

Predella journal of visual arts, n°54, 2023 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Angela D'Alise, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

La quadreria Camuccini: genesi e dispersione di una collezione nella Roma ottocentesca

The contribution traces and summarizes the salient moments in the history of the Camuccini picture gallery, established in the early Nineteenth century by the Roman art restorer and dealer Pietro Camuccini, and subsequently dismembered by his heir Giovanni Battista Camuccini starting from 1855. Through the examination of unpublished sources, the essay reconstructs the main commercial and collecting strategies employed by Camuccini and his relations with the Roman aristocracy, thus investigating some important aspects of the history of collecting and the art market. Furthermore, proposals are made for the identification of various paintings, of which the respective provenances and Nineteenth-century movements can be traced.

La quadreria Camuccini è una delle più importanti collezioni formatesi a Roma nel XIX secolo e le vicende relative alla sua origine e successiva dispersione si legano inscindibilmente con la storia del collezionismo e del mercato dell'arte. Gli studi che ho dedicato alla ricostruzione di questa raccolta si tradurranno in un volume di futura pubblicazione, per cui in questa sede mi limiterò a presentare la metodologia impiegata nel corso delle ricerche – scandagliando le componenti alla base della formazione della quadreria – nonché alcuni dei risultati emersi. Lo spazio disponibile consente solo di riepilogare i principali snodi relativi alla storia della raccolta, dalla sua genesi all'inizio dell'Ottocento fino alla sua frammentazione verso la metà del secolo.

In via preliminare sarà utile introdurre brevemente la figura del fondatore di questa raccolta, Pietro Camuccini (1760-1833), fratello maggiore del ben più noto Vincenzo che fu il caposcuola del neoclassicismo romano. Pietro si formò dapprima come pittore sotto la guida di Domenico Corvi e altresì come restauratore, ma ben presto scelse di perseguire la carriera di mercante d'arte, che intraprese dall'ultimo decennio del Settecento fino alla morte, avvenuta oltre quarant'anni dopo. La sua scelta gli consentì non solo di sopperire alle difficoltà economiche della propria famiglia, ma soprattutto di arrivare a ottenere un cospicuo patrimonio, al punto di poter mettere insieme – oltre ad un'importantissima quadreria – un'interessante collezione di disegni e stampe, una di marmi antichi e una nutrita biblioteca contenente anche notevoli raccolte numismatiche e di autografi¹. Per quanto riguarda la quadreria va subito precisato che, prendendo in prestito un'espressione riferita alla celeberrima raccolta di marmi della famiglia Torlonia, si tratta di «una collezione di collezioni»²: essa si fonda infatti su alcuni nuclei di dipinti provenienti dalle raccolte delle più importanti famiglie romane,

tra cui quelle Aldobrandini, Barberini, Borghese, Colonna, Lante, Orsini de' Cavalieri e Pamphilj.

Alla base della presente indagine vi sono dei preziosissimi incartamenti, in gran parte inediti, che riguardano la fiorente attività commerciale e collezionistica di Pietro Camuccini³. Questi documenti consistono principalmente in ricevute di acquisto di dipinti e accordi commerciali di vario genere, registri, inventari, conteggi e corrispondenza⁴. Attraverso l'incrocio dei dati emersi con quelli derivanti da inventari, guide, letteratura artistica e altre fonti è stato possibile ripercorrere le strategie impiegate da Camuccini nella compravendita di dipinti, risalire ai suoi contatti, identificare e rintracciare molte delle opere passate per le sue mani e, in ultima analisi, ricostruire dettagliatamente il suo operato in veste sia di mercante che di collezionista. Tale documentazione costituisce un'inesauribile miniera di notizie e rappresenta una fonte molto rara nel suo genere perché attesta affari artistici privati e passaggi collezionistici che per natura sono riservati e di cui spesso non rimane alcuna traccia, risultando importante e utile anche per la comprensione delle dinamiche legate al mercato dell'arte in generale, con particolare riferimento agli anni tra la fine del XVIII e la prima metà del XIX secolo.

Un'ultima necessaria premessa riguarda il crollo dei prezzi delle opere d'arte che si verificò nell'ultimo decennio del Settecento, che in larga misura fu dovuto all'incertezza e instabilità politica della penisola italiana e al terrore dei proprietari di subire espropri, ma anche alla contestuale crisi di liquidità e alla gravosa tassazione a cui vennero sottoposte le famiglie nobili all'indomani della calata delle truppe napoleoniche e dei conseguenti trattati di pace e/o occupazioni forzate. Nella città di Roma erano presenti numerosi mercanti d'arte che disponevano di ingente liquidità: essi approfittarono fortemente della situazione sopra descritta, contribuendo all'irrimediabile dispersione di una grossa fetta del patrimonio artistico della capitale pontificia e delle storiche collezioni romane⁵.

Camuccini sfruttò dunque queste favorevoli congiunture per inserirsi nel mondo del mercato d'arte, iniziando con affari di poco conto, ma mettendo insieme rapidamente le risorse necessarie per concludere affari di grande entità. Di fondamentale importanza per la sua carriera fu il duraturo rapporto societario instaurato a partire dal 1794 circa con il mercante inglese Alexander Day (1751-1841), personaggio già ben inserito nella cerchia di *art dealers* operanti a Roma⁶. L'articolato sodalizio tra i due mercanti si rivelò strategicamente vincente in quanto ognuno dei due apportava reciproci vantaggi legati alle proprie competenze e facoltà: da una parte Camuccini era in contatto diretto con le principali famiglie romane, le cui collezioni costituivano le maggiori fonti di approvvigionamento di dipinti da immettere sul mercato; inoltre, le sue capacità

di restauratore gli permettevano di intuire il potenziale guadagno legato alla compravendita di opere in cattivo stato di conservazione, che naturalmente partivano da valutazioni molto contenute e potevano subire forti incrementi in seguito al restauro. D'altra parte, Day aveva la liquidità da investire e conosceva i danarosi acquirenti stranieri che ambivano ad acquistare i tesori artistici provenienti dall'Italia e che notoriamente erano disposti a pagare cifre da capogiro. In breve tempo i due soci entrarono in possesso di numerosi capolavori dalle celeberrime collezioni Aldobrandini, Borghese e Colonna che – come più tardi sarcasticamente affermerà Carlo Fea, Commissario alle Antichità – acquistarono «per bajocchi»⁷, come a dire per pochi spiccioli, e sui quali ricavarono una fortuna esportandoli illecitamente in Inghilterra nel 1800, alimentando quell'irrefrenabile emorragia di opere che migrarono dall'Italia alla fine del Settecento.

La vendita organizzata a Londra comprendeva trentasei dipinti per lo più di piccolo e medio formato, tutti provenienti dalle più rinomate collezioni romane⁸. Tra gli altri erano inclusi capolavori di autori del calibro di Raffaello (*Madonna Aldobrandini* e *Santa Caterina*), Annibale Carracci (*Domine quo vadis* e il distrutto *San Gregorio in preghiera*) e Domenichino (*Visione di San Girolamo*), nonché altri creduti di Tiziano (*Venere e Adone* e *Ratto di Ganimede*) e perfino uno già attribuito a Leonardo (il *Cristo tra i dottori* oggi ricondotto a Bernardino Luini), che nel corso dell'Ottocento confluirono in gran parte nella National Gallery di Londra⁹. In particolare, la *Santa Caterina* di Raffaello proveniente dalla collezione Borghese è citata in una lista di opere denominata *Nota della roba di comune pertinenza* (tra Camuccini e Day) e in una missiva di Pietro al fratello Vincenzo, da cui si ricava la strategia adottata dai due mercanti per riuscire ad esportare illecitamente i dipinti, ovverosia l'applicazione di ridipinture reversibili al fine di camuffare gli oggetti in questione, con l'evidente scopo di superare facilmente eventuali controlli doganali per poi eseguire la rimozione di tali ridipinture¹⁰. Una conferma di questa strategia è contenuta in una nota confidenziale indirizzata al pro-camerlengo Giuseppe Maria Doria Pamphilj da Carlo Fea, il quale, oltre a muovere contro Camuccini e Day accuse di contrabbando, soffermandosi sul perduto *San Gregorio in preghiera* di Annibale Carracci, chiarisce che il dipinto era stato «trasfigurato»¹¹. Anche tutti gli altri quadri facenti parte dell'operazione dovettero dunque essere oggetto degli stessi meccanismi dissimulatori che ne impedirono la riconoscibilità.

L'esposizione londinese ebbe anche la funzione di vetrina promozionale che consentì ai due soci di accreditarsi con la clientela come due affidabili mercanti, specializzati nella vendita di opere di prima qualità. Al loro rientro a Roma nel 1802 si aprì infatti una nuova e altrettanto profittevole fase di vendite di un

consistente nucleo di capolavori che erano già in loro possesso da alcuni anni, ma che erano rimasti esclusi dalla vendita londinese anche a causa delle difficoltà connesse all'esportazione clandestina di opere di ragguardevoli dimensioni¹². Emblematico in questo senso è il caso dei due celeberrimi *Baccanali* di Giovanni Bellini e Tiziano, provenienti ancora una volta dalla collezione Aldobrandini, da cui Camuccini e Day si rifornirono a più riprese per tutto l'ultimo decennio del Settecento. La relativa ricevuta di acquisto del 1797, oltre ad attestare l'identità del venditore, ovvero il principe Giovanni Battista Borghese Aldobrandini, è interessante perché dimostra che la transazione riguardò diversi oggetti e soprattutto perché viene indicato il prezzo d'acquisto di ogni singola opera¹³: ne emerge che la valutazione del *Bacco e Arianna*, 1500 scudi, non solo superava quella di tutti gli altri pezzi, ma equivaleva addirittura al triplo di quella del suo naturale *pendant*, il *Festino degli dei* (fig. 1), che tra l'altro era valutato anche meno del secondo quadro più costoso, una tela attribuita a Benvenuto Tisi detto il Garofalo (stimato 600 scudi). Tali valutazioni possono in qualche modo essere indicative del gusto dell'epoca, in un momento in cui i quadri mitologici di Tiziano raggiungevano prezzi vertiginosi e vicini alle valutazioni di Raffaello, e quando allo stesso tempo un artista come il Garofalo era apprezzatissimo e ben quotato, tanto che i mercanti erano soliti spacciarne le opere come degni e più economici sostituti dei costosissimi capolavori di Raffaello. Tuttavia, sorprende che un capolavoro come quello di Bellini, che in seguito divenne il più famoso e prezioso quadro della collezione Camuccini, potesse essere acquistato per "soli" 500 scudi, complice forse uno stato di conservazione non ottimale.

Proprio le vicende relative a queste opere sono alla base sia dello scioglimento della società Camuccini-Day, sia della creazione della quadreria Camuccini: infatti nel 1806 i due mercanti, ormai in possesso di ingenti capitali, organizzarono una delle loro ultime vendite come soci e, contestualmente, tra i due era in atto la spartizione del residuo delle opere di comune pertinenza¹⁴. La vendita in questione coinvolse il *Bacco e Arianna* di Tiziano, ceduto a James Irvine per conto di William Buchanan all'esorbitante prezzo di 9000 scudi¹⁵. La tela venne dunque esportata e rivenduta a Londra, per poi essere inclusa nel nucleo fondativo della National Gallery nel 1824¹⁶. Anche il *Festino* fu oggetto di trattativa con Irvine, ma alla fine restò invenduto e Camuccini ne acquisì il possesso esclusivo tramite un'astuta manovra finanziaria attestata dalle carte¹⁷: Day autorizzò la vendita per 1800 scudi, di cui avrebbe riscosso la metà di sua competenza, e Pietro Camuccini, con la collaborazione del fratello Vincenzo, provvide a cederlo a Giuseppe Asprucci per la cifra pattuita. Tuttavia, il dipinto venne immediatamente riacquisito da Pietro per 100 scudi in più, elemento che fa ritenere Asprucci un semplice prestanome.

In definitiva, considerando la sua quota dell'originario costo d'acquisto e le somme versate al socio per estrometterlo dalla comproprietà e all'Asprucci per il servizio di prestanome, Camuccini si aggiudicò il dipinto per un totale di 1250 scudi¹⁸.

È così che il *Festino*, oggi conservato nella National Gallery di Washington, divenne il fulcro attorno al quale fu costituita la Galleria Camuccini, risultando uno dei quadri più amati da Pietro, tanto da averne anche realizzato una copia di sua mano¹⁹. Di fatto, nel registro commerciale che Camuccini iniziò a tenere una volta sciolta la società con Day, il quadro risulta elencato al primo posto e con la valutazione più alta di tutte le opere ivi presenti, raggiungendo una quotazione massima di 2000 Luigi, ovvero 8800 scudi, pressoché equivalenti al prezzo di vendita del *Bacco e Arianna*²⁰. Per quanto riguarda le altre opere Aldobrandini, di cui alla ricevuta del 1797, alcune restarono a Camuccini e confluirono nella sua raccolta, ma in questo caso per mezzo della divisione con Day. Ad esempio, il quadro di Garofalo, che, come si evince dai dati contenuti nel registro di Camuccini e a dispetto del suo prezzo di acquisto, era valutato molto meno del *Baccanale* di Bellini, ovvero fino a 400 Luigi²¹.

A questo punto è importante sottolineare che la genesi della collezione si fonda non solo sul nucleo di opere scaturito dalla divisione con Day, ma anche sulle numerose e mirate acquisizioni che Camuccini stava portando avanti autonomamente fin dal suo rientro a Roma del 1802 e che proseguirono per circa trent'anni. Inoltre, considerando la professione di mercante prevalente rispetto agli intenti collezionistici di Camuccini e che la sua raccolta in continua evoluzione era composta da opere acquistate per lo più per finalità commerciali, nei successivi decenni alcuni dipinti oggetto di offerte vantaggiose vennero rivenduti dallo stesso Pietro: ad esempio, la bellissima pala di Bronzino rappresentante *l'Adorazione dei pastori* (fig. 2), proveniente dalla collezione Borghese e prima ancora da quella Salviati, di cui esiste la ricevuta di acquisto datata 1800, fu venduta dopo circa quindici anni al principe Kawnitz, che la esportò definitivamente²². Anche qui il profitto fu molto elevato, essendo stata pagata una frazione dei 550 scudi relativi a una partita di quattordici quadri della Galleria Borghese, ed essendo stata rivenduta per 880 scudi, una cifra maggiore rispetto alla sua valutazione massima contenuta nel registro (equivalente a 792 scudi)²³.

Per quanto riguarda il resto della raccolta, che intorno al 1813 venne aperta al pubblico presso alcuni locali di proprietà Borghese a Campo Marzio affittati alla famiglia Camuccini (palazzetto di Mondragone, Piazza Borghese 81)²⁴ e che negli anni successivi venne gradualmente arricchita delle opere che man mano venivano acquistate, è possibile ricostruire i momenti salienti della sua

evoluzione e fare una panoramica dei capolavori che ne facevano parte. Come già accennato, alcuni di questi dipinti provenivano dalla divisione con Day e molti altri dalle acquisizioni successive, che risultano anche indicative dei gusti collezionistici di Pietro Camuccini; procedendo all'incirca in ordine cronologico di acquisto e raggruppando le opere in base alle rispettive provenienze, vanno menzionati due quadri venduti da Ulderico Orsini de' Cavalieri nel 1802, ovvero il *Ritrovamento di Santo Stefano* di Carlo Saraceni e collaboratore (fig. 3), che allora era attribuito a Caravaggio, e l'*Adorazione dei pastori* di Giovanni Lanfranco, maggiormente nota come la *Notte* (fig. 4)²⁵. Entrambi furono acquistati in un'unica trattativa comprendente dieci dipinti, per i quali furono pagati 600 scudi in totale²⁶. Non è chiaro se essi avessero fatto parte della divisione con Day o se fossero stati acquisiti autonomamente dal mercante romano ma ad ogni modo, come nei casi precedenti, la valutazione data in seguito da quest'ultimo risulta di gran lunga superiore all'importo speso nel 1802²⁷, a dimostrazione del fatto che i prezzi fluttuavano notevolmente e variavano in funzione dell'identità e posizione sociale delle parti coinvolte.

Molte altre opere erano invece di provenienza Barberini, tra cui l'*Ester e Assuero* di Guercino (oggi conservato ad Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art) – che fece certamente parte della divisione con Day, essendo da tempo già in possesso dei due soci – e una serie di quadri acquistati autonomamente da Pietro tra il 1812 e il 1814, dopo che il fratello Vincenzo aveva stimato il residuo della raccolta ex-fedecommissaria in vista della divisione tra gli eredi Barberini e i Colonna di Sciarra²⁸. Tra questi numerosi dipinti ne figuravano alcuni di autori celeberrimi, tra cui Claude Lorrain, Jan Brueghel il Vecchio, il Cavalier d'Arpino e perfino Giotto, ma soprattutto l'immancabile Raffaello con la famosa *Madonna dei garofani* (fig. 5)²⁹. Tali acquisizioni permisero a Camuccini di accrescere notevolmente la consistenza della sua raccolta personale, riuscendo anche a differenziare molto i generi e le scuole, nel tentativo di dare maggior completezza alla costituenda quadreria. Da alcuni suoi appunti sappiamo infatti che l'obiettivo era quello di possedere opere dei maggiori autori di tutte le scuole pittoriche italiane ed europee al fine di «formare una insigne Galleria», e questo intento è puntualmente riscontrabile dall'esame della sua collezione³⁰.

Un altro esempio interessante riguarda un dipinto di Andrea del Sarto di proprietà Braschi, che Camuccini riteneva erroneamente un autoritratto in base a un'iscrizione su un cartiglio tuttora presente sul retro della tavola, mentre in realtà rappresenta un *Ritratto di giovane* (oggi conservato nella collezione del Duca di Northumberland, fig. 6). Ancora una volta il prezzo pagato dal mercante-collezionista, 190 scudi, è nettamente inferiore alla valutazione fornita

successivamente (da un minimo di 880 a un massimo di 1540 scudi), e la notizia ricavata dalla ricevuta di acquisto a proposito delle cattive condizioni in cui versava la tavola permette di verificare quanto potesse variare la commerciabilità di un'opera a seconda dello stato conservativo, come del resto avviene ancora oggi³¹.

Un ulteriore e importante ampliamento della raccolta si ebbe con l'acquisto nel 1814 di alcuni quadri di provenienza Lante, tra cui il *San Giovanni nel deserto* di Annibale Carracci, all'epoca ritenuto eseguito con la collaborazione del Domenichino (Pinacoteca Nazionale di Bologna), e l'*Erminia con i pastori*, creduta di Lanfranco ma oggi attribuita a Sisto Badalocchio (Alnwick Castle, collezione del Duca di Northumberland, fig. 7): al di là della sicura convenienza economica che caratterizzava le scelte e l'operato collezionistico di Camuccini, anche in questo caso tali acquisti erano mirati ad arricchire la quadreria secondo un'ottica che rendesse quanto più completa possibile. I casi qui discussi sono solo esempi selezionati ma è necessario considerare che intorno alla fine del terzo decennio dell'Ottocento la raccolta era composta da oltre 250 pezzi, tra cui moltissimi di analoga qualità e importanza rispetto a quelli finora menzionati ed è possibile constatare, al di là del criterio di completezza, una più spiccata inclinazione da parte di Camuccini per la pittura classicista e quella caravaggesca. Solo una porzione minore e selezionata era tuttavia visibile al pubblico, mentre il resto della collezione si trovava tra l'atelier di Vincenzo in Via dei Greci e la parte non accessibile dell'abitazione privata della famiglia a Piazza Borghese³².

Alla sua morte nel 1833, Pietro nominò erede universale il nipote Giovanni Battista, figlio di Vincenzo, prescrivendo la vendita dell'intera collezione e il reinvestimento dei proventi in beni stabili e fruttiferi³³. Tuttavia fu Vincenzo ad amministrare per circa un decennio l'eredità del fratello e, in tale periodo, la consistenza della raccolta non venne quasi per nulla intaccata, rinviandone di fatto l'ineluttabile dispersione: Vincenzo, che riteneva di essere comproprietario della quadreria, fu infatti protagonista anche di alcune aggiunte collezionistiche e, tra i pochi esempi di vendite da lui effettuate, la più importante riguarda una pala di Garofalo citata dal Vasari e proveniente dalla chiesa di Santo Spirito a Ferrara, che Pietro aveva pagato ben 1700 scudi alcuni anni prima³⁴. La tavola, rappresentante l'*Adorazione dei pastori* e conservata nel Museo Puškin di Mosca, fu restaurata da Pietro e nel 1840 venne rivenduta da Vincenzo allo zar di Russia Nicola I per un totale di 3800 scudi³⁵. Questa vendita costituisce la prima importante tappa della frammentazione della quadreria Camuccini successivamente alla morte di Pietro.

Ma fu Giovanni Battista Camuccini, anch'egli pittore e nello specifico abilissimo paesaggista, il vero artefice (suo malgrado) della dispersione della collezione di famiglia, o almeno della porzione che all'epoca era considerata la più rilevante³⁶: nell'aprile 1855 ricevette una proposta di acquisto dal conte Antonio Saverio Giacinto Cabral per conto di un anonimo compratore (Algernon Percy, IV Duca di Northumberland, assistito dall'agente Emil Braun), il quale intendeva esportare tutti i dipinti esposti al pubblico, che nel frattempo erano stati trasferiti nel palazzo Cesi in Via della Maschera d'Oro, acquistato alcuni anni prima da Vincenzo. Tale nucleo era composto da 74 quadri scelti, tra cui la maggior parte di quelli qui citati, che oggi sono in larghissima parte conservati all'estero. Come ricostruito da Lorenzo Finocchi Gheri, Cabral, agendo da prestanome, propose la ragguardevole somma di 80.000 scudi (oltre a tasse e imposte) e Camuccini, pur con qualche incertezza, fu indotto ad accettare l'offerta³⁷. Le carte conservate nell'archivio di famiglia, duplicato di quelle dell'Archivio di Stato di Roma, attestano che venne richiesto il permesso di esportazione subordinato al diritto di prelazione che lo Stato avrebbe potuto esercitare a norma dell'editto Pacca³⁸. La pratica venne tuttavia trattata frettolosamente e in gran segreto al fine della concessione del permesso, e non senza che fossero stati opportunamente unti gli ingranaggi della macchina burocratica. L'agente del Duca di Northumberland, Emil Braun, ricorda infatti in una lettera che le spese sostenute dall'acquirente ammontarono in realtà a 125.000 scudi, giustificando il forte incremento con la necessità di assicurare il buon esito dell'operazione³⁹. Secondo la ricostruzione di Finocchi Gheri, basata principalmente sul resoconto di Braun, Camuccini incassò 100.000 scudi (di cui 20.000 sottobanco), 18.000 scudi servirono per le tasse e la registrazione dell'atto notarile e gli ulteriori 7000 scudi furono impiegati per comprare il silenzio dei personaggi coinvolti e per altri costi accessori⁴⁰. In realtà, la maggior somma erogata dal compratore dovette essere gestita in modo diverso rispetto a quanto dichiarato da Braun: se da un lato risulta chiaro che parte del denaro in più servì ad agevolare e sveltire il processo autorizzativo, dall'altro non vi è prova che Camuccini avesse preteso e ottenuto una maggiorazione del 25% rispetto al prezzo risultante dal rogito notarile, che ammonta a 80.000 scudi. Pertanto, pur non escludendo che una parte dei 20.000 aggiuntivi potesse essere stata incassata sottobanco da Camuccini, tale somma potrebbe essere stata impiegata in altro modo⁴¹. In ogni caso, nel giro di un solo mese l'affare poté dirsi concluso⁴².

Questa vicenda rappresenta sicuramente un'occasione mancata di salvaguardia e allo stesso tempo di accrescimento delle raccolte dello Stato pontificio, avendo portato alla dispersione oltremarina di molti capolavori storicamente presenti sul

suolo romano e provenienti dalle maggiori raccolte ex-fedecommissarie che oggi, dopo le numerose vendite effettuate dagli eredi Northumberland, sono spesso individuabili nelle collezioni di alcuni tra i maggiori musei del mondo.

Per quanto riguarda il nucleo residuo della collezione Camuccini rimasto nelle mani di Giovanni Battista, esso confluì nel palazzo-museo di Cantalupo in Sabina che lui stesso acquistò nel 1862, dove fu trasferita anche la stragrande maggioranza della produzione artistica della sua famiglia, che era appunto una famiglia di pittori⁴³. Sarebbe di grande interesse indagare l'entità di questo non meno importante nucleo di opere, che subì ulteriori dispersioni nel corso del Novecento e che non è quindi più osservabile nella sua interezza, ma che sicuramente comprendeva anch'esso quadri di indubbia qualità: basti pensare ad esempio al bellissimo *David con la testa di Golia* del Cavalier d'Arpino (fig. 8), venduto nel 1969, o ai dipinti di provenienza Camuccini che di tanto in tanto riemergono sul mercato o in collezioni private italiane e straniere⁴⁴.

Del resto, l'importanza della quadreria Camuccini era già riconosciuta e ampiamente attestata dai viaggiatori e intellettuali dell'epoca, che la consideravano una tappa obbligata del loro soggiorno romano, segno del prestigio raggiunto da Pietro, il quale – attraverso l'attività collezionistica – perseguì anche il suo prioritario obiettivo di riscatto e di elevazione sociale della sua famiglia⁴⁵. La fama della raccolta derivava in larga misura dal fatto di essere stata fondata sui resti delle più importanti quadrerie sei e settecentesche, che comprendevano capolavori assoluti dell'arte; pertanto le vicende riguardanti la sua genesi e successiva dispersione rappresentano un episodio cruciale del collezionismo ottocentesco.

- 1 Su Pietro Camuccini e le sue attività di artista, restauratore e mercante si veda P.L. Puddu, *Pietro Camuccini e Alexander Day artisti e mercanti di quadri nella Roma di fine Settecento. Strategie e dinamiche commerciali*, Roma, 2020, con ampia bibliografia precedente. Sulla collezione Camuccini cfr. *id.*, *La fortuna di Guido Reni nella collezione Camuccini*, in *Guido Reni, ricerche in corso*, a cura di F. Cappelletti, R. Morselli, Genova, 2022, pp. 95-107, con bibliografia precedente. Sulla raccolta di autografi cfr. G. Perini Folesani, *Collezionismo d'autografi raffaelleschi tra '800 e '900: osservazioni storico-metodologiche sul riconoscimento dei falsi documentali*, in *Historia artis magistra. Amicorum discipulorumque munuscula Johanni Höfler septuagenario dicata*, a cura di R. Novak Klemenčič, J. Höfler, Ljubljana, 2012, pp. 385-394.
- 2 S. Settis, *Una collezione di collezioni: il Museo Torlonia e le raccolte di antichità a Roma, in I marmi Torlonia. Collezionare capolavori*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, Villa Caffarelli, 14 ottobre 2020 – 29 giugno 2021), a cura di S. Settis, C. Gasparri, Milano, 2020, pp. 20-29, cit. p. 25.

- 3 Questo materiale documentario è diviso tra l'Archivio Camuccini di Cantalupo (d'ora in poi ACC, il cui contenuto è inventariato in I. Ceccopieri, *L'Archivio Camuccini: inventario*, Roma, 1990), e l'Archivio degli eredi di Emilio Camuccini di Roma (d'ora in poi AECR, cfr. nota 4). Le due sezioni sono state in larga parte analizzate rispettivamente in C. Omodeo, *Le peintre romain Vincenzo Camuccini (1771-1844)*, tesi di dottorato, Université Paris-Sorbonne, a.a. 2010-2011, relatore B. Jobert, e in P.L. Puddu, *Pietro Camuccini (1760-1833): mercato e collezionismo di dipinti nella Roma napoleonica e della Restaurazione*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, a.a. 2016-2017, relatore M. Di Macco.
- 4 L'archivio Camuccini fu trasferito dal figlio di Vincenzo, Giovanni Battista Camuccini (1819-1904), nel palazzo di Cantalupo in Sabina da lui acquisito nel 1862. Le successive divisioni ereditarie hanno causato la creazione di due distinte sezioni, quella romana e quella in Sabina.
- 5 Tra i più recenti contributi di carattere generale sulla dispersione del patrimonio artistico romano in seguito alle campagne napoleoniche si rimanda a E. Debenedetti, *La dispersione delle collezioni romane alla fine del XVIII e all'inizio del XIX secolo* in *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseurs, modèles et concurrents du Cardinal Fesch*, atti del convegno (Ajaccio, 1-4 marzo 2005), a cura di O. Bonfait, P. Costamagna, M. Preti-Hamard, Ajaccio, 2006, pp. 193-203; M.C. Mazzi, *Una miniera per l'Europa*, in *Una miniera per l'Europa*, a cura di M.C. Mazzi, Roma, 2008, pp. 1-75; P.P. Racioppi, *Arte e rivoluzione a Roma. Città e patrimonio artistico nella repubblica romana (1798-99)*, Roma, 2014; G. Capitelli, *Dispersioni: dalle gallerie sei-settecentesche romane al mercato dell'arte internazionale: Roma 1798-1802*, in *Rembrandt alla Galleria Corsini. L'autoritratto come San Paolo*, catalogo della mostra (Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Palazzo Corsini, 21 febbraio – 15 giugno 2020), a cura di A. Cosma, Torino, 2020, pp. 10-18.
- 6 Su Alexander Day si veda Puddu, *Pietro Camuccini e Alexander Day*, cit., con bibliografia precedente.
- 7 Nota confidenziale di Fea indirizzata al pro-camerlengo nel 1805, discussa in F. Giacomini, *"Per reale vantaggio delle arti e della storia". Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma, 2007, pp. 99-101.
- 8 Su questa importante e fruttuosa operazione commerciale cfr. W. Buchanan, *Memoirs of Painting, with a Chronological History of the Importation of Pictures by the Great Masters into England since the French Revolution*, London, 1824, vol. II, pp. 1-10; B.B. Fredericksen, *The Index of Paintings Sold in the British Isles during the Nineteenth Century*, Oxford, 1988, vol. I, p. 3, n. 6; Puddu, *Pietro Camuccini e Alexander Day*, cit., pp. 121-128, 138; id., *Old Masters from Rome to London: Alexander Day and Pietro Camuccini*, in *Old Masters Worldwide. Markets, Movements and Museums 1789-1939*, a cura di S. Avery-Quash, B. Pezzini, London, 2020, pp. 55-68.
- 9 I quadri menzionati sono tutti conservati alla National Gallery di Londra ad eccezione del *San Gregorio in preghiera* di Annibale, distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale.
- 10 *Lettera di Pietro a Vincenzo Camuccini del 20 Ottobre 1800*, parzialmente pubblicata in L. Verdone, *Vincenzo Camuccini pittore neoclassico*, Roma, 2005, pp. 94-96: «Quando cominciai a pulire li quadri di quello che ci era stato messo sopra s'incominciò dal Sassoferato [...] ed in momento viddi che tutti quanti erano intatti e vennero puliti come quando erano in Roma; ma pensa un poco che momenti di agitazione e di idee per me, solo la Santa Caterina di Raffaello, ed il Garofalo hanno sofferto molto essendoci entrata l'acqua, e non so come finirà».

- 11 Cfr. nota 7.
- 12 Cfr. Puddu, *Pietro Camuccini e Alexander Day*, cit., pp. 128-138.
- 13 *Ivi*, pp. 116, 146-147. Il documento si trova in AECR, fasc. 37.
- 14 Puddu, *Pietro Camuccini e Alexander Day*, cit., pp. 128-138.
- 15 *Ivi*, pp. 132-135, 147. Cfr. anche Mazzi, *Una miniera*, cit, pp. 60-63; H. Brigstocke, *William Buchanan, his friends and rivals: the importation of the old master paintings into Great Britain during the first half of the nineteenth century*, in «Apollo», 114, 1981, pp. 76-84, in part. p. 81; *id.*, *William Buchanan and the 19th century art trade: 100 letters to his agent in London and Italy*, London, 1982, pp. 77-103, 126-127, 148-150, 180-184, 205-209, 234-244, 299-304, 369-372.
- 16 Oltre a questa tela, altri due dipinti allora attribuiti a Tiziano e provenienti dagli affari di Camuccini e Day fecero parte del primo nucleo della National Gallery: si tratta di *Venere e Adone*, oggi ritenuto di Tiziano e collaboratori, e del *Ratto di Ganimede* di Damiano Mazza.
- 17 Per i documenti riguardanti il *Bacco e Arianna* di Tiziano e il *Festino degli dei* di Giovanni Bellini, conservati in AECR, fasc. 37, cfr. Puddu, *Pietro Camuccini e Alexander Day*, cit., pp. 116, 132-135.
- 18 Il totale di 1250 scudi si ricava dalla somma dei seguenti importi: 250 scudi (acquisto in comproprietà con Day), 900 scudi (quota destinata all'inglese per la sua quota) e 100 scudi (costo del servizio di prestanome reso dall'Asprucci).
- 19 Tale copia, prodotta in collaborazione con tal Antonio Vichi, è tuttora conservata nel palazzo Camuccini di Cantalupo in Sabina.
- 20 AECR, fasc. 37, *Registro-inventario di Pietro Camuccini* (d'ora in poi *Stock book PC*), n. 1: «Il Celebre Bacchanale originale di Jean Bellino con il Paese di Tiziano descritto nella Felsina Pittrice esisteva nella Galleria Aldobrandini dipinto in Tela con Cornice [...] 1000 / 1500 / 2000». La conversione dei Luigi in scudi (1 Luigi = 4,4 scudi) è ricavata dallo stesso documento. Questo registro è di estremo interesse per la ricostruzione dell'attività collezionistica di Camuccini – parallelamente a quella di mercante – in quanto contiene preziose informazioni sulle trattative da lui condotte a partire dall'inizio dell'Ottocento: oltre alle descrizioni e ai dettagli tecnici riguardanti i dipinti, sono spesso indicate le provenienze, i nomi dei personaggi coinvolti, i prezzi pattuiti in caso di vendita e le valutazioni (minima, media e massima) di ogni singola opera.
- 21 Nonostante nella ricevuta di acquisto non ne sia descritto il soggetto, sulla base di altri documenti il quadro di Garofalo è identificabile con il *Cristo e l'indemoniato* ora conservato ad Alnwick Castle (collezione del Duca di Northumberland), cfr. Puddu, *Pietro Camuccini e Alexander Day*, cit., pp. 114-117.
- 22 Si tratta dell'*Adorazione dei pastori* di Bronzino, oggi conservata a Budapest, Szépművészeti Museum.
- 23 I documenti attestanti l'acquisto e la successiva rivendita da parte di Camuccini sono in AECR, fasc. 37: si tratta della *Ricevuta rilasciata dall'amministratore del principe Camillo Borghese a Pietro Camuccini nel 1800 per l'acquisto di quattordici dipinti* e del citato *Stock book PC*.
- 24 Giacomini, «*Per reale vantaggio delle arti e della storia*», cit., pp. 107-108.
- 25 Su questi due dipinti, rispettivamente conservati a Boston, Museum of Fine Arts e Alnwick Castle, collezione del Duca di Northumberland, cfr. M. Nicolaci, scheda n. 59,

- in Carlo Saraceni 1579-1620. *Un veneziano tra Roma e l'Europa*, catalogo della mostra (Roma, Saloni monumentali di Palazzo Venezia, 29 novembre 2013 – 2 marzo 2014), a cura di M.G. Aurigemma, R. Vodret, E. Settimi, Roma, 2013, pp. 302-304, n. 59; E. Schleier, *Lanfranco's "Notte" for the Marchese Sannesesi and some early drawings*, in «The Burlington Magazine», CIV, 6, 1962, pp. 246-257.
- 26 AECR, fasc. 37, *Ricevuta rilasciata da Ulderico Orsini de' Cavalieri a Pietro Camuccini nel 1802 per l'acquisto di dieci quadri*.
- 27 AECR, fasc. 37, *Stock book PC*, rispettivamente nn. 3 e 35, valutati un massimo di 660 scudi ciascuno.
- 28 Dopo il 1809, il decadimento del vincolo fedecommissario sulla collezione Barberini rese possibili la divisione Barberini-Colonna di Sciarra e le conseguenti alienazioni di dipinti da parte degli eredi dei due rami. Cfr. L. Mochi Onori, *Le vendite di Cornelia Costanza e le copie dei dipinti*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno (Roma, 7-11 dicembre 2004) a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, Roma, 2007, pp. 629-636; P.L. Puddu, *The Provenance of Raphael's "Madonna of the pinks": II*, in «The Burlington Magazine», CLX, 1387, 2018, pp. 836-839. L'inventario stilato da Vincenzo Camuccini e Gaspere Landi, che fotografa lo stato della quadreria Barberini al momento della divisione ereditaria del 1812, è nella Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Barberini, Indice II, vol. 2727.
- 29 I dipinti degli artisti menzionati sono tutti conservati in Inghilterra: si tratta del *Porto di mare* di Lorrain (Alnwick Castle), la *Trasfigurazione* del Cavalier d'Arpino (Kingston Upon Hull, Ferens Art Gallery), il *Paradiso terrestre* di Brueghel e il pannello con le *Storie della Vergine e altri santi*, già attribuito a Giotto ma oggi ricondotto a Giovanni da Rimini (entrambi nella National Gallery di Londra così come la tavola di Raffaello).
- 30 Cfr. Giacomini, *Per reale vantaggio delle arti e della storia*, cit., pp. 104-105. Il documento in questione è in ACC, 4/VI/5, *Elenco di Quadri antichi dei Classici Maestri da formare una insigne Galleria*.
- 31 AECR, fasc. 37, *Ricevuta rilasciata da Luca Braschi a Pietro Camuccini nel 1811 per l'acquisto di due dipinti*, e *Stock book PC*, n. 113.
- 32 Ciò si ricava in particolare dal *Registro di oggetti d'arte e cose preziose di Vincenzo Camuccini*, in AECR, fasc. 37, ma anche dai resoconti dei viaggiatori che visitarono i locali aperti al pubblico tutte le domeniche, dove era allestita la porzione che all'epoca era ritenuta di maggior valore e importanza. Su alcuni di questi resoconti di viaggio cfr. nota 45.
- 33 Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), Trenta Notai Capitolini, ufficio 19 (notaio Gallese), ottobre 1833, *Testamento di Pietro Camuccini*, cc. 292r sgg.
- 34 Cfr. P.L. Puddu, *I disegni Lanciani di Pietro Camuccini. Appunti su un artista, mercante e collezionista tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento*, in «Studi sul Settecento romano», 31, 2015, pp. 269-288, in part. pp. 275-276, 284. L'opera è citata in G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architetti* [1568], ed. critica a cura di L. Collobi Raghianti, C.L. Raghianti, G. Innamorati, Milano, 1971-1978, IV, pp. 25-26.
- 35 Per i documenti sul quadro di Garofalo, conservati in AECR, fasc. 37-38, cfr. Puddu, *I disegni Lanciani*, cit., p. 284, nota 62; cfr. anche L. Finocchi Ghersi, *"Il moccolo che va avanti fa lume per due"*. Pio IX, il marchese Campana e la vendita della collezione Camuccini, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte», 57, 2002 (2003), pp. 355-380, in part. pp. 363-364.

- 36 Su Giovanni Battista Camuccini cfr. M. D'Amicis, *Biografia di Giovanni Battista Camuccini*, in *Giovanni Battista Camuccini (1819-1904). Magic Land*, a cura di F. Antonacci, D. Lapicciarella, Roma, 2020, pp. 55-59, con bibliografia precedente.
- 37 Finocchi Ghersi, "Il moccolo che va avanti fa lume per due", cit., pp. 355-380. Sulla vendita della quadreria Camuccini al Duca di Northumberland, cfr. anche J. Anderson, *The Provenance of Bellini's Feast of the Gods and a New/Old Interpretation*, in «Studies in the History of Art», 45, 1993, pp. 265-285; Puddu, *Pietro Camuccini (1760-1833)*, cit., pp. 215-227.
- 38 I documenti riguardanti questa vendita sono in ASR, Trenta Notai Capitolini, ufficio 4, (notaio Venuti), bb. 679-680, 25 maggio 1855, cc. 208-232, e AECR, fasc. 38.
- 39 Lettera pubblicata in Anderson, *The Provenance*, cit., pp. 281-282.
- 40 Finocchi Ghersi, "Il moccolo che va avanti fa lume per due", cit., pp. 360-363.
- 41 Cfr. Puddu, *Pietro Camuccini (1760-1833)*, cit., pp. 219-226.
- 42 L'atto di acquisto è datato 25 maggio 1855, cfr. nota 38.
- 43 Cfr. note 1, 3 e 4. Sul palazzo Camuccini di Cantalupo cfr. E.A. Di Carlo, *Castello di Cantalupo in Sabina*, Roma, 1989; per alcune notizie sull'allestimento dei quadri nel palazzo cfr. C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Roma, 1875, pp. 282-283; B. Lupi Manciola, *Il pittore Vincenzo Camuccini*, in «Latina Gens», 6-7, 1935, pp. 148-162.
- 44 Ad esempio: lo *Svenimento di Giulia* di Leonello Spada, per cui si veda P.L. Puddu, *Lo "Svenimento di Giulia" di Leonello Spada: note sulla storia collezionistica e la tecnica esecutiva*, in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 25, 2022, pp. 437-461.
- 45 Si vedano, ad esempio, i resoconti e diari di viaggio di Beucamp, Burkhardt, Constantin, Eaton, Eckersberg, Palmer, Passavant, Shinkel, Starke, Stendhal, Thurheim e Waagen.



Fig. 1: Giovanni Bellini e Tiziano, *Festino degli dei*, 1514, olio su tela.
Washington, National Gallery of Art. Foto: pubblico dominio.



Fig. 2: Bronzino, *Adorazione dei pastori*, 1539-40, olio su tavola.
Budapest, Szépművészeti Museum. Foto dell'Autore.



Fig. 3: Carlo Saraceni e collaboratore, *Ritrovamento di Santo Stefano*, 1615 ca, olio su tela.
Boston, Museum of Fine Arts. Foto dell'Autore.



Fig. 4: Giovanni Lanfranco, *Adorazione dei pastori (Notte)*, 1607 ca, olio su tela. Alnwick Castle, collezione Duca di Northumberland. Foto dell'Autore.



Fig. 5: Raffaello, *Madonna dei garofani*, 1506-07, olio su tavola.
Londra, National Gallery. Foto dell'Autore.



Fig. 6: Andrea Del Sarto, *Ritratto di giovane*, 1512 ca, olio su tavola. Alnwick Castle, collezione Duca di Northumberland. Foto dell'Autore.



Fig. 7: Sisto Badalocchio, *Erminia con i pastori*, 1615 ca, olio su tela.
Alnwick Castle, collezione Duca di Northumberland. Foto dell'Autore.



Fig. 8: Cavalier d'Arpino, *David con la testa di Golia*, 1598, olio su tela.
Collezione privata. Foto dell'Autore.