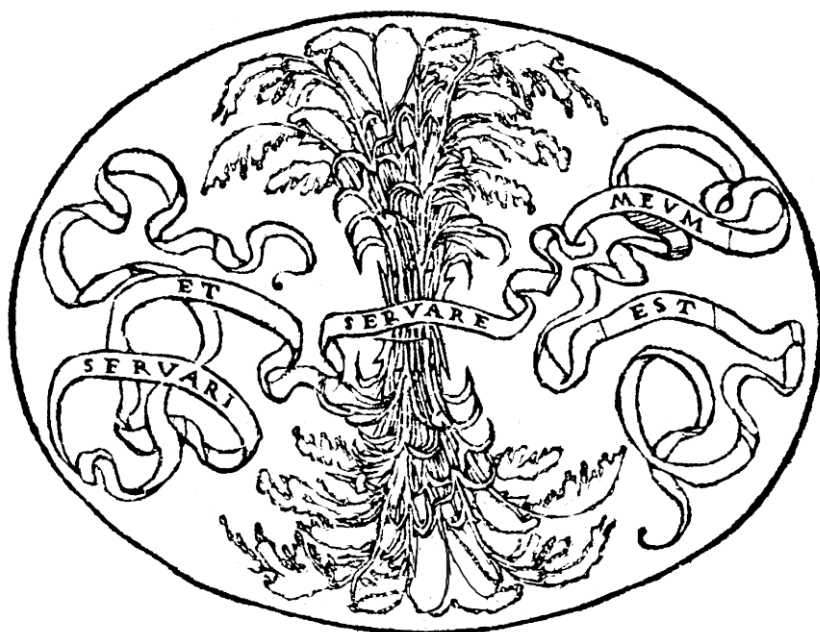


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero speciale I/2026



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mariangela Palombo

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

STORICI DELL'ARTE ALLA GALLERIA BORGHESE

a cura di Alexander Auf der Heyde e Claudio Gulli

Publicazione finanziata dall'Unione Europea – Next Generation EU – PNRR (M4.C2.1.1) – codice progetto 2022PEL788 – CUP B53D23022990001 – titolo *La Galleria Borghese e i suoi pubblici, 1888-1938*. Principal investigator Lucia Simonato, unità dell'Università di Palermo (responsabile scientifico Alexander Auf der Heyde), in collaborazione scientifica con la Galleria Borghese (direttrice Francesca Cappelletti).

INDICE

ALEXANDER AUF DER HEYDE, CLAUDIO GULLI Introduzione	pp. 1-2
PIER LUDOVICO PUDDU Il silenzioso lavoro storico-critico di Giovanni Piancastelli alla Borghese, tra <i>connoisseurship</i> e scavo documentario. Una prima indagine	pp. 3-17
EMANUELE PELLEGRINI Venturi in Borghese	pp. 18-39
JOSEPH IMORDE Venus and Violante. Titian's <i>Amor sacro e profano</i> in Popular Art History. Ernst Steinmann, Olga von Gerstfeldt, Eugen Petersen	pp. 40-61
NADIA RIZZO Hoogwerff e altri olandesi in Borghese (1928)	pp. 62-86
ALEXANDER AUF DER HEYDE «Avrei anch'io qualche cosa da precisare!». Hermann Voss e la «spätitalienische Malerei» (1908-1932)	pp. 87-124
CLAUDIO GULLI Roberto Longhi e la Galleria Borghese nel cantiere delle <i>Precisioni</i>	pp. 125-164
GIOVANNA TARGIA Traduzioni dello sguardo: Aby Warburg nella Galleria Borghese	pp. 165-193
LUCIA SIMONATO Un punto di vista unico sulla Galleria Borghese: il giovane Wittkower a Roma (1923-1927)	pp. 194-214
SILVIA DAVOLI Francis Haskell e Villa Borghese: una relazione riesaminata attraverso le carte inedite	pp. 215-230
GIACOMO AGOSTI Cabaret Borghese	pp. 231-232

VENTURI IN BORGHESE

Nel 1890 usciva il primo numero della Collezione Edelweiss, pubblicata per cura della Società Laziale, con sede in Piazza di Spagna, 1 a Roma, dedicata alla Galleria del Campidoglio. Apparsa in italiano e quindi anche inglese, era stata scritta da Adolfo Venturi «of the R. Direction of Fine Arts»¹. Il volume inaugurava una collana dedicata alla descrizione dei principali musei di Roma: nel medesimo 1890 uscirono, sempre per la penna di Adolfo Venturi, la Galleria Vaticana, la Farnesina e quindi, a tre anni di distanza, la Galleria Borghese. I volumetti, di formato tascabile con un corredo fotografico curato ma essenziale, erano pensati con uno scopo preciso:

Questo libro, che inizia la serie de' manualetti artistici affidati alla mia direzione, dimostrerà gli intendimenti che i miei cooperatori ed io seguiremo per contribuire alla diffusione della cultura storica dell'arte. Studiarci a dare l'ultima parola della critica, mettere in guardia i visitatori delle gallerie e dei monumenti contro gli errori invalsi e le tradizioni senza fondamento, attirare l'attenzione solo su ciò che ha realmente un valore e fornire ad un tempo gli elementi per la libera discussione sui risultati della critica: tale è lo scopo che ci siamo prefissi, considerando come i visitatori dell'Italia nostra, muniti in generale di guide che danno alle opere d'arte indicazioni generiche, raccolte da fonti differenti e talora opposte nel metodo, non potranno mai ritrarre dall'osservazione dell'antico che impressioni confuse e fuggevoli, che ricordi fallaci².

«Manualetti artistici» dunque, pensati per fornire un vademecum scientificamente solido ai visitatori – un pubblico variegato, anche geograficamente, che intercettava strati sociali e interessi diversi rispetto allo sparuto ma battagliero e altrettanto internazionale gruppo degli specialisti –, una sorta di libretto di sala contenente le fondamentali informazioni su tutte le opere in mostra e relativi autori (nome, data, cronologia, descrizione e commento). Alla introduzione sulla storia del museo, breve ma essenziale inquadramento della tipologia della collezione per come si era venuta formando, fa seguito la descrizione sala per sala, tutte le opere elencate secondo il numero d'inventario.

Nel ricostruire attraverso un'analisi filologicamente documentata la storia delle singole opere, si mirava a presentare un racconto delle principali scuole artistiche, dei loro protagonisti e del loro svolgimento. Gli artisti sono presentati con un cenno biografico (nel primo volume questa scelta addirittura è indicizzata)³; si mantengono alcune attribuzioni oppure se ne propone di più recenti, laddove mutate, in un lavoro continuo di ridefinizione e precisazione che marca il progredire degli studi e, soprattutto, la differenza dai precedenti contributi. Un ragionamento complessivo, nella maggioranza dei casi articolato, nei casi meno noti e più controversi invece piuttosto scarno, rendeva giustizia della provenienza e dei motivi per cui si era addivenuti a una certa attribuzione. Questa, infatti, costituisce la dorsale lungo cui si sviluppa il lavoro nonché l'elemento su cui testare la garanzia della scientificità (leggi: affidabilità) del libro. È l'attribuzione, infatti, più di ogni altra caratteristica a segnare la differenza con ciò che oggi si definirebbe lo 'stato dell'arte', e l'acribia con cui questa viene discussa dimostra che qui risiede uno dei principali elementi di attenzione, anche a livello metodologico. Alla fine dell'introduzione del volumetto dedicato alla Pinacoteca Vaticana Venturi poteva scrivere che «le attribuzioni delle opere d'arte, meno alcune de' quadri provenienti per acquisto o per dono, sono in generale storicamente provate»⁴.

¹ VENTURI 1890a. La citazione è tratta dal frontespizio della traduzione inglese del volume pubblicata nel solito anno: VENTURI 1890b.

² VENTURI 1890a, p. 11. Per l'uso ancora del termine «manuale» si veda VENTURI 1890c, p. 7. Sul tema di veda DI MACCO 2008. Sulla necessità di ampia divulgazione delle opere inserite in questa collana si veda AGOSTI 1993, p. 118.

³ VENTURI 1890a, pp. 13-14.

⁴ VENTURI 1890d, p. 4.

Si trattava, insomma, di un accumulo di dati verificati sul campo, che da lì a qualche anno, sulla scorta delle moltissime pagine manoscritte dei taccuini, sarebbero andati a comporre, dopo attenta e più organica sistemazione, la complessa architettura della *Storia dell'arte*, l'opera che tenne impegnato l'autore fino alla morte occorsa a Santa Margherita Ligure il 10 giugno del 1941. Questi «manualetti» costituirono dunque le stanze dove prese corpo tale impresa 'maggiore' (che solo in parte riesce a conservare la freschezza di questi testi), la palestra entro cui si esercitarono l'occhio e la penna venturiana. La presa di distanza dai cataloghi e guide museali correnti, che pure venivano pubblicati a ripetizione in quegli anni – segno indubbio di un mercato molto fiorente –, non poteva essere più netta. Questo tipo di letteratura, che presentava un aggiornamento costante su quanto accadeva nel mondo delle gallerie romane, compone una pubblicistica *sui generis*, che non ha eguali in altre parti d'Italia. Basata sulla nobile tradizione odepórica che grande fioritura ebbe nel Settecento italiano (e sulle sue significative premesse seicentesche, vedi Bellori proprio per Roma), con la sua costante oscillazione tra inventario notarile e catalogo 'scientifico'⁵, le guide dedicate a singoli musei (ivi compresa la collana Edelweiss) fornivano un vademecum essenziale per orientarsi nelle fitte maglie del collezionismo romano, funzionale anche alla crescente attività di numerosi *art dealers*⁶.

Il libro dedicato alla Galleria Borghese (Fig. 1), «la regina delle gallerie»⁷, va letto all'interno di questo contesto. L'impianto resta il medesimo, ma il volume, pur restando tascabile, risulta molto più ampio, per un totale di duecentotrenta pagine a fronte di una media di una settantina per le precedenti tre uscite. Come se il patrimonio conservato a Villa Pinciana – non certo inferiore a quello della Pinacoteca Capitolina o Vaticana – avesse richiesto maggiore cura e un maggior grado di dettaglio non tanto perché meno noto, quanto piuttosto perché più suscettibile di discussioni e precisazioni. Il metodo resta lo stesso: la Galleria viene visitata e descritta sala per sala, agli autori maggiori viene premissa una breve notazione biografica con richiamo alle fonti principali, cui segue un riferimento (a volte un vero e proprio elenco) delle opere esposte nella sala, tutte criticamente vagliate. E qui sta la vera novità: il lettore viene cioè messo in grado di capire il perché si è arrivati a formulare quel nome, mantenendolo dalla tradizione precedente, oppure cambiandolo; il processo che porta alla formulazione dell'attribuzione – o all'incertezza e addirittura all'assenza di questa – viene per la prima volta presentato a un pubblico ampio. La fucina della storia dell'arte con i suoi metodi differenti, le sue idiosincrasie, i suoi dubbi entra così dentro l'universo delle guide, ossia quello strumento che non stava nelle mani dei soli specialisti. Una messa a nudo che costituiva di per sé un grande contributo alla definizione della disciplina e del profilo dei suoi esperti.

Come era già successo per il volume dedicato alla Farnesina, in chiusura di prefazione, Venturi dichiara il suo rapporto con la letteratura artistica esistente: «Nel discutere dell'ampia e preziosa raccolta, noi ci siamo attenuti al sistema adottato nelle tre guide precedenti della Galleria del Campidoglio, della Galleria Vaticana e della Farnesina. Abbiamo quindi cercato di soffermarci innanzi alle opere più degne di studio, e di consultare attorno ad esse i più recenti autori, principalmente l'Helbig per le sculture antiche, Crow [*sic*] e Cavalcaselle e Lermolieff per i dipinti. Ma più di tutti ha cooperato al nostro lavoro il direttore della Galleria Borghese, Sig. Giovanni Piancastelli, che vigila sulla Galleria affidata alle sue cure con cuore e intelletto d'artista»⁸. In effetti, a partire dal carteggio superstite, si evince una sorta di passaggio di

⁵ FARA–PELLEGRINI 2025.

⁶ Ad esempio in *The Picture Galleries of Rome*, pubblicato in inglese e francese, si specificava che gli ambienti del palazzo Borghese «[...] are now occupied as a Hôtel des Ventes and permanent exhibition of fine arts and antiquities, under the direction of the Chevalier Sangiorgi»; i dipinti sono elencati senza numero «while awaiting the new catalogue of the Minister of the Public Instruction» (*THE PICTURE GALLERIES 1892-1893*, pp. 13 e 16). Per altri esempi si veda MICHAELIS 1891; NICITA 2009, pp. 115-117.

⁷ VENTURI 1891, p. 440; ULLMANN 1893. Cfr. anche GIACOMINI 2022.

⁸ VENTURI 1893a, p. 7; cfr. VENTURI 1890c, pp. 6-7. Sul tema resta fondamentale AGOSTI 1996, in part. pp. 98-110.

consegne per la redazione del catalogo della Galleria tra Piancastelli e Venturi, e una confidenza che diviene collaborazione, quasi a segnare un cambio generazionale: «Mi è doloroso constatare» gli scriveva Piancastelli il 19 luglio del 1891, «di aver di poco progredito nella sua stima ed amicizia da avere ancor bisogno del battistrada per giungere sino a me: andiamo: siete burocratici impenitenti»; poi, passando al tu, «ogni qualvolta vieni, sia per veder me, sia per i tuoi studi, sia per i doveri del tuo ministero, è sempre un regalo che fai all'amico». Già nell'ottobre del 1891 Piancastelli invitava Venturi in visita alla Galleria (aperta solo al primo piano per le mani di coppale date ai mobili del secondo), e il 3 marzo del 1921, a trenta anni di distanza, ormai anziano (ma sempre rigorosamente abbonato a «L'Arte») poteva scrivergli «tanto mi sei caro lo sai per esperienza», lasciando trasparire quell'alta stima che lo portò riconoscerne una certa (esagerata) grandezza: «Io credo che verrà tempo che il XX secolo chiamerassi il secolo di Venturi»⁹.

In realtà non so quanto del tutto positivo fosse quel richiamo al «cuore e intelletto d'artista» di Piancastelli. Sebbene Venturi resti figlio di quella generazione che manteneva la distinzione tra 'dilettanti' e 'professori', ossia tra non artisti e artisti-conoscitori, si era pubblicamente esposto, e con parole piuttosto nette, contro l'impiego degli artisti nella veste di conoscitori appunto, ma soprattutto di gestori del patrimonio artistico, specie delle gallerie romane¹⁰. Resta comunque indubbia la fiducia che Venturi riponeva nel pittore suo conterraneo, il quale proprio per il suo lavoro di inventariazione della galleria Borghese, aveva riscosso il plauso della compagine ministeriale: una fiducia anche nelle doti di conoscitore che rimase immutata sino alla soglia degli anni Venti, se Venturi ricorreva a Piancastelli ancora a queste date per una serie di *expertise*¹¹.

Che il volume dedicato alla Galleria Borghese fosse più ampio degli altri, e per giunta seguito a stretto giro da un articolo di più ampia divulgazione apparso sulla «Nuova Antologia»¹², è comunque la spia di un diverso atteggiamento dell'autore. Ma rileva anche la data di pubblicazione che lo colloca in un contesto del tutto particolare anche rispetto ai volumi precedenti. Nei tre anni che corrono tra le prime tre uscite (1890) e quella dedicata alla Galleria Borghese (1893), infatti, una serie di avvenimenti, spesso susseguiti in concatenazione causa-effetto, avevano cambiato decisamente il quadro d'insieme. Intanto, il tracollo finanziario della famiglia Borghese, coinvolta assieme ad altre nelle operazioni di lottizzazione nella città di Roma; quindi, nel 1890, lo spostamento delle opere dal Palazzo di città a Villa Pinciana, che aveva suscitato malumori e soprattutto timori alla 'Minerva'; l'anno successivo (1891) era stata la volta della vendita del ritratto di Cesare Borgia, presunto Raffaello, finito nella collezione

⁹ Pisa, Archivio della Scuola Normale Superiore (d'ora in poi Archivio SNS), Fondo Venturi, Carteggio, Giovanni Piancastelli: le citazioni sono tratte dalle formule di saluto di varie lettere (19 luglio 1891; 27 ottobre 1891; 3 marzo 1921). Piancastelli aveva avuto l'incarico di riordinare la galleria nel 1886, alla morte del principe Marcantonio Borghese: DONATI 2015.

¹⁰ VENTURI 1891, pp. 438-439: gli errori nelle attribuzioni «provengono da uno fondamentale che guasta molte artistiche istituzioni, dalla credenza che l'artista sia buon giudice dell'antico»; sulla stessa linea VENTURI 1892. Su questo aspetto si veda anche NICITA 2009, pp. 126-128.

¹¹ Sull'apprezzamento di Cantalamessa si veda AGOSTI 1984, p. 45. Per il ricorso di Venturi a Piancastelli si consideri, ad esempio, il giudizio elaborato nella lettera del 30 novembre del 1916, quando Piancastelli, con una prosa che ha ancora un sapore lanuziano, reagiva a una serie di fotografie che Venturi evidentemente gli aveva mandato per conoscere la sua opinione su alcuni dipinti: «Il Bigari è una natura d'artista ferratissima, ingegno potente, di una fantasia strabigliante, veloce, e improvvisatore [*sic*] inarrivabile. Architetto, prospettico sommo decoratore, fiorista, e forte figurista. Dipinge a olio, a fresco, e portentoso nella tempera. Disegna con eleganza. Non è sempre eguale nell'intonazione. Spesso è arioso, delicato, e sovente [*sic*] è ardito, anzi temerario, con risalti forzati, con contrasti caricati, prepara un piano freddo per mettervi sopra una sincope caldissima. Sempre spiritoso, simpatico, fresco. Ubaldo Gandolfi è più intonato, più caldo, e quasi abusa del rosso ma con forte sapere. È ordinario nei tipi, ma svolge le sue idee con brio, fantasia e novità. Ha dei bianchi meravigliosi, e predilige la macchia, la luce. È più scelto del Bigari, di lui meno strano. Io lo chiamo il Tiepolo di Bologna, come il Solimena è il Tiepolo di Napoli. Molti quadretti del Gandolfi sono stati venduti come dei veri Tiepoli». (Archivio SNS, Fondo Venturi, Carteggio, Giovanni Piancastelli, sub data).

¹² VENTURI 1893b.

Rothschild, che aveva scatenato un vespaio di polemiche, e da qui la pubblicazione dell'articolo di Venturi avente per oggetto proprio le gallerie romane, apparso su «Nuova Antologia» in questo stesso 1891; del 1892, in conseguenza, l'approvazione della legge cosiddetta 'catenaccio', contenente *Provvedimenti sulle gallerie fidecommissarie di Roma*, a cui si associò il lavoro di Giulio Cantalamessa per il riscontro inventariale delle suddette gallerie (il rapporto sulla Borghese reca la data del 15 maggio 1892), che avviene pressoché contestualmente alle valutazioni di Leon Gauchez e Wilhelm Bode su incarico del principe Borghese, nonché alla pubblicazione di un altro articolo di Venturi su «Nuova Antologia» (1892), *Per l'arte*, in cui si insisteva sulla necessità di educare il pubblico italiano alla comprensione dei fatti figurativi, quale premessa di una adeguata tutela.

Questo quadro, reso di per sé molto complesso da vicende patrimoniali e di ben nota difficoltà di rapporto tra sfera pubblica e diritto privato, deve tenere assieme almeno altri due fattori che convergono nella figura di Venturi: quello istituzionale e quello dello studioso-conoscitore. Il primo concerne il ruolo di ispettore da questi assunto dal 1888, quando risulta impiegato presso il Ministero, che lo vide seguire direttamente la gestione delle gallerie fidecommissarie romane, uno dei momenti forse più difficili del suo incarico. Tale ruolo lo poneva in una posizione peculiare rispetto all'esigenza di una mera analisi storico-artistica delle collezioni aristocratiche romane, perché il miglioramento della conoscenza della qualità dei pezzi che componevano la collezione era sì finalizzato a una sua più corretta valutazione, ma anche a impedire che questa come le altre raccolte fidecommissarie lasciassero il territorio nazionale. Proprio nelle *Memorie* Venturi aveva scritto che «i fidecommissari artistici mi dettero molto lavoro per la verifica dei cataloghi che Giulio Cantalamessa andava compilando con descrizioni, fotografie composte di parole e di frasi»¹³. Icastica definizione per indicare un lavoro scrupoloso di identificazione, del tutto essenziale per l'esercizio di tutela, che Cantalamessa compiva con grande scrupolo e unanime apprezzamento. Compito svolto non con «cuore e intelletto d'artista», ma con metodi di studioso: il lavoro della Borghese di Cantalamessa fu infatti pubblicato nelle «Gallerie Nazionali Italiane» nel 1894¹⁴. La centralità della catalogazione (che partiva dal necessario riscontro inventariale), che trova qui forse la sua espressione più definita, ricorre del resto in tutta l'attività di Venturi. Ne risulta un'attività, di «assetto, ordine nuovo conforme ai progressi degli studi storico-artistici e ai bisogni della cultura» delle «Gallerie d'Arte», come chiaramente espresso ancora nelle *Memorie*¹⁵. Questo spiega pure l'attenzione per la storia del museo. Attraverso una serrata ricerca archivistico documentaria, che aveva portato alla luce numerose fonti altrimenti mute (proprio come gli inventari), la storia di alcuni tra i musei più importanti della nazione veniva illustrata. Era la prima volta che si istituiva un rapporto diretto tra la storia documentaria del museo e la sua vita nel presente¹⁶.

Il fatto stesso che il volume dedicato alla Borghese del 1893 conservi la connotazione del catalogo, particolarmente evidente nella presenza delle misure delle opere e nell'attenzione al loro stato conservativo, pur restando fermamente ancorato all'interno del genere 'guida',

¹³ VENTURI 1911, p. 114. Frase ripetuta nella commemorazione di Cantalamessa: VENTURI 1925, riportato e discusso in AGOSTI 1992, p. 83 e DI MACCO 2008, p. 223.

¹⁴ CANTALAMESSA-VENTURI 1894, pp. 79-80; VENTURI 1891. È questa la relazione riassuntiva del suo riscontro degli elenchi delle collezioni, citata anche in AGOSTI 1984, p. 45. Varie testimonianze dirette del suo lavoro sulle gallerie si trovano fra le carte Venturi, in particolare nelle lettere del 21 gennaio 1892 e dell'agosto del 1894 (quest'ultima contiene un manoscritto suo con annotazioni relative alla Galleria Rospigliosi): Archivio SNS, Fondo Venturi, Carteggio, Giulio Cantalamessa. Cantalamessa fu direttore della Borghese dal 1906 al 1924: sul suo rapporto con Venturi si veda in particolare AGOSTI 1992 e PAPI 2008; sul suo fitto lavoro di annotazione al catalogo venturiano si rimanda a PAPETTI 2006, PAPETTI 2007 e PAPETTI 2010.

¹⁵ VENTURI 1911, pp. 116-117, 119. Sul problema delle gallerie fidecommissarie romane, in una bibliografia cresciuta negli anni, si rimanda agli studi fondanti di Agosti (AGOSTI 1993) e, in particolare per la Borghese, BARBERINI 1984. Più in generale si veda NICITA 2009, in part. pp. 111-176 e CAVICCHIOLI 2018.

¹⁶ VENTURI 1891.

dimostra come la volontà divulgativa coesistesse con i principi scientifici a cui Venturi non intendeva abdicare¹⁷. Tutto ciò rimonta senza dubbio alla cruciale esperienza modenese, di poco precedente, e al lavoro che per quella Galleria era stato svolto da Ferdinando Castellani Tarabini¹⁸: tuttavia Venturi, alla conoscenza storico-documentaria, aggiungeva un nuovo livello, quello del conoscitore.

Era, infatti, sul tema delle attribuzioni delle opere, e in particolare della quadreria, che, nel caso della Borghese, si giocava la partita più interessante. I maggiori conoscitori europei erano passati da quelle sale lasciando pesanti tracce che non potevano essere eluse nella redazione del catalogo. Soprattutto le pubblicazioni di Giovanni Morelli, col quale Venturi teneva un rapporto di rispetto ma non di sudditanza, e spesso anzi di aperto conflitto, rendeva il campo attributivo un agone in cui tornare a sfidarsi apertamente. La Galleria Borghese aveva infatti occupato una posizione di rilievo nella celebre pubblicazione di Morelli, espressamente dedicata alle gallerie romane; tanto più che il volume di Venturi (1893) cadeva proprio tra l'edizione tedesca del volume di Morelli (per Brockhaus nel 1890), e la successiva italiana (per Treves nel 1897), che riprendeva, aggiornandoli, gli articoli usciti tra 1874 e 1876 sulla «Zeitschrift für Bildende Kunst»¹⁹. Era inevitabile che Venturi fosse costretto a misurarsi con l'illustre conoscitore, molto più di quanto non fosse costretto a misurarsi con le *disiecta membra* della Borghese sparse nelle pubblicazioni di altri autori, come i pur citati Crowe e Cavalcaselle.

Venturi affronta tutte le opere, anche le meno note e quelle di qualità inferiore, ma allo stesso tempo non disdegnava di mettere in prima linea una serie di capolavori, tali da rendere riconoscibile e fissare nella memoria collettiva l'identità del museo (una scelta che tiene ancora oggi). Il corredo fotografico del libro dedicato alla Galleria Borghese, infatti, presenta la *Paolina* (Fig. 2), l'*Apollo e Dafne* di Bernini, il *Satiro danzante*, la *Caccia di Diana* di Domenichino, il *Santo Stefano* di Francesco Francia, l'*Amor sacro e l'Amor profano* e la *Venere che benda amore* di Tiziano, la *Maga Circe* di Dosso Dossi, la *Danae* di Correggio, la *Madonna col Bambino e angeli* di Botticelli, la *Deposizione* di Raffaello e il *Ritratto di uomo* di Antonello da Messina. In questi anni si avvia la costruzione di una *facies* museale che intende parlare immediatamente al visitatore proponendo equazioni tra capolavori e collezioni, contenuto e contenitore, per fissare un'immagine immediata (e che diverrà stereotipa) di ciò che quella determinata galleria poteva offrire.

Fatto salvo il lavoro bibliografico e documentario, cioè di verifica delle fonti esistenti, relativa alla storia del museo e alla biografia degli artisti, sono comunque le descrizioni a divenire il vero tracciante attorno a cui si costruisce lo studio venturiano, nonché la parte più rilevante e viva del suo contributo sulla Galleria Borghese, in modo che appare ben più marcato rispetto agli altri volumi della collana Edelweiss. Le descrizioni dei dipinti hanno tutte il carattere di presa diretta, quella traccia che resta particolarmente visibile nei taccuini (quelli superstiti tutti verosimilmente di datazione successiva). È infatti qui che si sente più forte il richiamo al lavoro dei conoscitori che lo avevano preceduto e con i quali si gioca un costante confronto, che è anche metodologico. Senza dimenticare una tradizione erudita ormai sedimentata nella metodologia storico-artistica italiana che, a partire dall'erudizione seicentesca, via Lanzi, giungeva sino a Cavalcaselle. La riproduzione delle firme, laddove presenti nei dipinti, espediente non presente invece nei primi tre volumi della collana Edelweiss, poggia su questa tradizione illustre ed era funzionale a rendere visibile al lettore la prova certa del nome dell'artista. Ciò accresce la sensazione che uno degli obiettivi primari del lavoro di Venturi fosse proprio quello di riflettere sulle attribuzioni, dato che rispetto alle altre, la Borghese offriva un campo non tanto più ampio, quanto più aperto. Discutendo della formazione delle collezioni

¹⁷ Un esempio, i tondi dell'Albani: «Il restauro ha tolto ai quadri l'alabastrina levigatezza delle tele dell'Albani, ma ancora sotto al velo bituminoso traspaiono le eleganze leziosette del pittore degli Amorini» (VENTURI 1893a, p. 52).

¹⁸ CASTELLANI TARABINI 1854; *GLI ANNI MODENESI DI ADOLFO VENTURI* 1994; GASPAROTTO 2014.

¹⁹ MORELLI 1890; MORELLI 1897. Si rimanda all'intervento di Donata Levi tenuto in occasione delle giornate di studio su *Gli storici dell'arte alla Galleria Borghese (1888-1938)*, Palermo, Palazzo Butera, 28-29 marzo 2025.

romane nell'articolo apparso su «Nuova Antologia», infatti, Venturi lasciava emergere una serie problemi attributivi che innervavano proprio la Galleria Borghese, e il conoscitore preso di mira era Giovanni Morelli²⁰.

Basta scorrere le varie voci della guida borghesiana Edelweiss per rendersi conto di come il testo restituisca un lavoro condotto sul campo, che si fondava su una concreta volontà di registrazione, che nel momento descrittivo sapeva fondere conoscenza e divulgazione. La figura del conoscitore si sovrappone a quella del funzionario e i due piani si compenetrano. Non si andrà lontano dall'immaginare lunghe sessioni di studio in galleria, sia pur dovute – proprio come scriveva Piancastelli – anche ai doveri istituzionali, che precipitano poi nel testo pubblicato.

Molto più legato alla bibliografia precedente per quanto concerne la statuarica antica, anche per ovvie ragioni di competenza, Venturi si libera al momento di studiare le opere d'arte moderne; imposta le singole voci come descrizione dell'opera e offre al lettore il processo attraverso cui si è arrivati ad associare un nome ad una cosa. La descrizione rende cioè ragione dell'attribuzione. Il discorso si articola su tre casistiche-livelli differenti. Il primo si verifica di fronte a opere di indiscutibile paternità: il *Bagno di Diana* di Domenichino è un «dillio per la giocondità giovanile che allieta le tonde testine bene acconciate delle ninfe», per «la purezza delle figure che spiccano sul verde della bruna boscaglia»: «E sembra una scena di genere, il giuoco popolare del tiro alle colombe eseguito da uno stuolo di fanciulle bagnanti»; quindi il cane, le fanciulle «intente, sorprese, ammiratrici», l'animazione «grande». Insomma, una descrizione dell'immagine che ne cattura le qualità, ma non artistiche, esaurendosi sulla sua epidermide, per restituire quelle sensazioni di gioia e spensieratezza evocate dall'osservazione del dipinto²¹. Di fatto è ancora un tipo di rapporto si direbbe efrastico, che stentava ancora a rapportarsi in maniera equilibrata con il corredo fotografico, e quindi a liberarsi da un processo descrittivo 'minimo' in parte assolto proprio dalla presenza della fotografia.

Un secondo livello invece si presenta quando le attribuzioni non sono sicure. Il vacillare della certezza produce un affinamento e relativa messa a nudo degli strumenti utilizzati per l'identificazione dell'opera: nella *Sacra conversazione* di scuola veneta, oggi riferita a Palma il Vecchio, Venturi scrive:

[...] è un'opera che tiene qualche carattere del Palma, alcuno del Lotto, e non è né dell'uno, né dell'altro. Fu eseguito probabilmente intorno al 1510 da un condiscipolo dei due artisti. La pianta di arancie che s'innalza dietro il capo della Vergine farebbe pensare, per ricorrere continuo di questo motivo nei quadri veronesi del tempo, che l'autore fosse veronese. La figura della Vergine e delle due sante provengono da uno stesso modello, la mossa del putto è vivace, caratteristiche sono le figure dei due coniugi committenti, accurato lo studio del costume della donna. Il pavimento è sparso di foglie di rosa. È notevole caratteristica di colorito il turchino chiaro brillante delle maniche di una santa, uguale a quello delle creste delle montagne del fondo; caratteristica è pure la diligenza nel paesaggio, ov'è la riproduzione diligente di particolarità del vero²².

E ci sono casi in cui Venturi appare morelliano, convintamente morelliano, dimostrando agio nell'uso della strumentazione critica codificata da Giovanni Morelli: il ritratto muliebre di Palma il Vecchio, pittura non ritenuta particolarmente riuscita, viene descritta così: «[...] il naso è ritorto, mal disegnato il taglio alto delle narici; le arcate delle sopracciglia non hanno il loro giusto sviluppo; la bocca piccolina non s'adatta alla testa. Il collo invece e il largo piano del petto sono disegnati con palmesca larghezza»²³. Ma su questo costruisce il suo percorso d'analisi: la *Lucrezia*

²⁰ VENTURI 1891, p. 428.

²¹ VENTURI 1893a, p. 60.

²² Ivi, p. 89.

²³ VENTURI 1893a, p. 73. Come «l'indice della mano appuntato e lungo fuor d'ogni misura» del Garofalo, suo inequivocabile tratto distintivo: VENTURI 1891, p. 429 (peraltro usato per contestare attribuzioni morelliane tra Ortolano e Garofalo). Sul problema della descrizione in Venturi e sulle sue varie tipologie, si veda LEVI-TUCKER

di Bronzino «è una delle prime opere del maestro, dura, tagliente ne' contorni, ma diligentissima. Il colore sembra anche di maggiore aridità per l'ossidazione delle trecce della figura disposte come cimiero di un baldacchino intorno alla fronte»²⁴; il *Ritratto muliebre* assegnato alla scuola del Veronese, e non, come comunemente creduto, al maestro, «anche per la indecisione dell'effetto luminoso, per le carni peste e deboli»²⁵; oppure nel *Sant'Antonio da Padova che predica ai pesci*, da lui riferito a Veronese: «Il sole al tramonto illumina le teste degli ascoltatori del santo, ne indora i turbanti, fa rosseggiare la riva, e dà intensità verde alle acque del mare. Il Santo sulla rupe sembra muoversi a [*sic*] danza, e spicca sul cielo sparso di nubi a strisce, con strappi di verde» e, dopo una citazione dal Ridolfi, riprende l'autonomia di giudizio e marca la distanza, osservando: «Il Morelli ascrisse il quadro allo Zelotti, che non ebbe mai, a nostro parere, la vivacità e la freschezza del suo maestro, quale si rivela in quest'opera. La tela ha avuto un'aggiunta in alto, così che ha perduto le sue naturali proporzioni»²⁶.

Il terzo, e forse più significativo livello, si incontra quando le opere non rientrano nei parametri qualitativi venturiani, generando giudizi pesantemente negativi. Un aspetto questo di grande importanza, dato che proprio la caratteristica inventariale del «manualetto» di Venturi non consentiva di operare scelte, ma richiedeva un'analisi completa della collezione. Così sferzanti risultano a volte giudizi, che confermano la volontà di guidare il visitatore anche nella costruzione di parametri di qualità, inesorabilmente soggetti al volgere delle stagioni critiche. Prendiamo il caso dell'*Adorazione dei pastori* attribuita oggi a Iacopo del Tedesco (Fig. 3): «È un dipinto sgraziato di un artista di campagna o di un macinatore di colori. Non ha disegno, non ha conoscenza della forma e delle leggi di prospettiva», in cui si poteva evidenziare la «bocca storta di san Giuseppe», le «mani senz'ossa della Vergine», così come le mani del pastore «tagliate diritte come quelle di marionette»: «vi è qualche riverbero della grand'arte fiorentina» e pure vi è stato «chi guardò quest'opera alla lontana, molto di lontano, e l'ascrisse al Pollaiuolo!» (nuova stoccata a Morelli)²⁷.

Se questo è un giudizio qualitativo (negativo) all'interno di un ambito cronologico in cui Venturi si sentiva a suo agio (il Quattro e Cinquecento), nel caso del Seicento, ma soprattutto dei pittori manieristi interviene un insormontabile ostacolo di gusto: del *Ritratto muliebre* del Bronzino, pittore non particolarmente amato, specie a queste date, come tutti i manieristi del resto, vale la pena di riportare la descrizione integrale: «è dilavato, privo di colore, biacceso; tuttavia è del Bronzino, simile ad altri suoi, aventi l'effetto di tempere, sodo di carattere»²⁸. Venturi non risparmia espressioni piuttosto dirette come «grossolano», «rozzissimo», giudizi a volte netti, in particolare su quelle fasi della storia artistica nazionale che non godevano di fortuna nel suo orizzonte critico: la descrizione di un capolavoro come *l'Enea che fugge l'incendio di Troia* di Barocci, che nella sua *Storia dell'arte* diverrà direttamente un «cartoccio barocco», viene così conclusa: «La ricerca di colori inusitati, di effetti nuovi, spingeva l'arte sempre più in basso, e quantunque il Barocci si mostrasse ingegnoso ed abile, appare falso nei toni, falso nelle forme raggirate, ricurve, aggrovigliate»²⁹.

Il museo diviene dunque il teatro perfetto in cui affinare l'occhio ma anche, e forse soprattutto, la tastiera linguistica. Nel mettere allo scoperto, di fronte agli occhi del lettore, il processo che conduceva a formulare quel nome oppure alla sospensione del giudizio, Venturi poneva al centro la descrizione dell'opera non come fine a sé stessa ma quale strumento essenziale del procedimento di ricerca. Non si capirebbero altrimenti i costanti richiami alla

2008, pp. 211-218. Consistente oggi la letteratura su Morelli e il suo metodo: si veda in particolare GIOVANNI MORELLI 1993; GIOVANNI MORELLI 2020.

²⁴ VENTURI 1893a, p. 73.

²⁵ Ivi, p. 80.

²⁶ Ivi, p. 85.

²⁷ Ivi, p. 171.

²⁸ Ivi, p. 74.

²⁹ Ivi, p. 69; VENTURI 1934, p. 922. Sul tema si veda ZUCCARI 2008.

materialità delle opere, al loro stato conservativo, alle vernici ingiallite o rimosse, alle velature, alle ridipinture, che documentano la volontà di porre il visitatore davanti all'oggetto e di educarlo alla visione, attraverso un percorso di lettura guidato dai movimenti dell'occhio e connesse reazioni³⁰. Il prodotto che ne esce diventa dunque una tanto interessante quanto originale commistione tra catalogo, guida e manuale di storia dell'arte. Si trattava di dare visibilità a quel lavoro di riordinamento delle gallerie italiane, che a partire dagli anni Ottanta aveva visto un impegno continuo di Venturi, e che era quindi confluito nella direzione della Galleria Nazionale di Roma, inaugurata nel 1895 e di cui Venturi assumerà ufficialmente la direzione nel 1898³¹.

La complessa vicenda della valutazione delle opere d'arte conservate nella collezione Borghese arriva a valle di questa pubblicazione e ne risulta intimamente collegato. Proprio nel 1893 Giovanni Piancastelli aveva valutato le opere d'arte conservate in quella collezione³². Venturi, in quanto «perito pel Ministero», si trovò a lavorare fianco a fianco con Piancastelli «perito per Casa Borghese» per stilare una nuova valutazione dei dipinti e delle sculture (eccezion fatta per quelle antiche) secondo un incarico che lo vide impegnato tra la fine del 1895 e il gennaio 1896³³. La necessità di giungere a una attribuzione il più possibile definita aveva un chiaro ruolo in rapporto alla valutazione dell'opera: il versante della ricerca scientifica, concretata nella pubblicazione del 1893, si andava così a intrecciare inestricabilmente con l'attività di valutazione delle opere (Fig. 4). La valutazione di Piancastelli, per i dipinti, era stata chiusa l'11 gennaio 1893 e veniva a valle di quelle di Leone Gauchez di Parigi, del maggio 1891 e maggio 1892, e quindi di quella ben altrimenti autorevole di Bode del novembre di quello stesso anno: la differenza delle varie valutazioni è già stata studiata nel dettaglio e la documentazione relativa pubblicata³⁴. A distanza di tre anni appunto, siamo nel 1896, Venturi e Piancastelli tornano alla valutazione, quando il libro di Venturi aveva già posto in discussione il valore di alcuni dipinti e ridisegnato un rapporto di scala generale interno alla collezione. Per quanto concerne le sculture non risulta particolare discrasia tra i due periti; c'è invece per quanto concerne le pitture che erano state valutate, come riporta un registro comparativo in cui le valutazioni, dal Gauchez del 1891 al Venturi del 1896, vengono utilmente raffrontate in un'unica tabella. Tuttavia Piancastelli, nella nuova valutazione del 1896, si allinea perfettamente a Venturi. Tra perito e direttore si dovette innescare una specie di gioco delle parti con Venturi che valuta esattamente un milione e mezzo in meno rispetto a Piancastelli la quadreria (5.797.250 contro 7.297.250)³⁵. Una nota posta sulla prima pagina del registro specifica che Piancastelli si era «rimesso alla stima Bode», per il valore dei tre dipinti principali, ossia il Correggio, il Tiziano e il Raffaello ciò che aveva impedito di allineare le loro cifre. Proprio su questi tre capolavori viene fuori infatti la distinzione maggiore: «Spiega la differenza che il Venturi per interesse del Ministero abbia tenuto bassi i

³⁰ L'*Apollo e Dafne* di Dosso, per fare un esempio, viene descritto così: «[...] la vernice aranciata vela il colorito delle carni, che fresco appare nella parte del torso, donde la vernice fu tolta; e dà opacità alla tinta luminosa del manto verde di Apollo, che stacca sul fondo con alberi autunnali e con fronde gialliccie, e sul piano erboso disseccato» (VENTURI 1893a, p. 17).

³¹ NICITA 2009, pp. 125-168.

³² Roma, Archivio della Galleria Borghese, (d'ora in poi AGB), C1, f2 (PIANCASTELLI, *Stima della Galleria Borghese*); cfr. anche la valutazione dei mobili: ivi, C1, f1 (GRILLI, *Stima dei mobili esistenti al 1° piano al Museo di Villa Borghese*). Il processo di valutazione è stato attentamente studiato in AGOSTI 1984.

³³ AGB, C1, f3, *Dicembre 1896. Museo e Galleria Borghese. Stime redatte tanto dai periti del Ministero che dai periti di casa Borghese per trattative di vendita*. Per i «marmi antichi» il perito era Giulio de Petra «Direttore del Museo di Napoli» e Scipione Tadolini; invece il perito di parte Borghese era Giuseppe Giacomini. Venturi e Piancastelli sono sui «Marmi del Rinascimento» e sulla «Galleria di Pittura»; cfr. anche ulteriore documentazione in AGB, C1, f14.

³⁴ AGOSTI 1984. Cfr. in particolare AGB, C1, f10, *Galleria Borghese. Riassunto di tutte le stime dei quadri fatte da vari periti in tempi diversi*. Si veda anche la lettera di Piancastelli del 23 marzo 1899 diretta al principe Borghese con il riassunto delle varie stime che passano dagli oltre 11 milioni di Gauchez, ai poco più di sette di Bode alle ultime sue e di Venturi (per poco più di sette e cinque milioni): AGB, C1, f14.

³⁵ AGB, C1, f4, *Stima dei quadri componenti la Galleria Borghese redatta dal Perito Comm. Adolfo Venturi per conto del Ministero, e dal perito cav. Giovanni Piancastelli Direttore della stessa Galleria, per conto della Ecc.ma Casa Borghese*.

prezzi dei tre grandi quadri di Raffaello, Tiziano e Correggio, mentre il Piancastelli per questi tre capolavori si rimise alla stima Bode. Infatti il Bode ebbe a dichiarare a voce, che la Danae al prezzo della sua stima stava bene a Berlino ove si conserva il pendant. E più tardi confermò per lettera che la sua stima era coscienziosa e redatta con criterio basso. Altro esempio: V.E. non deve ignorare l'offerta Rodschild [*sic*] di lire 4.000.000 per solo Amor sacro e Profano. Leone Gauchez, forse a giorno di tale offerta, lo stimò lire 4.500.000. Il Bode lo calò a 2.500.000 ed il Venturi a solo lire 2.000.000»³⁶.

Invece, per tutte le altre voci i due periti lavorano completamente all'unisono con valutazioni, dipinto per dipinto, ora perfettamente allineate, dato che Piancastelli aveva rivisto le sue su quelle del collega³⁷. In generale, rispetto alla precedente valutazione di Piancastelli le cifre sono più basse, non solo quelle dei tre capolavori: la *Madonna* di Botticelli dimezzata (da duecentocinquanta a centoventicinquemila), addirittura portata a un quarto del suo valore la *Caccia di Diana* del Domenichino (cinquantamila), trentacinquemila lire in meno la *Circe* di Dosso, da cinquecentomila a trecentomila *Le tre Grazie* di Tiziano, da centomila a cinquantamila il *Santo Stefano* del Francia, da cinquantamila a venticinquemila la *Madonna col Bambino* di Andrea del Sarto, da centomila a settantamila la *Deposizione* dell'Ortolano, da sessantamila a venticinquemila il *Presepio* di Lorenzo di Credi e così via. Un ribasso che tendenzialmente coinvolge in specie le cifre più alte, e che non riguarda solo il Seicento (il *David* di Caravaggio passa da mille a millecinquecento, i Rubens e i Van Dyck – attribuzioni venturiane non sempre confermate – si confermano piuttosto alti, con poche oscillazioni, approssimativamente tra venti e trentacinquemila), sebbene con qualche eccezione (il *San Girolamo che scrive*, riferito allo Spagnoletto – ovviamente Caravaggio –, passa dalle quindicimila lire di Piancastelli alle cinquemila, la *Sibilla* del Domenichino da quindicimila a cinquemila).

Tuttavia il vero metro di riferimento era Bode, in contatto con Venturi dagli anni modenesi, e nel segno di una crescente confidenza, tanto che gli aveva potuto scrivere, con grande lucidità, a valle del suo nuovo impiego presso il ministero³⁸. Nel loro fitto scambio epistolare, che si concentra tra la fine del diciannovesimo e i primi del ventesimo secolo, si trovano i commenti sugli antiquari e i prezzi delle opere, scambi di opinioni su possibili acquisti e valutazioni³⁹. Ed è forse per questo che la presenza di Bode nella perizia borghesiana aveva inquietato non poco Venturi, che l'aveva letta come un possibile inserimento dei musei di Berlino nell'acquisto delle opere. Ciò aveva rischiato di far accadere un vero incidente diplomatico. Il 5 luglio del 1892, Venturi aveva scritto al «caro amico» Bode, che «quantunque io non abbia speranza che questa mia ti giunga per ora, pure ti scrivo per dirti che della vendita della galleria Borghese, fin che dureranno le leggi in vigore, non si può assolutamente discorrere. Tu mi chiedi, se il governo fosse stato contento che tu venissi ad apprezzare quella galleria; e ti fu risposto ufficialmente che eri padrone di fare quanto ti fosse piaciuto»⁴⁰. Gli eventi erano però precipitati nel corso del mese, ed evidentemente serpeggiava in ambito ministeriale il timore

³⁶ AGB, C1, f14; AGOSTI 1984, p. 69.

³⁷ AGB, C1, f8, *Quadri della Galleria Borghese. Stima del Cav. Giovanni Piancastelli Direttore*.

³⁸ Archivio SNS, Fondo Venturi, Carteggio, Wilhelm von Bode, la lettera da Berlino del 3 febbraio 1888: «Però non ho saputo cosa dire al cambiamento che lei sta facendo. Se lei trova a Roma un ministro o un capo intelligente e con energia allora sta bene: sarà contento lei e saremo contenti tutti che s'interessano degli affari dell'arte in Italia. Però se mi rammento che figura triste il nostro povero Cavalcaselle fu, e se mi rammento quanto lei ha fatto per la storia dell'arte italiana negli ultimi 5 o 6 anni per suoi studi negli archivi di Modena, Ferrara ecc., allora mi domando, se il Ministro non avrebbe fatto meglio di offrirle la Direzione della Galleria di Firenze o del Museo Nazionale di questa città».

³⁹ Ad esempio, la lettera di Bode del 27 luglio, del 23 ottobre 1892 e del 27 maggio 1897: Archivio SNS, Fondo Venturi, Carteggio, Wilhelm von Bode.

⁴⁰ Berlino, Staatliche Museen, Zentralarchiv, Nachlass Wilhelm von Bode: Adolfo Venturi, *sub data*. Già con la lettera del 22 gennaio 1892 (ivi), Venturi aveva avvertito che il Ministero gli aveva scritto «circa all'invio della stima della Galleria Borghese», ma «pel dubbio che la lettera siasi perduta» aveva fatto scrivere di nuovo (forse in questa lettera si trova l'attestazione di totale libertà per Bode). Ringrazio sentitamente Neville Rowley per l'aiuto fornito.

della presenza di Bode quale attore sulla scena, per giunta convocato dal principe Borghese, timore in parte giustificato dalla spregiudicatezza con cui il medesimo Bode aveva appunto dimostrato sapersi muovere sul mercato artistico italiano. Quest'ultimo si era visto così costretto a inviare a Venturi una lettera chiarificatrice delle sue intenzioni, a tratti anche molto dura, il 27 luglio del 1892:

Quanto alla mia domanda riguardo la stima della Galleria Borghese pare, che tu o pure il Ministro non abbia capito la domanda del nostro Ministro: ho accettato la domanda del Principe Borghese, di fare una stima della Galleria, solamente nella speranza di [poter essere?] utile al Governo italiano, facendo una stima giusta che darebbe a voi una base per trattare l'acquisto colla famiglia Borghese. Questa è stata pure l'idea del nostro Ministro, e lui nella risposta del tuo Ministro ha creduto che il vostro governo accettò codesta mia stima come un favore. Invece la tua interpretazione della lettera del ministro Villari è, che io sono padrone di fare quanto mi fosse piaciuto! Mi duole questa risposta e mi fa molta pena! Sarò costretto – se veramente corrisponde all'opinione del tuo ministro – di comunicare [sic] la tua lettera al mio ministro e all'ambasciatore a Roma: non abbiamo l'intenzione di fare gli affari della famiglia Borghese; se l'Italia non vuole la cortesia nostra, sta bene!⁴¹

Tanto che Venturi si affrettava a chiarire la sua posizione e quella del Ministero. Il 18 agosto tornava infatti sul tema:

Per quanto riguarda la galleria Borghese, credo che tu hai male interpretato le mie parole. Tu sei un buon amico nostro e non potrai che recarci utilità con l'opera tua. Quando ti scrissi, pensavo che il governo era più che mai deciso di tener fermo e di non addivenire a trattative di sorta. La tua proposta, o meglio quanto tu chiedevi per delicato riguardo verso di noi, non era allora, per le condizioni del momento molto tese, interamente apprezzabile. Ora però che le condizioni sono migliorate alquanto, non si potrebbe che apprezzare al suo giusto valore. Per parte mia te ne sarò riconoscente sempre⁴².

E questa riconoscenza si spiega con l'effettiva vicinanza della prezzatura di Venturi a quella di Bode. La questione della stima, proprio per la situazione poco chiara delle gallerie fidecommissarie, restava infatti un terreno molto sdrucioloso. Se Piancastelli, nella valutazione del 1893, aveva fatto vacillare molte delle cifre del conoscitore tedesco, talora alzando talora abbassando, era stato Venturi a cercare una via intermedia tra la valutazione del primo e quella di Piancastelli (Gauchez, anche per Venturi, non era da prendere in considerazione in quanto non competente). Sintomatico proprio il caso della *Sibilla* del Domenichino, ricondotta da Venturi a cinquemila lire, di più rispetto alle tremila di Bode, ma un terzo rispetto alla valutazione di Piancastelli. Venturi conosceva la stima fatta da Bode e procedeva ad allinearsi alla *connoisseurship* internazionale, anche se con precisi distinguo⁴³. Le differenze sono tutto sommato poche, ma sensibili: tra queste, significativa anche per la riscoperta operata da Bernard Berenson (i suoi articoli e la monografia cadono nel 1895, mentre del 1892 anche un'importante prima segnalazione del Cantalamessa⁴⁴), la stima del *Ritratto d'uomo incognito* di Lorenzo Lotto, che

⁴¹ Pisa, Archivio SNS, Fondo Venturi, Carteggio, Wilhelm von Bode, *sub data*. Per l'intervento del ministro Villari, a cui fa riferimento Bode, e per il contesto in cui si produsse la perizia di Bode si veda AGOSTI 1984.

⁴² Berlino, Staatliche Museen, Zentralarchiv, Nachlass Wilhelm von Bode: Adolfo Venturi, *sub data*.

⁴³ «Ti prego di dirmi, se volete avere una copia della mia stima della Galleria Borghese; sarà forse utile per la vostra trattativa con la famiglia. Hai avuto l'accesso all'archivio della famiglia Borghese, per mezzo dell'avv. Giovannetti?» (Archivio SNS, Fondo Venturi, Carteggio, Wilhelm von Bode, lettera del 23 ottobre 1892). Lettere che confermano la correttezza e la trasparenza del comportamento di Bode; cfr. anche quella del 6 gennaio 1893 in cui Bode dice di non aver avuto conferma della ricezione che aveva inviato al ministro (conferma che arriva ante 12 febbraio 1893, quando l'accuserà sempre per lettera a Venturi).

⁴⁴ PAPPETTI 2007, p. 273.

Venturi fa alzare sino a cinquantamila lire rispetto alle ventimila di Bode e alle quarantamila di Piancastelli (come di diecimila, da cinquanta a sessanta si alza anche il ritratto di Antonello da Messina); o l'incremento, per certi versi sorprendente, di alcuni fiamminghi come le cinquemila dell'*Operazione chirurgica* di Gerrit Lundens, raddoppiate rispetto a Piancastelli e decuplicate rispetto alle cinquecento di Bode. Il che solo in parte può essere spiegato con la presenza della firma dell'artista. Sarà certo stata un'operazione tesa alla riduzione del valore per favorire l'acquisto da parte del Ministero, poi finalizzata solo nel 1902, ma in Venturi giocava senz'altro la necessità di una più ampia messa in gioco dei rapporti valoriali tra maestri e scuole, anche rispetto a una considerazione complessiva delle collezioni italiane (per cui ciò che era meno rappresentato poteva assumere un valore maggiore). Bode aveva effettivamente fatto una stima neutra, non certo a vantaggio della famiglia, come era invece la prima di Piancastelli e ciò risulta interessante nella prospettiva di una valutazione complessiva del suo ruolo sul mercato artistico.

Si era ormai a quasi dieci anni dalla pubblicazione della guida Edelweiss dedicata alla galleria Borghese. Le vicende, gestionali, culturali e politiche, avevano e avrebbero avuto un loro seguito e un loro sviluppo. Restava, invece, la guida venturiana del 1893 con cui abbiamo aperto questo articolo, un libro che, per concludere, aveva finito per diventare un vero e proprio modello, in particolare su tre piani specifici. Un primo che concerne il genere, ossia come rinnovamento della guida museale. Al di là della conoscenza personale e del legame con Modena, non è certo un caso che Giulio Cantalamessa avesse fatto ricorso a Venturi anche per la scrittura di una guida della Galleria Estense proprio negli anni a ridosso delle uscite della collezione Edelweiss⁴⁵. Un secondo tocca invece la divulgazione e quindi i pubblici dei musei e delle collezioni. Dalle pubblicazioni dedicate alle gallerie romane, e in particolare alla Galleria Borghese, apparse nei due decenni successivi al 1893, è possibile capire quanto l'impianto venturiano fosse penetrato in profondità in articoli e libri che guardavano anche a un pubblico non strettamente specialistico⁴⁶. Stanislaw Frascchetti, che nel 1900 aveva licenziato la sua monografia su Bernini, aveva pubblicato proprio in questo stesso anno un lungo articolo sulla «Rivista d'Italia» dedicato alla Galleria Borghese che sin dal titolo, *La casa dell'arte*, risultava un chiaro omaggio al lavoro di Venturi (definito «geniale divoto delle cose belle») del 1893. In questo contributo le esigenze di pur alta divulgazione – vedi soprattutto il continuo tentativo di evocazione poetica attraverso le suggestive descrizioni degli ambienti, dal sapore dannunziano – non abdica all'attenta analisi delle opere, a partire dal vaglio critico che Venturi aveva compiuto delle attribuzioni di Morelli: «l'amorosa cura e la rara competenza del quale [Venturi] valsero in parte a confermare e in parte a modificare le attribuzioni fatte dal suo antecessore»⁴⁷.

Se questo articolo di Frascchetti offre una chiara indicazione degli effetti del lavoro di Venturi, la monografia che Arturo Jahn Rusconi dedicò alla Galleria Borghese nel 1906, ormai finalmente acquisita dallo Stato, porta a sublimazione questa duplicità di livello di lettura. È vero che larga parte dell'introduzione si perde nella descrizione dell'«accordo misterioso regola e regge la magnifica villa», della «forza suggestiva delle cose fatali», dei «tramonti splendidi, accesi di porpora e di fuoco», delle «cime eccelse dei verdi pini», dei «quieti meriggi» e «teneri mattini» che «risvegliano voci di giovinezza fra rami spessi, presso querule fontane»; ma la parte dedicata alla collezione risultava un'attenta e accurata presentazione delle opere, condotta col saggio venturiano alla mano e seguendo attentamente il percorso che aveva condotto a formulare determinate attribuzioni⁴⁸. Pure il ricco corredo fotografico (centocinquantasette illustrazioni)

⁴⁵ Archivio SNS, Fondo Venturi, Carteggio, Giulio Cantalamessa, lettere del 4, 25 gennaio e 9 luglio del 1894 quando lo avvertiva che oltre la sua, «una guidarella pel pubblico vuol farla assolutamente il Namias. Desideroso di veder pubblicata la tua, gli ho ricusato ogni cooperazione». PAVAN TADDEI 1975.

⁴⁶ RICCI 1893; ULLMANN 1893.

⁴⁷ FRASCHETTI 1900, p. 11.

⁴⁸ JAHN RUSCONI 1906, p. 2.

rispecchia perfettamente questo doppio livello: da un alto stanno le vedute del parco e della villa (interni ed esterni), dall'altro invece, in appendice, un catalogo dei dipinti divisi per scuole.

Insomma, era stata indicata una strada che semmai sarebbe andata verso un deciso alleggerimento del testo a favore delle immagini, come dimostra la collana Musei e Gallerie d'Italia, pubblicata per l'editore Gaetano Garzoni-Provenzani in questi anni. Di piccolo formato, queste guide si rivolgevano a un pubblico ampio, con una ricchezza di immagini, cui è dedicata la maggior parte del libro, che iniziava a illustrare più che a raccontare il museo, e a comporre la dorsale dei capolavori che lentamente diveniva nazionale. L'introduzione, breve, forniva i lineamenti generali della storia della collezione e quindi alcuni richiami alle opere principali, incastonate in un ragionamento continuo (non quindi ad elenco)⁴⁹.

Un terzo effetto, infine, questi «manualetti artistici» venturiani l'avevano prodotto nel mondo dei conoscitori. Non solo dagli esemplari pubblicati rimasti – quello che ho citato in apertura sulla Galleria del Campidoglio appartenuto a Fritz von Harck ed oggi nella biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze è crivellato dei suoi appunti –, ma anche attraverso scambi privati. Ne sia sola testimonianza la lunga lettera che Giulio Cantalamessa scriveva a Venturi il 14 marzo 1890, all'indomani della lettura della guida della Galleria Capitolina. Una lettera che ripercorre molte delle attribuzioni fatte in quella guida, discutendole, in larga parte approvandole, ma anche criticandole, in particolare per il modo con cui sono trascurati i «secentisti»:

Se tu colla dirittura intellettuale che hai portassi sui Carracci e sulla loro scuola l'attenzione che porti sugli artisti più antichi, non ti saresti contentato di parlare in quel modo. Ci sono tante distinzioni da fare, ed anche quella vecchia idea dell'ecllettismo è così degna di essere ridiscussa! Temo che tu disami un po' a priori tutta quella caterva d'artisti, che una generazione di critici che verrà dietro a noi ripiglierà certamente in esame e guarderà con più benevolenza⁵⁰.

E proseguiva osservando come, in uno scritto su Guercino che pure si vergognava a mostrare,

dicevo francamente che i secentisti bisogna ristudiarli, che la critica odierna ha per essi un'avversione non destinata a durare. Sai quanta ammirazione io abbia pei quattrocentisti; ma non vorrei eccessi di nessuna specie, e tra le fantasticherie che più mi allettano da qualche tempo c'è quella di scrivere un'operetta sul manierismo dei quattrocentisti. Credo che se i posterì si persuaderanno che noi abbiamo pensato trovarsi nei quattrocentisti rispecchiata la natura tal quale, saranno lontano dall'accordarsi con noi. La reazione alla critica del Lanzi, che portava i secentisti in mezzo al paradiso, è ormai fatta, ma vi s'insiste troppo, e il giusto equilibrio intellettuale non l'abbiamo ritrovato. Eccellente senza dubbio l'odierno sistema di ricercare avidamente, controllare, ordinare tutti i fatti; ma l'estetica che sorvola su tutto questo lavoro non mi pare definitiva. Una tua omissione, vedi, basta a provarmi che sui secentisti trascorri di volo, non studi. Hai citato l'anima beata di Guido, infelice abbozzo, e hai dimenticato la mezza figura di S. Sebastiano ch'è un pezzo poderoso di pittura⁵¹.

Proprio per il fatto di presentarsi in maniera così completa, abbracciando vari livelli di lettura e vari lettori, il catalogo Borghese rendeva ineludibile il confronto con tutte le fasi della storia dell'arte. La sua completezza, che è ancora di carattere inventariale, lo rendeva una solida base per chi progettava di scrivere ulteriori «precisioni» nelle gallerie italiane. Nasce infatti da qui, da questa volontà di temperare insieme la necessità del catalogo e l'espressione di una critica fatta

⁴⁹ Si veda ad esempio COLASANTI 1910 e, appunto sulla Borghese, MUÑOZ 1909. Dalla presentazione della collana, tra volumi editi e in preparazione, non risulta il nome di Venturi. Sono presenti numerosi storici dell'arte quali, ad esempio, Paribeni (Museo Nazionale Romano), Hermanin (Galleria Nazionale di Arte Antica), De Nicola (Galleria dell'Accademia di Siena), Modigliani (Brera), Ricci (Pinacoteca di Bologna), Fogolari (Galleria dell'Accademia di Venezia).

⁵⁰ Archivio SNS, Fondo Venturi, Carteggio, Giulio Cantalamessa, lettera da Bologna del 14 marzo 1890.

⁵¹ *Ibidem*. Sul tema AGOSTI 1992, pp. 80-81.

anche di fronte alle opere, quell'esigenza di trasformare le guide de musei in elementi di discussione e in occasione per verificare il registro delle attribuzioni delle collezioni italiane. È questo il punto di partenza di Roberto Longhi, il quale difatti non aveva lesinato apprezzamenti per la Galleria Borghese di Venturi nella bibliografia ragionata apposta al fondo alle sue *Precisioni nelle Gallerie italiane* (Fig. 5): «Catalogo scritto subito dopo il ritorno dei quadri dal palazzo di città a Villa Pinciana; ricco di osservazioni vivaci che bene rivelano la persona del redattore. Le nostre citazioni sommarie delle opere nelle “note brevi” sono desunte da questo catalogo venturiano»⁵². In anni in cui Venturi si avviava ad essere sorpassato proprio da quelle nuove leve che lui stesso aveva formato nella scuola di perfezionamento di Roma, Longhi effettuava una sorta di ritorno a questo maestro, spesso utilizzato in contrapposizione a Berenson. Dato il crescente peso di Longhi sulla scena storico-artistica italiana e internazionale, una simile presa di posizione suonava come la conferma del valore di un procedimento critico e di una impostazione di ricerca che entrava in una nuova fase di scerveramento e selezione. Non più tutti i dipinti, bensì un indice finale in cui, tra parentesi quadre, stava quanto poteva (doveva!) non essere esposto in Galleria⁵³. Ciò pure rendeva il procedere di Venturi oramai datato e poco funzionale. Così entrava nella *Storia dell'arte* venturiana la descrizione della *Danae* Borghese, ormai quasi divenuta descrizione di maniera:

Il quadro è una sinfonia di ori, dalla nube d'oro vecchio, densa come una nube di meriggio afoso, all'orlatura scolorita del baldacchino, alla coltre, ove l'oro prende fluidità ambracea, alle madide capigliature, di un biondo miele pallido e leggiadro, ai dischi di metallo fiammante. In quella gamma di ori s'innesta la gamma preziosa dei bianchi; le lenzuola, che s'impianbano nell'ombra; le carni di Danae, di una dolce tinta d'avorio con l'ombra di una bianca nube di primavera. La ninfa guarda malinconica alle gocce auree che le son cadute sul grembo, quasi subisse il volere del destino; il genio ha l'ispirazione degli angeli cristiani e tiene le monete d'oro come sacro dono, pegno del cielo. Al Cupido estasiato fanno contrasto i due genietti saggiatori dell'oro, compresi del lavoro con buffa serietà. Come in un'amaca s'adagia il corpo della ninfa, preludio a settecentesche eleganze, esile e puro; la punta delle dita si tinge di roseo, il piede rotondo s'immerge in un bagno di luce rosata. E il paese che si sveglia dal sonno nell'alba argentea, sembra rispecchiare la malinconia di Danae, in quel sacrificio d'amore⁵⁴.

Resta, e non a margine, la solidità di un lavoro che ha segnato la nascita della storia dell'arte in Italia, integrando le acquisizioni dei conoscitori nelle maglie sempre più strette della tutela, ma senza dimenticare che tutto si basava sulla catalogazione e si rivolgeva a un pubblico fatto anche di non esperti. Nelle postille al catalogo borghesiano di Venturi, a proposito della *Sibilla* di Guido Cagnacci – oggi attribuita a Giovan Francesco Romanelli (Fig. 6) –, che Venturi aveva definito «di ispirazione fumosa, vuota e liscia e rotondeggiante così che il collo ignudo sembra gonfio come per gozzo», scriveva dubbioso Cantalamessa:

Verissimo ciò che scrive il Venturi. Eppure il quadro è copiato e ricopiato, perché le copie si vendono facilmente. Quale argomento più valido ci potrebbe essere per dire che il quadro piace alla generalità dei visitatori? Il suffragio del pubblico contraddice in questo caso alla sentenza degli studiosi. Chi ha ragione? Non ci sarebbe qui qualche pregio accessibile soltanto a spiriti vergini, qualche pregio che la nostra stessa cultura (fatalmente mescolata a pregiudizi) ci nasconde? È un quesito da non porre per ischerzo, ma da meditare seriamente, e soprattutto con spirito umile, perché l'umiltà di spirito ci dispone meglio al discoprimento della verità. Il retto pensatore non sia presuntuoso⁵⁵!

⁵² LONGHI 1928, p. 234. Longhi si riferisce alle *Note brevi al catalogo del 1893*, in VENTURI 1893a, pp. 173-226.

⁵³ LORIZZO-AMENDOLA 2014. Su Longhi e la Galleria Borghese, si rimanda al saggio di Claudio Gulli in questo stesso numero.

⁵⁴ VENTURI 1926, p. 610.

⁵⁵ PAPERETTI 2006, pp. 426-427.

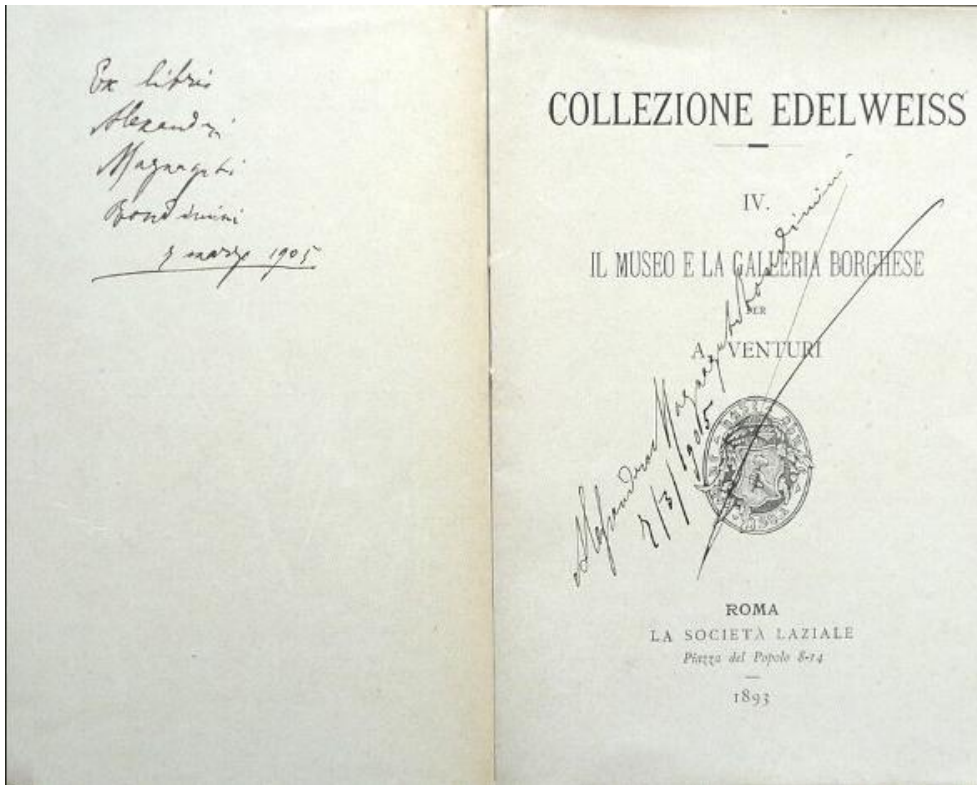


Fig. 1: A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893 (fotografia dell'autore)

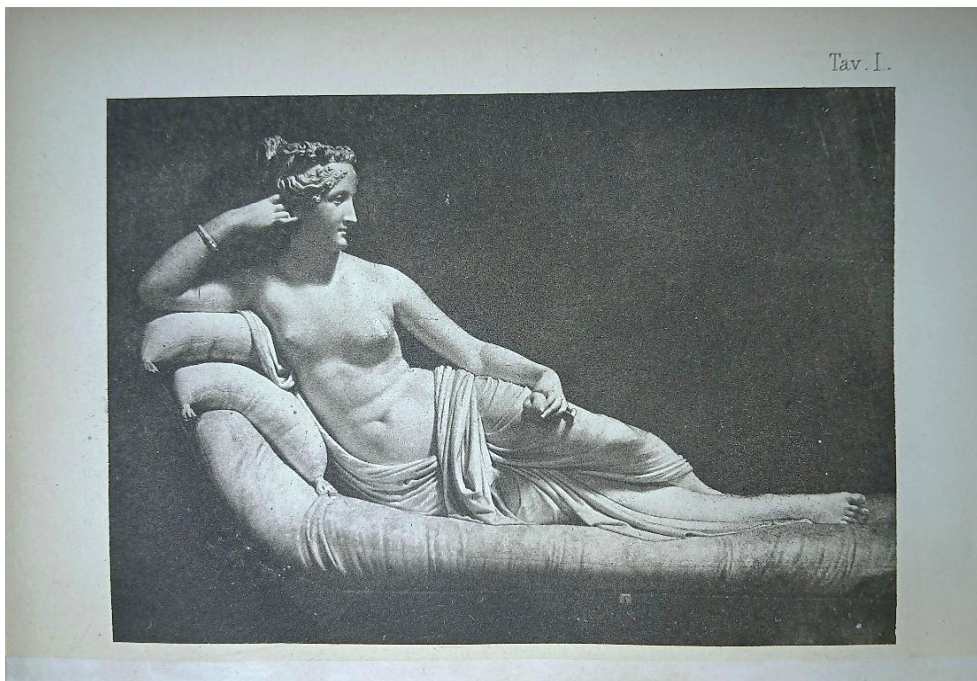


Fig. 2: A. Canova, *Paolina Borghese*, immagine tratta da A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893, tav. I (fotografia dell'autore)



Fig. 3: I. del Tedesco (attribuito a), *Adorazione dei pastori*, fine del sec. XV, diametro cm 78, tempera su tavola, Roma, Galleria Borghese, inv. 352 Foto ©Galleria Borghese <https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/adorazione-del-bambino-3>

Arch.
Gall. Borghese

UNDECIMA CAMERA

Nella volta l'Aurora è dipinta da Francesco Caccianiga.

100	1. Gesù con la croce - del Muziano.	22. Caricatura di scuola veneziana.	100
3,000	2. Predicazione di S. Antonio di Padova - attribuito a Paolo Veronese.	23. Calvario - attribuito a Paolo Veronese.	500
2,000	3. Madonna Bambino S. Giovanni ed un Angelo - attribuito al Tiziano.	24. Martirio di S. Caterina - del Garofolo.	200
50	4. Salvatore - scuola veneziana.	25. Presepio - di Dosso Dossi.	200
1,500	5. Lucrezia - del Palma il vecchio.	26. Predicazione di Gesù - di Carletto Cagliari.	200
50	6. Gesù legato alla colonna - scuola veneziana.	27. Presepio - di Dosso Dossi.	200
400	7. Deposizione - del Passignano.	28. Samaritana al pozzo - del Garofolo.	400
50	8. Ritratto incognito - scuola veneziana.	29. Gesù col Fariseo della moneta - scuola di Tiziano.	100
100	9. Ritratto incognito - scuola di Giorgione.	30. Ritratto incognito - scuola veneziana.	1,000
100	10. S. Caterina - scuola del Pordenone.	31. Madonna Bambino e S. Pietro - del Cariani.	8,000
2,000	11. Venere scoperta da Amore - scuola di Tiziano.	32. Madonna Bambino ed altri santi - del Palma il vecchio.	20,000
100	12. Annunziata - attribuita a Paolo Veronese.	33. Ritratto di se stesso e dell'intera sua famiglia - di Bernardino Licinio da Pordenone.	40,000
200	13. Caricatura - scuola veneziana.	34. Ritratto incognito - di Dosso Dossi.	300
1,000	14. La Cena - attribuita allo Schiavoni.	35. Gesù legato alla colonna - scuola veneziana.	400
15,000	15. Gesù con la famiglia de' Zebedei - del Bonifazio.	36. Scena campestre - del Bassano.	600
20,000	16. Ritorno del Figliuol Prodigio - del Bonifazio.	37. Venere incoronata da Amore - dello Scarsellino.	100
100	17. Sansone - attribuito al Tiziano.	38. Giuditta - del Baglioni.	200
2,000	18. L'Adultera - attribuito al Bonifazio.	39. Giuseppe e la moglie di Putiphar - del Cigoli.	1,500
12,000	19. Madonna Bambino ed altri Santi - del Previtali.	40. Sacra Famiglia e altri Santi - di Polidoro Veneziano.	5,000
8,000	20. Adorazione dei Magi - di Leandro Bassano.	41. Scena campestre - del Bassano.	600
100	21. Una Famiglia - di scuola veneziana.		

79,600

58,500
19,600
138,100

1-10 f. 2,026,380
138,100
f. 2,164,480

Fig. 4: Libretto di sala di palazzo Borghese, con valutazione manoscritte in cifre delle singole opere, ultimi decenni del XIX secolo, Archivio della Galleria Borghese, Roma, C1, f3, Dicembre 1896. Museo e Galleria Borghese. Stime redatte tanto dai periti del Ministero che dai periti di casa Borghese per trattative di vendita (fotografia dell'autore)

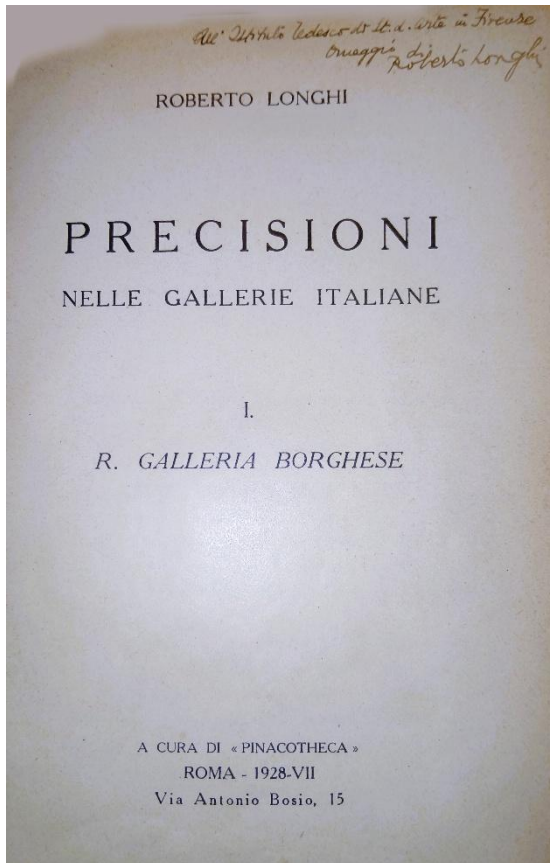


Fig. 5: Roberto Longhi, *Precisioni nelle Gallerie Italiane*. I. R. Galleria Borghese, Roma 1928, copia autografata da Roberto Longhi e donata alla Biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, Firenze, Kunsthistorisches Institut (fotografia dell'autore)



Fig. 6: G.F. Romanelli, *Sibilla*, 1640-1650, diametro cm 78, olio su tela, Roma, Galleria Borghese, inv. 051 ©Galleria Borghese <https://www.collezione.galleria.borghese.it/opere/sibilla>

BIBLIOGRAFIA

ADOLFO VENTURI 2008. *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008.

AGOSTI 1984

G. AGOSTI, *La perizia dei quadri Borghese documentata nell'Archivio della Galleria. Adolfo Venturi ed altri tra scienza dell'arte e interessi ministeriali*, in *Arte e politica artistica in Italia agli albori dello Stato unitario*, numero monografico di «Ricerche di Storia dell'Arte», XXIII, 1984, pp. 45-72.

AGOSTI 1992

G. AGOSTI, *Un contributo per Giulio Cantalamessa*, «Venezia Arti», VI, 1992, pp. 79-84.

AGOSTI 1993

G. AGOSTI, *Adolfo Venturi e le gallerie fidecommissarie romane (1891-1993)*, «Roma Moderna e Contemporanea», 3, 1993, pp. 95-120.

AGOSTI 1996

G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dlla museo all'università (1880-1940)*, Venezia 1996.

BARBERINI 1984

M.G. BARBERINI, «È nota a tutti la rovina economica che ha colpito il Principe...». 1887-1892: il passaggio allo Stato della Galleria Borghese, in *Arte e politica artistica in Italia agli albori dello Stato unitario*, numero monografico di «Ricerche di Storia dell'Arte», XXIII, 1984, pp. 33-44.

CANTALAMESSA 1893-1894

G. CANTALAMESSA, *Le Gallerie fidecommissarie romane*, «Le Gallerie Nazionali Italiane», I, 1893-1894, pp. 79-101.

CASTELLANI TARABINI 1854

F. CASTELLANI TARABINI, *Cenni storici e descrittivi intorno alle pitture della Reale Galleria Estense*, Modena 1854.

CAVICCHIOLI 2018

S. CAVICCHIOLI, *Il museo dello storico dell'arte: Adolfo Venturi e l'origine dei musei nell'Italia unita*, in *L'Italia dei musei 1860-1960. Collezioni, contesti, casi di studio*, a cura di S. Costa, P. Callegari, M. Pizzo, Bologna 2018, pp. 193-201.

COLASANTI 1910

A. COLASANTI, *La Galleria Capitolina*, Roma 1910.

DI MACCO 2008

M. DI MACCO, *Il museo negli studi e nell'attività di Adolfo Venturi (dal 1887 al 1901)*, in ADOLFO VENTURI 2008, pp. 219-230.

DONATI 2015

V. DONATI, *Piancastelli, Giovanni*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIII, Roma 2015 (disponibile on-line: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-piancastelli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-piancastelli_(Dizionario-Biografico)/)).

FARA–PELLEGRINI 2025

Le parole della grafica. Manuali, cataloghi, inventari, atti del convegno (Lucca 25-26 ottobre 2023), a cura di G.M. Fara, E. Pellegrini, Firenze 2025.

FRASCHETTI 1900

S. FRASCHETTI, *La casa dell'arte*, «Rivista d'Italia», III, 1, 1900, pp. 94-120.

GASPAROTTO 2014

D. GASPAROTTO, *Dal collezionismo principesco al museo pubblico: la Galleria Estense dalla vendita di Dresda agli anni di Adolfo Venturi (1746-1894)*, in *Gli Este. Rinascimento e Barocco a Ferrara e Modena. Splendori delle corti italiane*, catalogo della mostra, Modena 2014, pp. 73-81.

GIACOMINI 2022

F. GIACOMINI, *La Galleria Borghese nell'Ottocento. L'allestimento di Pietro Rosa*, «Studi di Storia dell'Arte», 33, 2022, pp. 253-264.

GIOVANNI MORELLI 1993

Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori, atti del convegno (Bergamo 4-7 giugno 1987), I-III, a cura di G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, Bergamo 1993.

GIOVANNI MORELLI 2020

Giovanni Morelli tra critica delle arti e collezionismo, a cura di G. Angelini, Pisa 2020.

GLI ANNI MODENESI DI ADOLFO VENTURI 1994

Gli anni modenesi di Adolfo Venturi, atti del convegno (Modena 25-26 maggio 1990), Modena 1994.

JAHN RUSCONI 1906

A. JAHN RUSCONI, *La Villa, il Museo, la Galleria Borghese*, Roma 1906.

LEVI–TUCKER 2008

D. LEVI, P. TUCKER, *Questioni di metodo e prassi espositive: il ruolo della descrizione nell'opera di Adolfo Venturi*, in *ADOLFO VENTURI 2008*, pp. 211-218.

LONGHI 1928

R. LONGHI, *Precisioni nelle gallerie italiane*, I. *La R. Galleria Borghese*, Roma 1928.

LORIZZO–AMENDOLA 2014

L. LORIZZO, A. AMENDOLA, *Vedere e rivedere e potendo godere. Allievi di Adolfo Venturi in viaggio tra l'Italia e l'Europa 1900-1925*, Roma 2014.

MICHAELIS 1891

A. MICHAELIS, *Storia della collezione capitolina di antichità fino all'inaugurazione del museo nel 1734*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung», 6, 1891, pp. 3-66.

MORELLI 1890

I. LERMOLIEFF [G. MORELLI], *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom*, Lipsia 1890.

MORELLI 1897

G. MORELLI [I. LERMOLIEFF], *Della pittura italiana. Studi storico critici. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milano 1897.

MUÑOZ 1909

A. MUÑOZ, *La Galleria Borghese in Roma*, Roma 1909.

NICITA 2009

P. NICITA, *Musei e storia dell'arte a Roma. Palazzo Corsini, Palazzo Venezia, Castel Sant'Angelo e Palazzo Barberini tra XIX e XX secolo*, Roma 2009.

PAPETTI 2006

M. PAPETTI, *Un contributo inedito di Giulio Cantalamessa agli studi sull'età barocca. Le opere del Sei e del Settecento nelle note manoscritte al catalogo della Galleria Borghese*, «Studia Picena», LXXI, 2006, pp. 379-488.

PAPETTI 2007

M. PAPETTI, *Ancora sulle note manoscritte di Giulio Cantalamessa al catalogo della Galleria Borghese. Le postille ai pittori veneti, lombardi e stranieri dei secoli XV e XVI*, «Studia Picena», LXXII, 2007, pp. 261-341.

PAPETTI 2010

M. PAPETTI, *Giulio Cantalamessa tra critica e tutela: i pittori rinascimentali del centro Italia nelle note al catalogo della Galleria Borghese*, «Studia Picena», LXXV, 2010, pp. 307-413.

PAPI 2008

F. PAPI, *Adolfo Venturi fra letterati e connaisseurs. La fondazione dell'«Archivio Storico dell'Arte» attraverso le lettere edite e inedite di Venturi, Gnoli e Cantalamessa*, in ADOLFO VENTURI 2008, pp. 237-243.

PAVAN TADDEI 1975

M.C. PAVAN TADDEI, *Cantalamessa, Giulio*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, Roma 1975, pp. 230-232 (disponibile on-line [https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-cantalamessa_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-cantalamessa_(Dizionario-Biografico)/)).

RICCI 1893

C. RICCI, *Adolfo Venturi e le Gallerie Romane*, «Corriere della Sera», 6 agosto 1893.

THE PICTURE GALLERIES 1892-1893

The Picture Galleries of Rome English and French Catalogue / Galeries de tableaux de Rome, catalogue français-anglais, Barberini, Borghese, Capitolet, Colonna, Corsini, Doria, Farnesina, Laterano, Nazionale Moderna, Rospiigliosi, Torlonia, Vaticano, Roma 1892-1893, pp. 12-35.

ULLMANN 1893

H. ULLMANN, *Il Museo e la Galleria Borghese per A. Venturi, Collezione Edelweiss, Roma 1893*, «Zeitschrift für Bildende Kunst», XVIII, 1893, pp. 157-164.

VENTURI 1890a

A. VENTURI, *La Galleria del Campidoglio*, Roma 1890.

VENTURI 1890b

A. VENTURI, *The Capitol Picture-Gallery*, Roma 1890.

VENTURI 1890c

A. VENTURI, *La Farnesina*, Roma 1890.

VENTURI 1890d

A. VENTURI, *La Galleria Vaticana*, Roma 1890.

VENTURI 1891

A. VENTURI, *Le Gallerie di Roma*, «Nuova Antologia», s. III, XXXIV, 1891, pp. 423-440.

VENTURI 1892

A. VENTURI, *Per l'arte*, «Nuova Antologia», s. III, XXXVII, 1892, pp. 45-58.

VENTURI 1893a

A. VENTURI, *Il museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893.

VENTURI 1893b

A. VENTURI, *La casa dell'arte a Villa Pinciana*, «Nuova Antologia», s. III, XLIII, 1893, pp. 217-243.

VENTURI 1911

A. VENTURI, *Memorie autobiografiche*, Milano 1911.

VENTURI 1925

A. VENTURI, *Figure romane. Giulio Cantalamessa*, «Roma», III, 1925, pp. 241-247.

VENTURI 1926

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IX/2, *La pittura del Cinquecento*, Milano 1926.

VENTURI 1934

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IX/7, *La pittura del Cinquecento*, Milano 1934.

ZUCCARI 2008

A. ZUCCARI, *Adolfo Venturi e il tardo Manierismo*, in *ADOLFO VENTURI 2008*, pp. 297-307.

ABSTRACT

Il saggio esamina il rapporto tra Adolfo Venturi e la Galleria Borghese, in particolare sottolineando i due elementi portanti e strettamente interrelati: da un lato l'attività scientifica, che ha come esito il catalogo della Galleria pubblicato nel 1893, e quindi quella istituzionale, legata invece al problema della dispersione delle gallerie fidecommissarie romane. Attraverso documenti editi e inediti il saggio prova a ricostruire la profonda relazione dello storico dell'arte modenese con questo museo e quindi quanto lo studio di questa collezione avesse fondato il suo metodo e si fosse riflesso negli studi successivi.

The essay investigates the relationship between Adolfo Venturi and the Galleria Borghese, focusing in particular on two closely interconnected and foundational aspects. On the one hand, it examines Venturi's scholarly activity, which culminated in the publication of the Galleria's catalogue in 1893; on the other, it addresses his institutional engagement, specifically in relation to the issue of the dispersal of Rome's *gallerie fidecommissarie*. Drawing on both published and unpublished sources, the essay seeks to reconstruct the depth of the Modenese art historian's relationship with the museum, and to demonstrate how the study of this collection played a formative role in the development of his methodological approach and subsequently shaped