

LA MOSTRA

La mostra è articolata in **15 percorsi più l'Ouverture**, che seguono una scansione cronologica e tematica rispetto alle opere esposte.

Ouverture. Le Allegorie delle Arti

Dopo più di un secolo di disputa sulla supremazia di un'arte sull'altra, dalla fine del Seicento e nel corso della prima metà del Settecento, formalmente si tende ad affermare l'*aequa potestas* fra le arti: pittura, scultura e architettura, ma anche musica e letteratura, tendono a presentarsi come consorelle. Diretta testimonianza di questa nuova considerazione è la realizzazione di opere pittoriche che presentano le Allegorie delle arti.

Le *Allegorie* esposte in mostra mettono in evidenza le diverse strade che Roma e Parigi intraprendono nella ricerca della modernità. La diversità nella rappresentazione si traduce, da un lato, nell'adesione alla tradizione classica romana, che resta alla base delle scelte compositive di Batoni e Suleyras, dall'altro, nell'autonomia e nell'intraprendenza delle nuove ricerche artistiche parigine, rappresentate da Chardin. Nella sua opera l'Antico è testimoniato dal busto di Diomede, e il Moderno dal vaso ornato in stile Luigi XIV e dal bassorilievo raffigurante un Bacchanale di Putti, che rievoca quello di François Duquesnoy. Chardin fa riferimenti espliciti e colti che dimostrano la sua ambizione, la ricerca dell'imitazione del vero e il primato dei moderni sugli antichi, di cui emblema è la scimmia, *ars simia naturae*, metafora del pittore imitatore della natura.



Pompeo Batoni, *Pittura, Scultura e Architettura*, 1740, Rivoli, Collezione Fondazione Francesco Federico Cerruti per l'Arte / Deposito a lungo termine al Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; Pierre Suleyras, *I Cinque Sensi*, 1740 ca, Tolosa, Musée des Augustins; Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Gli Attributi delle Arti*, 1731, Parigi, Musée Jacquemart-André

1. Disegnare dai Grandi maestri

Roma è il terreno privilegiato di confronto con la tradizione greca e romana, in cui la riflessione degli artisti sull'Antico prosegue fin dal Cinquecento. Meta inevitabile per tutti coloro che desiderano accostarsi non solo all'antichità, ma anche ai capolavori dei grandi maestri del XVI e XVII secolo, la città è sede delle più importanti istituzioni artistiche europee, come l'Accademia di San Luca, fondata nel 1593, e l'Académie de France à Rome, istituita nel 1666 da Jean-Baptiste Colbert. L'accademia francese offre l'opportunità ai giovani talenti di perfezionarsi sul «bon goût et l'antique». Pratica indispensabile e comune a tutti gli artisti è quella del disegno, strumento utile sia per la conoscenza dell'Antico, sia per l'acquisizione di un repertorio figurativo da poter utilizzare al termine del proprio soggiorno romano. Significativa, a tal proposito, è la testimonianza offerta dai disegni dello scultore Edme Bouchardon che realizza numerose copie sia dall'Antico sia dal Moderno, con una predilezione per Raffaello, Domenichino e Bernini. Si possono inoltre ammirare le testimonianze grafiche di Pompeo Batoni, che realizza copie dall'Antico su

commissione privata, e del torinese Ignazio Collino, arrivato nella capitale pontificia per «studiar con qual arte i sommi scultori avessero eguagliata la natura, ed imitarli, e far da sé».



Edme Bouchardon, *Enea, Anchise e Ascanio* (da Raffaello), 1724-1726 ca., Parigi Musée du Louvre; Pompeo Batoni, *Cauno e Biblide? (dall'Antico)*, 1730 ca, Windsor, Eton College; Ignazio e Filippo Collino, *Album di antichi disegni*, 1748-1770, Torino Musei Reali – Biblioteca Reale

2. PARIGI 1680-1720. Il primato della Istoria

La pittura di storia, tema di ricerca artistica molto studiato dagli artisti francesi a cavallo tra il Sei e Settecento, vede come suo modello più alto la personalità artistica di Nicolas Poussin, attivo tra Parigi e Roma nel corso del XVII secolo.

Il maestro è fonte d'ispirazione per Charles Le Brun, primo pittore di Luigi XIV. Da lui apprende composizione, impaginazione prospettica, scenografia architettonica e stile solenne. Tale ispirazione è evidente nella tela *Mosè sposa Sefora, figlia di Ietro*, in cui l'artista trae forme eleganti e luminosa selezione cromatica da un'opera analoga di Poussin, oggi perduta. Le Brun è a sua volta un riferimento essenziale per i pittori francesi delle generazioni successive, soprattutto per la rappresentazione delle passioni umane. Ciò è evidente nell'opera di Antoine Coppel *Susanna accusata dai vecchioni*, in cui, accanto all'attenzione ancora viva nei confronti di Le Brun, è presente una deliberata combinazione dei modelli stilistici italiani, francesi e fiamminghi. Indispensabile per il genere storico è inoltre il contatto diretto con l'arte italiana. Testimone, in tal senso, è l'opera di Charles de La Fosse, il *Ratto di Proserpina*, in cui sono evidenti i richiami alle figure illustri di Pietro da Cortona e Gian Lorenzo Bernini.



Charles Le Brun, *Mosè sposa Sefora, figlia di Ietro*, 1687, Modena, Galleria Estense; Antoine Coppel, *Susanna accusata di adulterio dai vecchioni*, 1695-96, Madrid, Museo del Prado; Charles de La Fosse, *Ratto di Proserpina*, 1665-70 ca, Parigi, École Nationale supérieure des beaux-arts

3. ROMA 1680-1720. Il teatro degli stili

Roma nel 1680 si presenta come un gran teatro in cui si confrontano gli artisti eredi della grande stagione del “barocco”: la sfida è superarla individuando nuove strade.

L’incomparabile patrimonio artistico della città mostra tendenze stilistiche eterogenee: artisti di generazioni e provenienze diverse, pittori e scultori accreditati nella prima fila dei contemporanei e giovani promesse esordienti espongono in diversi contesti le loro singolari abilità in pale d’altare, cieli dipinti, tele da quadreria, rilievi e statue.

Roma, depositaria dell’Antico e dei testi sacri di Michelangelo e di Raffaello può vantare la maggiore quantità di opere dei grandi artisti del Seicento classicista e barocco entrati nello statuto dei modelli: una congerie straordinaria nella quale si formano i contemporanei. **La magnifica pala di Carlo Maratti della chiesa di Santa Maria in Vallicella**, è un capolavoro nato nell’intenso studio dei maestri del classicismo bolognese e di Domenichino in particolare; di tale equilibrio compositivo, cromatico ed espressivo da diventare **un modello ammirato come una delle più fortunate espressioni della pittura classicista di quegli anni**.

Altro banco di prova per i pittori sono le volte affrescate: nel bozzetto con il *Trionfo del nome di Gesù* “il Baciccio” restituisce una composizione di grande movimento, secondo un’idea di forte impatto teatrale suggerita da Bernini. In questo panorama complesso Roma consolida il rapporto istituzionale con Parigi. I *morceaux de réception*, piccole sculture realizzate per ottenere il titolo di accademico in Francia, esemplificano l’influenza che Roma esercita sulla produzione di artisti francesi: è il caso del *Polifemo* di Corneille Van Clève, che rievoca il modello del *Fauno Barberini*.



Carlo Maratti, *Madonna col Bambino tra i santi Carlo Borromeo e Ignazio di Loyola*, 1672-1679 ca, Roma, Chiesa di Santa Maria in Vallicella (FEC); Giovanni Battista Gaulli, detto il Baciccio, *Trionfo del nome di Gesù*, 1676 ca, Roma, Galleria Spada; Corneille Van Clève, *Polifemo*, 1681, Parigi Musée du Louvre

4. TORINO intorno al 1680. Alla ricerca di un’identità moderna

Torino, nell’ultimo quarto del Seicento, è animata dalle vicende che riguardano Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, Reggente fino dell’ascesa al potere del figlio Vittorio Amedeo II. Il capoluogo piemontese non possiede ancora una solida tradizione accademica, a differenza di realtà come Roma e Parigi. A Torino gli artisti possono dunque sperimentare soluzioni inedite, come testimonia l’architettura di Guarino Guarini al quale, nel 1667, fu affidato il progetto del completamento della Cappella della Sindone.

In città lavorano ancora molti degli artisti impegnati nei cantieri decorativi degli anni precedenti, come il ligure Bartolomeo Guidobono, attivo a Palazzo Madama per Madama Reale. La pala in mostra con



Abramo che scaccia Agar (1694, Genova, Musei di Strada Nuova) è parte di una serie di quattro dipinti con Storie di Abramo eseguiti a Genova. Il giovane sovrano rivolgerà tuttavia la propria attenzione verso il panorama artistico romano, dove i suoi ambasciatori riusciranno a ingaggiare il pittore viennese formatosi a Venezia Daniel Seiter. A Torino nel 1688 Seiter assume il controllo delle operazioni di decorazione del palazzo ducale negli appartamenti del duca e della duchessa Anna d'Orleans. Qui il suo maggiore capolavoro è il ciclo di affreschi nella volta Galleria del Daniel di Palazzo Reale.

5. PARIGI 1700 – 1730. Alle radici del colore e del pittoresco. Venezia e i Maestri del Nord

A Parigi, il Settecento si apre con la riflessione sui dibattiti accademici che hanno infiammato il secolo precedente. Un dibattito in particolare coinvolge i sostenitori del disegno, da un lato, e quelli del colore, dall'altro e vede prevalere questi ultimi nel 1699. A partire da questo momento, si sottolinea la necessità di studiare i maestri del colore: Rembrandt, Rubens, Van Dyck, e i veneziani Giorgione, Tiziano, Tintoretto e Veronese. Questo nuovo orientamento esercita una forte influenza sul gusto dei collezionisti dell'epoca, rivolti ora anche verso due nuovi poli: il Nord e Venezia. Dopo il 1715 si susseguono fitti scambi di esperienze tra Parigi e Venezia. Ne è un esempio la presenza di pittori come Sebastiano Ricci, fortemente ispirato a Veronese.

In questo clima gli artisti sono più autonomi nella produzione pittorica e si cimentano in nuovi generi, elaborandoli con maggiore libertà. Tra questi, il pittore Largillière, libero dalle esigenze di mercato e profondo conoscitore della pittura fiamminga, tanto da essere considerato un «Vandyck de la France», propone una lettura moderna nel genere del paesaggio servendosi di una pennellata libera e sfrangiata. Anche Chardin si dimostra attento osservatore della natura, ma fa un ulteriore passo avanti, scegliendo di rinunciare all'opulenza delle nature morte fiamminghe. Chardin dipinge, infatti, osservando i pochi oggetti che intende rappresentare, coniugando l'attenzione alla natura dei maestri nordici con le delicatezze dello stile francese.



Sebastiano Ricci, *Cena in casa di Simone Fariseo*, 1725 ca, Torino, Musei Reali - Galleria Sabauda; Nicolas Largillière/Largillierre, *Paesaggio*, 1700-10, Parigi, Musée du Louvre; Jean-Siméon Chardin, *Anatra dal collo verde appesa al muro e una melangola*, 1730 ca, Parigi, Musée de la Chasse et de la Nature

6. ROMA 1700 – 1740. Dialoghi in Arcadia

A partire dalla sua fondazione nel 1690, l'Accademia letteraria dell'Arcadia influenza l'intero panorama culturale d'Italia e contribuisce alla diffusione della riforma del gusto secondo un ricreato classicismo, contrapponendo il "buon senso" e il "buon gusto", alla "stravaganza" e la "lascivia" del Barocco. I temi iconografici sono infatti mediati sia dalla tradizione letteraria - grazie alla rilettura di poemi già molto noti, come le *Metamorfosi* di Ovidio - sia religiosa, attraverso la rielaborazione di temi biblici. Tanto il soggetto sacro, quanto quello profano, sono presentati con una delicata tenerezza che prende le distanze dalla drammaticità dell'avvenimento raffigurato.

È qui presentata una selezione di opere realizzate secondo i principi promossi dal cardinale Pietro Ottoboni, membro dell'Accademia dell'Arcadia e mecenate, che raduna presso la sua corte

musicisti, artisti e letterati. Esempio in questo il dipinto *Cristo morto sostenuto dagli angeli* di Francesco Trevisani, dono del cardinal Ottoboni a Clemente XI.

In conclusione quattro opere, tra cui lo splendido Subleyras della National Gallery di Londra, raffigurano il diffuso mito di Diana ed Endimione, tema profano tra i più importanti per l'Accademia. Diana, perduto innamorate del giovane pastore Endimione, si reca da lui ogni notte per vegliare il suo sonno eterno e ammirarne l'immensa bellezza. In questa dimensione intima e dai delicati sentimenti, il corpo di Endimione è colto con naturalezza nell'abbandono inerte del sonno, mentre quello di Diana, nudo, sensuale e avvolto in panneggi, si relaziona con tenerezza.



Francesco Trevisani, *Cristo morto sostenuto dagli angeli*, 1705-1710, Vienna, Kunsthistorisches Museum
Pierre Subleyras, *Diana ed Endimione*, 1738 ca, Londra, National Gallery

7. TORINO 1715 – 1740. Per una galleria dei maestri delle Scuole d'Italia

Nel momento in cui Vittorio Amedeo II riceve il titolo regio nel 1713, appare chiara la necessità di aggiornare il linguaggio artistico della nuova capitale, progetto che, dall'anno successivo è affidato al messinese Filippo Juvarra. Formatosi a Roma, è perfettamente aggiornato sulle novità pittoriche e sui protagonisti della scena artistica della penisola, grazie anche all'amicizia del cardinal Ottoboni. L'arrivo dell'architetto diventa quindi occasione per portare nel Regno le innovazioni delle esperienze culturali romane. Nel progetto di ampliamento e decorazione del Castello di Rivoli, residenza più adeguata alle nuove esigenze del sovrano, si inseriscono le commissioni ad artisti selezionati tra i migliori del panorama pittorico contemporaneo: Francesco Solimena, Sebastiano Ricci, Jean-Baptiste Vanloo e Francesco Beaumont. Ma è solo con l'ascesa al trono nel 1730 di Carlo Emanuele III e il cantiere di Palazzo Reale che Juvarra concretizza il progetto di una "mostra della pittura contemporanea dei maestri delle scuole d'Italia". Alle tele del napoletano Solimena vengono affiancate quelle dei romani Sebastiano Conca e Agostino Masucci, del veneto Giambattista Pittoni e del bolognese Francesco Monti.

Juvarra ha un ruolo fondamentale anche nella progettazione di edifici sacri. In mostra, insieme alle imponenti pale d'altare per le chiese torinesi di San Filippo e del Carmine, di Santa Croce e di Superga è **presentato per la prima volta al pubblico** - dopo il restauro finanziato da Intesa Sanpaolo nell'ambito del progetto "Restituzioni" ed eseguito dal Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale" - il **bassorilievo in gesso (Roma, Pontificio Collegio Irlandese) realizzato nel 1729 da Bernardino Cametti per la grande pala della chiesa di Superga con *Il Beato Amedeo che intercede presso la Madonna con il Bambino per la vittoria nella***



Battaglia di Torino. L'opera rappresenta un momento di significativo aggiornamento nella storia della pala d'altare marmorea, quando nella prima parte del Settecento scultori romani e scultori francesi esplorano le potenzialità narrative del bassorilievo in un dialogo in stretta competizione con la pittura.



G. P. Pannini, *Vista del Castello di Rivoli verso levante*, 1723-24, Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica; Sebastiano Ricci, *Mosè salvato dalle acque*, 1727-28, Torino Musei Reali – Palazzo Reale; Francesco Solimena, *San Filippo intercede presso la Vergine per la città di Torino*, 1722-28 ca, Torino, Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri

8. Disegnare l'ornato

La sezione *Disegnare l'ornato* - così definita proprio perché la storia dell'ornamento fa parte della storia del *dessein*, dell'ideazione progettuale - riapre il confronto tra Roma, Parigi e Torino. L'evoluzione del gusto dell'ornato passa attraverso le tre città in modo diverso: a Roma il naturalismo berniniano lascia un segno di lunga durata nelle manifestazioni dell'arredo, arricchendosi via via di una ricerca sempre più virtuosa nella preziosità dei materiali. Scultori e pittori predispongono modelli figurativi per incredibili oreficerie in argento, bronzo dorato e lapislazzulo, che diventano la marca distintiva del gusto romano. Parigi si nutre di apporti diversificati: dal fecondo soggiorno dei *pensionnaires* a Roma, quali Oppenord e Germain, e dal potenziale corrosivo della fantasia naturalistica che Meissonier ha mutuato dal cantiere torinese di primo Settecento, scocca la scintilla di innesco del gusto *rocaille*, che trasforma radicalmente le abitudini dell'abitare negli interni parigini. Torino seleziona da entrambi i centri per rielaborare in originale autonomia: le figure di Juvarra, Piffetti e Ladatte contribuiscono a fare da ponte e a dare una inedita forma alle ipotesi che maturano nelle due capitali del gusto moderno. Per facilitare il raffronto visivo, le opere sono disposte in mostra secondo la tipologia di oggetto: sono, infatti, presenti arazzi, tavoli a muro, argenterie, placche a muro, orologi, appliques.



Intagliatore romano, *Tavolo console*, 1725 ca, Milano, Castello Sforzesco - Museo delle Arti Decorative; Francesco

Juvarra, *Placca con l'Immacolata*, 1730-1740, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum; Claude Duvivier su modello di J.-A. Meissonnier, *Candeliere d'argento per il duca di Kingston*, 1734-35, Parigi, Musée des Arts Décoratifs

9. ROMA antica e moderna. Nell'Antico la naturalezza

Nella ricerca di un equilibrio tra contemporaneità e classicità, la capacità di essere moderni si fonda anche sul confronto con il naturale; a Roma gli artisti che si muovono nell'Accademia di San Luca, nell'Accademia dell'Arcadia e nell'Académie de France à Rome, confrontano diversi riferimenti in un fecondo dialogo, in cui la tradizione della scuola romana si arricchisce dello studio della natura proveniente dal nord Europa, mediato dagli artisti francesi.

Le due vedute di Giovanni Paolo Pannini realizzate nel 1757, eccezionale prestito dal **Metropolitan Museum di New York**, esemplificano molto chiaramente quanto si fosse elaborato a Roma fino a quel momento. Nella *Galleria di vedute di Roma antica* sono rappresentati *Il Laocoonte*, *l'Ercole Farnese*, *l'Apollo del Belvedere* e le vedute dei monumenti romani, che illustrano i capolavori dell'antichità con cui gli artisti tradizionalmente si confrontano; mentre nella *Galleria di vedute di Roma moderna* il *Mosè* di Michelangelo, il *David* e *l'Apollo e Dafne* di Bernini, convivono con le vedute dei monumenti moderni e acquistano la propria dignità di modelli per le nuove generazioni al pari degli antichi.



10. Ricerche sul vero e sul naturale

Tra gli anni venti e quaranta del Settecento si riconosce una appassionata indagine sul naturale che attraverso il filtro di percorsi lontani e diversi raggiunge risultati di inedita e sorprendente aderenza al vero. Gli artisti più moderni, come Chardin, che non era mai stato a Roma a studiare l'Antico, iniziano a percepire i modelli della tradizione come un ostacolo alla propria libertà espressiva. Chardin critica la ricerca ossessiva sul modello, imposta ai *pensionnaires* dell'Accademia, poiché ritiene che questo tipo di esercizio accademico sia inutile e vada sostituito con lo studio diretto della natura. L'esercizio accademico è praticato anche da **Pierre Subleyras**. **Nel suo *Nudo femminile*, di straordinaria modernità**, l'artista dimostra come il modello antico (in questo caso *l'Ermafrodito dormiente* della Galleria Borghese) possa essere sfruttato come punto di partenza per una attenta riflessione sul naturale. Probabilmente da considerarsi un quadro d'affezione legato alla figura della moglie, per la sua sconcertante naturalezza risulta indubbiamente **uno dei nudi più belli della pittura europea e un vero precursore dei grandi nudi ottocenteschi**.



Jean-Siméon Chardin, *Giovane studente che disegna*, 1733, Stoccolma, Nationalmuseum; Pierre Subleyras, *Nudo femminile di schiena*, 1732 ca, Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica Palazzo Barberini e Galleria Corsini

11. 1730 – 1750. Da TORINO a ROMA e PARIGI

Torino, dopo il 1730, comincia a guardare alle esperienze artistiche presenti a Roma e a Parigi, cercando di farle proprie. Tramiti di questo scambio di modelli sono lo scultore Francesco Ladatte e il pittore Pierre Subleyras. L'esperienza di formazione di Ladatte, spazia oltre i confini del regno sabauda: prima a Parigi, dove studia presso l'Académie de France e poi a Roma. Se il soggiorno parigino gli permette di acquistare sensibilità verso il gusto rococò, l'esperienza romana gli permette di acquisire la tradizione seicentesca. La terracotta *Il Trionfo della Virtù* (1744, Torino, Museo di Arti Decorative Accorsi-Ometto) mostra il gusto *rocaille* dell'artista.



Con le stesse modalità l'abate miniatore Felice Ramelli è ritratto da Subleyras (1735 ca, Torino, Musei Reali - Galleria Sabauda). Grazie a Ramelli e ai suoi contatti con i Canonici Lateranensi l'artista francese ottiene la prestigiosa commissione per il refettorio del Convento di Asti che raffigura la *Cena in casa di Simone Fariseo*. L'opera rappresenta una sapiente unione di moltissimi riferimenti: dallo studio dei modelli dal vero, alle composizioni dei banchetti di Paolo Veronese. In mostra è presente una *miniatura* (1748 ca, Roma, Musei Capitolini - Pinacoteca Capitolina) realizzata dalla moglie del pittore Maria Felice Tibaldi quando il quadro originale non era ancora stato terminato.

12. 1730 – 1750. ROMA Antica e Moderna. Oltre i modelli.

Nella Roma dello studio degli Antichi e dei Moderni, le ricerche per un nuovo linguaggio, influenzate dai francesi, conducono verso sperimentazioni fondamentali per lo sviluppo delle arti nella seconda metà del Settecento e nell'Ottocento.

L'autonomia interpretativa e la rinnovata attenzione al naturale permettono agli artisti delle nuove generazioni di ragionare con occhi completamente diversi sulle opere dei maestri del Cinque e del Seicento. La potenza espressiva del quadro di Benefial è rappresentativa di un artista che, in contrasto con l'Accademia di



San Luca, rivendica una propria autonomia di ricerca sulle fonti. *L'Adamo ed Eva davanti al Padre Eterno* (1750 ca, Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica Palazzo Barberini), qui esposto, costituisce una rilettura dell'analogo dipinto di Domenichino.

Nel 1727 arriva a Roma il lucchese Pompeo Batoni anche lui attento al dato naturale filtrato dai modelli anche contemporanei. **Batoni saprà presentare le soluzioni più ardite nel genere della pittura di storia, come nel *Sacrificio di Ifigenia*, prestigioso prestito da una collezione scozzese, in cui illumina diversi gruppi di personaggi senza focalizzarsi solo sulla protagonista della vicenda.** La sua proposta non verrà compresa da molti contemporanei, tra cui Sebastiano Conca, che lo accuserà di non aver messo adeguatamente in evidenza il soggetto principale. Nel *Miracolo di San Turibio*, Conca nel 1726, aveva infatti risolto una scena affollata concentrando tutta l'attenzione sull'atto miracoloso del protagonista.



Pompeo Batoni, *Sacrificio di Ifigenia*, 1740-42, Longniddry, Gosford House, The Wemyss Chattels Trust;
Sebastiano Conca, *Miracolo di San Turibio*, 1726, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca

13. 1730 - 1750. Antico e Moderno per i francesi a ROMA e a PARIGI

Nel vivace contesto dell'Académie de France, dalla riflessione dei pittori francesi sui modelli tradizionali in rapporto con Roma, emergono nuove proposte figurative che indagano Antico e natura. François Boucher nel grande dipinto *Aurora e Cefalo*, realizzato nel 1733 (Nancy, Musée des Beaux-Arts), è esempio emblematico della volontà degli artisti francesi di allontanarsi dai modelli della tradizione, reinterpretandoli in direzioni inedite. Il soggetto, tratto da *Le Metamorfosi* di Ovidio, si distanzia infatti dagli esempi della statuaria classica per evocare le novità del linguaggio moderno. **Boucher rielabora il mito, accentuando l'elemento erotico, e inverte gli usuali ruoli della seduzione dando ad Aurora una posizione predominante.** Intorno al 1740, Boucher inizia a dipingere scene di vita quotidiana e ambienti domestici parigini. **Ne è esempio la *Donna che si mette la giarrettiere* dal Museo Thyssen, straordinario esempio di arte galante,** mai esposta fino alla morte dell'artista a causa del soggetto rappresentato: la toeletta di una giovane fanciulla che si sistema le calze scoprendo la gamba sino a intravedere la coscia nuda, motivo indecente per l'epoca.



Ne è esempio la *Donna che si mette la giarrettiere* dal Museo Thyssen, straordinario esempio di arte galante, mai esposta fino alla morte dell'artista a causa del soggetto rappresentato: la toeletta di una giovane fanciulla che si sistema le calze scoprendo la gamba sino a intravedere la coscia nuda, motivo indecente per l'epoca.

Al rientro a Parigi, l'esperienza romana feconda le nuove proposte di artisti come Jean-Baptiste Marie Pierre e Joseph-Marie Vien. Nella tela con *San Girolamo addormentato* del 1751, Vien riprende un soggetto tipico dei maestri del Seicento, ma senza l'indicazione dell'artista che identifica l'anacoreta come san Gerolamo, sarebbe impossibile definire l'identità del personaggio, collocandosi al confine tra pittura sacra, studio accademico e soggetto di genere.



François Boucher, *Donna che si mette la giarrettiere*, 1742, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza;
Joseph-Marie Vien, *San Girolamo addormentato*, 1751, Reims, Musée des Beaux-Arts

14. Pensieri e Capricci. Il “fuoco dell’invenzione”

Nel corso del Settecento, disegni e bozzetti cominciano a essere adoperati e interpretati quale momento esatto dell’invenzione immaginativa e diventano oggetto di nuove forme di collezionismo. La capitale pontificia si trova ad essere centro di scambio e circolazione d’immagini e idee, come del resto è raccontato dalle *Caricature* di Pier Leone Ghezzi (1750, Parigi, Musée du Louvre) dove appaiono raffigurati, con ironia e sarcasmo, artisti, conoscitori e dilettanti, che condividono una passione sempre più forte per erudizione, antiquaria e collezionismo. Due sono le principali modalità espressive di riferimento per queste pratiche artistiche. Il *Pensiero*, riferito all’idea abbozzata nel momento d’ispirazione dell’artista, trova nei disegni di architettura di Juvarra una delle massime espressioni. D’altra parte si impone anche il *Capriccio*, caratterizzato dalla presenza di paesaggi immaginari in cui si intravedono rovine e architetture antiche e moderne. Reso celebre a Venezia grazie alle opere dei vedutisti, la sua diffusione a Roma avviene, in particolare, grazie alle opere di Marco Ricci e alle incisioni di Piranesi. noto per la sua libertà dalle regole del reale.



15. ROMA TORINO PARIGI 1750. Classicismi moderni

Alla soglia della metà del Settecento, la variegata ricchezza delle esperienze che tra Roma e Parigi hanno nutrito il confronto Antico/Moderno si ricompone per avanzare una rinnovata gamma di modelli, annunciando i nuovi classicismi sui quali si confronterà il dibattito teorico della seconda metà del Settecento e del primo Ottocento.

Le opere esposte in chiusura della mostra si concentrano su questo tema: dal raffinato e inedito dialogo tra la sensibilità moderna della *Giuditta* in terracotta di Ignazio Collino - in prestito da Minneapolis - e la *Giuditta* di gusto rococò classicheggiante del suo maestro Francesco Ladatte (dal Louvre), allo splendido *Mercurio* di Jean-Baptiste Pigalle in cui l’eleganza e la naturalezza della figura ne fanno il simbolo del successo della scuola moderna francese. **La mostra si conclude con le *Nozze di Amore e Psiche*, capolavoro di Batoni, dalla Gemäldegalerie di Berlino.** Quando il committente il re di Prussia Federico II ricevette il quadro, nel 1756 durante l’occupazione prussiana della Sassonia, lo accolse con tale gradimento da non volersene separare neppure durante le campagne belliche. Batoni in questo brano dà prova di saper sposare la perfezione del disegno e la sodezza delle figure, di suggestione raffaellesca, con la grazia e la dolcezza di Correggio. **Sarà Antonio Canova a cogliere l’essenza dell’arte di Batoni:** «il suo disegno tenero, grandioso, di belle forme», qualità a cui lo scultore darà nuova vita facendo convivere l’aspetto grazioso e quello eroico.



Ignazio Collino, *Giuditta con la testa di Oloferne*, 1750 ca, Minneapolis Institute of Art; Jean-Baptiste Pigalle, *Mercurio riattacca le sue ali*, 1744, Parigi, Musée du Louvre; Pompeo Batoni, *Nozze di Amore e Psiche*, 1756, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie