



ITINERARIO **24**

Museo e Galleria Borghese di Roma. Il Cinquecento



Piazzale del Museo Borghese, 5
Roma

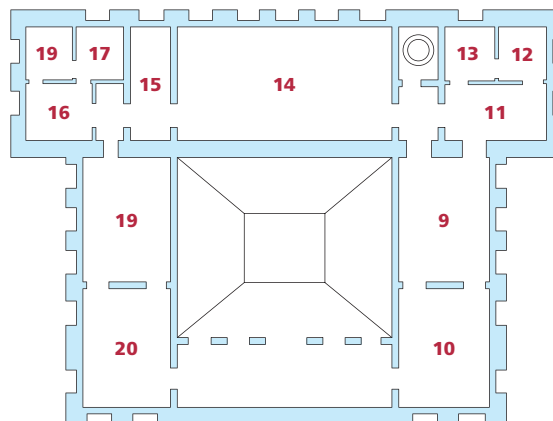
Il Museo e la Galleria Borghese hanno la loro sede nel *Casino Borghese*, che sorge in una posizione decentrata all'interno del grande parco romano di Villa Borghese, fuori Porta Pinciana a Roma. La raccolta, nata proprio come museo, fu voluta dal cardinale Scipione Caffarelli Borghese (1576-1633) – nipote di Camillo Borghese, papa con il nome di Paolo V (1605-1621) – che la mise assieme tra il 1605 e il 1620.

L'edificio, che si compone di un corpo centrale affiancato da due ali laterali a «L» unite da un portico coperto da una terrazza, fu progettato, assieme al parco, dall'architetto *Flaminio Ponzio* (1559/1560-1613) al quale successe l'olandese *Jan van Santen*, detto *Giovanni Vasanzio* (1550-1621). Alla morte del cardinale Scipione la collezione aveva già assunto quel carattere omogeneo che ha mantenuto fino a oggi. L'alto prelato, infatti, volle riunirvi solo marmi antichi e opere cinquecentesche e dei primi anni del Seicento (con particolare riguardo alle scuole artistiche di Roma, della Toscana, del Veneto e dell'Emilia). Dipinti di insigni maestri arricchirono la collezione negli anni successivi, grazie anche a molti matrimoni combinati fra alcuni membri maschi della famiglia e varie fanciulle appartenenti alla più ricca aristocrazia romana.

Agli inizi dell'Ottocento Camillo Borghese, che aveva sposato Paolina Bonaparte, sorella di Napoleone, non poté rifiutarsi di vendere alla Francia (1807) gran parte della raccolta di sculture antiche che venne parzialmente compensata dall'acquisto della *Danae* del Correggio (1827) e dalla statua di *Paolina Borghese* (1804-1808), opera del più grande scultore del Neoclassicismo: *Antonio Canova* (1757-1833). Allo stesso tempo Marcantonio (1730-1800) e Camillo Borghese fecero restaurare e decorare la palazzina che assunse, specialmente all'interno, un aspetto rigorosamente neoclassico. Tali lavori furono curati dall'architetto romano *Antonio Asprucci* (1723-1808) coadiuvato da *Luigi Canina* (1795-1856).

Infine nel 1902 la famiglia Borghese vendette allo Stato italiano la villa, la palazzina con tutte le opere che conteneva e il parco, quest'ultimo ceduto successivamente (1903) al comune di Roma.

Attualmente il piano terreno del Casino ospita il Museo, il primo piano la Galleria. Come di consueto ci occuperemo solo di poche opere, fra note e meno note, conservate nella raccolta romana, riordinata e riaperta definitivamente al pubblico nel 1997, dopo la conclusione di lunghi e laboriosi restauri architettonici.



◀Pianta della Galleria al primo piano.

- 9. Sala di Didone
- 10. Sala di Ercole
- 11. Sala della pittura ferrarese
- 12. Sala delle Baccanti
- 13. Sala della Fama
- 14. Loggia di Lanfranco
- 15. Sala dell'Aurora
- 16. Sala della Flora
- 17. Sala del conte d'Angers
- 18. Sala di Giove e Antiope
- 19. Sala di Elena e Paride
- 20. Sala di Psiche

24.1

FRA BARTOLOMEO (1472-1517)

Adorazione del Bambino

Circa 1495/1500. Tempera su tavola, diametro 87 cm

Bartolomeo di Pagola del Fattorino, noto come *Baccio della Porta* e meglio conosciuto come *Fra Bartolomeo*, nacque a Firenze, presso Porta Romana (da cui il soprannome). Allievo di Cosimo Rosselli e seguace del Ghirlandaio, si avvicinò in seguito a Leonardo e Raffaello, affinando le tecniche dello sfumato e della composizione. Divenuto devoto del Savonarola, si fece frate domenicano e fino al 1504 si astenne quasi completamente dal dipingere, distruggendo anche tutta la sua produzione di carattere profano. Dopo un soggiorno a Venezia (1508) e uno a Roma (1514) si ritirò nella natia Firenze, dove maturò uno stile monumentale e talvolta enfatico. Morì a Firenze.

Il formato circolare della tavola ben si presta a circoscrivere il soggetto e a esaltare la profondità del paesaggio.

In primo piano il Bambino è adagiato a terra, poggiando su un sacco rigonfio, mentre tende le manine verso la Madre. Questa, inginocchiata, lo guarda con tenerezza e venerazione, a mani giunte.

Il bimbo volge le spalle a Giuseppe, che poggia a terra il ginocchio sinistro e preme con il braccio piegato su quello destro. La figura dell'anziano Santo si espande nello spazio, presentando valori chiaroscurali e volumetrici superiori a quelli degli altri personaggi. Il manto color giallo zafferano, che prosegue la curva della schiena accompagnando quella della tavola, si modella in pieghe dalle ombre profonde definendo una solida struttura. Della postura di San Giuseppe e del colore delle sue vesti, inoltre, si sarebbe ricordato Michelangelo nel dipingere il *Tondo Doni*, pochi anni dopo [► paragrafo 17.6]. Lo spazio sacro è delimitato da un edificio diroccato che si pone tra il primo piano, ornato minutamente di erbe e di fiori, e il paesaggio collinare in lontananza, ricco di acque e di balze rocciose. ■

24.2

DOSSO DOSSI (ca 1486-1542)

Apollo e Dafne

Circa 1525. Olio su tela, 191×116 cm

Giovanni Luteri, meglio noto come *Dosso Dossi*, nacque a Tramuschio, località nei pressi di Mirandola (Modena). Si formò in ambiente veneziano influenzato da Giorgione e da Tiziano. Un viaggio a Roma, effettuato prima del 1517, lo mise in contatto con la pittura di Raffaello. Ebbe poi modo di conoscere anche l'arte toscana a seguito di un viaggio a Firenze proprio nel 1517. Lavorò soprattutto a Ferrara (dove si spense nel 1542), ma anche a Mantova, Pesaro e Trento. Dopo il viaggio a Roma l'originario cromatismo veneto si legò con una composta classicità che si rivela soprattutto nelle opere degli anni Venti del secolo. Ai temi sacri egli associò anche l'interesse per quelli

mitologici, amati soprattutto dalla corte ferrarese degli Este, nei quali la sua vena fiabesca e coloristica ebbe modo di esprimersi al meglio.

Eseguito intorno al 1525, il dipinto è costruito attorno alla grande figura di Apollo in primo piano. Dafne, infatti, è relegata sullo sfondo, quasi che la sua funzione fosse solo quella di aiutare l'identificazione del dio con la lira da braccio e coronato di alloro.

La tela è attraversata diagonalmente da una roccia con degli arbusti; è così che a destra domina l'ombra, a sinistra, invece, si apre un paesaggio dai toni chiari e caldi. Tuttavia il Dossi costruisce sapientemente i rapporti cromatici. Infatti contro la scura roccia si stagliano il busto nudo di Apollo, illuminato da destra, e il drappo verde intessuto di fili d'oro che lancia infiniti bagliori di luce. La porzione in ombra del busto e del braccio destro di Apollo, al contrario, si insinuano a sinistra risaltando contro il chiarore del cielo.

Il dio è seduto con le gambe divaricate e coperte da un drappo. Il suo busto è ruotato verso sinistra e ne risulta chiara la dipendenza dal *Torso del Belvedere*, indizio certo della visita a Roma del Dossi, ulteriormente confermata dalla lira da braccio, ripresa dall'Apollo del *Parnaso* dipinto da Raffaello nella Stanza della Segnatura. ■



▲ Apollonio di Nestore Ateniese, *Torso del Belvedere*, I secolo a.C. Marmo, altezza 159 cm. Città del Vaticano, Museo Pio-Clementino.

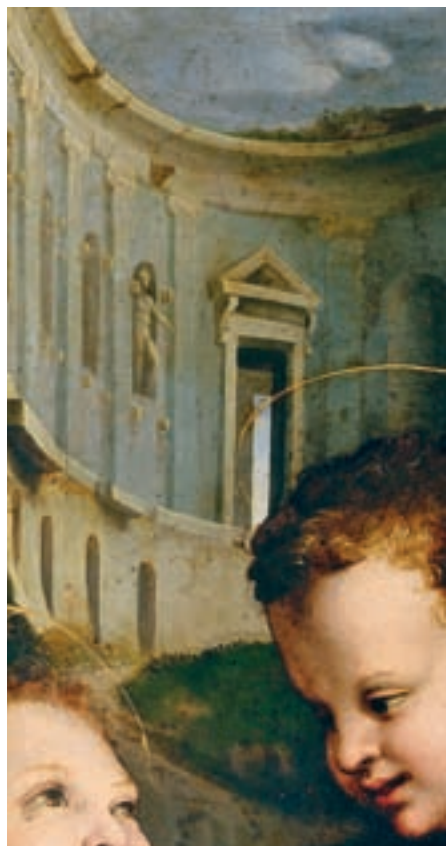


▼ 24.1



▼ 24.2

▼24.3



24.3

**RAFFAELLINO DEL COLLE
(fine XV secolo-1566)**

Madonna con il Bambino e San Giovannino

Circa 1530. Olio su tavola, 118x88 cm

Raffaello del Colle, detto *Raffaellino*, nacque a Sansepolcro (Arezzo), località dove anche morì. Allievo di Giulio Romano, fu anche aiuto presso le botteghe di Vasari e del Bronzino, il che gli consentì di conoscere e fare propri tutti gli ideali della pittura manierista. Lavorò a Roma e a Pesaro, ma dal 1530 rientrò a Sansepolcro dove si dedicò soprattutto alla realizzazione di raffinate pale d'altare di gusto raffaellesco. Tale attitudine, che egli coltivò con estrema diligenza, gli consentì di diffondere in Umbria e Toscana molte delle novità del linguaggio artistico dell'Urbinate.

Una retta obliqua unisce l'agnello, Gesù e il piccolo San Giovannino, a testimoniare l'intima connessione fra i tre personaggi. L'agnello, infatti, rappresenta al tempo stesso il simbolo del Battista e il destino del Bambino (morto sulla croce). La postura del Bambino divino, in torsione, comporta l'allineamento della sua figurina con la Madre, lungo la diagonale che unisce i vertici inferiore destro e superiore sinistro della tavola. L'unione fra Madre e Figlio è inoltre rafforzata dal fatto che en-

▶24.4



trambi poggiano le loro mani sull'agnello. Per Maria si tratta di un gesto di protezione, consapevole com'è della tragica sorte del Figlio; per questi, invece, è sia accettazione del futuro martirio sia momento di gioco spensierato. Ai volti sorridenti dei due bambini, dunque, fa riscontro lo sguardo pensoso e quasi perso della Vergine. Lo sfondo è costituito dal rudere di un'architettura antica e rinvia all'esperienza romana di Raffaellino nella cerchia di Raffaello e a contatto con i monumenti della Città Eterna. Infatti essa può rammentare le grandi esedre dei Mercati di Traiano e del cortile superiore del Belvedere Vaticano. Con più verosimiglianza, però, per via dell'ordine ionico delle paraste che ne scandiscono la superficie curvilinea, per il portale timpanato e le nicchie delle campate, essa sembra alludere all'attuale facciata della raffaellesca Villa Madama, sola parte costruita del previsto cortile circolare [▶ paragrafo 17.5]. ■

24.4

**PELLEGRINO TIBALDI
(1527-1596)**

Adorazione del Bambino

1549. Olio su tela, 158x105 cm

Pellegrino Pellegrini, detto anche *Pellegrino Tibaldi*, nacque a Pùria di Valsolda (Como). Pittore,



scultore ma soprattutto architetto, si ispirò principalmente a Michelangelo, adattandone i modelli alla cultura lombarda. Dopo un intenso soggiorno romano (1547-1550) lavorò a Bologna (1550), Ancona (1561) e Ferrara (1562). Dal 1567 fu architetto della Fabbrica del Duomo di Milano per volere del cardinal Borromeo, dopo la cui morte venne chiamato in Spagna alla corte di Filippo II (1587). Morì a Milano, dopo esservi ritornato carico di onori e di fama.

È seguito durante il soggiorno romano, il dipinto che propone l'Adorazione del Bambino all'interno di un ampio vano chiuso al quale si accede dalla porta che si vede, aperta, in alto a destra.

La Vergine e il Figlio, decentrati rispetto alla mezzera, sono collocati al di sopra di un ripiano sopraelevato che, assieme alla moltitudine dei presenti, renderebbe l'ambiente oltre misura oppressivo, se non fosse per i cieli aperti che ne costituiscono il soffitto. Dall'alto, angeli in volo sono protesi verso il basso.

La concentrazione della gran moltitudine di personaggi, resi in modo monumentale, con una muscolatura fortemente accentuata, si diluisce nella porzione centrale della composizione dove, peraltro, la luce – che proviene dall'alto a sinistra – illumina fortemente alcune figure. Queste, così, danno luogo a una costruzione piramidale con il vertice nell'angelo, fortemente prospettico, che srotola un cartiglio a forma di nastro.

Il movimento e le attitudini dei personaggi (caratterizzati da un accentuato e diffuso contrapposto) sono di diretta derivazione michelangiottesca (▶ paragrafo 17.6). Alle Sibille e ai Profeti della volta della Cappella Sistina, infatti, si rifanno soprattutto i personaggi femminili in primo e secondo piano – in atto di leggere o di indicare – e anche il giovane, posto di fianco alla Vergine.

La Madre di Dio, infine, è ripresa a sua volta dal *Giudizio Universale*. Al capolavoro di Michelangelo fanno riferimento anche gli uomini barbuti che circondano i personaggi divini e, con grande evidenza, gli angeli posti in alto, simili a quelli che nelle porzioni centinate della grande parete della Cappella Sistina portano i simboli della passione di Cristo. ■

24.5

JACOPO ZUCCHI
(ca 1540/1542-ca 1596)

Allegoria della Creazione

Circa 1585. Olio su rame, 49x39 cm

Jacopo Zucchi (o del Zucca), nato a Firenze, morì a Roma. Allievo di Giorgio Vasari, con il quale col-

laborò sia a Firenze (in special modo nel Salone dei Cinquecento e nello Studiolo di Palazzo Vecchio) sia in Vaticano, dimostrò una particolare predilezione per lo stile fiammingo. Dal 1572 al 1589 soggiornò a Roma, dove fu anche al servizio del cardinale Ferdinando de' Medici, che di lui apprezzò soprattutto la facilità del disegno e la fastosa decoratività.

Il piccolo rame, che forse faceva parte dello studio romano del cardinale Ferdinando de' Medici, riunisce, in una superficie abbastanza contenuta, un'infinita varietà di oggetti naturalistici, quasi fosse un'enciclopedia. Pesci, conchiglie, rametti di corallo, fiori, frutti, ortaggi sembrano gal-

leggiare verso di noi come trascinati dall'impeto di un fiume in piena. In secondo piano una valle percorsa da un fiume è punteggiata di animali che convivono in perfetta armonia.

A sinistra, al di sopra di un basamento, quasi fosse un altare dedicato alla natura, prospera un roseto, due colombe tubano, dei fili di perle pendono, mentre a destra, dietro un rilievo roccioso, arde un fuoco che sprigiona faville. Si tratta di simboli che rinviano ai quattro elementi che compongono l'universo: rispettivamente la terra, l'aria, l'acqua e il fuoco. Tali ingredienti suggeriscono un particolare interesse, da parte del coltissimo committente, per tematiche con complesse simbologie allegorico-filosofiche.

Tuttavia i quattro elementi, con i soggetti che li rappresentano, individuano anche la creazione nel suo complesso. Su di essi, infatti, aleggia lo spirito di Dio, suprema Entità ordinatrice della materia e principio e fine di tutto: l'Alfa e l'Omega, come riassumono le due lettere (A e Ω), la prima e l'ultima dell'alfabeto greco, impresse sul libro tenuto dall'Altissimo. Adamo, l'uomo nei pressi dell'altare, domina la natura (i suoi piedi poggiano su un leone accovacciato) e ha già le qualità per indagare la realtà (tiene infatti nella destra una sfera armillare) e avvicinarsi così a Dio.

Il paesaggio punteggiato di edifici suggerisce che l'uomo, in quanto capace di modificare la natura, è partecipe della creazione che, anzi, prosegue e progredisce proprio attraverso la sua azione. La minuzia con la quale i fiori, i frutti, gli animali sono trattati, l'accostamento di un soggetto all'altro, tipico del genere della natura morta, la contrapposizione di colori freschi e brillanti agli scuri avvicinano il dipinto dello Zucchi a tanta parte della suggestiva pittura fiamminga del tempo. ■



▲▼24.5





▲▼ 24.6



▼ 24.7



24.6

FEDERICO BAROCCI
(1528/1535-1612)

Enea che fugge dall'incendio di Troia

1598. Olio su tela, 176x253 cm

Federico Fiori, detto *il Barocci*, nacque a Urbino ed ebbe la sua formazione nella cittadina marchigiana. Nel 1561 si trasferì a Roma restandovi fino al 1565, quando fece ritorno nella città natale, dove rimase fino all'anno della sua morte. Fu pittore e incisore, ma si dimostrò anche grande disegnatore. Nel disegno fece largo uso dei pastelli colorati portando alla massima espressione questa tecnica, forse iniziata da Leonardo e che le fonti dicono essere stata impiegata anche dal Correggio, ma diffusasi solo a partire da Domenico Tintoretto. I dipinti del Barocci rivelano una predilezione per le scene affollate, mentre la sua tecnica si avvale di colori cangianti, ombre profonde e contorni sfumati memorosi soprattutto del Correggio, artista che – assieme a Piero della Francesca, Raffaello e i Veneti – il Fiori studiò a lungo.

La grande tela, firmata e datata, è la replica commissionata al Barocci dal cardinale Giuliano della Rovere di un dipinto – andato perduto – eseguito circa dieci anni prima per l'imperatore Rodolfo II e di cui l'artista conservava ancora il cartone preparatorio.

L'opera è ispirata all'episodio – narrato da Virgilio nell'*Eneide* – della fuga di Enea, del padre Anchise, della moglie Creusa e del figlio Ascanio dalla città di Troia ormai in fiamme. A motivo dell'elaborata composizione e dei contrasti di colore, l'opera prelude già al gusto barocco. L'ambientazione, dalla decisa caratterizzazione scenografica, si incentra sulla scalinata che prende

l'avvio sulla sinistra. Questa, infatti, sembrando già parte dello spazio reale, coinvolge l'osservatore nella narrazione.

I movimenti delle figure in primo piano e i colori delle loro vesti, messi in risalto dal baluginare dell'incendio, costruiscono il dramma, mentre le figurette che agiscono nei piani retrostanti popolano in maniera ininfluente le maestose architetture destinate a essere divorate dal fuoco distruttore.

L'edificio nella piazza, in alto a destra, è la raffigurazione del Tempietto di San Pietro in Montorio di Bramante: un omaggio all'illustre concittadino e un'ennesima conferma della definitiva consacrazione della piccola fabbrica al ruolo di "classico" dopo che Sebastiano Serlio ne aveva inserito il disegno fra i rilievi dall'Antico del suo trattato d'architettura. ■

24.7

SODOMA
(1477-1549)

Sacra Famiglia

Circa 1530-1540. Olio su tavola, 85x69 cm

Giovanni Antonio Bazzi detto *il Sodoma* nacque a Vercelli e si formò tra Piemonte e Lombardia, dove rimase influenzato dagli esiti della pittura di Leonardo e dei suoi seguaci. Nei primi anni del XV secolo l'artista risulta attivo a Siena, dove eseguì in particolare un'importante ciclo di affreschi nell'abbazia di Monte Oliveto Maggiore. Subito dopo il pittore si trasferì a Roma, dove si trovò a operare negli appartamenti papali in Vaticano, prima dell'intervento di Raffaello (soffitto della Stanza della Segnatura). Seguirono anni di intensa attività, che videro Sodoma alternativamente impegnato tra Roma e Siena, dove morì. La sua produzione artistica si caratterizza per un progressivo abbandono dell'equilibrio e dell'armonia rafaelleschi a vantaggio di un incupimento dei colori e di un'alterazione delle forme che lo collocano a pieno titolo tra gli esponenti del Manierismo toscano-romano.

L'opera risente fortemente dell'influenza esercitata sull'artista dall'ambiente dei pittori leonardeschi, forse intensificata anche da un soggiorno a Milano. Ne è una chiara dimostrazione la contrapposizione tra i personaggi rappresentati in primo piano e lo sfondo paesaggistico, lentamente digradante verso l'orizzonte in un'alternanza di architetture ed elementi naturali. Così, la disposizione delle figure, poste in diagonale in una successione spaziale che intende anche suggerire il passaggio tra l'Antico (Giuseppe) e il Nuovo Testamento (Gesù), ricorda alcune composizioni elaborate da Leonardo.

La Sacra Famiglia è rappresentata in un momento di intimità, con il bambino adagiato in grembo alla Vergine e Giuseppe, posto alle spalle della sposa, che gli porge delicatamente un fiore. Commovente è la gestualità di Maria, giovanissima, che sostiene dolcemente il capo e il petto del bimbo, proteso verso la figura paterna. L'espressione assorta della Vergine, in netto contrasto con la schietta spontaneità di Gesù, testimonia la consapevolezza del sacrificio cui il figlio di Dio è predestinato e al quale alludono sia le bacche che il Bambino tiene nella mano sinistra sia il garofano rosso offertogli da Giuseppe. ■

