

The Borghese Gallery's Historical Archive: Sources and Documents for Art History

Pier Ludovico Puddu

Abstract The paper examines the structure, organization, and historical development of the Historical Archive of the Galleria Borghese, highlighting its significance for the study of collecting practices, museology, and institutional management. Special attention is given to the formation and evolution of the archive's two internal sections and their relationship with the Borghese family documents preserved in the Vatican Archives. The current state of research is outlined, alongside the ongoing digitization process, which plays a crucial role in improving access and fostering new interpretive approaches. By analyzing diverse documentary materials, the paper identifies new potential areas of investigation, presenting the archive as an active tool for a deeper understanding of institutional dynamics and the history of the Borghese collection.

Keywords Borghese Gallery and Archive; Borghese Collection; Giovanni Piancastelli; Digital Humanities

Pier Ludovico Puddu, a research fellow at the Scuola Normale Superiore, holds a PhD in Art History from Sapienza University of Rome. He has participated in numerous national and international conferences and is the author of articles and essays on Raphael, Girolamo Muziano, Caravaggio, Guido Reni, Leonello Spada, Pietro and Vincenzo Camuccini, as well as on the history of collecting and the art market.



Peer review

Submitted 17.03.2025

Accepted 03.06.2025

Published 15.12.2025

Open access

© Pier Ludovico Puddu 2025 (CC BY-NC-SA 4.0)

pl.puddu@hotmail.it

DOI: 10.2422/3035-3769.202502_07

L'archivio storico della Galleria Borghese: fonti e documenti per la storia dell'arte

Pier Ludovico Puddu

Riassunto Il contributo esamina la consistenza, l'ordinamento e la storia dell'Archivio storico della Galleria Borghese, evidenziandone la rilevanza per lo studio del collezionismo, della museologia e delle pratiche gestionali. Particolare attenzione è riservata alla formazione e sviluppo delle due sezioni archivistiche interne e al rapporto con la documentazione dell'Archivio Borghese conservata in Vaticano. Si delinea lo stato degli studi e si dà conto dell'attuale processo di digitalizzazione, che rappresenta uno strumento decisivo per l'accessibilità e lo sviluppo di nuove linee interpretative. Attraverso l'analisi di tipologie documentarie eterogenee, si tratteggiano infine nuovi possibili ambiti di ricerca, restituendo questo archivio come strumento operativo per una maggiore comprensione delle dinamiche istituzionali e della storia della collezione Borghese.

Parole chiave Archivio e Galleria Borghese; Collezione Borghese; Giovanni Piancastelli; Digitalizzazione

Assegnista di ricerca presso la Scuola Normale Superiore, Pier Ludovico Puddu ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Storia dell'arte presso la Sapienza Università di Roma. Ha partecipato a numerosi convegni nazionali e internazionali ed è autore di articoli e saggi su Raffaello, Girolamo Muziano, Caravaggio, Guido Reni, Leonello Spada, Pietro e Vincenzo Camuccini, nonché sulla storia del collezionismo e del mercato dell'arte.

L’archivio storico della Galleria Borghese: fonti e documenti per la storia dell’arte*

Pier Ludovico Puddu

Premessa

L’archivio storico della Galleria Borghese, tuttora da indagare nella sua interezza, rappresenta una risorsa imprescindibile per lo studio della raccolta borghesiana e, per estensione, dell’arte, della museologia e della conservazione del patrimonio culturale italiano. Distinguendosi da analoghi archivi museali per la specificità dei materiali da cui è costituito, quello in esame non solo documenta oltre un secolo di amministrazione pubblica della collezione nata per volere del cardinale Scipione Borghese al principio del XVII secolo, ma è anche una viva testimonianza della transizione da galleria privata a moderna istituzione museale a partire dal passaggio allo Stato avvenuto nel 1902.¹ La ricchezza della documentazione riguardante la storia della collezione Borghese e le successive fasi di sviluppo sotto la gestione pubblica qualifica tale deposito di memorie come un *unicum* nel panorama archivistico dei musei nazionali e non solo, in quanto non esistono raccolte storiche di simili proporzioni che, accompagnate dal materiale documentario in grado di farci risalire alle origini del collezionismo privato della famiglia, siano pervenute sotto il controllo dello Stato. Inoltre, la specificità e coerenza del materiale conservato, la sua complessa stratificazione e l’importanza delle informazioni che ne emergono fanno sì che oltre al museo (inteso come contenitore e contenuto) anche lo stesso archivio venga a buon diritto consi-

* La presente ricerca è stata condotta nell’ambito del PRIN 2022, codice 2022PEL788, titolo *La Galleria Borghese e i suoi pubblici, 1888-1938*, finanziato dall’Unione europea-Next Generation EU, Missione 4 Componente 1, CUP E53D23014060006, principal investigator Lucia Simonato, Unità della Scuola Normale Superiore. Il PRIN si è svolto in collaborazione scientifica con la Galleria Borghese. Colgo l’occasione per ringraziare sentitamente Francesca Cappelletti, Emanuela Settimi e Lucia Simonato per il proficuo scambio di idee e i preziosi consigli che hanno contribuito alla stesura di questo lavoro.

¹ Sul passaggio della Galleria Borghese allo Stato italiano cfr. BARBERINI 1984, pp. 33-44; AGOSTI 1984, pp. 45-72; STACCIOLI 1994, pp. 344-59.

derato, al di là dell'esplicita normativa di riferimento, di eccezionale interesse storico-culturale.² Non a caso, le ricerche attualmente in corso in questo archivio costituiscono parte integrante e sostanziale del PRIN (Progetto di Rilevante Interesse Nazionale) sulla Galleria Borghese e i suoi pubblici tra XIX e XX secolo.

1 *La Galleria Borghese e i suoi archivi alla fine del XIX secolo*

L'origine del fondo documentario della Galleria come entità autonoma e separata dal più consistente archivio della famiglia Borghese è da ricondursi alla fine del XIX secolo.³ Un preciso termine *post quem* è individuabile nel 1887, quando il pittore Giovanni Piancastelli (1845-1926, Fig. 1) – già dal 1871 insegnante di disegno dei figli del principe Marcantonio V (1814-1886) – fu incaricato «di avere un occhio alla Galleria» e successivamente di riunire i capolavori della collezione Borghese nella celebre villa Pinciana (oggi sede della Galleria Borghese), che allora si configurava soprattutto come un museo di sculture.⁴ La storia della raccolta borghesiana e dei continui spostamenti delle opere nelle varie residenze di famiglia è talmente articolata e complessa da non poter essere qui riassunta,⁵ ma è possibile fornire un'istantanea della situazione al momento dell'Unità d'Italia: sulla base della ripartizione in vigore all'epoca è necessario ricordare che nel palazzo di famiglia a Campo Marzio era collocata la «Galleria» dei quadri, mentre la villa era sostanzialmente un «Museo» di scultura.⁶ È opportuno chia-

² Trattandosi dell'archivio di un ente pubblico, ovviamente esso rientra già di per sé tra i beni culturali come sancito dagli artt. 2 e 10 del D. Lgs. 42/2004 (Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio).

³ Informazioni fondamentali sulla storia degli archivi della famiglia Borghese, ad oggi quasi interamente confluiti nell'Archivio Apostolico Vaticano (d'ora in poi AAV), si trovano in ROMANELLI 2014, pp. 261-344.

⁴ Sulla figura di Giovanni Piancastelli cfr. in particolare DE SANTI, DONATI 2001 e il più recente DE SANTI, DONATI 2014. Per notizie sul trasferimento della quadreria dal palazzo alla villa alla fine del XIX secolo si veda BARBERINI 1984, pp. 37-9 e, da ultimo, GIACOMINI 2025, in part. pp. 86-119; molti documenti sono in AAV, Archivio Borghese, b. 350.

⁵ Per una bibliografia aggiornata sulla storia della collezione si rimanda al *Catalogo generale* 2022.

⁶ Questione certamente nota ai conoscitori della storia della raccolta ma non così ovvia sebbene emerga chiaramente anche dalla suddivisione delle carte di famiglia confluite in AAV, in cui si fa costantemente riferimento a Galleria e Museo come due entità distinte. Nei decenni che precedono la riunione della collezione, la presenza nella villa di opere pittoriche (quasi tutte non fedecommissarie) si può sostanzialmente ricondurre a esigenze di arredo.

rire in via preliminare che solo dopo il 1891, anno del definitivo trasferimento dei dipinti che portò alla riunione dei maggiori capolavori borghesiani nella villa suburbana, il nome Galleria Borghese va inteso come riferito alla collezione nella sua interezza, mentre prima di quella data si distingueva solitamente tra Galleria e Museo quali diversi contenitori di opere d'arte, così come erano due le relative raccolte fedecommissarie.⁷

Sebbene non sia stato ancora condotto uno studio sistematico dell'anzidetto trasloco dal palazzo alla villa, le operazioni affidate a Piancastelli a partire dalla fine del 1886 traevano le loro ragioni da molteplici fattori che si tenterà di sviscerare: in primo luogo furono determinanti la morte di Marcantonio V Borghese in quello stesso anno e la conseguente e complessa divisione ereditaria prodotta anche in forza delle mutate leggi postunitarie in materia fedecommissaria e quindi successoria, che inizialmente comportarono la comunione di molti beni artistici, e non solo, tra i dieci figli del principe.⁸ Il suo testamento, conformemente alla sostanziale impossibilità di lasciare tutte le opere vincolate ad un unico discendente (cosa avvenuta per molte generazioni fino ad allora), pur non potendo disporre la divisione fisica delle stesse, prevedeva che la relativa proprietà fosse suddivisa in quote ereditarie.⁹ Il primogenito maschio Paolo Borghese (1845-1920), aggregando la quota ereditaria di 1/20 con la metà già di sua proprietà pervenutagli in seguito al Regio Decreto 286 del 28 giugno 1871 e successivo atto di regolazione dei diritti fedecommissari tra lui e il padre (*ante 1878*),¹⁰ fu colui

⁷ Sul fedecompresso artistico borghesiano, rinnovato dal principe Francesco Aldobrandini nel 1833, cfr. MARIOTTI 1892, pp. 81-102; CANTALAMESSA 1893-94, pp. 79-101. Tra le varie copie note degli elenchi fedecommissari vanno qui ricordate quelle nell'Archivio della Galleria Borghese (d'ora in poi AGB), B 1-7.

⁸ Marcantonio V, figlio di Francesco (1776-1839), fu l'ultimo principe Borghese a ereditare universalmente la raccolta di famiglia. Sulla sua figura si veda GIACOMINI 2025, con bibliografia precedente. In AAV, Archivio Borghese, si conservano moltissimi fascicoli riguardanti più o meno direttamente questo personaggio (ad esempio bb. 45, 45 ter, 53-54, 56, 66, 122, 346-353, 427-428, 7426, 8661), il cui esame permetterà di indagare ulteriormente questo importante esponente della famiglia e il suo ruolo nella gestione e incremento della collezione.

⁹ Il testamento di Marcantonio V è stato pubblicato il giorno 8 ottobre 1886 per atti del notaio Girolamo Buttaoni (lo stesso che poi stilò la convenzione per la vendita delle raccolte Borghese allo Stato nel 1899). La copia che dovrebbe trovarsi in AAV, Archivio Borghese, b. 122, fasc. 110 è stata rimossa dalla camicia che la conteneva, mentre una copia del testamento olografo si trova in b. 66, fasc. 1301. Sparse nell'archivio si trovano moltissime altre carte relative alle sue ultime volontà e alla conseguente successione ereditaria, cfr. *infra*, nota 17.

¹⁰ Il decreto del 1871, estendendo alla provincia romana le norme sull'abolizione di maggioraschi e fedecommissi, stabiliva che restavano ferme l'indivisibilità e inalienabilità delle

che ottenne la porzione maggioritaria di 11/20, mentre gli altri eredi acquisirono 1/20 ciascuno.¹¹ La villa Pinciana, che conteneva moltissime opere scultoree – sia di natura fedecommissaria, sia in libera proprietà – fu lasciata pro-indiviso ai dieci figli (in quote diverse su una base di trentesimi), mentre il palazzo Borghese a Campo Marzio e tutti i beni mobili e gli oggetti d'arte liberi ivi contenuti divennero di esclusiva proprietà del principe Paolo. Quest'ultimo maturò fin da subito la volontà di svuotare o comunque mettere a rendere i locali del palazzo urbano in cui era custodita la maggior parte delle opere pittoriche in comunione ereditaria, tanto che all'indomani della morte del padre richiese una consulenza legale sul seguente quesito: «la Galleria deve essa rimanere stabilmente nel luogo che occupa oggi? E in caso affermativo deve essa pagare un fitto al proprietario del palazzo?».¹² Ottenuto un parere favorevole ai suoi interessi, l'idea di riunire le due raccolte fedecommissarie nella villa fu formalizzata nel 1890 dall'amministratore dell'eredità Luigi De Carolis e immediatamente accolta dai coeredi, così entro la fine dell'estate 1891 fu completato il trasferimento della pinacoteca nel casino Pinciano.¹³ Il ministro della pubblica istruzione Pasquale Villari, che aveva iniziato una vertenza opponendo insostenibili motivazioni giuridiche per contrastare questo trasloco, dovette ben presto abbandonare la causa e accettare lo stato delle cose.¹⁴ Del resto, la palazzina della villa era un luogo deputato alla conservazione di opere d'arte fin dalla sua stessa origine e quantomai adatto allo

Gallerie ex fedecommissarie romane tra i chiamati alla risoluzione del fedecommesso «finché non sia per Legge speciale altrimenti provveduto». Nel caso dei Borghese, dall'atto di notorietà datato 8 luglio 1878, in AAV, Archivio Borghese, b. 41, fasc. 799, emerge che nella persona di Marcantonio «si risolve il vincolo fidecommissario per effetto della legge 28 giugno 1871 restando riservata la proprietà sopra una metà dei beni fidecommissari in favore del primo chiamato D. Paolo Borghese Principe di Sulmona».

¹¹ I nove coeredi in questione sono Francesco, Felice, Camillo, Giovanni Battista, Giuseppe, Giulio Torlonia Borghese, Agnese Borghese Boncompagni Ludovisi (moglie di Rodolfo, principe di Piombino), Ludovica Borghese Ruffo (moglie di Antonio Ruffo, principe della Scaletta) e Anna Maria Borghese in Gerini (moglie del marchese Antonio).

¹² AAV, Archivio Borghese, b. 349, fasc. 71, c. 75v. Quesito n.5 posto alla fine del 1886 da Paolo Borghese all'esecutore testamentario Colino Kambo, che rispose il 31 dicembre ritenendo legittimo il possibile trasferimento della Galleria o, in alternativa, il pagamento di un canone di affitto. Da alcuni documenti in AAV, b. 350, fasc. 72, ins. 28, c. 540 e b. 352, fasc. 120, c. 3 (bilancio preventivo del 1888), risulta il pagamento del relativo canone, pari a 6000 lire annue, dal 1887 fino all'effettivo trasloco.

¹³ AAV, Archivio Borghese, b. 351, fasc. 82, cc 2-4. Le spese occorse per il trasferimento sono documentate in b. 350, fasc. 72 e b. 2688, cc. 188-194.

¹⁴ La vicenda è parzialmente ricostruita in BARBERINI 1984, pp. 37-9.

scopo, come ricordato anche dallo stesso Piancastelli: «questo Casino fu ideato e fabbricato espressamente per accogliere oggetti d'arte, ed è giocoforza credere che non manchi di alcuna delle condizioni necessarie allo scopo cui venne destinato».¹⁵

La soluzione individuata dai Borghese e suffragata dall'autorevole parere dell'avvocato ed esecutore testamentario Colino Kambo era dunque di carattere pragmatico, logistico, economico, patrimoniale, giuridicamente compatibile e, a differenza di quanto asserito da qualche oppositore, non sminuiva affatto il prestigio della famiglia e della collezione stessa. All'opposto, ne favoriva semmai il riavvicinamento alle sue radici storiche e culturali, chiudeva il cerchio ricollocando il meglio della raccolta d'arte nello scrigno voluto a suo tempo dal cardinale Scipione e recuperando un contesto privilegiato in cui finalmente la pittura tornava a dialogare con la scultura, filo conduttore della storia del collezionismo romano e non solo. D'altra parte, non vanno certo dimenticate le gravi difficoltà finanziarie che proprio sul finire dell'Ottocento colpirono l'aristocrazia romana e la famiglia Borghese in particolare, che si trovò costretta a fronteggiare una crisi senza precedenti sacrificando un vasto numero di beni in un breve lasso di tempo.¹⁶ Queste difficoltà furono certamente determinanti ma non possono essere considerate le uniche ragioni che indussero i Borghese a riunire e poi vendere le proprie raccolte fedecommissarie, come spesso viene di fatto ritenuto, in primo luogo perché lo spostamento della collezione di famiglia garantì una serie di vantaggi che rispondevano ad interessi ereditari e legittimi: i locali del palazzo – dove a detta di Giovanni Morelli i quadri risultavano «incarcerati in una cantina» – tornarono a disposizione del principe Paolo e in quelli della villa furono ricongiunte le due raccolte fedecommissarie in comunione ereditaria; le opere d'arte in libera proprietà già conservate nel casino Pinciano poterono invece essere suddivise tra gli eredi, quindi trasferite e in larga parte immesse sul mercato anche al fine di contenere gli ingenti debiti che si erano accumulati.¹⁷

¹⁵ AGB, A I/54.

¹⁶ Nonostante i Borghese fossero tra i maggiori proprietari terrieri del Lazio, gli investimenti speculativi nell'edilizia portarono a un grave tracollo finanziario tanto che, nel 1891, le passività ammontavano ad almeno 15.000.000 di lire. Sulla situazione economica romana, e dei Borghese in particolare, si vedano CARACCIOLI 1974, pp. 75 sgg; PESCOLOLIDO 1979; FLORES 2002, pp. 583-610. In BARBERINI 1984, pp. 33-44, la volontà di vendere la collezione è sostanzialmente imputata solo alla crisi finanziaria.

¹⁷ In particolare, molti documenti sulla complessa divisione ereditaria avvenuta in più fasi a partire dal 1889 si trovano in AAV, Archivio Borghese, ad esempio bb. 45, 45ter, 66, 349-352. Per quanto riguarda le alienazioni (e dispersioni) si pensi alla biblioteca e all'archivio, nonché agli arredi, suppellettili e oggetti d'arte in libera proprietà. Questi ultimi furono oggetto di complicate

In una situazione in cui la storica collezione di famiglia era stata di fatto riunita in un unico luogo ma allo stesso tempo era patrimonialmente suddivisa in quote di proprietà tra dieci eredi che non potevano goderne liberamente essendo il tutto soggetto al vincolo di indivisibilità, l'inevitabile passo successivo – al di là del dissesto finanziario – fu quello di trovare un acquirente dell'intera Galleria Borghese, o meglio delle opere d'arte, del parco e degli edifici ivi disseminati. Tutto ciò costituiva ormai un peso quasi insostenibile per la famiglia, fatto intuibile anche dalle parole del principe Marcantonio V, che in sede testamentaria così scrive a proposito della villa: «non dubito che dopo la mia morte i miei figli venderanno quel fondo che ho ricevuto da mio padre perfettamente libero e che mi cagiona ora seri dispiaceri».¹⁸ Come interlocutore privilegiato, ma non esclusivo, fu naturalmente individuato lo Stato italiano, con cui i Borghese intavolarono una lunga e complessa trattativa che dopo circa un decennio portò all'acquisizione pubblica della raccolta ex fedecommissaria e della villa.¹⁹ In realtà, tra una lungaggine e l'altra, nelle negoziazioni furono coinvolti anche privati come il barone Alphonse de Rothschild. Quest'ultimo, che nel 1891 aveva comprato dai Borghese il cosiddetto *Ritratto di Cesare Borgia* creduto di Raffaello, avrebbe poi voluto acquistare il solo *Amor sacro e amor profano* di Tiziano per 4.000.000 di lire, un prezzo maggiore di quello alla fine pattuito con lo Stato per la cessione dell'intera collezione, che ammontò a 3.600.000 lire.²⁰ Con i privati non poteva tuttavia essere formalizzato alcun contratto in assenza del preventivo assenso statale, che nel caso di Tiziano non fu ottenuto²¹ – diversamente da quanto precedentemen-

divisioni e compensazioni ereditarie e furono in gran parte messi all'incanto nelle famose aste organizzate da Giacomini e Capobianchi nel 1892-93, su cui si vedano i relativi cataloghi di vendita e GIACOMINI 2025, pp. 121-81 (volume uscito quando il presente contributo era già in una fase molto avanzata di pubblicazione).

¹⁸ AAV, Archivio Borghese, b. 66, fasc. 1301, c. 19 (testamento) e b. 349, fasc. 71, c. 100v (parole del *de cuius* riportate anche in un parere richiesto dai Borghese all'avvocato Guido Marucchi nel febbraio 1889).

¹⁹ BARBERINI 1984, pp. 33-44. Ulteriori informazioni sulla trattativa si possono ricavare dai documenti in AAV e in quelli confluiti in AGB, serie C, in parte pubblicati in AGOSTI 1984, pp. 59-72.

²⁰ Si tratta di questioni ampiamente note, discusse in BARBERINI 1984, pp. 35-7, 40. Per completezza, si consideri che il prezzo di vendita equivaleva ad oltre 655.000 scudi romani preunitari, somma da capogiro che fa intendere un valore molto più alto rispetto alla tradizionale conversione approssimativa con i circa 10 milioni di euro odierni.

²¹ Nel 1899, stante la lentezza con cui procedevano le negoziazioni, Camillo Borghese chiese lo svincolo e permesso di esportazione del quadro di Tiziano promettendo in cambio la cessione della raccolta allo Stato a titolo gratuito, o meglio la rinuncia della sua famiglia all'incasso dei 3.600.000,

te successo con il presunto Raffaello, per il quale lo svincolo dal fedecommissario fu surrogato da quattro opere libere tuttora facenti parte della Galleria Borghese.²² Tra i potenziali interessati all'eventuale e tuttavia impraticabile acquisto in blocco della quadreria si annoverano anche diversi mercanti d'arte di caratura internazionale, tra cui il notissimo William Agnew, che in una missiva del settembre 1891 scrive con poca modestia al principe Borghese: «il mio nome è ben conosciuto in unione a quello di Maestri dell'Arte e senza egoismo posso dire che sono e sono stato per molto tempo il più importante acquirente di quadri nel mondo. Nel caso della dispersione della collezione dell'E.V. io sono disposto a far l'acquisto di tutto. L'enorme valore della collezione non sarebbe d'ostacolo nella negoziazione».²³ Sebbene in questo caso non seguì alcuna transazione, altre opere fedecommissarie furono svincolate e immesse clandestinamente sul mercato internazionale, facendo poi perdere le proprie tracce: nello stesso fatidico anno, una versione simile al *Ragazzo col canestro di frutta* che per Piancastelli poteva essere «il vero, l'originale di Caravaggio esistente in Casa Borghese, il quale partito con altri quadri per Parigi, fu colà venduto il 3 luglio 1891».²⁴

Alla fine fu lo Stato italiano ad avvantaggiarsi della situazione ottenendo ciò che restava delle raccolte borghesiane: come si evince dalle carte inerenti alla trattativa, in gioco vi erano interessi economici e culturali, di pubblica utilità, tutela e valorizzazione. La scelta fu lungimirante e permise la statalizzazione di uno dei maggiori musei del mondo e, sebbene non fosse del tutto intatta, la più importante Galleria ex fedecommissaria romana divenne la principale Galleria nazionale di Roma.

Se quelle sopra riepilogate furono alcune delle ragioni alla base dell'acquisizione statale della Galleria Borghese, ciò che per certi versi rese attuabile o comunque agevole il progetto di vendita delle due raccolte fedecommissarie fu il sopraccennato lavoro svolto da Piancastelli in funzione del trasferimento della pinacoteca dal palazzo alla villa: di cruciale importanza fu infatti un lungo e attento studio preliminare della quadreria e delle carte della famiglia Borghese che ne documentavano storia e consistenza, anche al fine dell'individuazione esatta di quanto formava oggetto del fedecommissario artistico di antica origine, rinnovato nel 1833 dal principe Francesco Borghese.²⁵ La collezione comprendeva

ma tale proposta non venne accolta. Atti parlamentari, Camera dei Deputati, 1899, Legislazione XX, n. 129, allegato H, p. 111.

²² Sul caso, noto agli studiosi, cfr. BARBERINI 1984 e, da ultimo, GULLI in corso di pubblicazione.

²³ AAV, Archivio Borghese, b. 351, fasc. 93, c. 6 (traduzione dall'originale in inglese a cc. 7-8), Lettera di William Agnew a Paolo Borghese del 7 settembre 1891.

²⁴ DE SANTI, DONATI 2014, p. 24; *Descrizioni* 2016, p. 73, n. 136.

²⁵ L'istituzione originaria del fedecommissario Borghese risale al 1633 per volontà testamentaria del cardinale Scipione, cfr. DELLA PERGOLA 1964, p. 219. Si veda anche *infra*, nota 7.

molte centinaia di pitture e di sculture, arredi e oggetti di vario genere, quindi in primo luogo fu indispensabile, anche in virtù del lascito testamentario, individuare e distinguere le opere facenti parte del fedecommissario e quelle di libera proprietà, così da poterle gestire più agevolmente e permetterne lo scorporo in base alle quote ereditarie.²⁶ Piancastelli svolse dunque un articolato lavoro sulla base degli incartamenti che, pur con qualche ostacolo, gli furono gradualmente messi a disposizione da Ludovico Passarini, archivista e bibliotecario della famiglia Borghese.²⁷ Delle iniziali difficoltà incontrate da Piancastelli esiste una precoce testimonianza in un documento non rintracciato nell'archivio del museo ma citato in uno studio del 2001, in cui il pittore afferma:

tengo a dichiarare che per questo studio non mi fu dato di compulsare l'archivio, perché in vergognoso disordine e perché il Principe di Sulmona ne ha interdetto l'ingresso a chiunque senza sua speciale autorizzazione. Tutte le carte di questo ultimo periodo riguardanti la Galleria e il Museo furono raccolte e custodite gelosamente dal Signor Luigi De Carolis, e non avendole cedute a me né tutte né in parte, mi sento in obbligo fin d'ora di dichiarare che quanto ho raccolto e quanto spero di raccogliere in avvenire sarà puramente per mio studio e di mia assoluta proprietà, e a testimonio dello stato in cui ho avuto la Galleria e il Museo allego qui le cartelle che ho trovato nel 1887, soli documenti avuti in consegna insieme alle due collezioni fidecommissarie. Novembre 1888, Piancastelli.²⁸

Anche in ragione di tali difficoltà il custode e primo direttore della riunita Galleria, nonché inquilino del casino Pinciano, fu verosimilmente indotto a trascrivere di sua mano un vasto numero di carte inerenti alla collezione. Tali copie furono in larga parte ricavate dai fascicoli amministrati e somministratigli con il contagocce da Passarini,²⁹ ma Piancastelli produsse anche altrettanti documenti

²⁶ In DE SANTI, DONATI 2001, p. 85, viene riportato un documento attestante le difficoltà incontrate da Piancastelli soprattutto nell'individuazione dei «Capi di pittura», che erano stati «dispersi nelle Ville o negletti nelle soffitte e negli appartamenti». Fortunatamente, tutti dipinti vincolati dovevano essere muniti di cartellini che ne permisero un sicuro riconoscimento e la riconducibilità alle note fedecommissarie.

²⁷ In DELLA PERGOLA 1957, p. 135, si afferma che l'archivio era stato iniziato da Piancastelli nel 1891-1906, «non già con l'aiuto di Passerini, ma proprio contro di lui. [...] Piancastelli, lamentando la gelosia dell'archivista, cercava di riunire quanto più memorie possibili della importante raccolta».

²⁸ Già AGB, A IV/3, cit. in DE SANTI, DONATI 2001, pp. 85-6.

²⁹ Da alcuni appunti in AGB, D I/16-18, appare evidente che Passarini non agevolasse Piancastelli nella consultazione e non facesse uscire facilmente gli originali in sua custodia, il che rese necessaria la produzione di numerose copie estratte dai documenti dell'archivio di famiglia, cfr. DELLA PERGOLA 1957, p. 135, ma anche *infra*, nota 33.

che rispondevano alle rinnovate esigenze di studio e gestione della raccolta. Al primo gruppo appartengono lettere, inventari, descrizioni, pagamenti agli artisti, contratti di acquisto di opere d'arte e qualsiasi altra informazione ritenuta utile alla storia del collezionismo borghesiano e a quella delle opere sotto il suo controllo. Per quanto riguarda i nuovi incartamenti, invece, si tratta soprattutto di elenchi, ragguagli, appunti, stime, notizie da lui individuate, commentate e talvolta sistematiche in libretti rilegati (come le famose *Note del Piancastelli*).³⁰ È così che prese forma il nuovo archivio che Piancastelli impiantò nella villa incrementandolo fino al 1906, anno in cui si dimise dall'incarico di direttore della Galleria Borghese che, anche «per fare cosa grata ai venditori»,³¹ gli era stato confermato dopo l'acquisizione statale. In aggiunta ai menzionati primi due gruppi di documenti, nell'archivio del museo sono pervenute anche alcune carte più antiche e molto rilevanti, transitate in originale direttamente dalla vastissima sezione principale già suddivisa tra villa e palazzo Borghese, a sua volta poi confluita nell'Archivio Apostolico Vaticano tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo.³² Nello specifico, si tratta di almeno due inventari settecenteschi che, ricalcando altre inventariazioni precedenti, per comodità dovettero essere consegnati dall'archivista Passarini al direttore Piancastelli, il quale ne poté disporre per portare avanti i suoi studi.³³ Sono questi i due documenti più antichi finora rinvenuti nell'archivio della Borghese, sebbene esistano, come accennato sopra, molte copie ottocentesche (quelle piancastelliane) di carte risalenti agli inizi del XVII secolo e perfino la trascrizione di un inventario del 1592.³⁴

³⁰ Di particolare interesse critico sono i manoscritti e dattiloscritti di Piancastelli, o schedari, conservati in AGB, A IV/4-7, sui quali andrebbe condotto uno studio analitico e comparativo con altri suoi analoghi libretti recentemente pubblicati in *Descrizioni* 2016.

³¹ AAV, Archivio Borghese, b. 351, fasc. 98, Convenzione per la vendita del 19 agosto 1899 per atti dei Buttaoni, rep. 40.353, art. 9, riportata anche in Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, 1899, Legislazione XX n. 129.

³² Sulle collocazioni e gli spostamenti degli archivi della famiglia cfr. ROMANELLI 2014, pp. 261-344.

³³ Questi due inventari, uno del palazzo e l'altro della villa, sono rispettivamente in AGB, A I/33 e A IV/1. Il primo non datato ma risalente al XVIII secolo è pubblicato in DE RINALDIS 1936b, pp. 194-206; l'altro è datato 1765 ed è tuttora inedito, anche se talvolta utilizzato a partire da FALDI 1954 e DELLA PERGOLA 1955-59. Essi risultano essere i documenti più antichi tra gli originali pervenuti in AGB. Esistono tuttavia molte copie di carte datate tra la fine del XVI e il XIX secolo redatte durante il direttorato di Piancastelli e in buona parte trascritte di suo pugno, ma anche altre dattiloscritte e aggiunte in seguito dai successivi direttori.

³⁴ AGB, A I/1, copia dell'inventario «delle robe della Duchessa d'Urbino» (Lucrezia D'Este) del 1592 – tratta da quella in AAV, Archivio Borghese, b. 7501 – pubblicato in DELLA PERGOLA 1959,

Parallelamente alla formazione dell'archivio del museo, anche quello governato da Passarini continuava a svilupparsi, arricchendosi progressivamente di documentazione relativa non solo agli aspetti gestionali della villa, ma anche alle questioni artistiche legate alla famiglia Borghese. In particolare, nell'ultimo decennio del XIX secolo si registra una consistente produzione di materiale di natura amministrativa e patrimoniale, strettamente connessa alla gestione delle raccolte borghesiane. Questo corpus documentario (oggi in Vaticano) rappresenta una risorsa fondamentale per integrare e arricchire la lettura delle carte custodite presso la Galleria Borghese. Sebbene il nucleo originario di questa istituzione possa essere considerato una sorta di diramazione o duplicato dell'archivio principale della famiglia, esso assume ben presto una sua autonomia, delineandosi come un'entità indipendente, dotata di una propria fisionomia e di una propria coerenza interna. Lo studio incrociato di queste due realtà archivistiche, profondamente interconnesse, offre quindi una prospettiva più ampia e articolata sulla storia della collezione e sulle dinamiche che hanno interessato la sua gestione tra sfera privata e istituzionale.

Nel Novecento la consistenza del fondo archivistico della Borghese si evolve progressivamente sotto la direzione pubblica della raccolta, arricchendosi in conseguenza alle necessità amministrative della macchina burocratica statale. Nei decenni successivi alle dimissioni di Piancastelli si avvicendarono direttori capaci di dare impulso allo studio della collezione e di diffondere importanti risultati avvalendosi proficuamente del materiale archivistico piancastelliano, ma anche integrandolo e ampliandolo con nuove scoperte documentarie: in tal senso furono determinanti in primis le ricerche di Giulio Cantalamessa, Achille Bertini Calosso, Aldo De Rinaldis e Paola Della Pergola.³⁵ Proprio alla direzione di quest'ultima si deve la sistematizzazione e ordinamento del fondo originario, il cui assetto ricalca ancora oggi l'impostazione da lei voluta. Con la seconda metà del secolo l'archivio si divide sostanzialmente in due sezioni distinte: quello storico vero e proprio, o nucleo antico (di consistenza modesta), viene collocato in un armadietto accanto agli uffici della direzione, dove si trova tuttora, mentre quello che allora era l'archivio corrente e di deposito trova progressivamente la sua sistemazione all'ultimo piano del torrino settentrionale, dove è stato riordinato e inventariato nel 2012-13 con aggiornamenti fino al 2023.³⁶ Anche questa sezione (la più consistente e meno indagata dai ricercatori), contenendo soprattutto

pp. 342-51. Come noto questo documento è importante soprattutto per la storia della collezione Aldobrandini, ma per motivazioni ereditarie ha a che fare anche con quella Borghese.

³⁵ Cfr. *infra*, paragrafo 3.1.

³⁶ AGB, senza segnatura, *Archivio Galleria Borghese ([1883]-2010)*, relazione sul riordinamento e inventariazione dell'Archivio storico a cura di Vincenzo De Meo e Alessia Assunta Glielmi, 2014.

tutto materiale documentario risalente ad oltre quarant'anni fa, oggi riveste un interesse di tipo culturale e può essere in larga parte considerata come un'estensione dell'archivio storico, di fatti è anch'essa a disposizione degli studiosi. Bisogna inoltre rilevare che ulteriori memorie archivistiche inerenti alla Galleria Borghese anche quale soggetto produttore di documenti vanno ricercate in altri depositi come l'Archivio Centrale dello Stato e l'Archivio della Soprintendenza speciale della città di Roma. Infine, a completamento di questa panoramica, la Galleria Borghese si è dotata di altre due sezioni parallele ma distaccate: si tratta dell'archivio restauri e di quello fotografico, che sono tuttora in fase di studio e riordino e solo parzialmente consultabili. Al momento non è possibile fornire indicazioni precise in merito alla consistenza e alla cronologia del materiale di questi due fondi ma, quando sarà completata la fase di inventariazione e catalogazione a fini conservativi e di conoscenza, anche queste porzioni saranno rese accessibili e fruibili per motivi di ricerca e di studio.

2 *Consistenza e ordinamento*

Oggi la struttura dell'archivio storico della Galleria Borghese è organizzata e suddivisa fisicamente in due sezioni, quella che si può definire nucleo antico, e quella che invece è più propriamente l'archivio storico prodotto sotto la gestione statale del museo: la prima sezione occupa circa 1,50 metri lineari e, come già accennato, è collocata in un armadietto vicino agli uffici della direzione (Fig. 2), in cui sono conservati prevalentemente i documenti più antichi, quelli prodotti da Piancastelli e non molti altri riconducibili al periodo successivo al 1906; l'altra è conservata all'ultimo piano del torrino settentrionale dell'edificio e occupa circa 61 metri lineari su 12 armadi, configurandosi dunque come la più consistente tra le due. In essa sono inseriti i fascicoli prodotti dal 1902 al 2019 (comprendendo anche la documentazione relativa all'archivio di deposito), ma solo un minoritario gruppo di carte è antecedente al 1906.³⁷

Entrambi i fondi contengono documenti di varia natura: inventari, cataloghi corrispondenze, atti amministrativi, contratti di compravendita di opere e trattative non concretizzate, notizie su lavori e restauri, raccolte bibliografiche e al-

³⁷ È probabile che dopo il direttorato di Piancastelli e dei suoi primi successori Cantalamessa e Bertini Calosso, verosimilmente al tempo di Della Pergola, si sentisse l'esigenza di organizzare l'archivio del museo in due sezioni: sebbene esse sembrino accavallarsi su certe tematiche e risultino scritte da una netta separazione cronologica, il primo nucleo riguarda in prevalenza sia la documentazione prodotta prima della statalizzazione, sia quella immediatamente successiva, l'altro invece è per intero riconducibile alla produzione archivistica dello Stato. Cfr. *infra*, nota 50.

tri argomenti. Complessivamente, questi materiali coprono un arco temporale ampio, che va dal XVII secolo,³⁸ quando la collezione iniziò a prendere forma sotto il cardinale Scipione Borghese – le cui notizie sono tramandate soprattutto dalle copie piancastelliane – fino all'inizio del terzo millennio. La presenza di poche ma preziose fonti iconografiche, come disegni, stampe e fotografie, può contribuire a illustrare l'evoluzione della collezione e degli spazi espositivi nel corso del tempo.

2.1 *Il Nucleo antico*

Il nucleo più antico dell'archivio storico è ordinato in sei serie alfabetiche da A a F, secondo un criterio tematico e in parte cronologico, che risponde alla seguente strutturazione, il cui assetto risale alla direzione di Paola Della Pergola:³⁹

A. Inventari e cataloghi: strumenti essenziali per tracciare la composizione e l'evoluzione della collezione nel tempo, gli inventari documentano le acquisizioni e le perdite di opere, fornendo una fotografia dettagliata della collezione in determinati momenti storici. Questa serie, che comprende i documenti più antichi ed è la più consistente dell'intero fondo, è suddivisa in quattro sottoserie ordinate progressivamente in numeri romani che al loro interno contengono fascicoli in numeri arabi. Le prime due riguardano rispettivamente i dipinti e le sculture, la terza sottoserie è relativa ad altre opere (basamenti, mosaici, pietre dure, mobili e altri oggetti) e l'ultima comprende gli inventari e i cataloghi generali della raccolta (tra cui le *Note del Piancastelli*). Nella serie A sono contenute anche molte delle copie piancastelliane tratte dall'archivio della famiglia Borghese, in cui tra le altre cose si rinvengono notizie sparse, missive, chirografi, descrizioni, quietanze e altre carte di particolare interesse per la storia della raccolta. Questi inventari, cataloghi e altri documenti, seppure in gran parte duplicati nell'Ottocento, testimoniano la storia della collezione dalla fine del XVI all'inizio del XX secolo.⁴⁰ Ad eccezione di un fascicolo contenente la bozza stampata del primo volume del catalogo della Galleria Borghese di Paola Della Pergola (pubblicato nel 1955), da considerarsi quasi un intruso, l'intera serie non supera cronologicamente il terzo decennio del secolo scorso.

³⁸ In realtà esistono copie di carte più antiche come il già citato inventario di Lucrezia d'Este del 1592, cfr. *infra*, nota 34.

³⁹ AGOSTI 1984, p. 54, nota 1: «L'archivio è stato riordinato da Luciana Ferrara sotto la direzione di Paola Della Pergola».

⁴⁰ Alcuni di questi documenti sono pubblicati e una gran parte è elencata in DELLA PERGOLA 1955-59, I, pp. 151-60, II, pp. 195-238. Cfr. *infra*, paragrafo 3.1.

B. Elenchi fidecommissari: si tratta di un piccolo gruppo di documenti del XIX secolo in parte ricopiatati a mano da originali dell'archivio Borghese, consta di sette fascicoli oltre a una copia a stampa del fedecommissario artistico pubblicata da Mariotti e postillata da Della Pergola. Queste carte, che in qualche modo integrano gli inventari della serie precedente, furono utilizzate fin dai tempi del trasloco della pinacoteca dal palazzo alla villa operato da Piancastelli, ma sono anche oggi un valido strumento di studio della raccolta. Si va dalla copia dell'atto di istituzione (o meglio rinnovazione) del fedecommissario Borghese del 1833 fino alle verifiche e sistemazioni operate da Piancastelli nel periodo 1891-97, momento in cui l'allora direttore era intento a evidenziare tutte le concordanze tra gli elenchi fedecommissari e il volume sulla Galleria Borghese edito da Adolfo Venturi nel 1893.⁴¹ I documenti di questa serie, incrociando le informazioni con quelle derivanti dalle serie precedente e successiva, sono tra i più interessanti per quanto riguarda lo studio della storia degli allestimenti e delle attribuzioni delle opere d'arte borghesiane tra Otto e Novecento.

C. Stime, trattative di acquisto, acquisti: La serie C, sistemata in dodici fascicoli da 'a' a 'n' e diversi sotto-fascicoli, è interamente dedicata alla documentazione inerente alle trattative intercorse tra la famiglia Borghese e lo Stato per la vendita delle collezioni fedecommissarie. Di particolare interesse sono la corrispondenza e gli *Estimi* delle opere, ma anche altri elenchi di *Mobili e Oggetti di corredo del Museo e Galleria Borghese*. Sebbene queste carte siano state in gran parte studiate e pubblicate nel 1984,⁴² dalla parte restante si possono ricavare ulteriori informazioni sulla compravendita in questione, sulla ricezione delle opere e sul loro valore commerciale, ma anche sul ruolo svolto dai periti in occasione della valutazione economica delle raccolte borghesiane e in particolare sul lavoro di Piancastelli in qualità sia di consulente, sia di direttore.

D. Varie: in questa serie, che come la prima è ripartita in quattro sottoserie ordinate in numeri romani, sono confluite carte di varia natura che vanno dalla fine del XVIII al quarto decennio del XX secolo. Oltre agli onnipresenti scritti raccolti o prodotti da Piancastelli – tra cui un *Indice dei documenti copiati parte in Archivio e parte nella Biblioteca Borghese riguardanti la Galleria e Museo degli Eccellenissimi Eredi Borghese* e degli elenchi di *Documenti esistenti in Archivio*.

⁴¹ I documenti in AGB, B 4-7 si possono incrociare con il *Ragguaglio* del 1897 in AAV, Archivio Borghese, b 348, fasc. 54. Una gran parte del nucleo antico dell'AGB consta di carte analogamente confrontabili con quelle individuabili in AAV.

⁴² Una buona parte di queste carte è pubblicata in AGOSTI 1984, pp. 59-72. Cfr. *infra*, paragrafo 3.1.

Notizie avute dal Signor Passarini,⁴³ che forniscono ulteriori elementi sul lavoro svolto dal primo direttore – è qui contenuta documentazione di estremo interesse, tra cui si segnala: in «D I» corrispondenza di vario genere e un fascicolo sulla nota causa contro il Comune di Roma sul diritto del popolo romano; l'intera sottoserie «D II» che contiene diverse etichette fedecommissarie provenienti dal retro di vari dipinti (Fig. 3), le «marche e iscrizioni» raccolte da Piancastelli e alcuni disegni per cornici e cartellini da apporre sotto i quadri; in «D III» i primi regolamenti del museo (sia precedenti che successivi all'acquisizione statale), compreso quello del 1902 a cui dovevano attenersi gli artisti che intendessero copiare opere della Galleria; in «D IV» sono confluiti alcuni Registri di protocollo e Bollettini dei buoni di carico del periodo 1908-1931, da cui ad esempio si ricavano notizie sui primi acquisti del museo in seguito alla statalizzazione.⁴⁴

E. Raccolte bibliografiche: sistemata con una logica che segue criteri diversi rispetto alle precedenti, questa serie è suddivisa in tre sottoserie: E/1-8, E I/1-7 e E II/1-6. Il nome *Raccolte bibliografiche* indica non già la presenza di libri ma per lo più di trascrizioni e appunti manoscritti di Piancastelli. Sono infatti qui raggruppate molte carte che il primo direttore aveva raccolto trascrivendo documenti della biblioteca e dell'archivio Borghese, ma anche tratto da alcune pubblicazioni inerenti alle opere d'arte che man mano andava studiando. Tra i vari fascicoli, di particolare rilievo è il materiale sui dipinti di Raffaello, Tiziano e Dosso Dossi, quello sulla storia del Casino Pinciano e sugli artisti che vi lavorarono nel corso dei secoli, ma anche la traduzione di parte del volume di Morelli sulle Gallerie Borghese e Doria-Pamphilj, che il principe Borghese intendeva pubblicare in italiano.⁴⁵ Sono confluite in questa serie anche alcuni documenti prodotti o ricopiatati da (o sotto la direzione di) Della Pergola, tra cui la trascrizione parziale delle postille di Cantalamessa al volume di Venturi,⁴⁶ e curiosamente anche una dissertazione sulla decorazione settecentesca della villa, non molto pertinente alla serie E e alla cronologia dei documenti in essa contenuti (tesi di laurea di Giuliana Camarri, relatore Luigi Grassi, anno accademico non specificato).

⁴³ AGB, D I/16-18.

⁴⁴ I documenti della serie D costituiranno parte integrante del mio contributo sulla Galleria Borghese e i suoi visitatori tra XIX e XX secolo, in corso di pubblicazione nell'ambito del PRIN.

⁴⁵ Se ne trova traccia in AAV, Archivio Borghese, b. 348, fasc. 153.

⁴⁶ AGB, E 7. La copia del volume di Venturi postillata da Cantalamessa è in AGB, senza segnatura. Studi su tali postille sono confluiti in PAPETTI 2006, pp. 379-488; IDEM 2007, pp. 261-341; IDEM 2010, pp. 307-413.

F. Lavori e restauri: anche questa serie contiene soprattutto materiali raccolti da Piancastelli nell'archivio Borghese, che tra le altre cose documentano lo stato conservativo di determinate opere nel tempo, i danni subiti, gli interventi effettuati, il nome di molti restauratori attivi per i Borghese nel corso dei secoli. Questi scritti forniscono dunque preziose informazioni per la storia della conservazione di dipinti e sculture, sebbene la loro consistenza e l'arco cronologico di riferimento, salvo sporadici casi, siano piuttosto limitati.⁴⁷ Ad essi si aggiungono alcune carte sui lavori di ristrutturazione e ammodernamento del museo sotto le gestioni di Cantalamessa e Della Pergola, fascicoli che come tutto il resto della serie vanno messi in relazione alla documentazione sui restauri conservata nella sezione dell'archivio storico.

Dalla recente ricognizione che ho effettuato in questo fondo, alcune carte menzionate nel relativo inventario non sembrano rintracciabili: si tratta delle copie di alcune lettere d'interesse artistico tra Scipione Borghese e i suoi corrispondenti, diversi elenchi e appunti di Piancastelli, nonché la copia dell'atto di acquisto da parte dello Stato.⁴⁸ Al di là di queste perdite a cui si potrebbe in quasi tutti i casi sopperire ricavando nuove copie da reimettere nell'archivio del museo, di particolare rilievo è l'iniziativa attualmente in corso come parte del PRIN di cui si è detto in premessa, che prevede lo spoglio e la digitalizzazione integrale del nucleo antico.⁴⁹ Una volta ultimata tale l'attività, il materiale documentario costituirà un database provvisto di collegamenti ipertestuali e sarà reso accessibile online, agevolando significativamente le future ricerche su questa parte dell'archivio.

2.2 *L'archivio storico*

L'ordinamento dell'archivio collocato nel torrino segue anch'esso criteri tematici e cronologici, riflettendo la stratificazione storica dei materiali. Strutturato su tre livelli (serie, sottoserie e sotto-sottoserie), questo fondo è suddiviso in ventotto serie principali, la cui consistenza è riepilogata sommariamente nella tabella che segue.

⁴⁷ La serie F consta di 22 piccoli fascicoli, tra i meno scarni di notizie si ricordano F/5a e F/7 riguardanti gli interventi di restauro condotti nel 1859 e nel 1870 sulla *Conversione di San Paolo* di Garofalo, inv. GB 347. A parziale compensazione della limitatezza della serie F si tenga presente che esiste una sottoserie restauri anche nell'archivio del torrino e soprattutto l'archivio restauri vero e proprio.

⁴⁸ Per completezza, si riepilogano le mancanze riscontrate nel nucleo antico al 31/12/2024: A I/10-17, A II/8, A II/15, A IV/3, C1/g-i, D I/11b, D I/15 e D I/19.

⁴⁹ *Infra*, paragrafo 3.3.

Segnatura	Serie	Cronologia	Totale buste	Totale fascicoli
1	Registri di protocollo	ca 1908-2004	7	32
2	Circolari, ordini e comunicazioni di servizio	ca 1915-2015	13	129
3	Programmazione	ca 1974-2011	4	40
4	Affari generali	ca 1883-2014	57	290
5	Gestione sede	ca 1902-2018	31	158
6	Patrimonio	ca 1903-2012	11	47
7	Tutela	ca 1913-2012	8	36
8	Acquisti	ca 1908-2005	1	2
9	Eventi	ca 1904-2013	7	64
10	Furti di opere d'arte	ca 1902-2003	5	37
11	Mostre	ca 1903-2013	70	621
12	Attività didattica	ca 1959-2012	32	173
13	Pubblicazioni	ca 1902-2005	3	11
14	Biblioteca	ca 1907-1980	2	9
15	Riprese fotografiche e cinematografiche	ca 1902-2012	12	70
16	Richieste riproduzioni opere d'arte	ca 1909-2001	3	12
17	Richieste informazioni	ca 1950-2005	9	49
18	Vendita fotografie e materiale diverso	ca 1907-1969	6	27
19	Visite, inviti e richieste di ingresso	ca 1952-2019	25	61
20	Rapporti con altri istituti	ca 2001-2004	1	3
21	Personale	ca 1902-2011	39	431
22	Carte dei direttori e coordinatori	ca 1902-2012	31	110
23	Contabilità	ca 1902-1995	22	59
24	Tasse d'ingresso	ca 1902-2008	4	19
25	Cassa soccorso	ca 1922-1975	1	3
26	Libero ingresso	ca 1922-2007	1	7
27	Registri contabili	ca 1916-1953	5	20
28	Nucleo antico ⁵⁰	ca 1902-1955	3	19

Riepilogo suddivisione e consistenza Archivio torrino al 31 dicembre 2024

⁵⁰ Nella serie 4 è confluito un carteggio di fine XIX secolo riconducibile al pittore Luigi Galli (1817-1900) e, apparentemente, il suo contenuto ha poco o nulla a che fare con la Galleria Borghese, mentre gli altri fascicoli della serie sono databili a dopo il 1902. La serie 28, che contiene documentazione eterogenea non più antica del 1902, non va confusa con la sezione nucleo antico con cui casualmente condivide la denominazione.

Il complesso lavoro di riordinamento dell'intera sezione e l'inventariazione analitica di ogni unità archivistica (al momento si tratta di oltre 2500 pezzi tra fascicoli e registri), attività compiute di recente,⁵¹ facilitano l'accesso alle informazioni consentendo ricerche mirate su specifici aspetti inerenti alla storia della collezione Borghese e della sua gestione pubblica. La tipologia delle carte riflette in particolare l'evoluzione dell'Istituto, delle sue competenze e quindi della struttura amministrativa. Proprio su questa parte dell'archivio, che fino a tempi molto recenti si poteva considerare totalmente inesplorata dagli studiosi, è in corso, sempre nell'ambito del PRIN, uno scandaglio approfondito al fine di riportare alla luce materiale inedito che possa rivelarsi utile alla ricostruzione di determinati aspetti di interesse storico-artistico. Anch'essa sarà oggetto di una progressiva digitalizzazione che andrà ad integrare il progetto in corso sul nucleo antico, al quale è stata data la priorità trattandosi di un fondo archivistico concluso e a sé stante.

3.1 *L'archivio della Galleria negli studi di storia dell'arte*

I primi studiosi che si avvalsero dell'eredità archivistica piancastelliana furono certamente i successivi direttori della Galleria Borghese, che si ritrovarono del materiale estremamente utile e di cui poterono fare un uso estensivo per lo studio delle collezioni. A quanto consta dalla bibliografia, se da una parte Giulio Cantalamessa profittò del lavoro del suo predecessore sia quando scrisse sulle Gallerie fedecommissarie romane – trovando la Borghese «ordinatissima» grazie a Piancastelli che «degnamente presiede a quella preziosa collezione» – sia nel periodo in cui rivestì la carica di direttore del museo (1906-24),⁵² considerazioni analoghe possono farsi anche nel caso di Achille Bertini Calosso, a capo della Galleria negli anni 1924-33. Il primo a dare alle stampe documenti dell'archivio fu tuttavia Aldo De Rinaldis, al vertice nel periodo 1933-41: nel 1936 l'allora direttore pubblicò dapprima le carte riguardanti il famoso sequestro di opere d'arte perpetrato nel 1607 ai danni del Cavalier d'Arpino e, subito dopo, il sopra menzionato inventario settecentesco dell'appartamento del principe Borghese (Fig. 4), collocandolo approssimativamente all'inizio del XVIII secolo.⁵³ L'anno successivo, sulla medesima rivista «Archivi», seguì la pubblicazione di un cata-

⁵¹ Il lavoro preliminare di riordinamento logico e inventariazione è stato svolto nel 2012-13 a cura di Vincenzo De Meo e Alessia Assunta Glielmi, cfr. *infra*, nota 36.

⁵² Si veda in part. CANTALAMESSA 1893-94, I, pp. 79-101.

⁵³ I documenti originali sul sequestro sono in AAV, Archivio Borghese, bb. 346, 348 e 6095, ma De Rinaldis cita esplicitamente i duplicati ritrovati nel «piccolo archivio della Galleria» senza indicarne la segnatura (in quanto non era ancora stata assegnata) e avvisando che si tratta di copie estratte «dalla Biblioteca Borghesiana», cfr. DE RINALDIS 1936a, pp. 110-18. Tali carte sono oggi

logo o «Descrizione» della quadreria Borghese (ricondotto al 1760 ma in realtà post 1790) che, come molti dei predetti documenti, De Rinaldis trovò in copia trascritta da Piancastelli nell'archivio della Borghese.⁵⁴ Pur senza essere mai stati alla guida del museo e senza averne dato conto in modo esplicito, talune di queste carte dovettero essere consultate anche da Adolfo Venturi e Roberto Longhi, i quali se ne servirono per i loro fondamentali studi sulla Galleria.⁵⁵

Dopo la parentesi bellica lo studio dell'archivio riprese soprattutto con Paola Della Pergola (Fig. 5), che non solo ne diresse il riordino, ma rese note molte altre carte riscontrando anche la presenza degli originali nell'Archivio Borghese in Vaticano: di particolare rilevanza sono la sua nota sugli archivi borghesiani e l'appendice al Catalogo dei dipinti della Galleria, in cui sono parzialmente trascritti o elencati alcuni dei documenti di maggior interesse.⁵⁶ Bisogna inoltre menzionare la sua lunga esperienza di studio nell'allora Archivio Segreto Vaticano alla ricerca delle più antiche carte e inventari inerenti alle collezioni Borghese, Aldobrandini e Salviati, documenti di primaria importanza a cui a suo tempo né Piancastelli né gli altri predecessori della prima direttrice poterono attingere. Della Pergola svolse dunque un lavoro pionieristico che, nonostante alcuni limiti e sviste frutto della complessa sfida che dovette affrontare, resta a tutt'oggi di importanza cruciale risultando imprescindibile per gli studi borghesiani.

Diversi altri studiosi hanno utilizzato l'archivio della Galleria per approfondire vari aspetti della storia dell'arte e del collezionismo. Tra gli esiti più significativi si annoverano quelli dedicati alle trattative tra la famiglia Borghese e lo Stato per la vendita delle raccolte fedecommissarie, pubblicati nel 1984 in due articoli rispettivamente di Maria Giulia Barberini e Giacomo Agosti, in cui, come già accennato, vengono riportati molti documenti del nucleo antico.⁵⁷ Tralasciando i meno sistematici, si possono inoltre menzionare gli studi degli anni Novanta e dei primi anni Duemila, soprattutto quelli dovuti a iniziative interne al museo come cataloghi della collezione o di mostre, in particolare a cura di Sara Staccioli, Kristina Herrmann Fiore, Marina Minozzi e Anna Coliva. A quest'ultima si deve

in AGB, A I/3-6; Sull'inventario settecentesco, ora individuabile in AGB, A I/33, cfr. IDEM 1936b, pp. 194-206.

⁵⁴ IDEM 1937, pp. 218-32. Nello stesso articolo l'autore rende nota la presenza in AGB di molte altre «Descrizioni» ottocentesche dei quadri Borghese, l'ultima delle quali, del 1889, si deve alle cure di Piancastelli.

⁵⁵ DELLA PERGOLA 1955-59, I, pp. 8-9. VENTURI 1893; LONGHI 1928. Stesso discorso per FALDI 1954, in cui sono menzionati alcuni documenti in AGB.

⁵⁶ DELLA PERGOLA 1957, pp. 135-6; EADEM 1955-59, I, pp. 151-60, II, pp. 195-238.

⁵⁷ BARBERINI 1984, pp. 33-44; AGOSTI 1984, pp. 45-72; Sull'argomento si veda anche STACCIOLI 1994, pp. 344-59.

ad esempio uno studio del 2002 in cui si ricostruisce la storia della tecnica berniniana e, sempre in ambito berniniano e con ulteriori approfondimenti nell'archivio, va ricordato il volume di Lucia Simonato del 2018, da cui tra l'altro è nata l'idea del PRIN sulla Galleria Borghese.⁵⁸ Anche nelle pubblicazioni sui direttori si è fatto largo uso del materiale documentario dell'archivio della Galleria, come ad esempio in quelle già citate su Piancastelli e Cantalamessa.⁵⁹ Sono infine da ricordare i recenti studi di Federica Giacomini sull'allestimento ottocentesco di palazzo Borghese e più nello specifico quelli su Marcantonio V, nonché i cataloghi generali aggiornati della raccolta, di cui quello della pittura è di imminente pubblicazione.⁶⁰

Questa panoramica sull'archivio negli studi di storia dell'arte riguarda essenzialmente il nucleo antico in quanto quello del torrino è finora rimasto quasi del tutto inesplorato. Dalle ricerche attualmente in fase di svolgimento come parte del PRIN, anche in questa sezione dell'archivio stanno emergendo importanti novità, i cui primi risultati sono già in corso di pubblicazione e di altri se ne darà conto in un volume sulla Galleria Borghese e i suoi diversi tipi di pubblico tra XIX e XX secolo.⁶¹

3.2 *Ulteriori ambiti di approfondimento*

Dall'analisi finora condotta e dallo spoglio tuttora in corso, emerge chiaramente come lo studio dell'archivio nella sua interezza possa offrire molteplici e stimolanti piste di ricerca. Se alcune di queste direttive sono già state in parte sondate, ve ne sono molte altre che restano ancora del tutto o in parte inesplicate, il cui potenziale sta progressivamente venendo alla luce. Tra queste, senza pretesa di esaustività, se ne possono menzionare alcune: in primo luogo, un'indagine sistematica sugli inventari storici e moderni, integrata con l'analisi di altre tipologie documentarie, appare di fondamentale importanza per ricostruire in maniera dettagliata le dinamiche di acquisizione, conservazione e dispersione delle opere d'arte. Tale studio consente di seguire l'evoluzione attributiva, econo-

⁵⁸ COLIVA 2002; SIMONATO 2018.

⁵⁹ In particolare gli studi di Samantha De Santi e Valentino Donati su Piancastelli e quelli di Massimo Papetti su Cantalamessa. Si veda anche in *Dizionario biografico dei Soprintendenti* 2007: G. Manieri Elia, M. Minozzi (su Cantalamessa), pp. 134-43 e D. Tommaselli (su De Rinaldis), pp. 213-20.

⁶⁰ GIACOMINI 2022, pp. 253-64; EADEM 2025; *Catalogo generale* 2022.

⁶¹ Si vedano in particolare CORTES-CASARRUBIOS 2025, pp. 171-191, GULLI in corso di pubblicazione, LISANTI in corso di pubblicazione. Il volume di cui si è accennato, la cui pubblicazione a cura di Lucia Simonato è prevista entro la primavera del 2026, è tra gli obiettivi conclusivi del PRIN.

mica ed espositiva delle singole opere, ma anche di approfondire aspetti cruciali quali la storia degli allestimenti, le criticità legate alla gestione museale e le scelte operate nel tempo dai vertici del museo. Un aspetto di grande rilevanza è infatti rappresentato dal ruolo dei direttori della Galleria Borghese nel delineare la politica culturale dell'istituzione: figure come Giovanni Piancastelli, Giulio Cantalamessa, Achille Bertini Calosso, Aldo De Rinaldis e Paola Della Pergola hanno lasciato un'impronta significativa nella storia del museo, contribuendo alla definizione delle linee guida per la valorizzazione e la conservazione del patrimonio artistico e indirizzando anche molte delle attività museali degli ultimi sessant'anni. Lo studio dei documenti d'archivio permette dunque di approfondire le loro scelte strategiche, evidenziandone il contributo allo sviluppo della Galleria come centro culturale di rilievo internazionale.

D'altra parte, la ricostruzione delle strategie e modalità di acquisizione, conservazione e restauro delle opere d'arte permette di delineare un quadro più ampio della storia dell'istituzione e del suo ruolo nella tutela del patrimonio artistico; al tempo stesso, l'indagine archivistica apre nuove prospettive sulla storia del collezionismo pubblico e privato, nonché sulla storia espositiva delle opere – non solo all'interno del museo ma anche durante la loro temporanea migrazione altrove – evidenziando il modo in cui determinate scuole, generi artistici o singoli artisti siano stati recepiti e promossi nel corso del tempo.

Un ulteriore e rilevante ambito di indagine – non a caso tema centrale del PRIN – riguarda la storia della ricezione del museo da parte del pubblico e il ruolo che la Galleria Borghese ha assunto nel tempo come spazio di rappresentanza, sia simbolica sia politica. Questo tipo di ricerca consente di ricostruire, da un lato, il profilo dei visitatori che hanno attraversato le sale della villa in epoche diverse, e dall'altro il prestigio e la legittimazione istituzionale che il museo ha progressivamente assunto, e continua ancora oggi a esercitare. La notorietà della Galleria, le pratiche legate alle modalità di accesso, l'efficacia delle strategie comunicative adottate nel corso del tempo e il progressivo affinamento della sua funzione educativa sono tutti elementi che contribuiscono a delineare il rapporto tra il museo e i suoi diversi pubblici. Un simile approccio può contribuire a comprendere le dinamiche e gli interessi sottesi alla conduzione del museo che hanno plasmato l'attuale assetto della collezione e ne hanno determinato le modalità di fruizione e trasmissione. In questa prospettiva, anche la documentazione relativa alla gestione pratica della raccolta e dell'edificio si rivela di grande importanza.⁶² Le carte che attestano spese per la manutenzione, l'ampliamento e il restauro del patrimonio, controversie legali di varia natura, nonché le pratiche

⁶² Il mio contributo nel volume conclusivo del PRIN, cfr. anche *infra*, nota 44, verterà proprio su questi argomenti.

connesse al personale e alla logistica, offrono uno spaccato prezioso delle continue sfide affrontate da un ente pubblico complesso, la cui fisionomia si è progressivamente evoluta fino a raggiungere, in epoca recente, lo status di istituto dotato di autonomia speciale.

Tutti questi filoni di studio si intrecciano a loro volta con un'analisi più ampia dell'evoluzione del concetto stesso di valore artistico. L'archivio, infatti, permette di seguire nel tempo i cambiamenti nei criteri attributivi, le oscillazioni del gusto, gli orientamenti critici e le strategie di politica culturale, offrendo una chiave di lettura dinamica del patrimonio in relazione al contesto storico e sociale. Non si tratta quindi soltanto di un deposito di documenti, ma di una vera e propria officina storiografica, capace di restituire complessità e profondità al processo di costruzione della memoria artistica e istituzionale. È evidente, infine, che questo tipo di approccio richieda un'indagine parallela e integrata sulle due sezioni dell'archivio: da una parte, il nucleo più antico, che trova un imprescindibile termine di confronto negli incartamenti dell'Archivio Borghese conservato in Vaticano; dall'altra, la cosiddetta sezione del torrino, la cui analisi va intrecciata con quella dei fondi degli organi centrali del Ministero. Solo attraverso questa prospettiva incrociata sarà possibile restituire un quadro pienamente articolato delle scelte culturali, politiche e amministrative che hanno interessato la Galleria Borghese nel suo passaggio da collezione nobiliare a museo pubblico, fino alla sua attuale configurazione come istituto autonomo con un'identità scientifica e organizzativa pienamente definita.⁶³

3.3 *La digitalizzazione e il futuro dell'archivio*

Un aspetto fondamentale dell'attuale gestione dell'archivio della Galleria Borghese è rappresentato dal progetto di inventarazione e digitalizzazione in corso. Questa attività mira a creare un database accessibile online, integrato con collegamenti ipertestuali e strumenti avanzati come l'OCR (riconoscimento ottico dei caratteri), per facilitare la consultazione degli scritti. La digitalizzazione, oltre a preservare i materiali originali, riducendone l'usura, permette la fruizione dell'archivio da remoto e lo rende accessibile a un pubblico più ampio, anche a livello internazionale, interessato alla storia dell'arte e non solo. Grazie a questa iniziativa sarà possibile accedere in modo immediato a inventari, corrispondenze, documenti amministrativi e materiali iconografici, migliorando significativamente le opportunità di ricerca e valorizzazione del patrimonio archivistico. Inoltre, la possibilità di utilizzare strumenti digitali per analisi testuali e comparazioni tra documenti aprirà nuove prospettive di studio, rendendo l'archivio uno strumento ancora più potente per la conoscenza e l'approfondimento della

⁶³ D.P.C.M. 171/2014 e successivi decreti attuativi.

storia della Galleria Borghese e, per estensione – quando altri archivi analoghi saranno digitalizzati allo stesso modo, rendendo immediatamente possibili confronti incrociati che al momento richiederebbero profonde conoscenze e tempi molto dilatati – della storia culturale italiana.

Per quanto la digitalizzazione rappresenti oggi uno strumento fondamentale per la tutela, la diffusione e la fruizione del patrimonio documentario, essa non può surrogare il valore e la funzione insostituibile dell'archivio fisico.⁶⁴ La consultazione diretta dei documenti, infatti, consente di cogliere aspetti materiali imprescindibili – dalla tipologia delle carte al tipo di scrittura, dalle filigrane alla struttura dei fascicoli – che spesso risultano determinanti per una corretta interpretazione storica. Inoltre, l'organizzazione originaria dei fondi, la disposizione fisica delle unità documentarie e le stratificazioni d'uso rivelano connessioni e logiche interne che rischiano di essere perdute o appiattite nel processo di digitalizzazione. È dunque indispensabile che, accanto allo sviluppo delle tecnologie digitali, si continui a garantire la cura, la conservazione e l'accessibilità dell'archivio nella sua forma materiale. Solo in questo modo sarà possibile assicurare un futuro concreto e vitale a questa risorsa, preservandone la complessità e l'autenticità per le generazioni di studiosi a venire.

* * *

L'archivio della Borghese costituisce una fonte inesauribile per lo studio della storia dell'arte, del collezionismo e della museologia. La sua ricchezza documentaria e il lavoro di progressiva digitalizzazione ne fanno uno strumento essenziale per la ricerca e quindi la tutela e promozione del patrimonio culturale. Attraverso i suoi fondi archivistici non solo è possibile scavare in profondità fino a scorgere le fondamenta della storia della collezione Borghese, ma anche seguire l'evoluzione delle politiche culturali nel corso del tempo. Ciò che ne deriva è la consapevolezza del ruolo cruciale che l'archivio della Galleria Borghese può e deve continuare a svolgere non solo come strumento di conoscenza, ma come motore attivo di riflessione critica sul patrimonio. La sua valorizzazione, anche attraverso l'accessibilità digitale, rappresenta un'opportunità straordinaria per rinnovare il dialogo tra passato e presente, tra memoria storica e pratiche museali contemporanee.

⁶⁴ Cfr. BARBUTI 2022.

Bibliografia

- AGOSTI 1984: G. AGOSTI, *La perizia dei quadri Borghese documentata nell'Archivio della Galleria. Adolfo Venturi ed altri tra scienza e interessi ministeriali*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 23, 1984, pp. 45-72.
- BARBERINI 1984: M.G. BARBERINI, «È nota a tutti la rovina economica che ha colpito il principe» 1887-1902. *Il passaggio allo Stato della Galleria Borghese*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 23, 1984, pp. 33-44.
- BARBUTI 2022: N. BARBUTI, *La digitalizzazione dei beni documentali; metodi, tecniche, buone prassi*, Milano 2022.
- CANTALAMESSA 1893-94: G. CANTALAMESSA, *Le Gallerie fidecommissarie romane*, «Le Gallerie Nazionali Italiane», 1893-94, 1, pp. 79-101.
- Catalogo generale 2022: *Galleria Borghese. Catalogo generale, I, Scultura moderna*, a cura di A. Coliva, con la collaborazione di V. Brunetti, Roma 2022.
- CARACCIOLI 1974: A. CARACCIOLI, *Roma capitale*, Roma 1974.
- COLIVA 2002: A. COLIVA, *Bernini scultore: la tecnica esecutiva*, Roma 2002.
- CORTES-CASARRUBIOS 2025: W. CORTES-CASARRUBIOS, *Incontri in Galleria Borghese: il museo e gli artisti nel primo dopoguerra*, in «Studi di Memofonte», 34, 2025, pp. 171-191.
- DELLA PERGOLA 1955-59: P. DELLA PERGOLA, *La Galleria Borghese in Roma*, 2 voll., Roma 1955-59.
- DELLA PERGOLA 1957: P. DELLA PERGOLA, *Per la storia della Galleria Borghese*, «Critica d'arte», 20, 1957, pp. 135-42.
- DELLA PERGOLA 1959: P. DELLA PERGOLA, *L'inventario del 1592 di Lucrezia d'Este*, «Arte antica e moderna», 7, 1959, pp. 342-51.
- DELLA PERGOLA 1964: P. DELLA PERGOLA, *L'inventario Borghese del 1693*, «Arte antica e moderna», 1959, pp. 219-30.
- DE RINALDIS 1936a: A. DE RINALDIS, *Documenti per la storia della R. Galleria Borghese in Roma. I. Le opere d'arte sequestrate al Cavalier d'Arpino*, «Archivi», s.2, 3, 1936, pp. 110-18.
- DE RINALDIS 1936b: A. DE RINALDIS, *Documenti per la storia della R. Galleria Borghese in Roma. II. Una inedita nota settecentesca delle opere pittoriche nel palazzo Borghese in Campo Marzio*, «Archivi», s.2, 3, 1936, pp. 194-206.
- DE RINALDIS 1937: A. DE RINALDIS, *Documenti per la storia della R. Galleria Borghese in Roma. III. Un catalogo della quadreria Borghese nel palazzo a Campo Marzio redatto nel 1760*, «Archivi», s.2, 4, 1937, pp. 218-32.
- DE SANTI, DONATI 2001: S. DE SANTI, V. DONATI, *Giovanni Piancastelli artista e collezionista*, Faenza 2001.
- DE SANTI, DONATI 2014: S. DE SANTI, V. DONATI, *Il disegno di Giovanni Piancastelli (1845-1926): nuovi studi e acquisizioni*, Faenza 2014.

- Descrizioni 2016: Descrizioni e impressioni critiche sulla quadreria di Casa Borghese in Roma dagli scritti di Giovanni Piancastelli*, a cura di R. Casadio e V. Donati, Faenza 2016.
- Dizionario biografico dei Soprintendenti 2007: Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, a cura di L. Arrigoni, P. Astrua e M.G. Barberini, Bologna 2007.
- FALDI 1954: I. Falda, *Galleria Borghese: le sculture dal secolo XVI al XIX*, Roma 1954.
- FLORES 2002: N. FLORES, *Dalla terra all'edilizia. L'avventura speculativa di Paolo Borghese nella Roma di tardo Ottocento*, «Roma moderna e contemporanea», 10.2002, 3, pp. 583-610.
- GIACOMINI 2022: F. GIACOMINI, *La Galleria Borghese nell'Ottocento. L'allestimento di Pietro Rosa*, «Studi di Storia dell'Arte», 33, 2022, pp. 253-64.
- GIACOMINI 2025: F. GIACOMINI, *I destini della collezione Borghese. Acquisizioni, allestimenti, dispersioni nell'Ottocento*, Cinisello Balsamo 2025.
- GULLI in corso di pubblicazione: C. GULLI, *Le prime acquisizioni per la Galleria Borghese (1891-1912)*, «Journal of the History of Collections», in corso di pubblicazione.
- LISANTI in corso di pubblicazione: V. LISANTI, *The Mona Lisa at the Galleria Borghese in 1913. Notes on the history of the museum and its public in the margin of the event exhibition*, «RIHA Journal», in corso di pubblicazione.
- LONGHI 1928: R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie italiane. R. Galleria Borghese*, Roma 1928.
- MARIOTTI 1892: F. MARIOTTI, *La legislazione delle Belle Arti*, Roma 1892.
- PAPETTI 2006: M. PAPETTI, *Un contributo inedito di Giulio Cantalamessa agli studi sull'età barocca: le opere del Sei e del Settecento nelle note manoscritte al catalogo della Galleria Borghese*, «Studia Picena», 71, 2006, pp. 379-488.
- PAPETTI 2007: M. PAPETTI, *Ancora sulle note manoscritte di Giulio Cantalamessa al catalogo della Galleria Borghese: le postille ai pittori veneti, lombardi e stranieri dei secoli XV e XVI*, «Studia Picena», 72, 2007, pp. 261-341.
- PAPETTI 2010: M. PAPETTI, *Giulio Cantalamessa fra critica e tutela: i pittori rinascimentali del centro Italia nelle note al catalogo della Galleria Borghese*, «Studia Picena», 75, 2010, pp. 307-413.
- PESCOLOLIDO 1979: G. Pescosolido, *Terra e nobiltà. I Borghese, secoli XVIII e XIX*, Roma 1979.
- ROMANELLI 2014: R. ROMANELLI, «Questa misera pianticella salmastra» e i suoi giardinieri: archivio e archivisti di casa Borghese, «Collectanea Archivi Vaticani», 96: *Dall'Archivio Segreto Vaticano. Miscellanea di testi, saggi e inventari*, VII, 2014, pp. 261-344.
- SIMONATO 2018: L. SIMONATO, *Bernini scultore: il difficile dialogo con la modernità*, Milano 2018.
- STACCIOLI 1994: S. STACCIOLI, *La Palazzina Pinciana da sede di collezione principesca a museo statale*, in *Galleria Borghese*, a cura di Anna Coliva, Roma 1994, pp. 344-59.
- VENTURI 1893: A. VENTURI, *Il museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893.



Fig. 1. Giovanni Piancastelli, *Autoritratto*, Roma, Galleria Borghese.
Fotografia di P.L. Puddu.



Fig. 2. Dettaglio dello scaffale contenente i documenti del Nucleo antico dell'Archivio della Galleria Borghese. Fotografia di P.L. Puddu.

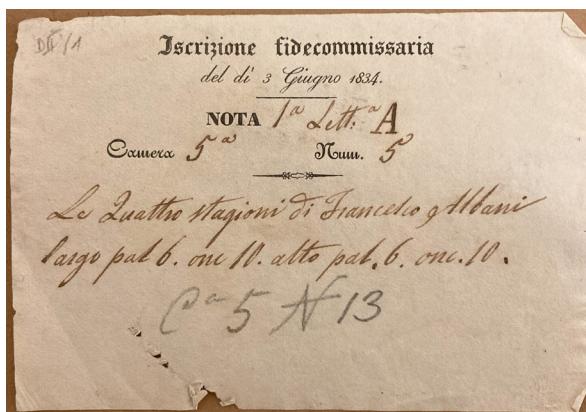


Fig. 3. Etichetta fedecommissaria di uno dei tondi di Francesco Albani, Roma, Archivio della Galleria Borghese, D II/1.

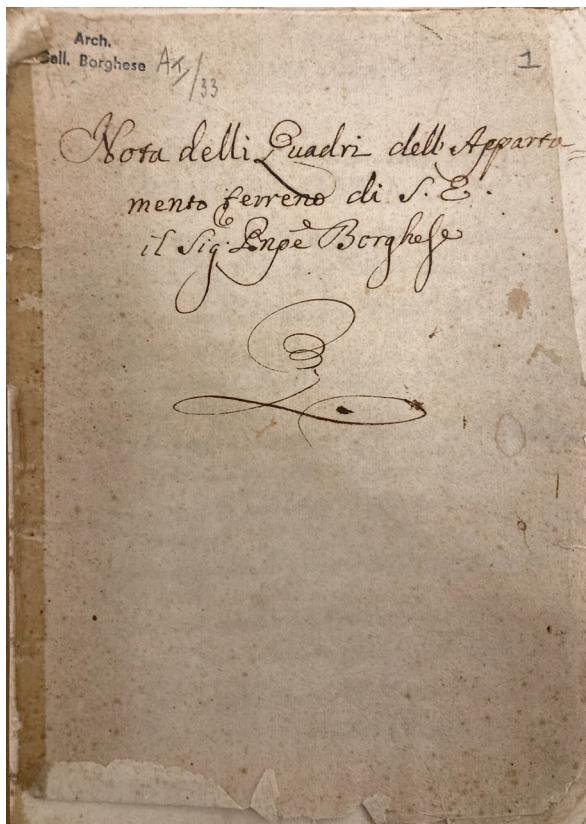


Fig. 4. Frontespizio della *Nota degli Quadri dell'Appartamento terreno di S.E. il Signor Principe Borghese* (Palazzo Borghese), XVIII secolo, Roma, Archivio della Galleria Borghese, A I/33.



Fig. 5. Maria Monasterio, *Ritratto di Paola Della Pergola*, Roma, Galleria Borghese. Fotografia di P.L. Puddu.