

14.10.2020
- 29.06.2021
Roma, Musei
Capitolini
- Villa Caffarelli

**The Torlonia
Marbles.**
**Collecting
Masterpieces**

**I Marmi
Torlonia.**
**Collezionare
Capolavori**



The Torlonia Marbles. Collecting Masterpieces

I Marmi Torlonia. Collezionare Capolavori

Indice

- 01** Comunicato stampa
- 02** Scheda tecnica
- 03** Scheda catalogo
- 04** Scheda guida
- 05** Colophon
- 06** Saggi dei curatori
- Salvatore Settis
**Una collezione di collezioni.
Il Museo Torlonia e le raccolte
di antichità a Roma**
- Carlo Gasparri
**Il Museo Torlonia:
l'ultima collezione romana
di sculture antiche**
- 07** Progetto di allestimento
- David Chipperfield
**Messinscena
dei marmi Torlonia**
- 08** Selezione immagini
per la stampa



01

Comunicato stampa

Dal 14 ottobre 2020 al 29 giugno 2021 sarà aperta al pubblico l'attesissima mostra *I Marmi Torlonia. Collezionare Capolavori*. 92 opere greco-romane sono state selezionate tra i marmi della più prestigiosa collezione privata di sculture antiche al mondo.

L'esposizione è il risultato di un'intesa del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo con la Fondazione Torlonia; e nello specifico, per il Ministero, della Direzione Generale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio con la Soprintendenza Speciale di Roma. Il progetto scientifico di studio e valorizzazione della collezione è di Salvatore Settis, curatore della mostra con Carlo Gasparri. Electa, editore del catalogo, cura anche l'organizzazione e la promozione dell'esposizione. Il progetto d'allestimento è di David Chipperfield Architects Milano, negli ambienti dello spazio espositivo dei Musei Capitolini a Villa Caffarelli, tornati alla vita dopo oltre cinquanta anni grazie all'impegno di Roma Capitale per restituire alla cittadinanza un nuovo spazio espositivo progettato e interamente curato della Soprintendenza capitolina. La Fondazione Torlonia ha restaurato i marmi selezionati con il contributo di Bvlgari che è anche main sponsor della mostra. Il progetto della luce è stato scritto da Mario Nanni, lumi Viabizzuno.

La mostra conduce in un viaggio a ritroso nel tempo attraverso le vicende dei diversi nuclei collezionistici confluiti nella collezione Torlonia, composta da 620 pezzi tra cui sono stati selezionati statue, sarcofagi, busti, rilievi ed elementi decorativi.

Sono stati individuati cinque momenti che corrispondono alle sezioni del percorso espositivo.

L'allestimento ha tratto ispirazione dal Catalogo del Museo Torlonia del 1884/1885, nel quale le sculture vengono presentate su uno sfondo nero che astrae l'opera. Le sculture selezionate sono dunque allestite su uno sfondo omogeneo scuro, così da farle emergere singolarmente ed esposte su sfondi diversi colorati così da farle risaltare collettivamente, come parte di un racconto, in cinque capitoli, per illustrare l'evoluzione della collezione nel tempo e contemporaneamente illustrare la localizzazione delle sculture nel loro periodo storico.

- Evocazione del Museo Torlonia fondato nel 1875 e rimasto aperto fino all'inizio del secolo scorso.
- Sculture provenienti dagli scavi archeologici effettuati nell'Ottocento nelle proprietà Torlonia.
- Marmi provenienti da collezioni settecentesche custoditi a Villa Albani, acquistata nel 1866 dal Principe Alessandro Torlonia, e dello Studio dello scultore e restauratore Bartolomeo Cavaceppi.
- Un ricco nucleo proveniente dalla collezione del Marchese Vincenzo Giustiniani acquistata dai Torlonia nell'Ottocento.
- Il percorso si conclude con un insieme di opere riunite in raccolte quattro e cinquecentesche.



Il Museo Torlonia si racconta dunque come una collezione di collezioni, o come un gioco di scatole cinesi, in cui una raccolta racchiudeva in sé pezzi provenienti da collezioni ancor più antiche.

L'allestimento, tridimensionale e tettonico, si erge dalle fondazioni per mettere in scena sia la varietà dei marmi Torlonia sia la stratificazione del *Mons Capitolinus*. Consiste in pavimentazioni e plinti che emergono a diverse altezze, come estrusioni delle pavimentazioni continuee, composti in mattoni realizzati a mano da argilla grigio scuro, un riferimento alle antiche architetture romane in laterizio e alle fondazioni in pietra dell'*Aedes Iovis Optimi Maximi Capitolini*, il grande edificio esistito in Campidoglio, sottostanti Villa Caffarelli.

All'eccezionalità dei materiali esposti si aggiunge il fatto che essi hanno conservato restauri e integrazioni storiche, riflettendo il gusto e l'uso di epoche in cui i reperti mutili venivano "completati", nelle parti mancanti, anche ricorrendo all'abilità di famosi scultori del tempo. La mostra racconta così una lunga storia non solo del collezionismo ma delle pratiche di restauro, che si chiude in maniera emblematica con la statua di un *Ercole* composto da 125 frammenti di marmo. Il restauro ha contribuito in maniera determinante ad aggiungere nuovi indizi storici sulle opere in mostra rivelando, ad esempio, tracce di colore sul *Rilievo di Porto* del III sec. d.C., confermando la mano di Gian Lorenzo Bernini per la statua del *Caprone a riposo*. Impressi nella materia che li costituisce, il restauro ha scoperto una stratificazione di segni che oggi, grazie alle nuove osservazioni condotte, si è cercato di decodificare, per poter giungere alla loro piena comprensione e a una corretta datazione.

La mostra sfocia infine nell'Esedra dei Musei Capitolini, dove sono stati raccolti per l'occasione le statue di bronzo che il papa Sisto IV donò al popolo romano nel 1471: un'accorta risposta sovrana all'incipiente collezionismo privato di statuaria antica. Segno, questo, di un processo culturale in cui Roma e l'Italia hanno avuto un primato indiscutibile: i musei sono nati dal collezionismo di antichità. E questa storia contemporanea si concluderà con l'individuazione di una sede espositiva permanente per l'apertura di un rinnovato Museo Torlonia.



Sezione I

Il Museo Torlonia

Concepito verso il 1859 quando Roma era capitale degli Stati pontifici, il Museo fu fondato nel 1875, quando Roma era diventata capitale del Regno d'Italia.

Otto edizioni del catalogo, di cui alcune in francese e inglese, furono stampate dal 1876 al 1885 a cura di Pietro Ercole Visconti e poi del nipote Carlo Ludovico. L'imponente catalogo del 1884-5, in mostra nell'ultima sala, offre le fotografie di tutte le 620 sculture del Museo e fu il primo esempio di un catalogo di sculture antiche integralmente riprodotte in fototipia.

Il Museo Torlonia era collocato in un vasto stabile di via della Lungara, tra la Porta Settimiana e Palazzo Corsini, e le sculture erano esposte in 77 sale. Alcune erano organizzate per temi: "gli animali", "le Muse", i sarcofagi, e una vasta galleria di 122 busti-ritratto: «un immenso tesoro di erudizione e d'arte» (P. E. Visconti).

Questa sezione intende evocare il Museo Torlonia in alcune delle sue componenti più significative:

- l'unico bronzo della raccolta, un *Germanico* scavato nel 1874 e prontamente restaurato e integrato;
- tre famosi ritratti: la *Fanciulla*, forse da Vulci; il cosiddetto *Eutidemo*, già creduto un sovrano greco-orientale; e il *Vecchio*, forse da Otricoli (già creduto Galba);
- venti busti della galleria di ritratti imperiali (o creduti tali), di varia provenienza, ordinati secondo l'ordine cronologico dei personaggi rappresentati.

Sezione II

Scavi Torlonia (secolo XIX)

Il Principe Giovanni Raimondo Torlonia (1754-1829) e poi il figlio Alessandro (1800-1886), il fondatore del Museo Torlonia, condussero un'intensa attività di scavo nelle loro proprietà intorno a Roma: le tenute di Roma Vecchia e della Caffarella, le Ville dei Quintili, dei Sette Bassi e di Massenzio e altre notevoli aree archeologiche. Emergono fra queste i resti della villa di un ricchissimo filosofo e mecenate greco, Erode Attico (II secolo d.C.), che vi aveva esposto preziose sculture importate da Atene. Nel corso dell'Ottocento gli scavi Torlonia si estesero anche lungo la via Appia e la via Latina, dove erano in antico importanti sepolcreti.

Anche l'acquisizione di altri latifondi (a Porto, in Sabina, nella Tuscia) portò a fortunati scavi, fra i quali risaltano quelli del *Portus Augusti*, il principale sbocco a mare di Roma in età imperiale, e quelli dell'antica *Cures* (Fara Sabina), da dove proviene il bronzo di Germanico in mostra nella prima sala.

Sezione III

Villa Albani e lo Studio Cavaceppi (secolo XVIII)

Molte sculture del Museo Torlonia vengono da due grandi nuclei formati nel secolo XVIII: le raccolte di Villa Albani e i marmi che, alla morte del celebre scultore Bartolomeo Cavaceppi (1716-1799), si trovavano nel suo studio in via del Babuino a Roma.

Villa Albani, costruita dal 1747 in poi dal cardinale Alessandro Albani (1692-1779) per ospitare la sua straordinaria collezione di antichità, venne acquistata dal Principe Alessandro Torlonia nel 1866.



L'allestimento originario, a cui aveva collaborato anche il grande studioso tedesco Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), era stato modificato a seguito di spoliazioni francesi e altri eventi, ma la collezione è stata preservata nel suo complesso. Il Principe Alessandro Torlonia spostò nel suo Museo numerosi busti-ritratto, vasche e statue da fontana e qualche altra scultura.

I marmi dallo Studio Cavaceppi testimoniano l'intensa attività dello scultore nel restauro e nel commercio di sculture antiche. Il Principe Giovanni Torlonia comprò all'asta il 9 aprile 1800 tutti i marmi che Cavaceppi aveva raccolto e lasciato in eredità all'Accademia di S. Luca. Amico di Winckelmann, Cavaceppi era stato protetto dal cardinale Albani e aveva restaurato molte delle sue sculture: i due nuclei settecenteschi poi confluiti nel Museo Torlonia sono dunque strettamente connessi fra loro.

Questa Sezione mostra alcune delle più importanti sculture Albani e Cavaceppi.

Sezione IV

La collezione di antichità di Vincenzo Giustiniani (secolo XVII)

Il Marchese Vincenzo Giustiniani (1564–1637) fu raffinatissimo collezionista. Conoscitore d'arte e autore di penetranti scritti teorici (*Discorso sopra la pittura, Discorso sopra la scultura, Istruzioni necessarie per fabbricare*), protesse fra gli altri il poeta Giovan Battista Marino e Caravaggio. Nel suo palazzo romano (ora sede della Presidenza del Senato) espose la sua splendida collezione di antichità, che volle registrata nel 1636–37 in una sontuosa opera a stampa, la *Galleria Giustiniana* (due volumi con 330 incisioni, che riproducono gli esemplari più importanti, scelti anche fra quelli raccolti nelle sue residenze extra-urbane).

Contro la volontà del Giustiniani, le sue raccolte d'arte finirono per essere disperse. Il nucleo più consistente delle antichità fu acquistato dal Principe Giovanni Torlonia nel 1816, ma per varie vicende solo nel 1856–59 venne nelle mani del figlio Alessandro, che lo pose nel Museo da lui fondato.

Sono esposte tra l'altro alcune sculture che alludono al gusto per le narrazioni e le curiosità erudite che influenzò le inclinazioni collezionistiche del Giustiniani:

- una replica del *Fanciullo che strozza l'oca*, da un perduto originale in bronzo dello scultore ellenistico Boethos;
- una coppia di marmi restaurati e integrati in modo da rappresentare la storia di Apollo che scortica Marsia.

Sezione V

Le collezioni di antichità dei secoli XV–XVI

Nel catalogo del Museo Torlonia (edizione del 1885), Carlo Ludovico Visconti citava «l'acquisto, o totale o parziale, di alcune antiche ed insigni collezioni romane» come parte essenziale del «saldo proposito» del Principe Alessandro mentre andava componendo il suo Museo.

Mentre le più antiche raccolte romane di antichità (secoli XV e XVI) venivano disperdendosi, alcuni nuclei giunsero al Museo Torlonia come parte di più vaste acquisizioni (Albani, Giustiniani, Cavaceppi), o per acquisto diretto.

Questa sezione offre una selezione di sculture del Museo Torlonia che risultano documentate in collezioni dei secoli XV–XVI.

In una delle sale di questa sezione è esposta la *Tazza Torlonia*, documentata da disegni d'artista sin dal 1480 in una chiesa di Trastevere, poi nel giardino del cardinale Federico Cesi (1500–1565) e quindi a Villa Albani.



Nel giardino Cesi la *Tazza* era allestita come vasca da fontana, con un *Sileno versante da un otre*. Quel Sileno, ancora a Villa Albani, è stato sostituito in mostra da una statua assai simile del Museo Torlonia (proveniente dalla raccolta Giustiniani).

Nell'ultima sala su un tavolo con ripiano di porfido (forse ricavato da una grande colonna di questo prezioso e raro materiale), è posta una copia del sontuoso volume del *Museo Torlonia* (1884) con riproduzione in fototipia di tutte le 620 sculture del Museo.

Una documentazione fotografica così estesa e minuziosa era del tutto nuova per quel tempo. Il volume fotografico fu accompagnato da un volume di testo, in italiano e in francese, scritto da Carlo Ludovico Visconti, che aggiornò e ampliò il catalogo dello zio Pietro Ercole Visconti pubblicato dal 1876 in poi in varie edizioni (anche in francese e in inglese). Questi volumi non furono posti in vendita, ma donati dai Principi Torlonia a biblioteche e personaggi illustri.



Dichiarazioni

Dario Franceschini, Ministro per i beni e le attività culturali e per il turismo

“Questa mostra è un evento straordinario che segna un passo ulteriore verso il pieno ritorno alla luce dei marmi Torlonia, la più importante collezione di arte greco-romana privata esistente al mondo rimasta a lungo celata. Si tratta di un’operazione culturale di livello internazionale, resa possibile da un fattivo e proficuo dialogo tra pubblico e privato, che permetterà al pubblico di godere della bellezza di capolavori straordinari dell’antichità”.

Virginia Raggi, Sindaca di Roma

“Con questa mostra potremo godere di opere d’arte uniche e preziose, di una collezione privata dal valore inestimabile, che diventa patrimonio di tutti. Le Istituzioni hanno il dovere di promuovere, sostenere e diffondere la cultura e l’arte italiana fuori dai nostri confini. La mostra, che presentiamo oggi, è un’ulteriore conferma di come Roma sia simbolo d’arte e cultura nel mondo”.

Alessandro Poma Murialdo, Presidente Fondazione Torlonia

“La Collezione Torlonia e Villa Albani Torlonia sono due straordinari complessi artistici destinati ad incontrarsi nel corso della storia, scoperti e preservati con cura grazie alla passione per l’arte di diverse generazioni della Famiglia Torlonia che trova il suo compimento nella Fondazione. Essere un’istituzione culturale dedicata ad un patrimonio storico e artistico di tale rilevanza nell’epoca delle industrie 4.0, apre nuovi scenari di cui la Fondazione Torlonia vuol essere protagonista, utilizzando l’efficacia delle tecnologie più innovative per trasmettere la più grande eredità culturale della Famiglia condividendo obiettivi e risultati tracciati nella storia stessa di questo eccezionale patrimonio artistico: l’apertura dei Laboratori Torlonia per lo studio ed il restauro degli oltre seicento marmi Torlonia, l’innovativo programma di conservazione di Villa Albani Torlonia e la mostra I marmi Torlonia. Collezionare Capolavori sono il suggello di un metodo progressivo, che assicura la trasmissione di una componente essenziale della nostra identità culturale, alle nuove generazioni.”

David Chipperfield, Architetto del progetto di allestimento

“È stata un’esperienza straordinaria per me e per il gruppo di progettazione di David Chipperfield Architects Milano lavorare alla creazione di uno spazio architettonico per la prima esposizione pubblica della Collezione Torlonia, in stretta collaborazione con la Fondazione Torlonia, il Professor Salvatore Settis e il Professor Carlo Gasparri. Come architetti, è un privilegio allestire queste sculture di una bellezza senza tempo ed essere incaricati di sviluppare gli spazi espositivi all’interno della storica Villa Caffarelli. Sentiamo la grande responsabilità di assicurare l’allestimento ideale in cui il pubblico possa incontrare le sculture come opere d’arte straordinarie, ognuna con caratteristiche e storia uniche, consentendo al contempo di essere lette come parte di una collezione quasi mitica accumulata nel corso dei secoli. L’allestimento prende ispirazione dall’evoluzione della collezione con le opere organizzate per acquisizione. Ogni sezione è caratterizzata da colori diversi che rimandano a precedenti ambientazioni espositive, mentre un sistema di plinti variabili esprime la varietà e la dimensione delle sculture. Siamo molto orgogliosi di avere un ruolo nella storia della Collezione Torlonia e in un lascito che andrà oltre noi e il nostro tempo. “



Jean Christoph Babin, Amministratore delegato Bulgari

“Per un gioielliere, non c’è nulla di più esaltante della scoperta di un nuovo tesoro. Con grande orgoglio ed entusiasmo Bulgari ha partecipato in qualità di sponsor al restauro degli oltre 90 esemplari di marmi antichi, un tesoro inestimabile che finalmente si svela al pubblico. Per Bulgari si è trattato di un omaggio alle radici greche e romane dell’azienda, nel quadro delle molteplici iniziative di mecenatismo per la Città Eterna promosse da diversi anni a questa parte. Questa mostra offrirà al pubblico romano e internazionale la possibilità di ammirare questi incredibili pezzi unici, autentici gioielli di arte classica che restituiscono ai nostri occhi la grandezza della storia greca e romana, il fascino della mitologia, il carisma degli imperatori, l’infinita grazia di ninfe e dee. La magnificenza e lo splendore di queste statue sono oggi un nuovo dono per i nostri occhi, fulgidi esempi di un’arte che ha forgiato per sempre il nostro senso estetico.”



02

Scheda tecnica

**The Torlonia
Marbles.
Collecting
Masterpieces**

**I Marmi
Torlonia.
Collezionare
Capolavori**

date

14 ottobre 2020 – 29 giugno 2021

sede

Roma, Musei Capitolini - Villa Caffarelli
Via di Villa Caffarelli

promossa da

Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo,
Direzione Generale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio
Soprintendenza Speciale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Roma
Roma Capitale
Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
Fondazione Torlonia

organizzazione, comunicazione e catalogo

Electa

progetto di allestimento

David Chipperfield Architects Milano

per la luce

fabbrica di produzione Viabizzuno
scrittoredellaluce mn

servizi museali

Zétema Progetto Cultura

main sponsor

Bulgari

identità visiva

Studio Leonardo Sonnoli



orari

tutti i giorni 9.30-19.30 (ultimo ingresso 18.10)

24 e 31 dicembre 9.30-14.00

la biglietteria chiude un'ora prima

modalità di visita

il preacquisto è obbligatorio (modalità di visita in ottemperanza alla normativa per il contenimento del COVID-19)

ingresso contingentato solo su preacquisto obbligatorio

è obbligatorio indossare la mascherina, avendo cura di coprire naso e bocca

è necessario mantenere la distanza interpersonale di almeno 1 metro

è necessario rispettare le capienze di sala indicate

è necessario impegnare i varchi di passaggio da una sala all'altra, una persona alla volta

biglietti (esclusa prevendita 1€)

solo mostra

-13 € intero

-11 € ridotto

- 4 € speciale scuola ad alunno (ingresso gratuito ad un docente accompagnatore ogni 10 alunni)

-22 € speciale famiglie (2 adulti più figli al di sotto dei 18 anni)

integrato mostra + musei Capitolini

-22 € intero

-20 € ridotto

integrato mostra + musei Capitolini per residenti a Roma

-21 € intero

-19 € ridotto

biglietto cumulativo museo

+ mostra spazio espositivo 3° piano di Palazzo Caffarelli

+ mostra Torlonia spazio espositivo di Villa Caffarelli

-24 € intero

-20 € ridotto

biglietto cumulativo museo

+ mostra spazio espositivo 3° piano di Palazzo Caffarelli

+ mostra Torlonia spazio espositivo di Villa Caffarelli

residenti a Roma

-23 € intero

-19 € ridotto

gratuito al di sotto dei 6 anni; portatori di handicap e accompagnatore; guide turistiche UE; interpreti turistici UE quando occorra la loro opera a fianco della guida, mediante esibizione di valida licenza rilasciata da competente autorità; membri ICOM; soci ICOMOS; membri di istituti di cultura straniera e nazionali quali Accademia dei Lincei, Istituto Studi Romani, Amici dei Musei di Roma e ICCROM



ridotto per cittadini EU tra i 6 e i 25 anni; over 65 anni; giornalisti; insegnanti; possessori “MIC Card”

gratuito ai soli Musei Capitolini per i possessori della “MIC Card”, i quali potranno, invece, accedere alla Mostra con l’acquisto del biglietto “solo Mostra” ridotto secondo la tariffazione sopra indicata

audioguide mostra
italiano e inglese: 5 €

*visite guidate per gruppi e scuole**
(tariffe biglietto escluso, prenotazione obbligatoria, max 10 persone)
gruppi: 90 €; 70 € scuole

* Le attività didattiche delle Scuole di Roma Capitale e Città metropolitana sono gratuite fino ad esaurimento delle disponibilità, previa prenotazione e pagamento del biglietto di ingresso

gruppi

I gruppi potranno visitare la mostra dal lunedì al venerdì in orario di apertura al pubblico. Ogni ora potrà accedere un gruppo composto da un massimo di 10 persone + la guida.

La prenotazione obbligatoria, che si potrà effettuare fino a 2 giorni prima della visita, è gratuita e si effettua chiamando il numero 060608. Al momento della prenotazione è necessario pre-acquistare almeno 2 biglietti.

Gli ulteriori biglietti possono essere saldati presso la biglietteria della mostra al momento della visita.

Il gruppo deve dotarsi obbligatoriamente di propria radioguida e garantire il distanziamento dei partecipanti. Se necessario, secondo la capienza delle sale, i partecipanti dovranno distribuirsi in sale diverse

informazioni generiche, gruppi e biglietti gratuiti
tel. +39 06 0608 tutti i giorni dalle 09.00 alle 19.00

sito di mostra
www.torloniamarbles.it



#torloniamarbles

Ufficio stampa Electa

Gabriella Gatto
tel. +39 06 47 497 462
press.electamusei@mondadori.it

Ilaria Maggi
tel. +39 02 71 046 250
ilaria.maggi@mondadori.it

responsabile comunicazione
Monica Brognoli
monica.brognoli@mondadori.it

digital e social media
Stefano Bonomelli
tel. +39 02 71046 433
web.electa@mondadori.it



03

Scheda catalogo

I Marmi Torlonia. Collezionare Capolavori

Editore

Electa

A cura di

Salvatore Settis, Carlo Gasparri

Progetto grafico

Studio Leonardo Sonnoli

Formato: 21 x 31 cm

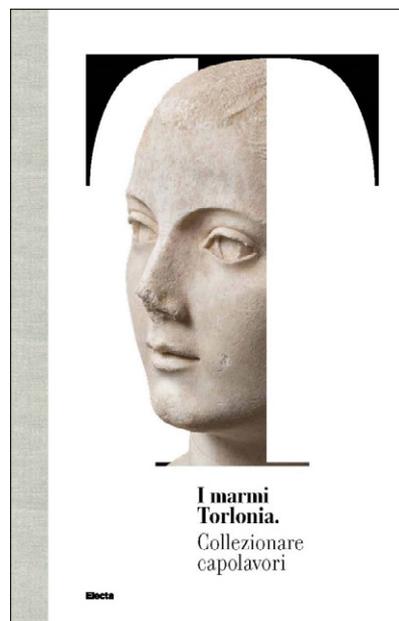
Pagine: 344

Illustrazioni: oltre 330

Edizione: inglese e italiano

Prezzo: 39 euro

In libreria: 13 ottobre 2020



A 135 anni dalla pubblicazione dell'unico grande catalogo dell'ultima fra le grandi collezioni principesche di Roma, un nuovo, attesissimo volume consente finalmente di uscire dall'ombra a una significativa sequenza di sculture della prodigiosa raccolta, significativamente selezionate dai curatori e ora messe in scena da David Chipperfield nel raffinato allestimento degli spazi recuperati della Villa Caffarelli, adiacente ai Musei Capitolini, i più antichi del mondo. L'aura leggendaria che avvolge la celebre collezione, compiutasi essenzialmente nel XIX secolo per la volontà di Alessandro Torlonia di creare un grandioso Museo di famiglia e rimasta privata, non si deve infatti soltanto alla sua straordinaria ampiezza, all'alta qualità delle opere, spesso provenienti da altre insigni collezioni (dalla Giustiniani allo Studio Cavaceppi) e divenute celeberrime come l'Hestia, o da scavi, ma anche al fatto che da decenni la raccolta non è più visibile al pubblico.

Il catalogo si pone dunque come il più aggiornato ed esauriente strumento di conoscenza dei capolavori della collezione (ritratti efficaci come il Vecchio da Otricoli o il cosiddetto Eutidemo, il volto delicato della Fanciulla da Vulci, un rilievo attico e un altro da Porto che ha conservato la sua originaria policromia, un Caprone integrato dal Bernini, sarcofagi istoriati, statue di dèi, atleti ed eroi, monumentali arredi decorati "in stile neoclassico", interessanti e sorprendenti *pastiches*...), oggetto di lunghi e accurati restauri che hanno restituito ai marmi la loro inedita fisionomia originale, per la prima volta documentata dalla magnifica campagna fotografica di Lorenzo De Masi.

Affidata ai maggiori specialisti è la folta serie di saggi di inquadramento e di approfondimento sulla storia del collezionismo e della museografia, di interventi sulla fortuna viva delle sculture a partire dal Rinascimento, di contributi su aspetti più peculiari, cui fanno seguito le schede scientifiche delle opere a registrare e interpretare le importanti scoperte che il progredire degli studi archeologici ma soprattutto la pulitura delle sculture ha rivelato, anche rispetto alla qualità dei marmi e alle integrazioni moderne che fanno delle opere Torlonia dei veri e propri palinsesti del gusto antiquario.



Sommario

Saggi

Salvatore Settis
*Una collezione di collezioni
Il Museo Torlonia e le raccolte di antichità a Roma*

Carlo Gasparri
*Il Museo Torlonia: l'ultima collezione romana
di sculture antiche*

Daniela Porro
Per la tutela delle collezioni Torlonia

Kathleen W. Christian
*Le collezioni di scultura antica
nella Roma rinascimentale*

Anna Maria Riccomini
*Prima dei Torlonia: le sculture antiche nei disegni
e nelle incisioni del Cinque e Seicento*

Claudio Parisi Presicce
*Antichità sul Campidoglio.
L'eredità del Popolo Romano
e l'archetipo del museo moderno*

Lucilla de Lachenal
*Antico e non antico nei marmi Torlonia.
Spunti per una storia dei restauri
fra Seicento e Ottocento*

Tomaso Montanari
*Bernini padre e figlio restauratori per Vincenzo
Giustiniani: una Venere e un Caprone*

Maria Elisa Micheli
*La cultura antiquaria del secolo XVIII a Roma
e la nascita del museo pubblico*

Daniela Gallo
I Visconti e la tradizione antiquaria

Anna Anguissola
Statue in serie, statue in copia

Maria Vittoria Marini Clarelli
*L'Antico moderno: Canova nelle dimore
di Giovanni Torlonia*

Catalogo

Introduzione alle sezioni di catalogo

I. Museo Torlonia
Stefania Tuccinardi

II. Scavi Torlonia
Stefania Tuccinardi

III. Villa Albani e Cavaceppi
Carlo Gasparri

*IV. La collezione di antichità
di Vincenzo Giustiniani*
Laura Buccino

V. Le raccolte del XVI secolo
Eloisa Doderò

Messinscena dei marmi Torlonia
David Chipperfield

*Studio e restauri di alcune sculture
della collezione Torlonia*
Anna Maria Carruba

Apparati

Indice delle fonti documentarie

Bibliografia generale

Glossario



04

Scheda guida

The Torlonia Marbles. Collecting Masterpieces
I Marmi Torlonia. Collezionare Capolavori

Editore

Electa

A cura di

Salvatore Settis, Carlo Gasparri

Testi di

Stefania Tuccinardi

Progetto grafico

Studio Sonnoli

Formato: 16 x 24 cm

Pagine: 104

Illustrazioni: 50

Edizione bilingue italiano/inglese

Prezzo: 10 euro

In libreria: 13 ottobre 2020



Sommario

Il Museo Torlonia di scultura antica: una collezione di collezioni
The Torlonia Museum of Antique Sculpture: a Collection of Collections

I. Il Museo Torlonia

I. The Torlonia Museum

II. Scavi Torlonia (secolo XIX)

II. Torlonia Excavations (19th Century)

III. Villa Albani e lo Studio Cavaceppi (secolo XVIII)

III. Villa Albani and the Cavaceppi Studio (18th Century)

IV. La collezione di antichità di Vincenzo Giustiniani (secolo XVII)

IV. The Antiquities Collection of Vincenzo Giustiniani (17th Century)

V. Le collezioni di antichità dei secoli XV-XVI

V. The Antiquities Collections of the 15th and 16th Century

Bibliografia

Bibliography



**The Torlonia
Marbles.
Collecting
Masterpieces**

**I Marmi
Torlonia.
Collezionare
Capolavori**

05

Colophon

a cura di Salvatore Settis
e Carlo Gasparri

Roma, Musei Capitolini
Villa Caffarelli
14 ottobre 2020 – 29 giugno 2021

**Ministero per i beni
e le attività culturali
e per il turismo**

Ministro
Dario Franceschini

Segretario Generale
Salvo Nastasi

Capo di Gabinetto
Lorenzo Casini

Direttore Generale Musei
Massimo Osanna

*Direttore del Servizio II
Sistema Museale Nazionale*
Talitha Vassalli di Dachenhausen

*Dichiarazione di rilevante
interesse culturale*
Alessandra Gobbi

*Capo Ufficio Stampa
e Comunicazione*
Mattia Morandi

**Direzione Generale
Archeologia,
Belle Arti e Paesaggio**

Direttore
Federica Galloni

**Soprintendenza Speciale
Archeologia, Belle Arti
e Paesaggio di Roma**

Soprintendente
Daniela Porro

Ufficio del Soprintendente
Loredana Alibrandi,
Responsabile
Daphne Iacopetti

*Segreteria di direzione
del Soprintendente*
Laura Santoro, *Caposegreteria*
Laura Ciliberti

Segreteria
Franca Bracci Cambini
Cinzia Colantoni
Maria Teresa Di Sarcina
Anna Iacono
Daniela Livuzza
Antonio Meffe
Antonella Volpe

*Ufficio prestiti,
Ufficio tutela beni mobili*
Antonella Bonini
Tiziana Ceccarini
Aurelio Urciuoli

Ufficio Esportazioni
Morena Costantini

Main sponsor

BVLGARI
ROMA



ROMA CAPITALE

Sindaca
Virginia Raggi

*Vice Sindaco con delega
alla Crescita culturale*
Luca Bergamo

Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

*Sovrintendente Capitolina
ai Beni Culturali*
Maria Vittoria Marini Clarelli

*Servizio di
Staff-Comunicazione
e Relazioni Esterne*
Isabella Toffoletti, *Responsabile*

*Comunicazione
e Relazioni Esterne*
Teresa Franco
Filomena La Manna
con Luca D'Orazio

*Servizio Mostre
e Attività Espositive
e Culturali*
Federica Pirani, *Responsabile*

*Coordinamento
Tecnico-Scientifico*
Edvige Smiraglia

Coordinamento Amministrativo
Sabrina Putzu
Paola Amici
Francesca Salatino

Musei Capitolini

*Direzione Musei Archeologici
e Storico-Artistici*
Claudio Parisi Presicce, *Direttore*

*Coordinamento Servizi Museali
Musei Archeologici*
Isabella Damiani, *Responsabile*

Mostre
Eloisa Dodero
Alessandra Avagliano
Francesca de Tomasi

*Gestione dei Servizi Museali
e degli Eventi*
Marco Polizy Carbonelli
Tiziana Galletti

Manutenzione Palazzi
Laura Odoacre

Archivio Fotografico
Angela Carbonaro

Attività Didattiche
Isabella Serafini

*Accoglienza e Accessibilità
Sedi Museali*
Francesca Daniele



Fondazione Torlonia

Fondatore

Alessandro Torlonia

Presidente

Alessandro Poma Murialdo

Segretario Generale

Alberto Sabatini

Senior Legal Counsel

Alfonsina Sciarrillo

Managing Director

Carlotta Loverini Botta

Responsabile studi e ricerche

Bianca Malitesta

Ufficio Stampa

Lara Facco

Restauro

Trasmissione al futuro

Conservazione

e immagine srl

Anna Maria Carruba

con Manuela Faieta

Valentina Raciti

Elena Cagnoni

Sofia Zaninotto

Martina Fagioli

Kine Settini

Elisabetta Lulli

Eleonora Crimi

Disegni

Silvia Colafrancesco

Fotografie delle opere

in mostra

Lorenzo De Masi

Post-produzione delle fotografie

Giulia Mercandalli

La Fondazione Torlonia ringrazia le Istituzioni che hanno partecipato a questo ambizioso progetto, il Ministro Dario Franceschini, la *maison* Bvlgari per averlo sostenuto ed i curatori Professor Salvatore Settis e Professor Carlo Gasparri che hanno incessantemente lavorato alla sua realizzazione. La Fondazione Torlonia condivide questo momento storico con la Famiglia Torlonia e ricorda il suo Fondatore, il Principe Alessandro Torlonia (1925-2017), la cui volontà ha tracciato il percorso di istituzionalizzazione della Collezione Torlonia.

Le opere della Collezione Torlonia sono protette da copyright della Fondazione Torlonia / The Torlonia Collection artworks are protected by copyright of the Fondazione Torlonia



Electa

Amministratore Delegato
Rosanna Cappelli

Direttore Mostre e Marketing
Chiara Giudice

Responsabile Mostre
Roberto Cassetta

Organizzazione mostra
Daniela Petrone

Responsabile editoriale
Marco Vianello

*Coordinamento scientifico
del catalogo*
Nunzio Giustozzi

Ricerca iconografica
Simona Pirovano

Impaginazione
Angelo Galiotto

*Responsabile progetti
e sviluppo internazionale*
Carlotta Branzanti
con Roberto Scalmana

Responsabile comunicazione
Monica Brognoli

Ufficio Stampa mostra
Gabriella Gatto
Ilaria Maggi

Digital e Social Media
Stefano Bonomelli
con Roberto Pini

Promozione e Marketing
Giulia Zanichelli
con Filippo Mohwinckel

Responsabile librerie
Laura Bainsi

Organizzazione libreria
Francesco Quaggia
Ilaria De Filippo



Mostra

Progetto di Allestimento

David Chipperfield Architects
Milano

Soci

David Chipperfield
Giuseppe Zampieri

Direttore Associato

Cristiano Billia

Responsabili di Progetto

Andrea Cocco
Daniel Mira García
Tiziana Staffieri

Gruppo di Progetto

Simone Diego Alessi
Niccolò Brussa
Giacomo Canani
Filippo Carcano
Carlo Federico Cattò
Fabiano Coccozza
Maria Elena Codazzi
Paolo Dell'Elce
Stefano Goffi
Tsukasa Goto
Nicola Guercilena
Seunggeun Jee
Stefano Penazzi
Giacomo Savegnago
Athena Thrasyvoulou

Per la luce

fabbrica di produzione Viabizzuno
scrittoredellaluce mn

Progetto Strutturale

Arup Italia
Giammichele Melis
Luca Buzzoni

Sajni e Zambetti

Alfio Sajni
Gaia Sajni

Progetto Grafico

Studio Leonardo Sonnoli
Leonardo Sonnoli
Irene Bacchi
Lucrezia Teghil

Direzione Lavori

Giovanni Di Stefano

Realizzazione

Articolarte

Sicurezza

Paolo Quagliana

Assicurazioni

AON

Trasporti

Arterìa

Per la luce

Viabizzuno progettiamo la luce



Catalogo

a cura di

Salvatore Settis
e Carlo Gasparri

Redazione scientifica

Lucilla de Lachenal
Stefania Tuccinardi

Autori dei saggi

Anna Anguissola
Anna Maria Carruba
David Chipperfield
Kathleen W. Christian
Lucilla de Lachenal
Daniela Gallo
Carlo Gasparri
Maria Vittoria Marini Clarelli
Maria Elisa Micheli
Tomaso Montanari
Daniela Porro
Claudio Parisi Presicce
Anna Maria Riccomini
Salvatore Settis

Autori delle schede

Laura Buccino
Carmela Capaldi
Marina Caso
Flavia Coraggio
Lucilla de Lachenal
Luca Di Franco
Eloisa Doderò
Carlo Gasparri
Maria Elisa Micheli
Ilaria Romeo
Giuseppe Scarpati
Stefania Tuccinardi

Progetto Grafico

Studio Leonardo Sonnoli

Traduzioni

Clare Lapraik Guest
Dario Barbera

Bvlgari

Amministratore Delegato

Jean-Christophe Babin

Brand Curator

Lucia Boscaini

Brand Heritage Department

Claudia Boublil
Monica Brannetti
Stefania Ciociola
Carla Granieri
Caterina Riccardi
Luca Casarotto Romer
Carlotta Sapia

General Counsel

Costanzo Rapone

Senior Legal Manager

Lucia Argentesi

Global Communication

and Events Director

Alessandra Tirolo



Salvatore Settis
**Una collezione di collezioni.
Il Museo Torlonia e le raccolte
di antichità a Roma**

Ultima fra le grandi collezioni principesche di Roma, il Museo Torlonia riassume in sé non solo le ambizioni e il destino di quelle prodigiose raccolte, ma una storia assai più vasta, il cui arco si estende dalla desolazione di una Roma in rovina alla gloria dei grandi musei del nostro tempo. Questo destino singolare spetta alla collezione Torlonia a causa della data relativamente tarda in cui essa prese forma (essenzialmente, il secolo XIX), ma anche della sua ampiezza inusitata, dell'alta qualità di tante sculture che contiene, e – infine – della loro provenienza spesso insigne. Combinate fra loro, tali caratteristiche rendono unica la sequenza di marmi che il principe Alessandro Torlonia volle destinare a un grandioso Museo di famiglia. Eppure, questa unicità non spiega fino in fondo l'aura leggendaria che accompagna il Museo di via della Lungara.

Per coglierne le ragioni non basta dire che questo è il più grande insieme di sculture di età classica in mani private, né sciorinarne una per una le molte virtù; si deve aggiungere che da decenni la raccolta, per eventi che qui non è il luogo di ripercorrere, non era visitabile. La più rappresentativa collezione privata di arte antica nella città che più ne è ricca, Roma, è stata dunque a lungo anche la più nascosta: l'aspro contrasto fra la sua importanza e il suo segreto spiega la leggenda che intorno ad essa si è venuta formando, e le aspettative che in tutto il mondo circondano questo suo uscire dall'ombra.

Un museo in prima linea

A volere il Museo Torlonia in via della Lungara e a costituirlo facendovi confluire arredi dai palazzi di famiglia e nuove acquisizioni dal mercato e dagli scavi, fu in solitario progetto il principe Alessandro Torlonia (1800-1886). I suoi predecessori immediati, in particolare il padre Giovanni, avevano allineato numerose sculture antiche nelle loro vaste residenze, secondo un sontuoso gusto decorativo che proseguiva secolari abitudini di autorappresentazione dell'aristocrazia romana. Alessandro impresso al collezionismo Torlonia una svolta decisiva con la creazione del Museo Torlonia, che nel nome stesso di "museo" denunciava l'intenzione di porre in una pubblica vetrina i frutti di un privato accumulato di antichità.

Quando e come il Museo Torlonia prendesse forma nella mente del principe non è ancora del tutto chiaro: le ricerche di Carlo Gasparri e Stefania Tuccinardi, che in questo catalogo (si veda il saggio del primo e della seconda le introduzioni alle sezioni I e II) e in altri loro studi si troveranno articolate, chiariscono che sin dal 1860, dunque dopo l'acquisizione della collezione Giustiniani (nominalmente 1816, di fatto probabilmente 1857-1859; si veda il saggio di C. Gasparri e l'introduzione alla sezione IV di L. Buccino) ma prima di prender possesso di Villa Albani (1866), egli prese in affitto, e poi comprò (1864), le spaziose adiacenze di Palazzo Corsini in via della Lungara, trasportandovi subito le 267 sculture Giustiniani e poi ampliando lo stabile (1881-1883), nel quale si veniva intanto creando un percorso di visita attraverso gallerie, corsie e sale organizzate per gruppi tematici, dai sarcofagi agli atleti, alle Muse, ai ritratti imperiali (si veda l'introduzione alla sezione I di S. Tuccinardi). Per esser degno di tal nome, infatti, un museo di quel tempo richiedeva in primo luogo un'organizzazione sistematica delle sequenze espositive, e in secondo luogo la redazione di un catalogo, che ne classificasse le opere secondo le modalità della corrente pratica antiquaria. A questo secondo requisito risposero, in stretta successione, due membri della più celebre dinastia di antiquari fra Sette e Ottocento, Pietro Ercole Visconti e poi il nipote Carlo Ludovico (si veda il saggio di D. Gallo in questo catalogo). Il primo curò nel 1876 un *Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche* di piccolo formato, senza illustrazioni, che era piuttosto una guida per visitatori, con brevissima descrizione dei 527 pezzi allora esposti, e fu ristampato nel 1880 e nel 1881; Carlo Ludovico ne curò nel 1883 un'edizione accresciuta, pubblicata anche in francese e inglese.

Tante edizioni in così pochi anni, anche se della loro tiratura nulla saprei dire, segnalano a sufficienza il successo non tanto e non solo del catalogo, ma del Museo. Il vero, cospicuo salto di qualità e di propositi fu segnato nel 1884-1885 dal sontuoso volume di grande formato (*I monumenti del Museo Torlonia di sculture antiche riprodotti con la fototipia*) che contiene in 161 tavole le foto dei pezzi del Museo, che intanto erano cresciuti fino a



620, incremento che ben corrisponde all'ampliamento degli ambienti museali del 1881-1883. Il testo di commento alle immagini del *Catalogo* era molto arricchito e corretto rispetto alle precedenti edizioni; esso occupava un volume a parte firmato ancora da C.L. Visconti, e fu pubblicato prima in francese (1884) che in italiano (1885). Non mancano dunque gli indizi di un continuo rimutarsi e ingrandirsi del Museo, un processo che solo la morte del principe (1886) poté interrompere; ma anche del crescere della sua fama o, diremmo col linguaggio di oggi, del suo successo. Tanto che C.L. Visconti poteva scrivere che “non è ormai persona colta, la quale non conosca, o di vista o di fama, il museo Torlonia, presso la Porta Settimiana” (Visconti 1885, p. iii).

Lo splendido volume con le tavole in fototipia e il volume di testo che lo accompagnava non vennero posti in vendita, ma donati. Donati a destinatari illustri, certo, ma anche alle biblioteche dei nascenti istituti di archeologia delle università: una modalità di diffusione quasi regale (il precedente è forse la distribuzione, per dono del Re di Napoli, delle *Antichità di Ercolano* oltre un secolo prima), di cui importa rilevare il versante accademico e culturale, la preoccupazione che i marmi Torlonia entrassero presto nel circuito delle conoscenze archeologiche d'Europa. Di tale intenzione fa memoria la prefazione di C.L. Visconti al *Catalogo* del 1885: “il principe Torlonia, non pago di aver formato questo immenso tesoro di sculture antiche, vuole anche in modo splendido e degno di lui recarlo a notizia degli archeologi, degli studiosi, e di tutti coloro cui manchi opportunità di averlo spesso presente, facendone pubblicare tutti quanti sono i monumenti con un magnifico volume d'impressioni fototipiche” (C.L. Visconti 1885, p. vi).

E per “recare a notizia degli archeologi” quella folla di sculture era anche opportuno, per il principe e per il suo archeologo di fiducia, mostrare qualche indizio di un continuo aggiornarsi del Museo sugli avanzamenti della “scienza dell'antichità”. Di tal fatta sono alcuni rifacimenti di restauri più antichi: il Rilievo neoattico a tre figure [cat. 36] venne così ricomposto adattandolo all'esegesi che ne aveva dato Eugen Petersen nel 1866 (si veda il saggio di L. de Lachenal in questo catalogo e la scheda di L. Di Franco), e la creduta Leucothea con Dioniso [cat. 32] fu restaurata come Eirene e Plutos (si veda il saggio di L. de Lachenal, e la scheda di S. Tuccinardi), sul modello di quella di Monaco e seguendo gli studi di Heinrich Brunn, 1867; inoltre, un torso atletico dapprima integrato come lottatore o pugile veniva ‘corretto’, sulla scia di un altro studio del Brunn, come ‘versatore d'olio’ (si veda la scheda cat. 29 di S. Tuccinardi). In qualche caso, s'intercalò fra i marmi del Museo qualche calco in gesso con valore didattico-dimostrativo, com'è nel caso del Diadumeno [cat. 31], dove C.L. Visconti fa sfoggio di erudizione accostandogli, “per farne il confronto, un gesso del noto rilievo del museo vaticano scolpito nel frontone di un cippo, nel quale un certo Ti. Octavius Diadumenus tolse la statua di Policlete come arma parlante del suo nome” (*Catalogo* 1885, p. 225). Ancor più significativo il caso dell'Atena “tipo Giustiniani” [cat. 87], a cui furono affiancati i calchi della simile Atena (già Giustiniani) dei Musei Vaticani e di un'altra simile dei Musei Capitolini, “per istabilire il confronto con la predetta statua”, ma anche perché “il confronto torna tutto a favore della scultura nuovamente scoperta, e dimostra ciò che era stato affermato, che cioè la Minerva Giustiniani era veramente stata ritoccata di mano dell'Algardi, in specie nel panneggiamento” (*Catalogo* 1885, pp. 203-205). In questo caso, anzi, si può perfino sospettare che la (falsa) provenienza dagli scavi di Porto fosse intesa a evidenziare la novità e il merito di questa “scoperta”. Gessi come i due ora menzionati dovevano far parte del più vasto progetto di una “ricca gipsoteca sul modello delle istituzioni universitarie europee” (si veda il saggio di C. Gasparri in questo catalogo).

Le intenzioni del principe

Come data di ‘fondazione’ o piuttosto di costituzione del Museo Torlonia possiamo dunque tentativamente assumere il 1876, quando nella prefazione al primo catalogo a stampa P.E. Visconti già vantava l'estensione e qualità del “museo d'antica scultura formato dal principe Don Alessandro Torlonia”, che “di gran lunga eccedendo i limiti d'ogni privata raccolta, più non trova paragone, se non solo nelle sovrane e pubbliche collezioni, che insigni sono nel Vaticano e nel Campidoglio”. E pochi anni dopo il nipote Carlo Ludovico andava oltre, ricordando nel Museo “una serie di busti e di ritratti, la quale, segnatamente nella romana iconografia imperiale, sorpassa e di numero e di bellezza le raccolte notissime del Vaticano e del Campidoglio”.

Alessandro Torlonia fu dunque, assistito dai due Visconti, l'artefice di quel suo Museo. Ma le date che abbiamo sopra allineate segnano un'ulteriore unicità di quell'impresa, il fatto stesso di essersi svolta a cavallo degli eventi del 1870 che portarono alla fine del potere temporale dei papi, all'annessione di Roma all'Italia, alla sua proclamazione a capitale “naturale” del giovane Regno. All'indomani della breccia di Porta Pia (20 settembre 1870), l'accordo di resa delle truppe pontificie all'esercito italiano fu firmato a Villa Albani-Torlonia: minuto aggancio, difficile da valutare, della biografia del principe e delle sue antichità alla storia politica d'Italia. Entrando, un po' restio, nella sua nuova capitale, il re piemontese si sarebbe presto insediato nelle stanze del papa al Quirinale, ma alla retorica di Roma capitale non tutto si adattava a perfezione. Dovette parer strano,



per esempio, che un papa senza regno restasse il padrone assoluto dei Musei Vaticani mentre, ferma restando la proprietà comunale dei Musei Capitolini, lo Stato italiano, che aveva scelto Roma a capitale in nome di un impero defunto da secoli, non avesse in Roma alcun museo d'arte antica. Nemmeno il lungimirante Alessandro Torlonia poteva immaginare, quando cominciò a raccogliere sculture per farne un suo museo, che esso sarebbe stato per qualche tempo più ricco d'opere e di fama di qualsiasi raccolta di antichità che lo stesso Re d'Italia potesse vantare nella sua capitale.

Concepito nella Roma del papa e nato nella Roma del nuovo re, non per questo il Museo Torlonia defletteva dalla strada tracciata dal suo fondatore, e per quel che so non si avvertono correzioni di rotta dopo il 20 settembre. Ma l'idea e il progetto di fondare con mezzi privati un nuovo Museo da aprirsi al pubblico interesse (dei visitatori, ma anche dell'artigianato artistico) appartengono a una temperie che non era esclusiva né dell'una né dell'altra Roma e appartiene piuttosto a quell'orizzonte, culturale assai prima che politico, che chiamiamo Risorgimento. Una stagione in cui i contraccolpi della tormentata fine dell'*ancien régime*, accumulandosi anche dopo la Restaurazione, andavano svuotando le fortune di antiche famiglie e depauperando il patrimonio storico-artistico dei territori italiani. L'unità nazionale accelerò ulteriormente questo processo, per la lunga incapacità dei governi e del Parlamento di varare una legge nazionale di tutela, tanto che la prima degna di questo nome sarebbe stata approvata solo nel 1909. Crescevano intanto di fama e di mezzi alcuni grandi e grandissimi musei forestieri, e anche dall'America si affacciavano sul mercato italiano facoltosi collezionisti e ambiziose imprese museali, con la conseguente emorragia di opere d'arte che arricchivano quelle raccolte ma impoverivano le nostre città, e Roma fra le prime. Perciò nel corso dell'Ottocento, mentre si andava prima sognando e poi costituendo un'Italia unita, presero rilievo capitale i temi della gestione del patrimonio artistico (in particolare quello delle famiglie di alta aristocrazia, con accese discussioni nel Parlamento del Regno sulle norme fidecommissarie), del rapporto fra raccolte private e musei pubblici, della necessità di adeguare la normativa di tutela a un mercato sempre più aggressivo sull'onda del collezionismo straniero pubblico e privato. A fronte di quell'inarrestabile dispersione, acquisire nuove antichità e collocarle non nei palazzi di famiglia ma in un Museo ordinato per sale e per classi monumentali ebbe per il principe Alessandro il doppio significato di una formidabile auto-rappresentazione e di un gesto che implicava forti intenzioni e ambizioni civiche.

Un possibile precedente in tal senso è quello del marchese Giampietro Campana (1808-1880), instancabile collezionista nella Roma pontificia della prima metà dell'Ottocento e amico di Pietro Ercole Visconti, che da scavi e acquisti sul mercato romano mise insieme una sterminata collezione di antichità e la promosse al rango di Museo Campana, suddividendola in dodici "classi" (di cui otto di antichità), distribuendola fra vari edifici in tutta la città, e consentendo l'accesso, un giorno alla settimana, a pochi eletti, che venivano registrati in una sorta di libro d'oro dei *Personaggi che hanno visitato il Museo Campana*. Campana era perfettamente contemporaneo di Alessandro Torlonia, ma la sua collezione ebbe tutt'altro carattere, estendendosi con spirito enciclopedico a più numerose e varie classi monumentali (monete, terracotte architettoniche, gioielli, vetri, bronzi...). Vi riscontriamo tuttavia non solo l'idea di fondare un privato Museo sotto il nome di famiglia ma anche l'iniziativa di documentarne le sculture mediante la fotografia, come fu fatto nella *Description des marbres antiques du Musée Campana à Rome* di Henry d'Escamps (1855-1856). Il corso degli eventi fu bruscamente interrotto dal rovinoso fallimento economico del Campana (1857), che lo portò al totale tracollo e alla prigionia; i cataloghi del suo museo divennero gli inventari di una colossale vendita, e la sua collezione venne dispersa per ogni dove (soprattutto il Louvre e l'Hermitage)¹. Ma in quel suo febbrile accumulo di antichità, pur se stroncato dalla sventura, dobbiamo riconoscere un segno dei tempi, l'espressione di un sentimento nazionale che dovesse manifestarsi attraverso le arti. Infatti il Campana (che pure restò sempre fedele al suo sovrano, il papa) era stato animato da un manifesto patriottismo italiano, dall'amore per un'Italia che poteva restare politicamente divisa, ma doveva essere consapevole della propria unità culturale. Perciò il suo voleva essere un "museo delle glorie italiane"².

È dunque alla storia culturale della Penisola che bisogna guardare per meglio intendere, misurando gli eventi col metro di quel secolo, in qual cornice e con quali intenti un principe romano abbia voluto, che in Roma regnasse il papa o un re, mettervi in scena un nuovo museo. Quella sua intenzione aveva una componente molto significativa, sottolineata nella prefazione al *Catalogo* del 1885: "Una spesa continua ed ingente, sostenuta con saldo proposito da chi poteva e volle dedicarla a raggiungere un grande scopo; *l'acquisto, o totale o parziale, di alcune antiche ed insigni collezioni romane* [corsivo mio]; la opportunità sorta in questi ultimi tempi, a cagione delle moltissime opere di sterro e di costruzione, di fare nuovi e per lo innanzi non possibili acquisti - acquisti che mai non si lasciarono sfuggire all'accrescimento di questo museo, qualunque si fosse la somma da erogarvisi -; il prospero successo di escavazioni eseguite fra le rovine di antiche città, o di sontuose ville romane, che sono adesso fra i numerosi latifondi posseduti dal principe Torlonia; tal'è il complesso delle cause, che felicemente concorsero a rendere possibile la formazione di una tale raccolta, la quale non può non destar meraviglia in chiunque prenda per poco a considerarla nella sorprendente sua ampiezza" (*Catalogo* 1885, pp. iii-iv). Nulla quanto



queste parole di Carlo Ludovico Visconti (che peraltro rimaneggiano un testo dello zio Pietro Ercole nella prima versione del *Catalogo*) somiglia a un programma di formazione del Museo, la cui linea portante va attribuita allo stesso principe Alessandro. Le “antiche ed insigni collezioni romane” qui menzionate sono certo *in primis* la Giustiniani, ma anche quella di Villa Albani, e di questa non solo le sculture confluite nel Museo Torlonia ma anche tutte le altre, onde l’acquisto della Villa e la sua inclusione nel patrimonio Torlonia venivano ad esser parte di uno stesso progetto, di una generosa e lungimirante politica culturale di segno privato, intesa a compensare la dispersione di un patrimonio d’arte antica accumulato in Roma per secoli.

“Antiche ed insigni collezioni” comprate *en bloc*, materiali occasionalmente emersi dagli “sterri” di una Roma capitale d’Italia dove fervevano i cantieri dei nuovi quartieri in costruzione, “escavazioni” nei propri latifondi: queste le tre componenti all’origine del Museo Torlonia. E da questa dichiarazione d’intenti, che per il tramite di C.L. Visconti ci viene dallo stesso fondatore, nasce l’ispirazione del progetto della mostra. Essa è concepita come un racconto che parte dall’evocazione del Museo Torlonia verso il 1885 (Sezione I), per poi procedere all’indietro nel tempo: i materiali da scavi ottocenteschi (Sezione II); i marmi da raccolte del Settecento, Albani e Cavaceppi (Sezione III); le sculture raccolte nel Seicento a Palazzo Giustiniani, incluso il Nilo già Barberini (Sezione IV, cat. 38); e infine un manipolo di pezzi documentati in collezioni romane del Quattro e Cinquecento, e passati di mano in mano e di casa in casa fino alle stanze di via della Lungara (Sezione V).

“Alcune antiche ed insigni collezioni romane”

Il Museo Torlonia rappresenta un nodo capitale nella storia del gusto e del rapporto con l’antico, intrecciandosi con la diretta committenza artistica dei principi, che coinvolse *in primis* Antonio Canova (si veda il saggio di M.V. Marini Clarelli), ma anche con le pratiche di restauro di sculture antiche (si vedano i saggi di L. de Lachenal, T. Montanari, A.M. Carruba), e con la crescente consapevolezza, che già fu di Vincenzo Giustiniani, dell’esistenza di multiple copie o varianti di uno stesso tipo statuario antico e delle conseguenti strategie di allestimento (si veda il saggio di A. Anguissola). Questi e altri aspetti, come i disegni dall’antico (si veda il saggio di A.M. Riccomini), sono, ciascuno per sé, di tal rilevanza e così ben rappresentati nelle collezioni del Museo Torlonia che su ognun d’essi sarebbe possibile inscenare una mostra intera. Senza in nulla negare questa versatilità della raccolta, e anzi richiamandone il più possibile in catalogo gli aspetti essenziali, abbiamo inteso far centro sulla caratteristica più rara e nascosta del Museo Torlonia, il suo intenzionale crescere e dispiegarsi mediante l’accorta annessione di più antiche raccolte.

Nella formazione del Museo, è vero, ebbero un ruolo importante i pezzi di scavo, eppure esso sembra porsi innanzi tutto come una collezione di collezioni, avendo progressivamente incluso non solo quelle acquistate *en bloc* (come la Giustiniani), ma varie altre raccolte formatesi nel corso dei secoli in Roma, e giunte in mano Torlonia, come in un gioco di scatole cinesi, all’interno di più massicce acquisizioni (Giustiniani, Cavaceppi, Albani). Per esempio la grande Tazza con Simposio bacchico [cat. 81] venne al Museo Torlonia da Villa Albani, ma qui era giunta dal giardino del cardinal Cesi dove risulta documentata dal 1530 circa (il dipinto di Hendrick van Cleve a Praga è datato 1584, ma si basa su una visita del 1550 circa); e si trovava ancor prima in una chiesa di Trastevere, dove fu disegnata nel tardo Quattrocento (fig. 1 del saggio di A.M. Riccomini). Essa dunque testimonia da sola, col suo viaggiare fra XV e XIX secolo da una chiesa medievale al giardino di un cardinale nel Cinquecento, alla villa di un altro cardinale nel Settecento, e infine al Museo Torlonia, nonché con la moltitudine di disegni che ne segue le sorti (Leoncini 1991; e si veda il saggio di A.M. Riccomini), quale potesse essere il *fil rouge* del collezionismo a Roma.

Sulle provenienze da importanti collezioni del passato insistono i cataloghi del Museo Torlonia. Il testo di Pietro Ercole Visconti premesso alla prima edizione (1876) non si limita a menzionare i nuclei da Villa Albani e dallo Studio Cavaceppi e quello che “proviene dalla insigne galleria Giustiniani, formata nel principio del secolo XVII dall’illustre marchese Vincenzo, fondatore di questa famiglia in Roma, e il più grande amatore e conoscitore del suo tempo”. Ma accanto a queste più note e consistenti acquisizioni, il *Catalogo* menziona anche i marmi “già stati dei Cesarini, e noti presso di essi fin dal secolo XVI” e “quelli che intorno a quel tempo stesso erano presso ai Caetani, e poi furono dei Ruspoli”. Nella prefazione al *Catalogo* del 1885, Carlo Ludovico Visconti non cita invece per nome nessuna raccolta anteriore al secolo XVIII, ma aggiunge al testo dello zio la frase cruciale che abbiamo citato sopra, “l’acquisto, o totale o parziale, di alcune antiche ed insigni collezioni romane” come parte essenziale del “saldo proposito” del principe Torlonia mentre andava componendo il suo Museo. Anche nelle schede descrittive delle singole opere i cataloghi, nell’una come nell’altra versione, mettono in grande evidenza le numerose provenienze Giustiniani, Albani e Cavaceppi, ma in vari casi danno, intenzionalmente o meno, provenienze che la ricerca d’archivio ha dimostrato errate. Qui importa solo rilevare che i due Visconti menzionano in *Catalogo* anche alcune provenienze da collezioni quattro- e cinquecentesche, in una rete di



riferimenti che val la pena di ripercorrere sommariamente.

Pietro Ercole Visconti cita la raccolta Caetani, poi Ruspoli, attribuendole (n. 82) quello che chiama “Filosofo dei Ruspoli”, e cioè il cd. Crisippo che è in mostra [cat. 90]. Questa notizia, pur ripetuta tal quale da Carlo Ludovico (Catalogo 1885, n. 82), resta priva di ogni riscontro documentario, e la statua risulta proveniente dalla raccolta Cesarini. Alla collezione Cesarini dà risalto la prima versione del *Catalogo*, che registra con questa origine una Melpomene, una Pace e due colossali erme di Dioscuri (nn. 216, 221 e 324-325); smentito però in parte dal *Catalogo* del 1885, che mantiene la provenienza Cesarini solo per la Melpomene (ora n. 231) e per la Pace, ribattezzata Clio e diversamente numerata (n. 232); le due erme dei Dioscuri (ora nn. 410-411) sono invece attribuite alla collezione Imperiali, notizia confermata da G.A. Guattani (*Monumenti antichi inediti*, II, 1785). Infine, dei due grandi sarcofagi già Savelli che si possono vedere in mostra solo uno, quello con Fatiche di Ercole e coppia di defunti recumbenti sul coperchio [cat. 83], è registrato dal *Catalogo* 1885 (n. 420) come di provenienza Orsini – cioè, correttamente, dalla dimora Orsini già Savelli –, mentre la prima versione del *Catalogo* lo dava come trovato sulla “Via Appia, presso la Villa de’ Quintili”.

Non sono certo queste le sole sculture del Museo Torlonia di cui si conosca o si sospetti la provenienza da collezioni più antiche: per limitarci ai pezzi esposti in questa mostra, il sarcofago strigliato [cat. 84] era anch’esso, come quello di Ercole, in Palazzo Savelli poi Orsini [cat. 83]; alla collezione Cesarini appartennero, oltre al già ricordato Crisippo, il busto di Atena [cat. 88], il Nilo [cat. 85] e la Venere [cat. 86]. Non risultano menzionate dai Visconti altre provenienze, come quella, specialmente illustre, dalla collezione Cesi, della Tazza [cat. 81], di cui sopra si è fatto cenno. Non meno degne di nota sono le provenienze dalle raccolte Pio da Carpi: la Baccante [cat. 89] e probabilmente anche l’Atena, poi Varese (cat. 87 e si veda il saggio di A.M. Riccomini). In qualche caso si può sospettare che la vaga consapevolezza di un’antica provenienza si sia tradotta in improvvisate attribuzioni: è il caso del Crisippo Cesarini, dato come Caetani-Ruspoli da entrambi i Visconti, e delle due erme di Dioscuri Imperiali, che Pietro Ercole dava come Cesarini. Infine, un indizio dell’importanza che i due Visconti, e dunque verosimilmente anche il principe Alessandro, dettero alla provenienza da altre collezioni nella formazione del Museo Torlonia è l’invenzione, come fonte di numerose provenienze, di un’inesistente collezione Vitali (Gasparri, Ghiandoni 1993) e la frequente citazione come “collezione Cavaceppi” dei marmi che alla morte dello scultore rappresentavano le sue molteplici attività di raccogliitore assiduo di antichità, di restauratore e di mercante.

Formazione e natura del Museo Torlonia rappresentano dunque, dopo decenni di silenzio e d’ombra, il necessario snodo d’avvio del racconto della mostra; ma le più antiche collezioni che vi sono rappresentate sono – all’altro estremo cronologico – il necessario contraltare alle intenzioni del principe Alessandro. Nel progetto della mostra, abbiamo voluto tradurre in una semplice impalcatura narrativa questa tensione fra gli albori del collezionismo nel XV secolo e la complessità delle motivazioni che condussero nel XIX secolo alla fondazione del Museo. Il percorso a ritroso nel tempo, come lo si è sopra delineato, consente di apprezzare, per così dire *dentro* il Museo com’era alla morte del suo fondatore (1886), prima i marmi da scavi a lui contemporanei che lo alimentarono, poi le raccolte settecentesche (Albani, Cavaceppi) e seicentesche (Giustiniani), e infine, dentro di queste, le sopravvivenze di nuclei collezionistici ancor più antichi. Ma per meglio intendere una sequenza narrativa come questa, legando l’uno all’altro estremo non solo nelle date ma nelle ragioni di storia culturale, è necessario interrogarsi sulle origini del collezionismo di antichità in Roma, che fra Quattro e Cinquecento fu in Europa il più diffuso nel contesto urbano, e in questo senso il più significativo. Ed è, questa, una storia singolarissima e dimenticata, che i marmi Torlonia ora in mostra permettono di illuminare con esempi rappresentativi.

Dalle rovine al museo

Il punto di partenza di questa storia è un’assenza, un vuoto: quella fase storica di oltre mille anni, durante la quale non vi fu alcun collezionismo, anzi molte migliaia di sculture antiche giacevano indisturbate nelle rovine di Roma. Talvolta un capitello, un fregio, un sarcofago venivano faticosamente prelevati per essere riutilizzati (di solito in una chiesa) per architetture o tombe di prestigio, ma assai più spesso i marmi venivano strappati alle rovine più per farne calce che per ammirarne la bellezza o intenderne il senso. La transizione da una situazione come questa a un orizzonte culturale opposto, nel quale le sculture antiche vennero raccolte ed esposte con onore nelle private dimore, è tutt’altro che ovvia; ed è importante intenderla bene, perché è da quel primissimo collezionismo privato che sarebbero nate nel tempo prima le collezioni principesche e sovrane e poi i musei pubblici, fino a quelli oggi in auge. Perché, per quanto possa parerci oggi ovvia, l’istituzione-museo ha poco più di due secoli di vita.

Che cosa mai, dunque, spinse a frugare nelle rovine dando inizio alle collezioni di antichità? Questa vera e propria rivoluzione non avvenne in un giorno. Essa non prese origine solo dalla cultura umanistica e dal gusto estetico, come si tende a credere, ma ebbe radici assai più vaste e varie, e fu innescata non tanto dal valore



artistico o documentario dei marmi raccolti, quanto da motivazioni squisitamente politiche, che spinsero statue e rilievi a varcare la soglia fra l'indeterminato passato delle rovine e il vivo presente delle collezioni. Il momento decisivo di questo sviluppo ebbe luogo a Roma sul principio del XV secolo, al ritorno dei papi nella loro capitale dopo l'esilio ad Avignone e la fine dello Scisma d'Occidente. La presenza nuovamente incombente della Curia pontificia spinse i cittadini romani a riaffermare il loro orgoglio di *Romani naturali*, sia che appartenessero alla vecchia aristocrazia o a una nuova 'borghesia' di mercanti, avvocati, medici, notai, farmacisti, esattori delle tasse. Alcune famiglie rivendicarono come antenati i Romani antichi, come fecero ad esempio i Porcari dichiarandosi discendenti dai *Porcii* dell'antica Roma⁴. Tale strategia di auto-nobilitazione era volta a garantire e migliorare il proprio *status* nella mutata situazione istituzionale della città. Parte integrante di tale strategia fu il recupero di sculture e iscrizioni antiche dalle rovine in cui giacevano e la nuova pratica socio-culturale di portarle nelle case come segno di dignità e distinzione, come un forte equivalente visivo di un'affermazione del tipo "Io sono un romano e la mia famiglia discende dall'antica epoca imperiale romana"⁵.

Di questa usanza si possono ancora vedere sparse tracce, fra cui emerge la casa di Lorenzo Manlio in piazza Giudea (fig. 1 del saggio di K.W. Christian in questo catalogo). Un edificio in sé modesto, che però esibisce in facciata alcuni frammenti di sculture antiche⁶, e una solenne iscrizione che la proclama edificata nel 1476 *Urbe Roma in pristinam formam renascente* ("mentre la città di Roma sta rinascendo nel suo aspetto antico"): parole assai esplicite, che collocano le sue sculture romano-antiche sul versante di una dichiarazione politica e non di una scelta estetica. Lorenzo Manlio non era che uno speciale, ma modalità simili furono adottate anche dall'alta aristocrazia e in residenze di ben altro tono, come fece ad esempio il cardinal Prospero Colonna, la cui raccolta di antichità poteva vantare anche il Torso di Belvedere⁷. Quel primo "collezionismo" diffuso non disponeva infatti di spazi dedicati, concepiti per accogliere sculture ed epigrafi, e dunque adottò per naturale impulso mimetico la modalità espositiva del reimpiego medievale di antichità (quasi sempre nelle chiese), dispiegando le proprie antichità sulle pareti esterne, o talvolta allineandole nei cortili o negli orti di casa. L'umanista greco Manuele Crisolora, che visitò Roma nel 1412, testimonia la frequenza di questo uso, registrando che "ovunque a Roma i muri delle case sono pieni di rilievi e sculture con scene mitologiche, al punto che chiunque cammini per le strade non può evitare di volgervi lo sguardo, quasi come gli amanti che ammirano le bellezze viventi guardandole intensamente"⁸. Simili modalità espositive erano usate anche in luoghi pubblici: per esempio, la grande scalinata d'accesso a Santa Maria in Aracoeli era abbellita, sul muro a sinistra salendo, da otto facciate di sarcofagi, attestati da fonti cinquecentesche fra cui un disegno di Stoccarda (e poi gradualmente musealizzati, in Italia e fuori)⁹. Ancor più spesso, i sarcofagi antichi vennero riusati come vasca di fontana, come ancora a Roma oggi si vede (per esempio di fronte al Palazzo Torlonia di via Bocca di Leone).

A quel "collezionismo" incipiente e raccoglitrice il papa Sisto IV rispose con un gesto di calcolata generosità sovrana. Nel 1471 egli donò al popolo romano, ponendoli in Campidoglio, i bronzi che si erano accumulati al Laterano nel corso dei secoli (fra cui la Lupa e lo Spinario), e li accompagnò con una sensazionale iscrizione: "Sisto IV pontefice massimo, nella sua immensa benignità, decise di *restituire e assegnare in perpetuo* [queste] insigni statue di bronzo, testimonianza perenne di eccellenza e di valore, al popolo romano, *dal cui seno esse erano sorte* [...]" (si veda in questo catalogo il saggio di C. Parisi Presicce, con il testo completo dell'iscrizione). Un testo, questo, senza precedenti né paralleli in Europa. Con piena consapevolezza politica, Sisto IV vi riconosceva non solo la qualità dei bronzi e l'eccellenza dei loro artefici, ma soprattutto il diritto del popolo romano a farli propri, poiché li aveva (nella Roma antica) creati. Trasferendo le statue in Campidoglio, il papa ligure sorpassava in un sol giorno, per la rarità e il pregio del bronzo, tutto quel che i privati cittadini di Roma avevano mai potuto fare in casa propria, ma in essi riconosceva solennemente i discendenti dei Romani del tempo antico. In certo senso, egli legittimava così il privato accumulo di sparse antichità nelle case dei romani; e però rivendicava al pontefice il pieno controllo di quel corso degli eventi. E infatti le norme di tutela delle antichità spesso emanate dai papi nei secoli seguenti¹⁰ continuarono a riferirsi al "precedente" di Sisto IV, sul quale andrà poi a innestarsi la fondazione, ad opera di Clemente XII, dei Musei Capitolini, primo museo pubblico d'Europa, e dunque del mondo (1734) (si vedano, in questo catalogo, i saggi di C. Parisi Presicce e di M.E. Micheli).

Grazie alla fortunata collocazione della mostra Torlonia sul Campidoglio, anche questo snodo di insuperata importanza ha potuto entrare a far parte del racconto dell'esposizione, che assume anche per tal via un significato specialissimo. Dopo aver evocato, come sopra si è detto, il Museo Torlonia negli anni della sua fondazione, il percorso di visita si snoda infatti, andando indietro nel tempo, attraverso scavi ottocenteschi e collezioni del secolo XVIII e XVII, fino a raggiungere uno scelto manipolo di sculture che riflettono il collezionismo romano del XV e XVI secolo. Ma l'itinerario non si arresta qui, anzi continua oltre la mostra: dall'ultima sua sala, infatti, i visitatori avranno il privilegio di entrare nello spazio dei Musei Capitolini, e nell'edera del Marco Aurelio troveranno raccolti per l'occasione, anche da altre sale, i bronzi della donazione di Sisto IV.



Narrazione, emozione, conoscenza

I marmi Torlonia, in quanto spaccato altamente rappresentativo di storia culturale artistica e politica, diventano per tal modo il filo conduttore di un **racconto** che dalle rovine dell'impero romano ci porta fino alla creazione di una delle istituzioni-guida dell'Europa dal Settecento in qua, il museo. Questo racconto si nutre di **emozioni**, quelle che ogni sala, anzi ognuna delle sculture qui esposte, trasmetterà ai visitatori. Ma queste emozioni, se la mostra saprà colpire il bersaglio, saranno al tempo stesso l'occasione e l'innescò di un processo **cognitivo**, che non solo nei marmi ma nella storia culturale che essi raccontano culminando nei bronzi "di Sisto IV" riconoscerà messaggi e valori che hanno ancor oggi qualcosa da dirci.

L'accordo fra il Ministero dei Beni Culturali e la Famiglia e Fondazione Torlonia, raggiunto grazie all'opera dell'allora Direttore Generale all'Archeologia Gino Famiglietti e alla volontà del compianto principe Alessandro Torlonia (1925-2017), è stato firmato il 15 marzo 2016, alla presenza del Ministro dei Beni Culturali Dario Franceschini, dal Direttore Generale Gino Famiglietti, dall'allora Direttore Generale Belle Arti e Paesaggio Francesco Scoppola, dal Soprintendente Speciale di Roma Francesco Prosperetti e, per la Fondazione Torlonia, da Alessandro Poma Murialdo.

In quell'accordo, la presente mostra è stata pensata come la fase iniziale di un più lungo processo, che dovrà portare all'apertura di un nuovo Museo Torlonia. Successivi accordi fra il Ministero e il Comune di Roma, rappresentato in particolare dal Vicesindaco Luca Bergamo, da Claudio Parisi Presicce, Sovrintendente Capitolino e Direttore dei Musei Capitolini e poi da Maria Vittoria Marini Clarelli, nuova Sovrintendente Capitolina, hanno reso possibile che questa mostra avesse luogo nei prestigiosi ambienti della Villa Caffarelli sul Campidoglio e che potesse concludere nell'edera del Marco Aurelio il proprio racconto. Sul versante ministeriale, mutamenti istituzionali e politici hanno coinvolto tutte le cariche istituzionali interessate, ma in ogni fase tutti hanno proseguito con tenacia i lavori necessari per la realizzazione della mostra. Ricordo qui Alberto Bonisoli, Ministro ai Beni Culturali dal 1° giugno 2018 al 5 settembre 2019 prima del ritorno di Dario Franceschini alla guida del Ministero; i Segretari Generali Carla Di Francesco, Giovanni Panebianco e Salvatore Nastasi; i Direttori Generali Caterina Bon Valsassina e Federica Galloni; la nuova Soprintendente di Roma Daniela Porro; e inoltre Lorenzo Casini, Paolo Carpentieri, Tiziana Coccoluto. La costante determinazione di Alessandro Poma Murialdo, coi suoi collaboratori Alfonsina Sciarriello e Carlotta Loverini Botta, è stata lungo tutto il percorso uno stimolo indispensabile, e l'allestimento in via della Lungara di adeguati laboratori, affidati alle mani esperte di Anna Maria Carruba e dei suoi collaboratori di "Trasmissione al futuro", ha consentito di eseguire al meglio le operazioni di pulitura e restauro, ai cui costi ha generosamente partecipato Bulgari. Straordinaria per continuità e intensità è stata lungo tutto il percorso la presenza organizzativa di Electa, e specialmente di Rosanna Cappelli e dei suoi collaboratori, fra i quali ricordo in particolare Roberto Cassetta e Carlotta Branzanti. Gli incontri e i dialoghi con David Chipperfield, Giuseppe Zampieri, Direttore e Socio di David Chipperfield Architects Milano, e l'Architetto Cristiano Billia hanno consentito la mutua comprensione delle ragioni concettuali della mostra e del Progetto di Allestimento. Un grazie anche a Lucia Franchi per la sua collaborazione.

Infine: essenziale in ogni istante è stato il ruolo di Carlo Gasparri, la cui eccezionale competenza non solo sulla storia delle collezioni Torlonia, ma su ogni altro tema sfiorato dalla mostra è stata di guida a me, agli altri autori dei testi in catalogo (Anna Anguissola, Laura Buccino, Carmela Capaldi, Anna Maria Carruba, Marina Caso, Kathleen Christian, Flavia Coraggio, Luca Di Franco, Eloisa Dòdero, Daniela Gallo, Lucilla de Lachenal, Maria Vittoria Marini Clarelli, Maria Elisa Micheli, Tomaso Montanari, Claudio Parisi Presicce, Anna Maria Riccomini, Ilaria Romeo, Giuseppe Scarpati, Stefania Tuccinarði), ai restauratori e agli architetti.



- 1 *Campana* 2018 (catalogo di una grande mostra al Louvre).
- 2 Benucci, Sarti, cds.; *Campana* 2018, p. 36.
- 3 Settis 1993; Settis 2008; Christian 2010 e si veda il saggio di K. Christian in questo catalogo.
- 4 Modigliani 1994.
- 5 Miglio 1984, pp. 73-III; Esch 2001.
- 6 Tucci 2001.
- 7 Christian 2010, pp. 313-315.
- 8 *Comparatio antiquae et novae Romae*, in Migne, *Patrologia Graeca*, CLVI, cc. 23-54; Crisolora 2000, p. 67. Cfr. Baxandall 1971, pp. 78 ss.
- 9 Agosti, Farinella, Gallo, Tedeschi Grisanti 1983, pp. 155-170, spec. pp. 155 ss.
- 10 Wolf 2003.



Carlo Gasparri
**Il Museo Torlonia:
l'ultima collezione romana
di sculture antiche**

1. Giovanni Torlonia: alle origini di una dinastia

La sera del 25 luglio 1814 il duca Giovanni Raimondo Torlonia dette uno splendido ricevimento in onore del fratello dell'Imperatore, Luciano Bonaparte, e dello zio, il cardinale Joseph Fesch, ambedue presenti nella Città Santa¹. Nei saloni del palazzo in piazza Venezia, da poco acquistato e sontuosamente ristrutturato sotto la direzione del più autorevole architetto dell'epoca, Giuseppe Valadier, sotto le volte dipinte dai maggiori artisti dell'ambiente neoclassico romano, in una profusione di stucchi dorati e marmi preziosi, si affollavano esponenti dell'aristocrazia romana e internazionale, alti prelati, *Grandtouristes*, letterati e artisti stranieri di passaggio nell'Urbe, ricchi borghesi, la maggior parte dei quali clienti del Banco aperto dal Duca nelle sale terrene dello stesso palazzo².

Centro dell'attenzione era, al fondo di una magnifica galleria ornata da copie di note statue antiche, il monumentale gruppo marmoreo di Ercole che uccide Lica (si veda la fig. 1 nel saggio di M.V. Marini Clarelli in questo catalogo), creazione del più celebre scultore dell'epoca, Antonio Canova. La potenza fisica dell'eroe greco e il costo iperbolico dell'opera, 18.000 scudi, erano espressione eloquente del potere finanziario e della volontà di affermazione del proprietario³.

Allo splendore del palazzo contribuiva una scelta quadreria e una schiera di sculture antiche che arredavano i cortili, lo scalone e l'appartamento nobile, come d'obbligo nelle grandi residenze delle più antiche famiglie dell'aristocrazia romana.

La nobiltà del duca Torlonia non era di antica origine (si veda l'albero genealogico alla pagina precedente)⁴. Giovanni era il secondo figlio di Marino Turlonias (1725-1785), discendente da una famiglia contadina di un piccolo centro dell'Alvernia situato non lontano da Lione, la cui genealogia risaliva sino al Seicento⁵. Trasferitosi alla metà del Settecento a Roma, Marino era inizialmente entrato a servizio come "cameriere particolare" del cardinale Acquaviva, dal quale aveva ereditato un consistente lascito che gli avrebbe permesso di aprire presso piazza di Spagna un "fondaco di drapperie" importate dalla Francia, esercizio che nel 1764 risulta gestire in proprio.

Giovanni, suo secondogenito, nasce nel 1754 nel Palazzo Zuccari di via Gregoriana; più tardi, nel 1776, la famiglia, dal nome ora italianizzato in Torlonia, appare trasferita in Palazzo Raggi al Corso, dove Marino aveva aperto un emporio con annessa attività di Banco. È questo il filone principale delle attività che assicureranno alla famiglia una enorme fortuna economica e una rapida ascesa sociale.

Dopo la morte del padre, Giovanni cederà il negozio di tessuti e lascerà la mercatura per dedicarsi esclusivamente all'attività di banchiere e imprenditore, riuscendo ad assicurarsi dal governo pontificio lucrosi appalti, che gli consentono di disporre, nel 1784, di un capitale di 10.000 scudi, asceso solo due anni più tardi alla cifra di oltre 46.000. Muovendosi con abilità e spregiudicatezza nei decenni finali del secolo, segnati da improvvisi e ripetuti mutamenti politici, Giovanni mette in atto una strategia di ascesa economica e sociale coronata da immediato successo. Nel 1793, anno in cui è registrato tra i banchieri di Roma, sposa Anna Schultheiss⁶, vedova del banchiere Giuseppe Chiaveri: a sua volta dotata di spiccate doti imprenditoriali, affiancherà efficacemente il consorte nel suo progetto di *anoblissement*.

Abilmente destreggiandosi tra il partito filo-francese e l'ossequio al governo pontificio, Giovanni, *argentier de tous le régimens*, sarà insieme banchiere del pontefice Pio VI e della famiglia Bonaparte. Strettamente legato alla comunità straniera di passaggio per Roma, che costituisce la parte più interessante della sua clientela, acquisisce rapidamente uno *status* nobiliare: creato nobile del Sacro Romano Impero nel 1794 per iniziativa del principe di Fürstenberg, al quale aveva prestato i suoi servizi come agente presso la Santa Sede, nel 1809 è iscritto da Pio VI nel Gran Libro della Nobiltà romana con i titoli di marchese di Romavecchia e duca di Bracciano, avendo acquistato i relativi feudi dal marchese Massimo nel 1797 e dalla famiglia Odescalchi nel 1803⁸.

A partire dagli anni finali del secolo e per un trentennio Giovanni espande a velocità vertiginosa le sue proprietà terriere nel suburbio e nel Lazio, associando alle prime tenute acquistate possedimenti a Porto, nel



Viterbese, in Romagna⁹; nel 1814 assume il titolo di principe di Civitella Cesi, avendone rilevato il feudo dai Pallavicini¹⁰, e nel 1820 quello di duca di Poli e Guadagnolo, per acquisto dalla famiglia Sforza Cesarini¹¹.

Il nuovo rango sociale raggiunto comporta l'acquisto, nel 1797, di una villa fuori le mura, già appartenuta prima al cardinale Benedetto Pamphilj e poi alla famiglia Colonna – l'attuale Villa Torlonia sulla Via Nomentana – che sarà allestita dal Valadier in collaborazione con Canova¹², e, nel 1807, della nuova e più ampia residenza familiare, il Palazzo Bolognetti in piazza Venezia, destinato a diventare il centro delle attività mondane e finanziarie di Giovanni¹³. Tra il 1804 e il 1808 il Banco Torlonia presta denaro al re di Sardegna Carlo Emanuele IV e a Carlo IV di Borbone; della sua clientela fa parte la famiglia Bonaparte *en bloc*: a Giovanni ricorrono Luciano e Girolamo, fratelli dell'Imperatore; Letizia, *Madame mère*, ha un conto presso il banco; dopo il 1815 questo presterà soldi a Luigi Napoleone Bonaparte, futuro Napoleone III. Al Banco Torlonia ricorrono anche le grandi casate romane in difficoltà economiche – i Borghese, i Colonna, gli Orsini – con le quali la famiglia Torlonia stringerà oculati legami matrimoniali.

Il palazzo di Giovanni – *banquier le jour, duc de Bracciano la nuit*¹⁴ – sarà sede di regolari ricevimenti e feste che rimarranno nella memoria dei numerosi e illustri viaggiatori stranieri a Roma, feste descritte da Stendhal nelle sue *Promenades* come “les plus belles et mieux entendues que celles de la plupart des souverains de l'Europe”; “On y trouve le confort réuni à une élégance suprême”. La famiglia di Giovanni, che vi partecipa, esibisce ormai una consolidata dignità nobiliare: “Il est impossible de rien voir de plus distingué et de plus noble que les princesses”, commenterà ancora rapito Stendhal, uscendo da una di queste feste¹⁵.

La munificenza di Giovanni si manifesta anche in una serie di opere, quali la costruzione delle facciate della chiesa di San Pantaleo e della basilica dei Santi Apostoli¹⁶, nella sfarzosa ristrutturazione del Teatro Apollo a Tordinona, acquistato nel 1820, e riaperto nel 1821¹⁷; tutte opere affidate di nuovo alle cure del Valadier, di Bertel Thorvaldsen e di una schiera di artisti minori chiamati a collaborare all'operazione. A latere delle molte iniziative di promozione della rappresentatività pubblica della famiglia, il duca Torlonia si distingue anche per la fondazione e il patronato di numerosi istituti educativi e assistenziali, oltre che per il sostegno offerto a istituzioni culturali e artistiche, quali l'Accademia di San Luca.

In Roma, oltre alla Villa Colonna sulla Nomentana e alla Villa Ferroni (già Valentini-Giraud) a Porta San Pancrazio¹⁸, anche questa acquistata nel 1797, alla residenza di piazza Venezia, ceduta dai Bolognetti insieme a un secondo palazzo in piazza Santi Apostoli¹⁹, entreranno in proprietà della famiglia nel 1820 il Palazzo Giraud in piazza Scossacavalli (oggi via della Conciliazione)²⁰, nel 1837 il Palazzo Nuñez in via Bocca di Leone²¹, quindi il Palazzo Verospi al Corso, la Villa già Barberini a Porta Pia; fuori di Roma la Villa Bell'Aspetto ad Anzio²², la villa di Frascati²³ e quella di Castelgandolfo, già proprietà dei Giustiniani, che ora si chiamerà Villa Carolina²⁴, infine la Villa d'Este a Cernobbio²⁵.

2. Prima del Museo

I grandi acquisti: lo Studio Cavaceppi

Nello sterminato e variegato panorama delle proprietà di Giovanni assume ben presto consistente rilevanza la scultura antica: un patrimonio che nasce sotto il segno di un investimento economico, finalizzato pur sempre al consolidamento della dignità familiare.

Il 9 dicembre 1799 si era spento a Roma Bartolomeo Cavaceppi, il grande scultore e restauratore attivo per tutta la seconda metà del secolo al servizio dei Musei Capitolini, del cardinale Albani e dell'aristocrazia del Grand Tour, teorico e maestro autorevole di una prassi puristica del restauro ispirata alle avanzate teorie di Johann Johachim Winckelmann e al gusto classicistico che ne connotava l'opera scientifica.

Le proprietà del Cavaceppi²⁶, collocate nel suo studio in via del Babuino, e da questi lasciate in eredità all'Accademia di San Luca, comprendevano una enorme quantità di sculture antiche e di copie moderne da famosi esemplari delle collezioni romane; calchi e matrici eseguiti in funzione del suo lavoro di restauro; una collezione ricchissima di disegni di antichi maestri, di bozzetti in terracotta e di modelli dello stesso Cavaceppi, ma anche di grandi artisti del passato; quadri, arredi. Tutto questo materiale era destinato, nelle intenzioni dello scultore, ad essere utilizzato dall'Accademia per la formazione dei giovani allievi. L'Accademia, di cui è Principe al momento lo scultore Vincenzo Pacetti²⁷, importante figura della vita artistica e del mercato antiquario romano della seconda metà del secolo, di una generazione più giovane del Cavaceppi, decide invece di vendere all'asta tutto il patrimonio.

La situazione economica della città, in cui l'aristocrazia e la classe abbiente erano state duramente colpite dai sequestri e dai prelievi napoleonici, determina le condizioni per cui l'asta trovi un solo acquirente, Giovanni Torlonia appunto, che si assicura tutto il materiale dello Studio Cavaceppi a condizioni di estremo favore.

Una serie di inventari e documenti redatti nell'occasione²⁸ rappresenta con sufficiente chiarezza l'entità del



patrimonio entrato nella disponibilità di Giovanni: un migliaio di statue, busti, rilievi, elementi decorativi, parte dei quali frammentari; un centinaio di sculture moderne, per lo più copie di marmi antichi; oltre duecento tra modelli e bozzetti in terracotta; circa 350 calchi in gesso di sculture con una quindicina di forme; inoltre quadri, bronzi, mostre di camini in marmo, oggetti di arredamento, ecc.

In questo complesso di marmi dalle dimensioni impressionanti figurano resti delle grandi collezioni romane del Cinque e Seicento ancora in via di dispersione (quella del cardinale Rodolfo Pio da Carpi, situata nella villa sul Quirinale; la collezione Caetani, dal palazzo in via del Corso; quella Cesarini, ecc.) come anche una serie di sculture integrate – o eseguite *ex novo* – dallo stesso Cavaceppi nel gusto puristico da lui propagato. Gli interventi di ripristino o di integrazione sperimentati dal Cavaceppi su questo variegato complesso di materiali conferivano all'insieme una tonalità unitaria.

La parte più significativa delle sculture provenienti dallo Studio di via del Babuino verrà immediatamente utilizzata per l'arredo del palazzo di piazza Venezia, che appare definitivamente organizzato intorno agli anni venti dell'Ottocento, quando viene descritto in un inventario manoscritto di Giuseppe Antonio Guattani, che elenca 166 pezzi²⁹, ed è illustrato mediante incisioni in un'opera a stampa di Pietro Vitalizio, che include 181 pezzi, alcuni dei quali dichiarati moderni, e che offre anche le prime immagini dell'allestimento degli interni. Ambedue le opere forniscono in qualche caso indicazioni sulla provenienza o sui restauri presenti nei marmi del Cavaceppi.

Nel palazzo le sculture sono disposte – come documentano anche le poche e più tarde immagini fotografiche disponibili – tra i due cortili e le balaustre delle terrazze sui portici che li delimitavano; nello scalone e nell'appartamento del piano nobile, dove occupavano le prime quattro stanze, il salone e i quattro bracci della Galleria intorno al primo cortile, dove era anche collocato il monumentale gruppo di *Ercole e Lica* del Canova. Le statue nei cortili erano disposte, con ricercati effetti di simmetria, su alte basi modanate con specchi in marmo colorato; le teste, tutte completate in forma di busto, erano intercalate nella parte alta delle pareti, poggiate su mensole di marmo, anche queste di tipo uniforme.

I grandi acquisti: la collezione Giustiniani

All'inizio del secolo la famiglia Giustiniani, stretta da disagi economici, cercherà di vendere l'imponente complesso di sculture che nei primi decenni del Seicento era stato raccolto dal marchese Vincenzo nel palazzo di via della Dogana vecchia, magnificamente illustrato nelle 320 tavole della *Galleria Giustiniana*, mirabile opera a stampa realizzata con il concorso di una nutrita serie di artisti per lo più stranieri, ed edita fra il 1635 e il 1637³¹. Frutto di questo primo tentativo è un inventario delle opere conservate nel palazzo, steso nel 1808 da Filippo Aurelio Visconti, e redatto in francese nella speranza di una vendita al Musée Napoléon³².

Una ricca serie di documenti³³ permette di ricostruire in dettaglio l'originaria disposizione delle sculture nelle sale del palazzo³⁴, come anche le modifiche subite dall'assetto espositivo seicentesco nel corso del secolo successivo alla fondazione della raccolta.

Spettacolare doveva essere l'effetto della grande Galleria, un lungo ambiente dalla ricca decorazione ad affresco, ma quasi privo di fonti di luce, al piano nobile del palazzo. Qui erano raccolti i pezzi di eccellenza della collezione – tra i quali la famosa “Vestale”, la cd. Hestia [cat. 65], unica replica integra di un perduto capolavoro della bronzistica greca del V secolo a.C. – sistemati in scenografici accostamenti contro le pareti lunghe e al centro dell'ambiente.

Di particolare rilievo la serie dei busti imperiali e dei ritratti, distribuiti lungo le pareti su più livelli, tra i quali il celebre ritratto del cd. Eutidemo di Battriana [cat. 2], all'epoca ritenuto raffigurare un “servo pileato”; inoltre anche un significativo piccolo gruppo di sculture moderne. Quasi tutte le sculture recavano vistosi interventi di restauro e di integrazione, attribuibili a importanti scultori dell'epoca, come Algardi, Bernini, Duquesnoy; nel suo complesso la collezione costituiva una straordinaria testimonianza del gusto per l'antico dell'età barocca, analoga quindi ad altri episodi del medesimo rango, come la collezione Ludovisi e quella del cardinale Scipione Borghese.

Non avendo avuto corso, per i noti eventi storici, la vendita francese, tutte le sculture contenute nel palazzo, ad eccezione di quelle collocate nel cortile, nello scalone e nella grande sala del piano nobile, sono cedute nel 1809 a Giovanni Torlonia a garanzia di un prestito di 36.000 scudi; l'atto stipulato nel 1816 prevedeva un patto di redenzione che permetteva alla famiglia Giustiniani di conservare per tre anni almeno le sculture nel palazzo³⁵. Dopo alcuni maldestri tentativi di vendere parte delle sculture già vincolate al senatore Luciano Bonaparte, al pontefice Pio VII e al principe Ludovico di Baviera (in conseguenza dei quali entreranno nei Musei Vaticani la nota statua di Atena detta appunto Giustiniani, e il famoso rilievo cd. di Amaltea), non avendo il principe Vincenzo onorato l'impegno, in una data successiva al 1825 e al termine di una lunga vertenza³⁶, le 267 sculture elencate nell'atto sono trasferite per disposizione del principe Giovanni Torlonia in una diversa sede, di cui ci è ignota l'ubicazione; la maggior parte di esse troverà più tardi definitiva collocazione nel museo della Lungara.

Allo stato attuale solo circa 150 delle sculture Giustiniani coinvolte nella cessione del 1816 sono identificabili con certezza nelle diverse proprietà Torlonia; 135 sono riconoscibili nel Museo.



I primi scavi

Ben presto il principe Giovanni Torlonia avvia scavi nelle sue estese proprietà del suburbio; scavi proseguiti dal figlio Carlo e poi dal terzogenito Alessandro³⁷; raccolte in un primo momento nel palazzo di piazza Venezia e in quello di Borgo, le sculture rinvenute saranno poi in parte utilizzate per la decorazione della villa sulla Nomentana, più tardi saranno immesse anche nella villa sulla Salaria e infine, la maggior parte, nel Museo alla Lungara.

Su questi scavi sono reperibili saltuarie informazioni nella letteratura contemporanea e nelle relazioni periodiche inviate al Camerlengato, che in parte confermano le notizie, spesso non affidabili, offerte dalle successive diverse edizioni del catalogo del Museo Torlonia; con certezza risultano documentati scavi sull'Appia nella tenuta di Roma Vecchia, dove si estendevano le imponenti rovine della Villa dei Quintili (1809; 1827-28), e nella villa di Massenzio (1824, 1827); nella tenuta detta ancora di Roma Vecchia sulla Via Latina (1828), e in quelle della Caffarella (1823, 1827-28) e del Quadraro (1827-28); ad Anzio (1827). Importanti sculture, rinvenute in questi scavi, entreranno più tardi nel Museo.

3. All'apice di una fortuna: Alessandro Torlonia

Il 25 febbraio 1829 il principe Giovanni muore, lasciando erede del titolo e della parte più consistente delle sue proprietà – oltre al maggior numero dei possedimenti immobiliari e fondiari, la villa sulla via Nomentana, i due palazzi ex Bolognetti, insieme a un capitale in contanti di 35 milioni di scudi – il terzogenito maschio Alessandro (1.1.1800 - 8.2.1886), al quale riconosceva, con acuta lungimiranza, una spiccata sensibilità per le questioni finanziarie unita a particolari capacità imprenditoriali, e al quale già nel 1826 aveva ceduto la direzione del Banco di famiglia.

Alessandro, che si era formato a Parigi e a Londra, ricevendo una educazione di impronta internazionale, sarà di fatto colui che, continuando l'opera paterna, incrementerà enormemente la potenza economica e il patrimonio della famiglia³⁸, proseguendo la politica dei grandi appalti pubblici, come quelli della fornitura del grano, dei Sali e Tabacchi, ed estendendo l'attività del Banco a una dimensione internazionale: partner della *Maison* Rothschild di Parigi, aprirà nel 1831 allo Stato Pontificio un prestito colossale (3 milioni di scudi); un secondo prestito di pari entità verrà stipulato nel 1837 con la partecipazione del Banco Parodi di Genova³⁹.

Attraverso un'accorta politica di acquisti di terreni, nell'Agro romano, ma anche nel Viterbese, in Romagna e altrove, Alessandro inoltre ampliarà in misura significativa i possedimenti ereditati dal padre⁴⁰, annettendosi il ducato di Ceri, acquistato nel 1833 dagli Odescalchi⁴¹ e venti anni più tardi il principato di Canino, cedutogli dagli eredi di Luciano Bonaparte⁴²; negli anni sessanta acquista ancora la vigna dei Gesuiti sull'Aventino, estesa sui resti delle Terme Deciane⁴³.

Alla fine degli anni trenta dell'Ottocento i Torlonia sono secondi solo ai Borghese come proprietari dell'Agro, di cui detengono il 22% di quanto fosse all'epoca in possesso di privati⁴⁴; nei primi anni sessanta Alessandro risulta titolare di 23.000 ettari di terreno distribuiti in 40 tenute, ai quali vanno aggiunti i 17.000 ettari che verranno ricavati dalla bonifica della piana del Fucino, la colossale impresa avviata nel 1853, che, dopo la chiusura del Banco nel 1863, impegnerà lui e le sue sostanze per un oltre un ventennio e per la quale gli verrà conferito nel 1875 il titolo di Principe del Fucino⁴⁵. Alessandro gestirà i terreni nuovamente acquisiti con metodi fortemente innovativi e assiduo impegno personale, operando bonifiche – non solo nelle tenute del Fucino, ma anche in quelle di Porto e in Romagna – e riorganizzando i sistemi di coltivazione con l'ausilio di tecnici ed agronomi, progettando una organizzata edilizia rurale in favore dei coloni⁴⁶.

Sovrano delle Arti

Erede dunque del titolo di principe e unitosi in matrimonio nel 1840 con una esponente della più alta aristocrazia romana, Teresa Colonna Doria, all'epoca solo diciassettenne, Alessandro assume un ruolo di primo piano sullo scenario mondano e artistico della capitale: grande ammiratore della musica di Gioacchino Rossini, promuove un nuovo e più ricco allestimento del teatro di Tordinona, affidato al Valadier⁴⁷ e dei teatri Argentina⁴⁸ e Alibert; provvede, insieme ai fratelli, ad erigere una cappella gentilizia in San Giovanni in Laterano dove troveranno sepoltura i genitori⁴⁹, ma soprattutto procede a un rinnovamento radicale del palazzo di piazza Venezia e della villa sulla Nomentana, ai quali conferisce uno sfarzo senza confronti al momento in Roma.

Il palazzo, dove trasferisce la sua residenza da quello di Borgo, viene sottoposto a partire dal 1833 ad integrale intervento di *restyling* sotto la direzione dell'architetto Giovan Battista Caretti⁵⁰: è ora Alessandro Magno il protagonista delle decorazioni pittoriche delle volte, rifatte da Francesco Podesti e Francesco Coghetti, all'epoca i migliori pittori di storia, non più Ercole, l'eroe che era stato scelto a immagine simbolo da Giovanni. Al racconto



delle imprese politiche e militari del condottiero macedone, omonimo del principe, si affianca ora quello della vita di Achille, affidato a Pietro Paoletti, oltre al tema degli uomini illustri, presentati in un ciclo di affreschi, e all'omaggio a Raffaello, visualizzato con la riproduzione delle Logge Vaticane in una delle Gallerie del Piano nobile. Le nuove tematiche valgono ad esprimere il programma di vita e la dimensione culturale del nuovo signore.

“Reggia delle Arti”, definirà Gaetano Moroni la rinnovata residenza⁵¹, che sarà teatro di ricevimenti di grandiosità leggendaria, ai quali intervenivano fino a 1.500 invitati, non tutti peraltro concordi nel suo apprezzamento⁵².

Un altrettanto energico intervento di ristrutturazione dispone Alessandro per la villa sulla Nomentana, affidato ancora una volta alla direzione del Caretti, che sarà affiancato da una schiera di pittori e scultori del tardo classicismo romano⁵³. Thorvaldsen, chiamato a collaborare all'operazione, fornirà il fregio della Sala ovale, ancora una volta celebrativo delle imprese di Alessandro Magno⁵⁴.

La villa sarà ufficialmente riaperta il 5 giugno 1842 con un ricevimento memorabile, al quale intervengono il pontefice Gregorio XVI e Ludovico, re di Baviera, alla presenza di 7.000 invitati, che assistono alla erezione di un obelisco di granito di Baveno dedicato da Alessandro alla memoria del padre; in un secondo ricevimento, nel luglio dello stesso anno, verrà eretto un secondo analogo obelisco dedicato alla madre Anna Maria, e le porte della villa saranno aperte a 20.000 romani, ai quali saranno offerte 16.000 ciambelle, ma solo 384 “fogliette” (192 litri) di vino.

Lo stesso palazzo di Borgo sarà integralmente rinnovato; inaugurato nel 1836, e aperto nel 1840 per un ricevimento in onore della nuova sposa, ancora negli anni seguenti sarà teatro di feste che accoglieranno fino a 1.300 invitati e che troveranno ampia eco nella stampa coeva⁵⁵.

Il palazzo di piazza Venezia, come noto, verrà sgomberato, e completamente demolito nel 1901 in vista della costruzione del monumento a Vittorio Emanuele II e del nuovo assetto dell'area; del suo arredo e delle decorazioni, disperse attraverso due epocali vendite all'asta, abbiamo testimonianza da una encomiastica descrizione di Giuseppe Checchetelli e da una serie di preziose riprese fotografiche⁵⁶.

Scomparso è anche il teatro di Tordinona, demolito nel 1889⁵⁷, e fortemente alterato l'aspetto della villa sulla Nomentana, nel secolo scorso scelta come residenza da Benito Mussolini, e poi occupata dalle truppe inglesi entrate in Roma alla fine della seconda guerra mondiale; quanto resta è tuttavia sufficiente per valutare la dimensione e il profilo di un patronato artistico che, se pure non unanimemente apprezzato dai contemporanei, merita di essere ricordato come l'estremo tentativo di offrire sostegno alla tradizione accademica romana e alla esperienza di un artigianato artistico di alto livello che era maturato nell'Urbe per quattro secoli al servizio della committenza ecclesiastica e nobiliare⁵⁸: una tradizione costantemente rivolta all'antico, espressione di un gusto ormai decisamente retrospettivo, ma capace di recepire le novità affermate in campo internazionale, come l'uso delle decorazioni e degli arredi in ghisa, di nuove tecnologie (il palazzo di piazza Venezia era dotato di un ascensore a trazione idraulica), di una editoria d'avanguardia (il catalogo del Museo Torlonia sarà interamente illustrato in fototipia).

I grandi acquisti: Villa Albani

Nel 1866 il principe Alessandro acquista per 700.000 scudi la villa eretta sulla Salaria nella seconda metà del XVIII secolo dal cardinale Alessandro Albani, e da questi allestita giovandosi della consulenza di Johann Joachim Winckelmann e dell'opera di architetti come Carlo Marchionni e Giovan Battista Nolli, di pittori come Raphael Mengs e Paolo Anesi, oltre che dello stesso Cavaceppi e di Giovan Battista Piranesi⁵⁹. La “delizia” extraurbana del colto porporato amante dell'Antico (si veda la fig. 1 nell'introduzione alla sezione III) era stata creata per ospitare la sua straordinaria collezione di sculture⁶⁰, alcune delle quali rinvenute in scavi promossi dallo stesso cardinale (per esempio nella villa imperiale di Anzio)⁶¹, molte acquistate da prestigiose collezioni più antiche, tra cui quella del cardinale Ferdinando de' Medici collocata nella villa sul Pincio; quelle del cardinale Ippolito d'Este, della famiglia Farnese, di Cristina di Svezia.

Al momento dell'acquisto proprietaria di questo gioiello del gusto neoclassico, luogo di culto dell'Antico e meta di tutta l'aristocrazia europea del Grand Tour, ricco di opere sovente di qualità eccelsa, è la famiglia Castelbarco, essendosi estinta la linea principale della discendenza del pontefice Clemente XI.

Nel 1866 la villa Albani non è in realtà più quella del grande cardinale Alessandro e del Winckelmann⁶², che vediamo sommariamente documentata dal suo primo catalogo, edito da Stefano Morcelli nel 1785, a sei anni di distanza dalla morte del suo fondatore. La villa era stata infatti duramente colpita da un colossale atto di sequestro, disposto nel 1798 dal governo francese, in base al quale dalla residenza suburbana del cardinale erano state asportate 516 sculture, per lo più tutte quelle citate da Winckelmann nei suoi scritti, e pertanto divenute punto di riferimento obbligato per la cultura artistica e antiquaria europea: tutte opere destinate ora ad arricchire il costituendo Musée Napoléon.

La complessa serie di vicende che investono la capitale dello Stato Pontificio negli anni finali del Settecento,



e che vedono alternarsi nell'Urbe governanti francesi, napoletani, e pontifici, consentirà alla famiglia Albani di recuperare una parte consistente delle sculture già asportate, mentre il resto, e con questo alcune delle opere più famose della collezione, riuscirà a raggiungere la sua meta Oltralpe.

Negli anni iniziali dell'Ottocento, in una situazione politica apparentemente consolidata, la famiglia Albani aveva quindi proceduto ad un'operazione di ripristino della residenza suburbana, ricollocandovi le opere recuperate e cercando di colmare le vistose lacune introducendovi nuovi pezzi, spesso di rango inferiore⁶³.

Pochi anni più tardi l'inattesa caduta di Napoleone e il crollo dell'Impero offrono all'attuale proprietario della villa, il principe Carlo Castelbarco, la possibilità del recupero della parte della collezione emigrata a Parigi, e già parzialmente esposta nel Musée Napoléon.

La trattativa condotta a Vienna da Antonio Canova, provvisto di una documentazione del tutto inadeguata, porta alla restituzione di solo 66 delle 132 sculture perdute, sculture che il principe, non in condizione di sostenere la spesa di un trasporto da Parigi a Roma, molto volentieri pone in vendita⁶⁴, trattenendo per sé solo il celeberrimo rilievo con Antinoo, universalmente ritenuto la perla della collezione, che riprenderà il suo posto sul camino del Gabinetto del Casino Nobile a lui intitolato, dove un calco lo aveva sostituito per quasi un ventennio.

Se pure fortemente depauperata rispetto alla originaria consistenza, la residenza acquistata dal principe Alessandro contiene tuttavia ancora sculture di altissimo pregio: una serie di rilievi originali greci, già usati in epoca imperiale come arredo degli *Horti* delle grandi famiglie senatorie⁶⁵, tra i quali eccelle il cd. Rilievo del cavaliere Albani, spettacolare prodotto della scuola fidiaca; una serie di capolavori del gusto classicistico di età romana, tra cui il citato rilievo con Antinoo; opere di stile arcaistico, all'epoca apprezzate come prodotti di arte etrusca; sarcofagi con decorazioni mitologiche di particolare pregio; importanti rilievi storici, una intera collezione di sculture egizie; esemplari di arte neoattica di primaria importanza; opere in marmi rari, ecc.

In seguito all'acquisto vengono condotti nella villa consistenti lavori di riordino, che modificano ulteriormente la sua immagine originaria, adeguando la residenza al gusto tardo ottocentesco: come si dirà più sotto (si veda l'introduzione alla sezione III), in conseguenza della abolizione di un certo numero di fontane, ne vengono rimossi gli elementi decorativi, questi per lo più trasferiti poco più tardi al Museo della Lungara.

Gli ultimi scavi

Abbiamo abbondanti informazioni sui rinvenimenti di sculture effettuati in questo periodo nelle proprietà Torlonia in occasione di lavori o di regolari interventi di scavo⁶⁶: Alessandro riapre le indagini nei siti già esplorati dal padre, alla Villa dei Quintili (1861), alla Caffarella (1834, 1864-68; 1877-78), al Quadraro (1834); nella tenuta di Roma Vecchia sulla via Latina (1882), ma promuove anche nuove indagini sull'Appia, a Casal Rotondo e a Roma Vecchia-Tavolato (1861-73), negli Orti Cesarini alla Marmorata, nella necropoli di Vulci a Canino, nella proprietà di Musignano, alla Cecchignola (1864-68); a Torricola (1878-80); soprattutto estesi gli scavi nei possedimenti di Porto (1857-58; 1864-69), che frutteranno importanti rinvenimenti, confluiti nel nuovo Museo alla Lungara. Gli scavi nella zona di Campo Salino, Porto e Mercatello proseguiranno anche dopo la morte di Alessandro, ma le loro vicende non toccano più la storia del Museo.

4. Il Museo di Alessandro Torlonia

Dopo la metà del secolo la famiglia Torlonia dispone quindi di un quantitativo esorbitante di marmi antichi, certamente assai superiore alle esigenze di arredo delle dimore utilizzate a Roma e fuori. Questa circostanza sembra causa determinante della iniziativa, promossa dal principe Alessandro, di fondare un museo, riadattando un edificio in via della Lungara, precedentemente usato come opificio per la lavorazione della lana⁶⁷.

In questo entreranno le circa 135 sculture dell'acquisto Giustiniani; una selezione delle sculture provenienti dallo Studio Cavaceppi non utilizzate per l'arredo del palazzo di famiglia e della villa sulla Nomentana; una cinquantina di pezzi prelevati da Villa Albani; i reperti dei vari scavi e gli acquisti singoli.

Il museo viene alloggiato nel vasto stabile, opportunamente riadattato e suddiviso in settori, come dimostra la pianta edita nel 1883 nel catalogo del Museo redatto da Pietro Ercole Visconti, che ne è il primo curatore; nel 1876, all'atto della sua prima presentazione ufficiale, esso ospita 517 sculture, destinate successivamente a crescere, fino a raggiungere il numero di 620 nel 1884-85, al momento della edizione del definitivo catalogo di Carlo Lodovico Visconti, dove tutte le sculture sono illustrate mediante tavole in fototipia realizzate dalla ditta Danesi. L'opera, dalla pregevole veste editoriale, mai posta in vendita, costituisce il primo catalogo di una collezione di sculture antiche riprodotte fotograficamente⁶⁸. La cura e l'organizzazione del Museo sono affidate a due dei maggiori esponenti della scienza archeologica del tempo, ultimi discendenti di una dinastia iniziata con Ennio Quirino Visconti, tutti investiti della carica di Commissari alle Antichità fino alla costituzione dello Stato unitario.



Le sculture sono disposte nel Museo come in un magazzino di studio, su banconi di legno, o su basi, sempre in legno, dipinte ad imitazione del granito rosa egiziano, fornite di numero di inventario su etichette a stampa; etichette, ugualmente a stampa, con il nome del personaggio raffigurato sono applicate sui plinti della serie di oltre 100 busti con ritratti che compongono l'impressionante galleria iconografica posta in finale dell'esposizione, mentre sculture di piccole dimensioni o a carattere decorativo trovano posto su colonne, rocchi o basamenti di marmo colorato; alcuni di questi, di forma più elaborata, forse provenienti dallo Studio di Bartolomeo Cavaceppi.

Tramite l'acquisto del patrimonio di quest'ultimo, e delle collezioni Giustiniani e Albani, oltre alle acquisizioni isolate, vengono così a riunirsi nel nuovo Museo sculture precedentemente conservate nelle grandi raccolte gentilizie romane: dalle collezioni Cesarini, Caetani, Ruspoli; dalla villa del cardinale Rodolfo Pio da Carpi, dalla collezione Savelli al Teatro di Marcello, dalla Villa Barberini di Castel Gandolfo, che affiancheranno i reperti dei più recenti scavi. Spesso le opere di scavo hanno provenienze prestigiose: le necropoli delle vie consolari, le ville del suburbio, le Terme di Caracalla, le ville imperiali di Anzio, di Tivoli.

Sotto la direzione dei due Visconti prende forma una nuova entità: le sculture di antica collezione conservano ancora per lo più i restauri e le integrazioni risalenti all'epoca della loro costituzione; alcune di queste, e i nuovi reperti, saranno però sottoposti ad un'operazione di revisione e integrazione ad opera di due restauratori di fiducia del principe Alessandro Torlonia, Filippo Gnaccarini e Colombo Castelpoggi⁶⁹, che si produrranno anche nella creazione di complessi *pastiches* utilizzando pezzi antichi di diversa provenienza. Il gusto pesante delle integrazioni realizzate in questa fase contrasta fortemente con la qualità e l'eleganza degli interventi realizzati tra il XVI e il XVIII secolo.

Questa composita congerie di materiali, alla quale gli ultimi interventi tendono a conferire una tonalità uniforme, viene incorporata in un nuovo ordinamento, che, conformemente alla sensibilità dell'epoca, non terrà conto delle diverse origini dei materiali, curando piuttosto accostamenti tematici ed effetti di simmetria; in questo emerge appena l'idea di comporre una "Stanza degli animali" forse a ricordo di quella realizzata nei Musei Vaticani, e una "Sala delle Muse", da sempre tema obbligato di una collezione di sculture antiche; oltre alla formidabile costruzione della serie ritrattistica posta in finale, che replica l'esempio della Stanza degli Imperatori del Museo Capitolino, e che, come un grande episodio corale al termine di una monumentale sinfonia, chiude il Museo di Alessandro Torlonia. La spettacolare sequenza di busti con ritratti di imperatori – o presunti tali – costituisce ad un tempo un monumento celebrativo della scienza antiquaria coltivata nella famiglia Visconti e un trasparente strumento di autorappresentazione del munifico fondatore; con tutto il suo museo questi esprime un tardivo ma convinto omaggio al mito dell'Antico, di cui si era per secoli nutrita la fama dell'Urbe. Il catalogo di Pietro Ercole e Carlo Ludovico Visconti è nel suo insieme testimonianza preziosa dello stato raggiunto dalla scienza antiquaria tardo ottocentesca, ancora alle soglie di un radicale rinnovamento metodologico.

Se l'inusitato accumulo di marmi antichi può avere avuto all'inizio, col duca Giovanni, motivazioni di interesse economico e finalità puramente rappresentative, esso impone alla fine, per la sua stessa consistenza, un esito di carattere sistematico, sorretto da un progetto a carattere scientifico, confermato dalla parallela creazione di una ricca Gipsoteca su modello delle istituzioni universitarie europee⁷⁰; un progetto nel suo complesso eccezionale, che per alcuni aspetti trova in Roma un precedente solo nell'altrettanto eccezionale impresa del marchese Campana⁷¹.

Ai due principi Torlonia si deve in definitiva il merito, tramite questa onnivora impresa collezionistica, di avere salvato dalla distruzione una delle pochissime ville storiche dell'Urbe scampata alla devastante urbanizzazione dell'età umbertina, e di avere impedito, in un momento in cui si celebrava l'ultimo atto di aggressione al suo patrimonio di antichità, la dispersione sul mercato, e l'emigrazione, degli ultimi residui significativi del grande collezionismo romano del passato, tra i quali contano marmi oggetto di infiniti ricordi grafici, di studi e di rielaborazioni da parte degli artisti europei che per tre secoli si erano rivolti ai resti della eredità artistica del mondo greco e romano come insuperabile modello formale.

Le sculture antiche, che in parte si espongono in questa mostra, sono una componente determinante in questo ultimo, sfarzoso episodio di mecenatismo artistico di cui i principi Torlonia si rendono responsabili con i loro palazzi e le loro ville, ed infine con il Museo: segni di una perdurante memoria dell'Antico e insieme strumento di legittimazione sociale, come anche di complesse operazioni economiche, queste ultime a loro volta riflesso – insieme alle acquisizioni fondiarie su cui si esercitano gli scavi – di radicali mutamenti storici. Il destino dei loro contenitori architettonici e le modifiche che questi subiscono nel corso del secolo sono inseparabilmente legati alla trasformazione della vecchia sede del potere pontificio in capitale del nuovo, moderno Stato unitario.

Sono molto grato a Lucilla de Lachenal e Stefania Tuccinarði per l'aiuto nella stesura di questo testo.



- 1 Steindl 2008, p. 42.
- 2 Sul palazzo si veda oltre nota 13.
- 3 Sulle vicende dell'acquisto del gruppo, Hartmann 1967, pp. 28-31; da ultimo Steindl 2008, pp. 143-146; Monsagrati 2008, pp. 170 s.; Pupillo 2012 con ampia bibliografia.
- 4 Per la storia della famiglia Torlonia e della sua ascesa economica e sociale, dopo il pionieristico von Hülsen 1940 e Hartmann 1967, pp. 11 s., si veda la documentazione in Giraldi 1984 e da ultimo Steindl 1993; Felisini 2004; Ponchon 2005; Monsagrati 2008 e le voci *Giovanni e Alessandro Torlonia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 96 (2019), firmate da D. Felisini
(cfr: <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-raimondo-torlonia>; <http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-raffaele-torlonia>).
- 5 Capostipite della famiglia era un Bénédicte Tourlonias, nato a Puy-de-Dôme, cfr. Hartmann 1967, p. 11; Monsagrati 2008, p. 162.
- 6 Il cognome è tramandato in varie forme. Si adotta qui quello utilizzato nella letteratura più recente.
- 7 Felisini 2004, p. 50: nel marzo 1797 viene acquistata la tenuta di Roma Vecchia sull'Appia, di oltre 1000 ettari, dal marchese Massimo (per Felisini 2004, cit., acquistata dall'Arciconfraternita del Sancta Sanctorum per 94.000 scudi).
- 8 Felisini 2004, p. 71: nel 1803 vengono acquistati il feudo di Bracciano e la contea di Pisciarelli per 400.000 scudi dagli Odescalchi, da cui il titolo di duca ottenuto nel 1812-13, titolo che però sarà riscattato dagli stessi Odescalchi nel 1842.
- 9 Per gli acquisti di proprietà terriere da parte di Giovanni Torlonia da ultimo Felisini 2004, pp. 71 s.; Monsagrati 2008, p. 174. In particolare: nel settembre 1797 viene acquistata la tenuta dell'Acquataccio, Felisini 2004, p. 194; una porzione della tenuta di Santa Maria Nuova-Statuario o Maranella dalla Congregazione dei monaci benedettini olivetani di Santa Francesca Romana (466 ettari, per 12.000 scudi), Felisini 2004, p. 58; una quota, la cd. "Riserva" della tenuta di Porto (3.385 ettari), Felisini 2004, p. 58; nel 1816 la tenuta della Caffarella (su cui ora Dubbini 2018, pp. 181-184); nel 1822 i possedimenti di Capodimonte, Marta e Bisenzio, acquistati dal principe Poniatowski; nel 1828 la tenuta di Torre San Mauro in Romagna dai Braschi Onesti; le tenute di Carnebianca e Vallescaja (poi passate al figlio secondogenito Carlo) con le tenute di Malpicino e Torricella de' Prati (poi girate al primogenito Marino, Felisini 2004, p. 91)
- 10 Felisini 2004, p. 71.
- 11 *Ibidem*; il titolo sarà ereditato dal figlio Marino.
- 12 In generale sulla villa: Steindl 1993; *Villa Torlonia* 1986; Campitelli 1989; Campitelli 1991; Campitelli 1997; Campitelli 2002, Campitelli 2008. Per le vicende delle antichità Ghiandoni 1993; R. Bosso, in Campitelli 2002, pp. 77-141; per le acquisizioni di terreno Quintavalle 2017.
- 13 Sul palazzo, eretto da Carlo Fontana per il conte Bigazzini, poi in proprietà Bolognetti, in generale Hartmann 1967; Steindl 1993; Steindl 2008; più in generale Michel 1986. Per la documentazione fotografica eseguita prima della demolizione: *Grande vente* 1901; Iozzi 1902; *Grande vente* 1902; Tancredi 1903.
- 14 Felisini 2004, p. 63; Monsagrati 2008, p. 167: secondo la definizione di una nipote di M.me Récamier.
- 15 Per questi aspetti mondani Hartmann 1967, pp. 14-17.
- 16 Facciate di San Pantaleo (1806) e Santi Apostoli (1827) del Valadier (Hartmann 1967, p. 12); si veda per la prima Debenedetti 1985a, n. 46, pp. 47 s.; n. 474, p. 333.
- 17 Felisini 2004, p. 70.
- 18 Nella villa, acquistata per 8.000 scudi e rivenduta nel 1835, Giovanni offrirà un ricevimento l'8 ottobre 1797 per Luciano Bonaparte: Felisini 2004, p. 51; Cremona 2016,



- pp. 72 s., n. 73, con la pianta di Augustin-Théophile Quantinet (1795-1867).
- 19 Per l'acquisto dei due palazzi Bolognetti, stipulato il 5.01.1808 al prezzo di 30.000 scudi, Steindl 2008, p. 141.
- 20 Acquistato per 8.200 scudi dal figlio Marino: Felisini 2004, pp. 71 s.
- 21 Acquistato con altri immobili per 94.000 scudi: Felisini 2004, p. 94.
- 22 La villa, già Costaguti, è acquistata nel 1818 per 5.500 scudi e rivenduta nel 1832 a Camillo Borghese per 12.000 scudi; sulla villa e le sue antichità da ultimo Cellini 2019, pp. 23 s.
- 23 Su cui Olivetti 2004; Cogotti 2012.
- 24 Felisini 2004, p. 72; sulla villa, sostanzialmente inedita, notizie in Belli Barsali, Branchetti 1975, p. 152; Campitelli 1991, pp. 70-76. La proprietà è ereditata dal figlio secondogenito di Giovanni, Carlo, che la ristruttura e inaugura nel 1838; sulla figura di questi si vedano gli scritti, di taglio agiografico, di Jouve 1848 e Giacoletti 1849 (in particolare per la villa le pp. 63-65 e 68-73).
- 25 Acquistata nel 1821, già di proprietà di Carolina Amalia di Brunswick, moglie separata di Giorgio IV, cfr. Campitelli 2008, p. 130.
- 26 Sul lascito del Cavaceppi e le sue vicende in relazione alla collezione Torlonia: Gasparri, Ghiandoni 1993; *Cavaceppi* 1994.
- 27 Su questi si vedano ora gli studi raccolti in Pacetti 2018.
- 28 Gasparri, Ghiandoni 1993, pp. 221-226; l'inventario *post mortem* dei beni del Cavaceppi steso tra il 18 dicembre 1799 e l'11 aprile 1800, Gasparri, Ghiandoni 1993, pp. 221-256; quello steso immediatamente dal Pacetti tra il 4 e il 10 febbraio 1802 in vista della vendita, Gasparri, Ghiandoni 1993, pp. 257-295; inoltre, *ivi*, altri documenti a pp. 299-306.
- 29 Cfr. Inv. Guattani; trascrizione anche in *Memoria* 1980, pp. 125-134; si veda inoltre la versione commentata edita in Steindl 1993, pp. 175-223.
- 30 Vitali s.a.; sul Vitali, Mazzarelli 2008.
- 31 Sulla edizione a stampa della collezione da ultimo *Giustiniani* 2001; sulla vicende delle sculture Giustiniani acquistate da Giovanni Torlonia *Memoria* 1980, pp. 53-61; *ivi* Documenti, e in Gallottini 1998a; Danesi Squarzina 2003; sulla collezione ancora Gallottini 1998b, Cellini 2001. Per il prestito: Felisini 2004, p. 70.
- 32 *Memoria* 1980, pp. 53 ss.; trascrizione integrale di una copia del documento nelle carte Visconti, *ivi* Documenti, n. 4. L'inventario fu seguito da una edizione italiana a stampa nel 1811 ad opera dello stesso: Visconti 1811.
- 33 Alcuni dei quali recentemente editi, si veda sopra nota 31; tra questi fondamentali l'inventario redatto il 3 febbraio 1638, dopo la morte del marchese Vincenzo, che contiene importanti indicazioni sullo stato di conservazione dei pezzi e sui loro restauri; l'inventario redatto da Vincenzo Pacetti nel 1793, oltre alla *Indicazione* del Visconti del 1811 sopra citata; editi in *Memoria* 1980, cit.; Gallottini 1998a; Danesi Squarzina 2003; si veda inoltre la testimonianza di von Ramdohr 1787, pp. 34-51.
- 34 *Memoria* 1980, cit.; Strunck 2001.
- 35 Sull'episodio Felisini 2004, p. 70.
- 36 Quando viene effettuato nel palazzo un ultimo sopralluogo della Commissione delle Antichità, di cui abbiamo rapporto, cfr. *Memoria* 1980, pp. 54 s.
- 37 Su questi si veda più avanti S. Tuccinardi, introduzione alla sezione II.
- 38 Sul personaggio, oltre a quanto citato in nota 4, si vedano anche testimonianze più vicine a lui, come Soderini 1886, Cavallini 1878. Per l'attività di Alessando in campo finanziario in particolare ora Felisini 2004, pp. 81-190; Monsagrati 2008, pp. 176-188.
- 39 Felisini 2008, p. 110; Monsagrati 2008, p. 178.



- 40 Tra i più importanti acquisti di Alessandro, su cui in generale Felisini 2004, pp. 185-201: la tenuta di Cecchignola (1831); parte della tenuta di Tor Carbone, dalla marchesa Lepri Cusani (1835); i possedimenti di Torrita, acquistati dal marchese Emanuele De Gregorio per 48.000 scudi nel 1835; i possedimenti di Castellina, Palata, Guisa nelle province di Bologna e Ferrara, venduti dal marchese Pepoli nel 1854; oltre 3.000 ettari di terreni a Porto e Campo Salino, le tenute di La Vignola, Tor Bufalara e Ponte Galeria acquistati per 280.000 scudi dalla famiglia Pallavicini nel 1856; dagli stessi Pallavicini, la tenuta della Caffarella, circa 160 ettari, del valore di 22.000 scudi; le tenute di Casetta degli Angeli, 87 ettari, acquistate dagli eredi Raggi e dai monaci Camaldolesi, stimate 5.000 scudi, quelle del Quadraro, 350 ettari del valore di 50.000 scudi, e della Muratella, cedute dai Barberini; la tenuta di San Lorenzo, oltre a ulteriori terreni in San Mauro di Romagna, che estendono la proprietà Torlonia ad una superficie di 2.000 ettari: Felisini 2004, p. 188.
- 41 Felisini 2004, p. 187.
- 42 Acquistato per 520.000 scudi: Felisini 2004, p. 188.
- 43 Sulla vigna, e i molteplici cambi di proprietà, Mazza 2010. Al fratello Marino giungerà, per vicende ereditarie della moglie Anna Maria, la villa già Cesarini a Frascati: Olivetti 2004.
- 44 Felisini 2004, p. 189.
- 45 Su cui da ultimo: *Tesoro del Lago* 2001.
- 46 Per la politica agraria della famiglia in una fase più tarda: Impiglia 2016.
- 47 Battezzato ora Teatro Apollo, si veda Hartmann 1967, p. 12; inoltre Debenedetti 1985a, nn. 503-505 pp. 344 s., n. 546 p. 357.
- 48 Acquistato nel 1843 dagli Sforza Cesarini, ristrutturato dal Valadier: Felisini 2004, p. 210; Monsagrati 2008, pp. 171, 177.
- 49 Hartmann 1967, p. 12; Steindl 1991. Per interventi minori in chiese diverse: Quintavalle 2001; Quintavalle 2016.
- 50 Si veda sopra nota 13; sulle modifiche apportate da Alessandro da ultimo Felisini 2004, pp. 105 s.; Steindl 2008, pp. 153-160.
- 51 Moroni, *Dizionario*, CI, p. 8; cfr. Monsagrati 2008, p. 181.
- 52 Giudizi spietati dei contemporanei sul palazzo di Alessandro sono riportati in Hartmann 1967, p. 15; *ivi*, p. 16 la descrizione di un ballo nel 1833 di Hans Christian Andersen.
- 53 Si veda sopra nota 12; in particolare per le modifiche di Alessandro da ultimo: Campitelli 2008, pp. 134-139.
- 54 Oltre ai numerosi studi di Alberta Campitelli sulla villa già citati, per questo aspetto si veda Campitelli 1991.
- 55 Per la festa inaugurale del 1836: Campitelli 1997, p. 339; sui ricevimenti del 1840 e i successivi del 1841, del 1851 e 1852: Gabrielli, *Regesti*, p. 345.
- 56 Checchetelli 1842; inoltre i cataloghi delle vendite all'asta, cit. sopra in nota 13. La collezione di sculture antiche fu trasferita, insieme a parte di rilievi moderni, nel palazzo di Borgo, dove tuttora si conserva; mentre furono oggetto di donazione pubblica alle Gallerie Nazionali da parte della principessa Anna Maria la quadreria e il gruppo di Ercole e Lica con la serie di 12 sculture di divinità commissionate da Alessandro che lo attorniarono nella nuova sistemazione del palazzo. Inizialmente collocate in Palazzo Corsini, queste ultime sono state riunite al gruppo canoviano nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel 1997 (si veda *Maestà di Roma* 2003, pp. 411-415), ora purtroppo nuovamente smembrate.
- 57 I teatri di Tordinona, Alibert e Argentina sono messi all'asta nel febbraio 1850; Monsagrati 2008, p. 171.



- 58 Da ultimo Poppi 2003.
- 59 In generale sulla villa da ultimo *Forschungen zur Villa Albani* 1982; Debenedetti 1985; per aspetti particolari Gasparri 1985; Gasparri 1994; Gasparri 1996, Gasparri 1999; Gasparri 2009; per l'acquisto Monsagrati 2008, p. 187; per le vicende delle sculture *Memoria* 1980, pp. 61-62; Allroggen Bedel 1982; Gasparri 1982; Gasparri 2007a; cataloghi delle sculture Morcelli 1785; Morcelli, Fea 1803; Morcelli, Fea, Visconti, 1869; *Villa Albani I-V* 1989-1998.
- 60 Un aggiornamento di quanto scritto in *Villa Albani I-V* 1989-1998 è in Gasparri 2007a.
- 61 Cacciotti 2001.
- 62 Morcelli 1785.
- 63 L'operazione di ripristino, dagli esiti non sempre adeguati al primitivo rango della collezione, viene documentata dal nuovo catalogo della villa, Morcelli-Fea 1803; si veda anche per nuovi inserti Gasparri 2007a, pp. 81 s.
- 64 Una ventina saranno acquistate dal Louvre (che trattiene anche le sculture sfuggite alle richieste del Canova); le altre da Ludovico di Baviera per la Glyptothek di Monaco: Gasparri 1982, Allroggen Bedel 1982.
- 65 Gasparri 2009.
- 66 Si veda oltre S. Tuccinardi, introduzione alla sezione II.
- 67 Cataloghi del Museo Torlonia: Visconti 1876; Visconti 1880; Visconti 1881; Visconti 1883; Visconti 1884-1885. Per la storia della collezione *Memoria* 1980; de Lachenal 1992; Gasparri 1993; Gasparri 2007a.
- 68 Sulle caratteristiche del catalogo Gasparri 2016.
- 69 Sono questi gli unici nomi ricordati nei cataloghi del Museo; in generale sui restauri dei marmi Torlonia si veda in questo catalogo il saggio di L. de Lachenal.
- 70 Su questa Gipsoteca, collocata in Villa Albani e frequentata dagli allievi di Emanuel Löwy alla fine dell'Ottocento, si veda da ultimo Picozzi 2013, p. 60 con bibl.
- 71 Sull'effimero museo del marchese Giovanni Pietro Campana e le sue vicende si veda ora *Campana* 2018.



Progetto di allestimento

David Chipperfield
**Messinscena
dei marmi Torlonia**

Quattro anni fa, assieme a Giuseppe Zampieri, Direttore e Socio di David Chipperfield Architects Milano, avemmo il privilegio di visitare il luogo in cui gli oltre 600 marmi Torlonia sono conservati da decenni. Al riparo dalla luce del giorno e dal mondo di superficie, scoprire questa moltitudine di sculture ci sembrò quasi una scoperta archeologica.

Sebbene ogni singola opera fosse notevole, con la sua propria storia e il suo carattere resiliente, si percepiva immediatamente che anche la Collezione stessa fosse, nella sua totalità, un'opera d'arte con una storia duratura – quasi mitologica – che esigeva di essere finalmente rivelata e per questo dobbiamo ringraziare Fondazione Torlonia che ha deciso di condividere i primi 100 marmi restaurati.

Come Architetti, abbiamo fiducia nel potere di tutto ciò che è fisico, nonostante la crescente virtualizzazione del mondo che ci circonda. Abbiamo la certezza che chiunque vedrà queste opere straordinarie percepirà il potere della loro presenza ed apprezzerà la straordinaria fortuna di essere testimoni della loro complessa storia, che ci mostra il pensiero e la genialità di un'altra civiltà.

Ispirati dalla conoscenza e dall'entusiasmo del Professor Salvatore Settis, abbiamo avuto il privilegio di comprendere la reale importanza di queste opere, non solo come reperti storici ma come preziosi testimoni nel tempo dell'attività dell'uomo.

La trasformazione di molte di queste opere da parte degli artisti del XVI e XVII secolo, in particolar modo Pietro e Gian Lorenzo Bernini, ci ricorda che la storia non è una realtà avulsa dal presente, bensì un'occasione per riflettere su di esso.

Il gruppo di David Chipperfield Architects Milano, guidato dall'Architetto Cristiano Billia, ha lavorato a stretto contatto con il Professor Salvatore Settis e il Professor Carlo Gasparri sin dall'inizio del Progetto Curatoriale. Il Progetto di Allestimento ha messo al centro dell'attenzione l'arte della Collezione tanto quanto le opere scultoree stesse, considerando contemporaneamente diversi livelli; è stato quindi un enorme privilegio lavorare con questi due brillanti storici.

L'allestimento presso Villa Caffarelli delle circa 100 sculture selezionate guarda innanzitutto al catalogo della Collezione Torlonia del 1885 e alle prime fotografie di ciascuna opera che esso include.

Queste immagini ritraggono ogni scultura su uno sfondo nero, che astrae il disegno dell'opera stessa esaltandone i dettagli e i caratteri individuali. Dato che le opere allestite coprono una varietà di scenari ed epoche, ci siamo resi conto che possono essere più direttamente apprezzate, sia individualmente sia collettivamente, su uno o più sfondi omogenei.

L'allestimento delle quasi 100 sculture prende ispirazione dall'evoluzione delle opere della Collezione, che non sono organizzate per tipologia bensì per acquisizione.

Le cinque sezioni, che seguono una sequenza narrativa con cronologia invertita, sono caratterizzate da un sistema di vari colori utilizzati per la diversa definizione delle aree, mentre un sistema di plinti variabili articola la varietà e la dimensione delle opere scultoree.

L'allestimento crea un'architettura che risponde agli spazi di Villa Caffarelli e al luogo.

I plinti si ergono a diverse altezze e le piattaforme continue in mattoni grigio scuro sono trattate come estrusioni dalla pavimentazione – un riferimento alle antiche architetture romane – da un lato, tridimensionalmente e tradizionalmente, in blocchi di laterizio e dall'altro un riferimento all'antico Tempio di Giove Ottimo Massimo: il più grande monumento esistito in Campidoglio con fondazioni tettonicamente e tradizionalmente in blocchi di cappellaccio.

I plinti, formati da mattoni, sono a tutti gli effetti strutture architettoniche con la doppia funzione di basamento e fondazione ma non sono piedistalli, ovvero strutture decorative di varia forma e materiale con l'intento di rappresentare e completare in rilievo e plasticamente la scultura.

L'intento, attraverso questo allestimento, è quello di promuovere il valore di queste opere e lo straordinario sapere che le circonda. Per noi Architetti è un onore avere un ruolo nella storia della Collezione Torlonia e, soprattutto, lavorare in dialogo con opere di bellezza senza tempo, eredità che andrà oltre noi e il nostro tempo nel futuro.



08

Selezione immagini per la stampa

La riproduzione fotografica delle immagini delle opere o delle stesse in allestimento è autorizzata solo per finalità giornalistiche, di cronaca e di promozione della mostra

I Marmi Torlonia. Collezionare Capolavori

(Roma, Musei Capitolini, Villa Caffarelli. 14 ottobre 2020 – 29 giugno 2021).

È vietata la riproduzione e diffusione per usi commerciali, diretti e indiretti.

Le seguenti foto insieme agli scatti dell'allestimento sono disponibili per la stampa al link <https://www.electa.it/ufficio-stampa/the-torlonia-marbles/>

01. Ritratto di fanciulla

Marmo bianco a grana cristallina molto fine
circa 50-40 a.C.

alt. 0,34 m; alt. della testa 0,18 m

Da Vulci (Visconti)

Collezione Torlonia

©FondazioneTorlonia PH Lorenzo De Masi



02. Ritratto maschile, detto Eutidemo di Battriana

Marmo greco
fine III-inizi II secolo a.C.

alt. 0,34 m; alt. della testa 0,29 m

Dalla collezione Giustiniani

Collezione Torlonia, c.d. Eutidemo,

©FondazioneTorlonia PH Lorenzo De Masi



03. Ritratto maschile su busto moderno, detto Vecchio da Otricoli

Marmo greco per la testa, italico per il busto
circa 50 a.C.

alt. del busto-ritratto 0,79 m;

alt. della testa 0,23 m

Da Otricoli (Visconti)

Collezione Torlonia

©FondazioneTorlonia PH Lorenzo De Masi





04. Bassorilievo con veduta del Portus Augusti

Marmo pentelico con tracce di policromia
intorno al 200 d.C.

alt. 0,75 m; largh. 1,22 m

Da Porto (1864)

Collezione Torlonia

©FondazioneTorlonia PH Lorenzo De Masi



**05. Statua di divinità con peplo,
detta Hestia Giustiniani**

Marmo pario

replica del 120-140 d.C. circa

da originale del 470-60 a.C.

alt. 1,99 m

Dalla collezione Giustiniani

Collezione Torlonia

©FondazioneTorlonia PH Lorenzo De Masi



06. Statua di caprone

Marmo bianco

corpo della fine del I secolo d.C.

con testa attribuita a Gian Lorenzo Bernini
(1598-1680)

lungh. 1,35 m; largh. 0,44 m; alt. 0,93 m

Dalla collezione Giustiniani

Collezione Torlonia

©FondazioneTorlonia PH Lorenzo De Masi





La poetica Fanciulla Torlonia, la grande tazza con le fatiche di Ercole o la straordinaria serie dei busti imperiali: saranno le opere a raccontare la storia della Collezione Torlonia, nota come la più importante collezione privata di sculture greco-romane al mondo, scaturita dalla passione per l'arte di diverse generazioni della Famiglia Torlonia che trova il suo compimento nella Fondazione. La Fondazione Torlonia nasce infatti per volere del Principe Alessandro Torlonia (1925-2017), con lo scopo di preservare e promuovere la Collezione Torlonia e Villa Albani Torlonia, “*eredità culturale della Famiglia per l'umanità*” da tramandare alle generazioni future. Insieme, oltre a essere un eccezionale patrimonio artistico, riflettono alcuni momenti fondamentali della nostra civiltà, della storia del collezionismo, dell'archeologia e del restauro: la Collezione Torlonia, in quanto immagine di un significativo spaccato della storia del collezionismo di antichità, e Villa Albani Torlonia, sublime testimonianza di unità di ragione e natura, in quanto intatta rappresentazione del gusto settecentesco.

Due straordinari complessi artistici destinati a incontrarsi nel corso della storia, preservati con cura sotto l'egida della stessa Famiglia, attraverso una costante e scrupolosa attività di conservazione che la Fondazione ha proseguito ottenendo importanti risultati: il programma di conservazione di Villa Albani Torlonia – con il restauro di suoi numerosi ambienti, dell'affresco di Anton Raphael Mengs, il *Parnaso*, considerato il manifesto pittorico del Neoclassicismo e delle oltre cento sculture del *Kaffeehaus* – parallelamente all'apertura dei Laboratori Torlonia per lo studio ed il restauro degli oltre seicento marmi della Collezione.

Grazie a un accordo sottoscritto con la Fondazione Torlonia, Bvlgari ha contribuito come *main sponsor* al restauro delle novantadue opere esposte in mostra, restaurate dalla Fondazione Torlonia con il contributo della *maison*. Il progetto è stato curato dall'abile squadra di restauratori di Trasmissione al Futuro, coordinata con dedizione dalla Dott.ssa Annamaria Carruba. Il contributo al restauro rappresenta per Bvlgari un omaggio alle sue radici greco-romane e al concetto classico di maestosa bellezza che da sempre ne permea la creatività. Per supportare ulteriormente questo prestigioso progetto, Bvlgari è anche *main sponsor* della mostra.

Il restauro è un momento di conoscenza in cui si getta nuova luce sulla storia delle opere: durante i lavori sono infatti emerse alcune interessanti scoperte come le tracce di colore presenti sul Rilievo di Porto del III sec. d.C. – un importantissimo pezzo di scavo rinvenuto nella proprietà della Famiglia suburbana di Porto (c.a. 1864) – e il mirabile intervento di Gian Lorenzo Bernini sulla testa della statua del *Caprone a riposo*. Una fondamentale opera di studio e conservazione di cui la Fondazione Torlonia è assoluta promotrice, agendo per favorire la maggior condivisione del proprio lavoro, gettando le basi di studi, ricerche e iniziative in costante evoluzione. Essere un'istituzione dedicata a un patrimonio storico e artistico di tale rilevanza nell'epoca delle industrie 4.0



apre nuovi scenari, di cui la Fondazione vuol essere sicura protagonista utilizzando l'efficacia delle tecnologie più innovative per assolvere ancor meglio la propria missione.

Il primo importante traguardo della Fondazione viene raggiunto con lo storico accordo firmato nel 2016 con il Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo, per l'esposizione della Collezione in un tour mondiale e l'apertura della mostra inaugurale *I Marmi Torlonia. Collezionare capolavori*, frutto di un autentico esempio di collaborazione tra pubblico e privato nel segno della cultura. Un percorso che vede il suo momento iniziale nell'esposizione di un nucleo altamente rappresentativo di opere e nella pubblicazione del nuovo catalogo edito da Electa quale aggiornato ed esauriente strumento di conoscenza delle sculture, che porterà nei prossimi anni a condividere con il pubblico dell'attuale sede espositiva dei Musei Capitolini e delle prossime tappe internazionali il godimento dei capolavori della Collezione Torlonia.

La mostra, promossa dalla Soprintendenza speciale archeologia, belle arti e paesaggio di Roma e organizzata dalla casa editrice Electa, unisce all'elegante narrazione dei curatori, incentrata sulla storia del collezionismo, un allestimento lucido e sobrio firmato dallo studio di David Chipperfield Architects Milano, che ci accompagna senza soluzione di continuità tra le varie epoche nelle quali la vicenda della Collezione si è sviluppata. Busti, rilievi, statue e sarcofagi, riuniti nel corso del XIX secolo, frutto di una serie di acquisizioni delle maggiori collezioni patrizie romane, oltre che di scavi nelle terre di proprietà della Famiglia: la Collezione Torlonia non è solo una raccolta di sculture di eccezionale qualità ma anche una collezione di collezioni storiche che nel suo comporsi cristallizza il processo socio-culturale della raccolta di sculture antiche negli spazi privati che avrebbe portato alle grandiose collezioni sovrane come quelle dei Papi o dei Re di Francia, fino alla creazione di una nuova istituzione, quella del museo pubblico come lo conosciamo oggi.

Un progetto avveniristico fin dalla sua nascita, promosso dal Principe Alessandro Torlonia (1800-1886), che volle fortemente fondare il *Museo Torlonia* (1875) riutilizzando dei vecchi magazzini su via della Lungara, dove ordinare le opere con una sistemazione museale per piccoli gruppi di visitatori. Eccezionale testimonianza di questo lavoro è il catalogo del 1884-1885 curato da C. L. Visconti, avanguardistico per la sua epoca nel concetto e nella tecnica della fototipia, che riproduce in maniera assolutamente attuale l'intera raccolta, segnandone per sempre il perimetro e consegnandolo così alla Storia. Il Museo vede la luce nel 1875 durante l'epocale passaggio tra il potere temporale del papato e la proclamazione di Roma a capitale del nuovo regno sabauda, mantenendo integra la forza comunicativa e simbolica delle radici classiche. Durante la Seconda Guerra mondiale (1940) su richiesta del Ministero (Regia Soprintendenza alle Antichità di Roma) venti pezzi vennero spostati a Villa Albani Torlonia, considerata un luogo più sicuro. Successivamente quelle stesse opere vennero sistemate nel cortile di Palazzo Torlonia (ex-Giraud, in Via della Conciliazione) dove sono state



restaurate per essere incluse nella mostra. Tra gli anni '60 e gli anni '80 due progetti museali furono proposti dal Principe Alessandro Torlonia (1925 – 2017) per ospitare in maniera permanente la Collezione con la creazione di un nuovo Museo Torlonia adiacente a Villa Albani Torlonia a Roma: il progetto Moretti (1963) e il progetto Sciarrini (1997). Un terzo progetto museale fu proposto in accordo con il Mibact a Palazzo Torlonia (1991). I progetti non videro mai la luce per ostacoli durante l'iter tecnico e i passaggi istituzionali.

La Fondazione avverte la responsabilità di quella che è considerata la più grande eredità culturale della Famiglia Torlonia; condivide obiettivi e risultati tracciati nella storia stessa di questo eccezionale patrimonio artistico, da sempre condotti secondo quella visione del custodire e tramandare confluita oggi in un proficuo metodo progressivo fatto di risultati raggiungibili per piccoli passi. L'esposizione delle oltre 90 opere rappresenta il primo e necessario passaggio del percorso di fruizione pubblica della Collezione, ora accessibile attraverso una selezione rappresentativa di sculture, la pubblicazione di un nuovo catalogo ed il nuovo sito della Fondazione. La Fondazione Torlonia condivide questo momento storico con la Famiglia e ricorda il suo Fondatore, il Principe Alessandro Torlonia, la cui volontà ha tracciato il percorso recente della Fondazione, proseguito dai suoi eredi, e che ci ha portato a essere qui oggi: un'evoluzione che porterà nei prossimi anni alla creazione di un nuovo Museo Torlonia aperto permanentemente al pubblico. La Fondazione valuterà, con la Famiglia e il Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo, la collocazione ideale per l'esposizione permanente della Collezione Torlonia a Roma e, mentre le opere selezionate saranno impegnate in un tour internazionale, verranno portati avanti i restauri delle altre sculture della Collezione per nuovi progetti di mostre. *I Marmi Torlonia. Collezionare capolavori* suggella questo metodo progressivo, che assicura la trasmissione di una componente essenziale della nostra identità culturale alle nuove generazioni.

Fondazione Torlonia E. press@fondazionetorlonia.org Lara Facco P&C E. press@larafacco.com T. +39 02 36565133 Lara Facco | +39 349 2529989 | lara@larafacco.com

Electa



Via Mondadori, 1
20090 Segrate (Milano)
Tel. +39 02 7542.1

Via di San Basilio, 72
00187 Roma
Tel. +39 06 4749.7491

electa.it

La casa editrice Electa

Electa, nata nel 1945 per intuizione dello storico dell'arte **Bernard Berenson** (1865 –1959) con l'intento di studiare e **divulgare l'arte e i monumenti, tutelarli tramite la conoscenza, la documentazione fotografica e la critica**, opera oggi nell'ideazione e realizzazione di progetti editoriali e di mostre. **Da oltre settant'anni** svolge un ruolo dinamico di documentazione e di approfondimento nei diversi settori delle arti visive. **I suoi modelli editoriali** innovativi, la qualità scientifica, la ricerca costante di una propria identità grafica – negli anni Electa ha collaborato con professionisti di rilievo nazionale e internazionale - **hanno fatto storia nell'editoria illustrata**.

Grazie al rapporto privilegiato con il mondo della ricerca, la produzione editoriale di Electa (all'interno del Gruppo Mondadori) comprende saggi, raccolte di studi, atti di convegni, cataloghi di mostre, volumi scientifici, lemmari e "enciclopedie" contemporanei, guide e strumenti di visita, quaderni didattici dedicati ai monumenti e ai luoghi dell'arte d'Italia, con un catalogo di circa 2.000 titoli.

Electa si è contraddistinta inoltre negli ultimi vent'anni, come solido partner culturale di istituzioni pubbliche, fondazioni ed enti privati per condividere compiti e responsabilità organizzativi e promozionali, grazie alle competenze e ai profili specializzati della sua area "Mostre e Musei".

Oltre alla sede di Milano, **attraverso quella di Roma**, la casa editrice è attiva in particolare al fianco delle principali istituzioni culturali della capitale, per la valorizzazione del più noto patrimonio archeologico italiano e nella realizzazione editoriale di strumenti di conoscenza e di visita, oltre che di mostre: come per *I marmi Torlonia. Collezionare capolavori* per la Soprintendenza Speciale di Roma, di cui Electa cura l'organizzazione e la promozione ed è editore del catalogo.

Attraverso una vasta esperienza di **gestione dei bookshop** museali e di mostra, nata dalle prime grandi esposizioni degli anni '80, a Milano e a Venezia, e consolidata nel 1991 con l'apertura dello straordinario padiglione Stirling nei Giardini della Biennale, **Electa ha costituito una rete di librerie specializzate (tra cui il bookstore di Triennale Milano e le librerie della Biennale di Venezia)** per le principali sedi museali e aree archeologiche del Paese, affidando spesso la progettazione a nomi significativi del design contemporaneo.

Electa ha inoltre sviluppato progetti creativi nell'ambito del merchandising dedicato ai musei e ispirato alle esposizioni e all'editoria; declinando linee di oggetti che utilizzano materiali innovativi o di ricerca e grafica d'autore, per promuovere l'immagine identitaria di mostre e di musei fra i visitatori sul territorio e internazionali.

Nel 2020, in coincidenza con il suo settantacinquesimo compleanno, Electa acquisisce *Abscondita*, editore milanese nato nel 1999 con un ricco e variegato catalogo che raccoglie pensieri e riflessioni di pittori, scultori e architetti, accompagnati da saggi critici di fondamentale importanza per la storia della letteratura artistica italiana.

La casa editrice è presente, per raccontare i suoi diversi "volti", sui canali social con account ufficiali su Facebook, Twitter, Instagram, Youtube e LinkedIn e sta sviluppando nuovi progetti di comunicazione digitale dell'arte.

Ufficio stampa Electa

Gabriella Gatto
tel. +39 06 47 497 462
press.electamusei@mondadori.it

Ilaria Maggi
tel. +39 02 71 046 250
ilaria.maggi@mondadori.it

responsabile comunicazione
Monica Brognoli
monica.brognoli@mondadori.it

IL GRUPPO BVLGARI

Oggi parte del Gruppo LVMH (Louis Vuitton Moët Hennessy), Bvlgari è stata fondata nel 1884 a Roma dall'argentiere greco Sotirio Bulgari. In pochi decenni, il Marchio si è progressivamente affermato come simbolo dell'eccellenza italiana, caratterizzato da uno stile altamente distintivo, frutto di un'equilibrata combinazione di classicismo e modernità. L'Azienda ha acquisito una definitiva visibilità internazionale all'epoca della Dolce Vita, quando il negozio Bvlgari in Via Condotti diviene il luogo d'incontro prediletto per un'élite cosmopolita di artisti, attori e protagonisti del jet set. Il successo e lo spirito pionieristico della famiglia Bulgari hanno portato l'Azienda ad evolversi fino a conseguire l'attuale dimensione di protagonista globale e diversificato nel mercato del lusso, con oltre 300 negozi in tutto il mondo e un portafoglio prodotti che spazia da gioielli e orologi ad accessori e profumi. Dal 2004 ad oggi, in joint venture con Marriott International, Bvlgari ha inoltre inaugurato sei hotel cinque stelle lusso nelle maggiori capitali e destinazioni turistiche mondiali. La Maison ha annunciato quest'anno l'apertura di un Hotel Bvlgari a Roma nel 2022. Nel 2017 Bvlgari ha inaugurato a Valenza (AL) la più grande manifattura di gioielli in Europa che si affianca ai siti produttivi già presenti a Roma (alta gioielleria), Firenze (accessori), e Neuchâtel in Svizzera (orologi). L'Azienda promuove numerosi progetti di mecenatismo culturale in Italia e nel mondo e dal 2009 è al fianco di Save the Children supportando l'organizzazione per la difesa dell'infanzia nei suoi progetti internazionali, con particolare attenzione all'educazione e alle situazioni di emergenza.

I PROGETTI DI MECENATISMO CULTURALE DI BVLGARI

I progetti di mecenatismo culturale di Bvlgari hanno l'obiettivo di preservare l'inestimabile patrimonio artistico romano e italiano, trasmettendolo intatto e valorizzato alle generazioni future e al mondo intero. Uno dei primi progetti promossi dalla Maison è stato il restauro della **Scala d'Oro di Palazzo Ducale a Venezia** nel 2006, in collaborazione con Fondaco Italia. Molti progetti si focalizzano naturalmente su Roma, la città nella quale è stata fondata Bvlgari nel 1884: in quell'anno l'argentiere greco Sotirio Bulgari aprì il primo negozio in Via Sistina, sulla sommità della scalinata di Trinità dei Monti. Questo primo punto vendita fu seguito nel 1894 da un altro al civico n. 28 di Via Condotti e nel 1910 dallo negozio storico al civico n.10 nel quale a partire agli anni '20 si concentrarono tutte le attività. La **scalinata di Trinità dei Monti** per lungo tempo ha quindi collegato i tre punti vendita Bvlgari, situati proprio in una delle zone più amate dai romani e dai turisti per le passeggiate in centro.

Nel 2014, in occasione delle celebrazioni per il 130° anniversario dalla fondazione, Bvlgari ha deciso quindi di adottare il monumento come tributo simbolico a una città che ha contribuito in modo determinante al successo della Maison. Le operazioni di restauro, completate nel 2016, sono state finanziate con un contributo di 1,5 milioni di euro e sono state finalizzate alla pulitura, al consolidamento e alla protezione di tutte le superfici,

nonché a garantire la sicurezza di chi percorre il monumento con il recupero funzionale delle gradinate.

La Città Eterna non è per Bvlgari solo un palcoscenico d'eccezione ma anche un'inesauribile fonte di ispirazione. In un dialogo creativo costante che vive di citazioni e suggestioni, molti dettagli artistici e architettonici di Roma risplendono nel design dei gioielli Bvlgari. Per celebrare questa preziosa affinità, nel 2015 e 2016 la Maison ha finanziato il restauro dei mosaici pavimentali policromi della palestra occidentale d'ingresso delle **Terme di Caracalla**, il cui motivo "a ventaglio" ha ispirato la collezione *Divas' Dream*.

Nel 2016, inoltre, in occasione dell'allestimento della mostra *SerpentiForm* al **Museo di Roma – Palazzo Braschi** la Maison ha investito nel rinnovamento dell'impianto illuminotecnico dello scalone monumentale del Museo con l'obiettivo di valorizzare i magnifici stucchi che decorano il soffitto di questo gioiello architettonico nel cuore di Piazza Navona. Nello stesso anno, in collaborazione con Venetian Heritage, due dipinti di Paolo Veronese - San Girolamo nel deserto e Sant'Agata in prigione visitata da San Pietro - provenienti dalla chiesa di San Pietro Martire a Murano, sono stati restaurati con il sostegno di Bvlgari.

Nel 2017 Bvlgari sigla un accordo di sponsorizzazione con la Fondazione Torlonia per finanziare il restauro delle 92 statue della **collezione Torlonia** – la più importante collezione privata di arte greca e romana - protagoniste della mostra *The Torlonia Marbles. Collecting Masterpieces* allestita a Roma a Villa Caffarelli (Musei Capitolini) dal 14 ottobre 2020 al 29 giugno 2021.

Dal 2017 Bvlgari collabora con il Museo MAXXI di Roma per il **MAXXI BVLGARI Prize**, riconoscimento a cadenza biennale destinato a giovani artisti che abbiano realizzato la loro opera in Italia. L'opera che si aggiudica il premio entra a far parte della collezione permanente del MAXXI. Nell'edizione del 2018 il Premio è stato conferito all'artista Diego Marcon e il 27 ottobre di quest'anno si terrà la seconda edizione.

Nel 2019, grazie a una nuova convenzione con Roma Capitale, Bvlgari ha messo a disposizione un milione di Euro per rendere l'**Area Sacra di Largo Argentina** nuovamente accessibile ai turisti e ai cittadini dopo il completamento dei lavori previsto entro il 2021.

Nel 2020, infine, Bvlgari valorizzerà il **monumento dell'Ara Pacis** finanziando il relamping dell'attuale impianto di illuminazione sempre attraverso una convenzione con Roma Capitale. L'intervento, che verrà completato entro la fine dell'anno, consentirà di ammirare ancora meglio i fregi e le decorazioni nel recinto rettangolare e sull'altare attraverso luci dedicate, migliorando anche la percezione volumetrica del monumento nel suo complesso.

i marmi torlonia. collezionare capolavori

cavata, cavata,
forte, compatta delle tue vene
scavata nelle tue pieghe
levigata nella tua morbida sensualità,
pregna di luce bianca
arrossisci sotto al sole che lo prendi
rimanendo del tuo color dall'altro capo
ti sei donata a mani forticapaci
per rimanere eterna. mn

dopo il mosè di michelangelo nella chiesa di san pietro in vincoli a roma e le cappelle medicee nella sagrestia nuova della basilica di san lorenzo a firenze, marionanni scrive il progetto della luce che accompagna tutta la mostra dei marmi della collezione torlonia presso villa caffarelli ai musei capitolini di roma, attraverso uno studio attento delle opere.

'e se alla scultura mancano i lumi e le ombre, vi sono quelli e quelle che fa la natura stessa i quali e le quali si vanno variando naturalmente il che non fanno quelli dei pittori'

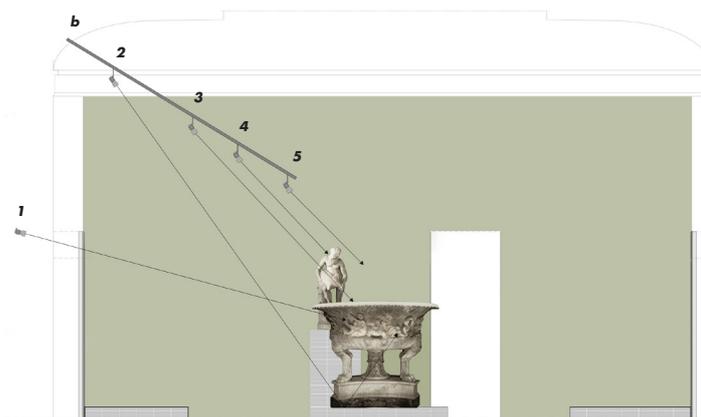
molte delle sculture, erano state scolpite per essere alla luce naturale. dettagli diversi di quelle forme sinuose e levigate, al passare delle ore del giorno e della notte, venivano messi in risalto o nascosti dalla luce naturale e dalle ombre da essa generate. come nel caso della grande tazza esposta nella sala numero 10: lo scultore aveva realizzato l'opera marmorea lasciando volutamente che il bassorilievo restasse nella penombra. il lavoro compiuto è stato quindi quello di creare una luce discreta, un lume secondario che si riflette sulla pavimentazione e avvolge con delicatezza la materia. come il bagliore dell'aurora, un lume primario - un unico lungo raggio di luce orizzontale proveniente da levante - permette la lettura del dettaglio del bassorilievo, facendo così comparire la figura sensuale e misteriosa di un ermafrodito.

il sistema n55 Viabizzuno, utilizzato per tutto il progetto di illuminazione, garantisce la massima qualità della luce e un'altissima resa cromatica: CRI - color rendering index 98 (dove 100 è il sole); ies tm-30 con rf 96 e rg 103; step macadam valore 1 (indice di valutazione della deviazione cromatica delle sorgenti luminose); fattore di danneggiamento di 0.145 f(mW/lm), dove il sole è 1433 f(mW/lm).

segundo l'insegnamento leonardesco del lume primario e del lume secondario, l'intero progetto si basa su un'armonica dialettica tra luce diretta e riflessa, tra il sole e il lume. ogni opera è illuminata da una luce diretta (lume primario) e da una luce riflessa sapientemente studiata per enfatizzare la leggibilità dei dettagli scultorei più nascosti (lume secondario). la scultura vive soprattutto della sua ombra. così come la luce naturale genera una sola ombra in tutti gli oggetti materici, allo stesso modo l'illuminazione della mostra è stata studiata affinché ogni opera non abbia un'ombra doppia, 'perfida bugiarda'. i marmi di tipologie e colori diversi vengono così valorizzati grazie ad un'illuminazione studiata e tarata sulla base di ogni singola opera.

le sculture che sono state collocate nelle varie sale di villa caffarelli vivono nei colori delle pareti, che scandiscono le epoche e i contesti originari in cui le opere stesse sono state concepite e realizzate. l'illuminazione trasforma le pareti in fondali capaci di guidare il visitatore nel percorso temporale e di dare profondità allo spazio architettonico. in tutte le sale i marmi sono quindi accarezzati da una luce morbida, non drammatica che enfatizza la sensualità dei corpi e l'espressione dei volti, attraverso un suggestivo gioco di assorbimento e riflessione. la materia d'improvviso si veste di luce e dal nulla nasce un'emozione.

'le figure di qualunque corpo ti costringono a pigliar quel lume nel quale tu fingi essere esse figure: cioè, se tu fingi tali figure in campagna, elle son cinte da gran somma di lume, non vi essendo il sole scoperto; e se il sole vede dette figure, le sue ombre saranno molto oscure rispetto alle parti illuminate, e saranno ombre di termini espediti, così le primitive come le derivative; e tali ombre saranno poco compagne de' lumi, perché da un lato illumina l'azzurro dell'aria e tinge di sé quella parte ch'essa vede; e questo assai si manifesta nelle cose bianche: e quella parte ch'è illuminata dal sole si dimostra partecipare del colore del sole; e questo vedrai molto speditamente, quando il sole cala all'orizzonte, infra il rossore de' nuvoli, ch'essi nuvoli si tingono del colore che li illumina; il quale rossore de' nuvoli, ch'essi nuvoli si tingono del colore che li illumina; il quale rossore de' nuvoli, insieme col rossore del sole, fa rosseggiare ciò che piglia lume da loro; e la parte de' corpi che non vede esso rossore, resta del color dell'aria; e chi vede tali corpi, giudica quelli essere di due colori; e da questo tu non puoi fuggire che, mostrando la causa di tali ombre e lumi, tu non faccia le ombre e i lumi partecipanti delle predette cause, se no l'operazione tua è vana e falsa. e se la tua figura è in casa oscura, e tu la vedi di fuori, questa tal figura ha le ombre oscure sfumate, stando tu per la linea del lume; e questa tal figura ha grazia, e fa onore al suo imitatore per esser essa di gran rilievo e le ombre dolci e sfumose, e massime in quella parte dove manco vedi l'oscurità dell'abitazione, imperocché quivi sono le ombre quasi insensibili; e la cagione sarà detta al suo luogo'. leonardo da vinci



- 1 lume dell'aurora
- 2 lume secondario
- 3 lume primario
- 4 lume primario
- 5 lume fondale
- b binario elettrificato

la mia luce è, l'emozione del nula. mn