

**PALAZZO BARBERINI**  
**IL NUOVO ALLESTIMENTO**  
**DEI CAPOLAVORI DEL SEICENTO**

a cura di Flaminia Gennari Santori  
con Maurizia Cicconi e Michele Di Monte  
progetto allestimento di Enrico Quell

**Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini**

Roma, via delle Quattro Fontane 13

**Preview stampa:** giovedì 12 dicembre 2019, ore 11.00

**Inaugurazione e apertura straordinaria:** giovedì 12 dicembre 2019,  
ore 18.00 – 21.00 (ultimo ingresso ore 20.30)

**COMUNICATO STAMPA**

Dal **13 dicembre 2019** le Gallerie Nazionali di Arte Antica riaprono al pubblico **10 sale** situate nell'**Ala nord** del piano nobile di **Palazzo Barberini**, completamente restaurate e con un nuovo percorso espositivo, organizzato secondo un ordine cronologico e geografico, dal tardo Cinquecento al Seicento.

**Flaminia Gennari Santori** sottolinea che "il riallestimento delle 10 sale dedicate al Seicento rappresenta il necessario proseguimento del lavoro di rinnovo iniziato lo scorso gennaio nell'ala sud del Palazzo, inaugurata ad aprile; il prossimo ottobre interesserà le sale dedicate al Cinquecento e si concluderà poi nel 2021, quando verrà riallestito anche il piano terra. Si tratta del frutto di nuovo impianto concettuale del Museo a cui penso dal mio insediamento, nel dicembre 2016, e che focalizza a Palazzo Barberini una struttura espositiva narrativa dal Medioevo al Settecento, cercando di valorizzare anche la storia del palazzo e dei Barberini, lasciando integra la quadreria settecentesca a Galleria Corsini".

Il restauro ha interessato le strutture architettoniche, l'impianto di illuminazione, la grafica e gli apparati didattici, con nuovi pannelli esplicativi e didascalie ragionate, nell'ottica di adeguare le sale al recente rinnovo dell'Ala sud.

Le Gallerie Nazionali di Palazzo Barberini riacquistano **550 mq di spazio espositivo** per il prezioso nucleo dei propri capolavori seicenteschi, offrendo un punto di vista unico sulla portata

rivoluzionaria della pittura di Caravaggio e della sua influenza in Italia e in Europa.

**80 le opere selezionate** in un suggestivo percorso che permette, per la prima volta, di ammirare un'affascinante infilata di sale da un'ala all'altra del palazzo, attraverso il Salone Pietro da Cortona e la Sala Ovale. Dalle finestre, riaperte per l'occasione, si potranno ammirare i giardini del museo con inedite visuali.

Un percorso espositivo circolare, che enfatizza il palazzo stesso, con un **nuovo respiro e con un rinnovato equilibrio**, in cui i visitatori potranno finalmente apprezzare le opere e gli spazi in tutta la loro ampiezza, valorizzando gli assi visivi da un capo all'altro del piano nobile, dallo scalone di Bernini a quello di Borromini.

Si inizia con la **sala dedicata al tardo manierismo romano e internazionale**, con opere di Siciolante da Sermoneta, Pietro Francavilla, Girolamo Muziano, Marcello Venusti, Jacopo Zucchi, e Jacob de Backer, Joseph Heintz, Jan Metsys.

A seguire la **sala dedicata ai veneti di fine Cinquecento** con opere di Tintoretto, Palma il Giovane e un interessantissimo dipinto *Venere e Adone* di Scuola di Tiziano, qui esposto dopo un accuratissimo restauro. In questa sala trovano spazio anche due opere di El Greco.

Nella Galleria, completamente ripulita e illuminata per esaltare gli affreschi della volta, saranno esposti alcuni dipinti dedicati alla **pittura di genere**, fra cui due quadri di Bartolomeo Passerotti, il *Diluvio universale* di Scuola di Jacopo Bassano, raramente visibile, alcune tele mai prima esposte di Frans Francken il Giovane.

A seguire una piccola sala, aperta alla visita del pubblico per la prima volta, è dedicata esclusivamente all'*Altarolo portatile* di **Annibale Carracci**.

Anche la sala successiva, con affreschi di fine Cinquecento, viene inserita per la prima volta nel percorso espositivo e contiene tre **paesaggi** di Paul Bril dedicati ai Feudi Mattei.

Le tre sale successive sono dedicate a Caravaggio e al caravaggismo. La prima, che offrirà una nuova veduta sul giardino, accoglie la *Giuditta e Oloferne* di Caravaggio, in dialogo con opere di Giovanni Baglione, Orazio Borgianni, Bartolomeo Manfredi e Carlo Saraceni.

Nella seconda, caratterizzata da un sentire più meditativo, sarà esposto (da giugno 2020) il *Narciso*, attribuito a Caravaggio, e opere del Candlelight Master, di Ribera, di Simon Vouet.

La terza viene dedicata ad altri temi caravaggeschi: sono qui riuniti il *San Francesco* di Caravaggio e opere di Orazio Gentileschi, Bartolomeo Manfredi, Astolfo Petrazzi, Bernardo Strozzi.

Il nuovo percorso espositivo si conclude nelle ultime due sale molto ampie: la prima accoglie le opere dei caravaggeschi europei, quali Trophime Bigot, Valentin de Boulogne, Giovanni Serodine, Lionello Spada, Matthias Stom, Michael Sweerts, Hendrick Terbruggen e Simon Vouet.

L'ultima è dedicata alla pittura bolognese con opere di Domenichino, Guercino, Giovanni Lanfranco, Pier Francesco Mola, Guido Reni e Simon Vouet.

Roma, novembre 2019

**MATERIALI STAMPA E FOTO AL LINK:**

<https://www.dropbox.com/sh/n3dfiqjwy971ymj/AAC78iFEoXtqCGPxtVDNMfiRa?dl=0>

**UFFICIO STAMPA:**

Maria Bonmassar: +39 06 4825370 | +39 335 490311 |  
[ufficiostampa@mariabonmassar.com](mailto:ufficiostampa@mariabonmassar.com)

**INFORMAZIONI:**

[www.barberinicorsini.org](http://www.barberinicorsini.org) | [gan-aar.comunicazione@beniculturali.it](mailto:gan-aar.comunicazione@beniculturali.it)

**SEDE:** Roma, Palazzo Barberini, via delle Quattro Fontane, 13

**PREVIEW STAMPA:** giovedì 12 dicembre 2019, ore 11.00

**INAUGURAZIONE E APERTURA STRAORDINARIA:** giovedì 12 dicembre 2019, ore 18.00 – 21.00 (ultimo ingresso ore 20.30)

**ORARI:** martedì/domenica 8.30 - 19.00. La biglietteria chiude alle 18.00

**GIORNI DI CHIUSURA:** lunedì, 25 dicembre, 1° gennaio. Il 24 e il 31 dicembre chiude alle ore 18.00, ultimo ingresso ore 17.00. In occasione dell'Epifania, lunedì 6 gennaio 2020, aprirà eccezionalmente al pubblico con i consueti orari, e osserverà il riposo settimanale il giorno successivo, martedì 7 gennaio 2020.

**BARBERINI**  
GALLERIE  
**CORSINI**  
NAZIONALI

**BIGLIETTO BARBERINI CORSINI:** Intero 12 € - Ridotto 2 € (per i giovani dai 18 ai 25 anni). Il biglietto è valido dal momento della timbratura per 10 giorni in entrambe le sedi del Museo: Palazzo Barberini e Galleria Corsini. Gratuito: minori di 18 anni, scolaresche e insegnanti accompagnatori dell'Unione Europea (previa prenotazione), studenti e docenti di Architettura, Lettere (indirizzo archeologico o storico-artistico), Conservazione dei Beni Culturali e Scienze della Formazione, Accademie di Belle Arti, dipendenti del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, membri ICOM, guide ed interpreti turistici in servizio, giornalisti con tesserino dell'ordine, portatori di handicap con accompagnatore, personale docente della scuola, di ruolo o con contratto a termine, dietro esibizione di idonea attestazione sul modello predisposto dal Miur.

Facebook: @BarberiniCorsini | Twitter: @BarberiniCorsini |  
Instagram: @BarberiniCorsini

**Condividi con:** #PalazzoBarberini | #SeicentoaBarberini

**PALAZZO BARBERINI**  
**IL NUOVO ALLESTIMENTO**  
**DEI CAPOLAVORI DEL SEICENTO**

a cura di Flaminia Gennari Santori  
con Maurizia Cicconi e Michele Di Monte  
progetto allestimento di Enrico Quell

**Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini**

Roma, via delle Quattro Fontane 13

**Preview stampa:** giovedì 12 dicembre 2019, ore 11.00

**Inaugurazione e apertura straordinaria:** giovedì 12 dicembre 2019,  
ore 18.00 – 21.00 (ultimo ingresso ore 20.30)

**ELENCO OPERE**

**SALA 19**

- JACOB DE BACKER (Anversa, 1555 ca - Anversa, 1585 ca)

*Cristo morto sorretto da un angelo*, 1580-1585 ca.

Olio su tela, 158 x 118

Nella pittura tardo-cinquecentesca si assiste al recupero di tipologie di immagini devozionali la cui iconografia si era venuta fissando nel corso del Medioevo. Tale è il caso della cosiddetta *Engels-pietà*, in cui il corpo del Cristo morto viene sorretto da uno o più angeli dolenti che lo offrono alla contemplazione del fedele.

Più che illustrare un episodio della storia sacra, che si tratti del compianto della Vergine, della deposizione dalla croce o nel sepolcro, il pittore estrapola *l'imgo pietatis*, la figura del Cristo di passione, per proiettarla in una dimensione astratta, atemporale e immateriale. La figura supera così la sua vocazione narrativa e aspira a diventare immagine di culto, pur senza rinunciare, come nel dipinto di de Backer, alla studiata eleganza formale del disegno.

PIETRO FRANCAVILLA o DE FRANCOUEVILLE (Cambrai 1553 ca - Parigi 1615)

- *Mosè*, 1585; datato

Terracotta, 77 x 41 x 34 cm

e

- *Aronne*, 1585; datato

Terracotta, 74 x 35 x 35 cm

Le terracotte sono due dei modelli attualmente conosciuti - forse i prototipi - delle statue di Mosè e Aronne eseguite dallo scultore francese, allievo e stretto collaboratore di Giambologna (1529-1608), per

la cappella Niccolini in Santa Croce a Firenze. Del progetto scultoreo della prestigiosa commissione - i Niccolini erano tra le più influenti casate fiorentine - era stato incaricato nel 1584 lo stesso Giambologna, riconosciuto talvolta come autore delle terrecotte Barberini. L'ispirazione michelangiolesca è evidente fin dai due modelli e soprattutto nella figura di Mosè. Assorta e grave, fu ideata per il sacello del cardinale Agnolo Niccolini, il quale aveva servito i Medici come diplomatico prima di prendere la porpora ed era dunque navigato, come il patriarca biblico, sia nelle cose temporali sia nelle spirituali.

- JOSEPH HEINTZ IL VECCHIO, copia da (Basilea 1564 - Praga 1609)  
*Diana e Atteone*, 1600 ca  
Olio su rame, 39,5 x 51 cm  
Il rame è una copia di una celebre opera di Joseph Heintz il Vecchio (Vienna, Kunsthistorisches Museum) appartenuta all'imperatore Rodolfo II (1552-1612), "il più grande mecenate delle arti esistente al mondo", secondo Karel van Mander (1604). È Ovidio a narrare la storia di Atteone, punito per aver casualmente violato lo spazio sacro di Diana, sorpresa con le sue ninfe alla fonte (Metamorfosi Ili, 155-200). Mentre tenta di coprirsi e una ninfa le porge una veste bianca, la dea spruzza con l'acqua il malcapitato, trasformandolo in cervo. Un'ancella, in primo piano, si schiarisce i capelli al sole indossando l'apposita solana, utile a stendere meglio le ciocche; un'altra, dietro di lei, si copre il volto con la mano, ma fissandoci negli occhi: non guardare - è l'ironico messaggio - quel che non è concesso.
- JAN MASSIJS (Anversa 1505 - 1575)  
*Giuditta e Oloferne*, 1540-1550 ca  
Olio su tavola, 95 x 122,5 cm  
Più che come santa cristiana, l'eroina biblica che trionfa sul male liberando il suo popolo dall'oppressore Oloferne (Giuditta 13, 6-10), Giuditta è qui rappresentata come femme fatale, la scaltra seduttrice che trae perversamente la sua vittima in inganno. È una tradizione figurativa e letteraria di carattere moraleggiante che riconosce nella vedova di Betulia un esempio di pericolosa fascinazione femminile, e che trova terreno fertile soprattutto in ambito nord-europeo, meno in Italia, consolidandosi nel corso del Rinascimento. Jan Massijs ci restituisce un'immagine di deliberata ambiguità: le vesti della donna sono trasparenti e discinte, lo sguardo ammiccante. Giuditta brandisce ancora la sciabola con la quale ha decapitato il generale dell'esercito nemico e ne esibisce trionfalmente la testa. La serva accanto a lei è pronta a mettere nel sacco il bottino di tanta letale seduzione.
- GIROLAMO MUZIANO (Brescia 1532 - Roma 1592)  
*Cristo portacroce*, 1561 ca

Olio su tela, 100 x 97 cm

È un'immagine di ascetico patetismo quella che Muziano rappresenta in questa andata al monte Calvario: lo sguardo del Redentore è rassegnato mentre va incontro al suo destino, sostenendo il peso della croce. L'artista lombardo sottrae spazio pittorico a ogni inutile orpello narrativo, la superficie del dipinto è quasi claustrofobica, interamente dominata dalla figura monumentale di Cristo, al di là del quale appare una piccola porzione di cielo dove si addensano nubi oscure. Dietro di lui, il volto scomposto dello sgherro si contrappone anche simbolicamente alla serena dignità con cui Cristo sopporta la Passione.

▪ PITTORE FIAMMINGO (XVII secolo)

*Diana e Callisto*, inizi XVII secolo

Olio su rame, 50,8 x 38 cm

Callisto, una delle ninfe di Diana, non può più nascondere la verità. Tempo prima, vedendola riposare in un bosco, Giove l'ha sedotta e messa incinta. Ora, la dea della caccia ha deciso di fermarsi presso una fonte appartata per farsi il bagno: i cani riposano, corno, lancia e faretre sono state deposte, le ninfe sono intente a svestirsi. Callisto è l'unica restia a spogliarsi: tuttavia, è costretta dalle compagne, che le sollevano il velo, smascherando così la sua colpevole gravidanza. Diana, sulla destra, assiste alla scena e in modo eloquente scaccia l'ancella. Vano è il disperato gesto di difesa dell'ingenua ninfa, così come è arduo - ricorda Ovidio - "non rivelare una colpa col proprio contegno" (Metamorfosi, II, 447).

▪ SCIPIONE PULZONE (Gaeta 1550 ca - Roma 1598)

*Ritratto del cardinale Giovanni Ricci*, 1569 ca

Olio su tavola, 65 x 50 cm

Considerato il più abile ritrattista della scena artistica romana della fine del Cinquecento, Pulzone in questo dipinto non smentisce la sua fama. Il fulminante ritratto rivela in tutta la sua evidenza la pervicace, ostinata attenzione per i più minuti dettagli, tanto virtuosistica che sarebbe possibile "contare fin tutti i capelli"; per non dire della perizia nel dipingere stoffe e abiti, "del loro originale più veri", come sottolinea il biografo Giovanni Baglione (1642). Nemmeno Giovanni Ricci (1497-1574) si sottrae al desiderio di farsi immortalare dal più bravo di tutti. Evidentemente, il potente e stimato cardinale con notevoli competenze finanziarie - fu più volte Tesoriere dello Stato Pontificio - e candidato al soglio papale nel conclave del 1572, sapeva bene che l'immagine del volto è strumento di rappresentazione e propaganda di sé.

▪ GIROLAMO SICIOLANTE (Sermoneta 1521 - Roma 1575)

*Ritratto di Francesco II Colonna*, 1561; firmato e datato

Olio su tavola, 126 x 94 cm

Francesco II si rivolge a uno dei più apprezzati professionisti attivi a

Roma per realizzare la propria effigie. Ma, quanto mai in questo caso, tipologia e modello sono già fissati e il pittore ha ben poco da "inventare": l'opera si iscrive infatti nella tipologia dei condottieri in arme e il modello da seguire è il ritratto ufficiale di suo padre Stefano IV, eseguito tre lustri prima da Bronzino. Anche Francesco è, come il padre, un valoroso condottiero, un giovane e promettente uomo d'armi che, di lì a qualche anno, difenderà l'isola di Malta dall'attacco dei Turchi (1565). Come il padre, si fa rappresentare con un'armatura scintillante, raffigurato in piedi e di tre quarti, con le mani posate sul bastone del comando e sulla spada. Dietro di lui, la solida e severa colonna, identitaria della famiglia, col titulus "Francesco Il Colonna, figlio di Stefano, anni 26"

▪ MARCELLO VENUSTI (Como 1510 - Roma 1579)

*Orazione di Cristo nell'orto del Getsemani*, 1565-1571

Olio su tavola, 53 x 76 cm

L'opera è una traduzione in pittura di un celebre disegno di Michelangelo (Uffizi). Terminata l'ultima cena, Gesù si reca nell'orto del Getsemani per accettare il sacrificio che gli impone la volontà del Padre, accompagnato dai discepoli Pietro, Giacomo e Giovanni. La composizione si sviluppa orizzontalmente e la figura di Cristo è ripetuta due volte per risolvere i tre diversi momenti narrativi: l'invocazione e il dramma della paura, l'invito a Pietro a non cadere nella tentazione del sonno, l'accettazione finale del proprio sacrificio (Mt 26, 36-46; Mc 14, 32-42). Michelangelo, e per lui Venusti, rappresenta la debolezza umana e poi la scelta cui siamo tutti destinati, esattamente come Pietro, emblema della Chiesa, in piedi di fronte a Cristo, che egli di lì a poco rinnegherà tre volte, prima di accogliere il disegno di Dio.

**N.B.: il dipinto è attualmente esposto nella mostra *Michelangelo a colori*, in sala 19 a partire da gennaio 2020**

▪ JACOPO ZUCCHI (Firenze 1541 ca - Roma 1596)

*Betsabea al bagno*, 1573-1574

Olio su tavola, 120 x 144,7 cm

Betsabea si profuma dopo il bagno. Un'ancella sorregge un vassoio con preziosi vasetti ricolmi di ancor più rari unguenti, mentre ci invita a guardare. Ai piedi della donna compaiono gli strumenti di bellezza e seduzione: uno specchio, un paio di scarpe. La seduzione e le sue conseguenze sono il soggetto di questo dipinto dall'assoluta eleganza formale: il re Davide, appena percepibile in alto a sinistra, vede la donna dalla terrazza della propria reggia e se ne innamora. Pur di averla per sé, fa uccidere il marito. Si pentirà poi della sua colpa (2 Samuele 11, 2-4). Amore, peccato, pentimento: temi certamente non indifferenti a Ferdinando de' Medici (1549-1609), gran viveur, dapprima cardinale e poi Granduca di Toscana, committente "magnifico non senza eccesso" (Usimbardi 1880).



- JACOPO ZUCCHI (Firenze 1541 ca - Roma 1596)  
*Ritratto di Clelia Farnese*, 1580-1585  
Olio su tavola, 49,5 x 37,8 cm  
Clelia Farnese (1557-1613), la donna più bella di Roma, come scrive Michel de Montaigne nei Saggi (1580), era figlia illegittima del "gran cardinale" Alessandro Farnese, nipote di papa Paolo 111. Sposò Giovan Giorgio Cesarini, e fu intensamente corteggiata, stando alle cronache del tempo, dal cardinale Ferdinando de' Medici, poi Granduca di Toscana. Le fonti dell'epoca raccontano che Ferdinando fu talmente rapito dalla sua bellezza da farla ritrarre ripetutamente dal suo pittore di casa, Jacopo Zucchi. Con uno di questi ritratti si può forse identificare il nostro dipinto, che celebra il rango aristocratico della donna e il suo vincolo matrimoniale, ostentando una splendida collana dove si ripete il motivo dell'orso, simbolo araldico dei Cesarini, e del giglio, stemma dei Farnese.

#### **SALA 20**

- GIOVANNI BUSI, detto IL CARIANI (San Giovanni Bianco 1480/85 - Venezia post 1547)  
*Madonna che cuce*, 1525-1530  
Olio su tela, 168 x 164 cm  
Sullo sfondo di un paesaggio montano indorato da un sole radente, la Vergine e santa Elisabetta con Gesù e san Giovannino si intrattengono in un ameno giardino, raccolto e riparato. La storia del precoce incontro tra il Cristo bambino e il Battista è raccontata nei testi apocrifi e nella letteratura devozionale medievale, ma Cariani ne fa lo spunto per un simbolico idillio, in cui la rigogliosa varietà di fiori, piante e animali tesse una fitta trama di allusioni al tema della miracolosa fecondità di Elisabetta e della virginale maternità di Maria. Così può spiegarsi, ad esempio, la presenza, accanto alla Madonna, della coppia di coturnici, capaci, secondo i bestiari antichi, di concepire anche solo attraverso l'udito, o le piccole chiavi incrociate posate nel cesto da cucito.
- FRANCESCO DA PONTE, detto BASSANO (Bassano del Grappa 1549 - Venezia 1592)  
*Orazione di Cristo nell'orto del Getsemani*, 1590 ca  
Olio su tela, 67 x 97 cm  
Il soggetto riprende le sperimentazioni luministiche dell'ultima produzione di Jacopo Bassano e torna sulla meditazione del tema cristologico già esplorata dall'artista in altre opere tarde. L'ambientazione notturna consente al pittore di esplorare la fenomenologia della luce nelle sue diverse manifestazioni, in un crescendo drammatico e simbolico. La luna appare appena, remota, all'orizzonte; sullo sfondo già si vedono le torce dei soldati guidati da Giuda, mentre il primo piano è rischiarato dall'angelo venuto a confortare Cristo nell'ora della passione, e "il cui lume divino abbagliare e restringer doveva tutti gli altri", come

raccomandava il teorico Giovan Paolo Lomazzo (1584). Si tratta della "divisione del lume", naturale, artificiale e soprannaturale, che costituisce un capitolo fondamentale della trattatistica di fine Cinquecento.

- JACOPO NEGRETTI, detto PALMA IL GIOVANE (Venezia 1548/50 - 1628)  
*Strage degli Innocenti*, 1623 ca  
Olio su tela, 101 x 116 cm  
La scena di disordinata violenza si compie in uno spazio compresso e claustrofobico, in cui l'horror vacui è ulteriormente accentuato dal concitato groviglio di corpi che si intrecciano e si sovrappongono. Più che il pathos espressivo delle singole figure il pittore ha qui di mira l'effetto drammatico del movimento, in ciò erede dei due grandi maestri della scuola veneziana, Tiziano e Tintoretto. Da questi Palma assimila anche il motivo, che diviene topico nella letteratura artistica dell'epoca, della "prestezza", della velocità e facilità esecutiva. "L'è stà dominator de sì gran Arte, e in tal muodo patron dela Pitura scriverà di lui di li a poco Marco Boschini nella Carta del navegar pitoresco (1660) - che in quatro colpi el fava una figura".
  
- JACOPO ROBUSTI, detto TINTORETTO, e bottega (Venezia 1519 - 1594)  
*Cristo e l'adultera*, 1549 ca  
Olio su tela, 118,5 x 168 cm  
Il famoso episodio, tratto dal Vangelo di Giovanni, è alle battute finali. Cristo ha appena pronunciato le famose parole: "Chi è senza peccato scagli la prima pietra" (Gv 8, 7), facendo così dileguare i sacerdoti e i soldati che gli avevano condotto dinanzi l'adultera, per metterlo alla prova, e che ora si allontanano confusi, lasciano in fretta la scena. Al cospetto di Cristo rimane la donna, che solleva le mani ormai sciolte, così come sono sciolti i vincoli del suo peccato. L'azione si dispone su due spazi giustapposti: sul proscenio, il dialogo cristologico, sullo sfondo, la labirintica selva di colonne in vertiginosa fuga prospettica, immagine del tempio e simbolo dell'angusto legalismo farisaico, al quale il pittore contrappone lo spazio aperto della grazia.

DOMINIKOS THEOTOKOPOULOS, detto EL GRECO (Candia 1541 - Toledo 1614)

- *Adorazione dei pastori e*
- *Battesimo di Cristo*, 1596-1597  
Olio su tela, 111 x 47 cm  
Le due tele sono i bozzetti in scala ridotta per il grande politico commissionato dalle monache agostiniane del Colegio de la Encarnación di Madrid (anche noto come Colegio de dona Marfa de Aragón) nel 1596. La monumentale macchina, smontata nel 1813, era strutturata su tre ordini sovrapposti, per un totale di sette dipinti, dedicati alla vita di Cristo. Il pittore sfrutta il formato delle tele per esasperare il verticalismo delle sue figure e della composizione, che si tende tra cielo e terra, tra lume

terreno e fulgore ultraterreno. Luci diverse che accendono le rutilanti epifanie notturne del Greco, e lasciano intravedere, oltre l'ordine del visibile, quell'"altra luce" che il mistico spagnolo Juan de la Cruz chiamava allora a illuminare la Noche oscura del alma (1579).

- TIZIANO VECELLIO e bottega (Pieve di Cadore 1490 ca - Venezia 1576)  
*Venere e Adone*, 1560 ca  
Olio su tela, 187 x 184 cm  
È una delle varie repliche, uscite dalla bottega del maestro, di un soggetto che ebbe ampia fortuna, e la cui versione più celebre è quella dipinta per Filippo II, oggi al Prado. Tiziano si ispira al testo ovidiano delle Metamorfosi (X) per creare un'inedita scena in cui Adone si sottrae all'amplesso di Venere, che lo supplica di non abbandonarla per la caccia, presaga del destino di morte che incombe sull'amato. Ma il giovane, già tirato dai cani non meno che dal suo fato, "si scioglie dal cerchio delle braccia" della dea, come scriverà Shakespeare, forse memore dell'invenzione tizianesca. La faretra appesa a sinistra ricorda che anche Venere, però, è innamorata solo perché inavvertitamente ferita da un dardo di Cupido. Uomini e dei soggiacciono al caso. Avvertimento per gli amanti incostanti o tragica riflessione sull'ineluttabile vanità dell'amore?
- Num. 2 Colonne in marmo nero d'Aquitania

#### **SALA 21 - GALLERIA**

- JACOPO BASSANO, bottega di (Bassano del Grappa 1515 - Venezia 1592)  
*Il Diluvio universale*, 1580-1590  
Olio su tela, 215 x 311 cm  
Nel nubifragio notturno (Genesi 7, 10-16), quando si aprono le cataratte del cielo, l'arca della salvezza, la cui porta è ormai serrata, è relegata nell'ombra del secondo piano, mentre in primo piano il dilagare delle acque trascina con sé la massa degli esclusi che si accalca in un ammasso di oggetti e figure, animate e inanimate. Uomini e donne di diversa età ed estrazione, bambini, animali, masserizie e suppellettili: espressione materiale di un'esistenza quotidiana e domestica che trova però un inedito risalto visivo sullo sfondo drammatico della storia biblica.
- FRANS FRANCKEN IL GIOVANE (Anversa 1581 - 1642)  
*La raccolta del collezionista*, 1616 ca; firmato  
Olio su rame, 52,5 x 74 cm  
I Cabinet d'amateur sono la specialità di Francken, spesso riconosciuto come l'inventore di questa categoria di dipinti, tipicamente fiamminga. Sono scene ideali di gallerie o di studioli di collezionisti, gremiti di oggetti d'arte – dipinti, sculture, naturalia o curiosità – che celano spesso significati allegorici. Qui si evoca l'antitesi tra la custodia della sapienza e la follia distruttiva, esemplata da due spazi immaginari

contrapposti. L'interno, scrigno del sereno e ordinato sapere enciclopedico; l'esterno, regno del caos, dove coloro che disprezzano la cultura – gli asini iconoclasti – si accaniscono contro i simboli della conoscenza e delle arti. Uno dei personaggi, a sinistra, si appella allo spettatore: un invito a prendere posizione, a compiere un altrettanto radicale scelta di campo.

- FRANS FRANCKEN IL GIOVANE (Anversa 1581 - 1642)

*L'esodo degli ebrei dall'Egitto*, 1631; firmato e datato

Olio su tavola, 59 x 82 cm

È un Esodo dall'Egitto vorticoso quello che il più noto e talentuoso di una stirpe di pittori attivi ad Anversa tra il XVII e il XVIII secolo orchestra in questa piccola tavola. Mosè si è già incamminato verso la Terra Promessa, mentre il suo popolo sta ancora abbandonando le proprie case, salutando i malati che non potranno unirsi al viaggio e mettendo in salvo – in primissimo piano – i rutilanti tesori del Tempio. Il dipinto è uno sfoggio di maestria nella resa compiaciuta delle suppellettili. In questo tripudio di figure, i fanciulli trovano ancora il tempo per scambiarsi dei fiori. Sedute a dorso di un asino e un cavallo, e accompagnate da un vecchio sorretto da un bastone, due madri stringono al petto i loro figli e sembrano quasi anticipare il disegno provvidenziale che riporterà la Sacra Famiglia in Egitto per sfuggire all'editto di Erode.

- BARTOLOMEO PASSEROTTI (Bologna 1529 - 1592)

*La pescheria*, 1578-1580

Olio su tela, 112 x 152 cm

Una coppia di anziani venditori: la donna riprende il vecchio, che ascolta rassegnato. Pesci, conchiglie, molluschi, tartarughe e un astice fanno bella mostra di sé sul bancone e rivelano l'interesse per il mondo naturale del pittore, stimolato dalle ricerche del naturalista Ulisse Aldrovandi (1522-1605). Parrebbe una semplice scena di genere, se non fosse per l'insistita allusione erotica del dipinto, esaltata dalla presenza delle conchiglie, attributo di Venere. Vi appaiano ben tre esemplari di Pinna magna, simbolo di lascivia nella letteratura dell'epoca. Il vecchio ne mostra una, chiusa; un'altra, in corrispondenza della donna, è invece palesemente aperta. Ancora più singolare il pesce palla che ella esibisce, forse ironica insinuazione nei confronti del povero marito.

- BARTOLOMEO PASSEROTTI (Bologna 1529 - 1592)

*Macelleria*, 1578-1580

Olio su tela, 112 x 152 cm

È la prima Macelleria della pittura italiana e faceva parte, insieme alla Pescheria, di una serie di quattro tele documentate a Roma agli inizi del XVII secolo, nella Villa Celimontana di Ciriaco Mattei. Due venditori dal ghigno non troppo rassicurante esibiscono la loro mercanzia dietro il banco di una fornita bottega. Quarti di bue e tagli di carne

campeggiano sulla rastrelliera. E mentre il più anziano offre allo "spettatore" un pezzo prelibato, l'altro, ammiccando, prende un cinghiale per il naso - probabilmente non solo alla lettera. Il registro realistico, comico e quasi caricaturale nasconde forse un monito: sarà conveniente cedere alle tentazioni della carne? In alto a sinistra, sullo sfondo, un passero inosservato segue la scena: è la firma figurata del pittore.

- BARTOLOMEO PASSEROTTI (Bologna 1529 - 1592)

*Suonatore di zuppa*, 1585-1590

Olio su tela, 95 x 127 cm

Il singolare quadro di Bartolomeo Passerotti presenta un soggetto di difficile decifrazione. La scena è costruita su due piani di profondità, dove si dispongono i cinque personaggi. Uno dei due cani piuttosto sgraziati, sul bancone in primo piano, annusa un tozzo di pane. Dietro, una vecchia parla rivolta a un anziano, che solleva un calice di vino, mentre posa la sinistra sulla spalla di un più rustico suonatore di zuppa. Una certa euritmica simmetria compositiva tiene insieme il gruppo, altrimenti un po' improbabile. Il vecchio, al centro, ci fissa, suggerendo che siamo forse di fronte a un'allegoria dei cinque sensi, sia pure declinata qui in una chiave dimessa e popolare.

## **SALA 22**

- ANNIBALE CARRACCI e bottega (Bologna 1560 – Roma 1609)

*Tabernacolo portatile con la Pietà, scene di santi e martiri*, 1603

Olio su rame su tavola, 43,8 x 31,2 cm (chiuso)

L'altare, prezioso oggetto di devozione privata, ha una forma a trittico, con le ante laterali richiudibili e dipinte su entrambi i lati. Nello scomparto centrale è raffigurata una scena di Compianto, con i personaggi disposti a ventaglio: in piedi, ammantata di rosso, la Maddalena, alla quale segue Giovanni, chinatosi a sorreggere Maria, ormai priva di sensi; infine, il corpo di Gesù, armonioso seppur esanime, la cui forma serpentinata è ricorrente nelle numerose Pietà dipinte da Annibale Carracci. Il *pathos* è intenso: Maria non è seduta, come di consueto, ma distesa guancia a guancia accanto al figlio. Gli angioletti, tristi e inconsolabili, esprimono al fedele tutta la sofferenza della scena: uno di loro indica la corona di spine, per sollecitare la meditazione sulla Passione di Gesù. Negli scomparti laterali interni, si trovano santa Cecilia (a sinistra, con iscrizione ANGELO.AMATORE(?) BEATISSIMA VIRGO), sant'Ermenegildo (a destra, corredato dalla frase REX REGEM REGUM COLUIT); in basso, scene del loro martirio. Sulle facce esterne, invece, san Michele Arcangelo e l'angelo custode, sormontati rispettivamente da Cristo e Dio Padre. L'altare venne commissionato dal cardinale Odoardo Farnese, che con le grandi

imprese decorative di Palazzo Farnese, prime fra tutte la Galleria, aveva inaugurato la fortuna della scuola bolognese a Roma.

### **SALA 23**

- PAUL BRIL (Anversa 1554 - Roma 1626)  
*Veduta di Castel di Tora e Monte Antuni*, 1601  
Olio su tela, 155 x 220 cm  
L'orizzonte molto alto contraddistingue tutte le vedute dei Feudi che, come ricorda il biografo di Paul Brij Karel van Mander (1604) furono riprese "naer het leven", dal naturale. I committenti esigono, infatti, un paesaggio che sia, allo stesso tempo, d'insieme ed estremamente dettagliato: a tal fine, il pittore si reca personalmente nei vari luoghi, per poter trarre disegni realistici, di cui avvalersi una volta tornato nello studio. La vallata del Turano è la protagonista di questa veduta: seguendo il corso d'acqua, popolato da vari personaggi - pastori, pescatori e, in lontananza, viandanti a cavallo e a piedi - si stagliano i due piccoli borghi di Castel di Tora e del Monte Antuni. Quest'ultimo incombe sulla valle richiamando atmosfere tipiche del paesaggio nordico fiammingo.
- PAUL BRIL (Anversa 1554 - Roma 1626)  
*Veduta di Giove*, 1601  
Olio su tela, 155 x 220 cm  
Commissionata nel 1601, la serie dei *Feudi* era destinata al salone principale della villa dei Mattei sul Celio (Villa Celimontana). Le enormi tele illustrano i possedimenti che la famiglia aveva nella campagna romana. Le Gallerie Nazionali conservano quattro delle sei opere realizzate. Il vessillo con le insegne araldiche si erge sul torrione del castello di Giove, il feudo per il quale nel 1643 i Mattei ottennero il titolo di marchesi. Quasi come fosse un auspicio della futura ascesa sociale, avviata alla fine del XVI secolo dai fratelli Ciriaco (1545-1614), Asdrubale (1556-1638) e dal cardinale Girolamo (1546-1603), Brij enfatizza la posizione dominante del castello sul borgo fortificato, metafora del potere della casata, grazie a una ripresa da un punto di vista molto ribassato.
- PAUL BRIL (Anversa 1554 - Roma 1626)  
*Veduta di Rocca Sinibalda*, 1601  
Olio su tela, 155 x 220 cm  
Una volta tornato nello studio, Paul Brij rielabora sulla tela il disegno ripreso dal vero, inserendo scene di vita campestre, tipiche del repertorio figurativo dell'epoca. La veduta di Rocca Sinibalda (Rieti) documenta bene la combinazione delle due componenti, realistica e scenografica. La giornata scorre serena e ordinaria nella valle del Turano: chi si dedica al lavoro dei campi, chi si riposa in attesa di riprendere il cammino verso la rocca, chi è a metà del viaggio. Su un prato, appena al

di fuori della cinta muraria, il candido bucato attira lo sguardo sul corteo che si avvicina: il padrone o, forse, un ospite atteso. Il fumo delle salve dei cannoni appena sparate si dissipa nell'aria, disegnando il racconto di un giorno speciale.

#### **SALA 24**

- GIOVANNI BAGLIONE (Roma 1573 ca - 1643)  
*Amor sacro e profano*, 1602; firmato e datato  
Olio su tela, 220 x 143 cm  
Il dipinto, eseguito per il cardinale Benedetto Giustiniani, segna il momento di precoce tangenza del pittore ai modi di Caravaggio, ma anche di palpabile rivalità. Il tema dell'Amor vincitore era stato infatti appena trattato dal Merisi in un'opera per il fratello del cardinal Giustiniani, il marchese Vincenzo (oggi alla Gemaldegalerie di Berlino). Baglione affronta il soggetto coniugando un impianto luministico di ispirazione caravaggesca e un'acuta osservazione degli effetti materici delle superfici con un disegno di indole ancora tardo-cinquecentesca, nelle fattezze idealizzate dell'Amor divino e nella sua ridondante armatura. Scoperto è pure l'intento allegorico, con la schiacciante sconfitta dell'amore "terreno" e del demonio peccatore, che dall'ombra ci rivolge uno sguardo terreo.
- ORAZIO BORGIANNI (Roma 1578 ca - 1616)  
Autoritratto, 1615 ca  
Olio su tela, 55 x 39 cm  
Per essere un'effigie di ruolo, un autoritratto di pittore "in posa", il quadro di Borgianni è assai castigato. Nessun accenno ai ferri del mestiere, nessuno sfondo evocativo, solo la faccia e la sua fisiognomica. Le sopracciglia sollevate, la testa appena inclinata, lo sguardo leggermente di sottinsù, in un'espressione di complice arguzia, e un velo d'ombra che scivola sul volto, per rivelare più di quanto nasconde. Qualche tempo prima, il pittore aveva prestato le proprie fattezze, con la barba folta e i capelli arruffati, all'antico filosofo Democrito, che sorride delle miserie umane del mondo. Qui, il contegno, ancorché vivace, è più serio e sorvegliato, forse perché Orazio sapeva pure che, in fondo, non c'è molto da ridere.
- ORAZIO BORGIANNI (Roma 1574 - 1616)  
*Sacra famiglia con santa Elisabetta, san Giovannino e un angelo*, 1609-1610  
Olio su tela, 226 x 173,5 cm  
È il capolavoro dell'artista nel periodo del soggiorno romano e attesta la sua complessa cultura figurativa, che va oltre la mera adesione alle novità di Caravaggio. La scena familiare, di sapore domestico, è in realtà attentamente costruita, a partire dalla diagonale maggiore, che dalla tenda rossa - di caravaggesca memoria - scende attraverso le figure di

Giuseppe, Maria, Gesù, fino a Giovanni, il quale, con opposto movimento, consegna la colomba al Bambino, anticipazione della missione salvifica del Messia e del suo stesso ruolo di profeta e Battista. In primo piano, l'incantevole cesta colma di panni fonde realismo veristico e linguaggio simbolico. Vi si scorgono le fasce dell'infanzia, ma anche le bende della sepoltura, così che la culla della nascita già prefigura il sepolcro della resurrezione.

- MICHELANGELO MERISI, detto CARAVAGGIO (Milano 1571 - Porto Ercole 1610)

*Giuditta decapita Oloferne*, 1600 ca

Olio su tela, 145 x 195 cm

Scoperto, quasi casualmente, solo nel 1950 e acquisito dalla Galleria Nazionale nel 1971, il dipinto fu realizzato per il patrizio e banchiere genovese Ottavio Costa (1554-1639), tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, quando il Costa risiedeva stabilmente a Roma. La tela raffigura l'uccisione del generale assiro Oloferne da parte di Giuditta, così come viene narrata nel libro biblico a lei dedicato (Giuditta, 13, 9-10). Il pittore ha fissato in immagine il momento culminante dell'azione drammatica, ma nello stesso tempo ne ha dilatato la durata, facendone paradossalmente un istante prolungato e interminabile. La cruenta rappresentazione caravaggesca anticipa così quella che sarà un'ossessione della pittura e soprattutto del teatro barocco, dalla riscoperta di Seneca al dramma elisabettiano: la morte convulsa, la morte in movimento.

- CARLO SARACENI (Venezia 1578/83 - 1620)

*Madonna con Bambino e sant'Anna*, 1610-1611

Olio su tela, 180 x 155 cm

Dipinta per l'altare della famiglia Lancellotti nella chiesa di San Simeone, la pala onora la Sacra Famiglia nella forma della cosiddetta "Trinità Terrena", che assegna un ruolo di spicco a sant'Anna, madre della Vergine, popolarmente nota come "Metterza". Con ponderata sobrietà, la tela mette in figura il rapporto genealogico tra le due donne e Cristo, che spontaneamente afferra la veste della nonna. D'aspetto umile, dimesso, persino greve, questa rappresenta la generazione umana di Gesù attraverso lo Spirito Santo, evocato dalla colomba. Lo splendido brano delle candide fasce ai piedi della donna sottende la metafora, presente nel culto e nella liturgia, della sindon virginitatis, la "stoffa" tessuta da Anna, cioè la carne, in cui Maria ha avvolto il Bambino. E nella pittura "corposa" di Saraceni, la metafora si fa davvero materia.

- CARLO SARACENI (Venezia 1578/83 - 1620)

*Santa Cecilia e l'angelo*, 1610 ca

Olio su tela, 172 x 139 cm

L'opera, di cui si ignora l'originaria destinazione, è stata oggetto di ipotesi attributive alternative, in particolare quella a favore del francese



Guy François (1578-1650), attivo a Roma nel primo decennio del secolo e non lontano dall'orbita caravaggesca. Si tratta comunque di un raffinato saggio di equilibrio formale, luministico e cromatico. La santa, considerata per tradizione patrona della musica, si accinge a un duetto celeste, accordando, istruita dall'angelo, le corde più gravi del suo liuto attiorbato, "ritratto" con meticolosa perizia. E al tema della divina armonia musicale sembrano intonarsi anche le corrispondenze alternate dei colori e il graduale modularsi del chiaroscuro, dalle ombre profonde ai riflessi sul serico pannello e i lucidi strumenti, fino al candore delle ali angeliche.

### **SALA 25**

- JUSEPE DE RIBERA (Jativa 1591 - Napoli 1652)  
*San Gregorio Magno*, 1614-1615  
Olio su tela, 102 x 73 cm  
Il dipinto è stato identificato con uno dei quattro dottori della chiesa che figurano, con un'attribuzione allo Spagnoletto, in uno degli inventari della famiglia Giustiniani (1638). L'immagine, di taglio quasi ritrattistico, indugia con immediato realismo sulla consistenza superficiale degli oggetti, in particolare nella virtuosistica resa della serica mozzetta del pontefice, che ci viene presentato curiosamente quasi di spalle, con l'orecchio vistosamente rivolto allo spettatore. Ma la scelta non è casuale, perché secondo la leggenda agiografica san Gregorio scrisse le sue opere grazie all'ascolto e sotto la segreta dettatura dello Spirito Santo, che infatti compare qui in forma di colomba, mentre ci fissa da dietro le spalle del santo, così che solo noi possiamo assistere al compiersi del miracolo della divina ispirazione.
- CANDLELIGHT MASTER (?) (attivo a Roma tra 1620 e 1635)  
*Vanitas*, 1630-1635  
Olio su tela, 96 x 135 cm  
Dipinto suggestivo ma misterioso, a cominciare dall'identità dell'autore, il "Maestro del lume di candela", identificato talvolta con Trophime Bigot o con il non meno sfuggente Giacomo Massa, entrambi attivi a Roma nei primi decenni del secolo e impegnati nella produzione di quadri "a lume di notte". Il genere è intimamente meditativo, destinato alla riflessione, persino in senso letterale. La donna, infatti, indicando il teschio, ci mette davanti uno specchio oscuro, nel quale scorgiamo però solo il riflesso della flebile fiammella della lampada che va consumandosi, e che, non a caso, poggia su una clessidra e sui volumi ormai chiusi. È un invito a non dimenticare la morte, e a non trascurare i segni di ciò che ci attende: forse nessuno si è accorto della bilancia in primo piano, memento del giudizio finale.
- MICHELANGELO MERISI, detto CARAVAGGIO (?) (Milano 1571 - Porto Ercole 1610)

*Narciso*, 1597-1598

Olio su tela, 113 x 97 cm

Opera assai controversa nel tradizionale corpus caravaggesco, che ha diviso gli studiosi tra quelli che difendono la paternità del Merisi e coloro che avanzano altre attribuzioni, in particolare, la più accreditata, quella a Giovanni Antonio Galli, detto lo Spadarino (1585-1652). A complicare il problema c'è poi la straordinaria originalità dell'interpretazione del soggetto, tratto dalle Metamorfosi ovidiane, ma declinato in un'enigmatica e concentrata atmosfera notturna, sottilmente giocata sui temi dell'identità e del doppio, del riconoscimento e dell'illusione. Tutti motivi che investono lo statuto dell'autorappresentazione, tanto dell'individuo quanto della pittura, divisa tra un'istanza di fedele mimesi della realtà e il rischio della finzione e dell'inganno, che saranno le ossessioni epistemologiche del XVII secolo.

**N.B.: Il Narciso è temporaneamente in prestito alla mostra *Motion and emotion. The birth of roman baroque in the age of Caravaggio and Bernini*, Vienna, KHM, 14 ottobre 2019 – 19 gennaio 2020 e Amsterdam, RJKM, 14 febbraio – 6 giugno 2020. Al suo posto, la tela:**

JUSEPE DE RIBERA (Jàtiva 1591 - Napoli 1652)

*Negazione di Pietro*, 1615-1616

Olio su tela, 163 x 233 cm

Il soggetto ebbe ampia fortuna tra i seguaci e gli imitatori di Caravaggio, giacché consentiva un'ambientazione notturna, con vivaci effetti di luce, uno studio realistico dei tipi fisionomici, nonché una più immediata attualizzazione del racconto evangelico, in termini di costumi, attitudini e atmosfere. Il pittore, memore della concentrata retorica gestuale messa in scena dal Merisi nella Chiamata di san Matteo, rovescia, per così dire, la dinamica drammaturgica dell'azione. Qui è san Pietro, ancora al limite del quadro, ma rimasto solo, ad esser fatto segno di un gesto che lo chiama in causa personalmente, un movimento che si ripete, come un'eco, nella mano scura del vecchio e in quella pallida della donna, cui l'apostolo risponde col proprio gesto, quasi a rendere tangibile il dramma della triplice negazione.

- SIMON VOUET (Parigi 1590 - 1649)

*La Buona Ventura*, 1617; datata

Olio su tela, 95 x 137 cm

Un giovanotto dall'aria un po' rustica si lascia convincere a farsi leggere la mano da una bella indovina, senza accorgersi della trappola che l'attende. Vouet si ispira al dipinto caravaggesco dello stesso soggetto, oggi ai Musei Capitolini, per restituirne una versione più esplicitamente ironica, se non sarcastica, come mostra l'impietosa rappresentazione del giovane ingenuo, più attratto dallo sguardo suadente della zingara che dalle sue capacità divinatorie. Alle sue spalle, la vecchia megera ci rende

suoi complici, esibendo sguaiatamente il gesto volgare delle "fiche", che non ha bisogno di traduzione e allude al furto della borsa del malcapitato credulone. Se la pittura è specchio della realtà, "ad vivum depicta", come recita l'iscrizione sul retro della tela, lo è innanzitutto perché anche in pittura non tutto è come sembra.

#### **SALA 26**

- ORAZIO GENTILESCHI (Pisa 1563 - Londra 1639)  
*San Francesco e l'angelo*, 1612-1613  
Olio su tela, 133 x 98 cm  
Come ricorda l'iscrizione, la tela fu probabilmente realizzata per decorare l'oratorio romano di San Girolamo della Carità, fondato nel 1612 dal religioso e compositore Orazio Griffi (1566-1624). Come la produzione musicale dello stesso Griffi, sodale di san Filippo Neri, anche il dipinto commissionato al Gentileschi sembra improntato alla meditazione e all'edificazione spirituale. Francesco non è rappresentato nel momento dell'estasi, ma mentre rivive la passione di Gesù: non a caso il suo deliquio ricorda da vicino le immagini dell'agonia nell'Orto degli Ulivi, in cui, a partire dalla fine del XVI secolo, Cristo viene spesso raffigurato quasi privo di sensi e fisicamente sorretto dall'angelo. Altrettanto fisici sono i segni delle stimmate e della dolorosa imitazione di Cristo che Francesco porta su di sé.
- MICHELANGELO MERISI, detto CARAVAGGIO (Milano 1571 - Porto Ercole 1610)  
*San Francesco in meditazione*, 1606  
Olio su tela, 128,2 x 97,4 cm  
Isolato, in un contesto spogliato di ogni elemento eccetto il sasso sul quale poggia la croce, san Francesco, inginocchiato e di tre quarti, medita con lo sguardo rivolto verso il teschio che tiene in mano, quasi accarezzandolo. È un'invenzione tutta caravaggesca, legata al tema dell'imitazione di Gesù, allusiva a Cristo in preghiera di fronte al calice nell'Orto del Getsemani. Al calice, segno della sofferenza umana di Cristo, si sostituisce qui il teschio, impietoso memento mori che accentua il vincolo tra il Figlio di Dio e Francesco, primo uomo nella storia cristiana ad aver ricevuto le medesime piaghe di Cristo crocifisso.
- ASTOLFO PETRAZZI (Siena 1580 - 1653)  
*Amore vincitore*, 1625-1630  
Olio su tela, 169 x 117 cm  
Ancora alla metà del Seicento l'amore vincitore figurava nelle stanze del palazzo senese di Agostino Chigi insieme alle copie da dipinti di Caravaggio che l'aristocratico, appassionato collezionista, possedeva. Una collocazione ideale, visto che il dipinto di Petrazzi riprende le tematiche esplorate da Caravaggio stesso nel suo celebre *Amor vincit omnia* (Berlino, Gemaldegalerie). Il tema è quello virgiliano dell'"Omnia

vincit amor" (Egloghe X, 69), che riflette sulla natura trionfante dell'amore. Il giovane dio alato riposa seduto su un blocco di pietra, ma è ancora armato del suo arco, circondato dai suoi trofei: oggetti e simboli riferibili sia all'esercizio delle arti (gli strumenti musicali e matematici, i libri, una tavolozza) sia al dominio dei beni terreni (l'armatura, la corona, la spada).

- BERNARDO STROZZI (Genova 1581 - Venezia 1644)

*Elemosina di san Lorenzo*, 1615-1620

Olio su tela, 120 x 161 cm

La tela è tra le più riuscite delle tante versioni che il pittore dedicò al soggetto, tratto dalla Passio del protomartire Lorenzo, martirizzato nel 258 d.C., e divulgata attraverso le raccolte agiografiche come la *Legenda Aurea*. Durante la persecuzione dell'imperatore Valeriano, il papa Sisto II chiese al diacono Lorenzo di distribuire ai poveri i tesori della Chiesa, affinché non fossero confiscati dai persecutori.

La scena, pensata per contrasti non solo luministici, ruota attorno al complesso gioco delle mani dei protagonisti: quelle di Lorenzo che donano e quelle del vecchio indigente che umilmente ricevono. In questo modo il dipinto illustra la metafora della *manus pauperis*, ricorrente nella letteratura devozionale del Seicento, riferita al valore salvifico delle pratiche caritatevoli.

### SALA 27

- TROPHIME BIGOT (Arles 1579 - Avignone 1650)

*San Girolamo*, 1625 ca

Olio su tela, 105 x 138 cm

Più che uno studio del personaggio e del suo ruolo esemplare, il dipinto di Bigot è un saggio di bravura nell'osservazione della mutevole incidenza della luce della candela sulle diverse superfici, come il foglio di carta spiegazzato o la vaporosa barba canuta del vecchio santo. La stessa disposizione degli oggetti intorno alla sorgente luminosa sembra studiata per produrre una gamma sottilmente graduata di effetti visivi, dal netto controluce del volume aperto davanti alla fiamma al riverbero residuale che consente appena di scorgere nel cono d'ombra il teschio posato sul tavolo, fino al chiarore rossastro che filtra attraverso le dita della mano sul bordo del libro. Le tradizionali valenze simboliche della luce sfumano così nell'esplorazione ottica della sua fenomenologia.

- ANGELO CAROSELLI (Roma 1585 - 1652)

*Vanitas*, 1620-1625

Olio su tavola, 50 x 37 cm

Quasi fosse stata sorpresa all'improvviso, la giovane donna si gira divertita verso lo spettatore. Sul foglio di carta che sta affiggendo al muro campeggia la scritta, tratta dal libro biblico dell'Ecclesiaste (1, 2): "Vanitas vanitatum, omnia vanitas" ("Vanità delle vanità, tutto è vanità"). Il

tema moraleggiante è quello tradizionale, ma l'invenzione figurativa è assai originale e gioca, non senza ironia, sul contrasto tra il sorriso ostentato della ragazza e la gravitas tutt'altro che comica del monito biblico. D'altra parte, sappiamo dal Passeri (*Vite de' pittori, scultori ed architetti*, 1772), che il Caroselli, sebbene "per naturalezza non ebbe altro genio che di compiacere alle donne", tanto da trascurare la pittura, fu anche "faceto nel dire, pieno di motti arguti e di vivezze".

- VALENTIN DE BOULOGNE (Coulommiers 1591 - Roma 1632)

*Giudizio di Salomone*, 1627-1630

Olio su tela, 174 x 213 cm

Il pittore si confronta qui con il celebre episodio della giustizia del re Salomone, messo di fronte al caso, apparentemente insolubile, delle due madri che rivendicano per sé lo stesso bambino (1 Re 3, 16-28). Come in un dramma scenico, il momento rappresentato è quello culminante e sconvolgente in cui il giovane sovrano comanda di tagliare in due il bambino per darne "una metà all'una e una metà all'altra". La dinamica simmetria della composizione è in bilico sul gesto perentorio di Salomone e sulla figura, commovente e macabra insieme, del bambino che giace morto ai suoi piedi. Così, prima che l'azione si compia, lo spettatore deve sperimentare su di sé il difficile dilemma del giudice: chi sarà la vera madre e chi la falsa?

- VALENTIN DE BOULOGNE (Coulommiers 1591 - Roma 1632)

*La cacciata dei mercanti dal tempio*, 1618-1622

Olio su tela, 195 x 260 cm

La grande tela mette fedelmente in scena l'episodio della cacciata dei mercanti dal tempio di Gerusalemme così come viene descritto in particolare nel Vangelo di Giovanni (2, 12-25). Gesù, entrato nel tempio, scaccia con "una sferza di cordicelle" i venditori di pecore e colombe e rovescia i tavoli dei cambiavalute. La tumultuosa azione è tutta compressa nel primissimo piano. La calca variopinta dei mercanti viene letteralmente travolta e sospinta a destra dall'impeto irresistibile del comando di Gesù, che pure non tradisce nel volto né ira né violenza. Quasi confrontandosi con il Caravaggio della Vocazione di san Matteo in San Luigi dei Francesi, Valentin esplora, in una chiave dinamicamente superlativa, gli effetti della potenza del gesto di Cristo.

- VALENTIN DE BOULOGNE (Coulommiers 1591 - Roma 1632)

*Ultima Cena*, 1625-1626

Olio su tela, 139 x 230 cm

Richiesta dal nobile collezionista Asdrubale Mattei per il suo palazzo romano, la commissione dell'Ultima Cena segna un momento decisivo nell'affermazione del pittore francese sulla scena artistica di Roma. In ossequio alla tradizione iconografica consolidata, l'immagine si sviluppa in un formato orizzontale, con gli apostoli che si dispongono in perfetto

equilibrio intorno alla mensa, spartita dalla bisettrice della composizione, che coincide con la figura di Cristo e con la piega, non a caso cruciforme, della tovaglia. L'apertura centrale e il drammatico chiaroscuro di matrice caravaggesca servono a stabilire un più intimo contatto tra Cristo e l'osservatore, gli unici a conoscere l'identità del traditore, il primo per preveggenza divina, il secondo per il privilegio della sua posizione.

- ARTEMISIA GENTILESCHI (?) (Roma 1593 - Napoli 1653)

*Allegoria della Pittura*, 1630-1635

Olio su tela, 98 x 74,5 cm

Questo intrigante dipinto pone un interessante problema di identità. L'identità del suo autore, innanzitutto: forse Artemisia Gentileschi durante il soggiorno a Napoli (1630-1638), o forse il francese Simon Vouet (1590-1649), con una datazione agli anni Venti del Seicento. E l'identità dei due personaggi che compaiono sulla tela: il volto maschile presenta tratti somatici così fortemente connotati da suggerire che si tratti di un ritratto; la figura femminile, riccamente abbigliata e incoronata dal lauro, rappresenta invece l'Allegoria della Pittura e potrebbe celare, forse, un autoritratto - idealizzato - della stessa Artemisia mentre rende omaggio a un committente o a un amico. Tuttavia, non si può escludere che la storia vada ribaltata: che l'autoritratto del pittore sia quello che compare nella tela dipinta dalla Pittura, che egli effigia come propria musa.

- GIOVANNI SERODINE (Ascona 1594/1600 - Roma 1630)

*San Pietro e san Paolo condotti al martirio*, 1625-1626

Olio su tela, 144 x 220 cm

Nello spazio fosco e costipato della tela, lambito da una luce tagliente, il corso dell'azione si blocca per un istante, affinché i due protagonisti, san Pietro e san Paolo, condotti insieme al martirio, possano accomiarsi prima di riprendere il cammino, ognuno verso il luogo della propria esecuzione. Mentre gli scherani urgono con irruenza, gli apostoli, al centro della tela, resistono tetragonie imperturbabili, solo il tempo per scambiarsi un ultimo sguardo ineffabile e penetrante, sia pure vocato con poche pennellate compendiarie. Ma Pietro ha già la croce sulle spalle - singolare invenzione iconografica - e Paolo è tratto dal boia che lo decapiterà. Così Serodine interpreta, per il marchese Asdrubale Mattei, l'episodio leggendario della "Separazione", che la tradizione romana collocava sulla via Ostiense.

- LIONELLO SPADA (?) (Bologna 1576 - Parma 1622)

*Incoronazione di spine*, 1615 ca.

Olio su tela, 149,5 x 219 cm

In un formato orizzontale insolito per questo soggetto, il pittore figura il drammatico momento della derisione di Cristo come un'esplosione di efferata violenza, in cui il condannato, più che esposto al ludibrio dei

soldati, è sopraffatto e letteralmente schiacciato dalla veemenza degli aguzzini. L'impaginazione della scena, volutamente asimmetrica, contribuisce a suggerire un senso di precarietà e squilibrio, insieme all'illuminazione delle figure, accese da teatrali contrasti. Alcuni eloquenti dettagli iconografici – come il gesto del soldato che con guanti di ferro calca la corona di spine sul capo chino di Cristo – rivelano una reminiscenza di modelli carracceschi, quali la tela di Ludovico allora in San Gerolamo a Bologna o l'acquaforte del cugino Annibale, in circolazione dal 1606.

- MATTHIAS STOM (Amersfoort 1600 ca. – Sicilia post 1650)  
*Sansone e Dalila*, 1630-1631 ca.  
Olio su tela, cm 100 x 126  
La storia è quella biblica narrata nel libro dei Giudici (16, 6-19); l'inquadratura, ravvicinata e "per traverso", è quella tipica di molti pittori d'osservanza più o meno caravaggesca; i costumi, improbabili ma scenografici, sono quelli spesso preferiti dagli artisti nordici attivi a Roma. Il pittore, tuttavia, ha visivamente esemplato la scena di Dalila che sta per recidere la chioma di Sansone, da cui dipendeva la sua forza sovrumana, su quella di Giuditta e Oloferne, perché qui non si tratta di perdere soltanto i capelli. È la lettura misogina che attraversa la cultura letteraria e figurativa non solo seicentesca. Così, Stom può anticipare John Milton, che farà dire proprio a Dalila: "Non avresti dovuto fidarti della fragilità d'una donna. Tu danno a te stesso, prima che io a te" (*Samson Agonistes*, 1671).
- HENDRICK TER BRUGGHEN (L'Aia 1588 - Utrecht 1629)  
*Il concerto*, 1629; firmato e datato  
Olio su tela, 90 x 127 cm  
Ter Bruggen, figura di rilievo tra i cosiddetti "Caravaggistidi Utrecht", dedicò molte delle sue composizioni ai temi musicali, spesso cariche di sottili valenze semantiche. In questo duetto, l'esecuzione sta per cominciare: il violinista invita la donna ad accompagnarlo con il suo strumento, un liuto a dieci cori, molto in uso all'inizio del XVII secolo, ed entrambi ammiccano allo spettatore. Le trasparenze del succinto abito della giovane e l'incrocio di braccia e mani lasciano risuonare nell'immagine un'allusiva eco erotica: l'armonia degli strumenti diventa metafora della voluptas che presiede alla musica "mondana" o profana, secondo un simbolismo diffuso nella cultura olandese, come attestano varie raccolte emblematiche sul genere degli Enigmata sive Emblemata Amatoria (1624).
- GERRIT VAN HONTHORST (?) (Utrecht 1592 - 1656)  
*L'artista nel suo studio*, 1625 ca.  
Giocato sulla virtuosistica resa dei riverberi della luce artificiale, il dipinto è un esercizio in quel genere di pittura che nel Seicento tocca il suo

vertice poetico nell'opera di Georges de La Tour. Un diligente artista è intento a scrivere o a disegnare nel silenzio notturno dello studio, quando l'ora del liuto è ormai trascorsa, e ha davanti a sé le fonti della propria illuminazione, materiale e intellettuale. Il modello è l'arte antica, vista però da occhi moderni: oltre al calco della statua di Niobe, dissepolta a Roma nel 1583, c'è la testa di Seneca modellata da Guido Reni, le cui copie andavano allora "per tutte le scuole". Per essere "naturali" non bisogna essere indotti. Come scriveva il poeta elisabettiano Thomas Nashe: "Seneca letto a lume di candela", sia pure tradotto, dà comunque i suoi frutti.

### **SALA 28.1**

- GIOVANNI LANFRANCO (Parma 1582 - Roma 1647)  
*Crocifissione*, 1628  
Olio su tela, 96,5 x 73,5 cm  
Il quadro fu donato a Urbano VIII, che nel 1628 aveva conferito al pittore il titolo di Cavaliere dell'Ordine di Cristo. Il papa lo regalò poi al cardinal nepote Francesco, che lo tenne a Palazzo della Cancelleria assieme alla Trasfigurazione dello stesso Lanfranco. Per conferire all'immagine un pathos più dinamico, il pittore sceglie una visione laterale della scena, con una composizione fortemente asimmetrica, in cui la croce è ulteriormente sbilanciata verso sinistra. Ciò consente di sottolineare visivamente un più stretto legame tra il Cristo crocifisso e la "Mater dolorosa", che si copre il volto, afflitta da una sofferenza quasi non rappresentabile. Il teschio, ai piedi della croce, ricorda il peccato di Adamo ed Eva, e il ruolo di corredentrice della Vergine.
- GIOVANNI LANFRANCO (Parma 1582 - Roma 1647)  
*Trasfigurazione*, 1627  
Olio su tela, 117 x 88 cm  
L'opera, acquistata dal cardinal Francesco Barberini nel 1627, illustra l'episodio evangelico in cui Gesù, salito sul monte Tabor, manifesta agli apostoli Pietro, Giovanni e Giacomo, la sua natura divina, trasfigurandosi in un'epifania di abbagliante luminosità. Richiamandosi al modello autorevole della famosa pala di Raffaello, che allora si trovava nella chiesa romana di San Pietro in Montorio, Lanfranco rappresenta Cristo che si eleva nel cielo circondato da un alone di "luce increata", quasi a prefigurare la sua prossima ascensione. Gesù è affiancato dai profeti Mosè ed Elia, mentre in basso i tre discepoli, sopraffatti dallo stupore, assistono all'abbacinante visione di una realtà ultraterrena.
- CHARLES MELLIN (Nancy 1597 - Roma 1649)  
*Maddalena penitente*, 1626-1627  
Olio su tela, 241 x 171,5 cm  
Quello della Maddalena penitente fu un soggetto assai diffuso nella pittura del XVII secolo, e particolarmente apprezzato dai Barberini.



L'ambiziosa versione di Charles Meli in, allievo a Roma di Simon Vouet, ne sintetizza bene le caratteristiche salienti. Sullo sfondo di un paesaggio marino, possibile allusione alla Provenza, dove la leggenda agiografica colloca l'eremo della santa, la giovane Maddalena medita sulla morte e il peccato, con gli occhi al cielo e nella studiata posa che contraddistingue la malinconia. Eppure, le vesti succinte e il candore di un corpo non troppo provato dai rigori delle privazioni sembrano voler suscitare proprio quei sentimenti e desideri che la penitenza della peccatrice dovrebbe castigare: paradosso tipico della cultura figurativa barocca.

- GUIDO RENI (Bologna 1575 - 1642)  
*Maddalena penitente*, 1631-1632  
Olio su tela, 234 x 278 cm  
Dipinta per il cardinale Antonio Santacroce, e donata, dopo la morte di questi, ad Antonio Barberini nel 1641, la celebre Maddalena di Reni è un limpido esempio di "sacra bellezza", come la descrisse un commentatore dell'epoca al suo primo apparire. Divinamente ispirata, elegantemente patetica, misuratamente sensuale: tutte caratteristiche tanto perfettamente congeniali allo stile del pittore quanto al gusto del tempo, che fece dell'immagine della peccatrice pentita uno dei soggetti preferiti da artisti e committenti. A contrasto e complemento della temperata avvenenza della donna, Reni ha infatti distribuito nella severa spelonca i segni della penitenza, del digiuno, della meditazione sulla morte e sul sacrificio, in primo luogo quello della croce.
- GUIDO RENI (Bologna 1575 - 1642)  
*Putto dormiente*, 1627-1628  
Affresco, 57 x 56 cm  
Come sappiamo dal diario di Paul Fréart de Chantelou (*Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, 1665), Guido Reni dipinse la figura del putto addormentato "pour s'essayer", ovvero per dare un saggio delle possibilità di resa della tecnica dell'affresco ai responsabili della fabbrica di San Pietro che gli avevano commissionato una pala per la basilica. Il cardinal Francesco Barberini aveva ammirato la scioltezza e la sicurezza di esecuzione della piccola opera dimostrativa e monsignor Bernardino Scala, cappellano di Urbano VIII, provvide a far staccare l'affresco dai locali della fabbrica, dove probabilmente era stato eseguito, e a farne dono al cardinale per la sua collezione. A tal scopo, il piccolo ma prezioso lacerto venne incastonato nell'elaborata cornice che ancor oggi si conserva.
- DOMENICO ZAMPIERI, detto DOMENICHINO (Bologna 1581 - Napoli 1641)  
*Madonna col Bambino e i santi Petronio e Giovanni Evangelista*, 1625  
Olio su tela, 430 x 278 cm  
L'imponente pala fu dipinta per ornare l'altare maggiore della chiesa della nazione bolognese a Roma. La Vergine in trono e il Bambino

volgono lo sguardo a incontrare quello di san Petronio, patrono di Bologna e titolare della chiesa insieme a Giovanni Evangelista. Secondo il biografo Malvasia (Felsina pittrice, 1678), Domenichino s'intendeva di musica "con fondamenti e ragioni" e in questo dipinto mostra infatti di essere al corrente delle più moderne tendenze in ambito musicale. Il complesso strumentale degli angeli - con un'arpa, un cornetto, un violino e una viola da gamba - ricalca quello della sonata a tre, forma musicale allora in voga in Italia e in particolare a Bologna, che i fedeli dovevano spesso ascoltare durante le funzioni religiose: un vito ad elevarsi a Dio attraverso la musica.

### **SALA 28.2**

- GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI, detto IL GUERCINO (Cento 1591 - Bologna 1666)  
*Et in arcadia ego*, 1618  
Olio su tela, 78 x 89 cm, 1631-1632  
In primo piano due giovani pastori sono sorpresi dalla vista inquietante di un teschio ormai corroso dal tempo, circondato da simboli di morte e consunzione: la mosca, il topo e la processionaria, che come il tempo incessantemente divorano e consumano. E il teschio stesso sembra rivolgersi allo spettatore pronunciando il lapidario motto inciso sulla pietra: "ET IN ARCADIA EGO" ("io [la morte] son pure in Arcadia"). Persino nel luogo bucolico e idilliaco celebrato dal mito e dalla poesia classici ci viene ricordato, con la spietata evidenza plastica del memento mori, il destino ineluttabile che coinvolge indistintamente gli uomini e la natura. Istanza moralizzante e dolente malinconia si fondono così in una combinazione che avrà larga fortuna nella cultura seicentesca.
- GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI, detto IL GUERCINO (Cento 1591 - Bologna 1666)  
*Flagellazione di Cristo*, 1657-1658  
Olio su tela, 244 x 187,5 cm  
Concepita in scala monumentale, la grande tela - commissionata dal cardinale Lorenzo Imperiali e donata al papa Alessandro VII Chigi - mostra Gesù legato alla colonna per essere flagellato. Uno degli aguzzini lo afferra per i capelli in un gesto di oltraggiosa sfida, mentre l'altro è intento a stringere i nodi delle corde, e una folla di spettatori, curiosi e soldati assiste dal basso. La scelta del momento, evidentemente non casuale, poco prima che la flagellazione vera e propria abbia inizio, serve ad aumentare il pathos dell'attesa, ma anche a richiamare l'attenzione sullo strumento del supplizio, che nella forma e nei dettagli ricorda la famosa reliquia portata a Roma dalla Terrasanta nel 1223 e venerata nella chiesa di Santa Prassede.
- GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI, detto IL GUERCINO (Cento 1591 - Bologna 1666)

*San Girolamo sigilla una lettera, 1617-1618*

Olio su tela, 110 x 141 cm

Chino di fronte al crocifisso e alla Bibbia aperta di fronte a lui, san Girolamo è intento a sigillare una lettera, motivo del tutto insolito nell'iconografia tradizionale del santo. Si tratta, probabilmente, di una delle missive indirizzate a papa Damaso I (305-384), il grande difensore dell'ortodossia e avversario dell'eresia ariana. Il pontefice aveva incoraggiato lo stesso Girolamo a dedicarsi alla traduzione dei testi biblici e a lui aveva chiesto consigli su questioni esegetiche. Pur lontano dal mondo, nella solitudine crepuscolare del suo eremo desolato, il santo fa sentire l'autorità della sua voce. E Guercino traduce l'impegno dottrinale di Girolamo in uno sforzo fisico fin troppo evidente che rivela l'energica volontà del teologo nella difesa della chiesa di Roma.

- GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI, detto IL GUERCINO, e bottega (Cento 1591 - Bologna 1666)

*San Luca, 1623 ca*

Olio su tela, 110 x 141 cm

L'opera faceva parte - insieme al San Matteo - di una serie con i quattro evangelisti, di cui due soli dipinti sono rimasti nella collezione Barberini, mentre gli altri, oggi irrintracciabili, passarono nel 1812 nella collezione Colonna di Sciarra. San Luca è rappresentato qui non solo e non tanto come evangelista - al cui ruolo alludono comunque i libri e il calamaio con il bue sullo scaffale a destra - ma soprattutto come pittore. Il motivo dell'ispirazione divina, che accomuna la serie, è ripreso attraverso la tradizione leggendaria secondo cui la Vergine sarebbe apparsa a san Luca per farsi ritrarre. Egli mostra infatti un disegno a sanguigna che raffigura una Madonna Odigitria bizantina, simile all'icona di Santa Maria Maggiore che gli veniva attribuita.

- GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI, detto IL GUERCINO, e bottega (Cento 1591 - Bologna 1666)

*San Matteo e l'angelo, 1623 ca*

Olio su tela, 110 x 141 cm

Tornato nella nativa Cento dopo il fondamentale soggiorno romano, tra il 1621 e il 1623, Guercino organizzò un'attiva bottega per soddisfare le numerose richieste di una sempre più ampia committenza. Frutto della stretta collaborazione con gli allievi vanno considerati anche, probabilmente, il San Luca e il San Matteo qui esposti. I dipinti facevano parte di una serie con i quattro evangelisti, oggi dispersa, il cui successo è avvalorato dalle diverse repliche che ne furono realizzate. San Matteo è rappresentato nell'atto di sfogliare il Vangelo, con lo sguardo assorto e pensoso, mentre l'angelo - attributo iconografico canonico indica contemporaneamente con una mano il volume e con l'altra sé stesso, a sottolineare l'ispirazione divina da cui il testo sacro è scaturito.

- GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI, detto IL GUERCINO, e bottega (Cento 1591 - Bologna 1666)  
*Saul e Davide*, 1646  
Olio su tela, 147 x 220 cm  
Realizzato per il cardinale fiorentino Lelio Falconieri, il dipinto raffigura la drammatica scena biblica del re Saul preso da gelosia nei confronti del giovane Davide per i successi da questi riportati in battaglia e per il favore di cui godeva presso il popolo (1 Samuele 18, 10-11). Mentre Davide sta suonando l'arpa, proprio per lenire la profonda malinconia del re, Saul gli scaglia contro una lancia con l'intento di ucciderlo. Guercino cristallizza l'episodio di concitato furore nell'evidenza retorica di una scena teatrale, in cui l'enfasi dei gesti e il nitore della descrizione concorrono a fissare l'attimo esemplare. Il tema, richiesto probabilmente dal committente, insiste sugli effetti nefasti della gelosia e dell'invidia che inducono all'ira.
- GIOVANNI LANFRANCO (Parma 1582 - Roma 1647)  
*San Luca guarisce il bambino idropico*, 1620 ca  
Olio su tela, 124 x 178 cm  
L'insolita iconografia dell'opera presenta san Luca nell'esercizio della professione medica, che egli praticò secondo la testimonianza di san Paolo, che lo chiama appunto "medicus carissimus" (Colossesi 4, 14), e come qui ricorda anche il volume di Ippocrate raffigurato in primo piano. Mentre è intento a dipingere un volto della Vergine, con pennelli e tavolozza in mano, il vecchio santo accoglie un bambino evidentemente affetto da idropisia - la malattia che provoca un abnorme accumulo di liquidi - e rivolge lo sguardo supplice al cielo. La scena si richiama forse all'episodio della guarigione dell'idropico da parte di Gesù, miracolo narrato appunto nel Vangelo di Luca (14, 1-6), in cui il Redentore, dopo aver chiesto ai farisei se sia lecito "curare di sabato", prende per mano il malato e lo risana. La composizione, spesso replicata nella bottega dei Bassano, con varianti più o meno cospicue, segna lo sviluppo e la diffusione di un particolare genere di interpretazione figurativa dei temi dell'Antico Testamento.
- GUIDO RENI (Bologna 1575 - 1642) attr.  
*Beatrice Cenci, presunto ritratto*  
Olio su tela, cm 64,5 x 48  
Una lunga e fortunata tradizione ha riconosciuto in questo ritratto le fattezze di Beatrice Cenci, la giovane parricida processata e decapitata a Roma nel 1599 e che Guido Reni avrebbe immortalato in carcere pochi istanti prima dell'uccisione. La fanciulla si è appena voltata verso di noi, con uno sguardo supplichevole e innocente che, meglio di qualsiasi racconto, ci ricorda il suo tragico destino. Dopo anni di soprusi, tenuta prigioniera in un castello con i fratelli e la matrigna, organizza con essi l'uccisione del padre, il conte Francesco Cenci, uomo dissoluto e depravato, cercando di far passare l'accaduto come semplice incidente.

Le indagini che seguono per far luce sulla vicenda, le confessioni estorte con torture e un processo segnato da vizi di forma, portano alla sentenza di morte emanata dal pontefice Clemente VIII. L'esecuzione avviene l'11 settembre 1599, di fronte a Castel Sant'Angelo, con enorme partecipazione di popolo, contrario a una sentenza capitale ingiusta e impietosa. Si narra che alla decapitazione abbia assistito anche Caravaggio, come testimonierebbe il quadro di Giuditta e Oloferne. Il dipinto fa parte della collezione della famiglia Barberini dal 1818. Nei decenni successivi all'acquisizione, gli stranieri in visita a Roma si faranno appositamente accompagnare a Palazzo Barberini per vedere il volto della giovane, condannata per essersi ribellata alle violenze fisiche e sessuali del padre. Scrittori del calibro di Shelley, Stendhal, Artaud, ne faranno un'eroina romantica, fragile e coraggiosa.

**PALAZZO BARBERINI**  
**IL NUOVO ALLESTIMENTO**  
**DEI CAPOLAVORI DEL SEICENTO**

**Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini**

Roma, via delle Quattro Fontane 13

**PANNELLI DI SALA**

**SALA 19**

**LA FINE DEL XVI SECOLO**

Dopo la Riforma protestante e la conclusione del Concilio di Trento (1563), anche l'arte figurativa non può più ritenersi mera attività artigianale. Le immagini divengono oggetto di disputa, nei loro rapporti con le parole, la conoscenza, la fede, il bene e il male. Le immagini, specie quelle religiose, vanno giustificate, bisogna rivendicarne l'utilità e l'efficacia. Ciò alimenta un'ampia letteratura, che riprende gli argomenti delle controversie più antiche, ma l'affermazione della liceità delle immagini richiede pure un più attento controllo dei loro abusi. Non a caso, nel 1564 Giovanni Andrea Gilio pubblica un testo che tratta appunto Degli errori e degli abusi de' Pittori. La questione dell'uso delle immagini comporta il problema delle intenzioni e delle finalità, di chi le crea e di chi le guarda. Problema rilevante, perché il fine delle pitture, buono o cattivo, è spesso "occulto ai sensi nostri", come scrive il vescovo Gabriele Paleotti nel Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582). Anche i ritratti possono tradire una disdicevole vanagloria e persino effigi ineccepibili – avverte Paleotti – potrebbero essere usate a fini illeciti, ad esempio "per vagheggiarsi in camera quella persona che non si può conseguire". Così, mentre la nuova trattatistica nutre il culto degli artisti, primo fra tutti Michelangelo, il culto delle immagini, e soprattutto le immagini di culto, passano al vaglio di una scrupolosa esegesi, di un'incessante ermeneutica visiva che segnerà la storia dell'arte a venire.

**IL SOFFITTO**

La volta venne fatta decorare intorno al 1585, quando il palazzo era ancora di proprietà degli Sforza, da Paolo I di Santa Fiora (1535-1597), che commissionò gli affreschi a un gruppo di pittori, tra cui Niccolò Circignani, detto Pomarancio, e Baldassarre Croce. Le storie del patriarca Giuseppe, con gli stemmi dei cardinali, alludono alla protezione divina accordata alla famiglia e ai successi ottenuti dai suoi membri.

**SALA 20**

**VENEZIA**

L'emancipazione sociale dell'artista nella seconda metà del XVI secolo non modifica i meccanismi di produzione, che restano basati sul funzionamento delle botteghe, all'interno di tradizioni locali consolidate. A Venezia, dove manca una vera e propria corte, come quelle principesche di vari stati italiani o quella pontificia di Roma, il mercato dell'arte è garantito dalle commissioni della Serenissima, dell'aristocrazia, degli ordini religiosi, nonché del ceto emergente dei "cittadini" e dei mercanti. Ma i maestri affermati guardano anche a un più ampio orizzonte internazionale. Mentre la pittura devozionale, a Venezia e in Terraferma, aggiorna i soggetti religiosi tradizionali, Tiziano si guadagna i favori dell'Imperatore Carlo V e di Filippo II di Spagna, per i quali realizza dipinti celebri, come le cosiddette "Poesie", personalissime riletture dei temi mitologici e ovidiani. Le opere di successo spingono poi altri committenti a richiedere repliche e copie, prodotte talvolta in gran numero, sotto la responsabilità del maestro, ma spesso eseguite con la collaborazione di allievi e assistenti. Ancora nel '500, l'identità formale e la paternità di un'opera dipendono più dall'*inventio* che dalla genesi materiale. Le botteghe di Tiziano, Tintoretto, Veronese, Bassano perpetuano così modelli e stili della grande scuola veneziana, in cui si formano però anche personalità originali, come il giovane Domenico Theotokópoulos, El Greco: eccentrico, visionario, eppure caratteristico di quella congiuntura che segna la fine del secolo.

**IL SOFFITTO** L'affresco del *Carro di Apollo con le quattro Stagioni* fu dipinto da Giuseppe Chiari nel 1693 circa. Il soggetto, suggerito da Giovan Pietro Bellori (1613-1696), raffigura la nascita del giorno con il carro del sole guidato da Aurora, e si lega all'occasione delle nozze del principe Urbano Barberini (1664-1722) con Felice Ventimiglia Pignatelli.

**SALA 21**

**IL GENERE**

Mentre la letteratura artistica cinquecentesca si impegna a codificare le distinzioni e i rapporti gerarchici tra i diversi generi pittorici – la pittura sacra, quella storico-mitologica, il ritratto – si affermano nuove possibilità figurative, alimentate anche dalla vivacità del mercato e dalla crescente specializzazione professionale degli artisti. Nelle tele della prolifica bottega dei Bassano, come nei quadri dei maestri fiamminghi, il tema religioso o il racconto biblico retrocedono spesso in secondo piano, o diventano pretesto per uno sguardo descrittivo che preferisce indugiare sulla premurosa

rappresentazione delle qualità materiali degli oggetti. Questi diventano così i veri soggetti dell'immagine, di quella che, in mancanza d'un termine più preciso, si usa chiamare "pittura di genere". E se alla rappresentazione della storia sacra o del mito conviene spesso uno stile grave e paludato, la pittura di genere può più liberamente esplorare le risorse di un *sermo humilis*, di uno stile "modesto", che pure trova posto in una concezione delle arti visive esemplata sul modello dell'eloquenza retorica. Né sorprende che proprio questa tendenza intersechi gli interessi illustrativi e la passione tassonomica delle nuove scienze naturali. I singolari quadri di Bartolomeo Passerotti, non più scene di storia e non ancora nature morte vere e proprie, sono pure un tributo al naturalista Ulisse Aldrovandi (1522-1605), alla passione delle *Wunderkammern* e al desiderio di un interminabile inventario del mondo.

**LA GALLERIA** La Galleria dell'appartamento riservato ad Anna Colonna Barberini fu decorata dagli allievi di Pietro da Cortona su disegno del maestro nel 1631-1632. *La Fondazione di Palestrina*, di Francesco Romanelli, e il *Sacrificio di Giunone*, di Giacinto Gimignani, celebrano la mitica origine di Palestrina, che nel 1630 era divenuta feudo del marito di Anna Colonna, il principe Taddeo Barberini.

#### **SALA 22**

**ANNIBALE CARRACCI** (Bologna 1560 - Roma 1609)

con

**INNOCENZO TACCONI** (Bologna 1575 – post 1625)

*Tabernacolo con la Pietà, santa Cecilia e sant'Ermenegildo* (interno),  
*san Michele, Angelo custode, Cristo e Dio Padre* (esterno), 1603 ca.

Olio su tavola e su rame, ebano e oro, 43,8 x 31,2 cm (chiuso)

Provenienza: Collezione Torlonia, 1892

La Maddalena partecipa al compianto di Cristo, le braccia aperte, lo sguardo affranto, concentrato sulle figure congiunte di Cristo e sua madre. Maria è stesa accanto al corpo eburneo del figlio, la cui bellezza non è stata scalfita dai segni violenti della Passione. Esanime, la donna è sostenuta da Giovanni e il suo corpo è abbandonato in una posa identica a quella di Cristo: l'afflizione di Maria si trasforma in un'immagine reale di sofferenza fisica. Il pittore si riallaccia al tema medievale della "Compassione di Maria", dove la partecipazione anche fisica della Vergine al dolore del figlio è il viatico per il suo ruolo di co-redentrice. Carracci interpreta il soggetto in modo intimo. Il moto degli *affetti* è emblematicamente rappresentato dalla struggente semplicità del gesto materno di accostare il proprio volto a quello del figlio. Un commiato cui ogni madre vorrebbe sottrarsi. Il committente fu il potente cardinale Odoardo Farnese (1573-1626) –



grande protettore di Annibale – forzato dal padre alla carriera ecclesiastica. La scelta dei santi degli sportelli laterali si può ricondurre al porporato: per santa Cecilia egli nutrì infatti una particolare devozione; più intrigante è la scelta di Ermenegildo (564-585), il principe visigoto che subì il martirio perché convertito al cristianesimo contro la volontà del padre ariano. La figura del santo sintetizza forse la vicenda biografica del cardinale, il quale, costretto a rinunciare al governo delle cose secolari, abbracciò la via della fede aspirando così a una gloria superiore. Nonostante la fattura accurata e preziosa, l'opera è probabilmente frutto della collaborazione di Annibale Carracci e di Innocenzo Tacconi, uno dei suoi più fidati allievi.

### **SALA 23**

#### **I PAESAGGI MATTEI**

Tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento, la percezione della pittura di paesaggio, un genere fino ad allora considerato minore, si modifica in maniera sostanziale. La svolta potrebbe essere stata indirettamente favorita dai dettami del Concilio di Trento, che avevano ribadito come la bellezza della natura fosse espressione della creazione divina. In pittura avviene un sensibile cambio di scala: il paesaggio perde il suo carattere accessorio, subordinato al racconto, e da sfondo o contorno dell'immagine diventa il soggetto dominante della rappresentazione. Non è cosa da poco per la fortuna del genere. A Roma, ad esempio, inizia a essere largamente apprezzato; eruditi membri del collegio cardinalizio non nascondono la loro sensibilità per i paesaggi di piccole dimensioni, spesso su rame, che escono dalle botteghe dei pittori fiamminghi, i quali detengono in città il monopolio di questa produzione. Tra i nuovi mecenati e collezionisti vi è anche Federico Borromeo (1564-1631), una delle principali figure religiose del periodo. Nei suoi scritti il cardinale assegna alle opere addirittura un valore sostitutivo, quando il fedele non sia nelle condizioni di pregare immerso nella natura. Cambia anche il formato delle opere: le superfici dipinte riservate ai paesaggi aumentano, come aumentano le dimensioni dei quadri, che sempre più occupano i saloni delle ville suburbane della nobiltà romana. Non sono ormai più i tempi in cui ancora Michelangelo poteva vedere nei paesaggi nordici una pittura "senza sostanza e senza nerbo" (Francisco de Hollanda, *Dialoghi romani*, 1549).

**IL SOFFITTO** La stanza era l'anticamera della cappella (attuale salotto) e fu fatta decorare dagli Sforza. Il quadro riportato al centro della volta era già perduto quando i Barberini comprarono l'edificio, nel 1625. Rappresentava la *Natività*, come suggeriscono anche le figure

dei profeti, inserite in paesaggi di scuola fiamminga, e le sibille con i libri delle profezie, alludenti alla nascita del Messia.

#### **SALA 24**

##### **CARAVAGGIO 1**

Nei primi anni del XVII secolo, la presenza a Roma di Caravaggio e le sue prime commissioni pubbliche producono un'improvvisa frattura nella scena artistica e dividono proseliti e rivali, entusiasti e scettici. L'immediata ricezione del suo linguaggio inedito e provocatorio, la sua fulminante ma controversa fortuna, la sua breve, tormentata parabola artistica ed esistenziale sono segnate, come la sua pittura, da luci e ombre nette, senza mediazioni, senza mezzi termini. La poetica di Caravaggio, la struttura stessa delle sue immagini, mettono in gioco i limiti tradizionali dello spazio dipinto, del quadro e della cornice, accorciano le distanze, scomodano lo spettatore, lo obbligano a partecipare più che solo a contemplare. Ed è questo che nella pittura di Merisi affascina e insieme irrita, attrae e ripugna, come la testa spiccata di Oloferne, o la maschera di Medusa. Ma nel crogiolo della pittura romana non c'è solo Caravaggio. In un mercato in cui si aprono nuove possibilità ma anche una spietata concorrenza artisti e pittori devono forgiare la propria identità senza trascurare tendenze, gusti e persino capricci alla moda della committenza che conta, e che paga. Anche gli accolti più convinti del nuovo realismo caravaggesco, come Saraceni, lo declinano secondo accenti diversi. Altri, come Baglione, lo intercettano per un breve tratto, tra emulazione, rivalità e inimicizia. Altri ancora, è il caso di Borgianni, lo ripensano fin dall'inizio e lo rifondono in forme personali. Ci sono fin troppi modi per dipingere "dal naturale".

#### **SALA 25**

##### **CARAVAGGIO 2**

Nell'arte del Seicento, "naturalismo" non significa solo dipingere ombre profonde o ritrarre modelli presi dalla strada. Né si tratta solo di "imitar bene le cose naturali", come avrebbe detto Caravaggio, ovvero di raffigurare la realtà semplicemente come si vede, così com'è, come la pittura precedente non aveva mai fatto. In primo luogo perché quel che esattamente si vede della realtà naturale e in che cosa effettivamente essa consista è meno ovvio di quanto si potrebbe credere. Le apparenze ingannano: lo ricordano i pensatori dell'epoca. Persino Galileo, il campione della scienza moderna, sosterrà nel *Saggiatore* (1623) che i colori – che anche ai pittori interessano non poco – in verità non esistono che nelle nostre percezioni, anzi "non sieno altro che puri nomi". Poco più tardi,

Cartesio scriverà nella *Dioptrique* (1637) che quello della somiglianza delle immagini è un mero abbaglio, che, al contrario, la loro efficacia “dipende persino dal fatto che non somigliano”, e che proprio le arti visive mostrano come “per essere immagini più perfette e rappresentare meglio un oggetto, esse non devono somigliargli”. La “verità” cui aspira la pittura è dunque una verità “in questione”, che chiama chi guarda a osservare con giudizio, a non fidarsi ingenuamente di quel che pare a prima vista. Le figure dipinte, direttamente o indirettamente, diventano strumento se non modello di speculazione filosofica intorno al problema della conoscenza. La soglia tra finzione e realtà, paradossalmente, si assottiglia: tutto può essere pittura, o nulla lo è.

## **SALA 26**

### **CARAVAGGIO 3**

Le potenzialità figurative sviluppate nel confronto con il modello della pittura di Caravaggio si prestano a finalità ed esigenze di rappresentazione diverse, che molti pittori interpretano in maniera individuale. Quella che il medico, critico e collezionista Giulio Mancini chiamerà, nelle *Considerazioni sulla pittura* (1620), “la classe o voliam dire la schola” di Caravaggio non designa in effetti una vera e propria scuola, nel senso tradizionale, consolidata cioè da un tirocinio condiviso e ispirata da una poetica programmatica o normativa. Si tratta invece di una realtà multiforme, che riguarda artisti di provenienza e formazione anche molto diverse, accomunati da un convergente interesse per alcuni tratti stilistici dominanti, da preferenze tematiche o, in generale, da un simile atteggiamento nel modo di affrontare il soggetto del quadro. Emergono i temi “profani”, talvolta visivamente connotati da un’indole istrionica e teatrale, persino caricaturale, sebbene non privi delle più consuete implicazioni metaforiche e allegoriche, o dei tradizionali intenti moralistici. La pittura religiosa, che continua a essere quantitativamente preponderante, si concentra su una ricerca di immediatezza intesa a promuovere una pietà “affettiva”, attraverso la semplificazione compositiva, la scelta di inquadrature ravvicinate, di un registro descrittivo volutamente essenziale, se non disadorno. E sono scene che tematizzano spesso l’esemplarità e la forza delle immagini stesse: le visioni, le estasi, l’imitazione di Cristo e della sua Passione.

**SALA 27**

**CARAVAGGISTI**

Le novità introdotte da Caravaggio e dai suoi più o meno prossimi seguaci e imitatori contribuiscono ad ampliare il mercato e il collezionismo d'arte. Ciò facilita un fenomeno di specializzazione, che spinge diversi pittori a dedicarsi alla produzione di opere dallo stile immediatamente riconoscibile. È il caso della cosiddetta pittura "a lume di notte", genere assiduamente frequentato all'inizio del XVII secolo soprattutto dai maestri nordici, olandesi e fiamminghi, attivi a Roma e in Italia. L'esplorazione dei suggestivi effetti prodotti dai "lumi particolari", come lampade, candele e simili, rimonta almeno al secolo precedente, alla pittura veneta di Savoldo e Bassano. Tuttavia, sotto la spinta delle drammatiche invenzioni luministiche di Caravaggio, l'interesse per i "notturni" in pittura riceve nuovo impulso e guadagna un'inedita attenzione da parte di committenti e *amateurs*. Ed è un genere trasversale, poiché a lume di candela si possono efficacemente raffigurare episodi biblici e scene di taverna, santi anacoreti e allegri musicanti, con esiti qualitativi ineguali, dalla sublimazione rarefatta di Georges de La Tour alle sottigliezze ottiche di van Honthorst, fino alla stanca ripetizione di una formula stereotipa. Ma le risorse del chiaroscuro caravaggesco possono anche ispirare risultati di tutt'altro genere, che riguardano la focalizzazione drammaturgica dell'azione, l'individuazione del suo culminante momento di forza e dei suoi effetti sullo spettatore, come mostrano in modo esemplare le tele di Valentin de Boulogne.

**SALA 28**

**RENI E GLI EMILIANI**

Nel primo trentennio del XVII secolo il panorama artistico romano è un pullulare di "nazioni", scuole, indirizzi difformi, a volte persino dichiaratamente avversi. Eppure, questo vistoso plurilinguismo si iscrive in una medesima temperie culturale, alimentato da interessi, curiosità e gusti più eclettici e inclusivi delle distinzioni critiche che la storiografia moderna tenderà poi a cristallizzare. Se dunque l'estetica di Caravaggio e quella di Guido Reni sembrano collocarsi su piani visivamente inconciliabili, le ragioni e i principi che muovono l'una e l'altra possono rivelarsi meno radicalmente distanti se considerati alla luce delle istanze teoriche e poetiche che sottendono la produzione artistica dell'epoca. Anche il diligente disegno, l'eleganza compita e l'ideale aspirazione che informano le figure del "divin Guido" e dei pittori di militanza "classicista", di cui egli è ritenuto modello e campione, non sono necessariamente percepiti in insanabile conflitto con la ricerca di sensualità, di pathos e finanche di violenza da cui il

pubblico del tempo è pure certamente attratto. Un tempo in cui in pittura, come in letteratura o a teatro, si cerca il "gradevole furore", il "dolce terrore" e una "aggraziata pietà", come avrebbe scritto Nicolas Boileau nell'*Arte Poetica* (1674), pur convinto che "soltanto il vero è bello" e solo "la natura è vera". Non a caso, prima di lui, e giusto a proposito di Reni, Gian Battista Marino ricordava "Ch'ancor tragico caso è caro oggetto e che spesso l'horror va col diletto" (*La Galeria*, 1620).

**GINEVRA CANTOFOLI (Bologna 1618 - 1672) (?) già attribuito a GUIDO RENI**

***Donna con turbante*, ca. 1650 (presunto ritratto di Beatrice Cenci)**

Olio su tela, 64,5 x 49 cm - Provenienza: Collezione Barberini, 1934

"In questo volto della Cenci c'è più di quanto abbia mai visto in ogni altro volto umano", così confidava Goethe all'amico Zimmermann nel 1777. Il volto era quello di Beatrice Cenci, la sfortunata patrizia romana giustiziata per parricidio a Roma nel 1599, che, secondo una tradizione attestata nel XVIII secolo, sarebbe stata ritratta da Guido Reni alla vigilia dell'esecuzione. Prima di passare ai Barberini, nel 1818, il quadro si trovava nella collezione Colonna, dove compare dal 1783, ma già prima d'allora l'immagine doveva essere popolare grazie a una serie di copie, come quelle di Friedrich G. Naumann. In realtà, la fortuna del ritratto non dipendeva solo dall'aspetto dell'angelica figura, e se Lavater aveva scritto nei suoi *Physiognomische Fragmente* (1778) che la giovane appariva "incapace di qualunque disegno malevolo" era perché aveva in mente la tragica storia riportata in auge dal Muratori negli *Annali d'Italia* (1749), in cui Beatrice appare vittima delle "disordinate voglie" del padre e dell'impietoso rigore del Papa. Ciò alimentò la fervida immaginazione romantica, che nell'Ottocento celebrò l'infelice eroina attraverso le pagine di Hawthorne, Melville, Dickens, Stendhal, Shelley, facendo del ritratto un vero e proprio oggetto di culto e pellegrinaggio, fino alle più recenti letture di Artaud e Moravia. In verità, dubbi sul soggetto e l'autore dell'opera non mancavano, a cominciare dall'idea che una condannata a morte in quelle circostanze potesse essere stata effigiata da un pittore. Oggi l'attribuzione a Reni è generalmente respinta, e l'ipotesi più recente è che l'anonimo ritratto, forse in veste di sibilla, possa ascriversi alla bolognese Ginevra Cantofoli.