



ENZO BORSELLINO

LA COLLEZIONE CORSINI DI ROMA
DALLE ORIGINI ALLA DONAZIONE
ALLO STATO ITALIANO

Dipinti e sculture



Edizioni Efesto

I PARTE

Per la rinascita della Galleria Corsini

Dalla paventata chiusura della Galleria Corsini all'allestimento del 2009

Epilogo di questo lungo studio è il rilancio e la valorizzazione delle finalità culturali del museo della Lungara nel panorama artistico non solo romano, non dimenticando che il fine ultimo della ricerca storica è quello di interpretare e analizzare ponderatamente il passato per aspirare a un possibile migliore presente e futuro.

La storia della formazione e dello sviluppo della raccolta Corsini di Roma fino alla sua donazione allo Stato italiano, grazie ai dati e alle notizie in buona parte inediti raccolti nel corso della presente ricerca, consente oggi un'analisi più consapevole e avvertita della fisionomia e, di conseguenza, della gestione di questo significativo patrimonio storico-artistico di proprietà pubblica.

La collezione Corsini ha peculiarità e pregi che vanno messi in evidenza avendo ben chiaro che non si tratta di un museo di recente formazione caratterizzato da una raccolta "antologica" o "didattica" *tout court*, ma di un ricco insieme di quadri, sculture, arredi ed altri oggetti d'arte che deve raccontare la sua storia, frutto del collezionismo della nobile famiglia toscana dal XVII al XIX secolo.

Sivigliano Alloisi direttore della Galleria fino al 2007, dopo una serie di riflessioni sui precedenti allestimenti illustrate in due suoi contributi del 1987¹, aveva scelto la linea di una esposizione "mista", fondamentalmente per ambiti pittorici o cronologici omogenei, creando per esempio una sala dei pittori caravaggeschi e una dei pittori bolognesi del XVII e XVIII secolo, ma anche per nuclei collezionistici, inserendo alcune "citazioni" come i quadri di canonizzazione nella prima sala (fig. 358) o la serie dei cosiddetti Primitivi nella seconda insieme ai dipinti del XVI e XVII secolo (fig. 359).

¹ Alloisi 1987^a; *Id.* 1987^b.

Pur indirizzato al recupero delle opere del Fondo Corsini in deposito temporaneo esterno e all'allontanamento dalla Lungara dei quadri appartenenti agli altri fondi acquisiti dopo il 1883, Alloisi aveva mantenuto in Galleria alcune opere del Fondo Nazionale, come testimoniato dalle sue guide del museo edite nel 1992 e nel 2000².

La scelta espositiva prevede l'inversione del percorso storico tradizionale indirizzando il visitatore dalla seconda sala all'attuale settima, per poi procedere verso ovest nelle altre cinque, avendo inserito nel percorso anche quella costruita, come già ricordato, nel 1907 per il gruppo marmoreo di *Ercole e Lica* di Canova, trasferito dieci anni dopo alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna; inoltre egli destinò l'antica ottava sala della Galleria, dopo averne fatto rivestire con sete cremisi le pareti, ad ospitare piccole mostre o convegni e presentazioni di libri.

Con la nuova proposta di Alloisi il museo era costituito da otto sale di cui l'ultima era la cosiddetta "Galleria del Cardinale", l'antica terza sala (fig. 360). Un aspetto positivo fu il reinserimento degli arredi originali e della collezione dei bronzetti, quasi sempre espunta nei precedenti allestimenti (fig. 361).

Nel 2009 è stato realizzato un riassetto della Galleria che ha visto cambiare radicalmente la sua immagine precedente e che ha posto una serie di interrogativi purtroppo rimasti finora senza risposta.

L'allestimento del 2009 fu l'esito di una situazione di crisi vissuta dal museo a partire dal 2006 quando in una sua intervista il Soprintendente per il Polo Museale Romano rese nota l'idea di trasferire i dipinti della collezione Corsini a palazzo Barberini³.

La giustificazione era data dallo scarso numero di visitatori, dalla cronica mancanza di personale di custodia e dalla "possibilità di vedere un quadro di Caravaggio in più nella sede principale della Galleria Nazionale d'Arte Antica"⁴.

Il progetto del trasferimento della Corsini lasciò, a dir poco, attoniti gli studiosi e quanti non avrebbero mai immaginato che si potesse far perdere l'identità ad una così significativa collezione.

A chi scrive tale proposta apparve subito preoccupante, anzi inquietante.

Per quanto fossero ampi gli spazi di palazzo Barberini, anche in vista del recupero allora in atto degli ambienti occupati dal Circolo Ufficiali

² *Id.* 1992; *Id.* 2000.

³ *Intervista* 2006. Delle sculture e dei bronzetti non si è mai fatto cenno in tutto il corso della lunga *querelle* durata come vedremo circa quattro anni.

⁴ *Ibid.*

delle Forze Armate, le opere della Corsini non avrebbero mai potuto trovare lo spazio nel percorso espositivo avendo già il Fondo Nazionale all'epoca oltre 3.500 opere, escluse quelle Corsini.

Trasferire la raccolta Corsini in palazzo Barberini avrebbe significato cancellare un importante capitolo della storia del collezionismo artistico romano e avrebbe riproposto un'idea "centralistica" dei musei di stampo illuminista ormai superata dai moderni e attuali criteri museologici del decentramento e della salvaguardia dei contesti e delle collezioni storiche.

Allontanare quadri e sculture avrebbe significato alterare il valore storico e culturale di un così raro insieme di arte, storia, cultura e natura, dal momento che anche il giardino Corsini era ed è ancora strettamente connesso al palazzo della Lungara, pur essendo stato trasformato in Orto Botanico, in quanto conserva essenze arboree pluricentinarie, sculture e opere artistiche e architettoniche commissionate dai Corsini, come abbiamo già avuto modo di scrivere⁵.

Sivigliano Alloisi, conoscendo i miei studi e ricerche sulla collezione Corsini di Roma, mi chiese subito aiuto affinché si fermasse quel progetto di trasferimento.

La prima azione fu quella di leggere un suo appello al convegno su Adolfo Venturi, tenutosi a Roma alla fine dello stesso 2006⁶, dal momento che l'eminente studioso modenese era stato il primo direttore ufficiale della Galleria Corsini dal 1898 al 1904⁷.

Successivamente, su mia proposta, il Dipartimento di Studi Storico-Artistici, Archeologici e sulla Conservazione dell'Università degli Studi Roma Tre organizzò alla fine del 2007 una giornata di studio per dibattere questa problematica⁸.

La gran parte degli intervenuti espresse in quella sede l'unanime contrarietà a tale proposta, mentre la direzione della Galleria Nazionale di palazzo Barberini difese il "progetto"⁹ affermando che esso risaliva al 1895, anno di istituzione della Galleria Nazionale e attribuito ad Adolfo

⁵ Si pensi alla fontana dei *Tritoni* di Giuseppe Poddi e alla scalinata delle Undici Fontane progettata dall'architetto Ferdinando Fuga (cfr. il IV capitolo) o la Serra Corsini costruita verso il 1860-1870 riutilizzando le vasche di bardiglio del bagno di Cristina di Svezia (Borsellino 1988^b, pp. 49 e nota 33, 65 e nota 35)

⁶ D'Onofrio 2008.

⁷ Borsellino 2012^a, pp. 319-417.

⁸ La giornata di studio svoltasi a Roma il 28 novembre 2007 presso il Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo alle Terme fu intitolata: "Problemi e prospettive dei musei storici romani: il caso della Galleria Corsini".

⁹ In realtà non c'era neanche un progetto organico, né annunciato né scritto.

Venturi. Al contrario, il noto storico dell'arte considerò la collezione della Lungara una raccolta storica "chiusa" e indivisibile; egli scrisse infatti: "... la Galleria [Corsini] è un insieme che conviene tenere intatto"¹⁰, riconoscendo il valore della sua storia collezionistica e lasciando alla neonata Galleria Nazionale d'Arte Antica il compito di creare un nuovo organismo museale aperto agli acquisti e alle donazioni.

Nella tavola rotonda finale della giornata di studio il pronunciamento espresso dall'allora direttore generale del ministero dei Beni Culturali contro la proposta del trasferimento rassicurò tutti i sostenitori del mantenimento della collezione Corsini nel suo luogo di origine. Un successivo ordine del giorno del consiglio Superiore del Ministero dei Beni Culturali, guidato allora da Francesco Rutelli, sembrava aver allontanato ogni rischio di chiusura.

Fu nominato intanto un nuovo direttore, assicurato nuovo personale di sorveglianza e furono destinati fondi straordinari al museo intesi a riprogettare un nuovo allestimento delle sale inaugurato puntualmente il 26 novembre 2009.

Ma il 18 dicembre dello stesso anno, la nuova Soprintendente per il Polo Museale Romano rilanciò la precedente proposta con una dichiarazione ufficiale alla stampa: "Il trasferimento [della collezione Corsini a palazzo Barberini] è ormai un passo opportuno perché i capolavori della Corsini integrano il percorso del museo Barberini completandone le lacune cronologiche e stilistiche dal Quattrocento al Seicento. Il risultato sarà una mostra meravigliosa di quattrocento opere. Ci saranno tutti i massimi artisti. Vogliamo creare nuclei che dialoghino con le opere di Palazzo Barberini. Da Beato Angelico, Rubens, Van Dyck, a Caravaggio dove il San Giovannino [*sic*] della Corsini affiancherà Giuditta e Oloferne, San Francesco e Narciso. Da Holbein col suo Ritratto di Enrico VIII, a Tintoretto, Murillo, Ribeira [*sic*] ... È arrivato il momento di dare una svolta alla questione della grande Galleria Nazionale di Roma che si trascina da centotrent'anni e che per vicende varie non esiste. Era il 1883 [*sic*] quando si decise di dotare la città di una galleria d'arte alla sua altezza"¹¹.

A parte le imprecisioni cronologiche e iconografiche, la dichiarazione, sconfessando il lavoro appena concluso nella Corsini, avrebbe reso vano l'investimento fatto con la realizzazione del nuovo allestimento.

Lo spostamento sarebbe dovuto avvenire alla fine del 2010 quando, in vista dei festeggiamenti del 2011 per i 140 anni di Roma Capitale e i 150

¹⁰ Borsellino 2012^a, p. 415.

¹¹ *Intervista* 2009^a.

dell'Unità d'Italia, era previsto il completamento del nuovo allestimento di palazzo Barberini dopo l'acquisizione nel 2006 degli ambienti lasciati liberi dal Circolo Ufficiali delle Forze Armate.

A chi domandava cosa ne sarebbe stato delle sale della Galleria Corsini svuotate dei quadri, la Soprintendente rispose che esse sarebbero state destinate "a mostre temporanee, come il Petit Palais ... Il trasferimento riunirà i pezzi più belli e sarà un omaggio doveroso ai nostri trisavoli, ai legislatori del dopo Unità d'Italia che sognavano di dare alla Capitale una grande galleria. E il mio sogno è di ricostituirla a Palazzo Barberini"¹².

Sogno e progetto difficilmente realizzabili e, inoltre, l'esempio francese citato manifestava l'insostenibile equiparazione dei due edifici messi a confronto: quello francese costruito da Charles Girault come padiglione espositivo pubblico della Mostra Universale del 1900 e quello della Lungara, invece, dimora privata romana della famiglia Corsini fin dalla prima metà del Settecento. Nella stessa intervista si manifestava l'obiettivo di emulare i musei dinastici reali del Prado e del Louvre: ma Roma non è Madrid, né Parigi e il corrispettivo del Prado e del Louvre lo abbiamo già nei Musei Vaticani, documento eccelso del mecenatismo e collezionismo artistico dei papi re.

Pochi giorni dopo una voce autorevole all'interno del Ministero per i Beni e le Attività Culturali che alla fine del 2008 aveva appoggiato e sottoscritto il piano di rilancio del museo salvato dal minacciato trasferimento a palazzo Barberini, dichiarò "... non è detto che le opere [della Galleria Corsini] debbano rimanere imprigionate [*sic*] in quelle sale. Si tratta degli stessi autori che ritroviamo in più gallerie, alla galleria Corsini, come alla galleria Spada, ad esempio. Che senso ha? Si può anche immaginare un palazzo unico dove abitava una famiglia immaginaria e quindi creare un modello di reggia con le opere più belle che abbiamo a disposizione."¹³.

Definire una "prigione" le sale della Galleria Corsini dove le opere furono amorevolmente raccolte e conservate per due secoli dai colti membri della famiglia fiorentina ancora esistente (altro che "immaginaria"!), manifestava una chiara mancanza di sensibilità storica e disconoscimento del concetto di contesto culturale.

Il reiterato "progetto" della Soprintendente al Polo museale Romano e il cambio di orientamento dei vertici del Ministero dei Beni Culturali indusse gli organizzatori della giornata di studio del 28 novembre 2007 a pubblicare gli atti di quell'incontro in cui, come già accennato, studiosi ed esperti

¹² *Ibid.*

¹³ *Intervista 2009^b.*

italiani e stranieri, docenti universitari, direttori di musei, associazioni culturali e altri membri della società civile si erano espressi a favore del mantenimento della Galleria Corsini nel suo luogo originario, così da riaccendere i riflettori sulla spinosa questione¹⁴. A chiusura della pubblicazione furono posti i testi della mozione votata quasi all'unanimità dai presenti alla giornata di studio dal titolo "Per la salvezza della Galleria Corsini" e dell'articolo di Alvar González-Palacios che definì il proposto trasferimento della collezione Corsini a palazzo Barberini "un atto di inaudita barbarie"¹⁵.

La stampa degli atti della Giornata di studio è praticamente coincisa con un nuovo pronunciamento del Consiglio Superiore del MiBAC del 15 febbraio 2010, nel quale però, se da una parte si ribadiva il rispetto del contesto e il mantenimento della collezione Corsini nella sua sede storica, dall'altra avallava la decisione proposta dal Comitato Tecnico scientifico per il patrimonio storico-artistico ed etnoantropologico¹⁶ che la Galleria Corsini venisse "riallestita sulla base degli inventari settecenteschi - quindi restituendole il volto che aveva nel settecento fino all'inventario del 1784 -, con un'operazione culturale e filologica molto complessa, ma assolutamente realizzabile; in parte è già stata abbozzata nell'ultimo allestimento realizzato dall'attuale Direttrice"¹⁷.

La decisione del Consiglio Superiore del MiBAC, frutto di mediazione tra le richieste della Soprintendente e l'ormai *status* settecentesco dell'allestimento, non teneva conto di un altro secolo di storia della raccolta, dal 1784 al 1883 durante il quale essa si era arricchita di altre opere.

Non veniva considerata una fase particolarmente significativa della storia della collezione: l'ampliamento del numero delle sale di esposizione nel 1812, come documentato da un importante inventario già edito nel 1998¹⁸ e l'istituzione nel 1829 del vincolo fedecommissario sulla raccolta. Con quella proposta si sarebbe poi vanificato l'importante apporto delle varie campagne ottocentesche di restauro dei quadri, compresi quelli fatti scendere dal secondo piano e aggiunti in Galleria; infine si sarebbe persa traccia dell'acquisto dei dipinti della collezione del cardinale Fesch andata all'asta nel 1845 e dell'acquisizione dei quadri dei Primitivi entrati nella seconda metà dell'Ottocento; tutti episodi di rilevante importanza, come

¹⁴ Borsellino, Papi 2010.

¹⁵ González-Palacios 2010, pp. 50-51.

¹⁶ Seduta del 9 febbraio 2010 (Mangia 2012, p. 558, nota 20).

¹⁷ Cfr. il verbale della riunione del 15 febbraio 2010 (intervento della professoressa Marisa Dalai Emiliani) dove la proposta fu ratificata all'unanimità dal Consiglio Superiore per i Beni e le Attività Culturali presieduto dal prof. Andrea Carandini.

¹⁸ Papini 1998, pp. 202-236.

si è illustrato nel terzo capitolo di questo studio. Se di “filologia” si voleva parlare essa avrebbe imposto, e ancora impone, la restituzione dell’assetto finale di grande raccolta privata alla fine del XIX secolo. Inoltre, l’incardinamento dell’esposizione sull’inventario del 1784 avrebbe aperto la possibilità, o meglio, il rischio di qualificare non pertinenti all’aspetto settecentesco i dipinti e le sculture aggiunti alla collezione negli anni successivi.

Dalle dichiarazioni ufficiali e dai verbali ministeriali del 2009-2010 era emersa la convinzione che il quadro del Caravaggio della Corsini fosse presente nel palazzo della Lungara solo dal 1808. Se fosse passato questo principio il *San Giovanni Battista* avrebbe avuto tutto il “diritto” di essere unito alle altre tele del Merisi della Barberini quali la *Giuditta*, il *San Francesco* e il *Narciso*¹⁹, sempre con l’obiettivo di aumentare il numero dei visitatori nel museo alle Quattro Fontane²⁰. In realtà, l’inventario ottocentesco reso noto nel 1980, databile al 1802 circa²¹, è copia dell’inventario del 1784, con l’unico aggiornamento che registra l’assenza dei quadri venduti a Luigi Mirri nel 1799²².

Una analisi più approfondita dell’inventario del 1784 avrebbe consentito di capire che il *San Giovanni Battista* di Caravaggio era ivi citato nella galleria dell’appartamento del secondo piano (allora definito “stile di Caravaggio”)²³ e quindi già in possesso della famiglia Corsini nel XVIII secolo; esso compare poi in tutti gli inventari successivi²⁴, compreso quello del 1829 quando fu inserito nell’atto di donazione del principe Tommaso senior al figlio Andrea a seguito del vincolo fedecommissario istituito sulla collezione²⁵.

Dunque, anche volendo mantenere l’assetto “settecentesco” della Galleria Corsini, il Caravaggio sarebbe dovuto rimanere alla Lungara²⁶.

¹⁹ Quest’ultima peraltro non attribuita unanimemente al Caravaggio.

²⁰ Borsellino, Papi 2010, pp. 37-38.

²¹ Magnanimi 1980, 8, pp. 92-110; cfr. Catalogo degli inventari, n. 29.

²² Nell’Inventario del 1802 ca. la minor quantità di quadri e sculture rispetto all’inventario del 1784 si deve alla mancata descrizione di alcuni ambienti interni ed esterni del palazzo; sono presenti però i quadri restituiti da Luigi Mirri nel 1800 (Inv. 1802 ca. [114, 121-122, 182, 219, 313-314, 377, 566]).

²³ Inv. 1784 [111].

²⁴ Inv. 1797 [185]; Inv. 1802 ca. [495] (palmi 5 $\frac{3}{4}$ x 4 $\frac{1}{2}$, cioè cm. 100x130 circa, quasi al centimetro le misure del *San Giovanni Battista*; non compare nell’Inv. 1806 ca. che elenca solo i quadri del piano nobile; dal 1812 per la prima volta, e definitivamente, esso compare al piano nobile con l’attribuzione certa a Caravaggio; Inv. 1812/I (Papini 1998, p. 226, n. 509).

²⁵ Inv. 1829 [405].

²⁶ Tali considerazioni furono pubblicate su Patrimonio SOS (<http://www.patrimoniosos>).

Nel giugno 2010 alla presentazione pubblica degli atti della giornata di studio²⁷ furono invitati come relatori Salvatore Settis, Antonio Paolucci e la Soprintendente Rossella Vodret. Settis, attraverso una lettera letta al pubblico perché purtroppo assente, e Paolucci ribadirono con fermezza la conservazione del contesto e la qualità intrinseca della collezione Corsini quale raro esempio di raccolta privata giunta praticamente intatta fino a noi. Rossella Vodret difese il suo progetto citando l'articolo 14 degli accordi contrattuali della donazione del 1883 in cui si stabiliva che "Lo Stato potrà conservare la Pinacoteca a pubblico uso, ma esso potrà trasportarla altrove, purché sempre in Roma ed anche riunirla ad altre Pinacoteche."²⁸. Questa fu l'unica argomentazione invocata per giustificare il passaggio della collezione, o parte di essa, dal palazzo della Lungara a quello Barberini.

La collezione Corsini è rimasta nella sede originaria, compreso il prezioso *San Giovanni Battista*, che purtroppo è spesso assente dalla sala dove normalmente è esposto per le continue richieste di prestito per mostre temporanee.

Della revisione dell'allestimento del 2009 non si è più parlato; da allora gli unici "spostamenti" di quadri all'interno della Galleria sono stati quelli decisi dai successivi direttori del museo, dimostrando di fatto di non ritenere "filologico" l'allestimento del 2009, come è il caso del gruppo dei dipinti dei Primitivi spostati nel luglio 2015 dalla settima alla sesta sala, come si dirà meglio più avanti.

L'allestimento museografico del 2009

Il nuovo allestimento museografico della Galleria Corsini è stato curato dalla dottoressa Paola Mangia che presentò il progetto di revisione espositiva alla fine del 2008²⁹ indicando le linee guida dell'intervento approvate dall'amministrazione responsabile dei beni sui quali si andava a porre mano.

it/rsol.php?op=getintervento&id=947 (Borsellino E., *Quale futuro per la Galleria Corsini di Roma?*, 18 maggio 2010)

²⁷ L'incontro del 17 giugno 2010 fu ospitato dall'Archivio di Stato di Roma allora diretto da Eugenio Lo Sardo.

²⁸ *Assegnazione di un palazzo 1883*, p. 338.

²⁹ Mangia 2008.

Su quell'allestimento la stessa direttrice ha poi pubblicato una relazione³⁰ nella quale si riassumono i principi che hanno determinato le sue scelte per la nuova esposizione delle opere della Galleria col fine di "... restituire l'immagine storica della collezione settecentesca, scaturita dalla lettura filologica dei documenti ... non intendendo affatto ricreare un impianto storicistico delle sale come 'insieme d'epoca'... il richiamo al passato è puntualmente affidato al riallestimento filologico della Quadreria"³¹: queste le finalità enunciate nella premessa.

Le pareti delle sale sono state ricoperte di parati di seta a tinta unita ma variati cromaticamente da sala a sala tranne quella col mosaico del doppio *Ritratto di Clemente XII e di Neri Maria Corsini*, dove si è mantenuto il parato cremisi che era stato rifatto poco tempo prima dal precedente direttore; "... negli altri ambienti espositivi si è ritenuto opportuno seguire il criterio della rispondenza alle zoccolature dipinte delle singole sale, risalenti ad epoche differenti.

L'intento è stato quello di creare l'atmosfera di un sito espositivo moderno rispetto ad una ricostruzione falsamente antichizzante con tendaggi e rivestimenti *à l'antique* peraltro particolarmente costosi, atteso che il richiamo al passato è oggi puntualmente affidato al riallestimento filologico della Quadreria e alla struttura settecentesca del palazzo."³²

Purtroppo il riallestimento non si è avvalso dei documenti storici più idonei i quali, se fossero stati esaminati, non avrebbero suggerito la soluzione espositiva adottata.

Un solo documento della collezione Corsini tra quelli finora ritrovati ci informa sul rivestimento settecentesco delle pareti sulle quali erano fissati i numerosi quadri della raccolta.

Si tratta dell'inventario dei mobili di proprietà del cardinale Neri Maria Corsini ritrovati dopo la sua morte nel 1770³³. A scorrere i fogli ingialliti del documento ci si imbatte in notizie interessanti sui parati delle cinque sale dell'appartamento del cardinale; si rileva inoltre la presenza di molti oggetti d'arte, soprattutto piccole sculture e bronzetti e altri arredi mobili, acquistati o ricevuti in dono da Neri Maria, dei quali abbiamo avuto già modo di trattare.

³⁰ *Ead.* 2012, pp. 549-586.

³¹ *Ibid.* pp. 552-553.

³² *Ibid.*

³³ Papini 1998, pp. 159-164. La citazione dei parati di questo inventario è anche in Colle 2005, pp. 51-52.

Le sale riempite fino all'inverosimile di quadri erano tutte guarnite sulle pareti con "taffetano cremisi" "sotto" o "attorno" ai quadri, definito a volte "lacero" o "usato". Le pareti delle altre sale che facevano parte dell'appartamento di rappresentanza della famiglia erano rivestite invece di teli di velluto cremisi alternati con altri di "velluto torchino" o dorato, anch'essi non tutti in buono stato.

Sarebbe stato quindi sufficiente leggere quanto pubblicato nel 1998 per elaborare la scelta "filologica" più giusta dei colori delle pareti.

Ma altri documenti inediti conservati nel ricco archivio storico della famiglia Corsini consentono di acquisire dati utili e interessanti sull'argomento.

Come già segnalato nel terzo capitolo, alcune lettere scambiate tra il maestro di casa e il principe Tommaso *senior*, tra cui una dell'agosto 1802, rendono noti modi spesso molto parsimoniosi di manutenzione del patrimonio familiare come il riuso di parati disallestiti³⁴. Al di là della informazione in sé, il documento prova che gli allestimenti erano mantenuti nel tempo e che si perpetuavano senza modifiche o innovazioni.

Dall'inventario del 1806 circa³⁵, che descrive gli appartamenti del piano nobile esclusa la biblioteca, si apprende che le pareti delle prime quattro sale della Galleria erano coperte da "taffetano cremis", la quinta in "damasco cremis" e quelle delle due nuove sale ristrutturate dal cardinale Andrea Corsini (la sesta e la settima) di nuovo in "taffetano", ma di colore verde. Le pareti delle successive due sale della Galleria erano ricoperte rispettivamente di "damasco cremis" e di "broccato d'oro e velluto". Tali tessuti e colori vengono menzionati nei due inventari successivi del 1812 e 1817 e confermati nel 1823³⁶.

Un'altra descrizione delle pareti della Galleria verso il 1838, redatta all'epoca della conclusione della grande campagna di restauro dei dipinti coordinata da Tommaso Minardi³⁷, conferma che c'erano ancora tessuti di seta di colore "cremis" sotto i quadri delle prime cinque sale, mentre il "Gabinetto" e la "Camera contigua" (sale sesta e settima) avevano parati con "ermasino" [*sic*] e "taffetano" verdi. Le altre due sale della Galleria aggiunte nel secondo decennio del XIX secolo (ottava e nona), erano allestite con damaschi "cremis", mentre l'appartamento di rappresentanza era caratterizzato da parati con teli di velluto controtagliato alternati ad altri

³⁴ ACF Lettere, 586, 4 giugno, 20 agosto 1802, cfr. Regesto alle date.

³⁵ Inv. 1802 ca., già edito da Magnanini 1980, 8, pp. 92-110.

³⁶ Inv. 1812/I, Papini 1998, pp. 202-236; Inv. 1817-1823/I.

³⁷ Cfr. Catalogo degli inventari, n. 49.

di broccato, in alcuni casi dorato, dove prevaleva il “cremis”, e un “parato di nobiltà dipinto a fiori” nel salone di ricevimento.

L'unico altro inventario Corsini finora reperito che ricorda i parati delle sale è quello del 1842 circa³⁸, che descrive soltanto le sei sale dell'appartamento di rappresentanza su via della Lungara e le quattro retrocamere dell'appartamento verso il cortile nord³⁹; le prime erano sempre rivestite da parati con teli di velluto turchino con fondo oro alternati a teli in velluto cremisi o broccati d'oro e velluto “cremis” (prima e seconda sala da sud dopo la Galleria), il salone ancora decorato con tessuti a fiori e foglie e i tre restanti ambienti (quelli con i soffitti dipinti da Mormorelli) con drappi in seta rispettivamente rossi, gialli e oro (forse perché l'ultima era già allora la sala del trono).

Data l'analogia dei parati dell'appartamento di rappresentanza negli inventari fino alla metà dell'Ottocento, si può ipotizzare che l'allestimento, anche nelle sale della Galleria, fu mantenuto invariato per quasi tutto il secolo, come confermato dalle fotografie di Filippo Belli e Ludovico Tuminello (figg. 287-298).

Da questo rapido *excursus* documentario emerge il mantenimento stabile, senza modifiche, delle pareti della Galleria tra XVIII e XIX secolo, sempre tutte caratterizzate dal colore cremisi dei parati, tranne quelle della sesta e la settima dove fu preferito il colore verde e del salone da ballo con parati a disegni floreali.

Le variazioni registrabili nelle sale della Galleria riscontrabili nei vari inventari ottocenteschi corrispondono soprattutto alla diversa disposizione dei quadri e degli arredi e agli apporti nuovi dovuti all'acquisizione di altre opere a vario titolo (acquisto, regalo, legato testamentario, trasferimento da altri ambienti del palazzo, ecc.).

Quanto sopra esposto prova come sia stato improprio il criterio seguito nel 2009 nell'allestire le pareti della Galleria seguendo “il criterio della rispondenza alle zoccolature dipinte delle singole sale”⁴⁰.

Per quel che concerne la ricollocazione dei quadri del 2009 essi sono stati esposti fin sulle parti alte delle pareti secondo un sistema ad “incrostazione” evocativo di una collezione storica tardobarocca, di cui altri esempi sono visibili ancora oggi anche nella stessa città di Roma (si pensi alle Gallerie Doria Pamphilj o Colonna); in conformità con tale criterio sono state tolte le didascalie delle opere, affidando la loro identificazione

³⁸ *Ibid.*, n. 51.

³⁹ Il cosiddetto appartamento del “cardinale” o appartamento “rosso”.

⁴⁰ Mangia 2012, p. 552.

a schede presenti in ciascuna sala in lingua italiana e inglese che ricordano le palette lignee ottocentesche con le tabelle bilingui di cui abbiamo scritto in precedenza. Tale scelta espositiva però non suggerisce “l’atmosfera di un sito espositivo moderno”, come nelle intenzioni dichiarate⁴¹ (se non, forse, perché i tessuti scelti sono ignifughi).

La relazione del 2012 illustra inoltre che, nella linea della ricostruzione dell’allestimento settecentesco, è stato deciso di utilizzare due inventari: per le prime cinque sale quello del 1771 circa, che descrive soltanto i quadri dell’appartamento di Andrea Corsini redatto subito dopo la morte del prozio Neri Maria e per i rimanenti due ambienti contigui l’inventario del 1784, quando all’appartamento di Andrea (e quindi alla Galleria) erano state aggiunte altre due sale⁴².

L’utilizzazione dell’inventario del 1771 è stata suggerita⁴³ da uno studio sulle cornici originali dei dipinti della raccolta Corsini, nel cui ambito è stata ricostruita la storia settecentesca della collezione, pubblicando una serie di inventari inediti tra i quali, appunto, quelli del 1771 circa e del 1784. Sulla base dell’inventario del 1771 è stata proposta graficamente la disposizione dei quadri sulle pareti mostrando l’assetto della Galleria in quell’epoca⁴⁴.

La passione di studiare e ricostruire l’assetto della disposizione dei dipinti sulle pareti delle sale desunta dai numerosi inventari dell’archivio di famiglia non è un interesse inedito, come provano già i disegni e gli schizzi redatti da Tommaso *junior* durante le lunghe permanenze nell’archivio romano della famiglia, a tu per tu con le numerosissime carte e documenti dai quali estrasse tante importanti notizie poi trascritte su altrettanto copiosi appunti.

Si pensi alla sua ricostruzione grafica dell’allestimento delle pareti della Galleria nel 1829 (fig. 362)⁴⁵, o alla redazione di tavole sinottiche della Galleria al tempo di Neri Maria Corsini e poi a quello del cardinale Andrea⁴⁶.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Borsellino 1988^b, pp. 111-112.

⁴³ Mangia 2012, p. 555, nota 15.

⁴⁴ Papini 1998 pp. 68-74, 87-97.

⁴⁵ Sulla base dell’inventario della donazione della collezione al figlio di Tommaso *senior* Andrea Corsini avvenuta proprio in quell’anno (ACF Inserti, 66, cc. ss., fasc. rosa, “Disposizione dei quadri nel 1829; cfr. Papini (riproduzioni della II-III-IV-V sala); Scoccia 2013-2014, pp. 70-72.

⁴⁶ ACF Inserti, 62, cc. ss. Nello stesso inserto 62 si trovano altre restituzioni grafiche tra cui quelle degli inventari scritti da Ascenso Servi, quelli definiti “A” e “B” da Tommaso

Si è già anticipato nel secondo capitolo quanto parziale e provvisorio fosse l'inventario del 1771, dal momento che pochi anni dopo, tra il 1777 e il 1779, le stanze di pertinenza del cardinale Andrea Corsini, salirono a sette e, in quella occasione, fu ripensato completamente l'allestimento come testimoniato dall'inventario del 1784⁴⁷.

Solo questo avrebbe dovuto essere eventualmente l'inventario di elezione nella ricostruzione "settecentesca" della Galleria, come scritto anche nella relazione del Comitato Tecnico scientifico ministeriale già ricordata; esso rappresenta l'immagine più completa e ultima della Galleria del piano nobile nel XVIII secolo, con le sue sette sale nelle quali sono segnalate anche le sculture (assenti nell'inventario del 1771 circa), parte integrante sempre sottovalutata della "strategia dell'allestimento" della Galleria nel XVIII e XIX secolo.

Nel progetto del 2009 non è stato considerato che 24 quadri citati nelle prime cinque sale nel 1771 si trovano menzionati anche nella sesta e settima sala dell'inventario del 1784⁴⁸ provando, se mai fosse stato necessario, l'incongruità dell'uso contemporaneo di due inventari di diversa data e consistenza.

Da quanto realizzato nel 2009 si rileva che dei quadri menzionati nell'inventario del 1771 è stato esposto poco più del 40 %; il resto dello spazio disponibile sulle pareti è stato riempito con sostituzioni a volte arbitrarie, non rispettando spesso il genere o il soggetto dei dipinti mancanti; nella prima sala, ad esempio, al posto dei *Santi Cosma e Damiano* e della *Maddalena* di Pietro Lucatelli citati nell'inventario del 1771, sono stati esposti un *Paesaggio* di Andrea Lucatelli (forse confuso con Pietro?) e due dell'Orizzonte; una "Santissima Concezione" di Agostino Masucci e un *San Girolamo* di "Giovanni Bellini", che erano nella stessa sala, sono stati sostituiti con un paesaggio di Andrea Lucatelli e due paesaggi, già attribuiti a Crescenzo Onofri⁴⁹.

junior con 9 sale, una dell'inventario del "1873" (probabilmente quello databile al 1867 ca.), una serie di disegni comparativi delle disposizioni nel 1770, 1750, 1812-1817, 1771, II tabella, 1873-1877, 1883.

⁴⁷ Cfr. Catalogo degli inventari, n. 25; Inv. 1784.

⁴⁸ Altri diciotto con qualche dubbio possono identificarsi con altrettante opere dell'inventario 1771 circa.

⁴⁹ GNAA inv. 85, 606 sostituiti con GNAA inv. 2, 401, 407; GNAA inv. 180 con GNAA inv. 4, 52-53. La "Santissima Concezione di Agostino Masucci" non è entrata a far parte della galleria del piano nobile e potrebbe essere stata trasferita a Firenze nel 1883 (Inv. post 1921-1922 [272 o 307]).

Sempre in questo primo ambiente si può notare sulla parete confinante con la seconda sala (fig. 363), esposto tra gli altri quadri, la *Giuditta e Oloferne* di Piazzetta; anche in questo caso ci chiediamo il perché dal momento che nel Settecento esso non risulta mai al primo piano, come documentato dagli inventari del XVIII secolo: esso si trovava nel 1750 al secondo piano nella “camera d’udienza” del duca Filippo Corsini, sebbene fosse stata acquistata dal cardinale Neri Maria direttamente “dal pittore”⁵⁰; il dipinto compare nel 1784 con la stessa attribuzione al Piazzetta nella “camera del cammino”, sempre al secondo piano⁵¹; nel 1797 il quadro di “Giuditta alla tenda di Oloferne”, quindi del Piazzetta, si trovava nella terza stanza dell’appartamento cosiddetto rosso, al secondo piano, dove era segnalata una seconda *Giuditta*, purtroppo senza alcuna attribuzione⁵².

Nella prima anticamera dell’appartamento di Andrea Corsini figurava nel 1771 una *Giuditta* “di scuola veneta”, meglio descritta pochi anni dopo “con la testa di Oloferne in seno di scuola veneziana”⁵³; quella di Piazzetta è invece raffigurata prima di aver compiuto l’orrendo gesto⁵⁴.

Un’altra “presenza problematica” nell’allestimento del 2009 è la tela di Poussin con il *Trionfo di Ovidio* inserita nella seconda sala tra due busti marmorei sovrapporta (fig. 364); il dipinto fu acquistato da Neri Maria Corsini tra il 1750 e il 1770⁵⁵. La sua presenza al primo piano nell’appartamento di Andrea nel 1771 sembra accertata, anche se il soggetto è definito “Apollo e Venere con putti. Maniera di Pussino”⁵⁶, ma negli inventari successivi esso è sempre assente nel piano nobile, mentre sembra identificabile al secondo piano, anche qui purtroppo citato in modo generico⁵⁷; qui fu “riscoperto” a seguito dei restauri diretti da Tommaso

⁵⁰ Inv. 1750 ca. (q) [49]; Inv. 1750 [352].

⁵¹ Inv. 1784 [188].

⁵² Inv. 1797 [155, 279].

⁵³ Inv. 1784 [325].

⁵⁴ Erano quindi tre le tele raffiguranti *Giuditta* a palazzo Corsini: una di Piazzetta acquistata da Neri Maria Corsini (GNAA inv. 601), la seconda proveniente dalla collezione di Lorenzo Corsini (forse quella oggi data a Seghers, GNAA 441) e la terza finita a Firenze dopo il 1883 (Inv. *post* 1921-1922 [228]).

⁵⁵ Esso compare infatti nell’inventario dell’eredità di Neri Maria dopo la sua morte (Inv. 1770 ca. (q) [32]).

⁵⁶ Inv. 1771 ca. [100]; cfr. Pedone in *Barocco a Roma* 2015, cat. 49, pp. 370-371.

⁵⁷ Inv. 1784 [45]: “Baccanale grande copia di Pusino”; Inv. 1797 [4]: “quadro allegorico con putti”; Inv. 1802 ca.: “Baccanale grande copia di Pusino”; Inv. 1812/II, p. 22: “un Baccanario copia di Pusini”; Inv. 1817-1823/II [12]: “Baccanale copia del Pusino”.

Minardi negli anni Trenta dell'Ottocento di cui abbiamo già trattato⁵⁸ e, per la sua accertata importanza, trasferito in Galleria⁵⁹.

L'inserimento dei quadri di Poussin e di Piazzetta nel riallestimento settecentesco potrebbe soltanto essere giustificato dal fatto che essi furono entrambi acquisti di Neri Maria.

Ma cosa dire della presenza nella seconda sala dell'*Abbeveratoio* di Michelangelo Cerquozzi proveniente dalla collezione Torlonia?⁶⁰ O si tratta di una "svista" o esso è stato confuso con un piccolo dipinto attribuito ad Andrea Lucatelli, un *Paesaggio con cavalli all'abbeveratoio*, in deposito esterno dal 1939 e oggi disperso⁶¹.

In quarta sala "la Nunziata. Passa per disegno del Buonarruoti"⁶² è stata rimpiazzata dalla *Maddalena* di Carlo Dolci perché non identificata con l'*Annunciazione* di Venusti ancora presente nella collezione⁶³ e una *Battaglia* attribuita a Salvator Rosa sostituita con una "testa di pastello" di Benedetto Luti⁶⁴; in sala quinta, per fare un altro per esempio, i ritratti assenti sono stati scambiati con scene di caccia e al posto di due Madonne sono state inserite due architetture con ruderi⁶⁵.

Una inspiegabile disattenzione "filologica" inoltre è data dall'assenza nella terza sala (fig. 365) del *Trono Corsini*: il reperto antico più importante della collezione fu esposto nel Settecento e, anzi, fino alla metà del XIX secolo, sempre nella cosiddetta "Galleria del Cardinale"⁶⁶; nel riallestimento settecentesco del 2009 esso è rimasto nella quarta camera (fig. 366) dove fu trasferito verso la metà del XIX secolo in occasione della collocazione al suo posto del *Ritratto di Pio IX* di Pietro Tenerani (fig. 290).

Si è già commentata la triste fine di questo busto in perenne deposito, pur rappresentando nelle intenzioni del suo committente, Tommaso Corsini *senior*, il segno tangibile e autobiografico del riavvicinamento al pontefice dopo la compromissione negli eventi della Repubblica Romana del 1849⁶⁷. Coraggiosa e giusta scelta sarebbe stata, in una ottica

⁵⁸ Inv. 1838 ca./III [60].

⁵⁹ Inv. 1838 ca./I [438].

⁶⁰ Il dipinto fu donato allo Stato italiano nel 1892 (GNAA inv. 1021).

⁶¹ GNAA inv. 528.

⁶² Inv. 1771 ca. [209].

⁶³ GNAA inv. 255 sostituito con GNAA inv. 225.

⁶⁴ Inv. 1771 [245] sostituito con GNAA inv. 574.

⁶⁵ GNAA inv. 337, 352 sostituiti con GNAA inv. 264-265; GNAA inv. 261 (una *Madonna* non identificabile) con GNAA inv. 515, 524.

⁶⁶ Inv. 1784 [770].

⁶⁷ Cfr. paragrafo *Le ultime acquisizioni* (IV capitolo).

“filologica” settecentesca, la ricollocazione del *Trono* davanti all’arco della parete di fondo della attuale terza sala, tanto più che la sala adiacente non è più utilizzata come sala di esposizione e comunque quest’ultima ha una possibilità di accesso anche dalla quarta sala.

Per tornare alle “mancanze” dei dipinti esse sono dovute, come già detto, in buona parte ai prestiti per deposito esterno.

Al momento del progetto di riallestimento della Galleria nel 2009 sarebbe stato opportuno riesaminare preliminarmente tali concessioni e valutare se richiedere indietro almeno le opere più distintive della storia della collezione, eventualmente in cambio di altri pezzi del ricchissimo fondo della Galleria Nazionale d’Arte Antica, come aveva già fatto in alcuni casi Sivigliano Alloisi.

Perché non chiedere la restituzione del *San Francesco Regis comunica gli appestati* di Domenico Maria Muratori, oggi al secondo piano di palazzo Corsini in deposito esterno presso l’Accademia Nazionale dei Lincei, per ricomporre nelle sale della Galleria l’importante serie dei quadri di canonizzazione?

Nella lista del 1771 i quadri di canonizzazione non sono nominati ma ricompaiono nel 1784: quattro nella prima sala, il quinto (*Morte di Santa Giuliana Falconieri* di Pier Leone Ghezzi) per ragioni di spazio fu posto in una sala dell’appartamento di rappresentanza accanto al salone da ballo insieme ai *Miracoli di Sant’Andrea Corsini* e alla *Visione di Sant’Andrea Corsini*, rispettivamente copie da Francesco Gessi e da Guido Reni; quasi un’altra camera di autoglorificazione della casata, questa volta dedicata principalmente al santo della famiglia⁶⁸.

In cambio del Muratori poteva essere concesso in deposito esterno l’altrettanto grande e magnifico quadro di Giacinto Gimignani raffigurante *L’Ignoranza scaccia la Virtù* conservato a palazzo Barberini; esso, oltre a sostituire degnamente il dipinto di canonizzazione, avrebbe potuto evocare un significativo pezzo della collezione seicentesca di Neri Corsini *senior*, con lo stesso soggetto e del medesimo autore, conservato al secondo piano del palazzo di via della Lungara fino al 1883⁶⁹.

Un’altra deroga alla “filologia” è stata quella di strutturare l’allestimento in otto sale, mentre alla Galleria nel corso del Settecento e, almeno fino al 1802, ne erano state destinate soltanto sette, come provano gli inventari citati⁷⁰.

⁶⁸ Inv. 1784 [718-723].

⁶⁹ Il dipinto fece parte degli oggetti “riservati” dei Corsini trasferiti a Firenze (Inv. *post* 1921-1922 [64]).

⁷⁰ Inv. 1784; Inv. 1802 ca.

Nella relazione sull'allestimento del 2009 si dichiara: "L'inventario del 1784 completa la descrizione dei quadri nelle altre tre sale dello stesso appartamento ... (il Gabinetto verde con la Cappella adiacente, la Camera verde e la Sala dei Quadri di canonizzazione [*sic*]). Le opere documentate sono state oggi ricollocate in queste sale; ad esse sono state aggiunte quelle conservate all'epoca negli appartamenti del piano superiore e quelle del fondo donato [*sic*] nell'Ottocento da Luisa Scotto Corsini (Camera verde)." ⁷¹.

L'ottava sala, col doppio *Ritratto di Clemente XII e di Neri Maria Corsini* in mosaico (fig. 295), non era la sala delle canonizzazioni e nel XVIII secolo non esponeva quadri; essa viene nominata nell'inventario del 1784 e del 1802 circa soltanto nella parte dell'elencazione delle sculture per la presenza in quell'ambiente di due bronzetti di Antonio Susini, dell'*Ercole bambino* dell'Algarði e di un busto di Clemente XII ⁷².

Avere esposto i quadri di canonizzazione nella ottava sala (fig. 367) significa aver travisato completamente la volontà consolidata di autocelebrazione della famiglia Corsini che aveva scelto di esibire subito nella prima anticamera, detta fin dal 1750 "delle canonizzazioni", almeno quattro dei cinque quadri dei santi e beati creati dal papa Corsini ⁷³. Inoltre, essendo l'ottava sala oggi spesso utilizzata per mostre temporanee, i quadri delle canonizzazioni nel corso di questi eventi vengono occultati con pannelli o trasferiti in deposito e tolti quindi alla vista dei visitatori.

È difficile poi giustificare la presenza nella settima sala dell'allestimento "filologico settecentesco" di parte del nucleo dei dipinti venduti (e non donati) da Luisa Scotto a Tommaso *junior* nel 1868, in quanto fu loro destinato fin dall'inizio uno spazio distinto da quello della collezione "antica", nella ex cappella accanto all'ottava sala.

Perché non esporli nel loro ambiente originario, ancora esistente, invece di confonderli con i quadri dell'allestimento settecentesco? Ciò avrebbe chiarito meglio, anche logisticamente, la natura "diversa" di quella tarda ma significativa acquisizione, in linea con il gusto collezionistico per i Primitivi in auge in quell'epoca. Tra l'altro, come già detto, nel luglio 2015 il gruppo dei fondi oro è stato spostato nella sesta sala.

⁷¹ Mangia 2012, pp. 555-556.

⁷² Inv. 1784 [786-789]; Inv. 1802 ca. [736-739].

⁷³ Inv. 1750 [227-230]; il quinto (di Benefial) era nel vestibolo della Galleria (*ibid.* [226]). Tra il 1812 e il 1829 nell'anticamera ne furono esposti soltanto due: Inv. 1812 (Papini 1998, p. 204, n. 38); Inv. 1817-1823/I [35-36]; Inv. 1829 [22-23].

Le considerazioni fin qui espresse dimostrano a mio avviso la difficoltà e le insidie sempre esistenti in un lavoro di ricostituzione di una immagine il più possibile veridica di una collezione artistica storica.

La realizzazione del nuovo allestimento della Galleria Corsini di Roma, avallata dal Consiglio Superiore del MiBAC nel 2010, con la notazione che il riallestimento era stato in parte “già abbozzato”, cioè da concludere, fa inevitabilmente avanzare queste domande:

Perché dare un’immagine settecentesca della Galleria quando essa si è perpetuata e ampliata anche nel secolo successivo fino alla donazione allo Stato italiano nel 1883?

Ammesso che sia plausibile la scelta dell’allestimento “filologico settecentesco”, perché aver utilizzato due inventari, incongruenti tra loro per datazione e consistenza, per un unico allestimento?

A quando il completamento dell’allestimento “settecentesco” suggerito dal Consiglio Superiore del MiBAC?

Risulta abbastanza singolare infine che sul riallestimento della Galleria Corsini non ci sia stato alcun dibattito o contraddittorio nella fase della sua elaborazione o dopo la sua inaugurazione, anche in risposta all’intervento pubblicato da chi scrive nel 2010⁷⁴.

Un unico commento sul riallestimento del 2009 è stato pubblicato nel 2010 e poi riedito nel 2012⁷⁵. Anche tale contributo ha rilevato le incongruità nell’uso di due inventari settecenteschi per il riallestimento della Galleria nel 2009 e nella scelta dei colori dei nuovi parati basati “sul mero accordo cromatico con le volte e i pavimenti”, ma ne ha alla fine approvato l’esito per la sua “opportunità e necessità”, ritenendo il nuovo allestimento “la scelta giusta per scongiurare la chiusura della galleria”⁷⁶.

In verità, la “scelta giusta” è stata possibile soltanto avendo prima scongiurato la sua chiusura.

⁷⁴ Borsellino 2010^c; <http://www.patrimoniosos.it/rsol.php?op=getintervento&id=947> (Borsellino E., *Quale futuro per la Galleria Corsini di Roma?*, 18 maggio 2010).

⁷⁵ Porfiri 2010, pp. 364-367; *Ead.* 2012, pp. 104-107.

⁷⁶ *Ibid.* 2012, p. 107.