

BAROCCO Il Gran Teatro delle Idee

Circa **200 capolavori** tra cui opere di **Bernini, Borromini, Caravaggio, Pietro da Cortona, Guercino, Guido Reni, Van Dyck, Rubens** ma anche **Bacon, Boldini, de Chirico, Fontana, Melotti, Boccioni** e molti altri,
danno vita a un percorso che compone un **dialogo**
tra due **epoche lontane ma intimamente connesse**.

Con la direzione di Gianfranco Brunelli
A cura di Cristina Acidini, Daniele Benati, Enrico Colle,
Andreas Dehmer, Fernando Mazzocca e Francesco Petrucci

21 febbraio – 28 giugno 2026

Museo Civico San Domenico, Forlì
www.mostremuseisandomenico.it

Forlì, 20 febbraio 2026. Non esiste stagione della storia europea in cui l'immagine abbia assunto un ruolo tanto consapevole e strategico quanto nel Seicento. Con il Barocco l'arte smette di essere semplice rappresentazione e diventa costruzione di realtà. Lo spazio si dilata, le superfici si aprono, la luce diventa materia attiva. L'opera non è più solo oggetto da contemplare, ma esperienza che coinvolge, persuade, orienta. L'immagine entra nella vita pubblica, si fa strumento di convinzione e di governo, misura del visibile e macchina della visione. È in questo passaggio che l'immagine occidentale acquisisce una nuova coscienza di sé: non più misura dell'ordine, ma energia in tensione.

Con **Barocco. Il Gran Teatro delle Idee**, la **Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì** e il **Museo Civico San Domenico** affrontano una delle stagioni decisive della civiltà europea, restituendola nella sua complessità e nella sua forza generativa. Non una lettura limitata allo stile, ma una ricostruzione ampia di un sistema culturale in cui arte, fede, scienza, potere, spettacolo e vita quotidiana si intrecciano fino a diventare inseparabili. Un sistema in cui ogni immagine è insieme forma e idea, materia e progetto, emozione e strategia.

La mostra, attraverso circa 200 capolavori, ricostruisce la temperie culturale e artistica del Barocco sondandone al tempo stesso gli sconfinamenti temporali, riunendo opere provenienti da numerose istituzioni nazionali e internazionali — forte anche della collaborazione con Gallerie Nazionali di Arte Antica – Palazzo Barberini — tra cui l'Albertina di Vienna, il Museo del Prado di Madrid, i Musei Vaticani, le Gallerie degli Uffizi di Firenze e il Museo e Real Bosco di Capodimonte — per dare vita a un percorso articolato in dodici sezioni che propongono un viaggio che dal fascino dell'antico giunge fino alle risonanze contemporanee.

«Il Seicento fu Roma. La città dei papi erede della città dei cesari. Tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, Roma richiama i migliori talenti artistici, le élites intellettuali, gli spiriti eccelsi dei nuovi ordini religiosi (i gesuiti, i cappuccini, i teatini, gli oratoriani), nel clima della riorganizzazione politica e religiosa promossa dalla Riforma cattolica e dalla Controriforma dopo il Concilio di Trento – **sottolinea Gianfranco Brunelli, Direttore delle Grandi Mostre della Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì** –. L'arte è al centro della riconquista della cristianità da parte del papato. Ne è il linguaggio espressivo. E quel che in seguito verrà chiamato, in maniera dispregiativa, Barocco, sottolineandone l'irregolarità, la bizzarria, la stravaganza, ne è la cifra simbolica. Il Barocco è la dimensione culturale del secolo».

Come evidenzia la prima sezione, ***Il vero e la meraviglia. La seduzione dell'antico e i nuovi valori formali***, il percorso della mostra prende avvio a Roma, luogo in cui la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento producono una trasformazione radicale. Le rovine dell'antico, le sculture ellenistiche, le memorie imperiali non sono semplice repertorio decorativo, ma presenza viva. Il *Laocoonte*, con il suo groviglio di torsioni, diventa modello di pathos; il *Torso del Belvedere* suggerisce una concezione plastica in cui la tensione muscolare si fa espressione interiore. L'antico non è nostalgia ma detonatore.

Annibale Carracci riattiva l'eredità raffaellesca nella Galleria Farnese, ma ne accentua la monumentalità scenografica; Ludovico e Agostino Carracci costruiscono una sintesi tra classicismo e naturalismo. Al tempo stesso Caravaggio introduce una frattura irreversibile: le sue figure emergono dal buio come presenze fisiche, illuminate da una luce radente che ne rivela imperfezioni e fragilità. Nell'*Incoronazione di spine* il gesto dei carnefici non è gesto teatrale ma atto concreto, quasi tangibile; la sofferenza non è idealizzata ma resa con crudezza controllata.

Imprescindibili le grandi testimonianze dell'antico, come il *Galata* del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, prima di addentrarsi nella ricognizione sui grandi protagonisti che danno l'abbrivio al Seicento. Annibale e Ludovico Carracci, Guercino con *Cristo consegna le chiavi a San Pietro* della Civica Pinacoteca di Cento, Battistello Caracciolo con *l'Immacolata Concezione con San Domenico e San Francesco* della Chiesa di Santa Maria della Stella di Napoli, concesso dal Fondo Edifici di Culto del Ministero degli Interni, e Rubens con il suo *San Sebastiano liberato dagli angeli* delle Gallerie Nazionali d'Arte Antica di Roma, dialogano con la *Natività* di Pietro da Cortona della Chiesa di San Salvatore in Lauro di Roma del Pio Sodalizio dei Piceni, con *l'Incoronazione di spine* di Caravaggio della Galleria di Palazzo Alberti a Prato fino ad arrivare alle rivisitazioni contemporanee di Quayola con la video installazione *Strata #4* nella quale l'artista reinterpreta le pale d'altare di Rubens e Van Dyck del Palais de Beaux-Arts di Lille attraverso metodi computazionali.

Nel campo dell'architettura il Barocco ha uno dei suoi territori privilegiati, come evidenzia la seconda sezione della mostra - ***La Roma dei papi. Il più grande spettacolo del mondo*** - dove trovano naturale collocazione la produzione di disegni di Borromini dell'Albertina di Vienna. Borromini piega la geometria classica, alterna concavità e convessità, crea superfici che sembrano respirare. La pianta di Sant'Ivo alla Sapienza, con il suo intreccio di triangoli e curve, è costruzione matematica e insieme organismo fluido. Bernini – a sua volta presente con diversi esempi, tra cui il modello preparatorio per la Fontana dei Quattro Fiumi della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro - integra scultura, luce e architettura in un unico dispositivo emotivo: nella Cattedra di San Pietro la finestra ovale, nascosta alla vista, trasforma la luce in elemento scenografico.

Andrea Pozzo porta l'illusione prospettica a livelli vertiginosi: nella volta di Sant'Ignazio la finta architettura si prolunga oltre i limiti reali, dissolvendo la distinzione tra pittura e spazio fisico. Il soffitto diventa apertura verso l'infinito.

Il Seicento è anche secolo del potere centralizzato. Papi e sovrani comprendono che l'immagine è linguaggio politico, come chiarisce la terza sezione, ***Il volto del potere. Committenza e rappresentazione***. I ritratti ufficiali costruiscono identità pubbliche. Il *Ritratto di Innocenzo X di Diego Velázquez* (Roma, Galleria Doria Pamphilj) con lo sguardo penetrante e la veste cremisi è insieme documento realistico e affermazione di autorità; i busti di Gian Lorenzo Bernini trasformano la figura pontificia in presenza quasi vivente. Accanto ai pontefici, anche l'aristocrazia afferma il proprio rango: il *Ritratto di Olimpia Aldobrandini Pamphilj* di Jacob Ferdinand Voet (1666-1670, Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica) restituisce con eleganza la principessa di Rossano, traducendo in immagine il prestigio della famiglia Pamphilj. L'immagine papale si declina anche nel *Ritratto di Clemente IX Rospigliosi benedicente* di Giovanni Battista Gaulli (Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica), che insiste sul gesto della benedizione, e nel *Ritratto di Clemente IX Rospigliosi* di Carlo Maratta (1669, Musei Vaticani), di più solenne monumentalità. Anche gli apparati effimeri per canonizzazioni, feste e ingressi solenni partecipano alla stessa logica: la città si trasforma in teatro permanente, dove il potere si rende visibile e condiviso.

Nella sezione ***Scenografie del quotidiano. Nuovi stili decorativi*** appare evidente come la spettacolarità barocca penetri negli interni aristocratici. Consolle con piani in marmi policromi, stipi intarsiati, coppe con nautilus, argenti cesellati e arazzi araldici trasformano le dimore in spazi di rappresentazione, dove il confine tra naturale e artificiale si dissolve. Il *Reliquiario della vera Croce*, su invenzione di Gian Lorenzo Bernini (1644-1645, Osimo, Museo diocesano di Osimo – Arcidiocesi Ancona-Osimo), traduce in oggetto prezioso la teatralità barocca attraverso l'uso combinato di bronzo dorato, argento, oro e cristallo. Al gusto per la materia preziosa appartiene anche il *Crocifisso* di Alessandro Algardi (post 1625 – ante 1649, Mileto, Museo Nazionale di Mileto – Direzione Regionale Musei Nazionali Calabria), raffinata scultura in avorio che unisce devozione e virtuosismo tecnico. La dimensione scenografica investe infine l'arredo con la *consolle* di Michele Fanoli (1701, Soragna, Rocca dei Principi Meli Lupi di Soragna), intagliato e dorato: le forme mosse e decorative trasformano il mobile in vera architettura teatrale in miniatura.

Il Seicento è anche secolo di rivoluzioni scientifiche. Il cannocchiale di Galileo amplia l'orizzonte cosmico; la microscopia rivela l'infinitamente piccolo. Le *Wunderkammer* raccolgono oggetti naturali e artificiali in un sistema di conoscenza visiva: strumenti astronomici, orologi, cristalli preziosi convivono in un ordine insieme estetico e scientifico, come si ripercorre ne ***La mutevole visione delle cose. Verso il superamento dei generi***. Emblema di questo dialogo tra arte e scienza è l'*Orologio automa raffigurante un elefante* della Manifattura di Augsburg (1595-1600, Giordano Art Collections), raffinato congegno in bronzo dorato e argento cesellato che unisce meraviglia tecnica e spettacolarità. Analoga tensione conoscitiva si ritrova nel *Telescopio di tipo terrestre* di Paolo Belletti (1689, Firenze, Museo Galileo), strumento che testimonia la nuova fiducia nell'osservazione diretta. La riflessione sul destino e sull'instabilità della visione emerge ne *La Fortuna* di Guido Reni e Antonio Giarola (1638 circa, Roma, Accademia Nazionale di San Luca), allegoria della mutevolezza umana.

Le nature morte diventano meditazioni sulla caducità: *Strumenti musicali (Vanitas)* di Evaristo Baschenis (circa 1675, Venezia, Gallerie dell'Accademia) trasforma strumenti silenziosi in simboli del tempo che passa. Anche la mitologia partecipa a questa nuova sensibilità: la *Venere che suona l'arpa* di Giovanni Lanfranco (1629-1634, Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica) intreccia musica, armonia cosmica e visione sensibile, in un equilibrio tra natura, arte e illusione.

La sezione ***Visioni mistiche. Lo spirito, la carne, l'estasi*** indaga la centralità dell'esperienza estatica nella pittura barocca, alla luce della spiritualità della Controriforma. Il contatto tra il santo e il divino si traduce in immagini di intensa partecipazione emotiva e fisica, dove luce e trasporto del corpo costruiscono un "racconto verticale" della trascendenza. Il *San Francesco in meditazione* di Caravaggio (circa 1606, Cremona, Pinacoteca Ala Ponzone) traduce l'esperienza mistica in una meditazione silenziosa e concreta, giocata sul contrasto tra luce e ombra. La tensione fisica del corpo emerge nel *Cristo legato* di Gian Lorenzo Bernini (circa 1630, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria – Lascito Martinelli), dove la terracotta conserva l'immediatezza di un moto interiore colto nell'istante. La celebre invenzione berniniana rivive ne *La Beata Ludovica Albertoni* di Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio (circa 1675, Montpellier, Musée Atger), dove l'estasi è resa attraverso l'abbandono del corpo e l'intensità luminosa, in equilibrio tra spirituale e sensibile.

In ***Il trionfo dell'immagine. Miti, allegorie, storie*** vediamo come nel Seicento l'immagine non si limiti a raccontare, ma organizzi il pensiero. L'allegoria diventa strumento centrale di costruzione del significato: ogni figura è insieme episodio narrativo e dichiarazione ideologica. Il *Davide con la testa di Golia* di Tanzio da Varallo (1623-1625 circa, Varallo, Palazzo dei Musei di Varallo – Pinacoteca) trasforma l'episodio biblico in emblema politico della virtù che abbatte la tirannide. La violenza del conflitto diventa metafora del dominio sugli istinti nella *Caccia alle fiere* di Pieter Paul Rubens e bottega (1619-1623, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, già collezione Corsini). Il mito classico si fa tessuto simbolico nel *Baccanale di putti* di Nicolas Poussin (1626, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica), mentre l'eleganza narrativa di *Amarilli e Mirtillo* di Antoon van Dyck (1631-1632, Torino, Musei Reali di Torino – Galleria Sabauda) intreccia poesia pastorale e sentimento. La figura mitologica diventa anche riflessione sul desiderio e sul destino: l'*Amore dormiente* e la *Cleopatra* di Artemisia Gentileschi (rispettivamente Venezia, Collezione Pizzi; Roma, Collezione privata) trasformano il corpo in luogo di tensione simbolica tra eros e morte. Anche la scultura partecipa a questa costruzione colta del significato: il *Busto del Laocoonte* di Gian Lorenzo Bernini (circa 1620, Roma, Galleria Spada) rilegge il modello antico come esercizio di virtuosismo e dichiarazione programmatica. L'opera barocca è così costruita come un testo da decifrare: gesto, sguardo e oggetto diventano segni; l'accostamento inatteso e la metafora ardita strumenti per attivare l'intelletto dello spettatore.

La sezione ***Storie senza eroi. La strada in scena*** rivela il volto meno ufficiale del Barocco, portando in primo piano il mondo dei ceti popolari e della vita quotidiana che, nel Seicento, entra stabilmente tra i soggetti più apprezzati da artisti e collezionisti. Sull'onda della rivoluzione caravaggesca e dell'apporto dei bamboccianti di area nordica e fiamminga, il percorso presenta scene di genere e ritratti di taglio bohémien osservati con sguardo talvolta indulgente. In questo contesto si inserisce il *Ritratto di Aubin Vouet (?)* (circa 1620) di Simon Vouet, proveniente dal Musée Réattu di Arles, dove la figura è restituita con immediata vivacità

psicologica e con quell'attenzione al vero che avvicina la ritrattistica barocca al mondo concreto della strada. La sezione mette inoltre in luce le reazioni critiche di Salvator Rosa e il suo interesse per temi come la stregoneria, fino al confronto tra musica colta e scene di taverna, evidenziando la complessità e le tensioni morali della cultura figurativa seicentesca.

La stagione post-tridentina affida all'immagine il compito di rendere tangibile l'esperienza spirituale. La sezione **Le forme della devozione. Il culto e la pietà** mette in evidenza come estasi, visioni e conversioni diventino il teatro della trasformazione interiore: la fede non è più solo dottrina, ma esperienza sensibile, e il corpo diventa il luogo in cui l'invisibile si manifesta. Lo dimostrano il *San Francesco* di Annibale Carracci (Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica), in cui la luce incide il volto emergendo dal buio come segno di rivelazione, e *Le tre Maddalene* (1633-1634) di Andrea Sacchi (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica), dove il contrasto tra sensualità e meditazione sulla morte allude alla tensione tra carne e redenzione. A questa intensa declinazione del sentimento devozionale si affianca il *San Carlo Borromeo in preghiera* (1614) del Guercino, conservato nella Basilica Collegiata di San Biagio a Cento, che traduce in gesto raccolto e vibrante la partecipazione emotiva del santo. La corporeità è centrale: mani aperte, busti inclinati, occhi socchiusi traducono in gesto l'esperienza mistica. La luce non è semplice elemento naturale ma presenza teologica, capace di modellare lo spazio e di guidare lo sguardo verso il punto decisivo della scena. La teatralità non è artificio, ma strumento di partecipazione: il fedele non resta distante, è chiamato a condividere il pathos e a entrare nella scena.

Dal centro romano il linguaggio barocco si diffonde rapidamente in Europa, come chiarisce la sezione **La diffusione dei modelli. Da Roma all'Europa**. Artisti e modelli circolano tra corti e città, adattandosi ai contesti locali: in Francia il Barocco si intreccia con l'assolutismo monarchico, assumendo un carattere celebrativo e monumentale; in Spagna si carica di intensità mistica, traducendo la tensione spirituale in drammaticità luminosa; nell'Europa centrale la scultura e l'architettura accentuano torsioni e dinamismi fino a esiti quasi febbrili. La circolazione delle immagini costruisce una lingua internazionale, capace di trasformarsi senza perdere coerenza. Ne sono testimonianza il *Martirio di sant'Erasmo* (1628), copia da Nicolas Poussin, conservato alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, e *l'Immacolata Concezione* (circa 1675-1680) di Bartolomé Esteban Murillo, dal Museo de Arte de Ponce - The Luis A. Ferré Foundation, Inc., in cui la diffusione del modello romano si traduce rispettivamente in equilibrio classico di matrice francese e in intensa spiritualità luminosa della tradizione spagnola. Questa ampia propagazione conferma la natura intrinsecamente dinamica del Barocco, che si definisce attraverso lo scambio e la continua trasformazione.

La sezione **Inquietudine delle forme** indaga il ritorno del barocco nel Novecento come chiave espressiva della modernità, mettendo in luce come la libertà dinamica e la tensione drammatica del Seicento diventino un fertile terreno di confronto per artisti e critici. Attraverso opere quali *Madonna di Lassing* (*Lassinger Madonna*) di Oskar Kokoschka (1906) concessa dal Musée Jenisch Vevey - Fondation Oskar Kokoschka, *Il "Cardinale del Bernini" nello studio del pittore* di Giovanni Boldini (circa 1899) dal Museo Giovanni Boldini di Ferrara, *Costruzione spirale* di Umberto Boccioni (1913-1914), dal Museo del Novecento di Milano, *Natura morta* di Afro (1937), dalla Galleria d'Arte Moderna di Roma, e *Angelica e Ruggero* di Giorgio de Chirico (1946-1950), dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, emerge come il barocco venga reinterpretato non come revival stilistico, ma come linguaggio vitale e inquieto, capace di dare forma alle tensioni della sensibilità moderna.

La mostra si chiude con **Visioni ultime. Barocco contemporaneo**, sezione che esplora come la lezione del barocco, con la sua energia plastica e il dinamismo spaziale, abbia influenzato l'arte del XX secolo e contemporanea. Dalle sperimentazioni di Lucio Fontana, come la *Deposizione* del 1972 in prestito dalla Veneranda Fabbrica del Duomo, e Fausto Melotti, che reinterpretano la scultura e la ceramica in chiave barocca e spaziale, agli studi plastici e alle superfici perforate dei Concetti Spaziali, fino ai grandi modelli per il Duomo di Milano, si evidenzia la continuità tra energia formale barocca e modernità. Giuseppe Ducrot mostra come il dialogo con il passato possa tradursi in arte sacra contemporanea, mentre Francis Bacon, ispirato a Velázquez, reinventa l'iconografia papale per esprimere le angosce del dopoguerra, come nel magnifico *Pope I - Study after Poe Innocent X by Velazquez* dagli Aberdeen City Council Aberdeen Archives. La sezione mette così in luce come il Barocco non sia solo memoria storica, ma strumento vitale e attuale per interpretare il presente, il divino e le inquietudini contemporanee.

Il Barocco è il momento in cui l'arte europea comprende definitivamente la propria forza. L'immagine non è più solo specchio del mondo, ma strumento capace di modellarlo. È qui che il visibile diventa dispositivo critico, capace di orientare lo sguardo collettivo, di costruire identità, di mettere in scena conflitti.

Nel grande teatro delle idee il Seicento definisce un nuovo rapporto tra forma e potere, tra esperienza sensoriale e pensiero, tra presenza fisica e costruzione simbolica. Non un'epoca di eccesso, ma un laboratorio di modernità. È in quella consapevolezza dell'immagine — nella sua capacità di persuadere, emozionare, organizzare il mondo — che affonda una parte decisiva della nostra cultura visiva. E da lì continua a interrogare il presente.

Il progetto di allestimento e la direzione artistica sono a cura dello **Studio Lucchi & Biserni**.
Il catalogo è di **Cimorelli Editore**.

Mediafriends e Progetto Ruth di Caritas Italiana

Si rinnova la partnership, giunta all'undicesimo anno, tra la Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì e Mediafriends, l'Ente Filantropico di Mediaset, Mondadori e Medusa, nel segno dell'arte e della solidarietà, con l'obiettivo di promuovere iniziative a favore delle persone più fragili sul territorio nazionale, nella provincia di Forlì e in contesti complessi del mondo.

Quest'anno in occasione della mostra **Barocco. Il Gran Teatro delle Idee**, in programma dal 21 febbraio al 28 giugno 2026, Mediafriends, sostiene il **Progetto Ruth di Caritas Italiana**, un programma dedicato a donne vittime di violenza, che offre percorsi concreti di emancipazione, autonomia e rinascita.

Il Progetto Ruth nasce dall'esperienza quotidiana di Caritas nell'accompagnare donne che vivono situazioni di violenza e fragilità. Violenza di carattere economico che si manifesta nel controllo del denaro, nella limitazione dell'accesso al lavoro e nella dipendenza finanziaria, contribuendo alla creazione di relazioni tossiche. A tale proposito, Caritas ha creato un fondo dedicato che aiuta le donne nell'affrontare le spese fondamentali per ricostruire la propria vita: una casa sicura, un percorso di lavoro, un sostegno psicologico.

Attraverso una rete di oltre 100 Caritas diocesane, in collaborazione con enti locali e Centri Antiviolenza, il progetto accompagna ogni donna con un percorso personalizzato, che unisce

aiuto economico e supporto umano. Obiettivo: assistere le donne nel ritrovare una stabilità abitativa, un'autonomia lavorativa ed un equilibrio psicologico.

Lo spot dedicato all'iniziativa è trasmesso sulle Reti Mediaset negli spazi di Comunicazione Sociale Mediafriends a partire dal 15 febbraio.

La Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì ringrazia gli altri soggetti privati partner dell'iniziativa: Ima, Mapei e Start Romagna.

La mostra e le associazioni del territorio

Anche quest'anno la Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì ha coinvolto - attraverso un apposito bando - più di 50 associazioni del territorio nell'organizzazione di iniziative pubbliche volte a valorizzare il patrimonio storico-artistico locale contestualmente alla mostra. Le proposte spaziano dal teatro alla musica, dal cinema alle arti visive, dalla letteratura alla scienza accompagnando il pubblico alla riscoperta non solo dei protagonisti del Barocco, ma anche dei luoghi che del Barocco sono espressione sul territorio, non solo a Forlì, con le sue chiese e con le opere di Cagnacci e Guercino, ma anche nel comprensorio, con mostre a Forlimpopoli e Modigliana, e concerti d'organo a Terra del Sole e Dovadola. Sono complessivamente più di 130 gli eventi in programma da marzo a giugno, a testimonianza non solo della vitalità del tessuto associativo locale, ma anche della continuità del suo legame con le grandi mostre proposte dalla Fondazione al Museo Civico San Domenico.

Speciale Sky Arte

Anche Sky Arte sarà nuovamente partner della mostra dedicando al **Barocco. Il Gran Teatro delle Idee**, il consueto speciale televisivo, prodotto da EGE Produzioni.

Il programma andrà in onda in prima visione il 19 marzo alle 20.40 su Sky Arte HD (canali 120 e 400), seguito da altre 20 repliche in diverse fasce orarie per tutta la durata dell'esposizione. Lo speciale sarà inoltre disponibile per gli abbonati on demand per un anno e potrà essere visto anche sulla piattaforma NOW. Sarà consultabile anche dai non abbonati in un'apposita sezione del sito di Sky Arte.

La Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì ringrazia gli altri soggetti privati partner dell'iniziativa: Mapei e Start Romagna.

I partner

La mostra **Barocco. Il Gran Teatro delle Idee** è stata realizzata grazie al contributo di importanti realtà in ambito territoriale e nazionale.

Un ringraziamento particolare va - per il generoso supporto - a **Intesa Sanpaolo, main partner dell'esposizione**, che dello sviluppo dei territori in cui opera ha sempre fatto un tratto caratterizzante. Un sodalizio che si conferma, anche per questa occasione, essenziale per

il sostegno alla cultura e, più in generale, allo sviluppo delle comunità locali, grazie al convinto sostegno di progetti dalle elevate ricadute sociali e turistico-culturali.

Al noto istituto bancario, si affiancano due importanti protagonisti del territorio **APT Servizi Emilia-Romagna** e **Destinazione Turistica Romagna**.

Un sentito ringraziamento va inoltre ai platinum partner della mostra quali **Hera, Ima, Mapei** e **Start Romagna**.

Media partner: **Rai Cultura, QN Quotidiano Nazionale, Il Giorno, Il Resto del Carlino, La Nazione, Adn Kronos, Corriere Romagna, ForlìToday.it, Publimedia Italia, e Radio Bruno**.

Ufficio stampa

Lara Facco P&C, Milano

Lara Facco | M. +39 349 2529989 | lara@larafacco.com

Marianita Santarossa | M. +39 333 4224032 | E. marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano | M. +39 340 8797779 | E. alberto@larafacco.com

Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì

Paolo Rambelli, M. +39 393 9655999, eventi@fondazionecariforli.it

Per informazioni e prenotazioni

tel. 0543.36217

mostratorli@civita.art

www.mostremuseisandomenico.it



Barocco

il Gran Teatro delle Idee

FORLÌ, MUSEO CIVICO SAN DOMENICO 21 FEBBRAIO - 28 GIUGNO 2026

BAROCCO IL GRAN TEATRO DELLE IDEE

GIANFRANCO BRUNELLI

Il Seicento fu Roma. La città dei papi erede della città dei cesari. Tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, Roma richiama i migliori talenti artistici, le élites intellettuali, gli spiriti eccelsi dei nuovi ordini religiosi (i gesuiti, i cappuccini, i teatini, gli oratoriani), nel clima della riorganizzazione politica e religiosa promossa dalla Riforma cattolica e dalla Controriforma dopo il Concilio di Trento. L'arte è al centro della riconquista della cristianità da parte del papato. Ne è il linguaggio espressivo. E quel che in seguito verrà chiamato, in maniera dispregiativa, *Barocco*, sottolineandone l'irregolarità, la bizzarria, la stravaganza, ne è la cifra simbolica. Il Barocco è la dimensione culturale del secolo.

Le idee sperimentate in provincia, nelle scuole artistiche della penisola così come nelle contrade europee, trovano a Roma – nel confronto con l'antichità classico-ellenistica e col lungo Rinascimento – il loro orizzonte rappresentativo. Roma è il grande cantiere della storia che offre le migliori occasioni professionali e genera lo sviluppo delle arti.

Seguendo la trafia delle committenze e i cammini degli ordini religiosi, giungono a Roma i talenti migliori. Arrivano dalla Svizzera Carlo Maderno e il ticinese Borromini; arriva il lombardo Michelangelo Merisi, le cui vicende personali hanno più di un punto in comune con Borromini, tra il realismo intimo e l'eccesso fantastico. Dalle legazioni pontificie arrivano i bolognesi Annibale Carracci e Guido Reni e poi al seguito, a ondate successive: Algardi, Guercino, Lanfranco, Domenichino, Albani, Sacchi, Maratta. Arrivano i toscani Francesco Mochi, Pietro Berrettini da Cortona. Da Napoli, dove si era trasferito, arriva il toscano Pietro Bernini che cederà al figlio Gian Lorenzo il podio, Luca Giordano e il letterato Salvator Rosa. Arriva da Genova, Giovan Battista Gaulli. E dall'Europa, tra i tanti, arrivano Rubens, Antoon van Dyck, Velázquez, Nicolas Poussin, Claude Lorrain. Viaggiano gli artisti, viaggiano le opere e con loro le contaminazioni stilistiche e le idee.

Papi, principi e cardinali, appartenenti alle grandi famiglie dei Borghese e dei Barberini, dei Chigi, dei Ludovisi, dei Pamphilj e dei Rospigliosi, fanno a gara per impiegare gli artisti più celebrati e innovativi in palazzi, chiese, cappelle facendosi promotori di un grande rinnovamento urbanistico e architettonico, nonché di un nuovo universo figurativo che ha al centro la ricerca dell'effetto scenico e teatrale e si propone come linguaggio del potere. Politica e religione sono i due fuochi dell'ellisse barocca.

Roma è l'occasione e la vetrina. Accoglie tutte le tendenze, anche le più contrastanti. Ha stigmatizzato Erwin Panofsky che "il Barocco è l'unica fase della civiltà rinascimentale in cui i conflitti che si agitano non vengono superati rimuovendoli, come nel classicismo, ma prendendone coscienza e trasformandoli in una

energia emozionale soggettiva". Inizia la modernità. Viaggiano gli artisti, viaggiano le opere e con loro le contaminazioni stilistiche, le idee.

Committenti, collezionisti, mecenati, amatori incoraggiano i generi più diversi. Ma è proprio con Caravaggio che s'avvia quella separazione tra funzione e valore estetico dell'opera d'arte, fino al superamento della gerarchia stessa dei generi pittorici quale gerarchia dei valori. "Tanta manifattura gl'era à fare un quadro buono di fiori, come di figure", egli aveva detto sul far del nuovo secolo, secondo quanto riferito da Giustiniani, e questo mirava a definire il "bello" interiore o morale, oltre le sembianze e il linguaggio tradizionale, fino a squarciare il velo della storia, scoprendo "una realtà cruda e sanguinante". Si pensi alle sue figure, al contrasto tra la forma così realistica con cui sono descritte e il moto dell'anima che le agita, mostrandole così soggettivamente inquiete e socialmente inquietanti.

Progressivamente, le "cose" diventano protagoniste. Le "cose" come oggetti fisici e oggetti simbolici. A questo rispondono le rappresentazioni delle "nature silenti" (o morte) e il recupero di un certo naturalismo. Ma l'oggetto divenuto "cosa" sviluppa una nuova stagione del decorativo. Un'arte raffinata che va a inscenare la vita quotidiana di papi, nobili, re o ricchi mercanti. Le "cose" di cui si circondano dureranno più in là del loro oblio. Bellezza, eleganza, ricchezza lentamente cospirano e si diffondono, rompendo gli argini, uscendo dallo splendido isolamento delle chiese e dei palazzi.

E se il potere si esprime anche attraverso la magniloquenza degli arredi, dietro le quinte, faticano i ceti più bassi della società. Il dietro le quinte mostra una società misera, che si arrabatta, dove la povertà è endemica ed è governata con la sola carità. Basti il dato del Santo Spirito. Il più grande ospedale della città. Nel suo brefotrofo i neonati abbandonati sono circa un migliaio all'anno, nella prima metà secolo.

Ma è nell'arte della pittura, della scultura, dell'architettura che tutto accade, che si esprime il potere del linguaggio delle immagini. L'arte attesta ancora l'epifania del sacro e di chi ne detiene la legittimità e la legittimazione. Ma già è visibile l'iceberg della secolarizzazione.

Torna il monito di Johan Huizinga, a proposito della civiltà olandese del Seicento, circa la difficoltà di cogliere la complessa unità di quest'epoca pluriforme. Tutto si compie sotto il segno del Barocco. Irriducibile Barocco. Politica e religione sono i due fuochi dell'ellisse del Barocco. Cultura figurativa, idea estetica, linguaggio poetico si intrecciano narrativamente. Inafferrabile e contraddittorio Barocco. Visione sospesa della realtà tra vero

e meraviglia, reale e immaginario, inquietudine e trascendenza, carnale e mistico (linguaggio sospeso tra il nulla del puro svuotamento e lo spasmo amoroso verso Cristo di santa Teresa d'Avila, di san Juan de la Cruz, o di santa Maria Maddalena de Pazzi); e ancora tra regola e movimento, nascondimento e teatralità. Il Barocco appare eclettico e sincretico. Centro di gravità della disproporzione tra due infiniti: il particolare e l'universale, la terra e il cielo, l'umano e il divino.

Barocco è quel sottile e tormentato dissidio tra "l'uscir di regola" delle linee borrominiane e il recupero allegorico delle nuove armonie ritmiche berniniane. Barocco è l'antitesi tra la fantasia che segue la "regola" e si sviluppa in forme naturalistiche o antropomorfe, come nell'Apollo e Dafne di Bernini e la fantasia che ripudia la "regola" in forma bizzarra, alternando linee concave a linee convesse, come in Sant'Ivo alla Sapienza di Borromini.

Barocchi sono i paesaggi idealizzati di Domenichino e la mitologia narrativa di Poussin, le cupole affrescate dal Lanfranco (memore di Correggio), la silenziosa commozione "romantica" e coloristica di Guercino.

Barocco è il berniniano colonnato di San Pietro che abbraccia il mondo come cristianità e il naufragio dei sensi dell'estasi di Santa Teresa in Santa Maria della Vittoria e della beata Ludovica Albertoni di San Francesco a Ripa. Barocco è il campanile di Sant'Ivo alla Sapienza di Borromini, con quell'andamento tortile, frutto di una tecnica febbrile e di un furore ispirato che non sai dire se richiami ancora il Gotico o anticipi l'Art Nouveau. Barocchi sono le fontane. E barocchi sono i cieli centrifughi e affollati di Pietro da Cortona, di Giovan Battista Gaulli (detto il Baciccio) e del gesuita Andrea Pozzo, che sanno già dei mondi infiniti e dell'astronomia di Keplero e Galileo.

Barocco è Rubens a Santa Maria in Vallicella che apprende da Annibale Carracci come far sintesi tra Tiziano e Correggio. Barocco è già la deposizione di Caravaggio della Pinacoteca Vaticana cui lo stesso Rubens dedicherà una sua versione, oggi a Ottawa.

Poi da Roma gli artisti troveranno le altre corti italiane e l'Europa. Artisti che erano stati più volte a Roma e si erano confrontati con l'Italia a loro contemporanea e col suo passato, come Velázquez, o artisti che avevano trascorso la maggior parte del loro tempo in patria, come Rembrandt ad Amsterdam, ma che avevano avuto confronti importanti coi linguaggi italiani.

Nella Genova della metà del secolo, nei palazzi della oligarchia cittadina, quella dei Doria e dei Brignole, trovano committenza il francese Simon Vouet, i fiamminghi Pieter Paul Rubens e Antoon van Dyck. E poi faranno scuola Bernardo Strozzi, Gioacchino Asseretto e Giovan Battista Castiglione (detto il Grechetto).

Nella Napoli segnata dal duplice, drammatico passaggio di Caravaggio, molte sono le varianti che coniugano il realismo caravaggesco col patetismo barocco. Ci sono Battistello Caracciolo e Jusepe de Ribera, capaci di illuminare l'aspetto carnale delle cose. Ci sono gli specialisti delle nature silenti: Battista Ruoppolo e Giuseppe Recco. C'è Luca Giordano, che intreccia istanze barocche a una fitta trama naturalista. C'è il tenebroso Salvator Rosa, napoletano per nascita e formazione, ma attivo soprattutto a Roma e a Firenze, pittore di stregonerie e di paesaggi selvaggi.

La scuola emiliana, sulla scia dei successi romani di Guido Reni e del Guercino, di Lanfranco, di Domenichino e dell'Albani, gode, nel secolo, di vasti consensi e dà origine a molte varianti, secondo i tratti di un barocco moderato che privilegia la forma classica, l'effusione dei sentimenti, la regolata varietà della composizione.

Sviluppi che portano i nomi di Alessandro Tiarini, Bartolomeo Schedoni, Simone Cantarini, Elisabetta Sirani. Con esiti talora eccentrici: se si pensa che nel naturalismo devoto di Ludovico Carracci si sviluppa il patetismo crudo di Guido Cagnacci.

Per Firenze l'appuntamento con la nuova modernità porta i nomi di Cigoli e di Furini, degli affreschi di Pietro da Cortona e Ciro Ferri a Palazzo Pitti, e di quelli di Luca Giordano a Palazzo Medici Riccardi. Anche se Firenze fatterà a uscire dal Rinascimento geometrico e prospettico che l'ha caratterizzata indelebilmente.

La Milano del Seicento, la stessa città che Alessandro Manzoni pone a scenografia dei suoi *Promessi sposi*, è un governatorato spagnolo, ma l'autorità spirituale e politica riconosciuta è esercitata dai suoi grandi arcivescovi, Carlo e poi Federico Borromeo. Il clima ascetico della Controriforma, le grandi sciagure che flagellano in quegli anni Milano e la Lombardia (con la guerra di Mantova e la peste) fanno da cornice a una pittura espressionistica e devozionale che mescola il tardo manierismo dei Procaccini e del Morazzone, ai lampi di naturalismo estremo e di misticismo allucinato di Francesco Cairo.

La Torino dei Savoia conosce l'interpretazione più originale del Barocco architettonico fuori di Roma nell'opera di Guarino Guarini, frate teatino, filosofo e matematico, che aveva lavorato in Sicilia e a Parigi e si era formato sugli esempi del Borromini. E Venezia, la realtà politica e sociale più "antiromana", realizza, grazie a Longhena (1631), "quell'immenso mirabile ex voto" (come si esprimerà Antonio Paolucci) che è la Basilica della Salute. Baldassarre Longhena viene da Palladio, e sa dilatare, enfatizzandolo, il modello rinascimentale dell'edificio a pianta centrale.

Infine, l'Europa. La graduale uscita di scena, sul piano politico, dell'Italia non coincide immediatamente con una perdita di *leadership* culturale e artistica. Ma a cominciare dalla Pace di Vestfalia del 1648, che pose fine alla Guerra dei Trent'anni, diventerà progressiva la perdita di potere politico del papato. Era stato il cardinale Fabio Chigi (futuro Alessandro VII) a rappresentare nelle trattative la sede apostolica. I trattati siglati a Münster e Osnabrück segnano una svolta cruciale nella storia europea, sancendo il principio della sovranità statale, stabilendo che ogni stato sovrano avrebbe rispettato i confini e gli affari interni degli altri e identificando i confini religiosi con quelli politici dello stato (*Cuius regio, eius religio*), fondano il principio di nazione, pongono le premesse del diritto internazionale e avviano un inesorabile processo di laicizzazione e secolarizzazione.

Nonostante la crisi economica, le pesti, le carestie e il declino dei centri mediterranei, la Spagna guarda a Roma e agli artisti italiani all'apice e nel declino del suo impero, celebrandolo come "El siglo de Oro". E Parigi si ispira a Roma per le riforme urbanistiche necessarie a fare di una città una capitale, sino a produrre in proprio una nuova stagione delle arti, con la creazione dell'Académie di Francia.

E come Bernini aveva tenuto il campo nella Roma di Urbano VIII e di Alessandro VII, sarà il mito di Poussin e poi di Charles Le Brun a caratterizzare la Francia del *Grand Siècle*. Roma aveva attuato per prima quella riorganizzazione di spazi, quel tracciato monumentale di strade, piazze, palazzi, che sarà il lascito culturale dell'architettura barocca. La città eterna, dopo l'avvio della stagione politica del Re Sole, lascerà a Parigi lo scettro di capitale. Ed è più che simbolico l'insuccesso della presenza di Bernini alla corte di Luigi XIV, come riconoscerà nella sua opera del 1738 lo stesso Voltaire.

L'importante è commuovere, stupire, meravigliare, raccontare per persuadere e accogliere, perché tutto è immagine e comu-

nicazione. Il vero si prolunga nel verosimile, il reale nell'illusorio. Non casualmente è stata allora come oggi (si pensi a Walter Benjamin) convocata l'immagine del teatro per raccontare quel mondo, fino a ritrovarne proprio nel Novecento ulteriori gemmazioni. E il teatro spinge l'artista alla rappresentazione di sé come attore, interprete convincente di una storia e di una psicologia del personaggio come nei ritratti di Velázquez, nella figurazione di Rembrandt, o nelle allegorie di Salvator Rosa e di Artemisia Gentileschi.

L'immagine del teatro porta con sé l'idea della vanità, dell'illusione, dell'ombra: per un verso esprime una visione drammatica dell'esistenza dominata dalla fortuna e dalla morte, per l'altro pone in rilievo la dialettica non conciliabile tra l'essere e l'apparenza, il fascino e la coesistenza dei contrari.

Nei *Sueños* di Francisco de Quevedo si legge che "la fortuna riempie la storia di tragici esempi". E nel *As You Like It* di Shakespeare si dice che "tutto il mondo è un teatro e tutti gli uomini e le donne non sono che attori... Con: l'innamorato che sospira, il soldato pieno di curiose imprecazioni, il giudice dalla bella pancia rotonda, il rimbambito". Ed è rappresentazione teatrale il rifugiarsi amletico nel sonno della morte o nel sogno per sfuggire "ai colpi dell'oltraggiosa fortuna". Sarà ancora Calderón de la Barca a ripetere che la vita è rappresentazione, realtà effimera: "Il re sogna d'essere re e vivendo in questo inganno governa, dispone, comanda: il plauso che riceve in prestito lo registra sul ventre e la morte glielo muta in cenere"; "Che è mai la vita? Un'illusione, un'ombra, una finzione. E il più grande dei beni è piccolo, perché tutta la vita è un sogno". *Umbra et fumus* lo era per il senecano Giusto Lipsio; per Mascardi l'uomo è teatro di sé, essendo assieme attore e spettatore di sé stesso. *Theatrum belli, theatrum fori, theatrum mundi*: il processo di teatralizzazione non vale solo per le élites, ma per l'uomo medio a cui si riferisce il filosofo morale Baltasar Gracián y Morales.

Il mondo dell'arte secentesca viene a collocarsi in questo contesto in modi diversi secondo le tradizioni e i costumi degli artisti: basti pensare a Caravaggio e a quello che Longhi ha definito il "collasso tragico e primordiale di luce e ombra", o alla metafisica dell'oscurità in Rembrandt, o ancora alla "tecnica laconica e pregnante" di Velázquez, come l'ha definita Carl Justi.

Se c'è un punto su cui la cultura del Barocco, così fortemente innestata nelle esigenze della Controriforma trova il proprio principio di allontanamento e determina con ciò la nascita della modernità è in fondo proprio il dibattito tra il vero e il falso, fino a dividere in questo dibattito le arti. Il Concilio tridentino aveva

prescritto agli artisti la storia e il vero. In età barocca assumerà sempre più importanza la strategia illusionistica del verosimile, della rappresentazione. Non è solo una facezia il racconto di Sforza Pallavicino sul rapporto di maggiore o minore somiglianza, da lui stesso richiesto, alla figura reale di papa Alessandro VII, tra la superba effigie marmorea realizzata con "inestimabile intelligenza" da Bernini, in quella calda estate del 1665, e "quella mosca la qual ci si gira d'intorno". Cosa è più vera e somigliante: l'immagine o la natura vivente?

Del resto, era proprio sul tema della forza dell'immagine, sulla metaforicità del linguaggio, sulla disgregazione delle verità culturali che Walter Benjamin, nel suo *L'origine del dramma barocco tedesco* (1928) vedeva, come in un rispecchiamento del passato, più di una analogia tra il Barocco e le avanguardie artistiche del primo Novecento. Benjamin ritrova nel concetto di "allegoria" la chiave interpretativa del Novecento. Nel dramma barocco, l'allegoria diventa uno strumento centrale per rappresentare questa visione critica del mondo. L'allegoria per Benjamin esprime una relazione più profonda tra la realtà e il suo significato nascosto.

Nell'allegoria barocca, i segni e i simboli non si collegano a un significato univoco, ma si aprono a una molteplicità di interpretazioni, riflettendo la frammentazione e l'incertezza della vita umana. Nelle allegorie barocche si trovano spesso immagini di morte e di distruzione. Elementi che non indicano soltanto la fine fisica, ma alludono a una crisi spirituale e culturale più profonda. L'allegoria, quindi, non cerca di elevare l'individuo o di esprimere una verità universale, come nella tragedia antica, ma descrive un mondo che non può essere compreso attraverso il semplice razionalismo.

Per Benjamin, il dramma barocco è profondamente legato al concetto di storia come processo e non come progresso, e che, come tale, ha in sé l'idea stessa di fallimento possibile. Nella sua visione, la storia è un susseguirsi di momenti di crisi. In questo egli esprime la verità del mondo moderno, in cui il senso è frammentato e l'individuo è privo di una chiara direzione. Il ritorno al Barocco è un ritorno alla nostra attualità.

La ripresa novecentesca e i riferimenti a questo periodo storico in chiave culturale sanciranno la fine di una concezione puramente negativa con la quale si era guardato, per oltre un secolo, al Barocco. Ma prima dei critici, col Barocco, nel Novecento si sono confrontati creativamente gli artisti: Corinth e Kokoschka, Kirchner e De Chirico, Scipione e la Scuola Romana, Bacon e Wildt, Melotti e Fontana, fino alla contemporaneità di Ducrot.



Barocco

il Gran Teatro delle Idee

FORLÌ, MUSEO CIVICO SAN DOMENICO 21 FEBBRAIO - 28 GIUGNO 2026

FRANCESCO PETRUCCI

La critica è sostanzialmente concorde nel riferire alla collaborazione tra Gian Lorenzo Bernini e Francesco Borromini nell'impresa formidabile del baldacchino nella Basilica Vaticana (1624-1633), la codificazione di un nuovo sistema espressivo, a partire dalla fondamentale e insuperata analisi sviluppata da Paolo Portoghesi nel volume *Roma barocca* edito in prima edizione nel 1966.

L'importanza della commissione papale, il valore simbolico del monumento al centro della crociera michelangiolesca sopra la tomba di Pietro, nel luogo di culto più importante della Cristianità, rafforzano l'esemplarità dell'intervento.

Il codice espressivo che lo rende emblematico di un nuovo linguaggio, oltre ai motivi della ibridazione tipologica (baldacchino processionale e ciborio), della fusione tra le arti (architettura, scultura e arti decorative), del ricorso alla scenotecnica teatrale nella necessità di una visione dinamica (la fruizione dell'abside, della cupola), che saranno invarianti proprie della creatività berniniana, è la sintassi della curva naturale.

La rivalità tra i due sommi artefici, divenuta leggendaria, in realtà sul piano materiale produsse uno dei fenomeni artistici più importanti della storia, con scambi reciproci ininterrotti, anche se a distanza, dopo la rottura a seguito di incomprensioni nell'ambito del cantiere vaticano e di quello del palazzo Barberini, ove lavorarono a fianco, ma con una posizione subordinata non accettata, sicuramente a ragione, da parte del talentuoso architetto ticinese.

La poetica della curva

L'adozione della curva policentrica nella sua espressione suprema, la spirale, il ricorso a superfici ondulate e plastiche, alternando concavità a convessità, sono componenti formali che caratterizzano il monumento, dominato da un ordinato groviglio tentacolare di concetto naturalistico.

A riguardo sono note le implicazioni metaforiche della spirale, una linea che si avvolge su sé stessa secondo un andamento elicoidale esprimendo un legame con il divino e con l'intelligenza cosmica, l'aspirazione all'infinito, la forza rigeneratrice dell'energia vitale e della rinascita, adottata sin dal baldacchino quale codice di un nuovo linguaggio e che ha la sua espressione metaforica più alta nel lanternino borrominiano di Sant'Ivo alla Sapienza.

In particolare il sintagma della curva serpentina o del flesso continuo, detto "a dorso di delfino", che caratterizza i costoloni sul coronamento, stabilisce l'elemento base di un lessico che sarà tipico del disegno barocco in tutte le sue espressioni, dall'architettura, alla scultura, alla pittura, alle arti decorative. L'osservazione della natura, nelle sue stratificazioni geologiche, nell'orografia collinare

e nei moti del mare, dovette influenzare queste scelte espressive, ove la fluidità dell'acqua si solidifica nella pietra, nello stucco, nel legno e nel marmo.

Anzi, riconosciamo i dipinti della scuola romana, oltre che nella vocazione plastica e scultorea, secondo gli insegnamenti di Bernini pittore, proprio nell'adozione di questo segno elementare governatore di forme, come mostrano le opere di Bernini, Guglielmo Cortese "il Borgognone", Giovan Battista Gaulli "il Baciccio", Ludovico Gimignani e molti altri.

Capelli, barbe, nasi, orecchie, mani, panneggi delle pitture e delle sculture del Barocco romano seguono la stessa curva serpentina, presente anche nella mobilia, come la coppia di tavoli con cornucopie intagliati da Antonio Chiccarini su disegno di Bernini, uno dei quali è esposto in mostra (Ariccia, Palazzo Chigi). Un processo formale che trova le sue espressioni più alte nella fase finale del maestro, ormai totalmente svincolata da legami con il passato classico e manierista: dagli angeli di Ponte Sant'Angelo al *Salvator Mundi*, sua ultima opera in cui "compendiò, e restrinse tutta la sua Arte".

Portoghesi si è interrogato sulla paternità di questo stilema propendendo per un riferimento a Borromini, dato che Bernini nel primo progetto per il coronamento del baldacchino aveva proposto due schematiche membrature cupoliformi a semicerchio con rigida sezione rettangolare. Tuttavia il disegno progettuale che convalida l'attuale fastigio è uno schizzo autografo del detentore dell'incarico (Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. Lat.*, 9900, f. 2). È probabile tuttavia che l'invenzione nacque da uno scambio di idee tra i due futuri rivali, dato che Borromini adotterà sistematicamente questo segno in molte sue opere: dalla cornice in stucco dell'altare Landi in Santa Lucia in Selci (1638-1643), al timpano della finestra sul balcone della facciata dell'Oratorio dei Filippini (1637-1650), al coronamento del portale di Palazzo Carpegna (1638-1649), al fastigio dei finestrone a serliana della galleria di Palazzo Pamphilj in piazza Navona (1645-1650), fino alla stupefacente cornice ondulata del primo ordine della facciata estroflessa di San Carlino alle Quattro Fontane (1664-1667).

Le cupole borrominiane di San Carlino alle Quattro Fontane e di Sant'Ivo alla Sapienza, costituiscono le più complesse elaborazioni architettoniche sul tema dello spazio infinito, dilatato verso l'esterno attraverso l'adozione generalizzata della curva naturale, della forma ovale preferita al cerchio con l'abolizione sistematica della linea retta di tradizione rinascimentale.

Singularmente furono due architetti nati scultori a inventare una nuova concezione plastica dello spazio, sensibile alla luce e alla modulazione chiaroscurale, sulla scia di Michelangelo considerato per entrambi un riferimento. Infatti se Bernini, formatosi nella

bottega di scultura paterna, virò verso l'architettura e la pittura su impulso di Urbano VIII, anche il ticinese aveva iniziato la sua attività come scultore, intagliatore e scalpellino nei cantieri del duomo di Milano, della fabbrica di San Pietro e altre imprese a fianco dello zio Carlo Maderno.

La poetica della luce

Nel nuovo linguaggio una componente fondamentale è costituita dallo strumento espressivo della Luce. La fenomenologia barocca della luce quale strumento significante, carico di contenuti spirituali e altamente simbolici, avente una straordinaria apertura nella pittura rivoluzionaria del Caravaggio, si pone in continuità con il *revival* controriformistico della "teologia della luce" che attingeva a un'antica tradizione del misticismo cristiano.

Ma la luce del Barocco è anche mezzo espressivo, che plasma le forme, ne modula l'aggregazione spaziale, mette in risalto le parti più significative, mentre ne avvolge altre nella penombra o le immerge nella tenebra più scura: il bianco e il nero, la luminosità assoluta e il suo contrario, manipolando la luce radente, quella incidente e il controllo, fino a moltiplicare gli effetti percettivi.

In architettura il ricorso a forme naturalistiche, "organiche" nel gergo specifico, dagli ovati al mistilineo delle piante di chiese e palazzi, alla flessuosità di cornici, modanature e membratura curvilinee, aiuta a modulare sapientemente l'incidenza della luce, senza forti contrasti, ma perseguendo un'espressività che privilegia il chiaroscuro e la morbidezza dei passaggi al linearismo netto e alla stereometria della pura geometria rinascimentale.

Anche il colore cambia con la luce, che anzi senza di essa sarebbe totalmente assente, esaltando le policromie materiche adottate dai maestri del Barocco in alternativa o in simbiosi al bianco dello stucco o del travertino, spesso da loro stessi privilegiato in interni ed esterni (Bernini, Borromini, Pietro da Cortona). Non a caso Paolo Portoghesi vede nell'architettura barocca la prima aspirazione alla libertà e all'innovazione, premesse al contemporaneo, individuando nella "Forma-luce, materia e forma-colore" uno dei temi principali del nuovo stile.

Casualmente o intenzionalmente la stessa simbologia araldica dei massimi committenti dell'arte del Seicento ha come motivo iconografico più o meno esplicito la suprema onda elettromagnetica: l'immagine del Sole con le api è l'emblema del pontificato di Urbano VIII Barberini; nello stemma di Alessandro VII Chigi spicca la Stella ottagonale che domina i monti; in quello di Innocenzo X la colomba viene a identificarsi con la luce della Grazia dello Spirito Santo; il monarca più potente del secolo, Luigi XIV, si faceva chiamare *Le Roi Soleil*.

Bernini fu uno degli artisti che con maggiore spregiudicatezza seppe manipolare la luce reale a fini espressivi e metaforici, ma soprattutto di spettacolarizzazione al fine di suscitare sorpresa ("è del poeta il fin la meraviglia" scrive Giovan Battista Marino), concatenandola alla scultura e all'architettura, tanto che è codificata dagli studi la definizione di "luce alla Bernina", in riferimento a una fonte luminosa nascosta e radente che modella le sue immagini miracolistiche introitandole di significati sovrannaturali.

Tale procedimento, adottato per la *Santa Bibiana* sull'altare maggiore dell'omonima chiesa romana (1624-1626) e più coerentemente nella Cappella Raymondi in San Pietro in Montorio (1640-1647), raggiunge la sua espressione più coerente nella cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria (1647-1651), ove la figura di santa Teresa è inondata da una radiazione salvifica che scende dalla cupoletta, filtrata da una vetrata decorata, a sua volta pro-

veniente da una finestra (collocata in alto sulla parete esterna) attraverso una "camera di luce" nascosta. Per la prima volta i raggi, solidificati nelle stecche lignee dorate, si materializzano in forma.

La statua de *La Verità* (Roma, Galleria Borghese), nuda con l'immagine solare che ostenta nella mano destra, è una vera e propria doppia allegoria di sé stessa e della luce che scopre il vero e lo mostra a tutti con il favore del Tempo, figura presente nei disegni berniniani ma non realizzata.

La collegiata dell'Assunta di Ariccia, progettata da Bernini sulla piazza di Corte in parallelismo obliquo con palazzo Chigi, a canalizzare con un cannocchiale prospettico aperto a occidente la luce radente del sole al tramonto, è stata concepita come mistica della luce divina. Un microcosmo, suggerito dall'aspirazione interna alla sfericità, vede la Grazia celeste scendere dal lanternino attraverso i costoloni-raggi della cupola, proseguire nei pilastri-raggi e convergere al centro del pavimento con le fasce-raggi verso lo stemma di Alessandro VII, avvolgendo i fedeli nella luce salvifica. Il tutto dominato dal colore-simbolo del bianco, mentre la Vergine è assunta in cielo in perenne contemporaneità – come evento soprannaturale in atto –, nell'abside interamente affrescata illusionisticamente dal Borgognone, seguita da tutti i santi nelle pale delle cappelle. Un moto ascensionale continuo che coinvolge gli astanti devoti nella sequela a Cristo.

Progettare con la luce in finalità metaforiche di altissimo valore spirituale, questo esprime la Cattedra di San Pietro, montata su commissione di Alessandro VII nell'abside vaticana, ove la luce fisica della finestra è luce spirituale della Grazia divina, che entra impetuosa nella chiesa, squarciando le nubi e travolgendo in un turbinio potentissimo infinite schiere angeliche, fino a sollevare da terra il trono di Pietro. Puro teatro!

Proprio in merito al posizionamento delle statue per la loro illuminazione, lo stesso Bernini dichiarò a Monsieur de Chantelou durante il viaggio in Francia del 1665 "che la luce dall'alto era così naturale e necessaria che, se la sera si prendeva una candela e la si metteva sul pavimento, si riconoscevano a stento le persone e perfino se stessi". La sua maniacale attenzione nel trovare un posizionamento adatto in relazione alla luce, sempre dall'alto, per il suo busto di Luigi XIV, è testimoniata dallo stesso nobile francese.

Ma, come ricordava Maurizio Fagiolo dell'Arco, i risultati ottenuti in opere permanenti nascevano da sperimentazioni nel campo degli apparati effimeri, nello specifico nella progettazione di teatri delle *Quarantore*. Un avviso per la cerimonia delle *Quarantore* tenuta presso la Cappella Paolina in Vaticano il 6 dicembre 1628, riporta che era stato montato "un bellissimo apparato rappresentante la gloria del Paradiso risplendentissimo senza vedersi alcuno lume poiché vi stavano raccolte dietro alle nuvole più di duemila lampade accese invention del Cavaliere Bernino Fiorentino Scultore et architetto celebre de nostri tempi".

Anche nel mondo teatrale il Bernini, che fu impresario, sceneggiatore, scenografo e attore, manipulò con maestria gli accorgimenti luministici, facendone spesso il perno degli effetti speciali delle sue invenzioni scenotecniche. La sua commedia detta *Fontana di Trevi* "ruota interamente intorno al 'segreto' della macchina della nuvola, inventata dal 'macchinatore' Graziano", cioè lui stesso.

Come riportava il suo biografo Filippo Baldinucci "Fu il Bernino il primo, che trovasse la bella macchina della levata del Sole, della quale tanto si parlò, che Luigi XIII di G.[gloriosa] M.[emoria] Re di Francia glie ne chiese il modello, il quale egli subito gli mandò con una puntuale istruzione, ma nel fine di essa scrisse queste parole: Riuscirà, quand'io costà manderò le mie mani, e la mia testa".

D'altronde l'interesse in ambito romano per il fenomeno era ampio, se anche l'erudito gesuita Padre Athanasius Kircker, amico del Bernini, si dedicò a ricerche illuminotecniche pubblicate nel volume *Ars magna lucis et umbrae in decem libros digesta* (1646).

Portoghesi ha indagato in maniera approfondita il trattamento della luce quale vero e proprio strumento costruttivo da parte di Francesco Borromini nelle sue fabbriche, che non è luce universale o scenografica, ma "luce guidata", finalizzata ad esaltare le virtualità percettive dell'architettura.

Nell'ambito dei dispositivi luministici borrominiani l'insigne studio, oltre alla "luce radente", "il traguardo ottico", "la linea luminosa" e "lo sfumato", individua la "camera di luce", cioè "una cellula spaziale destinata a incanalare la luce in una data direzione o a ritardarne il flusso attraverso una serie di riflessioni che ne diminuiscono l'intensità e ne variano la qualità e la direzione".

Tra le applicazioni più evidenti di tale procedimento espressivo-funzionale le camere di luce di San Giovanni in Laterano, che modulano e rallentano il flusso luministico nelle navate laterali. La luce radente invece "è spesso sfruttata da Borromini per sottolineare la trama grafica delle decorazioni e staccarla dal piano su cui si adagia", mentre lo sfumato diventa espressivo del modellato, ammorbidendo i contorni di cornici e modanature, rendendo più graduali i passaggi tonali.

San Carlino alle Quattro Fontane e Sant'Ivo alla Sapienza catalizzano tutti i dispositivi tecnici ed espressivi luministici borrominiani, su cui si innestano nella chiesa del complesso universitario quelli simbolici come *claritas* indotta dalla Sapienza Divina, resa allegoria dalla perenne fiamma lapidea che sovrasta il lanternino spiralato, apoteosi della spirale o elicoide barocca, cui si aggiunge con il completamento chigiano l'araldica stellare di Alessandro VII.

La pittura decorativa del Barocco romano ha come tema centrale la "Chiesa Trionfante", cioè l'esaltazione del successo universale del cattolicesimo attraverso la sua diffusione a opera principalmente della Compagnia di Gesù, ma anche di altri ordini religiosi missionari.

L'aspetto trionfalistico delle decorazioni, incentrate sui motivi dell'apoteosi e della gloria, si estende anche alla decorazione privata in tutta Europa, volta alla glorificazione di principi e sovrani. La luce, che avvolge santi, beati e condottieri, diventa il motivo unificante della composizione e strumento celebrativo della loro magnificazione quali eroi cattolici.

Un caposaldo nel genere è il *Trionfo della Divina Provvidenza* affrescato da Pietro da Cortona sulla volta di palazzo Barberini (1632-

1639), aprendo, sulla scia di Giovanni Lanfranco, la stagione della grande decorazione illusionistica barocca. Giovan Battista Gaulli, meglio noto come il Baciccio, è stato sicuramente il massimo decoratore e freschista del Barocco maturo, quando dopo la morte di Cortona assunse un ruolo egemone nel settore. La più prestigiosa commissione della sua carriera fu l'intera decorazione della Chiesa Madre della Compagnia di Gesù, uno dei più importanti monumenti religiosi della Controriforma, ove è sepolto il suo fondatore sant'Ignazio da Loyola.

Nel *Trionfo del Nome di Gesù*, dipinto sulla volta con la consulenza di Padre Giovan Paolo Oliva Generale dell'ordine e del Bernini, il Baciccio rappresenta l'irrompere all'interno della chiesa, attraverso la luce scaturita dal simbolo cristologico gesuita (JHS), della moltitudine che popola i cieli, entrata attraverso l'apertura della volta e sospesa appena al di sotto di essa; il cielo è sceso sulla terra e il paradiso è molto più vicino di quanto si possa immaginare, grazie alla speranza di salvezza offerta da Cristo. La propensione scenografica e scenotecnica del Barocco berniniano, trova qui una delle più spettacolari e compiute applicazioni, attraverso l'ausilio di una tecnica sofisticatissima, capace di tradurre in immagini e forme di forte impatto emotivo le idee del progettista e del suo committente. Nella parte bassa, invadendo ancora lo spazio del soffitto, una congerie di personaggi che precipitano, tra dannati, demoni, allegorie di vizi e peccati. L'illusionismo della rovinosa caduta nell'abisso di questa moltitudine, precipitata nel buio del peccato, viene rafforzato dall'ombra delle nubi dipinta sulla decorazione, sopra i rilievi e sulle sculture degli angeli – un geniale suggerimento del Bernini –, mentre l'effetto della luce introdotta dai finestrone della navata, viene simulato dalla trasparenza delle nubi che si schiariscono nella parte inferiore.

Baciccio è protagonista della naturale evoluzione del barocco berniniano verso il rococò e di quelle novità nella grande decorazione illusionistica che saranno fatte proprie in tutta Europa da artisti quali Luca Giordano, Corrado Giaquinto, Sebastiano Ricci e Giambattista Tiepolo.

Uno dei vertici estremi della pittura decorativa del Barocco romano è la decorazione della chiesa di Sant'Ignazio da parte del gesuita Andrea Pozzo, che prosegue l'architettura della navata nello spazio illusorio, con il ricorso ai mezzi scientifici della prospettiva architettonica, combinando spunti compositivi e iconografici del pittore genovese (che si era avvalso della sola prospettiva aerea), con una sua originalissima visione spaziale e decorativa, sempre improntata alla medesima ricerca di spettacolarità e forte coinvolgimento emotivo del riguardante: la scienza al servizio dell'arte e della Chiesa.



Barocco

il Gran Teatro delle Idee

FORLÌ, MUSEO CIVICO SAN DOMENICO 21 FEBBRAIO - 28 GIUGNO 2026

CRISTINA ACIDINI

“O Curradi, o Curradi, quanto noi altri siamo piccini! Che dite, che dite non siamo noi ben piccinini?”

Chi intenda esporre sia pur brevemente le vicende sei-settecentesche dell'arte a Firenze, capitale del granducato governato dai Medici, non può che citare in attacco questa frase del pittore Matteo Rosselli riportata da Filippo Baldinucci; e se non in attacco, dovrà citarla almeno nel corpo del testo, tanto è potente la capacità evocativa dell'aneddoto, grazie a quella sola esclamazione di stupore che, con l'efficacia di un lampo accecante, getta luce sulla profondità dell'abisso interposto a separare generazioni, poetiche, intenti e stili in pittura, in poche parole vecchio e nuovo. E dunque, merita tornare al testo di Baldinucci – il più informato e raffinato storico, e in certi casi testimone diretto, delle arti del XVII secolo nel Granducato di Toscana – per dare alla frase la dovuta ambientazione.

Siamo negli anni quaranta. Il granduca Ferdinando II de' Medici ha intrapreso la decorazione della serie di stanze oggi nota come Quartiere Planetario, al piano nobile della reggia di Palazzo Pitti, e cortesemente invita due decani della pittura fiorentina graditi a corte, Francesco Curradi (1570-1661) e Matteo Rosselli (1578-1660) a vedere le pitture murali appena ultimate da Pietro da Cortona con il collaboratore romano Ciro Ferri, incorniciate da stucchi bianchi e dorati. Dinanzi a quel tripudio di moti, di colori, di candori e di bagliori, la reazione di Rosselli è ammirata e incredula: confiderà a Baldinucci che quasi non riesce a credere che quella sia pittura vera e non piuttosto un sogno, così grandioso da travalicare l'opaca concretezza materica della volta murata. E per quanto probabilmente gli costi, deve anche riconoscere che Pietro Berettini, cortonese e quindi toscano di nascita ma di esperienza e successo tutti romani, con le sue *Quattro età dell'uomo* affrescate alle pareti della Sala della Stufa ha dato tutt'altro piglio a quel piacevole ambiente di Palazzo Pitti, loggia aperta convertita in sala da bagno riscaldata, dove negli anni trenta del secolo lui stesso, Rosselli, col più anziano Michelangelo Cinganelli e il più giovane Ottavio Vannini, ha dipinto a fresco nella volta e nelle lunette figure allegoriche e regali, col complemento dei garbati rilievi in stucco di Antonio Novelli e Sebastiano Pettirossi.

L'invito di Pietro da Cortona a dipingere alle pareti della Stufa, deciso nel 1637 dal granduca Ferdinando II dietro suggerimento di Michelangelo Buonarroti il Giovane mentre il pittore è di passaggio in città al seguito del cardinal Giulio Sacchetti, cambia il destino artistico di Palazzo Pitti (anche se non necessariamente della pittura fiorentina) con l'immissione di uno stile tutto nuovo, di fragrante levità, messo a punto a Roma ma nutrito di apporti veneziani e carracceschi, nonché del lascito di Rubens a Roma. E dopo che Pietro ha dipinto le prime due età, *Oro* e *Argento*, il

granduca affida a lui e alla sua squadra non solo il completamento della Stufa con *Bronzo* e *Ferro* (1641), ma addirittura la massima impresa di pittura murale dello Stato nella più prestigiosa delle sedi, l'appartamento granducale oggi noto come il Quartiere Planetario. A partire dal 1641, sui ponteggi delle sale palatine prendono a fiorire le sontuose volte a tema mitologico, che segnano uno degli apici assoluti della pittura barocca in Italia. Il *fil rouge* della iconografia, confezionata dal coltissimo bibliotecario granducale Francesco Rondinelli, di soffitto in soffitto guida l'osservatore lungo il percorso virtuoso di un giovane principe che, strappato ai piaceri dei sensi, affina la propria educazione al governo sotto gli influssi benefici dei vari Pianeti fino a raggiungere una gloriosa immortalità. Se l'intento è moraleggiante, basta però l'esuberante splendore della materia pittorica e plastica a dissipare ogni *fumus* di pedanteria. Tra le magnifiche incorniciature in stucco dorato, di maestranze fiorentine e romane, popolate di vivaci figure, gli affreschi di Pietro da Cortona e di Ciro Ferri dispiegano in cieli illusionisticamente aperti scene sorprendenti per l'audacia degli scorci di sottinsù, il vigore del movimento, la gamma dei colori teneri e squillanti. È un sensuale gineceo quello di Venere, costretta a lasciar andare il principe verso il virile mentore Ercole; è fulgido il cielo di Apollo al centro della sala omonima, con le Muse e i grandi sapienti antichi tutt'intorno; turbolento lo svolgimento guerresco del soffitto di Marte, dominato da un plastico stemma mediceo innalzato in trionfo; solenne senza rigori la corte di Giove, dove il principe riceve in premio l'immortalità attraverso la fama e la gloria.

Niente del genere s'è visto prima nel granducato.

Che l'esclamazione dello sbigottito Rosselli sia autentica o sia frutto invece di una magistrale manipolazione letteraria a opera di Baldinucci, poco importa: l'invocazione accorata – “o Curradi o Curradi” –, l'interpello concitato – “che dite, che dite” – la riduzione di sé a una dimensione di piccolezza puerile – “siamo piccini... ben piccinini” – rendono alla perfezione la cruciale importanza del momento. La grande pittura a fresco d'interni, orgoglio fiorentino fin dal XIV secolo, non è più nel controllo della comunità artistica locale ma è divenuta, e sempre più diverrà, un pregiato bene d'importazione. Il gusto ha voltato pagina e ora anche i pittori d'una Firenze prudente nelle sperimentazioni artistiche, in fondo conservatrice e tuttavia sommessamente in cerca di una nuova identità artistica, dovranno prenderne atto.

Il Barocco “mette in moto la massa del Rinascimento”: questa, una delle sue folgoranti sintesi, l'affermazione di Roberto Longhi. Ma a Firenze la massa del Rinascimento era poderosa se non addirittura ingombrante, e restia a farsi mettere in moto. Il centro fiorentino, definito nel medioevo e popolato di apporti artistici rinascimentali

del rango di capolavori da manuale – chiese e cupole, palazzi e statue –, non si prestò ad accogliere edifici, o fontane, o monumenti corrispondenti ai canoni dell'architettura barocca, quale a Roma si vennero stabilendo soprattutto a opera di Gian Lorenzo Bernini e di Francesco Borromini al servizio delle massime committenze religiose, a partire dai papi, e della nobiltà romana o forestiera. Perfino la scarsità delle sorgenti in città congiurò contro la creazione di fontane e mostre d'acqua spettacolari, costringendo architetti e scultori a far tesoro di getti fini, veli sottili, pispini e spruzzi.

In architettura, le facciate di chiese e palazzi mantennero una serrata continuità con gli stili tradizionali, imitandoli perfino con rigore filologico nei pur ingenti ampliamenti, come avvenne per Palazzo Pitti e per palazzo Medici, dopo che fu acquistato dai marchesi Riccardi. In quest'ultimo caso fu addirittura l'intera comunità fiorentina della cultura e dell'arte a insorgere per impedire al marchese Gabriello Riccardi, che era stato ambasciatore a Roma dal 1645 al 1658 e aveva assorbito il fare grandioso del Barocco nell'Urbe al tempo di Innocenzo X e Alessandro VII, di far costruire all'interno del palazzo uno scalone monumentale che avrebbe sacrificato la cappella medicea con le pitture di Benozzo Gozzoli. Il secondo e più contenuto progetto di scalone di Giovan Battista Foggini si limitò, come si vede ancor oggi, a intaccarla sottraendole un angolo.

Per imbattersi in edifici manifestamente barocchi, si dovranno cercare chiese di fondazione o rifondazione secentesca e, non per caso, di ordini religiosi di origine romana. Di fronte a piazze tutt'altro che grandiose e solo lasciate libere dal costruito preesistente lungo perimetri irregolari, mostrano l'adesione a un linguaggio architettonico innovativo la chiesa dei Santi Michele e Gaetano, intitolata ai protettori dei Teatini, un ordine fondato nel XVI secolo nella basilica di San Pietro, e il complesso di chiesa, oratorio e convento di San Firenze, che pur mantenendo il titolo della chiesa preesistente (dedicata all'antico e forse leggendario San Fiorenzo) fu costruito dai padri filippini o oratoriani, l'ordine fondato a Roma dal fiorentino Filippo Neri, canonizzato nel 1622. Architetto della chiesa teatina (fondata nel 1604) fu dal 1633 Gherardo Silvani col figlio Pierfrancesco; quest'ultimo intraprese il complesso filippino nel 1667, ma la facciata si deve a Ferdinando Ruggieri che subentrò nel 1715. I mossi prospetti in pietra forte dei due edifici, sia pure entro i parametri della moderazione che è cifra ricorrente dell'architettura barocca a Firenze, dialogano con lo spazio antistante attraverso accentuazioni planivolumetriche e note di moderna magnificenza quali l'ordine gigante, il folto apparato statuario, le culminazioni frastagliate e vibranti. Furono i Silvani e Ruggeri, con Bernardino Radi (cortonese d'esperienza romana) e il versatile Giovan Battista Foggini, gli architetti più vicini al sentire barocco definito nell'Urbe, benché nel loro linguaggio affiorino elementi di un indimenticato lessico locale manierista: come i frontoni spezzati dalle volute invertite in San Firenze, invenzione cinquecentesca di Bernardo Buontalenti dalla grande potenza identitaria.

Tra i palazzi nobiliari è d'obbligo ricordare il palazzo Corsini al Parione, avviato nel 1656 ma concluso assai più tardi – nel 1737, proprio nell'anno dell'estinzione della dinastia medicea – con decisivi interventi di Pierfrancesco Silvani e Anton Maria Ferri: le ali e gli avancorpi coronati da attici e terrazze si svolgono con effetti scenografici sul Lungarno Corsini, dando luogo a quella che è forse l'unica veduta barocca del centro storico, non per caso dovuta a una famiglia di origini fiorentine ma di fortune internazionali e specialmente romane. Nel cuore del palazzo, sul finire del secolo la magnifica grotta artificiale introduce un perfetto esempio di “bel

composto”, unendo all'architettura di Anton Maria Ferri i mossi rilievi di Carlo Marcellini, le quadrature di Rinaldo Botti e i murali di Alessandro Gherardini.

Se sul volto del centro di Firenze l'impronta barocca lascia segni rarefatti e come occasionali, è negli interni che affreschi e stucchi, statue e pale d'altare di pieno gusto secentesco gremiscono spazi sacri e civili, come i cristalli che si addensano – splendide sorprese – nelle cavità di geodi petrosi e disadorni, denotando quella varietà di accenti sentimentali e di esiti stilistici che rende il Barocco fiorentino così polifonico e, in una certa misura, riluttante a farsi definire. E dunque lo strumento migliore per godere di questo repertorio è l'itinerario di luogo in luogo, come ancora dimostra, a oltre mezzo secolo di distanza, il densissimo libro di Marilena Mosco. La perlustrazione virtuale dei luoghi della grande decorazione barocca è poi resa possibile dai volumi organizzati sotto la guida dei massimi conoscitori dell'argomento, autentiche pietre miliari come *Cappelle* e *Fasto* curati da Mina Gregorie l'*Atlante* curato da Marcello Fagiolo.

Innegabile, dalla rassegna degli episodi artistici segnalati, risulta l'emergenza qualitativa degli apparati pittorici di mano non fiorentina. Oltre a Pietro da Cortona, altri artisti di formazione, esperienza e fama “forestiere” giungeranno a occupare le pareti delle aule ecclesiastiche e delle dimore granducali e aristocratiche, importando i modi più aggiornati dello stile barocco ormai partito alla conquista del mondo conosciuto. Dimostra in questo pronta e desta sensibilità il granduca Ferdinando II, che intercetta il veneziano Pietro Liberi di passaggio in città nel 1639 e ottiene da lui un'impetuosa e risonante *Allegoria della Vittoria* al centro del soffitto dell'Oratorio dei Vanchetoni, dove gli altri pur dotati pittori – Martinelli, Lippi, Pugliani, Cecco Bravo, Volterrano – restano sobriamente confinati negli spazi assegnati a ognuno.

E va ricordato che proprio in quell'ultimo scorcio degli anni trenta giunge a Firenze la grande tela con *Le conseguenze della guerra* dell'anziano Peter Paul Rubens, una composizione agitata e violenta condotta con magistrale scioltezza dal grande pittore, vero antesignano del Barocco, che di lì a poco sarebbe morto ad Anversa.

Non che questi aggiornati apporti, come si diceva, necessariamente mutassero il corso della pittura locale: tanto che in sede critica ancora si dibatte se sia davvero esistito un “cortonismo”, ovvero una riconoscibile presa dello stile splendidamente dispiegato da Berrettini e dai suoi nel Quartiere Planetario. La risposta più alta e originale al cortonismo si manifestò a Firenze con Baldassarre Franceschini detto il Volterrano, autore dei murali con i *Fasti medicei* nel cortile della villa Petraia presso Firenze al servizio di don Lorenzo, cadetto di casa Medici. Durante la lunga dipintura del ciclo (1636-1647, coincidente coi lavori di Berrettini a Pitti) Baldassarre poté non solo lavorare ad altri progetti, ma anche compiere a spese di don Lorenzo un lungo viaggio tra l'Italia settentrionale e Roma, per aggiornarsi e formulare così un proprio stile: esperienza che avrebbe rinnovato negli anni cinquanta, stavolta finanziato dal marchese Filippo Niccolini. Senza abbandonare il rigore del disegno e la chiarezza dell'esposizione tipicamente fiorentini, il Volterrano fa propri elementi barocchi quali l'impianto arioso, la gestualità eloquente, la gamma cromatica luminosa e tenera. Prediletto dall'aristocrazia in cappelle e dimore, fu tra i pittori più presenti in episodi di esplicito gusto barocco quali a mero titolo d'esempio la cappella Orlandini in Santa Maria Maggiore, le cappelle Grazzi e Colloredo all'inizio del suo quarantennale sodalizio con i Servi di Maria nel santuario della Santissima Annunziata, culminante nella tarda *Assunzione della Vergine Maria* nella cupola della tribuna del santuario servita, e la *Carità di San Martino* in una sala del palazzo

di San Clemente, allora dei Guadagni, senza dimenticare l'allegoria dell'innesto matrimoniale della Rovere-Medici in un soffitto nel quartiere detto appunto del Volterrano a Pitti.

Altre novità clamorose d'importazione si manifestano, anzitutto tra le mura della reggia.

Nel quartiere estivo al pianterreno di Pitti, oggi Museo del Tesoro dei Granduchi, l'ornato murale già aveva un caposaldo di virtuosismo nella sala detta di Giovanni da San Giovanni, dove l'estroso valdarnese Mannozi, coadiuvato da abili prospettici, aveva ordito uno schema illusionistico evocante un padiglione dalla volta gremita di trionfi di fronde e piume, di suggestione romana. (E d'altronde a Roma bastava alzare gli occhi sulla volta della Cappella Sistina dipinta da Michelangelo tra il 1508 e il 1512 e, chi poteva accedervi, sulle sale farnesiane – *100 giorni* di Vasari alla Cancellaria, Galleria dei Carracci in palazzo Farnese – e poi sulle cornici di Agostino Tassi attorno alle altrui scene figurate, per acquisire le tecniche fondamentali dei modi di scardinare e accrescere gli spazi reali col solo strumento virtuale della pittura). Col cantiere di Pietro da Cortona attivo al piano nobile, Ferdinando II convocò alla reggia due specialisti della pittura prospettica bolognese, Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna, già messi alla prova dal fratello cardinale Giovan Carlo nella sua villa di Mezzomonte in campagna. Tra il 1637 e il 1641 i due frescanti ordirono la strabiliante trasformazione delle tre sale d'Udienza in scenografie mai viste prima in città, aprendo qui la via della pittura "di quadratura" (così Baldinucci), oggi nota e studiata come "quadraturismo". Le finte architetture abilmente intersecate in prospettive vertiginose illudono il visitatore di trovarsi al centro di costrutti sontuosi – scalee, colonnati, balconi, fastigi –, popolati di dame e cortigiani, bambini e animali, tra storie edificanti, motti e segni araldici: un teatro senza fine destinato a suscitare stupore e soggezione. Nel granducato, Mitelli e Colonna ebbero un degno continuatore in Jacopo Chiavistelli, prospettico fiorentino di formazione bolognese al servizio dei Medici e delle grandi famiglie che, per quanto "di gusto solido, e sobrio più che molti del suo tempo", fu il massimo interprete di questa linea ornamentale propria del Barocco, creando una schiera di talentuosi seguaci locali.

Ad altri due pittori "forestieri", Luca Giordano e Sebastiano Ricci, Firenze fu in seguito debitrice di innesti smaglianti e modernissimi: non solo e non tanto per impulso dei Medici, quanto per iniziativa di famiglie nobili emergenti sulla scena cittadina.

La grande impresa avviata nel 1675 dai marchesi Bartolomeo e Neri Corsini, la cappella in onore dell'antenato vescovo Sant'Andrea in Santa Maria del Carmine, si concluse nel 1682 con l'incarico al napoletano Giordano, quasi cinquantenne di gran fama negli stati italiani. La cappella, costruita col progetto di Silvani e già magnificamente ornata con gli altorilievi marmorei di Giovan Battista Foggini, Carlo Marcellini, Balthasar Permoser – la miglior terna di scultori del Barocco fiorentino – in pochi mesi ebbe dal quarantottenne Luca, detto "Fapresto" per la sua proverbiale rapidità, la calotta dipinta con la *Gloria di Sant'Andrea Corsini* e quattro *Virtù* nei pennacchi: visioni turbinose di figure e gruppi levitanti tra nubi, nel cavo splendore della luce paradisiaca, che impressionò artisti e committenti in città, suscitando la reazione stizzita del Volterrano se dobbiamo credere alle battute riportate da Francesco Saverio Baldinucci.

Subito dopo i Corsini, fu il marchese Francesco Riccardi ad assicurarsi i servizi di Giordano per i nuovi ambienti, da lui aggiunti al palazzo ch'era stato dei Medici. Se nell'ampliare l'edificio quattrocentesco Riccardi si adeguò al "cubo" di Michelozzo, continuando "in stile" la facciata bugnata su via Larga, per la galleria e nella biblioteca volle ornati in pittura e stucco di flagrante attualità. Affidate

a Bartolomeo Bimbi con Pandolfo Reschi le amabili pitture sugli specchi in galleria (che Anton Domenico Gabbiani avrebbe completato), commissionò a Giordano la trionfale *Apoteosi dei Medici* e per la biblioteca l'*Allegoria della Divina Sapienza*, con i programmi iconografici del bibliotecario Francesco Rondinelli, comprendenti stucchi e motti. Nonostante alcune interruzioni Luca completò i lavori riccardiani nel 1685, con accrescimento della propria celebrità e del prestigio della casata, di nobiltà piuttosto recente. I risultati furono memorabili specialmente nella galleria, dove il cielo sereno della lunga volta ospita la trionfale apparizione dei granduchi Medici associati ai satelliti di Giove scoperti da Galileo Galilei e tutt'intorno, in un'incalzante sequenza di immagini del mito antico, tra la terra, il mare e l'Erebo fiammeggiante si svolge la vicenda dei destini dell'uomo, originati dalla Natura e indirizzati dal Genio, felicemente culminante nella gloria dei Riccardi. In un movimento impetuoso di figure, in uno svariare di aspetti dal grazioso al mostruoso, con una vivida gamma cromatica dominata dall'azzurro fiabesco del costoso oltremare naturale (profuso senza risparmio) Luca Giordano orchestra un'accattivante macchina visuale, in cui l'erudito programma iconografico è sì comunicato, ma al tempo stesso superato e travolto.

Non si esagera a definire la galleria riccardiana il massimo capolavoro dell'affresco barocco a Firenze.

Di quella "fresca e frizzante ventata di energia innovativa" avverte gli effetti l'attivissimo e velocissimo Pier Dandini cui si deve, tra gli altri murali, la radiosa e mossa *Ascesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi con tutti i santi fiorentini* nella cupola della cappella maggiore della chiesa della mistica carmelitana, ornata tra il 1676 e il 1685: uno scrigno sontuoso, in una chiesa rinnovata in aura di romanità per impulso di papa Urbano VII Barberini – ne fa fede la vigorosa mostra monumentale in pietra che lo commemora, in Borgo Pinti –, nel quale l'intensa e satura policromia dei preziosi rivestimenti lapidei di tradizione fiorentina esalta i rilievi in marmo e bronzo di Ferri, Marcellini, Soldani Benzi. E i modi larghi, il *ductus* veloce, il piglio teatrale rimarranno patrimonio dei frescanti del tempo degli ultimi Medici, tra i quali primeggiano Alessandro Gherardini, Niccolò Francesco Lapi, Giovanni Camillo Sagrestani.

Quanto al veneto Sebastiano Ricci, invitato a Firenze dal gran principe Ferdinando di Cosimo III, nel 1704-1705 ornò le sale del palazzo dei Marucelli di allegorie mitologiche straordinarie per levità e freschezza, con abili effetti illusionistici coadiuvati dalle prorompenti statue in stucco del carrarino Giovanni Baratta e del ticinese Giovan Battista Ciceri. E nel 1707, Ricci dipinse per il gran principe, in un'anticamera al piano terreno di Palazzo Pitti, uno struggente *Congedo di Adone da Venere*, dai tenerissimi toni pastello tra le raffinate quadrature di Giuseppe Tonelli.

Se però un primato fu raggiunto nel pacato Barocco fiorentino, questo certo spettò alla scultura, in stretto collegamento con le arti decorative. In queste ultime si erano radicati saperi tecnici e originalità inventiva, sin dal fiorire della lavorazione delle pietre dure e del bronzo al tempo del granduca Cosimo I de' Medici e dei suoi figli, Francesco che attivò molteplici manifatture anche sperimentali nel Casino di San Marco, Ferdinando che diede loro stabile ordinamento nella Galleria dei Lavori agli Uffizi. A partire dagli anni sessanta del secolo scorso, l'apice dell'arte a Firenze sotto gli ultimi Medici fu riconosciuto dagli studiosi internazionali appunto nelle creazioni in pietre dure, marmi, bronzo, che infusero nuova vitalità nelle tecniche tradizionali puntando su una sfarzosa policromia e su una florida tridimensionalità. L'ingnocchiatoio di Anna Maria Luisa, ultima dei Medici – uno dei doni fiabeschi inviati nel 1707 da Cosimo III alla figlia, sposa dell'Elettore Palatino a Düsseldorf – è un emblematico capolavoro di più autori, in cui i festo-

ni abilmente allestiti da specialisti, compresi i “fruttanti”, aspirano alla scultura, occupando lo spazio con il controllato oggetto degli splendidi ornamenti.

Di questa, come di altre prestigiose creazioni, il progetto spettò a Giovan Battista Foggini: ingegnere, architetto, scultore nonché direttore della “Real Galleria e Cappella” per ben trent’anni, dal 1694 alla morte nel 1725: un personaggio chiave che meglio di chiunque altro rappresenta l’eccellenza delle arti toscane nell’età barocca. In mostra, l’ornatissima acquasantiera in bronzo dorato e pietre dure di disegno fogginiiano (cat. IV.2) evoca una nobile tipicità fiorentina, in cui le raffinate lavorazioni sono poste al servizio dell’immagine sacra più nota e venerata del granducato, l’*Annunciazione* della Santissima Annunziata. E il modello dell’*Ex voto di Cosimo II*, qui prestato dall’Opificio delle Pietre Dure che a suo tempo (e sotto altro nome) ne curò la trasposizione in pietre dure (cat. III.5), ben rappresenta la vena di mimetico e virtuosistico naturalismo delle arti decorative del Barocco fiorentino, che intendeva suscitare l’ammirato stupore del riguardante.

Col suo dinamismo elegante Foggini rinnovò soprattutto la scultura, ch’era rimasta a lungo ancorata al prestigioso lascito del Giambologna e dei suoi grandi predecessori. Insieme con altri giovani artefici, Foggini poté aggiornarsi sull’arte a Roma grazie alla decisione presa nel 1673 da Cosimo III, trentenne granduca sul trono da appena tre anni, di istituire un’Accademia artistica fiorentina nella sede medicea di palazzo Madama, sotto la guida di Ciro Ferri già collaboratore di Pietro da Cortona, e di Ercole Ferrata attivo con Bernini. Lo scatto di modernizzazione dei toscani in senso barocco che ne seguì fu dovuto principalmente a Foggini, del quale una recente mostra ha confermato l’altissima qualità progettuale e tecnica riunendo marmi, bronzi e terrecotte di sua paternità. Sempre a Roma si formarono altri artisti fiorentini di vaglia come Carlo Marcellini, Anton Francesco Gabbiani, Massimiliano Soldani Benzi, quest’ultimo autore di reliquiari in metalli preziosi e pietre dure che esprimono con teatrale magnificenza la pervasiva devozione del tempo di Cosimo III.

E la pittura da stanza?

La pittura dei Sei-Settecento toscano fu a lungo, negli studi, una selva ancora in gran parte inesplorata. A oggi in quella selva molti sentieri possono dirsi tracciati, molte macchie disboscate, molti alberi lasciati liberi di svettare: ovvero, fuor di metafora, grazie al capillare e corale lavoro d’investigazione degli ultimi settant’anni le conoscenze basate su fonti e documenti si sono ampliate, molte attribuzioni si sono assestate – per quanto ne sia perennemente in corso un’utile revisione – e i numerosi artisti presenti sulla scena del granducato hanno acquisito fisionomie via più definite e rilevanti. Tra i primi studi che vennero aprendo quei sentieri furono di decisiva importanza quelli svolti e curati da Mina Gregori, che orientò verso le arti fiorentine di quei secoli messi in ombra dal Rinascimento il magistero forgiato nelle questioni secentesche e specialmente caravaggesche, da Roberto Longhi. Nel saggio col quale Gregori introdusse il catalogo della mostra *70 pitture e sculture del ‘600 e ‘700 fiorentino* del 1965 in palazzo Strozzi, confluirono gli esiti della letteratura artistica fino ad allora prodotta con una densità informativa e critica che, travalicando di gran lunga la pur meritoria e stimolante selezione delle opere esposte, dimostrò la sostanziosa energia di una sorta di “uovo cosmico” capace di alimentare innumerevoli nuove ricerche e scoperte, tesi di laurea, saggi, monografie, mostre – con un apice nell’esposizione del 1986, pure in palazzo Strozzi – e tutto quanto concorre a dotare le arti fiorentine degli ultimi Medici d’una bibliografia cospicua e in costante accrescimento.

Caravaggismo e cortonismo, per quanto possano valere queste

categorie, serpeggiano nel Seicento tra i Fiorentini, espropriati dal proprio specialismo nella pittura murale e dediti per molta parte del secolo quasi alla sola pittura da cavalletto. Le individualità più originali declinano ognuna a suo modo la sensibilità estetica spirante nell’aria del tempo, cosicché non sorprende imbattersi in esiti stilistici molto differenziati. Alcuni pittori sviluppano il naturalismo piano e comunicativo profilatosi nel tardo Cinquecento come superamento degli artifici della Maniera: è il caso di Agostino Ciampelli, il quale, pur informatissimo e partecipe dei fatti romani (fu cognato di Bernini!), nel quadro *Cristo e la Maddalena* – così come in altri quadri a tema sacro – sembra tornare con deliberato arcaismo alle fonti della grande pittura fiorentina e specialmente al venerato Andrea del Sarto, magari col “riformato” Santi di Tito come tappa intermedia. Sulla via di quel purismo formale troveremo poi Lorenzo Lippi e Carlo Dolci.

Il grande Ludovico Cardi detto il Cigoli si fa proprie invece “la forma centrifuga del Correggio e l’applicazione del principio dinamico della pennellata tizianesca”, formando in questa direzione i più giovani Giovanni Bilivert e Sigismondo Coccapani che praticeranno, così come Alessandro Rosi, una pittura morbida e fiorita, espressiva degli affetti dell’animo. Benché formatosi con Matteo Rosselli, del Cigoli risente anche Jacopo Vignali, di ricercata eleganza nei quadri curatissimi.

Scelgono la strada di una sensualità intellettualistica, dai toni soavemente lunari, Cesare Dandini e soprattutto Francesco Furini. Autore, Furini (benché ecclesiastico), di atmosfere fosche dalle quali emergono panni baluginanti, piume tremanti e più ancora corpi femminili in delicata nudità, sinuosi come alghe, soffici come dolci impasti. In mostra, la straordinaria tela con *Pittura e Poesia* allacciate su un seggio di nubi esalta all’insegna di una sottile ambiguità la sorellanza delle due arti – *ut pictura poësis*, secondo il precetto del poeta romano Orazio tornato d’attualità in quel tempo – nell’Olimpo degli intelletti rappresentato in Firenze dall’Accademia del Disegno, destinataria di quel quadro (cat. VII.1). In altri artisti come Cecco Bravo, Livio Mehus, Felice Ficherelli detto il Riposo l’espressione degli affetti da languida si fa turbata e talora angosciata: si affaccia nei loro quadri il volto oscuro e pessimistico del Barocco fiorentino, un’indagine nel lato inquietante del mondo che trova in certa pittura il suo specchio negromantico.

Ora l’universo della pittura si allarga di pari passo non solo con quello delle altre arti, ma anche con l’ambito delle neonate scienze. E le prospettive di scelta si diversificano, in un ventaglio sempre più ampio.

C’è chi, esercitandosi in presentazioni scenografiche, si rivela sensibile all’evoluzione in atto, tra musica e teatro, verso quel “recitar cantando” che faceva sorgere nella fiorentina Camerata de’ Bardi l’alba del melodramma. Al ruolo fondamentale della musica alla corte medicea allude in mostra il compassato *Trio di musicisti del gran principe Ferdinando* del 1687 o presso, di Anton Domenico Gabbiani (cat. VII.1): pittore che nel mantenersi fedele ai codici di un tenace classicismo dimostra di sapersi muovere nello *habitat* naturale del Barocco, la pittura murale, ad esempio quando per il gran principe suo mecenate dipinge in un soffitto della villa di Poggio a Caiano un’animata *Gloria di Cosimo il Vecchio* (1698) e nella chiesa di San Frediano al Cestello la cupola col *Paradiso* che accoglie Santa Maria Maddalena de’ Pazzi, ultimata nel 1718.

E c’è poi chi avverte l’avanzata di una nuova scienza, basata come da sempre sull’osservazione della natura, ma per la prima volta regolata dal metodo e dotata di strumenti di inedita efficacia. Diversi artisti conoscono e frequentano Galileo Galilei, figlio del musicista e teorico Vincenzo, in un reciproco avvicinamento di cui restano numerose evidenze. In rispondenza alla protezione delle

scienze da parte della corte medicea (fin troppo prudente però nella blanda difesa di Galileo, messo sotto processo dalla Chiesa), si afferma una rappresentazione delle cose naturali che non è più solo "natura morta", ma si fa testimonianza a fini di ricordo e di studio. Ne è campione Bartolomeo Bimbi, pronto a registrare effimeri prodigi – qui, il *Girasole gigante* (cat. V.37) – così come capace di organizzare in una spettacolare scenografia visiva l'ordinamento tassonomico di agrumi e di uve, debitamente corredato da fantasiosi cartigli con didascalie (cat. V.36), e di eternare la collezione di conchiglie di Cosimo III prima che egli stesso, fin troppo generoso donatore, la disperdesse.

Si potrebbe continuare esplorando ulteriori filoni, come l'importante pittura giocosa di Stefano Della Bella e Baccio del Bianco, ma non si farebbe altro che confermare la varietà di tendenze e di accenti che percorre la pittura da stanza nella Firenze degli ultimi

Medici: varietà che è ricchezza e al tempo stesso limite per questa schiera di artisti poiché, per quanto ormai affrancati dalla visione critica riduttiva che li aveva confinati nella dimensione curiosa ma irrilevante di fenomeni locali, e anzi ormai noti e apprezzati, stentano tuttora a farsi definire individualmente e quindi ad affermarsi a un più alto livello di riconoscimento critico. Le pur meritorie mostre nei territori – penso a Mannozi e Martinelli in Valdarno, a Furini a San Casciano – valgono a radicarne l'appartenenza nelle comunità locali, ma poco raggiungono i pubblici nazionali e internazionali.

Non resta che auspicare che una serie di mostre monografiche, o anche una ragionata selezione dei massimi capolavori degli artisti principali, espandano le fortune dell'arte del Sei-Settecento fiorentino ben oltre i confini ideali dell'antico granducato.



Barocco

il Gran Teatro delle Idee

FORLÌ, MUSEO CIVICO SAN DOMENICO 21 FEBBRAIO - 28 GIUGNO 2026

DANIELE BENATI

Ponendosi in aperta rottura con la tradizione tardomanierista, che a Bologna contava ancora su protagonisti di ragguardevole prestigio, è Ludovico Carracci ad aprire una nuova stagione pittorica che ha ormai iscritti nel proprio DNA i caratteri di quello che sarà il barocco. Mentre al suo fianco il più giovane cugino Annibale persegue un "vivo" oggettivo, che gli consentirà alla fine del suo percorso di entrare in sintonia con Raffaello e con l'antico, Ludovico, al pari di lui orientato verso una rinnovata moralità del fare arte che si ponga in sintonia con il pubblico, sposta fin dall'inizio la propria indagine sul piano delle emozioni, a suo vedere non meno concrete. Pur datandosi poco oltre il 1580, la sua prima opera nota, il *San Vincenzo* ora di proprietà di Unicredit, è di fatto un quadro già pienamente secentesco, inconfondibile per l'intonazione rabbiata della tavolozza e l'intensità del sentimento con qualunque dipinto licenziato non solo a Bologna in quegli anni e soprattutto in grado di supportare la lettura in chiave appunto barocca che Roberto Longhi saprà offrire del suo operato nei *Momenti della pittura bolognese* del 1935, che ne segnano il rilancio in epoca moderna.

Di fatto, parlando di Ludovico Carracci, Longhi sottolineava il "vigore" con cui egli "riesce a scavalcare i tempi e ad esprimere l'agitazione patetica di quel che sarà il barocco [...] nella sua nuova miracolistica a fior di umanità, coi nuovi märtiri che si inalberano come vele percosse, al soffio dell'uragano imminente che trascina le nubi basse fin su Bologna inquieta, all'orizzonte": il rimando implicito è al più tardo *Martirio di san Pietro Toma* (Bologna, Pinacoteca Nazionale; ma il giovanile *San Vincenzo* si pone già in uno stesso ordine d'idee. "Burbero professore di violoncello – proseguiva Longhi, ricorrendo a un traslato degno di Mallarmé –, inarca le sue cavate melanoliche e gigantesche; grazie labili del Correggio, possanze del Tibaldi, ampiezze tizianesche, tutto ridiventa vita sentimentale, militante tra cielo e terra vicinissimi". La brillante aggettivazione longhiana, tutt'altro che meramente esornativa, stabilisce una serie di correttivi al termine apparentemente troppo lasco di "barocco"; e traccia le coordinate di un percorso che, pur fra alti e bassi, è tale da influenzare gran parte della successiva pittura bolognese. "Grazia" e "terribilità" sono concetti che la cultura cinquecentesca aveva declinato in modo antitetico, ma che, fondendosi e integrandosi a vicenda, ora acquistano un significato del tutto nuovo, così da consegnarsi alla sensibilità dei secoli seguenti: una grammatica "degli opposti" messa al servizio di una poetica che mira a coinvolgere il riguardante nel modo più diretto e personale. Dunque barocco sì, ma "vigoroso", e soprattutto connotato da una "agitazione patetica", tale da trasformare i modelli di volta in volta intercettati in "vita sentimentale".

Stando a Carlo Cesare Malvasia, che ne fu il più irriducibile sostenitore, sarebbe stato del resto Ludovico a indirizzare i cugini verso

lo studio del Correggio e dei grandi veneti, da Tiziano a Tintoretto, in modo da operare una sintesi del loro insegnamento in chiave di naturalismo "lombardo", un termine che potrebbe equivalere al nostro "padano". Per conto proprio, Annibale si era dapprima accostato al mondo umile e sincero dei Bassano per poi venire solo in un secondo momento affascinato da Paolo Veronese, in grado di assecondare un'idea di pittura nobile e maestosa, quale si manifesta a partire dalla *Madonna di san Matteo*, eseguita nel 1588 per Reggio Emilia (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister). La ricerca del naturale, imprescindibile per tutti e tre i Carracci, che in questo senso avevano chiamato "degli Incamminati" l'accademia fondata nel 1582, si declina fin da subito secondo orientamenti diversi, ma pure concomitanti. I fregi con *Storie di Giasone* in palazzo Fava (1584) e con *Storie di Romolo* in palazzo Magnani (1590) costituiscono le occasioni per confrontarsi l'uno con l'altro, mirando all'unità del risultato ma senza nascondere le prerogative di ciascuno, all'insegna di quello che Malvasia definirà un "contrasto pacifico, concorde, anzi concertato".

Sul finire del 1595, la partenza di Annibale per Roma, dove per un breve periodo lo raggiungerà Agostino, segna una ineluttabile divaricazione: da un lato Ludovico, rimasto da solo a reggere le sorti tanto della bottega quanto dell'accademia, alle quali presta le sue doti di impareggiabile maestro; dall'altro Annibale, in grado di conseguire una gloria che a Bologna gli sarebbe stata preclusa, ma anche costretto a sperimentare la frustrazione dell'essere asservito a un padrone volubile e perennemente insoddisfatto come il cardinale Odoardo Farnese. Capace di intuire i talenti dei propri allievi e di assecondarli anche quando le loro inclinazioni sembravano sul punto di divergere dai suoi insegnamenti, Ludovico si pone a capo di una vera e propria 'scuola', tale da poter condurre in parziale autonomia importanti imprese collettive, quali la decorazione con fregi illustranti *Storie dall'Eneide* di alcune stanze nelle sale di palazzo Fava (1598-1599) e poi dell'oratorio superiore della chiesa di San Colombano (1600). A nessuna delle due imprese prende parte il giovane Guido Reni, che pure, passato nella bottega carraccesca dopo un primo deludente apprendistato presso Denijs Calvaert, si era dimostrato in possesso di doti non comuni. Nel suo caso, ad aprire una dolorosa frattura nei confronti del maestro era stato un vistoso sgarbo, allorché, sul finire del 1598, gli aveva sottratto la commissione dell'affresco più in vista tra quelli sulle facciate dei palazzi prospicienti piazza Maggiore ripartiti tra vari pittori in occasione del passaggio da Bologna del pontefice Clemente VIII.

In quelle prime occasioni, suscitatrici di una "gloriosa gara" tra i migliori allievi di Ludovico, avevano dunque primeggiato Francesco Albani, Lionello Spada, Francesco Brizio e Lucio Massari, tutti dal più al meno coinvolti nel linguaggio turgido e drammatico

sperimentato da Ludovico nel corso dell'ultimo decennio del XVI secolo. Peraltro, Ludovico vorrà accanto a sé Guido nell'impresa collettiva con cui avrebbe inteso suggerire la propria autorità di maestro, e che di fatto Malvasia non esiterà a contrapporre alla Galleria Farnese di Annibale, ovvero la decorazione del chiostro ottagonale di San Michele in Bosco, avviata tra il 1604 e il 1605 ma ultimata nel 1613, quando anche Alessandro Tiarini, fino a quel momento operoso in Toscana, poté intervenire. In tutti questi casi, si sarebbe trattato di una competizione virtuosa tra giovani dal diverso temperamento, ai quali Ludovico lascia ampia libertà di esprimersi, affidando loro uno o più episodi in cui manifestare le proprie capacità anche a livello inventivo.

Quanto ad Annibale, le commissioni di cui era oberato a Roma dal cardinal Odoardo lasciavano ben poco spazio per un insegnamento altrettanto liberale. Atteso al cosiddetto "camerino", una sorta di studio privato il cui programma decorativo era stato redatto da Fulvio Orsini, egli aveva posto mano alla Galleria, dapprima con l'aiuto di Agostino e poi, in seguito a un diverbio, per conto proprio, ultimando nel 1601 la volta con gli *Amori degli dei*, punto d'incrocio tra la fedeltà al naturale e il culto dell'antico. Per lo stesso cardinale avrebbe poi lavorato alla decorazione del "pallazetto", costruito nel giardino prospiciente il Tevere. In una tale situazione di superlavoro, egli non aveva potuto esercitare il proprio magistero se non facendosi affiancare da aiutanti in grado di sostituirgli manualmente nelle imprese da lui progettate. Dopo il completamento degli affreschi nelle pareti della Galleria Farnese, è il caso anche della decorazione con *Storie di san Diego* della cappella affidatagli da Juan Enríquez de Herrera nella chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, tra il 1603 e il 1605: sulla base dei rapidi "schizzi" da lui predisposti e messi in bella copia da Francesco Albani che, dopo essere arrivato a Roma nel 1601, si era ben presto assicurato il ruolo di suo fiduciario, vari collaboratori – dallo stesso Albani a Domenico Zampieri detto il Domenichino, da Giovanni Lanfranco a Sisto Badalocchio – avrebbero realizzato l'impresa che, condotta in un luogo pubblico, più di ogni altra testimonierà la grandezza raggiunta da Annibale Carracci nel campo della pittura "di storia". Parallelamente, egli aveva incentivato, tra i giovani appartenenti alla sua bottega, una produzione di piccoli quadri di paesaggio, il cui ben composto naturalismo trovava declinazioni di volta in volta severe ed 'eroiche', in particolare per mano del Domenichino, ovvero languide e sentimentali, per opera di Albani.

Tra i bolognesi operanti a Roma, l'unico che aveva saputo sottrarsi da un ruolo così subalterno nei confronti di Annibale era stato Guido Reni, che, giuntovi in compagnia di Albani, si era dimostrato assai presto capace di aggiudicarsi commissioni in proprio, grazie alla protezione di importanti porporati, e che nell'Urbe, in seguito anche all'incontro-scontro col Caravaggio, avrebbe sviluppato la sua propensione per una pittura di matrice ideale, in cui l'ammirazione per Raffaello, già manifestata a Bologna nei confronti della *Santa Cecilia in estasi e santi* inviata dall'urbinate alla chiesa di San Giovanni in Monte (Bologna, Pinacoteca Nazionale), si traduceva nell'aspirazione a una perfezione ultraterrena. Capovolgendo l'insegnamento dei Carracci, per Guido il dato naturale veniva dunque a costituire non più un punto d'arrivo, ma di partenza.

"È un giorno importante – scriveva ancora Longhi – quello in cui si rivede sotto il Pavaglione l'elegantissimo ferraiolo di Guido Reni di ritorno da Roma". In realtà, Reni aveva interrotto più volte il soggiorno romano per rientrare a Bologna, e nel 1611 vi aveva spedito il proprio primo capolavoro, la *Strage degli innocenti* richiestagli dalla famiglia Berò per il proprio altare in San Domenico (Bologna, Pinacoteca Nazionale): un quadro dal quale si comprende bene come la sua breve infatuazione per il Caravaggio, testimoniata

dal *Martirio di san Pietro* dipinto entro il 1605 su commissione del cardinale Pietro Aldobrandini per la basilica di San Paolo alle Tre Fontane (Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana), avesse sortito un risultato benefico. Proprio in seguito a tale passeggero entusiasmo, Guido aveva infatti capito che la sua strada era diversa e anzi opposta a quella del Caravaggio e che, mentre quest'ultimo risolveva il problema del sacro nel quotidiano attenendosi esclusivamente al suo effetto, attraverso un'esposizione crudamente realistica in termini quasi di cronaca, il suo compito era invece mostrarne la causa. In altre parole, se per il Caravaggio esisteva solo ciò che si può vedere, per Guido la verità andava ricercata oltre l'apparenza, in un mondo di metafisiche certezze.

Rispetto a quella conosciuta prima di partire per Roma, la situazione con la quale Reni si trova a confrontarsi nel 1614, allorché si trasferisce stabilmente a Bologna, è però cambiata. Anche se continuava a battersi come un leone, Ludovico Carracci era ormai anziano (sarebbe morto nel 1619); ma accanto a lui era attiva una generazione di artisti ben decisa a portarne avanti il magistero. Vi si distingueva in particolare il sassolese Giacomo Cavedoni, che per un breve periodo Guido aveva avuto come aiuto sui palchi della chiesa interna nel palazzo del Quirinale: proprio nel 1614 Cavedoni licenzia la sua opera più prestigiosa, la *Madonna di sant'Alò* per la cappella dei fabbri nella chiesa dei Mendicanti (Bologna, Pinacoteca Nazionale); un quadro il cui marcato naturalismo si tinge di umori neo-veronesiani, nello spiccato sottinsù e nell'iridescenza perlacea delle ombre. E di lì a poco il fronte ludovichiano si sarebbe arricchito di un nuovo esponente grazie all'arrivo da Cento di Giovanni Francesco Barbieri, certo già allora meglio noto con il soprannome di Guercino affibbiatogli dall'affettuosa brutalità di cui solo la provincia è capace, ma tutt'altro che provinciale nel rapportarsi all'esempio del maggiore dei Carracci: "qua vi è un giovane di patria di Cento che dipinge con tanta felicità de inventione – avrebbe di fatto scritto quest'ultimo in una lettera del 25 ottobre 1617 che suona come una sorta di compiaciuta promozione sul campo e, insieme, come un passaggio di testimone tra l'ormai anziano caposcuola, sempre pronto a riconoscere i giovani talenti, e il Guercino –. È gran disegnatore e felicissimo coloritore, è mostro di natura e miracolo da fare stupire a chi vede le sue opere".

A Cavedoni Guido Reni avrebbe risposto con l'enorme *Pala dei Mendicanti* destinata all'altar maggiore della stessa chiesa (Bologna, Pinacoteca Nazionale), in cui la figura di san Petronio riprende quella del collega, mentre la Vergine, il Cristo disteso sul sepolcro e gli angeli nel finto stendardo con la *Pietà* che pende dall'alto, così da risolvere l'andamento fortemente verticale della tela, esibiscono forme di purezza neogreca. Vi si esprime, di fatto, quel "desiderio, in lui acutissimo, di una bellezza antica, ma che racchiuda un'anima cristiana", che porterà più tardi Longhi a coniare l'icastico appellativo di "Apelle clericale". Entro il giugno 1615, Guido Reni porterà poi a termine la *Gloria di san Domenico* nel catino absidale della cappella dell'Arca in San Domenico, che, grazie anche alla magniloquenza degli abnormi panneggi, restituisce in un'abbagliante visione paradisiaca il tema dell'ascesa estatica del santo al cielo, che Alessandro Tiarini, al quale era andata in un primo momento la commissione, avrebbe voluto invece risolvere con la sua salita mediante una scala.

Se l'abbrivio di Cavedoni terminerà assai presto, a causa della rovinosa caduta da un ponteggio e poi di dolorose vicissitudini famigliari, non di meno, per gli altri allievi di Ludovico, si dimostrerà ben presto difficile resistere alla concorrenza di Reni, richiesto dai più prestigiosi committenti e osannato con i propri versi dai poeti del tempo, propensi ad assegnargli fin da subito l'appellativo di

“divino”: a proposito della *Strage*, lo stesso Giovan Battista Marino ne aveva lodato “la man che forme angeliche dipinge”. Se Lucio Massari, Lorenzo Garbieri e Francesco Brizio, proseguiranno la loro onesta attività per le chiese minori, così mentre altri cercheranno altrove la fortuna che a Bologna era loro negata: è il caso di Leonello Spada, assunto dal 1616 come pittore di corte a Parma, e soprattutto di Tiarini, che a partire dal 1618 sarà attivo per “il suo diletto Reggio”, dove lavorerà con grande risalto nella basilica della Madonna della Ghiara e in altre chiese cittadine fino al 1630. Nel suo caso, l'antagonismo con Reni è peraltro giocato su un altro piano, giacché, forte anche della sua prima attività in Toscana, egli sa farsi interprete di una pittura colta, in grado di conferire un inedito spessore narrativo ai soggetti raffigurati, sacri o profani che siano. Come scriverà Malvasia, “prima di dar mano all'opre leggeva ben bene, e pesatamente il testo, che del fatto da rappresentarsi la narrativa conteneva; riflettendo poscia al luogo, al tempo, all'occasione, ai mezzi, al fine, ed insomma ad ogni circostanza, ad ogni accidente, per poter poi con sicurezza scherzar anche cogli aggiunti, non dipartendosi mai però dalla pura verità quanto all'essenza e sostanza”. Rispetto all'astrazione perseguita da Reni, si tratta di una variante di peso, in grado di assicurare a Tiarini una posizione di spicco: di fatto, cogliendone le propensioni letterarie, Malvasia si riferirà a lui come a “un Seneca fra' pittori”.

La contrapposizione con il Guercino riguarda invece altri aspetti, che il pittore centese aveva sviluppato nel corso della sua prima attività in patria, ed è destinata a risolversi con un sostanziale pareggio. Già a partire dalla stupenda pala dipinta nel 1617 per la famiglia Righetti in Sant'Agostino a Cento (Bruxelles, Musée des Beaux-Arts), il Guercino aveva saputo intrecciare una pienezza cromatica studiata sui grandi veneti del Cinquecento con un modo di comporre per grandi traiettorie che affondano in profondità, desunto dal Correggio attraverso la mediazione di Ludovico, la cui pala raffigurante la *Sacra famiglia con San Francesco* eseguita nel 1591 per la chiesa dei Cappuccini di Cento sarebbe stata, a detta di Malvasia, la “sua Cara cinna”, la cara mammella da cui nutrirsi. Le tele eseguite in quello stesso 1617 per l'arcivescovo Alessandro Ludovisi a Bologna, occasione del già riferito apprezzamento da parte di Ludovico, e poi l'*exploit* raggiunto con l'emozionante *Vestizione di san Guglielmo d'Aquitania* dipinta nel 1620 per la chiesa dei Santi Gregorio e Siro (Bologna, Pinacoteca Nazionale; segnano l'approdo a un personale 'barocco', sostenuto da doti pittoriche di cui lo stesso caposcuola bolognese era sprovvisto. Sono altresì queste le prove che, in seguito all'elezione al soglio pontificio del suo protettore Alessandro Ludovisi col nome di Gregorio XV (1621), gli aprono la strada per Roma, dove il Guercino affresca dapprima il casino di Ludovico Ludovisi a Porta Pinciana (l'*Aurora*, l'*Allegoria della Fama*) per poi porre mano alla gigantesca pala con il *Seppellimento e gloria di santa Petronilla* per la basilica di San Pietro in Vaticano (Roma, Pinacoteca Capitolina): straordinaria dimostrazione delle potenzialità del colore di matrice settentrionale e germe, insieme all'arrivo in collezione Ludovisi dei *Baccanali* dipinti da Tiziano per Alfonso I d'Este a Ferrara, di quella che si suole definire la corrente neo-veneziana interna al vero e proprio barocco.

Alle lusinghe di un colore pieno e brillante, con il quale in ultima analisi coincideva la sua idea di 'naturale', il Guercino non si sottrarrà nemmeno quando il suo modo di comporre, fino a quel momento concitato e aggressivo, lascerà spazio a soluzioni più fluide e decantate. Se per le fasi centrale e ultima della sua carriera si è parlato di un approdo all'ideale classico, gli esiti da lui conseguiti non sono tuttavia assimilabili a quelli di Reni. Mentre negli esangui simulacri di quest'ultimo anche l'immagine più drammatica si risolve in pura contemplazione e le espressioni estatiche mirano a ren-

dere percepibile l'ineffabile, il carattere viceversa sempre 'recitato' delle raffigurazioni del Guercino emerge tanto nei dipinti 'di storia' quanto nelle mezze figure, sempre atteggiati in modo da farne risaltare la concretezza. Concentrati per lo più su un libro o sul proprio attributo iconografico, i suoi santi e le sue eroine volgono raramente gli occhi in alto e, se lo fanno è per cercare qualcosa di tangibile: in questo Reni, educato sulla *Santa Cecilia*, aveva buon gioco a notare “che il Guercino era un gran coloritore, ch'era un grand'huomo, ma non Raffaellizzava”. E dal canto suo, a quanti gli addebitavano un qualche ossequio nei confronti di Guido, il Guercino poteva rispondere con piena convinzione che, “purché vi sia il naturale dentro, ogn'uno è padrone della sua maniera”.

Perfettamente padroni della propria maniera sono altresì alcuni geniali artisti, che interpretano al meglio, come del resto aveva saputo fare lo stesso Barbieri, la vivacità e la curiosità intellettuale della 'provincia', vissuta cioè non come periferia ma come terreno d'incontro di stimoli diversi, al di fuori delle regole autoreferenziali imposte dalla logica delle botteghe nei centri maggiori. È il caso del faentino Biagio Manzonie soprattutto del santarcangiolese Guido Cagnacci, che, dopo un primo apprendistato bolognese stringe amicizia col Guercino, insieme al quale si reca a Roma nel 1621, sperando forse di avvantaggiarsi delle commissioni che non sarebbero dovute mancare al centese. Senza ottenere al momento lo sperato risalto, egli ha modo di frequentare l'ambiente caravaggesco, che già lo aveva attratto da ragazzo, quando in compagnia del padre, mercante di pelli, doveva essersi a più riprese spinto nelle Marche, rimanendo affascinato dalla verità delle opere di Giovanni Francesco Guerrieri e di Orazio Gentileschi. Nascono in questo modo dipinti superbi, come la pala con la *Processione del Sacramento* di Saludecio (1627-1628) o quella con *Tre santi carmelitani* in San Giovanni Battista a Rimini (circa 1630), dove affascina “l'estasi quasi tremenda della Santa Teresa svenuta, più spettacolare della Vergine morta del Caravaggio, ma più intensa d'un Lanfranco, abbandonata al viola cianotico delle labbra schiuse, alle ombre che le feriscono gli occhi semispen- ti, ma non ancora alleviata dal gran fremito che consolerà più tardi la Santa Teresa del Bernini”. Rientrato per breve tempo a Bologna, Cagnacci approfondisce i modi di Guido Reni, ma è poi nel segno del Guercino e del colore veneto che si attua l'azzardo delle due meravigliose tele con la *Gloria di san Mercuriale e di san Valeriano* (1642-1647), destinate ai pennacchi della cupola della cappella della Madonna del Fuoco nella cattedrale di Forlì. Il suo spirito inquieto e le prerogative di “sensualista”, un termine usato in senso limitativo da Longhi ma pure bastante per assegnargli la patente di naturalista, lo spingeranno fuori dei confini della regione, dapprima a Venezia e poi a Vienna, dove, abbandonata del tutto la pittura sacra, si dedicherà a soggetti di nudo femminile, in cui erotismo e quasi solenne consapevolezza di sé determinano risultati di assoluta modernità.

Quanto all'ultima fase di Reni, era ancora Longhi, nel citato intervento del 1935, a cogliervi “un anelito ad estasiarsi, dove il corpo non è che un ricordo mormorato, un'impronta”. Sarebbe stato di fatto il Settecento ad apprezzare i ricercati effetti di 'non finito' dei suoi capolavori estremi, passata la boa del 1630 e della terribile pestilenza che aveva decimato la popolazione bolognese e la cui fine egli aveva suggellato con un pallione dipinto su seta e improntato a un'olimpica e serena bellezza. Nemmeno i suoi seguaci, tra i quali – da Francesco Gessi e Giacomo Sementi a Simone Cantarini, a Pier Francesco Cittadini e al fiammingo Michele Desubleo – si contano alcuni pittori di notevole rilievo, si sarebbero spinti a quell'oltranza quasi afasica, dove a significare non sono più le forme, solo lievemente abbozzate, ma la soavità delle impareggiabili “arie delle teste” e la rarefazione estrema della

pennellata: capolavori davvero senza tempo.

Alla sua morte, intervenuta nel 1642, succede lo sbigottimento. Tra gli artisti coinvolti intorno al 1645 nel ciclo di tele con *Storie di san Paolo* che decorano l'abside dell'omonima chiesa, facendo da sfondo all'edicola contenente il gruppo scultoreo di Alessandro Algardi, compaiono alcuni forestieri, come il senese Niccolò Tornioli e il perugino Luigi Scaramuccia: un evento degno di nota in una città propensa lungo tutto il secolo a porsi come autonomo centro di produzione artistica, tetragono rispetto a ogni invasione di campo. Ma anche gli artisti bolognesi, per nascita o formazione, all'opera nello stesso ciclo – da Pier Francesco Cittadini a Giovanni Battista Bolognini a Pietro Francesco Ferrante – mostrano accenti di inquieto naturalismo, come a mettere in discussione l'eredità di Guido Reni. E soluzioni stilistiche personali connotano poi l'attività di Flaminio Torri e di Elisabetta Sirani, che pure sarebbe parsa a Malvasia, costernato per la sua prematura scomparsa, una sorta di Guido redivivo sotto forme femminili.

Di fatto, il seguito della pittura bolognese registra la divaricazione tra le due schiere che Malvasia chiamava degli "Albanisti" e dei "Guidisti". Da un lato, cioè, i seguaci del naturalismo carraccesco proseguito da Francesco Albani e dall'altro quelli dell'idealismo reniano. Numi tutelari per i due schieramenti erano, rispettivamente, il Correggio e Raffaello. Si tratta di due tendenze destinate a radicalizzarsi, così che alla linea impersonata da Lorenzo Pasinelli, allievo di Cantarini e poi di Torri, si contrapporrà quella che fa capo a Carlo Cignani, allievo di Albani. In una pagina assai citata della sua *Storia dell'Accademia Clementina* (1739), Giovanni Pietro Zanotti chiarirà assai bene le due posizioni, raccontando dell'incontro avvenuto a Roma nel 1663 tra Cignani e Pasinelli, l'uno in procinto di recarsi in San Pietro in Montorio per studiare la *Trasfigurazione* di Raffaello e l'altro che ne stava ritornando. Nell'occasione, i due avevano avviato un'animata discussione e, mentre Pasinelli aveva tenuto la parte di Raffaello, Cignani aveva posto al sommo della sua ammirazione il Correggio. Anche se lasciava fuori dal discorso la pittura veneziana, che costituiva il terreno d'incontro per entrambi gli schieramenti e rendeva obbligatorio per tutti almeno un viaggio a Venezia, tale polarità mantiene una sua validità e risultano tuttora chiari i motivi che contrappongono i seguaci dell'ideale classico agli artisti legati al naturalismo carraccesco.

Si comprende bene come, entro un contesto così orientato, gli intendimenti barocchi provenienti da Roma non abbiano trovato a Bologna che un riscontro parziale, giacché, in risposta alle prove di un Pietro da Cortona e poi di un Baciccio e persino di un Luca Giordano, la città sarà sempre in grado di far riferimento a soluzioni presenti nella propria già affermata tradizione. La sensualità morbida e aggraziata delle figure di Cignani denuncia il debito nei confronti di Albani (e del Correggio): un dato che si coglie nei suoi dipinti tanto su tela (la *Flora* della Galleria Estense di Modena; la

colossale pala con la *Madonna in trono e santi* commissionatagli nel 1674 dall'elettore di Baviera Ferdinando Maria per la Theatinerkirche di Monaco) quanto ad affresco (il ciclo dedicato alla *Potenza dell'Amore* affidatogli nel 1678 da Ranuccio II Farnese nel palazzo del Giardino a Parma; l'*Assunzione della Vergine* condotta tra il 1683 e il 1706 nella cappella della Madonna del Fuoco nella cattedrale di Forlì, per Longhi "l'ultima cupola che tenga"). L'inclinazione barocca va di pari passo con un intelligente recupero carraccesco, come a sottolineare il ruolo prioritario svolto in questa direzione da Annibale e soprattutto da Ludovico, anche nell'opera di Domenico Maria Canuti, autore di fastose imprese decorative non solo in città (l'*Apoteosi di Ercole* in palazzo Pepoli, 1669-1670), ma persino nella stessa Roma, dove il soffitto della chiesa dei Santi Domenico e Sisto, da lui affrescato insieme a Enrico Haffner tra il 1673 e il 1675, è pressoché coevo a quello che il Baciccio esegue tra il 1674 e il 1679 nella chiesa del Gesù. E allo stesso nodo rinviano gli avvisi di Giovanni Antonio Burrini, che pure si era potuto giovare anche dell'insegnamento di Pasinelli, e poi quelli del grande Giuseppe Maria Crespi.

Posizioni di relativa indipendenza rispetto a Bologna caratterizzano gli altri centri emiliani, la cui attività artistica non è tale da oltrepassare, se non in rari casi, le mura cittadine. Ciò si dice per Ferrara, declassata nel 1598 da capitale del ducato estense a satellite dello stato pontificio, nella quale, dopo gli episodi per più versi rimarchevoli costituiti dallo Scarsellino e da Carlo Bononi, del pari importanti per la formazione dello stesso Guercino, sono attivi artisti di respiro più limitato, come Giuseppe Avanzi e Costanzo Cataneo, ma non manca di sorprendere l'attività del misterioso caravaggesco Jan van Beyghem. A Modena, scelta da Cesare I d'Este come nuova capitale, sono attivi dapprima il ferrarese Ludovico Lana, connotato da "un gratissimo misto di colorito su la maniera, e gusto del Guercino, e d'altre buone Scuole di Bologna", e alla sua morte il francese Jan Boulanger, che per Francesco I decora il palazzo ducale di Sassuolo all'insegna di un esuberante quanto divertito citazionismo; ma è poi la fastosa galleria di dipinti cinquecenteschi allestita dallo stesso Francesco I d'Este e dai suoi successori nel grandioso palazzo di Modena, opera del berniniano Bartolomeo Avanzini, a dettare i modi colti e ricercati di Francesco Stringa. A Reggio, dopo la fervida attività dei bolognesi Spada, Tiarini e Reni, segno delle potenzialità economiche della seconda città del ducato, s'impongono Luca Ferrari, destinato a incontrare grande fortuna anche in Veneto, e il più appartato ma non meno forte Paolo Emilio Besenzi. Più eterogenea è la produzione pittorica nel ducato farnesiano di Parma e Piacenza, dove non attecchisce né l'insegnamento del modenese Bartolomeo Schedoni, per breve tempo pittore di corte di Ranuccio I, né quello del parmense Giovanni Lanfranco, la cui gloria si consuma tra Roma e Napoli; e, mentre gli artisti locali sono impegnati in imprese di second'ordine, le commissioni importanti vanno a pittori forestieri.



Barocco

il Gran Teatro delle Idee

FORLÌ, MUSEO CIVICO SAN DOMENICO 21 FEBBRAIO - 28 GIUGNO 2026

LE MOSTRE FIORENTINE DEL 1922 E IL RITORNO AL SEICENTO

FERNANDO MAZZOCCA

La rivalutazione del Seicento e dell'arte barocca, iniziata alla fine dell'Ottocento e culminata nel 1922 con la grande mostra dedicata alla *Pittura Italiana del Sei e Settecento* in Palazzo Pitti a Firenze, per poi consolidarsi nei due decenni successivi grazie al contributo di critici e storici dell'arte, tra cui i più influenti furono Matteo Marangoni, Lionello Venturi e Roberto Longhi, si è riflessa in maniera diversa nelle esperienze degli artisti, da Boldini a Fontana, che hanno segnato il percorso del Novecento italiano.

Considerata da Francis Haskell nella sua esemplare ricostruzione della nascita delle esposizioni – *The Ephemeral Museum* – un evento “stupefacente”, la mastodontica rassegna fiorentina con oltre mille dipinti distribuiti in quarantotto sale della reggia dell'ex capitale postunitaria, quelle sontuosamente arredate degli Appartamenti Reali al primo piano e quelle del secondo piano nella istituenda Galleria d'Arte Moderna, rivelava al grande pubblico un universo artistico sconosciuto, raccontato attraverso “storie artistiche” regionali interpretate attraverso l'ancora discussa etichetta storiografica del Barocco.

Nella convinzione che fosse giunto il “momento di avviare ordinatamente l'attenzione del pubblico italiano e straniero su questa epoca insigne dell'arte nostra”, il suo promotore Ugo Ojetti richiama a raccolta “tutti i cultori d'arte” avvertiti dell'esigenza di “mettere ordine in questo caos”, “confrontare, dedurre, fissare le origini, le concordanze, le influenze, in questa folla disparata”, in modo da “sceverare i discepoli dai maestri, fissare le famiglie spirituali e i loro stipiti”, tentando finalmente “con tanto prezioso materiale una costruzione storica e critica degna di esso”.

Il compito di individuare e studiare le opere da esporre, come quello di avanzare nuove attribuzioni, venne affidato a tredici commissioni regionali e quattro straniere dove figuravano i nuovi protagonisti della storia dell'arte italiana, come Lionello Venturi, Ugo Nebbia, Antonio Muñoz, Mario Salmi, Gino Fogolari, Aldo De Rinaldis, Giulio Cantalamessa, Wilhelm von Bode e Hermann Voss. Tra questi il più autorevole per la profondità e l'esemplarità delle sue indagini su personalità prima sconosciute come Mattia Preti, Orazio Borgianni, Battistello Caracciolo, Orazio e Artemisia Gentileschi, cui sarebbero poi seguiti i più celebri studi caravaggeschi, fu Roberto Longhi che prenderà le distanze da questa operazione, ricordando come, anche se “gli studi per l'impresa così sterminata non erano a punto”,

l'Ojetti uomo sensibilissimo alle bave vaganti del gusto e, in particolare, commosso dalla prima insorgenza di studi caravaggeschi, si buttava impropriamente a ordire la grande mostra Seicentesca di Palazzo Pitti, che finì per dilatarsi anche al Settecento, forse perché qui brillavano da tempo le stelle fisse di Tiepolo e affini.

L'allusione era alla fortuna di Tiepolo, che in qualche modo poteva

considerarsi l'ultimo dei grandi pittori barocchi, iniziata sul versante figurativo con l'Hayez maturo, lo storicismo di Giuseppe Bertini e Mosè Bianchi e poi consolidata sul versante critico, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo, con le pubblicazioni di grande successo di Pompeo Molmenti. Avrebbe infine trovato la sua ultima eclatante manifestazione nelle grandi imprese decorative di Ettore Tito, tra il monumentale soffitto affrescato tra il 1921 e il 1925 con l'allegoria della *Conquista di Tripoli* nella sala da ballo di Palazzo Volpi a Venezia e la gigantesca tela con la *Gloria di Maria trionfante dopo il Concilio di Efeso* (1929-1933) realizzata per rimpiazzare la volta dipinta da Tiepolo nella chiesa degli Scalzi, distrutta dai bombardamenti della Prima guerra mondiale.

Il grande veneziano, verso cui Longhi mostrerà sempre la sua insoddisfazione anche per il funesto esempio che – a suo parere – aveva continuato ad esercitare con la sua retorica sui pittori contemporanei – pensiamo anche all'omaggio che gli aveva reso Boldini riproducendo la magnifica pala della *Vergine con le sante Rosa da Lima, Caterina da Siena e Agnese da Montepulciano* nella chiesa dei Gesuati a Venezia – chiudeva un percorso che aveva il suo fulcro nella presenza trionfante di Caravaggio di cui, nella grandiosa Sala delle Nicchie, si potevano addirittura ammirare i dipinti di San Luigi dei Francesi. Celati nel buio della chiesa romana, emergevano ora nella loro vertiginosa bellezza di cui finalmente ci si poteva rendere conto.

La mostra fiorentina rifletteva, nel bene e nel male, i nuovi e incalzanti studi sul Seicento, molti dei quali saranno ospitati sulla influente rivista di Ojetti “Dedalo”, facendo conoscere e apprezzare finalmente a un vasto pubblico, non solo italiano, una grande stagione, quella appunto del Barocco, finora incompresa e poco conosciuta, anche perché intesa come un periodo di decadenza rispetto agli splendori del Rinascimento.

Ojetti, soddissatto di questo risultato che segnava il riscatto di quel secolo ora visto non più come la “contraddizione al Rinascimento” bensì la “sua conclusione”, individuava tra i principali meriti della mostra fiorentina

il conforto che essa ha dato ai pittori viventi: e dico viventi non solo per dire di quei pittori che respirano e camminano, ma per dire quelli che operano, anzi adesso tornano a operare con rispetto della tradizione, con amore dei loro antichi, felici di trovare in Italia, di trovare anche in questi due secoli d'arte italiana, guide e maestri ben più sicuri e più saldi di quelli che per seguire la moda essi andavano a cercare oltre monte. Le visite e i consensi più cari ci sono stati insomma quelli dei pittori. Chi s'è innamorato del calmo equilibrio di Guido Reni, del “dolce Guido”, e chi dei nervosi capricci del Magnasco; chi della grassa pittura di Luca Giordano nei suoi quadri d'erbe e di frutta, e chi del modellare caravaggesco a colpi e rimbalzi e scivoli di luce.

Quanto questo invito ad affrancarsi dai modelli artistici stranieri e il richiamo alla tradizione rispondessero alla scena figurativa che allora si andava configurando in Italia dava occasione di verificarlo la mostra della "Fiorentina Primavera" organizzata da Sem Benelli e allestita nella stessa primavera del 1922 nel Palazzo delle Esposizioni inaugurato al *parterre* di San Gallo. Tra gli artisti presenti, come Romano Romanelli, Aldo Carpi, Giannino Marchig, Llewelyn Lloyd, Libero Andreotti e Antonio Maraini, tutti estranei alle avanguardie e accomunati dal rispetto e da un atteggiamento di continuità rispetto alla tradizione, risaltava la personalità di Baccio Maria Bacci citato da Ojetti come "la più notevole rivelazione fiorentina dell'esposizione". Peraltro era significativo che insieme a Matteo Marangoni e Maraini si fosse occupato dell'allestimento della mostra di Palazzo Pitti, venendo direttamente a contatto con i dipinti seicenteschi, di cui si ritrova eco nella sua produzione: già quella presente in quell'occasione e in quella successiva. Pensiamo soprattutto alle suggestioni caravaggesche evidenti nel *Riposo dei cavatori sul Monte Ceceri* e *Il buon samaritano* del 1925, come nel *Figliol prodigo* dell'anno successivo tutte opere che rappresentano una "profonda e convinta riscoperta delle parabole evangeliche da trasportare entro un moderno contesto sociale". Come risulta da una pagina del suo diario in data 18 gennaio 1922, era chiara la sua aspirazione a confrontarsi con la forza espressiva del riscoperto Merisi reinterpretata in chiave di dinamismo plastico modellato dalla luce:

Nel pomeriggio visto da Marangoni due copie del Caravaggio: "L'incredulità di San Tommaso" e il "Sacrificio di Isacco" (Ricordarsi della testa di Isacco). Bisogna arrivare a quella potenza. I piani enormi, colpiti in pieno dalla luce, quasi tutti di un tono e di un colore, sono retti ai bordi dal contorno che, sfumato verso l'interno, fa risaltare i valori racchiusi come se fossero delle gemme incastonate. Modellato efficace ma larghissimo. I contorni ai quali ho accennato danno col *movimento* origine al modellato interno.

Un altro protagonista della "Fiorentina Primavera" fu Armando Spadini, un artista allora oggetto di un vivace dibattito critico tanto da creare un vero e proprio "caso", che si era distinto per la sintesi da lui operata tra le suggestioni dell'Impressionismo e il richiamo alla tradizione italiana, individuata appunto nel Seicento. Dopo un'iniziale chiusura da parte del gruppo di "Valori Plastici", rappresentata dalle feroci stroncature di Roberto Melli, Carlo Carrà e soprattutto Giorgio De Chirico, che lo aveva definito "un impressionista fesso di quelli scadenti e inutili", proprio la sua partecipazione alla mostra fiorentina offrì l'occasione di riabilitarlo, come dimostrava l'intervento di Savinio, cui si deve la sua presentazione in catalogo. Per la tormentata ricerca di un'irraggiungibile perfezione legata a una limpida vicenda esistenziale intessuta dagli affetti familiari, la sua arte

[...] non costituisce un semplice esempio di mimetismo dai francesi, poiché nel suo lato più interessante e vitale, rimane pur sempre italiana e tende a ritrovare la corposità di volumi, i turbamenti coloristici, l'immaginoso giuoco delle luci e delle ombre del Seicento caravaggesco.

Pesava, come sottolineò Ojetti, l'assenza alla "Primavera fiorentina" di altri due protagonisti del ritorno alla tradizione, nella cui opera era evidente il richiamo al Seicento, come Ettore Tito e in particolare Felice Carena che, dopo il suo trasferimento a Roma nel 1906, aveva sempre più frequentato i musei, come continuerà a fare a Firenze dove arriverà nel 1924 per insegnare all'Accademia di Belle Arti. Nei capolavori della prima metà degli anni venti, come la *Quiete*, la *Cena in Emmaus* e gli *Apostoli* o le nature morte, la suggestione di Caravaggio passa attraverso il filtro di Cézanne conferendo un solido impianto plastico alla composizione

Nella schiera fiorentina degli artisti coinvolti nella rivisitazione del

Seicento va inserito anche l'eccentrico pittore triestino Giannino Marchig che in due grandi dipinti come *La morte di un autore* del 1923-1924, relativo al tema allora ritornato di grande attualità sia in ambito letterario che figurativo della commedia dell'arte vista come espressione dell'identità italiana, e *La resurrezione di Lazzaro* del 1926, per la chiesa di San Frediano in Cestello, rivelava nell'enfasi scenografica della composizione un *pathos* tutto caravaggesco declinato attraverso la potente regia dei gesti e delle luci. È stato notato come questa ripresa corrispondesse all'attualità che assumeva la riscoperta figura di Caravaggio "in quest'epoca – secondo Sergio Ortolani – che, molto impoverita da slegamenti culturali e sociali e dalla ricerca artistica del particolare espressivo, trascura stile costruzione quadro e, quello che più alto, la serie delle grandi opere, intese come grandi cimenti, compatte intorno alla personalità lirica del creatore".

De Chirico, "Valori Plastici" e la polemica sul Seicento

La rivalutazione critica e storiografica del Seicento, come la sua ricaduta sulle esperienze degli artisti contemporanei, dovevano suscitare una vivace polemica che, proprio nel 1922 in coincidenza con le mostre fiorentine, ebbe la sua ribalta sulla rivista "Valori Plastici", vedendo il coinvolgimento di pittori come Giorgio De Chirico, Carlo Carrà e Cipriano Efisio Oppo, critici come Lionello Venturi, Raffaello Franchi, Eva Tea e Margherita Sarfatti, scrittori e saggisti come Emilio Cecchi, Massimo Bontempelli e Curt Erikch Suckert, che non aveva ancora adottato lo pseudonimo di Curzio Malaparte. Questa "inchiesta su Seicento" rappresentò una grande occasione di confronto tra la cultura letteraria e quella figurativa, inserendosi nella secolare polemica sul barocco.

Un anno prima della grande rassegna di Palazzo Pitti fu De Chirico, reduce dall'avventura metafisica e già proiettato nel mito del "Pictor Optimus", ad aprire con un memorabile intervento intitolato icasticamente *La mania del Seicento* la polemica. Vi si scagliava contro le "riviste di lusso" che "dedicano tutti i lucidi fogli della loro carta patinata allo studio e alla riproduzione delle pitture del Seicento e gli inneggiatori, sotto l'egida di una parola potente la *Tradizione*, additano alle nuove schiere dei giovani pittori il secolo fumoso dei bitumi e delle screpolature". Quel Seicento dove "vediamo nascere e crescere robusto e potente, con la stupidità d'un Ercole fanciullo assassino di musicisti, quel senso borghese banale e imbecille che ancora sopravvive, degenerato fino all'inverosimile, in tutti i pittori esteri e nostrani che vanno per la maggiore". L'avversione di De Chirico verso il barocco si spiega con il suo rifiuto dell'Impressionismo e delle avanguardie, derivato anche dalla sua formazione in Germania, a Monaco di Baviera, dove era divenuto a conoscenza della "revisione e rivalutazione dell'arte barocca nel senso odierno del termine, opera essenzialmente del Wöfflin e del Riegl" che "sarebbe inconcepibile senza l'assimilazione dell'Impressionismo". In quanto le "categorie istituite dal Wöfflin per il Barocco non sono altro che un'estensione delle idee dell'Impressionismo all'arte seicentesca o meglio ad una parte sola di essa, poiché anche Wöfflin può giungere a una definizione univoca di Barocco solo a patto di trascurare il classicismo seicentesco". Peraltro nel suo *Rinascimento e Barocco* del 1888, pubblicato in versione italiana nel 1928, aveva sostenuto che, dato l'affinità del nostro tempo al "Barocco italiano almeno in certi fenomeni", l'"artista moderno dovrebbe darsi la pena, per rendere l'oggetto interessante come quadro", di usare "effetti di luce, effetti d'aria, di paesaggio, e dovrebbe porre in linea secondarissima l'effetto architettonico".

A queste istanze, fatte proprie da Croce e dall'estetica purovisibilista imperante che portava alla riconferma del nesso tra Barocco

e Impressionismo, De Chirico aveva opposto nel 1920 la “magia della linea”, “meravigliosamente” sentita dai Greci, “perfettamente dritta o dolcemente curva o ancora rivolta esattamente a spirale come il ricciolo di una dea”, e aveva dedicato un saggio fondamentale a *Il senso architettonico della pittura antica*. In nome di queste convinzioni condannava il secolo del barocco dove

vediamo spegnersi nei pittori ogni principio di rivelazione e di scoperta, ogni attenta curiosità per il mondo che li circonda e subentrare invece una specie di vigliaccheria tanto riguardo a ogni ricerca tecnica o di mestiere quanto riguardo a ogni contenuto spirituale dell'opera [...] il pittore cerca di sfruttare il trucco, il giuocchetto del contrasto violento ed il pubblico borghese diseducato, poco assuefatto ai mondi dello spirito trova un facile e istintivo godimento nella contemplazione di simili opere.

Questo valeva per quei pittori contemporanei, definiti brutalmente “secessionisti” o “idiota schiera di pennellatori” che, come Spadini, si erano orientati tra l'Impressionismo e il ritorno a suggestioni seicentesche, riducendo la “magica severa e complicata arte pittorica a una specie di trucco decorativo, a un ornamento di effimero estetismo, riducendo il naturalismo a un'“arte ibrida, borghese, piatta, grossolana e ignorante” per soddisfare “tanto gli ambienti ufficiali e pseudo accademici, quanto quelli della borghesia istruita”. Il riferimento era a Lionello Venturi, innamorato della “purezza impressionistica” del *Tobiolo* di Spadini che aveva fatto acquistare a Riccardo Gualino e a Ojetti che ne rivendicava la “parentela col grande seicento romano (Annibale Caracci, Reni, Domenichino, Guercino, Maratta, Pietro da Cortona) [...] netta come scritta in un documento” o la “vena rubensiana di bel mestiere”.

D'accordo con De Chirico, Carlo Carrà interveniva nella polemica promossa da “Valori Plastici” con una raccomandazione più esplicita:

Rifuggiamo dal credere a certi innesti stilistici quando questi sono di carattere puramente sensuale e formale. L' epoca nostra non ha affatto bisogno di essere indirizzata alle bravure sensualistiche delle pitture secentesca e settecentesca, verso le abilità e le virtuosità formali che furono la negazione dell'arte. [...] *Più che spingerli [gli artisti] verso i virtuosismi formali, occorre dare loro il senso della spiritualità, della misticità e della purezza, anche stentata, non quello della bravura*. Perciò più che alla pittura secentesca o settecentesca, meglio è, a parer nostro, richiamarli a Giotto, a Pier della Francesca o magari a Simon Martini. So che l'amico Soffici mi urlerà e m'accuserà di voler un'arte arcaista. Ma io risponderò che non voglio nessun preraffaellista *sibbene, promuovendo lo studio di quelle epoche remote intendo spingere i giovani artisti ad iscriversi in quelle che sono le origini della nostra pittura italiana e mediterranea*.

La “brezza barocca” tra suggestioni futuriste, l'espressionismo esistenziale della Scuola Romana e la rivoluzione spazialista di Fontana. Fortune di Caravaggio e Bernini

Il dibattito si ampliava con il decisivo intervento di Massimo Bontempelli che vedeva addirittura nel Futurismo l'ultima manifestazione di una vocazione sperimentale iniziata con il Barocco:

E come il decadentismo e poi i vari avanguardismi francesi e tedeschi sono stati l'ultima espressione del periodo romantico, così il decadentismo nostro (dannunziano) e la nostra avanguardia (futurismo) sono (sia pure sotto l'influsso di quelle correnti esotiche) l'estrema vibrazione del vasto moto romantico che cominciò col seicento.

Così, sottolineando una significativa coincidenza, rifletteva che “c'è stato in questi giorni a Roma, un improvviso e molteplice sbocco d' arte avanguardista: futurismo applicato al cabaret. E c'è di questi giorni, in tutta Italia, scoppiata a Firenze un'esplosione di interesse per l'arte barocca”.

Queste suggestioni rimandavano al percorso tracciato da Roberto Longhi che non intervenne nel dibattito perché aveva, come abbiamo visto, preso le distanze dalla mostra di Ojetti, sia per quanto riguardava il rigore scientifico sia per le pericolose ricadute che il nuovo gusto, quella che per De Chirico era la “mania del Seicento”, aveva avuto e stava avendo sulla pittura contemporanea.

Nella stagione de “La Voce” – siamo negli anni immediatamente precedenti alla Grande Guerra – il giovane critico di Alba, che si era laureato nel 1911 con Pietro Toesca all'Università di Torino discutendo una tesi su Caravaggio, si era dotato, basandosi sulle teorie della purovisibilità di Konrad Fiedler e Adolf von Hildebrand, di un “organismo semantico in grado di leggere d'un fiato *I pittori futuristi e Mattia Preti*”, i due fondamentali articoli apparsi appunto sulla rivista di Prezolini.

Nel primo articolo, nato come recensione alla mostra futurista organizzata nel ridotto del teatro Costanzi a Roma, si coglie la suggestione di *Renaissance und Barock* di Wöfflin. Il secondo anticipa anche nel metodo i nuovi contributi seicenteschi su *Orazio Borgianni* (1914), *Battistello* (1915) e *Gentileschi padre e figlia* (1916) comparsi su “L'Arte”, l'autorevole rivista di Adolfo Venturi. Nel frattempo l'uscita nel 1914 del volume *Scultura futurista Boccioni* lo conferma tra i più consapevoli interpreti in quegli anni di quella grande stagione dell'unica avanguardia italiana. Lui, che aveva intitolato un capitolo della tesi *Interpretazione di Caravaggio. Forma-Luce-Colore-Movimento* dove il riferimento al lessico futurista è evidente, nel già citato articolo *I pittori futuristi* rifletteva, traducendo su un piano storico le reminiscenze wöffliniane, sul fatto che

[...] il problema del futurismo rispetto al cubismo è quello del Barocco di fronte al Rinascimento. Il Barocco non fa che porre in moto la massa del Rinascimento: la liscia facciata di una chiesa, una tavola di pietra spessa e robusta s'incurva oppressa da una forma gigante. Al cerchio, succede l'ellisse. Cerchio è staticità abbandono riposo. Ellisse è cerchio compresso, energia all'opera, movimento. Così la materia costruttiva circolare della pianta centrale si sfascia, a distanze ideali metriche, di pressioni solide di pilastri, e tra quelle ridonda. La cupola non è più la gelida e senzata calotta, coperchiata sulla chiesa *après coup*, ma si esprime e s'inarca fuori dei fianchi pressi, come dalle labbra strizzate di una ferita larga e profonda esce un fiotto di sangue velare e cupolato. I volumi già commessi si sconnettono e agiscono col respiro della loro vacuità angolare.

Lo scarto dalla staticità architettonica cubista al dinamismo spaziale futurista si precisa in termini di forma aperta barocca:

Dallo studio dei piani superficiali del cubismo, per non raggelare la materia anzi per scatenarla, egli [Boccioni] è venuto a concepirla come un sovrapporsi di piani che si sfogliano, che si smallano come intorno a un compatto nucleo centrale; ed è il moto rotatorio impresso a questo nucleo che gli fa scartocciare la forma all'esterno come Saturno libera da sé gli anelli.

Nella *Scultura futurista Boccioni* Longhi inseriva quella a suo avviso straordinaria e innovativa esperienza plastica in un “filo condotto” che dall'impressionismo conduce direttamente al dinamismo”, riflettendo come

[...] i piani di Michelangelo si increspino sotto la fastidiosa brezza barocca che dura da Bernini a Rosso. Dirò – se non avrò allora cambiato opinione – che se Bernini avesse avuto genio, ciò che gli nego, non avrebbe infine dovuto riuscire lontano dagli ultimi tentativi per una grande scultura.

Se a proposito di *Sintesi del dinamismo umano*, un'opera di Boccioni andata poi distrutta, parlava di una “architettura tortile, non più murata”, definiva *Lo sviluppo di una bottiglia nello spazio* del 1912 una “piccola girandola congelata”, usando una terminolo-

gia, in particolare l'aggettivo tortile, dove il rimando al Barocco e proprio al Bernini del baldacchino vaticano non possono sfuggire. La vis polemica contro il grande scultore si spiega, come nel caso di Tiepolo, con la controversa fortuna di cui era stato oggetto già dall'Ottocento e a una sua pericolosa influenza sugli sviluppi della scultura moderna.

Comunque la posizione di Longhi va inquadrata oltre che nella sua formazione purosensibilista in una cultura letteraria, ben avvertibile anche nella tensione immaginifica della sua scrittura, che rimandava a quel nesso tra Barocco e Decadentismo che era stato innescato dal poeta e critico Enrico Nencioni. Questo insigne anglista si può considerare la prima chiara voce in Italia di rivalutazione della cultura e dell'arte seicentesche, avanzata nella famosa conferenza sul *Barocchismo* tenuta a Firenze nel 1894, ripubblicata nel 1911 nell'edizione dei suoi scritti con la prefazione di Gabriele D'Annunzio che sottolineava le "formidabili facoltà di comprensione" di quel "suo discorso". Pensiamo infatti a felici intuizioni, come quando sostiene che i "Barocchi, anche i più decadenti, ebbero un vivo interesse per l'ambiente, come i grandi artisti moderni", o quando rivendica la centralità e il ruolo storico di Bernini in quanto rappresenta la "reazione del genio individuale contro il sistematico classicismo accademico e dottrinario degli ultimi anni del Rinascimento".

La sua considerazione del grande scultore come erede di Tasso e di Palestrina la ritroviamo proprio nel D'Annunzio delle *Elegie romane* quando la musica di quel compositore gli evoca l'"abside nel mistero avvolta" dove "al fuoco luce il metallo, enorme. / Sorgono scintillando per l'ombra le quattro colonne, / che nel pagano bronzo torse il Bernini a spire". Quel Bernini che gli appare in una dimensione wagneriana come la prefigurazione dell'artista totale, quando

fece rappresentare a Roma un'opera per la quale egli stesso costruì il teatro, dipinse le scene, scolpì le statue e gli ornamenti, inventò le macchine, scrisse le parole, compose la musica, regolò le danze, ammaestrò gli attori, danzò, cantò, recitò.

Se pensiamo alla successiva ricaduta di questo vulcanico Bernini in ambito figurativo il pensiero va a ambiti diametralmente opposti, tra il dinamismo spaziale del futurista Boccioni e il drammatico modellato di una estenuata materia, sia che si tratti di marmo che di bronzo, dell'ultimo dei simbolisti Adolfo Wildt, il "pazzo" che "ha creduto di sfilare il mondo con una caricatura goffa e barocca della realtà".

In tutt'altra direzione rispetto a di Bernini ci rimanda la fortuna di Caravaggio che, prima di diventare la *star* della mostra fiorentina del 1922, aveva visto la sua grandezza rivelata da Lionello Venturi. In un suo personale percorso storico, che partiva dalla rivoluzione tonale di Giorgione e che sarebbe approdato all'Impressionismo, il Merisi "giganteggia come uno dei più grandi iniziatori della pittura moderna":

[...] morto abbandonato sul lido, lasciò un'eredità artistica per un futuro non prossimo. E oggi molti giovani pittori che continuano a venire a Roma per l'artistico pellegrinaggio, si sentono forse soggiogati dalla Sistina, entusiasti altrove, ma non provano – più di uno me lo ha confessato – tanto impulso al lavoro e alla gloria, tanto slancio di affetto, come dinanzi alle opere del Caravaggio.

Venturi guardava quindi con fiducia alle prospettive delle nuove generazioni, nella convinzione che

[...] la civiltà pittorica del tono non fu distrutta, e tuttora vive non in Italia soltanto. Essa ha formato dal Cinquecento in poi tutta l'Europa pittorica. Per essa Rubens o Velázquez, Rembrandt e gli Impressionisti francesi hanno potuto creare i loro capolavori. [...] Michelangelo da Caravaggio compì logicamente la traiettoria del

tono, e distrusse il colore, donde era nato il tono, per ritornare all'effetto pittorico puro.

Certamente l'eredità di Caravaggio nella pittura italiana tra le due guerre è variegata e complessa, controversa e contraddittoria, e riesce difficile conciliare le diverse esperienze se pensiamo al tonalismo impressionista di Spadini e Carena, o all'esaltazione dei valori plastici del modellato e alle indulgenze più realistiche di Bacci, Carlo Socrate, Cipriano Efisio Oppo e Gregorio Sciltian, del quale Longhi rivendicava, presentandolo nel catalogo della mostra organizzata alla Casa d'Arte Bragaglia a Roma nel dicembre del 1925, la "veridicità palmare", a "metro costante della natura e della vita", espressa soprattutto nelle nature morte dove le "semplici consolazioni del reale" ci risarcivano del "trillo sterilizzato di qualche usignolo meccanico", concludendo che "così come al Caravaggio o al Velázquez giovane, una veracità palmare, un portento in evidenza stiano dinanzi agli occhi di Sciltian come metro costante della natura e della vita".

Nel 1936 con un dipinto dimostrativo come il *Bacco all'osteria* il pittore armeno ci offriva il manifesto finale di questo neorealismo caravaggesco che nella Roma tra gli anni venti e trenta era stato soppiantato da un approccio del tutto diverso al Seicento riconducibile a suggestioni letterarie già maturate in seno al gusto decadente. Alla visione eroica di D'Annunzio un raffinato esegeta come Guido Muoni nel suo autorevole e diffuso saggio sul *Sentimentalismo della letteratura italiana* aveva contrapposto una sorta di tormento esistenziale che dalle inquietudini barocche discendeva direttamente a Baudelaire e ai simbolisti:

La libidine fosca di quei secentisti ha intense rassomiglianze con quella che fu la roditrice dell'anime e fonte amara di poesia al Baudelaire, ed ai così detti decadenti francesi. Sono sue caratteristiche la ricerca della stranezza eccitante nei caratteri fisici della donna, ed il sadismo, la mistura del dolore fisico e morale con l'amore, a flagellare la libidine, a risvegliare i sensi assopiti e stracchi [...] "La cortigiana frustata" (del Brignole-Sale) anticipa le lascivie mostruose del Goya, del Rops, dell'Odilon Redon.

Queste suggestioni sembrano anticipare il clima del cosiddetto "espressionismo barocco" con cui sono state identificate, tra arte e letteratura, le esperienze della Scuola Roma da Scipione a Leoncillo. Per questi giovani artisti fu determinante il sostegno di critici e letterati di formazione e generazioni diverse, come Giuseppe Ungaretti e il giovanissimo Leonardo Sinisgalli cui si deve questa testimonianza rivelatrice:

[...] tra il '29 e il '30 i Canti di Maldoror passavano per le mani degli amici e Ungaretti portava in giro il secondo volume degli scritti profetici di Blake. Furono anni ricchi: Ungaretti scriveva gli *Inni*, ritrovava i suoi più forti accenti, traduceva l'*Anabasi* di Saint-John Perse e pubblicava su "Le roseau d'or" i tumultuosi versi a Caino [...] Scipione allora capì meglio il suo Greco, e la Roma del Borromini.

Per il poeta il "vuoto dell'ispirazione poetica appare con Michelangelo e poi il Barocco che Michelangelo inventa". Michelangelo, l'"atleta del tormento di tre secoli" gli fa intuire l'anima tragica, la potenza lirica di Borromini, di cui individua "l'accorato distacco, la vertigine, l'annuvolamento di forme strane sorprese di sfuggita", e del Barocco che ci dischiude il "segreto di Roma". Ricorda che solo dopo aver compreso il Barocco Roma "cominciò a divenirmi più familiare, avvenne attraverso l'alternanza delle stagioni che essa mi si fece a poco a poco più vicina". Rimanda quindi a Scipione in cui ritrova "i rossi porpora e i rossi di penombra, il rosso delle ferite e il rosso della passione, il rosso gloria, tutto il rosso all'interno del rosso che il vecchio travertino e le acque torpide del Tevere ingoiavano nei crepuscoli dell'estate romana".

Il tormento esistenziale e l'immagine infuocata della Roma baroc-

ca si ritrovano nelle vedute visionarie di Scipione, dominate da quel senso dell'incubo mistico che ritroviamo anche nelle sue figure di cardinali, di meretrici, ma anche nelle estrose nature morte dove gli oggetti sembrano evocati come in una seduta spiritica e si caricano di una loro fatalità, fortemente lirica. Nella prima monografia a lui dedicata nel 1939 Giuseppe Marchiori individuava nella pittura di Scipione una "costante barocca, non soltanto per quel variare sensibile della fantasia che determina, nell'esasperazione dei valori espressivi della linea, della forma o del colore, il senso della pittura, ma anche per una strana affinità spirituale, in un piano più propriamente storico, con artisti creatori come Góngora, Greco, Goya".

Questi riferimenti colgono bene l'essenza dell'espressionismo barocco di Scipione che ci ha consegnato l'essenza tragica della Roma seicentesca come ha riconosciuto Arturo Martini. In occasione della sua partecipazione alla Quadriennale del 1935, si era ritrovato a passeggiare "al tramonto sulla piazza davanti al Quirinale" e, "appoggiato al parapetto di marmo e guardando verso i tetti [...] si voltò e disse: 'Scipione! Scipione è stato l'unico che ha capito Roma! Guarda questo cielo che tinge e illumina le case e fa sembrar di carne le statue e i cavalli che sono di pietra! Lui è l'unico che ha capito questo'".

È stato notato come "lo sguardo di Scipione sul Seicento passa anche attraverso il De Chirico dei paesaggi campestri e romani, e soprattutto dalle nature morte realizzate tra il 1918 e il 1923, legate, per spirito e simbologia, ai canoni seicenteschi propri di questo genere, strettamente connesso ai temi della vita e della morte".

Negli altri protagonisti della Scuola Romana, come Mario Mafai, Fausto Pirandello, Ettore Ziveri, Corrado Cagli i richiami al barocco appaiono più occasionali e meno puntuali. Bisognerà andare oltre, tra la fine degli anni trenta, e gli anni quaranta e cinquanta, per ritrovare nella originale esperienza plastica di Leoncillo Leonardi – nei suoi immaginifici trofei in ceramica policroma insieme barocchi e piranesiani o nelle sue arpie e sirene che sembrano discendere direttamente dalla *Meretrice romana* di Scipione –, una cifra barocca altrettanto intensa e proiettata in una dimensione contemporanea.

Quanto non avviene negli anni quaranta e cinquanta per quella che viene considerata la fase barocca di De Chirico, scandita da un numero impressionante di autoritratti in cui si rappresenta "travestito" prediligendo elaborati costumi seicenteschi. Questi scandivano un vasto e variegato repertorio neobarocco, dove il pittore rinnegava la sua antica avversione per il Seicento, che caratterizza il "penultimo degli stili con cui si presentava al pubblico sempre ogni volta trasformato in modo camaleontico". Autocelebrandosi ormai come *Pictor optimus* aveva eletto soprattutto Rubens a propria guida, prendendo la pittura seicentesca, da Van Dyck a Velázquez, come punto di riferimento e di confronto. Sono anni di grande fervore creativo e di incessanti invenzioni, sia sul versante iconografico che stilistico. Il suo grande amico e esegeta Raffaele Carrieri gli dedica nel 1942 una preziosa monografia dove considera come

L'autore delle *Muse inquietanti* ora va in cerca di buone pesche e di costumi d'opera per i prossimi quadri. Le diversità delle materie l'attraggono: le grane e i riflessi delle stoffe, i pesci, l'anitra, la pelliccia di tigre reale indossata dalla pattinatrice, gli oggetti d'argento e di metallo, le tazze, le teiere, il bicchiere, il vino nel bicchiere. Dipinge quello che odora e quello che si vede. Dipinge scene sacre: la deposizione, la crocifissione, il calvario. Dipinge ritratti. Dipinge autoritratti. Si veste da pascià con un turbante di raso e di perle perché il raso e le perle sono difficili da dipingere. Dipinge Astolfo sull'ippogrifo. Dipinge tre arance. Dipinge tutto, non ha preferenze, gli basta la conoscenza e la coscienza del proprio mestiere.

Per lui questa nuova vocazione barocca significa una straordinaria varietà di soggetti e un sorprendente rigoglio formale che non ammette limitazioni né di temi, né di modi. Nota ancora Carrieri che "dal mondo classico di passa alla drogheria [...] dall'idealismo all'ironia, al gioco; dalla sintesi astratta al naturalismo; dai manichini ai lustrini; dai dioscuri all'oca morta". Il pittore nelle sue *Memorie* del 1945 spiega questa ultima fase creativa come la terza delle rivelazioni che avevano segnato la sua vita d'artista. Rivelazione che era scattata nell'inverno 1938-1939 in una visita al Louvre davanti a un quadro di Velázquez, grazie all'intervento della moglie e musa Isabella che gli avrebbe detto: "Questo non è colore prosciugato ma bella materia tinta".

Di fronte alla critica che lo incasellava in questa definizione De Chirico mostrava la sua insofferenza verso i termini di "barocco e barocchismo". Pensava che gli fossero stati affibbiati "tendenziosamente e maliziosamente" e in un'intervista rivendicava la sua indipendenza, convinto che

In fondo barocco significa un periodo di arte in cui per maestria acquisita e per libertà di espressione l'artista è arrivato a fare quello che vuole senza impegnarsi in stili speciali. Per esempio si potrebbe anche dire che l'arte classica greca sia barocca in confronto a quella arcaica e l'arte ellenistica, barocca in confronto a quella classica.

Nell'ambito di una tensione espressiva e di una sperimentazione della materia, opposte ai provocatori virtuosismi del *Pictor optimus*, il termine barocco è stato tirato in ballo dalla critica per definire la ricerca plastica innovativa, affidata prevalentemente a una sostanza incandescente come la ceramica policroma, di Leoncillo Leonardi, Lucio Fontana e Fausto Melotti tra la fine degli anni trenta e l'inizio di quelli cinquanta. Si tratta di esperienze che, anche se rispondenti a un clima comune, appaiono autonome. Dei tre scultori Fontana è l'unico ad avere precise ambizioni teoriche e a chiamare dunque consapevolmente in causa per quanto riguarda il suo percorso artistico il Barocco. Il suo *Manifesto Blanco*, indirizzato ai giovani allievi dell'Accademia di Belle Arti di Buenos Aires, segnava l'inizio dello Spazialismo che si rifaceva al dinamismo futurista, in particolare quello del Boccioni scultore, e alla poetica barocca:

Lo spazio viene rappresentato con ampiezza ogni volta maggiore durante diversi secoli. I barocchi hanno fatto un salto in questo senso: lo rappresentano con una grandiosità non ancora superata e aggiungono alla plastica la nozione del tempo. Le figure sembrano abbandonare il piano e continuare nello spazio i movimenti raffigurati.

Nel 1951, nel *Manifesto tecnico dello spazialismo*, Fontana riprendeva questi concetti, anche se non indicava modelli a cui potersi ispirare. Fu Guido Ballo nel 1950 a cogliere l'affinità tra il concetto chiave del Barocco di Bernini, quello del "bel composto" come fusione in un'unica esperienza totale di architettura, scultura, pittura e scenografia, e i primi ambienti spaziali di Fontana:

[...] un anno fa, in una sua mostra al Naviglio, non espose ceramiche, ma creava un ambiente spaziale: le forme si richiamavano in una luminosità diffusa [...] Poteva sembrare scenografia: era una grande ceramica, dove le forme libere si richiamavano tra loro in sordina, con un effetto suggestivo, e lo spazio diventava quasi palpabile, aderendo alle forme. Eravamo dunque alle estreme conseguenze del mito barocco.

È stato sottolineato come il concetto di "bel composto" fosse stato elaborato nelle prime biografie berniniane come quella di Filippo Baldinucci, significativamente pubblicata nel 1949, a cura di Sergio Samek Ludovici, nelle edizioni della Galleria milanese del Milione dove Fontana e Melotti organizzavano le loro mostre intercettate dalla critica più aggiornata. Lucia Ponti, in un articolo

comparso nel 1948 su "Domus", notava come Fontana "lo si dice barocco: un po' è barocco perché tale è la ceramica stessa, che è in fondo il barocco della scultura". Ma in un altro contributo, uscito nel numero precedente della stessa autorevole rivista, inquadrava quella esperienza nell'attuale crisi del linguaggio tradizionale della scultura – allora condannata da Arturo Martini come "lingua morta" – di cui

[...] vediamo approfittare in nostri scultori – ceramisti, da Fontana capostipite, a Leoncillo, a Melotti, a Fabbri che irrompono con la loro "scultura a fuoco", scultura con colore, volumi colorati. Questo intervento vivace della ceramica è, per certi aspetti, un po' come una fioritura barocca, provvisoria, estrosa, in reazione sia alla scultura classica, esausta, sia a quel deserto che hanno creato appunto i primi esperimenti astratti.

Questa fioritura estemporanea, individuata negli estrosi esperimenti tra scultura e pittura realizzati in ceramica, si traduceva in uno sforzo grandioso quando Fontana rivoluzionava veramente la natura stessa della scultura, partecipando al concorso bandito nel 1950 per la quinta porta in bronzo del duomo di Milano, conclusosi nel 1957 con la vittoria *ex aequo* divisa con Luciano Minguzzi che finirà per realizzare l'opera. Nei numerosi bozzetti e modelli in gesso, relativi a questo progetto in cui lo scultore profuse tutto il suo impegno, sono stati individuati richiami alla scultura tardo-barocca settecentesca, soprattutto mitteleuropea, e al furore plastico e dinamico di Bernini. Iniziava così lo straordinario percorso di Fontana nell'arte sacra che avrà nel 1955 un esito eccezionale con il grande modello in gesso dell'*Assunta* da realizzarsi in marmo per un altare dedicato a Sant'Agata sempre del duomo, di cui verrà infine realizzata nel 1972 solo una versione in bronzo. Colpisce anche in questo caso l'esplosione nello spazio di una materia magmatica dove la vertigine plastica e dinamica del Barocco sembrano approdare a limiti estremi.

Partendo come Fontana dalla modellazione della ceramica un contemporaneo, come l'oggi sessantenne romano Giuseppe Ducrot, è approdato negli ultimi anni a una grandiosa e riuscita sfida cimentandosi nella scultura monumentale. È stata giustamente sottolineata la "sua natura di artista controverso, di cui può essere messa in discussione la legittimità stessa di operare in un ritorno all'antico e al barocco, che facilmente può essere inteso come anacronistico".

Prestigiose commissioni ecclesiastiche, dalla Basilica di San Pietro a Santa Maria degli Angeli, hanno consentito a questo artista versatile e instancabile nella ricerca di nuove soluzioni tecniche e formali, assolutamente padrone della materia sia che si tratti del marmo che del bronzo, di virare il gusto barocco in una potente chiave post-moderna. Più una ventata che una brezza barocca, dove l'ispirazione dominante va forse più all'Algardi che al Bernini, anima l'eloquenza dei gesti e dei panneggi solenni dei suoi numerosi santi, come il colossale *San Benedetto* che dal 2005 domina con la sua sorprendente mole di bronzo il panorama di Cassino. Nel discorso recitato dalla grande poetessa Patrizia Cavalli per l'inaugurazione del monumento appare chiaro il significato di questo capolavoro che nel suo intenso dialogo con il passato si rivolge all'attualità:

È in attitudine seicentesca – di quel Seicento che per Ducrot, e non solo per lui, è l'ultimo grande periodo dove è ancora possibile rappresentare i santi – liberato il braccio dall'ingombro del manto, la mano protesa in un gesto cedevole a metà tra l'indicare e il benedire, indirizzando il suo sguardo mite verso il vasto spazio che c'è tra il cielo e la terra, farlo cioè guardare nel mezzo. Perché San Benedetto è proprio questo guardare e stare nel mezzo, questa operosità che trattiene le cose della terra pura pensando al Cielo, questo insieme di discernimento, senso della misura, chiarezza e accoglienza della tradizione, che è anche il meglio della nostra civiltà.



Barocco

il Gran Teatro delle Idee

FORLÌ, MUSEO CIVICO SAN DOMENICO 21 FEBBRAIO - 28 GIUGNO 2026

OPERE IN MOSTRA

SEZIONE 1

IL VERO E LA MERAVIGLIA. IL FASCINO DELL'ANTICO E I NUOVI VALORI ESTETICI

LUDOVICO CARRACCI
(Bologna, 1555-1619)
Conversione di Saulo
1587-1588
olio su tela, 279×171 cm
Bologna, Pinacoteca Nazionale

ANNIBALE CARRACCI
(Bologna 1560-Roma 1609)
Cristo in Gloria, Angeli e Odoardo Farnese
circa 1600
olio su tela, cm 194,2 × 142,4
Firenze, Gallerie degli Uffizi

MICHELANGELO MERISI
detto il CARAVAGGIO
(Milano, 1571 - Porto Ercole, 1610)
Incoronazione di spine
circa 1605
olio su tela, cm 178 × 125
Banca Popolare di Vicenza S.p.A. in LCA

PIETER PAUL RUBENS
(Siegen 1577 - Anversa 1640)
San Sebastiano liberato dagli angeli
1604 circa
olio su tela, cm 155,5 × 119,5
Gallerie Nazionali d'Arte Antica di Roma

Amazzone
Prima metà del II secolo d.C.
marmo microasiatico a grana fine,
27 × 127
Napoli, Museo Archeologico Nazionale

Gigante
prima metà del II secolo d.C.
marmo microasiatico a grana fine,
38 × 139
Napoli, Museo Archeologico Nazionale

Persiano morto
prima metà del II secolo d.C.
marmo microasiatico a grana fine,
35 × 96
Napoli, Museo Archeologico Nazionale

Galata morente
primo quarto del II secolo d.C.
marmo microasiatico a grana fine,
57 × 107 × 35 cm
Napoli, Museo Archeologico Nazionale

GIOVAN FRANCESCO BARBIERI
detto il GUERCINO

(Cento, 1591 - Bologna, 1666)
Consegna delle chiavi a Pietro (La cattedra di Pietro)
1618
olio su tela, cm 378 × 222
Cento, Civica Pinacoteca "Il Guercino"

GIOVANNI BATTISTA CARACCIOLO
detto BATTISTELLO
Napoli, 1578 - 1635
Immacolata Concezione con i Santi Domenico e Francesco di Paola
circa 1607-1608
olio su tela, 334 × 209 cm
Napoli, chiesa di Santa Maria della Stella
proprietà Ministero dell'Interno - Fondo Edifici di Culto

QUAYOLA
Strata #4
2011
HD Video
10' 09"

FRANÇOIS DUQUESNOY
(Bruxelles, 1597 - Livorno, 1643)
Santa Susanna
1629-1633
marmo di Carrara, h 230 cm
Roma, chiesa di Santa Maria di Loreto,
Pio Sodalizio dei Fornai

PIERRE PUGET e aiuti
(Marsiglia, 1620-1694)
Ratto di Elena
circa 1670
marmo bianco di Carrara,
219 × 74 × 90 cm
Genova, Museo di Sant'Agostino

ALESSANDRO TIARINI
(Bologna, 1577-1668)
Madonna col Bambino e i SS. Martino, Chiara, Francesco e Antonio da Padova
1619 circa (1625-1630)
olio su tela, 300 × 200 cm
Faenza, Pinacoteca

GIOVANNI BATTISTA GAULLI
detto il BACCICCI
Genova, 1639 - Roma, 1709
Adorazione pastori (Natività di Gesù)
1686 - 1687 (1679 circa)
olio su tela, cm 420 × 220
Fermo, Parrocchia San Domenico - Chiesa di san Domenico

Lanterna di Sant'Ivo alla Sapienza
Ricostruzione, 1999
Vienna, Albertina

FRANCESCO BORROMINI
1643-1659
Roma, Sant'Ivo alla Sapienza

FRANCESCO BORROMINI
(Bissone/Svizzera, 1599-Roma, 1667)
Disegno della lanterna di Sant'Ivo alla Sapienza di Roma
1649 - 1652
grafite, cm 90,8 × 37,2
Vienna, Albertina

FRANCESCO BORROMINI
(Bissone, 1599 - Roma, 1667)
Pianta della chiesa di Sant'Ivo e del cortile del palazzo della Sapienza
1632 - 1643
grafite e sanguigna, cm 69,8 × 47,6 cm
Roma, Archivio di Stato

ANDREA POZZO
(Trento, 1642- Vienna, 1709)
Modello per l'altare del beato Luigi Gonzaga nella chiesa di S. Ignazio
1697
Legno, cera, pittura a olio,
195 × 114 × 25 cm
Roma, Museo di Castel Sant'Angelo

FRANCESCO BORROMINI
(Bissone, Svizzera, 1599 - Roma, 1667)
Pianta della chiesa di Sant'Ivo e del cortile del palazzo della Sapienza
1632-1643
grafite e sanguigna, 698 × 476 mm
Roma, Archivio di Stato

GUILLAUME COURTOIS
detto il BORGOGNONE
(Saint-Hippolyte 1628 - Roma 1679)
Adorazione dei pastori
1665 - 1670
Olio su tela, cm 246,5 × 185
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

GUILLAUME COURTOIS
detto il BORGOGNONE
(Saint-Hippolyte 1628 - Roma 1679)
Adorazione dei Magi
1665-1670
olio su tela, cm 246,5 × 185
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

GIOVANNI SERODINE
(Ascona o Roma, 1594 o 1600 - Roma, 1630)
Elemosina di san Lorenzo
circa 1620-1625
olio su tela, cm 303 × 171
Veroli (FR), Museo dell'Abbazia di Casamari
Direzione Regionale Musei Nazionali Lazio

GIOVANNI BAGLIONE
(Roma, 1566 -1644)
Lavanda dei piedi
1628 circa
olio su tela, 205 × 130 cm
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica

PIETRO DA CORTONA
(PIETRO BERRETTINI)
(Cortona 1596 - Roma 1669)
Adorazione dei pastori
1625 circa
olio su tela, cm 335 × 205
Roma, Chiesa di San Salvatore in Lauro
(proprietà Pio Sodalizio dei Piceni, Roma)

SEZIONE 2

LA ROMA DEI PAPI.

IL GRANDE CANTIERE

Anonimo Italiano "C"
(attivo nella prima metà del XVI secolo)
Rilievo planimetrico del Pantheon con annotazioni autografe di Francesco Borromini
1514 (1519)
penna a inchiostro bruno e stesura acquerellata in bruno, 268 × 192 mm
1643-1659
Vienna, Albertina

FRANCESCO BORROMINI
(Bissone, Svizzera, 1599 - Roma, 1667)
Base di colonna antica
1620-1623 (1620-1667)
grafite su carta, 120 × 148,5 mm
Vienna, Albertina

FRANCESCO BORROMINI
(Bissone, Svizzera, 1599 - Roma, 1667)
Basi di colonne antiche
1620-1623 (1620-1667)
grafite su carta, 205 × 153 mm
Vienna, Albertina

FRANCESCO BORROMINI
(Bissone, Svizzera, 1599 -Roma, 1667)
Studio spaziale per l'edificazione del baldacchino dell'altare maggiore a San Pietro
1631
grafite su carta, cm 23,6 × 9,5
Vienna, Albertina

FRANCESCO BORROMINI
(Bissone, Svizzera, 1599 - Roma, 1667)
Prospetto parziale della chiesa di Sant'Andrea della Valle a Roma
post 1623
grafite su carta, 388 × 256 mm
Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

FRANCESCO BORROMINI
(Bissone, Svizzera, 1599 - Roma, 1667)
Progetto di un baldacchino per l'altare maggiore di Santa Maria a Cappella Nuova a Napoli pianta e alzato
1636 -1639/1641-1642 (1640-1650)
grafite su carta, 415 × 280 mm
Vienna, Albertina

GUARINO GUARINI
(Modena, 1624 - Milano, 1683; per Domenico Paulino: Torino, 1686)
Disegni d'architettura civile et ecclesiastica inventati, & delineati dal Padre d. Guarino Guarini Modonese
De Chierici Regolari Theatini Matematico dell'Altezza Reale di Savoia
Pianta della cappella del S. Sudario di Torino
Facciata interna del S. Sudario di Torino
Torino, Musei Reali - Biblioteca Reale di Torino

GIAN LORENZO BERNINI
(Napoli, 1598 - Roma, 1680)
Levantino sdraiato
circa 1648-1650
olio su tela, 50,7 × 76,1 cm
Courtesy Galleria BKV - Collezione Koelliker

FILIPPO GAGLIARDI (attribuito)
(Roma, 1606/1608 - 1659)

GUIDO UBALDO ABBATINI (?)
(Città di Castello, 1600 circa - Roma, 1656)
Visita di Innocenzo X alla Fontana dei Fiumi
circa 1651
olio su tela, 285 × 187 cm
Roma, Museo di Roma

GIAN LORENZO BERNINI
(Napoli, 1598 - Roma, 1680)
Nudo di spalle (studio per la *Fontana dei Fiumi*),
1649-1650
olio su carta applicata su tela, 47 × 58 cm
Collezione privata

PIETRO BERRETTINI
detto PIETRO DA CORTONA (copia?)
(Cortona, 1596 - Roma, 1669)
Veduta di Villa Sacchetti a Castelfusano
1632-1639?
olio su tela, 85 × 112 cm
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica

GIROLAMO RAINALDI
(Roma, 1570 - 1655)
Proposta per la facciata di Palazzo Pamphilj
1645
disegno su carta, mm 392 × 692
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

GIAN LORENZO BERNINI
(Napoli, 1598 - Roma, 1682)
Giovane ignudo in un contesto naturale
circa 1630-1640
olio su carta applicata su tela, 44,5 × 29,5 cm
Roma, collezione Fabiano Forti Bernini, erede Bernini

GIAN LORENZO BERNINI
(Napoli, 1598 - Roma, 1680)
Rio della Plata (modello preparatorio per la Fontana dei Quattro Fiumi)
1649-1650
terracotta, 57 × 37 × 26 cm
Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, cat. sc. 78

Entourage di Gian Lorenzo Bernini (Johann Paul Schor?)
Corteo del carro carnevalesco Chigi al Quirinale per il carnevale del 1658
tempera su pergamena, 125 × 375 mm
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

SALVATORE COLONNELLI SCIARRA
(Roma, attivo tra il 1700 e il 1764)
Circo Agonale oggi detto volgarmente Piazza Navona
1729
bulino, 290 × 425 mm
Roma, Antiquaria Sant'Angelo

MASSIMILIANO SOLDANI BENZI
(Montevarchi, 1656-1740)
Nettuno e Anfitrite
circa 1709
terracotta, 76 × 42 × 32
Firenze, Museo Stibbert

JOHANN PAUL SCHOR
(Innsbruck, 1615 - Roma, 1674)
Il corteo del principe Giovan Battista Borghese per il Carnevale di Roma del 1664
1664
olio su tela, 122 × 317 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi

ANDREA SACCHI,
(Nettuno? 1599 - Roma, 1661)

FILIPPO GAGLIARDI
(Roma, 1606/8 - 1659)

VINCENT LECKERBETIEN
detto MANCIOLA
(Anversa, 1595 - Roma, 1675)
Giostra del Saracino a Piazza Navona nel Carnevale del 25 febbraio 1634
1634 - 1644
olio su tela, cm 300 × 220
Roma, Museo di Roma

CESARE FIORI
(Milano (?) 1636 circa -1702)
Apparato sulla facciata della chiesa di Santa Maria della Scala per le esequie della Duchessa di Uceda
1671 circa
acquaforte e bulino su carta, 638 × 491 mm (impronta del rame), 656 × 493 (foglio)
Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli"
Ambito romano;
(Valduggia, 1643 - Roma, 1666)
Giovan Battista Falda (attribuito)

Disegno e prospetto del Theatro e nuovo apparato dentro la chiesa di S. Pietro in Vaticano, per la fontione / della canonizzazione di S. Francesco di Sales vescovo di Geneva fatta da nostro Signor Papa Alessandro VII

1665
acquaforse, 375 × 465 × 35 mm (cornice)
Residenze reali sabaude - Direzione
regionale Musei nazionali Piemonte -
Complesso monumentale del Castello e
Parco di Racconigi

ANONIMO
Roma o Napoli, seconda metà del secolo
XVII

Colonne tortili dorate
circa 1660
legno dorato, altezza 190 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

GIOVAN FRANCESCO BARBIERI
detto il GUERCINO (copia da)
(Cento, 1591 - Bologna, 1666)
Seppellimento e gloria di santa Petronilla
post 1623
olio su tela, cm 56,5 × 33,5
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

GIOVANNI BATTISTA GAULLI
detto il BACCICCO
(Genova, 1639 - Roma, 1709)
Trionfo del nome di Gesù (bozzetto
dell'affresco sul soffitto della chiesa del
Gesù a Roma)
circa 1676
olio e tempera su tela, 179,5 × 120 cm
Roma, Galleria Spada

GIOVANNI BATTISTA GAULLI
detto il BACCICCO
(Genova, 1639 - Roma, 1709)
Gloria di sant'Ignazio
olio su tela, cm 48 × 64,5
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica

PIETRO BERRETTINI
detto PIETRO DA CORTONA (copia da)
(Cortona, 1596 - Roma, 1669)
Allegoria della Divina Provvidenza
post 1639
olio su tela, 168 × 113 cm
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica

ANDREA POZZO
(Trento, 1642- Vienna,1709)
Gloria di sant'Ignazio
bozzetto per la volta della chiesa di
Sant'Ignazio a Roma
ante 1691
olio su tela, 324,5 × 171,5 cm
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica

ANDREA POZZO
(Trento, 1642- Vienna,1709)
*Bozzetto per la finta cupola della chiesa di
Sant'Ignazio a Roma*
circa 1685
olio su tela, 100 × 106 cm
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

CARLO MARATTA
(Camerano 1625 - Roma 1713)
Allegoria della Clemenza
1673 circa
olio su tela, cm 183 × 93
Collezione ABI - Associazione Bancaria
Italiana

MATTIA PRETI
(Taverna, 1613 - La Valletta, 1699)
*San Gennaro, santa Rosalia e san Francesco
Saverio intercedono con la Vergine
Immacolata per la protezione di Napoli
durante la peste del 1656*

1657
olio su tela, 127 × 75 cm
Napoli, Museo e Real Bosco di
Capodimonte

ATHANASIOS KIRCHER
(Geisa, 1602 - Roma, 1680)
Sciatericon totius motus primi mobilis
1636

ardesia, tempera e legno,
105 × 95 × 5,5 cm
Roma, Museo Astronomico e Copernicano

SEZIONE 3 **IL VOLTO DEL POTERE.** **COMMITENZA E** **RAPPRESENTAZIONE**

NICOLAS CORDIER
(Lorena, 1567 circa - Roma, 1612)
Busto di Papa Paolo V Borghese
circa 1610-1612
marmo, 62 × 64 × 30 cm
Bergamo, Accademia Carrara

GIAN LORENZO BERNINI
(Napoli,1598 - Roma,1680)
Ritratto di Gregorio XV
circa 1621 (1621 - 1622)
bronzo, 79 × 65 cm;
base 17,5 × 23 × 20 cm
Bologna, Museo Civico Medievale

DOMENICO ZAMPIERI
detto il DOMENICHINO
(Bologna 1581 - Napoli 1641)
*Ritratto di papa Gregorio XV e del suo
cardinal nepote Ludovico Ludovisi*
1621-1623
olio su tela, cm 221 × 146
Béziers, Collections des Musées de la Ville
de Béziers

FRANCESCO BIANCHI BUONAVITA
(attribuito)
(Firenze, 1593- Certaldo,1658)
Ex voto di Cosimo II de' Medici
post 1624
cartapesta policroma
Firenze, Museo dell'Opificio delle Pietre
Dure

GUIDO UBALDO ABBATINI
(Città di Castello, 1600-Roma, 1656)
Ritratto di papa Urbano VIII Barberini
circa 1636
olio su tela, 133 × 97 cm
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica

JAN ROOS
(Anversa, 1591 - Genova, 1638)
*Ritratto di senatore genovese (Niccolò
Raggi?)*
circa 1638
olio su tela, 153 × 118 cm
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

DIEGO VELAZQUEZ (copia da)
(Siviglia 1599 - Madrid 1660)
Ritratto di papa Innocenzo X Pamphilj
Post 1650
olio su tela, cm 69,5 × 54,5
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

JACOB FERDINAND VOET
(Anversa, 1639 - Parigi, 1689)
*Ritratto di Olimpia Aldobrandini Pamphilj
(principessa di Rossano)*
olio su tela, cm 75 × 62
1666-1670
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

PIETER PAUL RUBENS (copia da)
(Siegen 1577 - Anversa 1640)
*Ritratto allegorico di Filippo IV di Spagna a
cavallo*
1651
olio su tela, cm 337 × 263
Firenze, Gallerie degli Uffizi

ANTOON VAN DYCK (copia da)
(Anversa 1599 - Londra 1641)
Ritratto di Quentin Simons
Olio su tela, cm 88,5 × 76,5
Roma,Gallerie Nazionali d'Arte Antica

DAVID TENIERS il Giovane
Anversa, 1610 - Bruxelles, 1690
*La galleria di pittura dell'arciduca Leopoldo
Guglielmo*
circa 1653, olio su tela, 68 × 87 cm
Schloss Rohrau, Graf Harrach'sche
Familiensammlung

PIER FRANCESCO MOLA
(Coldrerio 1612 - Roma, 1666)
Allegoria del pontificato di Alessandro VII
1655 - 1660 ca.
olio su rame, cm 81,5 × 52,5
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica

GIOVANNI BATTISTA SALVI
detto il SASSOFERRATO
(Sassoferrato, 1609 - Roma, 1685)
Ritratto di monsignor Ottaviano Prati
circa 1650
olio su tela, 119 × 92 cm
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

GIOVANNI BATTISTA GAULLI
detto il BACCICCO
(Genova, 1639 - Roma, 1709)
*Ritratto di Clemente IX Rospigliosi
benedicente*
olio su tela, cm 74,5 × 61,7
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica

CARLO MARATTA
(Camerano, Ancona, 1625 - Roma, 1713)
Ritratto di Clemente IX Rospigliosi
1669
olio su tela, cornice dorata, 145 × 116 cm
Città del Vaticano, Musei Vaticani

CARLO MARATTA
(Camerano 1625 - Roma 1713)
Ritratto di Maria Maddalena Rospigliosi
1664
olio su tela, cm 98 × 75
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

LORENZO OTTONI
(Roma, 1648-1736)
Busto del cardinale Francesco Barberini
circa 1679-1681
terracotta, 68 × 60,5 × 21 cm, 85 cm
(con piede)
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica

JACOB FERDINAND VOET
(Anversa, 1639 - Parigi, 1689)
Ritratto di Innocenzo XI
1676-1680
olio su tela, cm 72,5 × 59
Collezione privata

LOUIS FERDINAND ELLE il Giovane
Parigi, 1648 - Rennes, 1717
Ritratto di Luigi XIV in armatura
circa 1672 (1665)
olio su tela, 230 × 175 cm
Musée de la Cour d'Or - Eurométropole
de Metz

SEZIONE 4 SCENOGRAFIE DEL QUOTIDIANO. NUOVI STILI DECORATIVI

GIAN LORENZO BERNINI (invenzione)
(Napoli, 1598 - Roma, 1680)
Reliquiario della vera Croce
circa 1644-1645
bronzo dorato, argento, oro, legno,
cristallo, h 83 × 40 × 30 cm
Arcidiocesi Ancona-Osimo, Museo
diocesano di Osimo

ALESSANDRO ALGARDI
(Bologna, 1595 - Roma, 1654)
Crocifisso
Secondo quarto del XVII secolo (*post*
1625 - *ante* 1649)
avorio scolpito, 51 × 38 cm (Cristo);
avorio, 6 × 3 cm (cartiglio);
legno intagliato e dipinto, 116 × 52 × 12
cm (croce);
legno intagliato e dipinto, 55 × 55 × 23
cm (base); olio, 17 × 14 cm (effigie)
Direzione Regionale Musei Nazionali
Calabria - Museo Nazionale di Mileto (VV)

Botteghe Granducali e
GIOVAN BATTISTA FOGGINI
(Firenze, 1652 - 1725)
acquasantiera
1710 circa
bronzo dorato, pietre dure
Firenze, Gallerie degli Uffizi

Manifattura palermitana
Cornice polimaterica con funzione di
capezzale
All'interno miniatura su supporto
membranaceo che riproduce il
Trasporto del corpo di Cristo di Federico
barocchi (1579 - 1582)
inizi del XVIII secolo, cm 95 × 32,5
capezzale in: avorio, corallo, tartaruga,
madreperla, rame argentato e dorato,
vetro;
pergamena: minio, rame argentato e
dorato, avorio, corallo, madreperla,
tartaruga, diaspro e vetro, 95 × 66
Napoli, Musei Nazionali del Vomero - Villa

Floridiana- Museo Duca di Martina
Manifattura siciliana
Paliotto con Agnus Dei incorniciato da
proscenio architettonico
seconda metà del XVII secolo
(ultimi anni XVII)
ricamo in: juta, fili di seta policroma, oro,
argento, raso di seta e grani di corallo,
cm 100 × 310
Palermo, Museo della Chiesa di Santa
Maria del Gesù di Casa Professa,
proprietà Ministero dell'Interno - Fondo
Edifici di Culto

Manifattura messinese
(Ignoto argentiere messinese)
Paliotto con la raffigurazione della Vergine in
Gloria che benedice la città di Messina
1715
argento, rame dorato, 106,5 × 231,5 cm
Messina, Museo Regionale "M. Accascina"

LUDOVICO GIMIGNANI
(Roma 1643 - Zagarolo 1697)
Rinaldo abbandona Armida sulla riva del
mare
1667-69 circa
olio su tela, cm. 70 × 50
Roma, collezione Fabiano Forti Bernini,
erede Bernini

GIOVAN LORENZO BERNINI
(Napoli 1598 - Roma 1680)

ANTONIO CHICCARI
(Pisa 1615 - Roma 1675)
Tavolo con cornucopie
1623
Ariccia, Palazzo Chigi

IPPOLITO ROMBALDONI
(Casteldurante, 1619- Urbania, 1679)
Anfora con allegorie della *Giustizia* e
Trionfo dell'Amore
1678 circa
maiolica, cm 81 × 51 cm
Faenza, MIC Museo Internazionale delle
Ceramiche

JOACHIM FREIS
Trinkspiel raffigurante Diana cacciatrice a
cavallo di un cervo
inizi del XVII secolo
argento, argento dorato, ferro, pietra
citrina (quarzo citrino o topazio) e smalti,
33 × 24,9 × 9
Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana,
Pinacoteca

Manifattura Augsburg
Coppa con nautilus
XVII secolo
Conchiglia, argento cesellato e
parzialmente dorato, cm 48,5 × 19
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata -
Castello Sforzesco

PIETRO FÉVÈRE
(attivo a Firenze dal 1621 circa al 1660
circa)
Arazzo raffigurante la Madonna della Cesta
1642

Manifattura romana
Cornice
1665 (1642)
legno intagliato 183 × 130
Brun Fine Art
Maestranze trapanesi e palermitane
Trionfo di Apollo sul carro del Sole
fine XVII secolo
rame dorato, corallo e argento
Palermo, collezione Fondazione Giuseppe
Whitaker

Botteghe Granducali
GIOVAN BATTISTA FOGGINI (progetto di)
(Firenze, 1652 - 1725)
Cassetta da "rimedi"
primo quarto del XVIII secolo
ebano, pietre dure e bronzo dorato,
cm 30 × 44 × 36,6
Collezione privata

MASSIMILIANO SOLDANI BENZI
(Montevarchi, 1656 - Firenze, 1740)
Vaso
1689-1693
pietra di paragone, bronzo e argento
dorato, 81 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi

Manifattura genovese
Mensola con specchiera, 1690-1705
Tavolo da parete, 1670-1685
Legno intagliato, dipinto e dorato
Mensola: cm 102 × 130 × 50
Specchiera: cm 141 × 118
Genova, Musei Nazionali - Galleria
Nazionale della Liguria
Manifattura toscana
reggitorciere
1675 - 1700
Legno intagliato e dorato, cm 156 × 56,
cm 155,5 × 56
Siena, Collezione Chigi - Saracini
(proprietà Fondazione Accademia
Musicale Chigiana)
Manifattura Barberini

MARIA MADDALENA DELLA RIVIERA
(sotto la direzione di)
(notizie documentate 1643-1673)

CLEMENTE MAGGIOLI (da cartone di)
(notizie documentate 1648-1673)
Apollo e Mercurio
1660-1661
Arazzo
lana e seta, cm 420 × 470
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

Manifattura toscana
reggitorciere
1675 - 1700
Legno intagliato e dorato, cm 156 × 56,
cm 155,5 × 56
Siena, Collezione Chigi - Saracini
(proprietà Fondazione Accademia
Musicale Chigiana)

Manifattura veneta
Specchiera
inizi del XVIII secolo (1700-1710)
Legno di cirmolo intagliato, in parte
dipinto e dorato, cm 180 × 140 × 25

Tavolo da muro (console)
inizi del XVIII secolo (1700-1710)
Legno di cirmolo intagliato, dipinto e dorato;
piano in scagliola incisa e niellata con girali vegetali, cm 149,5 × 86 × 95
Belluno, Museo Civico, Palazzo Fulcis
SEBASTIANO NOVALE
(attivo inizi XVIII secolo)
piano della console intagliata da Michele Fanoli
1701
intarsio di ebano, avorio, madreperla, corallo e metallo dorato, cm 174 × 68

MICHELE FANOLI
(vissuto tra il 1659 e il 1737)
sostegno piano console
1701
Legno intagliato e dorato,
cm 85 × 175 × 86
Soragna, Collezione della Rocca dei Principi Meli Lupi di Soragna

FILIPPO PARODI (?)
(Genova, 1630 - 1702)
figura reggicandelabro
ultimo quarto del XVII secolo
Legno di salice intagliato e dorato,
175,5 × 90
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata - Castello Sforzesco

Botteghe Granducali (?)
Piano di tavolo, fine del XVII secolo
Legno di noce intarsiato in legni colorati e avorio
Siena, Collezione Chigi Saracini, Banca Monte dei Paschi

BARTOLOMEO TERCHI
(Roma, 1691 - Viterbo, 1766)
Vaso da parata con divinità marine
1730 circa
maiolica, dipinta, dorata, h 47 cm
Museo Stibbert, Firenze

Manifattura Melchiorre Conrado di Albissola
Piatto
1660 - 90 (?)
maiolica a gran fuoco in monocromia blu di cobalto, diametro cm 49
Firenze, Museo Stibbert

Manifattura Melchiorre Conrado di Albissola
Piatto
1660 - 90 (?)
Maiolica a gran fuoco in monocromia blu di cobalto, diametro cm 46,5
Firenze, Museo Stibbert

Manifattura di Faenza
(XVII secolo)
Coppia di mete e piatto con stemma Ghisilardi-Spada
circa 1634-1636
maiolica, h mete 70,5 e 72 cm; diametro piatto 38,5 cm
Faenza, MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche

Manifattura trapanese
Stipo monetiere
fine del XVI secolo
legno ebanizzato, bronzo dorato, lamina di

rame traforata e dorata,
smalti policromi, corallo sagomato e levigato, 112 × 80 × 34
Collezione Banco BPM

FILIPPO PARODI (?)
(Genova, 1630 - 1702)
Tavolo da muro
fine del XVII secolo
legno intagliato e dorato, piano in marmo, 117 × 176 × 83,
Torino, Musei Reali - Palazzo reale

FILIPPO PASSARINI (attribuito)
(attivo a Roma tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo)
Cornice
seconda metà del XVII secolo
legno diiglio intagliato, dorato e parzialmente dipinto a tempera, 33,5 × 26 cm; 35 × 29,2 cm;
collezione Enrico Ceci

PIERRE GOLE (attribuito a)
(Bergen, 1620 - Parigi, 1685)
Tavolo con cofano
1655-(1665) circa
Legno impiallacciato di ebano e intarsiato in avorio, tartaruga e legni colorati, 24 × 47,5 × 34 (cofano); 63,2 × 60 × 40 (base) (H. totale cm: 85,5)
Parigi, musée des Arts décoratifs, achat grâce au mécénat de Michel et Hélène David-Weill, 2002

Intagliatori piemontesi
(Vincenzo Possino e Antonio la Volée?)
Cornice d'alcova,
1680 - 1690 circa
Scolpito, intagliato e dorato
legno di pioppo (struttura portante) e diiglio (elementi decorativi)
h 4,85 × 4,10 × 49 cm
Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica

SEZIONE 5 LA MUTEVOLE VISIONE DELLE COSE. VERSO IL SUPERAMENTO DEI GENERI

JOHANN HEINRICH SCHÖNFELD
(Biberach an der Riß, 1609 - Augusta, 1684)
Allegoria del Tempo (Crono e Amore)
circa 1638
olio su tela, 94 × 129 cm
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

FRANCESCO PIANTA (attribuito a)
(Venezia, 1634 - 1692)
Il Tempo alato e due putti
ingincchiatoio scolpito
seconda metà del XVII secolo
legno di bosso intagliato,
cm 114 × 70 × 57
Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica

BERNARDINO MEI
(Siena 1612 - Roma? 1676)
Allegoria della Fortuna
1660 - 1670
olio su tela, cm 179 × 271
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

GUIDO RENI
(Bologna 1575-1642)

ANTONIO GIAROLA
(Verona 1595 - circa 1674)
La Fortuna
1638 circa
olio su tela, cm 160 × 129
Roma, Accademia Nazionale di San Luca

PAOLO GEROLAMO PIOLA
(Genova, 1666-1724)
Orologio notturno con mostra raffigurante Diana (o l'*Allegoria della Notte?*)
fine del XVII secolo -inizi del XVIII secolo
cassa in legno intagliato e tinto color ebano,
argento sbalzato e cesellato
mostra in rame dipinto a olio, 83 × 60 × 35 cm
Collezione privata

Manifattura di Augsburg
Orologio automa raffigurante un elefante
1595-1600
bronzo dorato, argento cesellato,
28 × 18 × 10,5 cm
Giordano Art Collections

Manifattura di Augsburg
Orologio automa raffigurante un dignitario turco
1595-1600
bronzo dorato, cm. 39; diam. base cm. 21
Giordano Art Collections

Manifattura tedesca
Orologio automa raffigurante un unicorno
1590 circa
rame dorato, h. cm. 37
Giordano Art Collections

CHRISTIAN BERENTZ
(Amburgo, 1658 - Roma, 1722)
Natura morta con calici e brocca di vetro, alzata, tazze di porcellana a ed orologio da tasca su un piano ('L'orologio')
circa 1717
olio su tela, 52 × 67 cm
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

NICOLAS BION
(Parigi, 1652-1733)
Atlante con globo celeste
Parigi, secolo XVIII
carta, ottone, legno;
globo: circonferenza 80 cm;
supporto con scultura lignea con base quadrata, 38 × 30 × 23 cm
Roma, Museo Astronomico e Copernicano

Ignoto - ambito Germania meridionale
Archibugio a ruota
circa 1620
acciaio in parte inciso, legno intagliato intarsiato con madreperla rigata e osso, bronzo inciso e dorato, ottone, mm 1135, gr. 2690
Firenze, Museo Stibbert

FRANCESCO BERSELLI
(attivo nel XVII secolo)
Pistola a ripetizione
ine XVII secolo
radica di noce, acciaio, ottone,

60 cm (lunghezza)
Firenze, Museo Galileo

PAOLO BELLETTI
(XVII secolo)
Telescopio di tipo terrestre
1689
Cartone, pelle, carta, vetro, 173 cm
(aperto)
Firenze, Museo Galileo

Fattura italiana
Corpo di microscopio composto
Fine XVII sec.
Cartone, cartapeccora, legno,
5 × 5 × 19,5 cm
non firmato né datato
Firenze, Museo Galileo

Fattura francese
Disco con due cannocchiali
Fine XVII sec.
Ottone dorato, ferro, vetro, 31 cm
(diametro)
non firmato né datato
Firenze, Museo Galileo

JEAN-FRANÇOIS NICERON
(Parigi, 1613 - Aix-en-Provence, 1646)
Anamorfosi (Ritratto di Luigi XIII davanti al
crocifisso)
circa 1635
olio su tavola, 50 × 66,5 cm
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

CARMELO CARTILIA E FRANCALANCIA
(attivi in Italia tra il XVII e XVIII secolo)
Atlante con sfera armillare
circa 1720
ottone, legno; sfera: circonferenza 80 cm;
supporto a base quadrata con scultura
lignea: con base quadrata,
32 × 23 × 23 cm
Roma, Museo Astronomico e Copernicano

ATHANASIVS KIRCHER
(Geisa, 1602 - Roma, 1680)
Specchio cilindrico per anamorfosi
secolo XVII
legno e metallo, 25 × 8 × 8 cm
Roma, Museo Astronomico e Copernicano

GIOVANNI BATTISTA RICCIOLI (autore)
(Ferrara, 1598 - Bologna, 1671)

FRANCESCO CURTI (incisore)
(1603-1670)
Almagestum nouum astronomiam veterem
nouamque complectens obseruationibus
aliorum, et proprijs nouisque theorematibus,
problematis, ac tabulis promotam, in tres
tomos distributam quorum argumentum
sequens pagina explicabit,
Ex typographia Haeredis Victorii Benatii,
Bononiae (Bologna) 1651
carta; stampa tipografica; antiporta incisa
in rame (calcografia); 40 × 28 × 10 cm
Roma, Biblioteca antica del Museo
Astronomico e Copernicano

DOMENICO REMPS (attribuito)
(1620 circa - 1699 circa)
Scarabattolo
circa 1689

olio su tela, 99 × 137 cm
Firenze, Museo dell'Opificio delle Pietre
Dure

GIOVANNI BATTISTA FOGGINI
(Firenze, 1652 - Firenze, 1725)
da Ludovico Cardì detto il Cigoli
(Cigoli, 1559 - Roma, 1613)
Lo scorticato
1678
bronzo, h. 60 cm
Firenze, Galleria dell'Accademia di Firenze
e Musei del Bargello

GALILEO GALILEI
(Pisa, 1564 - Arcetri, 1642)
Sidereus nuncius
1610
Venetiis, apud Thomam Baglionum,
mm 220 × 160,
Biblioteca Universitaria di Pisa

PAOLO ANTONIO BARBIERI
(Cento, 1603 - Bologna, 1649)
Spezieria
1637 circa
olio su tela, cm 124 × 174
Palazzo Collicola, Comune di Spoleto

MATTHÄUS GREUTER
(Strasburgo, 1566 - Roma, 1638)
Globo celeste
Roma, 1636
carta, legno; globo, circonferenza 160 cm;
supporto ligneo, h 30 cm
Roma, Museo Astronomico e Copernicano

ERHARD WEIGEL
(Weiden in der Oberpfalz, 1625 - Jena,
1699)
Globo celeste con armille
1699
rame sbalzato e dipinto, ottone inciso,
legno, diametro globo 37 cm;
totale h 130 cm
Firenze, Museo Stibbert

BARTOLOMEO MANFREDI (*seguace di*)
(Ostiano, 1582 - Roma, 1622)
Fauno che mangia l'uva
circa 1630
olio su tela, cm 95 × 74 c
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

BERNARDO STROZZI
(Genova, 1582 - Venezia, 1644)
Natura morta con rose ed ortensie fiorite in
un vaso ad anfora decorato a rilievo
circa 1635
olio su tela, 77 × 62 cm
Principato di Monaco, courtesy Maison
d'Art

BARTOLOMEO BIMBI
(Firenze, 1648-1729)
Uve
1700
olio su tela, 174 × 228 cm
Poggio a Caiano (PO), Ville e Residenze
Monumentali Fiorentine, Villa Medicea di
Poggio a Caiano e Museo della Natura Morta

Bottega di Andrea Fantoni
Tavolo da muro
inizi del XVIII secolo
legno di noce intagliato e dorato,
84 × 108 × 56
Bergamo, Accademia Carrara

CHRISTIAN BERENTZ
(Amburgo, 1658 - Roma, 1722)
Natura morta con calici e zuppiera su alzata
e piatto di savoiardi ('La mosca')
circa 1715
olio su tela, 61 × 44,5 cm
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

GIOVANNI BATTISTA RECCO
(Napoli, 1615 - 1660)
Natura morta con lepre, tacchino, altra
selvaggina,
salumi, formaggi, torta e utensili da cucina
circa 1650
olio su tela, 150 × 205,5 cm
Robilant+Voena - London, Milan, Paris,
New York

EVARISTO BASCHENIS
(Bergamo, 1617 - 1677)
Strumenti musicali (Vanitas)
circa 1675
olio su tela, 108 × 153 cm
Venezia, Gallerie dell'Accademia

GIOVANNI STANCHI
(Roma, 1608 - notizie fino al 1673)
Ghirlanda di fiori
1646
olio su tela, cm 134 × 110
Bologna, Pinacoteca Nazionale

MAESTRO DELLA NATURA MORTA DI
HARTFORD (bottega di)
(Roma, circa 1600 - 1610)
Natura morta con vaso di fiori e farfalle
circa 1615
olio su tela, 87,5 × 147 cm
Comune di Spoleto, Palazzo Collicola

CHRISTIAN BERENTZ
(Amburgo, 1658 - Roma, 1722)

CARLO MARATTA
(Camerano, 1625 - Roma, 1713)
Natura morta di frutta con un ragazzo che
porge un grappolo d'uva ad una donna
1696
olio su tela, 245 × 170 cm
Napoli, Museo e Real Bosco di
Capodimonte

BARTOLOMEO BIMBI
(Firenze, 1648-1729)
Il Girasole
1721
olio su tela, cm 101 × 78
Poggio a Caiano (PO), Ville e Residenze
Monumentali Fiorentine, Villa Medicea di
Poggio a Caiano e Museo della Natura Morta

ABRAHAM BRUEGHEL
(Anversa, 1631 - Napoli, 1697)
Natura morta con fiori e frutta in un giardino
con fontana
1690

olio su tela, 154 × 204 cm
Gazzada Schianno (VA), Collezione d'Arte di Villa Cagnola

COENRAET ROEPEL
(L'Aja, 1678 - 1748)

Vanitas
circa 1715
olio su tela, 70,4 × 90,2 cm
Ville de La Fère, Musée Jeanne d'Aboville

JAN VERMEULEN
(documentato ad Haarlem, 1638 - 1674)
Natura morta con liuto, pentagramma, mappamondo, pistole e carte da gioco
circa 1660
olio su tela, 124 × 107 cm (con cornice)
mettere solo le misure della tela
Ville de Bourges, Collections Musée du Berry

VENDELIO VENERE (WENDELIN TIEFFENBRUCKER)
(Tiefenbruck, 1535 - Padova, 1612)
Tiorba
fine XVI inizio XVII secolo
Roma, Museo Nazionale degli Strumenti Musicali

STEFANO FRANCO
Liuto trasformato in mandola
1692
legno 104,5 × 33,5 × 18,5 cm
Firenze, Gallerie dell'Accademia e Musei del Bargello (in deposito dal Conservatorio L. Cherubini)

LUIGI MIRADORI,
detto il GENOVESINO
(Genova, circa 1605 - Cremona, 1656)
Suonatrice di liuto
circa 1640
olio su tela, 138 × 100 cm
Genova, Musei di Strada Nuova

ANTON DOMENICO GABBIANI
(Firenze 1652 - 1726)
Ritratto di tre musicisti del Gran Principe Ferdinando de' Medici
1687
olio su tela, 144 × 153 cm
Firenze, Gallerie dell'Accademia e Musei del Bargello

GIOVANNI LANFRANCO
Parma, 1582 - Roma, 1647
Venere che suona l'arpa
1629 - 1634
olio su tela, cm 214 × 150
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

GUIDO CAGNACCI
(Sant'Arcangelo di Romagna 1601 - Vienna 1663)
Gloria di San Mercuriale
Gloria di San Valeriano
1642 - 1644
olio su tela, cm 410 × 231 ciascuno
Forlì, Musei Civici

PIETRO BERNINI
(Sesto Fiorentino, 1562- Roma, 1629)
La carità di San Martino

1596 - 1598 circa
marmo, 139 × 101 cm
Napoli, Musei Nazionali del Vomero - Certosa di San Martino

SEZIONE 6 VISIONI MISTICHE. LO SPIRITO, LA CARNE, L'ESTASI

MAESTRO DEL LUME DI CANDELA
(attivo a Roma nel III e IV decennio del XVII secolo)
San Sebastiano curato da Irene
circa 1635
olio su tela, cm 93 × 114
Venezia, collezione Pizzi

GIOVAN BATTISTA GAULLI
detto il BACICCIO
(Genova, 1639 - Roma, 1709)
La Beata Ludovica Albertoni
circa 1675
penna e inchiostro bruno, acquerello
grigio su carta, 230 × 310 mm
classé au titre des monuments historiques en 1913.
Montpellier, Collection du Musée Atger, Faculté de Médecine de l'Université de Montpellier

GIAN LORENZO BERNINI
(Napoli, 1598 - Roma, 1680)
San Sebastiano
1648 - 1649
olio su tela, 96 × 72 cm
Roma, collezione Fabiano Forti Bernini, erede Bernini

TROPHIME BIGOT
(Arles, 1579 - Avignone, 1650)
Maddalena penitente
primo terzo del XVII secolo
olio su tela, 92,5 × 121,2 cm
Ponce, Museo de Arte de Ponce. The Luis A. Ferré Foundation, Inc.

GUIDO RENI
(Bologna, 1575 - 1642)
San Sebastiano
circa 1619
olio su tela, 166,2 × 130,6 cm
Ponce, Museo de Arte de Ponce. The Luis A. Ferré Foundation, Inc.

MASSIMO STANZIONE
(Orta di Atella, 1585 - Napoli, 1656)
Compianto su Cristo morto
circa 1621
olio su tela, 130 × 181 cm
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

MICHELANGELO MERISI detto il CARAVAGGIO
(Milano, 1571 - Porto Ercole, 1610)
San Francesco in meditazione
circa 1606
olio su tela, 128 × 90 cm
Pinacoteca Ala Ponzone Cremona

SIMON VOUET (*bottega di*)
(Parigi, 1590 - 1649)
Sant'Agata in carcere visitata da san Pietro
1618 - 1620/1624 - 1625

olio su tela, cm 145 × 194
Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia in Palazzo Abatellis
LIONELLO SPADA
(Bologna 1575 - Parma, 1622)
San Girolamo
olio su tela, cm 112 × 143
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica

GIOVAN FRANCESCO BARBIERI
detto il GUERCINO
(Cento, 1591 - Bologna, 1666)
San Sebastiano
1642
olio su tela, cm 117 × 90
Collezione privata

GUIDO RENI
(Bologna, 1575-1642)
San Sebastiano
1619 circa
olio su tela, 166,2 × 130,6 cm
Ponce, Museo de Arte de Ponce.
The Luis A. Ferré Foundation, Inc.

SALVATOR ROSA
(Napoli, 1615 - Roma, 1673)
San Sebastiano curato da Sant'Irene
1650 - 1670
olio su tela, cm 142 × 111
Venezia, Collezione Pizzi

GIOVANNI BATTISTA GAULLI
detto il BACICCIO
Genova, 1639 - Roma, 1709
Pietà
1667
olio su tela, cm 183 × 147
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica

FRANCISCO DE ZURBARÁN
(Fuente de Cantos, 1598-1664)
Cristo in croce
1630 circa
olio su tela, 168,9 × 109,9 cm
Ponce, Museo de Arte de Ponce. The Luis A. Ferré Foundation, Inc.

GIAN LORENZO BERNINI
(Napoli, 1598- Roma, 1680)
Cristo legato
circa 1630
terracotta con tracce di colore su base di ardesia, 42 × 25 × 24 cm
Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, Lascito Martinelli

JEAN-BAPTISTE TUBY (attribuito)
(Roma, 1635-Parigi, 1700)
da GIAN LORENZO BERNINI
(Napoli, 1598- Roma, 1680)
Salvator Mundi
circa 1681
marmo, 76 × 68 × 53 cm
Sées, Cattedrale

GIOVAN FRANCESCO BARBIERI,
detto IL GUERCINO (bottega di)
(Cento, 1591 - Bologna, 1666)

MATTEO LOVES(?)
(documentato a Cento dal 1625 al 1662)
San Matteo e l'angelo

post 1623
olio su tela, cm 110 × 141
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

GIOVANNI BATTISTA RECCO
(Napoli, 1615 - 1660)

*Agnello con le zampe legate
accanto ad un cesto d'uova
(Allegoria della Pasqua)*
circa 1650-1660
olio su tela, 49,5 × 63 cm
Collezione privata

GIAN LORENZO BERNINI
(Napoli, 1598 - Roma, 1680)

Studio di busto panneggiato- Volto di Cristo
1679 circa
carboncino su carta
mm 176 × 257
Roma, Istituto Centrale per la Grafica-
Fondo Corsini
(proprietà Accademia Nazionale dei Lincei)

FRANCESCO CAIRO e aiuto
(Milano, 1607-1665)

Martirio di Sant'Agnese
1637 (1630-1660)
olio su tela, cm 65 × 50
Venezia, Collezione Pizzi

FRANCESCO CAIRO
(Milano, 1607 - 1665)

Estasi di san Francesco d'Assisi
circa 1630 - 1635
olio su tela, 74 × 53 cm
Milano, Musei del Castello Sforzesco,
Pinacoteca

MATTIA PRETI
(Taverna, 1613 - La Valletta, 1699)

Il ritorno del figliol prodigo
circa 1655 (1658)
olio su tela, 202 × 285 cm
Napoli, Palazzo Reale

SEZIONE 7 **IL TRIONFO DELL'IMMAGINE.** **MITI, ALLEGORIE, STORIE**

ANTONIO D'ERRICO (d'ENRICO?), detto
TANZIO DA VARALLO

(Alagna Valsesia, ante 1582 - Varallo,
1633)
Davide con la testa di Golia
1623-1625 circa
olio su tela, cm 118,5 × 83
Varallo, Palazzo dei Musei, Pinacoteca

ANDREA VACCARO
(Napoli, 1604 - 1670)

Mosè fa sgorgare l'acqua dalla roccia
circa 1635 (1655)
olio su tela, 148 × 196 cm
Collezione privata

GIOVANNI LANFRANCO
Parma, 1582 - Roma, 1647

Ruggero libera Angelica,
1618
olio su tela, cm 11,5 × 148,4
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche
Donazione Volponi 1991

ORAZIO RIMINALDI
(Pisa 1593 - Pisa 1630)

Il sacrificio di Isacco
1625 circa
olio su tela, cm 149 × 229
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

PIETER PAUL RUBENS e bottega
(Siegen 1577 - Anversa 1640)

Caccia alle fiere
1619 - 1623
Olio su tela, cm 120 × 153
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

GIOVAN FRANCESCO BARBIERI
detto il GUERCINO

(Cento, 1591 - Bologna, 1666)
"Et in Arcadia ego"
olio su tela, cm 78 × 89
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

NICOLAS POUSSIN
(Les Andelys 1594 - Roma 1665)

Baccanale di putti
1626
olio su tela, cm 74,5 × 85,5
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

ARTEMISIA GENTILESCHI
(Roma, 1593 - Napoli, 1654)

Amore dormiente
1627 circa
olio su tela, cm 74 × 136
Venezia, collezione Pizzi

GUIDO CAGNACCI
(Sant'Arcangelo di Romagna 1601 -
Vienna 1663)

Cleopatra
1660 - 1662 circa
olio su tela, cm 120 × 158
Milano, Pinacoteca di Brera

ALESSANDRO ALGARDI
(Bologna, 1598 - Roma, 1654)

Ercole fanciullo con il serpente
circa 1650
bronzo, 39 × 42 cm
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica

GIAN LORENZO BERNINI
(Napoli, 1598 - Roma, 1680)

Busto del Laocoonte
circa 1620
marmo, 66,5 × 44,5 × 34 cm
Roma, Galleria Spada

LAWERENCE BEYERLINCK (autore)
(Antwerp, 1578 - 1627)

GÉRARD AUDRAN (incisore)
(Lione, 1640 - Parigi, 1703)
*Magnum theatrum vitae humanae: hoc est,
rerum divinarum, humanarumque syntagma
catholicum, philosophicum, historicum, et
dogmaticum.. Ad normam Polyantheae
universalis dispositum* Tomus primus
Antiporta figurata
C.[a]2
Lugduni: sumptibus Ioan. Antonij
Huguetan, & Marci-Antonij Rauaud, 1656
volume a stampa, 2 pt. ([36], 740; [2],
257, [3] p.); fol

Firenze, Basilica di Santa Croce, *Biblioteca,*
Francescani Conventuali
Fondo: RARI (TEOL.12)

EMANUELE TESAURO
(Torino, 1578 - 1627)

*Il cannocchiale aristotelico, o sia idea delle
argutezze heroiche vulgarmente chiamate
imprese. Et di tutta l'arte simbolica, et
lapidaria contenente ogni genere di figure, &
iscrittioni espressive di arguti, & ingegnosi
concetti*
Venetiis, ap. Paulum Baglionum 1655
mm. 170 × 50 × h. 230
Cremona, Biblioteca Statale, FA VIII.2.8

ANTOON VAN DYCK
(Anversa 1599 - Londra 1641)

Amarilli e Mirtillo
1631 - 1632
olio su tela, cm 122 × 145,5
Torino, Musei Reali Torino - Galleria
Sabauda

GIOVANNI LANFRANCO
(Parma, 1582 - Roma, 1647)

Erminia tra i pastori
prima del 1641
olio su tela, cm 146 × 197
Roma, Musei Capitolini - Pinacoteca
Capitolina

GASPARD DUGHET detto anche
MAESTRO DELLA BETULLA (?)

(Roma, 1613 - 1675)
*Paesaggio con Giunone
e Argo trasformato in pavone*
1640 - 1645 circa
olio su tela, 67,5 × 105,5 cm
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica

VALERIO CASTELLO
Genova, 1624 - 1659

Il ratto di Proserpina
circa 1655
olio su tela, 128 × 151 cm
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

FRANCESCO SOLIMENA
(Canale di Serino, 1657 - Barra, 1747)

*Zeusi ritrae le fanciulle di Crotone
per dipingere l'immagine di Venere*
circa 1695
olio su tela, 150 × 200 cm
Senato della Repubblica

JEAN BOLLAND
(Julémont, 1596 - Anversa, 1665)

GODEFROY HENSCHEN
(Venray, 1601 - Anversa, 1681)

ABRAHAM VAN DIEPENBEECK
(illustratore)
(Bois-le-Duc, 1596 - Anversa, 1675)

RICHARD COLLIN (incisore)
(Lussemburgo 1626 - Bruxelles, 1698)
Acta Sanctorum Martii ... Tomus III
(Bollandisti)
Frontespizio calcografico 1668
volume a stampa
Firenze, Basilica di Santa Croce, Biblioteca
di Santa Croce, Francescani Conventuali

FRANCESCO FURINI
Firenze, 1603 - 1646
Allegoria della poesia e della pittura
1626
olio su tela, 180 × 143 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi

ARTEMISIA GENTILESCHI
(Roma, 1593 - Napoli, 1656)
Cleopatra
circa 1635
olio su tela, 117 × 175 cm
Roma, Collezione privata

LUCA GIORDANO
(Napoli, 1634 - 1705)
Il ritorno di Proserpina
circa 1665-1670
olio su tela, 174 × 314 cm
Chalon-sur-Saône, Musée Vivant Denon

GIAN LORENZO BERNINI (attribuito)
(Napoli, 1598 - Roma, 1680)
Testa di Proserpina
circa 1622
marmo, 43 × 31 × 26 cm
Varsavia, National Museum

SEZIONE 8 **STORIE SENZA EROI.** **LA STRADA IN SCENA**

NICOLAS TOURNIER
(Montbéliard 1590 – Tolosa 1639)
Sinite Parvulos
circa 1625
olio su tela, cm 125 × 167
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

Copia dell'automa con testa di diavolo
2015
legno intagliato e policromato;
parti meccaniche
cm 98 × 55 × 65
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata -
Castello Sforzesco

JAN MIEL
Beveren-Waas, 1599 - Torino, 1664
Mascherata (Carnevale romano)
circa 1645 - 1650
olio su tela, cm 50 × 66
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

HENDRICK TERBRUGGHEN
Utrecht o L'Aja, 1588 - Utrecht 1629
Concerto
1629
olio su tela, cm 90 × 127
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

SIMON VOUET
Parigi, 1590 - 1649
Ritratto di Aubin Vouet (?)
circa 1620
olio su tela, cm 64 × 48
Arles, collection Musée Réattu

ANONIMO PITTORE BAMBOCCIANTE
(Johannes Lingelbach?)
attivo a Roma, circa 1640 - 1650
Il cavadenti a piazza Navona
circa 1650

olio su tela, cm 47 × 65,8
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica
MAESTRO DEI MESTIERI (Johannes
Lingelbach?)
attivo a Roma, circa 1640 - 1650
Il venditore di ciambelle
circa 1645 - 1650

olio su tela, cm 33 × 42
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

LUCA GIORDANO
Napoli, 1634 - 1705
Ritratto di filosofo cinico (Cratete)
circa 1660 - 1665
olio su tela, 113,5 × 90 cm
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

SALVATOR ROSA
Napoli 1615 - Roma 1673
La Musica
1641 circa
olio su tela, cm 71 × 59
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica di
Roma

SALVATOR ROSA
Napoli 1615 - Roma 1673
Stregoneria
1652 circa
olio su tela, cm 76 × 65
Firenze, Galleria Corsini

NICOLAS TOURNIER
Montbéliard 1590 - Tolosa 1639
Concerto
1624 circa
olio su tela, cm 119 × 165
Bourges, Collections Musée du Berry

ANTONIO GASPARDI
attivo a Roma alla fine del XVII secolo
DICK HELMBREKER
Haarlem 1633 - Roma 1696
Il Portico di Ottavia
circa 1690
olio su tela, cm 142 × 200
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

NICOLAS TOURNIER
Montbéliard 1590 - Tolosa 1639
Flautista
circa 1625
olio su tela, cm 77 × 61
Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo

SEZIONE 9 **LE FORME DELLA DEVOZIONE.** **IL CULTO E LA PIETÀ**

ANNIBALE CARRACCI
(Bologna, 1560 - Roma, 1609)
San Francesco,
olio su tela, cm 97 × 82,5
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

ALESSANDRO ALGARDI
(Bologna, 1598 - Roma, 1654)
Testa di san Filippo Neri
post 1640
bronzo
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica

GIOVANNI BAGLIONE
(Roma, 1673 circa - 1644)
Santa Margherita di Antiochia
1605 circa
Olio su rame, cm 77.5 × 59.5
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica

ANDREA CAMASSEI
(Bevagna, 1602-Roma,1649)
Sant'Eufemia
1635 circa
olio su tela, 137 × 96 cm
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica

GIOVANNI LANFRANCO
(Parma, 1582 - Roma, 1647)
Sant'Orsola con vessillo e palma del martirio
contornata dalle vergini martiri
1622 - 1623
olio su tela, cm 209 × 138
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

ANDREA SACCHI
(Nettuno 1599 - Roma 1661)
Le tre Maddalene
1633 - 1634
olio su tela, cm 68 × 51
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

ANDREA SACCHI
(Nettuno 1599 - Roma 1661)
Visione di san Romualdo
1632
olio su tela, cm 68 × 44
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

ANDREA SACCHI
(Nettuno 1599 - Roma 1661)
Sant'Antonio da Padova resuscita un morto
Olio su tela, cm 65,5 × 42,5
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI detto
il GUERCINO
(Cento, 1591 - Bologna, 1666)
San Carlo Borromeo in preghiera
1614
Olio su tela
197,5 × 138 cm
Cento, Basilica Collegiata di San Biagio

ORAZIO GENTILESCHI
(Pisa 1563 - Londra 1639)
Madonna con Bambino
1605 circa
olio su tela, cm 113 × 91
Roma, Gallerie Nazionale d'Arte Antica

GUIDO RENI
(Bologna, 1575 - 1642)
Cristo coronato di spine
1617 - 1620 circa
olio su rame, 49,5 × 40,5 cm
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica

DOMENICO FIASELLA detto il SARZANA
(Sarzana, 1589 - Genova, 1669)
Adorazione dei pastori
1610 - 1615 circa
olio su tela, 123 × 154 cm
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica

VALENTIN DE BOULOGNE

(Coulommiers-en-Brie, 1591/1594, Roma, 1632)

Cristo e la Samaritana

circa 1622

olio su tela, cm 134 × 98

Su concessione del Ministero della Cultura-Musei Nazionali di Perugia
Direzione Regionale Musei Nazionali
Umbria, Galleria Nazionale dell'Umbria

VALENTIN DE BOULOGNE (ambito di)

(Coulommiers-en-Brie, 1591/1594, Roma, 1632)

San Giovanni Battista

circa 1620

olio su tela, cm 196 × 136

Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

GIAN LORENZO BERNINI

(Napoli, 1598 - Roma, 1680)

Angelo allegorico

1635-1640

olio su tela, 75,5 × 55 cm

Roma, collezione Forti Bernini, eredi
Bernini

SIMONE CANTARINI detto il PESARESE

(Pesaro 1612 - Verona 1648)

Agar e Ismaele nel deserto con l'arcangelo Michele

circa 1642-1645

olio su tela, cm 59 × 77

Fano, Pinacoteca San Domenico della
Fondazione Cassa di Risparmio

MATTIA PRETI

(Taverna, 1613 - La Valletta, 1699)

Negazione di Pietro

circa 1635

olio su tela, 126 × 97 cm

Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

GIOVANNI ANDREA DE FERRARI

Genova, 1598 - 1669

I fratelli di Giuseppe mostrano a Giacobbe la tunica insanguinata

circa 1639

olio su tela, 170 × 200 cm

Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica

ANIELLO STELLATO

documentato a Napoli, 1593 - 1648

Angelo custode

circa 1617

legno intagliato, dorato e policromato, h.
183 cm

Genova, Museo di Sant'Agostino

PIERRE MIGNARD (ambito di)

(Troyes 1612 - Parigi 1695)

Luigi XIV, re di Francia,

incoronato dalla Vittoria

durante l'assedio di Maastricht,

1 luglio 1673

1674 circa

olio su tela, cm 312 × 301

Torino, Musei Reali - Galleria Sabauda

SEZIONE 10

LA DIFFUSIONE DEI MODELLI.

DA ROMA ALL'EUROPA

GIAN LORENZO BERNINI

(Napoli, 1598 - Roma, 1680)

Studio per la statua equestre di Luigi XIV

1673 circa

penna e inchiostro bruno acquerellato a
seppia, mm 389 × 276

Bassano del Grappa, Musei Biblioteca
Archivio

SÉBASTIEN BOURDON

(Montpellier, 1616 - Parigi, 1671)

Eliézer e Rebecca al pozzo

circa 1645

olio su tela, 144 × 111 cm

Château royal de Blois

NICOLAS POUSSIN (copia da)

(Les Andelys 1594 - Roma 1665)

Martirio di sant'Erasmo

1628

olio su tela, cm 74,5 × 85,5

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

REYNAUD LEVIEUX

(Nîmes, 1613 - Roma, 1699)

Cristo deposto compianto dagli angeli

circa 1650

olio su tela, cm 189 × 164

Villeneuve-lès-Avignon, Musée Pierre-de-
Luxembourg

NICOLAS PIERRE LOIR

Parigi, 1624 - 1679

I progressi della pittura e della scultura sotto

Luigi XIV

1666

olio su tela, 141 × 185 cm

Versailles, musée national des châteaux
de Versailles et de Trianon

GIOVANNI BONAZZA

(Venezia, 1654- Padova, 1736)

Busto di Bacco (?)

circa 1680 - 1700

marmo di Carrara, 100 × 80 × 30 cm,
base 16 × 26 × 26 cm

Roma, Antonacci Lapicciella Fine Art

FILIPPO PARODI

(Genova, 1630-1702)

Cristo alla colonna

circa 1679

marmo di Carrara, 90 × 43 × 22 cm

Genova, Musei Nazionali - Palazzo Reale

ALONSO CANO

(Granada 1601 - Granada 1667)

Cristo morto sorretto da un angelo

circa 1646-1652

olio su tela, cm 178,3 × 119,8

Madrid, Museo Nacional del Prado

PEDRO DE MENA Y MEDRANO

(Granada, 1628 - Malaga, 1688)

1673 circa

legno policromo, 65 × 38 × 35 cm

Madrid, Museo Nacional de Artes
Decorativas

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO

(Siviglia, 1617 - Cadice, 1682)

Immacolata Concezione

1675 - 1680 circa

olio su tela, 195,9 × 148,9 cm

Ponce, Museo de Arte de Ponce. The Luis
A. Ferré Foundation, Inc.

MATTHIAS STEINL (progetto)

(Hohenweiler, 1644 - Vienna, 1727)

FRANZ CASPAR WIDMANN) (scultore)

(Eichstätt, 1656 - Vienna, 1729)

JOHANN GEORG SCHMIDT (pittore)

(Vienna, 1685 - 1748)

MATTHIAS BRAUN

(Sautens, 1684 - Praga, 1738)

Primo modello per l'altare maggiore della
collegiata di Zwettl

legno intagliato, dorato e policromo;

olio su tavola, 210 × 145 × 55 cm

Zisterzienserstift Zwettl, Sammlungen

SEZIONE 11

INQUIETUDINE DELLE FORME.

IL RITORNO AL BAROCCO NEL

NOVECENTO

LOVIS CORINTH

(Tapiau, ex Prussia Orientale, 1858 -

Zandvoort, Paesi Bassi, 1925)

Gruppo di donne (Amiche, versione grande)
1904

olio su tela, 98 × 119 cm

Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen
Dresden

LOVIS CORINTH

(Tapiau, 1858 - Zandvoort, 1925)

Autoritratto con cappotto e cappello di pelliccia
1916

olio su tela, cm 105 × 75

Kunstsammlungen Chemnitz - Museum
Gunzenhauser
property of Stiftung Gunzenhauser

LOVIS CORINTH

(Tapiau, ex Prussia Orientale, 1858 -

Zandvoort, Paesi Bassi, 1925)

Il ritorno dal baccanale

1898

olio su tela, 60,5 × 90,5 cm

Wuppertal, Von der Heydt Museum

OSKAR KOKOSCHKA

(Pöchlarn, Austria, 1886 - Montreux,

Svizzera, 1980)

Madonna di Lassing (Lassing Madonna)
1906

olio su juta, 42,5 × 21,8 cm

Musée Jenisch Vevey, Fondation Oskar
Kokoschka

OSKAR KOKOSCHKA

(Pöchlarn, Austria, 1886 - Montreux,

Svizzera, 1980)

*Taccuino di schizzi 49 - Venezia, Santa Maria
della Salute*

1948

matite colorate su carta, 21 × 30 cm

Musée Jenisch Vevey, Fondation Oskar
Kokoschka

OSKAR KOKOSCHKA
(Pöchlarn, Austria, 1886 - Montreux, Svizzera, 1980)
Taccuino di schizzi 17 - Roma, Villa Borghese, soffitto
1949
matite colorate su carta, 22,9 × 31,5 cm
Musée Jenisch Vevey, Fondation Oskar Kokoschka

OSKAR KOKOSCHKA
(Pöchlarn, Austria, 1886 - Montreux, Svizzera, 1980)
Puglia - Fontana barocca a Gallipoli
1963
gesso litografico su carta, 46 × 57,4 cm
Musée Jenisch Vevey, Fondation Oskar Kokoschka

OSKAR KOKOSCHKA
(Pöchlarn, Austria, 1886 - Montreux, 1980)
Il potere della musica
1918 - 1920
olio su tela, 100 × 151,5 cm
Eindhoven, Collection Van Abbemuseum

UMBERTO BOCCIONI
(Reggio Calabria, 1882 - Verona, 1916)
Costruzione spirale
1913 (1914)
olio su tela, 95 × 95 cm
Milano, Museo del Novecento

UMBERTO BOCCIONI
(Reggio Calabria, 1882 - Verona, 1916)
Forme uniche della continuità nello spazio
1913/2011
fusione in bronzo patinato,
cm 118 × 89 × 39
Collezione Roberto Bilotti Ruggi d'Aragona

UMBERTO BOCCIONI
(Reggio Calabria, 1882 - Verona, 1916)
Sotto il pergolato a Napoli
1914
olio e collage su tela, cm 82 × 82
Milano, Museo del Novecento

ETTORE TITO
(Castellammare di Stabia, 1859 - Venezia, 1941)
Bozzetto per Aurora
1921 circa
olio su tavola, 65,5 × 49 cm
Collezione privata

ADOLFO WILDT
(Milano, 1868 - 1931)
Santa Lucia
1926-1927
marmo con doratura, 47 × 36 × 20 cm
Forlì, Musei Civici, dono Raniero Paulucci di Calboli

ADOLFO WILDT
Milano, 1868 - 1931
Parsifal (Il puro folle)
1930
bronzo, 153 × 90 × 66 cm
FAI - Fondo Ambiente Italiano, Villa Necchi Campiglio,
Collezione Claudia Gian Ferrari, Milano,
FAI007698

GIOVANNI BOLDINI
(Ferrara, 1842 - Parigi, 1931)
Il "Cardinale del Bernini" nello studio del pittore
circa 1899
olio su tela, 55,5 × 46 cm
Ferrara, Museo Giovanni Boldini

GIOVANNI BOLDINI
(Ferrara, 1842 - Parigi, 1931)
Studio dell'Estasi di Santa Teresa di Bernini
circa 1905-1909
matita su carta, 506 × 367 mm
Ferrara, Museo Giovanni Boldini

GIOVANNI BOLDINI
(Ferrara, 1842 - Parigi, 1931)
Statua in autunno (Le Feu di Nicolas Dossier, 1675-1684)
1895
acquerello su carta, 505 × 355 mm
Ferrara, Museo Giovanni Boldini

GIOVANNI BOLDINI
(Ferrara, 1842 - Parigi, 1931)
Statua in estate (L'Eau di Pierre Legros, 1675-1680)
1895
acquerello su carta, 510 × 355 mm
Ferrara, Museo Giovanni Boldini

ARMANDO SPADINI
(Firenze 1883 - Roma 1925)
Madonna (La mia famiglia)
1923 circa
olio su tela, cm 100,7 × 75,2
Collezione privata courtesy Enrico Gallerie d'Arte

SCIPIONE (GINO BONICHI)
(Macerata, 1904 - Arco, 1933)
La piovra
1929
olio su tavola, 60 × 71 cm
Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia di Macerata - Museo Palazzo Ricci

SCIPIONE (GINO BONICHI)
Macerata, 1904 - Arco, 1933
La meretrice romana (La cortigiana romana)
1930
olio su tavola, 40,5 × 49,5 cm
Collezione privata

SCIPIONE (GINO BONICHI)
Macerata, 1904 - Arco, 1933
Visione romana
Il ponte degli Angeli (Castel sant'Angelo)
1930
olio su tavola, 80 × 99 cm
Torino, courtesy Galleria d'arte Narciso

BACCIO MARIA BACCI
(Firenze, 1888-1974)
Il figliol prodigo
1925
olio su tela, 68,5 × 60 cm
Milano, Museo del Novecento

LEONARDO DUDREVILLE
(Venezia, 1885 - Ghiffa, 1976)
Argento

1927
olio su tavola, 37 × 27 cm
Monza, Courtesy Matteo Maria Mapelli
Arte Contemporanea

AFRO (AFRO LIBIO BASALDELLA)
(Udine, 1912 - Zurigo, 1976)
Natura morta
1937
olio su multistrato, 70 × 96 cm
Roma, Galleria d'Arte Moderna

LEONCILLO LEONARDI
(Spoleto, 1915 - Roma, 1968)
Arpia
1939
terracotta policroma invetriata,
41 × 31 × 30 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

LEONCILLO LEONARDI
(Spoleto, 1915 - Roma, 1968)
Trofei
1941
ceramica policroma invetriata,
128 × 45 × 36 cm (rossa) -
cm 128 × 35 × 36 (verde)
Collezione privata

PIETRO ANNIGONI
(1910 - 1988)
Estasi di San Girolamo
1936
tempera grassa su tela, cm 110 × 100
Firenze, Collezione privata

GIORGIO DE CHIRICO
(Volos, 1888 - Roma, 1978)
Cavaliere bojardo e un ambasciatore di Francesco I
1948
olio su tela, 70 × 90 cm
Collezione privata

GIORGIO DE CHIRICO
(Volos, 1888 - Roma, 1978)
Cavallo nel bosco (Arione)
1948
olio su tela, 50 × 40 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

GIORGIO DE CHIRICO
(Volos 1888 - Roma 1978)
Autoritratto in costume del Seicento (Autoritratto in bleu)
1945 - 1946 (1948)
olio su tela, 82,5 × 59 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

GIORGIO DE CHIRICO
(Volos, 1888 - Roma, 1978)
Angelica e Ruggero
1946 - 1950
olio su tela, 152 × 103 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

GIORGIO DE CHIRICO
(Volos, 1888 - Roma, 1978)
Le verre de vin (Frutta, pesce e merlo) Natura

morta con selvaggina e bicchiere di vino
1923

olio e tempera su cartone pressato,
45,6 × 64,6 cm
Viareggio, Istituto Matteucci

GIORGIO DE CHIRICO
(Volos, 1888 - Roma, 1978)

Paesaggio con ruderi, cavalli e cavalieri
(*Cavallo che beve*)

1955
olio su tela, 99 × 160 cm
Roma, Banca d'Italia

GIORGIO DE CHIRICO
(Volos, 1888 - Roma, 1978)
Vita silente di frutta in un paese
circa 1961

olio su tela, 60 × 80 cm
Courtesy Società di Belle Arti, Viareggio

SEZIONE 12 **VISIONI ULTIME.** **BAROCCO CONTEMPORANEO**

LUCIO FONTANA
(Rosario di Santa Fé, 1899 - Comabbio, 1968)

Il bombardamento di Milano
1972 (fusione postuma: gesso originale
1951-52)
bronzo 81,5 × 137 × 18 cm
Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo

LUCIO FONTANA
(Rosario di Santa Fé, 1899 - Comabbio,

1968)
Urbano III
1972 (fusione postuma: gesso originale
del 1950-1951)
bronzo 81,5 × 137 × 18cm
Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo

LUCIO FONTANA
(Rosario di Santa Fé, 1899 - Comabbio, 1968)

Deposizione
1972 (fusione postuma; gesso originale
del 1954)
Bronzo, 65 × 175 × 20 cm
Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo

FAUSTO MELOTTI
(Rovereto, 1901 - Milano, 1986)

Senza titolo
circa 1950
ceramica smaltata policroma,
41 × 22 × 16 cm
Courtesy Repetto Gallery

FAUSTO MELOTTI
(Rovereto, 1901 - Milano, 1986)

Senza titolo (Centauro)
circa 1950
ceramica smaltata policroma,
53 × 52,5 × 11 cm
Courtesy Repetto Gallery

FAUSTO MELOTTI
(Rovereto, 1901 - Milano, 1986)
Senza titolo (Vaso)
circa 1952

ceramica smaltata policroma,
45,5 × 21 × 14,5 cm
Collezione privata

GIUSEPPE DUCROT
(Roma, 1966)

Veronica
2012
resina, 120 × 110 cm
Proprietà dell'artista

GIUSEPPE DUCROT
(Roma, 1966)
Busto di Vescovo
2024
Terracotta invetriata, cm 110 × 45 × 35;
base cm 90 × 30 × 30
Proprietà dell'artista

GIUSEPPE DUCROT
(Roma, 1966)
San Gerolamo
2002
bronzo, h 130 cm; base 30 × 80 × 73 cm
Proprietà dell'artista

FRANCIS BACON
(Dublino, 1909 - Madrid, 1992)
Pope I- Study after Poe Innocent X by Velazquez
1951
olio su tela, 197,8 × 137,4 cm
Aberdeen City Council Aberdeen Archives,
Gallery & Museums collections
Presented in 1956 by the Contemporary
Art Society



Barocco

il Gran Teatro delle Idee

FORLÌ, MUSEO CIVICO SAN DOMENICO 21 FEBBRAIO - 28 GIUGNO 2026

COMITATO SCIENTIFICO

Antonio Paolucci [†]
Presidente ad honorem

Gianfranco Brunelli
Direzione generale

Cristina Acidini
Daniele Benati
Enrico Colle
Andreas Dehmer
Fernando Mazzocca
Francesco Petrucci
Curatori della mostra

Bernard Aikema
Marco Antonio Bazzocchi
Christian Benedik
Stefano Benetti
Beatrice Bentivoglio Ravasio
Massimo Calabresi
Alessandro Cosma
Mario Finazzi
Massimo Francucci
Giangiacomo Gandolfi
Federico Giannini
Elena Lissoni
Paola Refice
Ines Richter
Ulisse Tramonti

PATROCINI

Senato della Repubblica
Camera dei Deputati
Ministero degli Affari Esteri e
della Cooperazione Internazionale

Ministero della Cultura
Commissione Europea
Regione Emilia-Romagna

Alma Mater Studiorum –
Università di Bologna
Ufficio Scolastico Regionale
Emilia-Romagna



Barocco

il Gran Teatro delle Idee

FORLÌ, MUSEO CIVICO SAN DOMENICO 21 FEBBRAIO - 28 GIUGNO 2026

RESTAURI

Alessandro Tiarini, *Madonna col Bambino e i Santi Martino, Chiara, Francesco e Antonio da Padova*, 1625 - 1630 circa, olio su tela. Faenza, Pinacoteca Comunale

Giovan Battista Riccioli, *Almagestum Novum*, 1651. Roma, Biblioteca antica del Museo Astronomico e Copernicano

Andrea Vaccaro, *Mosè fa sgorgare l'acqua dalla roccia*, 1635 (1655), olio su tela. Collezione privata

Antonio Chiccarì su disegno di Gian Lorenzo Bernini, *Tavolo con cornucopie*, 1623, legno intagliato dorato e laccato, ripiano in diaspro di Sicilia. Ariccia, Palazzo Chigi

Filippo Parodi, *Bacco reggi candelabro*, ultimo quarto del XVII, legno di salice intagliato e dorato. Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata - Castello Sforzesco

Francesco Cairo, *Estasi di San Francesco*, 1630 - 1635 circa, olio su tela. Milano, Musei del Castello Sforzesco, Pinacoteca

Andrea Fantoni (bottega di) *Consolle in noce intagliata e dorata con coperchio finto marmo*, inizi secolo XVII, legno. Bergamo, Fondazione Accademia Carrara

Giovanni Lanfranco, *Ruggiero libera Angelica*, 1616 circa, olio su tela. Palazzo Ducale di Urbino - Direzione regionale Musei Nazionali Marche

Filippo Parodi, *Tavolo con tritoni*, fine del secolo XVII, legno scolpito, intagliato, dorato e policromato. Piano in marmo. Torino, Musei Reali - Palazzo Reale

Francesco Pianta (attribuito), *Inginocchiatoio scolpito con Tempo alato inginocchiato e due putti*,

seconda metà del XVII, legno intagliato di bosso.

Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica

Manifattura messinese (ignoto Argentiere Messinese), *Paliotto con raffigurazione della Vergine in Gloria che benedice la città di Messina*, 1715, argento, rame dorato. Messina, Museo Regionale "M. Accascina"

Johann Paul Schor, *Il corteo del carro d'oro del Principe Borghese*, 1664, olio su tela.

Firenze, Gallerie degli Uffizi

Bartolomeo Bimbi, *Girasole*, 1721, olio su tela. Museo autonomo delle Ville e Residenze Monumentali Fiorentine - Villa Medicea di Poggio a Caiano, Museo della Natura Morta

Bartolomeo Bimbi *Uve*, 1700, olio su tela. Museo autonomo delle Ville e Residenze Monumentali Fiorentine - Villa Medicea di Poggio a Caiano, Museo della Natura Morta

Massimiliano Soldani Benzi, *Nettuno e Anftrite*, 1709, terracotta e legno dipinto. Firenze, Museo Stibbert

Gérard Audran, *Magnum theatrum vitae humanae: hoc est, rerum divinarum, humanarumque syntagma catholicum, philosophicum, historicum, et dogmaticum...* Tomus primus. Antiporta figurata 1656, opera a stampa su carta rilegata in volume. Firenze, Biblioteca di Santa Croce, Francescani Conventuali della Basilica di Santa Croce

Manifattura Toscana, *Coppia di mensoloni*, 1675 - 1700, legno intagliato e dorato. Siena, Collezione Chigi - Saracini (proprietà Fondazione Accademia Musicale Chigiana)

Botteghe Granducali (?), *Piano di tavolo in legno di noce intarsiato e intagliato*, fine del XVII. Supporto in legno intagliato, 1800 - 1850. Siena, Collezione Chigi Saracini, Banca Monte dei Paschi di Siena

Valentin de Boulogne, *Cristo e la Samaritana*, 1622 circa, olio su tela. Musei Nazionali di Perugia - Direzione Regionale Musei Nazionali Umbria, Galleria Nazionale dell'Umbria

Manifattura veneta, *Specchiera*, inizi del XVIII, legno di cirmolo intagliato, dipinto e dorato, con finitura a lacca. Belluno, Museo Civico, Palazzo Fulcis

Manifattura veneta, *Consolle*, inizi del XVIII, legno di cirmolo intagliato, dipinto e dorato. Piano in scagliola incisa e niellata con girali vegetali. Belluno, Museo Civico, Palazzo Fulcis

Girolamo Rainaldi, *Proposta per la facciata di Palazzo Pamphilj*, 1645, disegno su carta. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Reynaud Levieux, *Cristo deposto compianto dagli angeli*, 1650 circa, olio su tela. Villeneuve lès Avignon, Musée Pierre de Luxembourg

Giovan Lorenzo Bernini, *Testa di Proserpina*, 1622 circa, marmo. Varsavia, National Museum

Francis Bacon, *Papa I - Studio per Papa Innocenzo X di Velazquez*, 1951, olio su tela. Aberdeen City Council, Aberdeen Archives, Gallery & Museums collections.



START ha prodotto e realizzato l'**audioguida** che accompagna i visitatori attraverso le sale della mostra

Barocco. Il gran teatro delle idee

con commenti alle opere esposte e confronti fra gli artisti.



- ✓ Il servizio è **compreso nel biglietto di ingresso**
- ✓ **Percorso adulti** (italiano e inglese) della durata di circa 50 minuti
- ✓ **Percorso bambini** (6/12 anni) in italiano della durata di circa 40 minuti
- ✓ Tutti gli apparecchi sono accuratamente **igienizzati** prima e dopo ogni utilizzo ed è inoltre possibile acquistare **auricolari usa e getta**.
- ✓ Per i visitatori che preferiscono **usare i propri cellulari** sarà **possibile scaricare l'App START™**, un'applicazione semplice da scaricare sul proprio dispositivo, intuitiva e facile da utilizzare.

Chi siamo



START dal 2008 produce audioguide e applicazioni multilingue per la visita di mostre e musei in autonomia e fornisce sistemi radio per la visita in gruppo. Strumenti innovativi, tecnologici e di alta qualità, ma molto semplici da utilizzare. L'App START™ consente di fruire degli stessi contenuti sul proprio cellulare.

Tutte le produzioni audio sono create appositamente dal team creativo per ogni tipo di visita e percorso, per adulti e per bambini. Le nostre produzioni multilingue sono curate in ogni dettaglio e con diversi livelli di approfondimento per soddisfare il pubblico più vario, perché la visita diventi un'esperienza unica ed emozionante!



START - Services & Technology for ART - www.startart.it

Centro Diego Fabbri ETS di Forlì

Piena accessibilità e condivisione culturale

Audio guida per non vedenti, ipovedenti

Video guida per non udenti



La mostra ***“Barocco. Il Gran Teatro delle Idee”***, grazie alla collaborazione tra il Centro Diego Fabbri ETS e la Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì, sarà pienamente **accessibile anche alle persone non vedenti, ipovedenti e non udenti** tramite un servizio di audio-guida e video-guida specificatamente realizzato per l'utenza di riferimento.

Il servizio prevede l'audiodescrizione e la traduzione in LIS (lingua dei segni italiana) di una ventina tra le opere più significative della mostra, integrate da informazioni sulle varie sezioni, strutturando in tal modo un percorso museale completo ed esaustivo per comprendere pienamente lo spirito dell'esposizione e i suoi contenuti.

Il visitatore recandosi direttamente al Museo Civico San Domenico potrà collegarsi, attraverso il proprio smartphone, ad un link dedicato fornito dal personale di biglietteria e usufruire del servizio in maniera autonoma.

Per le persone con disabilità sensoriale sono inoltre previsti percorsi e azioni collaterali di avvicinamento e approfondimento all'esposizione (laboratori didattici, visite guidate, incontri). La fruibilità della cultura da parte dell'ampio pubblico costituisce un valore aggiunto per l'esposizione, creando anche un percorso di piena condivisione culturale. Questo pone **la Grande Mostra “Barocco. Il Gran Teatro delle Idee”** e la città di Forlì come **punto di riferimento e all'avanguardia nazionale in termini di accessibilità culturale**.

Per info **Tel. 0543.30244 Cell. 328 24 35 950 – info@centrodiegofabbri.it**

*Il Centro Diego Fabbri ETS, associazione culturale senza fini di lucro, nasce dalla collaborazione di più soggetti attorno ai temi del teatro e dei diversi linguaggi culturali (musica, letteratura, arte visiva, cinematografia, etc...), tanto cari al noto drammaturgo italiano, al quale l'istituzione è dedicata. Ad oggi il Centro ha all'attivo una serie di azioni culturali volte tanto alla formazione dello spettatore, quanto all'accessibilità ai diversi linguaggi artistici, promuovendo la piena condivisione degli eventi culturali per il più vasto pubblico: dal progetto **“Scuola dello Spettatore”** (incontri, conferenze, concerti, reading musicali, etc...), alla collaborazione con l'Azienda Usl della Romagna per la promozione e realizzazione di percorsi culturali come strumenti fondamentali per il benessere psicologico dell'individuo e l'abbattimento dello stigma, al progetto **“Cultura. No Limits”** di audiodescrizione, sopratitolaggio e traduzioni in LIS di spettacoli teatrali, opere cinematografiche, eventi museali e visite guidate. In questi anni inoltre, il Centro ha sviluppato una serie di azioni rivolte alle giovani generazioni per incentivare la formazione e la conoscenza dei vari linguaggi culturali, come strumenti di crescita individuale e collettiva e di valorizzazione della creatività con uno sguardo attento anche alle politiche culturali europee.*

Il Centro Diego Fabbri ETS vede tra i suoi soci l'Università di Bologna, la Provincia di Forlì-Cesena, il Comune di Forlì, la Famiglia Fabbri, l'Associazione “Incontri Internazionali Diego Fabbri APS”, il Centro Studi Leonardo Melandri ETS e No.Vi.Art APS

LA SEDE. Il complesso conventuale di San Domenico con la sua imponente mole (circa 7500 mq.) costituisce una parte fondamentale del centro storico di Forlì. Secondo la tradizione locale fu fondato dallo stesso San Domenico ed edificato a partire dal 1229 sviluppandosi progressivamente per cinque secoli, fino a raggiungere l'attuale configurazione con edifici disposti su due chiostri e una grande chiesa ad aula unica dedicata a San Giacomo Apostolo.



Il complesso fu per secoli un importante luogo di fede e di cultura per la Città. Suoi ospiti più importanti furono il Beato Marcolino Amanni da Forlì (1371-1397) ed il Beato Giacomo Salomoni (1231-1314). Nel corso del XIX secolo fu destinato a ospedale militare, gendarmeria, deposito di viveri e caserma. Nel 2004, dopo un articolato e imponente intervento di restauro, è stato riaperto al pubblico come sede espositiva del Museo Civico e di grandi mostre.

La Chiesa di San Giacomo è parte integrante del complesso museale del San Domenico.

L'insediamento originario era costituito da una piccola chiesa, con annesso convento sul lato meridionale. Lo stato attuale è in gran parte frutto di un intervento settecentesco, al quale sono seguite una fase di progressivo degrado e una, a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, di pieno recupero.



IL MUSEO. Il percorso di visita si apre al piano terra, nell'ala di destra, con la sezione "Grandi Donatori" dedicata all'esposizione di collezioni d'arte donate nel corso del Novecento da alcuni illustri forlivesi illuminati. **Wildt, Morandi, Ruysch, De Braekeleer, Verboeckhoven, Fattori, Sablet, Magnasco**, sono solo alcuni degli artisti qui presenti. Il percorso prosegue con l'esposizione della prestigiosa "Collezione Verzocchi" che raccoglie una settantina di quadri di artisti italiani di generazioni diverse e di diverse tendenze artistiche, da **Guttuso** a **Donghi**, da **Campigli** a **De Chirico**, da **De Pisis** a **Depero**, uniti da uno stesso tema: il lavoro.



Il percorso prosegue al primo piano, nell'ala di destra, dove sono collocate le opere più antiche della Pinacoteca: tra le altre, l'affresco "Pestapepe", le preziose due tavole del **Beato Angelico** "Natività" e "Orazione nell'orto", la "Dama dei gelsomini" di **Lorenzo di Credi**, le due arche sepolcrali, quella del Beato Giacomo Salomoni (anonimo, 1340) e quella del Beato Marcolino Amanni (Antonio Rossellino e bottega, 1458), entrambi padri domenicani vissuti tra le mura del convento, la "Madonna della Pace", di **Vitale da Bologna**, tavola davanti alla quale lo stesso Beato Marcolino pregava.

L'ala sinistra del primo piano espone una preziosa raccolta di capolavori di **Marco Palmezzano** e dipinti di Baldassarre Carrari, Nicolò Rondinelli, Francesco Zaganelli, Luca Longhi, Francesco Menzocchi, Livio Agresti, Livio Modigliani. Di infinita bellezza i dipinti "San Carlo Borromeo in adorazione del Bambino Gesù" di **Ludovico Carracci**, "Fiasca con fiori" del Maestro della Fiasca di Forlì, una delle nature morte più significative del Seicento e "Allegoria dell'astrologia sferica" di **Guido Cagnacci**.

Il percorso espositivo si conclude con due opere di **Antonio Canova**: il gesso "Monumento al Cavaliere Ottavio Trento" e la scultura "Ebe", capolavoro assoluto del Neoclassicismo.



Per informazioni

Museo Civico San Domenico

Tel. 0543 712627

E-mail: biglietteria.musei@comune.forli.fc.it

www.scopriforli.it

Seguici anche su: Facebook, Instagram

**“PROGETTO RUTH”
PERCORSI DI EMANCIPAZIONE E AUTONOMIA
PER DONNE VITTIME DI VIOLENZA**

**LA NUOVA INIZIATIVA SOSTENUTA DA
MEDIAFRIENDS E FONDAZIONE CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ
A FAVORE DI CARITAS ITALIANA**

Sono ormai undici anni che la **Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì** e **Mediafriends**, l'Ente Filantropico di Mediaset, Mondadori e Medusa presieduto da Pier Silvio Berlusconi, collaborano nel segno dell'arte e della solidarietà, promuovendo iniziative a favore delle persone più fragili sul territorio nazionale, nella provincia di Forlì e in contesti complessi del mondo.

Quest'anno il **Museo Civico San Domenico di Forlì** ospiterà la mostra **“Barocco. Il Gran Teatro delle Idee”**, in programma dal **21 febbraio al 28 giugno 2026**. Promosso da Mediafriends, l'evento sosterrà il **Progetto Ruth di Caritas Italiana**, un programma dedicato a donne vittime di violenza, che offre percorsi concreti di emancipazione, autonomia e rinascita.

Il **Progetto Ruth** nasce dall'esperienza quotidiana di Caritas nell'accompagnare donne che vivono situazioni di violenza e fragilità. La violenza economica, spesso invisibile, si manifesta nel controllo del denaro, nella limitazione dell'accesso al lavoro e nella dipendenza finanziaria, rendendo difficile uscire da relazioni violente. Per questo Caritas ha creato un fondo dedicato che permette alle donne di affrontare spese fondamentali per ricostruire la propria vita: una casa sicura, un percorso di lavoro, un sostegno psicologico.

Attraverso una rete di oltre 100 Caritas diocesane, in collaborazione con enti locali e Centri Antiviolenza, il progetto accompagna ogni donna con un percorso personalizzato, che unisce aiuto economico e supporto umano. L'obiettivo è semplice: aiutare le donne a ritrovare una stabilità abitativa, un'autonomia lavorativa ed un equilibrio psicologico, per evitare il rischio di nuove dipendenze o situazioni di violenza.

Lo spot dedicato all'iniziativa sarà trasmesso sulle **Reti Mediaset** negli spazi di Comunicazione Sociale Mediafriends a partire dal **15 febbraio**.

Per ulteriori informazioni sull'iniziativa visita www.mediafriends.it.

Progetto Ruth – Percorsi di emancipazione per donne vittime di violenza economica

Scheda Tecnica di Progetto

Premessa e contesto

Caritas Italiana accompagna da anni donne che vivono situazioni di fragilità e violenza, offrendo ascolto, accoglienza e sostegno psicologico, legale e lavorativo. I dati più recenti illustrati nel *rapporto povertà ed esclusione sociale di Caritas Italiana* confermano quanto la violenza, in particolare quella familiare ed economica, incida sulla povertà femminile: una persona su cinque tra gli italiani che si rivolgono alle Caritas, prevalentemente donne, segnala problemi familiari gravi come separazioni conflittuali, maltrattamenti o isolamento.

La violenza economica rappresenta una delle forme più diffuse e meno visibili di violenza maschile contro le donne. Comporta il controllo delle risorse finanziarie, la limitazione dell'accesso al lavoro, la dipendenza economica e l'impossibilità di costruire un percorso autonomo.

Una rete di oltre 100 Caritas diocesane lavora ogni giorno per garantire protezione e percorsi di autonomia, spesso in collaborazione con enti locali e Centri Antiviolenza. Tuttavia, molte donne che decidono di uscire dalla violenza non dispongono di soluzioni abitative sicure, né dei mezzi per affrontare le spese legate alla ricostruzione della propria vita.

Per queste donne, poter contare su un sostegno economico mirato significa trasformare una scelta di sopravvivenza in un vero percorso di rinascita. Investire in questi interventi significa offrire protezione immediata, rimuovere le barriere economiche che impediscono l'autonomia e restituire dignità e futuro a chi ha vissuto violenza.

Obiettivo generale

Sostenere percorsi di emancipazione e autonomia per donne vittime di violenza economica, rafforzando la stabilità abitativa, lavorativa e psicologica.

Obiettivi specifici

Gli obiettivi operativi si traducono in azioni concrete che rimuovono gli ostacoli più immediati e più profondi che una donna incontra quando decide di ricominciare offrendo interventi diversi ma integrati, pensati per restituire continuità, protezione e nuove opportunità. In particolare:

- Supporto economico per spese legate all'autonomia abitativa
- Sostegno all'inserimento o reinserimento lavorativo
- Accesso a percorsi psicologici strutturati.
- Prevenzione della dipendenza economica e della ricaduta in situazioni violente.
- Rafforzamento della rete territoriale di supporto.

Per ogni informazione è possibile scrivere a: progettoruth@caritas.it.

 +39 06 661 771

 segreteria@caritas.it

 caritas.it

comunicato stampa

Forlì, 20 febbraio 2026

Il Gruppo Hera riconferma la partnership con le grandi mostre di Forlì e aderisce alla “Notte al Museo” nel segno del Barocco

La multiutility rinnova l'intesa con la Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì e a maggio promuove l'evento serale che apre gratuitamente le porte del Museo Civico San Domenico per ammirare le opere del Barocco in un'atmosfera speciale

Si rinnova e si consolida una collaborazione d'eccellenza che dura ormai da vent'anni: quella tra il **Gruppo Hera** e la **Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì**. Questa partnership storica, nata per sostenere la crescita culturale del territorio, si conferma anche per il 2026 in occasione del nuovo, ambizioso progetto espositivo ospitato al Museo Civico San Domenico dedicato al Barocco.

Dal **21 febbraio al 28 giugno 2026**, il Museo Civico San Domenico ospiterà “**Barocco. Il Gran Teatro delle Idee**”. Attraverso oltre 200 opere, tra cui prestigiosi prestiti dalle Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma (Palazzo Barberini e Galleria Corsini), la mostra indagherà il rapporto tra arte, scienza e società, dai capolavori di Caravaggio fino alla sensibilità del Novecento.

A maggio torna la “Notte al Museo”

Proprio all'interno di questo sodalizio culturale, Hera rinnova il suo impegno più atteso verso la città: l'adesione alla **Notte Europea dei Musei**. Un evento speciale realizzato in collaborazione con il Gruppo Hera che offrirà al pubblico l'opportunità di ammirare le opere in un'atmosfera serale suggestiva e inusuale, rendendo l'arte un'esperienza accessibile e condivisa.

“Con il sostegno a questo straordinario progetto dedicato al Barocco, confermiamo la nostra storica collaborazione con Forlì e le sue istituzioni culturali,” – **dichiara Giuseppe Gagliano, Direttore Centrale Comunicazione e Relazioni Esterne del Gruppo Hera** – Questo a testimoniare l'attenzione del Gruppo Hera per le eccellenze culturali come il Museo Civico San Domenico che, nel tempo, hanno saputo consolidare il prestigio anche a livello nazionale e internazionale. Da sempre, la nostra azienda è attenta alla promozione dell'arte come strumento per divulgare conoscenza. Siamo inoltre particolarmente lieti di rinnovare l'appuntamento anche per la 'Notte al Museo', offrendo al pubblico l'opportunità di vivere gratuitamente il Barocco in un'atmosfera serale ricca di storia”.

Tutti i dettagli delle iniziative speciali del Gruppo Hera al Museo Civico San Domenico verranno promosse a breve attraverso una campagna di comunicazione dedicata.

IMA per la mostra “Barocco. Il Gran Teatro delle Idee”

**IMA contribuisce a questa prestigiosa iniziativa,
a conferma dell'importanza che il Gruppo conferisce all'arte e alla cultura**

Fondata nel 1961, IMA è leader mondiale nella progettazione e produzione di macchine automatiche per il processo e il confezionamento di prodotti farmaceutici, cosmetici, alimentari, tè e caffè, nonché nell'automazione dei processi industriali.

Una leadership acquisita grazie a investimenti significativi nella ricerca e sviluppo, a un dialogo costante e costruttivo con gli end-user dei settori di riferimento, alla capacità del Gruppo di internazionalizzarsi e conquistare nuovi mercati. La sua storia è infatti caratterizzata da una crescita costante. Il Gruppo IMA ha chiuso l'esercizio 2024 con ricavi consolidati superiori a 2,3 miliardi di euro e una quota export intorno all'88%.

Il Gruppo presieduto da Alberto Vacchi conta oltre 7.600 dipendenti, di cui circa il 61% in Italia e il 39% nel resto del mondo, ed è presente in oltre 80 paesi, sostenuto da una rete commerciale composta di 31 filiali con servizi di vendita e assistenza in Italia, Francia, Svizzera, Regno Unito, Germania, Austria, Spagna, Polonia, Israele, Russia, Stati Uniti, India, Cina, Malesia, Thailandia e Brasile, uffici di rappresentanza in Europa centro-orientale e più di 140 agenzie.

Il Gruppo si avvale di 55 stabilimenti di produzione tra Italia, Germania, Francia, Svizzera, Spagna, Regno Unito, Stati Uniti, India, Malesia, Cina e Argentina.

Il Gruppo IMA è titolare di oltre 3.500 tra brevetti e domande di brevetto attivi nel mondo e ha lanciato numerosi nuovi modelli di macchine negli ultimi anni.

IMA S.p.A. è stata quotata alla Borsa di Milano dal 1995 a gennaio 2021.

In oltre 60 anni di attività, IMA ha costruito valori altamente qualificanti, quali l'esperienza, l'affidabilità, la presenza capillare nel mercato globale e l'elevata capacità di rispondere alle richieste degli end-user, che le consentono ad oggi di proporre varie soluzioni innovative oltre a numerosi prodotti di alta qualità.

INTESA SANPAOLO SOSTIENE LA MOSTRA “BAROCCO. IL GRAN TEATRO DELLE IDEE”

Forlì, 20 febbraio 2026 – Intesa Sanpaolo sostiene il progetto espositivo “**Barocco. Il Gran Teatro delle Idee**”, promosso dalla Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì in collaborazione con il Comune di Forlì e il Museo Civico San Domenico dal 21 febbraio al 28 giugno 2026. L’esposizione, curata da Cristina Acidini, Daniele Benati, Enrico Colle, Andreas Dehmer e Fernando Mazzocca, offre una visione d’insieme della cultura barocca: il ruolo di Roma e delle corti europee, i protagonisti che ne plasmarono le forme, il ruolo delle committenze che ne sostennero lo sviluppo.

Intesa Sanpaolo considera l’arte e la cultura come una risorsa strategica del Paese in grado di innescare processi di crescita anche sul piano sociale, economico e occupazionale. L’importanza della cultura per il Gruppo si concretizza anche nell’elaborazione del Progetto Cultura, piano pluriennale delle attività culturali ideate e realizzate dalla Banca e nella sua partecipazione come sostenitrice a numerose iniziative in tutta Italia.

Uno dei principali obiettivi di Progetto Cultura è la conservazione, valorizzazione e condivisione con il pubblico del cospicuo patrimonio artistico, architettonico e documentario del Gruppo. Le collezioni d’arte di Intesa Sanpaolo sono costituite da 40.000 opere – tra cui i capolavori di Caravaggio, Tiepolo, Canaletto, Boccioni, Fontana, Manzoni – in parte esposte nei propri musei, le Gallerie d’Italia, a Milano, Napoli, Torino e Vicenza.

L’impegno nella valorizzazione dell’arte si esprime anche attraverso il programma **Restituzioni** che dal 1989 cura e sostiene il restauro di opere del patrimonio artistico italiano individuate in collaborazione con gli enti ministeriali di tutela. Ad oggi, sono oltre 2.200 i beni restaurati e “restituiti” alle comunità di appartenenza.

Informazioni per la stampa

Intesa Sanpaolo

Media and Associations Relations

Attività istituzionali, sociali e culturali

stampa@intesasanpaolo.com

MAPEI PARTNER DELLA MOSTRA “BAROCCO. IL GRAN TEATRO DELLE IDEE” AL MUSEO CIVICO SAN DOMENICO DI FORLÌ

Un decennio di partnership all’insegna dell’arte e della cultura

Milano, 20 febbraio 2026 – Mapei rinnova il sostegno al Museo Civico San Domenico di Forlì come platinum partner della mostra “Barocco. Il Gran Teatro delle Idee”, in programma dal 21 febbraio al 28 giugno. Giunta al suo decimo anno, la collaborazione si basa su un impegno condiviso nella valorizzazione del patrimonio italiano e nella convinzione che la cultura sia un motore di sviluppo, conoscenza e cura del territorio.

Ideata e realizzata dalla Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì in collaborazione con il Comune di Forlì, la mostra “Barocco. Il Gran Teatro delle Idee” si propone come un viaggio attraverso le idee e le immagini che hanno plasmato uno dei movimenti più caratteristici della storia dell’arte. Oltre 200 capolavori provenienti dai più importanti musei d’Italia e d’Europa accompagnano il visitatore alla scoperta del dibattito intellettuale che generò il linguaggio barocco e dei protagonisti che ne diedero forma.

Tra gli artisti esposti, Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini, Artemisia e Orazio Gentileschi, Peter Paul Rubens, Giorgio de Chirico, Lucio Fontana, Umberto Boccioni e molti altri protagonisti che hanno contribuito a definire il volto del Barocco nelle sue molteplici declinazioni.

Si rinnova la collaborazione tra il Museo e MediaFriends per devolvere parte del ricavato della vendita dei biglietti a un’iniziativa solidale; quest’anno il sostegno è rivolto a “Progetto Ruth” di Caritas Italiana, dedicato alle donne vittime di violenza per accompagnarle verso un percorso di autonomia, con particolare attenzione al territorio di Forlì. Un impegno che riflette un valore condiviso, quello della solidarietà, che accomuna Mapei e il Museo Civico San Domenico nel coniugare cultura e responsabilità sociale a beneficio della comunità.

Per tutta la durata della mostra sul canale Sky Arte HD andrà in onda in Prima TV uno Speciale Sky Arte, con Mapei in qualità di Partner. Il programma proporrà approfondimenti e interventi dei curatori per accompagnare gli spettatori alla scoperta del progetto artistico.

Mapei

Fondata nel 1937 a Milano, Mapei è uno tra i maggiori produttori mondiali di prodotti chimici per l’edilizia ed ha contribuito alla realizzazione delle più importanti opere architettoniche e infrastrutturali a livello globale. Con 98 consociate distribuite in 59 Paesi e 106 stabilimenti produttivi operanti in 42 nazioni, il Gruppo occupa oltre 13.200 dipendenti in tutto il mondo. Nell’anno 2024 il Gruppo Mapei ha registrato un fatturato consolidato di 4,4 miliardi di euro. Alla base del successo dell’azienda: la specializzazione, l’internazionalizzazione, la ricerca e sviluppo e la sostenibilità. www.mapei.com

Per ulteriori informazioni

UFFICIO STAMPA MAPEI

Daniela Pradella | d.pradella@mapei.it | 348 258 6205 | +39 02 3767 3374
Greta Zacchetti | g.zacchetti@mapei.it | +39 337 1087010 | +39 02 3767 3823



Start Romagna viaggia accanto alla grande cultura e diventa sponsor platinum della mostra *Barocco. Il Gran Teatro delle Idee*

Forlì, 20 febbraio 2026- Start Romagna viaggia accanto alla grande cultura e diventa **sponsor platinum** della mostra *Barocco. Il Gran Teatro delle Idee*, in programma dal 21 febbraio al Museo Civico San Domenico di Forlì. Una partnership di primo piano che va oltre la sponsorizzazione, dando vita a iniziative dedicate che saranno presentate nel dettaglio nei prossimi giorni.

Andrea Corsini, presidente di Start Romagna, spiega così questa collaborazione:

“Abbiamo deciso di salire a bordo di questa mostra perché crediamo che la cultura sia una delle strade migliori per far crescere un territorio, soprattutto quando parliamo di luoghi che appartengono alla comunità. Il Museo Civico San Domenico è un patrimonio collettivo, e per un’azienda pubblica come Start Romagna esserci è una responsabilità, una direzione naturale per accompagnare cittadini e visitatori a destinazione e, allo stesso tempo, per rendere l’esperienza museale più accessibile e di qualità.

‘Il Barocco. Il Gran Teatro delle Idee’ è una di quelle fermate che valgono il viaggio, capace di portare a Forlì e in Romagna persone, appassionati e addetti ai lavori da tutta Italia. E per noi è anche un’occasione per rafforzare il posizionamento di Start Romagna, stando accanto a grandi brand e grandi eventi in un contesto di eccellenza riconosciuto a livello nazionale, capace di aprire un dialogo con pubblici nuovi e di consolidare il ruolo dell’azienda come operatore pubblico moderno. Nelle scorse settimane, ad esempio, siamo stati main sponsor di un evento di tennis di alto livello a Cesenatico: esperienze diverse che fanno parte di un percorso coerente di crescita e rafforzamento dell’azienda, in cui il trasporto pubblico diventa un’infrastruttura culturale e sociale.

Il nostro compito è garantire connessioni quotidiane e servizi efficienti. Affiancare eventi di alto livello significa quindi estendere questo impegno alla vita del territorio nel suo insieme, contribuendo a una proposta più fruibile e in grado di richiamare pubblico ‘per’ e ‘in’ Romagna”.

Per raggiungere la mostra *Barocco. Il Gran Teatro delle Idee* al Museo Civico San Domenico di Forlì è possibile utilizzare la linea 6 (fermata Musei), collegata alla stazione ferroviaria.

Barocco

il Gran Teatro delle Idee



GMF



MUSEO CIVICO
SAN DOMENICO
FORLÌ



main partner

INTESA  SANPAOLO

VISIT **EMILIA**
ROMAGNA
2019

 **RER**

La Terra delle Idee e della Vita
Romagna

platinum partner

GRUPPO
HERA

IMA 

 **MAPEI**

START
ROMAGNA

media partner

 **Cultura**

 **adn kronos**

 **Quotidiano Nazionale**

IL GIORNO
il Resto del Carlino
LA NAZIONE

Corriere Romagna

FORLÌ TODAY.IT

 **PUBLIMEDIA**

 **RADIO BRUNO**