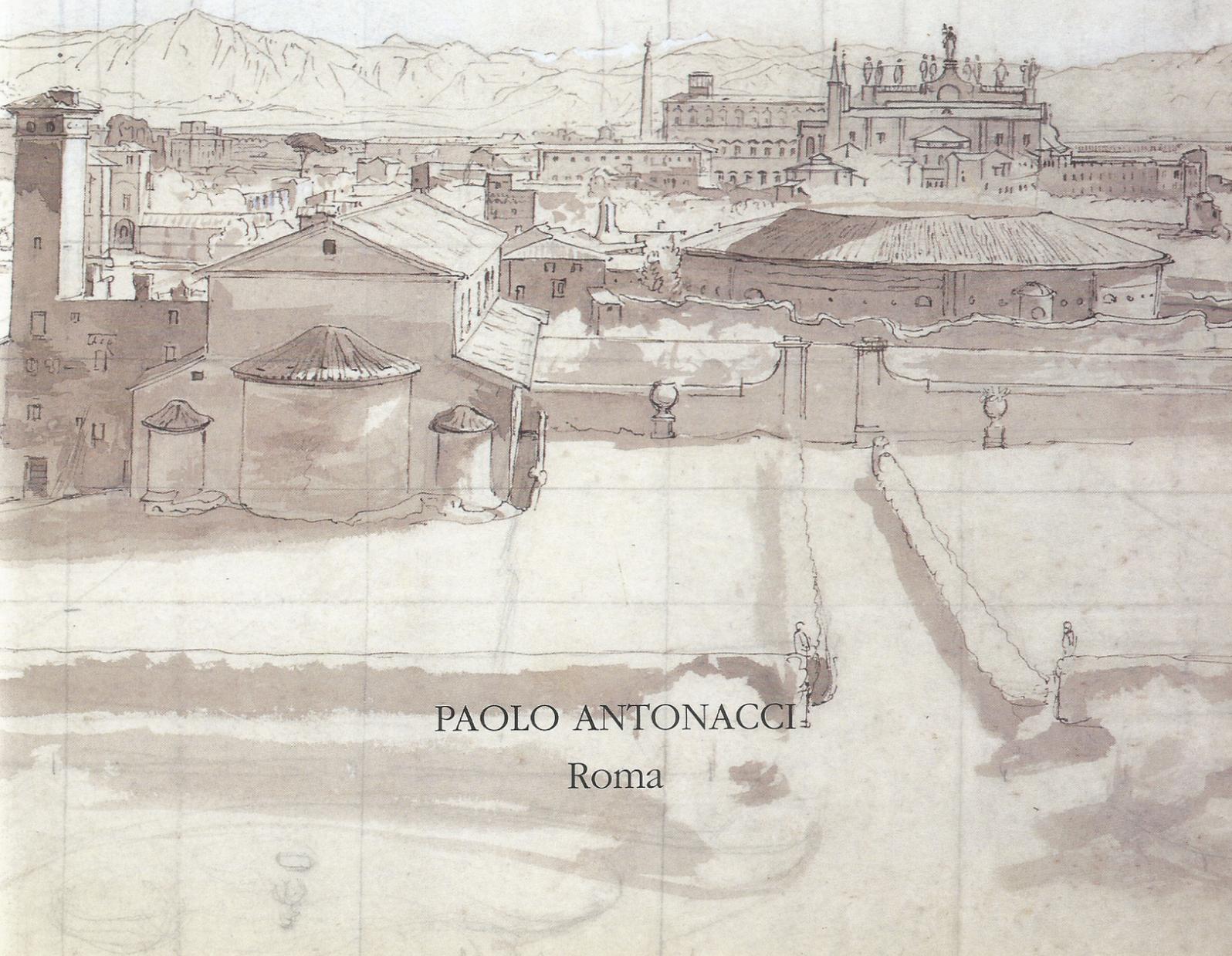


UN PANORAMA DELLA *ROMA ANTICA*
DI FRIEDRICH LOOS (1797-1890)

E
ACQUISIZIONI RECENTI



PAOLO ANTONACCI

Roma

FRIEDERICH LOOS

Graz 1797 – Kiel 1890

1 *Panorama della 'Roma antica' da Villa Mattei*

Matita e acquerello bruno su carta, cm. 42,5 x 290

Firmato, datato e iscritto in basso al centro: "Panorama von Rom. (antike Stadt, jetzt verodet.) / aufgenommen von der Villa Mattei, / auf Monte Celio. / von Fried. Loos. / 1850".

La veduta è presa dalla terrazza della Villa Mattei al Celio, allora proprietà della marchesa Maria del Soccorso Tundo y Catalan¹ e ricostruisce un panorama di Roma estremamente raro, data l'originalità del punto d'osservazione.

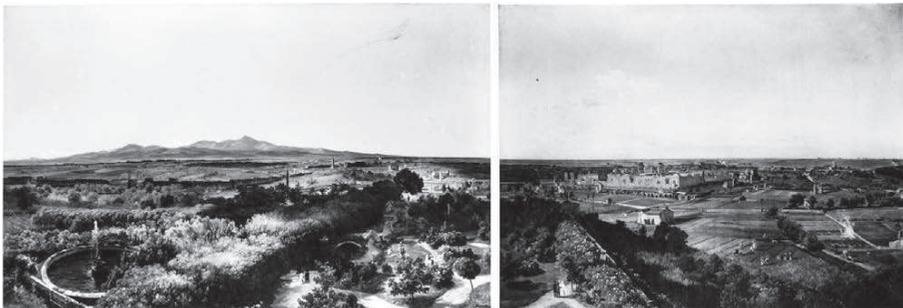
Il primo piano della veduta è quasi interamente occupato dal giardino della villa, nel quale spicca il famoso obelisco². Sull'orizzonte, invece, si dispiega l'intero panorama della città.

Sulla sinistra si distinguono, al di sopra delle mura Aureliane, la sagoma dei Colli Albani con il Monte Cavo. Più vicino allo spettatore invece, porta Latina, porta San Sebastiano, le chiese di San Sisto e dei Santi Nereo e Achilleo. Seguono verso destra i resti delle Terme di Caracalla. In lontananza si distinguono la basilica di San Paolo fuori le Mura, il colle di San Saba, Monte Testaccio, l'Aventino con le chiese di Santa Sabina e Sant'Alessio. In lontananza il Gianicolo, teatro recente della gloriosa resistenza della Repubblica Romana del 1849.

Al centro, sopra San Gregorio Magno, si erge la cupola di San Pietro. A seguire, dopo la cupola di Sant'Andrea della Valle, si nota la torre campanaria del Campidoglio e i monumenti della Roma barocca, in parte nascosti dalla chiesa dei Santi Giovanni e Paolo in primo piano. Il Colosseo è qui disegnato da un'insolita prospettiva che lo rende quasi irriconoscibile. Sullo sfondo si scorge la sagoma solitaria del Monte Soratte; a destra la basilica di Santa Maria Maggiore e i Santi Quattro Coronati. Mentre in primo piano, al di là del giardino della villa, si susseguono l'abside di Santa Maria in Domnica, la mole circolare di Santo Stefano Rotondo e il monumentale complesso della basilica di San Giovanni in Laterano.

¹ Ringraziamo per questa informazione il dottor Alessandro Cremona, Sovrintendenza del Comune di Roma.

² L'obelisco in granito di Assuan dedicato a Ramsete II che si trovava presso l'ingresso della basilica di Santa Maria in Ara Coeli, fu donato nel 1582 a Ciriaco Mattei dai Conservatori del Popolo Romano.



F. Loos, *Panorama di Roma antica*, olio su tela, particolare. Berlino Staatliche Museen.





ARTISTA ROMANO

Seconda metà del XVII secolo

Studio di una delle due fontane gemelle di piazza San Pietro a Roma

Matita, inchiostro bruno e acquerello su carta, cm. 42,5 x 27,4

Iscritto in alto al centro: "fontana che stà nella Piazza di San Pietro che porta ducento cinquanta oncie / d'acqua in sui condotti, et l'uniscono tutti in cima in un [...] et fa / bellissima vista"

Timbro della collezione Houthakker in basso a destra

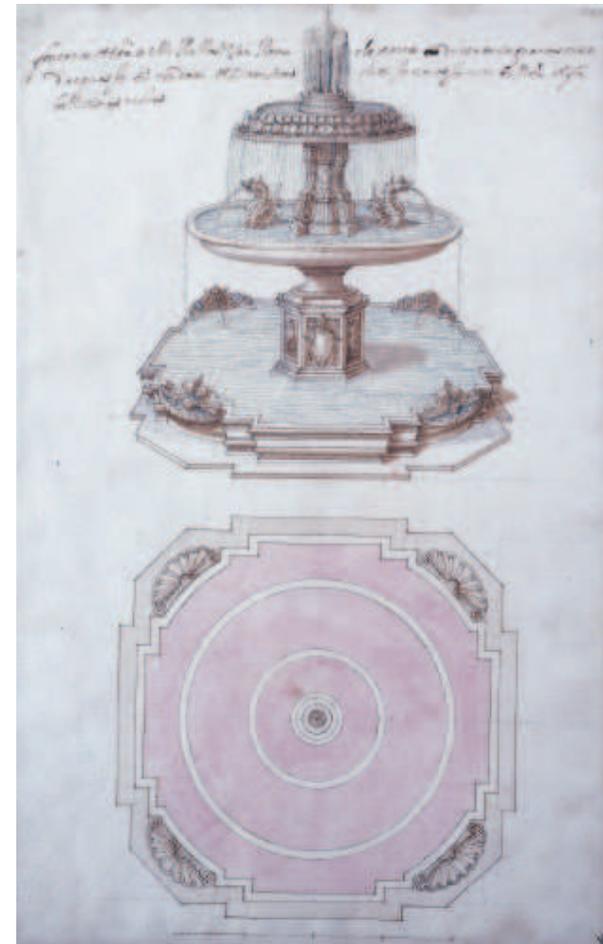
Bibliografia: P. FUHRING, *Design into Art. Drawings for Architecture and Ornament. The Lodewijk Houthakker Collection*, London 1989, n. 849.

Il foglio, eseguito nella seconda metà del XVII secolo, raffigura il prospetto e la pianta di una delle due fontane gemelle che decorano l'emicloio di piazza San Pietro progettato da Gian Lorenzo Bernini. La prima delle due fontane, quella di destra, fu progettata e fatta erigere da Carlo Maderno nel 1613. La seconda, progettata da Bernini su commissione di Alessandro VII Chigi, fu inaugurata nel giugno 1677. In questa stessa circostanza il celebre architetto spostò la fontana già esistente del Maderno, eretta a suo tempo in posizione asimmetrica sia alla facciata della basilica che all'obelisco, per fare *pendant* con quella da lui fatta erigere. Il foglio qui esposto reca gli attributi araldici di Paolo V Borghese come la più antica delle due fontane della piazza.

Il disegno faceva parte della collezione grafica di Lodewijk Houthakker, il cui interesse per l'architettura gli consentì di riunire in oltre trent'anni di attività collezionistica una delle più imponenti raccolte private di disegni di architettura. La collezione è stata interamente pubblicata da Peter Fuhring a Londra nel 1989.



Roma, piazza San Pietro, fontana di Paolo V



POMPEO ALDOVRANDINI

Bologna 1677 – Roma 1735

Il Campidoglio illuminato in occasione del possesso di Clemente XII Corsini

Inchiostro e acquerello grigio su carta, cm. 32 x 44,3

Il foglio, qui attribuito a Pompeo Aldovrandini, è il disegno preparatorio per la stampa intagliata dall'incisore Girolamo De Rossi in occasione della presa di possesso della cattedra di Roma da parte del pontefice neoeletto Clemente XII Corsini, papa dal 1730 al 1740.

L'antichissimo e solenne rituale della "presa di possesso", sanciva l'insediamento del nuovo pontefice sulla cattedra episcopale romana in qualità di vescovo di Roma e si svolgeva nella basilica di San Giovanni in Laterano. Il rituale prevedeva la sosta del pontefice in Campidoglio per ricevere l'omaggio del Senatore di Roma.

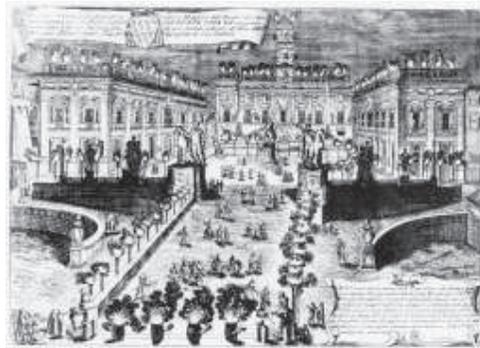
Dedicata al cardinal nipote Neri Corsini, l'incisione, di cui un esemplare si conserva presso l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma (inv. FC116228), ritrae il Campidoglio illuminato a festa in occasione di questa importante celebrazione.

La stampa ricavata dal disegno reca le seguenti iscrizioni:

In alto a sinistra entro cartiglio: *"Prospetto del Campidoglio illuminato in occasione del possesso della Basilica di San Gio / vanni Laterano preso da Nostro Signore Clemente Papa XII intagliato / da Girolamo de Rossi e dal medesimo ossequiosamente dedicato all'Ill.mo ed Ecc.mo / Monsignor Neri Corsini Nipote degnissimo di Sua Santità"*

In basso a destra entro cartiglio: *"Mi dò l'onore di presentare all'E.V. questa piccola stampa, quale / lieve attestato della mia inalterabile Servitù. Essendo però l'Ecc.mo / di gusto delicatissimo; con gran ragione assai temerei, che ella / non fosse per disapprovare il mio ossequioso ardimento nell'umi / liarle cosa di sì poco rilievo, e rozzamente intagliata. Se la propria sperienza non m'avesse insegnato, che per sua generosissimi / ma benignità, siccome ella apprezza sommamente le cose belle, e di sua / soddisfazione, così non rigetta omninamente le mediocri; e fò a V. E. / umilissima riverenza. Umil.mo Servo Girolamo Rossi"*

Il disegno verrà esposto alla mostra *Habemus Papam*, Roma, Palazzo del Laterano, 7 Dicembre 2006 – 7 Aprile 2007 in collaborazione con Musei Vaticani e Ministero per i Beni e le Attività Culturali.



Girolamo De Rossi, incisione, Istituto Nazionale per la Grafica di Roma



FRANCESCO PANINI

Roma 1738 – 1800

Veduta del Casino di Villa Borghese

Inchiostro e tempera su carta, cm. 45 x 72

Comunicazione scritta del professor Ferdinando Arisi

La tempera ritrae la celeberrima facciata del Casino di Villa Borghese con l'antistante piazzale e il recinto formato dall'alternanza di panchine e balaustre in travertino risalenti alla fine del XVII secolo. Nel dipinto sono ancora visibili i ricchi fregi marmorei che decoravano la facciata del Casino secondo il progetto seicentesco di Flaminio Ponzio. Nel 1808, sotto il principe Camillo Borghese, i fregi furono infatti asportati per essere venduti, insieme alla gran parte della collezione di antichità oggi conservata al Louvre, al cognato Napoleone Bonaparte per la somma di tredici milioni di franchi¹.

Francesco Panini, figlio secondogenito di Giovanni Paolo, fornì disegni e acquerelli di vedute di Roma ai più valenti incisori del tempo. Le sue ricercate opere, si conservano all'Albertina di Vienna, al Louvre di Parigi, al Kupferstichkabinett di Berlino, al Fitzwilliam Museum di Cambridge².

¹ Cfr. A. CAMPITELLI, *Villa Borghese. Da giardino del principe a parco dei romani*, Roma 2003.

² F. ARISI, *Gian Paolo Panini*, Piacenza 1961, pp. 289-290.



FRANCESCO PANINI

Roma 1738 – 1800

Veduta di Villa Belpoggio a Frascati

Inchiostro e tempera su carta, cm. 45 x 72
Comunicazione scritta del professor Ferdinando Arisi

La Villa tuscolana di Belpoggio a Frascati, di cui la tempera di Panini costituisce una preziosa testimonianza antecedente alla sua completa distruzione avvenuta durante la II Guerra Mondiale, fu fatta edificare intorno al 1579 da monsignor Ottaviano Vestri. L'edificio originario aveva una forma a parallelepipedo con contrafforti agli angoli. Il duca di Ceri, tra il 1607 e il 1609, fece aggiungere due avancorpi con cortile. Attualmente resta soltanto il basamento dell'impianto settecentesco della villa con un nicchione. Si conserva inoltre il parco di alberi secolari ed il portale d'ingresso semicircolare progettato da Nicola Salvi (1697-1752)¹.

Nella tempera, alla sinistra di Villa Belpoggio, sono riconoscibili le Ville Aldobrandini, con l'originario tetto centrale curvilineo poi modificato dopo l'ultimo conflitto mondiale, e la Conti-Torlonia con la fontana del "Candeliere" e l'annessa "Villetta" di Annibal Caro.

Sulla destra si distinguono invece la Villa Grazioli ed una parte della Villa Muti-Arrigoni.

¹ Cfr. M.B. GUERRIERI BORSOI, *Villa Belpoggio a Frascati. Storia della Villa dei Vestri, Cesi, Borromeo, Visconti, Pallavicini, Sciarra dal XVI al XX secolo.*



GIOVANNI VOLPATO

Angarano di Bassano del Grappa 1735 – Roma 1803

Cortile ottagonoo col Laocoonte

Disegno a grafite acquerellato su carta vergata, cm. 50,4 x 71,2

L'opera incisa di Giovanni Volpato dedicata a Roma contribuì ad una visione della città meno problematica rispetto a quella visionaria dovuta al conterraneo Piranesi e certamente più consona ai valori civili della Roma neoclassica.

Gran parte della notorietà che Volpato ebbe dopo il suo arrivo a Roma si deve alla realizzazione di alcune vedute commissionate dalla Calcografia della Reverenda Camera Apostolica su disegni di Pannini, che comprendono il famoso profilo in tre rami preso da Monte Mario. Le vedute permisero al Volpato d'importare a Roma il linguaggio elaborato in Veneto, che si basava sull'uso sapiente dei valori tonali ottenuti da una leggera incisione ad acquaforte, rifinita poi a bulino. La resa tonale delle incisioni di Volpato influenzò aggiornandolo ed innovando il linguaggio dell'incisione di traduzione, regalandogli la possibilità d'importanti commissioni al fine di proporre nuove interpretazioni di cicli famosi della storia artistica romana, quali gli ornati delle *Logge in Vaticano*, *Le stanze* di Raffaello, la *Galleria di Palazzo Farnese*, ed un cospicuo numero di *Vedute di Roma e Dintorni*, realizzate in collaborazione con il pittore svizzero Ducros (1748-1810). Tra le diverse serie incise ne figura una che riproduce la nuova sistemazione delle sale del Museo Pio Clementino, curata dall'architetto neoclassico Michelangelo Simonetti. La serie dal titolo *Vedute del Museo Pio Clementino* consta di quattordici rami, conservati presso la Calcoteca dell'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma come tutti i rami provenienti dalla Calcografia Volpato, incisi a solo contorno con la tecnica dell'acquaforte tra il 1787 e il 1792. Le stampe ottenute dalla tiratura erano destinate ad essere acquerellate, con probabilità nella stessa bottega del Volpato¹.

Il disegno qui preso in considerazione raffigura il *Cortile ottagonoo col Laocoonte* e corrisponde alla dodicesima tavola della serie incisa. Dall'analisi svolta è stato possibile appurare che si tratta di un disegno eseguito a grafite ed acquerello, che presenta le medesime dimensioni e caratteristiche compositive della tavola incisa. Dal riscontro diretto con l'acquaforte si è visto poi che alcuni dettagli dei capitelli e di alcuni ornati presentano piccole differenze d'esecuzione, anche se non tali da mutare il contenuto espressivo dell'opera. Si tratta quindi di un disegno finito creato con il fine precipuo di incidere una matrice da cui poi tirare molti esemplari, che indicava le dimensioni e le qualità cromatiche cui doveva attenersi l'acquerellatura degli esemplari a stampa. Il disegno inedito è di buona fattura e certamente riconducibile alla bottega dell'artista veneto, che aveva organizzato la propria calcografia con notevoli qualità imprenditoriali, come ebbe modo di dimostrare l'analisi storico artistica condotta su tutta la sua produzione, in occasione della mostra svoltasi a Bassano del Grappa e a Roma nel 1988.

Fabio Fiorani



¹ *Giovanni Volpato (1735-1803)*, catalogo della mostra a cura di G. Marini, saggi di G. Bernini Pezzini, F. Fiorani, G. Marini, M.E. Tittoni, Bassano del Grappa 1988, pp. 171-174, figg. 351-364.

LOUIS-JEAN DESPREZ

Auxerre 1742 – Stoccolma 1804

La Crypta Neapolitana

Delineato e acquerello su carta, cm. 68,5 x 47,5

La *Crypta Neapolitana*, meglio nota come Grotta Vecchia di Pozzuoli, attraversando la collina di Posillipo, ha assicurato sin dall'antichità il rapido collegamento tra Napoli e l'area flegrea, fino al 1885 quando venne sostituita dalla Grotta Nuova. La *Crypta Neapolitana* fu aperta nel I secolo a.C., quando a causa delle guerre civili la zona flegrea venne ad assumere grande rilevanza strategica. Si dovette così assicurare una linea diretta di comunicazione tra *Neapolis* e *Puteoli*. Seguendo il geografo greco Strabone, i lavori furono diretti dal liberto L. Cocceio Aucto che, originario della zona flegrea, fu anche attivo come architetto alle dipendenze di Agrippa. Oggi risulta inaccessibile a causa di piccole frane e smottamenti che hanno compromesso l'integrità della galleria. Lunga circa 700 metri, la galleria doveva avere una larghezza originaria di circa 4,5 metri, così da permettere, sempre come narra Strabone, il contemporaneo passaggio di due carri; mentre l'altezza doveva essere tra i 4,6 e i 5,2 metri. Due pozzi di luce obliqui assicuravano l'illuminazione e la ventilazione.

Desprez eseguì questa veduta, enfatizzando l'altezza della galleria, incisa da Francesco Piranesi e poi acquerellata a mano dallo stesso Desprez, quale tavola illustrata per il *Voyage pittoresque, ou description des royaumes de Naples et de Sicile* dell'Abbé de Saint-Non, edito da Clousier a Parigi in 5 volumi tra il 1781 e il 1786 (vol. I, p. 81, tav. 17)¹.

Architetto, pittore, incisore, scenografo, Desprez fu allievo di Blondel. Durante la lunga permanenza in Italia, tra il 1777 e il 1783, ebbe contatti proficui prima con Giambattista Piranesi e poi con il figlio Francesco, anch'egli incisore. Chiamato in Svezia da Gustavo III, nel 1784 Desprez si trasferì a Stoccolma ricoprendo un ruolo di primo piano come architetto e progettista della corona. Nominato primo architetto del re nel 1788, tra le sue opere si annoverano il progetto del castello di Haga (1787); il progetto per il teatro reale di Londra; l'Istituto Botanico di Uppsala (1791 – 1807); il progetto di casa Armfelt a Frascati (1791). Per volere di Gustavo III fu ideatore, al castello di Drottningholm, di scenografie e apparati effimeri i cui esiti stilistici segnarono, per il teatro scandinavo, il passaggio dalla cultura neoclassica a quella romantica².

¹ *Piranèse et les Français. 1740-1790*, catalogo della mostra (Roma-Dijon-Parigi), Roma 1976, pp. 124-125, cat. 60

² *Louis-Jean Desprez. Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt*, catalogo della mostra, Stoccolma 1992.



JACOB PHILIPP HACKERT

Prenzlau 1737 – Firenze 1807

La vendemmia

Matita, inchiostro e acquerello bruno su carta, cm. 56 x 69,5
Firmato, localizzato e datato in basso al centro: "Philipp Hackert Napel 1790"
Comunicazione scritta della dottoressa Claudia Nordhoff

Il disegno qui esposto raffigura il momento della vendemmia in un bosco caratterizzato da grandi tralci d'uva tesi tra i fusti di alberi a mo' di ghirlande. Il motivo della vendemmia con i tralci d'uva stesi tra gli arbusti fu ricorrente nella produzione pittorica di Hackert. Lo troviamo già nel 1784 a significare l'*Autunno* in una delle quattro grandi tele rappresentanti le stagioni, commissionate al pittore da Ferdinando IV di Borbone che nel 1786 lo avrebbe nominato pittore ufficiale di corte¹. La serie assai celebrata fu descritta in quello stesso anno dal romano *Giornale delle Belle Arti*, nel brano relativo all'*Autunno* si legge: "Il quadro dunque dell'autunno ci offre sulle prime linee la vendemmia. Fassi questo non già dalle viti affidate alle canne, come fra noi si costuma ma da quelle agli olmi maritate come colà presso Sorrento"². Hackert riprese lo stesso motivo ancora una volta in una *Veduta del golfo di Pozzuoli* del 1798³. Questa zona venne descritta dal conte Isaac von Gerning nel 1797: "Ci si scopre in un elisio di frutteti. Filari di pioppi e olmi, intorno a cui alti viticci si avvicono e pendono giù annodati a festoni, conducono alla tranquilla riva del mare [...]". Gli alberi del foglio qui esposto rivelano molte consonanze con quelli dipinti nei due quadri ora citati; mentre al 1790 è documentata un'escursione del pittore tra Castellammare di Stabia, Massa Lubrense e Sorrento. È dunque assai probabile che il disegno sia stato eseguito nei pressi di Sorrento proprio durante questa escursione nei dintorni di Napoli. Peraltro era prassi consueta dell'attività di Hackert eseguire, durante i suoi viaggi, dettagliati studi a contorno dei siti visitati da rifinire poi nello studio con il tipico inchiostro seppia.

Nel 1755 Hackert si trasferì a Berlino per studiare presso l'Accademia di Belle Arti sotto la guida del francese Nicolas Le Seur.

Ebbe un precoce interesse per i dipinti di paesaggio e cominciò la sua attività di paesista copiando i lavori di Claude Lorrain e degli artisti tedeschi del XVII secolo. Dal 1765 al 1768 risiedette a Parigi entrando in contatto il fervente ambiente artistico cittadino. A Parigi Hackert si impose subito come pittore di grande successo, intrattenendo proficui rapporti con Fernet (1714-1789). Dal 1768 al 1786, insieme al fratello Johann Gottlieb, Hackert visse pressoché stabilmente a Roma. Al 1770 risale il primo soggiorno a Napoli. Nel 1771 la zarina Caterina II di Russia gli commissionò una serie di tele che illustrassero la vittoria della Russia sulla Turchia. La reputazione e il prestigio di Hackert crebbero notevolmente in quegli anni. Dopo aver rifiutato l'incarico di pittore di corte in Russia, nel 1782 il pittore ricevette numerose commissioni da Ferdinando IV di Napoli che lo nominò pittore di corte nel 1786. Nel 1787 a Napoli fece la conoscenza di Johann Wolfgang Goethe, stabilendo con lui un intimo e duraturo vincolo amicale che portò il celebre poeta tedesco, tra l'altro allievo dilettante dell'amico pittore, a rivedere e pubblicare *post mortem* l'autobiografia stesa in vita da Hackert. Nel 1800, dopo un breve soggiorno a Pisa, Hackert si trasferì definitivamente a Firenze dove si spense nel 1807 nella sua residenza di San Pietro a Careggi.



¹ Per il dipinto, oggi a Colonia presso il Wallraf-Richartz-Museum, vedi C. NORDHOFF, H. REIMER, *Jakob Phillip Hackert 1737-1807. Verzeichnis seiner Werke*, 2 voll., Berlino 1994, II, scheda 379; C. DE SETA, C. NORDHOFF, *Hackert*, Napoli 2005, scheda 54.

² "Giornale delle Belle Arti", 44, 1784, p. 139.

³ Il dipinto è oggi conservato presso il Museo Mario Praz di Roma. Cfr. C. NORDHOFF, H. REIMER, *op. cit.*, II, scheda 274; C. DE SETA, C. NORDHOFF, *op. cit.*, scheda 105.

⁴ I. VON GERNING, *Reise durch Osterreich und Italien*, Francoforte sul Meno 1802, II, p. 182; cfr. C. DE SETA, C. NORDHOFF, *op. cit.*, scheda 105.

NICOLAS-DIDIER BOGUET

Chantilly 1755 – Roma 1839

Paesaggio ideale della campagna laziale

Olio e matita su tela, cm. 93 x 130

La tela ritrae, in un suggestivo brano di non finito pittorico, un paesaggio ideale ispirato ai luoghi della campagna laziale e trattato secondo le istanze del paesaggio classico codificate dalla grande tradizione romana secentesca (Carracci, Domenichino, Poussin, Lorrain), agli inizi dell'Ottocento particolarmente in auge presso la colonia francese di stanza nella capitale pontificia. Questo modo grandioso, denso di riferimenti al mondo antico e alla cultura antiquaria e di allusioni a mitici luoghi primigeni, caratterizzò l'intera produzione di Boguet¹.

Dopo gli studi presso l'Académie Royale di Parigi, nel 1783 Boguet intraprese il viaggio in Italia alla volta di Roma, accompagnato da una lettera di presentazione del principe di Condé per l'ambasciatore di Francia presso la Santa Sede, il celebre cardinale de Bernis. Da allora Boguet non lasciò più l'Italia, trascorrendo quasi tutto il resto della sua vita a Roma. Si inserì presto nella colonia artistica francese dell'Accademia di Francia, intrattenendo serrati rapporti con Pierre Henri de Valenciennes, Constantin, Percier e Fontaine. Più avanti negli anni ebbe proficui scambi artistici con i paesaggisti di scuola tedesca dimoranti a Roma.

La sua produzione paesistica vide una richiesta sempre maggiore e conobbe influenti committenti. Tra questi Lord Bristol, la cui figlia, futura duchessa di Devonshire, gli commissionò sei disegni che dovevano illustrare gli scavi di Campo Vaccino da lei stessa patrocinati e finanziati.

Nel 1793, in seguito ai tumulti antifrancesi causati dall'assassinio di Hugo de Basville, insieme alla più parte dei francesi residenti a Roma Boguet si trasferì a Firenze per rimanervi fino al 1797. Tra gli incarichi più prestigiosi di quegli anni fu la commissione avuta direttamente da Napoleone di illustrare le più importanti tra le battaglie che costituirono la campagna militare francese in Italia.

Rientrato a Roma, durante gli anni del regime napoleonico collaborò con François-Marius Granet alla decorazione di alcuni ambienti del Quirinale destinato a residenza napoleonica.

In quegli anni inviò diversi dipinti agli annuali *Salons* parigini, riscuotendo notevole successo; mentre nel 1819 gli fu conferita la Legione d'Onore. Fu nominato membro dell'Accademia di San Luca e dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Ammirato da Chateaubriand, fu definito da Stendhal come "un élève de Claude Lorrain et le meilleur".

Boguet morì a Roma nel 1839. L'anno seguente fu scoperto in San Luigi dei Francesi il monumento funerario scolpitogli da Paul Lemoyne, segno dell'alta stima e del grande prestigio che aveva guadagnato tra gli esponenti della comunità artistica francese residente a Roma.



¹ Cfr. C.HORNSBY, *Nicolas Didier Boguet (1755-1839) Landscapes of Suburban Rome*, Roma 2002.

JOHANN GOTTFRIED GUTENSOHN

Dürrenroth (Svizzera) 1792 – Monaco 1851

Il cortile del palazzo del Commendatore nel complesso di Santo Spirito in Sassia

Inchiostro e acquerello su carta, cm. 46 x 60
Firmato e datato in basso a destra: "G.Gutensohn fecit Roma 1821"
Iscritto sul passe-partout: "Ansicht des Hofes von Santo Spirito in Rom"

L'acquerello è una preziosa testimonianza dello stato "ante 1821" del cortile del palazzo del Commendatore, sede del presidente dell'Ospedale di Santo Spirito in Sassia edificato tra il 1567 e il 1571.

Il cortile, a pianta quadrata, presenta due ordini di arcate su colonne con capitelli ionici e dorici. Particolarità della nostra veduta è la mancanza del curioso orologio a forma di cappello cardinalizio eretto nel 1827 al posto della torretta campanaria, che ancora oggi si intravede sul lato di fronte al portone di ingresso. In alto a destra si distingue il campanile romanico delle chiesa di Santo Spirito in Sassia.

Gutensohn studiò architettura all'Accademia di Belle Arti di Monaco. Lavorando come apprendista nello studio di Leo von Klenze, guadagnò un soggiorno premio nella città di Roma finanziato dal celebre architetto. Gutensohn visse a Roma dal 1819 al 1823, dedicandosi prevalentemente allo studio dell'architettura classica. Partecipò all'esposizione dei pittori Nazareni (tra i quali Friederich Overbeck e lo scultore Johann Leeb) tenutasi a Roma nel 1822. Nel 1827 è documentato nuovamente a Roma. Dal 1842 al 1844 è professore all'Accademia di Belle Arti di Praga.



Roma, cortile del palazzo del Governatore, Santo Spirito in Sassia



FERDINANDO ROBERTO

Attivo a Napoli, prima metà del XIX secolo

Interno del teatro San Carlo di Napoli con la rappresentazione de "L'ultimo giorno di Pompei"

Tempera con lumeggiature in oro su carta, cm. 19 x 24

La tempera raffigura l'interno del teatro San Carlo di Napoli presumibilmente la sera del 19 novembre 1825 durante la prima rappresentazione de *L'ultimo giorno di Pompei*, dramma in musica scritto dal compositore siciliano Giovanni Pacini con i testi di Andrea Leone Tottola. Il popolare dramma di Pacini avrebbe ispirato, di lì a qualche anno, il celebre pittore russo Karl Pavlovič Brjullov nell'esecuzione della monumentale tela de *L'ultimo giorno di Pompei*. Eseguito in Italia nel 1833 su commissione del principe Anatolij Nikolaevič Demidov, il colossale dipinto, oggi al Museo Statale Russo di San Pietroburgo, fu accolto con un successo senza precedenti nel corso delle trionfali esposizioni di Milano (1833), Parigi (Salon del 1834, premiato con medaglia d'oro) e San Pietroburgo (1835)¹. Nel 1834 lo scrittore Edward Bulwer-Lytton pubblicò *Gli ultimi giorni di Pompei*, uno dei più noti romanzi dell'Ottocento.

L'interno del teatro fu ricostruito e ridecorato per volere di Ferdinando IV dopo il terribile incendio del 1816 che lo compromise gravemente. Nella volta è visibile parte del grande velario con *Apollo che presenta a Minerva i più grandi poeti del mondo* realizzato dal pittore Michele Cammarano (Sciacca 1766 – Napoli 1850) entro lo stesso 1816. Il teatro era stato edificato dall'architetto Giovanni Antonio Medrano nel 1737 su commissione del sovrano Carlo III di Borbone e inaugurato in quello stesso anno con la rappresentazione dell'*Achille in Sciro* di Metastasio.

Sono note altre vedute dell'interno del teatro di San Carlo con la rappresentazione del medesimo dramma: nelle collezioni della città di Berlino (SPSG) è conservata una veduta analoga alla nostra appartenuta a Friedrich Wilhelms IV di Prussia (1795-1861) che compì un viaggio in Italia nel 1828, ed iscritta sul passe-partout "presso Ferd.do Roberto abita Vico Lungo del Celzo, a Toledo no 44".² Un'altra versione dell'interno del teatro delle medesime misure del nostro è conservata presso il musée Condé di Chantilly, appartenuta alla collezione dei duchi di Orléans.

¹ Cfr. G. Goldovskij, scheda in *Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed eterna. Capitale delle Arti*, catalogo della mostra di Roma, progetto di S. Susinno, realizzazione di S. Pinto con L. Barroero e F. Mazzocca, Milano 2003, cat. VI.6, pp. 368-369.

² Cfr. *Eine Reise Durch Italien* Stiftung Preussische Schlösser und Gärten – Berlin Brandenburg, Potsdam 2000, pag. 60, n. 32. Siamo grati per queste informazioni a Patrizia Rosazza Ferraris.



ARTISTA ATTIVO A ROMA

1830 circa

Ballo in maschera al Caffè Nuovo di palazzo Ruspoli

Olio su tela, cm. 32,5 x 41

Il dipinto rappresenta un ballo in maschera in uno dei saloni del celeberrimo Caffè Nuovo di Palazzo Ruspoli, che ebbe vita al piano terreno dell'edificio dal 1818 al 1878 e oggi non più esistente¹.

La sala in primo piano è quella che fa da scena alla festa; lo splendido lampadario, il caminetto e la specchiera sulla destra, nonché le riquadrature sulla parete di fondo indicano un assetto elegante del locale.

I costumi carnevaleschi di alcune delle figure femminili è il primo indice della romanità dell'ambiente; mentre le maschere degli uomini, estremamente varie, dall'abito nobiliare con cilindro o parrucca alle vere e proprie trasformazioni sotto le sembianze di un gatto o di un Pierrot, risultano comunque in linea con la tradizione del carnevale romano. Sulla sinistra risalta la presenza dell'unico personaggio non mascherato, un nano, che evidentemente non è un ospite, ma è di casa in quel palazzo, destinato a svolgere funzioni di maggiordomo. Questo nano è sicuramente identificabile col famoso nano Bajocco, personaggio allora notissimo che aveva la funzione di accogliere i visitatori nel Caffè Nuovo di palazzo Ruspoli al Corso. È stato immortalato in una incisione da Giovanni Battista Cipriani, in un "ritratto somigliantissimo" da Giovanni Vidoni, sullo scalinone di palazzo Ruspoli in una litografia di A. J. B. Thomas del 1823, in un acquerello da Karl Johan Lindström del 1827² e in un'altra incisione da Dietrich Wilhelm Lindau del 1833. Il nostro Bajocco è "somigliantissimo" proprio a quest'ultimo con quei biondi capelli, curato e ben vestito, esaltato in una poesia del 1834 di Luigi Biondi come "del nuovo caffè guardia e decoro/di chiunque apparìa pronto a' servigi".

Claudio Rendina

¹ Cfr. *Fondazione Memmo: Palazzo Ruspoli*, a cura di C. Pietrangeli, Roma 1992.

² Cfr. P.A. DE ROSA, P.E. TRASTULLI, *Roma Perenne*, Roma 2004, pp. 90-91.



GIOVANNI SILVESTRI

Prima metà del XIX secolo

La via Sacra con l'Arco di Tito

Inchiostro bruno e acquerello su carta, cm. 41,2 x 53

Firmato e datato in basso a destra: "Gio. Silvestri Arch. dis. dal vero 1834"

Iscritto in alto a sinistra: "via Sacra con l'Arco di Tito presa dalla Meta Sudante a Roma"

L'acquerello raffigura la via Sacra verso l'Arco di Tito, allora appena restaurato da Giuseppe Valadier. La veduta è presa dalla *Meta Sudans*, fontana di età Augustea situata nei pressi dell'Arco di Costantino e qui restituitaci nella sua integrità prima della demolizione del 1936.

Nel foglio è ben riconoscibile l'abside del tempio di Venere e Roma con l'annesso convento di Santa Francesca Romana. In lontananza svetta la torre del Campidoglio.

L'acquerello è impreziosito dalle eleganti figurine in primo piano, forse "turisti" intente a ritrarre le rovine.

Architetto, incisore e disegnatore di origine senese, Giovanni Silvestri, di cui ad oggi sono ancora poco note le vicende biografiche, fu autore di una ben nota serie di incisioni con *Gli avanzi della Basilica di S. Paolo sulla via Ostiense disegnati dal vero dopo il fatale incendio di essa, accaduto li 15 luglio 1823* (Roma, senza data), e due "incisioni all'acquatinta" celebrative delle esequie di Antonio Canova¹.

¹In *Mostra di Roma nell'Ottocento*, 1932, Sez. IX, nn. 21-22. Siamo grati per questa informazione a Pier Andrea De Rosa.



Robert Henry CHENEY

Badger Hall (Inghilterra) 1801 – 1866

Veduta di via Panisperna da palazzo Cimarra

Acquerello su carta, cm. 17,5 x 26,5

Iscritto sul passe-partout in basso a destra: "Palazzo Scimarra. Rome / May 1838"

L'acquerello raffigura via Panisperna al rione Monti verso largo Magnanapoli. La strada fu tracciata da Sisto V tra il 1585 e il 1590 per collegare Santa Maria Maggiore a piazza San Marco. Nell'acquerello, sullo sfondo, si stagliano il profilo della torre delle Milizie a destra e, a sinistra, la chiesa tardo-cinquecentesca dei Santi Domenico e Sisto con a lato la monumentale mole dell'attuale Pontificio Ateneo Angelicum, già convento domenicano. La veduta è presa da palazzo Cimarra (da Cheney erroneamente trascritto con "Scimarra"), l'edificio settecentesco situato a via Panisperna proprio sullo slargo antistante la chiesa di San Lorenzo in Panisperna, tra l'imbocco della piccola via Cimarra e l'attuale via Milano. Il palazzo, forse progettato da Ferdinando Fuga ed iniziato nel 1736, fu residenza della famiglia Cimarra fino alla fine del XVIII secolo. Tra il 1860 e il 1870 fu sede degli zuavi pontifici e poi dei militari francesi della legione di Antibo. Negli anni venti del Novecento fu adibito ad alloggio della polizia metropolitana per gli addetti alla sicurezza del Viminale e della Presidenza del Consiglio. Dal febbraio del 2003 il palazzo è sede dell'Ufficio Coordinamento e Pianificazione Forze di Polizia.

Robert Henry Cheney giunse in Italia nel 1823, quando vi è documentato insieme alla madre Harriet Carr (1770-1848), pittrice dilettante già in Italia nel 1792 al seguito del celebre maestro John "Warwick" Smith. A Roma prese alloggio a palazzo Sciarra, raggiunto nel 1825 dal fratello Edward, pittore e colto letterato. Negli anni seguenti i due fratelli trascorsero lunghi periodi a Venezia, dove certamente si trovavano nel 1833, nel 1837 e per una parte del 1838. In quell'anno infatti Henry datava un dipinto del Canal Grande con una regata solenne organizzata per la visita dell'imperatore Ferdinando d'Asburgo. Insieme ad Edward, Henry si recò a Weimar nel 1831 per fare la conoscenza di Goethe; mentre sono documentati suoi soggiorni a Napoli dove fece la conoscenza dell'archeologo e scrittore inglese William Gell.



GIACOMO CANEVA

Padova 1813 – Roma 1865

Piazza della Rotonda

Olio su tela, cm. 22,5 x 29,5

Firmato in basso al centro dalle lettere "va" precedute dalla figura di un cane

Nel catalogo pittorico davvero esiguo del padovano Giacomo Caneva, noto soprattutto come fotografo, questa veduta del Pantheon costituisce un ulteriore, raro documento per la ricostruzione della attività pittorica dell'artista. Il dipinto inedito, che all'ineccepibile qualità formale unisce il fascino della prima tela e della sua intelaiatura originaria, risale verosimilmente agli anni quaranta dell'Ottocento. Dello stesso soggetto sono note, con varianti e di formati diversi, una seconda versione conservata presso il Museo Civico di Padova, datata 1843, e una terza apparsa nel 2000 sul mercato antiquario¹.

La piccola tela rivela un'assoluta consonanza di risultati con le contemporanee, sperimentali indagini paesistiche del conterraneo Ippolito Caffi, con il quale Caneva condivise mecenati e collezionisti, e del coetaneo svizzero Johann Jakob Frey, basate sull'originalità dei tagli compositivi, sullo studio degli effetti di luce e affidate a stesure cromatiche vivide e abbreviate.

Dopo la formazione presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, Caneva si trasferì a Roma; qui era certamente giunto nel 1839 quando, per interessamento dell'architetto padovano Giuseppe Jappelli, era impegnato nelle decorazioni pittoriche di Villa Torlonia. Nella villa, nel corso degli anni Quaranta, nonostante l'abbandono dell'impresa da parte di Jappelli, Caneva avrebbe poi decorato la torre e alcune delle *dependences*². Ben presto, attratto dal neonato strumento della fotografia, il pittore si dedicò allo studio delle nascenti tecniche fotografiche incentrate sul procedimento calotipico, avvicinandosi così al cenacolo della "Scuola Romana di fotografia", ai cosiddetti pittori-prospettici (tra tutti gli anglosassoni James Robertson e Robert Macpherson) e a quei *pensionnaires* di Villa Medici che venivano coltivando i suoi stessi interessi intorno alla calotipia (Flacheron, Constant).

Divenuto in breve tempo un affermato fotografo professionista, autore nel 1855 di un *Trattato pratico di fotografia* e di diverse raccolte di vedute di Roma e dei suoi dintorni³, negli anni Caneva avrebbe comunque conservato inalterato lo spirito d'osservazione del pittore, così chiarendo quanto sia stato determinante per il successo della fotografia delle origini lo stimolante connubio tra arte pittorica e fotografia.

Francesco Leone

¹ Cfr. P.A. DE ROSA, *Giacomo Caneva. Piazza della Rotonda*, scheda in *Vedute di Roma. Fine XVIII-inizio XX secolo*, catalogo della mostra a cura di P.A. De Rosa, Roma, Galleria Paolo Antonacci, 2000, cat. 12.

² Cfr. L. MARTORELLI, scheda in *Paesaggi pretesti dell'anima. Visioni ed interpretazioni della natura nell'arte italiana dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Pavia 2004-2005) a cura di Carlo Sisi, Milano 2004, cat. 75, p. 148.

³ Cfr. *Giacomo Caneva e la scuola fotografica romana (1847/1855)*, catalogo della mostra di Roma a cura di P. Becchetti, Firenze 1989; M. Rampin, *Giacomo Caneva pittore e fotografo*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 1997, pp. 111-120; M. Miraglia, schede in *Maestri di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed eterna. Capitale delle Arti*, catalogo della mostra di Roma, progetto di S. Susinno, realizzazione di S. Pinto con L. Barroero e F. Mazzocca, Milano 2003, cat. XI.5.12, XI.5.26-27, pp. 574, 580.



LUDWIG THIERSCH

Monaco di Baviera 1825 – 1909

Veduta del Tevere all'Acqua Acetosa

Matita ed acquerello su carta, cm. 19,8 x 53,5
Reca in basso a destra la scritta "Acqua Acetosa"
Provenienza: Collezione Ratjen, Vaduz

Nel 1845 Thiersch entrò all'Accademia di Belle Arti di Monaco, studiando pittura, ma interessandosi anche alla scultura. Fu allievo di Schnorr von Carolsfeld e poi di Karl Schorn.

Nel 1847 Thiersch, insieme al suo amico Piloty, si recò a Venezia. Fu a Roma dal 1849 al 1852 ed andò ad abitare al secondo piano di una casa a piazza Barberini. Con Oswald Achenbach, Heinrich Dreber e Albert Flamm compì numerose escursioni nella Campagna. Durante un soggiorno ad Olevano, ebbe modo di conoscere Arnold Böcklin. Dopo un viaggio in Sicilia, si recò ad Atene dove decorò la chiesa bizantina di San Nicodemo e divenne professore d'arte all'Accademia di Belle Arti. Più tardi si trasferì a Vienna (1860-1864), San Pietroburgo (1864), Londra (1880) e Parigi (1892)¹.

¹ H. Schade, *Ludwig Thiersch, Ölstudien und Zeichnungen eines Spätnazareners*, catalogo della mostra Suermondt – Ludwig Museum, Aachen 1979.



CARL ROUX

Heidelberg 1826 – Mannheim 1894

Campagna romana con i Colli Albani

Acquerello e matita su carta, cm. 27,1 x 47,6

Iscritto in basso a sinistra: "Romische Campagna"; in basso a destra: "n. 300"

Sul verso timbro a secco della vendita dell'artista: "Nachlass Carl Roux"

L'acquerello è uno studio non finito realizzato *en plein air* nei pressi di Villa Adriana sulla via Tiburtina e raffigura un'insolita veduta della Campagna romana. A destra è riconoscibile il profilo dei Colli Albani subito seguito, a sinistra, dalla spianata della valle dell'Aniene.

Dopo gli studi giovanili con il padre Jakob Wilhelm, pittore e incisore, Roux entrò all'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf nel 1844, divenendo allievo di Karl Hübner. Nel 1848 Roux si recò ad Anversa e a Parigi e compì il suo primo viaggio a Roma nel 1853, stabilendosi poi a Monaco nel 1868. Negli anni successivi aderì alla confraternita artistica di *Bären und Löwen (Orsi e Leoni)* che si riuniva a Chiemsee fuori Monaco.



JOHANN JAKOB FREY

Basilea 1813 – Roma 1865

Veduta di Castel Gandolfo con la Galleria di Sopra

Olio su tela, cm. 27,2 x 36,4

Firmato e datato in basso a sinistra: "J.J. Frey Rom.1851"

Compiuti gli studi giovanili a Basilea con il padre Samuel – anch'egli pittore – e con il più noto Hieronimus Hess, nel 1833 Frey si recò a Parigi. Qui ebbe modo di studiare e perfezionarsi sulle luminosissime tele dei grandi paesaggisti olandesi del XVII secolo presenti nelle sale del Louvre. Dopo una breve permanenza a Monaco di Baviera, dove poté ammirare i paesaggi di Georg von Dillis e Carl Rottmann, Frey giunse a Roma nel 1836. Qui, affidandosi all'indagine analitica del dato reale attraverso la pratica quotidiana della pittura *en plein air*, Frey maturò quella sua personalissima interpretazione del paesaggio dipinto fondata sullo studio minuzioso delle aperture atmosferiche, degli impercettibili passaggi luministici e delle sottili variazioni cromatiche che è stata propriamente definita di "tranquilla visionarietà [affidata ad] un fare compendiario e luministico"¹. Frey diede così avvio alla sua lettura interiorizzata del motivo paesistico, la cui resa sulla tela veniva affidata alle luci terse, al violento accostamento di colori puri e ad un registro coloristico sempre più caratteristico, rivelando la decisiva conoscenza della produzione italiana di Corot (1825-1828) e soprattutto una consonanza d'intenti e di risultati con il contemporaneo operato di Ippolito Caffi durante il lungo soggiorno romano.

Tra il 1836 e il 1839 Frey si recò a Nepi, Tivoli, Velletri, Grottaferrata, Spoleto e Assisi. Nel 1839 partì alla volta di Napoli fermandosi a Paestum, Baia, Capo Miseno e Capri e spingendosi fino a Capua. Nella capitale partenopea poté studiare le innovazioni pittoriche elaborate nell'ambito della scuola di Posillipo da Anton Sminck Pitloo e Giacinto Gigante. Dopo un lungo viaggio in Sicilia, nel 1842 si unì ad una spedizione in Etiopia promossa dal governo prussiano e diretta dall'amico archeologo Richard Lepsius. L'anno successivo, durante il viaggio di ritorno, si fermò in Egitto e in Grecia. Dopo una serie di viaggi che lo condussero dall'Austria alla Cecoslovacchia, da Cordova a Granada, dagli inizi degli anni '50 Frey, ormai celebre sullo scenario artistico romano, risiedette più stabilmente a Roma dove il suo studio di via Capo le Case divenne il luogo d'incontro di un'ambita committenza di stampo internazionale².

¹ C. Virgilio, Introduzione in *Le vedute italiane di J.J. Frey. 1813 – 1861*, catalogo della mostra (Roma, Galleria "W. Apolloni" in collaborazione con la "Galleria dell'800"), Roma 1978, p.1.

² Sull'artista si veda *J.J. Frey. 1813-1815*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Carlo Virgilio), con un saggio introduttivo di L. Norci Cagiano de Azevedo, Roma 1980; *Drawings and Paintings by Johann Jakob Frey 1813-1865*, exhibition catalogue (London, Maltzahn Gallery), London 1985; *Johann Jakob Frey (1813-1865). Tra l'Italia e l'Oriente*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Campo dei Fiori) a cura di F. Mazzocca, L. Djokic, Roma 1994.



RUDOLF MÜLLER

Basilea 1802 – Roma 1885

Veduta di San Pietro dalla Villa Doria Pamphili

Acquerello su carta, cm.42 x 59
Firmato in basso a destra: "R. Müller"

La basilica di San Pietro è vista in tutta la sua grandiosità, dal giardino della Villa Doria Pamphili. Sullo sfondo si distinguono Monte Mario con la Villa Mellini e il Monte Soratte in lontananza.

All'età di vent'anni Müller lasciò la natia Svizzera recandosi prima in Francia quindi a Napoli ed in Grecia.

Tra il 1822 ed il 1835 fu spesso a Napoli anche per lunghi periodi; testimonianza di questi soggiorni sono le tavole disegnate per servire da illustrazioni litografiche del *Viaggio Pittoresco Nel Regno Delle Due Sicilie* edito da D. Cuciniello e L. Bianchi nel 1829. Alla realizzazione di quest'opera concorsero altri artisti tra i quali Achille Vianelli, Giacinto Gigante e Salvatore Fergola.

Nel 1838 Müller prese stabile dimora a Roma, soggiornandovi per tutto il resto della sua esistenza fino alla morte avvenuta il 2 febbraio del 1885. L'artista è sepolto nel cimitero Acattolico di Testaccio.

Nella tecnica dell'acquerello Müller sperimentò con successo, insieme all'amico Friedrich Horner, una particolare miscela di colla con cui seppe rendere più luminescenti i pigmenti pittorici.

Fu amico di Ferdinando Gregorovius che soleva spesso accompagnare in lunghe escursioni per la Campagna romana, visitando Genazzano, Norma, Olevano e Ninfa.

Secondo il Bonfigli a Roma Müller ebbe studio nel 1858 a via del Lavatore 83, 2° piano, mentre l'autorevole *Murray's Handbook for Rome and its Environs* del 1872 lo indica al 126 di via Felice, l'attuale via Sistina¹.

Di Rudolph Müller la Galleria Nazionale di Berlino custodisce *La Serpentara ad Olevano*, da cui fu tratta anche un'incisione; mentre altre sue opere sono alla Kunsthau di Zurigo e nel museo municipale di Basilea².

¹ F. S. Bonfigli, *The Artistical Directory in Rome*, Roma 1858, p. 74; *Murray's Handbook for Rome and its Environs*, Roma 1872, p. XLVI.

² Cfr. N. Zachmann, J. Fichter, *Rudolf Müller zum 200. Geburtstag des Schweizer Romantikers*, in „Weltkunst“, September 2002, pp. 1256 – 1257.



CAREL MAX GERLACH ANTON QUAEDVlieg

Valkenburg (Olanda) 1823 – Roma 1874

Scena presso un casale della Campagna romana

Olio su tavoletta, cm. 22,9 x 33
Firmato in basso a destra "Ch.Quaedvlieg"

Il carattere della pittura dell'olandese Quaedvlieg meglio si esalta in opere di formato medio-piccolo. Non che manchino per questo nella sua produzione artistica dipinti di dimensioni maggiori: ma essi appaiono di solito alla stregua di composizioni meno impegnate in specie sul piano delle scelte cromatiche. Mentre, all'opposto, certi suoi rari minuscoli olii su tavola fino a cm. 10 x 10, tradiscono il segno antico della miniatura meglio leggibile con l'ausilio di una lente.

Il nostro dipinto, insieme a quello successivo, rientra in questa preziosa categoria: entrambi dal formato un poco superiore eppure così particolarmente vicini alla sensibilità di Quaedvlieg. Nelle dimensioni e nella qualità si richiamano a due suoi olii su tavola già noti, *Caccia alla volpe a Cecilia Metella* e *La fiera di Grottaferrata*.¹

I temi canonici della sua arte sono i luoghi dell'Agro romano vivacizzati da brevi episodi di vita quotidiana ripresi con sincera adesione non scevra da misurata ironia quale appunto si coglie in questa tavola che ritrae il confuso scompiglio provocato dal sopraggiungere precipitoso e scomposto di una mandria bovina che un buttero a cavallo stenta a controllare. Difficile, almeno al momento, dare un nome all'ornato casale, mentre più familiare appare la definizione topografica del secondo piano e dello sfondo.

Pier Andrea De Rosa

¹P.A. DE ROSA, P.E. TRASTULLI, *La Campagna romana. Cento dipinti inediti tra fine Settecento e primo Novecento*, Roma, 1999, tavv. 31, 62; P.A. DE ROSA, P.E. TRASTULLI, *La Campagna romana da Hackert a Balla*, Roma, Museo del Corso, 22 novembre 2001 – 24 febbraio 2002, tavv. 69, 103.



CAREL MAX GERLACH ANTON QUAEDVLIEG

Valkenburg (Olanda) 1823 – Roma 1874

Lungo la via Appia a Cecilia Metella

Olio su tela, cm. 21 x 35,5
Firmato in basso a destra "Ch.Quaedvlieg"

Ad un stato d'animo diverso da quello precedente pare ispirarsi il dipinto di Quaedvlieg con Cecilia Metella dove prevale l'accento bucolico sospeso con felice equilibrio tra le solenni vestigia del passato e il quieto riposo dell'uomo e dei due suoi comprimari: un mulo di gravose somme e un mite somarello senza basto che nelle fogge rivelano subito la mano dell'artista olandese e come tali sono identificabili in altri suoi dipinti.

Nel 1853, all'età di trent'anni, dal natio Limburgo Quaedvlieg giunge a Roma dove si inserisce presto nella vita artistica. Tre anni dopo prende parte per la prima volta alla annuale esposizione della Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti nelle storiche sale di piazza del Popolo con tre opere: un soggetto animalista e due vedute dell'Agro di Roma. Questi temi egli privilegerà nell'intero corso della propria vicenda artistica costellata di riconoscimenti – sarà insignito dell'Ordine Pontificio di San Gregorio Magno – non solo da parte del collezionismo, ma anche dal favore di personalità rilevanti del suo tempo.

Ora, se la Campagna, come provano i due dipinti qui riprodotti, è il tema prediletto dell'arte di Quaedvlieg non vanno passati sotto silenzio alcuni suoi non frequenti olii, in questo caso di formato non piccolo, con scene del Carnevale romano lungo il Corso che si distinguono per l'affollato impianto compositivo e la cura delle fisionomie: opere di sicuro richiamo collezionistico, ma che pure hanno ingenerato il disinvolto malvezzo di attribuire spesso al pittore di Valkenburg molte delle tele non firmate di soggetto carnevalesco romano che appaiono con qualche frequenza sul mercato internazionale.

Pier Andrea De Rosa

¹ P.A. DE ROSA, P.E. TRASTULLI, *La Campagna romana. Cento dipinti inediti tra fine Settecento e primo Novecento*, Roma, 1999, tavv. 31, 62; P.A. DE ROSA, P.E. TRASTULLI, *La Campagna romana da Hackert a Balla*, Roma, Museo del Corso, 22 novembre 2001 – 24 febbraio 2002, tavv. 69, 103.



CHARLES-FRANÇOIS (FRANZ) KNÉBEL

La Sarraz (Svizzera) 1809 – Roma 1877

Abbeverata alla “Bocca della Verità”

Olio su tela, cm. 71,5 x 105,5
Datato in basso a destra: “Roma 1871”

Questo dipinto, il cui soggetto è stato più volte ripreso da Knébel¹, ritrae lo slargo antistante il cosiddetto “tempio di Vesta”, ma più propriamente dedicato ad Ercole Vincitore, con la fontana di Bizzaccheri (1715), animato da numerosi personaggi. Il sito era all'epoca luogo di sosta di quanti, provenienti dalla via Appia, vi si fermavano prima di recarsi al mercato di piazza Montanara allora centro vitale dei commerci romani.

Giunto a Roma giovanissimo nel 1822, chiamato dal cugino François Keiserman (ricercato pittore di paesaggio e “datore di lavoro” di Bartolomeo Pinelli), Knébel divenne in pochi anni uno degli esponenti di spicco della comunità artistica svizzera di stanza nella capitale pontificia. Ereditati nel 1833 i beni del defunto Keiserman, tra i quali un gruppo cospicuo di opere di Pinelli poi interamente vendute nel 1835, nel 1843 Knébel espose per la prima volta all'annuale mostra della Società di Amatori e Cultori di Belle Arti, evento cui poi avrebbe ancora partecipato, e con un numero sempre maggiore di opere, negli anni 1856, 1857, 1863 e 1864. Un suo dipinto con una *Veduta di Olevano* fu inviata dallo Stato Pontificio all'Esposizione Universale di Londra del 1862. Nel 1849 soggiornò ad Olevano Romano assistendo probabilmente al trionfale ingresso in paese di Giuseppe Garibaldi, come si deduce da un dipinto con *L'entrata di Garibaldi ad Olevano* datato 1849 e conservato in collezione privata².

¹ Cfr. R. Mammucari, *Ottocento romano*, Roma 1993, pp. 28 – 29.

² Sul pittore cfr. P.A. De Rosa, *Charles-François (Franz) Knébel*, in *La Campagna romana da Hackert a Balla*, catalogo della mostra (2001-2002) a cura di P. A. De Rosa, P. E. Trastulli, Roma 2001; p. 262.



VINCENZO GIOVANNINI

Todi 1817 – Roma 1903

Il Colosseo con la Meta Sudante e l'Arco di Costantino

Olio su tela, cm. 84 x 152

Firmato in basso a destra "V.Giovannini"

Bibliografia: P.A. DE ROSA, P.E. TRASTULLI, *Vincenzo Giovannini (1817-1903). Dipinti di Roma e Campagna. Regesto delle opere*, Roma, 2002, tav. 106.

La ripresa del Colosseo in primo piano è tema poco ricorrente nell'arte di Vincenzo Giovannini: particolare ancor più sorprendente quando si consideri che le vedute delle grandiose e antiche vestigia di Roma rappresentano, insieme a quelle della Campagna romana, l'anima, l'essenza stessa della sua pittura che, proprio per il continuo riproporsi di questi temi, si fa a tratti ripetitiva e poco originale.

Forse il suo dipinto più noto con il Colosseo è quello in Caffè Greco e non solo per le dimensioni (cm. 139 x 149): si sa che sono diciannove – ma di recente se ne è aggiunta una ventesima – le opere del pittore tuderte-romano che ornano, insieme a dipinti e sculture di altri e non minori artisti, le pareti degli storici ambienti di via dei Condotti meta immancabile per il visitatore dell'Urbe e luogo caro ai soci del *Gruppo dei Romanisti* dove il secondo lemma sta per studiosi o cultori della città eterna che vi trovano ospitale accoglienza ogni primo mercoledì del mese.

Il dipinto del Caffè Greco si discosta per più di un particolare da quello di identico soggetto appena ritrovato che si presenta per la prima volta e che nel regesto delle opere di Giovannini pubblicato nel 2002, era infatti riprodotto in bianco e nero (tav. 106) da una vecchia riproduzione fotografica in assenza di qualsiasi indicazione circa la sua ubicazione.

Qui il pittore ha scelto di arretrare il punto di veduta in modo da includere le due massicce quinte laterali che corrispondono alle ultime propaggini del Palatino e a quelle del complesso monumentale del tempio di Venere e Roma.

La luce radente del tramonto illumina la scena con effetti cromatici che accentuano il risalto dei particolari. In primaria evidenza appare la Meta Sudante ovvero la caratteristica fontana dal basamento circolare la cui perdita non sarà mai troppo deprecata soprattutto per le motivazioni che ne decisero la distruzione.

Sparsi gruppi di garbate figurine, presenze caratteristiche in Giovannini, con prevalenza di ecclesiastici, popolano la composizione mentre dallo sbocco della via Sacra giunge un carretto a vino della Campagna forse diretto verso la via Appia: sigla emblematica di un mondo che era solo ieri e che pure ci appare così remoto. Il carrettiere si sforza di tenere a bada i suoi due cavalli che paiono scivolare sull'infido basolato che ancora oggi in quel punto accenna ad una lieve pendenza.

Di Vincenzo Giovannini sono quattro i dipinti con vedute del Colosseo, tre olii e una tempera su carta, fino ad oggi catalogati. In tutti il punto di ripresa è essenzialmente identico pur con qualche lieve variante. Le collimanze maggiori con il nostro dipinto si riscontrano in quello riprodotto alla tavola 110 del regesto delle opere e che tuttavia si limitano all'impianto generale e ad alcune sue componenti perché qui ben diverso è il livello di finitura, la qualità dei timbri cromatici e l'energia di espressione.



Pier Andrea De Rosa

CHARLES COLEMAN

Pontefract (Inghilterra) 1807 – Roma 1874

Acquedotto Claudio

Olio su tela, cm. 56 x 94
Firmato e datato in basso a destra: "C. Coleman 1873"
Comunicazione scritta di Pier Andrea De Rosa

Ponte Milvio

Olio su tela, cm. 56 x 94
Firmato in basso a destra: "C. Coleman Roma 1873"
Comunicazione scritta di Pier Andrea De Rosa

Mentre il primo dei due dipinti raffigura la classica veduta dell'acquedotto Claudio con i butteri e una pigra mandria di bufale intorno ad un ruscello, il secondo ritrae un insolito scorcio di ponte Milvio con il Monte Mario sullo sfondo, spoglio di vegetazione, sulla cui sommità si distingue la Villa Mellini.

Charles Coleman, pittore inglese di nascita, ma romano d'adozione, dopo aver soggiornato per un breve periodo a Parigi si trasferì a Roma nel 1831 per proseguire gli studi¹. Nel 1832 espose un primo dipinto dal titolo *Giovinetta vestita all'usanza greca* presso la Società Amatori e Cultori di Belle Arti. L'anno successivo sposò la modella Fortunata Segatori di Subiaco, dalla quale ebbe otto figli, due dei quali, Enrico e Francesco, seguirono le orme paterne. Dipinse nella Campagna romana della quale seppe cogliere i momenti più intimi della vita quotidiana. Mantenne i contatti con la madrepatria esponendo alla Royal Academy di Londra dal 1839 al 1869: si ricordano in particolare *Contadini italiani con bufali* nel 1848 e *Il Foro* nel 1850. Espose tre vedute della Campagna romana nel 1856 presso la Società Amatori e Cultori di Belle Arti.

¹ Cfr. *I pittori Coleman*, catalogo della mostra a cura di P.A.De Rosa e P.E.Trastulli, Roma 1988.



GIUSEPPE GABANI

Senigallia 1846 – Roma 1900

Ritorno dalle Capannelle

Olio su tela, cm. 84 x 151

Firmato in basso a sinistra "G.Gabani Roma"

Sono i cavalli a caratterizzare – come in tutte le sue composizioni più impegnative – anche il grande olio che qui si presenta per la prima volta dove la compiuta fusione di elementi emblematici della sua pittura con altri che poco vi figurano come il paesaggio o la realtà sociale, concorrono a creare un'opera di particolare energia espressiva in cui la componente stigmatica della sua arte, il cavallo, si fonde in consapevole equilibrio e sapienza compositiva con il mondo della Campagna romana.

La struttura dell'opera fa perno sull'elegante equipaggio che sopraggiunge al traino dell'orgogliosa muta a quattro tenuta in controllo con disinvolta dimestichezza dal gentiluomo che, seduto in serpa a lato della giovane figura femminile dai capelli raccolti in un *foulard*, sembra aver preso temporaneamente le redini dalle mani del suo cocchiere che infatti siede compunto sul retro della carrozza: felice il contrappunto tra gli alti cappelli degli uomini e le meno prominenti acconciature femminili.

Intanto a destra una coppia di eleganti cavalieri, rigorosamente in tenuta, affianca la carrozza assecondandone il passo. Completa la scena sulla sinistra un raccolto gruppo di cinque cavalieri con in primo piano due figure femminili in atto di seguire il passaggio della carrozza e forse scambiare commenti sugli occupanti della stessa. Numerosi altri equipaggi, meno frettolosi, punteggiano l'ampia distesa di prati che va a sfumare alla base dei monti in secondo piano e che pare di poter identificare in quelli del Lucretile nell'immediato oriente di Roma contribuendo così ad aggiungere un insolito significato di paesaggio dalla topografia ben precisabile: circostanza, come s'è anticipato, piuttosto infrequente in Gabani.

Non agevole risulta la collocazione cronologica di quest'opera fondamentale: e non giova certo la circostanza che tra i dipinti di Gabani finora catalogati o, in ogni caso, iconograficamente documentabili, nessuno risulta datato. Può essere di qualche ausilio invece ricordare che alla sessantesima esposizione della romana Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti nel 1889 Gabani esponeva il dipinto *Alle corse* (n. 272D del catalogo). Dell'opera però non è pervenuta documentazione a stampa. Gli eventuali acquirenti potevano averlo per la somma di lire quattromila: delle 276 opere esposte solo altre nove raggiungevano o superavano quella cifra: e tra queste la richiesta più alta in assoluto, lire diecimila, era per *Veni sponsa Christi* del romano Scipione Vannutelli, pittore alla moda; inferiore ma pur sempre rispettabile la quotazione – lire seimila – di *Sole cadente (Campagna romana)* di Giuseppe Ferrarini, paesista parmense, mentre ancora quattromila lire erano necessarie per *Il Portico d'Ottavia* e *Sole calante (Un pollaio a Terracina)* –non per entrambe beninteso – di Mario de Maria: a titolo di curiosità per ciascuno dei quattro acquerelli di Campagna romana di Ettore Roesler Franz bastavano appena seicento lire e *Spurgo dei canali a Terracina* di Giuseppe Raggio non superava le milleducento.

Un utile riscontro è invece possibile con un altro suo dipinto, *Corteo per la festa di Cervara* – cm. 38x73,5 – del Museo di Roma in Trastevere, inv. MR 3254. Molto simile è l'impianto della composizione con una carrozza a quattro che, gremita di ben otto eleganti figure, sopraggiunge da destra sfilando tra due disordinate ali di partecipanti alla festa degli artisti nelle grotte di Cervara lungo la via Prenestina: questi ultimi, come da documentata tradizione, vestono gli indumenti più strampalati e cavalcano modesti e remissivi somari in vistoso contrasto con gli splendidi destrieri e l'azzimato gruppo degli occupanti della carrozza.

La particolare valenza della pittura di Giuseppe Gabani era stata colta appieno dal collezionismo come conferma Augusto Jandolo che in *Antiquaria* del 1947, nel porre a raffronto le quotazioni commerciali «dei pittori italiani e stranieri più noti» nell'arco degli anni precedenti e successivi alla



grande guerra, assegna a Gabani un indice di rivalutazione pari o superiore a quella di sodali ben più noti nel *milieu* artistico romano quali Carlandi e Sartorio: la pittura di Gabani riscuoteva dunque il consenso costante del collezionismo e degli intenditori.

Un'opera preziosa quindi, non solo per la felicissima fusione di vita quotidiana e paesaggio, ma anche documento, tassello indispensabile per una più aggiornata lettura della pittura romana della seconda metà del secolo XIX. La compiuta spazialità della composizione, la raffinata fattura, la cura acribiaca del dettaglio fisionomico, gli accenti sociali che vi si colgono, rendono ormai indilazionabile la definitiva rivalutazione in sede critica dell'arte di Giuseppe Gabani che, per altro, il collezionismo più avveduto ha da tempo provveduto a premiare con alti esiti di mercato.

Gabani aderì alla moda orientalista diffusa anche in Italia nella seconda metà dell'Ottocento con dipinti che d'abitudine raffigurano scene con cavalli. E proprio con un soggetto orientalista, *Il colpo di grazia* – il cruento esito finale di una caccia al leone – prese parte nel 1883 alla grande Esposizione di Belle Arti di Roma.

Sue opere si conservano nelle raccolte del Palazzo del Quirinale, *Custoza 1866. Il luogotenente Pesenti respinge una carica nemica*, nel Museo di Roma in Trastevere, *Ritorno da Cervara*, oltre alla sezione di una tavolozza dipinta da vari artisti in omaggio al comm. Pinelli all'epoca proprietario delle grotte di Cervara. Infine nella Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma è il dipinto *Ricordo del 24 giugno 1866* rievocativo della battaglia di Custoza.

* Tenuto conto della non agevole reperibilità della documentazione sulla vita e l'opera di Giuseppe Gabani si è ritenuto opportuno, trascurando la consuetudine, elencare quasi tutte le voci bibliografiche consultate nel tempo.

Bibliografia:

Guida Monaci, 1878, pp. 7, 330 e tutte le annate successive fino al 1898; "Esposizione di Belle Arti" in *Il Cittadino*, Trieste, a. XIV, n. 262, 4 novembre 1879, p. 2; G. D'Annunzio, "Esposizione d'arte" in *Fanfulla della Domenica*, a. V, n. 4, Roma, 29 gennaio 1883; L. Bellinzoni, *Guida critica della Esposizione Artistica Internazionale di Roma*, 1883, p. 47; *Album Ricordo della Esposizione di Torino 1884*, pp. 38-39, 60-61; *Torino e l'Esposizione Italiana del 1884. Cronaca illustrata*, Torino, 1884, pp. 113-114 e 116; A. De Gubernatis, *Dizionario degli artisti d'Italia. Pittori, scultori e architetti*, Firenze, 1889 *ad vocem*; L. Callari, *Storia dell'arte contemporanea italiana*, Roma, 1909, p. 284; E. Bénézit, *Dictionnaire*, Paris-Bruxelles, 1913, *ad vocem* e in tutte le edizioni successive; A.M. Bessone-Aureli, *Dizionario dei pittori italiani*, Città di Castello, 1915, *ad vocem*; Thieme u. Becker, *Kunstlerlexikon*, 13, 1920, *ad vocem*; *Zeitschrift f. bildende Kunst*, 1924, XVI, p. 178; C. Montani, "L'ultima Cervara" in *Roma*, a. IV, n. 4, aprile 1926, pp.149-155; C. Tomba, *via Margutta e gli artisti*, Albano Laziale, 1928, p. 32; *Mostra di Roma nell'Ottocento*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1932, XXXVII, 39; C. Montani, "La Taverna del Falco sdentato" in *Roma*, a. I, n. 5, maggio 1935, p. 198; A. Jandolo, *Antiquaria*, Milano 1947, p. 400; *Italian 19th Century Drawings & Watercolours. An album*, by Roberta J.M. Olsen, New York, Shepherd Gallery, 1976, n. 211 con scheda di G. Gabani; *Una proposta per l'Ottocento italiano n. 4*, Roma, Galleria d'Arte il ducato, 1976, tav. 24; *Una proposta per l'Ottocento italiano n. 6*, Roma, Galleria d'arte il ducato, 1977, tav. 34; *Uno studio d'arte a Roma cent'anni fa*, Roma, Galleria La Medusa, 1978-1979, tav. 13; P.A. De Rosa, "Giuseppe Gabani" in AA.VV., *La Campagna romana nell'Ottocento*, Cecchina, 1982, pp. 75-85; *tra 800 e 900 Roma i suoi pittori e i suoi modelli*, mostra a cura di G. Lomonaco e P.E. Trastulli, Roma, 1983, pp. 32, 51-52; *Spring exhibition of Italian orientalist paintings of the 19th Century*, Londra, Mathaf Gallery, 1985, tav. 8; *Soldati e pittori nel Risorgimento italiano*, Torino, 25 aprile – 2 giugno 1987, n. 62; P.A. De Rosa, "Giuseppe Gabani" in *La voce misena*, a. XXXVI, n. 44, 12 novembre 1987; C. Juler, *Les orientalistes de l'école italienne*, Parigi, 1987, pp. 150-151; *Museo del Folklore restaura e nuove acquisizioni*, Roma, 5 maggio – 2 luglio 1989, pp. 52-54, scheda di C. Virno; P. Zampetti, *Pittura nelle Marche dal barocco all'età moderna*, Cassa di Risparmio di Jesi, 1992, pp. 419, 430; M. Venturoli, *La patria di marmo*, Roma, 1995, p. 122; A.M. Damigella, B. Mantura, M. Quesada, *Il patrimonio artistico del Quirinale. La quadreria e le sculture. Opere dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, 1995, tomo I, *ad vocem*; C.E. Bugatti, "Riflettori sui Gabani", in *Corriere Adriatico*, 15 luglio 1997; E.L. Pettinari, "Il ritorno di Gabani" in *Corriere Adriatico*, 18 luglio 1997; *Corrado Gabani pittore 1872-1936*, mostra e catalogo a cura di A. Coltorti, Senigallia, 1997, *passim*; P.A. De Rosa, P.E. Trastulli, *La Campagna romana. Cento dipinti inediti tra fine Settecento e primo Novecento*, Roma, 1999, tav. 1, pp. 12-13, tav. 96, pp. 202-203 e p. 234; *Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento – N. 29*, Milano, 2000, p. 166; R. Breda, *1890-1940 Artisti e Mostre. Repertorio di pittori e incisori italiani in esposizioni nazionali*, Roma, 2001, *ad vocem*; *La Campagna romana da Hackert a Balla*, Roma, Museo del Corso, 22 novembre 2001 – 24 febbraio 2002, tav. CXI, pp. 227-228, 256-257; G.L. Marini, *Il valore dei dipinti dell'Ottocento e del primo Novecento*, Torino, 1999, *ad vocem*; N. Gianfranceschi, *Opera Pia Gherardi*, Senigallia, 2002, pp. 36, 52; *The Carriage Journal*, vol. 41, n. 4, agosto 2003, riprodotto in copertina; *gcamc Roma – Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea. Catalogo generale delle collezioni* a cura di C. Virno, Roma, 2004, vol. II, p. 318, n. 639, ill., e p. 552.

Pier Andrea De Rosa



ERNEST JULIUS PREYER

Manchester 1842 – Düsseldorf 1917

San Pietro da via delle Fornaci

Olio su tela, cm. 169 x 141

Firmato e datato in basso a sinistra: "Ernest Preyer 1900"

Iscritto sul muro al centro: "via de' Fornaci"

Il dipinto raffigura, da una prospettiva insolita, la cupola di San Pietro, le cui proporzioni sono ampliate e rese più maestose, quali in effetti appaiono da quella particolare prospettiva. La basilica vaticana è dipinta da via delle Fornaci, l'antica strada, allora ancora intatta e inalterata, dove si raggruppavano i forni per la produzione e la cottura dei mattoni (da cui il toponimo). Preyer restituisce del quartiere una connotazione straordinariamente genuina e dai toni garbatamente popolari, come in effetti doveva essere quell'area della città prima che gli sventramenti attuati per l'apertura di via Gregorio VII e l'edificazione della galleria Principe Amedeo Savoia Aosta (risalente al 1938-1942 per sottopassare il Gianicolo) ne compromettessero irrimediabilmente gli antichi legami con il tessuto storico cittadino.

Nato in Inghilterra da genitori di origini renane, Preyer fu allievo di C.L. Lessing e H. Gude. In seguito studiò a Karlsruhe, Parigi e Roma¹. Nell'arco della lunga carriera fu a Roma quattro volte: dal dicembre del 1866 a tutto il 1867, nel marzo del 1870, nell'ottobre del 1872 e infine nel 1891². Si stabilì a Berlino dove si affermò come pittore di successo. Un articolo dell'undici agosto 1912 del giornale *Kölnische Zeitung* riportava infatti: "il famoso pittore di paesi e nature morte Ernest Preyer a Düsseldorf l'undici agosto compie settant'anni. La sua specialità sono i paesaggi italiani, dei quali quattro dei più riusciti si trovano in possesso dell'imperatore nel castello reale di Königsberg"³. Bötticher elenca dodici dipinti di Preyer oggi dispersi. Fra queste una *Veduta del teatro di Taormina* esposta all'Esposizione annuale dell'Accademia di Belle Arti di Berlino nel 1872; un grande *Paesaggio italiano* esposto ancora a Berlino nel 1877; una *Veduta di Firenze dalla terrazza di palazzo Pitti*; quattro dipinti con le ore del giorno venduti presso la casa d'aste Lepke di Berlino il 17 novembre 1891⁴.

¹ Cfr. F. von Bötticher, *Malerwerke des 19. Jahrhunderts*, 1891 – 1901; ristampa Lipsia 1948, III, *ad vocem*.

² Cfr. F. Noack, *Das Deutschland in Rom*, Berlino 1927, II, p. 462.

³ L'articolo ritagliato dal giornale si trova presso la Biblioteca Hertziana di Roma tra le carte e i manoscritti di Friedrich Noack.

⁴ F. von Bötticher, *op. cit.*, *ad vocem*.

