi periodi storici e delle realtà istituzionali e museali dove erano utilizzati.

Per un esame complessivo della storia della museologia italiana, diventa pertanto utile indagare le varianti lessicali adottate nel contesto italiano per indicare le varie professioni svolte in ogni singola realtà museale, in modo da poter operare confronti sempre più precisi e complessi fra i diversi ambiti; confronti che possono servire a svelare le diversità nascoste dietro le similitudini terminologiche: uno stesso vocabolo, in effetti, si riferiva a volte a mansioni del tutto differenti, perfino in un contesto locale. Uno sguardo d'insieme capace di dare coerenza e omogeneità ad una ricostruzione generale, in effetti, appare ancora oggi prematuro, giacché per alcune realtà museali ci si trova di fronte ad indagini tuttora incomplete o ancora da avviare.

¹ DI MACCO M., *Il museo italiano*, in ICOM, aprile 2005, pp. 1-8

² BAROCCHI P., *Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario*, in *Studi Vasariani*, Torino 1984, pp. 135-156.

Dalla lettura del testo della Di Macco e dagli studi intrapresi su specifici ambiti museali ricaviamo, in effetti, una certa variabilità di significato nell'utilizzo di alcuni termini: fra questi è da segnalare in primo luogo la diversità di contenuti e di competenze che venivano assegnate all'ufficio cosiddetto di «custode». Questo termine infatti oltre ad essere uno di più antico utilizzo per quanto attiene le opere d'arte, ricorre spesso nel Settecento, in vari contesti museali, a denotare spesso mansioni di diversa natura e di diverso grado di importanza, ed era attribuito dunque a personaggi con profili professionali e culturali a volte profondamente differenti.

Per quanto attiene all'uso di questo termine nello specifico ambito museale romano nel corso del Settecento, la Di Macco ha ravvisato l'assenza di una ricostruzione storica esaustiva delle competenze ad esso attribuite. Una lacuna da colmare per chiarire le funzioni svolte da questa figura nell'ambito museale romano. A questo proposito, si deve rilevare come l'indagine sul contesto romano della Di Macco si focalizzi principalmente sulla figura del custode dei Musei Capitolini. Proprio quest'elemento, in effetti, è tra i più studiati: già molte ricerche, infatti, hanno reso possibile una ricostruzione storica affidabile delle figure professionali che vi operarono, restituendo i termini con i quali erano designati i loro uffici. È pur vero che spesso le varie mansioni non hanno una definizione stabile, come testimonia l'utilizzo di termini quali: «presidente», «custode» e «sottocustode»; si notano cioè oscillazioni nell'uso di questi vocaboli spesso fuorvianti per chi legge la documentazione archivistica: è la logica conseguenza di una realtà in corso formazione, quella appunto dei musei nel Settecento, che eredita termini dalla tradizione precedente adattandoli ad un nuovo contesto e a nuove esigenze e che solo in seguito porteranno ad una più chiara definizione dei ruoli e dunque anche dei nomi assegnati alle diverse professioni.

Il contesto museale romano nel corso del Settecento, d'altronde, si mostra ricco di iniziative museali e variegato per quanto attiene alla loro specifica organizzazione. Per questo, pur limitandoci a questo specifico ambito, possiamo riscontrare l'utilizzo di svariati termini per indicare una serie di attività e di uffici interni al museo, le cui denominazioni subiscono frequenti slittamenti concettuali a seconda dell'amministrazione che li regolava. In particolare, dalla bibliografia scientifica sui

Musei Capitolini³ e dei Musei Vaticani⁴ si desume che spesso non ci si trova di fronte ad un glossario ben definito per quanto attiene le figure professionali, quanto appunto ad un utilizzo dei termini non ancora istituzionalizzato e codificato e dunque costantemente variabile. Con il termine «custode», in effetti, si designa al contempo, sia il Presidente del museo, sia un'altra figura professionale incaricata del controllo delle opere. Come si vede, per il secolo in questione risulta pertanto difficoltoso operare attribuzioni precise e puntuali fra vocaboli e professioni. Resta indispensabile dunque, a questo livello cronologico, attribuire sistematicamente ad ogni mansione, e al termine che in generale la connotava, i necessari chiarimenti ed approfondimenti, per non ottenere dei confronti fuorvianti.

L'attenzione che riserviamo al «custode» in questa sede si giustifica col fatto che, tra le diverse figure professionali operanti nella Pinacoteca Capitolina, solo questo funzionario era incaricato della sua gestione quotidiana. Il termine «custode» è uno dei più antichi e utilizzati in materia di opere d'arte, e ricorre spesso per definire diversi ruoli: quelli di più alto spessore culturale ed intellettuale, e in questo caso gli si

³ MAZZI M. C., «Una luce nuova...nuove oscurità...», in *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Sette e Ottocento*, a cura di RINALDI S., Firenze 2007, pp. 123-169; BENEDETTI S., *Filippo Barigioni e l'allestimento del Museo Capitolino nel Palazzo Nuovo di Campidoglio*, in «Palladio», 20, 1997-1998, pp. 83-100; FRANCESCHINI M., *La nascita del museo capitolino nel diario di Alessandro Gregorio Capponi*, in «Roma moderna e contemporanea», I, 3, 1993, pp. 73-80; FRANCESCHINI M., *La presidenza del museo capitolino (1733-1869) e il suo archivio*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», I, 1987, pp. 63-72; KIEVEN E., «Trattandosi illustrar la patria» Neri Corsini, il «Museo Fiorentino» e la fondazione dei Musei Capitolini, in «Rivista storica del Lazio», 9, 1998, pp. 135-144; PIETRANGELI C., *I presidenti del Museo Capitolino*, in «Capitolium», 12, 1963, pp. 604-609; VERNESI V., *Alessandro Gregorio Capponi, «statue di Campidoglio»: idea e forma del Museo Capitolino*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», 15, 2001, pp. 73-88.

⁴ MORELLO G., *Il «Museo Cristiano» di Benedetto XIV nella Biblioteca Vaticana*, Atti del Convegno internazionale (Bologna 28-30 novembre 1994), a cura di BIAGI MAINO D., Roma 1998, pp. 1117-1151; PIETRANGELI C., *I Musei Vaticani*, Roma 1985; LIVERANI P., *La nascita del Museo Pio-Clementino e la politica canoviana dei Musei Vaticani*, in *Canova direttore di Musei*, I settimana di Studi Canoviani, a cura di PASTORE STOCCHI M., Bassano del Grappa 2004, pp.75-102; PIETRANGELI C., *Il primo regolamento dei Musei Vaticani*, in «Strenna dei Romanisti», XLII, 1981, pp. 362-373; PIETRANGELI C., *Il taccuino di Giambattista Visconti*, in «Bollettino Musei e Gallerie Pontificie», 15, 1995, pp. 317-334; PIETRANGELI C., *Le memorie del «primo custode» dei Musei Vaticani*, in L'«Urbe», 44, 1981, pp. 6-16; SPINALA G., *Il Museo Pio Clementino*, Città del Vaticano 2004.

accompagnava spesso l'uso del vocabolo «presidente» (come accade ad esempio per il museo di scultura in Campidoglio)⁵; quelli più strettamente onorifici; fino a quelli connessi ad una serie di funzioni legate alla cura materiale e al controllo delle opere (caso che, invece, riguarda appunto la Pinacoteca Capitolina). La ricchezza e la complessità delle funzioni che raccoglie il termine «custode»⁶ in ambito romano non a caso ha richiamato l'attenzione della Di Macco. Tuttavia, come dicevamo, rispetto al Museo Capitolino di scultura sul quale esistono alcuni interessanti contributi⁷, la Pinacoteca costituisce un terreno ancora in parte da esplorare, soprattutto per ciò che

⁵ Cfr. i documenti sul «Custode e Presidente» Capponi citati da MAZZI M. C., «Una luce nuova...nuove oscurità...», cit., p. 127.

⁶ Una testimonianza diretta delle diversità esistenti per tutto il Settecento tra le professioni museali associate a uno stesso vocabolo nello specifico ambito romano, l'abbiamo dal diario di un viaggiatore ferrarese del Settecento, Cesare Barotti, il quale visitando il Museo Sacro in Vaticano racconta: «La mattina alle ore 12 andassimo nella famosa Biblioteca Vaticana [...] In fondo a [un] salone da una parte a l'altra si vede una fila di camere tutte ancor esse piene d'armari. L'ultima a sinistra è il Museo Sacro, ma per essere in controversia i custodi e direttori non potessimo vedere le cose conservate ne'scrigni [...]», BIBLIOTECA COMUNALE ARIOSTEA di FERRARA, fondo *Antonelli*, 519, c. 19v. L'episodio infatti mostra come tra certe figure professionali (custode e direttore) non ci fosse ancora un rapporto gerarchico ben stabilito fondato su competenze precise associate a certi termini: in sostanza non dobbiamo collegare al lemma «custode» mansioni e responsabilità tipiche dell'uso contemporaneo. Queste frequenti oscillazioni tra termini e funzioni testimoniano come l'associazione vocaboli/professioni nel corso del Settecento non avesse ancora avuto una chiara e gerarchica definizione.

⁷ Informazioni utili per capire l'organizzazione delle mansioni all'interno del Museo Capitolino vengono direttamente dalle pagine del *Diario* del marchese Alessandro Gregorio Capponi, dove si fa riferimento alle funzioni conferite al *sottocustode* e quelle invece inerenti il custode-presidente, carica da lui stesso ricoperta, cfr. VERNESI V., op. cit.; PIETRANGELI C., *I Musei Capitolini prima raccolta pubblica d'Europa*, in «Musei e Gallerie d'Italia», 1, 1956-1957, pp. 22-28; PIETRANGELI C., *I musei capitolini, Breve guida*, Roma 1958; PIETRANGELI C., *I Musei compiono cinquecento anni*, in «Musei e Gallerie d'Italia», 44, 1971, pp. 3-11; PIETRANGELI C., *I presidenti del Museo Capitolino*, in «Capitolium», 12, 1963, pp. 604-609; FRANCESCHINI M., *La nascita del museo capitolino nel diario di Alessandro Gregorio Capponi*, in «Roma moderna e contemporanea», I, 3, 1993, pp. 73-80; FRANCESCHINI M., *La presidenza del museo capitolino (1733-1869) e il suo archivio*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», I, 1987, pp. 63-72; DE ANGELIS M. A., *Musei e istituzioni di belle arti in Roma. Cronologia del personale direttivo dal 1768 al 1956*, in «Bollettino Monumenti Musei e Gallerie pontificie», 17, 1997, pp. 83-103. Sulle professioni connesse al Museo Pio Clementino cfr. PIVA C., *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del Museo Pio-Clementino*, Roma 2007.

attiene alle figure che ne curavano la gestione⁸, sebbene studi come quello di Maria Cecilia Mazzi, siano appunto in grado di offrire già importanti rilievi in questo senso partendo dal confronto con i Musei Capitolini, lì dove accennano al ruolo di sottocustode⁹.

Per ricavare ulteriori dati dal confronto fra le diverse realtà museali italiane, dunque, è fondamentale analizzare a fondo nello specifico tutte le nuove istituzioni museali che nascono nel Settecento a Roma. E, in particolare, è utile studiare i compiti assegnati a certe professioni legate alla gestione della Pinacoteca Capitolina, alla quale finora, da questo punto di vista, non è stata dedicata una ricerca ampia e sistematica. Gli studi condotti fino a poco tempo fa sulla Pinacoteca, d'altra parte, non hanno preso in considerazione l'apporto che questo tipo di approccio d'indagine può offrire alla storia di questa istituzione. Ma una analisi della situazione museale romana, in realtà, come hanno dimostrato proprio i risultati del recente studio della Mazzi, non può prescindere da questo lavoro di ricerca.

La documentazione proposta nel precedente capitolo, a questo proposito, è in grado di fornire molte nuove informazioni sulla principale di queste figure professionali che operavano direttamente all'interno della Pinacoteca: il «custode» appunto. Così come emerge dai regolamenti, in effetti, il custode era il solo funzionario deputato – in via ufficiale – della gestione materiale della Pinacoteca; pertanto approfondire le sue mansioni significa fornire delle notizie per una storia della tutela delle opere d'arte. In questo capitolo, dunque, cercando di offrire anche un contributo alla storia generale delle professioni museali, ci concentreremo in particolare sui due uomini che nel corso del Settecento si sono succeduti in quel ruolo nella Pinacoteca.

Per fare luce sulla formazione dei custodi della Galleria capitolina, sui loro compiti e dunque per ricostruire un loro completo profilo professionale, possono essere già d'aiuto i documenti con cui, come si è visto, ufficialmente nel 1754 veniva assegnato l'incarico di custode a Giuseppe Voght, e in seguito, nel 1768, a Clemente Cittadini¹⁰. I due testi comprovano il ruolo esclusivo che erano chiamati a svolgere i due custodi in Galleria, ossia la salvaguardia delle opere a loro consegnate ufficialmente. In essi,

⁸ Per questo motivo, in effetti, è assente dallo studio della Di Macco.

⁹ Cfr. MAZZI M. C., «Una luce nuova...nuove oscurità...», cit., p. 127.

¹⁰ I documenti sono citati nel precedente capitolo. Ma cfr. anche Appendice I.2 e I.11..

infatti, sono enucleate, almeno in parte, le disposizioni riguardanti i compiti ai quali il custode si deve attenere per il controllo della Pinacoteca. In particolare, nel documento di assegnazione d'incarico a Voght (al quale, come si è detto, furono affidati i dipinti solo l'anno successivo, dopo aver completato l'allestimento delle sale) si spiega che il custode avrebbe dovuto custodire diligentemente e non spostare o far spostare i dipinti; inoltre, avrebbe dovuto informare il Camerlengo di qualunque accadimento che avesse attinenza con i dipinti. Oltre al custode, dunque, l'ufficio più direttamente coinvolto nelle vicende di questa istituzione era appunto il Camerlengato; sebbene quest'ultimo, a differenza di quanto accadeva nel caso del Presidente del Museo Capitolino, esercitasse un controllo finanziario e amministrativo, per così dire, esterno alla Pinacoteca¹¹.

Un ulteriore aiuto per definire i compiti dei custodi viene dai regolamenti, anch'essi già discussi nel precedente capitolo. Infatti, sia il regolamento Colonna, sia il successivo redatto da Rezzonico, presentano il custode come un portavoce del Camerlengo, oltre che un referente per gli accademici della scuola del Nudo. In particolare, il regolamento Colonna del 1759 precisava:

Proibiamo al custode di permettere a persona di qualunque sorte siasi, il poter copiare o disegnar quadri senza la nostra espressa licenza in scritto, che dovrà esibirsegli; e per ottenere la quale sarà cura del giovane di farcene supplica col *memoriale*, che dovrà ritenersi dal custode fino all'opera finita¹².

Ed inoltre chiariva che:

[...] incaricandosi il custode d'avvertire, che non s'introducano nella Galleria altre persone in compagnia de' Giovani Studenti, che oltre la confusione, e qualche pericolo servono da disturbo a quelli di studio¹³.

Il regolamento stabiliva, cioè, che gli accademici dovessero avere come referente il custode e che quest'ultimo tenesse aggiornato il Camerlengo di tutti gli inconvenienti, anche minimi, inerenti la Pinacoteca. Il custode, a questo proposito, era probabilmente

¹¹ Si veda ancora quanto detto in proposito nel precedente capitolo.

¹² Cfr. Appendice I.10.

¹³ Cfr. Appendice I.10.

tenuto a redigere un memoriale, ossia una sorta di diario da aggiornare quotidianamente, dove annotare tutte le questioni o le problematiche inerenti la Pinacoteca, che poi sarebbe stato recapitato al Camerlengo per sua informazione e supervisione. Lo si comprende dall'inventario *post mortem* di Voght, all'interno del quale compaiono varie carte riguardanti annotazioni di questo genere:

Un [...] foglietto di carte appartenenti all'ufficio di custode di Galleria in Campidoglio [...]

Fogli concernenti l'accademia del Nudo di Campidoglio

Note riguardanti suppellettili dell'Accademia e Galleria in Campidoglio.¹⁴

Un'ipotesi rafforzata forse dai rapporti professionali che Voght aveva con un certo Gaetano «scrittore di memoriali», al quale doveva dei denari che non è escluso riguardassero un pagamento proprio per una commissione di questo genere¹⁵. Un elemento che viene ulteriormente corroborato se messo in connessione con l'obbligo di informare il Camerlengo di tutto ciò che accadeva nella Pinacoteca, previsto appunto esplicitamente dal regolamento Colonna:

Incarichiamo finalmente al Custode la puntuale osservanza di queste nostre disposizioni e di renderci minutamente intesi di quegli'inconvenienti che siano per accadere...¹⁶

Si tratta, tra l'altro, di disposizioni – quelle concernenti l'obbligo di tenere questa sorta di diario da parte del custode – che rimasero valide anche con il regolamento del 1840¹⁷.

¹⁴ Cfr. Appendice II.1.

¹⁵ Ecco il passo in questione: «[...] uno zecchino da due anni fa prestato dal medesimo defunto a Gaetano [...] scrittore di memoriali in vicinanza di San Stefano [...] disse però l'erede suddetta non essere certo se tal credito sia stato compensato con le scritture e conti ch'egli dava a copiare il defonto». Cfr. Appendice II.1.

¹⁶ Cfr. Appendice I.10.

¹⁷ Cfr. GUARINO S., *Il «Regolamento» del 1840 della Pinacoteca capitolina*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», IX, 1995, pp. 117-121.

Il successivo regolamento Rezzonico aggiungeva poi che il custode doveva prestare servizio di controllo durante i concorsi dell'Accademia del Nudo al fine di garantirne la piena regolarità; a tale scopo avrebbe provveduto alla custodia dei disegni e alla loro sigillatura, oltre ad evitare che si danneggiassero gli ambienti o i dipinti.

Per ciò che riguarda le fonti a stampa, l'unica che fornisce indicazioni utili sul profilo professionale del custode, ed in particolare su Clemente Cittadini è il testo di Busiri Vici. L'autore racconta che nel 1805, dopo trenta anni di servizio, Cittadini era ancora custode della Pinacoteca. Di esso Busiri Vici offre specifici dettagli biografici, ma più interessanti sono le sue precisazioni sulla professione del personaggio, che non professava alcuna arte liberale ed era invece definito un restauratore¹⁸. Si tratta, in effetti, di un'indicazione che merita di essere approfondita per fare luce sulle competenze richieste ai due custodi che nel corso del Settecento si passarono il testimone nella Pinacoteca. Presumibilmente, d'altronde, la preparazione professionale era identica o simile in entrambi i casi.

È importante chiarire, soprattutto, se, oltre ad avere le funzioni di controllo dei dipinti, i due custodi settecenteschi fossero responsabili anche di specifiche attività di manutenzione e cura fisica delle opere; fare luce su questi aspetti è utile, infatti, non solo a definire i loro profili professionali, ma potrebbe anche dare modo di delineare meglio la vita conservativa delle opere presenti in galleria. Non essendo emersi molti dettagli utili per fare luce sulla vita di quell'istituzione nel Settecento, si è in genere ipotizzato che in quel periodo (e in particolare poco dopo la sua nascita) la Pinacoteca fosse lasciata in una condizione di pressoché totale noncuranza.

Per un esame più approfondito delle funzioni dei custodi, come dicevamo, conviene tuttavia tornare ai due regolamenti settecenteschi e ad altra documentazione archivistica. Da questa normativa abbiamo in primo luogo la conferma che a loro non venisse chiesto di svolgere mansioni tipiche piuttosto di uscieri e scopini, non era loro compito, ad esempio, tenere puliti gli ambienti della Pinacoteca e della Scuola del Nudo. Né spettavano loro altri compiti più semplici e spiccioli. Era loro cura, piuttosto, supervisionare le mansioni e le funzioni connesse alle attività della persona incaricata del ruolo di «modello» della Scuola. Il regolamento Rezzonico infatti precisa:

¹⁸ BUSIRI VICI A., *Sessantacinque anni della scuola di Belle arti dell'insigne e pontificia Accademia Romana denominata di San Luca. Memorie di un cattedratico*, Roma 1895, p. 155.

Sarà cura ed incombenza del Custode di avvertire l'uomo che sarà stato scelto per modello di tenere sempre ripulita la stanza dell'Accademia solamente con iscoparla ogni otto giorni, di renderla in tempo d'inverno opportunamente riscaldata, prima di cominciare lo studio, e così nei mesi di estate di rinfrescarla, tenendo aperte le rispettive finestre, di accendere nelle sere, che si terrà aperto lo studio, la lucerna a dovere, ed in quel modo, che potrà occorrere al bisogno, e finalmente di avvisare otto giorni avanti il Professore, che dovrà assistere alla direzione dello studio nel mese a lui destinato¹⁹.

Nei conti rinvenuti negli archivi, abbiamo, inoltre, liste di pagamenti a «scopatori» appositamente retribuiti per la pulizia degli ambienti della Pinacoteca. Sempre dai conti, si ricava che il Custode supervisionava lo stato dei dipinti, e che, quando necessario, coordinava del personale apposito per fare spostare le opere:

1786 [...] a detto Cittadini [...] per aver fatto staccare e riattaccare li due quadri che
si sono fatti ripulire scudi 1:20²⁰

Tra le funzioni del Custode, inoltre, v'era la supervisione anche per quanto attiene a quei controlli finalizzati a garantire la sicurezza negli ambienti della Pinacoteca e dell'Accademia. Per qualunque inconveniente era richiesta anche la presenza di soldati, come si precisa negli stessi conti: soldati che Cittadini era incaricato di pagare ripartendo le quote di denaro destinate a questi sorveglianti armati. Il Custode aveva, pertanto, un ruolo di supervisore e di garante della buona condotta dei visitatori della Pinacoteca e degli allievi dell'Accademia del Nudo.

Riguardo al dato che più ci interessa – cioè chiarire le competenze professionali dei custodi –, a quanto già affermato da Busiri Vici sulla qualifica di restauratore di Cittadini, si devono aggiungere le preziose indicazioni presenti nel già citato testo preparato da Gian Maria Riminaldi nel 1760: *Uffizi e cariche che si conferiscono nella*

¹⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 155-160. La cura di rinfrescare i saloni l'estate e altre attenzioni simili sono ricordate come un elemento rilevante anche per il museo degli Uffizi nel 1769 da MAZZI M. C., «Una luce nuova...nuove oscurità...», cit., p. 139.

²⁰ Cfr. Appendice I.12.

città di Roma dal signor cardinale Camerlegno. Per quanto attiene al ruolo del Custode dell'Accademia e della Galleria dei quadri, infatti, Riminaldi precisava:

E perchè il medesimo è custode ancora delle due vaste Gallerie nelle quali il suddetto sommo pontefice di S.M. (come nel suo sopracitato chirografo del 1753 fece collocarvi una ragguardevole quantità di quadri dei più celebri pennelli fatti raccogliere non senza considerabile spesa, acciò servissero non solamente ad ostentazione ed ornamento della città, ma inoltre di esemplari e prototipi alla gioventù studiosa del disegno) *deve mantenerli e conservarli ben puliti e custoditi* altresì per rendere buon conto in conformità della descrizione e consegna datane al Voget e dell'obbligo dal medesimo fatto [...] ²¹

Le incombenze che spettavano al custode qui sono sintetizzate, richiamando in particolare l'attenzione sulla cura quotidiana dei dipinti. Il punto messo in evidenza nel testo, in effetti, è che il custode era chiamato a compiere operazioni di manutenzione e supervisione quotidiana delle opere ²². I termini utilizzati da Riminaldi per indicare le mansioni del custode: «mantenerli e conservarli ben puliti e custoditi», devono essere valutati attentamente. Pur essendo simili e affini i tre verbi: *mantenere*, *conservare* e *custodire*, le loro sfumature indicano una importante precisazione di significato. Infatti, con il termine *custodire* ci si riferisce soprattutto ad un'azione di sorveglianza delle opere, ad esempio garantire che il pubblico dei visitatori e degli studenti dell'Accademia non recassero danno alle opere e fare in modo che i dipinti non fossero trafugati o spostati per qualunque ragione. Invece, i termini *mantenere* e *conservare*, in connessione con il concetto di pulizia, fanno riferimento ad una azione diretta sulle opere che richiama l'attenzione del custode sulla loro integrità fisica. Inoltre, questi ultimi due verbi sembra abbiano un'ulteriore duplice accezione: in effetti, il termine *mantenere* (in relazione alla espressione latina: *manu tenere*), sebbene completi e rafforzi il termine *conservare*, suggerisce un valore strettamente connesso alla pratica «manuale» e dunque indica una azione diretta da parte del custode sulle opere

²¹ Cfr. Appendice VI.1.

²² È utile confrontarsi, a questo proposito, con le disposizioni per i «ministri» prese più tardi nel regolamento degli Uffizi del 1769, messo in luce nel saggio di MAZZI M. C., «Una luce nuova...nuove oscurità...», cit., pp. 138-139.

per garantirne appunto la conservazione, mentre *conservare*, nonostante si riferisca anch'esso all'aspetto materiale dell'opera, presenta un'accezione indiretta, e quindi richiama l'attenzione del custode su una serie di accortezze e di precauzioni finalizzate a preservare l'opera nelle migliori condizioni.

Che poi Riminaldi facesse un uso mirato e cosciente dei termini, e quindi ne sapesse valutare tutta la loro rilevanza, si palesa da alcuni passi del suo carteggio privato²³. La buona conservazione e la buona valutazione di un dipinto, infatti, in questi documenti fa sempre riferimento allo stato fisico dell'opera. Nella valutazione di un'opera, ad esempio, Riminaldi – in due lettere già citate che qui è utile menzionare nuovamente – sottolineava che non dovesse essere scurita ma chiara e non «patita», che fosse appunto «ben conservata»:

Roma 17 febbraio 1770

[Riminaldi Roma a Giannandrea Barotti²⁴ Ferrara]

[...] Forse a questa ora dal nostro signor Canonico Fiocchini le sarà stata comunicata qualche mia difficoltà che trovo nella compra de noti quadri di Bolognesi. [...] Io non faccio le maggiori difficoltà sul prezzo del contratto ma bensì sulla qualità dei capi che lo compongono. Volentieri acquisto tutto quello che può contribuire al maggior decoro e gloria del Paese, ma *quando le pitture sono annerite e patite o ritoccate vien meno l'utilità pubblica, e cessa con ragione il diletto della persona privata che le acquista*. Il signor Ghedini che mi ha reso così buon conto dei quadri se vuole confessarla da quel grande Galantuomo che egli è, converrà in questo sentimento che quanto il Garofalo è bello e *ben conservato* altrettanto tutti gli altri restano con il solo merito di quell'eccellente pennello che li dipinse e con la memoria di essere stati belli e buoni a suo tempo ma perchè poi le cose sono avanzate a tanto segno io farò quanto posso perchè nessuno abbia da farsi cattiva figura, pregando bensì la di lei Bontà ad interessarsi meco in questa parte per risparmiarmi quanto bisogna questo denaro che si potrà impiegare con molto maggiore profitto in acquisti e più nobili e migliori. [...] ²⁵

²³ Per altri studi sul carteggio privato di Gian Maria Riminaldi cfr. GAMBERINI M. G., *Considerazioni sul carteggio Riminaldi-Barotti 1770-1771*, in *Gianfrancesco Malfatti nella cultura del suo tempo*, Atti del Convegno Ferrara 23-24 ottobre 1981, Ferrara 1982, pp. 369-394

²⁴ Su Giovanni Andrea Barotti cfr. *Ivi*, cap. I, n. 109.

²⁵ Cfr. Appendice VI.2.

Lo stesso tipo di osservazioni emergono in altre lettere:

Roma 3 marzo 1770

[Riminaldi Roma a Giannandrea Barotti Ferrara]

[...] L'istoria dei quadri è finita improvvisamente fuori dell'aspettato e ne ha avuto forse il principale merito il nostro signore Ghedini, il quale con la sua relazione mi ha fatto credere l'acquisto non di quel pregio che vi eravamo supposti. Comunque siasi, io ne son rimasto contento perchè almeno adesso il Paese avrà acquistato quest'opere di più de' suoi Pittori delle quali è ormai affatto spogliato. Ringrazio bensì di cuore la di lei somma Bontà, che ha sofferto tanti disturbi per questa commissione pregandola di compatimento se io non ne ho ricavato que bene a cui erano diretti perchè a dirgliela con ogni ingenuità *io tengo la massima che quando le pitture non sono belle, chiare, e ben conservate perdono almeno per metà le ragion di loro pregi.* [...] ²⁶

Indicazioni come quelle osservate nei documenti che riguardano i compiti del Custode, insomma, lasciano intendere che, in sostanza, questa figura professionale, in quel torno di tempo, potesse avere una certa dimestichezza nella cura dei dipinti. Come si è più volte osservato, fino a oggi, per il XVIII secolo non sono emerse informazioni sulla storia conservativa dei dipinti, tanto da indurre gli studiosi a pensare che fino all'Ottocento non ci fosse stata di fatto alcun tipo di attenzione verso questa istituzione. È dunque fondamentale verificare le ragioni dell'assegnazione d'incarico a Joseph Voght e Clemente Cittadini, primo e secondo custode della Pinacoteca. Riguardo a questi due personaggi, d'altronde, non si aveva finora nessuna informazione, tranne sporadiche indicazioni che non sono in grado di fornire precisazioni sulle loro reali competenze. Una ricostruzione della storia della Pinacoteca Capitolina nel Settecento, invece, non può prescindere proprio dal dirimere il ruolo dei due custodi. Gettare nuova luce su figure apparentemente secondarie, infatti, diviene spesso fondamentale per una ricostruzione corretta delle vicende storiche di un'istituzione. Soprattutto nel tentativo di operare il necessario confronto con le vicende legate in generale alla storia della tutela e alla storia dei musei.

²⁶ Cfr. Appendice VI.2.

I Custodi:

Informazioni sul conto dei due custodi che si susseguirono nel corso del Settecento alla guida della Pinacoteca Capitolina, emergono dalla documentazione già presentata in parte nel capitolo precedente, e in particolare dalle loro *lettere patenti* e dalle rispettive *assegnazioni di incarico*. In questi documenti, infatti, si citano utili notizie biografiche.

Voght:

Pochissime, in particolare, erano le informazioni in nostro possesso sul primo dei due custodi in ordine cronologico, Joseph Voght. A questo personaggio, Silvio Valenti Gonzaga aveva attribuito in via ufficiosa l'incarico di Custode, già prima dell'atto ufficiale di assegnazione dell'incarico che risale al 1755:

Essendo altresì che in sequela della detta Costituzione abbia l'eminentissimo e reverendissimo Cardinale Silvio Valenti moderno camerlengo della Sacra romana chiesa fatto collocare nelle due grandi stanze destinate a tale effetto li quadri suddetti ed abbia altresì fatto totalmente stabilire e ridurre a perfezione la detta Accademia del Nudo, e prescritto le leggi da osservarsi in essa e susseguentemente per Custode della detta Galleria dei quadri Custode della detta Galleria dei quadri ed Accademia del Nudo e prescritto e destinato il signor Giuseppe Voget al quale non essendo sinora seguita la consegna dei quadri esistenti nella detta Galleria e dovendosigli ora d'ordine dell'eminentissimo e R.mo Signore Cardinale Camerlengo suddetto fare tal consegna. Pertanto, richiesto io Segretario e Cameriere della Reverenda Camera Apostolica per parte del suddetto eminentissimo e reverendissimo Cardinale Silvio Valenti Camerlengo della Sacra Romana Chiesa e per l'Eccellenza sua per parte dell'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore Luigi Valenti Gonzaga nipote dell'Eminenza Sua, mi sono portato alla suddetta nuova fabbrica della suddetta Galleria dei quadri ed Accademia del Nudo posta nella cima della Rupe Tarpea, ove gionto ho ricevuto il suddetto signore Giuseppe Voget Custode deputato della Suddetta Accademia e Galleria [...]²⁷

²⁷ Cfr. Appendice I.2.

Dalla lettera patente di Voght, ricaviamo inoltre che era nato nella città di Gadan in Boemia, dal *quondam* Giorgio²⁸. Dagli Stati delle anime sappiamo quindi che era registrato dal 1755 nella parrocchia di San Marco, in quanto residente in Campidoglio, cioè in una zona afferente a quella chiesa. Da questi registri veniamo a sapere che era sposato con Brigitta Cittadini, e non è un dato secondario se si considera che, come vedremo, la moglie era anche la sorella del successivo custode Clemente Cittadini. Scorrendo le annotazioni successive veniamo a sapere che furono suoi ospiti Francesco Seller tedesco, di anni 40, e Francesco Saverio Fochet²⁹, di anni 25, dei quali purtroppo non abbiamo altre informazioni. Nel nucleo familiare di Voght compare anche uno dei fratelli della moglie, Alessandro, mentre non è menzionato Clemente – probabilmente residente in un'altra parrocchia – che rileverà appunto il posto di Custode alla morte del cognato. Dai Libri dei morti di San Marco, ricaviamo un ulteriore e utile dettaglio concernente appunto la notizia della morte di Voght, registrata in data 16 gennaio 1768:

Die 16 januari 1768

Joseph Foghet Helvetius maritus Brigitta Cittadini etatis sue annorum 68. In Capitolina Pinacotheca in qua habitabat apoplectico morbo cor...[ctr] penitentiae et extreme unctionis mentis et in articulo sue mortis³⁰.

Nella registrazione viene precisato anche che la sua sepoltura non avrebbe avuto luogo nella parrocchia di San Marco, come si sarebbe potuto pensare, bensì in Santa Maria in Camposanto presso il Vaticano³¹. In effetti, l'esame della documentazione presente presso l'archivio del Camposanto Teutonico in Vaticano certifica che la sepoltura avvenne in quello stesso luogo:

²⁸ Sull'attività del padre Giorgio, purtroppo non si hanno notizie.

²⁹ In realtà si tratta sempre dello stesso cognome: Voght, che spesso non viene riportato correttamente se non addirittura italianizzato da parte dallo scrivente.

³⁰ ARCHIVIO STORICO DIOCESANO, ROMA, *Libro dei morti di San Marco*, Vol. V, 1750-1774, c.80v.

³¹ Camposanto teutonico, oggi denominato Campo Santo dei Teutonici e dei Fiamminghi piazza dei Protomartiri. E' il cimitero Teutonico, ovvero dei tedeschi, che perlopiù hanno abitato in Vaticano, come segnala l'insegna sulla cancellata in ferro "Teutones in pace Collegio Teutonico. L'arciconfraternita dei Teutonici, che ancora oggi detiene la priorità sul cimitero.

Morti che vengono sepolti in camposanto dell'anno 1712-1859:

1768 a di 16 gennaio fu associato il cadavere del nostro fratello Giuseppe Woghet della parrocchia di San Marco, e seppellito nel nostro cimitero³².

Quest'ultima fonte, tuttavia, fornisce ulteriori notizie circa le sue attitudini professionali, grazie all'indicazione dei lavori eseguiti dal defunto presso la stessa confraternita Teutonica, contemporaneamente al suo ufficio di custode della Pinacoteca³³. Infatti, nelle registrazioni relative all'anno 1757, in occasione della realizzazione delle immagini della *Via Crucis* per la stessa confraternita, proprio «Joseph Woget» è citato come il «pittore» che aveva eseguito gli abbozzi³⁴. Oltre alla preziosa notizia, che attesta con certezza quale fosse la formazione professionale originaria del primo Custode settecentesco della Pinacoteca – un elemento molto importante, come si avrà modo di spiegare –, veniamo a sapere che lo stesso Voght svolgeva a volte il compito di Camerlengo della stessa confraternita del Camposanto: «Conti registrati a nome Voget Giuseppe Camerlengo».

Ma altre utili indicazioni sulla persona di Voght giungono dal ritrovamento, nel corso di questa ricerca, dal già citato inventario *post mortem* dei suoi beni stilato il 10 gennaio 1768. Da questo documento sappiamo che gli ambienti da lui abitati in

³² Cfr. Appendice III.1.

³³ Nei registri rintracciamo anche alcuni pagamenti al fratello della moglie Alessandro Cittadini, mentre non emergono notizie su eventuali attività lì svolte da Clemente. Cfr. Appendice III.1.

³⁴ Altre informazioni sulla realizzazione delle stazioni della *Via Crucis* riferiscono: «a di 4 novembre 1759, fu tenuta congregazione generale nell'oratorio di Camposanto ove intervennero i seguenti, cioè: [...] Signor Giuseppe Voghet camerlengo [...] fu discorso sopra il proseguimento dell'opera principiata della Via Crucis e per tal effetto del nostro signor Camerlengo fu mostrato la pianta nella quale restano distribuite tutte le 14 cappelle nella maniera migliore che è stata potuta farsi a causa degli sbieghi che sono ritrovati nel sito, e siccome nacque controversia sopra il da capo se debbasi piantare a filo diritto le cappelle ovvero l'assarsi in sbiego, secondo come il sito, così fu corso il bussolo colla dichiarazione che la palla negra dichiara, che debba fare le cappelle secondo la pianta e la bianca che le cappelle da capo debbasi fare a filo diritto con servirsi del sito dietro per mettere l'ossa dei morti. Dal medesimo furono mostrati tre disegni delle cappelle una fatta da Giuseppe Palmis, altro dall'architetto e il terzo dal medesimo camerlengo, e propostasi di tre dovesse scegliersi, fu corso il bussolo del nostro camerlengo e furono ritrovate tutte le palle negre, onde restò prescelto. A firma del Camerlengo dell'arciconfraternita G. Voghet». Cfr. Appendice III.1.

Campidoglio erano nello specifico: la «seconda stanza al secondo piano sita in contrada Monte Caprino, sotto la Galleria di dipinti»³⁵. Negli ambienti della Pinacoteca, Voght aveva distribuito anche i suoi strumenti di lavoro: pennelli e cavalletti utili allo stesso custode per dipingere, oltre a vari libri, su diverse materie, fra le quali alcune concernenti l'arte e la pittura:

Libri di fregi di Polidoro e Raffaele, con tutte le figure per studio di pittura

Libri di diverse materie

Abecedario pittorico in quarto³⁶

Altro libro di pitture intitolato Studio di pitture del Titi³⁷

libri in lingua tedesca, l'economia rurale e domestica in foglio

libro usato e rotto

numero 12 libri di divozione in lingua tedesca tra piccoli e grandi³⁸

L'inventario spiega inoltre come il custode, in altri ambienti secondari della Galleria, tenesse un suo personale archivio, nel quale raccoglieva i già osservati quaderni di memorie della sua attività di custode della Galleria³⁹ e dell'Accademia, alcuni fogli che documentano la sua partecipazione alla vita della confraternita di Santa Maria in Camposanto, ma anche varie altre annotazioni concernenti le altre attività che svolgeva parallelamente al compito di Custode della Pinacoteca e nello specifico quella di pittore:

[...] Un altro foglietto di carte appartenenti all'ufficio di custode di Galleria in Campidoglio [...]

³⁵ Cfr. Appendice II.1.

³⁶ ORLANDI P. A., *Abecedario pittorico*, Bologna 1704.

³⁷ TITI F., *Studio di pittura scultura et architettura nelle chiese di Roma*, Roma 1674.

³⁸ Cfr. Appendice II.1.

³⁹ Come si è accennato in precedenza, si tratta probabilmente di appunti per quei memoriali che il custode era chiamato a redigere e forse a consegnare al Camerlengo. Purtroppo questi memoriali non sono stati rinvenuti. Un esempio interessante di come venivano stilati dai custodi dei simili diari si può ricavare dal diario redatto dal custode dei Musei Vaticani Demetrio Mazzoni, rintracciato da Carlo Pietrangeli nell'Archivio dei Musei Vaticani, che raccolgono notizie dal 1856 fino al 1878. PIETRANGELI C., *Le memorie del "primo custode" dei Musei Vaticani*, in L'«Urbe», 44, 1981, pp. 6-16.

Fogli concernenti l'Accademia del Nudo di Campidoglio.

Memorie in lingua tedesca.

Fogli con diverse trattazioni in lingua italiana.

Note riguardanti suppellettili dell'Accademia e Galleria in Campidoglio [...]

diversi altri fascetti di carte manoscritte parte appartenute all'Accademia di Campidoglio e parte alla chiesa di Camposanto là dove il defonto era fratello.

Un libro bislungo manoscritto in cui sono notate varie memorie italiane e tedesche d'alcuni quadri e lavori del defunto.⁴⁰

Fra le carte inventariate dopo la sua morte furono rinvenuti anche dei taccuini in cui erano annotati dei pagamenti insoluti per alcuni lavori:

Altro libro manoscritto più piccolo in cui sono notate varie memorie e pagamenti fatti a diverse persone ed artefici⁴¹.

Purtoppo le carte o i memoriali redatti per il Camerlengo inerenti le questioni specifiche della Galleria, così come gli altri appunti riguardanti altri suoi lavori e le altre attività sono impossibili da rintracciare o sono andate disperse⁴². Solo grazie all'inventario *post mortem*, dunque, sappiamo che Voght lavorò anche per i Chigi:

⁴⁰ Cfr. Appendice II.1.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Al momento sembrano andati dispersi i memoriali redatti dal custode. Questi avrebbero offerto informazioni utili sia per quanto riguarda la cura delle opere sia anche per conoscere i nomi di coloro che facevano richiesta di poter copiare i dipinti, ed inoltre di poter rintracciare i nomi di coloro che vi si recavano in visita. Per quanto riguarda nello specifico i nomi degli studenti della Scuola del Nudo e i vincitori dei premi nel corso del Settecento e per i direttori che si sono avvicendati alla guida della stessa scuola cfr. BORROERO L., *I primi anni della scuola di Nudo in Campidoglio*, in *Benedetto XIV e le Arti del disegno*, Atti del Convegno internazionale 28-30 novembre 1994, a cura di BIAGI MAINO D., Roma 1998; PIROTTA L., *I direttori dell'Accademia del Nudo in Campidoglio*, «Strenna dei romanisti», XXX, 1969, pp. 326-334. per altri esempi di memoriali tenuti dai custodi dei Musei romani cfr. PIETRANGELI C., *Il taccuino di Giambattista Visconti*, in «Bollettino Musei e Gallerie Pontificie», 15, 1995, pp. 317-334; PIETRANGELI C., *Le memorie del "primo custode" dei Musei Vaticani*, in L'«Urbe», 44, 1981, pp. 6-16; FRANCESCHINI M., *La nascita del museo capitolino nel diario di Alessandro Gregorio Capponi*, in «Roma moderna e contemporanea», I, 3, 1993, pp. 73-80. Per quanto attiene i visitatori dei musei, chiese e ateliers romani tra Sette e Ottocento cfr. MEYER S. A., *La Pierre de Touche. Riflessioni sul pubblico*

Scudi quattro residuali per lavori di pietre finte, ed altro fatto dal defunto in un gabinetto dell'eccellentissima casa Chigi in occasione delle nozze di sua eccellenza il signor duca di Campagnano⁴³.

Uno studio condotto da Incisa della Rocchetta fra le carte dell'archivio Chigi, poi proseguito da Francesco Petrucci⁴⁴, in effetti, aveva rintracciato il nome di Voght nella documentazione inerente la decorazione del Salone d'oro del Palazzo Chigi, realizzata in occasione delle nozze di Sigismondo Chigi principe di Campagnano e Donna Flaminia Odescalchi. Lo studioso, però, seguendo la deformazione del suo nome dell'autore del manoscritto lo menziona come «Voghl», senza identificarlo come il custode della Pinacoteca Capitolina. Nei conti relativi ai lavori eseguiti, infatti, oltre a vari altri personaggi impegnati nel cantiere, come l'architetto Giovanni Stern, lo scultore Tommaso Righi, il pittore Nicola La Piccola, e l'argentiere Luigi Valadier, compaiono anche, così come riferisce Incisa della Rocchetta, dei «nomi quasi dimenticati», quale quello dello stuccatore Francesco Cappelletti, dell'intagliatore di legno Pasquale Marini, dell'ebanista Andrea Mimmi, e in ultimo quello del «pittore d'ornati» «Giuseppe Voghel». Il della Rocchetta, insomma, non conoscendone il ruolo svolto a Roma per la Pinacoteca, lo cita riprendendone il cognome nella volgarizzazione italiana usata dal redattore dei conti. Voght, registrato nei libri dei mandati come tedesco, in quella circostanza eseguì la decorazione a vernice dorata e a finto marmo dei pilastri e dei mezzi pilastri ionici, altre decorazioni a finto mosaico di vari dettagli architettonici, la decorazione in finto alabastro dello zoccolo del pavimento; provvide

romano tra Sette e Ottocento, in *Promuovere le arti. Intermediari, pubblico e mercato a Roma fra XVIII e XIX secolo*, a cura di MEYER S. A., ROLFI OŽVALD S., in «Ricerche di Storia dell'Arte», 90, 2006, pp. 15-22; ARCONTI A., *Un'indagine sulla fruizione del Museo pubblico tra Sette e Ottocento: I Musei Capitolini (1734-1870)*, in «Roma Moderna e Contemporanea», 2-3, 2005, pp. 381-400.

⁴³ Cfr. Appendice II.1.

⁴⁴ INCISA DELLA ROCCHETTA G., *Il Salone d'oro del Palazzo Chigi*, in «Bollettino d'arte», 8, 1927, pp. 369-377; PETRUCCI F., *Documenti artistici sul Settecento nell'archivio Chigi*, parte I, in «Bollettino d'arte», 105-106, 1999, pp. 49-86.

inoltre alla verniciatura a finto marmo di alcune statue presenti sulle porte e di alcune figurette dei cantonati e dei punti della volta⁴⁵.

Notizie di altri lavori svolti da Voght in concomitanza con il suo impiego di Custode della Pinacoteca risalgono al 1758. In questa circostanza però non si trattò di lavori di decorazione pittorica, bensì di restauri. Infatti sia Giovanni Morello, sia Olivier Michel danno notizia dell'incarico di restaurare i vasi etruschi⁴⁶ presenti nelle stanze della Biblioteca Vaticana. Un altro documento, presente in Vaticano, dà notizia di questo lavoro eseguito da Voght, e soprattutto è in grado di chiarire nel dettaglio quali interventi aveva fatto il custode. Il testo è dunque utile per conoscere più da vicino le capacità professionali di Voght:

Conto dei lavori fatti da Giuseppe Voghet pittore per la *restauratione delli vasi etruschi*, et altro esistenti nella Biblioteca Vaticana, e presentemente esistenti nelle tre stanze della medesima presenti al Nuovo Museo Sagro (sic) quali sono stati restaurati e disposti nell'accennati siti per ordine dell'Eminentissimo e Reverendissimo signor cardinale Girolamo Colonna pro Maggiordomo di Nostro Signore.

Per aver ristaurato tutti li vasi di Etrusca nella libreria Vaticana in numero 183 tutti *ripuliti, levato il tartaro e rinfrescati li suoi colori e accordati li colori dove mancavano* di quelli che erano rotti in molti pezzi, e che mancavano li suoi pezzi riportati di nuovo e *accordati li suoi disegni e colori*. Di quelli che erano sane, sono n. 94 tutti ripuliti, *rinfrescate le vernici antiche* e accordati li colori ove mancano si pone,

14:20 due paoli l'uno scudi 18:80

⁴⁵ Nei documenti raccolti da Incisa della Rocchetta troviamo infatti il collegamento con le indicazioni presenti nell'inventario *post mortem* infatti nelle *Giustificazioni mandati* del 1768, si specifica: «3 agosto, scudi 3570.40, per saldo e final pagamento del conto unito, presentato dai parenti del pittore già defunto», *Ibid.* p. 370.

⁴⁶ Si trattava dei vasi etruschi provenienti dall'eredità del cardinale Filippo Antonio Gualtieri morto nel 1728. I vasi furono sistemati negli ambienti della Biblioteca da Clemente XII. MORELLO G., *Il «Museo Cristiano» di Benedetto XIV nella Biblioteca Vaticana*, Atti del Convegno internazionale 28-30 novembre 1994, a cura di BIAGI MAINO D., Roma 1998, p. 1125; MICHEL O., *La decoration de la Galerie d'Urbain VIII par Giovanni Angeloni*, in Atti del Convegno internazionale 28-30 novembre 1994, a cura di BIAGI MAINO D., Roma 1998, pp. 1161.

Di quelle che mancavano li suoi pezzi riportati quelli, e fatti di nuovo, accordato li disegni e colori e molti altri che erano rotti in moltissimi pezzi legati col fil di fero, ristuccati e accordato quello che bisognava, sicche (sic) uno per l'altro tanto grandi, che mezzani, e piccoli in numero di 89 si valuta

44:50 a raggione di scudi 70 l'uno, importa (sic) 62:30

—

58:60

52:60 per porto e riporto con li facchini dal Vaticano al Campidoglio spesi 4:10

per fermarli sopra li credenzoni con le leve, impiegatoci due giornate con altri due omini, le mie due giornate si pone alla raggione (sic) di scudi 80 il giorno 1:60

per le altre due giornate delli suddetti due omini si pone alla ragione di scudi 35 il giorno per ciascheduno 1:40

per libre 6 di cera per fermare li detti vasi alla raggione (sic) di scudi 20 la libra 1:20

per aver aggiustato e fermato il braccio che era rotto al puttino del Fiamengo -:50

attesto d'esser stati fatti i lavori descritti nel presente conto per ordine dell'eminentissimo signor cardinale pro Maggiordomo e d'esser stati accordati per la somma di scudi 67 e scudi 40 moneta dico per scudi 67:40 moneta

Salvatore Casali sotto.re del S.P.A.⁴⁷

Dai documenti fin qui presentati si nota come fossero particolarmente duttili le competenze di Voght. Soprattutto per quanto riguarda nello specifico la sua attività di restauratore, egli dimostrava una particolare dimestichezza in interventi di natura prettamente meccanica, più che in operazioni di carattere artistico. Queste sue capacità e inclinazioni si ricollegano a quel tipo di interventi che solitamente svolgevano alcuni artigiani che, specialmente a Roma, tra Sei e Settecento avevano ampliato le loro originarie e specifiche competenze di quadrari, colorari, telaioli e via dicendo, al recupero materiale delle opere d'arte, riassetandone le parti sofferenti.

Ad ogni modo, sebbene si estendessero ad interventi come quello della sistemazione del braccio di una statua presente nel Museo Sacro, così come indicato nel precedente documento, le competenze di Voght restavano principalmente collegate all'ambito pittorico. Infatti, dal suo inventario *post mortem*, ricaviamo che, in vari luoghi appartati della Pinacoteca, Voght conservava stipati: dipinti senza cornici,

⁴⁷ Cfr. Appendice IV.1.

cavalletti, pennelli; ed in particolare in soffitta teneva una serie consistente di telai senza dipinti, come precisò il notaio che stilò l'atto, il quale cercando di dar conto integrale di tutti i beni del defunto percorse tutti gli ambienti della Pinacoteca. Il notaio appuntò:

corrispondente sopra gli archivi ed aperta una finta porta che conduce all'altra soffitta quivi furono ritrovate numero *ventiquattro telari da quadro senza tela vecchi* e tre cornici antiche dorate⁴⁸.

Nel corso dell'inventariazione il notaio e i testimoni esaminarono anche gli ambienti dell'*Archivio*, ossia il luogo che accoglieva l'antica sede dell'Archivio Capitolino. Anche lì Voght aveva sistemato altri suoi beni, e in particolare quattro quadretti di mezza testa senza cornici rappresentanti varie figure in pastello. Ma quello che più importa sottolineare è che in quel luogo erano conservati anche quadri realizzati dallo stesso custode, tra cui delle copie di alcuni dipinti presenti in Galleria:

Altro quadro di sette palmi longo e quattro largo per traverso rappresentante *una copia fatta dal medesimo defonto della Battaglia esistente nella Galleria* di Alessandro e Dario.

Altro quadro simile e rappresentante la suddetta battaglia di sedici palmi in circa la lunghezza e sei avvantaggiati di longhezza quale per cagione della suddetta tela di stima scudi 16⁴⁹.

Quasi sicuramente una delle attività del Custode della Pinacoteca consisteva proprio nella vendita delle copie delle opere presenti in Galleria. Pertanto, in pieno “conflitto d'interessi”, come diremmo oggi, il Custode era del tutto libero di dedicarsi a questa attività, essendo lui l'unico incaricato dai regolamenti di sorvegliare coloro che si esercitavano nella copiatura.

La necessità di dedicarsi ad altre attività per incrementare lo stipendio di 5 scudi mensili, non fu un'esigenza esclusiva di Voght, ma anche dei custodi successivi. In particolare, come ricorda Riminaldi nella voce dedicata al custode della Galleria, una fonte per incrementare le loro finanze veniva dalle mance:

⁴⁸ Cfr. Appendice II.1.

⁴⁹ Cfr. Appendice II.1.

La sua provvisione è di scudi cinque il mese, quali esigge al suddetto Monte con ordine dell'Eminentissimo Camerlengo, ed oltre una *decente abitazione*, che ha incontro l'accademia, e che comunica colle medesime Gallerie gode ancora di un orto contiguo per il quale si pagano annualmente con ordine parimente di detto eccellentissimo scudi trenta al Collegio degli Orfani. In quest'orto vi si conservano gli ordegni necessari per le Gallerie, e vi si tengono altresì le legna per fare il fuoco nell'inverno per l'accademia.

Li incerti poi possono annualmente ascendere a scudi dieciotto in circa quali si ritrae per mance da qualcuno di quelli che vanno a vedere le Gallerie, essendogli però espressamente proibito di domandare e pretendere da quei che vanno a disegnare nell'accademia ancorchè gli venissero date spontaneamente⁵⁰.

Sia nel testo di Guattani del 1805, anno in cui è ancora custode Clemente Cittadini, sia nelle pagine di Busiri Vici, viene evidenziato come il Custode riuscisse ad arrotondare il suo stipendio guidando i visitatori meno eruditi nella visita della Pinacoteca. In particolare il Custode avrebbe potuto accompagnare quegli amatori di cultura limitata che preferivano evitare il ricorso ad un catalogo, e che evidentemente potevano prediligere piuttosto gli aneddoti e le curiosità fornite dal custode⁵¹:

Due saloni fatti innalzare dal pontefice Benedetto XIV espressamente a beneficio de'pittori, li troverai pieni zeppi di quadri tutti bellissimi la Sibilla Persica però del Guercino è il più rinomato e copiato. *Per i conoscitori, un catalogo basta, e forse non serve: per gli altri ci vuole, il custode della Galleria, che ne sà la data, gli aneddoti, e tutte le istorielle da divertire un amatore di pitture*⁵².

⁵⁰ Cfr. Appendice VI.1.

⁵¹ Il custode "cicerone", spesso senza nessuna specifica formazione culturale, era una figura tipica anche di altre gallerie italiane, come è il caso degli Uffizi dove per lungo tempo, almeno fino all'insediamento della dinastia lorenese, aveva provveduto a fare da guida nella galleria granducale. Cfr. FILETI MAZZA M., TOMASELLO B., *Galleria degli Uffizi 1758 - 1775: la politica museale di Raimondo Cocchi*, Modena 1999; PELLEGRINI BONI L., *Strutture e regolamenti della Galleria nel periodo di Pietro Leopoldo*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una Galleria*, Firenze 1982, pp. 267-311; FILETI MAZZA M., TOMASELLO B., *Antonio Cocchi primo antiquario della Galleria Fiorentina: 1738 - 1758*, Modena 1996.

⁵² GUATTANI G. A., *Roma descritta e illustrata dall'Abbate Giuseppe Antonio Guattani Romano*, tomi I, Roma 1805, pp. 106-107. A quanto pare non furono realizzati per la Pinacoteca Capitolina dei

Proprio l'impossibilità di dedicare più tempo alla guida delle persone che si recavano in visita nella Pinacoteca, a causa dell'incremento di lavoro causato nel corso dell'Ottocento da nuove disposizioni per il personale, porterà il nipote di Clemente Cittadini a reclamare un aumento dello stipendio per compensare tale perdita, come ricorda il documento:

Pietro Cittadini custode della Pontificia Galleria Capitolina premesso il bacio della Sacra Porpora, si fa ad esporre con tutto il rispetto all'Eminenza Vostra Reverendissima, come in vista del nuovo regolamento emanato [1840] testè [...] deve prestare in detta Pinacoteca un servizio assai più lungo che pel passato da poiché la Galleria era per lo avanti aperta al pubblico tre ore solamente ed in oggi cinque ore nell'inverno e sei nella state. *La qual cosa gli reca un gran pregiudizio nell'interesse privandolo di quelle propine che solea percepire allorquando i signori forestieri si recavano a vedere la Galleria privatamente.* Negli altri giorni poi nei quali la suddetta Galleria non è aperta al pubblico l'Esponente custode doveva prima prestare tre ore di servizio ed ora queste sono aumentate della metà. In vista dunque di siffatto aumento di servizio del danno che gliene previene, l'Ore. Cittadini, osa pregare l'Eminenza Vostra [...] onde voglia degnarsi accordargli due gratificazioni annuali, una cioè nel mese di agosto e l'altra nelle feste natalizie. [...]

Pietro Cittadini Custode all'eminatissimo Principe Cardinale Giustiniani Camerlengo.⁵³

Tornando alle vicende legate al primo Custode della Pinacoteca Giuseppe Voght, vediamo dalla documentazione che egli, più che mirare ad un guadagno

cartellini informativi per agevolare la fruizione dei dipinti da parte dei visitatori, a differenza di quanto accade nella Galleria degli Uffizi nel corso del Settecento ad opera del direttore Tommaso Puccini. Mentre sappiamo dalle lettere scritte dal presidente di Borgogna Charles de Brosses che per il Museo Capitolino di scultura, che lui visitò intorno al 1740, fu incaricato l'abate Marchesini oltre che di dare ordine alla distribuzione della raccolta anche di scrivere le «spiegazioni» per le opere esposte, cfr. C. De BROSSES, *Viaggio in Italia: Lettere familiari*, a cura di LEVI C., Roma 1973, pp. 466. Per l'organizzazione della Galleria degli Uffizi e bibliografia di riferimento, cfr. MAZZI M. C., «Una luce nuova...nuove oscurità...», cit., pp. 138 sgg..

⁵³ ARCHIVIO DI STATO DI ROMA, *Camerlengato*, parte II, b. 200.

derivante dalle mance – anche in conseguenza del fatto che allora non erano molti i visitatori della Galleria –, puntava invece ad una serie di altre attività supplementari, collegate al commercio di dipinti e ai restauri: un’attività stimolata dal ricco mercato che si era creato a Roma nel periodo del *Grand Tour*, ovvero un itinerario che apriva una fetta di mercato consistente alla vendita delle copie di dipinti. In effetti, l’esercizio della copia nel corso del Settecento si collegava tanto allo studio da parte degli artisti, quanto al commercio di *souvenirs*, divenendo una delle attività più fiorenti in ambito romano⁵⁴. Per regolamentare e controllare l’esercizio della copiatura dei dipinti presenti in Galleria Capitolina a partire dal 1767, con il secondo regolamento settecentesco, vennero stabilite precise norme. Queste norme servivano ad evitare che venissero innanzitutto danneggiati gli originali e, in secondo luogo, anche ad esercitare un controllo sul commercio delle copie dei quadri della Galleria. È però interessante sottolineare che a questa regolamentazione sarebbe seguito a breve distanza di tempo un ulteriore provvedimento. Il 23 febbraio 1768, fu stilato l’atto che segnava il passaggio d’incarico al custode Cittadini, e fu emanato un provvedimento di sigillatura dei dipinti: un accorgimento adottato forse in conseguenza del rinvenimento in Galleria, il precedente 10 gennaio, delle copie dei dipinti della raccolta realizzate da Joseph Voght. Con tale operazione, ricordiamolo, si disponeva di contrassegnare e vincolare le tele ai rispettivi telai: un’operazione che avrebbe tutelato le opere da qualsiasi tentativo di sostituzione proprio con delle copie.

Grazie anche all’inventario dei beni del primo custode Voght, dunque, possiamo ricostruire almeno in una certa misura il profilo professionale del primo Custode della Pinacoteca nel Settecento. Costui era impegnato in lavori di diverso tipo presso le più importanti casate e presso il pontefice stesso: una serie di attività supplementari, quale appunto in *primis* quella di venditore di dipinti, di propria mano o altrui, connessa

⁵⁴ PINELLI A., *L’indotto del Grand Tour settecentesco: l’industria dell’antico e del souvenir*, in «Ricerche di storia dell’arte», 72, 2000, pp. 85-106; MAZZARELLI C., «Quadri moderni copiati dalli pittori viventi», *dipingere ed esportare copie fra XVIII e XIX secolo*, in *Una miniera per l’Europa*, a cura di MAZZI M. C., Roma 2008, pp. 162-183; PUPPI L., *Copie, falsi, “pastiches”. Riflessioni preliminari intorno al mercato dell’arte come economia del gusto*, in «Tra committenza e collezionismo: studi sul mercato dell’arte nell’Italia settentrionale durante l’età moderna», a cura di DAL POZZOLO E. M., Vicenza 2003, pp. 23-34.

tuttavia a quella di restauratore. Infatti, come illustrano molti studi condotti sui quadrari del Settecento, accadeva spesso che le attività di commercio dei dipinti si collegassero ad un loro restauro. Già nel corso del XVII secolo, in effetti, si erano diffuse in ambito romano delle botteghe dedite alla vendita dei quadri per poi diventare un fenomeno economico rilevante nel corso del XVIII secolo. I tanti quadrari presenti sulla piazza romana talvolta erano in origine artisti, ma molto spesso appartenevano alla più generica categoria degli artigiani, che accoglieva sia i colorari, come anche falegnami, coronari, fino ai venditori ambulanti in genere. I quadrari, specializzati nella compravendita di dipinti, erano in molti casi pratici di piccoli interventi di restauro sulle opere: queste infatti, non di rado acquistate da loro stessi sul mercato, erano sovente bisognose di una buona cosmesi prima di essere rivendute. Solitamente questi personaggi erano anche dotati di una certa cultura, che, sebbene approssimativa, avrebbe giovato loro per essere più accattivanti nella vendita delle opere. Una cultura sommaria che, tutto sommato, dimostra di possedere anche Voght, data la presenza di alcuni libri rinvenuti nella sua abitazione⁵⁵. Talvolta le competenze maturate da alcuni di loro in merito alle quotazioni di mercato delle opere e la loro capacità di valutare lo stato conservativo e le esigenze di restauro dei dipinti diedero, consentirono a questi artigiani di ricevere incarichi di particolare responsabilità ed importanza. Questo è il caso ad esempio di Giovanni Barbarossa uno dei più rinomati quadrari sulla piazza romana d'inizio Settecento, il quale per volontà di Silvio Valenti Gonzaga divenne Assessore alle pitture, e dunque responsabile per il rilascio delle licenze d'esportazione dei dipinti. L'incarico di Custode della Galleria Capitolina assegnato a Voght si deve leggere fra le righe della mentalità del tempo che vedeva appunto nella poliedrica sfaccettatura dell'artista-restauratore-quadraro la figura professionale più completa e affidabile, in grado cioè di saper valutare lo stato conservativo delle opere, e alla cui esperienza affidare perciò le cure delle opere presenti in galleria⁵⁶.

⁵⁵ In linea di massima i dipinti posseduti dai quadrari erano di scarso interesse, come ad esempio quadri di devozione domestica; come nel caso di Voght, inoltre, alcuni di questi a volte erano eseguiti dagli stessi venditori.

⁵⁶ Sul mondo dei quadrari e il mercato artistico romano cfr: LORIZZO L., *Documenti inediti sul mercato dell'arte. I testamenti e l'inventario della bottega del genovese Pellegrino Peri "rivenditore di quadri" a Roma nella seconda metà del Seicento*, in *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento*, a cura di Cappelletti F., Roma 2003; ID., *Il mercato dell'arte a Roma nel XVII secolo: "pittori bottegari" e*

È molto probabile, insomma, che anche Voght si occupasse del restauro dei dipinti; i documenti che lo riguardano ne sono una almeno parziale conferma, trovando oltre tutto piena corrispondenza con le disposizioni raccolte da Gian Maria Riminaldi, che riferivano fra i compiti del custode quello di tenere «ben puliti» i dipinti. Non possiamo escludere, pertanto, che realizzasse alcuni semplici interventi di manutenzione ordinaria anche sui dipinti presenti in Pinacoteca. Lo studio della biografia professionale di Voght, in effetti, lascia emergere le specifiche competenze pratiche, più che quelle prettamente artistiche del personaggio, tanto da collegarlo a quel mondo artigianale romano di cui si è parlato: una realtà con la quale, come indica la documentazione, egli era in stretto contatto. Lo testimonia indubitabilmente ancora il suo inventario *post mortem* da un passo del quale si comprende come egli avesse prestato le sue competenze tecniche ad uno dei più noti artigiani-restauratori romani del tempo: Giovanni Principe. Quest'ultimo, noto tra i foderatori e restauratori dediti ad interventi di tipo «meccanico» cioè al consolidamento strutturale delle opere, si era formato nella bottega di quel Domenico Michelini che nel primo Settecento era passato all'onore delle cronache addirittura in ambito europeo per le sue decantate doti di

“rivenditori di quadri” nei documenti dell’Archivio Storico dell’Accademia di San Luca, in *The art market in Italy*, a cura di Fantoni M., Mattheu L.C., Modena 2003; COEN P., *Quadri «da mobilia e (presunti) capolavori per un pubblico d’alto bordo: Ludovico Mirri, mercante d’arte nella Roma di Pio VII*, in *Promuovere le arti. Intermediari, pubblico e mercato a Roma fra XVIII e XIX secolo*, a cura di MEYER S. A., ROLFI OŽVALD S., in «Ricerche di Storia dell’Arte», 90, 2006, pp. 33-42; ID., *Vendere e affittare i quadri, Giuseppe Sardi, capomastro muratore e mercante d’arte (Roma, XVIII sec.)*, in «Quaderni storici», 2, 2004, pp. 421-448; ID., *Silvio Valenti Gonzaga e il mercato artistico romano del XVIII secolo*, in *Ritratto di una collezione, Pannini e la Galleria di Silvio Valenti Gonzaga*, a cura di MORSELLI R., Milano 2005; ID., *I “Quadrari” Giovanni Rumi e Giovanni Barbarossa, mercanti d’arte professionisti nella Roma del XVIII secolo*, in *Collezionismo, mercato, tutela. La promozione delle arti prima dell’Unità*, a cura di BARROERO L., numero monografico di «Roma moderna e contemporanea», 2-3, 2005, pp. 347-363; ID., *L’attività di mercante d’arte e il profilo culturale di James Byres of Tonley (1737-1817)*, in «Roma moderna e contemporanea», 1-2, 2002, pp. 153-178; sull’artigianato romano e le arti decorative nel Settecento: cfr. DI CASTRO D., NAPOLEONE C., *Un secolo alla moda: arti decorative a Roma nel Settecento*, in *Il Settecento a Roma*, a cura di LO BIANCO A., NEGRO A., Roma 10 novembre 2005- 26 febbraio 2006, Milano 2005, pp. 89-99. CAVAZZINI P., *La diffusione della pittura nella Roma di primo Seicento: collezionisti ordinari e mercanti*, in «Quaderni storici», 2, 2004, pp. 353-374.

restauratore⁵⁷. Di Michelini e di Principe, e in particolare delle implicazioni di quest'ultimo con il restauro dei dipinti della Pinacoteca, tratteremo più nello specifico nel successivo capitolo. Tornando a quanto attiene più strettamente ai rapporti fra Principe e Voght, si deve dunque precisare che dall'inventario del custode sappiamo che fra i due esisteva una collaborazione professionale: nel testo citato v'è infatti un pagamento a favore degli eredi di Voght per dei lavori di restauro eseguiti da quest'ultimo per Giovanni Principe:

Uno zecchino dovuto al me medesimo defunto da Giovanni Principe rifoderatore di quadri per vernice levata e data di nuovo a due disegni in aquerella⁵⁸.

I contatti tra Voght e Principe, e in generale le conoscenze maturate col mondo degli artigiani restauratori oltre che le specifiche competenze tecniche nel restauro e nella manutenzione delle opere d'arte, inquadrano più chiaramente a questo punto le funzioni e le capacità richieste al Custode della Pinacoteca nel Settecento. Un rapporto professionale, quello maturato da Voght con i più importanti ambiti culturali ed artistici romani, che lo portò a lavorare per il Museo Sacro del Vaticano e per le nobili casate romane come i Chigi⁵⁹. La stretta connessione fra il Custode e il modo degli artigiani operanti a Roma all'epoca, poteva significare che con rapporti lavorativi esterni alla Pinacoteca poteva portare ad un coinvolgimento di alcuni di quei restauratori per interventi di restauro e per altre svariate esigenze legate alla manutenzione delle opere di Galleria. Proprio questo tema sarà oggetto di trattazione diretta nel capitolo seguente.

Da quanto finora detto, sembra assodato, in particolare, che la specifica competenza di Voght sia riconducibile all'uso delle vernici. Una pratica, quella di Voght, che andava dall'applicazione delle vernici a opere d'arte pittoriche, alle decorazioni dei pilastri, come nel caso del salone Chigi, fino alla verniciatura delle carrozze, come è documentato ancora nell'inventario citato:

⁵⁷ Cfr. MARINETTI R., *La foderatura dei dipinti: documenti e protagonisti*, in *Restauro pittorici...*, a cura di S. RINALDI, cit..

⁵⁸ Cfr. Appendice II.1.

⁵⁹ Non sono state rinvenute notizie di una sua iscrizione all'Accademia di San Luca ma non si può escludere una sua partecipazione a lavori per questo istituto.

Zecchini cinque dovuti al suddetto defunto per vernice data ad una carrozza di sua eccellenza il signore don Sisto Quarini prima che il medesimo passasse in Malta⁶⁰.

Sembra evidente, pertanto, che Voght possa essere iscritto alla categoria dei «pittori-verniciatori», artigiani capaci di estendere le proprie competenze nell'uso delle vernici in vari campi: dalla decorazione al restauro. Questa sua specifica competenza è particolarmente importante se messa in connessione con la sua funzione di Custode della Pinacoteca, in quanto proprio la vernice era uno dei materiali sui quali più si dibatteva nel Settecento⁶¹. La vernice era utilizzata nella cura dei dipinti: per rinvigorirne il colore nei procedimenti di pulitura; era una sorta di “cosmesi”, dunque, che serviva a ravvivare e proteggere i dipinti e che nello specifico ambito romano era alla base di una periodica manutenzione delle opere, fondata soprattutto sull'uso della vernice a chiara d'uovo. A tal proposito, tra l'altro, è rilevante la nazionalità di Voght, anche per capire come le diverse conoscenze pratiche si incontrassero nel ricco contesto romano.

Come già accennato, nel corso del Settecento si crearono due scuole di pensiero in merito all'uso della vernice a chiara d'uovo e di quella a mastice. Quest'ultima era comunemente utilizzata in tutto l'Europa centrale, e quindi proprio nei luoghi natali del primo custode.

Sebbene i documenti rintracciati, dei quali parleremo più nel dettaglio nel capitolo seguente, non indichino direttamente interventi di restauro realizzati dai custodi, resta un dato di fatto che Voght avesse delle competenze specifiche nel settore del restauro. Competenze che egli poteva mettere a frutto anche solo individuando e segnalando gli eventuali interventi necessari per la manutenzione e la cura dei dipinti. Il Custode poteva, in effetti, contattare personalmente i suoi referenti diretti nel mondo degli artigiani restauratori, con alcuni dei quali, come si è visto nel caso di Giovanni Principe, collaborava personalmente. A questi poteva oltre tutto indicare e

⁶⁰ Cfr. Appendice II.1.

⁶¹ Sul dibattito intorno all'utilizzo delle vernici nel restauro dei dipinti animatosi a partire dal Settecento cfr. *Napoli, Roma, Dresda: il dibattito sulle vernici tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo*, «Bollettino ICR», 10-11, 2005, a cura di CATALANO M. I.; «Bollettino ICR», 12, 2006.

supervisionare nello specifico su dove e come intervenire, data la sua personale competenza ed esperienza nel settore. Le norme redatte da Riminaldi non lasciano dubbi, infatti, sulla responsabilità del custode in materia di manutenzione dei dipinti, dovendo anzi preoccuparsi in prima persona di «mantenerli ben puliti»⁶².

Come si diceva, se nei Conti di spesa per la Galleria compaiono sporadicamente i nomi di altri noti restauratori (ed è questo un dato importantissimo, come spiegheremo meglio esaminando queste carte nel prossimo capitolo), non sono però emerse notizie specifiche sugli interventi di restauro eseguiti da Voght in Galleria; e possiamo pertanto supporre unicamente che, data la dimestichezza di Voght proprio nell'uso delle vernici ed avendo quest'ultimo l'incarico specifico di tenere pulite e di conservare bene le opere, il primo Custode della Galleria nel Settecento possa aver compiuto alcune delle quotidiane e più semplici operazioni di manutenzione dei dipinti, compresa quella che, al tempo, era tuttavia considerato il principale strumento atto a ravvivare le tinte: la loro verniciatura⁶³. Sulla base dei fatti, comunque, quest'ultima resta un'ipotesi più che probabile e di fatto una logica possibilità.

⁶² Anche altri custodi quali Nicolas Bailly, *garde de tableaux* della corte francese e Giovanni Adamo Wehrlin conservatore dei dipinti della Galleria Sabauda avevano il compito di ispezionare i quadri, non farli copiare e spostare senza specifica autorizzazione e appunto di indicare al pulitore dove intervenire. SPIONE G., *La tutela delle collezioni*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino 1995, p. 340.

⁶³ Purtroppo attraverso un esame diretto sulle opere non è possibile comprendere quali interventi furono condotti nel corso del Settecento, molte opere infatti sono state restaurate nel corso dell'Ottocento, le informazioni desumibili pertanto sono solo attraverso un riscontro documentario, sull'esempio di quanto fatto da MAZZI M. C., «Una luce nuova...nuove oscurità...», cit., pp. 147 sgg. Antiche verniciature sono state ravvisate anche in recenti interventi di restauro ma dalle relazioni non è desumibile il periodo in cui furono eseguite. TITTONI M.E., RISOTTO L., *Interventi di restauro nella Pinacoteca Capitolina: il «San Nicola» e il «San Sebastiano» dell'Ortolano*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 25-27, 1978-80, pp. 23-34; TITTONI M.E., RISOTTO L., *Interventi di restauro nella Pinacoteca Capitolina: la Madonna in gloria del Garofano e il Buon Samaritano di Jacopo Bassano*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 25-27, 1978-80, pp. 38-59; MASINI P., *Interventi di restauro nella Pinacoteca Capitolina: «Morte e Assunzione della Vergine» di Cola Dell'Amatrice*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 32, 1985, pp. 35-45; MASINI P., *Interventi di restauro nella Pinacoteca Capitolina: un ritratto femminile di Girolamo Scicolante da Sermoneta*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 31, 1984, pp. 39-47; MASINI P., SALINI N., PAOLETTI M. L., *La Pala di Santa Petronilla del Guercino: storia e restauro*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», 14, 2000, pp. 91-116; NIMMO

Cittadini:

Joseph Voght, muore nel 1768, e in quello stesso anno il suo incarico passava a Clemente Cittadini, il quale, come già precisato, era il cognato del defunto.

Alcune informazioni su Cittadini le ricaviamo dalle pagine scritte da Busiri Vici, dal quale sappiamo, ad esempio, che nel 1805, dopo ben trentadue anni di servizio, era ancora custode della Pinacoteca. Lo stesso autore, ci ricorda, inoltre, che a quella data egli aveva circa 55 anni, e, dato ancora più interessante, che non esercitava «alcun' arte liberale ma restaurava i quadri»⁶⁴. Sappiamo, poi, che era sposato e che aveva due figli che svolgevano la professione di incisori di cammei: l'uno di pietre dure e l'altro di pietre tenere⁶⁵.

L'incarico di custode passerà negli anni successivi ai discendenti della famiglia Cittadini, secondo un canale di trasmissione familiare che costituiva una prassi molto diffusa, al tempo, anche in altre realtà museali⁶⁶ (secondo un principio di consegna

M., *Le "Storie dell'infanzia di Cristo nella Pinacoteca Capitolina: interventi di restauro*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 22, 1975, pp.19-25.

⁶⁴ BUSIRI VICI A., *Sessantacinque anni della scuola di Belle arti...*, cit., Roma 1895, p. 155.

⁶⁵ Il più noto dei due figli di Clemente è Francesco, ricordato come incisore di pietre dure sappiamo che è nato nel 1772, e risulta sposato con Maddalena Rebuffi. È abitante in un primo momento in via dei Cappellari, nella parrocchia di San Lorenzo in Damaso; in seguito si trasferisce in via del Pellegrino sempre nella stessa parrocchia. Dal 1814-1815 è registrato al primo e secondo piano della casa numero 60 in Piazza di Spagna, nella parrocchia di San Lorenzo in Lucina. Cfr. GUATTANI G. A., *Memorie enciclopediche romane*, vol. IV, Roma 1808, p. 157; BULGARI C. G., *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia: notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni*, Roma 1958, vol I, p. 295. Non risulta invece segnalato negli stessi repertori biografici l'altro figlio di Cittadini, che ricoprì appunto l'incarico di custode della Pinacoteca. Luigi Cittadini, oltre a prendere il posto del padre in Galleria continuò ad esercitare la sua professione di incisore di pietre tenere. Una ricevuta di pagamento inedita, risalente al 1816, e dunque ascrivibile agli stessi anni del suo incarico in Campidoglio, ricorda di un suo compenso ricevuto per aver inciso «una guglia di rosso antico, cioè la quarta copia di quella del Popolo», inoltre: [4 ottobre 1815] Luigi Cittadini si obbliga ad incidere due guglie di rosso antico, cioè la Lateranense e quella di Montecitorio». Cfr. Appendice V.1

⁶⁶ Per un approfondimento sugli altri contesti museali e collezioni: per i passaggi d'incarico fra gli appartenenti alla famiglia Werlin: cfr. SPIONE G., *La tutela delle collezioni*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino 1995, pp. 334-347; ROMANO G. *Invito a Palazzo Reale. Memoria storica e nuove tecnologie a confronto*, in *Porcellane e argenti del Palazzo Reale di Torino*, Torino 1986, pp. 13-

fiduciaria). In effetti, da alcune registrazioni di pagamento rinvenute nel corso di questa ricerca, sappiamo che l'incarico passò prima al figlio Luigi e, in seguito, al nipote Pietro, il quale ricevette l'incarico nel 1839⁶⁷, così come si ricava dal testo della sua assegnazione d'incarico:

Pietro Cittadini romano fino dal giorno 2 gennaio dell'anno 1818 fu nominato coadiutore esercente con futura successione al di lui genitore Luigi custode alla Galleria dei quadri Capitolina come da dispaccio del Maggiordomato datato col giorno impresso. Venne a soccombere il di lui genitore nel giugno dell'anno 1834 e l'Or[ant]e Fu posto indilatamente ad occupare l'impiego di Custode col mensile assegno di scudi dodici assegno che tuttora percepisce. Ha goduto e gode tuttora l'Or[ant]e. Oltre la mensualità di diversi benefici che il provvido Governo si degna somministrargli giacché al compiere di ogni triennio ha un vestiario completo nobile [...]⁶⁸

Tornando al secondo Custode, proprio le indicazioni di Busiri Vici in merito alla formazione professionale di Clemente Cittadini, indicato come restauratore, restavano un punto da indagare, non essendo finora emersa nessun'altra notizia in grado di avvalorare

18; RAGUSA E., *Cariche e mansioni a corte riguardanti gli arredi. Organizzazione del Guardamobile negli anni fra il 1730 e il 1750*, in *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, Torino 1987, pp. 200- 214. Per la situazione napoletana e i passaggi d'incarico alle famiglie Campo e Abbate cfr. FERRI MISSANO A., *Alcune novità su Capodimonte e sul sistema museale borbonico a Napoli*, in «Atti della facoltà di lettere e filosofia di Napoli», 1986-1987, pp. 89-117; FERRI MISSANO A., *Il funzionamento dei Musei Napoletani in età borbonica. Alcune novità*, in *Museologia*, n. 16, 1984, pp. 42-59; FERRI MISSANO A., *Nuove fonti per la storia dei musei napoletani dell'età Borbonica: La testimonianza di Tommaso Puccini*, in *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali tra Sette e Ottocento*, Quaderni del dipartimento di discipline storiche, 1, Napoli 1995, 77-99; Per i passaggi d'incarico fra la famiglia Bianchi cfr. FILETI MAZZA M., TOMASELLO B., *Antonio Cocchi primo antiquario della Galleria Fiorentina : 1738 – 1758*, Modena 1996; FILETI MAZZA M., TOMASELLO B., *Galleria degli Uffizi 1758 - 1775: la politica museale di Raimondo Cocchi*, Modena 1999; *Gli Uffizi, storia di una Galleria*, aa.vv., Roma 1985.

⁶⁷ Inoltre, da un ennesimo documento inedito sappiamo che nel 1822 l'ebanista Giovanni Cittadini, il secondo figlio di Luigi, chiese al Maggiordomo dei Sacri Palazzi di essere assunto come «soprannumero» del Museo Vaticano, proprio in considerazione della sua condizione di figlio di un impiegato del Vaticano. Cfr. Appendice V.1

⁶⁸ ARCHIVIO DI STATO DI ROMA, *Camerlengato parte II*, b. 200, cc. nn., 1836.

questo dato. Raccogliendo i dati emersi dalla documentazione inerente il passaggio d'incarico a Clemente e la consegna dei dipinti, di cui abbiamo già parlato nel precedente capitolo, si possono avere altre notizie:

Essendo altresì, che in sequela della detta costituzione la chiara memoria del Cardinale Valenti Gonzaga allora Camerlengo facesse collocare nelli due grandi stanzoni destinati a tal effetto li quadri suddetti, e per custode della detta Galleria de'quadri e Accademia prescegliesse e destinasse il *fu Giuseppe Voget, ed al medesimo fossero consegnati tutti li suddetti quadri diffusamente descritti, come da istromento negli atti miei rogato li 10 gennaio 1755.*

Ed essendo ancora che per morte del suddetto fu Giuseppe Voget ultimamente seguita, dall'Emo. E R.mo Signor Cardinale D. Carlo Rezzonico Camerlengo di S. Chiesa, e protettore della Suddetta Galleria, ed Accademia sia stato deputato in nuovo custode delle medesime il signor Clemente Cittadini, come dalle *lettere patenti* di sua deputazione in detti atti miei s. alle spedite li 16 del corrente mese⁶⁹.

La lettera patente indicata nel testo, quindi, specificava:

All'eminetissimo principe il signor cardinale Rezzonico

Attesto io infrascritto [...] che l'Orante già da anni quattordici che vive con la sua madre vedova in questa mia parrocchia ha dato saggio di se stesso [conducendo] vita cristiana [partecipando] alle funzioni della chiesa con portare ogni rispetto alla sua madre [...] questa famiglia è una delle più timorate di Dio e di maggior edificazione di questa parrocchia, onde pòi inspettarsi un ottimo esito quando venga collocato in [citato] posto del suo cognato; tanto più che nonostante la sua povertà, per essere decaduto dal suo stato civile per la morte del padre, ha procurato sempre mantenersi un decoro e riputazione. Et in fede scritto di 18 gennaio 1768.

Valeriano Costantini rettore di S. Lucia in Tinta

18 gennaio 1768

Si spedisca la patente in favore dell'oratore

C. Cardinale Rezzonico Camerlengo

Clemente Cittadini romano⁷⁰.

⁶⁹ Cfr. Appendice I.11

⁷⁰ Cfr. Appendice I.14.

Infine l'assegnazione d'incarico offre altri dati:

[...] Clemente Cittadini romano essere omo dell'Eccellenza Vostra con il più umile ossequio le rappresenta, esser fratello carnale della vedova del defunto Giuseppe Woget che era custode dell'Accademia del Nudo in Campidoglio et *avendo da molti anni prestata l'opera sua a detto Giuseppe Woget per tutte le incombenze di detta carica (sic), tanto per li affari dell'Accademia del Nudo quanto per quelli della Galleria de' quadri essendo in tutto benissimo esperto*, supplica con fervore l'Eccellenza Vostra volersi degnare ammetterlo a detto ufficio, promettendo l'Orante tutta la fedeltà e puntualità (sic) che vi si richiede, oltre di ciò promette ancora convivere assieme et sostenere detta povera vedova sua sorella, et ambedue pregheranno sempre S.D.M per la conservazione et esaltazione dell'Eccellenza Vostra⁷¹.

Dalla documentazione raccolta, dunque, ricaviamo prima di tutto un nuovo dato: già da tempo Cittadini collaborava con il cognato alla cura della Galleria, evidentemente per apprendere i rudimenti necessari al mestiere. Ovviamente sarebbe utile capire a quali attività si riferisse il notaio quando nell'atto specificava che era «in tutto benissimo esperto». Anche in questo caso, insomma, sembra necessario approfondire quale tipo di formazione professionale avesse Cittadini, soprattutto in connessione alle parole di Busiri Vici che lo definisce «restauratore». Una formazione, dunque, differente da quella del cognato, sebbene entrambi gravitassero attorno al mondo degli artigiani, un dato che deve far riflettere per comprendere cosa avesse favorito la scelta di Voght quale custode della Pinacoteca, al di là delle sue doti di pittore.

Per chiarire meglio quali capacità poteva avere appreso e sviluppato Clemente Cittadini prima dell'impiego in Galleria, e arricchire le scarse informazioni sul suo conto in nostro possesso, abbiamo quindi indagato l'ambito familiare dal quale proveniva. Un'indagine che si è resa possibile grazie all'indicazione precisa delle sue generalità nella lettera patente per l'assegnazione d'incarico. In questo documento, infatti, il custode è indicato quale figlio del *quondam* Lucino. In effetti, il documento stilato all'atto di consegna e sigillazione dei dipinti a favore di Cittadini riporta:

⁷¹ Cfr. Appendice I.14.

E terminata la suddetta descrizione e sigillazione come sopra, li predetti quadri dal prelodato monsignor Illmo. e Rmo signor Camerlengo furono consegnati al suddetto signor Cittadini nuovo custode stante la qual consegna.

Presente d. il predetto Signor Clemente Cittadini figlio del *quondam* Lucino, romano a me d. cognito nuovo custode come sopra deputato alla suddetta Galleria di quadri ed Accademia del nudo [...]⁷²

Proprio del padre di Cittadini, Lucino, mediante una lunga ricerca è stato possibile risalire alla professione, ottenendo, dunque, un primo rilevante indizio riguardante la biografia dello stesso figlio Clemente. Alcune informazioni sull'attività del romano si sono ricavate dai registri dei mandati di pagamento dell'abate Domenico Martelli, fiorentino, ma per la gran parte della vita stabilmente residente a Roma. Martelli fu frequentemente in contatto con il mondo artigiano e antiquario della Roma del tempo e nello specifico con il mercato dei quadrari, attraverso i quali poté arricchire la sua collezione e quella di alcuni suoi illustri amici fiorentini⁷³. Nei pagamenti registrati dal gennaio del 1730 fino al dicembre del 1744, rinvenuti fra le sue carte, oltre ai nomi dei più importanti restauratori, antiquari e quadrari operanti a Roma, compare appunto il nome del padre di Cittadini, Lucino. Proprio lui, in effetti, ricevette un pagamento da Martelli per aver realizzato dei mobili di pregio per la sua casa:

Pagati a Lucino Cittadini a prezzo di una guardaroba in noce fatta secondo l'uso d'Inghilterra come dall'annessa sua ricevuta segnata n.4 scudi 12

Ricevuta 4

⁷² Cfr. Appendice I.11.

⁷³ L'abate Domenico Martelli, recatosi inizialmente a Roma nel 1698 per alcuni traffici commerciali, vi si stabilì poi definitivamente. L'interesse maturato nel campo dell'arte e del collezionismo lo portò ad avere una ricca frequentazione con il mondo artistico e artigiano della città pontificia. Nelle sue carte, infatti, compaiono i nomi di importanti venditori di dipinti e antiquari: fra i più noti ricordiamo Giovanni Barbarossa e Francesco e Giuseppe Palazzi; mentre, per quanto riguarda gli artigiani restauratori, si nota il nome di Domenico Michelini, che eseguì molti restauri di dipinti della collezione Martelli. Cfr. CIVAI A., *Dipinti e sculture in casa Martelli*, Firenze 1990; ID., *La quadreria Martelli di Firenze : l'allestimento tardosettecentesco alla luce di un catalogo figurato*, in «Studi di storia dell'arte», 1, 1990, pp. 285-299.

Io infrascritto ho ricevuto dall'illustrissimo signor abate Domenico Martelli per le mani del signor Paolo Magi suo cameriere scudi 12 moneta, sono per prezzo di una guardaroba di noce secondo l'uso d'Inghilterra con tutti li suoi annessi e connessi. In fede di che ha sotto la presente di propria mano, questo di gennaio 1742, scudi 12 di moneta

Lucino Cittadini mano propria.

[...] Signori ministri del Banco di Santo Spirito si compiacerano di pagare a Lucino Cittadini falegname, scudi 42 moneta quali glieli faccio pagare per prezzo così d'accordo di numero 12 fusti di sedie di noce con intaglio alla francese⁷⁴. Giustificazione in filza 52 che con ricevuta-scudi 42 [...] ⁷⁵

Sappiamo con certezza, dunque, che l'ambiente in cui crebbe e si formò il secondo custode della Pinacoteca, Clemente Cittadini, fu quello artigiano dei falegnami, anche se per essere più chiari, utilizzando un termine più specifico dovremmo chiamarli «mobilieri», in quanto come è precisato nei documenti, si trattava di un artigianato di eccellenza e non di una semplice bottega di falegnameria⁷⁶.

⁷⁴ Sugli stili in uso in ambito artigianale romano cfr. DI CASTRO D., NAPOLEONE C., op. cit.

⁷⁵ Cfr. Appendice VII.1.

⁷⁶ Ulteriori notizie in grado di certificare la lunga tradizione della famiglia Cittadini nel campo della falegnameria artigiana, viene da altri documenti conservati presso il Vicariato, che registrano come falegname anche il nonno di Clemente Cittadini. Negli Stati delle Anime del 1716, nella parrocchia di San Celso e Giuliano, presso l'Isola del vicolo di Pavone con una parte di Banchi, casa 10, secondo appartamento troviamo registrato: Giovanni Cittadini falegname anni 68, Marta Solimani moglie, Ferdinando figlio, Drussila figlia, Anna figlia, Lucinio figlio anni 24, Joseph Frosini garzone anni 19, Nicola Vannini anni 21. Inoltre, resta da accertare una eventuale parentela con Carlo Cittadini, falegname registrato nella parrocchia di San Lorenzo in Damaso nel 1698, soprattutto per il collegamento rintracciabile fra le mogli, appartenendo entrambi alla famiglia Solimani: Vicolo Savelli in giù, bottega falegname, Carlo Cittadini falegname anni 47, Lucia Solimani moglie anni 41, Vittoria Teresa anni 15, Caterina anni 12; Margherita anni 5, Simone anni 1 ½. Anche per quanto riguarda queste due specifiche unioni troviamo la conferma della consuetudine nel mondo degli artigiani a creare delle parentele fra arti affini, infatti gli appartenenti alla famiglia Solimani (Solimano) erano anch'essi falegnami. Cfr. *Artisti ed artigiani a Roma, dagli stati delle anime*, a cura di DEBENEDETTI E., *Studi sul Settecento romano*, voll.1, Roma 2004-2005, p. 289.

Competenze professionali:

La difficoltà nella ricerca di informazioni specifiche su personaggi ritenuti finora di scarso interesse storico, come quelle relative due custodi della Pinacoteca, è simile a quella ascrivibile a casi analoghi di artigiani o artisti non attestati nei consueti repertori biografici, solitamente dedicati appunto a personaggi di maggior spicco dell'arte e della cultura in genere. Negli ultimi tempi, tuttavia, è stata dedicata maggiore attenzione proprio al mondo artigianale e, in particolare, a quello dei cosiddetti «quadrari» attivi a Roma in quel periodo⁷⁷, giacché la critica ha iniziato a comprendere quanto fosse incisivo il loro ruolo, in molti casi, sia nel campo del restauro, sia nell'esercizio della tutela delle opere d'arte⁷⁸: argomenti che suscitarono un vivo interesse nella città

⁷⁷ COEN P., *I "Quadrari" Giovanni Rumi e Giovanni Barbarossa, mercanti d'arte professionisti nella Roma del XVIII secolo*, in *Collezionismo, mercato, tutela. La promozione delle arti prima dell'Unità*, a cura di BARROERO L., numero monografico di «Roma moderna e contemporanea», 2-3, 2005, pp. 347-363; MARINETTI R., *La foderatura dei dipinti: documenti e protagonisti*, in *Restauro pittorici e allestimenti museali a Roma tra Sette e Ottocento*, a cura di RINALDI S., Firenze 2007, pp. 29-46.

⁷⁸ EMILIANI A., *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani: 1571-1860*, Bologna 1996; CURZI V., *Bene culturale e pubblica utilità, politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Bologna 2004; RINALDI S., *La tutela e la sua storia*, in *Conoscere per conservare, percorsi culturali e didattici nella Tuscia*, a cura di RINALDI S., Roma 2008, pp. 177-238; BEDIN S., BELLO L., ROSSI A., *Tutela e restauro nello stato pontificio*, Padova 1998; BORSELLINO E., *La politica della tutela e del restauro dei monumenti al tempo di Benedetto XIV*, in *Benedetto XIV e le Arti del disegno*, Atti del Convegno internazionale 28-30 novembre 1994, a cura di BIAGI MAINO D., Roma 1998; CURZI V., *Per la tutela e la conservazione delle Belle arti: l'amministrazione del cardinale Bartolomeo Pacca*, in *Bartolomeo Pacca (1756-1884)*, a cura di ZACCAGNINI C., Velletri 2001; PINELLI A., *Storia dell'arte e cultura della tutela. Le «lettres à Miranda» di Quatremere de Quincy*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 8, 1978-1979, pp. 43-62; EMILIANI A., *Un grande papa per le arti e la tutela del patrimonio*, in *Ritratto di una collezione, Pannini e la Galleria di Silvio Valenti Gonzaga*, a cura di MORSELLI R., Milano, 2005, pp. 75-80; *Collezionismo, mercato, tutela. La promozione delle arti prima dell'Unità*, a cura di BARROERO L., numero monografico di «Roma moderna e contemporanea», 2-3, 2005; GIACOMINI F., *Pietro Camuccini restauratore, tra mercato antiquariale e cultura della tutela*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di P. D'ALCONZO, Napoli 2007, pp. 171-186; MIRRI M. B., *Per una storia della tutela del patrimonio culturale*, Viterbo 2007

pontificia nel periodo in esame⁷⁹. Spesso, in effetti, osservare e analizzare più da vicino proprio a questo specifico contesto sociale si è rivelato estremamente utile⁸⁰.

Documentare i legami parentali fra il primo custode e la famiglia Cittadini, e, soprattutto, attraverso queste testimonianze chiarire l'estrazione artigiana dei due custodi settecenteschi, costituisce insomma un aspetto fondante della ricostruzione storica della Pinacoteca e della Roma dell'epoca, sia per il significato profondo che avevano le unioni matrimoniali all'interno del ceto artigiano, sia per il provato inserimento di certi personaggi in ruoli di responsabilità delle nuove realtà museali capoline. Sappiamo, in effetti, che proprio attraverso certi legami familiari si favoriva la trasmissione delle competenze, ovvero delle tecniche di bottega (tenute il più possibile segrete). Legami familiari e competenze di bottega, d'altra parte, acquistano in questo caso maggiore importanza, alla luce della loro rilevanza nelle vicende connesse a quelle nascenti attività di restauro, che nel Settecento si nutrivano di un fitto scambio e intreccio, più o meno noto e a volte indiretto, di pratiche artigianali tra differenti paesi

⁷⁹ Per l'origine della diffusione del mercato delle opere d'arte all'interno delle botteghe artigiane: cfr. CAVAZZINI P., *La diffusione della pittura nella Roma di primo Seicento: collezionisti ordinari e mercanti*, in «Quaderni storici», 2, 2004, pp.353-374; inoltre cfr. MICHEL M., MICHEL G., *Le commerce des oeuvres d'art à Rome au XVIIIe siècle*, in «Les cahiers d'histoire de l'art», 2, 2004, p. 41-47; DONATO M. P., *Il vizio Virtuoso, collezionismo e mercato a Roma nella prima metà del Settecento*, in «Quaderni storici», 1, 2004, pp. 139-160.

⁸⁰ Utile a tal proposito è stato il contributo su Giovanni Barbarossa, uno dei mercanti di quadri più noti al tempo. La sua dimestichezza nelle valutazioni di mercato dei dipinti gli diede modo di conquistare una posizione economica e sociale di primo piano nella Roma del tempo, grazie anche agli incarichi ufficiali a lui conferiti da Silvio Valenti Gonzaga, proprio in materia di tutela delle opere d'arte. Fra gli altri artigiani, restauratori e quadrari che conquistarono un ruolo di primo piano nella società romana del tempo, v'è il capomastro Giuseppe Sardi, che fece del commercio dei dipinti una importante fonte di guadagno e una rilevante attività professionale. La stessa Accademia di San Luca, delegò spesso, in seguito, alla competenza di questi personaggi alcune mansioni, e in primo luogo quelle concernenti gli interventi meccanici più "semplici" per il recupero materiale delle opere d'arte, riservando ai propri membri il restauro prettamente pittorico delle opere. Un dato, documentato, ad esempio, nel 1831 dalla risposta data dall'Accademia al Camerlengo che chiedeva la verniciatura del dipinto della *Natività* di Sebastiano del Piombo a S. Maria del Popolo. Gli accademici, in quell'occasione spiegarono, infatti, di non poter incaricare uno dei loro professori per stendere la vernice mancante, in quanto «nessuno di essi dà mai da se stesso la vernice a' propri quadri, ma suol chiamare altra persona dell'arte». Cfr. S. RINALDI, *Il punteggiato...*, cit., p. 261.

europei. Nel mondo artigianale era infatti frequente instaurare legami matrimoniali reciproci, se non interni e riservati a ogni specifica categoria, sovente limitati a quelle affini: come, ad esempio, accadeva tra falegnami e fabbricanti di statuine in metallo (spesso queste ultime avevano un'anima in legno); e così in molti altri casi⁸¹.

Questo tipo di comportamenti sociali e professionali era alla base anche del matrimonio fra Brigitta Cittadini e Joseph Voght. Infatti, l'attività di falegname del padre di Brigitta, poteva coniugarsi bene con le competenze di Voght, in quanto proprio la sua dimestichezza nell'uso delle vernici, e la particolare versatilità da questi dimostrata nella loro applicazione, potevano adattarsi anche alla fabbricazione dei mobili. Nella tavola del *Dictionnaire Encyclopédique des Arts et Métiers mecaniques* in cui è raffigurato il fabbricante di vernici, è infatti precisato che tale materiale serviva per «Bâtimens, Meubles, Voitures etc...»⁸². Come abbiamo visto poc'anzi, d'altra parte, Voght, oltre ad utilizzare le vernici per la decorazione dei palazzi, per restaurare vasi e quadri, le impiegava anche per le carrozze: è probabile, insomma, che il loro uso

⁸¹ Nel *Libro dei matrimoni* di San Biagio della Pagnotta, tra le registrazioni del 1708-1751, è stato rinvenuto l'atto di matrimonio dei genitori di Clemente Cittadini, «Die 8 decembris 1716, Lucinum Bartolomeo Celso Iulianum Cittadini, filius quondam Ioannis romanum ex parrochia S. Celso et Iuliani et Annam Caterinam Buccamuller filia Francisci», dal quale apprendiamo che la madre era di nazionalità tedesca dato desumibile dal cognome, Buccamuller, pertanto il collegamento con la comunità tedesca sembra essersi instaurato già prima del matrimonio tra Joseph Voght con Brigitta. Un collegamento che deve essere evidenziato, soprattutto in considerazione dell'importanza dei rapporti lavorativi e delle relazioni parentali fra la cerchia degli artigiani dediti al restauro delle opere d'arte. Solo attraverso tali collegamenti, e una attenta e capillare ricerca archivistica, si può ricostruire una esatta storia della tutela per il Settecento. Attualmente è in corso uno studio, anche sulla base del sistematico studio avviato in atto degli artisti e artigiani operanti in Roma. Proprio per far luce sul modo artigianale operanti a Roma nel Settecento è stato pubblicato un primo censimento, attraverso il quale possono essere rintracciati nomi e professioni, utili per trovare notizie anagrafiche, sulla base delle quali allargare l'indagine fra i rapporti di parentela e sulle spesso connesse relazioni professionali. Come già detto, spesso i matrimoni avvenivano fra appartenenti a famiglie che esercitavano professioni affini. I membri delle famiglie di argentieri sposavano sovente dei falegnami, dato che l'anima delle sculture d'argento era spesso realizzata in legno. Unendo le reciproche forze e competenze si ottenevano risultati e affari migliori. Per un approfondimento, cfr. *Artisti ed artigiani a Roma...*, cit., *passim*.

⁸² *Dictionnaire Encyclopédique des Arts et Métiers mecaniques*, Parigi- Liegi 1782-1791, t. VI, tavola 2, pp. 239-258 ; CERASUOLO A., *La voce 'Vernis' dall'Encyclopédie Méthodique, Beaux arts, 1791*, in «Bollettino ICR», 12, 2006, pp. 113-115.

venisse esteso appunto anche alla cura o alla costruzione dei mobili, attività nella quale era appunto impegnata la famiglia Cittadini.

Alla luce di tutti i dati finora osservati, pertanto, Voght va inserito alla specifica categoria dei pittori-verniciatori. La sua pratica lo aveva infatti portato ad ottenere vari incarichi attinenti all'uso delle vernici: incarichi che si alternavano tra i due diversi ambiti della decorazione e del restauro. In particolare in quest'ultimo campo, tra l'altro, vedeva agire tra i suoi principali protagonisti, sebbene con diversi livelli di competenza, molti venditori di quadri, e proprio il commerciante di quadri era un'altra di quelle professioni che, come abbiamo visto poc'anzi, era svolta (sottobanco) dallo stesso Voght.

Le competenze artistiche di Voght non costituiscono dunque l'elemento determinante nell'ottenimento del suo incarico di custode. Questo ragionamento, tutto sommato, è dimostrato anche dal successivo passaggio d'incarico al cognato Clemente Cittadini, giacché quest'ultimo era del tutto digiuno in materia pittorica⁸³. L'incarico,

⁸³ Si deve tenere in considerazione che la qualifica di Voght quale pittore va ricondotta a quel tessuto professionale di «pittori» più prossimo all'ambito artigianale che non a quello più specificatamente artistico. Voght faceva parte infatti alla categoria di «pittori d'ornati» ai quali non era richiesto alcun particolare processo creativo personale, bensì semplicemente una riproduzione seriale di motivi ornamentali che in certi casi si spingevano fino alla realizzazione dei così detti quadri «da mobilia» – ossia pitture impersonali realizzate secondo *clichet* fissi – destinati agli arredi domestici. Questa stessa categoria professionale era inoltre solita incrementare le proprie possibilità di guadagno con alcuni interventi di restauro di dipinti, operazioni che riguardavano principalmente la pulitura e la verniciatura dei dipinti. La loro attività può essere pertanto ricondotta ad una specializzazione legata all'ambito artigianale dei decoratori e quindi ad una specifica abilità manuale svincolata da peculiari capacità creative che erano il dato fondante della produzione artistica. Voght, insomma, apparteneva al mondo professionale degli artigiani decoratori legati alla produzione decorativa barocca. In questo periodo, le imprese artistiche vedevano coinvolte diverse maestranze connesse al mondo artigianale dei decoratori, quali intagliatori, marmorari, ebanisti, bronzisti, tessitori, tappezzieri ed altri ancora: figure professionali che erano del tutto svincolate dalla formazione nell'Accademia. Quello di Voght e Cittadini era pertanto un ambiente connesso a quel mondo artigianale che a partire dal Barocco avrebbe trovato costantemente maggiore spazio nelle committenze artistiche, che richiedevano l'intervento sempre più ampio di decoratori. Per ulteriori precisazioni sull'argomento e per un approfondimento su questa tematica nel contesto napoletano cfr. CATALANO M. I., *Telaiuoli e quadrari a Napoli nel Settecento*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, atti del convegno nazionale di

piuttosto, fu assegnato a Voght proprio per via di quelle sue capacità pratiche connesse al restauro. Un dato che trova conferma anche nelle commissioni che ottene in Vaticano proprio per eseguire degli interventi di restauro. Che poi il primo custode si esercitasse nell'arte pittorica e ne facesse commercio, rientra nella prassi tipica anche di altri quadrari e artigiani che si cimentavano appunto nell'esercizio della pittura. Possiamo citare, a tal proposito, l'esempio di uno fra i più importanti quadrari della Roma del tempo: Giovanni Barbarossa, il quale probabilmente dipingeva, o almeno così lascerebbe ipotizzare la presenza di strumenti adatti per la pittura negli ambienti della sua bottega⁸⁴.

Tuttavia, dobbiamo tenere in considerazione anche altri fattori. In altre circostanze – sebbene questo non sia il caso di Voght –, il termine «pittore» era usato per quegli artigiani che avevano conquistato particolare rinomanza nel proprio mestiere come segno di merito e distinzione, per distinguerli rispetto alla loro generica appartenenza a una più larga massa di quadrari, colorari, ecc., senza che ne avessero effettivamente le qualità. Questo è il caso, ad esempio, di Domenico Michelini, il quale negli Stati delle anime più antichi compare dapprima come «coloraro», per poi essere indicato in seguito come «quadraro» e infine divenire, all'apice della sua carriera, «pittore»: in questo caso appunto senza nessuna connessione diretta con l'attività pittorica vera e propria⁸⁵, ma con un semplice valore distintivo.

studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di D'ALCONZO P., Napoli 2007, pp. 103-118; SPINOSA N. *Spazio infinito e decorazione barocca*, in *Storia dell'arte italiana*, a cura di PREVITALI G., ZERI F., v. II, parte seconda, Torino 1981, pp. 280-346.

⁸⁴ COEN P., I “Quadrari” Giovanni Rumi e Giovanni Barbarossa, mercanti d'arte professionisti nella Roma del XVIII secolo, in *Collezionismo, mercato, tutela. La promozione delle arti prima dell'Unità*, a cura di BARROERO L., numero monografico di «Roma moderna e contemporanea», 2-3, 2005, pp. 347-363. Inoltre sulle attività dei quadrari in altri contesti italiani cfr. MONTECUCCOLI DEGLI ERRI F., I “botteggeri da quadri” e i “poveri pittori famelici”. *Il mercato dei quadri a Venezia nel Settecento*, in «Tra committenza e collezionismo: studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna», a cura di DAL POZZOLO E. M., Vicenza 2003, pp. 143-166; CATALANO M. I., *Telaiouli e quadrari a Napoli nel Settecento*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di D'ALCONZO P., Napoli 2007, pp. 103-118.

⁸⁵ Le registrazioni sono le seguenti: 1699, n.85: «casa primo appartamento coloraro: Domenico Michelini romano figlio di Francesco d'anni 24, Cecilia Mazzantini vedova del quondam Cesare

Pratica ed esperienza nel campo del restauro e attenzione al dato materiale delle opere nel contesto romano: precisazioni sulle competenze del custode della Pinacoteca nel Settecento.

Nell'ambito museale romano, e nello specifico nella Pinacoteca Capitolina, la figura del custode doveva quindi rispondere a specifiche competenze pratiche e doveva essere capace di stabilire correttamente lo stato materiale delle opere, per operarne valutazioni dello stato conservativo: o, perlomeno questo appare l'elemento caratterizzante per il lasso di tempo preso in esame. Gli artisti, infatti, potevano essere interpellati per interventi specifici, concernenti soprattutto il restauro pittorico, ma per quanto attiene alla cura e alla manutenzione quello che più conta era l'esperienza pratica e specifica in tutti quei settori connessi agli aspetti prettamente materiali delle opere. Tale attenzione in ambito romano era diffusa grazie alla folta presenza di vari personaggi qualificati ed esperti. E proprio l'ampia mole di traffico nel mercato dell'arte cittadino, che richiedeva un particolare impegno nel ripristinare le opere per immetterle nel circuito della compravendita, aveva reso possibile la formazione di un ceto di artigiani specializzati nel recupero e nella manutenzione di quadri, dipinti e via dicendo⁸⁶.

Si può prendere come esempio anche il Museo di scultura del Campidoglio. In questo caso, l'incarico corrispondente a quello di Voght e Cittadini, indicato però nella seconda metà del Settecento con il termine «Sottocustode»⁸⁷, fu affidato ad un artista: il

Marinelli d'anni 58, Lucia Mazzantini nipote d'anni 10, Filippo Barbieri figlio del defunto Giuseppe romano d'anni 17»; 1705, n.87: «Domenico Michelini d'anni 30, Angela Mazzantini moglie d'anni 25, Elisabetta figlia d'anni 5, Cecilia Mazzantini madre vedova d'anni circa 60»; 1742, n.75: «casa di Monserrato: Domenico Michelini quadraro»; 1748, n.80: «casa della Madonna di Monserrato: Domenico Michelini pittore d'anni 68, Angiola Mazzantini moglie d'anni 67, Agata Michelini figlia vedova del quondam Pietro Rosadi d'anni 38».

⁸⁶ Sono importanti, a questo proposito, le indicazioni di MAZZI M. C., «Una luce nuova...nuove oscurità...», cit., pp. 153.

⁸⁷ Si è già sottolineata, in questo senso, l'utilità dei documenti segnalati da MAZZI M. C., *ibid.*, p. 127.

pittore crotonese Nicola La Piccola⁸⁸. Tuttavia, a ben guardare, anche questa vicenda conferma quanto detto poc'anzi. La Piccola, infatti, non fu scelto per la sua formazione artistica originaria, bensì per la sua personale esperienza in varie campagne di scavo archeologiche e quindi per la sua conoscenza pratica maturata nelle materie antiquarie che come sappiamo erano anche connesse alla sua attività nel mercato delle opere⁸⁹, cioè in base a necessità simili a quelle già viste per il primo Custode della Pinacoteca. Era fondamentale infatti anche in quel caso come accade per la Pinacoteca affidare il compito della cura materiale delle opere a chi avesse comunque una esperienza di tipo pratica in quel campo; e quindi, nonostante a Roma non mancassero gli intellettuali che si occupavano d'arte, il Sottocustode delle statue del Museo Capitolino fu individuato nella figura professionale con competenze pratiche (specifiche) nella cura e nella conservazione delle statue, così come viene precisato nelle pagine del Diario redatto dal presidente del Museo Capitolino Alessandro Capponi⁹⁰.

Un dato significativo ci viene inoltre da Rambelli, il quale spiega come La Piccola sia stato uno dei perfezionatori della tecnica del distacco dei dipinti murali: una di quelle pratiche che nel Settecento si era diffusa e che veniva largamente discussa⁹¹. Come si vede, insomma, anche in questo caso più che la capacità artistica del personaggio contava la sua perizia in settori prettamente tecnici o comunque legati agli aspetti più materiali (compresa la capacità di valutarli nel loro stato) e meno artistici dell'opera.

⁸⁸ La Piccola ricoprì l'incarico di Sottocustode, a quanto pare, a partire dal 1780. iniziò a dedicarsi allo scavo archeologico a partire dal 1760 circa. Alcuni suoi rinvenimenti li vendette ai Musei Vaticani. GUERRIERI BORSOI M. B., *Un protagonista della transizione tra tardo Barocco e Neoclassicismo romano: Nicola La Piccola*, in Alessandro Albani, Roma 1993, pp. 141-166; CIANCABILLA L., *Stacchi e strappi di affreschi tra Settecento e Ottocento*, Firenze 2009, p. 26; inoltre per i suoi interessi antiquari e le attività di scavo da lui condotte, cfr. PIETRANGELI C., *Scavi e scoperte di antichità sotto il pontificato di Pio VI*, Roma 1958, ID., *I musei Vaticani*, Roma 1985

⁸⁹ Cfr. GUERRIERI BORSOI M. B., op. cit., p.158.

⁹⁰ Sulle disposizioni del presidente e custode Capponi cfr. ancora MAZZI M. C., «Una luce nuova...nuove oscurità...», cit., p. 127; Cfr. VERNESI V., op. cit., pp. 85-86; FRANCESCHINI M., *La nascita del museo capitolino nel diario di Alessandro Gregorio Capponi*, in «Roma moderna e contemporanea», I, 3, 1993, pp. 73-80.

⁹¹ Si affronterà l'argomento nel prossimo capitolo, al quale si rimanda.

Nella città pontificia, l'attenzione al dato materiale delle opere dava adito, di fatto, a una cura e a una manutenzione periodica⁹², risultato di una prassi stratificata e consolidata nei secoli, più che di una vera e propria innovazione culturale. Lo si vedrà meglio nel prossimo capitolo, dedicato al contesto romano.

Come si è già avuto modo di osservare, dai Conti e in generale dalla documentazione sugli interventi condotti in Galleria⁹³ non risultano pagamenti straordinari a beneficio di Voght per eventuali interventi di rilievo da lui apportati ai dipinti; questo dato potrebbe avvalorare l'ipotesi che il suo incarico avesse piuttosto una finalità di supervisione dello stato conservativo delle pitture, che una vera e propria attività di restauro, e che le sue abilità in operazioni manuali, fossero più che altro orientate verso costanti e poco invasive operazioni di piccola manutenzione, e forse anche solo limitate a una semplice spolveratura: una pulizia periodica, la cui utilità è già stata sottolineata da studiosi come Maria Cecilia Mazzi a proposito della storia dei musei⁹⁴, e che rientra probabilmente in quella categoria di operazioni manutentive indicate nel già citato testo normativo di Gian Maria Riminaldi.

Quadrari e in generale artigiani in veste di restauratori “meccanici”, trovavano largo consenso in ambito romano nel periodo in esame. Vari personaggi appartenenti a queste categorie erano inseriti in ruoli museali di primo piano e riscuotevano consensi sia tra i più importanti collezionisti del tempo, sia tra coloro che ricoprivano incarichi

⁹² Ricordiamo infatti che anche Carlo Maratti, insignito della carica di Custode delle Pitture di Raffaello e di Soprintendente di tutte le Pitture del palazzo Apostolico, ebbe il compito prioritario di supervisionare le custodie delle pitture vaticane. È bene rammentare, inoltre, che i suoi interventi erano più prossimi ad una sorta di manutenzione che non a veri e propri restauri invasivi. Sull'argomento cfr. RINALDI S., *Il punteggiato di Pietro Palmaroli, genesi tecnica e teoria cromatica*, in «Studi di storia dell'arte», 15, 2004, pp. 255-274; E. CICERCHIA-A., M. DE STROBEL, *Documenti inediti dell'Archivio segreto Vaticano sui restauri delle Stanze di Raffaello e della Cappella Sistina nel Settecento*, «Monumenti Musei e Gallerie Pontificie», Bollettino, VI (1986), pp.105-141; DE MARCHI A. G., *Il restauro marattesco delle Stanze: aspetti tecnici e storico-artistici*, in «Rivista INASA», XIII, 1990, pp. 265-281. MARCONE A. M., *Carlo Maratta*, in *Restauratori e restauri in archivio, profili di restauratori italiani tra XVII e XX secolo*, a cura di BASILE G., Firenze 2003, v. I, pp. 83-91.

⁹³ Anche in questo caso, su questa documentazione torneremo anche nel seguente capitolo, in cui tratteremo più da vicino dello specifico argomento dei restauri.

⁹⁴ MAZZI M. C., «Una luce nuova...nuove oscurità...», cit., p. 127 e soprattutto pp. 138-139

ufficiali nell'amministrazione romana. Nella Roma del XVIII secolo, in crisi sotto il profilo economico, non pochi membri della categoria degli artigiani, insomma, allargavano le proprie competenze al commercio delle opere d'arte, garantendosi così dei guadagni aggiuntivi se non addirittura facendone l'attività principale. Inoltre, il fatto stesso di utilizzare le proprie capacità pratiche per provvedere personalmente ai restauri delle pitture avrebbe garantito loro un sicuro risparmio. Di conseguenza, quest'attività di restauro, in alcuni casi, veniva a costituire un'ulteriore attività professionale, complementare a quella legata alla compravendita delle opere. Si trattava di fare di necessità virtù: in un periodo di forte crisi economica questi artigiani, in sostanza, adattavano le loro competenze alle esigenze del mercato. Fra questi, coloro che principalmente si dedicavano alla vendita di dipinti e alle attività di restauro, oltre ai colorari e ai venditori di tele, v'erano appunto anche i falegnami – come il Custode Clemente Cittadini –, quindi i coronari, gli incisori, i corniciai, e via dicendo. Gli incarichi assegnati a Voght – che invece aveva come competenza specifica quella di pittore-verniciatore, ma più legato ad un ambito artigianale che a quello più specificatamente artistico –, rispecchiano emblematicamente la carriera che anche altri quadrari e artigiani avevano saputo costruirsi nel campo del mercato artistico e della manutenzione delle opere, che nel Settecento fu particolarmente produttivo e ricco.

Giovanni Barbarossa è uno dei quadrari che, insieme a Michelini (e ad alcuni altri che stanno emergendo grazie a recenti studi), assumono gradualmente una sempre maggiore importanza nel mondo della cultura romana, conquistandosi talvolta la notorietà anche in altri paesi europei. Giovanni Barbarossa, in qualità di quadraro, divenne consigliere artistico di Silvio Valenti Gonzaga – il Camerlengo sotto il quale, forse non a caso, si organizza anche la Pinacoteca Capitolina –; nel 1749, quindi, per intercessione dello stesso alto prelato, fu nominato Assessore alle pitture con il compito di affiancare il Commissario alle Antichità e Belle arti per il rilascio delle delle licenze di esportazione delle opere d'arte.

A Roma, insomma, gli artigiani e i mercanti d'arte conquistano spazi di lavoro e consenso sulla base delle loro competenze specialistiche nell'esercizio della tutela, sia attraverso il competente esercizio della loro professione nella manutenzione quotidiana delle opere, sia mediante l'elaborazione di adeguate norme destinate alla loro cura, quando assumevano ruoli nelle istituzioni museali. Soprattutto nel primo, come è ovvio, ma anche spesso nel secondo caso, in effetti, si richiedeva la presenza di tecnici che

avessero alle spalle molta esperienza pratica nel campo della gestione materiale delle opere d'arte. Nel caso specifico di Barbarossa, ancora ad esempio, si deve notare che egli avrebbe saputo dare una valutazione di mercato di un'opera più di qualunque altro personaggio del mondo culturale e accademico romano, valutandola sia in base al suo aspetto materiale (cioè al suo stato conservativo, alla tecnica di esecuzione, al materiale di supporto, alle dimensioni), sia in base all'aspetto prettamente artistico (cioè se si trattasse di un originale o di una copia, considerandone la scuola o maniera, e mediante la capacità di distinguere il ritocco del maestro).

Se osservate sotto questo profilo, le inedite vicende professionali dei due custodi della Pinacoteca svelate nel corso di questa ricerca, contribuiscono dunque ad inserire le biografie, in generale, nel quadro del consenso che a mano a mano certe specifiche competenze artigianali e certe esperienze professionali nel campo della gestione e del mercato delle opere d'arte andavano conquistando nel corso del Settecento. A questi personaggi, e nella fattispecie a quelli appartenenti alla prima di queste due categorie, venivano ormai delegate molte delle funzioni legate all'aspetto strettamente materiale delle opere, come la preparazione delle tele o la stesura finale della vernice su un dipinto terminato. Osservando nelle pagine dell'inventario *post mortem* di Voght la grande quantità di telai, cornici e dipinti liberi dalle cornici⁹⁵, viene ad esempio immediato il paragone con la bottega del capomastro muratore, Giuseppe Sardi⁹⁶, il quale dopo essere divenuto famoso nel campo dell'edilizia si impegnò nel commercio di dipinti. Con modalità tipiche del tempo, come «quadraro» Sardi si impegnò in particolare nella vendita di opere a basso costo, ovvero di dipinti semplici e privi cornici, trasportabili con più semplicità dai turisti e pellegrini, avvolti su se stessi.

Considerazioni finali:

Tirando le fila dei dati raccolti, dobbiamo, dunque, ribadire come spesso in ambito romano molti incarichi collegati alla custodia e al restauro delle opere d'arte fossero assegnati a personaggi legati al mondo artigianale e a quello dei «quadrari».

⁹⁵ Cfr. ancora Appendice II.1.

⁹⁶ COEN P., *Vendere e affittare i quadri, Giuseppe Sardi, capomastro muratore e mercante d'arte (Roma, XVIII sec.)*, in «Quaderni storici», 2, 2004, pp. 421-448.

Questo è il caso, studiato di recente da Paolo Coen, del quadraro Giovanni Barbarossa, che proprio negli anni di creazione della Pinacoteca ricevette da Silvio Valenti Gonzaga l'incarico di valutare i casi in cui concedere il permesso per le esportazioni delle pitture⁹⁷. Una mansione di alta responsabilità e il segno tangibile di quanto le competenze di un quadraro potessero essere apprezzate nella valutazione delle opere d'arte, sia in termini artistici, sia, soprattutto, in connessione alle quotazioni di mercato. Un caso simile, sebbene di altra natura, lo abbiamo con il «coloraro» Domenico Michelini, delle cui competenze tecniche parleremo più nel dettaglio nel capitolo seguente, e le cui vicende professionali anticipano, per un certo verso, quelle dei custodi della Pinacoteca. La chiara fama guadagnata da questo artigiano nel contesto romano, e in particolare il largo consenso conquistato presso alcune autorevoli famiglie nobiliari del luogo, aveva portato il cardinale Alessandro Albani a far conoscere il suo nome anche al di fuori della cerchia della città⁹⁸. Il cardinale, infatti, nel corso delle sue trattative con il ministro Carlo Vincenzo Ferrero di Roasio, marchese d'Ormea⁹⁹, intermediario di casa Savoia, lo raccomandò come custode per le collezioni sabaude. Come si comprende da una sua missiva del 1737, l'Albani indicò esattamente Domenico Michelini, preferendolo nettamente ai tanti pittori presenti a Roma che, come spesso accadeva, non riscuotendo consensi per la loro arte si orientavano verso la professione del restauro. Michelini, infatti, un artigiano specializzato in interventi meccanici sui dipinti, sapeva facilmente distinguere quando e quali interventi apportare ad un dipinto, egli poteva dunque garantire alla galleria sabauda un costante controllo dello stato conservativo delle opere. Il cardinale, nella stessa lettera indirizzata al ministro di casa Savoia, spiegava che lui più di altri sarebbe stato in grado di occuparsi

⁹⁷ Cfr. *ibid.*

⁹⁸ Sulla famiglia Albani e la relativa bibliografia: cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ S., *I disegni di casa Albani*, in *Alessandro Albani patrono delle arti* a cura di Debenedetti E., Roma, 1993, p.39, nota 1. In particolare su Alessandro Albani cfr. LEWIS L., *Albani Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1960, I, pp. 595-598.

⁹⁹ Carlo Vincenzo Ferrero di Roasio, marchese d'Ormea, uomo di Stato piemontese. Svolse importanti mansioni diplomatiche per i Savoia, ebbe infatti fitti scambi con lo Stato della Chiesa. Ricoprì inoltre la carica di ministro degli esteri a partire dal 1732. Cfr. *Lessico universale italiano*, vol. XV, p. 481.

delle manutenzione e della cura delle collezioni di dipinti di casa Savoia¹⁰⁰, e che perciò non pensava di poter trovare persona più adatta a questo compito: poiché, come diceva, in materia di dipinti «questi non solo ha l'abilità di riportargli sopra una nuova tela senza offesa delle pitture, ma inoltre ha l'arte di risarcirle in quelle parti dove il colore sia ceduto»¹⁰¹.

La lettera è particolarmente interessante, non solo perché raccomanda l'artigiano romano Michelinini come il migliore restauratore dell'epoca, ma anche perché lascia capire quanto fosse difficile a quei tempi trovarne di altrettanto validi. Nel testo il cardinale Albani parlava con ammirazione di Carlo Maratti, che impiegò anni a restaurare alcuni dipinti di Barocci¹⁰²: un caso emblematico, a suo avviso, dell'attenzione con la quale una volta i pittori restauravano i dipinti, contrariamente a quanto usavano fare alcuni artisti a lui contemporanei, i quali, invece, «facilmente aggiungono del loro, e piuttosto gli alterano [i quadri] che gli accomodino»¹⁰³.

¹⁰⁰ *L'arte in Piemonte...* cit., vol II, Torino, 1966, pp. 685-686.

¹⁰⁰ Secondo le indicazioni che fornì Bellori nella biografia di Maratti, tra i dipinti di Federico Barocci da lui restaurati si può citare con certezza almeno l'*Annunciazione della Vergine*; cfr. MARCONE A. M., *Carlo Maratti*, in *Restauratori e restauri in archivio*, a cura di BASILE G., Firenze, 2003; BELLORI G. P., *Le vite...* op. cit., pp. 602-603.

¹⁰¹ *L'arte in Piemonte...* cit., vol II, Torino, 1966, pp. 685-686.

¹⁰² Secondo le indicazioni che fornì Bellori nella biografia di Maratti, tra i dipinti di Federico Barocci da lui restaurati si può citare con certezza almeno l'*Annunciazione della Vergine*; cfr. MARCONE A. M., *Carlo Maratti*, in *Restauratori e restauri in archivio*, a cura di BASILE G., Firenze, 2003; BELLORI G. P., *Le vite...* op. cit., pp. 602-603.

¹⁰³ *L'arte in Piemonte...* cit., vol II, Torino, 1966, pp. 685-686. Nonostante la buona offerta, Michelinini non accettò la proposta di trasferimento a Torino. Fin dall'inizio, d'altronde, aveva posto precise condizioni, alle quali aveva subordinato ogni decisione: aveva richiesto in particolare una paga di quattro scudi al giorno e di poter portare con sé il figlio Pietro, anch'egli a spese della corte¹⁰³. Michelinini aveva già passato i sessanta anni, si può ipotizzare quindi che pensasse di non potere onorare un tale impegno senza l'aiuto del figlio, il quale, come accennato, grazie agli insegnamenti paterni aveva appreso il mestiere con ottimi risultati. Malgrado l'assenso dato dai Savoia alle sue richieste, tuttavia i due non sarebbero partiti; l'intromissione della moglie di Michelinini, infatti, come racconta Claretta, glielo impedì definitivamente. Il posto di Michelinini verrà assegnato a Giovanni Adamo Wehrlin, il quale dal 1741 sarà al servizio dei Savoia e nel 1743 verrà nominato Conservatore e restauratore della Galleria Reale Sabauda. Cfr. CLARETTA G., op. cit. p.116.

Anche in questo caso, dunque, dal contesto romano provenivano suggerimenti intesi a favorire l'assunzione di simili artigiani in qualità di custodi museali. Di essi si apprezzava, in particolare, che sapessero ben valutare e sistemare il danno delle opere senza pretendere di compiere invasivi interventi artistici, ma limitandosi piuttosto a riparare laddove era necessario e per il resto, in via generale, a praticare semplici azioni di cura o di manutenzione.

Manutenzione o restauro?

Oggi si è tornati a parlare di manutenzione soprattutto perché a causa della crisi economica mondiale si riesce con sempre maggiore difficoltà a trovare i fondi di finanziamento necessari per garantire la salvaguardia del patrimonio artistico. Ma, come in questi anni è stato sottolineato da voci autorevoli con appelli lanciati dalle pagine di alcuni quotidiani, nel campo della storia dell'arte¹⁰⁴, per attuare misure efficaci per la tutela e la cura del patrimonio artistico si deve innanzitutto cambiare il criterio che regola la sua gestione, in quanto solo attraverso una conservazione programmata si potrà ovviare ad interventi di restauro superflui, che sono sempre il segnale di una mancata manutenzione. Tuttavia, la normale manutenzione non suscita l'interesse del pubblico, e pertanto difficilmente si trovano degli *sponsor* che promuovano questo tipo di operazioni. Al contrario, i fondi si trovano molto più facilmente quando si tratta di veri e propri restauri delle opere più famose, che possono garantire un'ampia e redditizia pubblicità. L'intervento, insomma, deve essere visibile per attirare interesse.

Sarebbe stato certamente utile rinvenire altri documenti per un esame più puntuale della vita di quella istituzione e per capire se allora venivano annotate le pulizie quotidiane delle pitture, anche se sembra più probabile pensare che allora la cura periodica che andava dalla semplice spolveratura fino ad arrivare al lavaggio delle tele e alla riapplicazione della chiara d'uovo (usata allora come strato protettivo, soprattutto in

¹⁰⁴ Svariati articoli sulla necessità della conservazione programmata e la critica verso gli interventi di restauro eccezionali sono comparsi in questi anni, sollecitati proprio dall'esigenza di una pianificazione degli interventi e delle risorse per la cura del patrimonio artistico. Cfr. BONSANTI G., *La cultura della manutenzione*, in «Il giornale del restauro», marzo 2007, p. 2; PINELLI A., *Gli interventi spettacolo sono un rito di massa*, in «La Repubblica», 4 novembre 2007, p. 35; BONSANTI G., *Non sono gli sponsor a dettar legge*, *ibid*;

ambito romano), fosse una normale prassi o una semplice *routine* e che come tale non veniva considerata un'operazione tale da essere registrata nel dettaglio, ma che rientrava nei compiti del Custode. Sta di fatto che la documentazione che regolamentava proprio l'ufficio del custode lo incaricava di eseguire probabilmente proprio questo tipo di semplici mansioni.

Come dicevamo poc'anzi, oggi si torna a parlare di manutenzione, ma la burocrazia delle istituzioni e delle amministrazioni che si occupano delle opere d'arte non consentono di attuare efficaci progetti pluriennali, giacché la programmazione delle richieste di finanziamento ha una cadenza annuale. Questo limita, infatti, l'efficacia delle politiche di manutenzione che hanno bisogno di una pianificazione che sia la più ampia possibile¹⁰⁵. Non siamo di fronte pertanto solo a limiti economici, ma anche ad un criterio errato di impostazione. Bonsanti, lanciando un allarme su queste tematiche, richiama l'attenzione sull'etimologia del termine manutenzione intesa come *manu tenere*, nel senso di una azione di costante controllo delle esigenze conservative delle opere; ne conclude che solo attraverso questo tipo di pratica si può evitare che i problemi conservativi si sommino e richiedano interventi più incisivi sulle opere, le quali, oltre tutto, data la cronica carenza di fondi ne rimarrebbero sprovviste¹⁰⁶. Una riflessione che bene si adatta anche alla crisi economica che Roma attraversava nel Settecento. In questo contesto, però, proprio questo tipo di manutenzione fu invece esercitata, seguendo le regole di un modello culturale molto ben radicato nella società dell'epoca.

Prima di affrontare il tema del successivo capitolo, incentrato principalmente sul restauro dei dipinti a Roma nel Settecento – sebbene incrociando l'argomento con le vicende della Pinacoteca Capitolina –, è necessario, a questo punto della trattazione, stabilire delle prime conclusioni e tentare in qualche modo di offrire un quadro di sintesi rispetto a quanto detto.

Si è già osservato, ma lo si tornerà a spiegare meglio, come le opere presenti in Pinacoteca, avessero subito, tutto sommato, pochi interventi di restauro – fatta eccezione per quelli segnalati da alcuni inediti documenti, che si sono rivelati comunque

¹⁰⁵ Cfr. BONSANTI G., *La cultura della manutenzione*, cit., p. 2.

¹⁰⁶ Cfr. *ibid.*

molto significativi. Questo dato, in primo luogo, pone dunque ancora di più l'accento sulla questione dell'utilità della periodica manutenzione a cui venivano sottoposte le pitture nel corso del Settecento e sulla centralità che aveva il tema della conservazione¹⁰⁷.

Il complesso percorso di ricerca archivistica intrapreso per cercare di ricostruire le vicende istituzionali e amministrative di questa istituzione, imputabili soprattutto a cause di mancata conservazione documentaria, tipica delle amministrazioni post-unitarie, ha consentito, in secondo luogo, di riscoprire l'esistenza di una salda programmazione e organizzazione della vita di quella istituzione nel XVIII secolo: passando dalla selezione e gestione personale che vi operava, alla sua amministrazione economica, fino ad arrivare alla regolamentazione interna della Galleria, secondo un processo evolutivo e di adattamento che appartiene anche agli altri musei romani nati in quel torno di tempo: tra i protagonisti dell'elaborazione di una moderna idea di museo¹⁰⁸, assieme ad altre realtà museali europee¹⁰⁹.

I cambiamenti avvenuti in Italia nel periodo napoleonico nel settore dell'amministrazione pubblica, sia nella strutturazione degli uffici, sia nell'organizzazione degli archivi, hanno in qualche modo facilitato le ricerche su tali tematiche per l'Ottocento. Ad esempio, risale a quegli anni l'introduzione del

¹⁰⁷ Cfr. ancora MAZZI M. C., «Una luce nuova...nuove oscurità...», cit., *passim*.

¹⁰⁸ La precoce esperienza romana in campo museale farà sì che sul suo esempio nasceranno importanti riflessioni per altre realtà museali in quel torno di anni. Un esempio significativo è la riorganizzazione della Galleria degli Uffizi ad opera di Pietro Leopoldo, avviata proprio dopo il suo soggiorno romano del 1769. Inoltre, proprio le novità che giungevano dai Musei Capitolini e dal Pio Clementino sollecitarono Luigi Lanzi, antiquario degli Uffizi, a recarsi in più occasioni nella città papale. Cfr. G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica*, Venezia 1847, vol XV, p. 290; MAZZI M.C., *In viaggio con le muse*, Firenze 2005, pp. 54- 57; BORRONI SALVADORI F., *Il coinvolgimento dell'Accademia del disegno nella politica artistica-museale del granduca Pietro Leopoldo*, in «Rassegna storica toscana», 1, 1985, pp. 3-68; TRKULJA MELONI S., ; SPALLETTI E., *Istituzioni artistiche fiorentine 1765 – 1825*, in *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Bologna 1981.

¹⁰⁹ MAZZI M. C., «Una luce nuova...nuove oscurità...», cit., *passim*, pur sottolineando gli apporti dell'ambito italiano e romano in particolare in questo senso, ha messo in luce anche l'importanza del contesto museale europeo nel Settecento.

Titolario¹¹⁰: un quadro di classificazione in cui inserire i dati generali inerenti la documentazione archiviata, che agevolava e agevola tutt'ora il reperimento delle carte relative ad uno specifico oggetto di indagine. Per il periodo storico successivo all'inizio del XIX secolo, attraverso questa nuova e più sistematica organizzazione della documentazione, gli archivi poterono conservare e soprattutto rendere più facilmente fruibile una ricca documentazione relativa alla storia del restauro. Proprio questa tipologia di strumenti e di documentazione, appunto, ha finora costituito la parte preponderante delle fonti e del materiale di studio su cui ricostruire le vicende della Pinacoteca. Da questo momento storico, perciò, si è generalmente ricostruito più dettagliatamente la vita di quella istituzione¹¹¹.

La città pontificia nel Settecento divenne un campo di prova dove si sperimentavano nuove soluzioni per gli spazi destinati alle opere d'arte, il tutto sulla base delle secolari esperienze maturate in materia. I nuovi elementi offerti nel corso di questa ricerca mostrano le specifiche dinamiche evolutive della Pinacoteca Capitolina, inserendo la vita di quest'istituzione in quelle dinamiche generali, mostrando come la sua organizzazione mutasse in base alle nuove esigenze che a mano a mano emergevano, sviluppandosi in quel torno di tempo anche in altre realtà museali, al fine di garantirne pragmaticamente il buon funzionamento. Si passò, infatti, dall'iniziale regolamento Colonna, che nei suoi contenuti ha un valore, per così dire, istitutivo e fondante, al regolamento Rezzonico, finalizzato soprattutto a ribadire in modo incisivo le misure necessarie che, in base all'esperienza, si erano dimostrate utili a prevenire i

¹¹⁰ Il fondo del Camerlengato, molto studiato e preziosa fonte per ricostruire le vicende delle opere d'arte nell'Ottocento, è infatti organizzato secondo le nuove disposizioni successive all'occupazione francese. La ricerca di informazioni storiche relative al XIX secolo è pertanto facilitata proprio dall'organizzazione archivistica risalente a quel periodo, e in primo luogo dalla presenza dello strumento del Titolario: ossia un quadro di classificazione suddiviso in titoli, in sottotitoli e rubriche. Attraverso questo utile strumento, partendo dall'argomento di interesse, si passa all'esame del fascicolo che a sua volta raccoglie tutta la documentazione relativa a quell'oggetto tematico. Un altro strumento derivato dalla amministrazione napoleonica, che accompagnava il titolario, è il Registro di protocollo, con il quale venivano registrati gli atti attraverso l'annotazione di un numero progressivo e pochi altri elementi essenziali, secondo un formulario prestabilito. Questo tipo di strumenti di indagine, che non coprono appunto il Settecento, consentono di risalire alla documentazione d'interesse in modo molto più agevole. Sull'argomento cfr. LODOLINI E., *Archivistica. Principi e problemi*, Milano 2004, pp. 83-sgg.

¹¹¹ Per un approfondimento su questa tematica, cfr. RINALDI S., *La tutela ...*, cit.

danni alle pitture e agli ambienti, mostrando come fosse divenuto urgente e rilevante proprio quel tema legato alla necessità di trovare rimedio al problema della dialettica fra i due termini della conservazione e della fruizione delle opere che ancora oggi dimostra tutta la sua attualità.

Uno dei personaggi più interessanti e emblematici della storia della Pinacoteca nel Settecento, come si è dimostrato, è poi il Custode. Il profilo biografico dei due uomini che si succedettero in questo ruolo in quel periodo e le disposizioni che regolamentavano le sue mansioni, aiutano a capire come questa figura non si limitasse a quella di un custode «cicerone», presente in altri contesti museali, romani e non, che aveva soprattutto mansioni legate all'accompagnamento e alla guida dei visitatori. Nel caso del Custode della Pinacoteca Capitolina è piuttosto il caso di parlare di una sorta di custode “conservatore”, i cui compiti, sebbene contemplassero ancora funzioni di altro genere, si ricollegavano anche alle necessità connesse alla cura e alla conservazione delle opere: una scelta di rilievo che, almeno in un primo momento, aveva portato ad affidare l'incarico a Voght, cioè a una persona con una figura professionale ben definita, tanto da esimerlo dall'esercizio delle mansioni più semplici.

La professionalità e i presupposti fondanti del ruolo dei custodi, insomma, contraddicono almeno in parte l'idea di un lungo periodo di abbandono della Pinacoteca, ravvisati finora dalla critica. Come che sia di ciò, in ultima analisi, sulla base della documentazione raccolta, in relazione alla storia della Galleria nel XVIII secolo si deve notare la rilevanza di elementi come le regolamentazioni normative, il profilo professionale del personale e, infine, come le inventariazioni eseguite sia in occasione dei passaggi d'incarico tra i due custodi, sia al momento dell'ingresso di nuove opere nella collezione. Va inoltre considerato, in generale, che in stretta connessione con l'editto emanato nel 1750 da Silvio Valenti Gonzaga volto a frenare la dispersione del patrimonio artistico romano, fu promossa per tutto il Settecento una attenta inventariazione delle opere presenti in Pinacoteca: un fenomeno che rivela la consapevolezza del valore primario della conoscenza esatta delle opere nella conservazione. I vari camerlenghi, Valenti Gonzaga, Rezzonico e Colonna, provvidero, infatti, all'inventariazione con l'esatta indicazione delle misure delle opere presenti in Pinacoteca. Sebbene questa politica amministrativa avesse anche ragioni più antiche e parzialmente diverse (era infatti in linea con la tradizione della politica culturale pontificia, che prevedeva il controllo dell'arte, dei libri e della cultura in generale, anche

attraverso lo strumento del censimento) rispetto a quelle precipuamente generate dal tentativo di evitare la dispersione e del commercio delle opere d'arte, che apparteneva in particolar modo al periodo esaminato, si deve comunque rilevare che, in tal modo, si applicava il principio basilare di ogni efficace tutela: ossia provvedere ad una conoscenza dettagliata delle opere¹¹².

Allora come oggi la manutenzione non faceva notizia. La cura periodica esercitata dai custodi della Pinacoteca provenienti dal mondo degli artigiani, è tuttavia indice di un approccio al restauro radicato in ambito romano, dove gli artigiani e i bottegai esercitavano una costante manutenzione delle opere, che prevedeva interventi minimi. Questo tipo di attitudine e di prassi, d'altronde, avrebbe subito una radicale trasformazione a partire soprattutto dai primi anni del Ottocento, dopo che il contatto tra la cultura romana e la concezione museale ed estetica francese avvenuta al tempo dell'occupazione favorì appunto un'evoluzione e una trasformazione dell'idea di Museo¹¹³ e una nuova impostazione generale, più orientata verso veri e propri interventi di restauro, nella cura delle opere; così come prevedevano le tendenze culturali d'oltralpe di alcuni esponenti della nuova organizzazione amministrativa e istituzionale del restaurato Stato pontificio e, in particolare, di un personaggio chiave come Vincenzo Camuccini¹¹⁴.

¹¹² Come si è già avuto modo di precisare nel primo capitolo, le sculture esposte in luoghi pubblici venivano inventariate, e segnate con una sigla distintiva in modo da renderle riconoscibili come bene pubblico. Cfr. CARETONI G., *Raccolte nell'antichità: templi, edifici pubblici e collezionismo privato*, in *Museo perché, museo come: saggi sul museo*, a cura di ROMANELLI P., Roma 1980, pp. 3-6. In merito al concetto di utilità pubblica in Italia cfr. anche EMILIANI A., *Raccolte e musei dall'Umanesimo all'unità nazionale*, in *Capire l'Italia*, vol. IV, *I musei*, Milano, 1980, pp. 121-130; ID., *Un grande papa per le arti e la tutela del patrimonio*, in *"Ritratto di una collezione". Pannini e la Galleria di S.V.G.....*, pp. 75-80. È interessante inoltre notare come nella legge del 1750 vengano, nell'incipit ripetute le parole «conservarsi» e «conservazione». Per il testo della legge: ID., *Leggi, bandi...*, cit., pp. 76-84.

¹¹³ Per la storia della Pinacoteca Capitolina durante l'occupazione francese cfr. OMODEO C., *Aspetti della storia delle collezioni e del patrimonio romano durante gli anni della dominazione francese 1809-1814*, tesi di Laurea 2003-2004, relatore MAZZI M. C., correlatore GUARINO S.

¹¹⁴ In particolare, infatti, fu Vincenzo Camuccini, Ispettore alle pubbliche pitture, a dare una nuova impostazione al restauro in ambito romano promuovendo intense campagne di restauro a partire dal 1814. Per le questioni legate alla storia della tutela nell'Ottocento e le campagne dei restauri: cfr. RINALDI S., *La tutela e la sua storia*, cit., *passim* (e, in particolare sulle nuove impostazioni filofrancesi nel restauro

Le nuove realtà museali romane settecentesche, dunque, si fondevano con la tradizione. Infatti nell'assegnare certi incarichi utilizzavano figure professionali già esperte della cura delle opere d'arte, designando i loro uffici con termini consolidati dalla tradizione. Ovviamente, come vari studi hanno chiarito, per ciascuna realtà museale dobbiamo considerare il differente uso degli stessi termini e pertanto è necessario evitare classificazioni troppo rigide e generali. Per tale motivo, nel tentare di chiarire l'esatta accezione del termine «custode» riferita al personale della Piancoteca Capitolina, è stato utile, e anzi necessario esaminare la specifica formazione professionale e biografica dei due uomini che ricoprirono quel ruolo nel Settecento.

introdotte da Camuccini, pp.182-183); GIACOMINI C., «Per reale vantaggio delle arti e delle Storia». *Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma 2007; CURZI V., *Per la tutela e la conservazione delle Belle arti: l'amministrazione del cardinale Bartolomeo Pacca*, in *Bartolomeo Pacca (1756-1884)*, a cura di ZACCAGNINI C., Velletri 2001; CURZI V., *Bene culturale e pubblica utilità, politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Bologna 2004; CORBO A. M., *Il restauro delle pitture a Roma dal 1814 al 1823*, in «Commentari», XX, luglio-settembre, 1969, pp. 237-239.

Capitolo III

Le tecniche del restauro pittorico nel XVIII secolo. Testimonianze sulle tecniche del restauro e sui restauratori operanti a Roma attraverso l'esame della documentazione della Pinacoteca Capitolina.

1- Lo studio del colorito e la conservazione dei dipinti della Pinacoteca

“Di qualunque maestro sia il quadro che si proporrà al giovane per istudiarvi su il tingere, una grande avvertenza si vuole avere a questo, che esso sia ben conservato”.

Con queste parole Francesco Algarotti¹, nel suo *Saggio sopra la Pittura* del 1762, sottolineava la fondamentale importanza dello stato conservativo di un'opera, affinché un dipinto potesse essere utilizzato dallo studente come modello nell'esercizio della copia, in quanto solo così il copista avrebbe potuto ricevere una buona formazione nella sua arte. Le parole dell'intellettuale settecentesco costituiscono un'importante premessa per capire le vicende conservative dei dipinti presenti nella Galleria Capitolina, oltre che per avere una panoramica più generale sul restauro dei dipinti nel corso del Settecento. Il testo di Algarotti, infatti, illustra con chiarezza la rilevanza che aveva il tema del valore della conservazione dei dipinti in quel periodo – soprattutto nel caso delle opere che dovevano servire da modello nella formazione degli artisti. Il discorso è molto pregnante se associato alla storia della Pinacoteca capitolina nella sua intima correlazione con l'Accademia del Nudo, come anche Silvia Bordini in un suo studio ha evidenziato². In effetti, particolarmente in quel contesto dove la connessione tra museo

¹ ALGAROTTI F., *Saggio sopra la Pittura*, in *Saggi*, a cura di DA POZZO G., Bari 1963, p. 83. per un approfondimento sull'esercizio della copia in ambito museale cfr. BORDINI S., «Studiare in un istesso luogo la Natura, e ciò che ha saputo far l'Arte», in *Benedetto XIV e le Arti del disegno*, Atti del Convegno internazionale 28-30 novembre 1994, a cura di BIAGI MAINO D., Roma 1998; BARROERO L., *I primi anni della scuola di Nudo in Campidoglio*, in *Benedetto XIV e le Arti del disegno*, Atti del Convegno internazionale 28-30 novembre 1994, a cura di BIAGI MAINO D., Roma 1998.

² BORDINI S., «Studiare in un istesso luogo la Natura»..., cit.

ed educazione degli artisti era così stretta, non si poteva prescindere dalle esigenze conservative delle opere. È pur vero che i regolamenti esaminati nei primi due capitoli ponevano l'attenzione in primo luogo sulle misure di salvaguardia da tenere, affinché i giovani studenti non danneggiassero le opere da copiare, ma, da qualunque punto di vista si osservi, resta chiaro che anche questo tipo di dati perseguivano l'obiettivo principale della cura e della buona conservazione delle opere.

Pertanto, dopo aver analizzato la regolamentazione e amministrazione normativa legata alla sua istituzione e la competenza del personale addetto alla sua custodia, restavano da chiarire anche le vicende legate specificamente alla conservazione delle opere della Pinacoteca: un elemento in cui gioca appunto la stretta correlazione esistente fra le due istituzioni della Galleria e della Scuola nel corso del Settecento. Una correlazione che rafforza l'idea della importanza della buona conservazione dei materiali pittorici, proprio per il ruolo ricoperto dalle opere e dalla Pinacoteca come luogo per la formazione del gusto e della tecnica degli artisti. Se alterati, infatti, i dipinti avrebbero compromesso anche il buon esito dell'esercizio degli studenti, che trovava uno dei suoi momenti fondanti proprio nello studio del colorito.

2- Interventi settecenteschi in Pinacoteca

La necessità di tentare una approfondita indagine delle vicende legate alla storia della conservazione dei dipinti in Pinacoteca nel XVIII secolo, oltre che per le ragioni a cui abbiamo fatto riferimento poc'anzi, trova un forte stimolo nel fatto che in recenti studi sono stati messi in luce tre isolati casi di restauro risalenti proprio alla fine del Settecento (gli unici finora documentati): l'intervento sui due dipinti del Guercino presenti in Pinacoteca raffiguranti *Cleopatra davanti a Marcantonio* e sulla *Sibilla Persica*, e quello sulla *Pietà*, oggi ritenuta dello Scarsellino, dopo che per lungo tempo fu attribuita a Pomarancio³. A darcene notizia è il «Giornale delle Belle Arti»⁴,

³ L'opera fu trasferita alla Pinacoteca Vaticana intorno al 1845. Sull'argomento cfr. DI MEGLIO M., op. cit.

⁴ Sui periodici storico-artistici romani cfr. BARROERO L., *Periodici storico-artistici romani in età neoclassica: le «Memorie per le Belle Arti» e il «Giornale delle Belle Arti»*, in *Roma «il tempio del vero gusto», la pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, Firenze 2001, pp. 91-99.

pubblicato a partire dal 1784 al 1788 con cadenza settimanale, all'interno del quale troviamo affrontate appunto anche le tematiche legate al restauro. In particolare, nelle edizioni del 1784, 1785 e 1786 si parlò dei procedimenti adottati da Margherita Bernini⁵, e nello specifico di quelli da lei compiuti in Pinacoteca. La Bernini fu al centro di una delle discussioni sul tema del restauro più animate del Settecento. Questa restauratrice, aveva ereditato la professione alla morte del marito Carlo – con il quale aveva lavorato fianco a fianco in tre città pontificie: Ferrara, Bologna, Roma⁶. Adottò dunque le tecniche di restauro del marito, ed in particolare, l'utilizzo della segreta «manteca» per la pulitura dei dipinti, che poi venivano verniciati con chiara d'uovo. Come si diceva, la Bernini fu al centro del dibattito e delle polemiche che si era animato alla fine del Settecento fra coloro che erano a favore degli interventi della restauratrice (e quindi a favore dell'uso della vernice a chiara d'uovo) e coloro che, invece, erano avversi alla sua tecnica, che si contavano soprattutto tra i membri di una cerchia di estimatori della vernice mastice, utilizzata in prevalenza oltralpe.

Senza entrare nel merito, almeno per il momento, degli interventi e delle metodologie utilizzate dalla Bernini, i testi pubblicati all'epoca nel «Giornale delle Belle Arti» per commentare quelle vicende è di fondamentale importanza per rafforzare il concetto della utilità del buono stato di conservazione di un dipinto per un buon esercizio della copiatura. Infatti, nella lettera aperta che il priore Carletti indirizzò a Raimondo Ghelli (due dei principali personaggi di riferimento del «Giornale»), egli, oltre a rendere manifesto tutto il suo più vivo entusiasmo per il buon esito del restauro condotto dalla Bernini sui due dipinti del Campidoglio, spiegava con soddisfazione che grazie a tale intervento «nella *Sibilla Persica* appariscono ora alcune cose, che prima non apparivano: e chi vorrà oggi copiarla avrà questo vantaggio»⁷. Il concetto della fondamentale rilevanza dello stato di conservazione di un'opera per un buon esito

⁵ S. RINALDI, *Vernici originali e vernici di restauro: l'impiego della chiara d'uovo tra Seicento e Settecento*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 10, 2005, pp. 45-62; DI MEGLIO M., op. cit.

⁶ Per una panoramica sul restauro nelle tre città pontificie: cfr. GIORDANI N., *Il restauro dei dipinti a Bologna nella seconda metà del '700: problemi, metodi, idee al tempo dell'Accademia Clementina*, Firenze 1999; in particolare sullo scarso seguito che ebbe a Bologna e l'operato di Carlo Bernini: cfr. *Atti dell'Accademia Clementina 1764-1782. Verbalì consiliari*, vol. 2, Bologna 2004.

⁷ Lettera del signor Priore Carletti al Signore Raimondo Ghelli, in «Giornale delle Belle arti», 44, 16 luglio 1786, p. 252.

dell'esercizio della copia è qui pienamente manifesto. Ebbene, una simile riflessione, se letta in collegamento con il tessuto culturale e con le biografie di coloro che lavoravano nella Pinacoteca di cui si è cercato di ricostruire le tracce nel capitolo precedente, contribuisce a delineare un contesto generale finora poco noto in questi suoi aspetti e che a mano a mano va arricchendosi di dettagli che rendono la storia di questa istituzione più ricca e complessa, e che lasciano riflettere su come, fin dal Settecento, le scelte gestionali che la riguardavano potessero essere dettate da criteri che vanno probabilmente oltre quelli di mera casualità, ma che, al contrario, lasciano intravedere una trama di provvedimenti e una gestione abbastanza organizzata, sebbene ancora *in fieri*.

In effetti, elementi come il profilo professionale dei due custodi, esaminati nella seconda parte del capitolo sulle professioni museali, e le indicazioni contenute nei documenti stilati da Gian Maria Riminaldi, si spiegano solo in connessione con un concetto che pone in primo piano la cura e la conservazione delle opere. Questi stessi elementi, d'altronde, lasciano intravedere una gestione quotidiana della Pinacoteca Capitolina che lascia pensare ad una concreta pratica di manutenzione dei dipinti.

Per cercare di fare ulteriore chiarezza, tuttavia, resta appunto da capire se i tre restauri già citati fossero gli unici condotti in Pinacoteca per tutto il corso del Settecento. Infatti, oltre a questi episodi non erano emerse ulteriori informazioni su altri restauri, supportando così l'ipotesi di una gestione asistemica dei dipinti della Pinacoteca; l'intervento della Bernini poteva cioè apparire un episodio casuale ed isolato, dettato dall'urgenza dell'intervento e dall'importanza delle opere specifiche (tanto da essere due tra le più copiate), più che da una consapevolezza generale della necessità di mantenere in un buono stato tutti i dipinti.

La richiesta di questo intervento fu promossa da Gian Maria Riminaldi, come ricorda Michela Di Meglio: un dato molto interessante e capace ancora una volta di rivelare il particolare interesse che l'alto prelato nutriva per questa istituzione, tanto da avere una parte nella vicenda, nonostante, alla data del restauro, non avesse più alcuno incarico che la riguardasse direttamente⁸. Si deve, tuttavia, cercare di comprendere se

⁸ Come già accennato, Gian Maria Riminaldi quando si interessò del restauro dei due dipinti di Guercino non aveva più l'incarico ufficiale di uditore del Camerlengo, ossia l'organo al quale era affidata la gestione della Pinacoteca, bensì a partire dal 1759 fu nominato Uditore della Sacra Rota. Pertanto il suo

gli interventi condotti dalla restauratrice in Pinacoteca furono soltanto dei casi isolati o se al contrario sono gli unici dei quali si ha notizia, data la particolare fama del nome della loro esecutrice, che proprio in quegli anni richiamava l'attenzione del pubblico erudito per i suoi procedimenti di pulitura mediante la «manteca». Per questo ci si è dovuti confrontare nuovamente con la complessa situazione documentaria inerente la Pinacoteca⁹.

Una fonte fondamentale, in questo senso, è l'atto con cui si stabilisce il finanziamento per la Pinacoteca e per l'Accademia, di cui abbiamo già trattato nel primo capitolo. I proventi della Dogana della Suola, congiuntamente ad altri denari aggiunti in seguito per contribuire in miglior modo alla vita delle due istituzioni, erano depositati nel Sacro Monte di Pietà in un «conto a parte» intestato al cardinale Camerlengo pro tempore. La consistenza documentaria di questo fondo è stata appunto molto ridotta a causa degli scarti subiti nel corso dell'Ottocento, come abbiamo già avuto occasione di spiegare. I documenti restanti consistono fondamentalmente in Rubricelle e Libri mastri, mentre, purtroppo, per quanto riguarda le Giustificazioni di spesa la gran parte della documentazione è andata distrutta¹⁰. Analizzando le carte ancora esistenti ed in particolare i Libri mastri, si scopre che i Conti a parte sono registrati a partire dal 1752 (anno in cui non era ancora terminato l'allestimento della Pinacoteca e dell'Accademia del nudo), intestati al Camerlengo pro-tempore. Accanto a ciascun pagamento è indicato il numero di riferimento che serviva a rintracciare le carte di Giustificazione: e qui purtroppo la nostra ricerca si deve appunto arrestare di fronte al vuoto documentario. Tuttavia, sono stati fortunatamente conservati i preziosi i documenti di riscontro, consistenti in bilanci dimostrativi curati dal Computista

interessamento al restauro dei dipinti della Pinacoteca nel 1786 può ricondursi ad un suo personale interesse senza alcuna connessione all'incarico d'ufficio.

⁹ Come già ricordato, le complesse vicende documentarie della gestione dei conti della Pinacoteca si originano tra Otto e Novecento, quando la documentazione fu selezionata attraverso sconsiderate operazioni di scarto, che non seguivano certamente i principi che la moderna archivistica ha imposto per salvaguardare le fonti storiche.

¹⁰ Un sentito ringraziamento va alla dottoressa Pieretti responsabile della sede distaccata dell'Archivio di Stato (dove è conservato il fondo) e alla responsabile di sala Pizziconi; quest'ultima soprattutto è stata di fondamentale aiuto nella consultazione del materiale e ad essa va quindi un particolare ringraziamento.

Giuseppe Rovere¹¹ per essere consegnati al tesoriere generale. Questi ultimi documenti, sempre per buona sorte, coprono un arco temporale molto ampio, ma non offrono la possibilità di approfondire la natura dei pagamenti, in quanto le annotazioni di spesa sono essenziali, senza precisazioni sui dettagli di spesa e sul tipo di intervento che i vari personaggi erano chiamati ad eseguire.

Le indicazioni di deposito di spesa, sia nei Libri mastri, così come all'inizio di ciascun bilancio, spiegano comunque con chiarezza l'origine dei proventi e l'ammontare:

Del denaro che è stato depositato nel Sagro Monte di Pietà di Roma in credito della Chiara memoria del cardinale Girolamo Colonna già Camerlengo di Santa Chiesa proveniente dall'annuo assegnamento di scudi 900 fatto dalla S. M. di Benedetto XIV sopra il ritratto della dogana dalla Sola [Suola] con suo Chirografo segnato li 5 dicembre 1756, in cui ordina che di scudi 900 annui debino far depositare in detto monte in credito del Cardinale Camerlengo pro tempore in conto a parte di sei in sei mesi la rata anticipata da incominciare il di primo ottobre di detto anno 1756 per erogarsi con nuovi ordini nelle spese dell'Accademia capitolina detta del Nudo e per i salariati et alcune spese di Piazza Navona, come da detto chirografo al quale si rimanda [...]¹².

¹¹ Giuseppe Rovere viene citato dal Moroni quando in qualità di Maestro di Casa dei Sacri Palazzi Apostolici nel 1769 presenta gli omaggi a Pietro Leopoldo in viaggio a Roma. Come spiega Riminaldi nelle norme per l'ufficio di Camerlengo, Rovere era il computista che curava i conto del Camerlengo Girolamo Colonna, infatti nella parte del testo in cui tratta del computista di piazza Navona, altro settore di competenza del Camerlengo Riminaldi ricorda: «Computista: [...] il cardinale Silvio Valenti Gonzaga vedendo la necessità di un computista per spedirgli gli ordini delle mensuali provvisioni e delle spese straordinarie e per tenere registro del ruolo e dei mandati dichiarò per computista di questa azienda (sic) la persona di Filippo Cherubini colla provvisione di pavoli dodici il mese ma succeduto poi nel Camerlengato il signor Girolamo Colonna credette di venire a nuova elezione di detto Computista la quale seguì in ottobre dell'anno 1756 nella persona del signor Giuseppe Rovere cui accrebbe la provvisione sino alla somma di scudi venti l'anno giudicando la prima già assegnata troppo tenue alle diverse incombenze, delle quali è incaricato il computista. [28r] Non solamente il detto computista ha l'obbligo di spedire e registrare tutti gli ordini spettanti a Piazza Navona, ma ancora deve fare lo stesso per l'Accademia o Disegno del Nudo eretta in Campidoglio la quale oltre i salariati è obbligata a diverse annuali spese per il suo mantenimento e perciò è troppo necessario l'opera del computista per tenere in buon ordine e registro le dette spese con tutte le filze delle sue giustificazioni e di quelle altre diligenze che sono dovute a questo officio.» cfr. Appendice VI.1; MORONI G., op. cit., vol. 15, p. 290.

¹² Cfr. Appendice I.12.

L'ampio arco temporale coperto da questi documenti (che arriva fino al primo decennio dell'Ottocento), si rivela prezioso, nonostante l'essenzialità delle notizie offerte, giacché quest'ampio periodo è in grado quantomeno di dare un'idea della gestione a lungo termine dell'Accademia e della Pinacoteca. In effetti, in essi troviamo citate le spese per gli acquisti più semplici, ma che danno l'idea della quotidiana amministrazione dell'Accademia e della Galleria: come la cera di Spagna¹³ per sigillare i disegni degli studenti, «oglio, legna e carbone» per riscaldare e illuminare gli ambienti, «spazzole, scope, bombace, e altro per l'Accademia e Galleria dei quadri», utili sia per la pulizia dei locali sia per la cura delle opere. Oltre alle spese di routine, a volte troviamo poi note di spese particolari: come quelle per «otto sedie di noce», o quelle per «una cornice nuova dorata a oro buono»; o come anche quando, nel 1781 si ordinano: «per spese straordinarie dell'accademia [...] numero 27 vetri grandi di Boemia»¹⁴.

¹³ Ceralacca rossa per sigillare i disegni realizzati dagli studenti che poi dovevano concorrere per il premio finale.

¹⁴ Per tutti questi esempi cfr. Appendice I.12. Il cristallo veniva utilizzato per realizzare i vetri a protezione dei dipinti. I cristalli verranno tolti nel 1841, come riporta questo documento: «Eminentissimo e reverendissimo Principe, Diversi quadri nella Galleria Capitolina dal tempo della sua fondazione non sono stati restaurati, ora si vede che li medesimi vanno a soffrire come alcuni fanno testimonianza. Il sottoscritto sempre intento alla conservazione delli medesimi, prega l'Eminenza Vostra Reverendissima di permettere che in specie quelli dipinti a cui è sovrapposto il cristallo sia tolto via per bene del opera stessa, e di utilità di chi deve studiarli; dando il cristallo un colore o tendente al giallo, oppure al verde più assorbendo la umidità nel inverno con grave danno dei dipinti medesimi. In questa occasione farle quelli necessari restauri si crederanno opportuni, sperando della benigna concessione e permesso dell'Eminenza Vostra Reverendissima. Filippo Agricola». In quella circostanza inoltre oltre all'eliminazione dei cristalli, si provvede al restauro di alcuni di questi dipinti: «una tavola di Benvenuto Garofalo diligentemente ripulito ed essendo il colore inaridito datagli la nuova vernice scudi 3; a una tavola di Carracci, restaurato alcuni pezzi avendo sofferto essendo privo d'aria per il sovrapposto cristallo, scudi 5; ad un rame opera di Carracci, restaurate alcune parti per le sopradette ragioni, scudi 3; ad una tavola di Carracci, copia di un quadro di Correggio nel reale museo di Napoli, restauro eseguito da Giovanni Regis scudi 2; ad una lavagna pitturata dell' Albani ripulito e datole la vernice scudi 2; ad un rame di Agostino Carracci la comunione di san Girolamo per le sopradette ragioni scudi 2; totale scudi 15. Filippo Agricola [19 agosto 1841]», Archivio di Stato di Roma, *Camerlengato parte II*, b. 200. Ma nel caso del dipinto di Garofalo esistono diversi quadri in Galleria di questo autore, e due, come riporta l'inventario di consegna dei dipinti a Cittadini, hanno il cristallo da prima del loro ingresso in Galleria. L'uso dei cristalli da apporre

Certamente gli interventi sulle due opere di Guercino trovavano la loro spiegazione nell'importanza dei dipinti e nel conseguente fatto che erano probabilmente tra le più copiate, e quindi anche tra quelle maggiormente soggette ad eventuali danni. Un episodio che sembra apparentemente isolato. Questo, tuttavia, va forse inquadrato in una logica più ampia della gestione della Pinacoteca, mentre, in base alla documentazione presentata, poteva sembrare un caso limite.

La documentazione inedita rinvenuta nel corso di questa ricerca dà notizia anche dell'intervento della restauratrice Margherita Bernini e delle disposizioni date a Cittadini per l'operazione:

Fascicolo con indicazione Entrata, 1786,

[...] a detto Cittadini [...] per aver fatto staccare e riattaccare li due quadri che si sono fatti ripulire, scudi 1:20;

[...] A madama Margherita Bernini per la ripulitura delli due quadri del Guercino nella Galleria di Campidoglio rappresentanti, uno la *Sibilla Persica*, e l'altro la *Cleopatra Supplicante ai piedi di Augusto* come dalla giustificazione in filza 428¹⁵.

Purtroppo, la preziosa documentazione presente nelle Giustificazioni di spesa, alla quale rimanda il testo, è appunto perduta¹⁶. Il dettaglio di spesa avrebbe arricchito notevolmente le notizie in nostro possesso, e si sarebbe forse rivelato utile perfino a capire quale fosse l'ancora ignota composizione della *manteca* utilizzata da Carlo e Margherita Bernini per la pulitura dei dipinti.

In merito poi all'altro restauro compiuto dalla Bernini sulla *Pietà*, non sappiamo se il conto del 1781 sia collegabile a questa operazione, è tuttavia un fatto che in quell'anno si registra un nuovo intervento eseguito in concomitanza della apposizione dei cristalli di protezione a 27 dipinti: «[...] ripulitura di un quadro e altro scudi 31:20».

sui dipinti era in effetti una pratica dannosa per i dipinti in quanto creava un microclima dannoso alla pellicola pittorica.

¹⁵ Cfr. Appendice I.12.

¹⁶ Spesso certi fondi venivano smembrati: è accaduto anche con le serie dell'Archivio di Stato di Roma; ma nel caso specifico qualsiasi tentativo di rintracciare la documentazione in altri enti si è rivelata inutile.

Di sicuro, comunque, gli interventi citati in questi conti non si limitano alle sole operazioni di pulitura e di riparazione. Infatti due registrazioni ricordano:

1774, [...] Al signor Nicola Lapiccola per aver ristaurato diversi quadri della Galleria scudi 89:20

1780, [...] Al signor Marron¹⁷ pittore per l'accomodatura¹⁸ di un quadro della Galleria scudi 8¹⁹

Queste sono le uniche notizie di un intervento sui dipinti della Pinacoteca da parte di veri e propri pittori per tutto il Settecento. Il loro intervento è certamente ascrivibile ad operazioni di ritocco pittorico; pertanto anche il termine «accomodatura» va ricondotto ad un lavoro di integrazione di una lacuna del dipinto. Purtroppo, però, anche in questo caso i dettagli di spesa, ormai perduti, avrebbero aiutato a comprendere su quali dipinti si intervenne e in quale modo operarono i due artisti. Queste informazioni restano comunque preziose.

Si può tuttavia citare altro e nuovo materiale, che va ancora una volta al di là dell'intervento della nota restauratrice Margherita Bernini. Oltre ai citati pittori, in galleria operarono anche quei restauratori «meccanici», noti nel contesto romano per essersi formati in botteghe affermate e il cui lavoro era ben collaudato. Questo, ad esempio, è il caso di Giovanni Principe, un personaggio che già abbiamo ricordato nel precedente capitolo parlando dell'inventario post mortem di Voght, con il quale, in effetti, egli intratteneva rapporti di natura professionale. In particolare nelle «spese fatte per tutto l'anno 1761» viene registrato un pagamento: «[...] A Giovanni Principe per aver riattato un quadro della Galleria scudi 15»²⁰.

¹⁷ Anton von Maron. Sposato alla sorella di Anton Raphael Mengs, il von Maron rappresenta, perciò, un altro anello della catena riconducibile alla figura della restauratrice francese, sia perché fu in contatto con il cardinale Riminaldi, del quale eseguì un ritratto, sia perché fu lui il mediatore tra il Cardinale Francesco Herzan de Harras e la stessa Bernini la quale restaurò alcuni non meglio identificati dipinti della sua collezione. Cfr. DI MEGLIO, op. cit., p. 69.

¹⁸ Per accomodatura, anche se il termine lascia intuire un procedimento più meccanico che pittorico, può però fare riferimento ad un intervento di integrazione pittorica di una parte lacunosa del dipinto, che giustificerebbe l'intervento di un pittore appunto.

¹⁹ Cfr. Appendice I.12.

²⁰ Cfr. Appendice I.12.

Il coinvolgimento di Giovanni Principe in lavori inerenti le opere della Pinacoteca si può rintracciare anche in riferimento ad un'altra importante circostanza – indizio, tra l'altro, di una particolare considerazione con cui veniva giudicato questo personaggio: infatti, il suo nome è registrato nella *Descriptio, consignatio, et obligatio custodiendi tabulas pictas figl. quondam dicti Josephus Voget*, in cui Principe compare appunto tra i testimoni firmatari dell'atto nel 1755, in cui si ricorda:

Acta Roma in mansionibus d. Adificii in Capitolio iuxta contibus signor Joanne Principe filius quondam Francisci romano, et Josepho Gallaucii ²¹ filius quondam Joannis Neapolitano Thestis²²

Questo dato, soprattutto se unito alla citata notizia dell'intervento di restauro del 1761 – quando Voght era ancora custode della Pinacoteca –, e visto alla luce della documentata collaborazione professionale fra i due personaggi²³, è un elemento che, sebbene non sia suffragato da ulteriori documenti, lascia pensare che questo personaggio fosse presente e partecipe sotto varie vesti della vita di questa istituzione.

Sebbene non diano modo di ottenere una approfondita conoscenza delle operazioni eseguite, questi documenti consentono comunque di colmare almeno parzialmente il vuoto documentario che, anche in merito a questi aspetti, aveva finora sostanzialmente caratterizzato la storia di questa istituzione. Ma, soprattutto, in queste poche, eppure significative carte troviamo sintetizzati gli unici interventi a carattere straordinario che furono eseguiti nella Pinacoteca nel Settecento: interventi mirati ai soli casi realmente necessari, e un segno, dunque, di una opera di cura diversificata a seconda delle reali esigenze conservative dei dipinti, che appunto non escludeva a volte il ricorso a operazioni di restauro eccezionali.

²¹ Non sono state rintracciate notizie su questo personaggio. Resta incerta una possibile parentela di quest'ultimo con Agnese di Giuseppe Gallucci romana, che nel 1819-1820 sposa in San Giacomo in Augusta lo scultore Alessandro Labourer. Cfr. D'AGNELLI F. M., *I Laboureur scultori romani tra Settecento e Ottocento*, in *Sculture romane del Settecento*, a cura di DE BENEDETTI E., Roma 2001, pp. 229-243, in particolare p. 236.

²² Cfr. Appendice I.2.

²³ Si veda quanto scritto nel capitolo II dove si cita l'inventario post-mortem di Voght, dove è appunto ricordato un pagamento dovuto da Principe allo stesso Voght per un lavoro di restauro.

3- Interventi ottocenteschi in Pinacoteca

Un punto di svolta nelle vicende conservative della Pinacoteca, si registra solo con l'inizio dell'Ottocento, quando fu avviata una intensa campagna di restauri dei dipinti lì conservati. A partire da quel momento, dunque, abbiamo un passaggio importante nella storia della conservazione delle opere e una importante fase di transizione nell'organizzazione amministrativa, nella gestione documentaria, nel concetto di pubblicità dell'arte (soprattutto per quanto riguarda l'evoluzione del concetto di museo nel suo valore di bene pubblico in senso proprio ed esteso, che si inserisce fra le conquiste dei moti rivoluzionari, senza dei quali non vi sarebbe stato un cambiamento così radicale e incisivo). Già alcuni studi, tuttavia, hanno ravvisato nello specifico, come in merito alle disposizioni prese in materia di restauro di dipinti e alla normativa riguardante le opere d'arte, per tutto il periodo dell'occupazione francese in Italia (fino al 1814) non si possa parlare di novità²⁴, se non appunto per la organizzazione burocratica della documentazione. Dopo il 1814, si avvia invece una intensa campagna di restauri, che apporta appunto un significativo cambiamento rispetto alla prassi precedente. Ma per ciò che attiene specificamente il restauro delle opere d'arte questi mutamenti non sono necessariamente da leggere in chiave evoluzionistica, cioè come un effettivo progresso, ma in generale come un segno di una diversa impostazione tecnica e di un approccio generale differente rispetto alla tradizione tipica del contesto romano nella cura delle opere.

Le modifiche più significative, dunque, avverranno solo dopo il periodo dell'occupazione francese. Per quanto attiene nello specifico alla normativa sulle opere d'arte, invece, va evidenziato come gli amministratori transalpini ripresero la normativa pontificia riorganizzandola, e, a differenza di ciò che accadde altri settori, senza entrare in contrasto con la precedente gestione Vaticana²⁵. Per ciò che riguarda in particolare la

²⁴ Cfr. GIACOMINI F., «*per reale vantaggio...*», cit., p. 21.

²⁵ Sebbene sono sempre da ricordare la funzionale organizzazione che il periodo di occupazione francese seppe improntare nel nostro paese, per quanto attiene nello specifico le leggi in materia di opere d'arte il modello sul quale basarono le loro disposizioni rimase quello fissato dalla secolare tradizione dello stato della Chiesa. Sulla gestione delle opere d'arte durante il periodo dell'occupazione francese cfr.

Pinacoteca, in effetti, durante il periodo dell'occupazione francese, non riscontriamo grandi mutamenti gestionali. Al contrario, come si evince dall'esame del fondo della Miscellanea francese), vengono piuttosto riprese e ribadite le disposizioni precedenti; ed i provvedimenti amministrativi che riguardano la gestione della Galleria non evidenziano operazioni di particolare rilievo in discontinuità rispetto alla prassi settecentesca. I dettagli di spesa del periodo dell'occupazione, infatti, fanno riferimento solo ad indicazioni di pagamento per il personale e alle spese occorrenti all'ordinario nell'uso quotidiano, come ad esempio il riscaldamento e le pulizie:

Spese ordinarie

Barili dieci olio a scudi 40 il boccale e scudi 50 per porto, scudi 112.50

Sacchi carbonella con porto, scudi 3.30

Pasa tre legna compresa caricatura, porto e rimettitura, scudi 10.95

Carta, cera di Spagna, spille e spazzole, ed altre minute spese, scudi 12.69²⁶

Non ci fu, dunque, una nuova organizzazione e una nuova gestione delle finanze, ma furono ribadite le stesse disposizioni, secondo i principi di razionalizzazione della gestione amministrativa citati nel fondo specifico in apertura del fascicolo.

Come accennavamo, rispetto al caso specifico della Pinacoteca Capitolina fu solo alla fine del periodo dell'occupazione francese, e con il passaggio dell'amministrazione ai Sacri Palazzi Apostolici, che si ebbe un radicale cambiamento nella politica di gestione della cura dei dipinti della Galleria. La svolta è segnata dalla creazione dell'Ispettorato alle pubbliche pitture nel 1814, guidato da Vincenzo Camuccini, il quale ebbe l'incarico specifico di valutare lo stato conservativo dei dipinti e di fare eseguire gli eventuali restauri. Da questo momento, infatti, la documentazione registra una campagna di interventi sistematici sulle opere della Pinacoteca. Ulteriori interventi risalgono poi al successivo passaggio dell'amministrazione della Pinacoteca, quando nel 1839 tornerà nuovamente sotto il controllo del Camerlengato, fino al suo approdo

CURZI V., *Bene culturale...*, cit.; in particolare sulla ripresa e riorganizzazione della legislazione pontificia pp. 94-95.

²⁶ Cfr. Appendice I.17.

all'amministrazione municipale nel 1847²⁷. Per quanto riguarda in particolare la prima di queste fasi, si possono citare i seguenti interventi – selezionati tra i principali compiuti sui dipinti della Pinacoteca dal 1817 al 1821 –, di cui offriamo un regesto ricavato e selezionato dalla documentazione pubblicata da Carloni²⁸:

10 dicembre 1817,

Restauratore: Giuseppe Candida

Direzione lavori: Vincenzo Camuccini, Ispettore delle pubbliche pitture di Roma

Ratto d'Europa, Rubens, restaurato

S. Elena, Paolo Veronese, restaurato

S. Sebastiano, Domenichino, restaurato: foderatura e telaio nuovo a chiave

Sibilla, Domenichino, restaurato: foderatura e telaio nuovo a chiave

10 settembre 1818

Direzione lavori: Vincenzo Camuccini

Restauratore: Giuseppe Candida

Probatia piscina: Domenichino restaurato

Andromeda e Perseo, Cavalier d'Arpino restaurato

10 febbraio 1818

Direzione lavori: Vincenzo Camuccini

Restauratore: Giuseppe Candida

Ratto delle Sabine, Pietro da Cortona: restauro, foderatura, telaio

Maddalena, Tintoretto: restauro, foderatura, telaio

Battaglia, Pietro da Cortona: restauro, foderatura, telaio

Anima Beata, Guido Reni: restauro

Sibilla Persica, Guercino: restauro

²⁷ Per i passaggi di competenze della Pinacoteca cfr. GUARINO S., *L'inventario della Pinacoteca Capitolina del 1839*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», VII, 1993, pp. 66-85.

²⁸ Per i restauri compiuti in Pinacoteca Capitolina dal 1817 fino al 1821 e per le esatte identificazioni dei dipinti indicati nei documenti citati (qui ripresi in maniera essenziale al solo fine di raccogliere in modo completo le indicazioni sugli interventi fino al periodo in cui la Pinacoteca passa sotto l'amministrazione municipale) cfr. CARLONI R., *Giuseppe Candida ed i restauri romani delle "pubbliche pitture" per ordine di Antonio Canova e sotto la direzione di Vincenzo Camuccini*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», 13, 1999, pp. 93-120.

S. Barbara, Carracci: restauro

Madonna e Bambino, Albani: restauro

6 marzo 1818

Direzione lavori: Vincenzo Camuccini, Ispettore alle pubbliche pitture

Restauratore: Giuseppe Candida

Lavori di falegname, scudi 42: spianare le tavole, assicurare il quadro

Ritratto di Raffaello, P. Perugino: restauro

20 giugno 1818,

Direzione lavori: Vincenzo Camuccini, Ispettore alle pubbliche pitture

Restauratore: Giuseppe Candida

Ordine dei lavori Antonio Canova, Ispettore Generale delle Belle Arti

Cleopatra genuflessa davanti ad Augusto scudi 30 “essendo in cattivo stato” ripulito e restaurato

3 luglio 1818, scudi 4

Restauratore: Pupilli

Cleopatra e Marcantonio: telaio

31 luglio 1818, scudi 15

Restauratore: Giuseppe Candida

Direzione lavori: Vincenzo Camuccini, Ispettore alle pubbliche pitture

Ordine dei lavori: Antonio Canova, Ispettore Generale delle Belle Arti

Presentazione al tempio, fra Bartolomeo da San Marco: ripulito, accomodato ove era patito, riaccompagnato le tinte, dato vernice.

10 settembre 1818, scudi 30

Restauratore: Giuseppe Candida

Ordine dei lavori: Antonio Canova, Ispettore Generale delle Belle Arti

Direzione lavori: Vincenzo Camuccini, Ispettore alle pubbliche pitture

Sacra famiglia, Garofalo

Dama con putti, Garofalo

Annunciazione, Garofalo

Madonna con Bambino in gloria e angeli, Garofalo

Adorazione dei pastori, Garofalo

Madonna e Bambino in ovato, Cignani

Madonna e Bambino, Garofalo

Ritratto Michelangelo, Bronzino

12 settembre 1819,

restauratore: Lorenzo Principe²⁹

distacco dal telaio e rimessi in telai nuovi due quadri

25 maggio 1819,

Restauratore: Giuseppe Candida

Ordine dei lavori Antonio Canova, Ispettore Generale delle Belle Arti

Direzione lavori: Vincenzo Camuccini, Ispettore alle pubbliche pitture

Madonna con Bambino, Perugino

n. 7 quadretti Garofalo

1819,

Restauratore: Candida

Ordine dei lavori Antonio Canova, Ispettore Generale delle Belle Arti

Direzione lavori: Vincenzo Camuccini, Ispettore alle pubbliche pitture

Maddalena, Albani

S. Giovanni, mezza figura, Guercino

Due quadri grandi per traverso, Mola

Sacra famiglia, Tiziano

Gesù fra i dottori, Mazzolino

Altro quadro come sopra, buon maestro del Cinquecento

Altro quadro come sopra, buon maestro del Cinquecento

Madonna e Bambino, scuola veneziana

Il Samaritano, scuola veneziana

Ninfe e animali, scuola fiamminga

Cristo fra i dottori, buon maestro incognito

Paradiso

Presepe, Scarsellino da Ferrara

S. Francesco, Giacomo Tintoretto

Madonna con Bambino e Santi, di Procaccini

²⁹ Figlio di Giovanni Principe.

San Sebastiano, mezza figura, buon maestro

febbraio 1820, scudi 90

Restauratore: Giuseppe Candida

Ordine dei lavori Antonio Canova, Ispettore Generale delle Belle Arti

Direzione lavori: Vincenzo Camuccini, Ispettore alle pubbliche pitture

Ritratto, Murillo

Presepe, Scarsellino

S. Girolamo, Guido Reni

Madonna con Bambino e santi, scuola ferrarese

Testa d'uomo, scuola bolognese

Ritratto, Guido giovanetto

Testa d'uomo, scuola ferrarese

San Girolamo in ginocchio

Madonna con Bambino e san Francesco ed angeli, Carracci

n. 4 quadretti raffiguranti teste

Annunciazione, Barocci: foderatura

Beata Michelina, Barocci: foderatura

1 aprile 1820

restauratore: Lorenzo Principe,

ritirato dipinto in Galleria Capitolina

22 agosto 1821

Restauratore: Giuseppe Candida

Ordine dei lavori: Antonio Canova, Ispettore Generale delle Belle Arti

Direzione lavori: Vincenzo Camuccini, Ispettore alle pubbliche

La vanità, Tiziano

Santa Lucia, Garofalo

Il Battesimo di Gesù Cristo, Scarsellino

La Maga Circe e Ulisse, della Sirani

Baccanale per traverso, Poussin

Baccanale stessa grandezza del precedente, Pietro da Cortona

22 agosto 1822

sono registrati diversi pagamenti a Lorenzo Principe per aver foderato e fermato il colore:

La Cleopatra, Guercino

La Madonna, Garofalo

Sofonisba, della Sirani, le viene passata la tempera a tutto il dipinto e fermato il colore in più luoghi.

Già da questo elenco si evince uno stacco piuttosto evidente rispetto alla prassi degli interventi compiuti fino ad allora sulle opere presenti in Pinacoteca. Passando invece al periodo successivo, quando l'amministrazione passa nuovamente al Camerlengato, gli interventi compiuti, rintracciati in questo caso da fonti manoscritte, sono riassunti dal seguente regesto:

19 agosto 1841

doc. firmato Agricola

viene tolto il cristallo ad alcuni dipinti e poi sono restaurati:

tavola di Benvenuto Garofalo, tolto il cristallo e ripulito, data nuova vernice per aridità colore

tavola Carracci tolto cristallo restaurate alcune parti per assenza aria

tolto il cristallo rame di Carracci idem

tolto il cristallo tavola Carracci copia di un quadro del Museo Capodimonte restauro eseguito da Giovanni Regis

tolto il cristallo lavagna opera Albani ripulito e data la vernice

rame Agostino Carracci *La comunione di San Girolamo* per le sopradette ragioni tolto il cristallo

4 agosto 1841

Regis Giovanni restaura alcune piccole cose danneggiate dal tempo a causa del cristallo presente davanti al dipinto raffigurante *Lo sposalizio di Santa Caterina* copia di Annibale Carracci dall'originale di Correggio conservato a Napoli.

9 agosto 1842

[...] *Cleopatra prostrata innanzi Marc'Antonio*; quadro rovinatissimo [...] venisse nuovamente foderato togliendo via le già sovrapposte antiche fodere inconcludenti; anzi nocive [...] restauratore de'quadri signor Galli dopo la operazione del trasporto del

colore in altra tela venisse con ogni più scrupolosa diligenza restaurato sotto l'assoluta direzione del signor ispettore e dello scrivente [Filippo Agricola] [...]motivo che si distacca il colore dalla tela per la sua aridità, e per l'orribile restauro eseguito nelli tempi andati veruna cura ed assistenza [...].

1844

Giovanni Regis restaura il *Ratto d'Europa* di Paolo Veronese tolta la vernice e darla in «altro luogo purgarlo e smacchiarlo ed alcune piccole ammende [?] e restauri».

21 giugno 1844

Filippo Agricola

Esamina il quadro del *Ratto d'Europa* tolte alcune prosciugature, stesura di vernice mastice per ridare la lucentezza. Inoltre nuovo telaio

14 ottobre 1845

vengono eseguiti alcuni restauri sui dipinti:

S. Sebastiano Guido Reni, [affidato allo Scalzi]

due mezze figure scuola veneziana

San Giovanni pittura su rame del Parmigianino

due mezze figure del Parmigianino [restaurato da G. Regis]

21 dicembre 1845

realizzazione di una cornice per il quadro di Paolo Veronese [intagliatore e doratore Clementi]

[16 agosto 1845]

restauro *Sibilla* Guercino vengono riprese delle parti che hanno sofferto

riattate due mezze figure avendo sofferto per il cristallo essendo completamente “prosciugate” e tolti molti restauri fatti ad olio

il *San Sebastiano* di Guido Reni rifatte alcune parti e “rinettato” della «terribile sovrapposta vernice»

dipinto su rame del Parmigianino essendo cadute in alcune parti il colore

12 settembre 1846

viene eseguito il restauro del dipinto di Crivelli raffigurante *La morte di Maria*. [La richiesta dell'intervento viene avanzata da Filippo Agricola al cardinale Camerlengo

Riario il 6 agosto proponendo Giovanni Regis come restauratore, il quale dovrà rimediare al sollevamento di colore diffuso, e a varie screpolature dovute principalmente al particolare caldo subito durante la stagione estiva]³⁰.

La serie degli interventi compiuti sui dipinti a partire dal 1817 sono stati letti come il segno di una nuova attenzione da parte delle autorità competenti nei confronti della Pinacoteca. Mentre, come si è accennato, è forse più corretto parlare di una diversa impostazione che viene ad impiantarsi in una realtà che fino ad allora aveva seguito una sua specifica e diversa linea di pensiero. Da una prassi di tipo conservativo, orientata ad evitare interventi radicali e a favore di una cura quotidiana delle opere, da quella data si afferma piuttosto una mentalità incline verso l'applicazione più estesa e sistematica di veri e propri restauri in senso pieno, che andavano al di là delle semplici operazioni di pulizia e manutenzione praticate da secoli nel contesto romano. È utile, a tal proposito, sottolineare i provvedimenti per la nomina da parte di Paolo III dei *mundatores*, che avevano il compito specifico di occuparsi della cura dei dipinti della Cappella Sistina³¹. I loro interventi erano infatti limitati alla pulitura delle opere, con operazioni che andavano dalla semplice spolveratura, alla «smidollatura» per i casi di sporco più persistente: una tecnica, quest'ultima, che consisteva anch'essa in una semplice pulizia effettuata con pagnotte di pane caldo strusciate sulle pitture murali per asportare lo strato di sporco. Sebbene si trattasse di operazioni assai semplici e poco invasive, si può osservare come fossero efficaci: ad esempio, una recente rilettura degli interventi eseguiti Carlo Maratti nella Loggia di Psiche³², in occasione del recente restauro, ha dato modo di riscontrare nei suoi procedimenti una particolare cautela nell'esecuzione. Ancora nel Settecento l'attenzione all'opera d'arte come manufatto, e quindi a tutte le sue componenti materiali e conservative, facevano parte del bagaglio culturale sia di coloro che si occupavano direttamente di restauro, sia dei collezionisti e, più in generale, del pubblico degli estimatori d'arte³³. Questo stato di cose si evince tanto dalle

³⁰ Regesto di documenti tratti dal fondo del Camerlengato parte II, b. 200, dell'Archivio di Stato di Roma.

³¹ GIANNINI C., *Lessico del restauro*, Firenze 1991, p. 41.

³² VAROLI PIAZZA R., *La loggia di Psiche*, Roma 1996.

³³ Un fondamentale esempio in tal senso sono le *Considerazioni sulla Pittura* redatte dal medico senese Giulio Mancini tra il 1614 e il 1621. Mancini, offre delle indicazioni pratiche per gli intendenti

citare parole dell'Algarotti sulla fondamentale rilevanza del dato materiale delle opere per la buona riuscita formativa dello studente, quanto, in generale, da altri testi dei *gentiluomini* dell'epoca, i quali arricchivano le loro collezioni senza separare il loro interesse per l'opera dalle esigenze della sua conservazione materiale connesse anche alle necessità espositive. Così, ad esempio, come si è osservato nei capitoli precedenti, Riminaldi ricordava nelle sue lettere ai nipoti, o così scriveva De Brosses, come si vedrà meglio più avanti: entrambi costoro, infatti, si mostravano informati e curiosi della cura e della consistenza materiale delle opere, facendo numerosi riferimenti e citando notizie connesse a queste esigenze, usufruendo a volte di un contatto diretto con gli stessi protagonisti della manutenzione delle opere d'arte del tempo, che, come si è accennato e come si cercherà di spiegare meglio ora, erano in primo luogo degli artigiani.

4- Gli artigiani manutentori delle pitture

Guardando da vicino il Settecento, sappiamo che fu un secolo particolarmente fervido nel panorama europeo in tema di restauro di dipinti. In quel periodo furono infatti avviate nuove sperimentazioni in campo tecnico, accompagnate al contempo da una fitta circolazione di notizie sugli artefici e i protagonisti di queste attività. Nonostante non manchino studi sulla storia del restauro nel Settecento come abbiamo dimostrato svolgendo questo studio molto deve essere ancora esaminato sulla documentazione, soprattutto per quanto attiene al contesto romano, uno dei più fervidi di avvenimenti. Spesso infatti le tematiche legate al restauro affrontano l'argomento con uno sguardo orientato sulle nuove prospettive che il sapere enciclopedico di origine francese seppe infondere nel restauro, e se ne citano quindi i protagonisti, considerati innovatori delle tradizionali tecniche di restauro. Il grande risalto dato a Robert Picault, e alla sua tecnica di trasporto dei dipinti, è, ad esempio, significativo di questo modo di procedere.

Certamente le nuove scoperte della chimica e della fisica diedero alla sperimentazione di innovativi materiali, utili sia ai fini conservativi nel campo dell'arte, sia alla realizzazione di opere maggiormente durevoli. Per il Settecento si è messa in

d'arte e per gli eruditi per *comprare, collocare e conservare le pitture*. Cfr. DE BENEDICTIS C., ROANI R., *Riflessioni sulle regole per comprare collocare e conservare le pitture di Giulio Mancini*, Firenze 2005.

evidenza, ad esempio, la ricerca di nuovi leganti, meno soggetti ad alterazioni e danneggiamenti, come la riscoperta, avvenuta in quel periodo, della tecnica ad encausto, creduta al tempo il metodo utilizzato per dipingere nell'antica Roma. La Francia e l'Inghilterra primeggiano nelle pagine della storia del restauro come principali luoghi di sperimentazione dei nuovi materiali e in particolare dell'encausto. Viene enfatizzato a tale scopo la fondamentale trattazione di tale tecnica nella relativa voce curata da Diderot nell'*Encyclopédie*. Anche la discussione intorno all'uso delle vernici per la protezione dei dipinti, che vide la contrapposizione fra la scuola fiamminga di Philipp Hackert e quella italiana allargarsi dal campo prettamente pittorico a quello del restauro, è ampiamente trattata anche nei recenti studi³⁴.

Nonostante Roma mostrasse forti chiusure rispetto alla riflessione scientifica fiorente nel Settecento anche nelle nuove ricerche sull'encausto e sulle vernici troviamo comunque notizie di un suo ruolo rispetto a questi temi. Goethe racconta infatti che proprio a Roma, presso il consigliere Reiffenstein, aveva visto sperimentare i nuovi sistemi per ricreare l'encausto. Queste notizie verranno ribadite da Lanzi che, trascurando i meriti da attribuire ai chimici in questo settore, loda la scuola pittorica romana per aver sviluppato tale tecnica. Dunque anche se Roma non sviluppò un approccio scientifico intorno a questi argomenti, maturò comunque una particolare attenzione alla materialità delle opere e questo grazie allo studio ininterrotto dell'arte che stimolò appunto una particolare sensibilità anche in merito ai materiali che costituivano un'opera, arrivando anche lei, ma per altre vie, a coniugare immagine e materia secondo la più moderna mentalità del tempo.

Pertanto per un esame completo ed esaustivo della Storia del restauro è necessario dar conto della complessità e della ricchezza di informazioni che si possono rintracciare sulle vicende che si svolgevano in ambito romano, e particolarmente nelle discussioni maturate nei salotti degli amatori dell'arte e nelle botteghe degli artigiani, a quel tempo consegnatari assoluti della cura e della manutenzione dei dipinti. Talvolta, infatti, sono le stesse fonti d'oltralpe che divengono preziose testimonianze per conoscere i nomi di alcuni artigiani romani, dei quali si raccontava delle particolari capacità nel restauro dei

³⁴ Cfr. RINALDI S., *Vernici originali...*, cit., pp. 45-62; CATALANO M. I., *Napoli, Roma, Dresda: il dibattito sulle vernici tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo*, in «Bollettino ICR», 10-11, 2005, p. 3; ID., *La Lettera di Hackert sull'uso della vernice: implicazioni di una fonte nota*, *ibid.*, pp. 4-21.

dipinti. Emerge così dai racconti di viaggio di illustri personaggi francesi quali Charles Francois Poerson, Joseph Jerome De la Lande e, anche se non espressamente nominato, nelle lettere familiari di Charles de Brosses, il già nominato Domenico Michelini, coloraro romano, noto al tempo sia in Italia, sia in Francia, appunto per le sue prove di bravura nel restauro dei dipinti e per la sua particolare capacità nel distaccare la pellicola pittorica dal supporto originario per assicurarla su uno nuovo: un'impresa in relazione alla quale, ai nostri giorni è ben più nota la figura Robert Picault, ma in cui, in realtà, Michelini si cimentò con molti anni di anticipo.

Restiamo ancora a Roma e scopriamo che per il trasporto a massello Niccolò Zabaglia³⁵ dava prova di straordinaria bravura con trasporti di dipinti di notevoli

³⁵ La fama di Michelini, era centrata soprattutto sulla sua straordinaria tecnica di trasporto dei dipinti. Di questa pratica non si possono dare indicazioni precise in merito al suo scopritore, ma sembrerebbe una attività molto diffusa nel Settecento in varie regioni d'Italia. Alcuni studiosi hanno parlato di due diverse tecniche di trasporto praticate in quest'ambito nel XVIII secolo: una riguardante i dipinti su tavola o su tela e l'altra invece praticata sui dipinti murali (GIORDANI G., *Cenni sopra diverse pitture staccate*, Bologna 1840; DE DOMINICI B., *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, t. II, Napoli, 1743; BARUFFALDI G., *Vite dei pittori e scultori ferraresi*, Ferrara 1846). A Napoli, ad esempio, pare vi fosse una importante tradizione, di cui al momento le scarse notizie disponibili sono riferite da De Dominici senza poterne purtroppo accertare l'attendibilità. Egli ritiene infatti che il primo ad aver introdotto entrambe le tecniche fu Nicolò di Simone, il quale avrebbe insegnato questo procedimento anche al genero Alessandro Majello (DE DOMINICI B., op. cit., pp. 195-196). È del tutto impossibile, poi, stabilire una data precisa degli interventi da loro eseguiti, né si conoscono altri dettagli utili a ricostruire la storia di questa pratica in ambito napoletano, ed è noto solo che Nicolò di Simone fu un attivo viaggiatore e che lavorò poco a Napoli, dove sarebbe comunque tornato stabilmente in vecchiaia; è ipotizzabile, in ogni caso, che in questo ultimo periodo della sua vita insegnasse al genero Alessandro la tecnica di trasporto, ma non è possibile dare indicazioni certe sulla cronologia di tale apprendistato. Si può aggiungere, infine, che l'attività di Majello è attestata con sicurezza solo fra il 1702 e il 1720 (ZANI P., *Enciclopedia metodico critica ragionata delle belle arti*, Parma 1822, vol. XII, p. 260); è probabile quindi che lavorasse principalmente in quel periodo, ma non si possono fornire ulteriori precisazioni. Allo stato dei fatti, parrebbe, comunque, che il primo ad aver utilizzato tale tecnica in ambito napoletano fosse il Di Simone. Spostandosi poi nell'Italia settentrionale, si può citare Antonio Contri come uno dei più abili e noti tra quei restauratori che adottarono la tecnica del trasporto dal muro, anch'egli tuttavia apprese a Napoli tale procedimento, dove si recò nel 1725 circa. Contri adattò la tecnica napoletana, limitata alla pittura ad olio, al trasporto dei dipinti murali ad affresco, dando così un suo personale contributo allo sviluppo di questa pratica. Per un approfondimento sul tema del distacco e strappo delle pitture in ambito romano cfr. CIANCABILLA L., *Stacchi e strappi di affreschi tra Settecento e Ottocento, antologia dei testi*

dimensioni fra i quali De la Lande ricorda il trasferimento delle pale d'altare da san Pietro a santa Maria degli Angeli.

L'altro campo delle sperimentazioni riguardò invece le vernici per la protezione dei dipinti, che, come premesso, animò sia a Napoli che a Roma una accesa polemica. Philipp Hackert aveva contestato i buoni esiti dell'utilizzo della chiara d'uovo, a favore della vernice mastice in uso presso i fiamminghi. Gli eruditi del tempo in questa circostanza, attraverso il «Giornale romano delle belle arti» e le «Memorie per le belle arti», discussero queste posizioni, proponendo due punti di vista divergenti sull'argomento: a testimonianza dell'eccezionale fermento che c'era nella città di Roma, dove venivano stampati quei giornali³⁶, circa le tematiche del restauro. In particolare i fautori della vernice a chiara d'uovo, una delle sostanze più utilizzate come vernice dei dipinti in ambito romano, ne sostennero l'efficacia nelle suddette riviste ricordando che a Roma i dipinti della collezione Giustiniani godevano di ottimo stato proprio grazie all'impiego di una tale procedimento da parte della già citata Margherita Bernini. Proprio quest'ultima e il defunto marito Carlo Bernini, erano ricordati anche per la particolare tecnica di pulitura dei dipinti eseguita con la non meglio precisata «manteca»: una sostanza della quale i due tennero ben custodito il segreto della sua composizione.

Anche nell'esemplare vicenda veneziana troviamo infine importanti riferimenti a Roma: infatti, in un passo della Dissertazione discussa da Pietro Edwards nel 1786, in merito alla custodia preventiva delle pitture, che solo di recente Giuseppina Perusini ha pubblicato, il noto autore fa emergere Roma dal confronto che propone fra i sistemi di tutela che l'Italia e i vari paesi e città d'Europa adottano in materia di dipinti. Roma, a

fondamentali, Firenze 2009; GIACOMINI F., «Questo distaccare le pitture dal muro è una indegna cosa». *Il trasporto dei dipinti murali nell'Ottocento e l'attività di Pellegrino Succi*, in *Restauro pittorici e allestimenti museali a Roma tra Sette e Ottocento*, a cura di RINALDI S., Firenze 2007, pp. 71-98; PAPA M., *Cenni sul restauro dei dipinti murali a Roma nel periodo 1770-1790*, in «Bollettino telematico dell'arte», 239, 2000; CORBO A. M., *Nicola Zabaglia, un geniale analfabeta*, Roma 1999; TORRESI A. P., *Dell'arte di staccar gli affreschi: note sul ferrarese Giuseppe Contri*, in «Bollettino della Ferrariae Ductus», 5, 1994, pp. 53-57; MILIZIA U. M., *Notizia sulla vita e sulle opere di Nicola Zabaglia mastro muratore in Roma ad uso degli studiosi e delle persone colte*, Roma ed. 1999; *Castelli e ponti di maestro Nicola Zabaglia con alcune ingegnose pratiche, e con la descrizione del trasporto dell'obelisco vaticano, e di altri del cavaliere Domenico Fontana*, Roma 1743.

³⁶ Cfr. BARROERO L., *Periodici storico-artistici romani in età neoclassica...*, cit., pp. 91-99.

detta di Edwards, era la città che più di ogni altra, Venezia compresa, si era da sempre prodigata nella difesa dei suoi dipinti, restaurando solo nei casi indispensabili³⁷.

Tutto ciò, dunque, indica che Roma era il luogo in cui si fondevano la tradizione e l'innovazione nella discussione dei protagonisti del *Grand tour*: elementi che davano vita a nuovi ed interessanti stimoli, e che in primo luogo trovavano un punto di rilievo proprio nella creazione dei Musei della città pontificia. Se è vero che a Roma non si sviluppò un approccio realmente scientifico, in senso moderno, intorno a questi argomenti, resta fondamentale lo studio delle fonti documentarie per ritrovare e dare conto di quel fermento culturale e tecnico che le notizie sulla qualità degli interventi compiuti a quel tempo dagli artigiani lasciano percepire e intravedere.

5- La tradizione romana degli artigiani «riparatori» di dipinti: Monti, Michelini e Principe.

Posta questa premessa, andiamo nello specifico a trattare, come già accennato, delle competenze pratiche maturate nello specifico ambito artigianale romano nel Settecento. Tali competenze riscossero consensi unanimi ed erano ben note ai viaggiatori del *Grand tour* e a molti altri personaggi che a vario titolo erano residenti a Roma. Infatti, spesso erano appunto i visitatori stranieri nei loro diari di viaggio a ricordare le botteghe e gli artigiani romani, dandoci così notizie sui nomi di questi personaggi e raccontandoci gli aneddoti che all'epoca circolavano su di loro. Per affrontare gli aspetti prettamente tecnici delle pratiche di restauro e della manutenzione delle opere d'arte, almeno per quanto riguarda la fine del Seicento e il Settecento, è utile, dunque, raccogliere più informazioni possibile proprio su quegli artigiani che in quel periodo ne erano i principali protagonisti. Per questo diventa ancora una volta fondamentale lo spoglio delle carte d'archivio, cioè quelle fonti che insieme ai diari di viaggio offrono oggi il principale strumento di indagine rispetto alle attività di questi personaggi.

In particolare, appare interessante ricostruire le vicende relative alla storia della conservazione delle pitture su tela e su tavola nel contesto romano, e, a tal riguardo,

³⁷ Cfr. KÖSTER C., *Sul restauro degli antichi dipinti a olio*, a cura di PERUSINI G., Udine 2001, p. 95.

occorre appunto allargare lo sguardo dall'ambito museale a quello che riguarda nello specifico la storia delle operazioni e degli interventi apportati sulle opere. Apriamo perciò una panoramica su uno degli aspetti più discussi nella storia del restauro: la foderatura dei dipinti.

Le prime trattazioni scientifiche sulla tecnica della foderatura e del trasporto delle pitture sono attribuibili a periodici francesi, e da questa tradizione si è sviluppata l'idea che anche la nascita di queste pratiche avesse le sue fondamenta proprio nel paese transalpino³⁸. Non è consequenziale, tuttavia, che questo precoce sviluppo trattatistico sull'argomento, favorito in generale dall'evoluzione del pensiero enciclopedico, attesti anche il primo effettivo uso di queste pratiche nella storia del restauro. Alcuni studiosi hanno interpretato poi la carenza di una specifica analisi scientifica sulla pratica della foderatura e del trasporto di dipinti in Italia, come la mancanza di prove che in quest'ambito lo sviluppo di tali tecniche fosse ad uno stadio superiore o pari rispetto a quello francese³⁹. Questo dato non tiene tuttavia conto delle circostanze storiche generali della penisola italiana alla metà del Settecento. L'Italia avrebbe visto solo con ritardo la nascita della pubblicazione scientifica⁴⁰, ma al contrario assisteva ad una forte affermazione di certe pratiche artigianali. Non si può offrire una verità accettabile sulla storia di questa tecnica di restauro, senza perciò aver adeguatamente esaminato la documentazione storica in grado di restituire il reale stato delle cose. Sarà pertanto utile, come accennato, affidarsi ai racconti dei viaggiatori, alle liste di pagamenti e ad altre carte di vario genere, e dunque a quelle fonti presenti al di fuori dell'ambito propriamente scientifico, aventi però pari valore storico.

Ricostruire le tappe importanti nella storia del restauro italiano richiede insomma una vasta conoscenza documentaria, spesso costituita da noiose liste di conti che talvolta forniscono l'indizio da cui far muovere delle indagini. Tale ricerca si rende tuttavia necessaria per un periodo come il XVIII secolo, popolato da artigiani poco noti, piuttosto che dai cosiddetti "pittori-restauratori", dei quali già gli studiosi coevi avevano

³⁸ Si può citare ad esempio la rilevanza data a tale argomento in due periodi francesi del Settecento, come il «Journal de Trevoux ou Memoires» e il «Mercure de France».

³⁹ MARIJNISSEN R. H., op. cit., p. 36.

⁴⁰ Le prime pubblicazioni italiane inoltre presero a modello le riviste francesi, basti segnalare l'esempio del «Giornale dei letterati» (1668-1689), uno dei primi periodici italiani ad essere stampato, che imitò il «Journal des Sçavans», periodico di tematica scientifica.

tracciato le linee portanti della loro attività. Mentre quest'ultimi, dunque, facevano spesso parlare dei loro interventi, così non era invece per quegli artigiani del restauro, il cui lavoro, pur apprezzato, si dimenticava di solito assai presto. Questo dato riduce la possibilità di trovare documenti che li citino esplicitamente, e limita sostanzialmente il loro ricordo a strumenti sussidiari, quali libri di conti o stralci di lettere, in cui a volte compare solo una breve memoria dell'intervento di restauro e non il suo autore. La loro citazione, poi, altre volte è talmente limitata o imprecisa che crea sovente confusione.

Considerata la vastità del patrimonio artistico italiano, è d'altronde logico che il restauro sia stata una pratica formatasi precocemente: si dovettero infatti presto cercare soluzioni per tentare di preservare le opere dai danni causati dal tempo e dall'usura. In varie città d'Italia si ebbe un gran fermento in materia di restauro, attuato sia mediante prassi consolidate, sia attraverso tecniche innovative, che fra il XVII e XVIII secolo avrebbero cambiato radicalmente il modo di restaurare.

Quanto accadeva fra Roma e Firenze nel Seicento, è una chiara testimonianza di quanta attenzione e diffusione ebbe il restauro dei dipinti in quel periodo, e le procedure particolari in uso nelle diverse realtà collezionistiche di quelle città, sono in questo senso emblematiche. Nella corrispondenza della seconda metà del Seicento fra Torquato Montauti, rappresentante del granduca a Roma, e Apollonio Bassetti, segretario di stato, si possono notare, ad esempio, molte dettagliate notizie riguardanti la pratica della foderatura dei dipinti⁴¹. Alcune lettere trattano infatti della spedizione di un dipinto attribuito ad Annibale Carracci, ma inizialmente creduto del Correggio, raffigurante un *San Giovanni Battista in gloria*, conservato nell'Accademia granducale di Roma⁴².

⁴¹ Per una chiara panoramica sulla pratica della foderatura dalle sue origini cfr. RINALDI S., *Il punteggiato di Pietro Palmaroli. Genesi tecnica e teoria cromatica*, in «Studi di Storia dell'Arte», 15, 2004, p. 265, nota 32.

⁴² Il dipinto in questione dal 1976 è conservato presso i depositi della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Firenze. L'opera, di cui oggi non è certa l'attribuzione ad Annibale Carracci, venne originariamente ospitata agli Uffizi per poi essere spostata undici anni dopo a Palazzo Pitti. Evelina BOREA, *I pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie Fiorentine*, Firenze 1975, pp. 28-30, informava del pessimo stato di conservazione in cui versava l'opera, ed inoltre, in base all'indicazione suggeritale da Ugo Procacci, riferiva che in quel momento l'opera era conservata presso i depositi di Villa Corsini. Del dipinto, proprio perché molto rovinato, la Borea non propose l'immagine originale, ma una sua incisione, che Gian Antonio Lorenzini trasse dallo stesso.

Tramite Torquato Montauti, Ciro Ferri segnalava al granduca la presenza di questo quadro a Firenze nella stanza dove i giovani allievi si esercitavano. Il dipinto, a suo dire, avrebbe meritato migliore collocazione, preceduta magari da un'opera di pulitura. Dal testo di alcune missive emergono particolari interessanti in merito al restauro da effettuare prima di un suo trasferimento a Firenze: si sarebbe dovuto in particolare rimediare ad un buco presente nella tela. La lettera del 2 marzo 1677 poi, oltre alle circostanze dell'acquisto del quadro, fatto da Ciro Ferri, dava il resoconto dettagliato dello stesso artista sullo stato di conservazione del dipinto. Questi notava come la superficie si presentasse scrostata in più luoghi e come la tela avesse acquisito una tale rigidità da non consentire di essere arrotolata per la spedizione senza correre il rischio di danneggiarla; si sarebbe, perciò, dovuto provvedere al suo invio distesa e imballata dentro una cassa⁴³.

Quello che però interessa particolarmente sottolineare è la lievità degli interventi di restauro proposti da Ferri al granduca, e le minuziose precauzioni suggerite per il trasferimento dell'opera. Difatti, nonostante la tela versasse in cattive condizioni, l'artista era dell'avviso che fosse opportuno intervenire il meno possibile, semplicemente ponendo una «pezzetta»⁴⁴ nel buco creatosi nella tela e, per quanto riguardava le parti in cui mancava ormai del tutto la pittura, evitare qualunque intervento di integrazione. Per quanto concerneva lo spostamento Ferri, invece, si ingegnava di prevenire ed evitare tutti i possibili danni derivanti sia dall'imballaggio nelle casse, che a quanto pare non erano ben pulite, sia dai rischi in generale connessi, all'epoca, ad un viaggio via terra. Questa linea di condotta di Ferri richiama per certi aspetti il modo di restaurare del suo concittadino e amico Carlo Maratti. Entrambi mostrano un atteggiamento molto simile rispetto agli interventi da realizzare, anche Maratti, infatti, nel restauro eseguito a Loreto nel 1672 sulla *Natività della Vergine* di Annibale Carracci⁴⁵ aveva osservato una scrupolosa attenzione nei confronti dell'opera di un artista considerato, nella Roma belloriana, uno dei più emblematici esponenti di

⁴³ ASF, *Mediceo del Principato* 3943, Torquato Montauti a Apollonio Bassetti, Roma, 2 marzo 1677.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ BELLORI G. P., *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Roma, 1672), a cura di BOREA E., introduzione PREVITALI G., Torino 1976, pp. 602-603; CONTI A., op. cit., p. 107; RINALDI S., *Il punteggiato*, cit.

quella «Idea del Bello» allora dominante. Maratti e Ciro Ferri restauravano, dunque, con una particolare attenzione a non alterare i tratti stilistici originari del dipinto con i loro interventi, e riservando invece molta cura alle misure conservative, ossia ponendo l'opera nelle condizioni ambientali migliori per non dover patire altri danni.

In merito al restauro e in particolare alla foderatura le linee di condotta tra Firenze e Roma erano tuttavia differenti, almeno in base a quanto si ricava dalla risposta che Apollonio Bassetti diede a Ciro Ferri: «Toccante il quadro riconosciuto dal signor Ciro, ha inteso volentieri il serenissimo granduca quant'egli ne dice e si rimette alla sua perizia et amore circa l'accomodare il difetto del buco che c'è. Quando le tele sono tanto vecchie e mal tenute *qui si costuma riportarle sopra una tela nuova*, che serve loro di fortezza, e di guardia....»⁴⁶.

Indicazioni come questa svelano insomma l'abitudine di foderare le tele in ambito fiorentino, alla quale Ferri non poté che adeguarsi secondo la volontà del granduca. L'artista sarebbe infatti intervenuto foderando il quadro per restituirgli forza e avrebbe accompagnato il colore nelle parti scrostate per “riserrare e coprire di colore il rotto che vi è”⁴⁷. Dalle indicazioni fornite dal segretario fiorentino a Firenze si comprende, dunque, che si optava in linea di massima per un restauro totale, cioè per un intervento che tentasse di restituire all'opera la sua integrità originaria, recuperandone pienamente il senso estetico; mentre in ambito romano, o meglio nel caso di Ferri e Maratti, sembra

⁴⁶ ASF, *Mediceo del Principato* 3943, Apollonio Bassetti a Torquato Montauti, Pisa, 10 marzo 1677. Il corsivo è aggiunto.

⁴⁷ Cfr. ASF, *Mediceo del Principato* 3943, Torquato Montauti a Apollonio Bassetti, Roma, 17 marzo 1677: «[...] Per conto del quadro andai a trovare il signor Ciro, quale avendo beninteso che il Serenissimo granduca rimette alla sua diligenza il ritoccarlo, il risarcir la tela, in modo di mandarlo et altro, già ha stabilito di fortificarlo con una foderà e piglia a suo carico il ridurlo in buon essere. [...]»; 24 marzo 1677: «Già il signor Ciro ha messa la foderà al consaputo quadro e solo resta il riserrare e coprire il colore rotto che vi è. Ha parimente ordinata la cassa per mandarlo né vuol farsi altro di più che darli una buona pulitura [...]». Nella missiva del 29 marzo Apollonio Bassetti suggerisce di far viaggiare il quadro con la parte dipinta rivolta verso l'alto in modo da evitare che l'eventuale pioggia penetrando dal retro danneggi il colore, come già era avvenuto al dipinto della *santa Susanna* di Domenichino (trattasi del dipinto che fu donato da Cosimo III alla figlia Anna Maria Luisa in occasione delle sue nozze, cfr. CHIARINI M., *Il granduca Cosimo e il suo contributo alle collezioni fiorentine*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una Galleria*, Firenze 1983, p. 328). Apollonio Bassetti a Torquato Montauti, Pisa, 29 marzo 1677 (in Appendice, doc. 7.3).

emergere piuttosto la tendenza a interventi minimi che migliorassero le condizioni del dipinto su cui si stava operando, evitando il più possibile interventi massicci, a costo di limitarne il pieno recupero estetico originario.

Questa documentazione comunque mostra chiaramente dunque come l'uso della foderatura nel 1677 fosse ormai una prassi sia in ambito romano, sia in ambito fiorentino; Apollonio Bassetti, d'altronde, ne parla esplicitamente come di una consuetudine affermata e consolidata a Firenze⁴⁸. Inoltre, è da rilevare ancora una volta, come in precedenza abbiamo fatto citando le lettere di Riminaldi, che spesso i carteggi dei colti amatori d'arte sono ricchi di dettagli interessanti riguardanti il restauro e, in generale, l'aspetto materiale dei dipinti, sono quindi una fonte preziosa di informazione per questo tipo di ricerca.

Mentre in Italia il restauro, come rilevato anche dalla Giannini⁴⁹, rimase per buona parte del XVIII secolo una pratica di bottega, in Francia nello stesso periodo assunse una veste di maggiore scientificità che gli garantì presto anche una certa notorietà e un proprio lessico tecnico. Restano spesso sottaciute invece quelle pratiche di largo uso in Italia, come la foderatura, che possono rintracciarsi appunto solo attraverso la documentazione archivistica o i resoconti dei viaggiatori.

La mancanza di uno specifico lessico tecnico, dunque, non deve portare ad escludere l'esistenza di questa pratica in Italia, soprattutto perché spesso matura in ambito artigianale con tutte le limitazioni che il caso specifico comportava. Sebbene fino a una certa data per descrivere le varie operazioni di restauro si utilizzassero sovente delle perifrasi, proprio per ovviare all'assenza di un linguaggio specifico, non si può con ciò escludere che non vi fosse una radicata conoscenza metodologica nell'applicazione degli interventi sulle opere. Le citate parole di Apollonio Bassetti sono d'altronde indicative di come alcune di queste pratiche fossero molto diffuse in determinati contesti. Non mancano poi casi in cui anche la terminologia utilizzata prefigurava una chiara aderenza al contesto tecnico del restauro. È il caso di Bellori che

⁴⁸ In Italia i primi scritti scientifici, che informavano anche delle scoperte nel campo del restauro, giunsero in forte ritardo rispetto alla Francia, dove, come è noto, nacquero molti ed importanti studi specifici; ed è per questo che, nel caso italiano, la storia del restauro va ricostruita soprattutto attraverso i documenti storici, in grado di suffragare le lacune della trattazione scientifica.

⁴⁹ GIANNINI C., *Lessico del restauro*, cit..

nella biografia di Maratti utilizzò lo specifico vocabolo «foderare»⁵⁰, senza scendere in ulteriori dettagli sulla tecnica a cui si riferiva, a testimonianza di come egli ritenesse questo un termine tecnico largamente comprensibile. L'uso di questa parola, per descrivere l'operazione eseguita da Maratti, è ancor più emblematico se si pensa alla diffusione dell'opera di Bellori.

Nel XVIII secolo in Italia, insomma, il restauro divenne lentamente un'attività di bottega praticata da artigiani. Accanto al pittore si vede emergere un artigiano specializzato, molto più interessato a celare il proprio segreto di bottega, su cui fondava interamente il suo mestiere, di un pittore che poteva invece contare su un diverso statuto professionale e sul complesso delle proprie capacità artistiche. Una delle conseguenze è che la conoscenza delle tecniche e la diffusione delle nuove procedure di restauro, formatesi in queste botteghe artigiane, rimaneva più che altro circoscritta alla trasmissione ereditaria dal maestro all'apprendista.

L'aspetto artigianale del restauro italiano del Settecento diede vita anche ad altre conseguenze, non c'era ad esempio una prassi univoca di restaurare, ed inoltre tale attività era spesso esercitata da artigiani che si improvvisavano restauratori; questo talvolta diede luogo a danni irreparabili. La cultura del tempo ne ebbe a tal punto coscienza da sollecitare maggiore attenzione nell'esercizio di queste pratiche, che non essendo sottoposte a nessun controllo potevano alle volte essere fonte di danni peggiori di quelli per i quali si interveniva. Per fare solo un esempio, Luigi Crespi nella sua lettera ad Francesco Algarotti sfogava il suo disappunto per questo tipo di interventi, che invece di migliorare lo stato dell'opera finivano appunto per danneggiarla gravemente⁵¹. Nella stessa lettera l'autore proseguiva, poi, lanciando un appello alle accademie italiane affinché nominassero dei restauratori "ufficiali", auspicando, dunque, la formazione di una apposita categoria riconosciuta, ed evitare così l'intervento di artigiani poco qualificati sulle opere d'arte. Crespi avanzava queste proposte non esitando però, al contempo, di elogiare l'artigiano romano Domenico Michelini e il pittore bolognese Giacomo Montanari⁵², indicandoli quali validi

⁵⁰ BELLORI G. P., *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. BOREA, introduzione di PREVITALI G., Torino 1976, pp. 602-603 (ristampa ediz. Roma 1672).

⁵¹ BOTTARI M. G. – TICOZZI S., *Raccolta di lettere sulla pittura...*, Milano 1822, III, p. 419.

⁵² In realtà anche Giacomo Montanari era un artigiano, cfr. GIORDANI N., op. cit., p. 59.

restauratori, a dimostrazione di come egli li ritenesse eccellenti esperti di quelle pratiche⁵³, e distinguendoli così dai tanti ciarlatani che circolavano per l'Italia.

Domenico Michelini, personaggio che abbiamo già brevemente menzionato parlando del suo erede di bottega Giovanni Principe, non faceva parte di quella categoria di pittori-restauratori, di cui si è parlato, era infatti un vero e proprio artigiano, ricordato nei documenti come «coloraro». Nacque nel 1675, da Francesco Michelini e, da quanto si ricava dagli stati delle anime del 1700, in cui si trova registrato, la sua famiglia era composta dalla moglie Angela Mazzantini, anch'essa romana, e dalla suocera Cecilia Mazzantini, che a volte figura con il suo cognome da ragazza Pennieri⁵⁴. L'abitazione della famiglia Mazzantini negli Stati delle anime del 1698 venne registrata come «casa e bottega colorari»⁵⁵. La presenza di Michelini nella casa della suocera Cecilia è attestata dagli stessi registri a partire dal 1699, è probabile perciò che da quella data potesse svolgere per la famiglia Mazzantini l'attività di «coloraro», come

⁵² Come si dirà in seguito, a volte la fama di questi personaggi superava i confini italiani, conquistando notorietà internazionale.

⁵³ *Artisti e artigiani a Roma, dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775*, a c. di DEBENEDETTI E., Roma, 2004. E' da segnalare che Michelini è stato omissso in questo lavoro nella registrazione del 1750. Su Domenico Michelini: cfr. THIEME-BECKER, 1931, XXIV, p. 528; *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, Monaco 2000, vol. 7, p. 6.

⁵⁴ *Artisti e artigiani a Roma, dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775*, a c. di DEBENEDETTI E., Roma, 2004. È da segnalare che Michelini è stato omissso in questo lavoro nella registrazione del 1750. Su Domenico Michelini: cfr. BODART D., *Domenico Michelini, restaurateur de tableaux à Rome au XVIII siècle*, in «Revue des Archeologues et historiens d'art de Louvain», 1970, pp. 137-148; THIEME-BECKER, 1931, XXIV, p. 528; *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, Monaco 2000, vol. 7, p. 6.

⁵⁵ ARCHIVIO STORICO DIOCESANO di ROMA (d'ora in poi ASDR), *S. Agostino, Stati delle anime*, 1698, c. 174r, «Primo appartamento, casa e bottega colorari: Cecilia Mazzantini romana figlia del *quondam* Bastiano, vedova del *quondam* Cesare Marinelli d'anni 57; Lucia Mazzantini nipote d'anni 9; Filippo Barbieri figlio del *quondam* Giuseppe romano d'anni 16». BODART D., *Domenico Michelini...*, cit., p. 146, di questi documenti del 1698 offre solo la trascrizione del breve passo relativo a Cecilia Mazzantini, e non di quelli relativi agli altri personaggi della famiglia, perciò qui si è preferito usare una nuova e più completa trascrizione della registrazione di quell'anno. Considerata la necessità di ricostruire appieno tutti i legami famigliari di Michelini, è infatti necessario dare conto di queste carte nella loro interezza.

d'altronde detto nel documento⁵⁶. Dato che negli Stati delle anime di quello stesso anno non viene neanche nominata Angela, figlia di Cecilia e futura moglie di Domenico, è ipotizzabile che il matrimonio non avesse ancora avuto luogo e che Michelini entrasse in casa Mazzantini prima sotto veste professionale per sposarsi con lei solo in seguito⁵⁷. La casa-bottega dei Mazzantini era nella zona del Campo Marzio, e in questo rione Michelini avrebbe esercitato la sua professione per tutta la vita, come ricorda Pier Leone Ghezzi e come si evince da una iscrizione presente su un dipinto da lui restaurato, oltre che da altre fonti⁵⁸. È probabile perciò che avesse la loro bottega in eredità. Le successive registrazioni degli Stati delle anime negli anni seguenti segnalano poi la presenza dei figli di Michelini, Agata, Camilla e Pietro, nella stessa casa di Campo Marzio.⁵⁹

Oltre agli stati delle anime, per Michelini si ha poi un'altra preziosa fonte biografica. Pier Leone Ghezzi, nella sua raccolta di caricature intitolata *Mondo Nuovo*, non ha solo lasciato memoria delle fattezze di Michelini, seppur comicamente deformate, ma nella didascalia del disegno ha anche fissato un ricordo, fonte di interessanti informazioni:

Signor Domenico Michelini raccomandatore de' quadri, che abita in Campo Marzio è nel suo mestiere bravissimo ma non sa dipingere, ma per ritirarli e ripulirli non ha l'eguale et anche è buonissimo huomo et à un figliolo che si porta assai bene nel

⁵⁶ ASDR, S. Agostino, *Stati delle anime*, 1699, c. 189v, «Primo appartamento: coloraro Domenico Michelini romano figlio di Francesco d'anni 24; Cecilia Mazzantini vedova del *quondam* Cesare Marinelli d'anni 58; Lucia Mazzantini nipote d'anni 10; Filippo Barbieri figlio del defunto Giuseppe romano d'anni 17». Anche in questo caso si è preferito usare una nuova trascrizione delle registrazioni, sebbene BODART D., *Domenico Michelini...*, cit., p. 146-147, in questo caso offra un regesto più completo di questi documenti.

⁵⁷ Elementi sui quali non si sofferma l'analisi di BODART, *ibid.*, *passim*.

⁵⁸ BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA (d'ora in poi BAV), *Ottoboniano Latino* 3118, c. 133; VENTURI A., *La galleria Sterbini in Roma*, Roma, 1906; *Schede Vesme: L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, vol. II, Torino 1966, pp. 685-686. Cfr. BODART D., *Domenico Michelini...*, cit., pp. 136, 142-143.

⁵⁹ *Artisti e artigiani a Roma, dagli stati delle anime del 1700, 1725*, cit.; ASDR, S. Agostino, *Stati delle anime*, 1700 *passim*.

medesimo mestiere. Et io cavaliere Ghezzi me ne sono lassata la memoria il 16 luglio 1744.⁶⁰

Michelini era elogiato dal pittore per le sue grandi doti di restauratore, trasmesse sapientemente al secondogenito Pietro. Si è già accennato all'importanza del fenomeno della trasmissione ereditaria dei mestieri, di padre in figlio o da maestro all'allievo-apprendista, come canale di diffusione delle tecniche di restauro in quell'epoca. Il primo allievo di Michelini fu infatti proprio il figlio, e, probabilmente, non essendo emersi altri nomi di collaboratori in nessun documento, per parecchio tempo fu anche l'unico. Poco si conosce purtroppo dell'attività di Pietro, ma è un dato di fatto che non sarà lui a perpetuare gli insegnamenti paterni, dato che morirà nel 1743 all'età di soli 32 anni, quando Domenico era ancora vivo e attivo professionalmente⁶¹. A tale proposito, non deve trarre in inganno la testimonianza di Ghezzi, nella quale il figlio veniva dato ancora per vivo all'anno 1744, un momento posteriore alla effettiva morte di Pietro: ciò si spiega probabilmente con il fatto che Ghezzi stesso non fosse al corrente della sua morte quando ne fissò il ricordo.

Considerato il suo coinvolgimento in ambito artistico, ma anche l'oggettività dei commenti ai soggetti delle sue caricature, così come si comprende ancora ad esempio dalla caricatura di Giuseppe Montani⁶², Ghezzi si deve ritenere un testimone di

⁶⁰ BAV, *Ottoboniano Latino* 3118, c. 133. Si è preferito usare una nuova trascrizione rispetto a quella parzialmente diversa data da BODART D., *Domenico Michelini...*, cit., p. 142.

⁶¹ ASDR, *S. Agostino, Libri dei Morti*, 1718-1809, c. 86r. Pietro Michelini muore il primo luglio del 1743.

⁶² Pittore e restauratore nato a Pesaro ma attivo a Roma. Cfr. THIEME-BECKER, 1931, XXV, p.82; NEGLER: *KUNST-LEIKON*, Monaco, 1840, vol IX, p.419. Giuseppe Montani operò per gli Albani e per la famiglia Giustiniani. Per i Giustiniani lavorò per un lungo periodo dal 1702, anno del primo pagamento per interventi di restauro, fino al 1718, anno precedente alla sua morte avvenuta, il 10 aprile 1719. Una interessante lettera rinvenuta da Silvia Danesi Squarzina datata al 1704 oltre a testimoniare di un suo viaggio compiuto nelle zone di Pesaro e di Urbino con lo scopo di raccogliere informazioni sui celebri pittori locali e di acquistare dei dipinti, informa anche di un suo intervento di restauro che per ordine di papa Clemente XI (Giovanni Francesco Albani) avrebbe eseguito su di un quadro del Barocci. Le liste di conti che la Danesi Squarzina riporta nel suo lavoro, documentano le specifiche attività che svolse Montani: principalmente questi si occupò di rifoderare i dipinti e della loro manutenzione ordinaria, mentre è solo ipotizzato un suo intervento di trasporto; al momento però non sono emerse notizie che

eccezionale rilevanza. Nell'elenco all'inizio del volume con la caricatura di Montani, l'artista lo ricordava così: «repulitore famoso di quadri fatto alli 18 maggio 1713, morì 10 aprile 1719», aggiungendo, subito dopo, sotto la sua immagine un interessante giudizio:

Giuseppe Montani ripulitore di quadri, i quali sono stati molto danneggiati dalla sua ripulitura, il che non segue a Domenico Michelini, che al presente ripulisce i quadri e trasporta le pitture dalla tavola o dalla tela in altra migliore⁶³.

Questo ricordo di Ghezzi, nella valutazione negativa del lavoro di Montani⁶⁴, preannunciava le critiche che a distanza di pochi anni Crespi avrebbe mosso ai cattivi restauratori di pitture. Al contrario, il coloraro Michelini, era considerato senza «eguali» nella pratica di tensionare e ripulire le tele: un restauratore che non conoscendo l'arte della pittura nei suoi interventi avrebbe delegato sempre a veri artisti, più o meno noti, le eventuali integrazioni alla pittura, e limitato il suo intervento, invece, al restauro strutturale dei dipinti. Questo resoconto di Ghezzi, insomma, induce ad escludere qualunque partecipazione di Michelini ad interventi pittorici in fase di restauro, e ad escludere anche che praticasse la pittura in generale⁶⁵.

confermino tale ipotesi. Cfr. DANESI SQUARZINA S., *La collezione Giustiniani*, Torino 2003. Inventari I, pp. XXIV, 23-24, 419; Documenti, pp. 47-48, 117-119.

⁶³ In questo caso la trascrizione di BODART D., *Domenico Michelini...*, cit., p. 142, corrisponde sostanzialmente alla nostra.

⁶⁴ Anche Titi, parlando di un dipinto di Ludovico Cardi da Cigoli raffigurante S. Pietro che risana uno storpio, sottolineò che non si vedeva più cosa vi era raffigurato, proprio a seguito del cattivo esito della pulitura eseguita da Giuseppe Montani. Titi chiosò condannando simili imprese e l'incoscienza di coloro che le commissionano: «pure non si ricrede ancora il volgo dal voler far ripulire i quadri» (TITI F., *Studio di pittura, scoltura et architettura, nelle chiese di Roma*, (1674-1763), a c. di CONTARDI B., Firenze 1987, vol. I, p. 11).

⁶⁵ E' da segnalare, a tal riguardo, un errore presente in BENEZIT E., *Dictionnaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*, Parigi, 1976, vol. 9, p. 594, dove viene segnalata la vendita pubblica di un dipinto di Domenico Michelini nel giugno del 1970. La notizia viene ripresa da MAYER E., *Annuaire international des ventes*, Monlignon, 1971, p. 670, ma risulta chiaramente frutto di un fraintendimento, trattandosi invece di Domenico di Michelino pittore del XV secolo, come indicato nel catalogo di vendita, cfr. *Sotheby's, London*, 1970, pp. 90, 114.

Oltre all'attività presso i Pamphili, in ambito romano Michelini prestò la sua opera anche per restaurare i quadri presenti in alcune chiese della città, e lavorò poi per molte altre famiglie importanti. Fra gli incarichi a lui commissionati, Titi menziona quello presso la sala Grande del Palazzo della Cancelleria intorno al 1719, dove si occupò di distendere alcune tele sulle pareti. Nell'impresa si trovò impegnato anche Ventura Lamberti (maestro di Benefial), che curò l'intervento pittorico⁶⁶.

Nello stesso anno Michelini operò anche per la famiglia Ruspoli, nel 1719 venne infatti pagato per aver preparato l'imprimitura di una tela sulla quale Francesco Trevisani avrebbe poi dipinto un *San Francesco*⁶⁷. E fu attivo ancora presso la famiglia Altieri, per i quali nel 1729 trasportò dalla tela vecchia ad una nuova un dipinto di Tiziano raffigurante un *Bambino*⁶⁸. Michelini restaurò, poi, anche per i Giustiniani con un intervento che, a quanto pare, fu di notevole importanza. Nel 1729 infatti, stando a quanto affermato da Silvia Danesi Squarzina, fu affidata alle cure di Domenico Michelini la prima versione, oggi purtroppo perduta, del *San Matteo e l'angelo* di Caravaggio⁶⁹. Per quest'opera l'artigiano provvide alla foderatura e alla ripulitura, e dopo averla stuccata la dotò di un buon telaio⁷⁰.

⁶⁶ Cfr. TITI F., *Studio di pittura, scultura...*, cit., vol. I, p. 70. Titi non offre ulteriori indicazioni sugli interventi svolti in questa circostanza da Michelini, ma sappiamo che prima di collocare i dipinti alle pareti provvide anche a montare su tela i cartoni a tempera eseguiti da Marcantonio Franceschini per la realizzazione dei mosaici in San Pietro. Inoltre, Michelini operò aggiunte alle dimensioni dei cartoni per adattare i dipinti agli spazi della sala Riaria. Ad esempio, operò un'aggiunta nella parte alta del dipinto raffigurante *Hannah presenta Samuele a Dio* consentendo a Bonaventura Lamberti di dipingere in questa scena il cielo e gli alberi, cfr. *La pittura del Settecento a Roma*, a cura di RUDOLPH S., fig. n. 263, Milano 1983; RUDOLPH S., *The gran sala in the Cancelleria apostolica*, in «The Burlington Magazine», 1978, pp. 593-601.

⁶⁷ Cfr. *Artisti e Artigiani a Roma*, cit., p. 132, nota 9.

⁶⁸ Cfr. M. DE LA LANDE, *Voyage en Italie*, 1769, tomo IV, p.156.

⁶⁹ Nel conto dei lavori compiuti da Michelini non si specifica il soggetto del dipinto, ma viene indicato solo l'autore e le relative dimensioni: «...un quadro grande di palmi 11 e 8 dipinto da Michelangelo da Caravaggio»; questi dati, opportunamente confrontati con l'inventario del 1638, hanno portato la studiosa verso questa interpretazione, cfr. DANESI SQUARZINA S., *La collezione Giustiniani*, cit., *Documenti*, p. 141.

⁷⁰ DANESI SQUARZINA S., *La collezione Giustiniani*, cit., *Documenti*, pp. 139-141, *Inventari I*, XXIV, Torino 2003.

Passando poi ad osservare le committenze ottenute negli ambienti religiosi romani, si ricorda che nel 1725 egli lavorò per la chiesa della Santissima Trinità dei Pellegrini e Convalescenti, dove, per quaranta scudi, ripulì la pala d'altare rappresentante la *Santissima Trinità* dipinta da Guido Reni; e intervenne, inoltre, risanando il supporto di un dipinto del cavalier Giuseppe d'Arpino raffigurante *La Madonna, S. Francesco e S. Agostino*, la cui tavola oltre ad essere stata attaccata dagli insetti presentava delle spaccature che avevano causato la scrostatura della superficie pittorica⁷¹. Nel 1733 lavorò poi per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, dove pulì e stese la chiara d'uovo su di una copia del dipinto raffigurante la *Madonna con Bambino, angeli e i santi Filippo Neri, Pietro, Paolo e Maria Maddalena*, il cui originale, realizzato da Carlo Maratti, era stato inviato a Firenze. Sempre a questa data risale il restauro di un dipinto raffigurante *San Filippo Benizi*, a cui sostituì il telaio, provvide alla rifoderatura e alla stuccatura delle parti mancanti di pittura. Anche in questo caso, inoltre, un pittore, di cui non è noto il nome, fu incaricato di far coprire con una nuvola dipinta le gambe di un putto non terminate⁷²; ad ulteriore conferma di come Michellini non intervenisse mai con sue aggiunte pittoriche, e di come delegasse invece questa funzione a pittori di professione.

Un interessante committente di Michellini fu Alessandro Gregorio Capponi⁷³, presidente e custode del Museo Capitolino di scultura. Michellini lavorò per il Capponi tra il 1726 ed il 1733, e dai documenti raccolti in alcuni recenti studi condotti sui beni dei Capponi a Roma, Michellini viene ricordato nei diari e nei registri dei conti del marchese Alessandro Gregorio, come suo restauratore di sua fiducia, tanta era la stima per il lavoro dell'artigiano romano. Questo dato, tra l'altro, aiuta a chiarire anche come Giovanni Principe, allievo proprio di Michellini, succedendogli nella bottega ne ereditasse di conseguenza anche le buone commesse e quel rapporto di grande stima che il maestro si era saputo guadagnare fra i personaggi chiave del mondo culturale romano.

⁷¹ Cfr. *L'arte per i Giubilei e tra i giubilei del Settecento*, a cura di DEBENEDETTI E., Roma 1999, vol. I, pp. 216 e 221.

⁷² Cfr., *L'arte per i Giubilei e tra i giubilei del Settecento*, a cura di DEBENEDETTI E., Roma 2000, vol. II, pp. 294 e 297.

⁷³ PAPINI M. L., *Palazzo Capponi a Roma. Casa vicino al Popolo, a man manca per la strada di Ripetta*, Roma 2003, pp. 113, 131, 133. Prima di Papini, la documentazione di Capponi era stata citata da BODART D., *Domenico Michellini...*, cit., p. 143.

Le connessioni tra Principe e Michelini, finora rimaste del tutto sconosciute⁷⁴, e quindi la continuità di committenza tra il primo ed il secondo, che probabilmente si estendeva anche a quei contatti già ricordati con l'ambiente museale romano, possono dunque aiutare sia a inquadrare la presenza di Principe fra i testimoni firmatari dell'atto di consegna dei dipinti al custode della Galleria capitolina Cittadini, sia a comprendere per quale motivo fu assegnato proprio a Principe l'incarico di effettuare uno dei primissimi interventi di manutenzione all'interno della raccolta della Pinacoteca.

Un'altra interessante fonte per ricostruire l'attività di Michelini sono alcune lettere di Charles François Poerson, direttore dell'Accademia di Francia a Roma, con le quali nel 1721 informava la patria delle novità artistiche della città⁷⁵. La diffusione di notizie su Michelini al di là delle Alpi è un dato interessante, soprattutto per ciò che riguarda lo specifico elemento delle operazioni di trasporto dei dipinti condotte dal restauratore romano, delle quali Poerson fece in queste missive un resoconto dettagliato ed euforico. Il direttore dell'Accademia descrisse nel dettaglio le capacità che aveva Michelini nel restauro dei dipinti, e dal testo si comprende come considerasse straordinaria soprattutto la sua tecnica di trasporto della pittura. Il suo stupore lascia pensare che in ambito francese tale tecnica non fosse ancora nota, e in effetti prima degli anni quaranta del secolo non pare fosse utilizzata, come si avrà modo di spiegare più avanti.

Poerson nelle sue lettere raccontava in particolare della spedizione di alcuni dipinti appartenuti al duca di Bracciano, Baldassarre Odescalchi⁷⁶, per la quale prestarono la loro opera il pittore Benedetto Luti e appunto Domenico Michelini⁷⁷. Entrambi venivano citati con grandi elogi per la perizia dimostrata nel loro mestiere, in particolare

⁷⁴ Sfuggono totalmente anche all'analisi di BODART D., *Domenico Michelini...*, cit., il quale non seppe dare risposta al suo stesso interrogativo su chi potesse succedere all'artigiano romano nel segreto del suo mestiere (cfr. *ibid.*, p. 146).

⁷⁵ *Correspondance des directeurs de l'Academie de France a Rome*, 1721, vol VI, Parigi, 1896.

⁷⁶ I dipinti erano entrati nella collezione del duca Livio Odescalchi, il quale li aveva acquistati da Cristina di Svezia; cfr. *Correspondance*, cit., p. 5-9.

⁷⁷ Nelle varie biografie Michelini viene spesso collegato all'Accademia di San Luca, un dato che però non trova riscontri documentari. Il collegamento potrebbe trovare origine proprio dall'accostamento dell'artigiano a questi due personaggi. Sappiamo infatti che Poerson fu presidente dell'Accademia di San Luca e Luti un accademico. Non escludiamo che Michelini possa però aver prestato collaborazione per il restauro di dipinti, ma manca al momento una possibilità di conferma non essendo emersi ulteriori dettagli in merito.

Michellini era lodato per la sua capacità di restaurare le tavole dei dipinti che avevano patito i danni «soffert, ou par le temps ou par qualqu'autres accidentes»⁷⁸. Nella lettera del 5 agosto nello specifico, poi, Poerson comunicava al re che Michellini aveva restaurato un bel dipinto raffigurante la *Vergine* di Raffaello d'Urbino, che presentava molti danni: un buco all'altezza del naso della Madonna, fratture nel velo, nella mano, nell'angolo dell'occhio del Gesù, nella testa, nei capelli di san Giuseppe e in vari altri luoghi. Il fatto acquista un particolare rilievo in quanto Michellini restaurò quest'opera alla diretta presenza di Poerson: privilegio che, stando alle parole dello stesso direttore dell'Accademia, non era stato mai concesso a nessuno. Il dipinto restaurato, da quello che scrisse Poerson, suscitò la meraviglia di tutti coloro che lo videro, essendo così ben riuscito da mascherare perfettamente il danno. E lo stupore era ancora maggiore, perché Michellini aveva operato senza pennelli o colori e «seulement avec des compositions qu'il appelle des stucs»⁷⁹; per il direttore dell'Accademia Michellini aveva trasformato l'integrazione a stucco in una vera e propria arte.

⁷⁸ *Correspondance des directeurs*, cit., Lettera del 15 luglio 1721, p. 58. Poerson a D'Antin: «Monsieur, Les tableaux de Mgr. le Duc de Braciano furent payés hier et mis dans un appartement dont les clefs m'ont été mises es mains, et demain, je compte y aller avec les s.rs Benedeti Luti et Domenico, qui a un talent merveilleux pour raccommoder les tableaux qui ont souffert, ou par le temps ou par qualqu'autres accidentes; et, tous ensemble, devons prendre les mesures qui conviendront le mieux pour faire encaisser ou emballer lesd. tableaux.».

⁷⁹ *Correspondance des directeurs*, cit., Lettera del 5 agosto 1721, p. 65. Poerson a D'Antin: «Monsieur, Nous suivons sans relâche nos soins pour mettre en état de partir les tableaux de S.A.R. Monseigneur le Duc. d'Orleans, et le signor Domenico, si célèbre pour raccomoder les tableaux endommagés, vient de terminer et rajuster la belle *Vierge* de Raphael d'Urbain, laquelle avoit un trou au nez, profond de cinq lignes, et en avoit quelques autres à son voile, à sa manche, à la main et au coin de l'œil du petit Jésus, un autre à la teste et aux cheveux du saint Joseph et dans son manteau, et qualqu'autres, tant dans le fonds que dans les terrasses. Tout cela, Monseigneur, a été réparé sous nos yeux d'une perfection si extraordinaire que tous ceux qui l'ont vu et le voyent présentement doutent quasi qu'elle aye été jamais gâtée, tant il est vrai que cet homme admirable l'a rendue d'une manière à n'y pouvoir rien reconnoître, et cela sans pinceau ny couleurs, seulement avec des compositions qu'il appelle des stucs, qu'il a seul l'art d'employer si artistement que l'on ne sçait personne qui ait ce secret avant lui ; et de plus, il n'y a point à craindre que les tarles ou autres animaux y viennent faire de nouveaux désordres, ayant une huile dont il frotte le derrière du tableau, qu'il assure être un contrepoison inmanquable contre ces animaux.».

Poerson considerava poi straordinario un altro ritrovato di Michelini, un olio passato sul retro della tavola come rimedio infallibile contro i tarli e altri insetti che danneggiano il legno⁸⁰. Inoltre, raccontava come Michelini fosse custode di una particolare pratica, mediante la quale riusciva a togliere il colore da una tavola e a trasferirlo su una tela, tecnica giudicata eccezionale e senza uguali. Poerson era certamente al corrente di quanto accadeva nella madrepatria in ambito artistico, per questo si può essere relativamente certi che tale prassi nel 1721 in Francia non fosse ancora nota, dove d'altronde solo in seguito avrebbe trovato ampia notorietà; a Roma al contrario, come si vede, sin da quegli anni era una pratica conosciuta.

Nelle lettere Poerson affermava di essere stato spettatore dei restauri di Michelini, specificava tuttavia di aver assistito solo all'applicazione dello stucco e del trattamento contro gli insetti, non si sa dunque se Michelini lo accettò come spettatore anche durante uno dei suoi trasporti di pitture. Il francese comunque dovette quantomeno verificare di persona i buoni esiti di queste operazioni, dato che scrisse della pratica di trasportare le tele come di una «chose que j'ay veue et dont je ne puis douter»⁸¹.

Un'altro personaggio straniero che molto probabilmente fece la conoscenza di Michelini fu il primo presidente del parlamento di Borgogna Charles de Brosses, durante il suo «Viaggio in Italia» iniziato nel 1739. Egli raccontava di aver sentito parlare già al tempo del soggiorno a Milano di un artigiano romano capace di trasportare i dipinti da un supporto ad un altro. Incuriosito dai racconti ascoltati, e al contempo scetticamente intenzionato a verificarne la veridicità, nel suo successivo viaggio a Roma del 1740 volle provare ad incontrare quel personaggio⁸². Alessandro Conti parlò

⁸⁰ Presumibilmente potrebbe trattarsi di un olio aromatico al quale veniva aggiunto per un'azione disinfestante dell'arsenico.

⁸¹ *Correspondance des directeurs*, cit., Lettera del 9 settembre 1721, pp. 82-83. «[...] Pour plus grande précaution, je me suis fait assister du chevalier Lutti, le meilleur peintre de Rome et le plus entendu pour ces sortes d'enquaissements, et du signor Domenico, qui est excellent pour raccomoder les tableaux. C'est celui qui a le secret et l'adresse de lever la couleur d'un tableau et le mettre sur une toile neuve d'une manière qui est presque incroyable; mais c'est chose que j'aye veue et dont je ne puis douter.». Questa lettera è stata riportata anche in *L'Académie de France à Rome d'après la correspondance de ses directeurs*, in *Gazette des Beaux arts*, Parigi, 1869.

⁸² Come si è accennato parlando della prospettata collaborazione di Michelini con i Savoia, di questo artigiano famoso si parlava anche nel nord Italia; si deve tenere conto, inoltre, che il cardinale

genericamente di questa visita di De Brosses all'artigiano romano, ma non poté ricondurre questo personaggio al nome di Michelini, probabilmente perché non essendo a quell'epoca ancora noti gli interventi da lui condotti per i Pamphili, non aveva modo di stabilire i nessi fra le due questioni.

Gli elementi che inducono a ricondurre la figura dell'artigiano citato da De Brosses a Michelini sono molti: ad esempio, il fatto che il Presidente citasse gli interventi fatti da questo personaggio su molti importanti dipinti della collezione Pamphili; quadri che De Brosses avrebbe tra l'altro visionato durante la permanenza a Roma, riscontrando personalmente la particolare qualità degli interventi eseguiti da quell'artigiano. Si è già brevemente accennato al restauro dei dipinti della collezione Pamphili eseguito da Michelini: questi fu certamente il più famoso restauratore tra quelli che lavorarono per loro in quel torno di anni; al momento, gli studi condotti sull'argomento non lasciano infatti emergere nomi di altri artigiani parimenti noti che all'epoca fossero alle loro dipendenze. Solo dopo la morte di Michelini si trova il nome del suo erede fra le carte Pamphili, Giovanni Principe, a conferma della fiducia riposta anche nel successore dell'artigiano in quanto avrebbe garantito di operare con i medesimi criteri del maestro.

La testimonianza di de Brosses è confermata anche dalle notizie biografiche riguardanti la morte di Michelini. Il Presidente racconta dell'incontro con l'artigiano come avvenuto nel 1740, si sa per certo che Michelini sarebbe morto solo parecchi anni più tardi, il 12 gennaio del 1756, a causa di un trauma cranico procuratosi cadendo da una scala⁸³. È dunque del tutto verosimile che nell'anno in questione egli incontrasse il noto viaggiatore straniero. Ma ciò che maggiormente lascia pensare che l'artigiano citato da De Brosses fosse proprio Michelini, come detto, è la notorietà che a quel tempo egli aveva acquisito nel campo del restauro, una fama confermata dalla presenza del suo nome in molti conti delle più importanti famiglie nobili dell'epoca. Si deve aggiungere inoltre che anche De Brosses scrive di un artigiano che non sapeva dipingere, come già avevano detto Poerson e Ghezzi parlando di Domenico Michelini.

Alessandro Albani aveva molti rapporti con l'Austria, il che dunque permette di ipotizzare che in svariate circostanze il suo nome fosse circolato anche nelle zone soggette alla dominazione asburgica.

⁸³ ASDR, S. Agostino, *Libri dei Morti*, 1718-1809, c. 118v, «Anno domini 1756, lunedì 12 ianuarii ora 17 circiter; obiit in domino: Dominicus Michelini etati sue anni 77, morbo: fractionis capitis cum scala».

A De Brosses non venne concesso dall'artigiano, a differenza di quanto avvenuto prima con Poerson, di assistere alle operazioni di restauro, il Presidente, infatti, avrebbe solo visionato l'opera prima e dopo l'intervento. De Brosses, tuttavia, raccolse molte informazioni sull'artigiano e sul suo lavoro cercando di carpire qualche dettaglio di quella pratica, da molti ritenuta addirittura miracolosa. Infatti, la notorietà di questo restauratore non era diffusa solo fra artisti e collezionisti ma anche negli strati sociali più bassi, fra i popolani che venivano a contatto con la sua persona o con la sua opera, tanto che attorno a lui nacquero vere e proprie leggende. De Brosses ad esempio riportò uno di questi aneddoti, ricordando come i vicini dell'artigiano raccontassero che il prodigioso segreto gli era stato donato da san Giuseppe in persona, come riconoscimento per un'elemosina⁸⁴.

Il Presidente tuttavia non si limitò ai dettagli più folkloristici e cercò anche di avere notizie più precise sulle tecniche da lui utilizzate: egli specificò ad esempio che i suoi interventi di restauro erano limitati ai soli dipinti ad olio, ma raccolse anche altre voci che spiegavano i suoi metodi. Queste dicevano che prima di tutto l'artigiano procedeva attaccando un foglio flessibile sul lato della pittura, con una colla di cui solo lui conosceva la composizione, in seguito, impregnando il retro del dipinto con un liquido non specificato, faceva in modo che la pellicola pittorica si separasse dal supporto, che veniva sostituito poi da un altro nuovo. De Brosses non sapeva se venisse stesa un'imprimatura, l'esito finale comunque, una volta liberata la pittura dal foglio, era un trasporto perfettamente riuscito. Il Presidente, dunque, dopo l'incontro con l'artigiano abbandonò lo scetticismo iniziale, e si lasciò andare ad un entusiastico interesse per la tecnica di trasporto, nonostante non avesse completamente chiari tutti i passaggi del procedimento, tanto che ironicamente egli stesso, non sapendo come spiegare certi risultati, ebbe a dire che c'era: «un po' di diavoleria [...] in questa cosa»⁸⁵.

In ambito romano, Michelini fu certamente il personaggio più attivo e conosciuto. Non si ha notizia da chi apprendesse tale tecnica, si sa però, come accennato, che la

⁸⁴ Cfr. C. De BROSSES, *Viaggio in Italia: Lettere familiari*, a cura di LEVI C., Roma 1973, pp. 481-82. «[...] La gente del vicinato dice che è stato san Giuseppe, al quale egli ha fatto un giorno l'elemosina, quando gli si presentò sotto le vesti di un povero, a rivelargli il segreto. [...]».

⁸⁵ Cfr. De BROSSES C., *Viaggio...*, cit., p. 482.

trasmise al figlio e al suo allievo Giovanni Principe⁸⁶, che avrebbe contribuito a tramandare gli insegnamenti di Michelini⁸⁷. Quest'ultimo però non fu il solo a Roma a praticare tale tecnica, si sa infatti che la impiegò anche Carlo Monti.

Le informazioni su Monti finora note non sono ricchissime, nel *Mondo Nuovo* Ghezzi lo ricordò come «ripulitore di quadri», e ne indicò la data (18 giugno 1725) e la causa della morte⁸⁸. Un ricordo abbastanza dettagliato dell'attività svolta da Carlo Monti lo si rinviene nell'elenco dei dipinti della famiglia Albani – datato al 1790 ma frutto di stesure eseguite in più tempi –, redatto in parte da quell'Orazio Albani, fratello di Gianfrancesco futuro Clemente XI. In un passo dell'inventario, Orazio citò un dipinto raffigurante la *Beata Vergine con il Bambino in braccio e san Giovanni Battista ai piedi*, probabile frutto della scuola di Raffaello. Acquistato da Gianfrancesco quand'era ancora cardinale e prima di divenire pontefice, (periodo che è possibile restringere fra gli anni fra il 1690 e il 1700), questo era stato originariamente realizzato su tavola e successivamente, come si legge nel documento, era stato «posto in tela»⁸⁹. L'Albani infatti sottolineò come fosse stato lui stesso a far sottoporre il dipinto a tale intervento, affidandolo a Carlo Monti, il quale, come specificava, era in quel tempo l'unico che possedesse tale segreto «veramente ammirabile» e ancora ignorato da tutti. Monti avrebbe provveduto all'operazione bagnando la tavola per liberare la pittura, e ponendo successivamente il dipinto sul nuovo supporto.

⁸⁶ Giovanni Principe venne registrato come allievo del defunto Michelini nel *Libro Mastro* del 1769 della famiglia Pamphili, cfr. CAPPELLETTI F., *La decorazione tardo settecentesca*, in *Il Palazzo Doria Pamphili al Corso*, cit., p. 114. Negli *Stati delle anime* della parrocchia di S. Agostino del 1757, la casa e la bottega di Michelini risultano disabitate, mentre dalla registrazione del 1758 si viene a sapere che Giovanni Principe si sistemò con la sua famiglia nella abitazione del suo maestro e continuò a lavorare nella stessa bottega. Lo stesso Principe era figlio di un «quadraro» di nome Francesco.

⁸⁷ Giovanni Principe venne registrato come allievo del defunto Michelini nel *Libro Mastro* del 1769 della famiglia Pamphili, cfr. CAPPELLETTI F., *La decorazione tardo settecentesca*, in *Il Palazzo Doria Pamphili al Corso*, cit., p. 114. Negli *Stati delle anime* della parrocchia di S. Agostino del 1757, la casa e la bottega di Michelini risultano disabitate, mentre dalla registrazione del 1758 si viene a sapere che Giovanni Principe si sistemò con la sua famiglia nella abitazione del suo maestro e continuò a lavorare nella stessa bottega. Lo stesso Principe era figlio di un «quadraro» di nome Francesco.

⁸⁸ BAV, *Ottoboniano Latino* 3115 c. 181, «Carlo Monti repolitore di quadri morì il dì 18 giugno 1725 di un accidente. Facto da me cav. Ghezzi al dì 3 luglio 1725».

⁸⁹ *Il Cardinale Albani e la sua villa: documenti*, Roma 1980, p. 42.

L'entusiasmo che provò Orazio Albani nei riguardi di tale nuovo procedimento si manifestò ancora più chiaramente nella descrizione di un altro dipinto, questa volta di minore rilevanza artistica, raffigurante una *Madonna con il Bambino*. Carlo Monti stava ancora lavorando sul quadro per completarne il trasporto, quando l'Albani decise di acquistarlo. Il nobile romano chiese però esplicitamente al restauratore di non terminare il suo intervento di restauro, lasciandolo in uno stato intermedio: primario interesse dell'acquirente era infatti di poter esibire nella sua collezione una prova tangibile che testimoniassse lo sviluppo del processo di trasporto «acciò da tutti si veda questa quasi incredibile operazione»⁹⁰.

Non si può essere molto precisi sulla datazione di questi due lavori, si sa però che Monti morì nel 1725 e Orazio Albani nel 1724, si può esser certi, dunque, che i fatti raccontati non siano successivi a questa data⁹¹.

La pratica di trasporto eseguita da Monti e descritta nell'inventario Albani, ricorda molto gli interventi operati da quell'artigiano romano citato da De Brosses, che con buona probabilità, come detto, si può ricondurre al nome di Michelini. Sarebbe interessante sapere se ci fu qualche legame fra l'opera svolta dai due diversi restauratori. Monti, di cui non è noto il momento della nascita, era certamente più anziano di Michelini: nel 1682, come si evince dagli *Stati delle anime* di quell'anno⁹², uno dei suoi figli aveva 7 anni, cioè la stessa età di Michelini. Non si sa se quest'ultimo ebbe contatti diretti con il suo più vecchio collega, ma un probabile collegamento fra i due artigiani, tuttavia, emerge ora dai documenti conservati negli archivi romani rinvenuti durante la presente ricerca. Ancora negli *Stati delle anime*, del 1682, infatti, si trova registrato come lavorante presso la bottega di Carlo Monti un certo Giovanni Battista Mazzantini⁹³; quindici anni più tardi, nel 1697, una «Lucia» di «anni 8», figlia di un Giovanni Battista Mazzantini, figurava come nipote in casa di Cecilia Mazzantini.

⁹⁰ *Ibidem*, pp. 42-43.

⁹¹ Cfr. *Monti Carlo* in: THIEME-BECKER, 1931, XXV, p. 92; *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, Monaco, 2000, vol. 7, p. 114; *Dizionario enciclopedico Bolaffi*, Torino, 1975, VII, p. 455.

⁹² ASDR, S. Lorenzo in Lucina, *Stati delle anime*, 1682, c. 80r: «Vicolo degli Schiavoni, dalla fabbrica di san Carlo al Corso mano destra [...] Carlo Monti coloraro, Camilla moglie, Margherita Antonia zitella, sorella, Antonio figlio d'anni 7, Francesca figlia d'anni 3, Anna figlia d'anni 1, Giovanni Battista Mazzantini Lavorante, Domenico Berti Cupista, Portia moglie».

⁹³ Cfr. nota precedente.

Giovanni Battista a quell'epoca non era presente nel nucleo familiare di Cecilia, ed è citato solo come padre di Lucia, è ipotizzabile dunque che potesse lasciare quest'ultima alle cure della padrona di casa, anch'essa sua parente. Come si è già ricordato, Domenico Michelini avrebbe sposato Angela, figlia della stessa Cecilia Mazzantini⁹⁴. È immaginabile perciò che, mediante i membri della famiglia Mazzantini, Michelini venisse in contatto con il lavoro di Monti. È un indizio, insomma, non emerso in tutti i precedenti studi, che, se confermato, potrebbe evidenziare meglio le fasi iniziali dello sviluppo della pratica del trasporto in ambito romano.

La prima notizia certa di un trasporto a Roma riguarda quello eseguito da Michelini nel 1714, quando trasportò da tavola a tela un dipinto di Paolo di Giovanni Fei rappresentante *L'Andata al Calvario*. L'opera, appartenuta alla collezione Sterbini, è una testimonianza molto importante dell'attività di questo restauratore; il quadro presenta sul retro un'iscrizione: «frammento di polittico, trasportato dalla tavola sopra tela, nel 1714, da Domenico Michelini, coloritore romano, abitante in Campo Marzio»⁹⁵, che conferma l'attribuzione dell'intervento all'artigiano romano. Che fosse la firma autografa di Michelini o che qualcun altro prendesse nota del lavoro fatto e di chi lo aveva realizzato, in ogni caso, l'autore dell'iscrizione era certamente cosciente dell'importanza dell'operazione eseguita⁹⁶.

Esperimenti simili verranno condotti negli anni seguenti in Francia, dove la tecnica in questione, oltre ad essere condotta nelle botteghe, veniva discussa e sperimentata a livello scientifico; dato quest'ultimo che ha richiamato l'attenzione degli studiosi in merito allo sviluppo della pratica di trasporto, contribuendo indirettamente ad allontanare l'interesse per l'ambito italiano. Nel paese transalpino, il più famoso

⁹⁴ Cfr. quanto detto poc'anzi a proposito della famiglia di Michelini e relative note. [nota 54]

⁹⁵ A. VENTURI, op. cit., p. 26.

⁹⁶ F. Cappelletti e A. G. De Marchi ipotizzano che Michelini abbia dato prova di un trasporto nel periodo intorno al 1713 su un dipinto di Giuliano Bugiardini raffigurante le *Muse*: il dipinto sembra fosse originariamente su tavola, e dal conto parrebbe che a quella data fosse stato trasportato, in quanto si richiedeva un pagamento per una foderatura e ripulitura della tela. Il trasporto, insomma, sarebbe avvenuto in un momento precedente rispetto a quelle operazioni menzionate nel documento, ma oltre a questo dato non ne vengono offerti altri che attestino che fosse Michelini a compiere tale operazione. Cfr. CAPPELLETTI F., *Il lusso e l'ordine*, cit., p. 20; DE MARCHI A. G., *Nuove indagini sui quadri Doria Pamphili*, in *Il Palazzo Doria Pamphili al Corso*, cit., pp. 121-234.

trasportatore di pitture fu Robert Picault; egli divenne talmente noto che a torto cominciò addirittura ad esserne considerato l'iniziatore. Picault, infatti, operò i primi tentativi intorno al 1744, cioè a trent'anni di distanza dal primo riuscito intervento di Michelini. La fama di grande restauratore che il francese si era guadagnato, però, incontrò presto anche molte critiche, soprattutto in seguito ad alcuni suoi restauri mal riusciti; inoltre, a danneggiare ulteriormente la sua notorietà, intervenne anche la concorrenza di altri restauratori suoi antagonisti, che non solo dimostrarono pari capacità, ma che operavano con costi più contenuti, procacciandosi in tal modo maggiore clientela⁹⁷.

All'estero tuttavia, come già ricordato in riferimento alle lettere di Poerson, il nome di Michelini era circolato già molto tempo prima che Picault conquistasse grande notorietà come trasportatore di pitture, ma in modo decisamente meno diffuso rispetto a quanto sarebbe accaduto con quest'ultimo. Nel Settecento gli artigiani romani, nel campo del restauro artistico, acquisirono una notevole rilevanza, tuttavia, a differenza di quanto avvenuto in Francia, dove queste figure furono sovente seguite dai cultori d'arte e di scienza, anche grazie al fervore culturale provocato dalla neonata esperienza enciclopedica, in Italia e nella fattispecie a Roma la loro notorietà fu spesso limitata alla sola conoscenza personale e raramente le loro tecniche trovarono una codificazione scientifica. Per ricostruire questo tessuto di esperienze artigianali, anche in ambito romano, con maggiore ampiezza di dettagli, sarà dunque fondamentale allargare le ricerche il più possibile al campo documentario, estendendole anche ai dati biografici e storici relativi a tutte le diverse ramificazioni di questo mondo di botteghe del restauro. Rintracciare parentele e relazioni interpersonali tra i diversi artigiani e pittori che si dedicarono a questa pratica, viaggi, esperienze di vario genere, in grado di generare contaminazioni e di far conoscere le nuove tecniche, si profila, dunque, come un punto importante nella ricostruzione della storia delle tecniche di restauro in generale e, nello specifico, della pratica di trasporto delle pitture in ambito romano.

⁹⁷ Cfr. CONTI A., op. cit., p. 126 e sgg.

6- Gli interventi di Domenico Michelinì nelle carte d'archivio: i Pamphili e gli inediti conti di casa Martelli.

Come che sia di ciò, l'attività di Michelinì va inquadrata nella tradizione romana della cura e della manutenzione consolidatasi nella prassi, che tendeva ad escludere il ricorso ad interventi eccezionali, come i documenti, a differenza delle fonti a stampa, fanno capire. Per affinare le informazioni su tali pratiche e consuetudini è necessario, infatti, integrare l'esame delle fonti a stampa attraverso un confronto diretto con alcune tipologie minori di fonti documentarie dell'epoca, solo apparentemente meno rilevanti. Solamente queste ultime, d'altronde, possono arricchire le informazioni su certi personaggi considerati di scarso rilievo storico soprattutto ricostruendo le spese e i pagamenti per le prestazioni di questi artigiani. I conti, insomma, rappresentano sovente l'unica chiave d'accesso alla conoscenza degli interventi effettuati dagli artigiani-restauratori del tempo e, attraverso le notizie di cui a volte sono corredati, ci aiutano a comprendere meglio il loro metodo di lavoro e in linea generale la tipologia degli interventi che erano soliti compiere. Gli studi condotti sulla collezione Pamphili, ad esempio, sotto questo profilo sono emblematici, essendo accompagnati da una serie di documenti in grado di fornire proprio notizie di questo genere⁹⁸. In particolare, grazie a

⁹⁸ Non è stato possibile in molti casi verificare o approfondire l'esame documentario a causa della chiusura dell'archivio nel periodo in cui si svolgeva la presente ricerca. Per un quadro completo degli impegni lavorativi tenuti da Michelinì con i Pamphili e per le notizie inerenti alle committenze artistiche di tale famiglia si rimanda a CAPPELLETTI F., *La decorazione dell'appartamento di rappresentanza*, in *La nuova guida alla Galleria Doria Pamphili*, Roma, 1996; "La stanza delle famose Veneri": la dea dell'amore e le sue camere nelle collezioni romane, in *Immagini degli dei, mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, Milano, 1996; *Dal rinnovamento al restauro al riallestimento: le fabbriche pamphiliane nella seconda metà del Settecento*, in «Art e Dossier», 122, 1997, pp. 32-36; *Ritorno al Settecento*, in «Art e Dossier», 122, 1997, pp. 32-36; *I capolavori della collezione Doria Pamphili da Tiziano a Velázquez*, Milano 1996; CARANDENTE G., *Il palazzo Doria Pamphili*, Milano 1975; *Il Palazzo Doria Pamphili al Corso e le sue collezioni*, a c. di DE MARCHI A. G., Firenze 1999; *Innocenzo X Pamphili: arte e potere a Roma nell'età barocca*, Roma, 1990; *Palazzo Doria Pamphilj a Valmontone*, a cura di FABIAN B., e DI GREGORIO M., in *L'arte dei giardini nel tempo : Napoli - Parigi e loro dintorni* Napoli 2000; *Le virtù e i piaceri in Villa, per il nuovo museo comunale della villa Doria Pamphili*, a cura di BENOCCI C., Milano 1998; MONTALTO L., *Un mecenate in Roma barocca. Il cardinale Benedetto Pamphilj (1653-1730)*, Firenze 1955; RYBKO A. M., *Palazzo Pamphilj. Un mecenate del Settecento ad*

una lista di spese per il conto di Michelini nel 1713⁹⁹, si è in grado di ricostruire più nel dettaglio le mansioni da lui svolte per questa famiglia, che offrono anche un esempio della sua normale pratica di lavoro: operazioni come tensionare le tele, fissare i supporti, stuccare le scrostature della superficie pittorica, pulire e modificare le dimensioni dei quadri, stendere la chiara d'uovo sulla superficie della pittura (operazione che doveva aver luogo dopo aver pulito il dipinto ed eliminato la precedente vernice)¹⁰⁰, rappezzare le tele, ecc. Come si può notare, non lo si osserva mai impegnato in operazioni di integrazione pittorica, che vennero svolte, invece, dal pittore Marco Benefial¹⁰¹.

Al contrario di ciò che era stato ipotizzato, insomma in nessun caso da un attento esame dei documenti risulta che l'artigiano Michelini abbia operato delle integrazioni pittoriche¹⁰²; non sembra infatti mai emergere alcun intervento di questo tipo, che andasse al di là della sola stuccatura: «e raccomandate alle istesse tinte che mancavano

Albano, in *L'arte per i papi e i principi nella campagna romana*, cat. mostra, Roma 1990, vol. II, pp. 261-264.

⁹⁹ Cfr. CAPPELLETTI F., «*La stanza delle famose Veneri*», cit.

¹⁰⁰ Alcuni documenti infatti attestano che Michelini talvolta eliminò la vernice presente sui dipinti: «Levata la ricopertura di colore ad un quadro», CAPPELLETTI F., «*Palazzo e collezione fra sei e settecento. Il principe Giovanni Battista e il cardinale Benedetto Pamphili*», p. 78 nota 19, in *Il Palazzo Doria Pamphili al Corso*, cit.; Sull'uso della chiara d'uovo cfr. RINALDI S., *Vernici originali...*, cit., pp. 45-62.

¹⁰¹ Cfr. CAPPELLETTI F., *Palazzo e collezione fra Sei e Settecento. Il principe Giovanni Battista e il cardinale Benedetto Pamphili*, pp. 65-79, in *Il Palazzo Doria Pamphili al Corso*, cit.; *Il lusso e l'ordine. Origini e storia della collezione Doria Pamphili*, in *Capolavori della collezione Doria*, cit., pp. 13-29.

¹⁰² Alcuni studiosi hanno ipotizzato che Michelini avesse una effettiva competenza pittorica, ad esempio CAPPELLETTI F., *Palazzo e collezione fra Sei e Settecento*, cit., (nota 29), lo cita come pittore-decoratore, attivo per il cardinale Benedetto Pamphili, notizia che CAPPELLETTI desume dalla RYBKO A.M., *Palazzo Pamphilj*, cit., la quale però non citava affatto Domenico Michelini. Ancora la CAPPELLETTI F., *La stanza delle famose Veneri*, cit., pp. 81,86, ha affermato che Michelini nella lista presentata al principe Pamphili si definisse pittore: nella lista proposta in appendice dalla studiosa, tuttavia, tale termine non compare, e ad ogni modo il termine «pittore», qualora fosse stato associato a Michelini, avrebbe potuto avere anche un significato improprio, come spesso accadeva, e non denotare dunque una specifica qualità artistica. Non è stato possibile, purtroppo, esaminare anche la documentazione originale presente nell'Archivio Pamphili, dato che l'accesso all'archivio durante il periodo in cui sono state effettuate le ricerche non era consentito.

con le stuccature»¹⁰³; operazione che al contrario gli riusciva molto bene, come sottolineava Poerson nei brani già citati.

Un aiuto per ricostruire la tipologia degli interventi principali che erano eseguiti da Michelini, viene inoltre da altri interessanti documenti: si tratta di una ricca serie di ricevute di pagamento rinvenute tra le carte di Domenico Martelli¹⁰⁴. Martelli, fiorentino trapiantato a Roma, durante il suo soggiorno nella città pontificia implementò notevolmente la raccolta della sua famiglia, grazie agli acquisti fatti sul mercato romano. Molte infatti furono le occasioni allettanti alle quali Martelli non seppe sottrarsi, arricchendo di molti dipinti la collezione di famiglia: si trattò in molti casi di opere commissionate ad artisti operanti a Roma, come ad esempio Marco Benefial¹⁰⁵, sebbene il grosso dei suoi acquisti li facesse presso i vari mercanti d'arte presenti sulla piazza romana. Sfogliando le indicazioni della rubricella premessa al fondo, infatti, spuntano nomi noti del mercato e dell'artigianato romano:

Registro de' mandati che si spediscono dall'illustrissimo signore abate Domenico Martelli da gennaio 1730 a tutto dicembre 1744

Domenico Micchellini (sic) coloraro; coloraro e quadraro

Falegname Lucini Cittadini, quadraro

Francesco Palazzi, quadraro

Giuseppe Palazzi, quadraro

¹⁰³ DI GREGORIO M., *Le virtù e i piaceri in Villa*, cit., p. 66, nota 13.

¹⁰⁴ L'abate Domenico Martelli diede particolare slancio alle collezioni di famiglia intensificando gli acquisti proprio durante il suo trasferimento a Roma. Domenico Martelli dopo il suo trasferimento a Roma, e stabilitosi in una casa in piazza Santa Maria della Minerva, ebbe modo di affinare il suo interesse per l'arte e il collezionismo. L'abate fiorentino grazie alla frequentazione di mercanti e pittori li presenti acquistò e fece realizzare molte opere dando vita ad una importante raccolta, tanto da comparire come espositore nella mostra allestita al Pantheon nel 1750. Per un approfondimento sulla collezione di casa Martelli a Firenze e sul collezionismo di Domenico Martelli: cfr. CIVAI A., *Dipinti e sculture in casa Martelli*, Firenze 1990; CIVAI A., *La quadreria Martelli di Firenze : l'allestimento tardo settecentesco alla luce di un catalogo figurato*, in «Studi di storia dell'arte», 1, 1990, pp. 285-299.

¹⁰⁵ «Si faccia mandato di scudi dieci moneta pagabile al signore Marco Benefial per il ritratto di monsignor illustrissimo arcivescovo di Firenze mio fratello». Inoltre fra i suoi conti ricaviamo i nomi di Antonio Bozzolani «per la pulitura di 8 quadri» e «per prezzo così d'accordo d'un quadro alto palmi 3 e mezzo, largo sei e mezzo rappresentante una marina originale di Paolo Anesi»; Benedetto Luti: «per prezzo di due quadri venduti».

Antonio Bozzolani, quadraro¹⁰⁶

Senza dilungarci su tutti i personaggi citati nel documento, possiamo solo dire che Martelli era in contatto con più noti antiquari e artisti attivi a Roma a quel tempo, ma anche con molti artigiani, orefici, intagliatori, orologiai, corniciai, fra i quali spicca ancora, per i tanti interventi a lui richiesti, il nome di Domenico Michelini. Abbiamo già fatto cenno, inoltre, alle commissioni date da Martelli a Lucino Cittadini, il padre di quel Clemente custode della Pinacoteca, per la realizzazione di alcuni mobili. Oltre a questo personaggio, tuttavia nei conti dell'abate fiorentino troviamo anche il nome di Giovanni Barbarossa¹⁰⁷, «quadraro» di consolidata fama in ambito romano e già citato in precedenza per aver ricevuto incarichi di primo piano nel controllo sull'esportazione delle pitture, in collaborazione con il Camerlengato. Un altro importante canale d'acquisto per Domenico Martelli, infine, fu Francesco Palazzi¹⁰⁸, che tra il 1730 ed il 1740 ricoprì l'incarico di Antiquario della Reverenda Camera Apostolica e del Campidoglio¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Cfr. Appendice VII.1.

¹⁰⁷ Nella bottega di Barbarossa troviamo la registrazione d'acquisto: «Lo Sposalizio di Santa Caterina con un S. Sebastiano ed altre piccole figure in lontananza copia di buona mano da un originale del Correggio con la sua cornice bianca» inoltre: pagati a Giovanni Barbarossa per doratura d'una cornice detto per richiamo al numero 3 scudi 30; «pagabile al signor Gio. Barbarossa, che scudi 6 per suo rimborso di altrettanti da esso pagati ad Andrea Lucatelli per avere rifatto il paese al quadro della Maria Maddalena del Mola e scudi 34 a compimento di scudi 10 simili, per prezzo così d'accordo di tre quadri in tela di 7 e 5 per traverso con cornice dorata, copie delle pitture di Raffaello nelle stanze del Palazzo Vaticano che li mancanti scudi 36 il medesimo gli ha ricevuti cioè scudi 23 nel valore due quadri di Monsu Valentino, che uno rappresentante la Coronazione[sic] di Spine, l'altro un San Girolamo in tela d'imperatore per dritto scudi 10 nel valore di due marine in tela di 7 e 5 per traverso con cornici nere filettate d'oro; e scudi 3 nel valore di un Salvatore del Mancini in tela di mezza testa senza cornice. Questo di 15 ottobre 1737». Cfr. Appendice VII.1.

¹⁰⁸ «Finalmente circa l'anno 1730 fu il Palazzi prescelto alla onorevole carica di Antiquario della Reverenda Camera e del Campidoglio» incarico che ricoprì fino al 1744 anno della sua morte. Fu sepolto nella chiesa di San Nicola in Arcione. *Giornale dei letterati*, tomo III, parte II, Firenze 1744, pp. 233-236.

¹⁰⁹ A suo nome sono registrati dei pagamenti nel 1733 per opere vendute a Martelli: «due quadri di Bambocciate dipinti da monsù Teodoro in tela da testa per traverso colle loro cornici dorate» e dopo la morte di Francesco altri pagamenti vengono registrati al suo erede Giuseppe Palazzi.

È comunque interessante ritornare a occuparci direttamente di quella parte di documentazione che riguarda più da vicino Michelini, un personaggio emblematico rispetto al nostro discorso sulla tradizione degli artigiani romani addetti alla manutenzione dei dipinti. La nutrita serie di interventi condotti da Michelini per Martelli, dà modo di comprendere più da vicino quale fosse il lavoro che era solito compiere nella sua normale attività di bottega, che si concentrava soprattutto su di un lavoro di manutenzione ordinaria e che normalmente non si manifestava in quelle operazioni di intervento straordinario compiute occasionalmente, che di norma non risultano infatti nella documentazione che lo riguarda. Scorrendo le liste di pagamento troviamo registrate operazioni riconducibili al risanamento del supporto e ad integrazioni delle lacune con delle stuccature colorate. Gli interventi di sostituzione del supporto sembrano pertanto episodi eccezionali nell'economia generale dell'attività dell'artigiano, che ovviamente sia per il segreto di bottega, sia per la particolarità del procedimento, è stata fatta poi fatta risaltare nelle memorie e nei diari dei curiosi amatori d'arte.

Venendo più al dettaglio della questione, si vede come alcune delle opere acquistate da Martelli presso il Barbarossa, furono appunto restaurate dalla bottega di Michelini:

Si faccia un mandato di scudi 6 moneta pagabile al signor Domenico Michelini per sua mercede di aver rifoderato per mio conto tre quadri in tela di 7 e 5, copie delle pitture di Raffaello nelle Stanze del Palazzo Vaticano questo di 19 dicembre 1737.

Per scudi 6 moneta Domenico Martelli¹¹⁰.

Sempre i documenti ci spiegano che in alcuni casi l'artigiano romano era solito farsi pagare con del materiale di lavoro, anziché in denaro: come ad esempio vecchi quadri, cornici, ecc, come indicano i documenti, che poteva riutilizzare una volta risistemati¹¹¹:

¹¹⁰ Cfr. Appendice VII.1.

¹¹¹ Questa era ovviamente una prassi per chi praticava queste attività, e spiega anche la nutrita presenza fra i beni di Voght di molti telai, cornici e quadri malconci elencati nell'inventario post mortem, cfr. *ivi*, cap. II.

[...] e che li mancanti 15:40 il medesimo Domenico gli ha ricevuti nel valore di numero 33 cornici vecchie di diverse sorte e grandezze¹¹².

Insomma, dalla lista degli interventi da lui compiuti, non vediamo emergere mai operazioni particolari, come poteva sembrare il trasporto del colore. Infatti, sintetizzando, gli interventi fatti si riassumono soprattutto nella pulitura dei dipinti, la foderatura e infine l'integrazione con lo stucco delle parti mancanti di colore – operazione, quest'ultima, eseguita con una certa frequenza, e per aree talvolta estese («fattogli fare arifare una manicha») e che lo contraddistinsero particolarmente, come ricordato nelle fonti. Si vede direttamente, d'altronde, come gli interventi di Michelini sui quadri del Martelli si limitassero ad operazioni di tipo, tutto sommato, ordinarie: come l'avere «spianato il colore»; «ristretto una pittura in tavola et avere achompagniate alchune tintarelle»; aver approntato delle tele con i rispettivi telai; avere dato la vernice ai dipinti e «messe due pezzette a un ritratto»; «tutatoci molti forelli»; «incollare le tavole»; «avere messe le strisce di tela tutte intorno», e via dicendo¹¹³.

Solo un intervento sembra più particolare degli altri, anche questo tuttavia è comunque riconducibile ad una prova di buona dimestichezza manuale, che dunque non va confusa con la leggenda delle straordinarie capacità dell'artigiano che ricordava De Brosses, e che è riconducibile piuttosto a quella prassi di manutenzione tipica del contesto romano di cui si è parlato. Si tratta di un lavoro eseguito per il marchese Riccardi¹¹⁴, il quale acquistò alcuni dipinti a Roma, proprio grazie all'intermediazione di Domenico Martelli. Il conto ricorda:

Conto dell'illustrissimo e reverendissimo signore il signore Marchese Riccardi
adi 23 aprile 1739
per avere staccata dalla tavola una testa dipinta in carta e fattoci fare il telaro nuovo
e foderata e ripulita e stuccata, scudi 50 [...] ¹¹⁵

¹¹² Cfr. Appendice VII.1.

¹¹³ Cfr. Appendice VII.1.

¹¹⁴ L'intervento compiuto da Michelini per il marchese Vincenzo Riccardi, si ricollega ad una serie di acquisti che l'abate Martelli compì come intermediario per alcuni suoi concittadini, fra i quali oltre ai Riccardi ricordiamo i Medici, Gerini e Tempi. Inoltre acquistò viceversa delle opere a Firenze per alcuni collezionisti romani. Cfr. CIVAI A., *Dipinti e sculture...*, cit.

¹¹⁵ Cfr. Appendice VII.1.

Come si vede dalle carte, Martelli si fece appunto mediatore per l'acquisto:

[...] per imballatura di quadri del signor marchese Vincenzo Riccardi scudi 2:50
 pagati al falegname scudi 3:40
 pagati al notaro per la licenza dell'estrazione di detti quadri scudi - 90
 pagati per il porto de medesimi da Roma a Civitavecchia scudi 1:20
 totale scudi 8

a 26 detto[aprile 1739]

detti a Domenico Michelini coloraro scudi 8 moneta quali glieli faccio pagare per saldo così d'accordo d'un conto di lavori di sua arte e spese fatte per il signore Marchese Vincenzo Riccardi come più distintamente dal medesimo conto al quale posto in filza n. 116 che 8 scudi¹¹⁶.

Invece che parlare di interventi eccezionali, dunque, sembra piuttosto molto importante ricordare il fatto stesso che i restauri furono compiuti prima della spedizione delle opere a Firenze. Sebbene fossero presi in considerazione i rischi di un possibile danneggiamento dei dipinti nel corso del viaggio, si preferì infatti affidare le opere alle mani esperte di restauratori romani; il che testimonia come nulla fosse cambiato dal tempo degli interventi fatti eseguire da Ferri, che nel corso del Seicento, come già ricordato poc'anzi, fece qualcosa di simile. Solo alla fine del Settecento, in effetti, fu chiamato a Firenze da Roma un restauratore in grado di provvedere costantemente alla cura delle opere presenti in Galleria, grazie all'interessamento di Tommaso Puccini¹¹⁷, al tempo direttore degli Uffizi, il quale, durante un lungo soggiorno romano dal 1775 al 1793, prese contatto con i più validi restauratori della città con il precipuo scopo di trovarne uno da far trasferire in Toscana. L'incarico di primo restauratore delle Gallerie fu affidato dunque nel 1796 a Vittorio Sampieri. Quest'ultimo, senese ma di formazione romana, è ricordato dalle fonti fiorentine come colui che importò a Firenze una corretta e prudente pratica di restauro, orientata piuttosto verso una costante manutenzione che

¹¹⁶ Cfr. Appendice VII.1.

¹¹⁷ MAZZI M. C., *Tommaso Puccini: un provinciale "cosmopolita"*, in «Bollettino d'arte», 37-38, 1986, pp. 1-30;

all'impiego di profondi e radicali interventi: un'impostazione metodologica che, secondo il noto restauratore Ulisse Forni¹¹⁸, solo la formazione professionale avvenuta nel contesto romano gli poté dare.

Proprio questo tipo di dati, come si vede, suggellano e avvalorano il quadro delle informazioni che finora si sono raccolte. L'esperienza formativa di Sampieri nel contesto romano era giudicata una garanzia per il lavoro che doveva svolgere a Firenze, in quanto il suo impianto metodologico, volto alla cura periodica, secondava una antica prassi giudicata evidentemente eccellente. L'attività di Sampieri a Firenze, in breve, testimonia come l'impianto di una metodologia di restauro e manutenzione ormai consolidata e tradizionale, diede modo di sviluppare anche altrove delle linee guida nel campo della conservazione. A tal proposito sarebbe stato interessante valutare i riflessi nel campo del restauro se Michelini avesse accettato nel 1737 il trasferimento nella capitale sabauda¹¹⁹. Come ricordato nel capitolo precedente, infatti, grazie all'intercessione del cardinale Alessandro Albani, nel 1737 all'artigiano restauratore fu proposto di trasferirsi a Torino per occuparsi a tempo pieno della cura delle collezioni della casa regnante. Anche il cardinale, d'altronde, nelle lettere inviate al ministro sabauda Carlo Vincenzo Ferrero di Roasio, aveva precisato le ragioni di quella scelta, illustrando le grandi capacità pratiche di Michelini in materia di restauro dei dipinti «questi non solo ha l'abilità di riportargli sopra una nuova tela senza offesa delle pitture, ma inoltre ha l'arte di risarcirle in quelle parti dove il colore sia ceduto»¹²⁰. La proposta, come detto, non fu accolta dall'artigiano romano, per via della sua ormai tarda età e per l'intromissione della moglie che si oppose a quel trasferimento. Per l'urgenza della nomina di un conservatore, dovuta soprattutto all'arrivo della collezione dei dipinti del principe Eugenio nel 1741, due anni più tardi si provvide ad assegnare l'incarico a

¹¹⁸ INCERPI G., *Conservazione e restauro dei quadri degli Uffizi nel periodo lorenese*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*. Convegno internazionale di Studi. Fonti e documenti, Firenze, 20-24 settembre 1982, Firenze 1982, pp. 315-357.

¹¹⁹ Già da tempo la corte sabauda aveva tentato di rintracciare in ambito romano dei restauratori per fare curare le proprie collezioni. Cfr. CLARETTA G., *I reali di Savoia*, Torino 1983, pp. 37; 55-56; per le vicende legate a Domenico Michelini e Adamo Wehrlin 115-116.

¹²⁰ *L'arte in Piemonte...* cit., vol. II, Torino 1966, pp. 685-686.

Giovanni Adamo Wehrlin¹²¹. A tal riguardo, si deve ricordare che, sebbene Wehrlin, formatosi come pittore, avesse svolto lavori di restauro dei dipinti presso la corte asburgica di Vienna, ed in particolare si fosse occupato di adattamenti dei formati, di sostituzione di telai e di ravvivare le tinte e altre operazioni riconducibili ad una pratica di intervento meccanico, sembra che con il suo operato non si impiantasse una scuola affidabile ed efficace in materia; e questo nonostante nel 1776 passasse il testimone al figlio Pietro Paolo. Questo dato, d'altronde, è chiaramente desumibile dalle vicende che si legano al recupero delle opere d'arte delle collezioni sabaude all'indomani delle requisizioni francesi, condotte a partire dall'11 agosto 1815 da Ludovico Costa¹²². I dipinti furono giudicati dall'agente sabaudo in «mediocrissimo stato [...] a cagione delle vernici, con cui furono dagli artisti francesi imbrattati»¹²³. Nonostante le severe considerazioni sui restauri francesi, infatti Costa non poté che prendere atto della inadeguatezza dei restauratori operanti a Torino, tanto da dover concludere di farli eseguire a Parigi prima del loro rimpatrio¹²⁴. Vista l'esigenza di un restauro per quelle opere da riportare in patria, insomma, e assodata a suo giudizio l'assenza di restauratori capaci a Torino egli ritenne insomma necessario far restaurare a Parigi. Wehrlin, dunque, assunto al posto di Michelini in qualità di conservatore dei dipinti, non fu capace di offrire a Torino delle competenze tali da impiantare una salda tradizione di restauro, al contrario di quanto riuscì a fare Sampieri a Firenze, forse anche grazie alla formazione maturata nella città pontificia secondo quei principi tipici della tradizione culturale e della prassi romana.

¹²¹ Cfr. RAGUSA E., *Cariche e mansioni a corte riguardanti gli arredi. Organizzazione del Guardamobile negli anni fra il 1730 e il 1750*, in *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, Torino 1987, pp. 200-214; CLARETTA G., op. cit. p. 116.

¹²² DI MACCO M., FAILLA M. B., *Torino tra Rivoluzione e Impero napoleonico. Le scelte francesi dalle collezioni reali, restauri e nuova legittimazione del patrimonio*, in *Napoleone e il Piemonte. Capolavori ritrovati*, a cura di CILIENTO B., Cuneo 2005, pp. 85-99; DI MACCO M., *Fonti e strumenti per la storia dei restauratori in Piemonte: primi risultati del progetto*, in *Il corpo dello stile. Cultura e letteratura del restauro nelle esperienze contemporanee*, Roma 2005, pp. 231-233.

¹²³ ASTRUA P., *I primi recuperi di opere d'arte attraverso la corrispondenza del commissario regio Lodovico Costa*, in *Napoleone e il Piemonte. Capolavori ritrovati*, a cura di CILIENTO B., Cuneo 2005, p. 104.

¹²⁴ Cfr. DI MACCO M., FAILLA M. B., *Torino tra Rivoluzione...*, cit.

Come ha giustamente evidenziato di recente la Mazzi «nel corso del Settecento, Roma è il luogo dove museografia, conservazione, restauro e mercato intessono una trama fitta che non appare opportuno separare in singoli fili quanto cercare di affrontare nella complessità del suo intreccio»¹²⁵. Anche il caso della Pinacoteca Capitolina riflette, almeno parzialmente, questo stato di cose, così come conferma la documentazione esaminata nel corso di questo lavoro: e perciò la storia di questa istituzione nel XVIII secolo va riletta dando debitamente conto di questo contesto.

¹²⁵ MAZZI C., «Una luce nuova...nuove oscurità...», cit., p. 123.

Capitolo IV

Roma e la Francia: nuovi documenti sulla storia del restauro nel Settecento e sui suoi protagonisti.

Nell'«Età dei Lumi» Roma fu la tappa fondamentale per il completamento della formazione sia culturale, sia artistica di molti giovani europei, in particolare inglesi, tedeschi e francesi. La città pontificia, nonostante stesse vivendo una sostanziale crisi economica e sociale nel corso del Settecento, si mostra infatti ai suoi visitatori in pieno fermento e ricca di interessanti stimoli, proprio grazie a quella sorta di volano culturale sovranazionale innestato dal *grand tour*¹. Roma era, in effetti, anche un luogo di sperimentazione e di discussione nel campo del restauro pittorico in misura assai più articolata e sistematica di quanto oggi si conosca. Qui infatti, per curare lo smisurato patrimonio artistico che la contraddistingueva, si stimolò precocemente l'attenzione alla conservazione delle opere d'arte. Pratiche di restauro e conservative da sempre utilizzate a Roma, nel corso di quel secolo vennero perfezionate e discusse anche grazie al fiorente mercato di dipinti che proprio nel periodo di cui si sta trattando trovò particolare stimolo. Il mercato artistico e librario, principalmente antiquario, infatti è uno dei pochi settori in attivo dell'economia romana. Molti studi infatti hanno bene illustrato come nel periodo in questione alcuni mercanti d'arte, talvolta anche dei semplici bottegai o artigiani, erano riusciti a conquistare una solida condizione economica proprio grazie ai buoni affari conclusi principalmente con i viaggiatori stranieri presenti a Roma². La città pontificia, dunque, nonostante stesse vivendo in

¹ DONATO M. P., *Cultura dell'antico e cultura dei lumi a Roma nel Settecento: la politicizzazione dello scambio culturale durante il pontificato di Pio VI*, in Mefrim, 104, 1992, pp. 503-548; MAZZI M. C., «Una luce nuova...nuove oscurità...», in *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*, a cura di RINALDI S., FIRENZE 2007, pp. 123-169.

² COEN P., *L'attività di mercante d'arte e il profilo culturale di James Byres of Tonley (1737-1817)*, in «Roma moderna e contemporanea», 1-2, 2002, pp. 153-178; ID., *Vendere e affittare i quadri, Giuseppe Sardi, capomastro muratore e mercante d'arte (Roma, XVIII sec.)*, in «Quaderni storici», n. 2, 2004, pp.

molti settori un periodo di congiuntura negativa, trova nel suo patrimonio storico artistico il volano degli affari o una fonte di sussistenza di una parte della società cittadina e, sotto il profilo culturale, il rilancio della sua immagine agli occhi dei visitatori stranieri, come è dimostrato anche dalla nascita in questo stesso periodo dei primi musei. Il carattere sovranazionale del movimento di idee e di affari nato attorno a questo aspetto del mondo romano mette in moto uno scambio culturale che non deve dunque essere considerato solo un confronto letterario fra eruditi europei, ma deve essere indagato anche nei contatti pratici fra persone che si occupavano direttamente del restauro e della conservazione delle opere d'arte. Per ciò che riguarda il contesto romano, in particolare, deve essere studiato il mondo delle botteghe artigiane. Sono gli artigiani infatti, colorari e quadrari, che tra Sei e Settecento svolgono molte delle operazioni di restauro meccanico dei dipinti, e per la precisione tutte quelle attività che non comprendono le fasi di ritocco pittorico: una prassi che inizia a segnare uno spartiacque fra la professione del restauratore e quella più specifica dell'artista.

Proprio per esemplificare in quali termini e secondo quali modalità, a livello pratico, avesse luogo nel Settecento un processo di scambio sovranazionale anche fra i protagonisti del restauro – romani e stranieri –, è interessante documentare un possibile contatto fra due di questi fra i più importanti restauratori di dipinti dell'epoca: Antoine Leopold Roxin e Domenico Michelini.

Di questi due protagonisti però solo poche notizie emergono dalle fonti a stampa. Infatti nel fervore che si era animato in Europa intorno al primato della conquista delle nuove tecniche di restauro da parte dei singoli paesi ed in particolare in merito al cosiddetto «trasporto», un'operazione che consentiva di trasferire il dipinto su un nuovo supporto, molta importanza acquisì la Francia dove assurse al ruolo di protagonista il restauratore Robert Picault, giudicato il precursore di questa pratica in Francia³. Molti meriti, lustro e notorietà gli furono tributati principalmente per i restauri che eseguì sulle pitture della collezione reale.

421-448; ID., *Silvio Valenti Gonzaga e il mercato artistico romano del XVIII secolo*, in *Ritratto di una collezione, Pannini e la Galleria di Silvio Valenti Gonzaga*, a cura di MORSELLI R., Milano 2005; TAYLOR F. H., *Artisti, principi e mercanti*, Torino 1957.

³ «Mercure de France», gennaio 1756, p.175-189; «Journal de Trévoux. Mémoires pour l'histoire des sciences et beaux arts», febbraio 1751, pp. 452-465.

Le stesse fonti non offrono però un'ampia visuale sulle attività di alcuni altri importanti personaggi, fra i quali appunto Michelini e Roxin; le cui vicende biografiche e professionali possono invece offrire informazioni molto utili sull'origine e sullo sviluppo delle tecniche di trasporto in Francia ed appunto sui contatti con Roma.

Su Antoine Leopold Roxin infatti finora non si è indagato a fondo. La sua formazione e la sua carriera di restauratore può aiutare a chiarire meglio gli avvenimenti relativi alla diffusione della tecnica di trasporto dei dipinti in Francia. A tale personaggio, d'altro canto, i periodici francesi del Settecento non dedicano alcun approfondimento. Solo in due occasioni troviamo sue notizie: mi riferisco ad un breve cenno delle «Mémoires degli uomini illustri lorennesi», pubblicato nel 1754⁴, e alla più interessante lettera del segretario perpetuo della Société des Sciences et Belles-Lettres di Nancy, il cavaliere di Solignac, indirizzata al letterato Elie Freron. Tale lettera – pubblicata in due diverse occasioni, una prima volta nel 1753 a cura di Freron⁵, e nel 1755 all'interno della rivista della Società Reale di Nancy⁶ – tratta in maniera più approfondita di Roxin e della sua innovativa tecnica di trasporto. Roxin, infatti è qui indicato come il vero precursore di questa pratica di restauro rispetto al più noto e celebrato Picault. Tuttavia, questo pur rilevante cenno rimase isolato e privo di seguito, senza alcun approfondimento sul personaggio e sulla tecnica da lui impiegata. Insomma, nonostante alcuni elementi ne comprovassero l'importanza per la storia del restauro, Antoine Leopold Roxin è rimasto solo una comparsa nel dibattito settecentesco sulle tecniche e sugli scopritori del trasporto della pellicola pittorica, trovando nuova attenzione solo molto più tardi, grazie ad un saggio di Pierre Marot del 1951⁷.

Di Leopold Roxin sappiamo che operò a Nancy, dove era pittore al servizio del duca di Lorena (prima che a questi venisse affidato il Granducato di Toscana, alla morte dell'ultimo erede dei Medici), e proprio nella città lorenese compì i primi tentativi di restauro nel 1736, quando intervenne con un trasporto di un dipinto appartenente alla collezione di Claude Francois Reboucher, consigliere alla corte di Lorena. Stando alle informazioni che ci offre il cavaliere di Solignac nella lettera a Freron, edita nelle già

⁴ *Mémoires pour servir a l'histoire des hommes illustres de Lorraine*, Bruxelles, 1754, t. II, p. 122.

⁵ *Sur quelques écrits de ce tems de l'année 1753*, Parigi-Nancy, 1753, t. IX, pp. 109-117.

⁶ «Mémoires de la Société Royal de Nancy», 1755, t. III, pp. 236-250.

⁷ MAROT P., *Recherches sur les origines...*, cit., pp. 241-283.

citare «Memorie della Società reale di Nancy», il dipinto sul quale Roxin lavorò si presentava in pessimo stato: con diffusi sollevamenti di colore, spaccature e offuscamenti dovuti alla muffa. Dopo l'intervento del restauratore pare, invece, che la pittura recuperasse tutta la sua originaria bellezza⁸.

Dato che le poche notizie su Leopold Roxin a nostra disposizione indicano dunque una certa rilevanza del personaggio per la storia del restauro, ho ritenuto necessario svolgere un'indagine archivistica e documentaria in grado di fornire ulteriori dettagli della sua vita professionale. Un indizio per procedere in tale direzione l'ha fornito il già citato Pierre Marot nel suo studio, nel quale, tracciando una panoramica sulla tematica della tecnica del trasporto della pellicola pittorica, tratta ampiamente anche di Roxin. Marot, in effetti, ha sottolineato il precoce utilizzo delle pratiche di trasporto in Francia da parte di Roxin; tuttavia, pur indicando questo personaggio quale precursore nell'utilizzo di questa pratica, egli non ha offerto alcuna informazione in grado di chiarire precisamente in che modo potesse aver appreso quella tecnica. Infatti, sebbene pubblicando l'atto di matrimonio dello stesso Roxin con Anne Thiery, celebrato il 18 settembre 1736 (nel quale proprio Roxin si era dichiarato «professore della nobile Accademia del granduca di Toscana»)⁹, Marot avesse ipotizzato vagamente un suo viaggio a Firenze, egli non è stato in grado di offrire nessuna conferma, né ha dato alcuna certezza in merito a questa notizia, limitandosi a fare delle semplici supposizioni e lasciando immediatamente cadere la questione. Lo studioso ha insomma lasciato l'interrogativo irrisolto e, in ogni caso, non ha dato alcuna indicazione precisa sulla datazione di questo possibile soggiorno in Italia di Roxin. Ciò nonostante Marot stesso aveva spiegato come ritenesse utile, e anzi necessario un approfondimento su questo presunto viaggio in Italia del pittore lorenese, per comprendere se fu effettivamente in quell'occasione che egli apprese le tecniche di trasporto.

Proprio questi dati lasciati in sospeso da Marot possono essere ora comprovati da un nuovo contributo documentario, utile a comprendere, non solo se Roxin fece o meno un viaggio in Italia (e perciò a dimostrare l'attendibilità dell'informazione presente

⁸ *Lettre de M. le chevalier de Solignac a M. Freron, sur les tableaux du Sr. Roxin*, in «Mémoires de la Société Royale de Nancy», 1755, pp. 236-250.

⁹ Cfr. MAROT P., *Recherches sur les origines de la Transposition de la Peintre en France*, in «Annales de l'Est», 1951, pp. 241-283.

negli atti di matrimonio pubblicati da Marot), ma anche con quali personaggi e con quali istituzioni venne a contatto durante questa presunta trasferta fiorentina. Nei registri dell'Accademia del Disegno di Firenze, e precisamente in una filza recante l'intitolazione di «Memoriali graziati dal Signor Cavaliere Gabburri, di giovani che bramavano andare alla Scuola del Nudo...» ho infatti rinvenuto la nota riguardante l'ammissione di Roxin fra i suoi allievi risalente all'anno 1731. Nel registro, tra l'altro, si precisa che fu «preposto», cioè presentato, dallo stesso Francesco Maria Gabburri, che in quel periodo ricopriva l'incarico di provveditore dell'Accademia¹⁰.

Questa nuova documentazione, dunque, è in grado di confermare senza alcun dubbio che Roxin soggiornò e studiò in Italia, in un periodo antecedente a quello che è considerato il suo primo trasporto di dipinti datato al più tardo anno 1736. Abbiamo finalmente, insomma, un elemento di assoluta certezza, che deve far riflettere su una sua possibile, e anzi probabile formazione sulle pratiche di restauro maturata durante quel soggiorno in Italia.

Ma ulteriori indicazioni in merito a Roxin e al suo soggiorno italiano sono emerse anche dalle carte personali dello stesso redattore di quella «Memoria» degli allievi dell'Accademia. Gabburri fu un personaggio centrale della cultura fiorentina dell'epoca; sempre animato da un vivo impegno per l'arte e per la cultura in genere, al punto da rendere la sua casa di via Ghibellina un vero e proprio distaccamento dell'Accademia. Presso la sua abitazione, oltre tutto, erano soliti radunarsi gli artisti e gli intellettuali che gravitavano su Firenze¹¹, e fu proprio grazie a questi suoi continui contatti con il mondo

¹⁰ ARCHIVIO DI STATO FIRENZE, *Accademia del Disegno, prima compagnia dei Pittori*, filza 23, *Memoriali graziati dal Signor Cavaliere Gabburri di Giovani che bramavano andare alla scuola del Nudo, e note di novizi stati ammessi all'Accademia (1731-1737)*, c. 57 [nuova numerazione]: «a' 13 gennaio 1731/32, Nota dei Novizi stati mandati a partito, e restanti vinti nella tornata della nobile Accademia del Disegno fatta il sopradetto giorno nella solita residenza in via della Crocetta: Illustrissimo signore Albergotto Albergotti, Paggio di S.A.R. preposto dal Clarissimo prete Andrea Ristorini; Signor Marco Carlo Tuscher di Norimberga pittore preposto dal signor luogotenente [Gabburri]; Monsù Maier Olandese scultore preposto dal sopradetto; Monsù Carlo Leopoldo Roxen Lorenese pittore preposto dal Suddetto. Gaetano Bianchi cancelliere»; *ibid.*, c. 34: «a di 13 gennaio 1731/2: Nota dei novizi passati per Accademici in detto giorno: Illustrissimo signore Albergotto; Signor Marco Carlo Tuscher pittore; Monsù Maier scultore; Monsù Carlo Leopoldo Roxen pittore».

¹¹ Su Gabburri cfr. PERINI G., in *Dizionario biografico degli italiani*, s.v.; BORRONI SALVADORI F., *Le esposizioni d'arte a Firenze 1674-1767*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen», 1, 1974, pp. 1-166;

culturale italiano ed europeo, che egli poté aggiornarsi continuamente sui nuovi artisti emergenti, dei quali diede conto nella stesura dei suoi appunti personali.

Gabburri nei suoi appunti, che possiamo collocare cronologicamente tra il 1719 e il 1741, cioè fino all'anno che precedette la sua morte, si sofferma particolarmente sugli artisti contemporanei con informazioni attendibili e all'epoca molto aggiornate, che ottenne proprio grazie ai suoi continui scambi epistolari e personali con i protagonisti della cultura del tempo. Proprio in questi appunti è conservata un'altra utile notizia biografica su Roxin:

Carlo Leopoldo Roxin, pittore di figure nato in Nancy di Lorena; studiò in Roma dal cavaliere Marco Benefial. Indi passato a Firenze studiò indefessamente dalle più celebri pitture di quella città, tanto pubbliche che private, e specialmente da quelle migliori della Reale Galleria; e avendo assiduamente frequentato lo studio del nudo nell'Accademia fiorentina del disegno, meritò dopo qualche anno di essere ascritto per essere degli accademici di quella nel 1734, nel quale anno fece ritorno alla patria, dove vive felice, benché le sue pitture non incontrino il gradimento dell'universale. Infatti non avendo sortito dalla natura se non talento mediocre, mediocre altresì è stata la sua riuscita¹².

La breve biografia su Roxin redatta da Gabburri non lascia certo spazio a dubbi circa le sue scarse doti artistiche come pittore. La poca stima dell'autore nei confronti del pittore lorenese, è dimostrata inoltre dal fatto che ne confonde il nome chiamandolo Carlo invece che Antoine (ma questo non pone nessun dubbio sull'attribuzione del passo al personaggio in questione, come dimostra la citazione del cognome e del suo secondo nome Leopoldo). Nessun cenno però viene fatto da Gabburri in riferimento alla sua dimestichezza nelle pratiche di restauro; un'attività che diverrà al suo ritorno in Lorena – e dunque solo dopo il suo rientro dall'Italia –, il principale impegno della sua carriera.

Leggendo però attentamente i dati forniti dal biografo su Roxin, emergono indizi estremamente utili, che possono far riflettere sull'origine delle sue capacità nel trasporto

ID., *Francesco Maria Gabburri e gli artisti contemporanei*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 4, 1974, pp. 1503-1564.

¹² BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE di FIRENZE, *Palatino* E. B. 9.5, vol. II, c. 593s.

delle pitture¹³. Sappiamo infatti da Gabburri che Roxin, prima del suo soggiorno fiorentino, studiò a Roma presso Marco Benefial: un'artista che in quegli anni operò sia come pittore, sia come restauratore di dipinti. Da recenti studi sappiamo infatti che in quegli stessi anni Benefial aveva stretto una salda collaborazione con l'artigiano Domenico Michelini, per dei restauri di alcuni quadri della collezione Doria Pamphili nel 1713¹⁴.

Michelini, pur essendo appunto un semplice artigiano, appartenente alla categoria dei «colorari», deve infatti la sua notorietà principalmente all'attività di restauro dei dipinti; durante queste operazioni, tuttavia, egli non eseguiva ridipinture e in generale non applicava tecniche che richiedevano una perizia pittorica – interventi che lasciava appunto ai pittori di professione come Benefial –, bensì agiva in tutti quei casi in cui era necessario lavorare sulla struttura dell'opera. Tali operazioni consistevano ad esempio, nel risanamento del telaio e nel ritensionamento della tela, nel consolidamento degli strati preparatori e pittorici e nella pulitura e verniciatura del dipinto. Michelini, però, divenne particolarmente famoso fra i collezionisti, i curiosi e gli intellettuali del tempo, proprio per le sue prove di trasporto dei dipinti (documentate con certezza almeno dal 1714)¹⁵, cioè per quella tecnica che, solo a partire dal 1736, Roxin avrebbe praticato a Nancy, una volta tornato in patria. La fama di Michelini era tale da conquistare non solo i più attenti collezionisti romani, o i viaggiatori europei di passaggio a Roma, ma anche il cosiddetto 'popolino', il quale, per giustificare le sue straordinarie capacità, 'gridava

¹³ La Borroni Salvadori, nei suoi studi sulla figura di Gabburri (vd. sopra nota 12) cita brevemente il nome di Leopold Roxin, il quale, tuttavia, è menzionato dalla studiosa solo in relazione alla sua attività di pittore e strettamente al giudizio negativo che su di essa diede Gabburri; da questi cenni è infatti del tutto assente qualsiasi riferimento alla carriera e al ruolo di restauratore dello stesso Roxin.

¹⁴ Cfr. CAPPELLETTI F., *La stanza delle famose Veneri": la dea dell'amore e le sue camere nelle collezioni romane*, in *Immagini degli dèi, mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, Milano, 1996; ID., «Palazzo e collezione fra Sei e Settecento. Il principe Giovanni Battista e il cardinale Benedetto Pamphili», in *Il Palazzo Doria Pamphili al Corso e le sue collezioni*, a cura di DE MARCHI G. A., Firenze, 1999; ID., *Il lusso e l'ordine. Origini e storia della collezione Doria Pamphili*, in *I capolavori della collezione Doria Pamphili da Tiziano a Velázquez*, Milano, 1996.

¹⁵ Cfr. CONTI A., *Storia del restauro...*, cit., p. 123.

al miracolo'; così come ricorda De Brosses nelle memorie del suo viaggio in Italia¹⁶. I vari viaggiatori francesi, inoltre, avevano contribuito alla diffusione del nome di Michelini oltralpe, ma, oltre che nei loro diari, molte notizie dell'artigiano romano sono conservate principalmente all'interno dei carteggi privati, come nel caso di alcune lettere che il direttore dell'Accademia di Francia a Roma Charles François Poerson indirizzava al Sovrintendente agli edifici della corona il duca D'Antin. Poerson infatti nel 1721 informava il duca delle novità artistiche della città¹⁷. La diffusione di notizie su Michelini al di là delle Alpi è un dato interessante, soprattutto per ciò che riguarda lo specifico elemento delle operazioni di trasporto dei dipinti condotte dal restauratore romano, delle quali Poerson fece in queste missive un resoconto dettagliato ed euforico. Il direttore dell'Accademia descrisse nel dettaglio le capacità che aveva Michelini nel restauro dei dipinti, e dal testo si comprende come considerasse straordinaria soprattutto la sua tecnica di trasporto della pittura. Il suo stupore non lascia dubitare che in ambito francese tale tecnica non fosse ancora nota e praticata.

Poerson nelle sue lettere raccontava in particolare della spedizione di alcuni dipinti appartenuti al duca di Bracciano, Baldassarre Odescalchi¹⁸, per la quale prestarono la loro opera il pittore Benedetto Luti e appunto Domenico Michelini¹⁹. Entrambi venivano citati con grandi elogi per la perizia dimostrata nel loro mestiere, in particolare Michelini era lodato per la sua capacità di restaurare le tavole dei dipinti che avevano patito i danni «soffert, ou par le temps ou par qualqu'autres accidentes»²⁰. Nella lettera

¹⁶ De BROSSES C., *Viaggio in Italia...*, cit., pp. 481-82. Per l'identificazione dell'artigiano citato da De Brosses con il restauratore Domenico Michelini cfr. MARINETTI R., *La foderatura dei dipinti: documenti e protagonisti*, in *Restauro pittorici e allestimenti museali...*, cit.

¹⁷ *Correspondance des directeurs de l'Academie de France a Rome*, 1721, vol VI, Parigi, 1896.

¹⁸ I dipinti erano entrati nella collezione del duca Livio Odescalchi, il quale li aveva acquistati da Cristina di Svezia; cfr. *Correspondance des directeurs...*, cit., p. 5-9.

¹⁹ Nelle varie biografie Michelini viene spesso collegato all'Accademia di San Luca, un dato che però non trova riscontri documentari. Il collegamento potrebbe trovare origine proprio dall'accostamento dell'artigiano a questi due personaggi. Sappiamo infatti che Poerson fu presidente dell'Accademia di San Luca e Luti un accademico. Non escludiamo che Michelini possa però aver prestato collaborazione per il restauro di dipinti, ma manca al momento una possibilità di conferma non essendo emersi ulteriori dettagli in merito.

²⁰ *Correspondance des directeurs...*, cit., Lettera del 15 luglio 1721, p. 58. Poerson a D'Antin :«Monsigneur, Les tableaux de Mgr. le Duc de Bracciano furent payés hier et mis dans un

del 5 agosto nello specifico, poi, Poerson comunicava al re che Michelini aveva restaurato un bel dipinto raffigurante la *Vergine* di Raffaello d'Urbino, che presentava molti danni: un buco all'altezza del naso della Madonna, fratture nel velo, nella mano, nell'angolo dell'occhio del Gesù, nella testa, nei capelli di san Giuseppe e in vari altri luoghi. Il fatto acquista un particolare rilievo in quanto Michelini restaurò quest'opera alla diretta presenza di Poerson, privilegio che, stando alle parole dello stesso direttore dell'Accademia, non era stato mai concesso a nessuno. Il dipinto restaurato, da quello che scrisse Poerson, suscitò la meraviglia di tutti coloro che lo videro, essendo così ben riuscito da mascherare perfettamente il danno. E lo stupore era ancora maggiore, perché Michelini aveva operato senza pennelli o colori e «seulement avec des compositions qu'il appelle des stucs»²¹; per il direttore dell'Accademia, Michelini aveva trasformato l'integrazione a stucco in una vera e propria arte.

Poerson considerava poi straordinario un altro ritrovato di Michelini, un olio passato sul retro della tavola come rimedio infallibile contro i tarli e altri insetti che danneggiano il legno²². Inoltre, raccontava come Michelini fosse custode di una

appartement dont les clefs m'ont été mises es mains, et demain, je compte y aller avec les s.rs Benedetti Luti et Domenico, qui a un talent merveilleux pour raccommoder les tableaux qui ont souffert, ou par le temps ou par quelqu'autres accidentes; et, tous ensemble, devons prendre les mesures qui conviendront le mieux pour faire enquaisser ou emballer lesd. tableaux.».

²¹ *Correspondance des directeurs...*, cit., Lettera del 5 agosto 1721, p. 65. Poerson a D'Antin: «Monsieur, Nous suivons sans relâche nos soins pour mettre en état de partir les tableaux de S.A.R. Monseigneur le Duc. d'Orléans, et le signor Domenico, si célèbre pour raccomoder les tableaux endommagés, vient de terminer et rajuster la belle Vierge de Raphael d'Urbain, laquelle avoit un trou au nez, profond de cinq lignes, et en avoit quelques autres à son voile, à sa manche, à la main et au coin de l'œil du petit Jésus, un autre à la teste et aux cheveux du saint Joseph et dans son manteau, et quelques autres, tant dans le fonds que dans les terrasses. Tout cela, Monseigneur, a été réparé sous nos yeux d'une perfection si extraordinaire que tous ceux qui l'ont vu et le voyent présentement doutent quasi qu'elle aye été jamais gâtée, tant il est vrai que cet homme admirable l'a rendue d'une manière à n'y pouvoir rien reconnoître, et cela sans pinceau ny couleurs, seulement avec des compositions qu'il appelle des stucs, qu'il a seul l'art d'employer si artistement que l'on ne sçait personne qui ait ce secret avant lui ; et de plus, il n'y a point à craindre que les tarles ou autres animaux y viennent faire de nouveaux désordres, ayant une huile dont il frotte le derrière du tableau, qu'il assure être un contrepoison immanquable contre ces animaux.».

²² Presumibilmente potrebbe trattarsi di un olio aromatico al quale veniva aggiunto per un'azione disinfestante dell'arsenico.

particolare pratica, mediante la quale riusciva a togliere il colore da una tavola e a trasferirlo su una tela, tecnica giudicata eccezionale e senza uguali. Poerson era certamente al corrente di quanto accadeva nella madrepatria in ambito artistico, per questo si può essere relativamente certi che tale prassi nel 1721 in Francia non fosse ancora nota, dove d'altronde solo in seguito avrebbe trovato ampia notorietà; a Roma al contrario, come si vede, sin da quegli anni era una pratica conosciuta.

Nelle lettere Poerson affermava di essere stato spettatore dei restauri di Michelini, specificava tuttavia di aver assistito solo all'applicazione dello stucco e del trattamento contro gli insetti, non si sa dunque se Michelini lo accettò come spettatore anche durante uno dei suoi trasporti di pitture. Il francese comunque dovette quantomeno verificare di persona i buoni esiti di queste operazioni, dato che scrisse della pratica di trasportare le tele come di una «chose que j'ay veue et dont je ne puis douter»²³.

Questo ovviamente non può dare conferme che già in Francia Roxin ebbe modo di sentire parlare degli interessanti procedimenti di restauro che si praticavano a Roma, ma è molto probabile che Roxin, durante il suo soggiorno romano, trovandosi a stretto contatto con Benefial, avesse modo di sentir parlare della tecnica di Michelini; e si può perfino arrivare ad ipotizzare che egli potesse osservare direttamente Michelini al lavoro, potendo così carpire qualche indizio di quella pratica straordinaria. Proprio questi elementi e quelle reciproche frequentazioni personali furono probabilmente alla base dei primi tentativi di trasporto, operati da Roxin una volta tornato a Nancy.

Non deve sorprendere, inoltre, che Gabburri non faccia menzione della capacità di restauratore di Roxin. È importante ricordare, infatti, che quest'ultimo giunse in Italia per formarsi come pittore; si deve considerare, a questo proposito, che solitamente un artista ripiegava sull'attività di restauro solo dopo che la sua carriera non aveva dato buoni frutti, cioè non aveva avuto «una buona riuscita», per usare le stesse parole utilizzate da Gabburri per Roxin. Così, dunque, sembra che accadesse al pittore lorenese.

²³ *Correspondance des directeurs...*, cit., Lettera del 9 settembre 1721, pp. 82-83. «[...] Pour plus grande précaution, je me suis fait assister du chevalier Lutti, le meilleur peintre de Rome et le plus entendu pour ces sortes d'enquaissements, et du signor Domenico, qui est excellent pour raccomoder les tableaux. C'est celui qui a le secret et l'adresse de lever la couleur d'un tableau et le mettre sur une toile neuve d'une manière qui est presque incroyable; mais c'est chose que j'aye veue et dont je ne puis douter.». Questa lettera è stata riportata anche in *L'Académie de France à Rome d'après la correspondance de ses directeurs*, in «Gazette des Beaux arts», Parigi, 1869.

Il silenzio sulle sue doti di restauratore da parte di Gabburri, potrebbe anzi rafforzare l'ipotesi che Roxin prima del suo viaggio in Italia non avesse maturato particolari capacità nel campo del restauro. Gabburri, infatti, ne avrebbe certamente tenuto conto nella sua seppur breve biografia, così come fece trattando di altri personaggi. Sembra possibile invece ipotizzare che Roxin operasse i primi tentativi di trasporto solo dopo il suo ritorno in Francia nel 1734, riuscendo ad ottenere i primi risultati solo nel 1736. Data la diffusione delle società culturali e scientifiche francesi e delle riviste specialistiche, particolarmente attente a fornire tanti dettagli sulla applicazione di simili tecniche in quegli anni, sembra improbabile, in effetti, che la notizia di un eventuale precedente trasporto praticato da Roxin non venisse diffusa.

In conclusione, restano certamente necessarie ulteriori notizie per confermare il possibile contatto, diretto o indiretto, fra Michelini e Roxin e per comprovare tutto il discorso fatto. I dati forniti, ad ogni modo, sono comunque già in grado di definire meglio il mondo dei restauratori del Settecento, e i probabili collegamenti intercorsi tra i diversi personaggi attivi all'epoca, anche tra una nazione e l'altra; ed in ogni caso sembrano utili per cominciare a riflettere su quei legami che probabilmente sussistevano all'epoca nell'utilizzo delle rispettive tecniche. Il dato certo rimane che non si può offrire una verità accettabile sulla storia di questa tecnica di restauro, senza aver adeguatamente esaminato la documentazione storica in grado di restituire il reale stato delle cose. Sarà pertanto utile affidarsi ai racconti dei viaggiatori, alle liste di pagamenti e ad altre carte di vario genere, dunque a quelle fonti presenti al di fuori dell'ambito propriamente scientifico, ma aventi pari valore storico.

Ricostruire le tappe importanti nella storia del restauro italiano richiede insomma una vasta conoscenza documentaria, spesso costituita da noiose liste di conti che talvolta forniscono l'indizio da cui far muovere delle indagini. Tale ricerca si rende tuttavia necessaria per un periodo come il XVIII secolo, popolato da artigiani poco noti, piuttosto che dai cosiddetti "pittori-restauratori", dei quali già gli studiosi coevi avevano tracciato le linee portanti della loro attività. Mentre quest'ultimi, dunque, facevano spesso parlare dei loro interventi così non era invece per quegli artigiani del restauro, il cui lavoro, pur apprezzato, si dimenticava di solito assai presto. Questo dato riduce la possibilità di trovare documenti che li citino esplicitamente, e limita sostanzialmente il loro ricordo a strumenti sussidiari, quali appunto libri di conti o stralci di lettere, in cui a volte compare solo una breve memoria dell'intervento di restauro e non il suo autore. La

loro citazione, poi, altre volte è talmente limitata o imprecisa che crea sovente confusione.

Appendice

I. ARCHIVIO DI STATO DI ROMA

1.

Segretari e cancellieri della R.C.A, Mariotti, b. 1085

Chirografo, 6 giugno 1749

c. 473

Essendo ben intesa Vostra Santità con quanta diligenza ed attenzione abbia il Reverendissimo Cardinale Valenti suo segretario di Stato e prefetto della Congregazione di Avignone procurato raccorre quei reliquati de' redditi Apostolici di detta Città, e contado Venaissino, impiegati d'ordine della Santità Vostra nella Costruzione et adornamento della Galleria de' quadri nel Campidoglio: si degna di approvare tutto ciò, che dal medesimo reverendissimo Cardinale Valenti è stato fatto intorno a tal particolare, volendo che debba così proseguire sino al compimento di detta opera, senza che mai possa esser astretto a verun rendimento di conti, e che dopo compiti co' suddetti reliquati gli ordini finora dati e che si dovranno in appresso da Vostra Beatitudine, debbansi dal detto Reverendissimo Cardinal prefetto, e i suoi successori farsi entrare in questa depositaria generale della Reverenda Camera in tutto e per tutto, come si esprime nel presente Chirografo. [nella piega]

Reverendissimo Cardinale Silvio Valenti. Avendo noi piena cognizione ed esperienza della Vostra probità esattezza e diligenza specialmente in quelle cose che riguardano il buon governo, giustizia ed economia della nostra Città di Avignone e contado Venaissino, conforme tutto ciò ci costa per tutto il tempo finora scorso del nostro Pontificato, attesa l'incombenza che avete di Prefetto della Congregazione Avignonese, che va unita al Ministero di nostro Segretario di Stato. Quindi è che essendo noi consci della Vostra Cura ed applicazione esercitata in andare raccogliendo quei reliquati dei nostri redditi de' suddetti Città di Avignone e contado Venaissino, li quali andavano prima tanto dispersi che non solo non si raccoglievano a profitto nostro e della nostra Camera Apostolica, ma di più li nostri predecessori erano in necessità di far

rifondere dalla medesima camera qui di Roma diverse somme, con molto suo dispendio affine di supplire alle spese quotidiane indispensabili di quella vicelegazione di nostro moto proprio e non a richiesta si alcuno, col presente nostro Chirografo dichiariamo non solo di approvare l'impiego da Voi fatto di suddetti reliquati in costruzione ed adornamento della Galleria de' quadri in Campidoglio, ma che usando Voi anche in appresso della stessa diligenza potiate continuare a raccogliere gli avanzi di suddetti redditi che vi riuscirà di mettere assieme dopo che saranno sodisfatti tutti li pesi sì ordinari che straordinari e che successivamente occorreranno al nostro buon servizio, tanto in Avignone che nel contado Venaissino per sino a tanto che sarà resa compita l'opera suddetta da noi intrapresa in Campidoglio, con tutti li suoi annessi e connessi che devono renderla perfezionata, volendo et ordinando che giammai alcuna persona, né in nome della detta Nostra Camera, né di qualunque altro anche de' nostri successori possano obbligarvi ed astringervi a verun minimo rendimento de' Conti per li suddetti reliquati che dalli detti Nostri Stati di Avignone e contado Venaissino possano essere pervenuti o possano in appresso pervenire nelle Vostre mani, ma che debbasi stare alla vostra semplice, e pura assertiva di aver quelli erogati giusta li nostri ordini, ed interrogazioni, volendo bensì che doppo che voi colli suddetti reliquati averete compito di eseguire li nostri ordini che vi abbiamo dati e vi andremo dando il residuo de' medesimi, voi e li vostri successori nella detta Prefettura della detta Congregazione Avignonese, li facciate entrare nella depositaria di questa nostra Camera di Roma. Così dunque Voi eseguirete per essere questa la mente e la volontà nostra precisa. Volendo, e decretando, che il presente nostro Chirografo benché non amesso ne registrato in Piena Camera voglia e debba avere sempre il suo pieno effetto esecuzione e vigore colla nostra semplice sottoscrizione anchorché non vi siano stati chiamati, citati, né sentiti Mons. Commissario della nostra Camera, ed altri che vi avessero o pretendessero d'avervi interesse, non ostanti la costituzione di Pio VII nostro predecessore *de registrandis* e qualisiano altre Costituzioni ed ordinazioni Apostoliche nostre e de' nostri predecessori ed ogni altra cosa che facesse o potesse fare in contrario alle quali tutte e singole avendone il tenore qui per espressa e di parola in parola inposto questa colta sola ed all'effetto predetto specialmente ed espressamente deroghiamo.

Dato dal nostro Palazzo Apostolico di Castel Candolfo (sic) questo di 6 giugno 1749

Benedetto XIV

2.

Segretari e cancellieri della R.C.A, Rodulphus Cesar, b. 1658, c. 67r

***Descriptio, consignatio, et obligatio custodiendi tabulas pictas figl. Quondam dicti Josephus Voget,*¹**

Pro

Colendissimo Reverendissimo Cardinale Camerarij ab Accademia seu Pinacotheca Capitolij

Die decima januarij 1755

Essendo che la Santità Nostro Signore Benedetto PP. XIV felicemente regnante per promuovere le belle arti di scoltura e pittura in questa città di Roma e facilitare alli studiosi di queste nobili arti il modo di quelle apprendere abbia fatto inalzare dai fondamenti un nobile edificio nella parte del Campidoglio denominato Monte Tarpeo, nel quale non solamente s'abbia fatto collocare una considerabile raccolta di quadri e pitture delli più celebri ed insigni autori ma inoltre in una stanza destinata a tale effetto s'abbia fatta erigere un'Accademia denominata del Nudo con avere destinato del tutto perpetuo [c. 67v] protettore e Soprintendente l'eccellentissimo e reverendissimo Cardinale Camerlengo pro tempore con varie e diverse ordinazioni e leggi diffusamente espresse nella Costituzione della stessa Santità segnata il di 15 marzo 1755 alla quale s. [si rimanda].

Essendo altresì che in sequela della detta Costituzione abbia l'eminentissimo e reverendissimo Cardinale Silvio Valenti moderno Camerlengo della Sacra romana Chiesa fatto collocare nelle due grandi stanze destinate a tale effetto li quadri suddetti ed abbia altresì fatto totalmente stabilire e ridurre a perfezione la detta Accademia del Nudo, e prescritto le leggi da osservarsi in essa e susseguentemente per Custode della detta Galleria dei quadri Custode della detta Galleria dei quadri ed Accademia del Nudo e prescritto e destinato il signor Giuseppe Voget al quale non essendo sinora seguita la consegna dei quadri esistenti nella detta Galleria e dovendosigli ora d'ordine dell'eminentissimo e R.mo Signore Cardinale Camerlengo suddetto fare tal consegna.

¹ La distribuzione è pressoché identica a quella riportata in Venuti. Nell'inventario stilato nel 1768, con il passaggio di consegna dell'incarico al custode Cittadini, la distribuzione cambia radicalmente. Inoltre nel 1771 verranno eseguiti altri spostamenti in conseguenza dell'inserimento nella Pinacoteca del dipinto di Amore e Psiche.

Pertanto, richiesto io segretario e Cameriere della Reverenda Camera Apostolica per pare del suddetto eminentissimo e reverendissimo [c. 68r] cardinale Silvio Valenti Camerlengo della Sacra Romana Chiesa e per l'eccellenza sua per parte dell'illustrissimo e reverendissimo monsignore Luigi Valenti Gonzaga nipote dell'eminenza Sua, mi sono portato alla suddetta nuova fabbrica della suddetta Galleria dei quadri ed Accademia del Nudo posta nella cima della Rupe Tarpea, ove gionto ho ricevuto il suddetto signore Giuseppe Voget custode deputato della Suddetta Accademia e Galleria e susseguentemente essendo sopraggiunto tanto detto illustrissimo e reverendissimo monsignore Luigi Valenti Gonzaga nepote del suddetto eminentissimo e reverendissimo signor Cardinale Camerlengo, quanto il signor cavaliere Gio. Paolo Pannini uno dei signori accademici di San Luca e Perito pittore ed incaricato sopra la scelta e disposizione dei suddetti quadri ed il signor Marco Antonio Caravana che d'ordine del suddetto eminentissimo e reverendissimo signor Cardinale camerlengo ha similmente presentato l'assistenza alla disposizione dei medesimi quadri fu immediatamente [c. 68v] dato principio al rincontro di tutti li quadri esistenti in tutto il numero centonovantanove quadri, e distintamente descritti nei fogli che mi si consegnano qui annetterli del medesimo e terminato il suddetto rincontro li predetti quadri dal detto illustrissimo e reverendissimo Monsignore Valenti a nome e per conto dell'eminentissimo e reverendissimo signore cardinale camerlengo furono consegnati al predetto Voget stante la quale consegna.

Presente il signore suddetto Giuseppe Voget figlio del signor Giorgio della città di Gaadona del regno di Boemia a me cognito Custode come sopra deputato alla suddetta Galleria dei quadri, ed Accademia del Nudo di spontanea volontà ed in ogni altro miglior modo commette, e s'obbliga di bene fedelmente ed esattamente esercitare l'ufficio suddetto di custode della detta Galleria e quadri e li medesimi quadri descritti e contenuti nelli preinscritti fogli [97r] bene e diligentemente custodire e ritenere perpetuamente nelli due stanzioni (sic) della suddetta Galleria e d'indi mai amovere, né fare amovere e trasportare altrove, e delli medesimi quadri descritti rendere sempre ed in ogni tempo fedele, entero ed esatto conto all'eminentissimo e reverendissimo signore Camerlegno pro tempore, o a chi verrà dal medesimo ordinato ad ogni semplice richiesta sotto le pene od arbitrio dello stesso eminentissimo e reverendissimo signore cardinale Camerlengo liberamente e rimossa qualsiasi eccezione de' quali s[segue].

Que omnia alias de quibus quod pro quibus observandis detto Voget seipsum heredes bonas curas in amplum Reverenda Camera Apostolica forma sol. cum clausulis citras obligavit [...]consciens unicas et tantis [...] juravit [...] quibus.

Acta Roma in mansionibus d. Adificii in Capitolio iuxta contibus [97v] signor Joanne Principe filius quondam Francisci romano, et Josepho Gallaucci filius quondam Joannis Neapolitano Thestis

3.

Segretari e cancellieri della R.C.A, Rodolphus Cesar, b. 1658, c.nn.

Pagamento a Voght

Copia

Accademia Capitolina detta del Nudo a disposizione dell'eminentissimo e reverendissimo signor cardinale camerlengo protettore.

Signori provvisori del Sagro Monte di Pietà delli denari in cotesto loro Banco esistenti al conto dell'Accademia Capitolina detta del Nudo ed a nostra libera disposizione si compiaceranno farne pagare al signore Giuseppe Voget custode tanto della suddetta Accademia quanto della Galleria de' quadri in Campidoglio scudi 15 moneta, quali sono per sua provvisione di medesimi tre da primo maggio passato a tutto luglio cadente, da noi stabilitagli a ragione di scudi 5 moneta il mese, in conformità delle lettere patenti speditegli sotto il dì 17 giugno professato alle quali s. e con ricevuta s. [segue].

Dalle stanze s. [suddette] questo dì 30 luglio 1754

Scudi 15 moneta

Copia cardinale Valenti

4.

Segretari e cancellieri delle R.C.A, Mariotti, b. 1085, c. 406

Segretari e cancellieri delle R.C.A

c. 406

[regesto piega]

Avendo Vostra Santità con chirografo segnato il dì 22 giugno 1748 [stilato dal Segretario Castellani] commesso alla vigilanza ed amministrazione del fu cardinale Valenti segretario di Stato e Camerlengo di S. Chiesa il Magazeno della Suola eretto con l'approvazione della S.V.,

ora assolvendo l'eredità del detto Cardinale da qualunque rendimento di conti, si degna di ordinare a Monsignore Tesoriere generale e suoi successori d'assumerne immediatamente tutte le necessarie facoltà autorità e giurisdizione civile e criminale mera e mesta nella maniera che si esercitavano dal nominato cardinale Valenti ed anche le facoltà ordinarie che competevano al cardinale camerlingo pro tempore volendo che il tutto indipendentemente si faccia dallo stesso monsignore tesoriere e suoi successori ai quali ordina di far intiramente depositare a credito della Camera Apostolica le rendite dello stesso Magazeno per prevalersene nelle spese necessarie e nel pagamento dei scudi 300 annui assegnati dalla S.V. per mantenimento dell'Accademia del Nudo eretta in Campidoglio, rilasciando il dippiù in beneficio della stessa Camera, al qual effetto gli comandi spedire gli ordini opportuni, come più diffusamente nel presente chirografo si esprime.

Monsignor Niccolò Perrelli nostro Tesoriere Generale

Siamo pienamente informati sin da quando viveva il Cardinale Silvio Valenti nostro Segretario di Stato e Camerlingo di Santa Chiesa che dal Magazeno della Suola dalla di Lui lodevole vigilanza eretto per il pubblico bene e vantaggio e da Noi approvato, e confermato con Nostro special Chirografo segnato il di 22 giugno 1748, in cui si leggono inseriti l'Editto sopra il nuovo provvedimento della Suola e le Provisioni ed ordini da osservarsi circa il provvedimento suddetto, e la vendita della Suola medesima, si ritrae una somma molto maggiore di quella, che deve erogarsi nel pagamento della pigione del Magazeno, de' mensuali salari de Ministri e di altre spese per ragione di mezzo baiocco per libra che si esigge (sic) nell'atto della vendita della Suola che si estrae fuori Roma, detta qual maggior somma il nominato cardinale Valenti in virtù dello stesso nostro Chirografo poteva disporre che la Nostra precedente approvazione senza poter essere astretto ed obbligato a renderne alcun conto né ad esibirlo in Camera, come diffusamente apparisce dal citato Nostro Chirografo al quale abbiamo e vogliamo che si abbia piena relazione. E perchè considerando ora, che Iddio Ottimo Massimo ha chiamato a sé il Cardinale suddetto che per supplire alle gravi spese della Nostra Camera sia espediente, che La Somma eccedente come sopra Le Spese necessarie per il detto Magazeno ceda in comodo e beneficio della medesima Nostra Camera, e che a tal effetto convenga di dare a Voi ed a Vostri Successori nell'Uffizio del Tesorierato l'economica Amministrazione delle rendite del Magazeno della Suola inseparabile da tutte e singole facoltà e giurisdizioni, che aveva il defonto Cardinale Valenti in virtù del precedente Nostro Chirografo ed anche per ragione dell'Uffizio del Camerlengato.² Perciò con il presente Nostro Chirografo, in cui abbiamo e vogliamo che si

² Sottolineato nel ms.

abbia per espresso l'anzidetto Nostro Chirografo del dì 22 giugno 1748. Le facoltà ordinarie, che competevano e potevano competere sopra il Magazeno suddetto e sue dipendenze al Camerlingo pro tempore di Santa Chiesa ed ogni altra qualunque cosa che dovesse necessariamente esprimersi e che avesse bisogno di individua e speciale menzione, di nostro Motu proprio certa scienza e pienezza della nostra Suprema Pontificia autorità e potestà, leberando et assolvendo ancora quando faccia di bisogno l'Eredità ed Eredi del prelodato Cardinale Silvio Valenti da ogni e qualunque rendimento di Conti per causa del detto Magazeno per cui vogliamo che non sieno mai in alcun tempo né sotto verun pretesto molestati, vogliamo, ordiniamo, ed espressamente comandiamo a Voi ed a vostri successori che assumiate immediatamente la piena e totale amministrazione del Magazeno della Suola e di tutte e singole cose del medesimo direttamente e indirettamente, mediatamente ed immediatamente [...] in qualunque altro modo dipendenti annesse, connesse e ad esso appartenenti e siccome la suddetta amministrazione non [...] separarsi da qualunque altra Giurisdizione per gli effetti suddetti necessaria, così trasferiamo in Voi, e ne' vostri successori tutte e necessarie ed opportune facoltà, autorità e giurisdizione civile e criminale, mera e mista nella nella maniera, che si esprime nel citato Chirografo del dì 22 giugno 1748 ed anche le ordinarie facoltà che potessero competere al cardinale Camerlingo pro tempore, quale vogliamo che da ora in avanti non abbia né possa avere ingerenza, ed autorità alcuna nelle cose premesse, volendo che il tutto indipendentemente si faccia da Voi e da' Vostri Successori cui inotre ordiniamo, e comandiamo che dobbiate e debbano fare intieramente depositare nella Depositeria Generale della Nostra Camera ed a credito della medesima tutte le rendite dello stesso Magazzino, acciò Voi, ed essi possiate e possino prevalersene ne' pagamenti e spese necessarie e nell'assegnamento di annui scudi trecento per l'Accademia del Nudo da Noi eretta in Campidoglio con lasciare il dì più in comodo e Benefizio della Camera suddetta. E finalmente vogliamo e comandiamo che per l'esecuzione di tutte e singole cose suddette diate gli ordini opportuni, e facciate tutto ciò che sarà da Voi giudicato necessario, essendo questa la Nostra espressa mente e volontà, per la cui esecuzione deroghiamo ancora quando faccia di bisogno al detto Nostro Chirografo del dì 22 giugno 1748 in tutto ciò, che può esser contrario alla presente Nostra disposizione Volendo e decretando che il presente Nostro Chirografo ammettendosi e registrandosi in Camera Apostolica e ne' suoi Libri secondo la disposizione della Bolla di Pio IV nostro predecessore *de registrandis* voglia e debba avere sempre il suo pieno effetto esecuzione e vigore colla nostra semplice sottoscrizione né gli si possa mai in alcun tempo opporre alcun vizio di nullità, subrezione, orrezione, o altro difetto della Nostra volontà, ed intenzione ancorché non vi siano stati chiamati, citati, né intesi Monsignore Commissario della Nostra Camera, ed altri qualsisiano, che vi avessero o pretendessero avervi interesse non ostante il soprascritto Nostro Chirografo segnato 22 giugno 1748, la regola della Nostra Cancelleria *de Jure quesito non*

tollendo, e qualsivengano altre Costituzioni ed Ordinazioni Apostoliche Nostre e de' Nostri Predecessori, Leggi, Statuti, Riforme, usi, stili, consuetudini ed ogni altra cosa, che facesse o potesse fare in contrario, alle quali tutte e singole avendone il loro tenore qui espresso e di parola in parola inserito, e registrato per questa volta sol ed all'effetto premesso pienamente deroghiamo. Dato dal Nostro Palazzo Apostolico Quirinale questo dì 4 settembre 1756

Benedictus PP. XIV³

[segue di mano del Mariotti l'indicazione della exhibitio e della registratio]

5.

ASR., *Camerali I, Diversorum del Camerlengo*, b. 664, c. 162v

Patente di custode dell'Accademia detta del Nudo eretta in Campidoglio, pro Signor Joseph Voget.

A dì 4 ottobre 1756, presente il suddetto signore Giuseppe Voget a tenore delle presenti lettere patenti ha promesso di bene e fedelmente esercitare il suddetto officio ed ha presentato nelle mani del sottoscritto il solito giuramento toccatole.

In fede S.

Girolamo Camerlengo

Avendo la Santità di Nostro Signore Benedetto Papa XIV col suo indefesso zelo sempre intento a promuovere l'accrescimento dell'arti liberli ed a facilitare alla Gioventù studiosa il modo di perfezionarsi nelle nobili arti della Pittura e scoltura eretta nelle Stanze a questo fine fece fabbricare nel Campidoglio un Accademia detta del Nudo della quale ne ha destinato noi Soprintendente e Protettore, come dalle lettere apostoliche spedite il dì 17 Marzo 1754, alle quali s. [si rimanda], ed avendo altresì nelle stesse stanze collocata una raccolta di insigne de' quadri delli più celebri Pittori, ed essendosi da Nostro antecessore nel Giugno del 1754 negli atti dell'infrascritto segretario di Camera deputato in custode della detta Galleria dei quadri, e della detta nuova Accademia denominata del Nudo il Signore Giuseppe Voget figlio del quondam Giorgio della regia città di Cadona nella Boemia, qual deputazione ristando Vacante per la nostra assunzione all'Officio di Camerlengato di Santa Chiesa, e confidati appieno nell'abilità, ed onoratezza del Suddetto Signore Giuseppe Voget, volendo quello confermare nella Suddetta

³ Firma d'altra mano.

Carica, pertanto d'ordine della Santità di Nostro Signore datoci a bocca, e coll'autorità del Nostro Ufficio di Camerlingato eleggiamo, e deputiamo il suddetto Giuseppe Voget in Custode sua vita naturale durante della suddetta nuova accademia del nudo e della detta Galleria dei quadri in Campidoglio coll'emolumento che gl'è stato già destinato, e con tutte e singole facoltà onori pesi autorità e privilegij necessari ed opportuni assegnandogli l'abitazione destinata per il detto custode coll'obbligo [sic] di dover custodire li suddetti quadri a tenore della consegna datagli il di 10 gennaio 1755 negli atti dell'infrascritto segretario di Camera, ed assistere e dare il comodo all'accademia da tenersi e dare ogni altra cosa opportuna ordinando a chiunque spetta e spetterà in avvenire che per custode suddetto lo riconoschino, onorino e trattino, e come tale e nelle cose concernenti l'ufficio suddetto l'obediscono ed assistono con tutta esattezza; vogliamo però che prima di ingerirsi nell'esercizio della suddetta carica debba giurare di bene e fedelmente [...] ci ripromettiamo e speriamo di essere altrimenti le presenti nostre lettere siano di niun valore. In fede S. Dato in Roma nella Camera

6.

Bandi, b. 93⁴

Benedictus papa XIV, Motu proprio ec. 16 ottobre 1756,

Essendo Noi non solo pienamente informati del metodo, che si sono a questo tempo tenuto nell'amministrazione delle rendite, che si ritraggono dalla nostra Città di Avignone, e dal nostro contado Venaissino, e che nella Città sudetta vi è un Pagatore, che ha l'incombenza di pagare quelle Truppe, e di esigere gli Assegnamenti per tal pagamento destinati, consistenti nelle Quote, che si devono dalle Comunità dello Stato per il mantenimento delle medesime Truppe, ed in lire quarantamila del Tabacco: qual Pagatore vien deputato dal nostro Tesoriere Generale con l'obbligo di render conto ogni anno allo stesso Monsignor Tesoriere, che nel caso di qualche sopravanzo è stato sempre solito di ordinare al mentovato Pagatore la trasmissione della Valuta in Roma nella Depositeria della nostra Camera in conformità del Chirografo da Noi segnato il di 5 Luglio 1747 e della Patente spedita sotto il di primo Dicembre dello stesso Anno da Monsignor Tesoriere Generale di quel tempo: e che oltre il Pagatore suddetto, vi sono due Tesorieri, uno cioè nella stessa Città di Avignone, e l'altro in Carpentasso, quali hanno la Cura di esigere tutte le Rendite Camerali, che specifichiamo in appresso, e di pagare rispettivamente tutte le provvisioni, assegnamenti, ed altre spese, che occorrono sotto la

⁴ Il documento originale è conservato fra le carte del notaio Mariotti, filza n. 1085.

sopraintendenza, ed Amministrazione de' Vicelegati pro tempore; ma ricordandoci ancora di avere con Nostro special Chirografo segnato il dì 6 giugno 1749, nel qual concedemmo al Cardinale Silvio Valenti già nostro Segretario di Stato la facoltà di servirsi delli avvanzi, o Reliquati delle accennate rendite in costruzione [sic], e adornamento della Galleria de' quadri da Noi eretta, ed istituita in Campidoglio espressamente ordinato, che dopo, che il menzionato Cardinale Valenti avesse intieramente eseguito con li anzidetti Reliquati quanto da Noi gli era stato comandato, dovessero tanto esso, che li Successori farli passare nella Depositeria della Nostra Camera in Roma: e considerando, che per meglio eseguire la nostra Volontà, e lo Stabilimento fatto nell'enunciato Chirografo per la incamerazione di detti Reliquati, e per maggior vantaggio della nostra Camera sia spedito, che tutti i Proventi, e rendite Camerali sieno amministrate dal solo Monsignor Tesoriere Generale pro tempore, come si pratica rispetto alle altre Legazioni; dopo avere inteso il parere della Congregazione Particolare tenuta di ordine nostro il dì 25 dello scorso Settembre avanti il Rmo. Cardinale Archinto Nostro Segretario di Stato, Prefetto della Congregazione di Avignone, e Vice Cancelliere di Santa Chiesa con l'intervento de'Rmi. Cardinali Argenvelliers Nostro Prouditor, e Torreggiani, di Monsignor Perrelli Nostro Tesoriere General, e di Monsignor Commissario della nostra Camera, e perchè l'Amministrazione delli Assegnamenti per il mantenimento delle Truppe di detta Nostra Città, e Contado di Avignone non sia disgiunto da quella delle altre Rendite, siamo venuti nella determinazione di tutte, e singole Rendite Camerali, che saranno in appresso specificate a Monsignor Perrelli Nostro Tesoriere Generale, e a' suoi Successori nell'Ufficio del Tesorierato, e di stabilire per la retta amministrazione delle medesime li regolamenti, e provvedimenti, che saranno ancora specificati in appress, sempre però salve, e preservate le Faloltà, e la Giurisdizione della Congregazione di Avignone per tutto ciò, che appartiene, e potrà appartenere possa al Governo politico della Comunità della detta Città, e di ogni altra Comunità di quello Stato, e del contado Venaissino. Quindi colla presente cedola, nella quale vogliamo, che si abbiano per espressi, e come se vi fossero di parola inseriti nel chirografo da noi segnato il dì 5 luglio 1747 rispetto al pagatore delle truppe con la divisata patente della di lui deputazione fatta da Monsignor tesoriere generale di quel tempo l'altro chirografo della incamerazione de' reliquati di tutte e singole rendite della città di Avignone e del contado Vensissino segnato il dì 6 giugno 1749 il metodo finora osservato nella amministrazione delle medesime rendite e i stabilimenti che possino essere stati fatti per lo passato con qualunque autorità e d'ogni altra qualsivoglia cosa che dovesse esservi necessariamente espressa quantunque avesse bisogno d'individua e special menzione di nostro motu proprio, certa scienza e pienezza della nostra suprema pontificia autorità e podestà confermando l'incamerazione già fatta e quella quanto che fosse di bisogno nuovamente facendo delle rendite di A. quali dono le seguenti: gabella del sale, predii, case, molini, ed altri stabili, dritti de' pesi della città, e sestiere,

dritti d'incanto, tassa sulli uffici dei notari, dritto de' laudi e censi, nuovo dritti, e concessioni, crementi e garrighe, ghiacciara, prezzo degli uffici vacabili, e componende de medesimi, multe. Composizioni e confiscazioni, ed ogni altra rendita che sia stata solita ad esigersi per lo passato e possa in futuro ricadere, o acquistarsi ancorché qui non espressa e benché non avesse alcuna attinenza connessione e dipendenza con le espresse di sopra ed inoltre le rendite del contado V. quali sono le seguenti, affitti camerli, entrate de' laudi o sieno i censi, detti eventuali, censi che pagano diverse comunità del contado, censi o dritti di omaggio de' particolari, censi che pagano diversi cancellieri, diritti di pascoli che pagano diverse comunità, pene pecuniarie, d ogni altra qualunque rendita sia stato solito esigersi per lo passato, e che possa in futuro ricadere, o acquistarsi, ancorché qui non espressa, e benché non avesse alcuna attinenza, connessione, e dipendenza, con le di sopra espresse.

Dichiariamo primieramente, ordiniamo e comandiamo che nella riferita incamerazione s'intenda e sia ancora compreso il prezzo degli uffici vacabili che si vendono per morte de' Titolari come pure la Componenda che suole pagarsi nell'occasione delle vendite, coauditorie o Rassegne de' medesimi Uffizii ed eziandio la Componenda de' titoli di Marchesato di Contea e di Nobiltà quali tutte sia accordano ed accordare si devono direttamente dalla Congregazione di Avignone alla quale dovranno avansarsene le istanze nella maniera che si è sempre praticato e si pratica al presente e per l'indennità dell'interesse della Reverenda Camera vogliamo dichiariamo ed ordiniamo che ogni volta che dalla nominata Congregazione si concederanno Vendite Coadiutorie o Rassegne delli enunciati uffizii e che si accorderà qualche titolo la stessa Congregazione debba renderne inteso Monsignor Tesoriere Generale pro tempore acciò esso possa riconoscere se il prezzo e la Componenda suddetti sieno entrati nella cassa camerale; e similmente dichiariamo e ordiniamo e comandiamo che si intenda e sia ancora incamerato il fruttato del gran Sigillo con Legge però e condizione espressa che con detto Fruttato debbano pagarsigli assegnamenti di ordine nostro fatti a deversi Luoghi pii ed altre persone e che per tale effetto debba tenersene un conto a parte da trasmettersi cogli altri di quella Tesoreria come disporremo in appresso dal Tesoriere di Avignone, quale nel caso che il fruttato del Gran Sigillo non uguagliasse li divisati assegnamenti la somma solamente, che si farà precetta e nel caso che sopravanzasse dovrà passare l'avanzo nel conto generale in secondo luogo parimente di Nostro Moto proprio,

Certa scienza e pienezze della nostra suprema pontificia autorità e podestà di tutte e singole le riferite rendite ed entrate in tal forma incamerate diamo e concediamo la piena indipendente e privativa amministrazione al prefato nostro monsignore Tesoriere generale e suoi successori pro tempore ed a tale effetto diamo ad essi e concediamo tutte e singole le facoltà necessarie ed opportune ed anche quella di poter suddelegare in avignone e in C. per l'effetto di detta amministrazione e per le cose specificate in appresso una o più persone a lui ben viste con

le medesime o altre facoltà e proibiamo espressamente d'ora in avanti a vicelegati pro tempore e ad ogni altra persona quantunque degna d'individua e special menzione e che per esse compresa nella presente cedola e proibizione dovesse essere espressamente nominata ogni e qualunque benché minima ingerenza nell'amministrazione suddetta volendo però che per il buon regolamento della medesima mons. Tesoriere faccia subito formare due tabelle cioè una di tutte le provisioni assegnamenti e spese fisse che annualmente devono farsi per mezzo del tesoriere di Avignone ce dovrà soddisfare colle soprascritte rendite di detta città ed un'altra delle provisioni assegnamenti e spese fisse da farsi annualmente per mezzo del tesoriere di C. da soddisfarsi da lui con le soprascritte rendite del contado V. quali tabelle vogliamo ed ordiniamo che sieno sottoscritte dallo stesso monsignor tesoriere generale e da lui trasmesse a Mons. Vicelegato con un duplicato delle medesime da esso lui ugualmente sottoscritto da consegnarsi rispettivamente alli nominati due tesorieri con precisa ed espressa legge.

Che li vice legati pro tempore a riserva delle spese descritte in dette tabelle non possino ordinare altri pagamenti senza gli ordini speciali di mons. Tesoriere generale da inserirsi nelli mandati de medesimo vicelegati e da lasciarsi nelle mani delli stessi tesorieri per giustificazione delli pagamenti che dovranno da loro eseguirsi ed occorrendo alle reverendissimi cardinali segretari di stato pro tempore ordinare alcuna spesa per qualunque indigenza di quella vice legazione o per altra nostra disposizione affinchè i medesimi tesorieri generali diano pronta esecuzione con ordinare ai tesorieri di A e di C. li corrispettivi pagamenti e siccome tanto in A. che in C. possono occorrere spese straordinarie e necessarie così vogliamo ordiniamo e comandiamo che se le spese straordinarie saranno di tal natura che ammettano dilazione li vicelegati pro tempore sieno tenuti ed obbligati di avanzare la notizia a mons. tesoriere generale acciocché esso riconosciutane la necessità possa ordinare la esecuzione ed il pagamento alli rispettivi tesorieri e se le dette spese straordinarie saranno accidentali ed improvvise cosicché non ammettano la dilazione necessaria per farne da l'ordine dallo spesso mons. tesoriere come farebbero quelle per il passaggio di qualche pesonaggio ed altre impensate in tal caso sarà lecito e permesso ai vicelegati di farle con che però debbeno darne immediatamente parte a mons. Tes. gen. Acciocch'egli possa ordinare a rispettivi tes. il pagamento. E perchè possono e sogliono nel decorso dell'anno occorrere altre spese minute e straordinarie di piccoli risarcimenti ed altre simili che non ammettono dilazione perciò vogliamo ordiniamo e comandiamo che li vice legati pro tempore possino liberamente fare le spese suddette purché non eccedino la somma di lire mille in ciaschedun anno con diriggere gli ordini de' pagamenti ne' quali debba essere espressa la causa de' pagamenti medesimi al tes. di A. che dovrà tenere un conto a parte da trasmettersi ogni anno come in appresso con gli altri di quella tesoreria. Inoltre avendo noi con nostro special motu proprio segnato nell'anno 1746 espressamente proibito che nei palazzi delle due Legazioni della provincia di Romagna e dello stato di Urbino non possa farsi spesa di sorta

alcuna per ragione e causa de' mobili con avere eccettuato soltanto i rami e stigli di cucina di nostro simil motu proprio certa scienza e pienezza della nostra podestà ed autorità estendiamo la stessa disposizione e proibizione al palazzo della legazione di Avignone come se fosse in essa espressamente compreso e proibendo ancora a Vicelegati pro tempore di poter far fare di nuovo senza gli ordini in iscritto di mons. tesoriere generale come sopra li mobili grossi quali sono li fusti di sedie, tavolini e letti consistenti in banchi tavole e pagliacci quali sono stati sempre fatti e risarciti nella nostra camera, vogliamo, ordiniamo e comandiamo che mons. tesoriere generale faccia prontamente fare l'inventario de mobili e [...]

[...] tesoriere di affittarli, quando riconosca che ciò sia più utile, e vantaggioso alla nostra Camera. E quindi per togliere qualunque abuso, che potesse esservi stato per lo passato circa li rilassi, o grazie fatte per i Laudemii, e rispetto alle Investiture de' Beni: di nostro simil Motu proprio, certa Scienza, e pienezza della nostra Podestà, volgiamo, ordiniamo, e comandiamo, che per Rapporto alli Laudemii, a riserva del terzo, che è stato sempre solito rilasciarsi nelle Stime, che si fanno per le nuove concessioni, ed investiture, e della metà solita a rilasciarsi a favore degli Ufficiali della Legazione, non sia lecito, e permesso a Vicelegati pro tempore di fare altro maggior Rilasso, o grazia senza speciale assenso, e beneplacito nostro, e de nostri Successori. Ed in quanto alle investiture tanto de' Beni non mai investiti, ed inculti, che di quelli, quali altre volte conceduti a terza generazione ricadano per mancanza di linea, o per linea finita, o per altra causa, e ragione, vogliamo e comandiamo che quando i Beni suddetti sorpassano l'annuo fruttato di lire sessanta, non possano più in avvenire concedersi ed investirsi senza special assenso e beneplacito nostro e de' nostri successori. Finalmente per il buon regolamento dell'amministrazione e per maggiore indennità dell'interesse della nostra Camera di pari nostro Motu Proprio, certa scienza e pienezza della nostra Podestà volgiamo e comandiamo che li due Tesorieri di Avignone e di Carpentras sieno tenuti ed obbligati di trasmettere a Monsignor Tesoriere Generale in ciaschedun anno dentro il mese di Novembre i conti giurati dell'esatto, e pagato loro a tutto l'antecedente mesi di agosto per saldarli nella Congregazione de' Conti come si pratica per le altre Tesorerie del nostro Stato Pontificio, e mancando essi alla ordinata trasmissione de' conti suddetti, vogliamo, che sieno soggetti, siccome noi espressamente li Soggettiamo alle gravatorie communate nella nostra costituzione pubblicata sopra il nuovo metodo della Computisteria generale di essa nostra Camera. Volendo ed ordinando ancora che dopo che saranno saldati i conti suddetti in detta congregazione, Monsignor tesoriere generale faccia trasmettere in Roma nella Depositeria Generale tutti i reliquati che rimarranno nelle mani de' nominati tesorieri di Avignone e di C., per erogarli in comodo e beneficio della stessa nostra Camera essendo questa la nostra espressa mente e volontà per la cui piena ed esatta osservanza ed esecuzione circa tutte e singole cose premesse

niuna affatto eccettuate deroghiamo espressamente quando faccia bisogno a' nostri Chiroграфи, cedole di Motu proprio, costituzioni di sopra enunciate ed altre Costituzioni chiroграфи e cedole di motu proprio nostre e de' nostri antecessori alli stabilimenti che potessero essere stati fatti per l'avanti in quanto all'amministrazione di dette rendite, ed a qualunque altro provvedimento ancorché fatti e preso con autorità Apostolica in tutto però quello che possa essere contrario alla presente nostra disposizione. Volendo e decretando che la presente nostra cedola benché non ammessa in Camera né registrata nei suoi libri a tenore della costituzione di Pio VI nostro predecessore *de Registrandis* vaglia e debbe aver sempre il suo pieno effetto ed esecuzione colla nostra semplice sottoscrizione e che alla medesima non possa opporsi si Surrezzione, Orezzione, o altro Vizio e difetto della nostra volontà benché non vi sieno stati chiamati citati né sentiti Monsignor Vice legato di Avignone i ministri di quella legazione o altre qualsieno persone che vi avessero o pretendessero di avervi interesse e che per comprenderle vi fosse bisogno di speciale ed individua menzione ma che così e non altrimenti debba giudicarsi e definirsi da Reverendissimo Cardinale Camerlengo, da monsignore Tesoriere generale dalla Piena Camera e da altri qualsieno giudici e tribunali anche Collegiati e Congregazioni, benché composte de Reverendissimi Cardinali, togliendo Noi loro ogni facoltà, ed autorità, di giudicare, definire, ed interpretare diversamente, e dichiarando fin d'adesso nullo irritato, ed invalido tutto ciò, che si facesse, o tentasse di fare in contrario non ostante la suddetta Bolla di Pio IV *De Registrandis*, la Regola della nostra Cancelleria *de Jure quaestio* non tollendo, e qualsivogliano altre Costituzioni, ed Ordinazioni Apostoliche, Nostre e de' Nostri Predecessori, Indulti, e facoltà de' Vicelegati, Statuti, Riforme, Consuetudini, ed ogni altra Cosa, che facesse, o potesse fare in contrario alle quali tutte, e singole avendone il loro tenore qui per espresso, e di parola in parola inferto, e supplendo Noi colla pienezza della nostra Podestà Apostolica ad ogni vizio, o difetto ancorché sostanziale, che potesse sopra di ciò intervenire per questa volta sola, ed all'effetto premesso specialmente deroghiamo. Dato dal Nostro Palazzo Apostolico Quirinale questo dì 16 ottobre 1756

Benedictus PP.XIV

In Roma MDCCLVI

Nella stamperia della Reverenda Camera Apostolica

7.

Segretari e cancellieri della R.C.A, Mariotti, b. 1085

Segretari e cancellieri della R.C.A - bis

c.1130

[nella piega]

Vostra Santità, informata dal reverendissimo Cardinale Camerlengo che oltre li scudi trecento da pagarsi col fruttato del Magazzino della Suola applicato in beneficio della Reverenda Camera Apostolica e da Vostra beatitudine destinati pel mantenimento dell'Accademia del Nudo eretta in Campidoglio si ricercerebbe un'altra annua somma [di] centotrenta per supplire alle spese e per distribuire ogni mese dei Premi a quei giovani che più si contraddistinguono nei studi del Disegno, ed informata altresì che per la seguita applicazione del fruttato di detto Magazzino sono restate sospese le Provvisioni ed assegnamenti che nell'annua somma di scudi quattrocentosettanta si pagavano alli Ministri, destinati per buon regolamento di Piazza Navona; perciò, volendo la stessa Santità Vostra provvedere alla sussistenza sia dell'Accademia che delli Ministri di detta Piazza, si degna ingiungere alli monsignori tesorieri generali pro tempore di far pagare di sei mesi in sei mesi anticipatamente, principiando dal mese di ottobre presente e continuando in avvenire, dei denari del Fruttato di detto Magazzino della Suola l'annua somma di scudi novecento al Reverendissimo cardinale Camerlingo per erogarla senza cura di alcuno nelli detti usi, senza che ne sia tenuto renderne conto veruno, ed ingiunge di spedire a tal effetto gli ordini opportuni e come più diffusamente nel presente chirografo si esprime.

Monsignor Niccolò Perrelli nostro Tesoriere Generale

Avendo noi applicato ed unito in beneficio e comodo della nostra Camera apostolica il fruttato del Magazzino della Suola eretto in questa nostra Città di Roma, e nello stesso tempo ingiunto a Voi di far continuare il pagamento degli annui scudi trecento da Noi destinati per l'Accademia del Nudo eretta in Campidoglio per istruzione della Gioventù studiosa delle arti liberali, con aver lasciato il dippiù dello stesso fruttato, detratte le spese necessarie in vantaggio di detta nostra Camera come più diffusamente dal chirografo segnato il dì 4 settembre proposto al quale vogliamo che si abbia con degna relazione e venendoci ora rappresentato dal reverendissimo cardinale Colonna Camerlingo della Santa Romana Chiesa, che per maggiormente in favorire ed incoraggiare li giovani studenti al perfetto acquisto delle virtù di Pittura e Scoltura sarebbe proficuo di mensualmente distribuire qualche premio a quelli li quali

maggiormente si contradistingueranno nella perfezione dei disegni del Nudo, insinuandoci di accrescere, a tal effetto, un'altra annua somma di scudi centotrenta l'assegnamento suddetto, quale appena con molta ristrettezza può al presente essere bastante per le spese della suddetta Accademia, la di cui sussistenza ed augumento ci è sommamente a cuore; e siccome ci ha similmente lo stesso Reverendissimo cardinal Camerlingo rappresentato che attesa la suddetta seguita applicazione del fruttato del detto Magazzino in beneficio della nostra Camera, sieno rimaste sospese le Provvisioni e gli assegnamenti che nell'annua somma di scudi quattrocentosettanta si pagavano col fruttato alli ministri di Piazza Navona pel di cui regolamento avevamo con altro nostro chirografo segnato il dì 22 febbraio (sic) 1750 dati gli ordini opportuni e facoltà necessarie al reverendissimo cardinale Valenti Camerlingo di fel. mem., perciò abbiamo stimato debito del nostro paterno amore verso li poveri, al sostentamento dei quali tanto contribuisce l'abbondanza del regolamento della detta Piazza di provvedere egualmente alla sussistenza delli di lei ministri ed ordinare la continuazione del detto assegnamento ed a tal oggetto far pagare del Fruttato e rendite del Magazzino suddetto in tutta l'annua somma di scudi novecento al predetto reverendissimo cardinale camerlingo per erogarla nelle cause suddete, conforme esamineremo in appresso. Laonde col presente nostro chirografo in cui abbiamo per espresso il tenore della nostra cedola di Motu proprio sopra la erezione della detta accademia del Nudo segnata di 10 novembre 1753 e della costituzione successivamente emanata degli assegnamenti stabiliti sul ritratto del detto Magazzino della Suola del nostro chirografo sopra la rincamerazione del detto Magazzino e sopra la concessione della sua amministrazione fatta a Voi ed alli tesoreri vostri successori, come sopra segnati, e della quantità di spese che si ricercano tanto per la detta Accademia, quanto pel regolamento di Piazza Navona e qualunque altra cosa quanto si voglia necessaria ad esprimersi e degna di specifica menzione ordiniamo ed ingiungiamo a Voi ed alli vostri successori nella carica del tesorierato che delli denari provenienti dal ritratto del detto Magazzino della Suola facciate pagare e rispettivamente passare e descrivere nella stessa Depositeria Camerale o nel Sacro Monte di Pietà a credito e li ha disposizione del Reverendissimo cardinale Camerlingo e di altri suoi successori pro tempore nella carica del Camerlingato, oltre li scudi trecento assegnati per la detta accademia come sopra altri scudi seicento moneta e così in tutto l'anzidetta annua somma di scudi novecento moneta di sei mesi in sei mesi la data parte anticipatamente principiando dal primo di ottobre presente e così continuando in avvenire per di poi erogarla da somma con ordini di essi reverendissimi cardinali camerlinghi senza cura di veruna persona nelli pagamenti suddetti tanto pel salario di Ministri, e spese pel buon regolamento e direzione di Piazza Navona quanto pel mantenimento della suddetta Accademia del Nudo e per le spese necessarie sì per la medesima che per la distribuzione mensile de' premi che vogliamo si faccia a quelli giovani che più si contraddistinsero nelli studi del Disegno del Nudo e generalmente in tutte le altre

spese ed usi che dalli detti Reverendissimi cardinali camerlinghi si stimeranno per li suddetti effetti più utili e proficui, senza che ne sieno tenuti render conto veruno esimendoli e liberandoli Noi da tale rendimento de' conti ed approvando d'adesso preventivamente quanto sopra le cose premesse sarà dalli medesimi per farsi ed eseguirsi e per la esecuzione di quanto sopra. Darete tutti gli ordini necessarij, affinché puntualmente siegua il divisato pagamento della detta annua somma di scudi novecento moneta per erogarla nelle dette cause concedensovi noi a tale effetto tutte le facoltà necessarie ed opportune, essedo tale la mente, e volontà nostra espressa. Volendo e decretando che il presente nostro chirografo ancorché non ammesso né registrato in Camera e nei suoi libri, secondo la disposizione della Bolla di Pio IV nostro predecessore *de registrandij* vaglia nulla dimeno e debba avere sempre il suo pieno effetto esecuzione e vigore con la nostra semplice sottoscrizione, né se gli possa mai in alcun tempo opporre di alcun vizio di nullità, subrezione, orrezione o altro difetto della nostra volontà ed intenzione e che così non altrimenti si debba sempre giudicare ed eseguire ancorché non vi sieno stati chiamati, citati ne intesi Monsignore commissario della Nostra Camera ed altri quali si sieni che vi avessero o pretendessero avervi interesse non ostanti il precitato chirografo segnato il dì 4 settembre proscritto. La regola della nostra Cancelleria *de jure quesito non tollendo* e qualisiesino altre costituzioni ordinazioni Apostoliche nostre e dei nostri predecessori, Leggi, statuti, riforme, usi, stili consuetudini ed ogni altra cosa che facesse o potesse fare in contrario alle quali tutte e singole avendone il loro tenore qui per espresso e di parola in parola inserto e registrato per questa volta sola ed all'effetto premesso pienamente deroghiamo. Dato nostro Palazzo Apostolico Quirinale, questo dì 5 dicembre 1756

Benedetto papa XIV

8.

Bandi, b. 374

Regolamento per la distribuzione de' premi in medaglie d'argento, da farsi in ogni mese nell'Accademia Pontificia Capitolina detta del Nudo, sotto gli auspici, e governo dell'Eminentissimo, e Reverendissimo signor Cardinale Girolamo Colonna, camerlengo di Santa Chiesa. In Roma, nella Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1759.

Proemio

Dopo di avere la santissima memoria di Benedetto XIV, sommo pontefice eretto, ed innalzato con generosa liberalità un maestosi Edificio sopra il Monte Capitolino unitamente al Palazzo de' Signori Conservatori, destinando tutti li due gran Piani superiori alla Custodia e

Raccolta già seguita d'insigni, e rarissime Pitture, e il piano terreno per uso, e comodo dell'Accademia del Disegno detta volgarmente del Nudo, dalla sua Munificenza fondata, ed istituita; volle a compimento, e perfezione di un'Opera tanto immortale, e profittevole al Pubblico, che in ogni mese di Studio fossero distribuite in Premio alli Giovani diverse Medaglie d'Argento, per animarli maggiormente ad una lodevole gara nel Disegno, e promuovere la perfezione delle Arti liberali di Pittura, e di Scultura, avendovi a tal effetto stabilito un perpetuo annuo assegnamento per le spese occorrenti, come apparisce da due suoi Motu propri segnati uno in data delli 10 dicembre 1753 e l'altro 3 dicembre 1756. Ma sino ad ora però hanno dovuto sospendersi queste beneficenze del suo Supremo Fondatore, e per la varietà dei tempi, e per la importanza assai grave di questa distribuzione, la quale ha giustamente impegnata la più seria nostra riflessione, ed il maturo Consiglio degli Accademici di San Luca, acciocché, per quanto sia possibile, l'oggetto principalissimo del pubblico Bene venga sempre assicurato da ogni amarezza, arbitrio, e forse anco troppo rigore di Giustizia, che il più delle volte tentano affacciarsi in tutte le Collazioni dei Premi.

Avendo Noi ora per tanto stabilite le infrascritte regole, e Metodo da praticarsi (sic) in avvenire nella distribuzione delle medaglie, ne ordiniamo, e comandiamo ogni più esatta osservanza, e totale adempimento, eseguendo colla maggior compiacenza dell'animo Nostro le Pontificie Determinazioni commesse alla Nostra Cura, e vigilanza, ed alli Cardinali nostri Successori nel Camerlengato della S. Chiesa, come Protettori perpetui di questa Accademia. Quattro sono le Medaglie d'Argento da distribuirsi ogni mese alli Giovani, che frequentano l'Accademia del Disegno, e restano sospese in quei mesi, ne' quali per le solite Vacanze rimane chiusa l'Accademia. Tutte quattro le dette Medaglie vengono distinte da una proporzionata gradazione, e differenza di peso per costituire le tre Classi di Premio assegnato alli Giovani del Disegno, e la quarta Classe di quelli della Scoltura. Rappresentano nel diritto l'Immagine del Regnante Sommo Pontefice, e nel rovescio il Teatro, o sia la stessa Accademia del Nudo, acciocché quei Giovani, i quali si saranno più valorosamente distinti dagli altri nel conseguimento del Premio abbino sempre sotto degli occhi, e la memoria del loro Studio, ed un nuovo stimolo per continuare l'indefesso esercizio, da cui intieramente dipende l'Acquisto, e la perfezione delle Arti Liberali.

I

Il Direttore dell'Accademia deputato col Nostro consenso, ed approvazione dall'altra Insigne di San Luca, sceglierà nel suo mese una settimana a di lui arbitrio, nella quale li Giovani dovranno disegnarne, e rispettivamente modellare per conseguire il Premio; dandone il pubblico avviso nella settimana antecedente coll'affissione in iscritto nel luogo più comodo, e del

profitto ne' suoi Studi, si sospende in detta settimana l'osservanza del Capitolo X degli ordini descritti nell'altra Tabella.

II

Il Giovine concorrente al Premio esibirà nel primo giorno della settimana del Concorso la carta, e rispettivamente la Tavola, in cui vorrà esprimere l'Atto destinato, dovend'essere cura, ed incombenza del Direttore di contrassegnare con sigillo, o con lettera, o numero tanto la carta, o la tavola, quanto il nome di ciascuno de' Concorrenti, li quali si terranno registrati in un libro da ritenersi dal Custode dell'Accademia. S'intendano però sempre esclusi da tal concorso tutti que' Giovani, che non si presenteranno nel primo giorno secondo l'Ordine sopra prescritto, proibendosi in tal caso alli Direttori qualunque arbitrio, ed abilitazione; ma bensì potranno con una più esatta puntualità presentarsi negli altri successivi mesi destinati al Concorso.

III

Non sarà lecito ad alcuno di estrarre neppure per brevissimo spazio tampo la Carta o la Tavola contrassegnata dal Direttore, volendo che subito terminato lo studio siano consegnati e li Disegni, ed i Modelli al Custode, il quale ogni giorno fino al termine del Concorso dovrà restituirli, e pigliarli, incaricandosi al medesimo Custode la più esatta, e diligente cura de' Disegni, e modelli con espressa proibizione di non mostrargli ad alcuno, fosse la Persona stessa del Giovane studente, fuori dalle ore destinate a disegnare nella stessa Accademia: e se qualche Giovane si prenderà la libertà di estrarre il suo disegno, o Modello, s'intenda inabilitato per tutto l'anno di poterlo concorrere al conseguimento del premio.

IV

Terminata la settimana del Concorso, e consegnati, come sopra tutti li Disegni, e Modelli alla vigilanza, e fede del Custode, farà in liberalità del Direttore la scelta di un giorno più comodo per esaminar li Disegni (sic), e Modelli de' Concorrenti, purché siegua prima che termini il mese assegnato alla di Lui direzione; ed in tal giorno fatta ogni più matura e seria riflessione primariamente sopra li detti Disegni (sic), sceglierà li tre migliori dichiarando quale debba avere, e conseguire il premio della prima Classe, quale il secondo, e quale il terzo: La stessa diligenza praticherà (sic) secondariamente sopra li Modelli, de' quali essendo assai più ristretto il numero de' Studenti, la scelta sarà di uno solo, com'è stato già stabilito: Bensì però nel distinguere, e dichiarare tanto li Disegni (sic), che i Modelli meritevoli del Premio secondo

le loro Classi, dovrà il Direttore osservare la più esatta Giustizia, sospendendo qualunque benché minima parzialità, e specialmente per que' Giovani, che saranno o addetti al suo Studio, o di qualche sua dipendenza.

V

Seguita colla prescritta Regola la destinazione, e scelta de' Disegni (sic), e Modello, sarà incombenza del Direttore di presentarceli, e ricevuta la nostra approvazione, li pubblicherà subito nell'Accademia, lodando il merito de' Giovani premiati, con esortar gli altri ed imitarli, ed incorraggirli per l'altro seguente Concorso. Avvertirà li medesimi Giovani premiati di venire a prendere le Medaglie o dalle nostre mani, o da chi sarà da Noi destinato, le quali saranno loro distribuite, e consegnate con quell'ordine, e disposizione di Premio, che a ciascun sarà toccato.

VI

Questi disegni, e Modello, che avranno meritato il premio, sarà cura del Custode di affiggerli a perpetual memoria nella stessa Accademia, scrivendovi sotto il nome dell'Autore, il mese, e l'anno in cui avrà conseguito il Premio, e tutti gli altri Disegni (sic), e Modelli, che dal Direttore saranno stati rigettati, si renderanno alli loro autori.

VII

Quel Giovane, che nel Disegno (sic) averà conseguito il primo Premio, non potrà per un intiero anno concorrere con nuovi Disegni (sic), ma bensì gli sarà lecito di concorrere fra gli scultori con il Modello, ed ottenendo ancora in questo il Premio, resterà assolutamente escluso per tutto l'anno da ogni altro Concorso. Li Giovani studenti, ed applicati alla Professione della Scultura potranno anch'essi concorrere con il Disegno dopo avere ottenuto il premio del Modello, serva però sempre la medesima Regola nell'una, e nell'altra Professione, non proibendosi però il nuovo Concorso, terminato che sia l'anno, nel modo e forma sopra divisata.

VIII

E perché può darsi facilmente il caso, che qualche Giovane già fatto Professore sotto la simulata specie di Studio, e col presentarsi nella settimana destinata la Concorso, senza che mai in altro tempo abbia frequentata l'accademia, si esponga al detto Concorso con grave pregiudizio dei Giovani Studenti, a' quali unicamente è riservato il Premio, restano incaricati

tanto li direttori, che il Custode di osservare esattamente, e d'invigilare sopra la frequenza, e qualità dei Giovani, osservando, e notando prima del Concorso la qualità, e frequenza del Giovine, che si lascia al loro arbitrio, e prudenza per il più, o minor tempo di detta frequenza; e se mai succedesse o l'uno, o l'altro di questi casi, intendiamo, che restino questi Tali esclusi dal poter concorrere.

IX

Avendo la sperienza fatto conoscere, che il mese di Febraro assegnato per vacanza del Carnevale porta seco il più delle volte il pregiudizio, che cadendo ne' primo giorni di questo mese quelli della Quaresima, si viene a perdere il tempo più prezioso per lo Studio della Gioventù; ordiniamo, e destiniamo, che in avvenire a titolo di Vacanze s'intendino sempre le ultime tre settimane del Carnevale, in qualunque tempo siano per cominciare, e per finire, e si debba omninamente ricominciar lo studio dell'Accademia il primo lunedì di Quaresima, osservandosi poi per le Vacanze degli altri tempi le Ordinazioni altre volte pubblicate, e sono al presente eseguite.

X

Sebbene debba esse' abbastanza noto a tutti li giovani il rispetto, e la venerazione, che deve averli all'Accademia, come luogo dello stesso Principe; tutta volta non manchiamo di avvertirli, che nel trattenersi, e partite, osservino ogni maggior compostezza, e modestia senza mischiarsi nelle Operazione de' Compagni, coll'astenersi da ogni strepito, e molto più d'alcun'atto di riprenzione, e con usare altresì ogni maggior rispetto alli direttori, ed al Custode, e qualunque altro Ufficiale destinato al buon ordine, e governo dell'Accademia. Quei Giovani, che avranno ardire di mancare a qualunque di queste disposizioni, saranno per la prima volta ammoniti, ed avvisati dal Direttore, e Custode; e quando tale ammonizione si rendesse insufficiente alla loro emenda, resteranno perpetuamente espulsi dall'Accademia, e soggetti ad ogni altra più risentita mortificazione secondo la qualità dei Casi, e delle Mancanze.

Commettiamo finalmente alli Direttori, e Custode l'esatta osservanza di queste nostre Ordinazioni, invigilando ognuno di loro, per quella parte, che si spetta, all'incombenza addossatagli; e raccomandando specialmente alli Direttori, di prestare con maggiore puntualità la loro preferenza nel mese, che gli è assegnato, poichè senza della medesima assistenza viene troppo pregiudicato il profitto della Gioventù, e non s'ottiene quel lodevolissimo fine, per cui dal Sovrano fondatore dell'Accademia furono riguardate, e la loro onorifica destinazione a

questo nobile impiego, e la riconoscenza del Principe in una qualificata, e distinta Medaglia, che ne ricevono. Roma dal Nostro Palazzo a Santi XII Apostoli, questo dì 13 Settembre 1759

9.

Segretari e cancellieri della R.C.A, Rodolphus Cesar, b. 1658, c.nn.

Stima dei quadri e altro

Noi pittori Accademici eletti e deputati stimatori Camerali dell'Illustrissimo e Reverendissimo Mosignor Banchieri Tesoriere generale della Reverendissima Camera Apostolica per la stima de' quadri della casa Sacchetti stimiamo e giudichiamo secondo la nostra perizia, coscienza e pratica che tutta la raccolta de' su detti rescritti quadri da noi con molta attenzione e replicate còlte esaminati e scelti ascendono alla somma di scudi trentaseimila e settecentonove. In fede questo 13 dicembre 1745

Giacomo Zobili accademico

Gio. Paolo Panini accademico

A dì 22 maggio 1766, d'ordine dell'Eminentissimo e Reverendissimo signor Cardinale Camerlengo datomi [...] alli suddetti quadri esistenti in Campidoglio altre volte dati in consegna al signore Giuseppe Vogeti custode dell'Accademia del Nudo vi fu aggiunto: un quadro di palmi 3 e 2½ rappresentante il ritratto di Michelangelo Buonarota creduto del Salviati.

10.

Bandi, b. 374

Ordinazioni per il buon Governo e Custodia della Galleria Pontificia Capitolina

Sebbene l'oggetto principalissimo che ebbe la serenissima memoria del sommo pontefice Benedetto XIV nel raccogliere con immense e generose spese in questa galleria i nobilissimi quadri che vi si trovano, fosse, non tanto per maggiormente illustrare quest'alma Città di Roma, quanto ancora per salvare le più rare pitture dalle ingiurie dei tempi e dal bisogno dei privati; tuttavia però s'è creduta non disconvenevol cosa il permettere di quanto in quanto alli giovani studenti di pittura, che possano copiare qualche quadro, e per apprendere da gran maestri più

facilmente la vera scuola della professione e per rendere ancora più universale e più certa l'esistenza del suo original quadro in questa galleria.

Ma perché molti si sono abusati delle condiscendenze avutesi per loro in grave pregiudizio degli stessi quadri, ci siamo determinati d'ordinare gl'infrascritti provvedimenti, e regole, che dovranno ominimamente osservarsi, e dal custode delle gallerie, e da quei giovani che colle nostre preventive licenze verranno a studiare nelle medesime.

Proibiamo al custode di permettere a persona di qualunque sorte siasi il poter copiare o disegnar quadri senza la nostra espressa licenza in scritto, che dovrà esibirsegli; e per ottenere la quale sarà cura del giovane di farcene supplica col memoriale, che dovrà ritenersi dal custode fino all'opera finita.

Non sarà lecito ancora ad alcuno de' nominati giovani studenti li far ponti, scaloni, ed altre macchine avanti i quadri, e molto meno ardisca di metter le mani sopra i medesimi, e levarli dal suo luogo, o con cornice, o senza, intentendosi più di ogni altra cosa specialmente vietato di servirsi delli veli, carte lucidate, e trasparenti per meglio prendere i contorni e disegni de'sudetti quadri. Lo studio deve farsi colla tela sul cavalletto nella sua giusta distanza, non essendo poco, che in una materia tanto gelosa, ed importante se ne permetterà l'accesso, ed il comodo, incaricandosi il custode d'avvertire, che non s'introducano nella Galleria altre persone in compagnia de' Giovani Studenti, che oltre la confusione, e qualche pericolo servono da disturbo a quelli di studio.

Quantunque debba essere nota a tutti la modestia, e silenzio da praticarsi in questo luogo, non tanto per la qualità dello studio, come maggiormente poi per essere casa del Principe, se ne inculca, ciò nonostante per la più esatta compostezza, avvertendo di non macchiare le bandinelle di seta, gli sportelli delle finestre, ed altri mobili, e quando gli occorrerà qualche cosa se la dovranno intendere col custode.

Rendiamo a notizia de' Giovani, che ne' mesi dell'estate la Galleria s'aprirà ne'giorni di lavoro, la mattina ad ore 12 fino al mezzo giorno: e nel doppio pranzo, dalle ore 19 fino alle 23 $\frac{1}{2}$, in tutti gli altri mesi dell'anno, la mattina ad ore 15 fino al mezzo giorno, e nel dopo pranzo, dalle ore 10 fino alle 23 $\frac{1}{2}$; volendo però, che per i giorni di vacanza s'osservi quanto noi abbiamo prescritto nell'altre nostre ordinazioni per l'Accademia del Nudo; ma che regolarmente si possano calcolare quattro ore di lavoro la mattina e quattro dopo pranzo in tutto l'anno.

Incarichiamo finalmente al Custode la puntuale osservanza di queste nostre disposizioni e di renderci minutamente intesi di quegl'inconvenienti, che siano per accadere, dovendo stare sempre affisse sopra la parte interiore delle porte d'ambidue le Gallerie acciocché siano a notizia di tutti, né se ne possa allegare ignoranza. Roma dal nostro palazzo a SS. XII. Apostoli questo dì 25 settembre 1759.

G. Card. Colonna Camerlengo Protettore.

In Roma, nella Stamperia della Reverenda Cam. Apostolica 1759

11.

Camerale II, Accademie, b. 2

Nota di consegna della Galleria dei quadri e dell'Accademia del Nudo in Campidoglio al nuovo custode Clemente Cittadini.

Copia conforme⁵.

Confrontatio, consignatio, sigillatio, et obligatio custodiendi tabulas pitctas (sic) fact. Per donum Clementini Cittadini

Pro Eminentissimo et Reverendissimo signor cardinali camerario ac Accademia, seu Pinacoteca Capitoli, die 23 februarij 1768

Essendo che la Santissima memoria di Benedetto XIV per promuovere le belle arti della scultura e della pittura in questa città di Roma e per facilitare alli studiosi di queste nobili arti il modo di quelle apprendere, facisse innalzare dai fondamenti un nobile edificio nella parte del Campidoglio denominata Monte Tarpeo, nel quale non solamente vi facesse collocare una considerabile raccolta di quadri e pitture delli più celebri, ed insigni autori, ma inoltre in una stanza destinata a tal effetto vi facesse erigere un'accademia denominata del Nudo con aver destinato del tutto perpetuo Protettore e soprintendente l'eccellentissimo e reverendissimo signor Cardinale Camerlengo pro tempore con varie e diverse ordinazioni, e leggi diffusamente espresse nella costituzione della stessa S.M. di Benedetto XIV segnata il di 15 Marzo 1763 al quale s.

Essendo altresì, che in sequela della detta costituzione la chiara memoria diel Cardinale Valenti Gonzaga allora Camerlengo facesse collocare nelli due grandi stanzoni destinati a tal effetto li quadri suddetti, e per custode della detta Galleria de' quadri e Accademia prescegliesse e destinasse il fu Giuseppe Voget, ed al medesimo fossere consegnati tutti li suddetti quadri diffusamente descritti, come da istromento negli atti miei rogato li 10 gennaro 1755; al quale s.

⁵ La «Nota» seguente è copia del documento originale in ASR, *Segretari e Cancellieri della RCA, Clarellus* 561, cc. 139r e sgg. vd. Appendice I.14 e la figura in Appendice VIII.

Ed essendo ancora che per morte del suddetto fu Giuseppe Voget ultimamente seguita, dall'Emo. e R.mo Signor Cardinale D. Carlo Rezzonico Camerlengo di S. Chiesa, e protettore della Suddetta Galleria ed Accademia sia stato deputato in nuovo custode delle medesime il signor Clemente Cittadini, come dalle lettere patenti di sua deputazione in detti atti miei s. alle spedite li 16 del corrente mese, alle quali s.

E volendosi in seguito delle medesime venire al confronto, e nuova descrizione di tutti li suddetti quadri;

indi è che:

Richiesto io segretario e cancelliere della Reverenda Camera Apostolica, per parte del suddetto Emo. e Rmo. Signor Cardinale Camerlengo della Santa Romana Chiesa e per l'Eminenza sua , per parte di Monsignor illustrissimo e reverendissimo Francesco Mantica Witone, Civile del Camerlengato incaricato (come asserì) da Sua Eminenza ad assistere al suddetto confronto, e nuova descrizione, farne la sigillazione e consegna rispettivamente, unitamente col suddetto Mons. Illmo. E Rmo. Francesco Mantica ed il signor Stefano Pozzi assessore per le pitture mi sono portato alla suddetta nova fabrica (sic) della ridetta Galleria de' quadri, ed Accademia del Nudo posta nella cima della rupe Tarpea, ove giunti alla presenza del detto signor Clemente Cittadini nuovo custode, ed infrascritti testimoni fu fatto un esatto rincontro delli suddetti quadri coll'inventario vecchio, e quelli nuovamente descritti, indicando anche quelli che sono dipinti in tavola ed in rame, e quelli, che hanno il cristallo avanti. Come ancora per ordine dell'E. S. sono stati ciascuno di essi quadri sigillati con sigillo piccolo e stemma gentilizio di Nostro Signore felicemente regnante a tal effetto da detto Emo. e Rmo Signor Cardinale Camerlengo consignato al predetto Monsignore Illustrissimo e Rmo. Mantica, qual sigillo fu impresso in cera di Spagna rossa sopra una fittuccia di lanicciola verde, che abbraccia la cornice, e telaro dietro di ciascun quadro, ed in quanto a quelli che sono in tavola, e in rame, che non hanno telaro, o rame rispettivamente con quattro impressioni del suddetto Pontificio sigillo in ciascuno de' suddetti quadri apposti in due pezzi di detta fittuccia. Qual Inventario de' suddetti quadri in numero in tutto di trecento così sigillati, e sottoscritti dal suddetto signor Clemente e per indennità maggiore sigillato nelle due estremità d'un pezzo di detta fittuccia col suddetto sigillo mi si consegna per inserirlo nel presente instrumento del tenore s.

E terminata la suddetta descrizione e sigillazione come sopra, li predetti quadri dal prelodato monsignor Illmo. e Rmo signor Camerlengo furono consegnati al suddetto signor Cittadini nuovo custode stante la qual consegna.

Presente d. il predetto Signor Clemente Cittadini figlio del *quondam* Lucino, romano a me d. cognito nuovo custode come sopra deputato alla suddetta Galleria di quadri ed Accademia del nudo di sua spontanea volontà ed in ogni altro miglior modo d. promette e s'obbliga di bene e

fedelemente ed esattamente esercitare l'ufficio suddetto di custode della suddetta galleria e quadri e li medesimi quadri descritti sigillati e contenuti nelli preinserti fogli, bene e diligentemente custodire e ritenere perpetuamente nelli due stanzioni della suddetta galleria ed indi mai amovere e trasportare altrove e delli medesimi quadri descritti rendere sempre ed in ogni tempo fedele intero e esatto conto all'E.mo. e R.mo. Signor cardinale Camerlengo pro tempore o a chi verrà dal medesimo ordinato ad ogni semplice richiesta dotto pena ed arbitrio dello stesso Emo. e Reverendissimo Signor Cardinale Camerlengo pro tempore liberamente e rimossa qualunque eccezione, altrimenti d. dei quali d.

Pro D. Alberto Salvatori, R. Camera Apostolica Segretario

Antonius Pane Subscriptus Rogatus

fascicolo 3

1777-1809

Contabilità. Spese varie e pesi annui certi per l'accademia capitolina detta del Nudo e salariati di Piazza Navona.

Inserto i [nuova segnatura]

1788 [indicazione nuova a matita]

Rollo dell'impegnati all'accademia del nudo, che si pagava dal governo pontificio custodi:

Clemente Cittadini giubilato alla sua intera paga a scudi 5 il mese ed una ricognizione annua di scudi 30 all'anno che in ogni mese sono(sic) 50

Luigi Cittadini attuale custode scudi 5 il mese ed incerti 5

Modelli

Giacomo de Rossi scudi 5 il mese

Guerrino Durante come sopra

Giuseppe Diori giubilato s scudi 1:50 il mese

12.

Camerali II, Computisteria generale, b. 3

Bilanci vari sopra l'assegnamento e spese rispettivamente fatte per l'Accademia Capitolina e salariati di Piazza Navona.

Bilancio sopra l'assegnamento e spese rispettivamente fatte per l'Accademia Capitolina e salariati di Piazza Navona. Da settembre 1756 a tutto l'anno 1762

Esito

Fatto dalla chiara memoria del cardinale Girolamo Colonna con suoi ordini diretti al Monte di Pietà nel conto dell'annuo assegnamento di 900 per le spese dell'accademia capitolina detta del nudo e per li salariati et altre spese di piazza Navona incominciando dal di primo di settembre 1756 a tutto dicembre 1762 come appresso

E prima scudi 66:47 fatti pagare alli sottoscritti per lavori et altro

A tutto agosto scudi 75 moneta che fu camerlengo la chiara memoria del Cardinale Valenti di lui antevagliare come appresso, 66:47

Ad Eugenio Brani ferraro per lavori per l'accademia a tutto agosto 1756, 10:75

A Giovanni Sossa muratore per lavori comessi a tutto 12 aprile 1756, 2:14

A Giovanni Stazii indoratore, per lavori commessi in Gennaro 1756, 13:08

A Giuseppe Alberigi falegname per lavori commessi a tutto li 5 aprile 1756, 20:30

A Pietro Bassetti stagnaro per lavori commessi 1

A Girolamo Basutti imbiancatore per lavori commessi 4:20

Bilanci dall'anno 1756 a tutto l'anno 1784 dati e firmati dal signor Giuseppe Rovere

Del denaro che è stato depositato nel Sagro Monte di Pietà di Roma in credito della Chiara memoria del cardinale Girolamo Colonna già Camerlengo di Santa Chiesa proveniente dall'annuo assegnamento di scudi 900 fatto dalla S. M. di Benedetto XIV sopra il ritratto della dogana dalla Sola [sic] con suo Chirografo segnato li 5 dicembre 1756, in cui ordina che di scudi 900 annui debino far depositare in detto monte in credito del Cardinale Camerlengo pro tempore in conto a parte di sei in sei mesi la rata anticipata da incominciare il di primo ottobre di detto anno scudi 1756 per erogarsi con nuovi ordini nelle spese dell'accademia capitolina detta del Nudo e salariati et alcune spese di Piazza Navona, come da detto chirografo al quale s[i rimanda].

[...] Spesa di mesi quattro dal primo settembre 1756 a tutto dicembre di detto anno, provisionati scudi 44 al mese cioè [.....] al custode dell'accademia scudi 5; e al modello di detta scudi 5.

[...] Al modello per ricognizione del santissimo natale di detto anno 1756, scudi 10

al vargello de SS.ri Conservatori per ricognizione dell'assistenza prestata il tempo dell'Accademia a tutto dicembre 1756 scudi 6

per oglio, legna, carbone e altre spese per l'accademia, per pigione dell'orto al Monte Tarpeo, che serve per commodo dell'accademia per mesi quattro a tutto dicembre 1756 <h>a scudi 30 l'anno, scudi 10

[...]

Spese per tutto 1757 come appresso,

[...] Pigione dell'Orto al monte Tarpeo, scudi 30;

Per olio, legna e carbone e altre spese per l'Accademia;

al modello dell'accademia del nudo per ricognizione del santissimo Natale 1757, scudi 10;

[al bargello ...]

All'eredità di Monsignore Giacomo Amadori già Lami per un quadro rappresentante il ritratto di Michelangelo Buonarroti nella Galleria dei quadri scudi 60

Spese fatte per tutto l'anno 1761 come appresso

[...] A Giovanni Principe per aver riattato un quadro della Galleria scudi 15

Li suddetti scudi quattrocento trentatre ed 181 il dì primo Febbraio 1763 furono fatti passare in detto monte di Pietà a credito dell'Emo. e Rmo. Signor Cardinale Carlo Rezzonico, come Camerlengo di Santa Chiesa in conto a parte per le spese dell'Accademia Capitolina detta del Nudo e per i Salariati et altre spese di Piazza Navona [...]

Fascicolo con segnatura B

Bilancio sopra l'assegnamento e spese rispettivamente fatte per l'accademia Capitolonia detta del Nudo e salariati di Piazza Navona dall'anno 1763 a tutto l'anno 1780

Del denaro che è stato depositato nel Sagro Monte di Pietà di Roma in credito dell'Emo. e Rmo. Signor Cardinale Carlo Rezzonico come Camerlengo di Santa Chiesa in conto a parte proveniente dall'annuo assegnamento di scudi 900 fatto dalla S. M. di Benedetto XIV sopra il ritratto della dogana dalla Sola (sic) con suo Chirografo segnato li 5 dicembre 1756, in cui ordina che di scudi 900 annui debino da Monsignor tesoriere far depositare nel Sagro monte della Pietà di Roma in credito del Cardinale Camerlengo pro tempore in conto a parte di sei in sei mesi anticipatamente la rata di 450 scudi da incominciare il dì primo ottobre 1756 per erogarsi con ordine del medesimo Cardinale Camerlengo nelle spese dell'accademia capitolina detta del Nudo e per i salariati et altre spese per il ministero di Piazza Navona, come da detto chirografo al quale s[i] rimanda].

1763

E prima a dì primo febraio scudi 433:18 fatti passare in credito del sopradetto Emo. [Rezzonico] provenienti dal sopravanzo d'entrata a tutto l'anno 1762 dal conto della chiara memoria del cardinale G. Colonna già camerlengo come si dimostra nel bilancio dell'amministrazione di detta chiara memoria che si dà segnata lettera a c. 10

c.3

provisionati: [...] al custode dell'Accademia scudi 5; e al modello scudi 5;

[...] Per cera di Spagna, spazzole, scope, bombace, e altro per l'Accademia e Galleria de quadri per tutto l'anno 1763 scudi 9.85

1774, [...] Al signor Nicola Lapiccola per aver ristaurato diversi quadri della Galleria scudi 89:20

1780, [...] Al signor Marron pittore per l'accomodatura di un quadro della Galleria scudi 8

Fascicolo con indicazione Entrata, Uscita, Bilancio

c.2

1781, [...] per le spese minute per l'Accademia,

[...] per spese straordinarie dell'accademia, cioè per numero 27 vetri grandi di Boemia⁶, ripulitura di un quadro e altro scudi 31:20

Fascicolo con indicazione Entrata,

c.2

1782, [...] per otto sedie di noce, una cornice nuova dorata <h>a oro buono, e l'altro per la Galleria de' quadri, scudi 23:90

Fascicolo con indicazione Entrata, U, B

1782,

Nel Sacro Monte di Pietà restano depositati nel suddetto conto a tutto dicembre 1782 come risulta da libro mastro di detto monte a c. 572 scudi 388:37 [devono essere pagati i sottoscritti che dal detto monte non sono pagati]:

⁶ Il cristallo veniva utilizzato per realizzare i vetri a protezione dei dipinti.

c.3 [...] Clemente Cittadini per rimborso di spese per l'Accademia, scudi 7:64

Detto per la ricongizione dei soldati

Giuseppe Rovere computista

Fascicolo con indicazione Entrata, U, B [sul retro scritta coeva *Camerlengato*]

1783,

c.2, [...] Al signor Clemente Cittadini custode di detta accademia scudi 60 e baj 53 cioè 37:08 fattili pagare li 12 ottobre 1783 per provista di spesa tra legna, sacchi, sei carbone e barili tre ogli, scudi 5:15

c.3, [...] Signor Clemente Cittadini per rimborso del residuo del prezzo dell'oglio provveduto per l'accademia.

Fascicolo con indicazione Entrata,

1785,

ccnn.

[pagamenti al modello, Giovanni Cinatti, succeduto a Giovanni Calliani morto nel 1768 c'è una elemosina per la moglie di quest'ultimo; altri pagamenti al Cittadini fra cui le quote da ripartire ai soldati per la ricognizione dell'accademia oltre al solito olio carbonella etc..]

[lista di spese di Cittadini, per legna e in generale per le spese fatte per l'accademia e per la Galleria, fra cui cera di Spagna per sigillare i disegni dei concorsi]

[...] cera di Spagna libre 6 per sigillare li fogli delli concorsi [...]

Fascicolo con indicazione Entrata,

1786,

ccnn. [...] a detto Cittadini [...] per aver fatto staccare e riattaccare li due quadri che si sono fatti ripulire, scudi 1:20

[...] A Madama Margherita Bernini per la ripulitura delli due quadri del Guercino nella Galleria di Campidoglio rappresentanti, uno la Sibilla Persica, e l'altro la Cleopatra Supplicante ai piedi di Augusto come dalla Giustificazione in filza 428

[...] A Madama Margherita Bernini per la ripulitura delli due quadri del Guercino nella Galleria di Campidoglio

dal 1787 al 1791

Fascicolo con indicazione Entrata,
1791

1792, [pagamento a C. per il beveraggio ad un concorso e per aver cambiato il manichino di legno]

1793-1804 [soliti pagamenti]

1804, al signor Clemente Cittadini custode dell'Accademia del Nudo per rimborso di tanti spesi nella provista di due arme di Sua Santità collocate una sopra la porta dell'Accademia e l'altra sopra la porta della Galleria de quadri e cinque sedie di paglia per questo servizio dell'Accademia scudi 6.95

1805, al signor CC. Custode dell'accademia del Nudo per la valuta ridotta a 125 scudi, 32.50 erasi dovutigli in sodisfazione degli altri scudi 30, compenso accordatigli in vece dell'usufrutto dell'orto al Monte Tarpeo non percepito [percepito] per un anno, e mese uno da Ottobre 1799 a tutto 1800, scudi 26

Dimostrazione dell'entrata e dell'uscita della Reverenda Camera avutagli in ogni tesorierato in confronto di quella avutasi nel tesorierato di Mons. Mesiner prima dell'epoca del nuovo metodo della Computisteria generale.

c.16 confronti bilanci 1744-1790, A spese per il Moseo (sic) de quadri in Campidoglio uscita di anni 10 dal 1744 al 1753 ragguagliato in anno... scudi 100

Cala l'uscita nel decennio dal 1781 al 1790, ...scudi 100

c.17 a spese per il nuovo Moseo che si forma in ordine di Nostro Signore al vaticano, uscita di anno 10 dal 1781 al 1790 ragguagliato in anno, ...scudi 2678:30e 1/3

cresce l'uscita nel decennio del 1781 al 1790, scudi 2678:30e 1/3

Bilanci 1744/1793

c.36, a spese per il nuovo moseo de quadri in Campidoglio al 1752 uscita dal 1744 al 1758 ragguagliato in anno, scudi 66: 66

Cala l'uscita nel decennio dal 1739 al 1769 scudi 66: 66

Bilanci 1744/1793

c.92 a Spese per il Nuovo Museo che si forma d'ordine di Nostro Signore al Vaticano uscita dal 1767 al 1773, scudi 1257:15

cresce l'uscita dal 1767 al 1773

c.93 a spese per il nuovo moseo de quadri in Campidoglio, uscita 1767-1773, scudi 4285, cresce dal 1767 al 1773

Bilanci c.105, A spese per il nuovo Moseo che si forma in Vaticano uscita 1774 al 1784, scudi, 33696: 63

Cresce dal 1774 al 1784

Ristretto le spese straordinarie,

c.502 pagamenti fatti all'artisti che hanno lavorato per servizio del Moseo Pio Clementino, de quali non se nè avuto il rimborso della Cassa de' Lotti,

Bilanci e spese straordinarie 1744 al 1790

c. 561, 1771, spese per il Nuovo Moseo al Vaticano, 8193:15,

spese il il Moseo de quadri in Campidoglio fatte con i sopravvanzi del lotto incamerato, scudi 300

1752, spese per il Moseo de quadri in Campidoglio scudi 100, a seguire spese per il Museo Vaticano.

Ristretto,

[1786-1793]

c.502 r [nuova numerazione]

Pagamenti fatti alli artisti che hanno lavorato per servizio del Moséo (sic) Pio clementino, de quali non sé nè avuto rimborso dalla casa dei Lotti, 1333700:03

SPESE STRAORDINARIE

1744-1790

c.542v [nuova num]

Spese per la statua rappresentante San Michele Arcangelo collocata sopra il Maschio della fortezza di Castel Sant'Angelo, scudi 6204: 49

c.561r [n.n.]

spese per il nuovo museo al Vaticano, scudi 8193: 15

spese per il moseo de quadri in Campidoglio fatte a spesa con i sopravvanzi del Lotto incamerato scudi 300

c.581v[nn]

1776

spese per il nuovo moseo P. C al Vaticano 3378:19

c. 631 [nn]

1750

spese per la restaurazione del colosseo

c. 736[nn]

nel 1770 fu l'impresa dei lotti incamerata

Per il Moseo de' quadri del Campidoglio scudi 300

c.945[nn]

sunto del piano formato nel 1795 da Mons. Vergani relativo alle spese dell'erario pontificio ed alle forze del medesimo con altri particolari rilievi [...]

c.948 r

art. II [1795]

dopo aver lodata l'opera del Museo Pio dice che essendo sufficienti le spese fatte fin qui si potrebbe desistere proponendo di fare una dote a detto Museo di s. (sic) 7,08 mila scudi l'anno ed il dipiù di circa 40 mila rilasciarlo a favore della Camera per conto della Soldatesca.

Osservazioni sui conti preventivi della Camera Apostolica per gli anni 1817-1818

1819-1829

c.25 [nn] titolo 9

Niente accade rilevare rapporto alle spese de' Musei e belle arti sono state queste desunti dagli assegnamenti fissi e dai lavori che sono stati attualmente in corso al moseo Vaticano 27.000 scudi

1820

c.26 [nn]

titolo 9

spese per i Musei ed oggetti di belle arti, 36 600

13.

Libri Mastri Monte di Pietà

Libri Mastri

rubric. 123

1761, Principe, card. Girolamo Colonna, scudi 220.581

Colonna Camerlengo per le spese dell'Accademia Capitolina detta del Nudo-card Colonna 333

Giuseppe Palazzi, 21

1764, per le spese dell'Accademia Capitolina, c. 118

1765, per le spese dell'Accademia Capitolina, c. 208s., 439

1766, per le spese dell'Accademia Capitolina, cc. 147, 892

1767, Carlo Rezzonico per le spese dell'Accademia Capitolina, cc. 193, 676

1774, La Piccola, c. 136

1780, Marron, rubric.142,[123, 552, 809, 1048] mastri: 548, c. 809s n.552 Cardinale Carlo Rezzonico camerlengo di Santa chiesa, [...] A di 7 ottobre detto trentasei scudi ventiquattro moneta per spese a Clemente Cittadini

809d Cardinale Carlo Rezzonico camerlengo di S. Ch. conto a parte per le spese dell'accademia capitolina detta del Nudo dato per resto a di 7, 636.74 moneta

a di 26 settembre scudi 450 moneta [...] con ordine dell'Illustrissimo pro Tesoriere de' denari a conto delle Dogane generali conto nuovo per conto che [...] mesi anticipati a tutto maggio dell'anno prossimo a venire 1781.

c.1048s, n.807 Cardinale camerlengo Carlo Rezzonico camerlengo per le spese del Nudo dette c. 13 [lista pagamenti scudi 3 a Giacinto Massimo e Giuseppe Bertarelli, Giovanni Martinaggi e Giacinto Valentini, Rosa Lucidi vedova Giacinto Giacobini, Giovanna Martineggio vedova Claudio Vogetti, 5 scudi per spese a Clemente Cittadini] (al margine di ogni pagamento 1042, 1061, 1086, 1087, 1110, 1169.

c.1048d, Cardinale camerlengo conti a parte per le spese.

1781, rubr. 143, ripulitura quadro, Cardinale Carlo Rezzonico, conto a parte per il nudo, cc.114, 239;

Libri Mastri 526

c.220s

1761

Cardinale Girolamo Colonna camerlengo di santa chiesa per la spesa dell'accademia capitolina detta del nudo e per salariati di piazza navona

[...]

A di 14 gennaio sette scudi e 55 di moneta pagati a Giuseppe Voget per detto, 253

a di detto scudi 5 pagati a detto per detto, 253

a di detto scudi 5 pagati a detto per detto, 253

[...]

a di 22 gennaio scudi 15 moneta pagati a Giuseppe Voget per detto, 259

[...]

a di 17 febbraio 5 scudi pagati a Giuseppe Voget per detto, 323

a di 17 febbraio 5 scudi pagati a Giuseppe Voget per detto, 326

a di primo aprile 12 scudi a Giuseppe Rovere per detto, 335

[...]

a di 19 maggio pagamento scudi 5 a Giuseppe Voget per detto, 391

a di 19 maggio pagamento scudi 5 a Giuseppe Voget per detto, 391

c.220d

Cardinale Girolamo Colonna camerlengo di S. Chiesa per le spese dell'Accademia Capitolina del Nudo e per li salariati di Piazza Navona 584.32 moneta, di contro

[...]scudi 5 Giuseppe Voget, 454

scudi 5 Rovere, 486

c.581s

Cardinale Girolamo Colonna camerlengo di santa Chiesa per spese come di contro di detto
a di 14 novembre

[pagamenti come sopra a Voget]

a di 14 dicembre 15 scudi moneta pagati a Gio. Principe per detto, 614

[...]

581d

Cardinale Girolamo Colonna camerlengo di S. Chiesa per le spese dell'accademia Capitolina detta del Nudo e salariati di piazza Navona detti scudi 174:40 moneta per resto in questo a detta 220

A di 9 dicembre 450 moneta recati il nostro cassiere li medesimi pagati oggi da Noi de denari liberi della R.C.A. d. n. di Dogane con ordine di Monsignore Tesoriere che disse per sei mesi anticipati a tutto marzo 1782

Libro Mastro 548

1780

c.809s

a di 7 ottobre detto trentasei scudi ventiquattro moneta per spese a Clemente Cittadini, 777,
3624

c.1048s

[pagamento a Giovanna Martineggio vedova di Claudio Vogetti, scudi 5 per spese a Clemente Cittadini]

Libro Mastro 555

1786

c.609s

Conto Carlo Rezzonico camerlengo di contro detti

[...] a di 4 settembre 1786 5 scudi pagati a Clemente Cittadini per Gio. Cinatti, 645

[...] a di 30 ottobre 77.14 scudi pagati a Clemente Cittadini, 701

[...] a di 9 ottobre 5 scudi pagati a Clemente Cittadini per Giovanni Cinatti, 716

[...] a di 13 ottobre 5 scudi pagati a Clemente Cittadini per detto, 721

a di 13 ottobre 5 scudi pagati a Giuseppe Cinatti per detto Clemente Cittadini, 721

c.282 s, d

[pagamenti a Cittadini e Gio. Cinatti come sopra]

[Giuseppe Rovere per Luigi Porzi 12 scudi, Giuseppe Rovere per Luigi Porzi 12 scudi, Giuseppe Rovere per Luigi Porzi 12 scudi, di seguito; pagamento a Cittadini per Cerbi, scudi 7]

c.143s

[pagamenti a Clemente Cittadini per Cinatti]

A di 4 detto sette pagati a Clemente Cittadini per Pietro Vannucci

Libro Mastro 551

1782

c.148s

[pagato Clemente Cittadini per Adriano de Paolis; pagato Gio.Cinatti per detto de Paolis]

148d

[pagamento a Rosa Lucidi per Antonio Michelini]

c.420s

[pagamento a Giuseppe Rovere per Carlo Gamberani]

c.420d

[pagamento a Cittadini per Gio Liberi]

c.572s

A di 15 ottobre pagati scudi 17.37 moneta a Clemente Cittadini per Vincenzo Sisti

[pagamento a Clemente Cittadini per Gio.Battista Solimani]

Libro Mastro 539

1774

c.124s

pagamento a Clemente Cittadini per Marc'Antonio Passi

c.467 1774

pagamento a Clemente Cittadini per Carlo Simonetti

14.

Segretari e cancellieri R.C.A., Clarellus, b. 561

Documenti vari su Cittadini e nota de' quadri della Galleria

Obligatio Pro Signori Clemente Cittadini et Brigitta Cittadini Voget. Die decima februarii
1768

c.109r

Avendo l'eminentissimo e reverendissimo cardinale Camerlengo a contemplazione del merito del fu Giuseppe Voget mentre visse custode dell'Accademia del Nudo eretta in Campidoglio e del buon servizio da esso prestato dall'anno 1755 in cui ne fu provisto fino alla di lui morte e provveduto di detta carica il signore Clemente Cittadini cognato del defonto Giuseppe Voget e fratello carnale della signora Brigida vedova del signor Voget, ed avendo detto signor Clemente nella supplica a tal effetto presentata all'Eccellenza Sua promesso di convivere e sostenere detta povera vedova sua sorella, come da detta supplica che si iscrive del tutto, e volendo esso signor Clemente ciò la verità sempre apparisca, indi è che:

Presente il suddetto signor Clemente Cittadini figlio del quondam Lu[c]ino, romano, a me cognito, il quale a contemplazione della suddetta ottenuta carica ad intuito della medesima signora Brigida sua sorella ed in adempimento di quanto ha spontaneamente esibito in detta sua supplica e non altrimenti per detta sua spontanea volontà, ed in ogni altro miglior modo ha promesso e si è obbligato conforme promette e si obbliga di convivere colla suddetta signora Brigida sua sorella e quella sostentare ed alimentare di tutto il bisognevole di lei vita naturale durante e fin tanto che detto signor Clemente continuaria nella (c.116) suddetta carica ed in caso che la medesima signora Brigida non volesse o non potesse per qualche legittima causa convivere con detto signore Clemente suo fratello, allora, ed in tal caso detto signore Clemente promette e si obbliga di dare e somministrare alla medesima scudi 3 ogni mese per di lei sostentamento liberamente e rimossa qualunque eccezione o locimenti del che:

Quie omnia alias et de quibus et quod et pro quibus se ipsam heredes bonas curas in ampliori Reverenda Camera Apostolica forma politis cum clausolis citras obligavit [...] consiens et unica [...]

Actum Romis in predecta Academia [...]

c.111

Clemente Cittadini romano essere Omo dell'Eccellenza Vostra con il più umile ossequio le rappresenta, esser fratello carnale della vedova del defunto Giuseppe Woget che era custode dell'Accademia del Nudo in Campidoglio et avendo da molti anni prestata l'opera sua a detto Giuseppe Woget per tutte le incombenze di detta carica (sic), tanto per li affari dell'Accademia del Nudo quanto per quelli della Galleria de quadri essendo in tutto benissimo esperto, supplica con fervore l'Eccellenza Vostra volersi degnare ammetterlo a detto ufficio, promettendo l'Orante tutta la fedeltà e pontualità (sic) che vi si richiede, oltre di ciò promette ancora convivere assieme et sostenere detta povera vedova sua sorella, et ambe due pregheranno sempre S.D.M per la conservazione et esaltazione dell'Eccellenza Vostra che s.

c.111v

All'eminentissimo principe il signor cardinale Rezzonico

Attesto io infrascritto [...] che l'Orante già da anni quattordici che vive con la sua madre vedova in questa mia parrocchia ha dato saggio di se stesso [conducendo] vita cristiana [partecipando] alle funzioni della chiesa con portare ogni rispetto alla sua madre [...] questa famiglia è una delle più timorate di Dio e di maggior edificazione di questa parrocchia, onde pòì inspettarsi un ottimo esito quando venga collocato in [citato] posto del suo cognato; tanto più che nonostante la sua povertà, per essere decaduto dal suo stato civile per la morte del padre, ha procurato sempre mantenersi un decoro e riputazione. Et in fede scritto di 18 gennaio 1768.

Valeriano Costantini rettore di S. Lucia in Tinta

18 gennaio 1768

Si spedisca la patente in favore dell'oratore

C. Cardinale Rezzonico Camerlengo

Clemente Cittadini romano⁷

c.139r

Confrontatio, consignatio, sigillatio et obligatio custodiendi tabulas pictas facta pro signor Clemente Cittadini

⁷ Stessa mano dell'intestazione.

Pro

Eminentissimo et reverendissimo signor Cardinali camerario ac Accademia seu Pinacotheca Capitolij.

Die 23 februarij 1768

Essendo che la santa memoria di Benedetto Papa XIV per promuovere le belle arti di scoltura e pittura in questa città di Roma e facilitarne alli studiosi di di (sic) queste nobili arti il modo di quelle apprendere facesse innalzare da' fondamenti un nobile edificio nella parte del Campidoglio denominata il monte Tarpeo, nel quale non solamente vi facesse collocare una considerabile raccolta di quadri e pitture delli più celebri ed insigni autori, ma inoltre in una stanza destinata a tal effetto vi facesse erigere un'Accademia denominata del Nudo, con aver destinato del tutto perpetuo Protettore e soprintendente l'Eminentissimo e Reverendissimo signor Camerlengo pro tempore con varie diverse ordinazioni e leggi diffusamente espresse nella Costituzione della stessa S. M. di Benedetto XIV segnata di 15 marzo 1753; alla quale s. [segue]

Essendo altresì che in sequela della detta costituzione la chiara memoria del cardinale Valenti allora camerlengo facesse collocarvi nelli due grandi stanzoni destinati a tal effetto li quadri suddetti e per custode della detta Galleria de' quadri ed Accademia prescegliesse e designasse il fù (sic) Giuseppe Voget ed al medesimo fossero consegnati tutti li suddetti quadri diffusamente descritti come da istromento negli atti miei rogati 10 gennaio 1755, al quale s⁸.

Ed essendo ancora che per morte del suddetto fu Giuseppe Voget ultimamente seguita dall'Eminentissimo e Reverendissimo signor Cardinale don Carlo Rezzonico camerlengo di Santa Chiesa e protettore della suddetta Galleria ed Accademia sia stato deputato in nuovo custode delle medesime il signor Clemente Cittadini come dalle letteri patenti di sua deputazione in detti atti miei spediti li 10 del corrente mese alle quali⁹ e volendosi in seguito delle medesime venire al confronto e nuova descrizione di tutti li suddetti quadri indi è che:

Richiesto Jo segretario e cancelliere della Reverenda Camera Apostolica per parte del suddetto eminentissimo e reverendissimo signor cardinal don Carlo Rezzonico camerlengo della R.C.A. e per l'eminenza sua per parte di monsignore illustrissimo e reverendissimo Francesco Mantica uditore civile del Camerlengato incaricato (come asserì) da S. E. ad assistere al suddetto confronto e nuova descrizione e farne la sigillazione e consegna¹⁰ rispettivamente unitamente col suddetto monsignore illustrissimo e reverendissimo Francesco Mantica ed il

⁸ Si rimanda.

⁹ "Alle quali [si rimanda]".

¹⁰ La sigillazione e il controllo sembra essere necessaria per il passaggio di consegna da uno all'altro custode.

signor Stefano Pozzi assessore per le pitture mi sono portato alla suddetta nuova fabbrica della ridetta Galleria de' quadri ed Accademia del Nudo posta nella cima della Rupe Tarpea, ove giunti, alla presenza del signor Clemente Cittadini nuovo custode ed infrascritti testimoni fu fatto un esatto riscontro delli suddetti quadri coll'inventario vecchio, e quelli nuovamente descritti, indicando anche quelli, che sono dipinti in tavola ed in rame e quelli che hanno il cristallo avanti, come ancora per ordine dell'E. S. sono stati ciascuno di essi quadri sigillati con sigillo piccolo e stemma gentilizio della stanza di Nostro Signore felicemente regnante a tal effetto dal detto eminentissimo e reverendissimo signor cardinale camerlengo consegnato al predetto monsignore illustrissimo e reverendissimo Mantica; qual sigillo fu impresso in cera di Spagna rossa sopra su una fettuccia di lanicciola verde, che abbraccia cornice, e telaro al di dietro di ciascun quadro; ed in quanto a quelli che sono in tavola e in rame che non hanno telaro, la detta fettuccia prende la cornice e tavola o rame rispettivamente con quattro impressioni del suddetto Pontificio sigillo in ciascuno de' suddetti quadri apposti due pezzi di fettuccia; qual inventario de' suddetti quadri in numero in tutto di trecento così sigillati e sotto dal suddetto signor Clemente e per identità maggiore sigillato nelle due estremità d'un pezzo di fettuccia col suddetto sigillo, misi consegna per inserirlo nel presente strumento del tre [...]

E terminata la suddetta descrizione e sigillazione come sopra, li predetti quadri dal prelodato monsignore illustrissimo e reverendissimo Mantica in nome e per ordine di detto illustrissimo e reverendissimo signore cardinale camerlengo furono consegnati al suddetto Cittadini nuovo custode stante la qual consegna. Presente il predetto signor Clemente Cittadini figlio del quondam Lu[c]ino romano a me cognito nuovo custode come sopra deputato alla suddetta Galleria de' quadri ed Accademia del Nudo di sua spontanea volontà ed in ogni a loro miglior modo promette e si oblige (sic) di bene e fedelmente e esattamente esercitare l'ufficio suddetto di custode della suddetta Galleria e quadri e li medesimi quadri descritti, sigillati e contenuti nelli presenti fogli bene e diligentemente e custodire e ritenere perpetuamente nelli sue stanzioni della suddetta Galleria ed indi mai amovere e trasportare altrove e delli medesimi quadri descritti rendere sempre (c.191r) in ogni tempo fedele intero ed esatto conto all'Eminentissimo e reverendissimo signor cardinale camerlengo pro tempore o a chi verrà dal medesimo ordinato ad ogni semplice richiesta sotto le pene ed arbitrio dello stesso eminentissimo e reverendissimo cardinale camerlengo pro tempore liberamente e rimessa qualunque eccezione o locimenti de' quali s. [segue o si rimanda]

Que omnia alias de quibus quod pro quibus seipsum heredes bonas a iura in ampliori reverendissima Camera Apostolica forma solitis cum clausulis citras obligavit consiems unicas dicta fuit tanti iuravit vis super quibus.

Actum domus in suprascripta Galleria quibus Signor Antinius de Dominicis filius de me Scipionis et Joannes Cinatti filius quondam Francisci ambo romanibus.

Pro Alberto salvatori Secretario Apostolico Antonio Panerogat.

c. 191v

Die 15 Junii 1771

D'ordine dell'Eminentissimo e reverendissimo cardinale Camerlengo coll'intermediato e presenza del Monsignore illustrissimo e reverendissimo Francesco Mantica suo uditore civile e coll'assistenza del signore Nicola La Piccola pittore ed me infrascritto fu collocato nella seconda stanza della Galleria de' quadri e signatamente sotto il San Giuseppe Battista di Daniele da Volterra come nell'annessa descrizione al numero 108, l'infrascritto quadro donato dalla Santità di nostro signore papa Clemente XIV felicemente regnante che fu descritto come appresso.

Quadro rappresentante Amore e Psiche¹¹ in lume di notte originale del cavaliere Benedetto Luti alto palmi $6\frac{3}{4}$ e largo palmi $10\frac{1}{2}$

Il suddetto fu sigillato con sigillo della Santità Sua in quattro luoghi nel medesimo modo e maniera che furono sigillati gli altri come nel preinserito inventario e dato in consegna al signore Clemente Cittadini custode.

Dal sito ove fu collocato il suddetto descritto quadro furono levati sei quadri più piccoli descritti nell'inventario n. 109¹², 110¹³, 111¹⁴, 116¹⁵, 117¹⁶ e 118¹⁷ e questi trasportati e collocati nella medesima [c.192r] stanza e come appresso

Il quadro n. 109 e l'altro 110 furono collocati nella facciata incontro detta a tramontana in luogo delli quadri n. 42¹⁸ e 43¹⁹ che furono levati e posti nella facciata dell'ingresso sotto il

¹¹ Cfr., PIETRANGELI C., *Nuovi...*, p. 64. Il dipinto entra nel 1771 nella collezione Capitolina. In seguito il dipinto passerà all'Accademia di San Luca.

¹² La madonna e S. Anna con vari angeli che con istromenti diversi fanno adorazione alla madonna sedente sopra la luna originale di Paolo Veronese alto palmi 8 largo palmi $6\frac{3}{4}$.

¹³ Un Cristo morto della scuola del Caracci alto palmi 4 largo palmi $7\frac{3}{4}$.

¹⁴ Un Anfiteatro con fiere ed uomini del Pordenone alto palmi $5\frac{3}{4}$ largo palmi $8\frac{1}{4}$.

¹⁵ Una Maddalena mezza figura del Dossi alto palmi $2\frac{3}{4}$ largo palmi $2\frac{1}{2}$.

¹⁶ S. Benedetto mezza figura del Cavalier D'Arpino alto palmi $2\frac{3}{4}$ largo palmi 2.

¹⁷ Mezza figura rappresentante la Maddalena di Guido alto palmi $2\frac{3}{4}$ largo palmi $2\frac{1}{2}$.

¹⁸ Il Battesimo di Nostro Signore con ritratto in profilo in fondo del quadro, o per meglio dire all'estremità di esso originale del Tiziano dipinto in tavola alto palmi $5\frac{1}{4}$ largo palmi 4, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto palmi 5.

¹⁹ La Natività della Madonna originale dello Scarsellino di Ferrara scolaro del Tintoretto alto palmi $4\frac{1}{2}$ largo palmi $3\frac{1}{2}$.

quadro n. 82²⁰, e nel mezzo, sotto detto 82, vi fu posto il numero 111, e nella medesima facciata sotto il numero 79²¹ vi fu posto il numero 116 sotto il numero 80²² il 117 e sotto il numero 81²³ il 118

Il signor Pane sub [scripsit]

15.

Segretari e cancellieri R.C.A., Clarellus, b. 561

Nota de' quadri che esistono nella Galleria del Campidoglio secondo la distribuzione fatta dalla bona memoria del signor Giuseppe Voget, e ritrovata da monsignor illustrissimo e reverendissimo Francesco Mantica uditore del Camerlengato nell'atto della nuova consegna fatta al signor Clemente Cittadini nuovo custode [anno 1768]

come siegue

c.142r

Prima Galleria dove è il ritratto in marmo coll'iscrizione della S. M. di Benedetto PP.
XIV²⁴

FACCIATA PRINCIPALE

1. Gran quadro rappresentante Bacco, ed Arianna nell'isola di Creta con altre figure, e vari putti allusivi al soggetto del quadro originale di Guido Reni di misura in altezza palmi romani 13 in lunghezza palmi 19

²⁰ Gran quadro rappresentante Rinaldo accompagnato da due Guerrieri in atto di abbandonare Ermida originale di Gio Bonnati alto palmi 11 largo palmi 15, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto palmi.

²¹ L'Adorazione de Re Maggi originale dello scarsellino alto palmi 5 ½ largo palmi 2.

²² Una mezza Figura con vaso in mano del Furino alto palmi 2 ¾ largo palmi 1 ¾.

²³ Sagra Famiglia della scuola di Ferrara.

²⁴ E' stata volutamente mantenuta la numerazione presente nell'inventario, senza specificare la presenza in una unica registrazione di due o più dipinti, al fine di facilitare i rimandi indicati nel testo dell'atto notarile.

2. S. Elena in atto di meditazione con Putto e Croce originale di Paolo Veronese alto palmi 7 $\frac{1}{2}$ largo 6

c.142v

3. Ritratto al naturale di Urbano VIII originale di Pietro da Cortona alto palmi 8 largo palmi.6
4. La Sibilla Persica originale del Guercino da Cento alto palmi 5 $\frac{1}{4}$ largo palmi. 4 $\frac{1}{4}$
[Rodolphus Santa Maria Maddalena originale di Francesco Albano in figura orante alta palmi 4 larga palmi 3
5. S. Maria Maddalena originale di Domenico Tintoretto alto palmi. 5 largo palmi 4
6. La Sagra famiglia di Monsù Mignord alto palmi 5 $\frac{1}{3}$ largo palmi 4 $\frac{1}{4}$
7. Mezza figura con mano sino al ginocchio in circa rappresentante una Maria, scuola di Carracci alto palmi 4 $\frac{1}{3}$ largo palmi. 3 $\frac{1}{2}$
8. L'Adorazione de Re Magi originale di Giacomo Bassano alto palmi 5 $\frac{3}{4}$ largo palmi 7 $\frac{1}{2}$
9. L'Angiolo che appare di notte alli pastori originale di Giacomo Bassano alto palmi 6 largo palmi 8
10. S. Sebastiano legato al tronco figura sino al ginocchio maniera di Guido Reni alto plami 6 largo palmi. 4 $\frac{1}{3}$
11. Altro S. Sebastiano d'egual grandezza e rassomiglianza con lume sinistro alto palmi 6 largo palmi 4 $\frac{1}{3}$

c.143r

12. S. Francesco in adorazione del Crocifisso di Annibale Carracci originale, alto palmi 5 largo palmi 3 $\frac{1}{2}$
13. Quadro rappresentante due ritratti di due Fanciulli della scuola di Giudo alto palmi. 3 $\frac{1}{3}$ largo palmi 2 $\frac{3}{4}$
14. La Notte pensosa del Signore del Bassano e sebbene sia descritto per Ecce Omo alto palmi 3 largo palmi 4
15. Ritratto di Donna maniera di Tiziano alto palmi 3 $\frac{3}{4}$ largo 2 $\frac{1}{3}$
16. S.Girolamo colla croce in mano, originale di Giudo Reni alto palmi 3, largo palmi 2 $\frac{1}{2}$
17. San Girolamo di corrispondente misura originale dell'Albano alto palmi 3 largo palmi 2 $\frac{1}{2}$

18. La Comunione di San Girolamo dipinta in rame pensiero del quadro in grande, che trovai a Bologna originale molto terminato di Lodovico Carracci alto palmi 2 largo palmi $1 \frac{2}{3}$ con suo cristallo
19. Donna rappresentante la Carità con vari attributi e puttini originale dipinto da Lodovico Carracci in rame con suo cristallo avanti

c.143v

alto palmi $2 \frac{1}{3}$ largo palmi. $1 \frac{3}{4}$

20. Ritratto d'uomo con berretto nero in capo, ed un cane che lo accarezza originale di Lodovico Carracci alto palmi $2 \frac{2}{3}$ largo palmi $2 \frac{1}{8}$
21. Ritratto di Donna con Corsetto nero originale di Albeins dipinto in tavola alto palmi $2 \frac{1}{2}$ largo palmi. 2
22. Lo spozalizio di S. Caterina con il Bambino e Madonna originale del Corregio dipinto in tavola con cristallo avanti alto palmi $1 \frac{1}{3}$ largo palmi. $1 \frac{1}{6}$
23. S.Cecilia che suona l'organo colla Madonna, il Bambino ed un S. Carmelitano con giglio in mano, ed un Angiolo originale di Annibale Carracci dipinto in rame con suo cristallo avanti alto palmi $1 \frac{1}{2}$ largo $1 \frac{1}{6}$
24. Quadro piccolo in tavola rappresentante la Madonna con il Bambino in seno originale di Annibale Carracci alto palmi $1 \frac{1}{3}$ largo palmi 1
25. Altro quadro in tavola rappresentante Cristo che porta la Croce al Calvario, ed altre

c. 144r

piccole figure della scuola Fiorentina alto palmi $1 \frac{1}{2}$ largo palmi 1

26. S. Cecilia in figura ovata originale di Francesco Romanelli alto palmi 4 largo palmi 3
27. S. Maria Maddalena originale di Francesco Albano in figura ovata alto palmi 4 largo palmi 3
28. La Sacra Famiglia con S. Caterina in ginocchio dipinta in tavola con suo cristallo originale di Benvenuto Garofalo altopalmi 3 largo palmi $2 \frac{1}{3}$
29. Altra Sagra famiglia dipinta in tavola con suo cristallo originale di Benvenuto Garofalo alto palmi 3 largo palmi $2 \frac{1}{3}$
30. La Madonna, il Bambino, S.Caterina, S. Giuseppe e S. Francesco originale di Lodovico Carracci alto palmi 4 largo palmi 3
31. Il Convito del Signore in casa di Simon Fariseo con S. Maria Maddalena ai piedi del Signore miniatura di Maria Felicia Tibaldi Subleyras dipinta in pelle tirata sua rame con suo cristallo alto palmi 1 largo palmi 3

c. 144v

- 32. Piccolo ritratto di Giulio II alto palmi $1 \frac{1}{4}$ largo palmi 1
- 33. Piccolo ritratto d'un senatore con berretto rosso alto palmi $1 \frac{1}{4}$ largo palmi 1

FACCIATA LATERALE VERSO PONENTE

- 34. Sansone che sbrana il leone, originale di Pietro da Cortona alto palmi $5 \frac{3}{4}$ largo palmi $4 \frac{1}{2}$
- 35. La Madonna in adorazione del Bambino con altri Putti originale di Pietro da Cortona alto palmi $8 \frac{1}{4}$ largo palmi 6
- 36. Ritratto di due uomini con berretto nero in capo, collare, o sia lattuga al collo maniera della scuola di Tiziano alto palmi $3 \frac{1}{3}$ largo palmi $2 \frac{3}{4}$
- 37. Ritratto d'Uomo con collana d'oro originale del Dossi di Ferrara alto palmi $3 \frac{1}{3}$ largo $2 \frac{3}{4}$
- 38. Orfeo, che suona la lira con carie ninfe con Putti e fiori con animali di diversa specie e paese originale di Niccolò Posino dipinto in tavola alto palmi $2 \frac{3}{4}$ largo palmi $5 \frac{3}{4}$

c.145r

- 39. Davidde con testa di Oloferne sotto i piedi originale di Francesco Romanelli alto palmi $10 \frac{1}{2}$ largo palmi $6 \frac{3}{4}$
- 40. Barsabea nel bagno con altra figura originale del Palma il Giovane alto palmi $5 \frac{1}{4}$ largo palmi $4 \frac{1}{2}$
- 41. Lot con le figlie originale del Palma il Giovane alto palmi $4 \frac{3}{4}$ largo palmi 7
- 42. Due filosofi originale del cavalier Calabresi alto palmi $5 \frac{1}{4}$ largo palmi $4 \frac{1}{2}$
- 43. Gran quadro rappresentante il Ratto delle Sabine originale di Pietro da Cortona alto palmi $12 \frac{1}{2}$ largo palmi 19
- 44. Romolo e Remo con la Lupa, il Fiume Tevere ed altro Pastore originale di Pietro Paolo Rubens alto palmi $9 \frac{1}{2}$ largo palmi $9 \frac{1}{2}$
- 45. S. Maria Maddalena con Croce in mano in figura ovata originale di Guido Reni alto palmi $3 \frac{1}{2}$ largo palmi $2 \frac{1}{2}$
- 46. S. Gio. Battista mezza figura originale del Guercino da Cento alto palmi $3 \frac{1}{2}$ largo palmi 3
- 47. Il Presepe con Angelo, il padre Eterno in Gloria originale del Gaudenzio dipinto in

c.145v

tavola alto palmi $2 \frac{1}{2}$ largo palmi $1 \frac{1}{3}$

48. La Disputa di S. Caterina con molte figure originale di Giorgio Vasari dipinto in tavola alto palmi $2 \frac{1}{2}$ largo palmi $1 \frac{1}{2}$
49. Testa di Madonna maniera del Correggio dipinto in tavola alto palmi $1 \frac{3}{4}$ largo palmi $1 \frac{1}{4}$
50. Testa di piccolo Giovane dipinta in tavola maniera di Tiziano alto palmi $1 \frac{3}{4}$ largo palmi $1 \frac{1}{4}$
51. Testa di giovane con cappello e collare di simile maniera alto palmi $\frac{1}{2}$ largo palmi $1 \frac{1}{4}$
52. Testa di Ecce Homo del Barocci alto palmi $1 \frac{1}{2}$ largo palmi $1 \frac{1}{4}$ con suo cristallo avanti
53. Il Presepe o sia la Natività di Nostro Signore con Pastori originale di Agostino Carracci alto palmi $3 \frac{1}{2}$ largo palmi $2 \frac{3}{4}$
54. Giacobbe descritto per Labano nell'inventario Vecchio, con Lia e Rachele originale di Ciro Ferri alto palmi $3 \frac{1}{4}$ largo palmi $2 \frac{3}{4}$
55. Gran quadro in tavola rappresentante la Presentazione di Nostro Signore al tempio con molte figure originali del B. fra Giovanni da Fiesole con il Ritratto dell'Autore in estrema parte laterale alto palmi $11 \frac{1}{2}$ largo palmi 11

c.146r

56. Giuditta con testa di Oloferne in tavola maniera del Pomaranci alto palmi $4 \frac{1}{4}$ largo palmi $3 \frac{1}{2}$
57. Mezza figura di donna della scuola di Raffaele d'Urbino con piccolo panneggiamento ricoperta da Pietro da Cortona alto palmi $4 \frac{1}{4}$ largo palmi $3 \frac{1}{4}$
58. Gran quadro rappresentante Lot colle figlie, del Canini alto palmi $4 \frac{1}{3}$ largo palmi 6
59. Gran quadro rappresentante la separazione d'Abramo da Giacobbe con molte figure originale di Raffaellino scolare di Pietro da Cortona alto palmi $10 \frac{3}{4}$ largo palmi 15
60. Europa originale di Guido Reni alto palmi $2 \frac{1}{2}$ largo palmi 3
61. Polifemo originale di Guido Reni alto palmi $2 \frac{1}{2}$ largo palmi 3
62. La Dea Flora con molte figure in Carro di Trionfo con molti Putti e Ninfe, che colgono e spargono fiori originale di Niccolò Posino alto palmi $6 \frac{1}{2}$ largo palmi $9 \frac{1}{4}$
63. Sagra Famiglia originale di Andrea Sacchi

c.146v

- alto palmi $4 \frac{1}{2}$ largo palmi $3 \frac{1}{2}$
64. Sposalizio di S. Caterina originale di Dionisio Calvasi alto palmi $4 \frac{1}{2}$ largo palmi 3

65. San Giovanni Battista che tiene nelle mani l'Iscrizione colla Croce di canna originale del Guercino alto palmi $2 \frac{3}{4}$ largo palmi $4 \frac{1}{4}$
66. Mezza figura in ovato con colombo in mano originale di Francesco Romanelli alto palmi $2 \frac{3}{4}$ largo palmi 2
67. Testa d'uomo con lattuga al collo originale di Tiziano alto palmi $2 \frac{1}{2}$ largo palmi 2
68. Ritratto d'uomo con lattuga al collo di Carracci alto palmi $2 \frac{1}{2}$ largo palmi 2
69. La Madonna, il Bambino e S. Francesco di scuola Veneziana alto palmi $3 \frac{1}{2}$ largo palmi $2 \frac{3}{4}$
70. Sagra famiglia di Andrea Schiavoni alto palmi $3 \frac{1}{3}$ largo palmi $2 \frac{2}{3}$ in tavola
71. Il Presepio con molte figure di Gaudenzio dipinto in tavola alto palmi 2 largo palmi $2 \frac{1}{2}$
72. S. Cecilia che suona l'organo originale di Lodovico Carracci alto palmi 2 largo palmi $2 \frac{1}{6}$

c.147r

73. La veduta di Ponte Rotto per traverso di Gaspare Vanvitelli alto palmi $1 \frac{1}{6}$ largo palmi $2 \frac{3}{4}$
74. La veduta del Tempio del Sole per Traverso del Suddetto Vanvitelli alto palmi $1 \frac{1}{6}$ largo palmi $2 \frac{3}{4}$
75. Il Giudizio di Salomone con molte figure in piccolo, originale di Giacomo Bassano alto palmi $1 \frac{3}{4}$ largo palmi $2 \frac{1}{3}$
76. Alessandro, che ordina a soldati l'ascendere Monti inaccessibili della Scuola di Pietro da Cortona alto palmi $8 \frac{3}{4}$ largo palmi $12 \frac{1}{4}$
77. S. Pietro con l'Ancilla della Scuola del Caravaggio alto palmi $4 \frac{1}{2}$ largo palmi 5
78. Quadro per alto rappresentante l'anima Beata originale di Guido Reni alto palmi $11 \frac{1}{4}$ largo palmi $6 \frac{3}{4}$
79. L'Adorazione de Re Maggi (sic) originale dello Scarsellino alto palmi $5 \frac{1}{2}$ largo palmi 2
80. Una mezza Figura con vaso in mano del Furino alto palmi $2 \frac{3}{4}$ largo palmi $1 \frac{3}{4}$
81. Sagra Famiglia della scuola di Ferrara

c.147v

- alto palmi $2 \frac{3}{4}$ largo palmi $2 \frac{1}{6}$
82. La Madonna con il Bambino in tavola di Gaudenzio alto palmi $2 \frac{1}{6}$ largo palmi $1 \frac{2}{3}$

FACCIATA SOPRA LA PORTA

83. Gran quadro rappresentante la Madonna con il Bambino in seno sedente sopra un altro basamento con S. Caterina, S. Girolamo in abito Cardinalizio, con S. Francesco, ed altri copiato eccellentemente da Giovanni Bonnati dall'originale di Paolo Veronese alto palmi 15 $\frac{1}{2}$ largo palmi 9
84. Il Vecchio Simeone col Bambino in braccio di Passignani alto palmi 5 largo palmi 4
85. Varie figure vestite in abito di Maschera maniera del Dossi alto palmi 3 $\frac{1}{4}$ largo palmi 3 $\frac{1}{4}$
86. Ritratto di Puttino vestito di negro con lattuga al collo, e piccolo cagnolo di maniera Fiamminga alto palmi 4 largo palmi 3 $\frac{1}{4}$
87. Un quadro bislongo rappresentante festone di fiori largo palmi 8 alto palmi 4

c.148r

88. Altro simile rappresentante festone di fiori largo palmi 8 alto palmi 4
89. Due ritratti mezze figure maniera di Paolo Veronese alti palmi 2 $\frac{1}{4}$ largo palmi 3
90. Un Satiro che abbraccia una Donna, mezza figura originale del Dossi di Ferrara alto palmi 3 $\frac{1}{4}$ largo palmi 3 $\frac{1}{4}$
91. Circe che porta la bevanda ad Ulisse con altre figure, originale della Sirani discepola di Guido Reni largo palmi 10 alto palmi 8 $\frac{1}{4}$
92. La Madonna, il Bambino e San Giuseppe figure intiere originale del Giorgione alto palmi 10 $\frac{1}{2}$ largo palmi 7 $\frac{1}{2}$
93. Un quadro rappresentante mezza figura di una Vergine primo abozzo di Guido Reni alto palmi 4 largo palmi 3 $\frac{1}{3}$
94. Altra mezza figura di Donna abozzo leggermente fatto da Guido Reni alto palmi 4 largo palmi 3
95. Altro quadro rappresentante Agar ed Ismaele che partano dalla casa di Abramo originale di Francesco Mola alto palmi 4 largo palmi 8 $\frac{1}{2}$

c.148v

96. La Regina Ester, che sviene avanti il re Assuero originale del detto Francesco Mola alto palmi 4 $\frac{1}{4}$ largo palmi 8 $\frac{1}{2}$
97. La Sagra Famiglia in ovato del Caroselli alto palmi 3 $\frac{1}{3}$ largo palmi 2 $\frac{1}{3}$
98. Ritratto d'uomo con collare in abito negro del Bronzino alto palmi 3 $\frac{1}{3}$ largo palmi 2 $\frac{3}{4}$
99. Figura rappresentante un Architetto in chiaroscuro originale di Polidoro di Caravaggio alto palmi 4 $\frac{1}{2}$ largo palmi 2

100. Figura di chiaroscuro rappresentante un Meleagro originale del suddetto Polidoro da Caravaggio alto palmi $4\frac{1}{2}$ largo palmi 2
101. Una veduta di Grotta Ferrata originale di Gaspare Vanvitelli alto palmi $2\frac{1}{4}$ largo palmi 3
102. Altra simile rappresentante la caduta di Nettuno dello stesso Gaspare Vanvitelli alto palmi $2\frac{1}{4}$ largo palmi 3
103. La Madonna in gloria con i suoi attributi ed i Dottori della Chiesa, che stanno in atto di contemplarla dipinto in tavola originale di Benvenuto Garofalo alto palmi $2\frac{3}{4}$ largo palmi $3\frac{3}{4}$

c.149r

104. Un paese del Domenichino alto palmi $2\frac{1}{6}$ largo palmi $11\frac{5}{6}$
105. Altro simile rappresentante paese del detto Domenichino alto palmi $2\frac{1}{6}$ largo palmi $11\frac{5}{6}$
106. L'Adorazione dei Re Maggi di Benvenuto Garofalo dipinto in tavola alto palmi $11\frac{3}{4}$ largo palmi $3\frac{1}{4}$

FACCIATA VERSO LEVANTE

107. Cristo che disputa con i Dottori mezza figura di Monsieur Valentino della Scuola Caravaggio alto palmi 4 largo palmi $6\frac{1}{3}$
108. Allegoria di tre figure illuminate da una face che porta un putto, originale di Simon Vouet alto palmi 8 largo palmi $6\frac{1}{3}$
- 109.** La Madonna e S. Anna con vari angeli che con istromenti diversi fanno adorazione alla Madonna sedente sopra la Luna, originale di Paolo Veronese alto palmi 8 largo palmi $6\frac{3}{4}$ [il dipinto è stato spostato per inserire il dipinto di Urbano VIII nel]²⁵
110. Un Cristo morto della Scuola del Carracci alto palmi 4 largo palmi $7\frac{3}{4}$ ²⁶
111. Un Anfiteatro con Fiere ed Uomini del Pordenone alto palmi $5\frac{3}{4}$ largo palmi $8\frac{1}{4}$

²⁵ Il dipinto verrà spostato nel lato a Tramontana nel 1771 al posto del Il Battesimo di Nostro Signore con ritratto in profilo in fondo del quadro, o per meglio dire all'estremità di esso originale del Tiziano dipinto in tavola alto palmi $5\frac{1}{4}$ largo palmi 4, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto palmi 5.

²⁶ Il dipinto verrà spostato nel lato a Tramontana nel 1771 al posto del La Natività della Madonna originale dello Scarsellino di Ferrara scolaro del Tintoretto alto palmi $4\frac{1}{2}$ largo palmi $3\frac{1}{2}$.

c.149v

112. Un ritratto in forma ottagonale con colare di Andrea Sacchi alto palmi $2 \frac{1}{4}$ largo palmi $1 \frac{1}{2}$
113. Un ritratto d'uomo con balestra alle mani maniera del Giorgioni alto palmi $4 \frac{1}{4}$ largo palmi $3 \frac{3}{4}$
114. Altro Ritratto d'uomo colle mani sul petto dell'istesso Giorgioni alto palmi $4 \frac{1}{4}$ largo palmi $3 \frac{1}{2}$
115. Casta Susanna, descritta per Bersabea nell'inventario vecchio, nel bagno, originale del Palma il giovane alto palmi 5 largo palmi 7
116. Una Maddalena mezza figura del Dossi alto palmi $2 \frac{3}{4}$ largo palmi $2 \frac{1}{2}$
117. S. Benedetto mezza figura del Cavalier D'Arpino alto palmi $2 \frac{3}{4}$ largo palmi 2
118. Mezza figura rappresentante la Maddalena di Guido alto palmi $2 \frac{3}{4}$ largo palmi $2 \frac{1}{2}$
119. Una testa di ritratto con collare del alto palmi 3 largo palmi $2 \frac{1}{4}$
120. Giuseppe venduto da' fratelli quadro grande istoriato con molte figure originale di Raffaellino scolaro di Pietro da Cortona alto palmi

c.150r

- 10 $\frac{1}{2}$ largo palmi $14 \frac{1}{2}$
121. Trionfo di Bacco e Sileno con Satiri e Baccanti originale di Pietro da Cortona alto palmi $6 \frac{1}{3}$ largo palmi $9 \frac{1}{4}$
122. Una Cleopatra mezza figura abbozzo di Guido Reni alto palmi 4 largo palmi $3 \frac{1}{4}$
123. Una Lucrezia mezza figura abbozzo di Guido Reni alto palmi 4 largo palmi $3 \frac{1}{2}$
124. Un ritratto di profilo di Giovanetto maniera di Andrea Mantegna alto palmi 3 largo palmi 2
125. L'incoronazione della Madonna con S. Giovanni Battista alto palmi 3 largo palmi $2 \frac{1}{4}$
126. Una testa con barba bianca e beretto in capo del Muziano alto palmi largo palmi $1 \frac{3}{4}$
127. Il ritratto di Guido dipinto da se medesimo alto palmi $2 \frac{1}{2}$ largo palmi $1 \frac{3}{4}$
128. Una battaglia originale di Pandolfo scolaro del Borgognone alto palmi $1 \frac{3}{4}$ largo palmi $2 \frac{3}{4}$
129. Altra simile del medesimo Pandolfo scolaro alto palmi $1 \frac{3}{4}$ largo palmi $2 \frac{3}{4}$

c.150v

130. Una Sagra famiglia dipinta in tavola scuola di Raffaele alto palmi 2, largo palmi $2 \frac{3}{4}$
131. Lo sposalizio di S. Caterina con S. Girolamo, e S. Agnese dipinto in tavola della Scuola di Ferrara alto palmi $2 \frac{1}{6}$ largo palmi $2 \frac{1}{4}$
132. S. Lucia originale di Benvenuto Garofalo dipinto in tavola alto palmi $2 \frac{3}{4}$ largo palmi 2
133. La Madonna in Gloria con due Angioletti, che reggono il manto ed i Dottori della Chiesa originale di Benvenuto Garofalo in tavola alto palmi $2 \frac{3}{4}$ largo palmi $1 \frac{5}{6}$
134. Una Sagra Famiglia con San Girolamo originale di Benvenuto Garofalo in tavola alto palmi 2 largo palmi $2 \frac{2}{3}$
135. La Natività della Madonna con molte figure dell'Albano vecchio alto palmi $2 \frac{1}{4}$ largo palmi 3
136. Una Fiera Fiammenga con molte piccole figure, e paese di Brugul alto palmi 2 largo palmi $3 \frac{1}{4}$
137. La Madonna col Bambino in seno, S. Pietro, S. Andrea, S. Francesco, ed altri Santi originale di Pietro Perugino alto palmi 9

c.151r

largo palmi 9 dipinto in tavola

138. Le Tre Grazie originale del Palma il Giovane alto palmi $5 \frac{1}{4}$ largo palmi $4 \frac{3}{4}$
139. Dalida originale del Palma Giovane alto palmi 5 largo palmi $4 \frac{3}{4}$
140. Due Filosofi originale del Cavalier Calabrese alto palmi $4 \frac{3}{4}$ largo palmi 7
141. Gran quadro rappresentante il Sacrificio d'Ifigenia originale di Pietro da Cortona alto palmi $12 \frac{1}{4}$ largo palmi $18 \frac{3}{4}$
142. Riposo della Madonna con il Bambino, S. Giovannino, e S. Caterina copiata da Pietro da Cortona dall'originale di Tiziano alto palmi $6 \frac{1}{4}$ largo palmi 9
143. Piccolo abbozzo dell'Anima Beata di Guido alto $2 \frac{1}{2}$ largo palmi 2
144. Battesimo di Nostro Signore scuola del Carracci alto palmi $2 \frac{1}{2}$ largo palmi $1 \frac{3}{4}$
145. Ritratto mezza figura di Diego Velsquaz (sic) alto palmi 3 largo palmi $2 \frac{1}{4}$
146. S. Francesco mezza figura originale di Lodovico Carracci alto palmi $3 \frac{1}{2}$ largo palmi $2 \frac{1}{2}$
147. La parabola dei lavoranti nella Vigna di

c.151v

Domenico Feti in tavola alto palmi 3 largo palmi 2

148. Il presepio di Nostro Signore non terminato dipinto in tavola da Gaudenzio alto palmi $2 \frac{1}{3}$ largo palmi $1 \frac{1}{2}$
149. Trionfo della Croce, piccolo quadro copioso di piccole figure di Cornelio Polimburgo dipinto in rame alto palmi $2 \frac{1}{2}$ largo palmi $2 \frac{1}{4}$
150. S. Cristoforo con il Bambino di Tintoretto dipinto in tavola della scuola di Michelangelo alto palmi $2 \frac{1}{2}$ largo palmi 2
151. Giuditta con la testa recisa d'Oloferne copiato dall'originale di Guido Reni da Carlo Maratti alto palmi $10 \frac{1}{4}$ largo palmi $6 \frac{3}{4}$
152. Davidde che taglia la testa del Gigante Golia originale di Pietro da Cortona alto palmi $5 \frac{3}{4}$ largo palmi $4 \frac{1}{2}$
153. S. Francesco in ginocchione del Pomaranci alto palmi 9 largo palmi $6 \frac{1}{6}$
154. Figura di Donna rappresentante la Vanità originale di Tiziano alto palmi $5 \frac{3}{4}$ largo palmi 5

c. 151r (sic)

Nota dei quadri che esistono nella seconda Galleria in Campidoglio sopra la Sala dell'Accademia del nudo

FACCIATA PRINCIPALE

1. La Madonna, il Bambino, S. Giuseppe, S. Girolamo e due altri Santi maniera di Girolamo de Carpi alto palmi $3 \frac{3}{4}$ largo palmi $4 \frac{1}{2}$
2. Cristo colla croce in spalla e S. Veronica del Caradone alto palmi $3 \frac{1}{2}$ largo palmi 4 descritto nell'inventario vecchio alto palmi $3 \frac{3}{4}$ largo palmi $4 \frac{1}{2}$
3. Puttino sedente con fiori in mano in figura ovata originale del Sirani alto palmi $4 \frac{1}{2}$ largo palmi $3 \frac{1}{4}$
4. Ritratto di mezzo busto con piccolo collare e veste nera di scuola veneziana alta palmi 2 $\frac{1}{4}$ largo palmi $1 \frac{3}{4}$, sebbene nell'inventario vecchio sia descritto alto palmi 2 dipinto in tavola
5. Altro ritratto di mezzo busto con piccolo collare e veste nera della sopradetta scuola

c.151v (sic)

- veneziana alto palmi 2 largo palmi $1 \frac{3}{4}$
6. Un ritratto di un S. Vescovo con Piviale rosso di Giovanni Bellino alto palmi $5 \frac{3}{4}$ largo palmi 2 dipinto in tavola
7. Un S. Sebastiano dell'istesso Gio. Bellino alto palmi $5 \frac{3}{4}$ largo palmi 2 dipinto in tavola

8. La Madonna ed il Bambino con due S. Vergini Martiri della scuola del Correggio alto palmi $7 \frac{1}{4}$ largo palmi $6 \frac{3}{4}$
9. S. Maria Maddalena figura intiera in ginocchioni con flagello in mano dell'ultima maniera del Guercino alto palmi 8 largo palmi $6 \frac{1}{3}$
10. Gran quadro rappresentante il Ratto di Europa istoriato con molte figure e Putti originale di Paolo Veronese alto palmi 11 largo palmi 14
11. Gran quadro rappresentante la Battaglia di Alessandro e Dario copioso di figure originale di Pietro da Cortona largo (sic) palmi $16 \frac{1}{2}$ largo (sic) palmi $7 \frac{1}{2}$

c. 152r

FACCIATA LATERALE VERSO TRAMONTANA

12. Un'Accademia cioè un Tizio legato al sasso maniera veneziana alto palmi 4 largo palmi $5 \frac{1}{2}$ descritto nell'inventario vecchio largo palmi $5 \frac{3}{4}$
13. Ritratto di Donna di Maniera del Giorgione alto palmi 4 largo palmi $5 \frac{3}{4}$
14. Un paese della maniera di Pietro da Cortona alto palmi $3 \frac{3}{4}$ largo palmi 5
15. La Coronazione di Spine di Gesù Cristo cò i Manigoldi originale di Giacomo Robusti detto il Tintoretto alto palmi $8 \frac{1}{2}$ largo palmi $5 \frac{1}{2}$, sebbene sta descritto nell'inventario vecchio alto palmi $8 \frac{1}{4}$
16. La Flagellazione di Gesù Cristo con vari Manigoldi originale del suddetto Tintoretto alto palmi $8 \frac{1}{2}$ largo palmi $5 \frac{1}{2}$
17. Una Zingara che dice la Ventura ad un giovane, originale del Caravaggio alto palmi 5 largo palmi $6 \frac{3}{4}$
18. Il Convito del Ricco Epulone con Lazzaro e Maria che lambiscono i piedi del Signore del Cavaliere Cairo scuola Ferrarese alto palmi $4 \frac{1}{2}$ largo palmi 6

c.152v

sebbene nell'inventario vecchio sia descritto alto palmi 4 largo palmi $5 \frac{3}{4}$

19. L'Annunciazione dell'Angelo alla Madonna originale di Benvenuto Garofalo alto palmi $4 \frac{1}{2}$ largo palmi 6. Sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto palmi $4 \frac{1}{3}$ largo palmi $5 \frac{3}{4}$
20. Una Sibilla con turbante in capo quadro assai studiato del Domenichino alto palmi $6 \frac{1}{4}$ largo palmi $4 \frac{1}{2}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio largo palmi $4 \frac{3}{4}$ ²⁷

²⁷ Errata indicazione di Clarellus, in Rodolphus il dipinto misura $4 \frac{1}{4}$.

21. Un S. Francesco con braccia aperte verso il Crocefisso di Lodovico Carracci alto palmi $2 \frac{3}{4}$ largo palmi $3 \frac{1}{4}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio largo palmi $3 \frac{1}{2}$
22. Una bambocciata originale di Michelangelo Cerquozzi alto palmi $2 \frac{1}{4}$ largo palmi $3 \frac{1}{4}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio largo palmi 3
23. La parabola del Samaritano originale d'ottima maniera del Palma vecchio alto palmi

c. 153r

$2 \frac{3}{4}$ largo palmi 2 dipinto in tavola

24. Lo sposalizio di S. Caterina, la Madonna ed il Bambino originale di Benvenuto Garofalo alto palmi $2 \frac{3}{4}$ largo palmi 2 dipinto in tavola
25. Piccolo ritratto di Gio. Bellino originale del medesimo autore alto palmi $1 \frac{1}{2}$ largo palmi $1 \frac{1}{6}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto palmi $1 \frac{1}{3}$ dipinto in tavola
26. Altro piccolo ritatto con Cappuccio nero del medesimo autore Bellino alto palmi $1 \frac{1}{2}$ largo palmi $1 \frac{1}{6}$ dipinto in tavola, sebbene nell'inventario vecchio sia descritto largo palmi $1 \frac{1}{3}$
27. Piccolo quadretto la Madonna, il Bambino e S. Francesco d'Annibale Carracci alto palmi 1 largo palmi $\frac{3}{4}$ dipinto in rame con suo cristallo
28. Piccolo quadretto la Madonna ed il bambino originale dell'Albano alto palmi 1 largo palmi $\frac{5}{6}$ dipinto in lavagna

c.153v

29. Amore con una face, che investe un abito da Guerriero originale di Guido Reni alto palmi 3 largo palmi $3 \frac{3}{4}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio largo palmi 4
30. Un piccolo paese in ovato di Cornelio Polemburgo alto palmi $\frac{3}{4}$ largo palmi $1 \frac{1}{4}$ dipinto in tavola con suo cristallo, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio largo palmi $1 \frac{1}{2}$
31. Altro piccolo paese in ovato di Cornelio Polemburgo suddetto alto palmi $\frac{3}{4}$ largo palmi $\frac{1}{4}$ dipinto in tavola con suo cristallo avanti, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio largo palmi $1 \frac{1}{2}$
32. Piccola veduta dipinta a tempera di Prati di castello originale di Gaspare Venvitelli dipinto in tavola con suo cristallo avanti alto palmi 1 largo palmi (?).
33. L'adorazione del Vitello del popolo Ebreo della prima maniera in sua gioventù del Lunati, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto palmi $6 \frac{1}{2}$ largo palmi ...

c.154r

si attribuiva a Luca Giordano

34. Un paese figura bislunga originale di crescenzio scolare di Gaspare Posino alto palmi 4 largo palmi 9
35. Altro simile Paese del medesimo autore alto palmi 4 largo palmi 9
36. S. Giovannino coll'Agnello maniera del Mola alto palmi $3\frac{1}{2}$ largo palmi $2\frac{1}{2}$ sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto palmi $3\frac{3}{4}$
37. La Madonna ed il bambino in tondo del Cavalier Liberi alto palmi $5\frac{1}{4}$ largo palmi $5\frac{1}{4}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio in ovato
38. S. Sebastiano in tondo legato ad un tronco della scuola del carracci alto palmi $5\frac{1}{4}$ largo palmi $5\frac{1}{2}$, sebbene sia descritto nell'inventario in ovato. Si crede però che il suddetto quadro si possa piuttosto attribuire alla scuola di Orazi Gentileschi
39. Un giovane nudo con un Caprone originale

c.154v

del Caravaggio alto palmi 6 largo palmi $4\frac{1}{2}$

40. Endimione che dorme al chiaro della Luna di francesco Mola alto palmi $6\frac{1}{2}$ largo palmi $5\frac{1}{4}$, sebbene nell'inventario vecchio sia descritto alto palmi 6
41. Gran quadro rappresentante Marcantonio e Cleopatra originale del Guercino da Cento alto palmi $11\frac{1}{2}$ largo palmi $14\frac{1}{2}$
42. Il Battesimo di Nostro Signore con ritratto in profilo in fondo del quadro, o per meglio dire all'estremità di esso originale del Tiziano dipinto in tavola alto palmi $5\frac{1}{4}$ largo palmi 4, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto palmi 5
43. La Natività della Madonna originale dello Scarsellino di Ferrara scolaro del Tintoretto alto palmi $4\frac{1}{2}$ largo palmi $3\frac{1}{2}$
44. Il Bambino e S. Giovannino in ginocchioni abbozzo originale di Guido Reni alto palmi 4 largo palmi 3, sebbene nell'inventario vecchio descritto alto al $3\frac{3}{4}$

c.183r

45. S. Girolamo mezza figura originale di Pietro Facini alto palmi $3\frac{3}{4}$ largo palmi 3
46. Quadro di figura ottagonale rappresentante due Virtù, ed altre due distanti con nudo in scorcio rappresentante l'Ozio, originale di Paolo Veronese alto palmi $4\frac{3}{4}$ largo palmi $4\frac{3}{4}$
47. Presepio dello Scarsellino alto palmi 3 largo palmi $2\frac{1}{2}$ con San Giovanni coll'Agnello, maniera di Lombardia alto palmi 3 largo palmi $2\frac{1}{2}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto palmi 2 largo palmi $2\frac{2}{3}$
48. L'adorazione de'Re Maggi (sic) dello Scarzellino alto palmi 3 largo palmi $2\frac{1}{2}$
49. Piccola Bambocciata di due figure di Mechelangelo Cerquozzi alto palmi 1 largo palmi $1\frac{1}{3}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio largo palmi $1\frac{1}{2}$

50. Altra Bambocciata dell'istesso autore alto palmi 1 largo palmi $1 \frac{1}{3}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio largo palmi $1 \frac{1}{2}$

c.183v

51. Piccolo quadretto rappresentante la Madonna ed il Bambino di Carlo Cignani alto palmi $1 \frac{1}{3}$ largo palmi 1, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto palmi $1 \frac{1}{4}$
52. Il profeta Samuele, ed il Re Saule originale del Mola alto palmi $4 \frac{3}{4}$ largo palmi $8 \frac{1}{4}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio largo palmi 8
53. Cristo che scaccia dal tempio i profani, originale del Bassano alto palmi 3 largo palmi 5
54. Il Padre Eterno in gloria originale del Bassano alto palmi 3 largo palmi $5 \frac{1}{2}$, sebbene nell'inventario vecchio si trovi descritto largo palmi 5
55. Un quadro di frutti alto palmi $4 \frac{1}{2}$ largo palmi 6
56. S. Felice Cappuccino maniera del Cavaliere Calabrese alto palmi $5 \frac{3}{4}$ largo palmi $4 \frac{1}{2}$
57. La Madonna con Gesù Cristo morto in seno del Pomaranci alto palmi $5 \frac{3}{4}$ largo palmi $4 \frac{1}{2}$
58. Gesù Cristo in atto di fulminare verso figure rappresentanti Vizi e la Madonna in ginocchioni con gloria originale dello

c.184r

lo Scarsellino alto palmi 4 largo palmi $4 \frac{2}{3}$

59. Gesù Cristo, l'Adultera ed i Vecchi della Scuola del Tiziano alto palmi $3 \frac{1}{2}$ largo palmi $3 \frac{1}{2}$
60. Erminia, che ritrova il Pastore, originale del Cavaliere Lanfranchi alto palmi $6 \frac{1}{2}$ largo palmi 9
61. Piccolo quadro, Cristo che disputa nel tempio con i Dottori originale del Dossi di Ferrara alto palmi $2 \frac{1}{3}$ largo palmi $1 \frac{1}{2}$ dipinto in tavola, sebbene sia descritto nell'Inventario vecchio alto palmi $2 \frac{1}{6}$
62. Una testa di Vecchio con Barba bianca del Bassano alto palmi 2 largo palmi $1 \frac{1}{3}$
63. La Madonna in gloria col Bambino con concerto di Angioli e due piccoli santi Francescani con veduta di mare e paese, originale di Benvenuto Garofalo dipinto in tavola alto palmi $5 \frac{1}{2}$ largo palmi $3 \frac{2}{3}$, sebbene nell'inventario vecchio alto palmi $5 \frac{1}{3}$
64. Il ratto di Elena di Pietro da Cortona alto palmi $4 \frac{3}{4}$ largo palmi $6 \frac{2}{3}$, sebbene

c.184v

sia descritto nell'inventario vecchio largo palmi $6 \frac{1}{3}$

65. Una corona di fiori originali di Mario alto palmi $5 \frac{1}{2}$ largo palmi $6 \frac{1}{2}$

66. La Strage degli Innocenti di Cornelio Polemburgo alto palmi $3 \frac{1}{2}$ largo palmi $4 \frac{3}{4}$ dipinto in rame, sebbene nell'ineventario vecchio sia descritto alto palmi 3 largo palmi $4 \frac{2}{3}$
67. Un quadro rappresentante una strega di Salvator Rosa alto palmi 2 largo palmi $1 \frac{1}{2}$, sebbene sia descritto nell'Inventario vecchio alto palmi $1 \frac{5}{6}$
68. Un soldato sedente del medesimo autore alto palmi 2 largo palmi $1 \frac{1}{2}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto palmi $1 \frac{5}{6}$
69. La Sagra famiglia con S. Cataria originale di Andrea Schiavone alto palmi $2 \frac{1}{4}$ largo palmi $3 \frac{1}{3}$
70. Cristo che disputa nel tempio con Dottori d'antica maniera del Dossi alto palmi $2 \frac{1}{3}$ largo palmi $3 \frac{1}{4}$ dipinto in tavola, sebbene nell'inventario vecchio sia descritto alto palmi $2 \frac{1}{2}$ largo palmi $2 \frac{1}{4}$

c.185r

71. Una vecchia che fila di maniera fiamminga alto palmi 2 largo palmi $1 \frac{1}{2}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto palmi $1 \frac{3}{4}$
72. Un Villano sedente della stessa maniera alto palmi 2 largo palmi $1 \frac{1}{2}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto palmi $1 \frac{3}{4}$
73. La Madonna, il Bambino e S. Giovannino di Benvenuto Garofalo alto palmi $1 \frac{1}{4}$ largo palmi 1, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto palmi $1 \frac{1}{2}$ largo palmi $\frac{1}{2}$
74. Una testa piccola d'uomo con berretto e cappello in capo di fra Sebastinano del Piombo alto palmi $1 \frac{1}{6}$ largo palmi 1
75. Piccolo quadretto rappresentante la Madonna il Bambino e S. Giovannino del Tiziano alto palmi 1 largo palmi 2, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio largo palmi $\frac{2}{3}$

FACCIATA NELL'INGRESSO DELLA GALLERIA

76. Gran quadro rappresentante l'Annunzia-

c.185v

- ta con Padre Eterno in gloria originale dello Scarzellino alto palmi 15 largo palmi 9
77. La Galatea di Raffaele copiata da Pietro da Cortona alto palmi 12 largo palmi 9
 78. Gran quadro rappresentante la Fucina di Vulcano di Giacomo Bassano alto palmi $8 \frac{1}{4}$ largo palmi 13

79. Tre figure rappresentanti un'allegoria con puttino sopra della Scuola del Carracci alto palmi $4 \frac{1}{2}$ largo palmi $3 \frac{3}{4}$ ²⁸
80. La Madonna, il Bambino una Santa con S. Girolamo maniera del Campi da Cremona alto palmi $4 \frac{1}{2}$ largo palmi $3 \frac{3}{4}$ ²⁹
81. S. Sebastiano figura sola originale di Benvenuto Garofalo alto palmi $4 \frac{1}{4}$ largo palmi $2 \frac{1}{2}$ dipinto in tavola, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio largo palmi 4 ³⁰
82. Gran quadro rappresentante Rinaldo accompagnato da due Guerrieri in atto di abbandonare Ermida originale di Gio Bonnati alto palmi 11 largo palmi 15, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto palmi ³¹

c.186r

FACCIATA VERSO MEZZO GIORNO

83. Un Giovanetto con uomo con cappello in capo che l'abbraccia maniera del Caravaggio alto palmi $3 \frac{1}{6}$ largo palmi 4, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto palmi $2 \frac{3}{4}$ largo palmi $3 \frac{2}{3}$
84. Due mezze figure del Ciroli alto palmi $2 \frac{2}{4}$ largo palmi $3 \frac{2}{4}$
85. Una veduta di mare di Noccolò Posino dipinta in tavola alto palmi 3 largo palmi $5 \frac{2}{3}$
86. S. Giorgio dello Scarzellino alto palmi $4 \frac{1}{2}$ largo palmi $5 \frac{2}{3}$
87. Un viaggio d'Egitto del medesimo autore alto palmi $4 \frac{1}{2}$ largo palmi $3 \frac{1}{4}$
88. Gran quadro rappresentante Sisara di Giovanni Bonnati istoriato alto palmi $8 \frac{1}{4}$ largo palmi $11 \frac{3}{4}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto palmi 8
89. La Madonna nel Cenacolo cogli Apostoli a venuta dello Spirito Santo di Paolo

c.186v

- Veronese alto palmi $6 \frac{1}{4}$ largo palmi $3 \frac{1}{3}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto 6 largo palmi 3
90. Cristo che sale il cielo in Gloria cogli apostoli originale di Paolo Veronese alto palmi 6 $\frac{1}{4}$ largo palmi $3 \frac{1}{3}$, sebbene nell'inventario vecchio sia descritto alto palmi 6 largo palmi 3

²⁸ Sotto questo dipinto nel 1771 verrà posto il n. 116.

²⁹ Sotto questo dipinto nel 1771 verrà posto il n. 117.

³⁰ Sotto questo dipinto nel 1771 verrà posto il n. 118.

³¹ Sotto a questo dipinto nel 1771 verranno posti i dipinti n. 42 e il n. 43; inoltre sempre sotto questo dipinto ma nella parte centrale verrà posto il n. 111.

91. Un piccolo quadretto rappresentante una testa dipinta a oglio di maniera veneziana alto palmi 2 largo palmi 1 $\frac{1}{2}$
92. Altro piccolo quadretto rappresentante una testa dipinta a guazzo della medesima maniera veneziana alto palmi 2 largo palmi 1 $\frac{1}{2}$
93. Il Presepio d'antica maniera prima di Giovanni Bellino alto palmi 1 $\frac{3}{4}$ largo palmi 1 $\frac{1}{2}$
94. Una Sagra famiglia con S. Francesco scuola Lombarda alto palmi 1 $\frac{3}{4}$ largo palmi 1 $\frac{1}{3}$
95. S. Matteo Evangelista coll'Angelo del Guercino alto palmi 5 $\frac{1}{2}$ largo palmi 8
96. Davidde che ritorna trionfante con il teschio

c.187r

- reciso del Gigante Golia, originale di Pietro da Cortona alto palmi 5 $\frac{3}{4}$ largo palmi 7 $\frac{1}{2}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio largo palmi 7 $\frac{1}{4}$
97. Davidde che parte per andare a combattere con il Gigante Golia originale del Medesimo autore Istoriato con molte figure alto palmi 5 $\frac{3}{4}$ largo palmi 7 $\frac{1}{2}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio largo palmi 7 $\frac{1}{4}$
 98. La Madonna il Bambino e S. Giuseppe di Pietro Facini alto palmi 3 largo palmi 4
 99. La Madonna il Bambino S. Giovannino S. Maria Maddalena ed altro Santo originale del Parmigianino alto palmi 3 $\frac{1}{4}$ largo palmi 2 $\frac{3}{4}$, sebbene sia descritto nell'Inventario vecchio largo palmi 2 $\frac{1}{3}$
 100. Il Carro di Venere dipinto a tempera prima maniera di Pietro da Cortona alto palmi 4 $\frac{3}{4}$ largo palmi 10 $\frac{1}{2}$
 101. Una caccia con figure animali e paese dello Scarsellino alto palmi 3 $\frac{5}{6}$ largo palmi 5 $\frac{1}{2}$, sebbene sia descritto nell'

c.187v

- inventario vecchio alto palmi 4
102. Il convito del Fariseo e la Madonna e S. Maria Maddalena appiedi (sic) di Gesù Cristo di Bassani alto palmi 3 $\frac{2}{3}$ largo palmi 5 $\frac{1}{2}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio sia descritto alto palmi 4
 103. Quadro d'architettura con molte figure originale di Agostino Tassi alto palmi 3 $\frac{1}{2}$ largo palmi 5, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto palmi 3 $\frac{2}{3}$
 104. Una Sibilla che accenna la Madonna col Bambino all'imperatore maniera di Benvenuto Garofalo dipinto in tavola alto palmi 6 $\frac{1}{2}$ largo palmi 5 $\frac{1}{2}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto palmi 6 $\frac{3}{4}$ largo palmi 5 $\frac{1}{4}$
 105. S. Giovanni Evangelista originale del Caravaggio alto palmi 6 largo palmi 4 $\frac{1}{2}$

106. Gesù Cristo a cui viene presentata la Donna Adultera con molte figure originale di Gaudenzio alto palmi 9 largo palmi 12, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto palmi $8\frac{3}{4}$

107. La fortuna con genio che la ritiene ma-

c.188r

-niera di Guido Reni alto palmi $7\frac{1}{2}$ largo palmi 6

108. S. Giovanni Battista al naturale di Daniele da Volterra alto palmi 8 largo palmi $3\frac{3}{4}$, sebbene nell'inventario vecchio sia descritto largo palmi $4\frac{3}{4}$

109. Una musa originale di Paolo Veronese alto palmi $4\frac{3}{4}$ largo palmi 3

110. Altro quadro rappresentante una donna con face accesa che investe armi guerriere originale del medesimo autore alto palmi $4\frac{3}{4}$ largo palmi 3

111. Un quadro rotondo in tavola rappresentante la B. Vergine con Bambino e due angeli originale di Pietro Perugino di palmi 4 per ogni lato, sebbene nell'inventario vecchio sia descritto palmi $4\frac{1}{2}$

112. La caduta di S. Paolo dipinta in tavola dallo Scarsellino alto palmi $1\frac{3}{4}$ largo palmi $2\frac{1}{2}$

113. S. Giovanni coll'Agnello maniera di Lombardia alto palmi 2 largo palmi $2\frac{2}{3}$

114. Lo sposalizio della Madonna d'antica maniera ferrarese con piccole figure alto palmi $2\frac{1}{4}$ largo palmi $1\frac{1}{2}$ dipinto in tavola

c.188v

115. Cristo che disputa nel tempio con figure piccole maniera antica del Lippi alto palmi $2\frac{1}{6}$ largo palmi $1\frac{1}{2}$ dipinto in tavola

116. Veduta delle miniere dell'allume di rocca dipinta da Pietro da Cortona alto palmi $2\frac{3}{4}$ largo palmi $3\frac{1}{3}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto palmi $2\frac{2}{3}$

117. Veduta di un Bagno architettura del Viviani con figure di Michelangelo Cerquozzi alto palmi $2\frac{3}{4}$ largo palmi $3\frac{1}{3}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio a $2\frac{2}{3}$

118. Mezza figura rappresentante S. Giovanni Battista del Guercino alto palmi 3 largo palmi $2\frac{1}{2}$

119. Moisè che fa scaturire l'acqua nel deserto della prima maniera di Luca Giordano alto palmi $6\frac{1}{3}$ largo palmi 10, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto palmi $6\frac{1}{2}$

120. Cristo all'orto dello Scarsellino alto palmi $3\frac{1}{4}$ largo palmi $3\frac{1}{2}$

121. Cristo in seno al Padre Eterno del detto Scarzellino alto palmi $3 \frac{1}{2}$ largo palmi $3 \frac{1}{4}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio a $3 \frac{3}{4}$ largo palmi $3 \frac{1}{2}$
122. Quadro bislongo paese originale di Crescenzo

c.189r

alto palmi 4 largo palmi 9

123. S. Giovanni Battista in ginocchio ed ignudo del caravaggio alto palmi 8 largo palmi $5 \frac{1}{2}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio largo palmi $5 \frac{1}{4}$
124. Il Battesimo di Cristo e S. Giovanni del Tontoreto alto palmi $8 \frac{1}{2}$ largo palmi $5 \frac{1}{2}$
125. La Madonna, il Bambino, S. Pietro a due S. Vergini maniera del Mantegna alto palmi $4 \frac{1}{2}$ largo palmi $5 \frac{1}{2}$, sebbene nell'inventario vecchio sia descritto la Madonna, il Bambino, S. Giuseppe e due Santi
126. La Reggina Saba che visita Salomone originale dell'Allegri alto palmi $4 \frac{1}{2}$ largo palmi $6 \frac{1}{6}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio l6
127. Battaglia rappresentata di notte del popolo ebreo di Niccolò Posino alto palmi 4 $\frac{1}{2}$ largo palmi 6
128. S. Maria Maddalena in ginocchio originale di Paolo Veronese alto palmi 6 largo palmi $5 \frac{1}{2}$
129. Un'Andromeda legato al Sasso originale del Cavalier d'Arpino alto palmi $2 \frac{1}{4}$ largo palmi $1 \frac{3}{4}$, sebbene sia descritto

c.189v

nell'inventario vecchio largo palmi $1 \frac{1}{2}$

130. Una Diana cacciatrice del Cavalier Giuseppe D'Arpino alto palmi 2 largo palmi $1 \frac{1}{2}$
131. Un paese con piccole figure ed un Ercole seduto originale del Domenichino alto palmi 2 largo palmi $2 \frac{1}{4}$
132. Un paese con piccole figure rappresentanti S. Sebastiano originale del Domenichino alto palmi $1 \frac{3}{4}$ largo palmi $2 \frac{1}{2}$
133. S. Gio. Battista nel deserto di Dionisio Calvar dipinto in rame alto palmi $2 \frac{1}{4}$ largo palmi $1 \frac{3}{4}$
134. La Madonna il Bambino, S. Francesco ed Angeli originale di Annibale Carracci alto palmi $2 \frac{1}{4}$ largo palmi $1 \frac{1}{2}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio alto palmi

135. S. Bernardo di Giovanni Bellino alto palmi 1 $\frac{1}{2}$ largo palmi 1 $\frac{1}{6}$, sebbene sia descritto nell'inventario vecchio 1 $\frac{1}{4}$
136. Testa vestita di nero con suo berretto dipinto in tavola da Gio. Bellino alto palmi 1 $\frac{1}{4}$ largo palmi 1 $\frac{1}{4}$
137. Piccolo Paese di Claudio Lorenese alto palmi 1 $\frac{1}{4}$ largo palmi 2
138. La Madonna, il Bambino e S. Giovannino di Benvenuto Garofalo dipinto in tavola alto palmi 1 $\frac{1}{2}$ largo palmi $\frac{1}{2}$
139. Il ritratto di Michelangelo dipinto in tavola del Bronzino alto palmi 3 largo palmi 2 $\frac{1}{4}$ ³²

c.190r

140. Una veduta di Ponte e Castel S. Angelo dipinta a tempera ed in tavola con suo cristallo originale di Gaspare Vanvitelli alto palmi 1 largo palmi 2
141. Altra veduta rappresentante il trapasso della Barchetta di Ripetta dipinta in tavola a tempera con suo cristallo del suddetto autore ed istessa misura
142. Altra veduta rappresentante S. Bartolomeo all'Isola con i due ponti dipinta in tavola a tempera con suo cristallo della sopradetta misura e del medesimo autore
143. Altra veduta rappresentante S. Gio. de Fiorentini e Castel S. Angelo dipinta in tavola a tempera con suo cristallo della detta misura e medesimo autore
144. Altra veduta di Monte Cavallo dipinta in tavola a tempera con suo cristallo del medesimo autore ed istessa misura con suo cristallo
145. Altra veduta di Ponte Sisto dipinta in tavola a tempera con suo cristallo del medesimo autore ed istessa misura
146. La probatica Piscina con Gesù Cristo con molte piccole figure originale del Domenichino alto palmi 1 $\frac{3}{4}$ largo palmi 2 $\frac{1}{4}$

Io Clemente Cittadini custode o (sic) ricevute i[n] (sic) co[n]segna li sudetti quadri³³

[Allegati due bolli di cera di Spagna con pezzo di tela verde, vd. fig. in Appendice VIII]

³² Il dipinto entrerà nella collezione capitolina nel 1766. cfr. PIETRANGELI C., *Nuovi...*, cit., p. 62.

³³ Sottoscrizione autografa di Clemente Cittadini.

16.

*Computisteria generale, b. 6****Conti di spese per la galleria dei quadri***

c. 314s

1765

Conto di spese dare per la somma del debito d'altro simil conto add.to [riferimento] 299

A dì 31 dicembre scudi 12 431 04 moneta in credito al SPA conto di spese dell'anno 1765 per l'importare dei crediti detratti che restano in essere a tutto dicembre suddetto come bilancio del SPA a c 23 f.315

[...] 1766

A dì 11 ottobre scudi 11 essere pagai con moneta 1067 a Gio. Benedetto Viscardi in compenso dell'abitazione ceduta in Campidoglio per la Galleria dei quadri e questi per mesi 6 a tutto Agosto 1765 a carta 330 filza 419

c.314d

1765

Avere per la somma del credito d'altro simil conto addto in filza 299

A dì 31 dicembre scudi 45177.75 moneta in debito all'uscita generale per le spese fatte dal diacono S. Palazzo in tutto il codesto anno come appresso et in conformità del conto esibito al quale segue

[...]

Spese per la Galleria de' quadri scudi 22.40

Spese per il Moseo Capitolino scudi 120.60

c.299 s

1765

Sacro Palazzo Apostolico conto di spese dare per la somma del debito d'altro simil conto in [riferimento] 284

[...]

Adi 11 detto [novembre] scudi 28.30 moneta in conto corrente pagati con moneta a Bonaventura Minossi ramaro per saldo di diversi lavori fatti ne palazzi del Vaticano e Quirinale

e Galleria de quadri in Campidoglio in mesi sei a tutto Giugno posto a carta 354 in [riferimento]
303

Computisteria generale, b. 979,

c. 1961, pagamento a Minossi vetraro, 7 ottobre, 1765, per quirinale e Vaticano,

c. 2306, pagamento del 21 novembre 1765 a M.A. Biagioli per cessione casa in Campidoglio [rimando a biglietto Benedetto XIV 1748 e giustificazione in filza 224, per le case che vengono richieste per la realizzazione della Galleria Capitolina]

c. 2310, depositaria generale della RC conto corrente, V. Ticciati

signori fornitori del SMP depositaria generale della RC si compiaceranno far pagare a Bonaventura Minossi ramaro del SPA scudi 28 ed 30 moneta per saldo ed intero importo di diversi lavori fatti per servizio de' Palzzi del Vaticano e Quirinale in mesi 6 a tutto giugno in conformità della retroscritta attestazione che con richiesta della nostra residenza il 5 dicembre 1765

S. Cardinale Tesoriere.

Io sottoscritto <h>o ricevuto li scudi ventoto (sic) moneta questo di 11 dicembre 1765 firmato da Simonetti; rif 495 a c 1274

c. 2311, [pagamento a Minossi scudi 37 88 come vetraro per lavori ai palazzi Vaticani, Quirinale e Gallerie Capitolina]

Computisteria generale, b.1056

[conto corrente pagamento Nicola Lapiccola come custode del Museo Capitolino, 1786]

17.

Miscellanea Governo Francese, cassetta 291***Conti di spese e altri documenti del Governo francese per l'Accademia e la Galleria dei quadri***

c.1

Accademia Capitolina detta del Nudo sotto la giurisdizione del Cardinale Camerlengo pro tempore

A di 30 agosto 1809

In data del 14 settembre 1809

Il Camerlengo dell'Accademia faccia una nuova istanza sottoscritta. Indichi la spesa annuale distintamente. Indichi se l'accademia possiede qualche rendita, l'uso che se ne fa, e l'assegnamento che ricevevano e da chi lo ricevevano.

Sopra il fruttato della Suola la Sa. Me. di Benedetto XIV ordinò, che si prelevasse l'annua somma di scudi 900 che assegnò per dote dell'Accademia del Nudo e governo di Piazza Navona, da doversi erogare con ordini del Signor Cardinale Camerlengo pro tempore; e perciò dal conto delle Dogane di Roma veniva passata annualmente la detta somma in un conto a parte a disposizione dell'Eminentissimo suddetto.

Le spese che su detto [sic] fondo si facevano per la detta Accademia ascendente a circa scudi 480 all'anno consistevano nel pagamento delle mensualità [sic] delli due custodi, delli due modelli in attività, di quelli giubilato e finalmente per l'importo dell'olio per i lumi, legna d'ardere, carbonella, ricognizione alli soldati, distribuzione delle medaglie d'argento per i premi ed altro.

c.2

Per il conto a parte detta spesa dell'Accademia capitolina del Nudo e governo di Piazza Navona a disposizione del Signor Cardinale Camerlengo di S. Chiesa restarono in credito nella Depositeria generale a tutto li 10 giugno 1809, scudi 247.68

Sono in giro di Piazza li seguenti ordini dal detto signor Cardinale tratti e non potuti sodisfare a tutto detto tempo per mancanza di danaro in detta Depositeria Generale.

Ordine tratto li 9 maggio 1809.

A Gaetano Masini, scudi 9

Altri ordini tratti li 2 giugno detto

A Giacomo Costantini, scudi 8

A Margarita Golt, scudi 3

A Gaetano Masini, scudi 9

A Clemente Cittadini, scudi 5

A Luigi Cittadini, scudi 5

A Giacomo de Rossi, scudi 5

A Luigi Ferroni, scudi 5

A Giuseppe Otoni, scudi 5

Alli sostituti luogotenenti, e sostituti notari del Tribunale criminale [...], scudi 30

A Vincenza Mannucci, scudi 7.50

A Clemente Cittadini, scudi 7.50

A Detto, scudi 15

Al conservatorio di S. Eufemia, scudi 48

Al signor Giacomo Magretti [verif], scudi 14

A Gaetano Giorgi, scudi 15

Totale 187.50

Supera il credito in scrittura di scudi 60.15

Cammillo Mochi computista del [...] tribunale del Camerlengo

c.3

Stato dei pesi e spese occorse in tutto l'anno 1808 per l'Accademia Capitolina del Nudo e Governo di Piazza Navona.

Per l'Accademia del Nudo.

Provisionati:

A Clemente Cittadini custode scudi 60

Detto per compenso dell'usufrutto dell'orto al monte Tarpejo assegnatogli a titolo di provvisione, scudi 30

Luigi Cittadini, figlio e coadiutore del suddetto Clemente con futuro successioni nell'impiego, scudi 60 Giacomo de Rossi modello, scudi 60

Luigi Ferroni secondo modello accresciuto scudi 60

Giuseppe Diori, modello giubilato, scudi 18

Ricognizione fissa

Soldati per l'assistenza, scudi 15

Spese ordinarie

Barili dieci olio a scudi 40 il boccale e scudi 50 per porto, scudi 112.50

Sacchi carbonella con porto, scudi 3.30

Pasa tre legna compresa caricatura, porto e rimettitura, scudi 10.95

Carta, cera di Spagna, spille e spazzole, ed altre minute spese, scudi 12.69

Premi

Medaglioni d'argento n.10 per li maestri e medaglie d'argento n.18 per li giovani studenti, scudi 97.25

Per il Governo di Piazza Navona

Provisionati

[...]

Ministri provisionati del Camerlengato

Vincenzo Mannucci archivista, scudi 15

Camillo Mochi computista, scudi 24

Camillo Mochi computista del soppresso Tribunale del Camerlengato, [firma] scudi 39

c.4

Per animare la gioventù studente le tre belle arti del Disegno, institui la gloriosa memoria di Benedetto XIV l'Accademia del Nudo in Campidoglio che ora a maggior comodo di essa gioventù è stata trasferita nel locale detto il monastero delle convertite al Corso.

Il Camerlengato ha sempre supplito alla spesa occorrente a tale istituto sia per lo stipendio dei modelli, del custode e di ogni altro inserviente, sia anche per qualunque altra spesa dei lumi, fuoco, banchi, etc.. L'annesso documento contesta la verità dell'esposto, e dichiara eziandio li mezzi, onde ricavansi l'occorrente denaro del detto Camerlengato.

Ma per ragionamento alla spesa degli acconcimi eventuali, come sarebbe li mattoni, li tetti etc. di questa se ne caricava secondo le occorrenze il Palazzo Apostolico.

Da ciò si rende manifesto che il Collegio Accademico di San Luca secondo le disposizioni di tal utile Insituto non ha assunto altro incarico se non quello di assistere colle proprie cognizioni all'avanzamento dei studenti ed al buon ordine dell'Accademia, nella quale per in essi più allettarli, si distribuiscono a concorso dei premi, secondo il giudicato, che di sei in sei mesi ne fanno gli Accademici Pittori, o scultori, onde del tutto eterogeneo dell'affare sarebbe l'esibire lo stato attivo e passivo dell'Accademia stessa di San Luca; la quale però si trova purtroppo in sbilancio annuo per la diminuzione di molti Capitali fruttiferi lasciati da alcuni loro individui fra quali notabile è quello de' Luoghi di Monti e di offizi Capitolini.

Questi Accademici destinati un mese per cadauno a vicenda lo scultore, ed il pittore per l'incomodo di porre ogni settimana un'azione diversa per quella di assistere in tutto il tempo

dello studio, e di prestarsi al giudicato nelle premiazioni, riceveranno dallo stesso Camerlengato una medaglia d'argento per cadauno, conforme la destinazione del suddetto Pontefice. Tutto ciò essendo a me noto, come membro e segretario dell'Accademia suddetta di San Luca ne faccio il presente certificato da me firmato e munito col sigillo accademico.

li 30 settembre 1809

Virgilio Bracci Accademico segretario

II. ARCHIVIO STORICO CAPITOLINO

1.

Protonotaro del Senatore, vol 29

Regesto testamento e inventario post mortem di Voght

Joseph Voghet 10 gennaio 1768

c.214

Testamento

Regesto:

Giuseppe Woghet, abitava nella seconda stanza al secondo piano sita in contrada Monte Caprino, sotto la Galleria di dipinti.

Figlio del quondam Giorgio di Catania [sic] Diossi di Praga in Boemia. Non voleva essere sepolto in San Marco ma in Campo Santo, dove era fratello e ufficiale. Interrogato Don Gregorio Lugan che W. voleva lasciare metà dell'eredità ai suoi nipoti carnali in Germania e l'altra metà alla moglie.

Fra i testimoni scriventi: Francesco Saverio Voghet

c. 238

Estratti e regesto dall'inventario post mortem:

Due quadri rozzi ed affumicati

Due quadri rappresentanti diverse figure con una veduta

Un quadro Madonna e San Giuseppe senza cornice
 Un quadro con galli e galline
 Due quadri in carta
 Quattro stampe quadre
 Sei modelli di gesso verniciati color bronzo
 Quattro quadri: il primo traverso senza cornice con figure
 Altri due quadri rappresentanti fiori con cornice bianca
 Il quarto con figure e cornice
 Un bel busto di creta cotta rappresentante Bacco
 Un altro foglietto di carte appartenenti all'ufficio di custode di Galleria in Campidoglio
 Memorie in lingua tedesca
 Fogli con diverse trattazioni in lingua italiana
 Fogli concernenti l'accademia del Nudo di Campidoglio
 Note riguardanti suppellettili dell'Accademia e Galleria in Campidoglio
 Gomma arabica, rasoio, due molle ad uso di pittore
 Libri: di fregi di Polidoro e Raffaele, con tutte le figure per studio di pittura
 Libri di diverse materie
 Abecedario pittorico in quarto
 Altro libro di pitture intitolato studio di pitture del Titi

c.255

Libri in lingua tedesca, l'economia rurale e domestica in foglio
 Libro usato e rotto
 Numero 12 libri di divozione in lingua tedesca tra piccoli e grandi
 Un libro bislungo manoscritto in cui sono notate varie memorie italiane e tedesche d'alcuni quadri e lavori del defunto
 Altro libro manoscritto più piccolo in cui sono notate varie memorie e pagamenti fatti a diverse persone ed artefici
 Diversi altri fascetti di carte manoscritte parte appartenute all'accademia di Campidoglio e parte alla chiesa di Camposanto ladove il defonto era fratello.

[...]

Un quadro di palmi 3 et altro dipinto come pastiglia rappresentante la Madonna col Bambino in braccio con sua cornice dorata coll'argento a vernice.

Due quadri da testa per traverso in cattivo stato rappresentante paesi e figure, senza cornice.

Altro quadro di mezza testa per traverso tutto subollito e scrostato rappresentante una veduta

Altri quattro quadri più piccoli da mezza testa per traverso rappresentanti bambocciate senza cornici

Due quadri da mezza testa per traverso rappresentanti diverse figure ma senza cornice, e l'altro con cornice bianca a due ordini d'intaglio vecchi

Altro quadro più piccolo da mezza testa per alto rappresentante S. Rosa con sua cornice dorata

Due quadri da testa per traverso e senza cornice in cattivo stato e rappresentanti fiori

Altri tre quadri da mezza testa per traverso in poco buon stato due rappresentanti fiori ed il terzo bambocciate senza cornice

Quattro quadri o siano uno di circa tre palmi per traverso quasi riquadrati contornati di dentro e fuori di cristalli intieri di cera modellata in bassorilievo ed inverniciata ed intorno otto cantonate con simili bassorilievi nelli suoi incavi con suoi piccoli cristalli, davanti ad altri quattro bassorilievi per li mezzi di ciascheduno con altri simili cristalletti con cornici di pero nero e suoi battenti dorati attorno li margini, ed altri ornati di legno sfogliato e dorati d'intorno alli sopradetti [...] bassorilievi dalle cornici di sommo lavoro ed artificio. Il primo rappresentante Gerusalemme, il secondo la città di Napoli con la sua marina a piedi, il tempio di Madrid con li bassirilievi rappresentanti regni di Spagna il quarto.

Un quadro in tela d'Imperatore per traverso rappresentante San Francesco con l'angelo che sona il violino senza cornice

Un quadro in tondo rappresentante S. Antonio con il Bambino alto quasi quattro palmi con sua cornice tonda intagliata all'antica e dorata a oro buono

Un quadro di quattro palmi avvantaggiati per traverso rappresentante la Madonna e San Giuseppe col Bambino con sua cornice all'antica negra a tre ordini d'intaglio dorati a oro buono

Due quadri di mezza testa per traverso rappresentante il Sacrificio di Abramo e l'altro di Loth colle figlie con sue cornici d'orate stimati [...]

Due quadri di mezza testa per traverso rappresentanti frutti con sue cornici bianche

Due copie de predetti rappresentanti li suddetti frutti senza cornici

Dieci quadretti diversi, cinque con cornice dorata ed altri cinque senza cornici rappresentanti paesi, fiori, frutti e bambocciate

Un quadretto di tre palmi per traverso di circa un'altro palmo scorso per alto, dipinti in un piccolo rame rappresentante una [...]

Una medaglia riquadrata di gesso inverniciata a bronzo rappresentante San Sebastiano

Un quadro di quattro palmi per traverso in cattivo stato rappresentante una campagna con figure e sua cornice dorata all'antica

Un quadro di tre palmi per traverso e due palmi alto rappresentante Venere che mostra il pomo a Giunone con sua cornice all'antica

Un quadro di quattro palmi alto ed un palmo e mezzo per traverso senza cornice esistente nello spigolo della porta e che conduce alla Galleria rappresentante il crocifisso

Due altri quadri di due palmi per alto ed un palmo per traverso esistenti nelli predetti spigoli della suddetta porta e rappresenta uno un Cristo che fa l'orazione nell'orto e l'altro la trasfigurazione del Signore che quantunque di buona mano tutti subolliti e scrostati

Un quadro poco più piccolo da testa rappresentante un ritratto di donna

Un quadro di tela da imperatore per traverso rappresentante San Francesco con sua cornice gialla

Due quadri ovati di tre palmi per traverso rappresentanti due Madonne con loro Bambino e quella dove vi è dipinto San Giovanni Battista compiuto e l'altro abbozzato con sue cornici gialle a due ordini d'intaglio

Un quadro di due palmi avvantaggiato per alto ed un palmo e mezzo per traverso rappresentante S. Maria Maddalena senza cornice

Altro quadro più piccolo del precedente rappresentante San Francesco Saverio senza cornice

Un quadro da mezza testa rappresentante un busto d'un pellegrino sua cornice all'antica dorata

Altro quadro ovato di quattro palmi per traverso rappresentante S. Giuseppe con cornice gialla riquadrata ed ovata in mezzo

Un disegno in carta rappresentante un busto livreato in giallo con sua cornice dorata

[...] un quadro bislungo senza cornice di tre palmi lungo ed un palmo alto composto di gesso rappresnetante varie figurine di rilievo con due altri cornucopi e siano di gesso con alcuni gobbetti di gesso sopra

[...]

Un quadro di tela imperatore rappresentante la Madonna san Giuseppe ed il Bambino

Un quadro che rappresenta la concezione della Beata Vergine dipinto in piedi tre palmi e mezzo e due e mezzo di larghezza con sua cornice all'antica di cattiva fattura quale asseri essa signora Brigida essere suo ed averlo portato dalla casa paterna

c. 269

Usciti dalla casa del custode ed entrando per le scale della Galleria fossimo introdotti assieme con le soprannominate persone e testimoni per le scale della soffitta che corrisponde sopra la Galleria sotto cui esiste la stanza dell'accademia del Nudo, quivi in un piccolo ripiano di detta scala fu ritrovato [...] molte stampe di gesso di nessun valore, [...] e proseguendo il

salire di dette scale ed introdotti sopra la soffitta furono in questa ritrovati numero trenta telari senza figure e senza tela con quattro cornici fatte all'antica dorate ma tarlate ed in cattivo stato. Indi riesciti da detta soffitta ed introdotti unitamente tutti, con me notaro nella stanza della Galleria corrispondente sopra gli archivi ed aperta una finta porta che conduce all'altra soffitta quivi furono ritrovate numero ventiquattro telari da quadro senza tela vecchi e tre cornici antiche dorate

[...] In Archivio:

Numero quattro quadretti di mezza testa senza cornici rappresentanti varie figure in pastello

Un'altra tela di tre palmi similmente dipinto in pastello rappresentante la Madonna col Bambino in braccio

Numero tre tavolette d'un palmo ed un quarto in piedi rappresentante ugualmente la Madonna col Bambino non terminati

Un quadro di quattro palmi in piedi abbozzato rappresentante la nascita della Madonna Santissima con S. Anna

Un altro quadro d'8 palmi per lunghezza e sei per larghezza rappresentante una prospettiva, altro quadro di tela di imperatore rappresentante una prospettiva, altro quadro di sei palmi alto, cinque largo rappresentante Gesù Cristo morto nel sepolcro tutti vecchi subolliti ed affumicati.

Altro quadro di quattro palmi in piedi vecchio ed affumicato rappresentante S. Girolamo

Altro quadro di sette palmi lungo e quattro largo per traverso rappresentante una copia fatta dal medesimo defonto della Battaglia esistente nella Galleria di Alessandro e Dario

Altro quadro simile e rappresentante la suddetta battaglia di sedici palmi in circa la lunghezza e sei avvantaggiati di longhezza quale per cagione della suddetta tela di stima scudi 16

Altro quadro rappresentante la Madonna col Bambino con cornice bianca per traverso di circa quattro palmi di larghezza e tre in circa di lunghezza

Numero cinque tavolette in mezzo delle quali esistono per ordine le serie di 250 pontefici impresse in stagno della larghezza in circa di una piastra

Numero cinque travicelli con due cavalletti

Varie stampe vecchie con disegni ad uso di studio di pittura

Diversi gessi di Bassirilievi in gesso e creta la maggior parte rotti

Una cassetta con diversi colori

In un'altra parte diversi colori, caraffe con vernici dentro ad uso parimenti di pittura stimate 50

[...] Una canestra di vinchio con diversi gessi e modelli di creta rotti dentro.

Due telari da dipingere per sostendere le tele ad uso di pittore

[...]

Scudi quattro residuali per lavori di pietre finte, ed altro fatto dal defunto in un gabinetto dell'eccellentissima casa Chigi in occasione delle nozze di sua eccellenza il signor duca di Campagnano

Zecchini cinque dovuti al suddetto defunto per vernice data ad una carrozza di sua eccellenza il signore don Sisto Quarini prima che il medesimo passasse in Malta

Uno zecchino dovuto al me medesimo defunto da Giovanni Principe rifoderatore di quadri per vernice levata e data di nuovo a due disegni in aquerella.

[...] Uno zecchino da due anni fa prestato dal medesimo defunto a Gaetano... (sic) scrittore di memoriali in vicinanza di San Stefano dell'Acìò, disse però l'erede suddetta non essere certo se tal credito sia stato compensato con le scritture e conti ch'egli dava a copiare il defonto

[...] [N.d.A. fa celebrare messe in varie parrocchie: San Lorenzo fuori le mura è specificato, Woget ha rogato l'istrumento nel 1747 nell'Ufficio della Santissima Annunziata]

III. ARCHIVIO DEL CAMPOSANTO TEUTONICO, VATICANO

1.

Libro 43

Estratti e regesto documenti lavoro di Voght in Vaticano

Morti che vengono sepolti in camposanto in camposanto dell'anno 1712-1859

c.28 [no recto no verso]

1768 a dì 16 gennaio fu associato il cadavere del nostro fratello Giuseppe Woghet della parrocchia di San Marco, e seppellito nel nostro cimitero.

Libro 000

Registro de' mandati per il signor camerlengo di campo santo. 1753-1762

Eredità Smith [Giovanni Smith, già defunto nel 1749]

[...] altro ad Alessandro Cittadini scudi 12 moneta quali gli facciano pagare per saldo di un conto di lavori di cameracanna, vernice ed altro fatto per la fabbrica dell'oratorio ordinato dalla buona memoria di Gio. Smith a tenore del conto consegnato nella computisteria, esposto in filza 192 a tutto 8 giugno 1762, scudi 12

[nel 1757 venne realizzata la via crucis (ministeri della passione) gli abbozzi per la realizzazione delle immagini sono fatti dal pittore Joseph Woget]

Libro 12

Conti registrati a nome Voget Giuseppe camerlengo, Giovanni Antonio Smith guardarobiere [registri dei conti del 1758]

Conto dei lavori fatti per servizio della venerabile arciconfraternita si Manta Maria in Camposanto per la nuova fabbrica della Via Crucis nel camposanto della Medesima Chiesa.

Ricevuta numero 61 del 1765 2 ottobre, spese per via crucis, depositato nel Banco Santo Spirito

Libri iii, Congregazioni 1758-1773 (cc.51-55),

c.53

A dì 4 novembre 1759, fu tenuta congregazione generale nell'oratorio di Camposanto ove intervennero i seguenti, cioè: [...] Signor Giuseppe Voghet camerlengo [...]

fu discorso sopra il proseguimento dell'opera principata della Via Crucis e per tal effetto del nostro signor Camerlengo fu mostrato la pianta nella quale restano distribuite tutte le 14 cappelle nella maniera migliore che è stata potuta farsi a causa degli sbieghi che sono ritrovati nel sito, e siccome nacque controversia sopra il da capo se debbasi piantare a filo diritto le cappelle overo l'assarsi in sbiego, secondo come il sito, così fu corso il bussolo colla dichiarazione che la palla negra dichiara, che debba fare le cappelle secondo la pianta e la bianca che le cappelle da capo debbasi fare a filo diritto con servirsi del sito dietro per mettere l'ossa dei morti.

Dal medesimo furono mostrati tre disegni delle cappelle una fatta da Giuseppe Palmis, altro dall'architetto e il terzo dal medesimo camerlengo, e propostasi di tre dovesse scegliersi, fu corso il bussolo del nostro camerlengo e furono ritrovate tutte le palle negre, onde restò prescelto. A firma del Camerlengo dell'arciconfraternita G. Voghet

[Alessandro Albani protettore degli Stati di Germania e della Confraternita]

IV. ARCHIVIO SEGRETO VATICANO

1.

Palazzo Apostolico, b. 282

Mandati spediti al tesoriere

cnn. [1758]

Conto dei lavori fatti da Giuseppe Voghet pittore per la restaurazione delli vasi etruschi, et altro esistenti nella Biblioteca Vaticana, e presentemente esistenti nelle tre stanze della medesima presenti al Nuovo Museo Sagro quali sono stati restaurati e disposti nell'accennati siti per ordine dell'Eminentissimo e Reverendissimo signor cardinale Girolamo Colonna pro Maggiordomo di Nostro Signore.

Per aver ristaurato tutti li vasi di Etrusca nella libreria Vaticana in numero 183 tutti ripuliti, levato il tartaro e rinfrescati li suoi colori e accordati li colori dove mancavano di quelli che erano rotti in molti pezzi, e che mancavano li suoi pezzi riportati di nuovo e accordati li suoi disegni e colori. Di quelli che erano sane, sono n.94 tutti ripuliti, rinfrescate le vernici antiche e accordati li colori ove mancano si pone,

14:20 due paoli l'uno scudi 18:80

Di quelle che mancavano li suoi pezzi riportati quelli, e fatti di nuovo, accordato li disegni e colori e molti altri che erano rotti in moltissimi pezzi legati col fil di fero, ristuccati e accordato quello che bisognava, siché uno per l'altro tanto grandi, che mezzani, e piccoli in numero di 89 si valuta

44:50 a raggione di scudi 70 l'uno, importa 62:30

—

58:60

52:60 per porto e riporto con li facchini dal Vaticano al Campidoglio spesi 4:10

per fermarli sopra li credenzoni con le leve, impiegatoci due giornate con altri due omini, le mie due giornate si pone alla raggione di scudi 80 il giorno 1:60

per le altre due giornate delli suddetti due omini si pone alla ragione di scudi 35 il giorno per ciascheduno 1:40

per libbre 6 di cera per fermare li detti vasi alla raggione di scudi 20 la libra 1:20

per aver aggiustato e fermato il braccio che era rotto al puttino del Fiamengo -:50

attesto d'esser stati fatti i lavori descritti nel presente conto per ordine dell'eminentissimo signor cardinale pro Maggiordomo e d'esser stati accordati per la somma di scudi 67 e scudi 40 moneta dico per scudi 67:40 moneta

Salvatore Casali sotto.re del S.P.A

Palazzo Apostolico, b. 1454

c. 581

[regesto]

7 agosto 1820, scudi 550

restauratore: Lorenzo Principe

Nota dei lavori fatti ad uso di foderatore di quadri per il Museo Vaticano con ordine del signor Alessandro d'Este. Per essermi portato al museo a distaccare dal telaro e di poi ritirarlo allo studio di Camuccini, e similmente tornato a distaccare al detto studio e ritornato a ritirare al museo, in tutto scudi 4. Per aver fatto trasportare da due uomini la tavola per servire a fermare il colore, nello studio del signor Camuccini al quadro di Caravaggio ed ivi fermato il colore, scudi 1.50.

V. ARCHIVIO STORICO DEI MUSEI MONUMENTI E GALLERIE PONTIFICIE

1.

Regesto di vari documenti su membri della famiglia Cittadini

b. 6, Fascicolo 25

[Ricevuta di pagamento: Luigi Cittadini nel 1816 riceve da Luigi d'Este un pagamento per avere inciso una guglia di rosso antico, cioè la quarta copia di quella del Popolo].

[4 ottobre 1815: Luigi Cittadini si obbliga ad incidere due guglie di rosso antico, cioè la Lateranense e quella di Montecitorio].

b. 7, Fascicolo 5

[richiesta al maggiordomo -1822]

[Giovanni Cittadini di anni 21 figlio di Luigi Cittadini custode della Galleria dei quadri Capitolina professione ebanista, chiede di essere assunto come soprannumero del Museo Vaticano in considerazione che è figlio di un impiegato].

VI. BIBLIOTECA COMUNALE ARIOSTEA DI FERRARA

1.

Fondo Ms. Cl., I, 159

Uffizi e cariche che si conferiscono nella città di Roma dal signor cardinale Camerlengo della S.R.C., loro origine stato presente emolumenti con un indice e delle cariche e delle persone raccolte, illustrate e disposte da Monsigno Gio. Maria Riminaldi patrizio ferrarese, Uditore della Sagra Romana Ruota, coll'opera di Niccolò Bonifazi romano nell'anno MDCCLX.

c.3r

Accademia del Disegno detta volgarmente del Nudo, eretta in Campidoglio

Avendo la S. M. di Benedetto XIV arricchita con un'aggiunta ben grande di statue delli più celebri autori si greci che egizziani (sic) e romani la Galleria del Campidoglio raccolta, e fornita con liberalità di Clemente XII di S.M., ed avendo altresì fatta innalzare una fabbrica alla sponda meridionale di quel Monte, vi fece collocare un prodigioso numero di quadri dei più rinomati, ed eccellenti pennelli ricercati da diverse parti anche lontane e comprati con molta spesa.

Intanto sempre a promuovere l'accrescimento delle arti liberali, istituì con suo chirografo dei 10 novembre 1753 registrato negli atti del fu Ridolfi segretario della Reverenda Camera Apostolica = lib. Segnat. Fog. 52= nel salone terreno della detta fabbrica un (sic) Accademia, che chiamasi del Nudo, acciò sull'esemplare di un uomo vivo, potesse nella medesima la gioventù studiosa imparare o perfezionarsi senza il menomo (sic) dispendio, esattamente nel disegnare, ch'è il principio e la basa delle nobbili (sic) arti [3v] della Pittura e scoltura.

Deputò presidente e protettore di detta Accademia il Cardinale Valenti di chiara memoria, e suoi successori nel Camerlengato, donandogli facoltà di promulgare opportune leggi e formare provvidi statuti per il buon regolamento della medesima alla quale assegnò in perpetuo un'annua rendita di scudi trecento sopra li proventi del pubblico magazzino eretto ed istituito per conservarci e venderci la suola, mediante altro suo chirografo dei 22 giugno 1748, inserito nella prima parte dell'Istrumenti negli atti del Castellani fog. 891.

Volle inoltre che la suddetta somma venisse ogni anno depositata nel Monte di Pietà di sei in sei mesi la rata parte anticipatamente in credito dell'Accademia a libera disposizione dell'Eccellentissimo Camerlengo pro tempore, dal di cui prudente arbitrio fosse erogata in spese utili e necessarie per la medesima senza che mai fosse tenuto rendere conto alcuno, come il tutto più diffusamente leggesi nel primocitato (sic) chirografo del 1753. =

Incamerate poi dallo stesso pontefice di S.M. per morte del nominato Cardinale seguita in Viterbo li 28 agosto 1756 tutte le rendite di detto magazzino, e trasferite a Monsignor tesoriere pro tempore tanto la economica amministrazione delle medesime quanto ogni facoltà e giurisdizione che vi aveva il detto cardinale si in virtù del citato chirografo del 1748 che per ragione dell'ufficio del Camerlengo volle che li suddetti scudi trecento continuassero a pagarsi come sopra per [c.4r] mantenimento dell'Accademia, come apparisce da altro suo chirografo dei 4 settembre 1756 registrato negli atti del Mariotti segretario della Reverenda Camera Apostolica, li 6 segnatura fog. 45 (sic).

Accrebbe finalmente all'assegnamento suddetto altri scudi seicento che in tutto fanno la somma di scudi 900 ed ordinò che monsignore tesoriere pro tempore facesse depositarli ogni anno nel suddetto Sagro Monte di sei in sei mesi la rata parte anticipatamente a credito e libera disposizione dell'eccellentissimo e reverendissimo signor cardinale Colonna camerlengo vigilantissimo e suoi successori nel camerlengato per erogare la detta somma senza cura veruna persona nelli pagamenti tanto per il salario de ministri e spese per il buon regolamento e direzione di Piazza Navona quanto per il mantenimento dell'Accademia e per le spese necessarie sia per la medesima come per la distribuzione mensile (sic) dei premi, da farsi a quelli gioveni (sic) che più si contraddistinguerebbero nel disegno del Nudo e generalmente in tutte le altre spese ed usi che da S. E. e suoi successori in detto ufficio si stimerebbero più utili e proficue per li suddetti effetti, senza che sieno tenuti a renderne conto come il tutto più diffusamente costa da altro chirografo dei 3 dicembre registrato ne' medesimi atti del Mariotti lib. signat. fog. 63.

Non avendo potuto la chiara memoria cardinale Valenti Camerlengo dare esecuzione agli anzidetti Motoproprio e Chirografo sopra la mensual distribuzione [c.4v] de premi a Giovani studenti in medaglie d'argento, il moderno signor Cardinale Colonna Camerlengo ha adempiuto molto sollecitamente le gloriose determinazioni del gran pontefice Benedetto XIV con aver fatte cuniarle (sic) le dette medaglie le quali rappresentano nel diritto l'immagine del regnante sommo pontefice nel rovescio lo stesso studio dell'Accademia col motto all'intorno =

= Schola Pictorum Capitolina =

disegnate dal celebre pittore Placido Costanzi ed incise da Pietro Ortolani ambedue romani. Prima però di fare seguire la distribuzione che fu fatta nel settembre 1759, giudicò bene il nominato signor Cardinale di pubblicare colla stampa le regole da osservarsi per i concorsi

d'ogni mese le quali già sono affisse nell'Accademia e distribuite in libretti a tutti i giovani che per la prima volta acquistano il premio. Continua presentemente con tutto il buon ordine questa mensiale distribuzione; ricevendo dalle mani del signore cardinale i tre giovani prescelti per la pittura ed il quarto per la scoltura (sic) la loro medaglia che è la stessa nel cunio (sic) e varia soltanto nel peso, da cui si distingue il maggior o minor merito del Giovane premiato. Si ritengono appresso dal signor Cardinale Camerlengo i Cuni e della Medaglia per i direttori e di quella per li studenti, praticando ancora di far cuniare un anno per l'altro tutte le medaglie occorrenti per questa [c.5r] accademia le quali vengono conservate e custodite in una cassetta dal predetto signor cardinale.

Custode dell'accademia e della Galleria de' quadri

Deputati dunque dall'Eccellentissimo Camerlengo il Custode dell'accademia, il quale deve mantenerla pulita e bene in ordine, renderla opportunamente riscaldata nell'inverno, prima che incominci lo studio mantenerla fresca nell'estate con far stare le finestre aperte nelle ore debite, tenere accesa la lucerna a dovere ed in quel modo che occorre al bisogno, e fare tutto altro, che gli viene più diffusamente ordinato nei statuti formati dal sopradetto Cardinale Valenti di chiara memoria.

Deve inoltre assistere nell'Accademia in ciascuna mattina o sera che vi è studio eccetto però il mese di ottobre, feste, e mezzefeste, che non vi è. Incomincia tal studio da novembre fino a pasqua di resurrezione alle 24 ore [c.5v] e terminata alle due, e mezza, quando secondo la Disposizione de suddetti statuti dovrebbe terminare alle tre; da pasqua poi a tutto settembre vi è studio ogni mattina per lo spazio di due ore, che dovrebbe ricominciare (non già sempre ad una medesima ora, come succede da qualche anno in qua) ma bensì secondo l'orario stabilito in detti statuti.

Deve ancora far porre ciascuno de' studenti (quali d'inverno sono da centoventi in circa, e nell'estate da sessanta e più) a quel luogo che ognun d'essi si estrae a sorte procurare che stiano quieti sedare i litigi e risse che non di rado sogliono accadere e d'impedire qualunque altro inconveniente che possa accadere.

E perché il medesimo è custode ancora delle due vaste Gallerie nelle quali il suddetto sommo pontefice si S.M. (come nel suo sopracitato chirografo del 1753 fece collocarvi una ragguardevole quantità di quadri dei più celebri pennelli fatti raccogliere non senza considerabile spesa, acciò servissero non solamente ad ostentazione ed ornamento della città, ma inoltre di esemplari e prototipi alla gioventù studiosa del disegno) deve mantenerli e conservarli ben puliti e custoditi altresì per rendere buon conto in conformità della descrizione e consegna datane al Voget e dell'obbligo dal medesimo fatto come il tutto apparisce nell'istromento rogato dal mantovano Ridolfi li 10 gennaio 1755 fog.67. [c.6r] La sua provvisione è di scudi cinque il

mese, quali esigge al suddetto Monte con ordine dell'Eminentissimo Camerlengo, ed oltre una decente abitazione (sic), che ha incontro l'accademia, e che comunica (sic) colle medesime Gallerie gode ancora di un orto contiguo per il quale si pagano annualmente con ordine parimente di detto eccellentissimo scudi trenta al Collegio degli orfani. In quest'orto vi si conservano gli ordegni necessari per le Gallerie, e vi si tengono altresì le legna per fare il fuoco nell'inverno per l'accademia.

Li incerti poi possono annualmente ascendere a scudi dieciotto in circa quali si ritrae per mance da qualcuno di quelli che vanno a vedere le Gallerie, essendogli però espressamente proibito di domandare e pretendere da quei che vanno a disegnare nell'accademia ancorché gli venissero date spontaneamente.

[c.6v]

Modello

Deputati inoltre dall'Eccellentissimo Camerlengo (con patente che si spedisce dal suo segretario domestico e non da uno di quegli della Reverenda Camera) un uomo che nudo in tempo dello studio deve servir di modello ai giovani studenti del disegno; e perché il medesimo deve essere ben complesso e di una perfetta proporzione in tutte le sue membra viene scelto e proposto al detto Eccellentissimo dal principe dell'Accademia di san Luca, dalla quale devono altresì eleggersi tanti accademici professori, si di pittura che di scoltura, e destinarne uno per ciaschedun mese affinché ciascuno nel mese destinatogli assista e soprintenda a porre in atto tal uomo ed ad osservare ancora e correggere li disegni che da studenti si vanno facendo.

Quei disegni poi, li quali vengono giudicati degni di lode, si fanno appendere nel salone dell'accademia dall'accademico professore del mese col nome di suo, che di quello il quale lo ha formato affine d'incoraggiare sempre più gli altri studenti a perfezionarsi nel disegnare come il tutto vien più diffusamente disposto nei suddetti statuti.

La provvisione del suddetto modello è di scudi cinque il mese, oltre scudi dieci che ha ogni anno a titolo di ricognizione con ordine come sopra.

Il suddetto eminentissimo regala ad ognuno de' già detti accademici professori di san Luca una medaglia di argento per l'assistenza che ciascuno di loro presta all'[c.7r] Accademia nel mese destinatogli. La maggior parte dei medesimi però poche volte al mese interviene in quella.

Antichità o sia Commissario ed altri Ministri sopra le antichità di Roma.

Il commissario sopra le antichità esistenti in Roma e suo territorio deve invigilare che non si estraggano dalla detta città e stato ecclesiastico statue, busti, marmi antichi si lavorati che non lavorati, camei, medaglie, corniole, bronzi antichi, pitture tanto in tela quanto in legno e marmo contro le disposizioni de' bandi e particolarmente di quello emanato li 5 gennaio 1750.

Deve ancora andare a riconoscere quei siti ne' quali vogliono farsi le cave per potere fare l'attestato senza di cui l'eccellentissimo Camerlengo non suol dare licenza di farle e di poi interviene a quelle per osservare e riconoscere ciò che potesse ritrovarsi [c.7v]

Assessori del suddetto commissario sopra le antichità.

Devono ambedue gli assessori servir di ajuto al sopradetto commissario per invigilare, come sopra e per esaminare e riconoscere (ciascuno però quelle materie, per le quali è stato deputato) qualunque cosa, che in tal genere gli sia proposta, perché possano dare in scritto il di loro certificato, e formare quando occorresse, perizia, acciò in virtù di questa e di quella possa il prenominato commissario conchiudere la di lui attestazione, che si cerca per ottenere dall'eminetissimo camerlengo la licenza dell'attestazione. Viene espressamente proibito alli suddetti assessori che per la sola ispezione, ed attestazione non debbano esigere alcun emolumento, e nettampoco pigliare alcuna gratuita spontanea ricognizione, ma occorrendo di fare perizia giudiziale, possano prendere quel tanto, che è per competergli legalmente e se qualora, secondo le leggi e proibizioni cadesse in commesso alcuna delle sopradette cose, ognuno de' medesimi deve avere la terza parte di quelle, che appartengono al proprio rispettivo ufficio.

Non ostante però la già detta proibizione esigono li suddetti assessori (secondo dicono alcuni ministri della dogana di Ripa grande) Paoli dieci e mezzo tutte le volte, che vanno in quella per riconoscere se quelle tali cose, che devono estraersi, siano le medesime per le quali ne hanno fatto preventivamente l'attestato, esigendo ancora una simil somma quando vengono chiamati dal Governatore di detta Dogana per stimare statue, quadri, bassirilievi, ed altro in tal genere, che viene di fuori, per potersene esigere la gabella alla ragione del Dodici per cento.

Si congettura che all'assessore sopra le Pitture possa annualmente fruttargli Dieci, o quindici scudi, non ostante che dica di non fruttargli cosa alcuna. All'altro poi sopra li marmi, ed altre Antichità credesi che possa annualmente fruttargli scudi quaranta non ostante che dica quindici in circa.

[c.19r]

Piazza Navona

Tra le altre privative giurisdizionali dell'eminetissimo Camerlengo, vi è quella che ha sopra il buon governo, direzione e reggimento del Mercato, grascia e commercio libero di Piazza Navona, come da' due chirografi dei 22 febbraio 1750 e 3 dicembre 1756, da individuarsi in appresso, apparisce più specialmente da un altro della S. M. di Alessandro VIII segnato li 7 giugno 1690 registrato negli atti del quondam Liberati segnatario della Reverenda Camera Apostolica, lib. divers. par.2, fog. 89.

Ed acciocché l'eminentissimo suddetto potesse esercitare liberamente e senza impedimento alcuno tal giurisdizione, conforme al solito privatamente quoad amnes alios, il medesimo sommo pontefice Alessandro col suo già citato chirografo rassò, rивocò, ed annullò fin d'allora tutti e singoli privilegi, esenzioni, patenti, e familiarità di qualsivoglia sorta di già conceduti e da concedersi agli ajutanti ed uffiziali di Castel S. Angelo, alabardieri di monsignore governatore, ministri ed uffiziali della Reverenda Camera apostolica, del sagro palazzo del S. Ufficio, della Fabbrica di san Pietro e di qualsivoglia protettore, anche cardinale giudice tribunale Basilica anche di San Giovanni in Laterano, S. Pietro, S. Maria Maggiore, e loro Capitoli; Archiospedale, ospedale, luogo Pio, religione, anche Cassinese, e di S. Antonio e di S. Antonio di Vienna, della Congregazione, e che richiedesse special menzione, alli soldati anche di Milizia di Roma e dello Stato Ecclesiastico, e loro uffiziali neofiti ed altri di qualsivoglia stato, grado, e condizione allora presenti, ed anche futuri.

Prima di passare a discorrere del Giudice criminale del Governatore e di due deputati, quali tutti vengono eletti dal suddetto eminentissimo per il buon governo, direzione, e regolamento della mentovata Piazza, par necessario di riferire l'assegnamento stabilitogli in perpetuo dalla S. M. di Benedetto XIV.

Fu data da questo sommo pontefice la facoltà mediante un suo Chirografo de' 22 febbraio 1750 registrato negli atti del fu Castellani segretario di detta Reverenda Camera, libro segnato foglio 161, alla chiara memoria del cardinale Valenti Camerlengo di potere liberamente erogare il denaro da ricavarsi dal ritratto del mezzo bajocco imposto per ogni libra di suola, cioè in primo luogo nelle spese occorrenti per il magazzino eretto ed istituito con altro suo chirografo del 22 giugno 1748 per conservarci e venderci la medesima rispettivamente per i soliti stipendi de ministri di quello ed in secondo luogo cioè il reliquato di tal ritratto in quelle somme [c.20r] e quote, che secondo la sua prudenza ed arbitrio avesse stimato espediente per il salario de ministri di detta piazza e rispettivamente in altre spese occorrenti per il buon regolamento di quella.

Seguita la morte di detto Cardinale fu applicato dal medesimo sommo pontefice con altro suo chirografo de' 4 settembre 1756 e registrato negli atti del Mariotti segretario di detta reverenda Camera, libro segnato fog. 45, in beneficio della medesima reverenda camera tutto il fruttato del mezzo bajocco e trasferirà altresì in Monsignore Tesoriere pro tempore la economica amministrazione ed ogni facoltà e giurisdizione che competevano al detto cardinale sopra il magazzino suddetto tanto per ragione dell'ufficio di camerlengo quanto in virtù del citato chirografo del 1748 inserito nella prima parte dell'Istromenti, fog. 891 per gli atti del sopradetto Castellani.

Essendo stato di poi rappresentato al sopradetto sommo pontefice dall'eminentissimo e reverendissimo signor cardinale Colonna camerlengo degnissimo della S. Romana Chiesa, che

attesa la già detta applicazione erano rimaste sospese le provvisioni e gli assegnamenti che nell'annua somma di scudi quattrocento settenata di pagavano alli ministri di Piazza Navona che perciò stimò debito (come si esprime in altro suo chirografo dei 3 dicembre 1756 [20v] registrato negli atti del mentovato (sic) Mariotti libro segnato foglio 63 del suo paterno amore verso de Poveri al sostentamento de' quali tanto contribuisce l'abbondanza e regolamento di detta Piazza di provvedere alla sussistenza delli di lei ministri coll'ordinare a Monsignore Tesoriere pro tempore di far depositare ogni anno nel sagro Monte della Pietà a credito e libera disposizione del medesimo Eminentissimo Principe e suoi successori nel Camerlengato, scudi Novecento di sei mesi in sei mesi la rata parte anticipatamente per erogare la detta somma (senza cura di veruna persona) nei pagamenti, tanto per il salario de' ministri e spese per il Buon regolamento e direzione della medesima Piazza quanto per il mantenimento dell'Accademia del Nudo e per le spese necessarie sì per la medesima che per la distribuzione mensile (sic) de' premi e generalmente in tutte le altre spese ed usi che dall'eminenza sua e suoi successori nel camerlengato si stimerebbero più utili e proficui per gli effetti suddetti senza che siano tenuti a renderne alcun conto come il tutto più diffusamente leggesi nel medesimo chirografo dei 3 dicembre.

c.27v

Computista

Dopo l'assegnamento ottenuto dalla S. M. di papa Benedetto XIV sopra le rendite del Magazzeno della Suola come più diffusamente se ne è parlato di sopra per li ministri ed altre spese occorrenti al buon governo di Piazza Navona, il cardinale Silvio Valenti Gonzaga vedendo la necessità di un computista per spedirgli gli ordini delle mensuali provvisioni e delle spese straordinarie e per tenere registro del ruolo e dei mandati dichiarò per computista di questa azzienza (sic) la persona di Filippo Cherubini colla provvisione di pavoli dodici il mese, ma succeduto poi nel Camerlengato il signor Girolamo Colonna credette di venire a nuova elezione di detto Computista la quale seguì in ottobre dell'anno 1756 nella persona del signor Giuseppe Rovere cui accrebbe la provvisione sino alla somma di scudi venti l'anno giudicando la prima già assegnata troppo tenue alle diverse incombenze, delle quali è incaricato il computista. [28r] Non solamente il detto computista ha l'obbligo di spedire e registrare tutti gli ordini spettanti a Piazza Navona, ma ancora deve fare lo stesso per l'Accademia o Disegno del Nudo eretta in Campidoglio, la quale oltre i salariati è obbligata a diverse annuali spese per il suo mantenimento e perciò è troppo necessario l'opera del computista per tenere in buon ordine e registro le dette spese con tutte le filze delle sue giustificazioni e di quelle altre diligenze che sono dovute a questo officio.

Oltre a questa cassa, che resta a piena soddisfazione del signor cardinale Camerlengo, secondo la legge del più volte nominato chirografo Benedettino, ne ha un'altra che contiene gli emolumenti delle spedizioni dei standardi pontifici che si concedono dal signor Cardinale Camerlengo a quei padroni di Banche che commerciano nei nostri mari, che sono ordinate in due Motu proprio di Benedetto XIV registrati e descritti nel primo tomo di quest'opera. È obbligo di qualunque segretario di camera di fare ogni mese il deposito in questa cassa esistente nel Sagro Monte della Pietà di tutti i denari che ritraggono dalle anzidette spedizioni, dovendo il computista rincontrare [28v] tali depositi e tenere nota per potere in appresso fare quei mandati che gli vengono comandati dal signore cardinale camerlengo il quale a tenore del socondo motu proprio può liberamente impiegare detti denari in tutte le occorrenze del Camerlengato senza alcuna limitazione.

[c.1r]

All'eminetissimo e reverendissimo principe il signor cardinale Girolamo Colonna Camerlengo di Santa Chiesa

Giammaria Riminaldi uditore della Sagra Romana Ruota [...]

2.

Fondo Mss. Cl., I, 600, Riminaldi Lettere

Estratti da lettere Saracco Giovanni Battista e Ludovica Riminaldi a G. M. Riminaldi e viceversa

Roma 17 settembre 1788

Carissima Nipote

[Riminaldi a Ludovica]

[...] Non mi sorprende la pubblica curiosità del mio ritratto, perché è uno di quelli lavori che al tempo d'oggi in Ferrara non vi è chi lo possa fare e molto meno il buon genio di ordinarlo fuori di Paese ad un eccellente pennello ma voi osserverete meglio il merito di questa pittura da qui a due o tre anni quando avrà pigliato la sua vera patinatura. Procurate peraltro di guardarlo bene dal sole perché questo benefico pianeta è addirittura malefico agli immobili e agli (sic) pitture.

Fondo Mss. Cl., I, 136, Riminaldi Lettere, vol. 2

Roma 30 aprile 1768

[Lettera n.7, Riminaldi Roma a Giannandrea Barotti Ferrara]

[raccolta di ritratti che Barotti sta realizzando: ritratti della sua famiglia e altri che raccoglie nelle sue case; chiede a R. di aiutarlo a cercarli, rimarrà a beneficio pubblico la raccolta delle tele che sarà un'altro ornamento per lo studio pubblico].

Rimarrà sempre a beneficio del Pubblico la raccolta materiale delle tele dipinte, che sarà un altro ornamento per lo studio pubblico, ed un vivo eccitamento a meritarsi simili graduazioni. Quei danari, che avevo divisati d'impiegare a favore di questa mia piccola raccolta collettanea li rivolgerò volentieri a comodo universale che sarà molto più utile e decorosa. [al posto della raccolta di incisioni che aveva in mente di realizzare]

[...]

Mi sono state carissime le sue commissioni datemi sopra il Frigerio ed il Gavazzi avendo fin da ieri scritto a Napoli per avere dalle rispettive Diocesi di que' Vescovati, dove hanno vissuto tutte le notizie che si possono raccogliere, e specialmente li desiderati ritratti. Non vi è paese o città pari a Roma per avere notizie, fatti di qualunque nazione, poiché essendovi con tutte una piena relazione, sono pronti li mezzi e quello che è più la somma capacità nelle persone per eseguirle, ella non si ritiri dal comandarmi e quando si trova in qualche confusione [...]

Roma 23 luglio 1768

[Lettera n.14, Riminaldi Roma a Giannandrea Barotti Ferrara]

[in merito alle incisioni e disegni rappresentanti ritratti]

Io non interloquisco sull'eccezioni date nel foglio e al disegno e all'incisione perché non essendo mio mestiere mi sono servito dell'opera di quelli che sanno. Ma le dirò bene ingenuamente che l'ornato da mettersi intorno ai Ritratti non potrà mai star bene né incontrare applauso ancorché fossero fatti colla maggiore diligenza e pulizia. Bisogna imitare quello che fanno le altre Nazioni più colte, ed il gusto del secolo. Abbiamo ne' Francesi diversi bellissimi tomi di uomini illustri tanto nazionali che forastieri. Li ritratti sono tutti semplici in foglio separato con il solo nome cognome patria. Altre pinacoteche sono pubblicare in questo medesimo disegno e sempre dove si tratta di statue di quadri e di uomini il costume è che sieno semplici e soli.

E vi è la ragione pittorica perché l'ornato specialmente con figure fa contrasto a quella che è l'unica per cui è fatto il rame ribattendo de lumi che gli sono sempre dannosi. Tutti quelli che

hanno veduto l'esemplare del Carbone che non sono stati pochi l'hanno preso per un frontespizio, perché tale in realtà comparisce. [...]

[Lettera n.24, Riminaldi Roma a Giannandrea Barotti Ferrara]

[in merito alla raccolta di incisioni di uomini illustri]

Secondo le mie notizie di Firenze e di Bologna dovrebbero essere da più giorni arrivati nelle di lei mani li saggi della raccolta Toscana, giacché ho riscontro da questi luoghi, che sono stati da molto tempo spediti. Aspetto con impazienza di sentire il loro accogliamento e quale profitto ella creda di ricavarne a beneficio della nostra. Non le faccia meraviglia la fiera delle critiche sopra le nostre incisioni, perché io ho appunto desiderate con tutto il rigore non per spaventare il nostro professore, ma soltanto per istruire lei e me di tutte quelle regole che possono fare il buono ed il perfetto di una cosa, lodando ed approvando che queste si insinuino all'incisore senza quella amarezza che potrebbero avvilirlo e scoraggiarlo. Deponga pure ogni sospetto di secondo fine o per invidia, per malignità perché quivi quasi nessuno sa niente di questa grand'opera cui si travaglia. E Roma non senza qualche ragione è in possesso di riguardare le produzioni degli altri paesi con grande superiorità ed indifferenza; mentre per superarla ed eguagliarla nelle arti liberali fin ad ora ha avuto assai poco da temere.

Roma 17 febbraio 1770

[Lettera n.72, Riminaldi Roma a Giannandrea Barotti Ferrara]

[...] Forse a questa ora dal nostro signor Canonico Fiocchini le sarà stata comunicata qualche mia difficoltà che trovo nella compra de' noti quadri di Bolognesi. [...] Io non faccio le maggiori difficoltà sul prezzo del contratto ma bensì sulla qualità dei capi che lo compongono. Volentieri acquisto tutto quello che può contribuire al maggior decoro e gloria del Paese, ma quando le pitture sono annerite e patite o ritoccate vien meno l'utilità pubblica, e cessa con ragione il diletto della persona privata che le acquista. Il signor Ghedini che mi ha reso così buon conto dei quadri se vuole confessarla da quel grande Galantuomo che egli è, converrà in questo sentimento che quanto il Garofalo è bello e ben conservato altrettanto tutti gli altri restano con il solo merito di quell'eccellente pennello che li dipinse e con la memoria di essere stati belli e buoni a suo tempo ma perché poi le cose sono avanzate a tanto segno io farò quanto posso perché nessuno abbia da farsi cattiva figura, pregando bensì la di lei Bontà ad interessarsi meco in questa parte per risparmiarmi quanto bisogna questo denaro che si potrà impiegare con molto maggiore profitto in acquisti e più nobili e migliori. [...]

Roma 3 marzo 1770

[Lettera n.74, Riminaldi Roma a Giannandrea Barotti Ferrara]

[...] L'istoria dei quadri è finita improvvisamente fuori dell'aspettato e ne ha avuto forse il principale merito il nostro signore Ghedini, il quale con la sua relazione mi ha fatto credere l'acquisto non di quel pregio che vi eravamo supposti. Comunque siasi, io ne son rimasto contento perché almeno adesso il Paese avrà acquistato quest'opere di più de' suoi Pittori delle quali è ormai affatto spogliato. Ringrazio bensì di cuore la di lei somma Bontà, che ha sofferto tanti disturbi per questa commissione pregandola di compatimento se io non ne ho ricavato quel bene a cui erano diretti perché a dirgliela con ogni ingenuità io tengo la massima che quando le pitture non sono belle, chiare, e ben conservate perdono almeno per metà le ragion di loro pregi. [...]

VII. ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE

1.

Documenti e pagamenti dei conti del signor Martelli, per lavori di Michelini, Cittadini, Barbarossa e altri

Fondo *Martelli*- serie *Filze*, f. 1757

Fascicolo 1747

Inserto 110 c.2

Lista di spese aprile 1747:

Per avere ripulito e foderato telaro nuovo un quadro di tre palmi scudi 60

Per aver ripulito e stuccato in molti luoghi il suddetto quadro scudi 2:50

Per avere rifoderato e telari nuovi [interlinea superiore] due quadretti misura di mezza testa scudi 60

Per un telaro con la sua tela imbrenita (sic) [imbastita?] misura tre palmi scudi 30

Per le alte fatiche fatte nei tempi addietro io sono del tutto stato pagato totale scudi 4:22

Io sotto scritto ho ricevuto dal illustrissimo signore abate Martelli il saldo del presente conto e come di ogni altero conto sino al presente giorno questo di 22 aprile 1747,

Domenico Michelini mano propria

Fascicolo 1748

Inserto 172

Lista di spese ottobre 1748

cnn

A spese mobili – pagato a Domenico Michelini per la tela del quadro della cappella di Soffiano e per aver foderato il quadro di Luigi Garzi rappresentante la Santissima Annunziata scudi 1:20

Fondo *Martelli*- serie *Filze*, f. 1756

Giustificazioni dal 1742 a 1745

Fascicolo 1742

Ins 10

Lista di spese fatte dal signor Paolo Magi cameriere dell'illustrissimo signor abate Domenico Martelli per servizio e di SS. Ill.ma nel mese di gennaio 1742 che spettano agli appresso conti.

Pagati a Lucino Cittadini a prezzo di una guardaroba in noce fatta secondo l'uso d'Inghilterra come dall'annessa sua ricevuta segnata n.4 scudi 12

Ricevuta 4

Io infrascritto ho ricevuto dall'illustrissimo signor abate Domenico Martelli per le mani del signor Paolo Magi suo cameriere scudi 12 moneta, sono per prezzo di una guardaroba di noce secondo l'uso d'Inghilterra con tutti li suoi annessi e connessi. In fede di che ha sotto la presente di propria mano, questo dì gennaio 1742, scudi 12 di moneta,

Lucino Cittadini mano propria.

Inserto 50

[Lista di spese settembre 1742]

Pagati a Domenico Michelini coloraro per aver foderato un piccolo quadro, e tirato sopra un nuovo telaro e per avere tirato altro simile sopra un telaro nuovo scudi 75

fascicolo 1743

ins 64, anno 1743

(Fattura) conto di lavori fatti di falegname 7 aprile 1741, Giuseppe Ferrini [si tratta di un falegname che a differenza di Cittadini esegue lavori di poco conto, come ad esempio sistemare finestre ed imposte etc.]

fascicolo 1744

inserto 163

Lista di spese giugno 1744

Pagati a Domenico Michelini coloraro per saldo di un conto di lavori di sua arte fatti ad alcuni quadri come da conto con ricevuta annesso segnato numero 24 scudi 2: 55

c. 4, interna all'inserto 163

Conto dell'illustrissimo signore abate Martelli adi 30 maggio 1744

Foderato e telaro nuovo un ritratto da 3 palmi scudi 60

Foderati e telai nuovi e spianato il colore a due ritratti di donne vecchie da mezza testa grande scudi 90

Foderato e telaro nuovo una madonna da testa scudi 50

Foderato e telaro nuovo una veduta e fatto della servitu al compagno di Monsu Gaspero dillo (sic) Ochiali (sic) scudi 40

Fatto della servito (sic) a due paesini di Monsu studio scudi 15

Io infrascritto ho ricevuto dall'illustrissimo signore abbate (sic) Domenico Martelli per le mani del signore Paolo Magi suo cameriere scudi due e denari 55 moneta per saldo della soprascritto ed ogni altro conto in fede di che detto. Questo di 14 giugno 1744

per scudi 2:55 moneta, Domenico Michelini

fascicolo 1745 inserto 31

c.2

A di 30 aprile 1745

Conto dell'illustrissimo signore Abate Martelli

Per avere ristretto una pittura in tavola et avere achompagniate alchune tintarelle al detto scud 10

E più per avere fatte due bone tele con boni telari ciove (sic) [cioè] una di palmi 3 et una da testa scudi 60

E più fatto fare un bon telaro e foderatocci un quadro di fiori da testa scudi 50

Totale 1:80

Io detto servito ho ricevuto il saldo del presente conto e come di ogni altero sino al presente giorno questo di 30 aprile 1745,

Domenico Michelini

E più una tela di tre palmi di Costanza Baio scudi 35 [aggiunta in seguito]

Totale 2:15

Domenico Michelini

Fondo *Martelli*- serie *Filze*, f. 1755

Giustificazione dal 1738 al 1741

Inserto 1738

c.31

Si faccia un mandato di scudi sedici moneta pagabile ad Antonio Bozzolani³⁴ per prezzi così d'accordo di un quadro alto palmi tre e mezzo largo sei e mezzo rapresentante una marina originale di Paolo Anesi, vendutomi così d'accordo detti sopra questo di 3 di luglio 1738 per scudi 16 moneta,

Dominico Martelli

c.32

Lista di spese fatte dal signor Paolo Magi Cameriere dell'illustrissimo signore Abbate(sic)
Domenico Martelli[nel mese di Giugno 1738]

[...] pagati a Domenico Michelini per aver foderato e accomodato il quadro dello sposalizio di santa Caterina scudi 2

Inserto 1739

c.116

Conto dell'illustrissimo e reverendissimo signore il signore Marchese Riccardi

A dì 23 aprile 1739

Per avere staccata dalla tavola una testa dipinta in carta e fattoci fare il telaro nuovo e foderata e ripulita e stuccata, scudi 50

Per aver foderato un quadro di palmi 8:11, e stuccate alcune rotture scudi 6

³⁴ Parente di Domenico Bozzolani veneziano?

Per avere messe le strisce di tela tutte intorno a n. 4 quadri di diverse misure e stuccati in diversi luoghi scudi 2

Per avere fatto fare un subbio voto di palmi 9 grosso 3 quarti per involtare li suddeti quadri scudi 1:20

Totale 9:70

Tarato d'accordo scudi ottobre si faccia un mandato si scudi otto moneta pagabile a Domenico Michelini coloraro per saldo del soprascritto conto questo di 26 aprile 1739

Per scudi 8 moneta, Domenico Martelli

c.126v

[Lista di spese Maggio 1739]

Per imballatura di quadri del signor marchese Vincenzo Riccardi scudi 2:50 pagati al falegname scudi 3:40

Pagati al notaro per la licenza dell'estrazione di detti quadri scudi - 90

Pagati per il porto de' medesimi da Roma a Civitavecchia scudi 1:20

Totale scudi 8

Insero 1740

[Lista di spese del 30 novembre 1740]

c.204 verso

A mobili pagati a Michelini quadraro per avere tirato un ritratto in un telaro nuovo scudi 20

Insero 1741

c. 263

[Spese luglio 1741]

pagati a Michelini quadraro per aver ripulito e ritirato il quadro in cappella scudi 70

Fondo *Martelli*- serie *Filze*, f. 1768

Giornale del libro maestro dell'illustrissimo signore abbate Domenico Martelli

c.12

A dì 27 detto [maggio 1738]

38/47 a mobili scudi 17:50 moneta dal Banco di Santo Spirito trattigli con m. 36 in Giovanni Barbarossa per prezzo di un quadro di palmi 4 buona misura per ogni verso

rappresentante *Lo Sposalizio di Santa Caterina* con un S. Sebastiano ed altre piccole figure in lontananza copia di buona mano da un originale del Correggio con la sua cornice bianca come per giustificazione in filza n 23, scudi 17:50

c.15

38/47 A di 3 luglio [1738]

A mobili scudi 16 moneta dal Banco di Santo Spirito trattigli con m. 46 in Antonio Bozzolani per prezzo così d'accordo d'un quadro alto palmi 3 e mezzo, largo sei e mezzo rappresentante una marina originale di Paolo Anesi come dalla giustificazione in filza n.31, scudi 16

c.16

A di 3 luglio 1738 a mobili cioè scudi 2 per fodera et accomodatura del quadro rappresentante *Lo Sposalizio di Santa Caterina*, scudi 3 per la cornice di detto quadro et un'altra più piccola con due ordini di intaglio e denari 52 per accomodature di ferri delle bandinelle chiodi diversi et attaccaglie de' quadri

[rimborso pagamento a Paolo Magi]

inserto 2

c.182

Si faccia un mandato di scudi quaranta moneta pagabile al signor Gio. Barbarossa, che scudi 6 per suo rimborso di altrettanti da esso pagati ad Andrea Lucatelli per avere rifatto il paese al quadro della *Maria Maddalena* del Mola e scudi 34 a compimento di scudi 10 simili, per prezzo così d'accordo di tre quadri in tela di 7 e 5 per traverso con cornice dorata, copie delle pitture di Raffaello nelle stanze del Palazzo Vaticano, che li mancanti scudi 36 il medesimo gli ha ricevuti cioè scudi 23 nel valore due quadri di Monsu Valentino, che uno rappresentante la *Coronazione* [sic] di spine, l'altro un *San Girolamo* in tela d'imperatore per dritto scudi 10, nel valore di due marine in tela di 7 e 5 per traverso con cornici nere filettate d'oro; e scudi 3 nel valore di un *Salvatore* del Mancini in tela di mezza testa senza cornice. Questo di 15 ottobre 1737

Per scudi 40 moneta, Domenico Martelli

c.191

Si faccia un mandato di scudi 6 moneta pagabile al signor Domenico Michelini per sua mercede si aver rifoderato per mio conto tre quadri in tela di 7 e 5 copie delle pitture di Raffaello nelle Stanze del Palazzo Vaticano questo di 19 dicembre 1737

Per scudi 6 moneta, Domenico Martelli

Fondo *Martelli*- serie *Filze*, f. 1750

Filza di Giustificazioni dell'Ill.mo Sig.re Abbate Domenico Martelli dall'Anno 1721 a 1723

Fascicolo II, inserto 147:

Somma da dare di conto e segue 180:61 e scudi sei e soldi 60 moneta fatti buoni a detto per altrettanti pagati dal medesimo a Domenico Michelini coloraro, a compimento di scudi 22 che importò un conto di lavori e spese fatte in ripulire, foderare, rifare i telari ed incassare i quadri mandati a Firenze; come distintamente apparisce da detto conto tarato così d'accordo al quale e che li mancanti 15:40 il medesimo Domenico gli ha ricevuti nel valore di numero 33 cornici vecchie di diverse sorte e grandezze. Scudi 6.60

Totale 187:21

Fascicolo II, inserto 109:

Si faccia mandato di scudi dieci moneta pagabile al signore Marco Benefial per il ritratto di monsignor illustrissimo arcivescovo di Firenze mio fratello, in fede questo di 5 agosto 1722. Per scudi 10 moneta

Fascicolo II, inserto 144:

Conto di danari riscossi, e pagati da me infrascritto per gl'Ill.mi SS.ri Balì Marco e Fratelli Martelli nell'anno 1722:

[...]

E a 25 detto [settembre 1722] Pagati a Domenico Michelini scudi 6.60 moneta a compimento di scudi 22 = simili che importa un suo conto tarato d'accordo di fatture, in haver ripulito, foderato, stuccato e inverniciato diversi quadri, e per suo rimborso della spesa da esso fatta in n. 13 telari nuovi e due casse per detti Quadri; che li mancanti scudi 15:40 gli ha ricevuti nel valore di n. 33 cornici vecchie come per ricevuta in piedi detto conto, scudi 6:60

[su un foglio sciolto inserito nel inserto]

Addì 8 agosto 1718

Conto dell'Ill.mo Sig.re Abbate Martelli

Foderato e telaro novo e aripolito un ritratto da testa di *cardinale*(sic) et uno da mezza rapresenta la *Madalena*

Addi 27 aprile 1721

1- Per avere dato la vernicce (sic) ad un quadro di palmi $3\frac{1}{2}$: $8\frac{1}{2}$: 1:90

-90 Foderato e stuchato e aripolito e telaro novo una *Marina* da imperatore 1:50

1:10 Foderato e aripolito e stuchato e telaro novo un quadro da imperatore rapresenta *Santa Maria Egiziaca* con delli Angeli 1:50

-80 Aripolito e telaro novo un quadro di palmi 6:5 rapresenta due *Sante* con altre figure con un tempio 1:20

-70 Aripolito un quadro di palmi 5:4 rapresentano due figure 1:10

1:40 Foderati e aripoliti e di molti stuchati e telaro novi due quadri abbozzati di palmi 4:3 rapresentanti due *Achademie* 1:80

-60 Aripolito una prospettiva di 4 palmi e telaro nove e stuchato -:80

1:20 Foderato e di molto aristuchato e aripolito e telaro novo un quadro di palmi 4:5 rapresenta la *Pietà* con altere figure 1:50

-40 Aripolito e tirato e telaro novo un quadro di palmi 4 rapresenta una figura che ride -:60

1:20 Foderati e aripolite e stuchate due mezze figure da testa e telari novi 1:50

-60 Foderato e stuchato e aripolito e telaro novo un quadro da testa rapresenta un *Vechione* -:75

-25 Aritirato e aripolito un ritratto da testa e telaro novo -:35

-60 Foderato e aripolito e stuchato un quadro di palmi 2 rapresentante la *Madonna, Banbino* (sic) e *Santa Caterina* e *San Gironimo* e telaro novo -:80

-10 Messe due pezette a un ritratto e aripolito et uno da mezza testa -:10/

14:90

Somma - 14:90

[verso]

10:85 e più aripolito un quadro in tavola e turatoci molti forelli di palmi 4 e 3 rapresenta la *Madonna, Banbino* (sic) e due alteri *Santi* 3:-

2.40 Aripolito un quadro ad uso di tabernacollo (sic) e di molto aristuchato e con altere servito di incolare le tavole 3:50

1- Aripolito e fatto indrizare con tre traverse nove un quadro di palmi $3\frac{1}{2}$:3 dipintovi la *Adorazione de' Maggi* 1:50

-80 Aripolito e di molto aristuchato un quadro di palmi 3 e 2 dipinto in tavola rapresenta la *Madonna Banbino* e *San Gioseppe* con un pocho di paese 1:20

-80 Aripolito e stuchato e fatto metere due traverse ad un quadro in tavola tondo di palmi 3 rapresenta la *Madonna Banbino* e due alteri santi 1:20

-60 Aripolito un *San Pietro* e fattogli fare arifare una manicha di palmi $3\frac{1}{2}$ e 3 -:80

-15 Aripolito un *San Pauolo* dipinto in tavola di palmi 2 -:20

-40 Aripolito un quadro dipinto in tavola di palmi 2 ½ rapresentante la *Natività della Madonna* -:50

Somma in tutte 26:90

3- E più per il falegname che a fatte le due casse et agiustivi li detti quadri vole scudi tre 3. 29:90

Il Sig.e D. Gio: Sebastiano Corsi potrà pagare a Domenico Michelini raccomandatore di quadri scudi sei e d. [denari] 60 moneta a compimento di scudi ventidue simili, che importa al suddetto conto di lavori fatti in foderare, pulire e stuccare li quadri notati in detto conto spettanti agli eredi del S.r Sen.r Balì Niccolò Martelli B.M: ai quali furono già trasmessi dentro le carrozze spedite a Firenze a Mons.re Ill.mo Arcivescovo uno di detti eredi; comprese ancora le spese fatte dal medesimo Michelini in telari, cassette e incassatura di parte di detti quadri come dal conto tarato così d'accordo; che li mancanti 15:40 il suddetto Domenico gli ha ricevuti nel valore di n. 33 cornici vecchie assai logore che furono levate da detti quadri; e valutate d'accordo scudi 16:- con ritenersi giuli sei per suo rimborso di altrettanti spesi in porti e riporti di detti quadri. Che con ricevuta questo dì 25 settembre 1722

Scudi 6:60 moneta, Domenico Martelli

Io infrattanto ho ricevuto dal reverendo signor D. Gio. Sebastiano Corsi scudi sei e soldi 60 di moneta per resto, saldo e final [sic] pagamento del conto sopradetto. In fede di che ho sottoscritto la presente di propria mano, questo dì 25 settembre 1722, dico scudi 6.60

Domenico Michelini mano propria

Conto dell'Ill.mo Sig.re Abate Martelli con Domenico Michelini racomodatore (sic) di quadri in Campo Marzo

Fascicolo II, inserto 147:

Ill.mi SS.ri Balì Marco e Fratelli Martelli in conto corrente

Devono Dare:

[...]

E scudi sei e d. [danari] 60 moneta datti buoni da detto per altrettanti pagati dal medesimo a Domenico Michelini coloraro a compimento di lire 22 Simili che importò un conto di lavori e spese fatte in ripulire, foderare, rifare i telari ed incassare i quadri mandati a Firenze; come distintamente apparisce da detto conto tarato così d'accordo al quale [...] scudi 6:60

Fascicolo III, inserto 12:

Due quadri originali di Michele Rocca detto il Parmigianino misura di tre palmi per dritto che uno rappresenta Diana et Endimione che dorme con alcuni puttini, l'altro rappresenta un Narciso, che si specchia nel fonte parimente con alcuni puttini e cornice dorate, scudi 22

Un quadro originale del suddetto autore in tela di mezza testa, rappresenta una santa Maria Maddalena penitente colla gloria d'alcuni angeletti senza cornice, scudi 8

Un quadro in tela di quattro palmi per traverso rappresentante una veduta di Ponte rotto con parte del Tevere et alcune figurine sulla ripa ricoperto da Andrea Lucatelli, scudi 5

Due quadrucci in tela di mezza testa per traverso rappresentanti due Marine con prospettiva et alcune piccole figurine, originali di Paolo Anesi con cornice dorata tre ordini dintaglio, scudi 9

Il signor Silvestro Popoli computista potrà fare un mandato di scudi quarantaquattro moneta pagabile al signore Giovanni Barbarossa per prezzo delli suddetti sei quadri. In fede questi dì 27 marzo 1721 scudi 44 moneta. D. M.[Domenico Martelli]

Inserto 18

[...] aprile 1721

Pagati a Giovanni Barbarossa per doratura d'una cornice detto per richiamo al numero 3, scudi 30

Pagati al signor cavaliere Benedetto Luti per prezzo di due quadri venduti a S.S. illustrissimo padrone come della ricevuta segnata al numero 4, scudi 24

Pagati ad Antonio Bozzolani per la pulitura di 8 quadri [riferimento al numero] 2 scudi 1

Fondo *Martelli*- serie *Filze*, f. 1761

Registro de' mandati che si spediscono dall'illustrissimo signore abbate Domenico Martelli da gennaro 1730 a tutto dicembre 1744

Rubricella

Domenico Micchellini (sic) coloraro; coloraro e quadraro

Falegname Lucini Cittadini, c. 105

Francesco Palazzi, c. 45

Giuseppe Palazzi, c.177, 180

Quadraro [voce in rubricella] Francesco Palazzi e Giuseppe, Antonio Bozzolani, Domenico Michellini.

c. 93

A' 19 detto [dicembre 1737]

81 - Signori M.ri del Banco di Santo Spirito si compiaceranno pagare al Signore Domenico Michelini scudi 6 moneta, sono per sua mercede d'aver rifoderato per mio conto tre quadri in tela di 7 e 5 per traverso, copie delle pitture di Raffaello nelle stanze del Palazzo Vaticano; giustificazione in filza n. 191 che scudi 6

c. 10

57- pagati 26.25 scudi a Neri Corsini per la terza quarta parte ch'è obbligato a pagare alla Società degli aggregati per la spesa della stampa del museo Fiorentino

c. 11

Acquisto da Barbarossa di una copia del ritratto di *Clemente XII*

c. 45

1733 a di 26 aprile

Detti al signor Francesco Palazzi scudi 80 moneta quali glieli faccio pagare per valuta di due quadri di Bambocciate dipinti da monsù Teodoro in tela da testa per traverso colle loro cornici dorate, giustificazione in filza 148-che 80 scudi

c. 91

70- detti al signore Giovanni Barbarossa scudi 40 moneta, che scudi 6.50 sono per suo rimborso d'altrettanto pagati dal medesimo al signore Andrea Lucatelli per avere rifatto il paese al quadro della *S.Maria Maddalena* del Mola e scudi 34 glieli faccio pagare a compimento di scudi 70 simili per prezzo così d'accordo di tre quadri in tela di 7 e 5 per traverso con cornice dorata copie delle pitture di Raffaello nelle stanze del palazzo Vaticano, che li mancanti scudi 36 il medesimo gli ha ricevuti cioè scudi 23 nel valore di due quadri di Monsù Valentino che uno rappresenta la *Coronazione di spine* l'altro un *san Girolamo* con cornici d'orate; scudi 10 nel valore di due Marine in tela di 7 e 5 per traverso con cornici nere filettate d'oro e scudi 3 nel valore d'un *Salvatore* del Mancini in tela di mezza testa senza cornice, giustificazione in filza numero 182, che scudi 40

c.100

-46 a 3 luglio 1738

Detti ad Antonio Bozzolani scudi 16 moneta quali glieli faccio pagare per prezzo d'un quadro alto palmi 3 mezzo largo 6 mezzo rappresentante una *Marina* originale di Paolo Anesi vendutomi così d'accordo, giustificazione in filza n. 31 che scudi 16 [quadraro]

c.105, 1739

Signori ministri del Banco di santo spirito si compiacerano di pagare a Lucino Cittadini falegname, scudi 42 moneta quali glieli faccio pagare per prezzo così d'accordo di numero 12 fusti di sedie di noce con intaglio alla francese. Giustificazione in filza 52, che con ricevuta - scudi 42

c.115

-43 a 26 detto[aprile 1739]

Detti a Domenico Michelini coloraro scudi 8 moneta quali glieli faccio pagare per saldo così d'accordo d'un conto di lavori di sua arte e spese fatte per il signore Marchese Vincenzo Riccardi come più distintamente dal medesimo conto al quale posto in filza n.116 che 8 scudi.

c.175

[dipinto da pennello francese]

c. 177

A 12 [maggio 1744]

Detti al signor Giuseppe Palazzi scudi 71 moneta quali glieli faccio pagare a compimento di scudi 86 simili per prezzo così d'accordo di numero 6 quadri, cioè scudi 27 per un quadro di Berden con due figure e diversi animali e sua cornice intagliata a tre ordini d'intaglio; altri scudi 27 per due quadretti di Gaspero detto Occhiali con cornice dorata; scudi 24 per due altri quadretti di Von Lint detto comunemente Monsu studio, con cornice a tre ordini di intaglio; e scudi 8 per un quadro della veduta di Castello e Ponte S. Angelo di maniera veneziana con cornice dorata; che li mancanti scudi 15 il medesimo signor Giuseppe gli ha ricevuto da me infrascritto conto; giustificazione in filza 155 che - 71 scudi

5 giugno

Detti al signore Giuseppe Palazzi scudi 50 moneta, che scudi 46.50 per prezzo così d'accordo d'un quadro senza cornice rappresentante in rame un san'Antonio abate in mezzo alle tentazioni del demonio originale della prima maniera di Tensier; e li restanti scudi 3.50 per la valuta d'una piccola statuetta d'avorio (sic) a giacere sopra un bronzo in figura di materasso. Giustificazione in filza 159 che - 50 scudi

Mandati di Domenico Martelli, 1730-1740

Registro de' mandati che si spediscono dall'Illustrissimo Signore Abbate Domenico Martelli da gennaio 1730 a tutto dicembre 1744

c.93

A 19 detto [dicembre 1737]

81 Signori M.ri del Banco di Santo Spirito

Fondo *Martelli*- serie *Filze*, f. 1773

Libro maestro dell'illustrissimo signor abbate Domenico Martelli,

c.38 s

A dì 17 maggio 1738

Scudi 42 moneta in conto a detto trattigli con numero 33 in Gio. Barbarossa per pro. d'un quadro in tela di palmi 4 per arto rappresentante una Maddalena penitente originale di T. Francesco Trevisani come dalla giustificazione in filza numero 22 giorno 11 quaderno 47

Adì 27 maggio scudi 17:50 moneta in conto a detto trattigli con numero in Gio. Barbarossa per pro. d'un quadro di palmi 4 buona misura per ogni verso rappresentante lo sposalizio di S.Caterina con un S. Sebastiano, ed altra piccola figura in lontananza copia di buona mano da un originale del Correggio con la sua cornice bianca, come per giustificazione in filza n.3 giorno 12 quaderno 47

c.76 s

1739, a dì 11 gennaio dato scudi 15 moneta in conto a detto trattigli con mto[conto] numero 11 in Gio. Barbarossa per prezzo di un quadro in tela rappresentante un Ecce Omo in mezzo e due angeli copia dell'originale dell'Albano, D. dalla giustificazione in filza mano propria 132 quaderno 15

c. 76 d

1739, a dì 6 luglio scudi 90 moneta in conto a detto trattili con mto numero 54 in Gio. Barbarossa per prezzo di due quadri in tela di Sebastiano Conca originali D. dalla giustificazione in filza numero 261 ... 140 quaderno 90

A di 21 ottobre scudi 45 moneta in cro. a detto trattili con mto. numero 83 in Gio. Barbarossa per prezzo di numero 3 quadri così d'accordo D. della giustificazione in filza n. 282 ...148 quaderno 45

c.98 d

1742, a di 10 settembre scudi 15 moneta in cr. al Banco di Santo Spirito trattili con mto. numero 59 in Gio. Barbarossa per salto e comptp. Quadro D. dalle gne.

In filza n. 56 q.a 159 quaderno 15

Fondo *Martelli*- serie *Filze*, f. 1748

Abate Domenico Martelli, ricevute dal 1698 al 1745

inserto 1,

ccnn.

Io infrascritto ho ricevuto dall'illustrissimo signor abate Domenico Martelli per le mani de Signor Paolo Magi suo cameriere scudi 4 moneta; sono per prezzo di due quadretti in tela di mezzatesta con cornice dorata rappresentanti due ritratti di donne attempate di autore incerto. In fede di che ho sottoscritto la parte di propria mano questo dì 7 agosto 1738

Per scudi 4 moneta Matteo Succi

[nello stesso foglio]

Io infrascritto ho ricevuto dall'illustrissimo signor abate Domenico Martelli per le mani de Signor Paolo Magi suo cameriere scudi sette soldi 40 moneta; sono per mio rimborso d'altrettanti da me pagati al signor Andrea Lucatelli pittore per sua mercede di aver ricoperto un quadro in tela di tre palmi per traverso rappresentante una Santa Maria Maddalena nel deserto; in fede di che ho sottoscritto la parte di propria mano questo dì 7 Agosto 1738

Per scudi 7: 40 moneta

Giovanni Barbarossa

Inserto 2

Quietanze per conto di quadri

ccnn.

Io sottoscritto ho ricevuto dall'illustrissimo signor abate Domenico Martelli scudi 21 moneta quali sono per prezzo di sei quadri di misura imperatore rappresentanti paesi con

animali originali di Gioseppe Rosa venduti al medemo così d'accordo et in fede primo di luglio 1713

... scudi 21 io Giovanni Barbarossa

ccnn.

Io sottoscritto ho ricevuto dall'illustrissimo signor abbate Domenico Martelli scudi 6 moneta quali sono per prezzo e pagamento di un ritratto di Filippo quarto re delle Spaone in habito e positura di cacciatore con cani e paese dipinto da Diego Velasco e di ciò mi dichiaro contento e sodisfatto et in fede questo dì sei maggio 1714

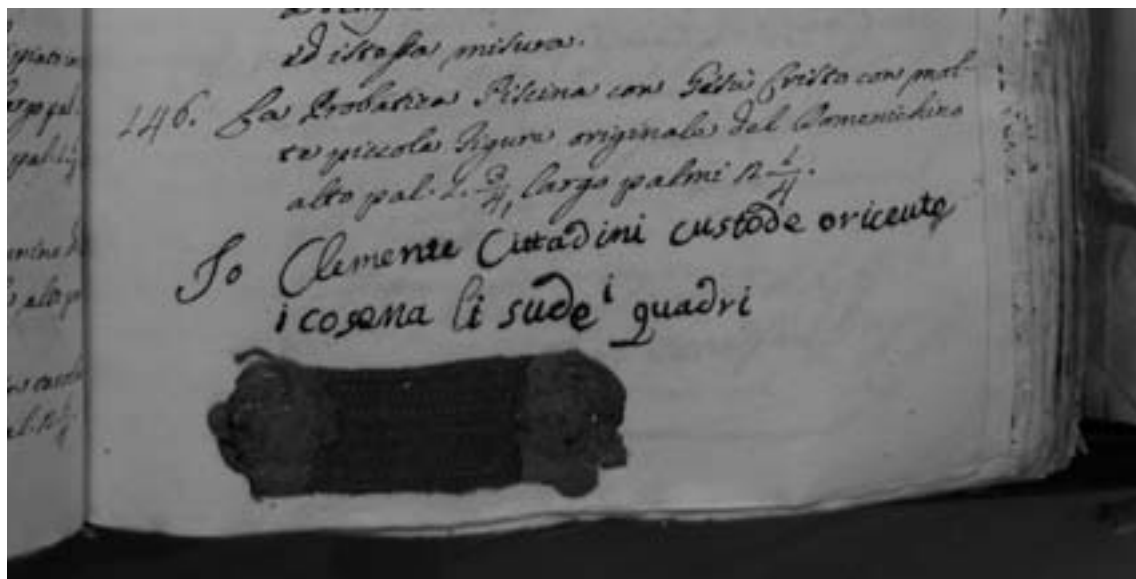
Bernardino Forgioni

VIII. ARCHIVIO DI STATO DI ROMA

1.

Segretari e Cancellieri della RCA, Clarellus 561, c. 190r

Immagine del campione di fettuccia e di ceralacca utilizzata per la sigillatura dei dipinti della Pinacoteca nel 1768



Bibliografia

1 - Leggi e amministrazione del patrimonio culturale

- AMADIO S., *Un episodio di mancata tutela: l'esportazione di disegni e stampe, in Una miniera per l'Europa*, a cura di MAZZI M. C., Roma 2008, pp. 145-162.
- Bartolomeo Pacca, *ruolo pubblico e privato di un cardinale di Santa Romana Chiesa*, atti a cura di ZACCAGNINI C., giornate di studio Velletri 24-25 marzo 2000.
- BEDIN S., BELLO L., ROSSI A., *Tutela e restauro nello stato pontificio*, Padova 1998.
- BELLOCCHI U., *Tutte le encicliche e i principali documenti pontifici emanati dal 1740*, vol. 1, *Benedetto XIV (1740-1758)*, Città del Vaticano 1993.
- BILE U., *Stanislao d'Aloe, Ispettore dei monumenti, tutela e restauro a Napoli fra il 1840 e il 1848*, in «Bollettino d'arte», Serie speciale, 2003, pp. 43-47.
- BONATTI E., GHINATO A., *Documenti manoscritti per la storia del Museo a Ferrara*, in *La Rinascita del sapere: libri e maestri dello studio ferrarese*, a cura di CASTELLI P., Venezia 1991, pp. 493-514.
- BONATTI E., *Ritratti emblematici nella realtà dello Studio riformato*, in *Museo Riminaldi*, Roma 2006.
- BORRONI SALVADORI F., *Il coinvolgimento dell'Accademia del disegno nella politica artistica-museale del granduca Pietro Leopoldo*, in «Rassegna storica toscana», 1, 1985, pp. 3-68.
- BORSELLINO E., *La politica della tutela e del restauro dei monumenti al tempo di Benedetto XIV*, in *Benedetto XIV e le Arti del disegno*, Atti del Convegno internazionale 28-30 novembre 1994, a cura di BIAGI MAINO D., Roma 1998.
- CARETTONI G., *Raccolte nell'antichità: templi, edifici pubblici e collezionismo privato*, in *Museo perché, museo come: saggi sul museo*, a cura di ROMANELLI P., Roma 1980, pp. 3-6.

- *Catalogo dei disegni e delle stampe di Francesco Maria Niccolò Gabburri, 1722*, Biblioteca Nazionale Centrale Firenze.
- CIVAI A., *Dipinti e sculture in casa Martelli*, Firenze 1990.
- CIVAI A., *La quadreria Martelli di Firenze : l'allestimento tardosettecentesco alla luce di un catalogo figurato*, in «Studi di storia dell'arte», n.1, 1990, pp. 285-299.
- *Conoscere per conservare, percorsi culturali e didattici nella Tuscia*, a cura di RINALDI S., Roma 2008.
- CORTI V., *L'accademia di Pietro Leopoldo*, Firenze 1985.
- CRESTI C., *Scritti di Museologia e Museografia*, Firenze 1996.
- CURZI V., *Bene culturale e pubblica utilità, politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Bologna 2004.
- CURZI V., *Per la tutela e la conservazione delle Belle arti: l'amministrazione del cardinale Bartolomeo Pacca*, in *Bartolomeo Pacca (1756-1884)*, a cura di ZACCAGNINI C., Velletri 2001.
- D'ALCONZO P., "...Acciò questo Regno non vada sempre più impoverendosi di ciò che abbonda...". *La prima legislazione di tutela dei beni culturali del Regno di Napoli sotto Carlo di Borbone*, in *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali tra Sette e Ottocento*, Quaderni del dipartimento di discipline storiche, n.1, Napoli 1995, pp. 32-76.
- D'ALCONZO P., *L'anello del re. Tutela del patrimonio storico- artistico nel regno di Napoli (1734-1824)*, Firenze 1999.
- EMILIANI A., *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani: 1571-1860*, Bologna 1996.
- FETTIPALDI A., *Tutela, conservazione e legislazione dei Beni culturali a Napoli nel XVIII*, in *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali tra Sette e Ottocento*, Quaderni del dipartimento di discipline storiche, n.1, Napoli 1995, pp. 8-29.
- FITTIPALDI A., *Conservazione, legislazione e Museologia nella Napoli postunitaria*, in «Bollettino d'arte», Serie speciale, 2003, pp. 49-57.
- Gian Maria Riminaldi, *Decisiones Sacrae rotae Romanae [...]*, Roma 1789-1792, voll. 9.

- GRANTALIANO E., *Legislazione di tutela e iniziative di salvaguardia del patrimonio artistico romano all'indomani del congresso di Vienna, attraverso le carte della Polizia pontificia*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica: a proposito del trattato di Tolentino*, atti del convegno, Tolentino, 18-21 settembre 1997, Roma 2000, pp. 633-647.
- HASKELL F., *La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico, Proprietà privata e interesse pubblico nello Stato Pontificio*, in *Storia dell'arte italiana*, parte III, vol III, Torino 1981, pp. 11-35.
- *I Conservatori della Camera Urbis: storia di una istituzione*, in *Il palazzo dei conservatori*, Pisa 1956, pp. 19-81.
- LEVI D., *Storia artistica e politica di tutela: due memorie di G. B. Cavalcaselle sulla conservazione dei monumenti (1862)*, in *Gioacchino di Marzo e la critica d'arte nell'Ottocento in Italia* a cura di LA BARBERA S., Palermo 2004.
- MIRRI M. B., *Per una storia della tutela del patrimonio culturale*, Viterbo 2007.
- MONGERI G., *Dell'ordinamento delle pubbliche pitture in Italia*, in «Nuova Antologia» Maggio 1871, pp. 57-78.
- *Piazza Navona*, a cura di GERLINI E., prefazione di GALUSSI PALUZZI C., Roma 1943.
- PINELLI A., *Storia dell'arte e cultura della tutela. Le «lettres à Miranda» di Quatremere de Quincy*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 8, 1978-1979, pp. 43-62.
- RAVAGLIOLI A., *Piazza Navona, centro di Roma*, Roma 1973.
- RINALDI S., *La prima circolare ottocentesca sul restauro dei dipinti*, in «Informazioni», 3, 2007, pp. 47-58.
- ROMANO P., PARTINI P., *Piazza Navona nella storia e nell'arte*, Roma 1987.
- ROSSI PINELLI O., *Carlo Fea e il chirografo del 1802*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 8, 1978-1979, pp. 27-41.

- ZUCCOLI F., *Le ripercussioni del trattato di Tolentino sull'attività diplomatica di Antonio Canova nel 1815, per il recupero delle opere d'arte*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica: a proposito del trattato di Tolentino*, atti del convegno, Tolentino, 18-21 settembre 1997, Roma 2000, pp. 611-647.

2 - Musei e collezioni

- ANDREOTTI A., *L'idea di Museo di Giovanni Maria Riminaldi*, in *Museo Riminaldi*, Roma 2006, pp. 9-25.
- ASTRUA P., *I primi recuperi di opere d'arte attraverso la corrispondenza del commissario regio Lodovico Costa*, in *Napoleone e il Piemonte. Capolavori ritrovati*, a cura di CILIENTO B., Cuneo 2005, pp. 101-117.
- TURNER N., *The Gabburri/Rogers series of drawn self-portrait and portraits of artists*, in «Journal of the history of collections», 5, 1993, pp. 179-216.
- BAIRATI E., *Alle origini del museo moderno: l'eredità della Rivoluzione nella crescita dei grandi musei europei dell'Ottocento*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica: a proposito del trattato di Tolentino*, atti del convegno, Tolentino, 18-21 settembre 1997, Roma 2000, pp. 165-182.
- BARROERO L., *Aspetti, tipologie, dinamiche del collezionismo a Roma nel Settecento: alcune proposte di lavoro a partire da uno scritto di Antony Morris Clark*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19-21 settembre 1996), a cura di BONFAIT O., HOCHMANN M., SPEZZAFERRO L., TOSCANO B. Roma 2001, pp. 25-39.
- BINNI L., PINNA G., *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento ad oggi*, Milano 1989.
- BORRONI SALVADORI F., *Ignazio Enrico Hugford, collezionista con la vocazione del mercante*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», n.4, 1983, pp. 1025-1056.

- BORRONI SALVADORI F., *L'esposizione del 1705 a Firenze*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen», 3, 1975, pp. 393-402.
- BORRONI SALVADORI F., *Le esposizioni d'arte a Firenze 1674-1767*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen», 1, 1974, pp. 1-166.
- CIARDI R. P., *Interessi museologici nella storiografia artistica tra '500 e '600*, in *Museologia*, n. 4, 1976, pp. 62-69.
- DE BENEDICTIS C., *Per la storia del Collezionismo italiano, fonti e documenti*, Firenze 1995.
- DE BENEDICTIS C., ROANI R., *Riflessioni sulle regole per comprare collocare e conservare le pitture di Giulio Mancini*, Firenze 2005.
- DE BENEDICTIS C., *Storia del collezionismo italiano, fonti e documenti*, Firenze 1995.
- DI MACCO M., *Il museo italiano*, in ICOM, aprile 2005, pp. 1-8.
- DI PAOLO P., *Julius von Schlosser e il problema del museo*, in «Museologia», 4, 1976, pp. 70-78.
- *Documenti per servire la storia dei musei d'Italia*, voll. I-IV, 1880.
- DONATO M.P., VERGA M., *Mecenatismo aristocratico e vita intellettuale. I Corsini a Roma, Firenze e Palermo nella prima metà del Settecento*, in *Naples, Rome, Florence*, Roma 2005.
- EMILIANI A., *Il Settecento, Accademia e Museo*, in *La gloria di Canova*, Bassano del Grappa 2007.
- EMILIANI A., *Le conquiste napoleoniche in Italia e la nascita del nuovo museo*, in *Canova direttore di Musei*, I settimana di Studi Canoviani, a cura di PASTORE STOCCHI M., Bassano del Grappa 2004, pp. 5-30.
- EMILIANI A., *Raccolte e musei dall'umanesimo all'unità nazionale*, in *Capire l'Italia, I Musei*, vol. IV, Milano 1980.
- FANTOZZI A., *Una traccia per l'idea di collezionismo nel Medioevo*, in *Museo Perché*, Roma 1950.
- FARINELLI TOSELLI A., *Primi appunti per la ricostruzione di una museografia ferrarese: l'allestimento di Antonio Foschini nella seconda metà del '700*, in «Musei ferraresi» 9-10, 1979/80, pp. 251-266.

- FERRI MISSANO A., *Alcune novità su Capodimonte e sul sistema museale borbonico a Napoli*, in «Atti della facoltà di lettere e filosofia di Napoli», 1986-1987, pp. 89-117.
- FERRI MISSANO A., *Il funzionamento dei Musei Napoletani in età borbonica. Alcune novità*, in *Museologia*, 16, 1984, pp. 42-59.
- FERRI MISSANO A., *Nuove fonti per la storia dei musei napoletani dell'età Borbonica: La testimonianza di Tommaso Puccini*, in *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali tra Sette e Ottocento*, Quaderni del dipartimento di discipline storiche, 1, Napoli 1995, pp. 77-99.
- FILETI MAZZA M., TOMASELLO B., *Antonio Cocchi primo antiquario della Galleria Fiorentina : 1738 – 1758*, Modena 1996.
- FILETI MAZZA M., TOMASELLO B., *Galleria degli Uffizi 1758 - 1775 : la politica museale di Raimondo Cocchi*, Modena 1999.
- GAUNA C., *La storia pittorica di Luigi Lanzi. Arti, storia e musei nel Settecento*, Firenze 2003.
- GHEZZI G., *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro : (1682-1725); stime di collezioni romane*, a cura di DE MARCHI A. G., Roma 1987.
- GIZZI S., *Evoluzione dei concetti di musealizzazione di conservazione e di restauro*, in «*Museologia*», 8, 1980, pp. 60-73.
- *Gli Uffizi : quattro secoli di una galleria*. Atti del Convegno internazionale di studi Firenze 20 - 24 settembre 1982, a cura di Barocchi P., Ragionieri G., Firenze 1983, voll. 1-2.
- *Gli Uffizi, storia di una Galleria*, aa.vv., Roma 1985.
- GOLZIO V., *La Galleria e le Collezioni della R. Accademia di San Luca*, Roma 1939.
- HAGER H., *Clemente XI, il museo dei modelli della Reverenda Fabbrica di San Pietro e l'origine del museo architettonico*, in «*Rivista storica del Lazio*», 7, 1997, pp. 137-183.
- HASKELL F., *Antichi maestri in Tournée: le esposizioni d'arte e il loro significato*, a cura di MONTANARI T., Pisa 2001.

- HASKELL F., *Il dibattito sul Museo nel XVIII*, in *Gli Uffizi, quattro secoli di una Galleria*, atti del convegno internazionale di studi, Firenze 20-24 settembre, 1982, a cura di BAROCCHI P., RAGIONIERI G., Firenze 1983.
- HASKELL F., *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, a cura di HASKELL F., Bologna 1979.
- HASLELL F., *The ephemeral museum: old master paintings and the rise of the art exhibition*, New Haven 2000.
- INCERPI G., *Conservazione e restauro dei quadri degli Uffizi nel periodo lorenese*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*. Convegno internazionale di Studi. Fonti e documenti, Firenze, 20-24 settembre 1982, Firenze 1982, pp. 315-357.
- INCERPI G., *Vicende delle opere fiorentine dal primo Ottocento all'Unità*, in *La Galleria palatina. Storia della Quadreria Granducale di Palazzo Pitti*, Firenze, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1982- 1983), Firenze 1983, pp. 101-109.
- INCISA DELLA ROCCHETTA G., *Il Salone d'oro del Palazzo Chigi*, in «Bollettino d'arte», 8, 1927, pp. 369-377.
- INNOCENTI P., *La "Pinacoteca Vaticana" nella storia della museografia: dalle origini al progetto di Luca Beltrami*, in «Atti e memorie dell'Accademia Clementina», 40, 2000, pp. 95-183.
- LIVERANI P., *La nascita del Museo Pio-Clementino e la politica canoviana dei Musei Vaticani*, in *Canova direttore di Musei*, I settimana di Studi Canoviani, a cura di PASTORE STOCCHI M., Bassano del Grappa 2004, pp.75-102.
- MAZZARELLI C., *"Quadri moderni copiati dalli pittori viventi", dipingere ed esportare copie fra XVIII e XIX secolo*, in *Una miniera per l'Europa*, a cura di MAZZI M. C., Roma 2008, pp. 162-183.
- MAZZI M. C., *La museografia come restauro preventivo*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, atti del convegno internazionale Viterbo 12-15 novembre 2003, Firenze 2006, pp. 199-213.
- MAZZI M.C., *In viaggio con le muse*, Firenze 2005.

- MICHEL O., *La decoration de la Galerie d'Urbain VIII par Giovanni Angeloni*, in Atti del Convegno internazionale 28-30 novembre 1994, a cura di BIAGI MAINO D., Roma 1998, pp. 1155-1177.
- MORELLO G., *Il «Museo Cristiano» di Benedetto XIV nella Biblioteca Vaticana*, in «Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», 2, 1981, pp. 53-89.
- MORELLO G., *La creazione del museo cristiano*, in *Benedetto XIV e le Arti del disegno*, Atti del Convegno internazionale (Bologna 28-30 novembre 1994), a cura di BIAGI MAINO D., Roma 1998, pp. 263-275.
- MORONI G., *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica*, voce *Musei*, Venezia 1847, vol. XLVII, pp. 80-133.
- MOTTOLA MOLFINO A., *Il libro dei Musei*, Torino 1991.
- NATALE V., *Le esposizioni a Torino durante il periodo francese e la Restaurazione*, in *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, Torino 1987, pp. 249-312.
- NEICKEL C. F., *Museografia. Guida per una giusta idea ed un utile allestimento dei Musei*, a cura di PIGOZZI M., GIULIANI E., HUBER A., Bologna 2005.
- OLIVATO PUPPI L., *Alle origini del Museo Moderno*, in *Saloni, Gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, a cura di HASKELL F., Bologna 1981, pp. 29-36.
- OLMÍ G., *Alle origini della politica culturale dello stato moderno: dal collezionismo privato al Cabinet Du Roy*, in «La cultura», 16, 1978, pp. 471-484.
- OMODEO C., *Aspetti della storia delle collezioni e del patrimonio romano durante gli anni della dominazione francese (1809-1814)*, tesi di laurea facoltà Conservazione Beni Culturali, Viterbo 2003-2004, relatore MAZZI M. C., correlatore GUARINO S.
- OZZOLA L., *Nota dei quadri che stettero in mostra nel cortile di S. Giovanni Decollato a Roma nel 1736*, in «Archivio Storia Patria», XXXVII, 1914, pp. 637-658.
- PAGLIARI F., *Funzioni dei Musei*, in *Museologia*, n. 16, 1984, pp. 93-101.
- PASTA A., *Dell'amoroso governo dei quadri*, in «Paragone», 173, 1964, pp. 48-52.

- PAVANELLO G., *I Rezzonico: committenza e collezionismo fra Venezia e Roma*, in «Arte Veneta», 52, 1998, pp. 86-111.
- PELLEGRINI BONI L., *Strutture e regolamenti della Galleria nel periodo di Pietro Leopoldo*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una Galleria*, Firenze 1982, pp. 267-311.
- PIETRANGELI C., *I Musei Vaticani*, Roma 1985.
- PIETRANGELI C., *Il collezionismo privato ed i primi grandi Musei*, in *Museo perchè, museo come: saggi sul museo*, a cura di ROMANELLI P., Roma 1980.
- PIETRANGELI C., *Il primo regolamento dei Musei Vaticani*, in «Strenna dei Romanisti», XLII, 1981, pp. 362-373.
- PIETRANGELI C., *Il taccuino di Giambattista Visconti*, in «Bollettino Musei e Gallerie Pontificie», 15, 1995, pp. 317-334.
- PIETRANGELI C., *Le memorie del "primo custode" dei Musei Vaticani*, in L'«Urbe», 44, 1981, pp. 6-16.
- PIETRANGELI C., *Scavi e scoperte di antichità sotto il pontificato di Pio VI*, Roma 1958.
- PINACHERA V., *Il consumo d'arte a Firenze in età moderna. Le collezioni Martelli, Riccardi e Salviati nei secoli XVII e XVIII*, Discussion Paper 50, 2004.
- POMIAN K., *Introduzione. L'arte fra museo e mercato*, in *Tra committenza e collezionismo : studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna*, a cura di DAL POZZOLO E. M., Vicenza 2003, pp. 9-21.
- POMMIER E., *La Rivoluzione e il museo del Louvre*, in *Canova direttore di Musei*, I settimana di Studi Canoviani, a cura di PASTORE STOCCHI M., Bassano del Grappa 2004, pp. 31-73.
- RAGUSA E., *Cariche e mansioni a corte riguardanti gli arredi. Organizzazione del Guardamobile negli anni fra il 1730 e il 1750*, in *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, Torino 1987, pp. 200-214.
- ROMANO G., *Invito a Palazzo Reale. Memoria storica e nuove tecnologie a confronto*, in *Porcellane e argenti del Palazzo Reale di Torino*, Torino 1986, pp. 13-18.
- S. A. MEYER, *Una gara lodevole" : il sistema espositivo a Roma al tempo di Pio VI*, in «Roma moderna e contemporanea», 1-2, pp. 91-112.

- SPALLETTI E., *L'image des musées en Italie dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, in «L'illustration: essais d'iconographie» Klincksieck 1999, pp. 232-243.
- SPINALA G., *Il Museo Pio Clementino*, Città del Vaticano 2004.
- SPIONE G., *La tutela delle collezioni*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino 1995, pp. 334-347.
- STRAZZULLO F., *Le lettere di Luigi Vanvitelli*, voll. 1-3, Galatina 1977.
- TODINI F., *Agostino Mariotti: un collezionista nella Roma Settecentesca*, in «Antologia di Belle Arti», 13-14, 1980, pp. 27-37.
- TRKULJA MELONI S., ; SPALLETTI E., *Istituzioni artistiche fiorentine 1765 – 1825*, in *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Bologna 1981.
- TURNER N., *The Italian drawings collection of Cavaliere Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676 - 1742)*, in *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500 – 1750*, a cura di Baker C., Aldershot 2003.
- TURRILL C., *Gian Maria Riminaldi and the Affair of the Busts*, in «Art Bulletin», 74, 1992, pp. 441-452.
- VARESE R., *Canova e l'idea di museo*, in *Canova direttore di Musei*, I settimana di Studi Canoviani, a cura di PASTORE STOCCHI M., Bassano del Grappa 2004, pp. 103-125.
- VAZZOLER M., *I «quadri che mercè le provvide sollecitudini di Sua Maestà sonosi recuperati dalla Francia»: il recupero del patrimonio artistico ligure e il ruolo di Ludovico Costa*, in *Napoleone e il Piemonte. Capolavori ritrovati*, a cura di CILIENTO B., Cuneo 2005, pp. 123-133.

3 - Personaggi

- *Allgemeines Künstlerlexikon*, voce *Roxin Antoine Leopold*, Monaco, 2000, vol. 8, p. 564.
- ANGELINI W., *Cenni su Gian Maria Riminaldi e sull'enciclopedismo ferrarese del Settecento*, in *Gianfrancesco Malfatti nella cultura del suo tempo*, Atti del Convegno Ferrara 23-24 ottobre 1981, Ferrara 1982, pp. 347-359.

- ANGELINI WERTHER G., *Economia e cultura a Ferrara dal Seicento al tardo Settecento*, Urbino 1979.
- *Antonio Canova: la cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani*, a cura di MAZZOCCA F., Milano, Firenze, Napoli 2006.
- *Archivio Widmann Rezzonico*, inventario, a cura di CONCINA E., PADOVAN M., 1983 Venezia.
- BARBOLANI DI MONTAUTO N., *Francesco Maria Gaburri “gentiluomo intendente al pari di ogn’altro dilettante di queste belle arti”* in *Storia delle arti in Toscana, Il Settecento*, a cura di GREGORI M., CIARDI R.P., Firenze, 2006, pp. 83-93.
- BORSELLINO E., *Il cardinale Neri Corsini mecenate e committente*, in «Bollettino d’arte», 10, 1981, pp. 49-66.
- BOTTARI M. G., *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da’ più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, pubblicata da M. G. BOTTARI e continuata da STEFANO TICOZZI, *Lettere Sebastiano Resta a F. M. N. Gabburri*, vol. II, Milano 1822, pp. 97-117.
- CARLETTI C., *Cenni su Gian Maria Riminaldi e sull’enciclopedismo ferrarese del Settecento*, in *Gianfrancesco Malfatti nella cultura del suo tempo*, Atti del Convegno Ferrara 23-24 ottobre 1981, Ferrara 1982, pp. 361-368.
- CELLETTI V., *I Colonna principi di Paliano*, Milano-Varese 1960.
- CORMIO S., *Il cardinale Silvio Valenti Gonzaga promotore e protettore delle scienze e delle belle arti*, in «Bollettino d’Arte», 35-36, 1986, pp. 49-66.
- D’AVENIA L., *Giovanni Maria Riminaldi, Mengs e Pacetti, mecenatismo romano di un cardinale ferrarese*, in «Roma Moderna e Contemporanea» 2-3, 2005, pp. 365-379.
- DAL PANE L., *Benedetto XIV e una memoria inedita del conte Marco Fantuzzi*, in «L’archiginnasio» 52, 1957, pp. 20-82.
- DE ANGELIS M. A., *Prospero Lambertini (Benedetto XIV). Un profilo attraverso le lettere*, Città del Vaticano 2008.
- DONATO M. P., *Profilo intellettuale di Silvio Valenti Gonzaga nella Roma di Benedetto XIV*, in *Ritratto di una collezione, Pannini e la Galleria di Silvio Valenti Gonzaga*, a cura di MORSELLI R., Milano, 2005.

- DORATI DA EMPOLI M. C., *Pier Leone Ghezzi. Un protagonista del Settecento romano*, Roma 2008.
- EMILIANI A., *Un grande papa per le arti e la tutela del patrimonio*, in *Ritratto di una collezione, Pannini e la Galleria di Silvio Valenti Gonzaga*, a cura di MORSELLI R., Milano, 2005, pp. 75-80.
- FRATI C., *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani*, voce *Barotti Cesare*, Firenze 1934, p. 54.
- FRATI C., *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani*, voce *Barotti Giovan Andrea*, Firenze 1934, p. 54.
- GAMBERINI M. G., *Considerazioni sul carteggio Riminaldi-Barotti 1770-1771*, in *Gianfrancesco Malfatti nella cultura del suo tempo*, Atti del Convegno Ferrara 23-24 ottobre 1981, Ferrara 1982, pp. 369-394.
- GARMS E. C., GARMS J., *Benedetto XIV arte e politica: contributo alla discussione*, in *Benedetto XIV e le Arti del disegno*, Atti del Convegno internazionale 28-30 novembre 1994, a cura di BIAGI MAINO D., Roma 1998, pp. 395-399.
- GHINATO A., *Il testamento del Cardinale Giovanni Maria Riminaldi*, in «Atti dell'accademia delle scienze di Ferrara», voll. 72-73, 1994-1996, pp. 173-209.
- GUERRIERI BORSOI M. B., *Un protagonista della transizione tra tardo Barocco e Neoclassicismo romano: Nicola La Piccola*, in *Alessandro Albani*, Roma 1993, pp. 141-166.
- MAZZI M. C. *Tommaso Puccini: un provinciale "cosmopolita"*, in «Bollettino d'arte», 37-38, 1986, pp. 1-30.
- MERENDA A., *Memorie del pontificato di Benedetto XIV*, Biblioteca Angelica ms. 1613, 1746.
- PARISE N., *Bellini Vincenzo*, in *DBI*, vol. 7, Roma 1970, pp. 717-718.
- PASCHIN P., *I Colonna*, Roma 1955.
- PERINI G., *Gabburri*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1960, pp. 8-10.
- *Roxin Antoine Leopold*, «Réunion des sociétés savantes ["puis" des sociétés des beaux-arts] des départements à la Sorbonne», 23, 1899, p. 487.

- Roxin Antoine Leopold, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, 1935, vol. XXIX, p. 128.
- Roxin Antoine Leopold, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays : par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, BENEZIT E., Parigi, 1954, vol. 7, p. 401.
- SPIKE J. T., *The vita of Giuseppe Maria Crespi by F. M. N. Gabburri: notes on the Artist's visit to Florence in 1736*, in *Gli Uffizi, studi e ricerche*, Firenze 1993.
- TORRESI A. P., *Giuseppe Ghedini, "stimatore" dei quadri del Garofalo*, in «La Pianura», 3, 1995, pp. 81-84.
- VAN DOOREN K., *Marco Benefial e Filippo Evangelisti*, in «Paragone», 64, 2005, pp. 43-62.
- VISSER TRAVAGLI A. M., *Gian Maria Riminaldi e il museo universitario*, in *La Rinascita del sapere: libri e maestri dello studio ferrarese*, a cura di CASTELLI P., Venezia 1991, pp. 486-492.
- VOLPI P., *I Riminaldi di Ferrara tra arte e storia*, Firenze 2005.
- ZANI P., *Roxin Antoine Leopold, Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, Parma, 1817-1824, vol. XVI, p. 239.
- ZICARI I., *Barotti Cesare*, in *DBI*, vol. 6, Roma 1964, p. 485.
- ZICARI I., *Barotti Giovanni Andrea*, in *DBI*, vol. 6, Roma 1964, pp. 485-487.
- ZICARI I., *Barotti Lorenzo*, in *DBI*, vol. 6, Roma 1964, pp. 487-489.

4 - Archivi, repertori bibliografici, fonti per la ricerca

- *Archivi storici delle aziende di credito*, voll. 2, Roma 1956.
- *Archivio Widmann Rezzonico*, Inventario, a cura di CONCINA E., PADOVAN M., 1983 Venezia.
- ATTANASIO A., *La documentazione delle famiglie gentilizia romane negli studi storici: il caso dell'Archivio Colonna*, in *Archivi e archivistica a Roma dopo l'Unità, genesi storica, ordinamenti, interrelazioni*, Atti del Convegno Roma 12-14 marzo 1990, Roma 1994, pp. 360-379.

- CACCIAGLIA L., *Note sugli archivi di famiglie nella Biblioteca apostolica Vaticana*, in *Archivi e archivistica a Roma dopo l'Unità, genesi storica, ordinamenti, interrelazioni*, Atti del Convegno Roma 12-14 marzo 1990, Roma 1994, pp. 380-403.
- CELLETTI V., *I Colonna principi di Paliano*, Milano-Varese 1960.
- CICOGNARA F.L., *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità*, tomi I-II, Pisa 1821.
- *Codices Ferrajoli*, Tomi I-III, a cura di BERRA F.A., 1939.
- COZZO G. S., *I codici capponiani della Biblioteca Vaticana*, Roma 1897.
- GUALDO G., *Archivi di famiglie romane nell'archivio vaticano*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 104, 1981, pp. 147-158.
- *Guida agli archivi storici delle aziende di credito*, voll I-II, Roma 1956.
- *I codici della Biblioteca Comunale Ariostea*, a cura di BONAZZA M., prefazione SPINELLI E., Ferrara 2002.
- *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1974.
- *L'archivio di casa Giglioli*, a cura di GHINATO A., Ferrara 2001.
- LODOLINI E., *L'archivio di Stato di Roma dallo smembramento alla ricostruzione dei fondi*, in «Rassegna degli archivi di stato», 1, 1984, pp. 23-67.
- MEYER S. A., ROLFI OŽVALD S., *Le fonti e il loro uso: documenti per un atlante della produzione artistica romana durante il pontificato di Pio VI*, in *Una miniera per l'Europa*, a cura di MAZZI M. C., Roma 2008, pp. 77-144.
- OLIVIER M., *Les archives du vicariat de Rome*, in «Revue de l'art» 54 1981, pp. 23-34.
- PAGANO S., *Archivi di famiglie romane e non nell'Archivio Segreto Vaticano: una indagine sull'«Azienda Famiglia»*, in «Roma moderna e contemporanea», 3, sett-dic 1993, pp.189-232.
- PASCHIN P., *I Colonna*, Roma 1955.
- PASTURA RUGGIERO M.G., *L'archivio della Computisteria generale della Camera Apostolica dopo la riforma di Benedetto XIV (1744): ipotesi di ricerca*, Roma 1981.
- PASTURA RUGGIERO M.G., *La Computisteria generale organizza la consultabilità del proprio archivio alla fine del XVIII*, in *Archivi e archivistica a*

Roma dopo l'Unità, genesi storica, ordinamenti, interrelazioni, Atti del Convegno Roma 12-14 marzo 1990, Roma 1994, pp. 294-331.

- PETRUCCI F., *Documenti artistici sul Settecento nell'archivio Chigi*, parte I, in «Bollettino d'arte», 105-106, 1999, pp. 49-86.
- PETRUCCI F., *Documenti artistici sul Settecento nell'archivio Chigi*, parte II, in «Bollettino d'arte», 114, 2000, pp. 87-112.
- RAMACCIOTTI G., *Gli archivi della Reverenda Camera Apostolica*, Roma 1961.
- VERNON HYDE M., *References to artists and works of art in Chracas 'Diario ordinario 1760-1785*, in «Storia dell'arte», 44-46, 1982, pp. 217-277.
- *Volumi antichi: libro aperto sulla città*, a cura di ALETTA A., MONTICELLI M., Roma 2002.
- WEILAND A. *Der Campo Santo Teutonico in Rom und seine grabdnkmäler*, Roma 1988, vol I, pp. 86-87.

5 - Mercato delle opere d'arte, restauro, artigiani-restauratori

- ALGAROTTI F., *Saggio sopra la Pittura*, in ID. *Saggi*, a cura di DA POZZO G., Bari 1963.
- *Artisti ed artigiani a Roma, dagli stati delle anime*, a cura di DEBENEDETTI E., *Studi sul Settecento romano*, voll. 1-2, Roma 2004-2005.
- BAROCCHI P., *Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario*, in *Studi Vasariani*, Torino 1984, pp. 135-156.
- BELLORI G. P., *Vita di Carlo Maratti pittore*, Roma 1732.
- BILE U., Stanislao d'Aloe, ispettore dei monumenti. Tutela e restauro a Napoli fra il 1840 e il 1848, in «Bollettino d'arte», Serie speciale, 2003, pp. 43-47.
- BODART D., *Domenico Michelini, restaurateur de tableaux à Rome au XVIII siècle*, in «Revue des archeologues et historiens d'art de Louvain» vol. 3, 1970, pp. 137-148.
- BON VALSASSINA C., *Restauro made in Italy*, Milano 2006.
- BORRELLI L., *Restauro e restauratori di dipinti in Francia dal 1750 al 1860*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale di Restauro» 3-4, 1950, pp. 71-84.

- BRIGSTOCKE H., *William Buchanan and the 19th century trade: 100 letters to his agents in London and Italy*, Londra 1982.
- BRIGSTOCKE H., *William Buchanan, his friends and rivals: the importation of old master paintings into Great Britain during the first of the nineteenth century*, in «Apollo», 114, 1981, pp. 76-84.
- BULGARI C. G., *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia: notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni*, Roma 1958.
- BONSANTI G., *La cultura della manutenzione*, in *Il giornale del restauro, il rapporto annuale di «il Giornale dell'Arte» e di «Il Giornale dell'Architettura»*, Senza Manutenzione, 2007, p. 2.
- BONSANTI G., *Non sono gli sponsor a dettar legge*, in *La Repubblica*, 4 novembre 2007, p. 35.
- CAGIANO DE AZEVEDO M., *Una scuola napoletana di restauro nel XVII e XVIII secolo*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale di Restauro» 1, 1950, pp. 44-45.
- CAMPOS DE D. R., BIAGETTI B., *Il Giudizio Universale di Michelangelo*, Roma 1944.
- CARDINALI M., DE RUGGIERI M. B., *Ueber den Gebrauch des Firnis in der Mahlerey. L'edizione di Dresda della lettera di Hackert*, in «Bollettino ICR», 10-11, 2005, pp. 63-71.
- CARLONI R., *Giuseppe Candida ed i restauri romani delle "pubbliche pitture" per ordine di Antonio Canova e sotto la direzione di Vincenzo Camuccini*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», 13, 1999, pp. 93-120.
- *Castelli e ponti di maestro Nicola Zabaglia con alcune ingegnose pratiche, e con la descrizione del trasporto dell'obelisco vaticano, e di altri del cavaliere Domenico Fontana*, Roma 1743.
- CATALANO M. I., *Telaiouli e quadrari a Napoli nel Settecento*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di D'ALCONZO P., Napoli 2007, pp. 103-118.
- CAVAZZINI P., *La diffusione della pittura nella Roma di primo Seicento: collezionisti ordinari e mercanti*, in «Quaderni storici», 2, 2004, pp. 353-374.

- CERASUOLO A., *La vernice mastice. Istanze del restauro moderno attraverso la fortuna di un materiale*, in «Bollettino ICR», 10-11, 2005, pp. 22-44.
- CERASUOLO A., *La voce 'Vernis' dall'Encyclopédie Méthodique, Beaux arts, 1791*, in «Bollettino ICR», 12, 2006, pp. 113-115.
- CHIOCCI F. R., *Erudizione e restauro fra Sette e Ottocento, Sebastiano Ranghiasi da Gubbio*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 77, 2002, pp. 55-59.
- CHIRAMONTE V., *Valerio Villareale, scultore e conoscitore, tra cultura antiquaria e restauro*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIIIe XX secolo*, atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di D'ALCONZO P., Napoli 2007, pp. 25-58.
- CIALONI D., *Il dibattito sul restauro del Giudizio Sistino tra gli accademici romani*, in «Bollettino dei monumenti, musei e gallerie pontificie», 11, 1991, pp. 189-218.
- CIANCABILLA L., *Stacchi e strappi di affreschi tra Settecento e Ottocento, antologia dei testi fondamentali*, Firenze 2009.
- CICERCHIA E. A., M. DE STROBEL, *Documenti inediti dell'Archivio segreto Vaticano sui restauri delle Stanze di Raffaello e della Cappella Sistina nel Settecento*, «Monumenti Musei e Gallerie Pontificie», Bollettino, VI (1986), pp. 105-141.
- CLARETTA G., *I reali di Savoia*, Torino 1893.
- COEN P., *Arte, cultura e mercato in una bottega romana del XVIII secolo : l'impresa calcografica di Giuseppe e Mariano Vasi fra continuità e rinnovamento*, in «Bollettino d'arte», 115, 2001, pp. 23-74.
- COEN P., *I "Quadrari" Giovanni Rumi e Giovanni Barbarossa, mercanti d'arte professionisti nella Roma del XVIII secolo*, in *Collezionismo, mercato, tutela. La promozione delle arti prima dell'Unità*, a cura di BARROERO L., numero monografico di «Roma moderna e contemporanea», 2/3, 2005, pp. 347-363.
- COEN P., *L'attività di mercante d'arte e il profilo culturale di James Byres of Tonley (1737-1817)*, in «Roma moderna e contemporanea», 1-2, 2002, pp. 153-178.
- COEN P., *Quadri «da mobilia» e (presunti) capolavori per un pubblico d'alto bordo: Ludovico Mirri, mercante d'arte nella Roma di Pio VI*, in *Promuovere le*

- arti. *Intermediari, pubblico e mercato a Roma fra XVIII e XIX secolo*, a cura di MEYER S. A., ROLFI OŽVALD S., in «Ricerche di Storia dell'Arte», 90, 2006, pp. 33-42.
- COEN P., *Silvio Valenti Gonzaga e il mercato artistico romano del XVIII secolo*, in *Ritratto di una collezione, Pannini e la Galleria di Silvio Valenti Gonzaga*, a cura di MORSELLI R., Milano 2005.
 - COEN P., *Vendere e affittare i quadri, Giuseppe Sardi, capomastro muratore e mercante d'arte (Roma, XVIII sec.)*, in «Quaderni storici», 2, 2004, pp. 421-448
 - CONTI A., *Manuale di restauro*, Torino 2001.
 - CONTI A., *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988.
 - CONTI A., *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. X, Torino, 1981.
 - CORBO A. M., *Il restauro delle pitture a Roma dal 1814 al 1823*, in «Commentari», 20, luglio-settembre, 1969, pp. 237-239.
 - CORBO A. M., *Nicola Zabaglia, un geniale analfabeta*, Roma 1999.
 - CURTI P. A., *Del trasporto dei dipinti antichi e del nuovo metodo di eseguirlo dal pittore Alessandro Brison*, in «Il Politecnico» vol 21, 2, 1864, pp. 553-569.
 - D'AGNELLI F. M., *I Laboureur scultori romani tra Settecento e Ottocento*, in *Sculture romane del Settecento*, a cura di DE BENEDETTI E., Roma 2001, pp. 229-243.
 - D'ALCONZO P., *Da «imbrattatele» a «uomo di merito nella ristaurazione». Giovanni d'Episcopo, restauratore di dipinti del Real Museo di Napoli tra antico regime e decennio francese*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIIIe XX secolo*, atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di D'ALCONZO P., Napoli 2007, pp. 119-156.
 - D'ALCONZO P., *Picturae excisae, conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo*, Roma 2002.
 - D'ALCONZO P., PRISCO G., *Restaurare, risarcire, supplire. Slittamenti semantici ed evidenze materiali: alle origini di una vernice per i dipinti vesuviani*, in «Bollettino ICR», 10-11, 2005, pp. 72-87.

- D'ALCONZO P., *Restauri e restauratori di dipinti nel Real Museo Borbonico negli anni venti dell'Ottocento*, in «Bollettino d'arte» serie speciale, 2003, pp. 141-167.
- DE BLASI S., *Restauri per la Reale Galleria: da Antonio Vianelli a Giuseppe Molteni*, in *Il corpo dello stile. Cultura e letteratura del restauro nelle esperienze contemporanee*, Roma 2005, pp. 243-248.
- DE CHIRICO F., *Michele de Napoli ispettore nel Museo Nazionale: alcuni problemi di conservazione e restauro tra il 1860 e il 1862*, in «Bollettino d'arte», Serie speciale, 2003, pp. 53-57.
- DE MARCHI A. G., *Il restauro marattesco delle Stanze : aspetti tecnici e storico-artistici*, in «Rivista INASA», 13, 1990, pp. 265-281.
- DI CASTRO D., *Napoleone C., Un secolo alla moda: arti decorative a Roma nel Settecento*, in *Il Settecento a Roma*, a cura di LO BIANCO A., NEGRO A., Roma 10 novembre 2005- 26 febbraio 2006, Milano 2005, pp. 89-99.
- DI MACCO M., FAILLA M. B., *Torino tra Rivoluzione e Impero napoleonico. Le scelte francesi dalle collezioni reali, restauri e nuova legittimazione del patrimonio*, in *Napoleone e il Piemonte. Capolavori ritrovati*, a cura di CILIENTO B., Cuneo 2005, pp. 85-99.
- DI MACCO M., *Fonti e strumenti per la storia dei restauratori in Piemonte: primi risultati del progetto*, in *Il corpo dello stile. Cultura e letteratura del restauro nelle esperienze contemporanee*, Roma 2005, pp. 231-233.
- DI MEGLIO M., *L'attività di Carlo e Margherita Bernini e la polemica sulla vernice*, in *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Sette e Ottocento*, a cura di RINALDI S., Firenze 2007, pp. 47-70.
- DI MEGLIO M., *La difesa al ritrovato del Signor Bernini e le problematiche del restauro pittorico nel '700*, tesi di laurea facoltà Conservazione Beni Culturali, Viterbo 2003-2004, relatore RINALDI S., correlatore CATALANO M. I.
- *Difesa al ritrovato del signor Carlo Benrini*, in «Bollettino ICR», 12, 2006, pp. 109- 112.
- DONATO M. P., *Accademie romane: una storia sociale, 1671-1824*, Napoli 2000
- DONATO M. P., *Il vizio Virtuoso, collezionismo e mercato a Roma nella prima metà del Settecento*, in «Quaderni storici», 1, 2004, pp. 139-160.

- EMILE-MÂLE G., *La première transposition au Louvre en 1750: La Charité d'Andrea del Sarto*, in «La revue du Louvre», 3, 1982, pp. 223-230.
- FAILLA M. B., *Lo stabilimento del restauro de' quadri e la Galleria dei Classici italiani nel Palazzo Reale di Torino degli anni venti del XIX secolo*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIIIe XX secolo*, atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di D'ALCONZO P., Napoli 2007, pp. 157-170.
- FAILLA M. B., *Restauri in Piemonte tra governo francese e Restaurazione*, in *Il corpo dello stile. Cultura e letteratura del restauro nelle esperienze contemporanee*, Roma 2005, pp. 235-239.
- FARDELLA P., *Restauratori a Napoli nella prima metà dell'Ottocento tra collezionismo pubblico e privato*, in «Bollettino d'arte», Serie speciale, 2003, pp. 33-41.
- FERRARA L., *Domenico Corvi nella Galleria Borghese*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 21-22, 1974-1975, pp. 169-217.
- FESTA C., *Restauro delle tavole dipinte*, tesina ICR, 1984.
- FUSCO F., *Il ruolo del restauratore di corte a Napoli nella prima metà dell'Ottocento, le fonti documentarie*, in «Bollettino d'arte», Serie speciale, 2003, pp. 17-31.
- GALLO D., *Pour une hostoire des antiquaires romains au XVIII siècle*, in *Naples, Rome, Florence*, Roma 2005.
- GHEROLDI V., *Le vernici al principio del Settecento. Studi sul trattato di Filippo Bonanni*, Cremona 1995.
- GIACOMINI C., «*Per reale vantaggio delle arti e delle Storia*». Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento, Roma 2007.
- GIACOMINI F., «Questo distaccare le pitture dal muro è una indegna cosa». Il trasporto dei dipinti murali nell'Ottocento e l'attività di Pellegrino Succi, in *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Sette e Ottocento*, a cura di RINALDI S., Firenze 2007, pp. 71-98.
- GIACOMINI F., *Pietro Camuccini restauratore, tra mercato antiquariale e cultura della tutela*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di*

- restauro in Italia tra XVIIIe XX secolo*, atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di P. D'ALCONZO, Napoli 2007, pp. 171-186.
- GIACOMINI F., *Tra conservazione e ripristino. Giuseppe Carattoli e il dibattito sul restauro di dipinti nella prima metà dell'Ottocento*, in «Notizie da Palazzo Albani», 32, 2003, pp. 146-183.
 - GIANNINI C., *Aspetti dell'evoluzione del lessico del Sei e Settecento nel Manuale di restauro del Conte Secco Suardo*, in Convegno sui lessici tecnici del Sei e Settecento, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1-3 dicembre 1980, voll. I-II, Pisa 1981.
 - GIORDANI N., *Il restauro dei dipinti a Bologna nella seconda metà del '700: problemi, metodi, idee al tempo dell'Accademia Clementina*, Firenze 1999.
 - *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIIIe XX secolo*, atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di D'ALCONZO P., Napoli 2007, pp. 13-24.
 - IROLLO A., *L'Officina dei restauri dei marmi del Rela Museo Borbonico: spunti per la storia, le figure professionali e i metodi*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIIIe XX secolo*, atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di D'ALCONZO P., Napoli 2007, pp. 59-80.
 - KÖSTER C., *Sul restauro degli antichi dipinti a olio*, a cura di PERUSINI G., Udine 2001.
 - *Lettera del signor Priore Carletti al Signore Raimondo Ghelli*, in «Giornale delle Belle arti», 44, 16 luglio 1786, pp. 249-252.
 - *Lettre de M. le chavalier de Solignac, a M. Feron sur les tableaux du Sr Roxin*, in «Memoires de la Société Royale», Nancy, 1755, pp. 236-250.
 - *Lista dei richiedenti delle licenze d'esportazione dal 1775 al 1802*, AA.VV. in *Promuovere le arti. Intermediari, pubblico e mercato a Roma fra XVIII e XIX secolo*, a cura di MEYER S. A., ROLFI OŽVALD S., in «Ricerche di Storia dell'Arte», 90, 2006, pp. 43-47.
 - LORIZZO L., *Documenti inediti sul mercato dell'arte. I testamenti e l'inventario della bottega del genovese Pellegrino Peri "rivenditore di quadri" a Roma nella*

seconda metà del Seicento, in *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento*, a cura di CAPPELLETTI F., Roma 2003.

- LORIZZO L., *Il mercato dell'arte a Roma nel XVII secolo: "pittori bottegari" e "rivenditori di quadri" nei documenti dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, in *The art market in Italy*, a cura di FANTONI M., MATTEHW L. C., Modena 2003.
- MACIOCE S., *Collezionismo, musealizzazione e cultura antiquaria nella Roma del Settecento*, in *Museo Riminaldi*, Roma 2006.
- MÂLE G. E., *Le transport, le séjour et la restauration à Paris de la Sainte Cécile de Raphaël 1796-1815*, in *Indagini per un dipinto, la Santa Cecilia di Raffaello*, Bologna 1983, pp. 215-235.
- MARCONE A. M., *Carlo Maratta*, in *Restauratori e restauri in archivio, Profili di restauratori italiani tra XVII e XX secolo*, a cura di BASILE G., Firenze 2003, vol.1, pp. 83-91.
- MARCUCCI L., *Saggio analitico-chimico sopra i colori minerali e mezzi di procurarsi gli artefatti, gli smalti e le vernici*, Roma 1816.
- MARINETTI R., *La foderatura dei dipinti: documenti e protagonisti*, in *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Sette e Ottocento*, a cura di RINALDI S., Firenze 2007, pp. 29-46.
- MAROT P., *Recherches sur les origines de la Transposition de la Peintre en France*, in «Annales de l'Est» 1951, pp. 241-283.
- MATTHEW L.C., 'Vendecolori a Venezia': the reconstruction of a profession, in «The Burlington Magazine», 1196, 2002, pp. 680-686.
- MAUGERI M., *Restauri e restauratori a Firenze al tempo di Pietro Leopoldo*, in «Kermes», 22, 1995, pp. 66-75.
- MAZZARELLI C., "Più vale una bella copia che un mediocre originale". Teoria, prassi e mercato della copia a Roma fra Sette e Ottocento, in *Promuovere le arti. Intermediari, pubblico e mercato a Roma fra XVIII e XIX secolo*, a cura di MEYER S. A., ROLFI OŽVALD S., in «Ricerche di Storia dell'Arte», 90, 2006, pp. 23-31.
- MEYER S. A., *La Pierre de Touche. Riflessioni sul pubblico romano tra Sette e Ottocento*, in *Promuovere le arti. Intermediari, pubblico e mercato a Roma fra*

- XVIII e XIX secolo*, a cura di MEYER S. A., ROLFI OŽVALD S., in «Ricerche di Storia dell'Arte», 90, 2006, pp. 15-22.
- MICHEL M., MICHEL G., *Le commerce des oeuvres d'art à Rome au XVIIIe siècle*, in «Les cahiers d'histoire de l'art», 2, 2004, pp. 41-47.
 - MILANA S., *Restauro del mosaico in Vaticano nella prima metà del Novecento: i Mattia, spunti per una ricerca*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIIIe XX secolo*, atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di D'ALCONZO P., Napoli 2007, pp. 365-380.
 - MILANESE A., «*Puor ne pas choquer l'oeil*». Raffele Gargiulo e il restauro dei vasi antichi nel Real Museo di Napoli : opzioni di metodo e oscillazioni di gusto tra 1810 e 1840, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIIIe XX secolo*, atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di D'ALCONZO P., Napoli 2007, pp. 81-102.
 - MILIZIA U. M., *Notizia sulla vita e sulle opere di Nicola Zabaglia mastro muratore in Roma ad uso degli studiosi e delle persone colte*, Roma ed. 1999
 - MONTECUCCOLI DEGLI ERRI F., *I "botteggeri da quadri" e i "poveri pittori famelici". Il mercato dei quadri a Venezia nel Settecento*, in «Tra committenza e collezionismo: studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna» a cura di DAL POZZOLO E. M., Vicenza 2003, pp. 143-166.
 - MORONI G., *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica*, voce *Pittura*, Venezia 1847, vol. LIII, pp. 298-307; in particolare su Nicola La Piccola pp. 304-305.
 - *Napoli, Roma, Dresda: il dibattito sulle vernici tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo*, «Bollettino ICR» 10-11, 2005, a cura di CATALANO M. I.
 - NOGARA B., *Restauri degli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina*, in «L'Arte», fasc. III, 1906, pp. 229-231.
 - PAILLOT DE MONTABERT J. N., *Traité complet de la peinture*, t. IX, Parigi 1829
 - PAPA M., *Cenni sul restauro dei dipinti murali a Roma nel periodo 1770-1790*, in «Bollettino telematico dell'arte», 239, 2000.
 - PERUSINI G., *Restauro in Friuli nel primo Ottocento: Pietro Cernazai e la sua incompiuta Storia del restauro del 1841*, in *Gli uomini e le cose. Figure di*

restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIIIe XX secolo, atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di P. D'ALCONZO, Napoli 2007, pp. 187-218.

- PINELLI A., *Gli interventi spettacolo sono un rito di massa*, in *La Repubblica*, 4 novembre 2007, p. 35.
- PIVA C., *Giovanni Pierantoni «novo restauratore del Vaticano» (1742-1817)*, in *Il corpo dello stile. Cultura e letteratura del restauro nelle esperienze contemporanee*, Roma 2005, pp. 193-206.
- PIVA C., *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del Museo Pio-Clementino*, Roma 2007.
- POMIAN K., *Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au dixhuitième siècle*, in «Revue de l'art», 43 1979, pp. 23-36.
- PUPPI L., *Copie, falsi, "pastiches". Riflessioni preliminari intorno al mercato dell'arte come economia del gusto*, in *Tra committenza e collezionismo: studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna* a cura di DAL POZZOLO E. M., Vicenza 2003, pp. 23-34.
- RAMBELLI G. F., *Intorno invenzioni e scoperte italiane, lettere di Giovanni Francesco Rambelli a A. D. Domenico Maria Ferri*, lettera LX, Modena 1844, pp. 294-298.
- *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Sette e Ottocento*, a cura di RINALDI S., Firenze 2007.
- RINALDI S., *I Fiscali, riparatori di dipinti. Vicende e collezioni del restauro tra Ottocento e Novecento*, Roma 1998.
- RINALDI S., *Il punteggiato di Pietro Palmaroli, genesi tecnica e teoria cromatica*, in «Studi di storia dell'arte», 15, 2004, pp. 255-274.
- RINALDI S., *Materiali e metodi di restauro dei dipinti nel ricettario de Mayerne*, in «Commentari d'arte», 13, 1999, pp. 36-40.
- RINALDI S., *Materiali e metodi di restauro dei dipinti nel trattato di Theodore Turquet de Mayerne*, in «Materiali e strutture, problemi di conservazione», 2, 2003, pp. 175-183.

- RINALDI S., *Restauro dei dipinti a Roma tra Settecento e Ottocento*, in *Restauro pittorici e allestimenti museali a Roma tra Sette e Ottocento*, a cura di RINALDI S., Firenze 2007, pp. 5-27.
- RINALDI S., *Vernici originali e vernici di restauro: l'impiego della chiara d'uovo tra Seicento e Settecento*, in «Bollettino ICR», 10-11, 2005, pp. 45-62.
- ROLDI OŽVALD S., «Recensire, scrivere, esportare. Roma «emporio» del gusto fra critica e mercato nel secondo Settecento», in *Promuovere le arti. Intermediari, pubblico e mercato a Roma fra XVIII e XIX secolo*, a cura di MEYER S. A., ROLFI OŽVALD S., in «Ricerche di Storia dell'Arte», 90, 2006, pp. 5-14.
- ROSSI G., *Commercio e investimenti a Roma alla fine del Settecento*, in «Roma moderna e contemporanea», 3, 2004, pp. 371-412.
- ROSSI PINELLI O., *Artisti falsari o filologi? Da Caveceppi a Canova, il restauro della scultura tra arte e scienza*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 13-14, 1981, pp. 41-56.
- RUSPI E., *Metodo per distaccare gli affreschi dai muri e riportarli sulle tele proposto dal cavaliere Carlo Ruspi*, Roma 1864.
- RUYSSCHAERT J., *La tableau Mariotti de la mosaïque absidiale de l'ancien S.-Pierre*, in «Rendiconti. Pontificia Accademia Romana di Archeologia», 40, 1967-68, pp. 295-317.
- SANTUCCI M., TAMAJO CONTARINI M., *Fra Accademia e Museo. Casi di restauro di dipinti del Real Museo Borbonico di Napoli negli anni quaranta dell'Ottocento*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di D'ALCONZO P., Napoli 2007, pp. 241-264.
- SAPORI G., *Collezionismo di centro, collezionisti di periferia*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19-21 settembre 1996), a cura di BONFAIT O., HOCHMANN M., SPEZZAFERRO L., TOSCANO B. Roma 2001, pp. 41-59.
- *Schede Vesme: L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, vol II, Torino 1966

- SPEZZAFERRO L., *Le contraddizioni del pittore, note sulle trasformazioni del lavoro artistico nella prima metà del '600*, in *Mercanti di quadri*, «Quaderni storici», 116, 2004, pp. 329-352.
- SPEZZAFERRO L., *Problemi del collezionismo a Roma nel XVII secolo*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19-21 settembre 1996), a cura di BONFAIT HOCHMANN O. M., SPEZZAFERRO L., TOSCANO B., Roma 2001, pp. 1-23.
- SPINOSA N., *Spazio infinito e decorazione barocca*, in *Storia dell'arte italiana*, a cura di PREVITALI G., ZERI F., v. II, parte seconda, Torino 1981, pp. 280-346.
- STOLS WITLOX M., *Final varnishes for oil paintings in Holland, 1600-1900. Evidence in written source*, in «Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung», 15, 2001, pp. 241-284.
- SWICKLIK M., *French Painting and the Use of Varnish, 1750-1900*, in «Conservation Research», n 41, 1993, pp. 157-174.
- TAYLOR F. H., *Artisti, principi e mercanti*, Torino 1957.
- TORRESI A. P., *Dell'arte di staccar gli affreschi: note sul ferrarese Giuseppe Contri*, in «Bollettino della Ferrariae Ductus», 5, 1994, pp. 53-57.
- TORRESI A. P., *Il Settecento a Ferrara: inediti dipinti restaurati*, in «La Pianura», n.1, 1993, pp. 76-81.
- TORRESI A. P., *Noterelle su Maria Barret restauratrice francese dell'Ottocento*, in «Progetto restauro», 12, Padova, 1999, pp. 41-44.
- VAROLI PIAZZA R., *La loggia di Psiche*, Roma 1996.
- WEBER K. H., *Die Sixtinische Madonna*, in «Maltechnik», 4, 1984, pp. 9-28.
- WIENER L., *Musé e Historique Lorrain, Catalogue des objets d'art e d'antiquité*, Nancy 1895.
- WRONIKOWSKA D., *Gli artisti romani e la corte polacca al tempo di Stanislaw Augusto Poniatowski, (1764-1795)*, in «Roma moderna e contemporanea», 10, 2002, pp. 113-129.
- ZANARDI B., *Bellori, Maratti, Bottari e Crespi intorno al restauro*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», 2007, pp. 205-285.

- ZENI G., *Sul distacco delle pitture a fresco, Lettera di Giuseppe Zeni ad un amico*, Padova 1840 .
- ZUCCHINI G., *Abusi a Bologna nel XVIII in materia di quadri*, in «L'Archiginnasio, 1949-1950», 44-45, pp. 45-87.

6 - Guide

- *Grand Tour, il fascino dell'Italia nel XVIII*, a cura di WILTON A., BIGNAMI I., Milano 1997.
- GUATTANI G.A., *Roma descritta e illustrata dall'Abbate Giuseppe Antonio Guattani Romano*, tomi I-II, Roma 1805.
- LANZI L., *Taccuino di Roma e di Toscana, 1778-1789*, a cura di LEVI D., Pisa 2002.
- *Le guide antiche di Roma nelle collezioni comunali, 1500-1850*, Roma 1991
- NIBBY A., *Itinerario di Roma e delle sue vicinanze, compilato da Antonio Nibby secondo il metodo del Vasi*, Roma 1870.
- NIBBY A., *Itinerario di Roma e delle sue vicinanze*, Roma 1878.
- ROSSINI P., *Il Mercurio Errante delle grandezze di Roma, tanto antiche che moderne...*, voll. 1-2, Roma 1750.
- ROSSINI P., *Il Mercurio Errante delle grandezze di Roma, tanto antiche che moderne...*, voll. 1-2, Roma 1776.
- ROSSINI P., *Il Mercurio Errante delle grandezze di Roma, tanto antiche che moderne..., aggiuntavi la descrizione del Museo Clementino-Pio, della nuova Sagrestia Vaticana, ed altre fabbriche fatte sino al presente*, voll. 1-2, Roma 1789.
- RUFINI A., *Guida di Roma e i suoi dintorni*, Roma 1861.
- SALIERNO V., *Il «grand tour» culturale in viaggio per Roma*, in «L'Esopo», 62, 1994, pp. 23-32.
- STENDHAL, *Passaggiate romane*, prefazione Moravia A., Roma-Bari 1973.

- TITI F., *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma: con l'aggiunta di quanto è stato fatto di nuovo fino all'anno presente*, Roma 1763, voll.1-2, Roma 1964.
- TITI F., *Studio di pittura scultura et architettura nelle chiese di Roma: (1674-1763)*, a cura di CONTARDI B. e ROMANO S., Firenze 1987.
- VASI M., *Roma del Settecento: itinerario istruttivo di Roma*, Roma 1794, n. ed Roma 1970.

7 - Contesto romano

- AMEDOLLO A., *Il diario del cardinale duca di York ultimo degli Stuardi*, in «Nuova antologia di scienze», vol. XXII, 1880, pp. 25-35.
- BANDINI C., *Roma nel Settecento*, Roma 1930.
- BARROERO L., *Periodici storico-artistici romani in età neoclassica: le «Memorie per le Belle Arti» e il «Giornale delle Belle Arti»*, in *Roma «il tempio del vero gusto», la pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, Firenze 2001, pp. 91-99.
- BARROERO L., SUSINO S., *Roma arcadica capitale delle arti del disegno*, in «Studi di storia dell'arte», 10, 1999, pp. 89-178.
- BEVILACQUA F., *I Viaggiatori e l'edilizia pubblica romana del Settecento*, in *L'edilizia pubblica nell'età dell'Illuminismo*, a cura di Simoncini G., Firenze 2000.
- BRANCADORO G., *Notizie riguardanti le Accademie di Belle arti e di Archeologia esistenti in Roma*, Roma 1834.
- CANOVA A., *I quaderni di viaggio, 1779-1780*, edizione e commento a cura di Bassi E., Venezia 1959.
- CHIGI A., *Diario romano, memorabilia privata et publica*, a cura di Briganti A., Firenze 1989.
- CONSOLI D., *Dall'Arcadia all'Illuminismo*, Bologna 1972.

- CONTI F., *La figura dell'intellettuale nella Roma a cavallo tra Sette e Ottocento: alcune note su Giovanni Gherardo De Rossi*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 84, 2004, pp. 35-40.
- De BROSSES, *Viaggio in Italia: Lettere familiari*, a cura di C. Levi C, Roma 1973.
- DEBENEDETTI E., *La pittura del Settecento a Roma*, Roma 1991.
- *Diario del principe A. Chigi dell'anno 1830 al 1855*, Roma 1906.
- *Diario ordinario*, n.8039, vol II, Marzo 1769.
- DONATO M. P., *Cultura dell'antico e cultura dei lumi a Roma nel Settecento: la politicizzazione dello scambio culturale durante il pontificato di Pio VI*, in «Mefrim», 104, 1992, pp. 503-548.
- EPIFANI M., *Una Lotteria nella Roma del primo Settecento: i quadri di Francesco Alessandro Sensini, spedizioniere*, in «Paragone», 57, 2006, pp. 90-103.
- FUMAROLI M., *Le api e i ragni, la disputa degli antichi e dei moderni*, Milano 2005.
- GALIMBERTI A., *Memorie dell'occupazione francese in Roma dal 1798 alla fine del 1802*, a cura di TOPI L., tomi I-II, Roma 2004.
- GROSS H., *Roma nel Settecento*, Roma 1990.
- GUATTANI G.A., *Memorie enciclopediche Romane sulle Belle Arti*, tomi I-IV, Roma 1806.
- GUATTANI G.A., *Monumenti antichi inediti ovvero notizie sulle antichità e belle arti di Roma*, voll. I-VII, Roma 1784.
- *Il Settecento a Roma*, a cura di LO BIANCO A., NEGRO A., Roma 10 novembre 2005- 26 febbraio 2006, Milano 2005.
- *Il Settecento a Roma*, Roma 1959.
- *Imprese e imprenditori*, a cura di TRAVAGLINO C. M., Roma 2004.
- INGAMILLS J., *A dictionary of British and Irish travellers in Italy 1701-1800*, Yale 1997.
- *L'arte per e tra i giubilei del Settecento, Arciconfraternite, Chiese, Artisti*, a cura di DEBENEDETTI E., Roma 1999.

- *L'immagine del Settecento da Luigi Ferdinando Marsili a Benedetto XIV*, a cura di BIAGI MAINO D., Torino 2005.
- LO BIANCO A., NEGRO A., *Il Settecento a Roma: crocevia di culture*, in «Art e Dossier», 217, 2005, pp. 26-30.
- MICHEL O., *Les artistes français et les académies italiennes dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, in *Augustin Pajou et ses contemporains*, Parigi 1999.
- OTTANI CAVINA A., *Il Settecento e l'antico*, in *Storia dell'arte Italiana, dal Cinquecento all'Ottocento*, Torino 1981, pp. 599- 660.
- PALAZZOLO M. I., *Editoria e istituzioni a Roma tra Settecento ed Ottocento*, saggi e documenti, in «Roma moderna e contemporanea», Roma 1994.
- PANZA P., *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento, dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*, Milano 2005.
- PERINI G., *Nuove fonti per la Kunstliteratur settecentesca in Italia: i giornali letterari*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 2, 1984, pp. 797-827.
- PERINI P., *Le prime riviste d'arte in Italia: il "Giornale delle Belle Arti" e le "Memorie per le Belle arti" (Roma, 1784-1788)*, in «Annali di critica d'arte», 2, 2006, pp. 393-424.
- PIETRANGELI C., *I francesi a Roma dal Rinascimento agli inizi del Romanticismo*, «Capitolium», XXXVI, 1961, 7, pp. 3-12.
- PINELLI A., *L'indotto del Grand Tour settecentesco: l'industria dell'antico e del souvenir*, in «Ricerche di storia dell'arte», 72, 2000, pp. 85-106.
- RACIOPPI P. P., *La Repubblica romana e le belle arti (1798-99), dispersione e conservazione del patrimonio artistico*, in «Roma moderna e contemporanea», 9, 2001, pp. 193-215.
- ROSSI PINELLI O., *Il secolo della ragione e delle rivoluzioni. La cultura visiva nel Settecento*, Torino 2000.
- SANSA R., *Roma nel Settecento*, in «Studi Romani», 52, 2004, pp. 555-566.
- TAMBLÉ D., *Il ritorno dei beni culturali dalla Francia nello Stato pontificio e l'inizio della politica culturale della restaurazione nei documenti camerali dell'Archivio di Stato di Roma*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale*

nell'età rivoluzionaria e napoleonica: a proposito del trattato di Tolentino, atti del convegno, Tolentino, 18-21 settembre 1997, Roma 2000, pp. 457-513.

- *Una Miniera per l'Europa*, a cura di MAZZI M. C., Roma 2008.
- VALESIO F., *Diario di Roma*, voll.1-6, Roma 1700-1742, ed. a cura di SCANO G. e GRAGLIA G., Milano 1977-1979.

8 - Pinacoteca Capitolina, Musei Capitolini e Accademia del Nudo

- ARATA F. P., *L'allestimento espositivo del Museo Capitolino al termine del pontificato di Clemente XII*, in ««Bollettino dei musei comunali di Roma», VIII-IX, 1994-1995, pp. 95-117.
- ARCONTI A., *Un'indagine sulla fruizione del Museo pubblico tra Sette e Ottocento: I Musei Capitolini (1734-1870)*, in «Roma Moderna e Contemporanea» 2-3, 2005, pp. 381-400.
- BARBERINI M. G., *Clemente Bianchi e Bartolomeo Cavaceppi 1750-1754: restauri conservativi ad alcune statue del Museo Capitolino*, in ««Bollettino dei musei comunali di Roma», 8-9, 1994-1995, pp. 95-117.
- BARBERITO M., *Dalla Mostra al Museo*, in «L'urbe» 47, 1984, pp. 85-87.
- BENDETTI S., *Filippo Barigioni e l'allestimento del Museo Capitolino nel Palazzo Nuovo di Campidoglio*, in «Palladio», 20, 1997-1998, pp. 83-100
- BENDETTI S., *Il palazzo nuovo del Campidoglio dalla sua edificazione alla trasformazione in museo*, Roma 2001.
- *Benedetto XIV e le arti del disegno*, a cura di BIAGI MAINO D., Bologna 1998
- BERNINI D., *Il museo dall'accademia al Municipio*, in *Museo perché*, Roma 1950.
- BOCCONI S., *Musei Capitolini*, Roma 1925.
- BORDINI S., «*Studiare in un istesso luogo la Natura, e ciò che ha saputo far l'Arte*», in *Benedetto XIV e le Arti del disegno*, Atti del Convegno internazionale 28-30 novembre 1994, a cura di BIAGI MAINO D., Roma 1998.

- BORROERO L., *I primi anni della scuola di Nudo in Campidoglio*, in *Benedetto XIV e le Arti del disegno*, Atti del Convegno internazionale 28-30 novembre 1994, a cura di BIAGI MAINO D., Roma 1998.
- BORSELLINO E., *Musei e collezioni a Roma nel XVIII secolo*, Roma 1996.
- BOTTARI G. G., *Del Museo Capitolino*, Roma, in MONTAGNANI MIRABILI P. P., *Il Museo Capitolino*, 4 voll., Roma 1820-21
- BUSIRI VICI A., *Sessantacinque anni della scuola di Belle arti dell'insigne e pontificia Accademia Romana denominata di San Luca. Memorie di un cattedratico*, Roma 1895.
- CIPRIANI A., *Insegnamenti e concorsi*, in *L'accademia nazionale di San Luca*, Roma 1974, pp. 29-39.
- COLASANTI A. *La Galleria Capitolina*, Roma 1910.
- CONTARDI B., *Introduzione, Brera, Il Seicento a Roma*, a cura di Guarino S., Milano 1999, pp. 9-15.
- CRISTIANI TESTI M. C., *Musei d'Italia. Meraviglie d'Italia, Pinacoteca Capitolina*, in *Museologia*, 9, 1981, pp. 77-79.
- DE ANGELIS M. A., *Musei e istituzioni di belle arti in Roma. Cronologia del personale direttivo dal 1768 al 1956*, in «Bollettino Monumenti Musei e Gallerie pontificie» 17, 1997, pp. 83-103.
- FRANCESCHINI M., *La nascita del museo capitolino nel diario di Alessandro Gregorio Capponi*, in «Roma moderna e contemporanea», I, 3, 1993, pp. 73-80.
- FRANCESCHINI M., *La presidenza del museo capitolino (1733-1869) e il suo archivio*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», I, 1987, pp. 63-72.
- GUARINO S., «*Nel nostro Campidoglio*»: *Silvio Valenti Gonzaga, papa Lambertini e la Pinacoteca Capitolina*, in *Ritratto di una collezione, Pannini e la Galleria di Silvio Valenti Gonzaga*, a cura di Morselli R., Milano 2005, pp. 101-106.
- GUARINO S., «*Qualche quadro per nostro servizio*» i dipinti Pio di Savoia inventariati, venduti e dispersi, in *Quadri rinomatissimi: il collezionismo dei Pio di Savoia*, a cura di BENTINI J., Modena 1994, pp. 101-107.
- GUARINO S., *I quadri Sacchetti e Pio*, in *Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*, a cura di Guarino S., Tittoni M. E. Roma 2006, pp. 15-25.

- GUARINO S., *Il collezionismo dei Pio dopo Sassuolo*, in «Quaderni della Biblioteca», 4, 2000, pp. 133-139.
- GUARINO S., *Il regolamento del 1840*, in «Bollettino Musei Comunali di Roma», IX, 1995, pp. 117-121.
- GUARINO S., *L'inventario della Pinacoteca Capitolina del 1839*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», VII, 1993, pp. 66-85.
- GUARINO S., *La Pinacoteca Capitolina dall'acquisto dei quadri Sacchetti e Pio di Savoia all'arrivo della Santa Petronilla del Guercino*, in *Guercino e le collezioni capitoline*, Roma 1991, pp. 43-45.
- GUARINO S., *Note per la storia della Pinacoteca*, in *Brera, Il Seicento a Roma*, a cura di Guarino S., Milano 1999, pp. 21-25.
- GUARINO S., *Pinacoteca Capitolina: i dipinti ferraresi*, in *Il Museo senza confini. Dipinti ferraresi dal Rinascimento nelle raccolte romane*, Milano 2002, pp. 277- 279.
- GUARINO S., *Ricerche sulle collezioni pittoriche del Campidoglio e del Vaticano nei primi decenni dell'Ottocento*, in «Roma moderna e contemporanea», I, 3, 1993, pp. 81-94.
- KIEVEN E., «Trattandosi illustrar la patria» Neri Corsini, il «Museo Fiorentino» e la fondazione dei Musei Capitolini, in «Rivista storica del Lazio», 9, 1998, pp. 135-144.
- *La città di Roma, ovvero succinta descrizione di questa superba città, riveduta e aumentata da Stefano Piale*, Roma 1826.
- *Le "scuole mute" e le "scuole parlanti": studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, a cura di PICARDI P., RACIOPPI P. P., Roma 2002.
- *Le due nuove campane di Campidoglio benedette dalla Santità di Nostro Signore Pio VII*, Roma 1806.
- LOCATELLI G.P., *Museo Capitolino o sia descrizione delle statue, iscrizione, ed altre antichità, e de' quadri de' più bravi pennelli, che si custodiscono ne' palazzi di Campidoglio*, in *Il Mercurio Errante delle grandezze di Roma, tanto antiche che moderne...*, a cura di ROSSINI P., Roma 1771, pp. 1-135.
- MASINI P., *Da Galleria de' quadri a Pinacoteca*, in *Catalogo generale*. a cura di Guarino S., Tittoni M. E. Roma 2006, pp. 28-39.

- MASINI P., *Interventi di restauro nella Pinacoteca Capitolina: «Morte e Assunzione della Vergine di Cola Dell'Amatrice*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 32, 1985, pp. 35-45.
- MASINI P., *Interventi di restauro nella Pinacoteca Capitolina: un ritratto femminile di Girolamo Scicolante da Sermoneta*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 31, 1984, pp. 39-47.
- MASINI P., SALINI N., PAOLETTI M. L., *La Pala di Santa Petronilla del Guercino: storia e restauro*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», 14, 2000, pp. 91-116.
- MAZZI M. C., «Una luce nuova...nuove oscurità...» in *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Sette e Ottocento*, a cura di RINALDI S., Firenze 2007, pp. 123-169.
- MEYER S. A., «Scuole mute» e «scuole parlanti», *il trasferimento dell'Accademia del Nudo alle Convertite*, in *Le Scuole mute e scuole parlanti, studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, Roma 2002, pp. 13-34.
- MIGLIO M., *Il leone e la lupa, dal simbolo al pasticcio alla francese*, in «Studi Romani», 2, 1983, pp. 177-186.
- MIGLIO M., *L'immagine dell'onore antico, individualità e tradizione della Roma municipale*, in «Studi Romani», 3-4, 1983, pp. 252-264.
- MISSIRINI M., *Memorie per servire l'Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823.
- NIMMO M., *Le "Storie dell'infanzia di Cristo nella Pinacoteca Capitolina: interventi di restauro*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 22, 1975, pp. 19-25.
- OZZOLA L., *Curiosità storiche sull'origine della Pinacoteca Capitolina*, in «Corriere d'Italia», 8, 1907.
- *Palazzo dei Conservatori e il Palazzo Nuovo in Campidoglio*, a cura di TITTONI M. E., Ospedaletto (Pisa) 1997.
- PARISI PRESICCE C., *Il Campidoglio come memori: dall'"exemplar" di Michelangelo alla creazione del Museo*, in *Il Palazzo dei conservatori e il*

Palazzo Nuovo in Campidoglio, a cura di TITTONI MONTI M. E., Ospedaletto 1996, pp. 99-119.

- PASQUALI S., *Raguzzini, Theodoli e Fuga: progetti per il completamento della fabbrica della Pinacoteca in Campidoglio*, in *L'arte per i giubilei e tra i giubilei*, Roma 2000, pp. 119-132.
- PIETRANGELI C., *I Musei Capitolini prima raccolta pubblica d'Europa*, in «Musei e Gallerie d'Italia», 1, 1956-1957, pp. 22-28.
- PIETRANGELI C., *I musei capitolini, Breve guida*, Roma 1958.
- PIETRANGELI C., *I Musei compiono cinquecento anni*, in «Musei e Gallerie d'Italia», 44, 1971, pp. 3-11.
- PIETRANGELI C., *I presidenti del Museo Capitolino*, in «Capitolium», 12, 1963, pp. 604-609.
- PIETRANGELI C., *L'accademia Capitolina del Nudo*, «Capitolium», XXXVII, 1962, 3, pp. 132-134.
- PIETRANGELI C., *L'accademia del nudo*, in «Strenna dei romanisti», XX, 1959, pp. 123-128.
- PIETRANGELI C., *Nuovi lavori nella più antica Pinacoteca di Roma*, in «Capitolium», XXVI, 1951, 3-4, pp. 59-64.
- PIETRANGELI C., *Pitture Capitoline in Vaticano*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 28/30, 1981-1983, pp. 35-45.
- *Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*. a cura di Guarino S., Tittoni M. E. Roma 2006.
- PIROTTA L., *I direttori dell'Accademia del Nudo in Campidoglio*, «Strenna dei romanisti» XXX, 1969, pp. 326-334.
- RENAZZI F. M., *Notizie storiche degli antichi vicedomini del Patriarchio Lateranense e de'moderni prefetti del Sagro Palazzo Apostolico ovvero maggiordomi pontifici dedicate a Sua Eccellenza.....*, Roma 1784.
- RIGHETTI P., *Descrizione del Campidoglio*, 1833-1836, voll. I-II.
- ROSSI PINELLI O., *Per una «storia dell'arte parlante» dal Museo Capitolino (1734) al Pio Clementino (1771-1791) e alcune mutazioni nella storiografia artistica*, in *Intellettuali ed eruditi tra Roma e Firenze alla fine del Settecento* a cura di BORROERO L., Roma 2005.

- SPEZZAFERRO L., *Dalla collezione privata alla raccolta pubblica. Silvio Valenti Gonzaga e la Galleria dei quadri in Campidoglio*, in *Ritratto di una collezione, Pannini e la Galleria di Silvio Valenti Gonzaga*, a cura di MORSELLI R., Milano 2005, pp. 91-98.
- TITTONI M.E., RISOTTO L., *Interventi di restauro nella Pinacoteca Capitolina: la Madonna in gloria del Garofano e il Buon Samaritano di Jacopo Bassano*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 25-27, 1978-80, pp. 38-59.
- TITTONI M.E., RISOTTO L., *Interventi di restauro nella Pinacoteca Capitolina: il «San Nicola» e il «San Sebastiano» dell'Ortolano*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 25-27, 1978-80, pp. 23-34.
- TOFANELLI A., *Catalogo delle sculture antiche e de'quadri esistenti nel Museo e Gallerie del Campidoglio*, voll. I-II, Roma 1817.
- TOFANELLI A., *Catalogo delle sculture antiche e de'quadri esistenti nel Museo e Gallerie del Campidoglio*, voll. I-II, Roma 1818.
- TOFANELLI A., *Descrizione delle sculture e pitture che si trovano nel Campidoglio*, voll. I-II, Roma 1819.
- TOFANELLI A., *Descrizione delle sculture e pitture che si trovano nel Campidoglio*, voll. I-II, Roma 1823.
- TOFANELLI A., *Descrizione delle sculture e pitture che si trovano nel Campidoglio*, voll. I-II, Roma 1825.
- TOFANELLI A., *Descrizione delle sculture e pitture che si trovano nel Campidoglio*, voll. I-II, Roma 1834.
- TOFANELLI A., *Descrizione delle sculture e pitture che si trovano nel Campidoglio*, voll. I-II, Roma 1837.
- VENTURI A., *La Galleria di Campidoglio*, Roma 1890.
- VENUTI R., *Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna*, I-II, Roma 1766.
- VERNESI V., *Alessandro Gregorio Capponi, «statue di Campidoglio»: idea e forma del Museo Capitolino*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma» 15, 2001, pp. 73-88.

