

Maria Barosso: una mostra e un libro

Maria Barosso (1879-1960), prima donna funzionaria presso la Direzione Generale Antichità e Belle Arti, giunse a Roma nel 1905 per affiancare Giacomo Boni negli scavi del Foro Romano; in seguito e in diversi contesti istituzionali e professionali, ebbe un ruolo privilegiato nella documentazione dei monumenti antichi e medievali di Roma e nella raffigurazione dei principali cantieri che, nel ventennio fascista, ne segnarono la ‘trasformazione’ urbana.

La qualità dell’opera di Maria Barosso – rilievi, disegni, acquerelli, pitture e incisioni – fondata sul raro connubio tra sensibilità artistica e rigore scientifico, ne definì un profilo professionale riconosciuto a livello internazionale che non valse, tuttavia, ad assicurarne la memoria, oscurata dalle tante personalità istituzionali, accademiche e scientifiche che largamente si avvalsero del suo lavoro.

Per la prima volta sono qui raccolte oltre cento opere dell’‘artista archeologa’ provenienti dai depositi dei musei della Sovrintendenza Capitolina, da prestigiose istituzioni nazionali e da collezioni private. Il visitatore è guidato attraverso un percorso topografico e tematico che documenta le grandi scoperte archeologiche e ricostruisce gli episodi più significativi delle trasformazioni urbanistiche del periodo.

Le opere di Barosso sono poste a confronto con materiali, fotografie, documenti d’archivio e dipinti di artisti a lei contemporanei, che seppero cogliere con acume e profondità le tensioni di una Roma sospesa tra passato e modernità. Questo dialogo esplicita il ruolo cruciale dell’arte come strumento per conservare la memoria storica e culturale in un periodo di profonda metamorfosi urbana, offrendo al pubblico un percorso di conoscenza e riflessione.

La mostra, promossa da Roma Capitale e dalla Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, in collaborazione con Sapienza Università di Roma, si presenta come occasione per riscoprire la figura di una pioniera nel campo della documentazione del patrimonio, capace di testimoniare con rigore scientifico e sensibilità artistica i mutamenti che hanno cambiato per sempre il volto della Capitale.

Maria Barosso: an exhibition and a book

Maria Barosso (1879-1960), the first woman official at Direzione Generale Antichità e Belle Arti, arrived in Rome in 1905 to work alongside Giacomo Boni in the excavations of the Roman Forum; thereafter, and in a number of institutional and professional settings, she played a privileged role in documenting Rome’s ancient and Medieval monuments and in depicting the main sites that, during the Fascist era, marked its urban ‘transformation’.

Founded upon a rare combination of artistic sensitivity and scientific rigour, the quality of Maria Barosso’s work – reliefs, drawings, watercolours, paintings, and etchings – defined her internationally recognized professional standing. However, this standing was not to ensure her memory – a memory overshadowed by the many figures in academia, the sciences, and the institutional world who made great use of her work.

This exhibition has brought together, for the first time, more than 100 works by the ‘artist archaeologist’ from the holdings in the Sovrintendenza Capitolina’s museums or made available by prestigious national institutions and private collections. The visitor is guided through a topographic and thematic itinerary that documents the major archaeological discoveries and reconstructs the most significant episodes in the urban transformations that took place during the period.

Barosso’s works are brought into dialogue with materials, photographs, archival documents, and paintings by artists who were her contemporaries, and who were able to grasp, with shrewdness and depth, the tensions of a Rome suspended between its past and the modern world. This dialogue makes clear the crucial role of art as a tool for conserving historic and cultural memory during a period of profound urban metamorphosis, offering the public a path of knowledge and reflection.

Promoted by Roma Capitale and by Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali in collaboration with Sapienza University of Rome, the exhibition presents a precious opportunity to rediscover the figure of a pioneer in the field of protection, while addressing, with scientific rigour and artistic sensitivity, the alterations that changed the face of the Italian capital forever.

Maria Barosso: una vita di lavoro, il lavoro di una vita

Nata a Torino il 21 agosto 1879, Maria Barosso si forma presso la R. Accademia Albertina. Una tappa fondamentale della sua vita è segnata dall'incontro, nel 1905, con Giacomo Boni a Roma, dove, due anni dopo, viene assunta come disegnatrice presso l'Ufficio Scavi del Foro Romano e Palatino, prima funzionaria donna presso le Antichità e Belle Arti. In questi due decenni collabora con Boni a importanti campagne di scavo al Foro, al Palatino e a S. Maria Antiqua, con incarichi di crescente responsabilità sia come studiosa, sia come disegnatrice, specializzandosi nell'esecuzione di copie in scala 1:1 di dipinti murali. Queste competenze le consentiranno di ottenere prestigiosi incarichi, tra cui quello destinato a darle grande celebrità: nel 1924 Francis W. Kelsey, noto latinista dell'Università del Michigan, le commissiona le monumentali riproduzioni delle pitture della Villa dei Misteri a Pompei, che saranno poi esposte, nel 1926, in una mostra alla Galleria Borghese. Tra gli anni Venti e Trenta, Barosso collabora con i maggiori funzionari delle Belle Arti – Antonio Muñoz, Roberto Paribeni, Giuseppe Marchetti Longhi –, con importanti committenti, come l'ambasciatore Gelasio Caetani, e con le missioni archeologiche italiane all'estero. Sono questi, infatti, gli anni in cui la fotografia è in fase di affermazione e l'illustrazione grafica in ambito archeologico e storico-artistico è affidata tuttavia ai pittori, il cui sforzo filologico si lega a doppio filo alla creazione artistica, restando sempre evidente il tratto individuale del loro stile. Particolare rilievo assumono, inoltre, i moltissimi acquerelli dedicati alle demolizioni e alle trasformazioni urbanistiche promosse dal regime fascista, che fanno di Barosso una testimone raffinata e sensibile di una Roma in febbrile cambiamento. Si spegne nella sua città d'adozione nel 1960.

Maria Barosso: A life of work, the work of a lifetime

Born in Turin on 21 August 1879, Maria Barosso was trained at Regia Accademia Albertina. A key moment in her life came in 1905 when she met Giacomo Boni in Rome where, two years later, she was hired as a draughtsperson at Ufficio Scavi del Foro Romano e Palatino, becoming the first female official at Antichità e Belle Arti. During these two decades, she worked with Boni on important excavation campaigns at the Forum, on the Palatine Hill, and at Santa Maria Antiqua, with appointments of growing responsibility both as a scholar and as a draughtsperson specialized in the execution of copies of wall paintings at 1:1 scale. These skills won her prestigious commissions, including the one that would bring her great fame: in 1924, Francis W. Kelsey, a renowned classicist at the University of Michigan, engaged her for the monumental reproductions of the paintings at the Villa of the Mysteries in Pompeii, which would be shown in 1926 in an exhibition at Galleria Borghese. Between the 1930s and 1940s, Barosso worked with the leading officials at Belle Arti – Antonio Muñoz, Roberto Paribeni, Giuseppe Marchetti Longhi –, with important clients like Ambassador Gelasio Caetani, and with Italian archaeological missions abroad. These were the years when photography was beginning to establish itself and painters were still tasked with graphic illustration in archaeological, historical, and artistic settings. However, the painters' scientific efforts were closely bound to artistic creation, and the individual characteristics of their style remained clear to see. Moreover, the great number of watercolours dedicated to the demolitions and urban transformation promoted by the Fascist government took on special importance, making Barosso a refined and sensitive witness to a Rome undergoing feverish change. She died in her adopted city in 1960.

La mostra: criteri e scelte espositive

Rilievi archeologici, disegni, acquerelli, pitture e incisioni: il versatile talento e la composita formazione di Maria Barosso si riflettono in una poliedrica produzione che copre cinquant'anni di instancabile attività a Roma, in Italia e all'estero e che oggi riemerge dagli archivi e dalle collezioni per trovare, per la prima volta, forma ed esposizione in questa mostra e nel volume che la accompagna. Il percorso espositivo, incentrato su Roma con rimandi ad altri contesti significativi, privilegia cinque prospettive tematiche che consentono di riordinare il vasto materiale iconografico e di coglierne la congruenza metodologica. Le opere, poste in dialogo con fotografie, documenti e manufatti, permettono di ricostruire in modo puntuale la storia degli scavi, delle riscoperte, delle demolizioni e dei restauri che interessarono diverse zone della città dall'inizio del Novecento e per tutto il Ventennio.

La prima parte della mostra si sviluppa secondo un criterio topografico, suggerendo l'idea di un itinerario tra scavi archeologici e cantieri urbani, che inizia dalla Basilica di Massenzio, percorre via dei Fori Imperiali (già via dell'Impero), arriva a piazza Venezia, per poi proseguire su via del Teatro di Marcello e via Petroselli (primo tratto dell'antica via del Mare), fino a piazza Bocca della Verità, con una deviazione finale che ci porta nell'Area Sacra di largo Argentina.

La sezione che segue è dedicata alle copie di dipinti e mosaici medievali collocati in varie chiese romane che, nell'ambito dei lavori, furono interessate da interventi di restauro, avviando un'intensa stagione di studi sull'arte del Medioevo. Oltre Roma e l'Italia sono documentate numerose e prestigiose committenze e collaborazioni di carattere sia nazionale che internazionale. L'attività incisoria, meno conosciuta ma qui illustrata, si caratterizza per un'intonazione visionaria e una sofisticata perizia tecnica.

Chiude il percorso una selezione di dipinti che rappresenta le diverse visioni di artisti contemporanei a Maria Barosso di fronte ai profondi cambiamenti urbanistici che andavano ridisegnando la fisionomia della città storica.

The exhibition: criteria and expository choices

Archaeological finds, drawings, watercolours, paintings, and etchings: Maria Barosso's versatile talent and multidisciplinary education are reflected in a multifaceted output that covers 50 years of tireless activity in Rome, in Italy, and abroad. Re-emerging today from archives and collections, this production has, in this exhibition and in the accompanying book, found form and exposure for the first time.

Centred on Rome with references to other significant settings, the exhibition path privileges five thematic prospects that allow the vast iconographic material to be reordered, and its methodical consistency to be grasped. Dialoguing with photographs, documents, and manufactured items, the works enable a detailed reconstruction of the history of the excavations, demolitions, and restorations that involved various areas of the city from the early 20th century and throughout the Fascist era.

The first part of the exhibition develops topographically, evoking the idea of an itinerary among the archaeological digs and urban work sites. Starting from the Basilica of Maxentius, it travels up Via dei Fori Imperiali (formerly Via dell'Impero) to Piazza Venezia, before continuing on to the Theatre of Marcellus, Via Petroselli (the first stretch of the ancient Via del Mare), and Piazza Bocca della Verità, with a final detour leading us to the Area Sacra of Largo Argentina.

The following sections are dedicated to her reproductions of Medieval frescoes and mosaics that were housed in various Roman churches and were, during the works, affected by restoration interventions; to her numerous and prestigious commissions and collaborations both in Italy and internationally; and to her lesser-known etching work marked by a visionary tone and sophisticated technical expertise.

The itinerary ends with a selection of paintings by contemporary artists, bearing precious witness to the profound urban changes that were soon to redraw the city's historic face.

Horrea Piperataria e Basilica di Massenzio

I frenetici scavi condotti da Giacomo Boni al Foro Romano a partire dal 1898 non coinvolgono, inizialmente, la Basilica di Massenzio che viene piuttosto destinata a base di stazionamento e controllo del pallone frenato, innovativo metodo usato da Boni per documentare dall'alto le scoperte che via via vengono compiute. Solo nel 1915, Boni decide di eseguire uno scavo nell'area della Basilica, affidando la direzione dei lavori a Maria Barosso. Tale scavo, condotto a più riprese, termina nel 1937 e permette la scoperta di uno straordinario palinsesto archeologico che giaceva ignoto al di sotto della grande Basilica massenziana. Barosso, infatti, riporta alla luce diversi settori di un esteso edificio articolato intorno a due grandi cortili disposti a quote differenti assecondando il declivio della Velia. Grazie alle fonti, si riesce da subito a identificare il complesso appena rinvenuto con gli *Horrea Piperataria*, una articolata infrastruttura destinata allo stoccaggio e alla vendita delle spezie, costruita da Domiziano alla fine del I secolo d.C.

L'importanza della scoperta è tale che, al termine dello scavo, pur nella necessità di ripristinare l'agibilità della Basilica di Massenzio – scelta dal regime fascista come teatro di concerti ed eventi politici – si decide di preservare il più occidentale e meglio conservato dei due cortili degli *Horrea domiziane*, già raffigurato da Barosso in un bel disegno a matita: il cortile venne così dotato di una copertura e musealizzato.

Ma il grande merito di Barosso è non solo di scoprire e comprendere la trama di edifici precedenti alla Basilica ma anche di inaugurare la moderna stagione di studi sulla Basilica stessa, grazie ad una preziosissima serie di piante e sezioni del grande edificio massenziano che testimonia le capacità tecniche dell'autrice e che, a distanza di quasi un secolo, costituisce ancora una base fondamentale per lo studio dell'edificio antico, dimostrando al contempo la sua grande sensibilità nei confronti delle peculiarità costruttive e strutturali della Basilica e del problematico rapporto tra questa e gli edifici precedenti.

Horrea Piperataria and Basilica of Maxentius

The frenzied excavations carried out by Giacomo Boni in the Roman Forum starting in 1898 did not initially involve the Basilica of Maxentius, which was used instead as the base for mooring and controlling the anchored balloon – an innovative method employed by Boni to document from above the discoveries as they were being made. Only in 1915 did Boni decide to perform an excavation in the area of the Basilica, tasking Maria Barosso with directing the works. Done in a number of stages, the excavation ended in 1937, and resulted in the discovery of an extraordinary and hitherto unknown archaeological assortment that had been lying beneath the large Basilica. Barosso, in fact, brought to light several sectors of a large building arranged around two courtyards placed at different levels in order to follow the slope of the Velian Hill. The sources allowed the just-discovered complex to be immediately identified with Horrea Piperataria, an articulated infrastructure for the storage and sale of spices, built by Domitian in the late 1st century AD.

The discovery was so important that, when the excavation was completed, the decision was made to preserve the westernmost and better conserved of the two courtyards of Domitian's Horrea – even as the Basilica of Maxentius, chosen by the Fascist regime as a theatre for concerts and political events, had to be restored to usability. This courtyard, which Barosso had already immortalized in a fine pencil drawing, was thus roofed and turned into a museum.

But Barosso's great merit lies not only in having discovered and understood the scheme of buildings prior to the Basilica, but also in having ushered in the modern age of studies on the Basilica itself, thanks to a highly valuable series of plans and sections of the great Basilica, bearing witness to her technical abilities. Nearly a century later, these are still a fundamental basis for the study of the ancient building, demonstrating her great sensitivity both to the Basilica's constructive and structural characteristics and to the problematic relationship between it and the buildings that preceded it.

Velia e Villa Silvestri-Rivaldi

Il più grande ostacolo al raggiungimento di una vera e propria dimensione scenografica della via dell'Impero era la mole della Velia, collina che congiungeva Palatino ed Esquilino. Se nel piano regolatore del 1931 per questo tratto della nuova arteria tra via Cavour e il Colosseo si prevede un percorso a valico del rilievo, attraverso il terreno di villa Silvestri-Rivaldi, nel dicembre dello stesso anno Il Governatorato di Roma adotta una misura ben più drastica, ovvero l'eliminazione dell'altura.

L'iniziativa, messa in pratica in tempo per le celebrazioni del decennale della Marcia su Roma del 28 ottobre 1932, racchiude inoltre una forte carica ideologica, attraverso l'analogia con le imprese ingegneristiche dell'Antichità romana, in particolar modo con lo sbancamento delle pendici del Quirinale operato tra il 95 e il 105 d.C. per la costruzione del Foro di Traiano.

Oltre alle testimonianze archeologiche, per consentire il taglio del colle, si sacrificano la maggior parte delle strutture moderne disseminate nel parco della villa, creata negli anni Quaranta del XVI secolo per Eurialo Silvestri, uomo di fiducia di papa Paolo III, acquistata nel 1577 dall'arcivescovo di Firenze Alessandro de' Medici e da questi completata. Il complesso, nel XVII secolo proprietà del cardinal Ludovico Margotti, poi di Carlo Emanuele Pio di Savoia e infine sede del Conservatorio delle Zitelle Mendicanti grazie al lascito di monsignor Ascanio Rivaldi, comprendeva, oltre al grande edificio residenziale (scampato alle demolizioni), il cosiddetto Casino Nuovo, un criptoportico, cortili arricchiti da fontane monumentali. Maria Barosso è testimone della distruzione del contesto, come documenta, ad esempio, l'acquerello che riprende, con toni cromatici di effetto crepuscolare e drammatico, la demolizione di un portale della Villa.

Suggestive, inoltre, le vedute del taglio della Velia, in cui sono registrate le scoperte di valore scientifico, come la stratificazione geologica e il rinvenimento di un teschio di *elephas antiquus*.

Velian Hill and Villa Silvestri-Rivaldi

It was certainly the bulk of the Velian Hill, which linked the Palatine and Esquiline, that presented the biggest obstacle to Via dell'Impero achieving its full theatrical splendour. While, for this stretch of the new artery between Via Cavour and the Colosseum, the 1931 urban regulatory plan called for a road running downhill from the higher elevation and crossing through the land of Villa Silvestri-Rivaldi, in December of that same year Governatorato di Roma adopted a far more drastic measure: eliminating the hill altogether.

The initiative was implemented in time for the celebrations on 28 October 1932 to commemorate the tenth anniversary of the March on Rome. It also contained a strong dose of ideology, through analogy with the engineering enterprises of Roman Antiquity – particularly with the excavation of the slopes of the Quirinal Hill between 95 and 105 AD for the construction of Trajan's Forum.

In addition to the loss of archaeological remains, the Hill's removal also sacrificed a large portion of the modern structures distributed throughout the villa's park. Created in the 1540s for Eurialo Silvestri, a man in the trust of Pope Paul III, the villa was purchased in 1577 by the archbishop of Florence Alessandro de' Medici, and completed by him. The complex was owned by Cardinal Ludovico Margotti in the 17th century and later by Carlo Emanuele Pio di Savoia, and ended up becoming home to Conservatorio delle Zitelle Mendicanti, the hospice for maiden beggars, thanks to the legacy left by monsignor Ascanio Rivaldi. In addition to the large residential building (which escaped the demolitions), it comprised the so-called Casino Nuovo, a cryptoporticus, and courtyards graced with monumental fountains. Maria Barosso bore witness to the demolitions of this heritage, which were transmitted for example in the watercolour, done in hues imbued with drama and twilight, depicting the destruction of one of the Villa's gates.

*Moreover, the evocative views of the removal of the Velian Hill also record events of scientific interest, such as the emergence of the geological stratification or the exceptional unearthing of a skull belonging to an *elephas antiquus*.*

Via dell’Impero

Tra il 1924 e il 1943, per iniziativa del Governatorato di Roma, diverse aree centrali della città sono interessate da scavi archeologici e demolizioni volti all’isolamento dei monumenti antichi e alla realizzazione di grandi strade di scorrimento.

L’apertura di via dell’Impero (oggi via dei Fori Imperiali), per mettere in comunicazione piazza Venezia al Colosseo, rappresenta uno degli interventi urbanistici più radicali e simbolici, inserendosi nel più ampio disegno del regime fascista di conferire alla città un nuovo volto capace di evocare la continuità tra l’antica Roma dei Cesari e la nuova Roma di Mussolini.

La creazione del nuovo asse viario porta a compimento la demolizione del quartiere Alessandrino, già compromesso dagli scavi dei Fori Imperiali iniziati alla fine del 1924, costituito da edifici di epoca medievale, rinascimentale, barocca e da abitazioni popolari, i cui residenti vengono trasferiti nelle borgate.

Nel 1927, la documentazione pittorica della zona è esposta nella mostra *Roma che sparisce* promossa da Antonio Muñoz, convinto che soltanto le opere degli artisti siano in grado di trasmettere un ricordo sentimentale dei luoghi che andavano scomparendo, a differenza delle fotografie considerate «ottimi elementi di studio, documenti da conservare in archivio, ma non da esporsi in un Museo».

Maria Barosso, insieme a molti altri pittori, esegue sia per questa esposizione sia di propria iniziativa una serie di acquerelli ‘al vero’ che ritraggono gli scavi nel Foro di Augusto, le demolizioni del complesso della SS. Annunziata ai Pantani e della chiesa di S. Basilio, *del monastero* di S. Eufemia, delle chiese di S. Urbano, di S. Maria in *Macello Martyrum*, e delle vecchie case, compresa quella al n. 30 di piazza del Foro Traiano, dove lei stessa abitò per anni.

La strada, inaugurata il 28 ottobre 1932 per il decennale della Marcia su Roma, soddisfa pienamente gli obiettivi del progetto offrendo una grandiosa prospettiva che abbraccia il Foro Romano e i Fori Imperiali, trasformati in scenografia celebrativa delle parate militari e dei raduni di massa.

Via dell’Impero

Between 1924 and 1943, at the initiative of Governatorato di Roma, several central areas of the city were subjected to archaeological excavations and demolitions aimed at isolating the ancient monuments and building major road arteries.

The opening of Via dell’Impero (now Via dei Fori Imperiali) to link Piazza Venezia to the Colosseum was one of the most radical and symbolic urban interventions, part of the Fascist regime’s broader design of endowing the city with a new face evoking the continuity between the Ancient Rome of the Caesars and the new Rome of Mussolini.

The creation of the new road artery completed the devastation of Quartiere Alessandrino. Already compromised by the excavations of the Imperiali Fora begun in late 1924, the Via Alessandrina neighbourhood had been home to Medieval, Renaissance, and Baroque buildings as well as lower-class dwellings, whose residents were evicted and relocated to the suburbs.

Antonio Muñoz is to be credited with the area’s pictorial documentation; in 1927, he organized the exhibition Roma che sparisce (‘Disappearing Rome’), convinced that only ‘artistic’ images could transmit a sentimental recollection of the places that were disappearing – unlike photographs, considered «excellent elements for study, documents to be conserved in the archive, but not to be shown in a museum».

Joined by many other painters, Maria Barosso produced, both for this exhibition and at her own initiative, a series of watercolours ‘from life’ that depicted the excavations of the Forum of Augustus, as well as the demolitions of the Santissima Annunziata ai Pantani complex and the church of San Basilio; of the monastery of Sant’Eufemia; of the churches of Sant’Urbano and Santa Maria in Macellum Martyrum; and of the old houses, including the one at Piazza del Foro Traiano no. 30, where she herself lived for years.

Inaugurated on 28 October 1932 to commemorate the tenth anniversary of the March on Rome, the road fully met the design’s goals, offering a grand vista embracing the Roman Forum and the Imperial Fora, which were transformed into a celebratory background for military parades and mass rallies.

Compitum Acilium

Il 23 maggio 1932, nel corso dei lavori per la realizzazione di via dell'Impero, si rinviene la metà del podio e parte della trabeazione marmorea di un'edicola compitale: il *Compitum Acilium*. La scoperta avviene durante gli sterri per lo sbancamento della collina della Velia, funzionale alla realizzazione del collegamento rettilineo voluto dal Regime tra il Colosseo e Piazza Venezia; la fretta per l'apertura della strada – inaugurata nell'ottobre dello stesso anno per celebrare la Marcia su Roma – impone lo smantellamento sistematico di ogni resto archeologico ritrovato. Maria Barosso ha, tuttavia, potuto illustrare in disegni ed acquerelli ciò che rimaneva del *Compitum* prima che venisse smontato. Nelle illustrazioni dedicate al piccolo monumento emergono compiutamente sia la sensibilità dell'artista che la formazione dell'archeologa: Maria Barosso, infatti, oltre a raffigurare il *Compitum* in una veduta ad acquerello di grande impatto visivo, ne rileva accuratamente i resti superstiti in una tavola a china, proponendo anche una ricostruzione degli elementi mancanti. L'edicola, rivolta verso nord-est, era caratterizzata da un podio in travertino entro cui era una scala rivestita in marmo.

Dell'alzato del monumento si conservavano soltanto un frammento di colonna e parte della trabeazione iscritta del fianco sinistro, riportante la dedica realizzata dai *magistri vici compiti Acilii* in occasione della costruzione dell'edicola compitale nel 5 a.C. Il *compitum* era un luogo sacro preposto al culto di divinità tutelari, i *Lares compitales*, culto officiato dai soprastanti del quartiere, i *magistri*. Si trovava ad un importante incrocio di diversi assi stradali della città antica, che collegavano l'area del Foro con quella dell'Esquilino attraverso la Velia ed era posto lungo un vicus, da intendersi nella doppia accezione di strada e di quartiere.

Di quest'ultimo le fonti antiche tramandano una peculiare vocazione medica: qui, infatti, si stabilì nel 219 a.C. il primo medico pubblico di Roma, Archagathus, e testimonianze dirette sul rapporto tra medicina e la collina della Velia sono note fino al VI secolo d.C. L'occasione della mostra ha permesso finalmente di ricomporre ed esporre ciò che rimane di questo straordinario e misconosciuto monumento della città antica.

Compitum Acilii

*On 23 May 1932, construction works for Via dell'Impero unearthed one half of the podium and part of the marble trabeation of a crossroad aedicule – the Compitum Acilii. The discovery took place during the excavations of the Velian Hill, which were needed in order to complete the straight-line link ordered by the Fascist regime between the Colosseum and Piazza Venezia; the haste to open the road – which was inaugurated in October of that same year to commemorate the March on Rome – required the systematic dismantling of any and all archaeological remains that were discovered. However, in her drawings and watercolours, Maria Barosso managed to illustrate what remained of the Compitum before it was dismantled. The illustrations dedicated to the small monument provide a full picture of both her artist's sensitivity and her archaeologist's training: in addition to depicting the Compitum in a watercolour view with great visual impact, Maria Barosso accurately surveyed the surviving remains in an India ink panel, while also proposing a reconstruction of the missing elements. Oriented to the northeast, the aedicule was characterized by a travertine podium within which was a marble-lined staircase. Of the monument's elevation, only a fragment of a column and part of the trabeation on the left side, inscribed with the dedication made by the *magistri vici compiti Acilii* on the occasion of the building of the crossroads aedicule in 5 BC, are conserved. The compitum was a sacred place for the worship of tutelary gods, the *Lares compitales*, a cult officiated by the neighbourhood's overseers, the *magistri*. The shrine was located at an important intersection of several roads in the ancient city, which linked the Forum area to the Esquiline Hill by way of the Velia; it was positioned in a vicus, to be understood in its dual meaning as 'street' and 'neighbourhood'. According to the ancient sources, this vicus had a particular devotion to medicine: Rome's first public physician Archagathus in fact settled here in 219 BC, and there is direct evidence of the relationship between medicine and the Velian Hill until the 6th century AD. This exhibition has finally allowed what remains of this extraordinary and poorly known monument of the ancient city to be put back together and displayed.*

Foro di Cesare

A partire dal 1930, in vista della realizzazione di via dell'Impero, tutta l'area delle pendici del Campidoglio, a sud-est del Vittoriano e di S. Maria in Aracoeli, compresa tra via Marforio e via Cremona viene investita da imponenti lavori di demolizione. La distruzione degli edifici moderni, compresa la settecentesca sede dell'Accademia di San Luca, porta alla scoperta dei resti del Foro di Cesare, la grande piazza porticata voluta da Giulio Cesare e inaugurata nel 46 a.C. e che ospitava un tempio dedicato a Venere Genitrice. Gli scavi, condotti da Antonio Muñoz e Corrado Ricci, consentono la riscoperta, oltre che di un gran numero di frammenti di decorazione marmorea, di parte della piazza del Foro e del relativo portico, di una serie di *tabernae* e di una grande latrina allineate lungo la strada – *il Clivus Argentarius* noto dalle fonti – che costeggiava il Foro stesso, nonché di una grande costruzione a pilastri – identificata con la *Basilica Argentaria* – costruita alle spalle del tempio di Venere Genitrice che dominava il lato del Foro verso il Campidoglio. I lavori si concludono con l'anastilosi sia del portico e delle *tabernae* sia dei frammenti superstiti del colonnato del tempio di Venere, ricostruito e inaugurato dall'imperatore Traiano il 12 maggio del 113 d.C., e con la collocazione all'interno del Foro, nel 1936, di una statua bronzea raffigurante Giulio Cesare, replica della scultura marmorea conservata nell'omonima sala del Palazzo Senatorio.

Maria Barosso ritrae le demolizioni per gli scavi al Foro di Cesare in diversi acquerelli, come quello evocativo, dalla prospettiva ampliata ottenuta adottando un punto di vista dal basso, in cui il Vittoriano svetta sullo sfondo e gli operai sono impegnati nel loro frenetico lavoro, o i fogli in cui raffigura la distruzione delle case medievali tra via Cremona e via delle Chiavi d'Oro, cui assistono gli abitanti del quartiere, rassegnati testimoni di un cambiamento inesorabile.

Forum of Caesar

Starting in 1930, leading up to the completion of Via dell'Impero, the entire area of the slopes of the Capitoline Hill southeast of the Victor Emmanuel II Monument and Santa Maria in Aracoeli, between Via Marforio and Via Cremona, became the site of major demolitions. The destruction of the modern buildings, including the 18th-century seat of Accademia di San Luca, brought to light the remains of the Forum of Caesar, the large, porticoed square built by Julius Caesar and inaugurated in 46 BC, which housed a temple dedicated to Venus Genetrix. Conducted by Antonio Muñoz and Corrado Ricci, the excavations, in addition to unearthing a large number of fragments of marble decoration, led to the rediscovery of part of the Forum's plaza and its portico, a series of tabernae, and a large latrine, all aligned along the road – the Clivus Argentarius known by the sources – that flanked the Forum itself. Also discovered was a large construction with piers, identified with the Basilica Argentaria, built behind the Temple of Venus Genetrix that dominated the side of the Forum facing the Capitoline. The works concluded with the anastylosis of the portico and tabernae, as well as of the surviving fragments of the Temple of Venus that was rebuilt and inaugurated by Emperor Trajan on 12 May of 113 AD, and with the placement within the Forum, in 1936, of a bronze statue depicting Julius Caesar – a replica of the marble sculpture conserved in Palazzo Senatorio's Aula Giulio Cesare.

Maria Barosso depicted the demolitions for the excavations at the Forum of Caesar in several watercolours, like the evocative one – with a broadened perspective obtained by adopting a point of view looking up from below – in which the Vittoriano rises up against the background and small figures of workmen are engaged in frenzied labour; or in the sheets where she depicted the destruction of the Medieval houses between Via Cremona and Via delle Chiavi d'Oro, with neighbourhood residents on hand bearing resigned witness to an inexorable change.

Piazza del Foro

Nel 1898, quando assume la direzione dell'Ufficio Scavi del Foro Romano, Giacomo Boni si dedica energicamente all'esplorazione del contesto forense. Nel corso di un decennio, la piazza e gli edifici limitrofi, con particolare attenzione al complesso delle Vestali e alla Basilica Emilia, sono rimessi quasi totalmente in luce. Oltre alle incredibili scoperte, l'eredità di Boni è certamente legata alla modernità dell'approccio scientifico, consistente non soltanto nell'uso del metodo stratigrafico per i contesti archeologici più significativi, ma anche nella realizzazione di un'ampia documentazione fotografica e grafica rimasta, tuttavia, largamente inedita. Agli innovativi rilevamenti aerei tramite pallone frenato e dirigibile, si accompagna la costante realizzazione di piante e disegni di dettaglio. Ed è proprio nella volontà di avere a disposizione una figura capace e professionale che si inserisce la sollecitazione di Boni affinché Barosso presti servizio come disegnatrice al Foro a partire dal 1905. I disegni riconducibili ai monumenti situati all'interno e nei pressi della piazza forense si distribuiscono su un periodo di quasi tre decenni, rispecchiando le vicende che coinvolgono la direzione archeologica del Foro Romano fino agli anni di Alfonso Bartoli.

Attraverso le sue opere è possibile osservare la natura eclettica della disegnatrice. L'attenzione alla distinzione delle tecniche costruttive e dei materiali impiegati, visibile soprattutto nella meticolosa riproduzione delle stratigrafie murarie dei monumenti della piazza, evidenzia il contatto diretto con gli scavi di Boni, fondamentale per la sua formazione archeologica. Gli aspetti più propriamente 'tecnici' si accompagnano ad autentiche prove d'artista che mostrano, invece, la sua educazione accademica. I disegni dei pavimenti della Basilica Emilia o le ricostruzioni del panorama monumentale rivelano il sapiente uso dei colori, l'attenzione alle proporzioni e uno spiccato realismo.

The Roman Forum

Upon becoming Director of Ufficio Scavi del Foro Romano in 1898, Giacomo Boni energetically devoted his efforts to exploring the Forum setting. Over the course of a decade, the piazza and the adjacent buildings, with particular attention to the Vestal Virgins complex and the Basilica Aemilia, were wholly brought to light. In addition to the unbelievable discoveries, Boni's legacy is surely linked to the modernity of the scientific approach, which comprised not only of use of the stratigraphic method for the most significant archaeological settings, but also the production of a broad photographic and graphic documentation that has, however, remained largely unpublished. The innovative surveys done by anchored balloon and dirigible were accompanied by the constant production of detailed maps and drawings. Boni's insistence on Barosso's draughtsmanship at the Forum starting in 1905 was in fact motivated by his desire to rely on a capable and professional figure. The drawings relating to the monuments situated within and near the Piazza del Foro are distributed over a period of nearly three decades, reflecting the events that were to involve the archaeological management of the Roman Forum until the years of Alfonso Bartoli. Through her works, the artist's eclectic nature can be observed. Attention to distinguishing construction techniques and the employed materials, visible above all in her meticulous reproduction of the stratigraphy of the masonry in the piazza's monuments, underscores her direct contact with Boni's excavations, which was essential for her archaeological training. 'Technical' aspects proper were accompanied by authentic artist's proofs that instead show her academic training. The drawings of the floors of the Basilica Aemilia, or the reconstructions of the monumental vista, reveal her shrewd use of colour, her attention to proportions, and her attempt to abandon excessive idealization for greater realism.

S. Maria Antiqua

Quando giunge a Roma, nel 1905, Maria Barosso inizia subito a lavorare con Giacomo Boni, allora direttore dell'Ufficio Scavi del Foro Romano e del Palatino, nel cantiere di S. Maria Antiqua, la cui operazione di recupero era iniziata nel 1899 con l'espropriazione dell'area su cui insisteva il complesso di S. Maria Liberatrice. Con la riscoperta dell'edificio romano poi trasformato in chiesa veniva riportato alla luce uno straordinario complesso di dipinti murali altomedievali, dei quali si avvia subito una sistematica opera di documentazione grafica e fotografica. Boni mette a punto una metodologia moderna e innovativa, che prevede, oltre alle fotografie, l'esecuzione per tutte le pitture di lucidi a contatto – capaci di mettere in evidenza anche lo stato conservativo dell'opera – e di riproduzioni 'al vero' affidate a un nutrito gruppo di pittori. Le copie eseguite a mano risultavano, infatti, non solo in grado di restituire il colore ma anche i dati materici e la consistenza profonda dei dipinti murali, diversamente sia dagli scatti fotografici in bianco e nero, che ponevano tutti gli elementi su un unico piano, sia dalle fotografie acquerellate elaborate dall'archeologo tedesco Joseph Wilpert, che rischiavano, invece, di tralasciare l'intensità e le sfumature della materia pittorica.

Tra gli artisti incaricati di eseguire questa monumentale attività di copiatura figura anche Barosso, per la quale le competenze acquisite in S. Maria Antiqua nella riproduzione di dipinti si sarebbero rivelate ben presto fondamentali per la sua carriera. Quanto il lavoro per la basilica del Foro fu per Barosso un'esperienza a tutto tondo – disegnatrice e studiosa allo stesso tempo – lo mostra la redazione di una dettagliata descrizione iconografica e stilistica delle pitture, ancora oggi foriera di rilevanti informazioni.

S. Maria Antiqua

When she came to Rome in 1905, Maria Barosso immediately began working with Giacomo Boni, then Director of Ufficio Scavi del Foro Romano e del Palatino, at the Santa Maria Antiqua site; the operation to recover the church had begun in 1899 with the expropriation of the area upon which the Santa Maria Liberatrice complex stood. The rediscovery of the Roman building later transformed into a church brought to light an extraordinary complex of Early Medieval wall paintings that were immediately subjected to a systematic work of graphic and photographic documentation. Boni perfected a modern and innovative methodology that, in addition to photographs, involved, for all the paintings, the production of contact transparencies that were also able to highlight the work's state of conservation, and of reproductions from life entrusted to a substantial group of painters. The copies done by hand were in fact able to render not only the colour but also the material data and the consistency of the wall paintings in depth. In this, then, they differed both from the black-and-white snapshots that placed all the elements on a single plane, and from the watercoloured photographs done by German archaeologist Joseph Wilpert, which instead risked neglecting the intensity and nuances of the paint itself.

The artists tasked with carrying out this monumental activity also included Barosso; the skills in reproducing paintings that she acquired at Santa Maria Antiqua would soon prove essential for her career. The extent to which the work for the Forum Basilica was an all-round experience for Barosso as both draughtsperson and scholar is shown by the drafting of a detailed iconographic and stylistic description of the paintings – a description that still yields considerable information.

Palatino

Nel 1929 Maria Barosso riceve l'incarico di riprodurre ad acquarello le pitture del Paedagogium, l'edificio situato lungo le pendici meridionali del Palatino noto per i numerosi graffiti, e realizza la più completa ed estesa documentazione dell'apparato decorativo di uno degli ambienti, al tempo ancora leggibile.

Adottando un punto di vista frontale, Barosso traccia a matita i disegni preparatori, lasciando intenzionalmente a vista le linee di costruzione, con l'intento di ricostruire le parti mancanti dell'affresco, dimostrando una spiccata sensibilità nell'adoperare soluzioni grafiche distinte per le integrazioni. Alla tecnica ad acquerello, eseguita con uno stile pittorico dalle pennellate veloci e sfuggenti, aggiunge l'utilizzo di carboncini blu e neri per enfatizzare le ombreggiature e ricalcare i graffiti e i margini di frattura dell'intonaco. Stende infine leggere velature per ottenere un effetto finale più realistico e suggestivo.

Nelle tavole che documentano ampie porzioni di parete, si nota una minore attenzione ai dettagli, a vantaggio di una lettura più accurata dell'impostazione generale dello schema decorativo, scandito da un sistema di esili e slanciate edicole che si ripetono in maniera paratattica su uno sfondo chiaro, decorato al centro da figure isolate. Tra queste si distinguono alcuni amorini danzanti, la dea Fortuna con cornucopia e governale, Esculapio con il bastone avvolto dal serpente e un personaggio maschile con mantello e copricapo, al tempo della scoperta identificato con Marte Gradivo. Erroneamente attribuito al Paedagogium è l'acquerello con edicola e Lar danzante riferibile, al contrario, a uno degli ambienti del palazzo imperiale posto a sud-est dello Stadio Palatino. Maria Barosso partecipa anche alla controversa vicenda del rimontaggio del 'portale del Vignola' degli Orti Farnesiani, disegnando a matita, su indicazione di Giacomo Boni, una proposta di ricostruzione e, ancora nel 1955, sul finire della sua carriera, ne sostiene la ricostruzione in un contributo al V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura.

Palatine Hill

In 1929, Maria Barosso was tasked with reproducing in watercolour the paintings of the Paedagogium, the building situated along the southern slopes of the Palatine Hill and known for its numerous graffiti, and she produced the most complete and extensive documentation of the decoration in one of the rooms, still legible at the time.

Adopting a frontal point of view, Barosso outlined the preparatory drawings in pencil, intentionally leaving the construction lines in view, with the aim of reconstructing the missing portions of the fresco – thus demonstrating a marked sensitivity in employing distinct graphic solutions for the integrations. To her watercolour technique done with a painting style marked by quick, fleeting brushwork, she added the use of blue and black charcoal to emphasize the shading and to trace the plaster's graffiti and fracture margins. Lastly, she laid down a light wash to obtain a final, more realistic and evocative effect.

On the plates documenting large portions of wall, a lesser attention to the details may be observed, in favour of a more careful interpretation of the general pattern of the decorative scheme, punctuated by a system of slender aedicules repeating paratactically against a light-coloured background adorned at centre by isolated figures. Among these, some dancing cupids may be distinguished, as well as the goddess Fortuna with cornucopia and rudder, Asclepius with his serpent-entwined staff, and a male figure with cloak and headgear, identified with Mars Gradivus at the time of its discovery. Erroneously attributed to the Paedagogium is the watercolour with aedicule and dancing Lar, which is instead to be associated with one of the areas of the imperial palace situated southeast of the Palatine Stadium. Maria Barosso also took part in the controversial reassembly of the 'Vignola gate' at Orti Farnesiani, drawing a reconstruction proposal in pencil at Giacomo Boni's suggestion; in 1955, as her career was drawing to a close, she again advocated its reconstruction in a contribution to the 5th Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura.

Horrea Agrippiana

Tra il 1901-1904 e il 1911-1912 Giacomo Boni porta in luce il complesso degli horrea Agrippiana, magazzini alle pendici nord-ovest del Palatino voluti da M. Vipsanio Agrippa, genero di Augusto. L'area allora indagata – corrispondente a quella oggi visibile – è documentata con straordinaria accuratezza da Barosso, mediante una serie di disegni e rilievi che, da diverse prospettive e a vari gradi di dettaglio, restituiscono il complesso edilizio nel suo contesto topografico.

Una planimetria generale dell'impianto raffigura le tabernae affacciate su un cortile centrale e impiega convenzioni grafiche distinte per differenziare le tecniche costruttive delle murature, le componenti decorative e le diverse fasi edilizie, costituendo l'apparato documentario di base per gli studi successivi.

L'identificazione del monumento come horrea Agrippiana deriva dal rinvenimento, al centro del cortile, di un piccolo sacello con la base di statua dedicata al Genius Horreorum Agrippianorum, contesto particolare per il quale l'artista offre una restituzione di dettaglio, con disegni in pianta e in elevato e decorazione pavimentale a mosaico.

Inoltre, gli scavi di Boni misero in luce, alle spalle del complesso agrippiano, strutture precedenti addossate alla pendice palatina: una successione di diciotto ambienti su tre livelli, con prospetto in laterizio e cunicoli scavati nel banco di tufo che Barosso documenta con piante, prospetti e sezioni, fornendo una testimonianza preziosa di un palinsesto murario ad oggi ancora in parte inedito.

Barosso integra tutti i dati e i rinvenimenti in una assonometria 'a volo d'uccello' dei soli resti archeologici, mantenendo proporzioni e dettagli che rendono leggibili il complesso, i suoi rapporti con le strutture adiacenti e le preesistenze, nonché la relazione altimetrica con la pendice del Palatino. Su questa base sono elaborate anche ricostruzioni prospettiche del portico del cortile, in cui viene raffigurata la scansione dei pilastri con delle statue su piedistalli, aspetti in parte riconsiderati dalle ricerche più recenti.

I disegni, derivati da rilievi 'al vero', tengono conto della morfologia del sito, che richiede l'uso di planimetrie, sezioni e ricostruzioni da prospettive differenziate con coerenza di scala per leggere congiuntamente strutture costruite, sostruzioni e scavi nel banco naturale, anticipando un approccio integrato, oggi divenuto prassi sistematica nella documentazione scientifica.

Horrea Agrippiana

Between 1901-1904 and 1911-1912, Giacomo Boni brought to light the Horrea Agrippiana complex: warehouses on the northwestern slopes of the Palatine built by M. Vipsanius Agrippa, Augustus's son-in-law. The area investigated at that time – corresponding to the one visible today – was documented with extraordinary accuracy by Barosso, using a set of drawings and surveys that, from different vantage points and with different degrees of detail, rendered the building complex in its topographical context.

A general plan of the complex shows the tabernae looking out on a central courtyard, and uses distinct graphic conventions to differentiate the masonry construction techniques, the decorative components, and the various building phases; it is thus the basic documentary apparatus for the later studies.

The monument's identification as Horrea Agrippiana derived from the unearthing, at the centre of the courtyard, of a small sacellum with the statue base dedicated to Genius Horreorum Agrippianorum – a particular setting for which the artist offered a detailed rendering, with masonry in plan and elevation and mosaic floor decoration.

However, Boni's excavations brought to light, behind the Horrea Agrippiana complex, previous structures standing against the slope of the Palatine Hill: a succession of 18 rooms on three levels, with a prospect in brick and ditches dug into the bank of tufa, which Barosso documented with plans, prospects and sections, providing precious testimony of an assortment of masonry that is still in part wholly new today.

Barosso integrated all the data and finds into a 'bird's-eye' axonometric view of the archaeological remains alone, maintaining the proportions and salient details and making legible the complex's size and relationships with adjacent and pre-existing structures, as well as its elevation relationship with the Palatine. On this basis, prospect reconstructions of the courtyard's portico were also done, depicting the rhythm of the pillars with statues on pedestals, aspects partially reconsidered by the more recent research.

Derived from surveys 'from life', the drawing takes account of the site's morphology, requiring the use of plans, sections, and reconstructions from differentiated perspectives, with a consistency of scale in order to jointly read built structures, substructures, and excavations in the natural bank, thus anticipating an integrated approach that has now become systematic practice in scientific documentation.

Via del Mare

Tra gli interventi urbanistici promossi dal regime fascista, uno dei più rilevanti è l'apertura di via del Mare, tra il 1928 e il 1943 (oggi via del Teatro di Marcello e via Luigi Petroselli), primo tratto di un più ambizioso progetto che mirava a collegare piazza Venezia con il Tevere e il litorale di Ostia.

Per far spazio all'asse viario, di grande impatto visivo, si procede a massicce demolizioni, che determinano la scomparsa di un'ampia porzione del tessuto medievale e rinascimentale caratterizzato da palazzi storici e chiese minori, nonché interi quartieri popolari formatisi, nel corso dei secoli, nell'area di via Tor de' Specchi, piazza Montanara, via Bocca della Verità.

Dagli scavi archeologici condotti parallelamente alle demolizioni, una volta 'liberate' dalle sovrastrutture emergono importanti testimonianze dell'antichità tra cui: i resti dell'antico Foro Olitorio e del Foro Boario, i templi repubblicani di S. Nicola in Carcere, l'Insula dell'Ara Coeli, frammenti di pavimenti, mura e abitazioni di età romana il cui isolamento e ripristino scenografico hanno il compito di evidenziare la continuità tra la Roma Imperiale e quella fascista. Per riportare alla luce le antiche vestigia e in nome di un necessario risanamento igienico viene smantellato un tessuto urbano millenario, provocando la perdita di una stratificazione secolare storica e sociale. Gli interventi modificano in modo irreversibile l'immagine della città, di cui rimane memoria grazie alle campagne fotografiche, commissionate dal Governatorato, e a dipinti e disegni, in gran parte realizzati di propria iniziativa dagli artisti e poi offerti in vendita all'Amministrazione.

Gli acquerelli di Maria Barosso che ritraggono i convulsi lavori, apprezzabili per l'eleganza cromatica e luministica e per il tono narrativo, rivestono anche un importante valore documentario grazie alla presenza di annotazioni relative a ciò che viene raffigurato, preziose per l'identificazione di edifici sacri e civili ormai scomparsi, come la chiesa di S. Aniano, quella di S. Maria in Vincis o il piccolo Teatro Marcello ai Saponari.

Via del Mare

One of the most important of the major urban interventions promoted by the Fascist regime was the opening of Via del Mare (now Via del Teatro di Marcello and Via Luigi Petroselli) between 1928 and 1943, as the first section of a more ambitious project that aimed to link Piazza Venezia with the Tiber and the Ostia coastline.

Massive demolitions were carried out to make room for this road artery of great visual impact, leading to the disappearance of a significant portion of the Medieval and Renaissance-era fabric characterized by historic palazzi and minor churches, as well of entire working-class neighbourhoods that had formed over the centuries in the area of Via Tor de' Specchi, Piazza Montanara, and Via Bocca della Verità.

The archaeological excavations done in parallel with the demolitions yielded important remains from antiquity once they were 'freed' from the structures above. These included the remains of the ancient Forum Holitorium and Forum Boarium, the Republican temples of San Nicola in Carcere, the Insula of Ara Coeli, fragments of Roman-Age floors, walls, and dwellings; their isolation and spectacular restoration served to underscore the continuity between Imperial and Fascist Rome. To bring the ancient remains back to light, and in the name of an overdue reclamation of the area's salubriousness, millennia of urban fabric were dismantled, resulting in the loss of age-old historical and social stratification. The interventions irreversibly changed the city's image; its memory persists thanks to the photographic campaigns commissioned by the Governatorato, and to the drawings and paintings done to a large degree by artists at their own initiative and then offered for sale to the Administration, thus becoming a major source of earnings for the artists themselves.

Maria Barosso's watercolours depicting the frenetic works, already commendable for their elegance of light and colour, also have a significant documentary value, thanks to the presence of annotations relating to what was depicted. These annotations are valuable for the identification of sacred and civil buildings that have now disappeared, such as the church of Sant'Aniano, the church of Santa Maria in Vincis, or the small Teatro Marcello ai Saponari.

Area Sacra di Largo Argentina

Nel 1926, in vista della costruzione di nuovi edifici, si realizza la demolizione del quadrante compreso tra le vie Florida, S. Nicola de' Cesarini, Torre Argentina e corso Vittorio Emanuele II. I lavori portano alla luce una ricca stratificazione antica tanto che, a partire dal 1928, prende avvio un grande scavo archeologico, condotto da Giuseppe Marchetti Longhi. Le indagini consentono la riscoperta di un'area sacra costituita da quattro templi affiancati e costruiti tra la fine del IV e gli inizi del I secolo a.C. Di questi templi – noti, per via della loro incerta attribuzione, ancora oggi dibattuta tra gli studiosi, come templi A, B, C, e D – è possibile identificare con relativa sicurezza solo quello a pianta circolare (il tempio B), dedicato alla dea Fortuna con l'appellativo di Huiusce Diei (letteralmente 'del giorno presente') e votato da Quinto Lutazio Catulo – console con Gaio Mario nel 102 a.C. – in seguito alla vittoria ottenuta sui Cimbri presso Vercelli nel 101 a.C. L'attribuzione a Fortuna del tempio circolare è avvalorata anche dalla scoperta, avvenuta nel corso dello scavo dell'edificio, degli impressionanti frammenti della colossale statua di culto della dea, oggi esposti alla Centrale Montemartini: si tratta di un acrolito – statua realizzata in marmo per le parti del corpo esposte e in legno rivestito per le vesti – che raggiungeva gli otto metri di altezza.

Il 21 aprile del 1929 alla presenza di Benito Mussolini viene inaugurata la 'nuova' Area Sacra di Largo Argentina, che comprende, oltre ai templi repubblicani, i resti della Curia di Pompeo – l'edificio annesso al grande teatro inaugurato nel 55 a.C. da Pompeo Magno e nel quale, alle Idi di marzo del 44 a.C. viene assassinato Giulio Cesare – e le tracce della chiesa costruita nel IX secolo all'interno del tempio A e dedicata nel 1123 a S. Nicola. I lavori di scavo e documentazione, tuttavia, proseguono negli anni seguenti e, a partire dal 1932, vedono impegnata anche Maria Barosso, che, su incarico di Marchetti Longhi, esegue rilievi e disegni dei templi e delle pavimentazioni antistanti agli edifici sacri nonché dei resti dell'altare di Aulo Postumio Albino.

Area Sacra of Largo Argentina

In 1926, with a view to the construction of new buildings, demolition began of the quadrant comprised between Via Florida, Via San Nicola de' Cesarini, Via Torre Argentina, and Corso Vittorio Emanuele II. The works immediately brought to light an ancient stratification rich enough to result in a large-scale archaeological excavation led by Giuseppe Marchetti Longhi, starting in 1928. The investigations yielded the rediscovery of a sacred area consisting of four temples built between the 4th and the early 1st centuries BC. Given their uncertain attribution still debated by scholars to this day, these temples are known as temples A, B, C, and D. Of them, only the circular one (temple B) can be identified with relative certainty, dedicated to the goddess Fortuna with the appellation Huiusce Diei ('on this very day') and founded by Quintus Lutatius Catulus – consul with Gaius Marius in 102 BC – following the victory over the Cimbri near present-day Vercelli in 101 BC. The circular temple's attribution to Fortuna was also corroborated by the discovery, during the building's excavation, of the impressive fragments of the colossal statue of the goddess's cult, now on display at Centrale Montemartini. The acrolith – that is, a statue done in marble for the exposed body parts and in cladged wood for the clothing – reached a height of eight metres.

On 21 April 1929, with Benito Mussolini on hand, the 'new' Area Sacra of Largo Argentina was inaugurated. In addition to the Republican-era temples, it comprised the remains of the Curia of Pompey – the building annexed to the large theatre inaugurated by Pompey the Great in 55 BC, where Julius Caesar was assassinated on the Ides of March of 44 BC – and the traces of the church built in the 9th century inside temple A and dedicated to Saint Nicholas in 1123. However, the excavation and documentation works continued during the years that followed; beginning in 1932, Maria Barosso, engaged by Marchetti Longhi, also devoted her efforts to these works, producing surveys and drawings of the temples and pavements in front of the sacred buildings, and of the remains of the altar built in front of temple C.

Medioevo in primo piano: le chiese di Roma

Il rapporto di Maria Barosso con il Medioevo romano, iniziato con il lavoro in S. Maria Antiqua al Foro, si snoda, in forme diverse, per tutta la sua carriera. A partire dagli anni Venti del Novecento avvia una collaborazione con Antonio Muñoz, per il quale realizza una serie di acquerelli dedicati a mosaici appena riscoperti (Angeli della Navicella di Giotto in S. Pietro in Vaticano) e a dipinti murali riportati alla luce durante i lavori di restauro nelle chiese della città (S. Giorgio al Velabro o S. Balbina), interventi che avevano spesso privilegiato proprio il recupero o la restituzione della fase medievale dell'edificio. Si tratta principalmente di un'attività di documentazione che Barosso svolge per il Governatorato di Roma (acquerelli delle pitture di S. Biagio de Mercato) o per iniziative del regime fascista, come la grande Mostra Augustea della Romanità (1937-1938), per la quale esegue una copia e colora il calco in gesso del celebre pannello in opus sectile proveniente dalla cd. Basilica di Giunio Basso, trasformata nel V secolo in chiesa di S. Andrea Catabarbara.

Il progressivo affermarsi della fotografia, anche in ambito archeologico e storico-artistico, segna un inevitabile cambio nella vita professionale di Barosso che, alla fine degli anni Quaranta, come attesta il volume sui mosaici absidali delle chiese di SS. Cosma e Damiano e di S. Teodoro di Guglielmo Matthiae, è incaricata solo di realizzare grafici tecnici e non più riproduzioni di opere: in questo tipo di copie, infatti, dove la restituzione filologica si lega a doppio filo alla creazione artistica, il tratto del pittore appare oramai troppo evidente. La carriera di Barosso si chiuderà, però, gloriosamente proprio grazie al Medioevo, quando, nel 1950, per la mostra Bonifacio VIII e il primo Giubileo non solo le viene chiesto di eseguire una copia della miniatura raffigurante l'indizione del Giubileo da parte del papa, che riproduce l'affresco nella basilica del Laterano, ma è anche invitata a tenere conferenze nell'ambito dell'esposizione.

The Middle Ages front and centre: the churches of Rome

Maria Barosso's relationship with Medieval Rome, which began with her work at Santa Maria Antiqua in the Forum, evolved in different forms through her entire career. In the 1920s, she started working with Antonio Muñoz, for whom she produced a series of watercolours dedicated to the mosaics that had just been rediscovered (Angels of Giotto's Navicella at St. Peter's in the Vatican) and to wall paintings brought to light during restoration works in the city's churches (San Giorgio in Velabro or Santa Balbina). These interventions in fact often privileged the recovery or restoration of the building's Medieval phase. It was mainly a documentation activity that Barosso carried out for Governatorato di Roma (watercolours of the paintings of San Biagio de Mercato) or for the Fascist regime's initiatives, like the major Mostra Augustea della Romanità exhibition (1937-1938). For the latter, she produced a copy and a painted plaster cast of the famed opus sectile panel originating from the so-called Basilica of Junius Bassus, transformed into the Church of Sant'Andrea Catabarbara in the 5th century.

Photography was becoming progressively more established, also in the fields of archaeology, art and history, marking an inevitable change in Barosso's professional life. In the late 1940s, as attested by Guglielmo Matthiae's volume on the apse mosaic of the church of San Teodoro, she was hired solely for technical graphics, and no longer for reproductions of works: in fact, in copies of this kind, in which scientific rendering was closely bound to artistic creation, the painter's mark was all too clear to see. However, thanks precisely to the Middle Ages, Barosso's career would end in glory when, in 1950, for the exhibition Bonifacio VIII e il primo Giubileo, she was not only asked to do a copy of the miniature depicting the Pope's proclamation of the Jubilee, which reproduces the fresco in the Lateran Basilica, but was also invited to hold conferences at the exhibition.

Oltre Roma e l'Italia

Agli inizi degli anni Venti Maria Barosso avvia una collaborazione con Gelasio Caetani, duca di Sermoneta e ambasciatore d'Italia negli Stati Uniti, impegnato nella stesura della storia della sua casata, che si trasforma, tra il 1927 e il 1933, nei volumi della Domus Caietana, per i quali Maria realizza acquerelli e disegni dedicati alle chiese e alle rovine di Ninfa, alle pitture del cd. Palazzo di Bonifacio VIII ad Anagni, al Castello di Sermoneta e alla Grotta di S. Michele Arcangelo. Grazie all'interessamento dello stesso Caetani circa venti acqueforti di Barosso vengono esposte nella mostra personale allestita presso la Corcoran Gallery of Art di Washington nella primavera del 1923.

Nello stesso periodo, grazie al rapporto con l'archeologa americana Esther Boise Van Deman, Barosso entra in contatto con prestigiosi committenti internazionali. Per Gerhardt Cornell Mars, direttore dell'American Face Brick Association, esegue circa venti acquerelli e altrettanti disegni per il volume Brickwork in Italy. A Brief Review from Ancient to Modern Times, pubblicato a Chicago nel 1925. L'opera, destinata al pubblico americano, distante e culturalmente estraneo al patrimonio italiano, serviva a mettere in risalto le peculiarità degli edifici italiani in laterizio di epoca romana e medievale, illustrando importanti architetture di Roma, Venezia, Ravenna e Bologna. Sempre negli anni Trenta Barosso è incaricata da Giuseppe Marchetti Longhi di documentare gli scavi di Largo Argentina, per i quali realizza i rilievi dei Templi A, B, C e D. Con l'archeologo e la moglie Ada instaura un legame di amicizia che l'accompagnerà per tutta la sua vita, e delle frequenti visite alla residenza dei marchesi a Fumone resta testimonianza nelle opere (Processione alla chiesa di S. Gaugerico) ancora oggi esposte nella Casa-Museo Ada e Giuseppe Marchetti Longhi.

Nel 1937 Maria viene chiamata a collaborare anche con il R. Istituto Storico Italiano per il Medioevo: Vincenzo Federici, impegnato a curare l'edizione critica del Chronicon Vulturnense, richiese, infatti, la sua opera per riprodurre gli affreschi della Cripta dell'abate Epifanio presso S. Vincenzo al Volturno, sui quali Maria pubblicherà anche uno studio scientifico.

Beyond Rome and Italy

In the early 1920s, Maria Barosso began working with Gelasio Caetani, Duke of Sermoneta and Italian Ambassador to the United States, who was engaged in writing the history of his noble family. Between 1927 and 1933, this project was transformed to become the volumes of Domus Caietana, for which Maria did watercolours and drawings depicting Ninfa's churches and ruins, the paintings of the Palace of Boniface VIII in Anagni, the castle of Sermoneta, and Grotta di San Michele Arcangelo. Thanks to Caetani himself taking an interest in the matter, about twenty of Barosso's etchings were shown at the solo exhibition held at Washington's Corcoran Gallery of Art in the spring of 1923.

During that same period, her relationship with the American archaeologist Esther Boise Van Deman brought Barosso into contact with a prestigious international clientele. For Gerhardt Cornell Mars, an executive at the American Face Brick Association, she produced about twenty watercolours and the same number of drawings for the volume Brickwork in Italy. A Brief Review from Ancient to Modern Times, published in Chicago in 1925. Intended for an American public that was distant from and culturally extraneous to Italian heritage, the work served to highlight the particular features of Italian brick buildings from the Roman and Medieval eras, illustrating important architecture in Rome, Venice, Ravenna, and Bologna. Also in the 1930s, Barosso was tasked by Giuseppe Marchetti Longhi with documenting the Largo Argentina excavations, for which she did surveys of Temples A, B, C, and D. With the archaeologist and his wife Ada, she established a bond of friendship that would endure for her entire life; precious testimony of her frequent visits to the marquises' residence in Fumone remains in the works (Procession of Saint Gaugericus) on display to this day at Casa-Museo Ada e Giuseppe Marchetti Longhi.

In 1937, was invited to work with Regio Istituto Storico Italiano per il Medioevo; Vincenzo Federici, engaged in editing the critical edition of Chronicon Vulturnense, asked for her contribution in reproducing the frescoes of the Crypt of the abbot Epiphanius at San Vincenzo al Volturno, on which Maria would also publish a scientific study.

L'opera incisa

Alla nota produzione grafica di Maria Barosso, disegni e acquerelli che registrano nel dettaglio demolizioni, scavi archeologici e reperti d'arte antica e medievale, si affianca la sua attività incisoria, in fogli che sono parimenti dedicati alla Roma monumentale ma si distinguono per l'intonazione visionaria, oltre che per la raffinata, singolarissima tecnica di esecuzione. Infatti, sulle lastre incise all'acquaforte, all'acquatinta e a lavis, Barosso stendeva inchiostri di diversi colori mediante tamponi o batuffoli di lino, simili a bamboline, o addirittura con i polpastrelli delle dita. Poi puliva la matrice dall'eccesso di inchiostro, o rimuovendolo del tutto con uno strumento appuntito per accentuare gli effetti luministici di alcune zone isolate e procedeva alla stampa, che eseguiva personalmente al torchio manuale. La colorazione si presenta ad aree compatte e differenziate nei toni, con effetti di trasparenza e pittoricismo, simili all'acquerello. Tale metodo di colorazione, chiamato à la poupée, bambolina in francese, era divenuto di gran moda a Parigi a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento, praticata da Camille Pissarro e Mary Cassat e apprezzato per la fortunata diffusione in Europa delle stampe colorate giapponesi. La colorazione risultava tutt'altro che mimetica, o naturalistica, anzi piuttosto spregiudicata e partecipe della temperie simbolista. L'intervento dell'artista, che dipingeva con colori diversi la matrice incisa, rendeva ogni tiratura un caso a sé, con effetti unici e irripetibili. Grazie a questa sofisticata tecnica lo sguardo di Maria Barosso, tanto analitico e oggettivo nella riproduzione dal vero, nelle incisioni si distacca dal dato reale e si fa soggettivo. Gli antichi monumenti di Roma diventano uno stato d'animo, trasfigurando in una visione simbolista, partecipe della ricerca espressiva dell'acquaforte di inizio secolo.

Etchings

Maria Barosso's well-known graphic production – drawings and watercolours that recorded in detail demolitions, archaeological excavations, and finds of ancient and Medieval art – was accompanied by her etching activity, in sheets also dedicated to monumental Rome, but that stood out for their visionary tone as well as for a refined, highly characteristic execution technique. In fact, onto etched, aquatinted, and lavis plates, Barosso laid inks in different colours, using pads or wads of linen, like little dolls, or even her fingertips. She then cleaned the plate of the excess ink, or removed it with a pointed tool to accentuate the effects of light in certain isolated areas, and proceeded with the printing, which she did personally at the manual press. The colouring was laid in compact areas differentiated in tones, with effects of transparency and painterly representation, not unlike watercolour.

This method of colouring, referred to as à la poupée (or 'with a doll', the doll being a wad of cloth) had become quite fashionable in Paris starting in the 1890s, practiced by Camille Pissarro and Mary Cassat and valued due to the fortunate spread of coloured Japanese prints in Europe. Anything but imitative or naturalistic, the colouring was rather open-minded, in keeping with the symbolist setting. The intervention of the artist, who painted the etched plate with different colours, made each print run a case unto itself, with unique and unrepeatable effects.

Thanks to this sophisticated technique, Maria Barosso's gaze, so analytical and objective in reproduction from life, distanced itself from the actual, depicted reality, and became subjective. Rome's ancient monuments became a mood, transfiguring into a symbolist vision and taking part in the expressive exploration of etching at the start of the century.

Lo sguardo degli artisti su Roma

All'inizio del Novecento Roma cambia profondamente. La capitale, divenuta da poco cuore del nuovo Stato unitario, viene ridisegnata da cantieri, demolizioni e grandi opere che trasformano il tessuto urbano e cancellano interi quartieri. Per gli artisti questa stagione diventa una sfida e un'occasione: osservare la città che muta, raccontarne le ferite e insieme ritrovare, tra le macerie e le nuove aperture, un senso di identità.

I dipinti qui esposti testimoniano modi diversi di guardare Roma. Mario Mafai nel 1936 dipinge le Demolizioni di via Giulia, immagine intensa e malinconica di un paesaggio urbano che si dissolve, non semplice cronaca ma riflessione poetica sulla fragilità del tempo. Eva Quajotto affronta lo stesso tema con Demolizioni intorno all'Augusteo e con le Vedute del Lungotevere, dove lo sguardo si posa sulle architetture ferite senza rinunciare a una resa luminosa e vibrante. Tina Tommasini sceglie invece di fissare un angolo del Borgo, con l'ospedale di S. Spirito, che di lì a poco avrebbe perso il suo assetto originario. Negli anni Quaranta Giovanni Zanetti continua a raccontare le trasformazioni con la tela dedicata alla nuova Galleria del Gianicolo, segno di una Roma in continuo divenire.

Nella varietà delle risposte degli artisti emerge un filo comune: la volontà di conservare, attraverso la pittura, la memoria di luoghi, atmosfere e momenti consegnandoli così alla nostra esperienza di oggi.

The artists' gaze on Rome

Rome saw profound change at the turn of the 20th century. The capital, having just become the heart of the new, unified country, was redrawn by work sites, demolitions, and major projects that transformed the urban fabric and obliterated entire neighbourhoods. For artists, this season became a challenge and an opportunity: observing the changing city, recounting its wounds and, at the same time, rediscovering – amid ruins and newly opened vistas – a sense of identity.

The paintings shown here bear witness to various ways of looking at Rome. In 1936, Mario Mafai painted Demolizioni di via Giulia ('Demolitions on Via Giulia'), an intense, melancholy image of a dissolving urban landscape: not a simple chronicle but a poetic reflection upon the fragility of time. Eva Quajotto dealt with the same issue in her Demolizioni intorno all'Augusteo ('Demolitions around the Mausoleum of Augustus') and Vedute del Lungotevere ('Views of Lungotevere'), in which her gaze rested upon the wounded architecture while retaining a luminous and vibrant rendering. Meanwhile, Tina Tommasini chose to fix her gaze on a corner of the Borgo, with the Santo Spirito hospital that was shortly to lose its original arrangement. In the 1940s, Giovanni Zanetti continued to recount the transformations with the canvas dedicated to the new Galleria del Gianicolo ('Gianicolo tunnel'), the sign of a continuously evolving Rome.

In their variety, the artists' responses show a common thread: the desire to conserve, through painting, the memory of places, atmospheres, and moments, delivering them to our own experience today.