

# LA COLLEZIONE D'ARTE DELLA FONDAZIONE ROMA

DIPINTI, SCULTURE E GRAFICA  
DAL XV AL XXI SECOLO

*estratto dal volume*



FONDAZIONE ROMA



GANGEMI EDITORE  
INTERNATIONAL

Arte





FONDAZIONE ROMA

Presidente Onorario  
Emmanuele Francesco Maria Emanuele

Presidente  
Franco Parasassi



©

Proprietà letteraria riservata  
Gangemi Editore spa  
Via Giulia 142, Roma  
[www.gangemieditore.it](http://www.gangemieditore.it)

Nessuna parte di questa  
pubblicazione può essere  
memorizzata, fotocopiata o  
comunque riprodotta senza  
le dovute autorizzazioni.

*Le nostre edizioni sono disponibili  
in Italia e all'estero anche in  
versione ebook.*

*Our publications, both as books  
and ebooks, are available in Italy  
and abroad.*

ISBN 978-88-492-2758-1

*Sul cofanetto: Thomas Jones Barker,  
La partenza della corsa dei Berberi  
a Piazza del Popolo, 1859*

*In copertina: Jan Frans van Bloemen  
detto Orizzonte, Veduta ideata di Roma,  
1740 ca.*

*estratto*

# LA COLLEZIONE D'ARTE DELLA FONDAZIONE ROMA

DIPINTI, SCULTURE E GRAFICA  
DAL XV AL XXI SECOLO

*a cura di*

Maria Celeste Cola *e* Stefano Colonna

GANGEMI EDITORE<sup>99</sup>  
INTERNATIONAL

*Le schede sono state redatte da:*

Loredana Angiolino  
Laura Auciello  
Laura Bartoni  
Fabrizio Biferali  
Matteo Borchia  
Maria Stella Bottai  
Michele Brescia  
Rossana Castrovinci  
Anna Cavallaro  
Carolina Ciociola  
Maria Celeste Cola  
Stefano Colonna  
Valter Curzi  
Mariateresa Di Dedda  
Damiana Enea  
Loredana Finicelli  
Camilla Fiore  
Riccardo Gandolfi  
Claudia Governa  
Giorgia Lanino  
Cristina Mochi  
Massimo Moretti  
Michele Nicolaci  
Elena Onori  
Francesca Parrilla  
Ilaria Pascale  
Matteo Piccioni  
Yuri Primarosa  
Eugenia Querci  
Marta Rossetti  
Michela Santoro  
Guendalina Serafinelli  
Lucia Signore  
Antonella Sbrilli  
Alessandro Spila  
Francesco Spina  
Giulia Martina Weston

*Ringraziamenti*

Al termine di questo lungo lavoro, il nostro più sentito ringraziamento va a tutti coloro che hanno reso possibile la realizzazione di quest'impresa ed in primo luogo, al Prof. Avv. Emmanuele Francesco Maria Emanuele, per la lungimiranza con cui ha commissionato l'opera e ad Alessandro Zuccari che ha seguito con attenzione tutte le fasi di questo lavoro fornendo suggerimenti e indicazioni preziose.

La nostra gratitudine va poi a tutto lo staff della Fondazione Roma per l'alta professionalità ed estrema cortesia dimostrata durante la preparazione del catalogo. Il nostro ringraziamento va in particolare a Sara Lombardo, Maria Angela Martinez Ramos e Monica Taravella.

Le fotografie sono state realizzate da Giuseppe Schiavinotto ©

## Indice

LA COLLEZIONE D'ARTE DELLA FONDAZIONE ROMA Emmanuele Francesco Maria Emanuele	7
PREFAZIONE Alessandro Zuccari	13
INTRODUZIONE Maria Celeste Cola e Stefano Colonna	21
CATALOGO	
VOLUME I	
1 - <i>Tra Rinascimento e tardo Manierismo</i>	28
2 - <i>Naturalismo e Classicismo</i>	58
3 - <i>L'Età Barocca</i>	134
4 - <i>Allievi e seguaci di Carlo Maratta</i>	266
5 - <i>Dal Paesaggio ideale al Vedutismo</i>	308
VOLUME II	
6 - <i>Protagonisti del Settecento</i>	6
7 - <i>Espressioni dell'Ottocento e del Primo Novecento italiano</i>	200
8 - <i>Arte tra le due guerre</i>	264
9 - <i>Dall'Astrattismo alle tendenze contemporanee</i>	312
10 - <i>La Street Art</i>	400
APPARATI	
Indice delle fonti d'archivio	422
Sitografia	422
Bibliografia generale	423
Indice degli autori delle opere	462
Indice dei nomi	464



# INTRODUZIONE

Nata per volere del Professor Emmanuele Francesco Maria Emanuele, la Collezione d'Arte della Fondazione Roma rappresenta una delle raccolte più significative nel panorama artistico romano. Per il livello qualitativo delle opere e la varietà degli artisti rappresentati, la Collezione costituisce una realtà museologica di primissimo piano per la conoscenza della città di Roma e della storia delle arti in Italia. Grazie alla passione, alla sensibilità e all'intuizione del Professor Emanuele, la Collezione offre una visione aperta e completa delle scuole pittoriche italiane e dei momenti più significativi della creazione artistica; dalle testimonianze più antiche offerte da Pier Matteo d'Amelia e Silvestro dell'Aquila all'arte contemporanea, senza esclusione di nessuna delle espressioni del mondo odierno, come testimonia la sala dedicata alla Street Art.

Attraverso le opere della Collezione, scelte e selezionate con l'idea di restituire una storia della pittura italiana come quella delle arti minori, rappresentate dalla straordinaria raccolta di monete e medaglie papali, il visitatore attraversa i momenti più significativi della storia dell'arte. L'inizio del percorso è segnato da due stupefacenti opere quattrocentesche, una *Imago Pietatis* di Pier Matteo d'Amelia, l'artista celebre per aver dipinto con un motivo a stelline la vecchia volta della cappella Sistina, poi sostituita da quella di Michelangelo, cui la Fondazione rende omaggio con un documento inusuale e di rilevante interesse storico-artistico e la magnifica *Madonna orante* di Silvestro dell'Aquila, opera di straordinaria compiutezza tecnica e di suggestiva intensità.

Di altissimo livello anche le sale dedicate alla pittura del Cinquecento dove campeggiano il grande ritratto di Faustina Orsini Mattei, opera di Scipione Pulzone, *La Processione di San Gregorio Magno* di Ventura Salimbeni, *La Pietà* di Agostino Ciampelli, la *Madonna che legge con in grembo il Bambino*, *Santa Anna e San Giovannino* di Francesco Salviati e *La Pietà* di Marcello Venusti. Tele tutte di altissimo livello che offrono un'attenta visione della grande stagione del Manierismo e della rilettura programmatica dell'arte del Buonarroti.

Il caravaggismo, grazie alle suggestioni della luce, enumera una vasta serie di esperimenti luministici a "lume di candela" ripercorrendo solo una delle tante strade tracciate dal Merisi: è importante sottolineare che la Collezione d'Arte possiede un Vignon che rappresenta invece quella lettura alternativa del naturalismo caravaggesco in "camera bianca" in cui il cromatismo lombardo-veneto viene addolcito da inserti ferraresi, mediati da amicizie fatte in una Roma dove solo recentemente gli storici dell'arte stanno scoprendo che erano attivi artisti in numero assai maggiore rispetto a quanto noto in passato. Questa ricchezza di personalità pittoriche dovette dunque generare una notevole fioritura di linguaggi ancora non completamente codificata dagli storici dell'arte, per cui il semplice manifesto della "Manfrediana methodus" appare insufficiente a spiegare opere complesse come la *Salomé che offre a Erode e a Erodiade la testa del Battista* di Claude Vignon che può essere considerato il manifesto ideale di un caravaggismo europeo ispirato a valori espressivi di grande originalità. Di particolare rilievo sono inoltre la presenza del *San Giovanni Battista nel deserto* di Nicolas Régnier, una delle opere più significative del maestro fiammingo giunto a Roma nel 1622,

proveniente dalla collezione del marchese Vincenzo Giustiniani e quella del *Ragazzo che soffia su un tizzone* di Gherardo delle Notti che offre una delle sue più mirabili creazioni tutta giocata sugli intensi contrasti luministici del calore che avvampa sulle gote del giovinetto.

Il Barocco ha sempre avuto successo per la sua capacità di stupire. Eppure esiste una corrente sotterranea, ma non per questo meno importante, proveniente dai paesi nord-europei, soprattutto olandesi, che anticipava l'interesse sociale tipico del Settecento. La merlettaia di Monsù Bernardo posseduto dalla Collezione d'Arte della Fondazione Roma è un esempio tipico di questo interesse precoce per la vita quotidiana delle persone che derivava da analisi antropologiche di matrice protestante impegnate a sondare le varie modalità di manifestazione dello spirito umano nelle più semplici attività quotidiane. La città di Siena dette contributi notevoli all'arte del Gotico in poi e il suo cittadino Bernardino Mei, qui ben rappresentato da una *Ss. Trinità*, si può considerare il canto del cigno di una civiltà senese particolarmente ricca di umori pittorici. Potremmo dire che il contributo senese alla storia del Barocco italiano si innerva di questi valori pregressi tanto da costituire una voce isolata nel coro più generale della pittura coeva e la Collezione ha così un altro contributo particolarmente significativo. La scenotecnica barocca è una variante colta dell'architettura applicata alle esigenze del teatro e in questo senso opere apparentemente "normali" come l'*Interno di una chiesa* di Andrea Pozzo, il più geniale dei pittori-architetti-scenografi del tempo, rappresentano bene il tentativo di creare un linguaggio pittorico diverso da quello tipico del teatro rinascimentale, cioè maggiormente rivolto all'illusionismo prospettico in chiave spettacolare.

La pittura di paesaggio, nelle sue diverse accezioni di paesaggio ideale, arcadico e pastorale e negli sviluppi settecenteschi della veduta, del capriccio e del teatro delle rovine, all'interno della Collezione costituisce un tema di particolare rilievo. Ad imporsi in tutta la sua magnificenza e in tutta la sua suggestione sono la città di Roma e la sua campagna al centro della fascinazione e dell'interesse di artisti e italiani e stranieri fin dalla prima metà del Cinquecento. Raccogliendo l'eredità di van Wittel, Giovanni Paolo Pannini contribuisce a mantenere viva la tradizione vedutistica che aveva sviluppato l'attitudine a cogliere l'aspetto pittoresco della città e la dimensione pastorale dei suoi dintorni come mostrano, in Collezione, i paesaggi e le vedute di Van Bloemen, il *Paesaggio laziale con convento ed armenti*, la *Veduta ideata di Roma* e la grande tela con la *Veduta di Vignanello e l'arrivo dei principi Ruspoli*. Quest'ultima, oltre a riprendere la tradizione cinquecentesca della veduta dei feudi patrizi reinterpretata da Orizzonte in chiave arcadico pastorale, accentua il carattere celebrativo della famiglia Ruspoli. In questa stessa tradizione si inserisce la pittura di marine rappresentata da un olio di Adrien Manglard, il pittore lionese allievo di Adriaen van der Cabel, autore del dipinto che raffigura un gruppo di pescatori in riva al mare, proveniente dalla collezione di Francesco Maria Colonna. Nella seconda metà del Settecento, alla "poetica delle rovine" che nel Settecento trova la sua prima formulazione letteraria nell'opera di Diderot, occasione per una profonda riflessione sulla storia da parte di grandi vedutisti come lo stesso Pannini, si contrappone un taglio più fotografico della città di Roma volto a celebrare le nuove fabbriche come autorevolmente testimonia la Veduta della sagrestia nuova di San Pietro, la maggiore impresa architettonica del pontificato di Pio VI, qui riferita a Giuseppe Barberi.

Un cospicuo ed eccellente nucleo di dipinti appartenenti alla cultura tardo-barocca e marattesca costituisce il nucleo centrale della Collezione che si impone nel panorama museale romano come una delle quadriere più rappresentative della cultura figurativa romana tra Sei e Settecento. La ricchezza del materiale, anche e soprattutto quello delle opere di piccolo formato, dei bozzetti e dei modelli, rappresenta uno strumento di fondamentale importanza per la conoscenza della città di Roma attraverso il rimando a fabbriche e cantieri; tra i molti, lo studio preparatorio di Francesco Trevisani per uno dei mosaici della cappella del Battesimo in San Pietro, il bozzetto di Nicola Lapiccola per uno dei pennacchi della Cappella Gregoriana in San Pietro, l'*Assunzione della Vergine* di Michelangelo Cerruti, *La Madonna del Rosario* di Sebastiano Conca, studio preparatorio per uno schema compositivo realizzato più volte

dal pittore di Gaeta a partire dal 1714, quando portò a termine per il cardinale Tommaso Maria Ferrari la pala con la Madonna del Rosario per la chiesa di San Clemente, il *San Francesco Caracciolo che adora l'Eucarestia* di Ludovico Stern, studio e modello per la pala della cappella di San Francesco Caracciolo in San Lorenzo in Lucina, il bozzetto preparatorio di Pietro Angeletti per la decorazione del soffitto della Sala Celeste in Palazzo Doria Pamphilj.

La sezione dedicata alla pittura del Settecento offre una vasta ed approfondita panoramica delle arti figurative in Italia nel XVIII secolo e dimostra, anche attraverso i criteri espositivi e di allestimento delle opere, quella continuità ideale e quella stretta dipendenza tra la pittura del Seicento e la produzione artistica della prima metà del XVIII secolo. La panoramica della pittura settecentesca non può tuttavia non evidenziare anche quella estrema complessità di intrecci che caratterizzano in particolare la produzione romana: dalla preminenza della scuola marattesca nel primo trentennio del Settecento alla corrente rococò, ai ricorsi accademici e classicisti della pittura della seconda metà del secolo, a esperienze secondarie e isolate ma profondamente aggiornate come quella di Pier Leone Ghezzi, Domenico Corvi e Marco Benefial rappresentante di un antiaccademismo e di un anticonformismo che fanno di lui uno dei primi “refusé” della storia dell’arte, costretto per lunghi anni a dipingere sotto falso nome. Nella Collezione le tradizioni pittoriche locali e le “scuole” secondo la definizione offerta da Lanzi nel 1792 sono documentate in tutta la variegata produzione pittorica italiana, dai molti artisti siciliani presenti a Roma come Mariano Rossi, Vito D’Anna e Francesco Manno, alla scuola cremonese rappresentata da Giuseppe Bottani, alla pittura bolognese documentata attraverso l’opera di Pietro Angeletti, fino al più noto dei pittori lucchesi del Settecento, Pompeo Batoni e al veronese Antonio Balestra.

Una delle prerogative della Fondazione Roma consiste, com’è noto, nella testimonianza delle radici storiche della città di Roma per cui assume un particolare rilievo la presenza nella Collezione de *La partenza della corsa dei berberi a Piazza del Popolo* di Thomas Jones Barker che riproduce un’antica tradizione sportiva della città e allo stesso tempo ci tramanda un’opera d’arte realizzata con gli occhi di un pittore straniero che aveva una maggiore capacità di registrare gli umori di un tessuto sociale oggi scomparso particolarmente amato dagli artisti inglesi che soggiornavano nell’urbe. Con quest’opera abbiamo dunque una testimonianza di doppio valore: sia per il soggetto che per il suo autore. La Roma nell’Ottocento, senza la sua celeberrima Campagna Romana, sarebbe certamente scomparsa dalla memoria: dunque appaiono altamente rappresentative opere come *Il Paradiso delle Ranocchie* (Ninfa) di Napoleone Parisani che tramandano l’immagine di una città-giardino come Ninfa, ricca di monumenti medievali e di architettura botanica in un complesso senza pari nel mondo. Ma ci sono anche altri aspetti poco noti da sottolineare in relazione al rapporto tra arte e ambiente di vita cittadina. Per esempio l’inclinazione al risparmio veniva tramandata da Giulio Tadolini nella sua *Allegoria del Risparmio* che viene generalmente trascurata dai manuali di Storia dell’Arte e pertanto la sua presenza in un Museo pubblico e nel relativo catalogo delle opere costituisce un risarcimento dovuto e la testimonianza di un’inclinazione particolarmente importante per la società e l’economia dell’Ottocento. Bollata come retorica e quindi anch’essa spesso “censurata” dai manuali di Storia dell’Arte del Novecento la rappresentazione di biografie di uomini illustri costituisce un momento fondamentale nella formazione della classe dirigente ottocentesca che ad essi si riferiva nel tentativo di creare una società basata sul concetto di autorità e moralità pubblica. Ne *La Roma sparita* di Giovanni Capranesi, all’aprirsi del Novecento, timidamente appare una riproposizione dei dipinti ispirati al *genius loci* della capitale che verrà poi travolta dalle furiose Avanguardie: richiamandosi idealmente all’esperienza rivoluzionaria del primo scorcio del ’900 in Europa, la cultura italiana nel dopoguerra fino all’epilogo tragico del secondo conflitto mondiale, si sentì investita della missione di rinnovare il linguaggio dell’arte. Nella Collezione d’Arte della Fondazione Roma le esperienze artistiche maturate in Italia tra le due guerre sono rappresentate da un cospicuo e interessante gruppo di opere che costituiscono un nucleo prezioso e significativo dei movimenti che animarono la società civile ed intellettuale italiana dell’epoca. Si tratta di un’importante documentazione sulla nuova cultura artistica che si espresse con la partecipazione attiva alle Esposizioni degli anni ’20 e soprattutto alle Biennali



romane, ma anche su quei movimenti e sodalizi che, fondati sulla tradizione pittorica del paesaggio e della veduta profondamente radicata a Roma, rielaborarono l'immagine della città e dei suoi immediati dintorni. Il riferimento è al celebre gruppo dei "XXV della Campagna Romana" autorevolmente rappresentato in Collezione dalle opere di Onorato Carlandi, Alessandro Battaglia e Francesco Ferraresi. Testimoni di quegli anni romani furono anche Sigismondo Meyer de Shanensee che espose a tutte le Biennali romane con opere di orientamento neoclassico insieme a Nino Bertoletti, Carlo Socrate e Francesco Trombadori che avevano i loro studi presso Villa Strohl-Fern e il punto di ritrovo nella celebre terza saletta del Caffè Aragno di via del Corso.

La riproposizione della memoria storica del Rinascimento italiano e del suo *genius loci* nei secoli successivi in realtà continua anche dopo l'avvento "distruttivo" delle Avanguardie ed è ben rappresentato dalla Collezione Permanente della Fondazione Roma. Il *Martirio di San Maurizio* di Carlo Socrate, oppure anche l'*Interno di Poggio Catino* di Odoardo Ferretti sono opere che potremmo definire passatiste, ma è solo con la *Natura Morta* di Casorati che la rievocazione del Rinascimento italiano assume il valore programmatico del "ritorno all'ordine". Significativa, a testimonianza della straordinaria stagione del Futurismo, la presenza di Giacomo Balla con *Canto patriottico in piazza di Siena* e di Gerardo Dottori con *Esplosione dell'isola* che danno entrambi prova delle sperimentazioni del Movimento nel campo della simultaneità e del moto.

Per avere una voce radicalmente nuova bisogna rivolgersi all'intervento patafisico e post-cubista di Enrico Baj che propone un linguaggio dissacratorio ed iniziatico molto in linea con i tempi nuovi di un'arte italiana capace di imporsi a livello internazionale. La Collezione risulta molto aggiornata sia in termini temporali che geografici per via della presenza di opere recentissime come l'altorilievo di Kokocinski *Imprimesti il Segno dell'eternità* che propone valori artistici provenienti da realtà geografiche differenziate.

La Collezione d'Arte della Fondazione Roma fornisce dunque una chiave alternativa di lettura della Storia dell'Arte Moderna e Contemporanea tramite opere che risultano particolarmente originali e trascurate dalla Storia dell'Arte corrente. Va alla complessa storia della Collezione, ma anche e soprattutto al Prof. Avv. Emmanuele Francesco Maria Emanuele il merito di aver saputo riunire opere tanto originali e di qualità che fanno onore alla Fondazione stessa e alla città di Roma che la ospita.

MARIA CELESTE COLA e STEFANO COLONNA

# 1. TRA RINASCIMENTO E TARDO MANIERISMO

Un'importante tavola dell'*Imago pietatis* attribuita a Piermatteo d'Amelia del 1480-1482 ca. rappresenta il nucleo più antico della Collezione d'Arte della Fondazione Roma. Si tratta di un'opera di alta qualità pittorica e di interessante iconografia, rappresentativa di quella cultura amerina che fornì nel Quattrocento un significativo ma spesso sottovalutato contributo alla cultura romana coeva.

La copia antica (post 1540) di ottima mano della *Deposizione* di Francesco Salviati dimostra il forte interesse dei collezionisti per questo manierista di stretta osservanza che seppe interpretare la lezione di Michelangelo Buonarroti con una cifra espressiva molto personale.

Un quadretto di modeste dimensioni di Pietro Mera (1583-1587) *Satiro insegue una ninfa* (cm. 14 x 18) testimonia, a sua volta, il gusto squisito per il collezionismo "borghese" da cui si lasciò affascinare il Manierismo maturo europeo che, anche tramite il piccolo formato, tendeva a nascondere agli occhi inquisitorî della Controriforma le colte citazioni del classicismo paganeggiante e l'erotismo mitologico rinascimentale "censurati", per la prima volta, nel *Ciceronianus* di Erasmo da Rotterdam del 1528.

Tra le delizie rare va apprezzato il *Convito in riva al lago* (1610-1611 ca.) del Mastelletta che riassume i valori favolistico-naturalistici di Niccolò dell'Abate in una rinnovata dimensione bucolica, di stampo paesistico, contenuta all'interno di un tardo ma efficace tentativo di *revival* della civiltà cortese.

La splendida *Pietà* (1612 ca.) di Agostino Ciampelli presenta infine una singolare mediazione tra i valori naturalistici del caravaggismo, il *ductus* disegnativo di matrice toscana e la pittura idealistica dei carracceschi.

Questa sezione della Collezione fornisce dunque un'articolata e significativa presenza di varie "voci pittoriche", tutte a loro modo rappresentative di una diversa accezione di quella complessa epoca che va dal primo Rinascimento al Manierismo maturo.

Stefano Colonna

## 2. NATURALISMO E CLASSICISMO

Lo splendido dipinto di Claude Vignon raffigurante *Salomé che offre a Erode e a Erodiade la testa del Battista* (1619-1620 ca.) rappresenta un'interessante variazione del tema naturalistico caravaggesco basato sul cromatismo di matrice lombardo-veneta innestato sul morbido ma solido ceppo emiliano memore, a sua volta, di delicati precedenti ferraresi. Un *pastiche* "ibrido" di formule pittoriche consolidate molto distintivo, che denota quanto fosse originale questa lettura prodotta da un parigino, che aveva aderito al manifesto della *Manfrediana methodus*, operante in quel periodo a Roma vicino al suo amico Simon Vouet.

Un inquietante olio su lavagna di Leonaert Bramer, che raffigura *Le tre Marie al Sepolcro* (1626-1627), ci offre un singolare esempio di pittura per sottrazione di colore che ben si adegua ad un certo gusto nordico e agli esperimenti luministici di pittori, come Alessandro Turchi detto l'Orbetto, precursori in questa difficile materia del tenebrismo.

Nel *Ritrovamento di Mosè* del 1652-1653 ca. il parigino Thomas Blanchet attualizza le tematiche bibliche con una scenografia barocca, di stampo arcadico, dimostrando di possedere a pieno gli elementi fondamentali del linguaggio figurativo già elaborato in Italia dai Carracci ma poi divulgato in Europa da Poussin e i lorenesei, qui arricchito di nuovi elementi.

Nel *Sileno ebbro* (seconda metà del XVII secolo) di Filippo Lauri il *putto mingens*, che possiede un valore originale di matrice alchimistica, viene citato con intento dissacratorio mentre bagna uno dei partecipanti del corteo bacchico che giace a terra completamente ubriaco. Lauri presenta dunque un'interpretazione aggiornata della scuola carracesca grazie ad una nuova lettura del classicismo in chiave naturalistica, apparentemente disimpegnata.

Carlo Maratta nella deliziosa *Madonna con Gesù Bambino in braccio e San Giovanni Battista* del 1706-1712 ca. pone genialmente in essere un carraccismo raffaellesco basato sulla sapiente formula del correggismo baroccesco ricco di movimento e, al tempo stesso, di colore umido e umorale. Una tale ricchezza di citazioni colte dei grandi maestri, che fece scuola a suo tempo, rende questo quadretto un significativo contributo alla storia della pittura classicista del primo Settecento.

Le opere richiamate dimostrano già da sole quanto questa sezione della Collezione della Fondazione Roma sia adeguatamente rappresentativa del suo tema di base, *Naturalismo e Classicismo*. Si tratta infatti di opere di medio-alta qualità, con spiccata fisionomia individuale che, presentate nel loro insieme, tracciano un percorso museale di Storia dell'Arte, alternativa a quella storicizzata, che non può certo considerarsi "minore" perchè meno indagata ma, in realtà, di prepotente ed inedita originalità.

Stefano Colonna

Cat. 20

**Bernardino Cesari**

(Arpino, Frosinone 1565 - Roma 1621)

*Achille incontra Teti presso  
il centauro Chirone*

secondo decennio del XVII secolo

olio su tela

cm. 70 x 100

inv. n. 282

Questo dipinto di Bernardino Cesari è ispirato ad un importante soggetto mitologico perché rappresenta il giovane Achille, che diventerà in età adulta uno dei più grandi eroi della Guerra di Troia, mentre incontra la madre Teti, la nereide che sposò il mortale Peleo. In particolare questo episodio presenta anche la figura del centauro Chirone, che fu un personaggio chiave della vita di Achille perché venne chiamato a guarire Achille dopo che la madre, cercando di rendere immortale il figlio con pratiche magiche, gli aveva ustionato il tallone. Chirone aveva quindi sostituito il tallone di Achille con quello di un gigante morto, Damiso, molto veloce nella corsa. Il centauro Chirone era noto, oltre che come medico, anche come un esperto nelle arti e nelle scienze ed era stato maestro di numerosi eroi tra cui Asclepio, Aiace, Giasone, Teseo e altri. Nel dipinto viene appunto raffigurato sulla destra un violino con uno spartito musicale per alludere agli insegnamenti di alta cultura impartiti da Chirone ad Achille.

Bernardino Cesari, fratello del più noto Giuseppe (il Cavalier d'Arpino), fu pittore tardo-manierista ma in quest'opera ha dimostrato di saper abbandonare i vecchi stilemi per rinnovarsi nel clima proto-barocco avvicinandosi al classicismo idealistico di Annibale Carracci (Bologna 1560 - Roma 1609) e dei suoi allievi, in particolare di Domenichino (Bologna 1581 - Napoli 1641) di cui riprende l'eleganza e la fine sensualità emiliana reinterpretandola in chiave epica e romanizzante. Molto delicata la rappresentazione del profilo femminile che sembra derivare dalla rivisitazione di un cammeo antico. Bernardino Cesari conosce bene il naturalismo e in particolare la pittura di paesaggio come risulta evidente dalla scelta

di ambientare la scena in un bosco rigoglioso con la presenza inquietante di una grotta misteriosa vividamente illuminata ed anche e soprattutto grazie ad uno struggente paesaggio lunare lievemente annuvolato che sembra ricondurre l'azione mitologica sotto il segno di Selene, quindi in una stretta sinergia tra cielo e terra, ben rappresentata dalla figura del centauro Chirone, tipico mediatore delle arti. L'idea dell'illuminazione artificiale della grotta sembra derivare da una vecchia ma ancora validissima invenzione del Beccafumi, anche se l'intensificazione degli sbattimenti chiaroscurali e luministici rispetto al modello originario va letta come una generica citazione del luminesmo caravaggesco reinterpretato e incapsulato in un contesto ideal-classicista, come avveniva spesso in pittori apparentemente minori di questa epoca votati ad un talvolta originale *pastiche* di invenzioni di diversa natura.

Questo dipinto stilisticamente molto accattivante sembra essere stato concepito in chiave pedagogica e con rinnovato interesse culturale per veicolare i reconditi significati simbolici trasmessi dalla mitologia antica ad una committenza di alto livello certamente in grado di comprenderli.

Stefano Colonna

*Bibliografia*

Röttgen 2002, p. 436, n. 204; *Notiziario della Fondazione Roma* 2009, pp. 18-19.



Cat. 22

**Tommaso Dovini detto Caravaggio**  
(attribuito a)

(Roma 1601 - 1637)

*Scena di Accademia (?)*

quarto decennio del XVII secolo

olio su cuoio

cm. 247 x 220

inv. n. 28

Questo dipinto è il *pendant* del successivo (inv. n. 29) e rappresenta una *Scena di Accademia* molto probabilmente ambientata nella città di Velletri in un complesso conventuale frequentato dal cardinale Marzio Ginetti (Velletri 1585 - Roma 1671) (Tabacchi 2001), in seguito Vicario di Roma, originario appunto di Velletri e fedelissimo del cardinale Francesco Barberini, poi Papa Urbano VIII, che lo aveva elevato alla porpora nel 1627. Il cardinale Ginetti era un facoltoso e munifico mecenate che aveva investito più di 30.000 scudi nella sua cappella di famiglia nella Chiesa di Sant'Andrea della Valle in Roma e le fonti testimoniano che il palazzo della sua famiglia era ricco di una preziosa collezione di statue antiche (Bauco 1851, p. 233); anche dopo la morte del Caravaggio, sarà uno strenuo sostenitore e difensore del principio di residenza dei vescovi, come dimostrano gli almeno sei editti da lui firmati in qualità di cardinale Vicario di Roma tra il 1655 e il 1665 «con cui regolarmente si tornava a prescrivere termini perentori e a minacciare gravi pene agli arcivescovi, vescovi, beneficiari in genere, residenti abusivamente in Roma, se non raggiungeranno al più presto le rispettive sedi» (Fiorani 1978, p. 93).

Il Caravaggio dimostra di essere perfettamente a conoscenza della cultura antiquaria del cardinale Ginetti e soprattutto di assecondarne gli interessi per la città di Velletri e la cultura della provincia.

Primeggia nel dipinto una statua di Giove con le saette in mano posta sopra un piedistallo e che pudicamente si regge una tunica dorata per coprire le nudità: una variante controriformistica della cultura antiquaria rinascimentale. Nel primo piano sulla sinistra si vedono due astronomi che studiano. Uno dei due misura

un globo con un compasso e discute con l'altro e ai loro piedi vi è una sfera armillare. Conversano anche due studiosi, uno dei quali è cardinale, in piedi sulla destra, mentre, sempre sulla destra in primo piano altri due musicisti suonano strumenti musicali. Nel secondo piano un giovane seduto legge un libro e alle sue spalle un monaco parla con una donna vestita semplicemente. Tutta la scena si svolge fuori della porta di una città che dovrebbe essere Velletri, nota nel Cinque e nel Seicento per le sue Accademie (Pantanello in *Una Tradizione culturale* 2008, p. 106). Il dipinto ha dunque un valore latamente politico in quanto teso ad esaltare il mecenatismo su base locale aspirante ad un ideale confronto con la città di Roma, ricca di cultura accademica: e inoltre esalta la comunione delle Arti e delle discipline umanistiche.

La documentazione sulla vita quotidiana delle Accademie del Seicento è molto scarsa, soprattutto da un punto di vista iconografico e pertanto questo dipinto ha un eccezionale valore documentario e dimostra come il Caravaggio fosse inserito in un circuito di committenza colta di alto profilo e questo fa di lui un pittore ricco di interessi culturali.

Stefano Colonna

*Bibliografia*

*Una collezione da scoprire* 1999, pp. 40-42; Vannugli 2003, p. 82; Pantanello in *Una Tradizione Culturale* 2008, p. 106.



Cat. 23

**Tommaso Dovini detto Caravaggio**  
(attribuito a)

(Roma 1601 - 1637)

*La Tregua di Nizza del 1538*

quarto decennio del XVII secolo

olio su cuoio

cm. 247 x 220

inv. n. 29

I dipinti su cuoio venivano generalmente usati per decorare le stanze di rappresentanza durante la stagione estiva ed erano poi sostituiti dagli arazzi durante l'inverno.

Questo singolare dipinto attribuito a Tommaso Dovini rappresenta la felice evoluzione matura seicentesca della pittura di storia del Cinquecento, largamente attestata nei palazzi farnesiani di Roma e Caprarola.

Il complesso soggetto dell'opera è stato decifrato da Rossella Pantanella come la *Tregua di Nizza del 1538*, concordata in seguito alle guerre tra Carlo V imperatore e Francesco I re di Francia con la mediazione di Papa Paolo III Farnese. Vediamo i personaggi in questione tutti rappresentati nel quadro: Carlo V è seduto sul trono nella parte sinistra della scena mentre tiene una spada nella mano destra ed un globo in quella sinistra; Francesco I è raffigurato in piedi tra il doge di Venezia e quello di Genova nella parte destra del dipinto; mentre la figura di Paolo III trasportato su di un baldacchino si vede in lontananza all'interno di un corteo che si allontana da un arco trionfale.

Al centro della scena Apollo con arco, frecce e faretra nonché pitone svetta su un piedistallo alla base del quale è legata una scimmia simbolo dell'ignoranza e dell'errore. Questo gruppo statuario allude al noto episodio della mitologia greca (Ovidio, *Metamorfosi*, I, 416-451) dove si narra che Apollo, dopo che sua madre Latona (Leto) era stata offesa dal serpente Pitone, «un mostro delle tenebre [...] che spargeva la desolazione e la morte», si recò ai piedi del monte Parnaso per vendicarsi e, trovato il serpente in una grotta, lanciò all'interno di essa una fiaccola fumante per stanarlo. Quando il serpente uscì fuori Apollo lo uccise con le sue frecce. A Delfi

poi, dove era avvenuto il fatto, venne eretto il famoso oracolo (Giglioli 1929, p. 671). I significati simbolici di questo gruppo di Apollo si prestano bene ad essere riferiti all'episodio storico soggetto del dipinto in quanto la divinità greca rappresenta la giustizia raggiunta sul manifesto e bestiale errore e anche la capacità di preveggenza dei futuri vincitori. Da un punto di vista iconografico la figura di Apollo ricalca i gruppi statuari antichi allora conosciuti.

Il personaggio munito di turbante e posto dietro Francesco I sull'estrema destra del dipinto sembrerebbe alludere alle politiche filo-turche del Re di Francia culminate con la sua alleanza con Solimano il Magnifico formalmente ratificata nel 1535.

Da un punto di vista stilistico questo dipinto alterna momenti di legnosa durezza del modellato e di rigidità prospettica nella rappresentazione delle figure umane con altri più felici esiti plastici nella resa del modellato della statua di Apollo, forse dovuti anche al positivo esercizio visivo effettuato direttamente sui modelli antichi. Il valore del dipinto sta dunque soprattutto nella singolarità del soggetto e della sua rara iconografia.

Stefano Colonna

*Bibliografia*

*Una collezione da scoprire* 1999, pp. 40-42; Vannugli 2003, pp. 57, 87; Pantanella in *Una Tradizione Culturale* 2008 p. 104.



## 3. L'ETÀ BAROCCA

*La merlettaia* (1656-1660) di Monsù Bernardo anticipa, con grande umanità e spirito introspettivo, l'interesse del secolo dei lumi per i temi sociali.

Nella *Rebecca ed Eleazar* (1660-1665) Michele Desubleo presenta la tematica biblica vetero-testamentaria in una cornice scenografica che anima la rappresentazione con un nuovo taglio teatrale di schietto sapore barocco.

Il Baciccio, nel *Mosè con la verga e le tavole della legge* (1657-1665), fornisce un ritratto debitore di modelli reniani ma al tempo stesso individua una rappresentazione che riesce a combinare l'autorevolezza del soggetto con una rinnovata freschezza di stile e leggerezza di tocco.

Il virtuosismo della *Ss. Trinità* (1665 ca.) del senese Bernardino Mei induce lo sguardo dello spettatore a movimenti circolari ispirati al musicale contrappunto e simili, nella composizione, alle orchestrazioni barocche delle sculture berniniane.

Tra la ritrattistica di soggetti femminili spicca per qualità l'*Artemisia* (settimo-ottavo decennio del XVII) di Antonio Gherardi che pare a sua volta anticipare la strenua delicatezza dei dipinti del secolo successivo.

Animato da un vigoroso quanto audace tintorettismo neo-veneto Girolamo Troppa fornisce al tema mitologico e classicistico dell'*Apollo scortica Marsia* (ottavo decennio del XVII secolo) un'ambientazione boschiva che rimanda a quelle guerciniane dei noti episodi tassiani della *Gerusalemme liberata*.

Una pregevole testimonianza dell'illusionismo teatrale barocco è infine costituita dall'*Interno di chiesa* (1705-1708 ca.) di Andrea Pozzo che supera i modelli dell'architettura rinascimentale e manieristica in funzione della creazione di una "macchina scenica" tardo-barocca.

Questa sezione dell'*Età Barocca* presenta dunque una significativa antologia dei grandi nomi dei protagonisti del XVII secolo che bene riesce a restituire la complessità di questa fondamentale epoca storico-artistica.

*Stefano Colonna*

Cat. 48

**Ciro Ferri**

(Roma 1634 -1689)

*Mosè libera le figlie di Jetro*

sesto decennio del XVII secolo

olio su tela

cm. 119 x 164

inv. n. 205

Questo splendido dipinto di **Ciro Ferri** proviene dalle proprietà di **Cassiano Dal Pozzo** (Torino 1588 - Roma 22 ottobre 1657), l'Accademico della Crusca e dei Lincei noto per avere attribuito il nome di "Gioconda" al capolavoro di **Leonardo da Vinci** durante un suo viaggio in Francia, ma anche noto ed esperto collezionista d'arte.

**Ciro Ferri** fu il più importante allievo di **Pietro da Cortona** (Cortona 1596 - Roma 1669), quindi va collocato nella grande famiglia del classicismo seicentesco di matrice carraccesca. Questo dipinto che raffigura *Mosè libera le figlie di Jetro*, rappresenta un noto episodio biblico (Esodo, 2, 16-21) secondo il quale **Reuel**, sacerdote di **Madian** aveva sette figlie. Queste si recarono un giorno a prendere l'acqua al pozzo per far bere il gregge del padre, ma arrivarono alcuni pastori e le cacciarono via. **Mosè** allora prese le difese delle donne e fece bere il loro gregge.

Il dipinto rappresenta la parte più violenta della scena, vale a dire l'ira di **Mosè** che si scaglia con un lungo bastone contro i pastori che cadono a terra. Sulla sinistra le figlie di **Jetro** versano l'acqua da una caraffa nell'abbeveratoio e le pecore bevono tranquillamente.

La donna in primo piano ha la spalla seminuda e riprende la canefora di **Raffaello** delle Stanze Vaticane. L'ambientazione in un paesaggio arricchito da alberi e nuvolaglia richiama il tono paesistico che aveva assunto la pittura naturalistica del Seicento sulla scorta delle *Lunette Aldobrandini* di **Annibale Carracci** e della placida interpretazione che ne avevano dato **Nicolas Poussin** (*Les Andelys* 1594 - Roma 1665) e **Claude Lorrain** (Champagne 1600 - Roma 1682), ma al tempo stesso arricchisce tale bagaglio culturale con una forte intonazione neo-veneta di matrice **tizianesca** che si rivela nei toni traslucidi

del cielo e nei vivaci cromatismi del lapislazzuli, come anche nell'uso pastoso della pennellata intrisa di colore. Il viso della fanciulla con la caraffa ricorda il **Domenichino** della Galleria Borghese.

Da un punto di vista emozionale **Ciro Ferri** mutua dall'alveo carraccesco la "teoria degli affetti" presentando una scena concitata fino alla violenza in alternanza dialettica con un'altra scena arcadica ed estremamente pacifica, concepita secondo i rilassanti schemi classicisti del **Guercino**. Come tutti i dipinti eclettici tardo-seicenteschi emerge anche un influsso del **luminismo** caravaggesco grazie alla proiezione di fasci luminosi sulle figure-chiave della composizione, ma a ben vedere si tratta di un semplice eco della lezione del grande pittore che viene riassorbito da una pratica di gestione della luce sostanzialmente favolistica. Nondimeno questa ricchezza di spunti stilistici, compositivi e luministici rende quest'opera particolarmente complessa ed interessante e giustifica pienamente l'interesse che ebbe per lei il primo proprietario.

*Stefano Colonna*

#### *Bibliografia*

Pantarella in *Una Tradizione Culturale* 2008, pp. 108-109.



Cat. 58

**Ludovico Gimignani**

(Roma 1643 - Zagarolo, Roma 1697)

*Miracolo di Santa Maria**Maddalena de' Pazzi*

settimo decennio del XVII secolo

olio su rame

cm. 53 x 68

inv. n. 367

Firmato sul retro

Ludovico Gimignani, figlio di Giacinto (Pistoia 1611- Roma 1681), si era specializzato in arte sacra realizzando opere per le maggiori chiese di Roma. Questo dipinto rappresenta il *Miracolo di Santa Maria Maddalena de' Pazzi* che riesce a far allontanare i demoni che disturbavano il sacerdote durante la Messa. La composizione è articolata in due gruppi distinti che fanno capo rispettivamente al sacerdote sulla sinistra e alla Santa sulla destra. In mezzo, dietro ad una balaustra sullo sfondo, due persone guardano l'evento e ricordano l'uso manieristico di inserire spettatori esterni alla narrazione per creare profondità sia prospettica che contenutistica rispetto alla scena rappresentata. Sempre al centro, ma in primo piano, un chierichetto, reggendo un lungo cero in mano, guarda atterrito i demoni che assalgono il sacerdote. Lo scopo finale dell'opera doveva essere di natura catechistica. L'agiografia visiva aveva un forte impatto sulla coscienza dei fedeli e questo dipinto fornisce un esempio di rara maestria didattica. Maria Maddalena de' Pazzi (Firenze 1566 - 1607) era una santa mistica e monaca carmelitana discendente dalla nobile casata fiorentina de' Pazzi che ebbe tra i suoi membri vescovi ed umanisti. Il suo confessore, Padre Andrea Rossi, le insegnò l'orazione mentale. Nel novembre 1578 ebbe la sua prima "estasi" e si monacò nel 1582 ricevendo l'abito carmelitano l'anno successivo. Maria Maddalena de' Pazzi divenne Beata nel 1626 e fu canonizzata nel 1669.

Gimignani rivela una buona preparazione accademica quando cita la canefora di Raffaello nella figura della donna in primo piano sulla destra con la spalla nuda, che ne è una variante in posa accovacciata. La ricchezza e la morbidezza dei panneggi

introduce un certo neo-venetismo per cui la scena sacra perde ogni rigidità ed assume particolare realismo. Anche il sapiente uso delle citazioni architettoniche rientra in un alveo tizianesco rivisitato in chiave romanizzante grazie al Raffaello della Segnatura.

Da quest'opera di Gimignani promana una notevole empatia di sentimento religioso secondo le probabili volontà del committente. L'amabile imitazione di Correggio nelle figure degli angeli che si librano in alto intorno alla nuvola con i piedi svolazzanti chiude in bellezza la carrellata delle citazioni di questo colto artista.

Filippo Titi (Titi 1763, pp. 385-446) afferma che nella Chiesa di Santa Maria di Monte Santo e de' Miracoli in Roma nella «cappella de' signori Aquilanti» vi sono pitture relative alla vita di Santa Maria Maddalena de' Pazzi di Ludovico Gimignani per cui questo dipinto può essere collocato all'interno di un più ampio progetto del pittore che dovette coinvolgere anche il padre Giacinto come dimostra il fatto che viene conservata ancora oggi in collezione privata un dipinto ad olio su rame firmato e datato 1670 di Giacinto Gimignani che rappresenta *La tentazione di Maria Maddalena de' Pazzi*.

Stefano Colonna

*Bibliografia*

Fischer Pace in *Il Seicento e Settecento Romano* 1998, p. 160, n. 65; *Il Museo del Barocco Romano* 2007, p. 273, n. 65; Bruno in *Barocco a Roma* 2015, pp. 314 (fig.); 404.



Cat. 73

**Andrea Pozzo**

(Trento 1642 - Vienna 1709)

*Cristo tra i dottori del tempio*

1672 ca.

olio su tela

cm. 60 x 96

inv. n. 419

Si tratta di uno dei bozzetti noti, oltre a quello del Museo d'Arte e Cultura Sacra di Romano di Lombardia, per la pala di analogo soggetto dipinta da Pozzo nel 1672 per la Basilica di San Defendente di Romano di Lombardia (saldo dei pagamenti in data 13 maggio 1672 citato da Bianchi 2007).

Andrea Pozzo fu un artista internazionale che seppe coniugare le sue approfondite conoscenze di architettura e pittura producendo le celeberrime volta e cupola della Chiesa di Sant'Ignazio a Roma dipinte nel 1685 con un uso esaltante dell'illusionismo prospettico.

In quest'olio con *Cristo tra i dottori del tempio* il Pozzo reinterpreta modelli caravaggeschi usando sbattimenti di luce che illuminano elementi caratteristici della scena esaltandone ruoli privilegiati e diventando così moderno ed efficace strumento di regia teatrale e scenografica tardo-barocca. Anche cose apparentemente secondarie, come il grande velario steso sulla scena, derivano da riprese di famose opere precedenti, come la *Madonna del Rosario* del Merisi, compresa la colonna posta a due terzi della composizione. La pittoricità del luminismo di Andrea Pozzo sembra però richiamare anche altri esempi come il chiaroscuro inquieto, programmatico e a larghe falde di Bartolomeo Schedoni (Modena 1578 - Parma 1615), con il risultato di fornire un'interpretazione di fatto inedita della pittura di luce.

Nel *Cristo tra i dottori* del Pozzo ricorrono inoltre elementi di efficacia comunicativa nella cura e nella scelta delle posture e degli atteggiamenti del Cristo stesso e dei dottori che ascoltano le sue parole come si evince dal fatto che l'autore ha inteso rimarcare l'efficacia del messaggio attraverso la mimica gestuale e l'osservanza di un preciso vocabolario di natura poetico-retorica (La

Porta, Macioce 2006). In pratica si tratta di un *mise en scène* che tende a rievocare in maniera enfatica un evento religioso particolarmente importante mettendone in risalto gli elementi fondamentali attraverso un sapiente uso della regia compositiva. Questo espediente ha ovviamente una natura teatrale e deriva dall'evoluzione della sempre più complessa scenografia della drammaturgia contemporanea. L'apporto singolare del Pozzo sta nell'aver applicato i nuovi principî teatrali all'*architettura picta* attraverso una rivisitazione dell'architettura reale e dei suoi complementi d'arredo. Il quadraturismo e gli sfondati e l'illusionismo prospettico della grande tradizione italiana di Mantegna, Correggio, Peruzzi e Borromini vengono rielaborati in una nuova pratica di uso corrente nelle chiese di allora. Il presente dipinto veicola queste novità in modo discreto ma efficace fornendo allo spettatore degli stimoli visivi inediti e una conseguente attività emozionale di natura visiva ed empatica volta all'eccitazione della retina e del cuore. Una nuova pratica pittorica di natura poetico-estetica che sarà in breve utilizzata correntemente.

Il Pozzo inoltre fa uso di una pennellata di tocco di natura compendiaria che assume vigore nel momento in cui viene sostenuta da un vigoroso chiaroscuro di ascendenza caravaggesca. Porzioni ben definite della narrazione pittorica vengono esaltate da un luminismo di natura plastica e scultorea per il quale la luce viene a modellare lo spazio creando il movimento necessario alla temporizzazione della visione.

Stefano Colonna

*Bibliografia*

Fagiolo dell'Arco in *Il Seicento e Settecento Romano* 1998, pp. 214-215, n. 103; *La collection Lemme* 1998, p. 317, n. 107; *Il Museo del Barocco Romano* 2007, p. 274, n. 122; Bianchi in *La disputa* 2007, p. 105; *La collezione Lemme* 2016, p. 181.



Cat. 116

**Francesco Trevisani**

(Capodistria 1656 - Roma 1746)

*Cleopatra*

prima metà del XVIII secolo

olio su tela

cm. 100 x 75

inv. n. 452

Formatosi a Venezia, Francesco Trevisani svolse tutta la sua attività artistica a Roma sotto la protezione del cardinal nipote di Alessandro VIII, Pietro Ottoboni inserendosi a pieno titolo nella cerchia dei pittori classicisti emuli dei Carracci, ed in particolare diventando degno seguace di Carlo Maratta di cui riprese i modi gentili e una certa inclinazione idealistica. Copiò anche le opere di Correggio e Parmigianino, inserendosi così a pieno titolo tra gli estimatori della pittura emiliana. Questa *Cleopatra* in atto di suicidarsi con la serpe al seno rappresenta il massimo risultato di un'arte intellettualistica, ricca al tempo stesso di umori sentimentali. Il dipinto non può non ricordare la *Morte di Cleopatra* di Guido Cagnacci (Santarcangelo di Romagna 1601 - Vienna 1663): rivive infatti nel dipinto del Trevisani la stessa morbida sensualità e la rievocazione del noto episodio storico diventa il pretesto per sviluppare un fine erotismo ad uso privatissimo. Eppure, a ben vedere, questa immagine di nudo di donna abbandonato alla piacevolezza dei sensi presenta anche degli elementi di contrizione controriformistica derivanti dall'emulazione dei dipinti sacri. La *Cleopatra* del Trevisani ricorda infatti anche l'iconografia della Maddalena con gli occhi estaticamente rivolti verso il cielo. E inoltre risalta l'inquietante presenza delle pungenti rose, simbolo dell'amore passionale. Il dipinto è quindi un "ossimoro visivo", vale a dire la trasposizione in immagini della figura retorica che consiste nel fondere in modo paradossale due concetti antitetici in una stessa espressione. In questa *Cleopatra* convivono infatti sensualità e pentimento, amore e morte. Francesco Trevisani aveva già manifestato interesse per la storia della più celebre donna dell'antichità in un'opera che gli era stata commissionata da Fabrizio Spada

e pagata nel 1702 e che rappresenta il *Festino di Marcantonio e Cleopatra*, oggi nella Galleria Spada, dove Cleopatra, per dimostrare a Marcantonio la sua indifferenza per le ricchezze, tolse da un orecchino una perla preziosa e la sciolse nel vino.

Questa *Cleopatra* della Fondazione Roma dimostra come un tema originariamente storico e "politico" fosse diventato nella versione "da cavalletto" anche e soprattutto un dipinto tutto dedicato alla riflessione sugli affetti ad uso personale, da inserire nella galleria più riservata della collezione d'arte. Tali propensioni colte derivavano sia dalla tradizione ideal-classicista dei Carracci, sia dall'adesione all'Arcadia (1712) che tali istanze rinnovava nelle sedute accademiche di allora.

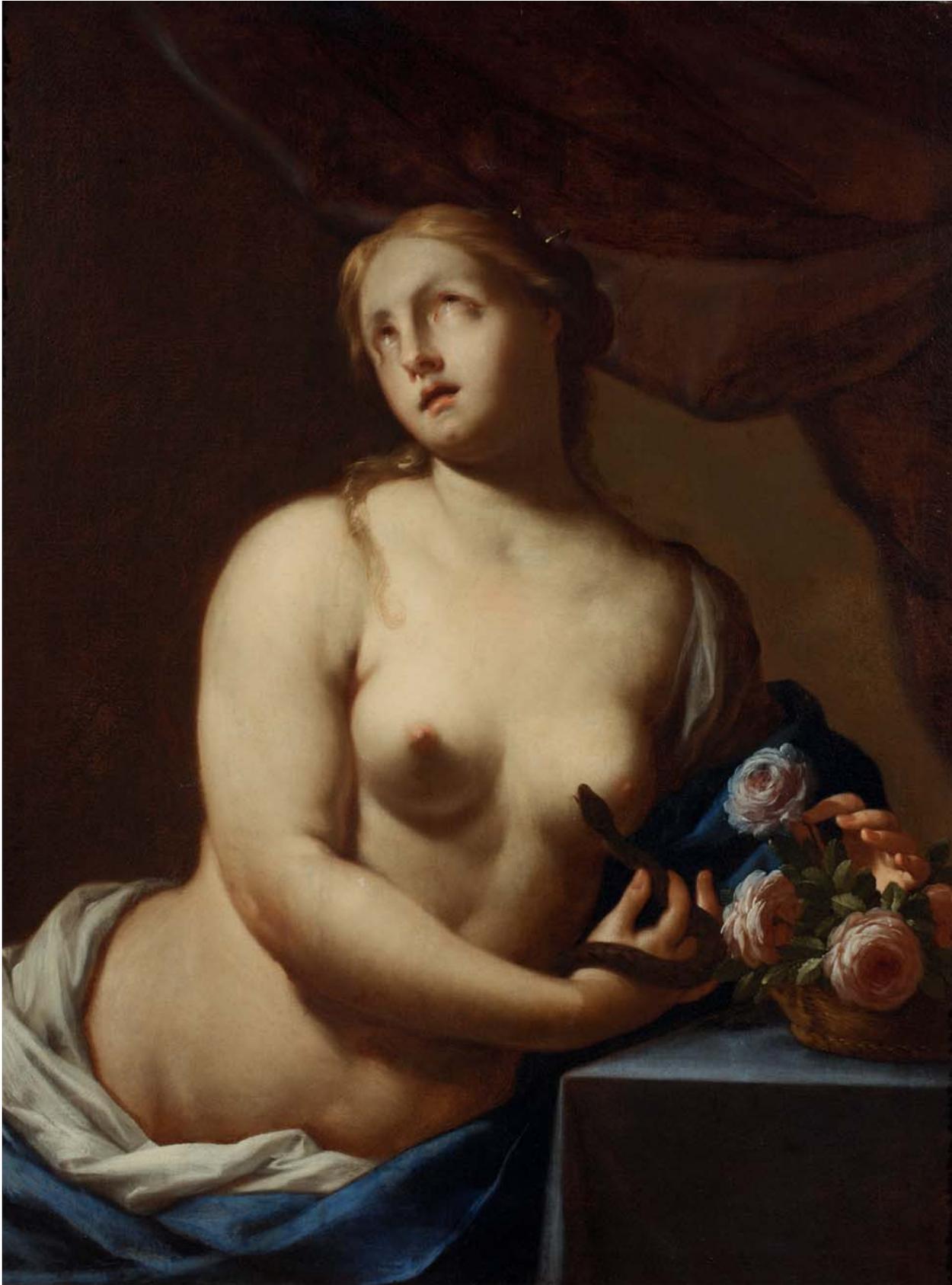
Da un punto di vista esclusivamente stilistico il volto della *Cleopatra* della Fondazione Roma ricalca perfettamente quello della *Mater Dolorosa* del Glasgow Museums Resource Centre (GMRC).

Per completare la conoscenza dell'opera del Trevisani si ricordano infine gli ottimi scritti del Di Federico 1977 e di Puliti Pagura 2007.

Stefano Colonna

*Bibliografia*

*Il Seicento e Settecento Romano* 1998, p. 283, n. 286; *La collection Lemme* 1998, p. 320, n. 129; *La collezione Lemme* 2016, p. 184.



Cat. 133

**Jan Frans van Bloemen  
detto Orizzonte**(Anversa 1662 - Roma 1749), con figure  
di Placido Costanzi*Veduta ideata di Roma*

1740 ca.

olio su tela

cm. 105 x 165

inv. n. 202

Questa “veduta ideata” di Roma, cosiddetta perché miscela un paesaggio reale con uno immaginario, ben rappresenta l’alto grado di evoluzione del vedutismo settecentesco che era riuscito a superare la fase sperimentale del secolo precedente, prevalentemente attestata sulla descrizione naturalistica dei boschi arcadici. In questa nuova fase il van Bloemen ha concentrato tutti i suoi interessi sul paesaggio cittadino anticipando brillantemente le aspirazioni prospettiche dei più noti vedutisti settecenteschi secondo un nuovo approccio di matrice illuministica e di natura scientifica.

Tra le aspirazioni più grandi di questo intelligente artista fiammingo, che dopo avere studiato a Parigi, si trasferì a Roma, vi era la volontà di ricreare ed evocare il “genius loci”, lo spirito profondo del luogo rappresentato. Jan Frans van Bloemen dilata lo spazio concesso alla rappresentazione della Roma coeva fino ad abbracciare la Roma antica rinata a nuovo splendore e dimensiona gli oggetti rappresentati favorendo la concentrazione dello sguardo dello spettatore verso le architetture urbane più lontane. In una semplice ma potente strategia comunicativa sta la forza di questo vedutismo in cui le figure e la vegetazione hanno poco peso narrativo e servono solo come quinta scenografica per introdurre il soggetto principale del dipinto.

Le due figure femminili sulla sinistra si appoggiano sulle rovine della città, mentre quella maschile a loro vicina sembra indicare col braccio la città eterna e le sue grandezze, mentre la figura piccola sulla destra consiste in una citazione della canefora di Raffaello.

Sullo sfondo il Colosseo primeggia tra gli edifici rappresentati come il simbolo

stesso dell’Urbe. Nel trattamento verdeggiante del paesaggio si riscontrano debiti verso i pittori lorenesi del Seicento ma non è esclusa la citazione diretta delle lunette Aldobrandini di Annibale Carracci che sono diventate il primo manifesto della pittura di paesaggio del XVII secolo. Ma, a ben vedere, van Bloemen aggiunge a questi modelli un certo preziosismo botanico che consiste nell’inserimento all’interno del paesaggio di molteplici specie arboree e floreali con tipico gusto fiammingo. Il risultato è dunque una nuova concezione della pittura di paesaggio che media gli ideali classicisti con il naturalismo fiammingo. Infatti la tecnica di subordinare le figure al paesaggio e all’architettura con proporzioni più distanti dai modelli ora citati inaugura quel fenomeno di gusto che sarà tipico del Settecento maturo che inverte i termini del rapporto figure-paesaggio a favore di quest’ultimo.

Infine si può osservare come questo genere di quadri fosse molto richiesto dalla clientela estera europea che cercava un *souvenir* della città eterna da riportare in patria come ricordo del viaggio nell’Urbe. L’opera è inserita nel catalogo di Busiri Vici (Busiri Vici 1974, n. 321 e fig. 168) come autografa con ubicazione ignota proveniente dalla raccolta Messinger dove era conservata con un *pendant* (*ibidem*, n. 323). Anthony Clark suggerì a Busiri Vici l’attribuzione della donna seduta nel gruppo al centro «a Placido Costanzi nel gusto di Batoni».

Stefano Colonna

*Bibliografia*

d’Achiardi 1910, pp. 197-199, fig. 102; *Exhibition of Old Master Paintings* 1964, p. 22; Catalogo Finarte 154, 1973, n. 530; Busiri Vici 1974, n. 321, fog. 168; *Una collezione da scoprire* 1999, p. 74, n. 20; Pantanella in *Una Tradizione Culturale* 2008, p. 130; Stefani in *Roma e l’Antico* 2010, p. 385, n. I.3.



Cat. 178

**Jacopo Diol**

(Roma 1691 ca. - post 1751)

*Allegoria della Fortuna*

quinto decennio del XVIII secolo

olio su tela

cm. 62 x 74

inv. n. 259

Questa *Allegoria della Fortuna* del pittore e poeta Jacopo Diol rappresenta una variante significativa del noto tema medioevale e rinascimentale della Fortuna. Nel Medioevo la Fortuna viene generalmente rappresentata da una ruota che gira incessantemente assegnando doni di potere e ricchezza agli uomini che riescono ad arrivare alla sua sommità, salvo poi sottrarre i beni stessi quando i potenti, girando inesorabilmente la ruota stessa, perdono la posizione di favore che avevano ottenuto in precedenza. Quindi gli uomini che stanno in basso sono i potenti decaduti e i poveri che un tempo erano ricchi. Ai lati vengono posti invece quelli che cominciano ad arricchirsi per il giro ascendente e quelli che stanno per impoverirsi per il giro discendente.

In questo interessante dipinto del Diol l'iconografia della ruota è assegnata invece al fratello della Fortuna, vale a dire il vecchio Destino, mentre sua sorella campeggia sull'alto di un albero lanciando verso il basso i suoi doni: coppe d'argento, mitrie, cappelli cardinalizi, scettri e altri simboli del potere umano. Gli esseri umani posti sulla nuda terra accolgono con avidità questi doni sollevando le braccia verso l'alto. Il pittore-poeta sta sulla destra in primo piano, munito di pennello e tavolozza, a guardare la scena come se la distribuzione dei beni materiali non lo interessasse più di tanto. Sappiamo infatti che egli, nonostante la protezione di importanti committenti, era molto povero e venne anche messo in prigione per debiti. Jacopo Diol fu poeta arcade col nome di *Cleante Corintiense* e pubblicò due *Centurie di Sonetti giocosi* a Roma nel 1749 e nel 1751, date intorno alle quali può essere collocata quest'opera (Rudolph 1998, pp. 87-121).

Questo dipinto, rispetto all'iconografia precedente, ha perso ogni elemento di

contrizione perché non mostra la perdita dei fugaci e poco duraturi beni di fortuna, che era stata invece il *leit motiv* dell'iconografia della Fortuna nel Medioevo e nel Rinascimento, ma illustra con divertita complicità soltanto il momento gioioso della loro assegnazione, in un clima di benessere generale.

Per quanto riguarda lo stile questo dipinto risente dell'influenza della pittura bambocciante che aveva inaugurato l'interesse per la rappresentazione di scenette ricche di personaggi diversamente atteggiati e riccamente caratterizzati che suscitava l'interesse dello spettatore tramite la diversificazione delle posture delle figure e la moltiplicazione continua dei loro attributi manifestando un particolare interesse per il pullulare di attività della vita quotidiana della gente di strada. Un atteggiamento per così dire proto-borghese che infatti veniva inaugurato da artisti olandesi che seppero creare un vero e proprio genere artistico che ebbe molto successo in Italia e che in questo quadro sembra rivivere all'interno della pittura didattica ed educativa di matrice mitologica e profana rivisitata in chiave moralistica.

Stefano Colonna

*Bibliografia*

Pantanella in *Una Tradizione Culturale* 2008, p. 140.



Cat. 227

**Pierre Subleyras**

(Saint-Gilles-du-Gard 1699 - Roma 1749)

*La venerabile Battistina Vernazza*

quinto decennio del XVIII sec.

olio su tela

cm. 73 x 60

inv. n. 442

Battistina Vernazza, al secolo Tommasina (Genova 1497 - 1587) fu scrittrice e mistica. Il padre Ettore aveva fondato ospedali per gli incurabili nelle città di Genova, Roma e Napoli. Battistina entrò nel Monastero di Santa Maria delle Grazie in Genova all'età di tredici anni e divenne Canonica Regolare Lateranense. La Vernazza «[...] aveva cominciato a scrivere solo verso il 1523 senza alcuna ispirazione particolare, per obbedire ad un sacerdote dello stesso ordine e dopo averne avuto licenza dal confessore» (Graziosi 1996, p. 315). Nel dipinto di Subleyras viene immortalata proprio quest'attività culturale e spirituale scrittoria della beata che nel Cinquecento doveva essere ancora un privilegio particolare per un individuo di sesso femminile e che quindi doveva essere ben rimarcata e tramandata ai posteri.

Questo ritratto della Beata presenta una versione volutamente semplificata. Infatti, a differenza di altre versioni autografe dello stesso dipinto, una delle quali conservata a Montpellier, qui sparisce il grande crocifisso da tavolo e i libri della biblioteca personale di Battistina sono meno visibili in modo da far risaltare il mero ritratto della Vernazza, che appare prima di tutto una donna preparata culturalmente in atto di scrivere con la penna d'oca. «Ma se in verità, mio bene, tu sei colui, che mi ha parlato in mente volendomi far scrivere quello che non intendo; pregoti, speranza mia, per tua bontà degnati dettare ogni parola, per modo che non vi sia di mio capo una sillaba sola» (*Opere spirituali della reverenda e devotissima vergine di Christo, Donna Battista da Genova, Canonica Regolare Lateranense stampate a Venezia nel 1588, c. A v.*). L'orazione mentale si trasforma dunque in scrittura mistica.

Il cap. IV delle *Opere* della Vernazza riporta questa intestazione: «Ad ottener la [...] nostra eccellenza, vi vuol virtù divina per Christo crocifisso», parole che confermano ancora una volta l'importanza del crocifisso nell'opera della Beata. Nelle *Opere*, a carta a 4 r è stampata una xilografia con il ritratto della Beata con la medesima impostazione di quello di Subleyras e l'unica differenza sostanziale sta nella presenza del grande Crocifisso sulla sinistra.

Subleyras inoltre rinuncia a qualsiasi aspetto confidenziale riprendendo dal modello cinquecentesco la posa di profilo che nasconde lo sguardo diretto della Venerabile allo spettatore, forse anche come umile rinuncia ad un protagonismo mondano della scena. La sensazione che il pittore comunica allo spettatore si condensa in un clima di assorta meditazione e di grazia diffusa per via di quella luce diafana che penetra dall'alto facendo risaltare i chiarori della veste della donna. Un gioco di luce che si combina con la sapiente modulazione dei panneggi che riverberano nei loro delicati chiaroscuri cascatelle iridescenti di luce, testimone oggettivo della metafisica espressa nella scrittura mistica della Beata.

Subleyras con questo dipinto dimostra di sapere interpretare i più profondi sentimenti religiosi senza cadere in facili visioni edulcorate.

Stefano Colonna

*Bibliografia*

Casale in *Il Seicento e Settecento Romano* 1998, pp. 236-239, n. 117; *La collection Lemme* 1998, p. 319, n. 125; *Il Museo del Barocco Romano* 2007, p. 274, n. 146; *La collezione Lemme* 2016, p. 183.



## 7. ESPRESSIONI DELL'OTTOCENTO E DEL PRIMO NOVECENTO ITALIANO

Perfettamente rappresentativa del secolo XIX è la *Proclamazione del Dogma dell'Immacolata Concezione* (1858) di Carlo De Paris che illustra questo fondamentale evento storico-religioso all'interno di una delle più importanti piazze romane definendone il relativo *genius loci*.

La *Partenza della corsa dei Berberi a Piazza del Popolo* (1859) di Thomas Jones Barker è uno dei capolavori della collezione ed ha un eccezionale valore documentario in quanto tramanda la testimonianza figurativa di un evento di grande impatto sociale che si svolgeva in una delle piazze più importanti di Roma.

Un *Mare in burrasca* (1905-1910 ca.) di Filiberto Petiti trasmette fedelmente le inquietudini di Bocklin e testimonia l'interesse della cultura italiana dell'epoca per il gusto nordico e tardo romantico per una natura apparentemente indomabile e misteriosa.

Napoleone Parisani ne *Il Paradiso delle Ranocchie (Ninfa)* (1905-1910) offre una veduta a largo volo d'uccello delle vestigia medievali della città pontina di Ninfa, tra riflessi lacustri e natura incantata, come dovevano vederla ancora naturale i viaggiatori inglesi nel primo Novecento.

Il *Paesaggio della campagna romana* (1911) di Onorato Carlandi rievoca l'ambiente naturale dell'Agro romano al centro della riflessione poetica del celebre gruppo dei "XXV della Campagna romana" fornendo una lettura diversa da quella di Thomas Ashby.

Giovanni Capranesi in *Roma Sparita* (anni dieci del XX secolo) realizza, infine, una veduta singolare e molto suggestiva della città di Roma in un clima di struggente melanconia d'ispirazione simbolista.

Questa sezione rende dunque omaggio ai territori e agli uomini illustri di Roma e del Lazio con una inedita autoconsapevolezza critica ed estetica, fornendo stimoli di riflessione per la comprensione di quel clima speciale di transizione dai valori retorici dell'Ottocento fino all'avvento delle avanguardie del Novecento.

*Stefano Colonna*

## 9. DALL'ASTRATTISMO ALLE TENDENZE CONTEMPORANEE

Degnamente rappresentativa di quel “Ritorno all’ordine” che caratterizza una parte della pittura italiana del dopoguerra, la *Natura morta con cimiero e pifferi* (1949) di Felice Casorati riprende i temi consolidati della cultura umanistica, in particolare di Piero della Francesca, in chiave “neo-metafisica”.

Geniale sperimentatore di vari linguaggi figurativi e illuminato profeta della Parafisica in terra italica, Enrico Baj nel suo *Specchio* del 1959 riesce a reinterpretare il tema del *collage* di matrice cubista con accenti latamente figurativi e preziosismi materici desacralizzando le Avanguardie con la fantasia creativa di uno spirito fanciullo.

Lucio Fontana nel *Concetto spaziale, Attesa* (1965) rappresenta emblematicamente il tentativo di ridurre al minimo l’intervento dell’artista sulla tela che diventa quasi ermetico.

La trasformazione della Pop-Art in icona viene proposta da Emilio Tadini nella sua *La camera afona* del 1969 dove gli oggetti simbolici vengono messi in sequenza come in un fumetto fino a rendere visibile una storia emblematica del vivere quotidiano nella odierna società di massa.

Un angelo ecologico che pedala con le ali spiegate sulla sua bicicletta simbolica anarchica è il soggetto originale di Alessandro Kokocinski intitolato *Imprimeti il Segno dell’eternità* (2006): un altorilievo con tecnica mista su tavola che rende omaggio alle capacità creative di questo artista in cerca di libertà.

Questi esempi sono un tentativo di lettura alternativa della Storia dell’Arte Contemporanea effettuato attraverso la selezione di opere di qualità capaci di evocare in maniera antologica ma rappresentativa diversi aspetti del Novecento e anche del Nuovo Millennio.

*Stefano Colonna*

## 10. LA STREET ART

Linguaggio artistico tra i più contemporanei, ormai diffuso nel tessuto urbano di ogni città del mondo, la Street Art chiude il percorso artistico della Collezione d'arte della Fondazione Roma, attenta e sensibile alle più variegata espressioni d'arte dell'universo contemporaneo. Tra queste la street art, anche nota come urban art che rinvia a quel complesso di esperienze ed espressioni artistiche che intervengono nella dimensione stradale pubblica delle città.

Dalla consapevolezza dell'importanza della creazione artistica nell'opera di riqualificazione di aree e quartieri disagiati e periferici è nato il progetto Big City Life in cui la Fondazione ha avuto un ruolo determinante. Il progetto, che ha portato alla realizzazione di ventidue opere murali sulle facciate degli edifici del quartiere romano di Tor Marancia, nasce dalla selezione di una delle iniziative proposte alla 165<sup>a</sup> mostra internazionale di architettura di Venezia. Tra il gennaio e il febbraio del 2015, venti artisti internazionali hanno preso parte al progetto realizzando ventidue murali monumentali sulle facciate delle undici palazzine site nel comprensorio di via di Tor Marancia 63.

Gli street artists qui rappresentati sono solo alcuni dei nomi che nel 2015 sono stati invitati a partecipare a *Big City Life*, progetto realizzato dalla 999Contemporary con il contributo della Fondazione Roma.

Opere come *Lux* di Diamond, *Lampedusa e Solitude* di Gaia, *Veni Vidi Vinci*, *Red Camo* di Lek & Sowat e *Tenerezza* di Mr. Klevra trasportano lo spettatore nel mondo dei graffiti ormai sublimato da mera arte di strada a vera e propria Arte.

*Maria Celeste Cola, Stefano Colonna*

