

Perspektivenwechsel:  
Sammler, Sammlungen,  
Sammlungskulturen  
in Wien und Mitteleuropa

SAMMLER, SAMMLUNGEN,  
SAMMLUNGSKULTUREN  
IN WIEN UND MITTELEUROPA

FORSCHUNGEN AUS DEM VIENNA CENTER  
FOR THE HISTORY OF COLLECTING

**Herausgegeben  
von Sebastian Schütze**

**Band 1**

**Sebastian Schütze (Hrsg.)**

Perspektivenwechsel:  
Sammler, Sammlungen,  
Sammlungskulturen  
in Wien und Mitteleuropa

**DE GRUYTER**

ISBN 978-3-11-060500-6  
e-ISBN (PDF) 978-3-11-060645-4  
ISSN 2701-9810

Library of Congress Control Number: 2020945918

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2020 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Coverabbildung: Pietro da Cortona, *Die Audienz des kaiserlichen Botschafters Paolo Savelli bei Papst Paul V. in der Sala Regia im Vatikan* (Detail), 1624, Schloss Rohrau, Sammlung Harrach

Covergestaltung: Kerstin Protz, Berlin

Satz: LVD GmbH, Berlin

Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# Inhaltsverzeichnis

Sebastian Schütze	
Vorwort . . . . .	VII
Cecilia Mazzetti di Pietralata	
La quadreria del cardinale Nicolò del Giudice (1660–1743), protettore degli Stati Austriaci . . . . .	1
Stefanie Linsboth	
„... mehr für historische Denkmäler als für Kunstwerke des Pinsels zu halten ...“ – Das Porträt Maria Theresias als Sammlungsobjekt . . . . .	69
Gernot Mayer	
Zu den Anfängen des Wiener Auktionskataloges. Die Kunstsammlung des Komponisten Georg Reutter d. J. (1708–1772) . . . . .	85
Anna Frasca-Rath	
Der Wert des Marmors. Preisgestaltung und Wertkriterien der Skulptur zwischen Rom und Wien um 1800 . . . . .	113
Julia C. Santa-Reuckl	
Zu Entstehung und Zerstreuung der Sammlung Friedrich Jakob Gsell . . . . .	137
Roswitha Juffinger	
Sammlungsgeschichte aus Museumsperspektive. Die Residenzgalerie Salzburg und deren Provenienzforschung zu Wiener Adelsmuseen . . . . .	161
Ladislav Daniel	
Collecting and cultural environment in an “open” and in a “closed” space: case studies from Bohemia and Moravia . . . . .	171

VI | *Inhaltsverzeichnis*

Kurzbiografien der Autoren . . . . .	195
Abbildungsnachweis . . . . .	198

Sebastian Schütze

## Vorwort

Das Vienna Center for the History of Collecting ist ein vom Bundeministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung gefördertes Kooperationsprojekt des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien mit zwei Instituten der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, dem Austrian Centre for Digital Humanities und dem Fachbereich Kunstgeschichte am Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen (seit 2019 Institut für die Erforschung der Habsburgermonarchie und des Balkanraumes). Ziel des Zentrums ist es, systematisch Sammler, Sammlungen und Sammlungskulturen in Wien und Mitteleuropa zu erforschen und im größeren kunst- und kulturhistorischen Kontext zu verorten.

Wien gehört zu den wichtigsten Kunst- und Kulturmetropolen Europas. Neben den kaiserlichen Sammlungen haben die großen Adelsfamilien, aber auch das aufstrebende Bürgertum hier umfangreiche Kunstsammlungen aufgebaut, die heute zu großen Teilen zerstreut sind. Genannt seien bedeutende Adelsammlungen wie Esterházy, Harrach, Lamberg, Lanckoróski, Liechtenstein, Rasumofsky, Schönborn oder Schwarzenberg, aber auch große Sammlungen von Hofbeamten, Bankiers, Großhändlern und Industriellen wie Birkenstock, Brukenthal, Castiglioni, Figdor, Gsell, Jäger oder Rothschild. Die Bedeutung Wiens als Zentrum des Sammlungswesens und des internationalen Kunstmarkts erschließt sich zur Gänze erst, wenn man auch Sammlungen einbezieht, die in Wien entstanden, aber schließlich nach Frankfurt, London, Prag, St. Petersburg oder Sibiu gelangten, ebenso wie Sammlungen, die nur zeitweise in Wien zur Aufstellung kamen oder hier nur versteigert wurden.

Als Quellen stehen dafür zahlreiche Sammlungsinventare und Verkaufskataloge, Rechnungsbücher, Korrespondenzen, Tagebücher und Reisebeschreibungen, aber auch Interieurbilder, Druckgraphiken und historische Fotografien zur Verfügung. Aufbauend auf die Pionierarbeiten Theodor von Frimmels (Abb. 1, 2) dokumentiert das Forschungszentrum systematisch Sammlungen in Wien und Mitteleuropa und macht diese in einer Datenbank zugänglich. Das Spektrum der Sammlungsobjekte reicht von der Antike bis in die Moderne, von Malerei und Skulptur bis zu Zeichnungen, Druckgraphik, Münzen, Silber, Porzellan und Prunkmöbeln. Alle bedeutenden Schulen der europäischen Kunst, aber auch die Kunst Ostasiens und Afrikas sind vertreten. Die forschungs-



Abb. 1 *Portrait von Theodor von Frimmel, 1927, Wien, Österreichische Nationalbibliothek*

leitenden Fragen betreffen Aufbewahrung und Präsentation der Objekte in den entsprechenden Sammlungsräumen, ebenso wie die Motivationen, die Ankaufspolitik, die Erwerbungsstrategien und die Rolle der beteiligten Akteure, die neben den Sammlern selbst auch Künstler, Kunsthändler und Kunsthistoriker umfassen. Dabei sind künstlerische und ästhetische Fragen eng mit ökonomischen und sozialgeschichtlichen Aspekten verknüpft.

Die Sammlungen in Wien und Mitteleuropa stehen in einem gesamteuropäischen Kontext. Prestige- und Statuskonkurrenz bilden über nationale Grenzen hinweg wesentliche Motoren des Sammlungswesens, der Kunstmarkt ist vor allem seit dem 17. Jahrhundert von einer rasanten, progressiven Internationalisierung gekennzeichnet. Wiener Sammler haben nach Rom, Madrid, Amsterdam, Paris oder Berlin geblickt und ihrerseits weit über Wien hinaus modellhaft gewirkt. Das Forschungszentrum beleuchtet die Bedeutung der Donaumetropole in diesem europäischen Kontext und versteht sich als Plattform, um Forschungsaktivitäten zu bündeln, um internationale Kooperationen auszubauen und den methodischen und theoretischen Rahmen des Themas „Sammler, Sammlungen, Sammlungskulturen“ zu erweitern.

Die Ergebnisse werden in der neuen Publikationsreihe *Sammler, Sammlungen, Sammlungskulturen in Wien und Mitteleuropa. Forschungen aus dem Vienna Center for the History of Collecting* vorgelegt, die sowohl Tagungsbände wie Einzelstudien umfassen wird. Besonderen Raum nehmen dabei Forschungen von Nachwuchswissenschaftlern ein, die mit ihren Masterarbeiten, Dissertationen und Post-Doc-Projekten wesentlich zum Aufbau des Gesamtprojektes beitragen. Der hier vorgelegte erste Band umfasst Beiträge der Eröffnungstagung am 24. November 2017, die am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien stattgefunden hat. Diese sind breit gestreut, behandeln Themen, die vom 17. bis ins 20. Jahrhundert reichen und auch methodisch zeigen, wie reich das Forschungsfeld sich darstellt: von den Sammlungen des Fürstbischofs von

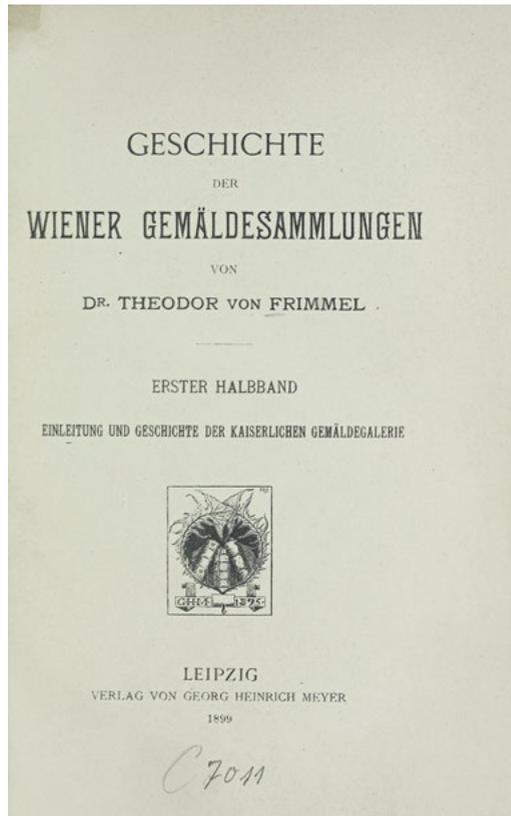


Abb. 2 Theodor von Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, Bd. 1, Leipzig 1899

Olmütz, Karl von Liechtenstein-Castelcorno, und des kaiserlichen Kardinalprotektors in Rom, Nicolò del Giudice, bis zu jenen des Komponisten Georg Reutter d. J., des Tuchhändlers Friedrich Jakob Gsell in Wien und des Kunsthistorikers Vincenc Kramář in Prag, von der „Porträtpolitik“ Maria Theresias zu den Erwerbungen der Salzburger Residenzgalerie aus der Sammlung Czernin, von den Anfängen des Wiener Auktionskataloges bis zur Preisgestaltung klassizistischer Skulptur.

Besonderer Dank gilt allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Vienna Center for the History of Collecting, die zum Gelingen der Tagung beigetragen haben, und all jenen Autorinnen und Autoren, die uns ihre für den Druck überarbeiteten Beiträge zur Verfügung gestellt haben. Die sorgfältige Einrichtung der Manuskripte haben mit großem Einsatz Gernot Mayer und Stephanie Sailer besorgt. Der Leiterin des Kunstprogramms beim De Gruyter Verlag, Katja Richter, und Tanja Bokelmann danken wir für die ebenso professionelle wie angenehme Zusammenarbeit. Die Durchführung der Tagung und der Druck des Bandes wurden großzügig von der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien und dem Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung gefördert.



Cecilia Mazzetti di Pietralata

## La quadreria del cardinale Nicolò del Giudice (1660–1743), protettore degli Stati Austriaci

### Nicolò del Giudice e la rete dei rapporti imperiali: politica e collezionismo

Se è ben nota la folta presenza di opere e artisti italiani in territorio austriaco tra Sei e Settecento, nel campo dell'architettura delle arti visive e di quelle performative, è solo di anni recenti la considerazione delle reti sociali che contribuirono ad alimentare tale presenza, essenziali ad attivare quei circuiti di *transfer* culturale che definiscono la cultura delle *élites* europee nell'età dell'assolutismo.

In particolare, un'analisi sistematica delle relazioni tra le corti di Vienna e Roma, in un'epoca in cui l'Urbe era ancora un centro cosmopolita e vivace di produzione artistica e di pratica collezionistica, si va rivelando fittamente intessuta di episodi di rilievo.

Tra gli attori che animano la scena del collezionismo e degli scambi artistici e musicali, e che promuovono la circolazione di oggetti di lusso frutto di sapienze artigiane di rango regale, si trovano non solo i mediatori per eccellenza, ovvero gli ambasciatori alla corte pontificia e i nunzi alla corte imperiale con tutto il loro seguito di agenti, funzionari e auditori,<sup>1</sup> ma anche quelle figure che avevano il compito e la funzione di rappresentare gli interessi dell'Impero e degli Stati ereditari austriaci presso il collegio cardinalizio: i cardinali protettori.<sup>2</sup>

Le funzioni talvolta si sovrappongono; è forse l'ambasciata del cardinale Michael Friedrich von Althann negli anni 1720–22 a conferire struttura, funzioni e procedure più organizzate e istituzionalizzate alla rappresentanza imperiale a Roma, ma certamente sia prima che dopo questo momento ambasciatori e cardinali protettori agiscono in prossimità, talvolta collaborando lealmente e di comune accordo, talaltra controllandosi a vicenda, comunque appoggiandosi anche a cardinali e auditori di rota di nazione tedesca, e tessendo relazioni stabili all'interno di un partito, quello imperiale, che aveva sempre contato a Roma su un numero minore di aderenti rispetto alle fazioni francese o spagnola. Così era stato negli anni Venti del Seicento per l'ambasciatore Paolo Savelli, cui veniva sempre affiancato per disposizione imperiale il cardinale von Zollern, così sembra fare anche il protagonista di questo scritto, il cardinal Nicolò del Giudice (fig. 1), che nelle lettere patenti di Carlo VI viene incaricato di agire in concordia con l'auditore

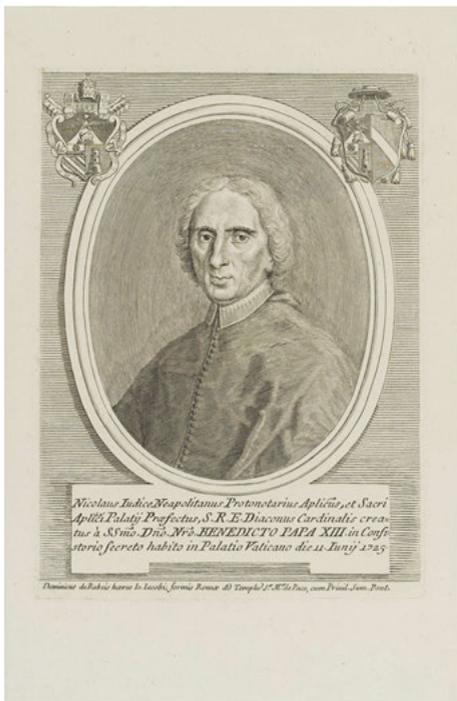


Fig. 1 *Ritratto del cardinale Nicolò del Giudice*, 1725 ca., Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek

di rota Monsignor Harrach, come recita l'intestazione: «Ad Cardinalem Giudice de Collato ipsi comprotectoratu et norma agendi, una cum comite ab Harrach».<sup>3</sup>

A riprova di un'attività di segno spiccatamente diplomatico, almeno negli anni Trenta-Quaranta del Settecento, nella corrispondenza diplomatica con la cancelleria imperiale si trovano anche le lettere dei cardinali protettori e comprotettori, ai quali spesso è richiesto di affiancare gli ambasciatori: quando il cardinale Juan Alvaro Cienfuegos depone il suo incarico è di fatto il cardinale Del Giudice a curare gli interessi e gli incarichi di rappresentanza dell'ambasciata, come i festeggiamenti per l'onomastico dell'imperatore Carlo VI.<sup>4</sup> Non è peraltro infrequente che nel *cursus honorum* dei cardinali di orientamento filoimperiale il protettorato o comprotettorato preceda un incarico come ambasciatore vero e proprio, è il caso del cardinale Wolfgang Hannibal von Schrattenbach e del cardinale Alessandro Albani. Di quest'ultimo Nicolò del Giudice è, in parte per i ruoli ricoperti (e tra questi anche il titolo cardinalizio di S. Maria ad Martyres), in parte per la statura culturale e collezionistica, per certi aspetti da considerare il predecessore.<sup>5</sup>

Nato a Napoli nel 1660 e morto a Roma nel 1743, Nicolò del Giudice dei principi di Cellamare era arrivato giovane nella città pontificia per seguire il *cursus studiorum* ecclesiastico all'ombra dello zio, il cardinale Francesco del Giudice, il quale dopo una decennale fedeltà alla corona spagnola, caduto in disgrazia a Madrid, avrebbe optato apertamente nel 1717 per il partito imperiale attraverso una lettera manifesto in cui si proclamava

vassallo dell'imperatore,<sup>6</sup> tanto da essere anche nominato per breve tempo oratore imperiale alla corte di Roma (1719–1720). Assurto alla prelatura nel 1693, Nicolò trascorse interamente la sua carriera nei gangli del potere pontificio, come maggiordomo con Clemente XI, Innocenzo XIII e Benedetto XIII, da questi infine nominato cardinale e iscritto in numerose congregazioni. La natura dei suoi incarichi lo mise a conoscenza di ogni manovra politica, e al contempo gli aprì il contatto quotidiano con la fiorente vita culturale ed artistica dell'Urbe. Oltre ad essere maggiordomo e pro maggiordomo dei Sacri Palazzi (presiedendo con tale incarico alla famiglia e palazzo pontificio e a tutte le spese, e gestendo, ad esempio, l'allestimento del cortile del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio), il cardinal del Giudice era infatti anche Presidente del Tribunale delle Acque e Strade, organismo centrale per la storia urbanistica della città in anni cruciali come quelli della costruzione del Porto di Ripetta e della scalinata di Trinità dei Monti.

A leggere il Cardella la sua consuetudine con le arti e gli artisti non fu dovuta solo ad abitudine professionale, ma ad autentica passione: «Il genio predominante di questo cardinale era di fare acquisto di quadri di eccellente mano, e di gemme che per la loro rarità, e bellezza avessero il pregio di rendersi singolari, e preziose. Non mancò di beneficiare altamente gli uomini dotti, e letterati, e commendabili per nascita, ed integrità di costumi, inverso de' quali si mostrò munifico, e liberale, e prevenendo talvolta i loro bisogni, non aspettava neppure l'ufficio di loro preghiere».<sup>7</sup>

Il ricchissimo e ancora inedito inventario *post mortem* che si pubblica in appendice,<sup>8</sup> con i suoi 942 tra quadri e disegni in cornice, 12 serie di arazzi per un totale di 74 pezzi più un baldacchino composto da sei pendoni e un dossale, oltre a innumerevoli sculture e oggetti d'arte, conferma l'opinione del biografo.

Del culto del Cardinale Del Giudice per le arti e le lettere informa anche un'altra serie di documenti, più aridi e tuttavia utili a definirne ulteriormente le relazioni: i suoi conti presso il banco di Santo Spirito, una fonte dalla quale è possibile ricavare notizie altrimenti non desumibili dall'inventario, come il fatto che il cardinale negli anni in cui era protettore degli Stati Austriaci effettuasse frequenti pagamenti agli orefici Andrea Valadier e Giovanni Antonio Fornari (l'inventario degli argenti ne elenca infatti in quantità, e sontuosissimi; Valesio li descrive «all'ultima moda»), al medaglista di origine tedesca Ermenegildo Hamerani, a Pietro Paolo Bencini, maestro di cappella a Santa Maria dell'Anima e molto stimato dall'Imperatrice Elisabetta Cristina, per la quale aveva composto due cantate. Vi compare infine sempre il fidato Francesco Lemer, che dall'inventario notarile si desume esserne il computista, e che però risulta anche librettista per le musiche di Alessandro Scarlatti, dunque forse in rapporto con il più noto Gaetano Lemer, segretario di nunziatura a Lucerna, ma famoso soprattutto per i suoi libretti, arcade come era peraltro anche lo stesso Del Giudice.<sup>9</sup>

Sebbene la famiglia Del Giudice fosse inizialmente identificata da una solida appartenenza spagnola,<sup>10</sup> dopo la rottura del cardinal Francesco con la Spagna, nel secondo e terzo decennio del Settecento è Nicolò a cambiare in modo netto orientamento politico;

inizia ad interessare relazioni appropriate e a prendere posizione nei conclavi che lo avvicinano alla casa d'Austria per approdare infine all'incarico di Protettore degli Stati Austriaci conferitogli dall'imperatore Carlo VI.<sup>11</sup> Il non avere avuto una frequentazione diretta e personale della Germania e degli Stati ereditari Austriaci e il non poter vantare una fedeltà plurigenerazionale nei confronti della casa d'Austria fa apparire il suo ruolo sotto il profilo politico talvolta adombrato da dubbi – Cardella ne ricorda un violento scontro con l'ambasciatore cardinal Althann, ma anche le fonti di prima mano rivelano i dubbi nutriti nei suoi confronti<sup>12</sup> – e dunque tanto più bisognoso di manifestazioni pubbliche di appartenenza, sebbene di natura simbolica rispetto all'esplicito proclama pubblicato dall'avo. Ben pochi erano d'altronde nell'Urbe i casati che nelle generazioni avevano mostrato una prolungata e convinta fedeltà agli Asburgo austriaci, all'infuori dei Savelli, Santacroce, Conti e dei rappresentanti delle grandi famiglie della nobiltà imperiale di soggiorno a Roma per brevi periodi (*Kavaliertour* o studio al Collegio Germanico) o per lunghi incarichi in curia, come l'Auditore di Rota Johann Ernst von Harrach sopra nominato.

Come noto lo spazio romano di condensazione e visualizzazione del partito imperiale e cattolico è la chiesa nazionale di Santa Maria dell'Anima.<sup>13</sup> È lì che gli ambasciatori o i cardinali protettori organizzano le celebrazioni della casa imperiale. Negli anni del protettorato del cardinale Nicolò del Giudice, ad esempio, il Valesio nel suo *Diario* ricorda le grandi feste di San Carlo per l'onomastico dell'imperatore Carlo VI in Santa Maria dell'Anima, su invito del cardinale, poi seguite da sontuosi banchetti.<sup>14</sup> Almeno sotto questo profilo l'imperatore poteva ben essere soddisfatto, giacché Nicolò del Giudice era noto per ricevere con splendore e magnificenza.<sup>15</sup>

Facile immaginare che mentre godevano delle sontuose prelibatezze ricordate dalle cronache, gli ospiti illustri ammirassero la quadreria frutto del «genio predominante» del cardinale ospitata nel palazzo da lui abitato a Pasquino.<sup>16</sup> Tale dimensione pubblica richiede un'analisi che non sia solo volta alla ricostruzione della consistenza e all'individuazione dei pezzi appartenuti al cardinale, ma sia in grado di interpretare il significato certamente anche politico della collezione Del Giudice. Ad una interpretazione in tal senso conduce soprattutto una circostanza che si è potuta chiarire solo recentemente per via documentaria, e cioè che la maggiore acquisizione di quadri da parte dell'allora Monsignor Nicolò del Giudice avviene nel 1712–13 attraverso un banchiere che probabilmente agì da prestanome e riguarda una parte consistente della collezione Savelli, finita sul mercato alla morte dell'ultimo principe, Giulio, anziano, senza eredi in linea diretta e sommerso dai debiti.<sup>17</sup>

La vendita forzosa, benché lasci poche tracce nelle fonti di taglio cronachistico, dovette avere una certa risonanza a Roma per la notorietà del principe che nonostante il declino inarrestabile del patrimonio familiare e lo stato rovinoso del palazzo a Montesavello,<sup>18</sup> si era distinto per essersi portato in modo principesco ed aver rappresentato il Re di Spagna nel conferimento della onorificenza del Toson d'Oro al conte Martinitz ancora nel 1698.<sup>19</sup> Fino alla fine il principe Savelli venne nominato nelle relazioni d'am-

basciata tra i personaggi di riferimento della casa d'Austria nella città pontificia, e le istruzioni agli ambasciatori inviati a Roma dalla corte di Vienna includevano le credenziali per il principe Savelli, oltre a pochi altri di provata fedeltà.<sup>20</sup> Nonostante già alla metà del Seicento molti pezzi importanti fossero stati venduti, alla morte di Giulio la collezione era comunque notevolmente accresciuta rispetto al nucleo iniziale, pregiatissimo, di quadri antichi del Cinquecento e dei primi decenni del Seicento, raccolti in breve tempo dai fratelli Paolo e Federico Savelli. Si erano infatti aggiunti i quadri del cardinale Fabrizio, l'eredità Montalto ricevuta dal cardinale Paolo,<sup>21</sup> i dipinti portati in dote da Caterina Giustiniani Savelli, seconda moglie di Giulio, ed altri quadri più moderni acquistati infine da Paolo e Giulio, i due fratelli di quest'ultima generazione.

Al di là delle manovre o delle pressioni dei creditori, costituiti in concorso e guidati dai Ruspoli e dai Cardelli, per il cardinal Del Giudice il senso dell'acquisto di una parte della collezione Savelli non dovette essere solo quello di risolvere un problema di natura finanziaria che a Roma rischiava di diventare scottante e sul quale prima Giulio e poi la vedova Caterina Savelli avevano tentato di sensibilizzare l'imperatore. Senza dubbio c'era da una parte lo spirito insaziabile del collezionista, forse ancora agli esordi, che di fronte ad un'intera raccolta, relativamente conosciuta, non si lasciò sfuggire l'occasione. Eppure quella Savelli – benché ricchissima e raffinata – non era tra le collezioni più celebri. Mentre era invece ben nota e risaputa l'inattaccabile fedeltà imperiale della famiglia ormai decaduta che per tutto il Seicento aveva rappresentato compattamente gli interessi della corona austriaca presso la corte pontificia, prima svolgendo incarichi diplomatici e militari di primo piano, in seguito in forma più privata, ma sempre con convinta adesione alla fazione imperiale a Roma. Una fazione – poco considerata come tale nella storia dell'arte – che fondava la sua presenza, non sempre politicamente vincente, su una solida rete di relazioni tra famiglie che proseguì ininterrotta nell'arco di diverse generazioni tra Seicento e Settecento.<sup>22</sup>

C'è insomma da domandarsi se l'acquisto da parte del cardinal Del Giudice non faccia parte della sua strategia di acquisizione di una identità filoimperiale.

Almeno un elemento lo lascia intendere, ed è da trovarsi negli elenchi di quadri da lui prestati, ancora monsignore, per la mostra annuale organizzata da Giuseppe Ghezzi in San Salvatore in Lauro. L'occasione costituiva una efficace vetrina per i collezionisti, che dovevano dunque operare delle scelte ben ponderate per i loro prestiti.<sup>23</sup> Del Giudice è sempre tra i prestatori più generosi; nel 1712 promette, tra i molti, due quadri che poi non manda («non si hebbe» scrive Ghezzi nei suoi appunti), ma che ripropone subito l'anno successivo, allorquando Ghezzi lo descrive come «compitissimo signore, e amantissimo del disegno».<sup>24</sup> Il che fa pensare che il primo anno non fossero nella sua disponibilità come sperato – l'acquisizione era in corso –, e che invece lui tenesse molto a mostrarli: «Il papa con li sonatori, del Domenichino. Il quadro di Pietro da Cortona, col Papa che riceve un Imbasciatore».<sup>25</sup> Alla data dell'esposizione la descrizione, sebbene imprecisa, mostra la comprensione piena del soggetto e corrisponde all'ultimo inventa-



Fig. 2 Pietro da Cortona, *Udienza in Sala Regia per l'Ambasciata d'obbedienza di Ferdinando II a papa Paolo V*, 1624, Schloss Rohrau, collezione Harrach

rio Savelli che li vede registrati.<sup>26</sup> Trent'anni dopo, all'atto della stesura dell'inventario notarile del cardinal Del Giudice, il ricordo del soggetto (e naturalmente anche dell'attribuzione) va sfumando e l'identità dei personaggi viene fantasiosamente reinterpretata: «Altri due di palmi sette quasi riquadrati, uno rappresentante il Papa Clemente VII in trono, che riceve un Ambasciatore nella Sala Regia, e l'altro il medesimo Papa à tavola, con altra tavola con Carlo V = opera uno del Domenichini, e l'altro di Pietro da Cortona = con cornici modello Salvator Rosa dorate».<sup>27</sup> Grazie alla registrazione di Ghezzi per la mostra del 1712, che fornisce l'aggancio identificativo tra i due inventari, Savelli e Del Giudice, si può affermare senza tema di errore che si tratta di quei due grandi quadri (di una serie di tre) commissionati da Paolo Savelli nel 1624 rispettivamente ad



Fig. 3 Alessandro Turchi, *Banchetto offerto da papa Paolo V all'Ambasciatore Paolo Savelli in occasione dell'Ambasciata d'obbedienza di Ferdinando II a papa Paolo V*, 1624, Schloss Weitra, collezione Fürstenberg

Alessandro Turchi detto l'Orbetto e a Pietro da Cortona,<sup>28</sup> per celebrare la propria fastosa ambasciata straordinaria eseguita nel maggio 1620 per presentare a Paolo V le credenziali del nuovo imperatore Ferdinando II. Le tre tele ordinate dal principe rappresentavano i tre momenti salienti del cerimoniale previsto per l'ambasciata d'obbedienza, fino a quel momento erano rimasti presso gli eredi Savelli ed erano appena andati in vendita con il resto della collezione; alla luce della nuova documentazione qui presentata, solo due – i quadri appunto mostrati a San Salvatore in Lauro – si possono seguire nella raccolta del cardinal Del Giudice e oltre fin verso i primi dell'Ottocento (figg. 2, 3).<sup>29</sup> Tuttavia non potevano ritenersi certamente i pezzi migliori né della raccolta Savelli, né di quella Del Giudice, che annoveravano l'una dipinti del Cinquecento veneziano e ferrarese, quadri di Orazio Gentileschi, dei Carracci, di Albani, del Guercino, l'altra pittura antica, da Bronzino a Dürer (o presunti tali) fino a tutti i protagonisti del tardo Seicento e del Settecento romano. Erano però quelli di maggiore facilità comunicativa, una cronaca visiva di avvenimenti non troppo remoti, facilmente decifrabili anche dai conoscitori meno accorti.

Presentando al pubblico il recentissimo acquisto, Monsignor Del Giudice sembra così volersi appropriare non solo dei quadri, ma anche di ciò che essi rappresentavano per i precedenti proprietari, ovvero un manifesto visivo di appartenenza politica, non dissimile dalla pratica di esporre le armi dell'imperatore alla porta del proprio palazzo.

Negli anni successivi tale identificazione di Nicolò del Giudice con il partito imperiale diventa cosa nota, a Roma e fuori: almeno così riporta la pubblicistica di lingua tedesca durante i tumulti legati alle vicende spagnole e a fronte del crescente sentimento antispagnolo: «da hingegen das Volck vor dem Pallast des Grafen Harrach und des Cardinal del Giudice immerfort ruffte: Es Lebe der Kayser, es sterben die Spanier».<sup>30</sup> La collaborazione con il giovane Harrach dovette essere solida, costante, e controllata anche da Vienna; un suo ritratto si trovava nella raccolta del cardinale Del Giudice.<sup>31</sup> Se Monsignor Harrach sia in qualità di auditore che negli anni in cui svolse la funzione di rappresentante imperiale invia un grande numero di lettere e resoconti alla corte imperiale e al padre, conte Aloys Thomas Raymund von Harrach, in misura minore ma non meno costante è da osservarsi la corrispondenza inviata dal cardinale Del Giudice alla cancelleria imperiale e al conte Harrach a Vienna. Interessante quest'ultima, soprattutto quando il porporato si trovò a dover gestire l'eredità del giovane prematuramente e repentinamente scomparso nel dicembre 1739.

L'inventario notarile del cardinale, che fotografa la collezione al termine della sua carriera nel 1743, ne rispecchia il ruolo, a quel punto ormai pienamente consolidato: nelle prime stanze, destinate all'attesa dei visitatori che volevano conferire, appaiono subito i ritratti dei papi, dei regnanti, del principe di Asturia, di cui lo zio Francesco del Giudice era stato aio, e della regina di Ungheria, a quel tempo Maria Teresa, per la quale tra l'altro era stato proprio Nicolò del Giudice a presentare al papa richiesta di dispensa matrimoniale. L'unico ritratto di Luigi XIV era invece stato relegato nella seconda Guardaroba, nascosto agli occhi dei visitatori.

Ma ci sono anche altri più sottili indicatori di atteggiamenti politici o simbolici, ben meno scontati dei ritratti dei sovrani. Il primo quadro registrato dall'inventario è ad esempio in stretto rapporto con i Savelli, anche se non sembra venire dalla loro collezione: «Un quadro in tela di 4 e 3 da basso del Masucci rappresentante PP Onorio III con cornice dorata». Onorio III era il papa fondatore dell'Ordine francescano, del quale i Savelli avevano rivendicato, anche manipolando la storiografia contemporanea con la loro influenza, l'appartenenza alla famiglia, fatto poi smentito dagli studi moderni. Che il quadro, registrato poco prima della serie dei ritratti di papi e sovrani, sia però un quadro moderno, eseguito dal Masucci, davvero stupisce, e va spiegato con una precisa volontà di identificazione, da parte di un nuovo committente quale potrebbe essere stato proprio Del Giudice.

Certamente il cardinale dovette essere committente diretto di Masucci, come già Nicola Pio riferiva («ha fatto molti lavori per Monsignor del Giudice»);<sup>32</sup> ai tre quadri assegnati al pittore nell'inventario,<sup>33</sup> ritengo si possa aggiungere anche il «ritratto della



Fig. 4 Agostino Masucci, *Ritratto del cardinale Nicolò del Giudice in veste da camera*, post 1725, Mercato antiquario

ch. me. del cardinal Nicolò in abito in veste da camera, con cornice da 4 palmi modello Salvator Rosa dorata», che pare corrispondere ad un bel ritratto firmato da Masucci e comparso sul mercato (fig. 4).<sup>34</sup>

L'individuazione di un «paradigma indiziario» che sembra indicare una precisa volontà di collocazione politica espressa anche con simboli visivi, non deve però sottrarre valore ad un collezionista di grande respiro e di vasti interessi, quale emerge dalla lettura dell'inventario nel suo complesso.

## La collezione del cardinale nel palazzo a Pasquino

L'inventario è infatti il ritratto di una collezione molto vasta e rispecchia ciò che le fonti dicono del cardinale, il suo «genio particolare per acquistare quadri di buona mano». L'inventariazione dura un mese, in cui ogni giorno il notaio, alla presenza di testimoni tra cui il computista Francesco Lemer, annota scrupolosamente, probabilmente sulla base di liste presenti in casa, tutti gli arredi della dimora a Pasquino. E' dunque possibile rintracciare alcune delle opere principali e riportare alla luce una importante vicenda collezionistica, quella del cardinal Del Giudice, rimasta finora del tutto in ombra.

Nel palazzo che si presentava ancora nella veste seicentesca gli arredi sono ricchissimi: tavolini, studioli, piccoli bronzi e marmi, oggetti in alabastro, medaglie, molte porcellane olandesi e orientali, soprattutto giapponesi, orologi e profusione di argenti, curiosità di arte e natura (un presepe di corallo), parati sontuosi, arazzi di gran pregio,



Fig. 5 Gaspar Van Wittel, *Veduta di Napoli con il borgo di Chiaia da Pizzofalcone*, 1726 ca., Napoli, Collezione Intesa Sanpaolo, Gallerie d'Italia – Palazzo Zevallos Stigliano



Fig. 6 Gaspar Van Wittel, *Il Porto di Ripetta*, 1726 ca., Collezione privata

tra i quali serie fiamminghe (*Storie di San Paolo* di Pieter Coecke Van Aelst, *Storie di Ercole* forse della serie di Willem Dermoyen), e poi centinaia e centinaia di quadri, molti dei quali con attribuzione circostanziata.

Non mancavano, come è ovvio, i ritratti di famiglia e le vedute dei propri possedimenti a Napoli (il palazzo Cellamare a Chiaia prima di tutto, ristrutturato nel 1726 con la sovrintendenza del cardinale, che aveva chiamato a Napoli l'architetto Ferdinando Fuga) o relativi ai propri incarichi, come la costruzione del porto di Ripetta, probabilmente commissionati dallo stesso cardinale a pittori di grido, Gaspar Van Wittel (figg. 5, 6) e Giovan Paolo Panini.<sup>35</sup>

Tra gli altri quadri ce n'era per tutti i gusti: seguendo le attribuzioni dell'inventario si va dalla grande pittura del Cinquecento, soprattutto veneta, Giorgione, Giovanni Bellini, Tiziano, Palma, Sebastiano del Piombo, Veronese, Tintoretto e anche Parmigianino, qualche presenza centro italiana di rilievo, con un Beato Angelico, un Perugino, un paio di opere di Giulio Romano, Bronzino, e poi Girolamo Muziano, Cavalier d'Arpino, il già allora immancabile Caravaggio (almeno nelle intenzioni degli inventariatori), e ancora la scuola romana del Seicento, Pietro da Cortona e i suoi allievi, Poussin, la scuola emiliana da Annibale Carracci in poi, con Guido Reni, Guercino, Lanfranco, Schedoni, Sirani, fino alla pittura romana più recente, dominata da Carlo Maratta e dai suoi seguaci ed epigoni, come si avrà modo di descrivere più avanti. Con qualche incursione, non infrequente, tra gli stranieri: Brueghel, una *Natività* attribuita a Dürer, Rubens, oltre a quegli altri nomi fiamminghi dei quali c'era ampia circolazione nelle quadrerie e sul mercato romani. Alcuni dipinti dalla tarda maniera al barocco provengono dalla ricca collezione Montalto, attraverso il passaggio ereditario nella Savelli: è il caso dei quadri su lavagna, il celeberrimo  *Davide e Golia*  di Daniele da Volterra ora al Louvre, non registrato nell'inventario perché donato poco dopo l'acquisto al re di Francia nel 1715 per mano del fratello, Antonio Giudice principe di Cellamare in quell'anno ambasciatore presso Luigi XIV (fig. 7; si veda *infra*).

Si trovavano già presso il cardinal Montalto e poi nella raccolta di Giulio Savelli, analogamente montate su un unico supporto ligneo con su scolpite le armi Peretti, anche due lavagne poi divise e incorniciate separatamente nell'inventario del Giudice, con una *Pietà* e un *Cristo portacroce* del cavalier d'Arpino: «[549–550] Dui quadri misura d'imperatore in pietra uno rappresentante la Pietà, e l'altro Cristo con la croce in

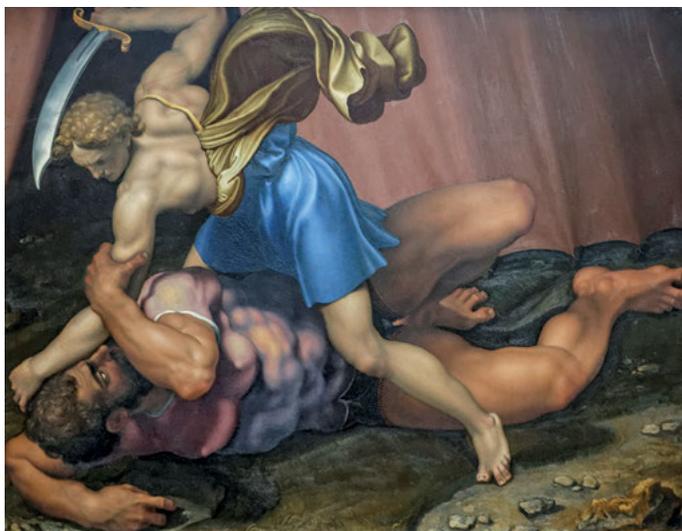


Fig. 7 Daniele da Volterra, *Davide e Golia*, 1550–1555, Paris, Musée du Louvre



Fig. 8 Cavalier d'Arpino, *Pietà*, 1612 ca., Berlino, Gemäldegalerie

spalla = opera del Cav. Giuseppe d'Arpino = con cornici all'antica dorata», rimasti presso gli eredi Del Giudice e poi finiti a Berlino, dove solo il Cristo morto è sopravvissuto alle vicende della Seconda Guerra Mondiale (fig. 8).<sup>36</sup> Non a caso il museo registra una provenienza da Napoli, dove fu acquistato nel 1841–42 («comprato a Napoli dagli antenati di un certo signor Zir»<sup>37</sup>): non può che trattarsi di Martino Zir e del figlio Gaetano, noti imprenditori e collezionisti proprietari del lussuoso Albergo Vittoria, nelle cui camere era esposta la raccolta, visibile così ai tanti visitatori stranieri che animavano la città partenopea.<sup>38</sup>

Onnivoro nei gusti, purché la pittura fosse di qualità, dovette davvero essere il cardinal Del Giudice. Anche ad osservare i materiali si trova di tutto: tavole, tele, rami, lavagne ed altre pietre, pastelli su carta; e per quanto riguarda i soggetti: ritratti, vedute, teste di carattere, nature morte, soggetti sacri del Vecchio e del Nuovo Testamento, qualche più rara mitologia o tema letterario, come l'*Angelica e Medoro* quadrato di 9 palmi per lato di Lanfranco, rimasto a lungo presso gli eredi,<sup>39</sup> probabilmente da potersi collegare al quadro di Rio de Janeiro (fig. 9).<sup>40</sup>

Non si può individuare un allestimento tematico; le ragioni dell'esposizione vanno cercate in prima istanza nel formato e nel materiale, e solo in seconda battuta nel genere o soggetto. I quadri d'autore riempiono diverse stanze intorno alla camera «dove morì la chiara memoria del signor Cardinale», a cominciare da una di pianta triangolare «interiore» rispetto alla stanza da letto, e poi nell'appartamento superiore, nella galleria,