

Il Barocco

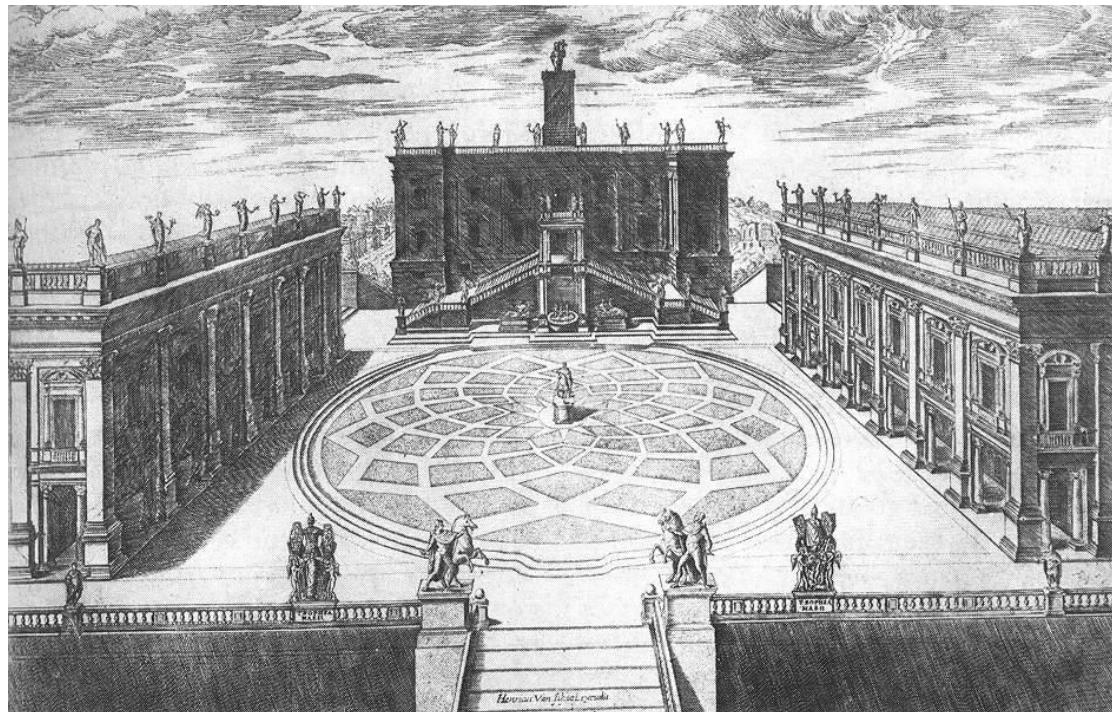
l'arte Barocca contiene al suo interno **tendenze molto variegate** e talvolta contrastanti.

Il Barocco diviene in brevissimo tempo, grazie alla sua **esuberanza**, alla sua **teatralità**, ai suoi grandiosi effetti e alla magniloquenza, profusa su ogni superficie e con ogni materiale, lo **stile**, tanto della **Chiesa cattolica**, che delle **monarchie europee**, tese verso un **assolutismo**, che ha bisogno di **esprimere il proprio potere**, con tutto il **fasto** possibile.

Come era già successo, nell'epoca del Gotico Internazionale, **uno stile solo**, informa quasi tutta l'**Europa**, diventando la lingua, con cui la **classe dirigente**, riscrive la propria storia passata e traccia le linee per quella futura.

A Roma, il rinnovamento del **centro urbano** fu, per il papato di **Urbano VIII**, prima, e di **Alessandro VII**, poi, un'espressione di **prestigio**: Roma diviene, così, la **prima città**, che nella sua **struttura urbanistica**, rispecchia il proprio ruolo politico, di **principale capitale europea**.

La **piazza**, un elemento architettonico, che già era stato ripensato in chiave monumentale, nel **XVI secolo**, da **Michelangelo Buonarroti**, (con la formidabile risistemazione della **Piazza del Campidoglio**), diviene ora, la **chiave** di ogni **rinnovamento**.



Incisione di Étienne Dupérac,
riproducente il disegno
michelangiolesco della pavimentazione,
su cui si è basato Antonio Muñoz, per
realizzare nel 1940 la pavimentazione
attuale

La scalinata di accesso alla Piazza del Campidoglio, con le statue dei Dioscuri.





La **prima piazza** che la **Roma moderna** ha visto nascere secondo i criteri di un **progetto uniforme**, dovuto al genio di **Michelangelo**, sorge sul **colle Capitolino (Capitolium)**, dove ebbe sede un antichissimo villaggio e luogo prescelto per dedicare numerosi templi alle divinità romane.

Nel **1536**, in occasione della visita a Roma dell'imperatore di Spagna Carlo V, **piazza del Campidoglio** subì una serie di **trasformazioni** a causa del grave stato di abbandono in cui il colle versava. **Papa Paolo III commissionò a Michelangelo la sistemazione complessiva della piazza.**



La copia della statua equestre di Marco Aurelio, al centro della piazza del Campidoglio.

Michelangelo realizzò un elegante podio per la statua equestre di **Marco Aurelio**, collocata al **centro del colle**, nel **1537**, cosicché questa statua divenne il **fulcro** del **nuovo progetto urbanistico**.



Inoltre, il **Buonarroti** disegnò un'imponente **scalinata a larghi gradoni**, la "Cordonata", che consentiva **un'agevole salita** anche ai cavalieri, culminante con la **solenne balaustra**, sormontata da classici gruppi marmorei qui sistemati nei decenni successivi.



Intorno al **1546**, Michelangelo realizzò la **facciata del Palazzo Senatorio** (sfondo della visuale principale) che ospita il **Consiglio Comunale** della città, con una **scala frontale a due rampe**, cornici della splendida fontana.

La **torre campanaria di Palazzo Senatorio**, costruita su progetto di Martino Longhi il Vecchio nell'ultimo quarto del Cinquecento, custodiva la famosa **campana patarina**, presa in guerra dai Romani ai Viterbesi nel **1200** e usata per **annunciare eventi storici o circostanze importanti**, come l'elezione del pontefice, la sua incoronazione o morte, il passaggio del corteo papale.

La campana apparteneva in origine al Comune di Viterbo – città invisa, alla fine del sec. XII, al papa Innocenzo III, perché aveva dato ospitalità ai Patarini (di qui il nome). I Patarini rappresentano un **movimento ereticale critico nei confronti della gerarchia ecclesiastica in generale**.

L'odierna campana risale all'Ottocento, ma continua a essere chiamata **patarina** e suona in occasione del **natale di Roma** il 21 aprile e dell'elezione del sindaco. Il **"Natale di Roma"** il 21 aprile è una data fortemente significativa per i romani, perché è proprio in questo giorno, nell'anno **753 a.C.**, che si fa risalire la **fondazione della Città Eterna**





Palazzo Senatorio è un edificio storico di Roma, **Municipio della città** a partire dal 1144, fatto che lo rende il più antico Municipio al mondo.

Costruito tra il XII e il XIII secolo sulle rovine del Tabularium e del tempio di Veiove, fu ristrutturato nel corso del XVI secolo sotto la supervisione di Michelangelo Buonarroti e successivamente di Giacomo Della Porta.

Sito in Piazza del Campidoglio, sull'omonimo colle, è affiancato dai rinascimentali Palazzo dei Conservatori e Palazzo Nuovo, che costituiscono il complesso dei Musei Capitolini.



Sempre a Michelangelo si deve la ristrutturazione di **Palazzo dei Conservatori** e l'inizio di un secondo palazzo, **Palazzo Nuovo** (oggi sede del primo museo pubblico al mondo aperto nel 1734, i **Musei Capitolini**) posto di fronte al primo, in modo da delimitare la piazza su tre lati.

Il **Palazzo Senatorio** fu ultimato dopo la morte di Michelangelo da **Giacomo della Porta**, mentre il secondo da **Carlo Rainaldi**.

I lavori terminarono nel **1655**.

Malgrado il lungo arco di tempo ed i diversi architetti, la Piazza del Campidoglio presenta oggi una mirabile unità stilistica.

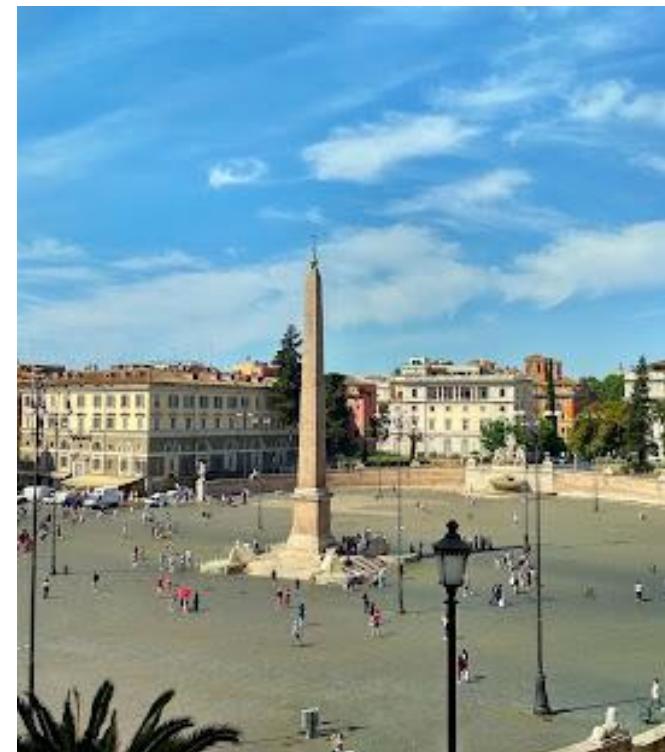
San Pietro in Vaticano, con i completamenti di **Bernini**, della piazza, **Piazza Navona**, con la chiesa di **Borromini** e la **fontana del Bernini**, **Piazza del Popolo**, con le sue tre vie (Ripetta, Lata, del Babuino) e il suo **obelisco**, diventano i **prototipi**, della **nuova idea di città**, che si irradierà, da qui, a tutte le grandi capitali europee.



Piazza San Pietro



**Piazza
Navona**



Piazza del Popolo

Le **inquietudini esistenziali**, del Seicento, si tradussero in **mobilità e instabilità**: **linee curve, serpentine, spirali, torsioni**, dominarono la scultura e l'architettura del tempo.

Furono privilegiati la **monumentalità**, gli **effetti drammatici** e i **contrastii di luce**.

In particolare, fu ricercato l'**illusionismo**, un effetto di inganno, che traduceva in arte, la **perdita di certezze**, dominante nell'epoca.

L'**illusionismo**, cioè la **sovraposizione tra realtà, rappresentazione e finzione**, si manifestò in **pittura**, con prospettive impossibili e giochi di specchi, che rendevano un'**immagine deformata**, della realtà.

In ambito letterario, in epoca barocca, primeggia l'ampio uso di metafore, allo scopo di ottenere la "poetica della meraviglia": il massimo esponente della poetica delle meraviglie è **Giovan Battista Marino**, ritenuto il **fondatore della poesia barocca**.

La sua poetica è tutta impostata sul **principio della "meraviglia"**: **Marino** è ingegnoso inventore di immagini preziose e le sue metafore mirano all'intelligenza del lettore: «**È del poeta il fin la meraviglia...**»

Nella poesia di Marino si compone un mondo umano e naturale di straordinaria ricchezza e varietà: l'impegno incessante del poeta nella ricerca delle variazioni letterarie non ha altro fine che il **piacere della bravura e dell'eleganza**.



Frans Pourbus il Giovane, *Ritratto di Giovan Battista Marino*, c. 1621.
Olio su tela, 81 x 65,7 cm.,
Detroit, Institute of Arts.

VERSI SATIRICI 395

VII
IL POETA E LA MERAVIGLIA

Vuo' dar una mentita per la gola
a qualunque uomo ardisca d'affermare
che il Murtola non sa ben poetare,
e c'ha bisogno di tornare a scuola.
E mi viene una stizza mariola,
quando sento ch'alcun lo vuol biasmare;
perché nessuno fa meravigliare,
come fa egli, in ogni sua parola.
È del poeta il fin la meraviglia
(parlo de l'eccellente e non del goffo);
chi non sa far stupir, vada alla striglia!
Io mai non leggo il *Cavolo* e 'l *Carciofo*,
che non inarchi per stupor le ciglia,
com'esser possa un uom tanto gagliocco.

Alle origini del Barocco: Rubens

Prima ancora che l'illusionismo Barocco, di Guercino e di Lanfranco, si imponesse, un giovane artista fiammingo, Pieter Paul Rubens (1577-1640), giunto in Italia nel 1600, gettava i semi del linguaggio figurativo Barocco.

Le sue preferenze lo condussero, prima, a Venezia, dove, sugli esempi di Veronese, Tiziano e Tintoretto, assimilò quella floridezza pittorica, che in seguito divenne uno degli elementi dell'espressione Barocca.

A Roma, invece, poté ammirare i capolavori di Raffaello e Michelangelo, mentre egli ammirò e comprese l'opera di Caravaggio, nelle problematiche realistiche e luministiche.

Già nelle opere eseguite a Mantova, per i Gonzaga, di cui Rubens fu pittore di corte, in particolare, nella Pala con la *Famiglia Gonzaga in adorazione della Trinità*, del 1604, egli dava prova, di possedere originali capacità compositive, tendenti a sviluppare effetti di movimento.



Pieter Paul Rubens, *La famiglia Gonzaga in adorazione della Trinità (Trinità adorata dalla famiglia Gonzaga)*, 1604-1605, Olio su tela, 381x477 cm., Palazzo Ducale, Mantova



Peter Paul Rubens, *Adorazione dei pastori*, olio su tela, 300x192 cm., 1608, Pinacoteca Civica, Fermo.

L'attribuzione dovuta a Roberto Longhi risale al 1927

Commissionato a Rubens da padre Flaminio Ricci e realizzato in breve tempo (circa tre mesi) per la **chiesa di San Filippo Neri di Fermo**, il dipinto appare come un **omaggio** del pittore a **Caravaggio**, che il pittore aveva avuto modo di conoscere artisticamente a Roma nei suoi dieci anni di studio in Italia.

Molte suggestioni sembrano arrivare al pittore **dal dipinto**, con analogo soggetto, del **Correggio** realizzato negli anni **1525-1530**.

Correggio, *Natività (La notte)*, 1525-1530, olio su tavola, 256,5x188 cm. Gemäldegalerie di Dresda.





Pieter Paul Rubens, *Circoncisione*, olio su tela, (400x225 cm), realizzato nel 1605, durante il suo soggiorno romano. È conservato presso la chiesa del Gesù e dei Santi Ambrogio e Andrea di Genova.

In questo dipinto Rubens **sviluppa al massimo**, le **idee** delle tele, realizzate a **Mantova**, presso la corte di Vincenzo Gonzaga, **annunciando soluzioni**, che saranno **proprie dell'arte Barocca**.

Rubens arrivò a **Mantova** nel **1600** al servizio del duca **Vincenzo I Gonzaga**.

Durante il **suo soggiorno** a **Mantova**, cercò ogni occasione possibile **per spostarsi**, per **studiare l'arte italiana**, conoscere artisti e committenti e lavorare ben oltre i confini della cerchia dei Gonzaga.

Il **capolavoro mantovano** di Rubens, nonché la sua opera più impegnativa, fu il **trittico** per la **chiesa della Santissima Trinità**, fortemente voluta dai Gonzaga.

Al centro del presbiterio era collocata la **grande tela** raffigurante la **Famiglia Gonzaga in adorazione della Santissima Trinità**, affiancata sulla parete di sinistra dal *Battesimo di Cristo* e sulla destra dalla *Trasfigurazione*.



Pieter Paul Rubens, *Trinità adorata dalla famiglia Gonzaga* (o anche *La famiglia Gonzaga in adorazione della Trinità*), 1604 – 1605, olio su tela, 381x477 cm. Palazzo Ducale, Mantova.



Pieter Paul Rubens, *Circoncisione*, olio su tela, (400x225 cm), realizzato nel 1605, durante il suo soggiorno romano. È conservato presso la chiesa del Gesù e dei Santi Ambrogio e Andrea di Genova.

La **scena** è quella della **circoncisione di Gesù**, rito per entrare nella comunità religiosa del suo popolo.

E' una **pala d'altare**, bipartita, tra **fascia terrena** e **ultraterrena**.

Nella **parte bassa**, la **fascia terrena**, il **sacerdote** è **chino** su Gesù, per praticargli la circoncisione.

Sul **lato opposto**, siede la **Madonna**, che indossa abiti brillanti, dai colori vivi, e ha un'aria **trasognata**: con la mano si accarezza il viso ed è persa nei suoi pensieri.

I **presenti**, con i **loro sguardi**, creano un **collegamento**, tra la **fascia terrena** e quella **ultraterrena**: alcuni guardano il bambino, altri, il cielo, verso l'intenso bagliore di luce a raggiera.

Nella **parte alta**, la **fascia ultraterrena**: i **puttini** sono aggrovigliati, molto carnosi e formano una **composizione circolare**.



Pieter Paul Rubens, *Circoncisione*, olio su tela (400x225 cm), 1605, chiesa del Gesù e dei Santi Ambrogio e Andrea, Genova.

Un **lampo di luce** squarcia le nubi e va ad illuminare il bambino e la scena principale.

L'**immediatezza comunicativa** è tipicamente **barocca** e l'intento è di **suscitare emozioni** negli spettatori.

Il **punto di vista** è molto scorciato, dal basso verso l'alto.

Il **carattere soprannaturale** dell'evento è sottolineato, sia dall'apparizione degli **angeli**, sia dalla **luce**, che si dirama a raggiera.

Il fondo è buio e sembra che ci sia un **temporale**, in lontananza.

La presenza di **elementi curvilinei**, all'interno della composizione, conferisce all'azione un **accento impetuoso** e **fortemente dinamico**.

Sono già presenti in quest'opera **dinamismo** e **pathos**, caratteri tipici di Rubens.



Pieter Paul Rubens, *La Madonna della Vallicella*, olio su tavola di ardesia (425x250 cm), 1606- 1608.

La Madonna della Vallicella è la pala dell'altare maggiore, della chiesa di Santa Maria in Vallicella, detta anche *Chiesa Nuova*, a Roma.

Una **corona turbinosa** di angeli, con altri angeli, in basso, in adorazione, dà vita a un **moto concentrato** e a un'atmosfera soprannaturale.

La **luce** è l'elemento **primario**, che forma effetti atmosferici, sottolineati da cumuli di nuvole e da un **fluire spaziale**, senza limiti.

Gli esordi della decorazione barocca: Guercino

Con due allievi, dei Carracci, **Lanfranco e Guercino**, si determinò un **punto di svolta**, rispetto alla **tradizione Classicista**, che segnò un deciso **rinnovamento** della pittura, in senso **Barocco**, e diede avvio a una **nuova concezione** dello **spazio**.

Guercino (1591-1666) fu **allievo di Ludovico Carracci**, dal quale assimilò la cultura dell'area emiliano – veneta.

Quando giunse a Roma, nel **1621**, aveva già dato prova, nelle sue opere bolognesi, di **grandi capacità coloristiche**, di un originale sensibilità, nei confronti del **rapporto figura-spazio** e di un **modo di comporre dinamico**.

La **commissione**, da parte del **Cardinale Ludovisi**, nipote di Gregorio XV, della **decorazione**, di una **sala**, della **palazzina di campagna**, costituì l'impegnativo **esordio romano**.

La decorazione, del **Casino Ludovisi** e, in particolare, l'**Aurora**, vide la collaborazione del **pittore quadraturista** (esecutore di finte architetture) **Agostino Tassi**, il quale, mediante la suggestiva **struttura architettonica**, dipinta **illusionisticamente in prospettiva**, offrì al Guercino la possibilità di realizzare un **effetto visivo infinito**, dello spazio.

Egli **superà** le soluzioni tipiche dei Carracci, del quadro riportato, e concepisce una **luminosa vastità celeste**, senza confini, nella quale appare, improvvisamente, il **cocchio dell'Aurora**, trainato da **cavalli impetuosi**.



Guercino, L'Aurora, 1621, affresco, Roma, Casino Ludovisi. Quadratura di Agostino Tassi.

La 'quadratura' è la ripartizione geometrica a riquadri.

Il **Quadraturismo** è un genere pittorico consistente nella realizzazione, su pareti e soffitti, di **prospettive architettoniche** (dette *quadrature*) dipinte in modo da **amplificare illusoriamente lo spazio interno** di un ambiente **mediante artifici varî** (raffigurazione di colonnati, trabeazioni sporgenti, falsi marmi, statue, cieli gremiti di figure).

Questo genere pittorico è stato praticato, in particolare, a partire dal sec. XVII.



Guercino, *L'Aurora*, 1621,
affresco a tempera, Roma,
Casino Ludovisi. Quadratura
di Agostino Tassi.

Con l'assistenza di Agostino Tassi, che vi affrescò le quadrature architettoniche, il Guercino dipinse, a tempera, sulla volta della sala centrale, al pianterreno del Casino, l'*Aurora*, rappresentata come giovane dea, su un carro tirato da due cavalli, davanti ai quali, fugge la Notte, mentre un genio in volo, incorona *Aurora*, di fiori, e un altro, sul carro, sparge fiori tutt'intorno.

Da una parte, a sinistra, sul letto, è il vecchio marito Titone;

in alto, tre giovani donne, raffigurano altrettante stelle, una delle quali, versa rugiada, da un'urna.



Guercino, *L'Aurora*, particolare, 1621, affresco a tempera, Roma, Casino Ludovisi. Quadratura di Agostino Tassi.

Il carro di Eos passa velocemente sopra le architetture, che vengono viste con prospettiva illusionistica, aperte verso il cielo.

I colori sono purissimi e culminano nella pezzatura del manto dei cavalli che, con foga, trainano il carro.

L'impronta Barocca si unisce all'influenza della pittura veneziana.

L'esame iconografico del dipinto, rivelerebbe l'intenzione, non tanto di rappresentare, semplicemente, il sorgere di un qualunque nuovo giorno, ma, allegoricamente, l'alba di una nuova era di gloria, per la famiglia Ludovisi.

Intento riaffermato, anche nell'affresco della *Fama*, che decora la volta, della sala del piano superiore, del Casino Ludovisi.



Guercino, *Fama, Onore e Virtù particolare*, 1621, affresco a tempera, Roma, volta, della sala del piano superiore, del Casino Ludovisi.

L'ultima sala visitabile è detta *della Fama*, per via dell'allegoria affrescata sul soffitto, sempre opera del Guercino.

Effetti di illusione spaziale in Lanfranco

Pochi anni dopo, la decorazione del *Casino Ludovisi*, nel 1624-1627, **Giovanni Lanfranco** (1582-1647), assistente di Annibale Carracci, nella Galleria Farnese, sviluppò ulteriormente, la **concezione illusionistica dello spazio**, in rapporto alla figura.

Il suo iniziale Classicismo, assimilato, grazie ai contatti, con Reni e Domenichino, fu abbandonato, dopo aver preso visione della **cupola**, del **Duomo** di **Parma**, affrescata da **Correggio**, che gli servì da **modello**, per la sua **Assunzione**, nella **cupola** di **Sant'Andrea della Valle**.



Giovanni Lanfranco, *La gloria celeste con la Vergine Assunta*, 1625-1627, affresco, Cupola, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, Roma.

Uno dei momenti più alti, della storia dell'arte Barocca, è rappresentato dalla **decorazione**, della **cupola**, della chiesa di **Sant'Andrea della Valle**, eseguita da **Giovanni Lanfranco**.

Nella **cupola**, il pittore realizza, tra il **1625 e il 1628**, il suo capolavoro e il **primo compiuto esempio d'illusionismo Barocco**, portando il **cielo** dentro la chiesa, grazie ad un **vorticoso moto rotatorio**, delle **figure**, librate nell'aria, e grazie, anche, ad una **forte vibrazione di luce**, che si accende di **toni dorati** e dà allo spettatore, la **sensazione di un rapimento estatico**.



Giovanni Lanfranco, *La gloria celeste con la Vergine Assunta*, 1625-1627, affresco, Cupola, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, Roma.

Correggio, *Assunzione della Vergine*, 1524-1530 circa, affresco, Cupola, Duomo di Parma





Giovanni Lanfranco, *La gloria celeste con la Vergine Assunta*, 1625-1627, affresco, Cupola, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, Roma.

Al centro, della complessa composizione, è la figura dell'**Assunta**, attorniata da un **turbino di nuvole e angeli**, attratti concentricamente verso l'alto.

La **cupola** provocò **stupore**, nell'ambiente artistico romano e, come accadde a Correggio, anche **Lanfranco** diede avvio a una **nuova fase, della pittura di decorazione, di cupole e di volte: l'illusionismo Barocco**.

Pietro da Cortona, l'interprete dello stile Barocco

Pietro Berrettini, detto **Pietro da Cortona** (1596-1669), fu il **terzo protagonista**, del **Seicento romano**, e il suo stile, in sintonia con lo spirito e con le esigenze mondane, del suo tempo, ne decretò l'immediato successo professionale.

Lo **studio dell'antico**, mediante il **disegno, rilievi da statue, da urne cinerarie, da archi trionfali** e dalla **Colonna Traiana**, impresse alla matrice toscana, dell'artista, un fondamentale **indirizzo classicheggiante**.

A **26 anni**, l'artista **ottenne** dal **Cardinale Francesco Barberini**, nipote di papa Urbano VIII, la prima importante commissione: gli **affreschi** della **Chiesa di Santa Bibiana**, del cui restauro, si era occupato Bernini.

Già dal primo lavoro, in Santa Bibiana **Pietro da Cortona** indicò **nuovi valori luministici, compositivi e materici**, che annunciavano un cambiamento stilistico, rispetto al compassato classicismo di Domenichino.

E la tela, ***Il rapto delle Sabine***, eseguita per la famiglia Sacchetti, è un chiaro esempio, del **nuovo modo di interpretare il patrimonio ideale della civiltà antica**.



Pietro da Cortona, *Il rapto delle Sabine*, 1629 ca., olio su tela, 2,75x4,23 m., Roma, Pinacoteca Capitolina.



Pietro da Cortona, *Il rapto delle Sabine*, 1629 ca., olio su tela, 2,75x4,23 m., Roma, Pinacoteca Capitolina.

Il rapto delle Sabine è una, fra le vicende più antiche, della storia di Roma, avvolta dalla leggenda.

Secondo la tradizione, Romolo, dopo aver fondato Roma, si rivolge alle popolazioni vicine, per stringere alleanze, e ottenere delle donne, con cui procreare e popolare la nuova città.

Al rifiuto dei vicini, risponde con l'inganno:

organizza un grande spettacolo, per attirare gli abitanti della regione e rapisce le loro donne.

Per illustrare la storia, l'artista ricostruì, con cura, uno scenario fedele, alla verità storica, basti osservare le armature e gli abiti, ma il dramma, pur svolgendosi in uno spazio ideale, lontano dalla realtà quotidiana, si anima, di una vitalità spettacolare, teatrale.

Macchie di luce e, improvvise zone d'ombra, creano una suggestiva atmosfera: le nubi sembrano muoversi nel cielo e, i protagonisti, vivere l'azione.

L'immediatezza inventiva e l'esecuzione spontanea, conferiscono un'inedita interpretazione, del Classicismo.

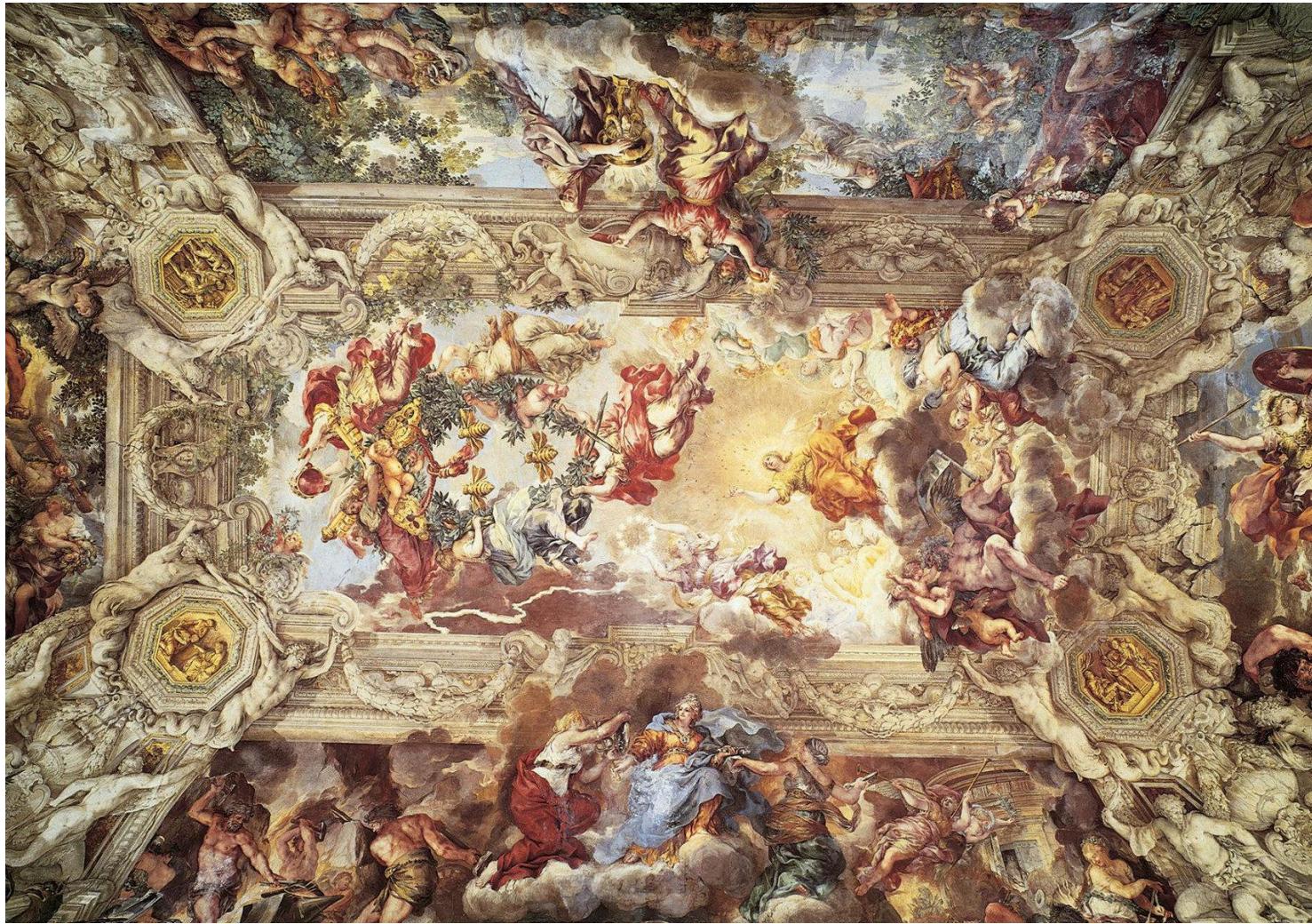
Grazie, alla sua **vena felice di narratore**, ben presto, Pietro da Cortona diventò il **primo pittore di affreschi**, a Roma.

La **decorazione della Volta Barberini**, commissionata nel **1631**, fu l'occasione, per esprimere compiutamente, i fondamenti della sua **nuova concezione figurativa**.



Pietro da Cortona,
*Il trionfo della Divina
Provvidenza*, 1633-1639,
affresco, volta, Roma,
Palazzo Barberini, Salone
dei Ricevimenti.

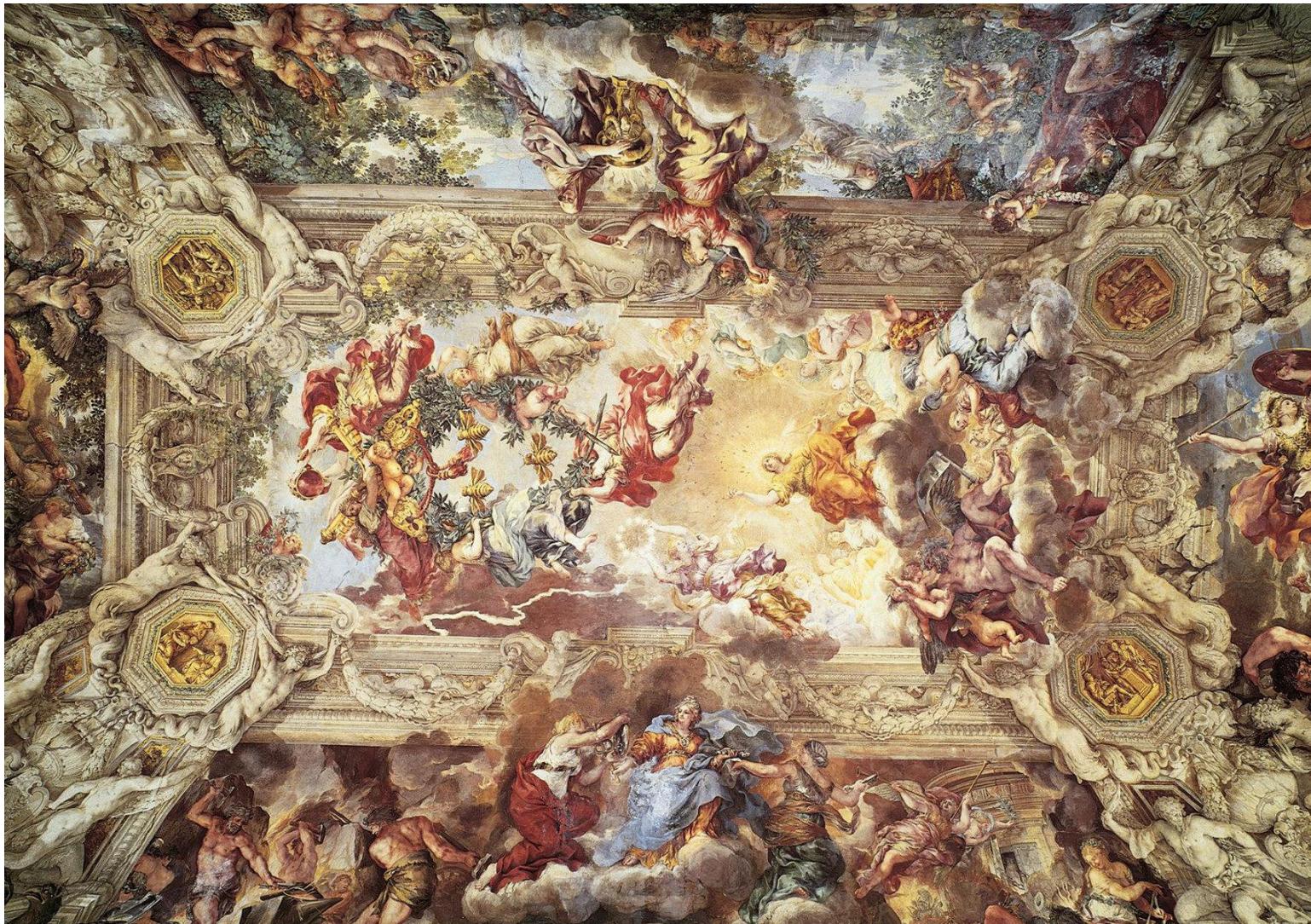
Considerato, quasi, il **manifesto della pittura Barocca**, *Il trionfo della Divina Provvidenza*, di **Pietro da Cortona** è un grande affresco, monumentale, che ricopre interamente, la **volta del Salone**, dei Ricevimenti, del **Palazzo Barberini**, a Roma.



Pietro da Cortona,
*Il trionfo della
Divina
Provvidenza*, 1633-
1639, affresco,
Volta, Roma,
Palazzo Barberini,
Salone dei
Ricevimenti.

In seguito, alla scomparsa di Caravaggio, e di Annibale Carracci, gli artisti, a Roma, si divisero: alcuni, seguirono le idee rivoluzionarie di Caravaggio, altri, invece abbracciarono uno stile più classicista, rivolto alla produzione, di grandi affreschi scenografici.

Il Trionfo della Divina Provvidenza, di Pietro da Cortona, è un grande affresco, che celebra i fasti del committente e, il suo scopo, fu quello di suscitare grande stupore, negli ospiti, attraverso una totale immersione, nella scena.



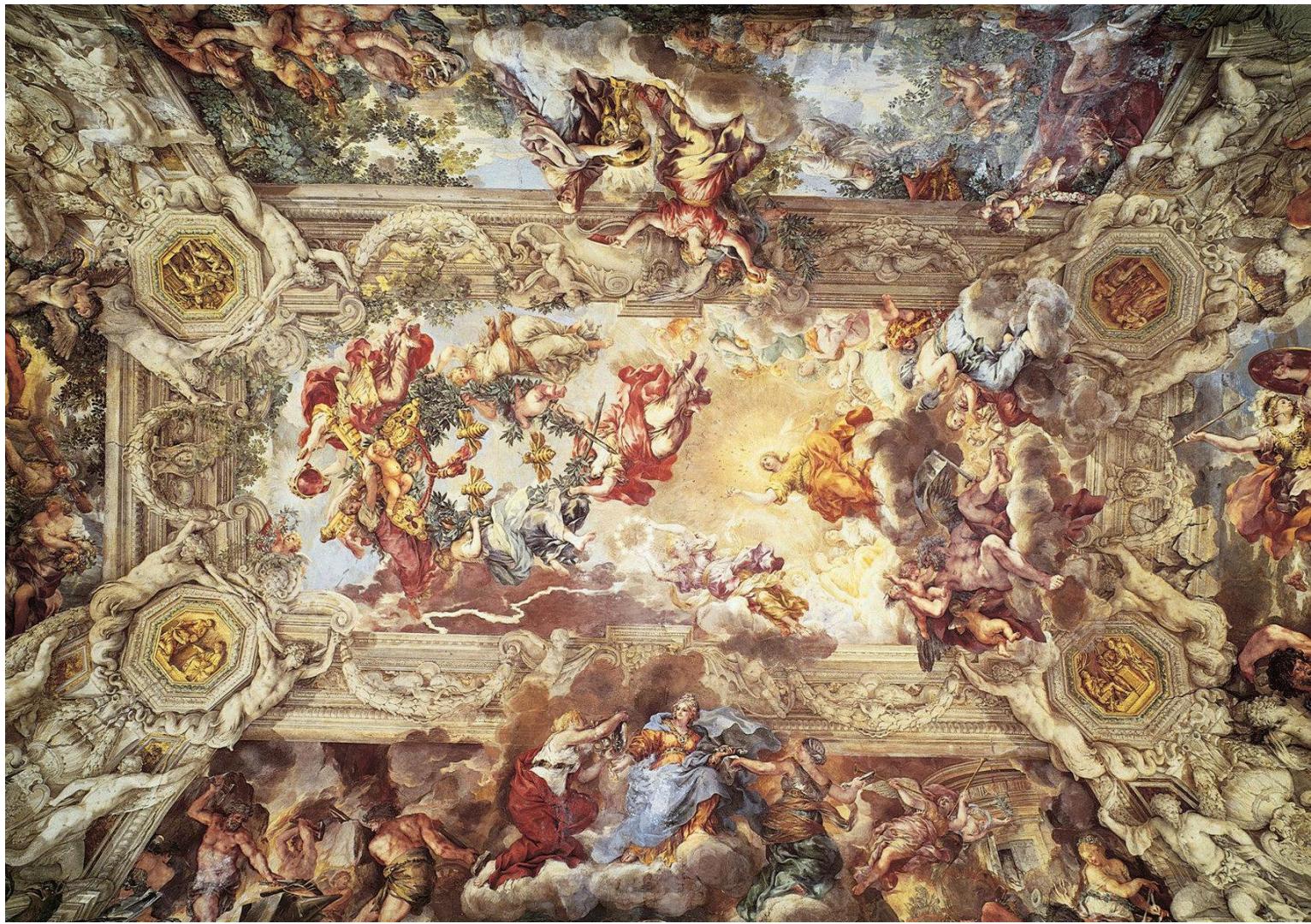
Pietro da Cortona,
*Il trionfo della
Divina
Provvidenza*, 1633-
1639, affresco,
Volta, Roma,
Palazzo Barberini,
Salone dei
Ricevimenti.

Al centro, del soffitto, all'interno di una **zona rettangolare**, una scena allegorica, rappresenta il **trionfo del Papato e della religione**.

La **Divina Provvidenza** ordina all'**Immortalità**, personificata, di **incoronare il Papa**.

Intorno ai **personaggi**, volano delle grandi **api dorate**, che rappresentano il **simbolo della famiglia Barberini**, alla quale apparteneva, infatti, il Papa Urbano VIII.





Pietro da Cortona,
*Il trionfo della
Divina
Provvidenza,*
1633-1639,
affresco, Volta,
Roma, Palazzo
Barberini, Salone
dei Ricevimenti.

Le **finte architetture**, sono realizzate, in **monocromo grigio**; i **personaggi**, invece, con **colori caldi** e molto **accesi**, rossi, arancioni e gialli, che si stagliano nell'**azzurro** del cielo.

La composizione, come in altri grandi affreschi, è **libera e movimentata** e ha lo scopo di dilatare lo spazio.

Inoltre, le **scene mosse** e le **posizioni teatrali** dei **personaggi** creano **vortici compositivi**, che guidano lo sguardo, verso il **centro** della volta e, quindi, verso lo spazio **illusionisticamente più alto**.

Interrotta l'attività artistica a Palazzo Barberini, per seguire il cardinale Giulio Sacchetti, a Firenze, l'artista fu incaricato, dal **Granduca Ferdinando II**, per la decorazione, della **Sala della Stufa**, in **Palazzo Pitti**.

Pietro da Cortona fece, così, conoscere, ai fiorentini, le **novità del nuovo stile romano**: sviluppando il soggetto, *Le quattro età del mondo*, e, in particolare, quella dell'**oro**, l'artista liberò la fantasia, dando vita a **immagini di grande forza coloristico-compositiva**.



Pietro da Cortona, *L'età dell'oro*, 1637, affresco, parete sinistra della Sala della stufa, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Firenze.



Pietro da Cortona, *L'età dell'oro*, 1637, affresco, parete sinistra della Sala della stufa, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Firenze.

Nella luce limpida, di una giornata primaverile, con un cielo, percorso da nuvole grigie, simili a nebbie mattutine, che svaniscono, col salire del sole, un **gruppo di animali e figure si riposa divertito e sereno**.

Un vero e proprio **paradiso terrestre**, meravigliosamente **pagano** e, allo stesso tempo, **sensuale**: una brigata di giovani nobili e belli, ripresi ad abbandonarsi, in una “dolce vita” agreste, che sembra, non finisce mai.



Pietro da Cortona, *L'età dell'oro*, 1637, affresco, parete sinistra della Sala della stufa, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Firenze.

In alto a sinistra, un giovane, di statuaria bellezza, per il quale, il pittore ha realizzato, un **disegno-studio**, conservato nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, si **arrampica**, su una **querzia**, per staccarne e gettarne a terra dei rami, che un puttino, offre alla coppia, seduta sotto l'albero.

Pietro della Cortona, Studio preparatorio, Matita nera e biacca su carta, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.





Pietro da Cortona, *L'età dell'oro*, 1637, affresco, parete sinistra della Sala della stufa, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Firenze.

Dall'altro lato, una **donna**, con i capelli raccolti e ornati, da file di perle, **incorona**, con una ghirlanda di rose, un **fanciullo**, abbandonato **sulle sue gambe**, sotto lo sguardo consenziente ed allegro, di un **putto**, seduto a cavalcioni, di un leone.

Dietro di loro, mentre un **giovane** raccolge una fronda, piena di ghiande, altri si muovono, con **passi eleganti e leggeri**, tenendosi per mano, **come se stessero**, per iniziare, un giro di danza.

Una **leggiadra serenità** anima i protagonisti, della scena, **interpreti di un mondo, non ancora contaminato**, dalla **civiltà** e dunque, liberi, di vivere, seguendo soltanto, la legge, del proprio desiderio naturale.



Pietro da Cortona, *L'età dell'oro*, 1637, affresco, parete sinistra della Sala della stufa, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Firenze.

Nel tema de *L'età dell'oro*, particolarmente congeniale, al suo spirito felice e pagano, Pietro da Cortona ha raggiunto un'atmosfera di **tranquillità** e di **pace diffusa**, che, neppure il feroce **leone**, ha voluto turbare, mantenendo, per l'occasione, un atteggiamento mansueto.



Pietro da Cortona, *Chiesa dei santi Luca e Martina*, 1634-1664, facciata, Roma.

Nel 1634, durante i lavori, della volta Barberini, l'artista aveva ricevuto la commissione, da parte del cardinale Francesco Barberini, di ricostruire la *Chiesa dei santi Luca e Martina*.

La **facciata**, di forma **convessa**, fu completata nel 1664.





CHIESA DEDICATA A S-LYCA EVANGELISTA ET A T-MARTINA Vnde DOME FU L'ANTICO TEMPIO DI MARTE IN CAMPO VACCINO.

Architettura del Cavalier Pietro Berriani da Cerreto.

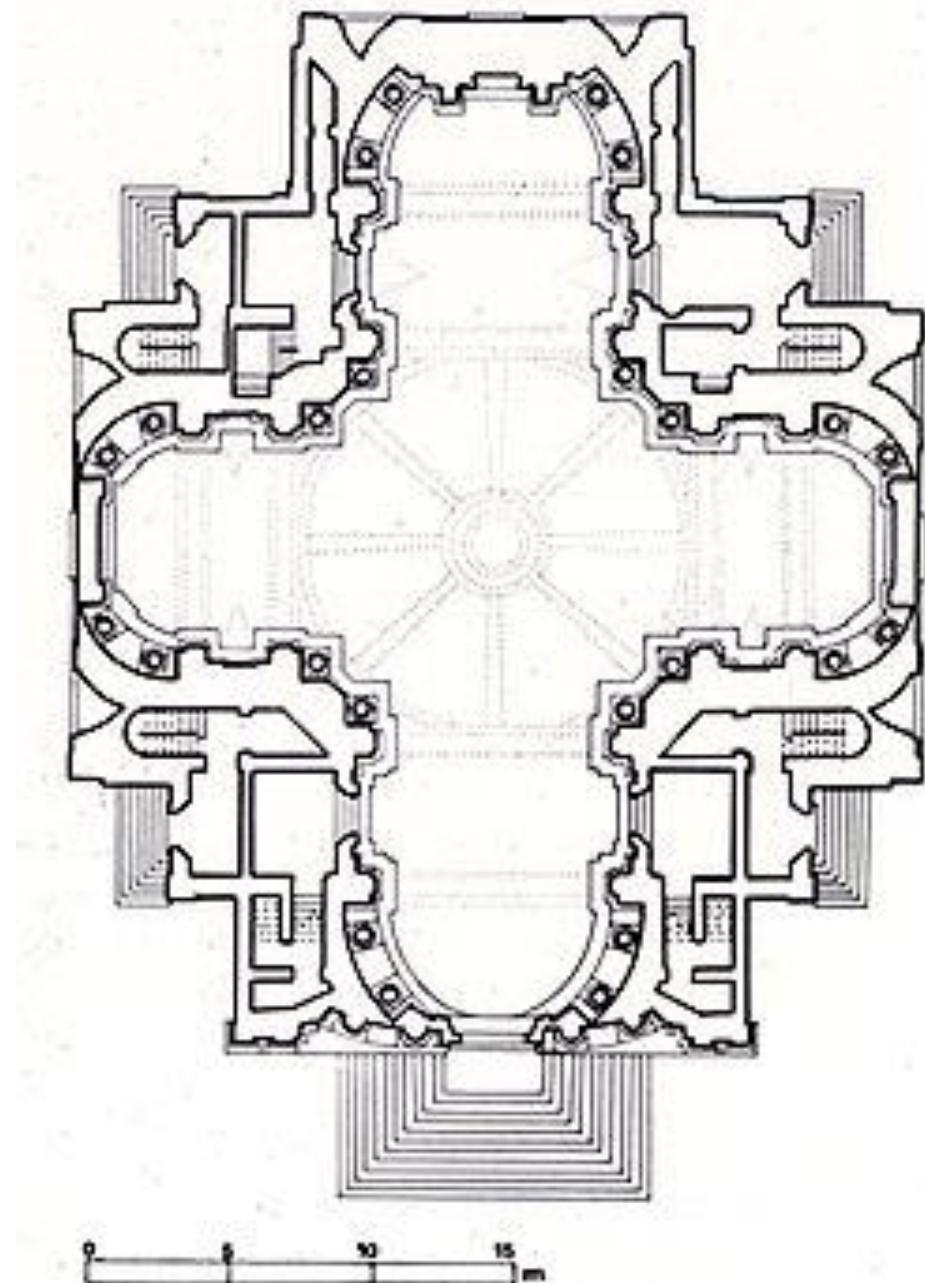
Gio Battista Falda disegnò

l'Arco di Settimio Sezaro. la Chiesa di S-Giuseppe e S-Pietro in carere. la Chiesa di S-Adeleide.

Per Gio Battista Falda in Roma anno
mii et sexagesima annorum 1670.

5

L'esterno della *Chiesa dei santi Luca e Martina*, in un disegno di Giovanni Battista Falda (1670 circa)



Pietro da Cortona, Pianta, *Chiesa dei santi Luca e Martina*, 1634-1650 .

La chiesa è a **pianta centrale**, cioè è affine, a una croce greca, con **quattro absidi**, ma, i bracci del transetto, sono più corti, di quello longitudinale, e la curvatura è più schiacciata.



Pietro da Cortona, *Chiesa dei santi Luca e Martina*, interno, 1634-1664, Roma.

All'interno, la spazialità è dominata dall'alta cupola





Pietro da Cortona, *Chiesa di Santa Maria della Pace*, facciata, 1656-1657, Roma.

Nel **1656-1657**, papa Alessandro VII fece restaurare l'edificio, da Pietro da Cortona, che **aggiunse**, la famosa **facciata Barocca**, che si spinge in avanti, tra le ali concave: questa facciata, che voleva simulare un **palcoscenico teatrale**, ha **due ordini** ed è preceduta da un **pronao semi-circolare**, sostenuto da **colonne tuscaniche binate** (**tuscanico**: ordine architettonico proprio dell'architettura etrusca, **simile all'ordine dorico**).

La chiesa si spinge in **avanti**, riempiendo, quasi completamente, lo spazio della piccola piazza, che la precede;

molte case furono demolite, da Pietro da Cortona, per creare questo **spazio trapezoidale asimmetrico**, che, col suo aspetto unitario intensamente plasmato, si pone tra le **principali realizzazioni del Barocco romano**.



La facciata di Santa Maria
della Pace in un'incisione di
Giuseppe Vasi (XVIII secolo)

Roma al centro dell'esperienza umana e artistica di Bernini

Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) fu **architetto, scultore, pittore, scenografo, scrittore di teatro**. Roma costituì lo spazio dell'esperienza creativa di Bernini, che la trasformò, a specchio del suo tempo.

Il **primo apprendistato**, del giovane Bernini, si svolse vicino al **padre**, scultore fiorentino, trasferitosi a **Roma**, con la famiglia, nel **1606**. Dal **padre**, Gian Lorenzo apprese i rudimenti della professione e, in particolare, conobbe il **valore della tecnica**.

La sua educazione continuò, con lo **studio** dei **grandi**, del **Rinascimento**, dei **marmi antichi**, delle raccolte Vaticane e dei **pittori moderni**, quali, **Annibale Carracci** e **Caravaggio**.

Bernini stesso, dichiarò l'**ammirazione**, che da giovane, aveva nutrito per la **statuaria greca** e, in particolare, per le opere della tarda antichità ellenistica: il **Laocoonte** (150 a. C.), il **Torso del Belvedere**, l'**Antinoo del Belvedere** furono i suoi modelli.



Gian Lorenzo Bernini, *Giove bambino e un fauno nutriti dalla capra Amaltea*, 1615, marmo, h. 45 cm ., Galleria Borghese di Roma.

È stata attribuita a Gian Lorenzo Bernini da Roberto Longhi nel 1926.



Gian Lorenzo Bernini, *Giove bambino e un fauno nutriti dalla capra Amaltea*, 1615, marmo, h. 45 cm ., Galleria Borghese di Roma.

Rappresenta un **episodio**, dell'**infanzia** di **Giove**, quando, salvato dalla minaccia del padre Saturno, fu allevato dalle Ninfe, presso il monte Ida, col miele e col latte, della **capra Amaltea**.

Secondo alcune fonti, l'artista, assistito dal padre, cominciò ad eseguire le **prime sculture**, già verso i dieci anni di età e questa, per alcune incertezze, come il modo grossolano, di rappresentare i capelli, **sembra un'opera di una mano incerta**, ma che già mostra le doti, che lo renderanno celebre.

Lo stile imita la **vivacità** e il **naturalismo** dell'arte ellenistica ed è considerata, da molti, la **prima opera, in assoluto, di Bernini**, databile entro il **1615**.

Gian Lorenzo Bernini, *Giove bambino e un fauno nutriti dalla capra Amaltea*, 1615, marmo, h. 45 cm ., Galleria Borghese di Roma.

Il marmo è trattato in **maniera diversa**, nelle varie zone, per rendere, sia la **sensazione tattile**, della superficie dei corpi, come il **pelo della capra**, e la **pelle morbida** dei **bambini**, sia, per avere, una **diversa luminosità** e una resa, addirittura cromatica, per esempio, il **latte bianchissimo**, che sta bevendo il piccolo satiro.

Questa **ricerca**, di **effetti espressivi e realistici** e di imitazione, della materia, e delle sue varianti, sono indicativi, di come l'artista, fin da giovane, volesse cimentarsi, sul tema della **Mimesi**, ovvero dell'**imitazione della natura**, con l'intento addirittura, di **superarla**, come avverrà nelle opere successive e di trovare, grazie al **virtuosismo**, dell'**esecuzione**, la via, per **superare i limiti materici**, della scultura.



Al servizio del cardinale Borghese

Le **commissioni di gruppi statuari**, da parte, del più grande collezionista di antichità, del tempo, il **cardinale Scipione Borghese**, nipote di papa Paolo V, costituirono la prima, importante occasione professionale: lo **scultore**, a **diciannove anni**, entrava nell'ambito del patronato artistico, della famiglia Borghese.

Il **David**, l'**Apollo e Dafne** e altri gruppi, eseguiti per la villa suburbana, del cardinale, annunziarono una **nuova concezione della scultura**.





Gian Lorenzo Bernini, *David*, 1623-1624, marmo, Galleria Borghese, Roma.

Bernini riprese un **mito biblico**, già trattato da **Donatello**, **Michelangelo**, e **Andrea Verrocchio**.

I **David rinascimentali**, tuttavia, a parte quello di Michelangelo, che ritrae l'eroe biblico, nel momento in cui si appresta ad affrontare Golia, trattano gli **attimi successivi alla morte di Golia**, raffigurando pertanto, un eroe meditativo, disteso e soddisfatto del buon esito dell'impresa.

Al contrario, Bernini si distacca dall'iconografia tradizionale, scegliendo di raffigurare **David**, nell'istante che precede, il lancio del sasso, contro Golia.



Donatello, *David*, 1440 ca., bronzo dorato, Museo Nazionale del Bargello, Firenze.



Andrea del Verrocchio, *David*, bronzo, 1472-1475. Museo Nazionale del Bargello, Firenze



Michelangelo, *David*, 1501, Galleria dell'Accademia, Firenze.



Gian Lorenzo Bernini, *David*, 1623-1624, marmo, Galleria Borghese, Roma.



Gian Lorenzo Bernini, *David*, 1623-1624, marmo, Galleria Borghese, Roma.

È in questo modo, che lo scalpello, del Bernini, diede vita a un'opera ricca di dinamismo, in pieno accordo, con la poetica Barocca.

La grande concentrazione di David, in procinto di compiere un gesto, che potrebbe cambiare completamente le sorti dello scontro, è infatti ribadito da numerosi dettagli, tutti attentamente studiati, dal Bernini.

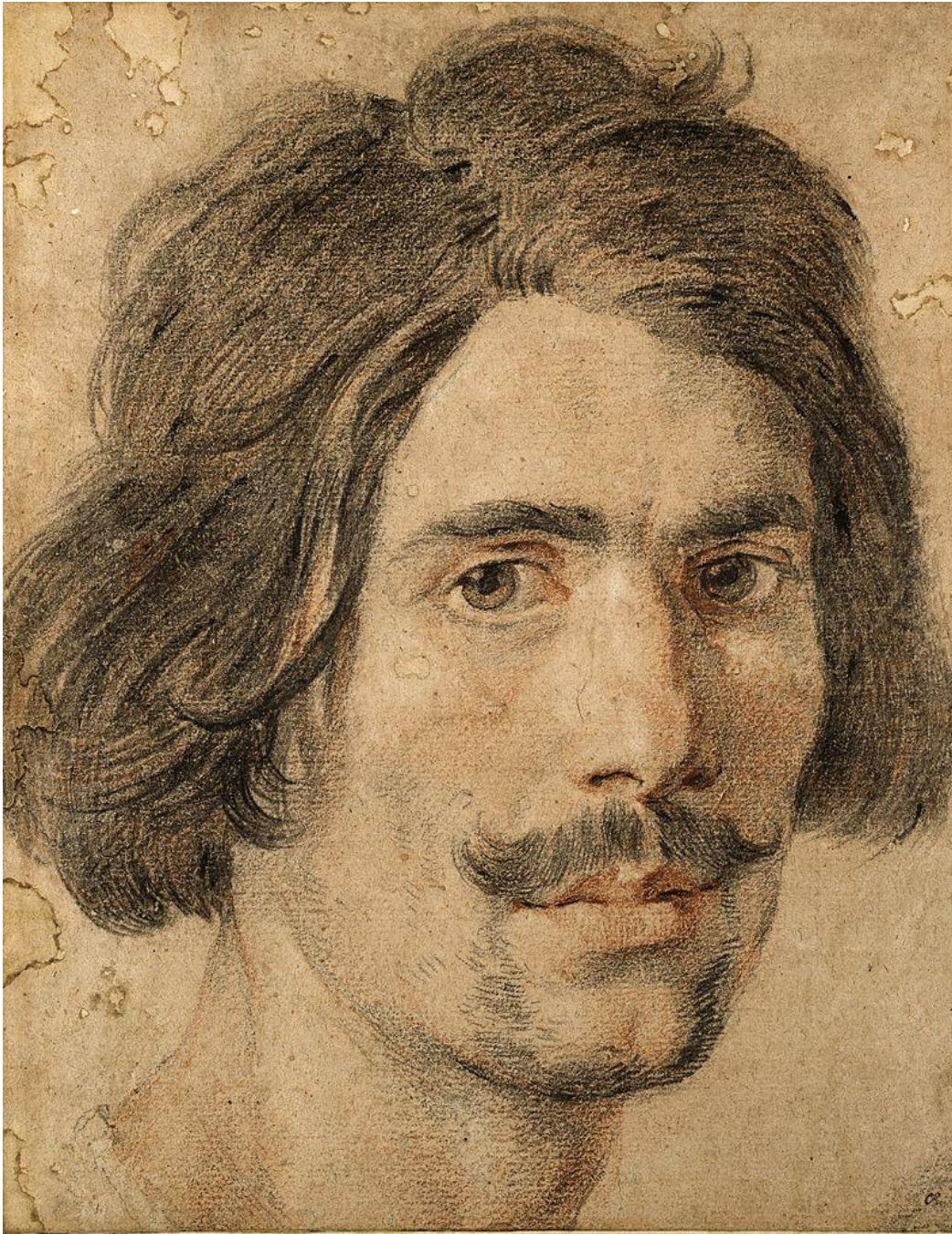


Gian Lorenzo Bernini, *David*, 1623-1624, marmo, Galleria Borghese, Roma.

Il **volto** dell'eroe ha un'**espressione corruggiata**, nello sforzo di raccogliere le energie necessarie, per scagliare la pietra, e le **braccia** sono contratte, sulla fionda; lo **sguardo** è teso, verso il bersaglio, mentre le **labbra**, sono serrate per lo sforzo.

L'**aneddotica** del tempo riporta, inoltre, che il **volto** del David, costituirebbe in realtà un **autoritratto**, del Bernini, che avrebbe fissato le proprie fattezze nel marmo, **guardando** la propria immagine, **riflessa in uno specchio**, provvidenzialmente retto da Maffeo Barberini, futuro committente dell'artista.





Gian Lorenzo Bernini, *Autoritratto*, 27.5×21.5 cm,
Ashmolean Museum, Oxford.

Gian Lorenzo Bernini, *David*, particolare, 1623-1624,
marmo, Galleria Borghese, Roma.





Gian Lorenzo Bernini, *David*, 1623-1624, marmo, Galleria Borghese, Roma.

La statua, inoltre, è **impostata** verso **varie visuali**, ciascuna delle quali, serve a **cogliere**, in modo diverso, lo **slancio rotatorio** di David: guardato **di lato**, l'eroe biblico rivela una certa **instabilità**, dovuta al caricamento della fionda; **frontalmente**, invece, la **scena** appare quasi **congelata**, sospesa nell'**attimo**, in cui David, prende la **mira**, prima di scagliare il sasso.



Gian Lorenzo Bernini, *David*, 1623-1624, marmo, Galleria Borghese, Roma.

A prescindere, dal punto di vista, tuttavia, il **David** si presta all'osservatore, come un **atleta** che, nel **pieno** del suo **sforzo fisico**, rivela, come spiega Vittorio Sgarbi, un «**dinamismo che anima la pietra e la rende viva fino a farla palpitare**» messo in risalto dal gioco di luci e di ombre, generato dalla collocazione dell'opera e dalle condizioni ambientali, della Galleria.

La **scultura** nella **parte posteriore** non è rifinita, poiché, in origine, era addossata ad una parete, della *Sala del Vaso*, attuale *Sala I*.

Come per l'*Apollo e Dafne*, tale posizione esaltava, nello spettatore, la **percezione** dello **sviluppo** dell'**azione**, attraverso la **torsione** del **corpo** e delle **braccia contratte**, sulla **fionda**, fino ad arrivare alla **visione** del **volto**, concentrato nello sforzo del momento.

In origine l'opera era sostenuta da un basamento più piccolo, un accorgimento tecnico, che aumentava il coinvolgimento dello spettatore, nello spazio dell'azione drammatica.

parte posteriore





Gian Lorenzo Bernini, *David*, 1623-1624, dettagli, marmo, Galleria Borghese, Roma.

Ai piedi di **David** sono, invece, riposte, la **corazza** di re **Saul**, lasciata cadere, perché troppo pesante, e una **cetra**, che verrà suonata, dopo la vittoria: è significativo notare, che lo **strumento musicale**, termina con una **testa d'aquila**, un esplicito messaggio, di **esaltazione dinastica**, della famiglia di **Scipione Caffarelli-Borghese**, committente dell'opera.





Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, 1622-1625, marmo, h. 243 cm., Galleria Borghese, Roma.

L'*Apollo e Dafne* venne portato finalmente, a compimento, nell'autunno **1625**, riscuotendo, sin da subito, un'accoglienza entusiastica, che consacrò l'opera, come uno dei capolavori di Bernini.

Come già avvenne, per il *Ratto di Proserpina*, scultura berniniana del **1622**, alla base, dell'*Apollo e Dafne*, venne apposto un **cartiglio**, dove è riportato un distico moraleggiano, di Maffeo Barberini.



Gian Lorenzo Bernini, *Ratto di Proserpina*, 1621-1622, marmo di Carrara, Galleria Borghese, Roma.



Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, 1622-1625, marmo, h. 243 cm., Galleria Borghese, Roma.

Il distico del cartiglio, attribuisce un significato morale cristiano, a un soggetto pagano (come quello, per l'appunto, di Apollo e Dafne), e così, si poteva ben giustificare, la presenza del gruppo scultoreo a villa Borghese: "Quisquis amans sequitur fugitvae gaudia formae fronde manus implet baccas seu carpit amaras" (*Chi amando insegue le gioie della bellezza fugace riempie la mano di fronde e coglie bacche amare*).





Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, 1622-1625, marmo, h. 243 cm., Galleria Borghese, Roma.

Bernini rappresenta, fedelmente, proprio il **momento**, della **trasformazione** della **ninfa**, in pianta, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio.

Apollo è colto nell'**istante**, in cui sta **terminando** la sua **corsa**, resa con un **dynamismo**, sino ad allora sconosciuto, alla tradizione scultorea.

Il dio è appena riuscito a raggiungere Dafne, e la **sfiora**, leggermente, con la **mano sinistra**, forse con l'intento, di abbracciarla.



Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, veduta posteriore, 1622-1625, marmo, h. 243 cm., Galleria Borghese, Roma.

Apollo, il cui **corpo** è trattato, mettendo anatomicamente, in evidenza, i **muscoli** e i **tendini**, tesi per lo **sforzo**, incede poggiano tutto il **peso** sul **piede destro**, saldamente ancorato al suolo, mentre, la **gamba sinistra**, è sollevata in alto.

Il **mantello** gli sta scivolando via ed è gonfiato dal **vento**, alle sue **spalle**; i **capelli**, organizzati in **chiome ondulate** e, come annodate, sono **mossi all'indietro**, per via dell'impeto, della corsa.



Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, particolare, 1622-1625, marmo, h. 243 cm., Galleria Borghese, Roma.

Lo **sguardo** di Apollo presenta una **vitalità erompente**, suggerita dallo **spessore** delle **palpebre**, dall'**iride** incavato, e dalla **pupilla**, in **rilievo** (che, in questo modo, è l'unica ad essere **colpita** dalla **luce**).

Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, 1622-1625, marmo, h. 243 cm., Galleria Borghese, Roma.

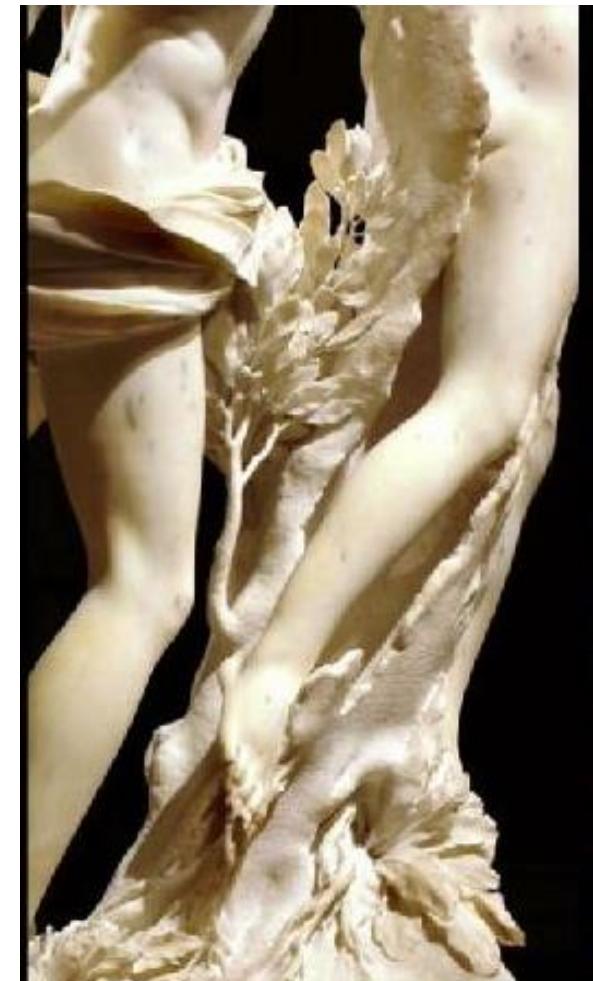
Dafne, per **sottrarsi all'indesiderato abbraccio**, ostenta la sua nudità, contro il suo volere, e **lotta**, per la sua **verginità**: per sfuggire alla presa di Apollo, infatti, la ninfa frena all'improvviso e **inarca il busto**, in avanti, così da **controbilanciare**, la **spinta del dio**, e proseguire la fuga.





Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, 1622-1625, marmo, h. 243 cm., Galleria Borghese, Roma.

La parte inferiore, del **busto** di **Dafne**, tuttavia, non risponde più, alla sua volontà. La **metamorfosi**, infatti, è appena **iniziata**: il **piede sinistro** ha già perso ogni aspetto umano, divenendo **radice**, e altrettanto, sta avvenendo al **destro**, che la sventurata ninfa, tenta invano di sollevare, ma che è, invece, **ancorato al suolo**, da alcune **appendici cilindriche**, che crescono dalle unghie e che formeranno, in seguito, l'**apparato radicale**, della **pianta** di alloro.





Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, particolare, 1622-1625, marmo, h. 243 cm., Galleria Borghese, Roma.

Per il medesimo processo, la **corteccia** sta, progressivamente, **avvolgendo** il suo leggiadro **corpo**, mentre le **sue mani**, rivolte al **cielo**, con le **palme aperte**, stanno già diventando **ramoscelli d'alloro**.



Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, particolare, 1622-1625, marmo, h. 243 cm., Galleria Borghese, Roma.

Il volto di Dafne, caratterizzato dalla **bocca semiaperta**, rivela **emozioni contrastanti: terrore**, per esser stata appena raggiunta da Apollo, ma anche **sollievo**, perché è consapevole della metamorfosi, appena iniziata e che, pertanto, il **padre Peneo è riuscito a esaudire il suo desiderio**.



Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, 1622-1625, marmo, h. 243 cm., Galleria Borghese, Roma.

Il *pathos* della scena è **enfatizzato**, non solo dal **dynamismo**, sia **fisico** che **psicologico** di *Apollo e Dafne*, ma anche dall'**alternanza** di **pieni** e **vuoti**, dai giochi di **luce** e di **ombra**, e dall'attenzione alla resa delle superfici diversamente trattate.

Notevole anche, il **perfetto equilibrio**, delle **parti** dell'opera, che si estendono nello spazio, senza compromettere l'equilibrio, secondo un gioco di avvicinamenti e distacchi.

È così che l'opera, impostata sui **due archi**, descritti da Apollo e Dafne, restituisce mirabilmente una **sensazione di armonia**, dovuta anche al confronto, che Bernini effettuò con la statuaria ellenistica, soprattutto con l'*Apollo del Belvedere*. L'*Apollo* è **copia romana** in **marmo**, di una statua in bronzo, creata tra il 350 ed il 325 a.C., dallo scultore greco Leocares.



La celebrazione del cattolicesimo e dei Barberini

Nel **1623**, l'ascesa al trono papale di **Maffeo Barberini**, che scelse il nome di **Urbano VIII**, fece assumere a **Bernini**, venticinquenne, un ruolo ufficiale, all'interno del programma politico del papa.

Bernini aveva libero **accesso** agli **appartamenti papali** e il papa si assicurò, durante il **suo pontificato (1623-1644)**, l'esclusiva professionale di Bernini.

Nel **1624**, le **imprese più illustri** furono affidate al **Bernini** e il suo prestigio si affermò rapidamente. In quell'anno, l'artista ricevette la prima commissione, il **Baldacchino di San Pietro**, essendo la Basilica, nuovamente al centro, di un papa mecenate.



Bernini, **Baldacchino**, 1624-1633, bronzo, legno, marmo, h. 28,5 m., Basilica di San Pietro, Roma.

Il **Baldacchino di San Pietro** è un monumentale impianto architettonico Barocco, all'interno della Basilica di San Pietro, in Vaticano, **ideato per segnare il luogo del sepolcro del santo**, inserendosi sullo spazio semicircolare della confessione.



Bernini, **Baldacchino**, 1624-1633, bronzo, legno, marmo, h. 28,5 m.,
Basilica di San Pietro, Roma. Visuale dal basso.

Quella, del **Baldacchino**, è la prima impresa di Bernini, in cui si fondono, **scultura e architettura**, a tal punto, da creare un' **allegorica immagine**, di un oggetto, un **catafalco processionale**, di grandezza monumentale, molto più grande del solito, e che **sostituisse il consueto ciborio**, inserendosi nello spazio, in **maniera innovativa e scenografica**, aprendo nuove prospettive all'architettura barocca.

Il **catafalco** è un'impalcatura in legno o altri materiali, ricoperta di parati (generalmente drappi neri), sulla quale si pone la bara o un suo simulacro, durante le ceremonie funebri e le funzioni religiose.

Il **ciborio** è un **elemento architettonico** a forma di **baldacchino**, che sovrasta l'**altare maggiore** nelle chiese. Poggia generalmente su quattro supporti verticali raccordati mediante archi e reggenti una volta piana o cupoletta, destinata a custodire la **pisside**, contenente le **ostie consurate**.



Ciborio, Basilica di San Paolo fuori le mura, Roma.



Bernini, *Baldacchino*, 1624-1633,
bronzo, legno, marmo, h. 28,5 m.,
Basilica di San Pietro, Roma. Visuale
dal basso.

Quest'impresa è il risultato, di un **lavoro di cantiere collettivo**, che vide coinvolti **Francesco Borromini**, suo assistente, per la parte architettonica, il quale partecipò alla progettazione, e **altri artisti celebri**, come gli scultori, **Stefano Maderno**, **Francois Duquesnoy**, **Andrea Bolgi**, **Giuliano Finelli**, **Luigi Bernini** (fratello di Gian Lorenzo) e una schiera di **fonditori e scalpellini**.



Bernini, *Baldacchino*, 1624-1633, bronzo, legno, marmo, h. 28,5 m., Basilica di San Pietro, Roma. Visuale dal basso.

Le caratteristiche **colonne tortili**, alte 11 metri, sono composte di tre rotti ciascuna, a cui si aggiungono i **capitelli composti** e gli alti **basamenti in pietra**.

Sono attraversate da elementi naturalistici bronzei, come **tralci di lauro** (che alludono alla passione di papa Urbano VIII per la poesia), **lucertole** (simbolo di rinascita e di ricerca di Dio) ed **api**, che fanno parte dello **stemma della famiglia papale** (quella dei **Barberini**) e che si trovano anche nei **basamenti marmorei**.

L'**elica scultorea**, formata dalle **colonne tortili**, suggerisce un **movimento ascendente**, che va dal basso verso l'alto, in direzione della cupola, di Michelangelo.

Disegno di colonna tortile per il Baldacchino di San Pietro.



Bernini architetto di San Pietro

Nel **1629**, Bernini fu nominato **architetto di San Pietro**, ambita carica, precedentemente ricoperta da **Carlo Maderno**.

Bernini, nel corso della sua attività, lavorò per **oltre cinquant'anni**, alla **Basilica**, affrontando i problemi della **sistemazione interna** e della **decorazione**, poi, quelli **esterni**, della **facciata**, nel **1637**, e ancora, quelli **urbanistici**, della **spianata**, davanti alla Basilica, sotto **Alessandro VII**, nel **1667**.

Urbano VIII, nel **1628**, commissionò la **sua tomba**, da collocare nella **nicchia destra**, dell'**abside** di San Pietro: Bernini riuscì a unificare il monumento commemorativo e il monumento sepolcrale.



Bernini, *Monumento funebre di Urbano VIII*, 1628-1647, marmo e bronzo, Basilica di San Pietro, Roma.



Bernini, *Monumento funebre di Urbano VIII*, 1628-1647, marmo e bronzo, Basilica di San Pietro, Roma.

L'opera è un'imponente composizione, disposta su più livelli e presenta una struttura polimaterica.

Vennero, infatti, utilizzati, per questa realizzazione, marmo, bronzo dorato e legno.

Le parti, che sono collegate al tema della morte, sono di materiali scuri, o decorati in oro, mentre, quelle che sono in rapporto, con la vita, sono in marmo bianco.

Nella parte alta, su un ricco piedistallo, viene posto il pontefice, in posizione benedicente, seduto sul trono, il tutto realizzato, in bronzo scuro.

In basso, ai lati del sacello, sono presenti due Virtù, realizzate in splendente marmo bianco, a guardia del sepolcro: a sinistra, la Carità, che allatta un bambino (in origine, appariva nuda, ma fu velata, verso fine Ottocento); a destra, la Giustizia.

Sopra il sacello, si trova la morte, rappresentata da uno scheletro, raffigurato nell'atto di scrivere l'epitaffio del papa.

Il monumento, ricco di variazioni di colore e di effetti luministici, causati dall'adozione di vari materiali, rappresenta l'archetipo della tomba barocca, ideale espressione della drammaticità religiosa del Seicento.



Bernini, *Monumento funebre di Urbano VIII*, particolare, 1628-1647, marmo e bronzo, Basilica di San Pietro, Roma.

Su un ricco piedistallo, il pontefice, in posizione benedicente, seduto sul trono, nella parte alta del monumento funerario.

Bernini, *Monumento funebre di Urbano VIII*, particolare, 1628-1647, marmo e bronzo, Basilica di San Pietro, Roma.

Sopra il sacello, si trova la **morte**, rappresentata da uno **scheletro**, raffigurata nell'atto di **scrivere** l'**epitaffio** del **papa**, a lettere d'oro.

La morte, che scrive,
è un modo vivo e
dinamico, di
sostituire il banale
cartiglio epigrafico.



Bernini, Fontana dei Quattro Fiumi, particolare, 1648-1651, marmo, Piazza Navona, Roma.

La **Fontana dei Quattro Fiumi** (o anche solo **Fontana dei Fiumi**) si trova al centro di **Piazza Navona**, davanti alla **chiesa di Sant'Agnese in Agone** (chiesa realizzata, su progetto di Borromini).

Il nome deriva dall'**antico nome della piazza**, chiamata appunto "in Agone" (dal latino *agones*, "giochi"), poiché l'area della piazza era usata, in epoca romana, come stadio, per le gare di atletica.





La fontana del Bernini sovrastata dall'obelisco di Domiziano.

La **Fontana dei Quattro Fiumi** (o anche solo **Fontana dei Fiumi**) è stata ideata e plasmata dallo scultore e architetto Gian Lorenzo Bernini, tra il luglio **1648** ed il giugno **1651**, su commissione di **papa Innocenzo X**, in piena epoca Barocca, durante il periodo più fecondo di questo artista.

La **Fontana dei Quattro Fiumi** realizza lo straordinario supporto, alla copia romana, di un obelisco egizio, proveniente dal Circo di Massenzio.

Opera di **architettura**, oltre che di **scultura**, la fontana mette in mostra un vero e proprio **artificio barocco**, nell'appoggio dell'obelisco sul vuoto.



Bernini, *Fontana dei Quattro Fiumi*, 1648-1651, marmo, Piazza Navona, Roma.

Quattro colossali figure, sedute in pose contrastanti, impersonano i grandi fiumi, dei quattro continenti: il Nilo, il Gange, il Danubio e il Río de la Plata.

Il disegno, dei quattro colossi nudi, che fungono da allegorie dei fiumi, risalgono all'antico: i giganti del Bernini si muovono, però, in gesti pieni di vita e con un'incontenibile esuberanza espressiva.

Sull'antico, dunque, prevale l'invenzione del capriccioso.



La colomba, coronamento in bronzo, dell'Obelisco, della Fontana dei Quattro Fiumi

La **fontana**, coronata dalla **colomba dello Spirito Santo** - emblema di **papa Innocenzo X**, committente dell'opera - fu anche, interpretata, come **simbolo del trionfo**, della **Chiesa**, sulle quattro parti del mondo.





Bernini, *Fontana dei Quattro Fiumi*, 1648-1651, marmo, Piazza Navona, Roma.

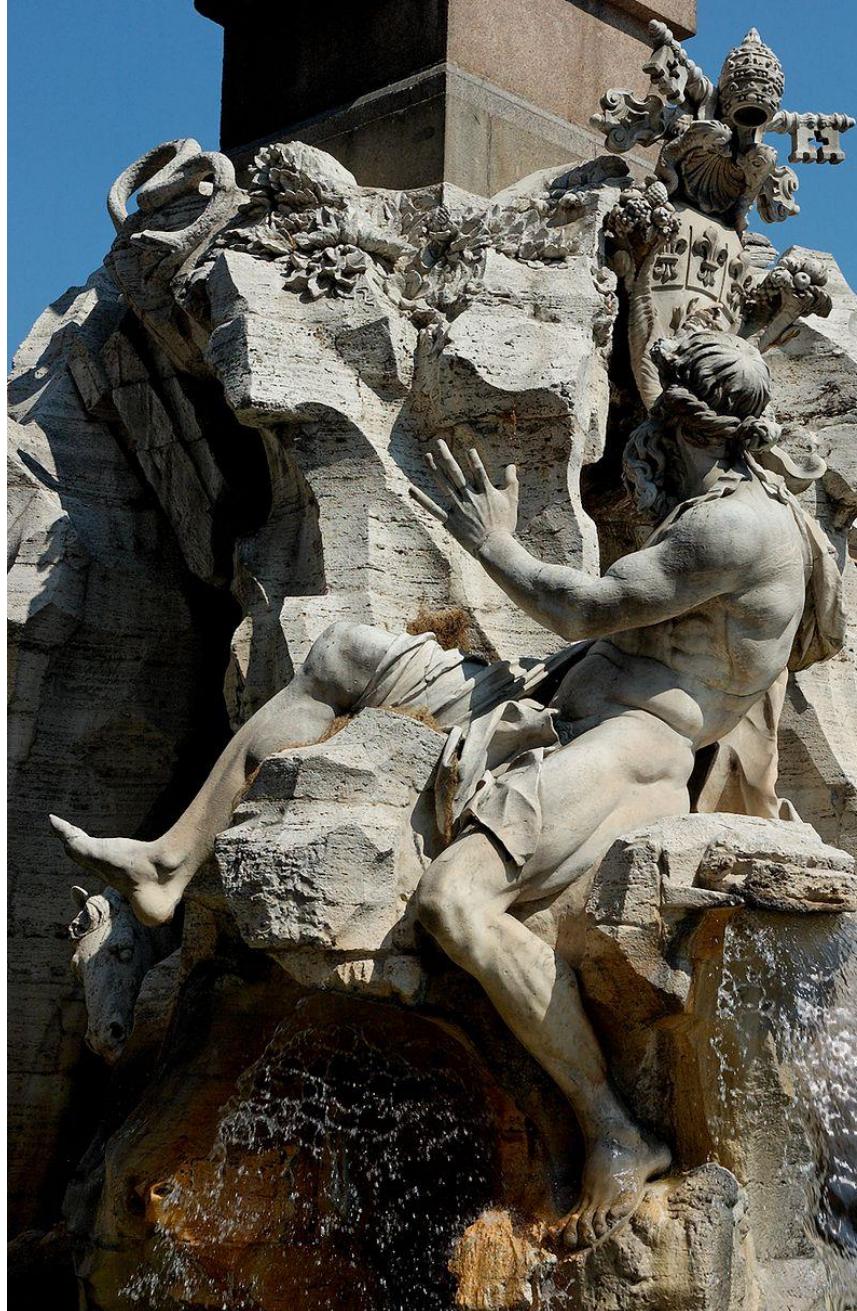
Il Nilo

il **Nilo** (scolpito da Giacomo Antonio Fancelli nel 1650).

Le statue, in marmo bianco, che compongono la fontana, hanno una dimensione maggiore, di quella reale.

I nudi rappresentano le allegorie, dei quattro principali fiumi, della Terra, uno, per ciascuno dei continenti, allora conosciuti, che, nell'opera, sono rappresentati, come dei giganti in marmo, che siedono appoggiati sullo scoglio centrale, in travertino (opera di Giovan Maria Franchi del 1648).





Il Danubio

il Danubio (di Antonio Raggi nel 1650)

Il Rio de la Plata (di Francesco Baratta, del 1651).

La tradizione, che vuole il **Bernini**, **rivale** al contemporaneo **Borromini**, ha costruito la leggenda, per la quale, il **personaggio**, che nella fontana, impersona il **Rio della Plata**, alzerebbe la mano, verso la prospiciente chiesa di Sant'Agnese (progettata da Borromini), in segno di difesa.

Questa, rimane tuttavia, solo una **leggenda**, in quanto, la **costruzione** della **chiesa di Sant'Agnese in Agone**, iniziò **solo dopo**, nel 1652.





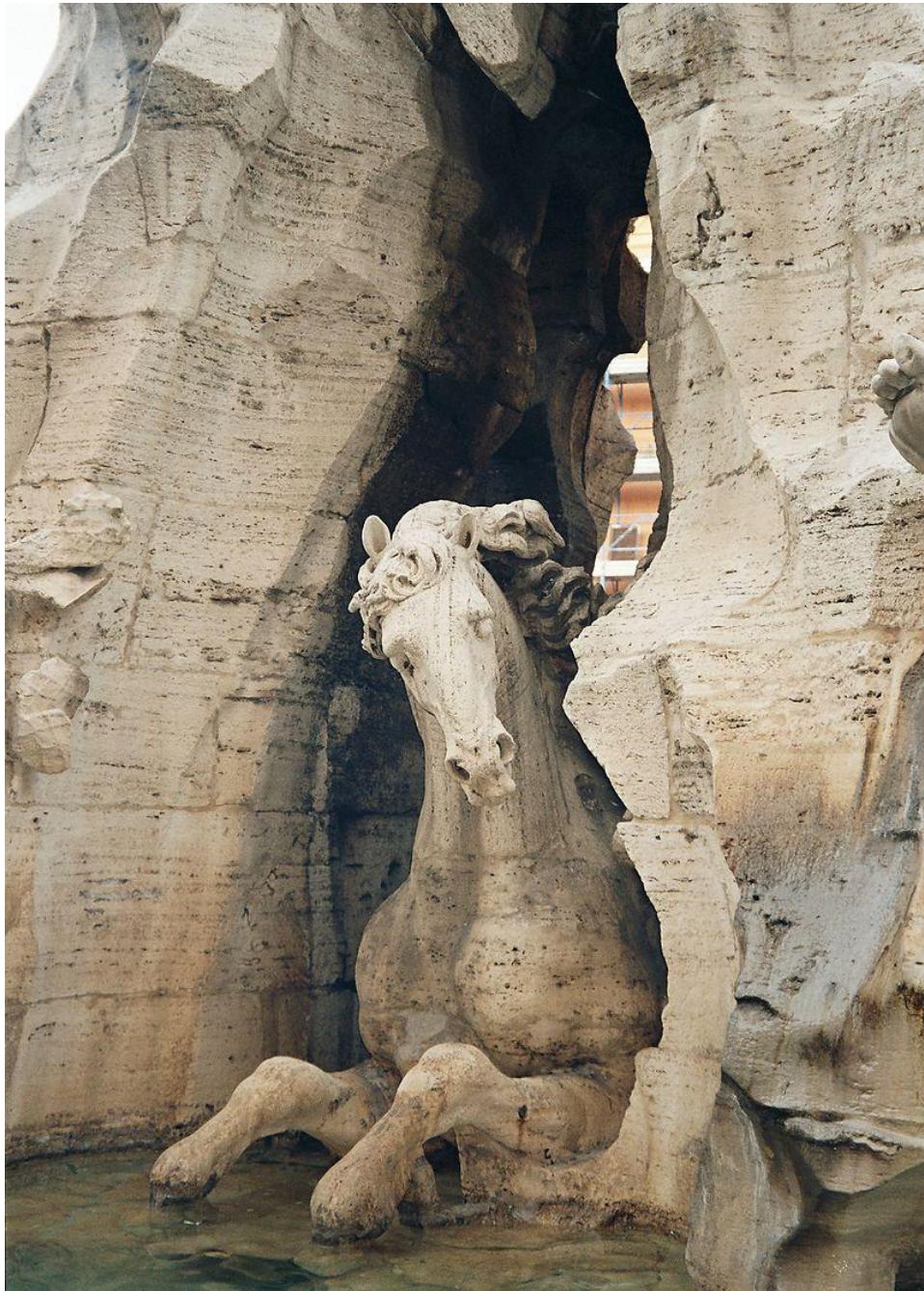
Il Gange

il *Gange* (opera del 1651, di Claude Poussin).



I due stemmi pontifici di Innocenzo X





Il cavallo

Sulla fontana, sono raffigurati **sette animali**, oltre alla colomba bronzea, in cima all'obelisco, ed ai piccoli delfini, nello stemma dei Pamphili (opera di Nicola Sale del 1649), disseminati attorno a tutta la fontana ed in stretta relazione, insieme alle piante, con le personificazioni dei fiumi: sul lato occidentale, un **cavallo** esce dalla **cavità**, delle **rocce**, con le **zampe anteriori sollevate**, nell'atto di slanciarsi, in un **galoppo sfrenato**, sulle **pianure danubiane**, coperte di fiori, che incoronano la testa del fiume.

Il Danubio



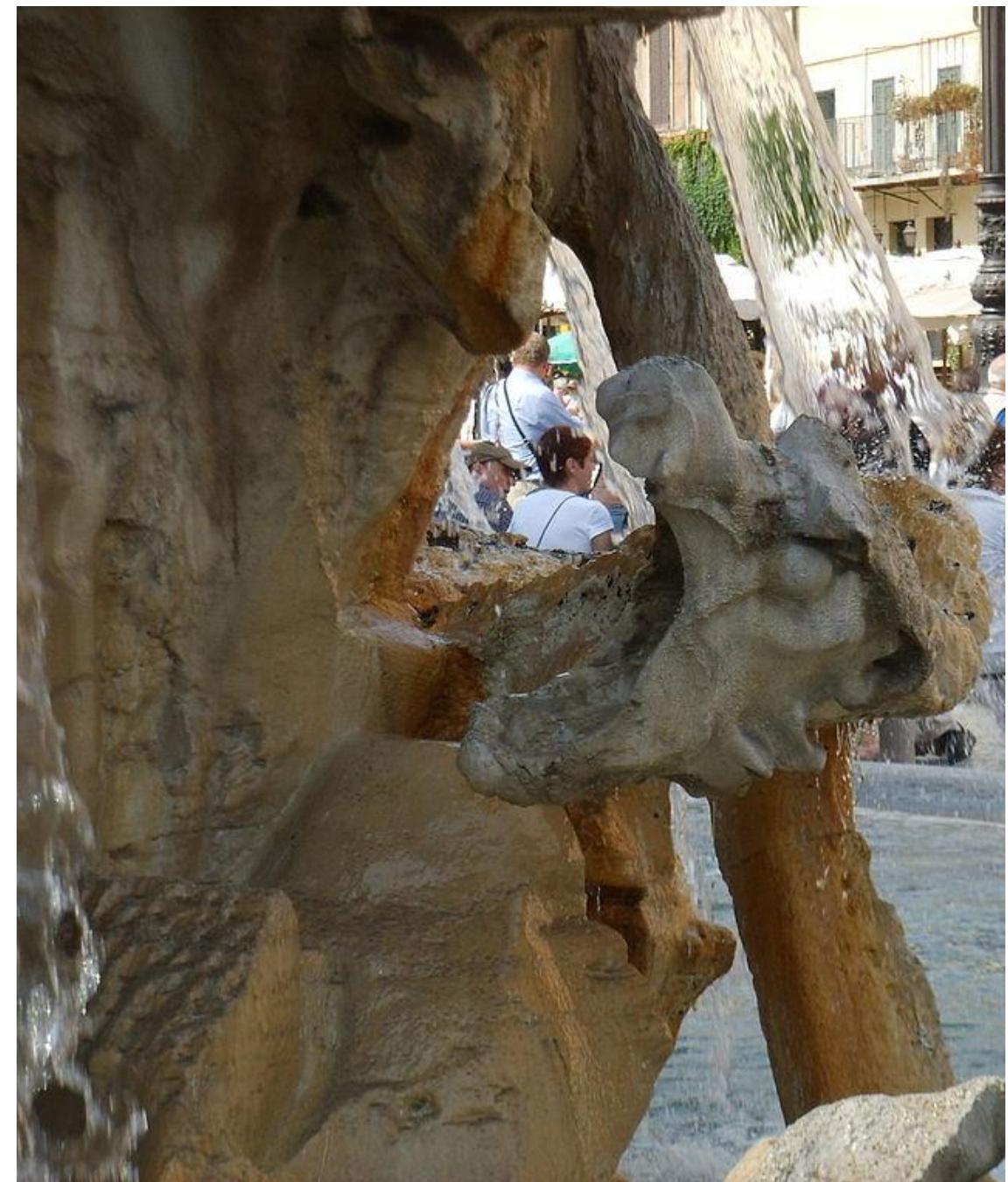


Il coccodrillo

Un coccodrillo, dall'aspetto **un po'** fantasioso, spunta dall'angolo settentrionale, vicino al Rio della Plata



Un **leone**, sul lato orientale, sbuca, come il cavallo, dalla cavità delle rocce, per abbeverarsi, ai piedi di una palma africana (realizzata da Giobatta Palombo nel 1650), che si innalza fino alla base dell'obelisco.



Un **dragone** si avvolge intorno al remo, tenuto dal Gange

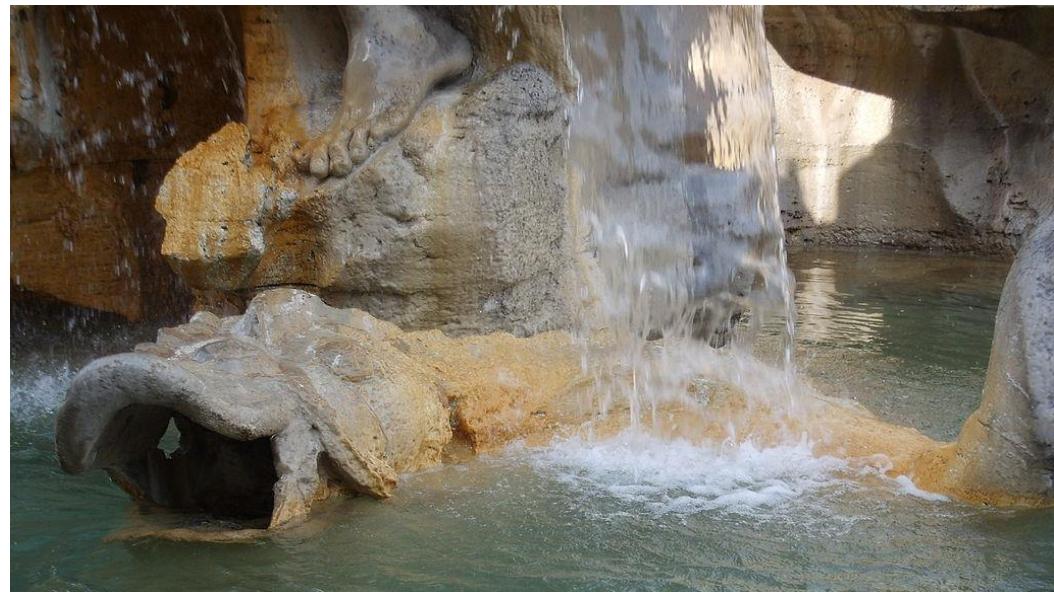
Il Gange





Infine, un **serpente di terra**, striscia nella parte più alta, vicino alla base dell'obelisco, e infine, un **serpente di mare** e un **delfino** (o un grosso pesce), **nuotano** nella **vasca**, con le **bocche aperte**, avendo, entrambi, la funzione di inghiottitoio delle acque (un originale espediente).

Il delfino





Bernini, *Fontana dei Quattro Fiumi*, 1648-1651, marmo, Piazza Navona, Roma.

Gli alberi e le piante, che emergono dall'acqua, e che si trovano, tra le rocce, sono anch'esse, tutte rappresentate, in scala più elevata.

Lo spettatore, girando intorno all'imponente fontana, può scoprire nuove forme o particolari, che da un'altra visuale, erano nascosti, o quasi del tutto coperti, dalla massa rocciosa.

Il Bernini vuole suscitare meraviglia, in chi ammira la fontana, componendo un piccolo universo in movimento, ad imitazione dello spazio, della realtà naturale.



Bernini, *Estasi di Santa Teresa*, veduta di scorcio, 1647-1652 ca., marmo e bronzo, Santa Maria della Vittoria, Cappella Cornaro, Roma.

Gli anni del pontificato (1644-1655), di **Innocenzo X** (Giovanni Battista Pamphilj), videro un felicissimo momento creativo, per Bernini.

La *Fontana dei Fiumi* e la *Cappella Cornaro*, in Santa Maria della Vittoria, con l'*Estasi di Santa Teresa*, rappresentarono il **momento culminante**, della ricerca di Bernini, sull'**unificazione** delle **arti**.



Gianlorenzo Bernini, *Cappella Cornaro*, 1644-51. Marmi policromi, legno, stucco. Veduta d'insieme. Roma, Santa Maria della Vittoria.

Filippo Baldinucci, biografo di Bernini, evidenziò l'**atteggiamento rivoluzionario dell'artista**, la sua **concezione unitaria** e puramente visiva dei rapporti fra le arti.

La **volta celeste dipinta**, all'interno della nicchia, il **gruppo scultoreo** e l'**architettura**, si **fondono** in una compatta immagine spaziale, dando vita a uno **spettacolo totale**.

Il **fulcro**, di tutta la composizione, è l'*Estasi*, ossia l'**unione suprema**, con Cristo, di Santa Teresa.

Il lavoro fu richiesto dal cardinale veneziano **Federico Corner (Cornaro)**, da poco trasferitosi a Roma.

Tutte le parti scolpite sono realizzate direttamente dal Bernini.



Gianlorenzo Bernini, *Cappella Cornaro*, 1644-51. Marmi policromi, legno, stucco. Veduta d'insieme. Roma, Santa Maria della Vittoria.

Il tema e il significato, della Cappella, venne probabilmente, suggerito all'artista, dallo stesso cardinale.

Quel luogo, doveva essere dedicato a **Santa Teresa d'Avila**, fondatrice dell'Ordine Carmelitano, ma, più che un semplice luogo di sepoltura, doveva anche, avere, una chiara funzione celebrativa, per la famiglia Corner (Cornaro).



Gianlorenzo Bernini, *Cappella Cornaro, Coretto sinistro*, 1644-51, Marmi policromi, legno, stucco, Roma, Santa Maria della Vittoria.

Da questa richiesta, deriva l'invenzione di Bernini, di concepire la **cappella**, come un **piccolo teatro**, dove, al posto del palcoscenico, si rappresenta il miracolo, della **Transverberazione di Santa Teresa**, e, ai lati, i membri della **Famiglia Cornaro** assistono alla scena, affacciati da due **finti palchi**, simili a quelli di un teatro.

I cardinali, della famiglia Cornaro, sono **ritratti**, da Bernini, mentre **dialogano**, tra loro e **riflettono** sull'**evento sacro**.

Alle **loro spalle**, attraverso uno **scorci prospettico**, Bernini suggerisce la presenza di spazi architettonici, che sembrano **continuazioni**, dello **spazio reale**, della **chiesa**, con **volte a botte**, **colonnati ionici** e **nicchie**.

Chi entra, nella cappella, ha l'**illusione** perfetta, di **dilatazione** dello **spazio**, oltre i suoi limiti reali.

La **transverberazione** o **trasverberazione** (dal latino *transverberare*, cioè *trafiggere*) o **"assalto del Serafino"** o, quando si manifesta esteriormente, **"ferita d'amore"**, indica, nella mistica cattolica, la **trafittura del cuore**, con un oggetto affilato (freccia o lancia), da parte di una creatura angelica o di Cristo stesso.



Gianlorenzo Bernini, *Estasi di Santa Teresa*, 1644-51, marmo bianco, Roma, Santa Maria della Vittoria, Cappella Cornaro.

Tra i casi più celebri di **trasverberazione**, quello di **Santa Teresa d'Ávila**, il cui cuore sarebbe stato **trafitto**, durante un'estasi, da un angelo, con una freccia infuocata (come rappresentato nella celebre scultura, del Bernini).



La **cappella Cornaro**, culmine del concetto berniniano, dell'**unità totale dell'arte**, è un **apparato scenografico**, ricco di **colore**: è interamente rivestita di marmi venati, pregiati e **policromi**, accuratamente scelti, i cui **colori** rinviano a **significati simbolici**.

La **parete di fondo**, è fortemente caratterizzata, dalla soluzione dell'**altare-tabernacolo**, in cui Bernini inserisce l'*Estasi di Santa Teresa*.

Alla disposizione aggettante, del **sistema delle colonne binate e timpano**, dalla **forma spezzata**, fa riscontro una **nicchia** interna, di forma **ovale**, che accoglie il **gruppo scultoreo**.



Gianlorenzo Bernini, *Estasi di Santa Teresa*, 1644-51, marmo bianco, Roma, Santa Maria della Vittoria, Cappella Cornaro.

Il gruppo scultoreo, dell' *Estasi di Santa Teresa*, appare al visitatore, come sospeso a mezz'aria: sfruttando la sua esperienza di scenografo, Bernini non appoggia le sue figure su un piedistallo, ma si serve di due staffe, fissate alla parete di fondo, per tenere la scultura sollevata da terra.

I raggi dorati, disposti a semicerchio, raccolgono e conducono la luce, per rifletterla sulle figure di marmo: la luce è ottenuta, grazie a una finestra nascosta, in alto, dietro al timpano, coperta da un vetro giallo.

Il vano, riservato al miracolo, appare quindi, illuminato, da questa luce gialla e innaturale, mentre, quel piccolo spazio, sembra sprigionare un'energia misteriosa, che non riesce a contenersi e preme all'esterno.

Tutto lo spazio sembra incurvarsi.



Gianlorenzo Bernini, *Estasi di Santa Teresa*, 1644-51, marmo bianco, Roma, Santa Maria della Vittoria, Cappella Cornaro.

L'**effetto visionario** della scena, della **Transverberazione, di Santa Teresa**, sorprende lo spettatore, che, percorrendo la navata della chiesa, giunge alla cappella Cornaro.

La scultura è usata in **funzione spettacolare**: è **sospesa a mezz'aria** e, dai **raggi dorati**, sembra provenire una **luce divina**.

È l'immagine magica del **miracolo**.

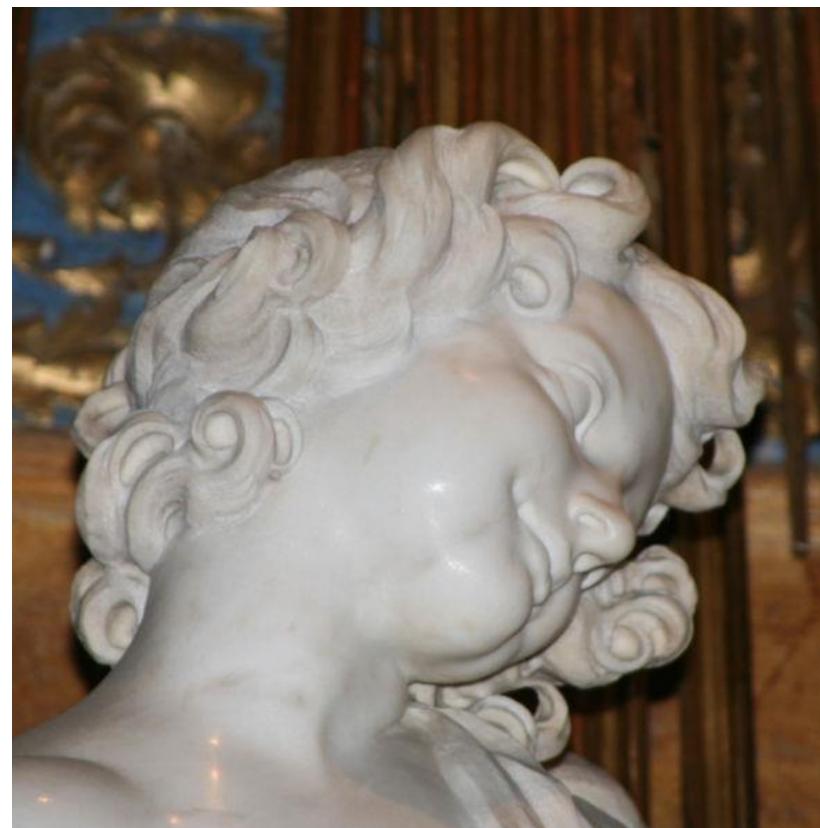


Gianlorenzo Bernini, *Estasi di Santa Teresa*, 1644-51, marmo bianco, Roma, Santa Maria della Vittoria, Cappella Cornaro.

L'estasi mistica, della santa, è interpretata con grande sensualità, e con un'ambiguità di fondo, tra amore mistico ed erotismo.

Bernini segue, quasi alla lettera, la testimonianza lasciata da Teresa, per descrivere il miracolo.

In una **lettera**, scritta da Teresa, per raccontare una delle sue estasi, si legge: "*L'anima mia si riempiva tutta di una gran luce, mentre un angelo sorridente mi feriva con un pungente strale d'amore.*"





Gianlorenzo Bernini, *Estasi di Santa Teresa*, particolare, 1644-51, marmo bianco, Roma, Santa Maria della Vittoria, Cappella Cornaro.

La **Santa** è rappresentata, con le **vesti scomposte**, abbandonata in una sorta di **svenimento**, il capo rovesciato all'indietro, le **palpebre abbassate**, la bocca dischiusa.

L'**angelo sorridente**, che la trafigge, con la freccia, è una figura di **adolescente**, che ricorda l'**Eros** classico, anche per l'abbigliamento all'antica.

Nel trattamento delle **superficie**, Bernini evidenzia il **contrastò**, tra l'**aspetto morbido** e delicato degli **incarnati**, dell'angelo, e della **santa**, e le **pieghe e increspature** delle **vesti**, **scompigliate dal vento**.

Per tutti questi motivi, è un'opera che ha suscitato **forti polemiche**.

Ma, al di là, di una lettura più superficiale, l'esperienza vitale viene presentata nel momento della sua massima intensità.

Bernini si concentra sulle **emozioni**, sui **sentimenti** e sulle **sensazioni**, in maniera analitica e insieme, con straordinaria sensibilità.

Bernini architetto-urbanista

Papa Alessandro VII (al secolo **Fabio Chigi**), uomo di profonda cultura, il cui **pontificato** durò, dal **1655**, fino alla sua morte, nel **1667**, diede avvio a una ripresa, del **mecenatismo illuminato**, benché, il suo pontificato, **abbia dovuto fare i conti**, con la solida **monarchia francese** e con le mire di supremazia, di **Luigi XIV**, oltre che, con le conseguenze della **pestilenzia**, che colpì Roma, nel **1656**.

Durante il suo **pontificato** (1655-1667), Bernini riacquistò la **piena responsabilità** dei lavori di **San Pietro** e realizzò la maggior parte dei progetti di architettura, civile e religiosa.

Nel **Palazzo Montecitorio**, progettato nel **1650**, per la famiglia Pamphilj e, **portato a termine**, dall'architetto **Carlo Fontana**, Bernini esprimeva le sue **idee innovative**, pur rifacendosi alla **tradizione romana**, dell'architettura, di **Palazzo Farnese**.



Palazzo Montecitorio

Il Palazzo è sede della **Camera dei Deputati**, della Repubblica Italiana.

Si parla, ancora, della **modesta altezza**, sulla quale fu costruito il palazzo: c'è chi ritiene, che in epoca romana, vi si svolgessero le assemblee elettorali (da cui, **mons citatorius**) e chi pensa, che il nome, deriverebbe da **"mons acceptorius"** perché lì, venivano scaricati i materiali di risulta, della bonifica, del vicino **Campo Marzio**.



Palazzo Montecitorio

Nella prima metà del 1600, **Innocenzo X** commissionò, a **Gian Lorenzo Bernini**, la realizzazione di una residenza per la famiglia **Ludovisi**.

Il Bernini, con la sua grande maestria, nell'interpretare lo stile **Barocco**, realizzò un edificio, con la **facciata lievemente curva**, ed elementi in pietra, dai quali spuntano **foglie e rami spezzati**, quasi, a voler riprodurre, un **edificio costruito**, nella **viva roccia**.

I lavori furono interrotti, alla morte del papa, nel **1655**, a causa delle difficoltà economiche dei Ludovisi, e, vennero ripresi, da **Innocenzo XII**, circa trent'anni dopo.

Successivamente, alla morte del **Bernini** (1680), il progetto passò a **Carlo Fontana**, che ne modificò il progetto originale, conservando la caratteristica facciata convessa e aggiungendovi il **campanile**, a vela.



Palazzo Montecitorio, il campanile a vela, con l'orologio, progettato dall'architetto Carlo Fontana.

Bernini, Colonnato di San Pietro, Piazza San Pietro, 1656-1667, Vaticano.

I primi studi, per la sistemazione della spianata, davanti a San Pietro, risalgono al **1656** e si protrassero per circa un anno.

Bernini affrontò problemi, di carattere liturgico e psicologico, cui dette, infine, una soluzione geniale.

La **Piazza** doveva essere un **ampio spazio**, atto ad **accogliere i fedeli** convenuti, per ricevere la benedizione papale, data simbolicamente, a tutto il mondo, ***urbi et orbi***, a Pasqua e in altre occasioni.

Di conseguenza, la **Loggia della Benedizione** doveva essere perfettamente visibile a tutti, e, la forma stessa, della Piazza, doveva esprimere l'universalità, della funzione.





Piazza San Pietro,
vista da Giovanni
Battista Piranesi
(1748)

Lo **spazio della piazza** è formato, da **due parti**: la **prima**, a forma trapezoidale, il cui lato maggiore, corrisponde alla facciata della Basilica, con specifiche motivazioni prospettiche (annullare la grande distanza tra la piazza e la basilica) e la **seconda**, più grande, di **forma ovale**, con l'**obelisco Egiziano** al centro.

I **due grandi spazi** sono **unificati**, da un imponente **colonnato architravato** (4 file con un totale di 284 colonne e 88 pilastri), sormontato da 140 statue.

Nella **situazione attuale**, davanti alla piazza, vera e propria, troviamo un altro spazio, che funge da **vestibolo** (Piazza Rusticucci, oggi piazza Pio XII) e su cui **sbocca**, in asse, la novecentesca **Via della Conciliazione**.



Gianlorenzo Bernini, particolare del Colonnato di San Pietro, 1656-1667, Roma.



Veduta della Piazza San Pietro verso Via della Conciliazione



Piazza San Pietro, con vista frontale sull'omonima basilica; si notino le architetture ai suoi lati, che rendono asimmetrica la veduta della piazza.

È solo, dal **Seicento**, che si pone, la **questione della piazza**. Infatti, **papa Paolo V**, nei primi decenni del secolo, fa costruire, da **Maderno**, il **corpo longitudinale**, della **chiesa**, **rinunciando definitivamente** al progetto a **pianta centrale di Michelangelo**.

È in questa situazione, che si passa, dalle annose questioni, relative all'impianto planimetrico della chiesa, alle questioni, relative alla sua **facciata**, ed alla **definizione**, dello **spazio antistante**.



La facciata, con i campanili, del Maderno, non realizzati.

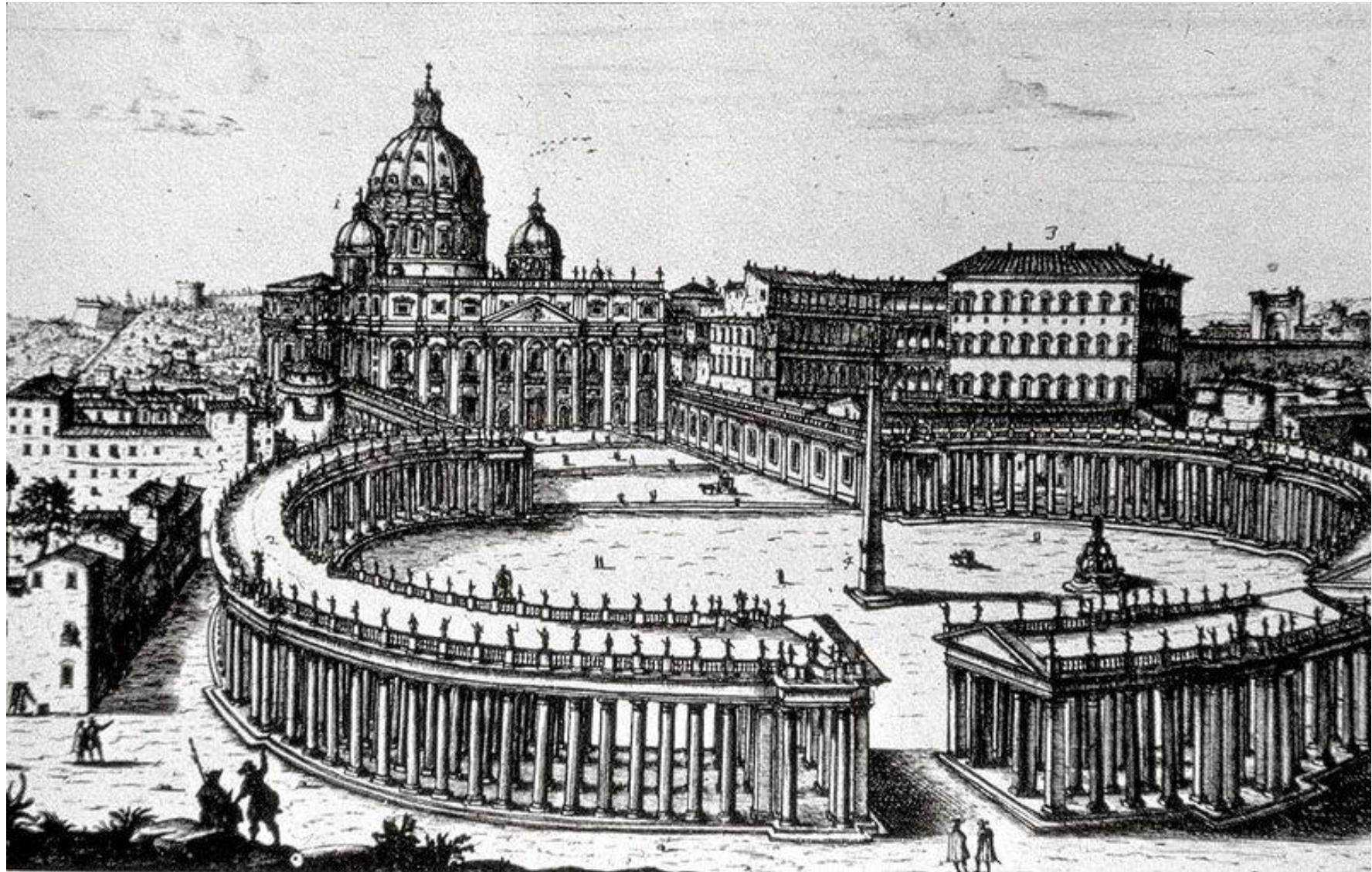
Subito dopo la navata, **Maderno** realizzò anche la facciata.

Il progetto fu scelto nel **1607**, con un concorso, a cui parteciparono anche Domenico e Giovanni Fontana, Girolamo Rainaldi, Giovanni Antonio Dosio e Ludovico Cigoli.

Maderno ripropose il **prospetto**, disegnato da **Michelangelo**, compreso l'**ordine gigante**, (colonne o pilastri si estendono, nella loro altezza, per più di un piano), reinterpretandolo però, su un **unico piano prospettico**, senza l'avanzamento del **pronao** centrale (Il termine deriva dal latino *pronōn*, a sua volta derivato dal greco Πρόναος, propriamente "posto davanti (*pró*) al tempio (*naós*)".

Si ottenne così, una **facciata più larga, che alta**. Dopo che fu, sostanzialmente finita, si decise di costruire, anche **due campanili**, affiancati alla facciata, forse, per correggere, le sue proporzioni inusuali.

La **loro costruzione si interruppe**, nel **1622**, e le due torri, rimaste incomplete al primo ordine, finiranno per aumentare le dimensioni orizzontali, della facciata, tanto che, **Bernini**, la definì "**quatta**".



Giovan Battista Falda, Progetto definitivo, per piazza San Pietro, con il terzo braccio, 1667, Incisione. cm. 93X181

Rigore e inquietudine di un artista: Francesco Borromini

Francesco Borromini (1599-1667) inaugurò una **nuova stagione architettonica**, intaccando i principi della tradizione rinascimentale.

Non si può, non ricordare, le testimonianze, riguardanti **Gian Lorenzo Bernini** e, di conseguenza, cogliere il **contrasto**, tra le **due maggiori personalità**, del **Barocco romano**.

Bernini, secondo le testimonianze, dei suoi contemporanei, era un **uomo brillante, mondano, estroverso**: un uomo che, giunto all'apice della propria carriera, affidava, l'esecuzione delle opere, agli allievi.

Borromini, invece, geloso dei suoi disegni, teso alla perfezione, chiuso e nevrotico, pose fine, volontariamente, alla sua vita, in un momento di disperazione.

Forte, della sua **specializzazione**, come **architetto puro**, Borromini persegui, con **rigore**, il suo **programma di rinnovamento**, al fine di proporre, un superamento della "Maniera" e un **ordine nuovo**.

Borromini, dopo aver soggiornato e lavorato a **Milano** come **intagliatore di marmi**, si recò a **Roma** intorno al **1620**.

Il suo primo lavoro, di scalpellino, si svolse a **San Pietro**, dove eseguì, teste di cherubini, balaustre, festoni; in seguito, l'architetto Carlo Maderno, ormai anziano, ne riconobbe le qualità e gli affidò l'esecuzione, dei **disegni di architetture**, della **Basilica**.

Inevitabilmente, dopo la morte di Maderno (**1629**), **Borromini** dovette affrontare, in veste di disegnatore, il rapporto diretto con **Bernini**.

Verso il **1631** i due artisti lavoravano in **San Pietro**, al **completamento**, del **Baldacchino**.



Francesco Borromini, *Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane (San Carlino)*, Facciata, 1640 ca., Roma.

Il tardo riconoscimento ufficiale, in parte, provocato, dalla presenza accentratrice di Bernini, fece vivere, a Borromini, momenti di crisi psicologica, ma, nel **1634**, giunse la **prima occasione**, di un **lavoro autonomo**: la costruzione di un importante complesso: il **Monastero** e la **Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane**.

Sebbene, il terreno, fosse piccolo e irregolare, l'architetto riuscì a realizzare un **insieme architettonico funzionale**, dotato di un **refettorio**, di **locali privati**, necessari ai religiosi, di **chiostri** e di una **chiesa**, dedicata a **San Carlo Borromeo**.

La **chiesa** è dedicata a Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano, ma è soprannominata **San Carlino**, per le sue **ridotte dimensioni**, tanto da coprire, con la sua area, quella di uno solo, dei quattro pilastri, che sorreggono la cupola, della Basilica di San Pietro, in Vaticano.

È considerata **uno dei capolavori dell'architettura barocca**.

La **chiesa**, il **chiostro** ed il **convento** vennero realizzati tra il 1634 e il 1644.

Scorcio, dalle Quattro Fontane

La chiesa ed il convento si affacciano su Via del Quirinale, all'incrocio delle **Quattro Fontane**: il muro esterno dell'edificio stesso, ospita una delle fontane, raffigurante il **Tevere**.

Il complesso si trova, quindi, in un incrocio, molto trafficato, di Roma: oltre alla già nominata via del Quirinale, si trovano anche **Via XX Settembre** e **Via delle Quattro Fontane**.

Questa rumorosa e caotica situazione pare sparire, non appena entri, nella **chiesa** e nel **chiostro**, segnando, così, un tranquillo **punto di quiete**, nel centro di Roma.





Il **Chiostro**, prima parte ad essere stata progettata, venne ideato dal Borromini, nel **1635**, ma ultimato, nel **1644**.

Il minuscolo chiostro è a pianta mistilinea, derivata da un ottagono: gli ambienti si suddividono, su due ordini di loggiati.

Quello **inferiore** è composto da **seriane**, che diventano convesse agli angoli, mentre, quello **superiore**, ornato da semplici **colonne**, è abbellito da una **balaustra**, con eleganti **pilastrini triangolari**, dritti e rovesci, realizzata nel 1644.

In questo modo, con grande raffinatezza, nelle linee, Borromini riesce a dare, come poi, nella chiesa, un **senso di accoglienza**, togliendo la sensazione di oppressione, che deriverebbe, dalle esigue dimensioni dell'ambiente.

Il **tema dell'ottagono** è presente, anche nei **capitelli**, del **secondo ordine**, di **colonne**, e il **pozzo ottagonale** completa la visione, del chiostro.







Borromini,
*Chiesa di
San Carlo
alle
Quattro
Fontane,*
interno.

La **compressione e dilatazione**, dello spazio, è rilevabile all'interno, della Chiesa: l'occhio segue il **robusto cornicione**, che sottolinea il perimetro; l'unico ordine di **colonne**, raggruppate a quattro e, dello **stesso colore** delle **pareti**, accentua l'**ondulazione**, di queste ultime.

Nel piccolo edificio, risaltano le **spettacolari dimensioni**, delle colonne: ormai è evidente l'**abbandono dei vincoli**, imposti dalle **norme proporzionali rinascimentali**.



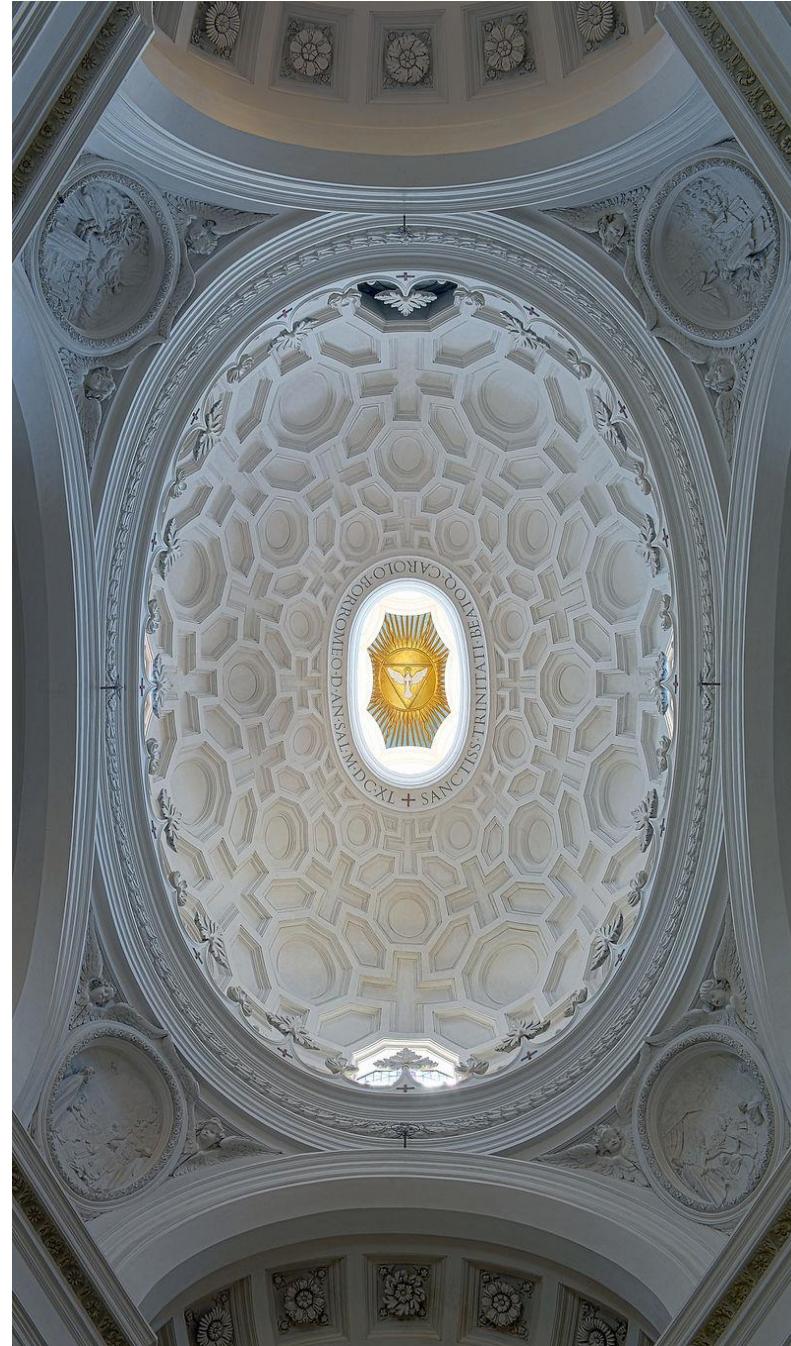
Borromini, Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane, interno.

La **cupola** è costruita in laterizio. Quattro arconi riconducono, alla perfetta **imposta ovale**, della cupola incisa da un **profondo cassettonato**, nel quale si alternano **forme diverse** (ottagoni, esagoni, croci), componendo un **disegno molto particolare**.

Il **raccordo**, tra la cupola e il corpo dell'edificio, è realizzato, grazie alla presenza, di **quattro pennacchi**, che poggianno sulla trabeazione.

Il **movimento ondulatorio** dei muri e il ritmico **alternarsi**, a forme **sporgenti** e **rientranti**, danno luogo a un vivo organismo plastico, la cui **forma**, viene **sottolineata**, dall'assenza, di **sontuose decorazioni**.





Borromini, Cupola, Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane, interno.

Ottagono e croce sono elementi ricorrenti.

Borromini, *Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane* (*San Carlino*), Facciata, 1640 ca., Roma.

Nella **facciata**, Borromini utilizza **due ordini**, uno **superiore**, ed uno **inferiore**.

La **parte inferiore** è caratterizzata, da una **successione di superfici:** concava - convessa – concava.

Mentre, la **superiore**, presenta **tre parti concave**, di cui, la **centrale**, ospita un'edicola convessa.



Borromini, *Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane*
(San Carlino), Facciata,
1640 ca.





Borromini, *Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane (San Carlino)*, Facciata, particolare, 1640 ca.

Borromini gioca, con la **concavità** e la **convessità** delle pareti, creando una **facciata dinamica** e piena di **movimento**, ma anche, con le **fantasiose decorazioni**, come la **nicchia**, posta sul portale d'ingresso (che ospita la **statua di San Carlo Borromeo**, realizzata da Antonio Raggi, tra il 1675 ed il 1680), in cui, le **colonne** sono **due cherubini**, le cui **ali** si uniscono superiormente, creando una copertura alla statua.



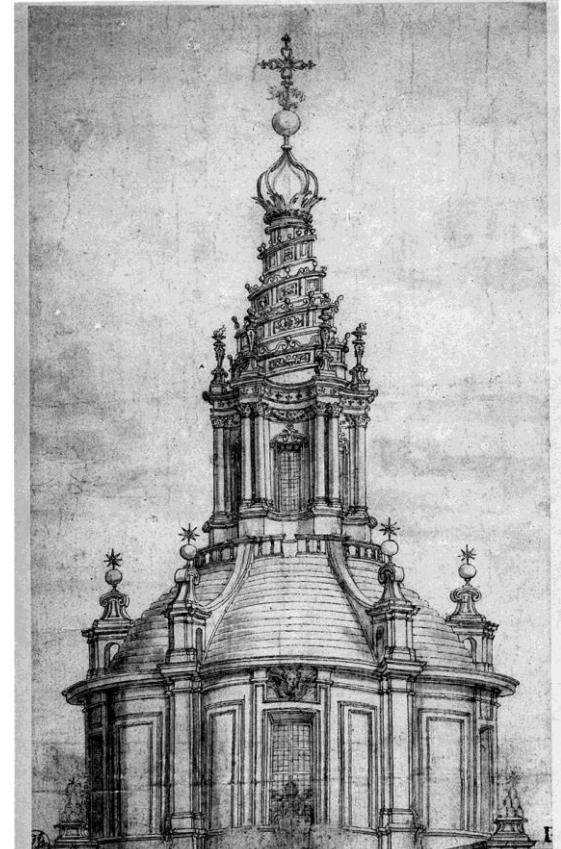


Borromini, *Chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza*, esterno dal cortile, 1642-1650, Roma.

Nel **1632**, Francesco Borromini divenne **architetto** della Sapienza e cominciò ad occuparsi della **chiesa**, che doveva sorgere, all'interno del **complesso Universitario**.

In quel momento, l'impianto del **cortile**, su cui doveva affacciare, era già stato **definito**, da Giacomo della Porta, ed era stata anche prevista, una chiesa a pianta circolare, con piccole cappelle.

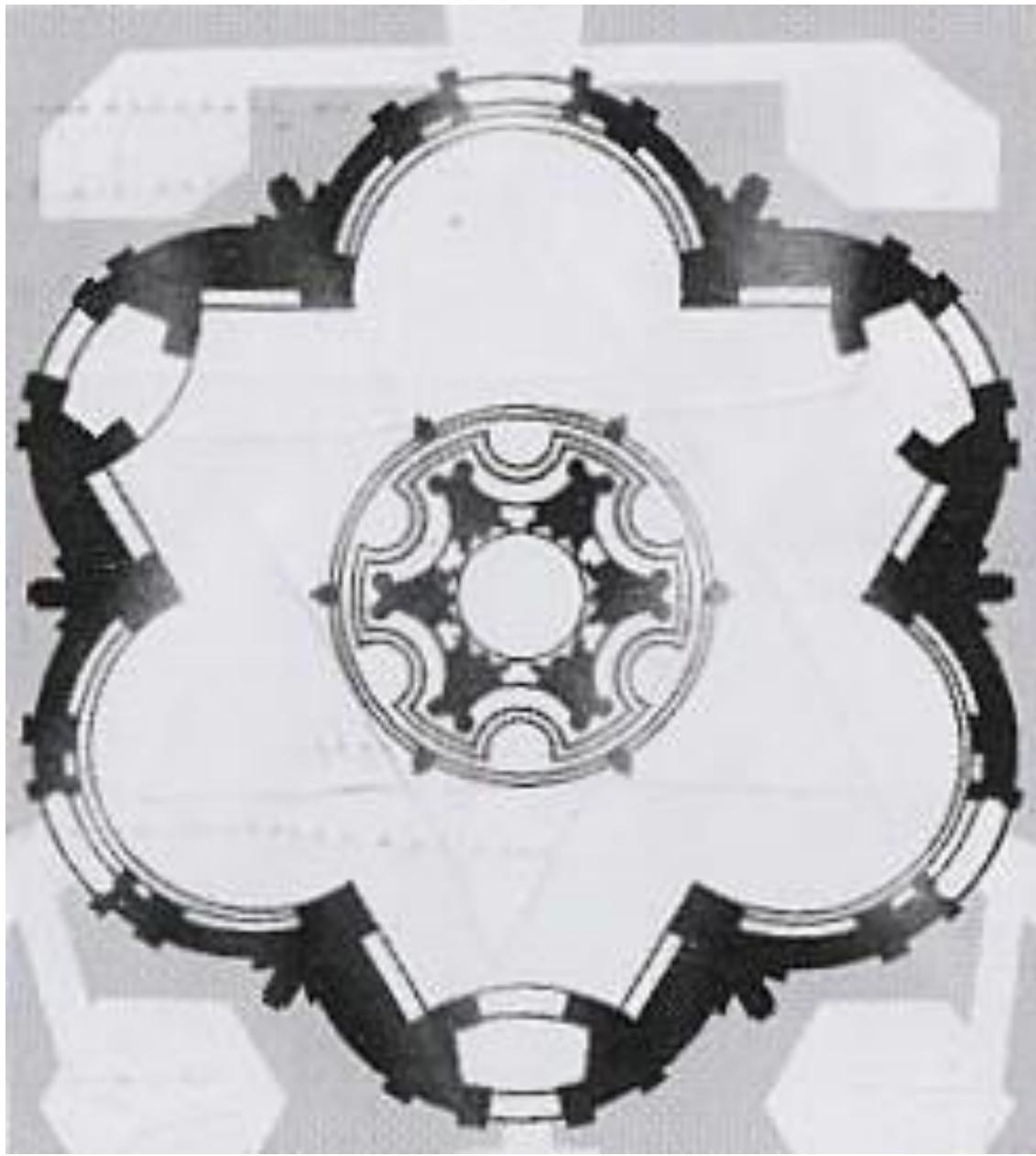
Borromini, comunque, progetta un **organismo a pianta centrale**, ma dalla **geometria complessa**.





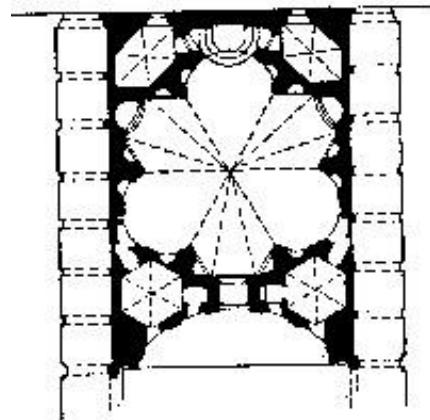
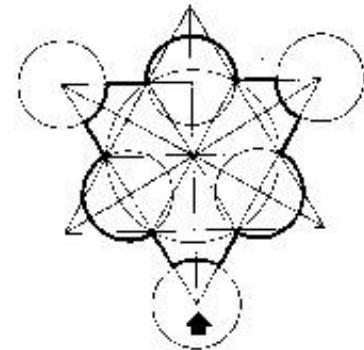
Entrando dall'ingresso, aperto, nell'austera facciata sul Corso, si **accede** al bel **cortile**, su **due ordini di arcate**.

Nella **parete di fondo**, la **splendida chiesa di Sant'Ivo**, che il Borromini costruì, a partire dal **1642**: sulla **facciata concava**, già esistente, Borromini aggiunse l'**attico**, sopra cui, si innalza, il **tiburio polilobato**, della **cupola**.



Sant'Ivo alla Sapienza fu tema difficile, per Borromini, condizionato dalla **preesistenza**, del **palazzo** e del **cortile**, già realizzati, che lasciavano uno **spazio quadrangolare**, molto limitato, per far costruire la **chiesa**. Da questi vincoli, egli ricaverà un'occasione di grande libertà.

Sceglie una **pianta triangolare**, che gli consente di creare un corpo, organizzato sulle linee; **raddoppia il triangolo**, per creare una **stella a sei punte**, che occupi tutta la superficie a disposizione, ed a questa forma, **sottrae** ed **aggiunge spazi circolari**, secondo un rigoroso schema logico.





Borromini, *Chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza*, interno.

All'interno, la fascia della parete, caratterizzata da **lesene scanalate** e **cornici orizzontali**, è sormontata da una **cornice**, non eccessivamente aggettante, con **funzioni di trabeazione**, in cui ritroviamo, il **motivo del soffitto**, leggermente **concavo**, già visto nel **San Carlino**; sulla **trabeazione** poggia, infine, la **cupola**, con sottili costolature, che convergono verso la lanterna.



La Cupola, dall'interno della Chiesa di Sant'Ivo

All'esterno, la **cupola** presenta un **tamburo**, articolato su **linee convesse** e, si **conclude**, su un'alta **lanterna**, con un coronamento a spirale.



**Francesco Borromini,
Oratorio dei Filippini, 1637-
1640, Roma.**

Tra il 1637 e il 1640,
Borromini venne scelto, dai
confratelli della
Congregazione, di San Filippo
Neri, come **architetto**, del
nuovo Oratorio, da costruire,
accanto alla chiesa
dell'ordine, **Santa Maria in
Valicella**, detta anche la
Chiesa Nuova.



Oratorio dei Filippini
e Santa Maria in
Vallicella



Francesco Borromini, *Oratorio dei Filippini*, facciata, 1637-1640, Roma.

La **facciata** riassume le novità, dello **stile austero** e, tecnicamente **rigoroso**, del Borromini.

Il **corpo principale** è suddiviso, in **cinque settori**, da **paraste**, disposte su **pianta concava**.

Vivace è il gioco dialettico, fra la **parte centrale**, del **primo ordine**, curva verso l'esterno, e la **profondità** della **nicchia**, con **catino**, a **finti cassetti**, dell'**ordine superiore**.



**Francesco Borromini,
Oratorio dei Filippini,
facciata, particolare,
1637- 1640, Roma.**

La **forma** del
timpano, realizzata,
per la prima volta,
con una **sagoma**
mistilinea, genera un
movimento
curvilineo e angolare.



Francesco Borromini, Oratorio dei Filippini, facciata, 1637-1640, Roma.

Costruita in **mattoni**, su richiesta della congregazione, questa facciata consentì a **Borromini**, particolarmente propenso, all'uso di **materiali semplici**, quali anche, lo stucco e l'intonaco, di realizzare la sua rivalutazione integrale, di questa tecnica.

Borromini ricercò anche, effetti di **policromia**, attraverso l'uso, di **mattoni e tessiture diverse**.

Con un **virtuosismo**, derivato dalla grande competenza **tecnica**, di Borromini, e, dalla pratica, del cantiere, il **laterizio**, accuratamente levigato, diventa una **materia da plasmare**, come risulta evidente, anche dai **particolari costruttivi**, delle **cornici e delle aperture**





Francesco Borromini, *Oratorio dei Filippini*, facciata, particolare, 1637- 1640, Roma.

Architettura e sviluppi urbanistici a Torino

Torino, divenuta la **capitale del Ducato sabaudo (1563)**, per volere di **Emanuele Filiberto**, vedeva un **primo sviluppo urbanistico**.

Un **successivo ampliamento** avvenne, sotto **Carlo Emanuele I (1580-1630)**, con il conseguente aumento, della densità demografica.

Dopo la **seconda metà del secolo**, Carlo Emanuele II attuò un **ulteriore ampliamento**, verso il **Po** e, pertanto, il nuovo fulcro politico della città, diventò il **Castello**, attorno al quale, nacquero **nuovi quartieri**.

Inoltre, l'edificazione di **Palazzo Reale**, nel **1658**, creò un altro luogo ufficiale e pubblico, della presenza monarchica, dei Savoia.

Il **Piemonte** vide l'inizio, di una **felice stagione architettonica**, con lo stabilirsi, a Torino, dell'architetto **Guarino Guarini (1624-1683)**, Padre dell'Ordine dei Teatini, insigne matematico e insegnante di filosofia.

A **Roma**, fu **colpito** dall'**architettura dei grandi maestri barocchi**, dai quali, ereditò, il **rigore costruttivo**, la **fantasia** delle infinite **articolazioni strutturali**, e il **gusto del colore**, nella scelta dei materiali.

Guarini fu **invitato** da **Carlo Emanuele II, a Torino**, e nominato architetto della **Cappella della Santissima Sindone**, dedicata alla preziosa reliquia posseduta dai Savoia.



Guarino Guarini, Cappella della Santissima Sindone, esterno della cupola, Torino. (dal 1667).

Il progetto di Guarini rivoluzionò quello precedente, dell'architetto Carlo Castellamonte: all'esterno, Guarini creò il motivo, delle **6 grandi finestre**, del **tamburo**, evidenziato dal **profilo ondulato**, del **cornicione**, e, al di sopra di questo, l'originale motivo a **zig zag**, dei **costoloni** della **cupola**, terminante con la **lanterna conica**.





La Cupola della *Cappella della Santissima Sindone*, del Guarini, durante il restauro, vista dal cortile di Palazzo Reale



Guarino Guarini, Cupola, interno, Cappella della Sacra Sindone, Torino.

L'interno della cupola è tutto giocato, sulla successione decrescente, di forme esagonali a stella, che conferiscono, alla struttura, un accentuato scorci prospettico e, di conseguenza, un'illusionistica altezza.



La **chiesa di San Lorenzo**, a Torino, è nota anche come **Real chiesa di San Lorenzo**, perché voluta dai Savoia, ed è ubicata a pochissimi passi, dalla **Piazzetta del Palazzo Reale**.

L'attuale **struttura barocca** fu opera di Guarino Guarini, eseguita, tra il 1668 e il 1687.

Sebbene il Guarini, ne progettò anche la **facciata**, questa **non fu mai costruita**.

La chiesa infatti, si presenta, curiosamente, senza una facciata decorata e, a parte la **cupola**, nulla lascerebbe intuire, la presenza di un edificio religioso.

Ciò fu, da sempre, **fonte di dibattito**; costruire una facciata, avrebbe spezzato la simmetria, di tutta la Piazza Castello e, pertanto, fu disegnata, semplicemente, la continuità delle forme, dell'adiacente Palazzo della Regione.



La cupola della chiesa di San Lorenzo, vista da Piazza Castello, Torino.

La **calotta** della **cupola** viene illuminata, da otto **finestrini ellittici**, ed attraversata, da un sistema di nervature, che formano, una **stella a otto punte** (questo simbolo viene ripreso, anche dall'architettura islamica), e al cui centro, vi è un **ottagono regolare**.

Il **campanile** non spicca, per nulla, rispetto alla cupola, anzi, lo si vede solo **spuntare**, dal **tetto** antistante.



Vista dall'interno della cupola a costoloni, chiesa di San Lorenzo, Torino.

Osservando la cupola, vediamo una struttura di **archi incrociati**, che formano un **fiore a otto petali**. Sui quattro pennacchi, sono raffigurati gli evangelisti.



Palazzo Carignano, nome completo, **Palazzo dei Principi di Carignano**, è un edificio storico, nel centro della città di Torino, pregevole esempio, di architettura barocca piemontese.

Insieme a Palazzo Reale, e a Palazzo Madama, fa parte dei più importanti edifici storici della città e, come questi, è parte del sito seriale UNESCO Residenze Sabaude.

Fu storica sede del Parlamento Subalpino e del primo Parlamento del Regno d'Italia (1861-1864).



Il complesso venne costruito, per ordine di **Emanuele Filiberto di Savoia-Carignano**, detto "il Muto", che commissionò l'opera all'architetto **Guarino Guarini**.

I lavori iniziarono nel **1679**, sotto la direzione del collaboratore **Gian Francesco Baroncelli**.

Provvisoria prima, e, dal 1694, stabile dimora, dei Principi di Carignano, **in questo palazzo nacquero i futuri sovrani Carlo Alberto e Vittorio Emanuele II di Savoia**.

L'Architettura Barocca a Lecce

Lecce, principale centro della **Terra d'Otranto**, e città del **Viceréame spagnolo**, seconda, solo alla capitale Napoli, aveva visto, nel **XVI secolo**, il fiorire di una grande **architettura civile**, in forma, di **sobri palazzi signorili**, a testimonianza, del peso, della **piccola nobiltà locale**.

Il **Seicento** vide, invece, l'affermarsi di una **crisi sociale, economica e finanziaria**, punteggiata di **rivolte popolari e pestilenze**, che ridussero di circa un terzo, la popolazione della città.

L'**edilizia** si indirizzò al **sacro**: Lecce si trasformò in una **deliziosa città-chiesa** e, grazie alla **committenza di conventi e ordini religiosi**, prosperarono i **cantieri**, attorno ai quali si muoveva uno stuolo di **artigiani e decoratori**.

La **religiosità post-tridentina** (dopo il Concilio di Trento 1545-1563), trovò in **Lecce**, la sua **realizzazione**, nello **sforzo esteriore** e nel **moltiplicarsi** dei **luoghi di culto**, ma anche, nell'espletamento di funzioni sociali: erano i **conventi**, infatti, che garantivano la **salvaguardia** dei **patrimoni familiari**, attraverso la pratica del **maggiorascato**, (il diritto del primogenito di ereditare tutto il patrimonio familiare) e che, grazie ai **beni accumulati**, si trasformavano in veri e propri **istituti di credito**.

Paradossalmente, fu proprio l'**espansione** degli **edifici religiosi**, a provocare l'**unico intervento urbanistico civile**, del secolo.

Nel **1621**, infatti, vedendo che **molte case** erano state **abbattute** "per ampliare et edificare di nuovo chiese e conventi", come scrive un cronista del tempo, e che era perciò difficile trovare un'abitazione, mentre "*gli affitti aumentavano a prezzi esorbitanti*", venne costruito, a ridosso delle mura, un intero rione, le **Case Nuove**.

Quanto allo **stile**, l'architettura del **Seicento** leccese, rivela l'influsso del **Barocco romano** e soprattutto, di quello **spagnolo**.



Achille Larducci, *Chiesa di San Matteo* (1667-1700), Lecce.

La lezione di Borromini e, in particolare, lo stilema, dell'accostamento, di un **ordine convesso** e di uno **concavo**, della *Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane*, è evidente nella *Chiesa di San Matteo* (1667-1700), opera dell'architetto lombardo Achille Larducci.

Il **prospetto** è caratterizzato da un **contrastò di linee**; alla **superficie convessa**, dell'**ordine inferiore**, si alterna quella **concava**, dell'**ordine superiore**.

Francesco Borromini, *Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane (San Carlino)*, 1634-1644, Roma.





Achille Larducci, *Chiesa di San Matteo* (1667-1700), Lecce.

L'ordine inferiore, tripartito da due colonne, su alti basamenti quadrangolari, si caratterizza per un'insolita decorazione a squame, della parte centrale, contraddistinta da un elaborato portale, con un'edicola sormontata dallo stemma, dell'Ordine Francescano.

Ai lati, due nicchie emergono, su uno sfondo, a punta di diamante.





Achille Larducci, *Chiesa di San Matteo* (1667-1700), Lecce.

L'ordine superiore presenta una **serliana**, coronata da una modanatura continua e **due nicchie** riccamente **decorate**.

L'andamento sinuoso è accentuato dalla **cornice modanata mistilinea**, di **coronamento**, sormontata da uno **svettante fastigio**.

(La **serliana** è un elemento architettonico, composto da un arco a tutto sesto, affiancato simmetricamente, da due aperture, sormontate da un architrave; fra l'arco e le due aperture sono collocate due colonne).

Il nome "serliana" deriva, dal fatto, che questo elemento è ampiamente illustrato e utilizzato, nei **Sette libri dell'architettura** (opera pubblicata, a singoli volumi, dal 1537 fin oltre il 1574, anno della morte dell'autore) di **Sebastiano Serlio, architetto e teorico rinascimentale bolognese**



Borromini, Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane (*San Carlino*), 1634-1644, Roma.

Achille Larducci, Chiesa di San Matteo (1667-1700), Lecce.



Chiesa di San Matteo (1667-1700), interno, navata, Lecce.



Altare maggiore

L'interno possiede una **navata unica**, a pianta ellittica.

Le **cappelle**, che si aprono lungo le pareti, sono intervallate da **paraste**, con alti **plinti semicircolari**, su cui poggiano le **dodici statue lapidee**, degli **Apostoli**, realizzate nel 1692, da **Placido Buffelli**, di Alessano.





*Chiesa di San
Matteo
(1667-1700),
interno,
navata,
Lecce.*

Nella **navata**, in corrispondenza delle cappelle, si aprono **dieci bifore**, dalle quali le religiose assistevano alle funzioni.



*Chiesa di San
Matteo (1667-
1700), interno,
soffitto,
particolare,
Lecce.*

La copertura è stata rifatta agli inizi del XIX secolo, in sostituzione dell'antico soffitto ligneo.



Chiesa di San Matteo (1667-1700), interno, altare maggiore, Lecce.

L'abside, coperto da una volta a stella, è impreziosito da un **artistico altare maggiore**, caratterizzato da una esuberante decorazione, con piccole statue di santi negli intercolunni.

Al centro dell'altare si apre una **nicchia**, contenente la **statua lignea di san Matteo apostolo**, scolpita nel **1691** dall'ischitano Gaetano Patalano.

*Chiesa di San
Matteo (1667-
1700), interno,
altare
maggiorre,
Lecce.*





Chiesa di San Matteo (1667-1700), interno, altare maggiore, Lecce.



Chiesa di San Matteo (1667-1700), interno, Lecce.

Gli altari, tipici del **barocco leccese**, sono attribuiti alla **scuola** dell'architetto e scultore leccese **Giuseppe Cino (1645-1722)**.

Lungo il lato sinistro, della navata, si susseguono **diversi altari**: il primo, a sinistra, è dedicato a **Sant'Agata** e conserva la **tela** de ***Il Martirio di Sant'Agata***, realizzata nel **1813** da Pasquale Grassi.



**Chiesa di San Matteo (1667-1700), interno, Lecce.
Altare di San Francesco d'Assisi**

Il secondo altare è dedicato a San Francesco d'Assisi, scuola dell'architetto e scultore leccese Giuseppe Cino (1645-1722).



**Chiesa di San Matteo (1667-1700), interno, Lecce.
Altare della Pietà**

L'Altare della Pietà accoglie una pregevole statua della Pietà in legno policromo realizzata a Venezia nel 1693.

**Chiesa di San Matteo (1667-1700), interno, Lecce.
Altare Madonna della Luce**



Lungo il **lato destro**, della navata, proseguendo verso l'ingresso, sono presenti altri **quattro altari**: il primo, reca un **dipinto**, della **Madonna della Luce**, un affresco cinquecentesco, proveniente dall'antica chiesa di Santa Maria della Luce, raffigurante la **Vergine col Bambino**, che mostra, al collo, un cornetto di corallo.



Chiesa di San Matteo (1667-1700), interno, Lecce.

Altare di Sant'Anna

Seguono gli **altari** di **Sant'Anna** e della **Sacra Famiglia**, entrambi recanti un **dipinto** del pittore leccese **Serafino Elmo** (1696-1777).



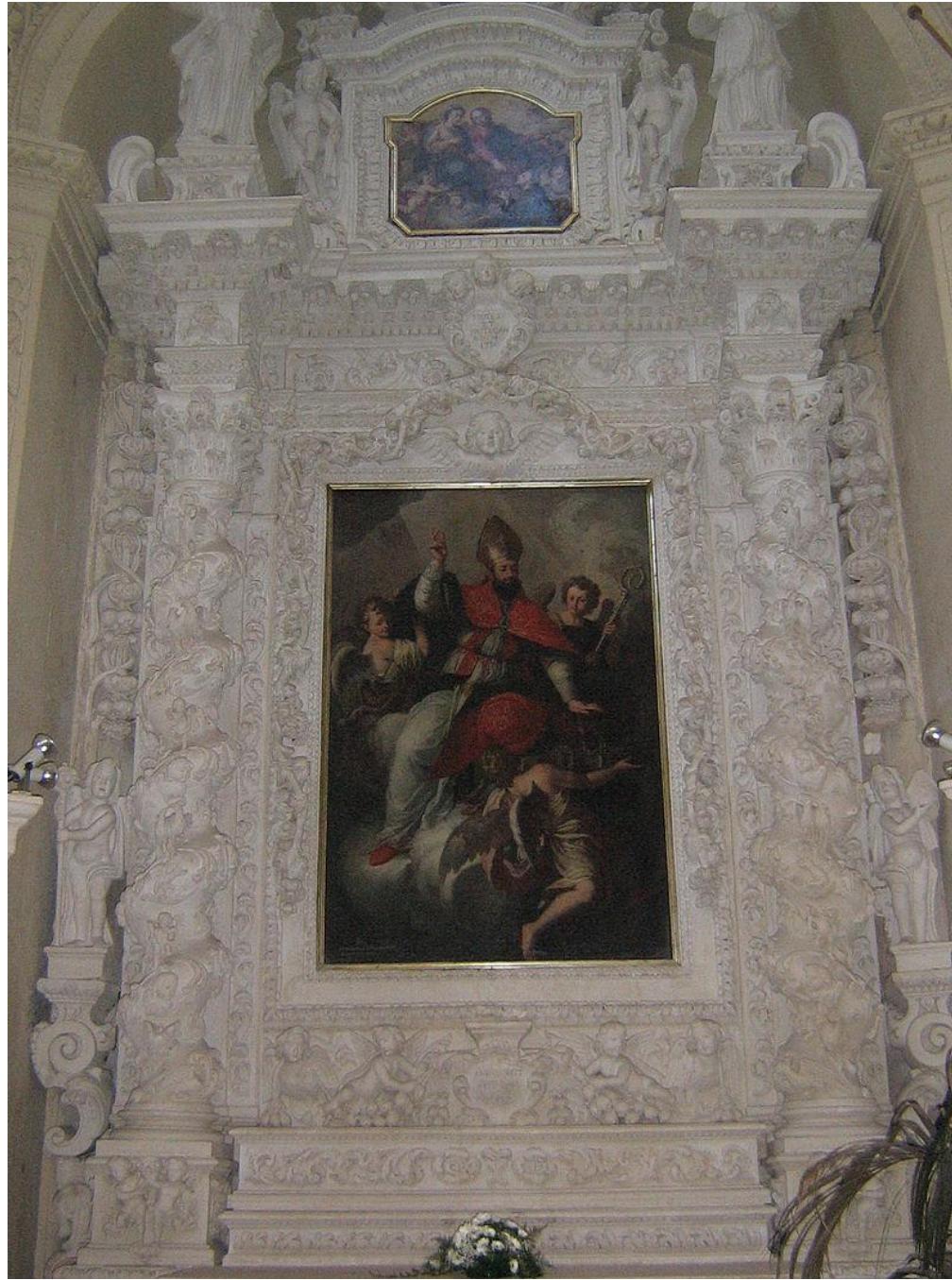
Chiesa di San Matteo (1667-1700), interno, Lecce.

Altare dell'Assunzione, scuola dell'architetto e scultore leccese **Giuseppe Cino** (1645-1722).



Chiesa di San Matteo (1667-1700), interno, Lecce.

Altare della Natività, Scuola dell'architetto e scultore leccese Giuseppe Cino (1645-1722).



Chiesa di San Matteo (1667-1700), interno, Lecce.

Altare di Sant'Oronzo

L'ultimo altare è dedicato a Sant'Oronzo con **Pala del 1736**.

Tra i "maestri della pietra" locali, ricordiamo **Giulio Cesare Penna**, **Giuseppe Zimbalo**, **Giuseppe Cino**.

A **Giuseppe Zimbalo** (1620 – 1710) architetto e scultore, si deve il **rifacimento** della **Cattedrale** (1650-1670), oltre a un gran numero di chiese minori.

Detto **Io Zingarello**, fu l'architetto più famoso e imitato del Barocco leccese. Il padre, Sigismondo (anch'egli indicato come maestro), era a sua volta, figlio di uno dei maggiori scultori degli inizi del Seicento, Francesco Antonio Zimbalo.

Giuseppe spesso è presente, con il padre, in contratti relativi ad attività edilizia. Il soprannome **Zingarello** di fatto è l'italianizzazione del termine dialettale "**Zimbarieddu**" ovvero il **piccolo Zimbalo** per distinguerlo dal padre Sigismondo.



Piazza del Duomo. Cattedrale metropolitana di Maria Santissima Assunta, facciate.

La Cattedrale possiede **due prospetti**, di cui, il **principale**, è quello **a sinistra**, **dell'Episcopio**, mentre l'altro, guarda l'ingresso della piazza.

Il Duomo è costruito con un materiale tipico, del territorio: la **pietra leccese**, che assume colori particolari e crea giochi chiaroscurali, che variano al variare della luce.



Duomo di Lecce, Facciata principale

Nascosta allo sguardo, di chi entra in Piazza, è caratterizzata da una **linearità essenziale e classicheggiante**.

È suddivisa in **due ordini**, conclusi da un **timpano** e scanditi verticalmente, in **tre sezioni**, da **quattro paraste scanalate** coronate da **capitello corinzio**, di cui, le due interne, si prolungano nel **timpano**.

Degno di nota è il timpano, che sormonta il portale, in cui è inserito, tra una schiera di angeli, l'**altorilievo di Maria Vergine Assunta** in cielo, con l'epigrafe dedicatoria del Tempio.

In occasione del **Giubileo del 2000**, per volontà dell'arcivescovo Cosmo Francesco Ruppi, è stato realizzato un **grande portone**, in **bronzo**, dallo scultore **Armando Marrocco** (Galatina 1935).



Duomo di Lecce, Facciata principale,
Porta di Bronzo, 2000, particolare, opera
dello scultore Armando Marrocco

Duomo, Lecce, Facciata principale

L'ordine inferiore presenta, ai lati, due nicchie, con le statue di *S. Pietro* (a sinistra) e di *S. Paolo* (a destra) e, al centro, il grande portale, compreso tra due paraste, concluse da capitello corinzio, con angelo, che regge un festone e architrave, finemente intagliato, con putti che danzano.





Duomo, Lecce, Facciata principale



San Pietro



San Paolo



Duomo, Lecce, Facciata principale

Iscrizione lapidaria sul portale principale

Duomo di Lecce, Facciata principale

L'ordine superiore è arricchito da un finestrone, sormontato dal busto del *Cristo* ed affiancato da **due nicchie**, con le statue di *San Gennaro* (a sinistra) e di *San Ludovico da Tolosa* (a destra).

Il **frontone** è sovrastato da quattro cuspidi, mentre, nel timpano, si trova una **finestra cieca di forma ovale**, abbellita da cornice in pietra intagliata, quasi come un occhio arricciato.





Finestra cieca di forma ovale, abbellita da cornice in pietra intagliata





San Gennaro



San Ludovico di Tolosa



Duomo di Lecce, Facciata secondaria, che dà nella Piazza.

La **facciata secondaria** è di forte impatto visivo, presentandosi, con i suoi ricchi decori barocchi, quasi come un arco trionfale.

Il progetto dello **Zimbalo** era, appunto, quello di offrire, a chi entrasse nella Piazza, una **visione maestosa**, trasformando il **prospetto secondario, nella veduta principale**.

La facciata secondaria, che dà nella piazza, presenta **due ordini**, sormontati dal **fastigio**, su cui svetta lo **stemma del vescovo Pappacoda**, con il caratteristico **leone rampante**, in atto di mangiarsi la coda.

Stemma del Vescovo Pappacoda





Stemma del Vescovo Pappacoda

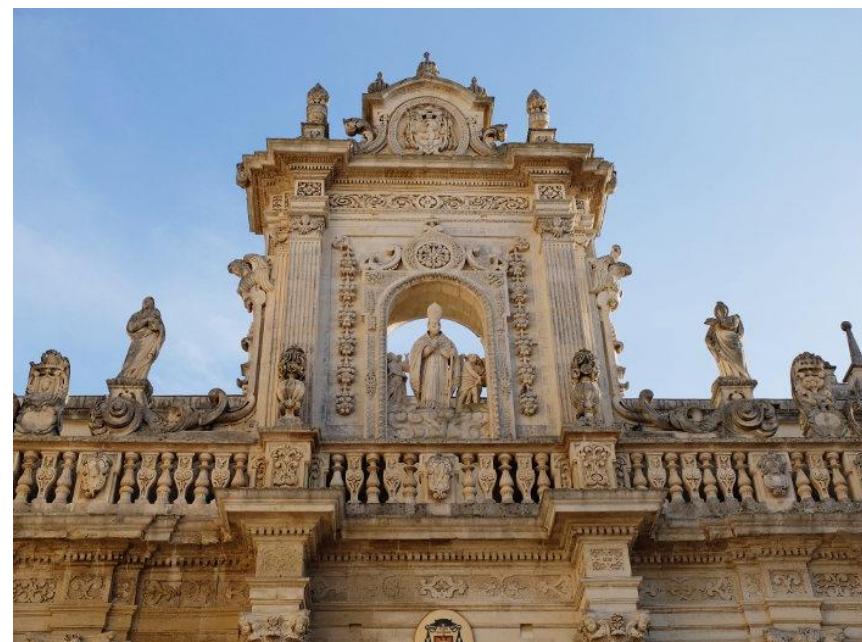


Duomo di Lecce, facciata secondaria, particolare della parte superiore, con lo stemma di Mons. Pappacoda e la statua di S. Oronzo benedicente



Duomo di Lecce, facciata secondaria, particolare della parte superiore, con S. Oronzo benedicente

Nell'ordine superiore, connesso all'inferiore, mediante una **balaustre** riccamente decorata, domina la **statua di S. Oronzo benedicente assistito da due angeli**, inserita in un arco a giorno, arricchito da cornice in pietra ed affiancato da **grappoli penduli** e da **paraste scanalate**, che prolungano le colonne sottostanti.





S. Oronzo benedicente

Duomo di Lecce, Il Portale della facciata secondaria.

L'ordine inferiore è scandito, verticalmente, in cinque zone, di ampiezza decrescente, mediante **due colonne e quattro paraste scanalate**, tutte coronate da capitello corinzio e arricchite da angeli o teste d'angelo, nella parte mediana.

Tra le colonne e le paraste interne, si aprono **due sontuose nicchie** con le **statue** di *S. Fortunato vescovo e martire* (a sinistra) e di *S. Giusto martire* (a destra), compatroni della città, al di sopra delle quali, dentro elaborate cornici di pietra, si intravedono le **epigrafi dedicate**.

Infine, tra le due paraste, per riempire lo spazio vuoto della parete, figurano **ricchi ricami**.



Duomo di Lecce, Facciata secondaria.

Ai lati del portale, si ergono le statue di S. Veneranda vergine e martire (a sinistra) e di S. Irene vergine e martire (a destra), patrona della città fino al 1656, posate su volute di raccordo e gli stemmi del Capitolo (a sinistra) e della Città (a destra).





Duomo di Lecce, particolare del Portale laterale, che si affaccia nella Piazza.

Da notare, nella **lunetta del portale**, il **fregio** con **putti danzanti reggenti un festone**



Il Campanile del Duomo di Lecce

Il Campanile del Duomo venne costruito, tra il 1661 e il 1682, dall'architetto leccese Giuseppe Zimbalo, su incarico dell'allora vescovo della città, Luigi Pappacoda.

Venne edificato in sostituzione di quello normanno, voluto da Goffredo d'Altavilla, crollato agli inizi del Seicento.

La **torre campanaria** ha una **forma quadrata** e risulta essere formata da **cinque piani rastremati** (che si assottigliano andando verso l'alto), l'**ultimo** dei quali è **sormontato** da una **cupola ottagonale maiolicata**, sulla quale è posta una statua in ferro, raffigurante **Sant'Oronzo**.





Il Campanile del Duomo di Lecce, particolare della cupola ottagonale maiolicata

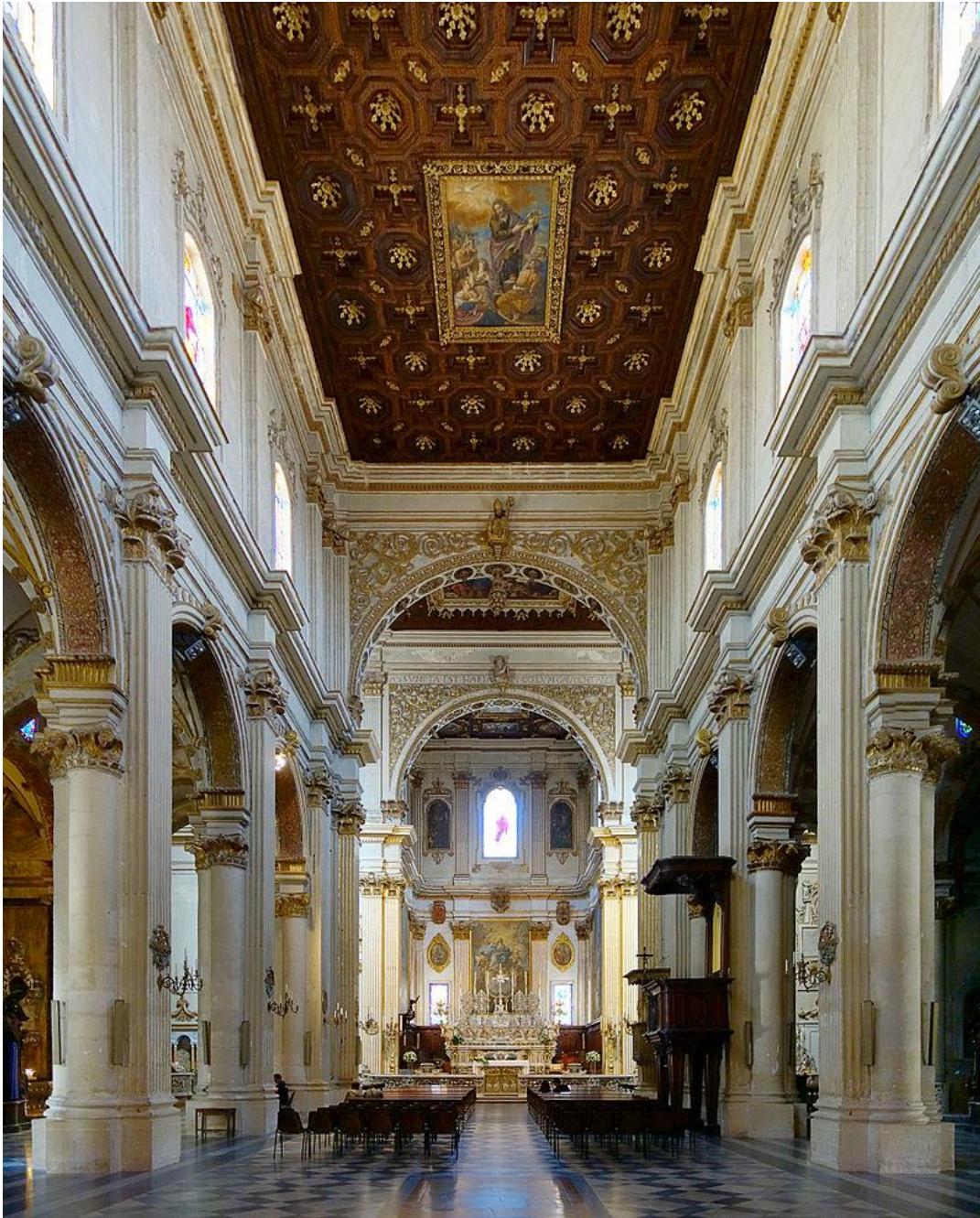


*Il Campanile del Duomo di Lecce,
particolare.*

Gli ultimi quattro piani presentano quattro monofore, alle quali, le antistanti balaustre conferiscono la pittoresca funzione di lunghi balconi.

Ha un'altezza di 72 metri e, dalla sua sommità, è possibile ammirare il mare Adriatico e, nei giorni particolarmente limpidi, anche le montagne dell'Albania.

La torre presenta una leggera curvatura, verso sinistra, dovuto a un leggero cedimento delle fondamenta.



Duomo di Lecce, interno, navata centrale

L'interno, a croce latina, è a tre navate divise da pilastri a semicolonne.

La navata centrale e il transetto sono ricoperti da un **soffitto ligneo** a lacunari intagliati, risalente al **1685**, entro il quale sono incastonate le **tele**, di Giuseppe da Brindisi, raffiguranti la *Predicazione di Sant'Oronzo*, la *Protezione dalla peste*, il *Martirio di Sant'Oronzo* e l'*Ultima Cena*.

Il Duomo accoglie al suo interno **12 altari**, più quello maggiore, ed è ricco di opere pittoriche realizzate da valenti artisti, tra i quali Giuseppe da Brindisi, Oronzo Tiso, Gianserio Strafella, Gian Domenico Catalano.

Duomo di Lecce, interno, particolare.

"Ritratto di Michele Pignatelli vescovo di Lecce", olio su tela, XVII secolo.
Autore ignoto:ambito salentino.

Ritratto di Fabrizio Pignatelli vescovo di Lecce", olio su tela.Datazione: XVII secolo.Autore: ambito salentino

All'entrata, dopo aver attraversato la porta a due battenti in bronzo, troviamo i *ritratti di Fabrizio e Michele Pignatelli*, entrambi **vescovi di Lecce**



**Duomo di Lecce, interno,
particolare.**

Lo splendido **soffitto ligneo a
iacunari**, risalente al **1685**, entro il
quale sono incastonate le **tele**, di
Giuseppe da Brindisi, conclude
superiormente la navata centrale,
il transetto e il presbiterio
dell'edificio.





Lungo il **soffitto** della navata centrale sono incastonate tre interessanti **tele**, opere **settecentesche**, attribuite al pennello di **Giuseppe da Brindisi**, che rappresentano tre episodi significativi, della vita di Sant'Oronzo: l'apostolato, con la **Predicazione**, l'episcopato, con la **Protezione dalla Peste** e il **Martirio**



Duomo di Lecce, interno, particolare del soffitto ligneo.

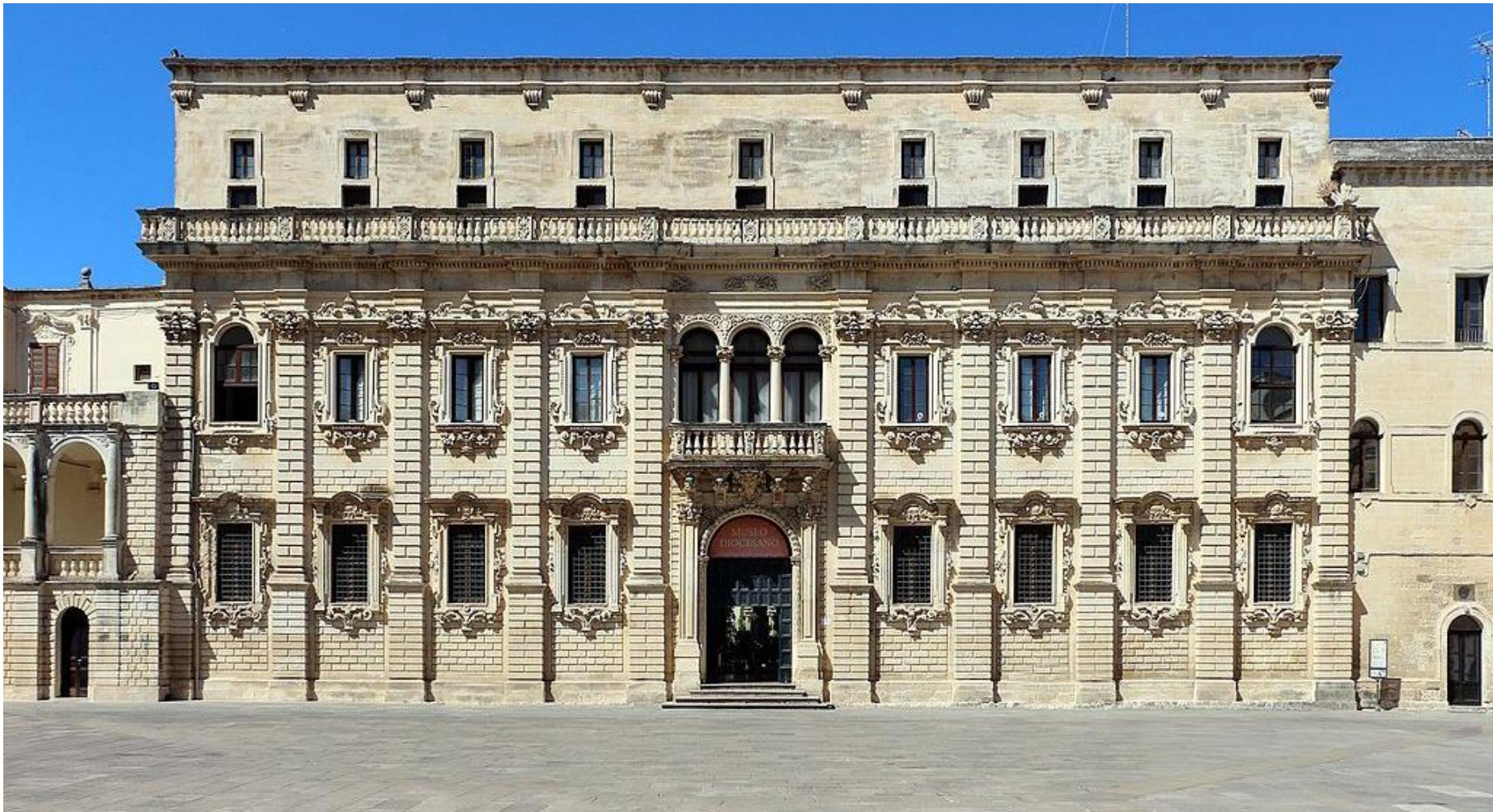
L'incrocio del transetto con la navata centrale accoglie invece il dipinto dell'*Ultima Cena*, di Giuseppe da Brindisi

Duomo di Lecce, interno.

L'Altare maggiore in marmo e bronzo dorato, fu costruito dal vescovo Sersale e consacrato nel 1757 dal vescovo Sozi Carafa, che commise ad Oronzo Tiso, il grande quadro centrale dell'*Assunta* (1757) e i due laterali raffiguranti il *Sacrificio del Profeta Elia* e il *Sacrificio di Noè dopo il Diluvio* (1758).

Del 1759 è il coro, in noce, con la cattedra episcopale voluto dal vescovo Fabrizio Pignatelli e dovuto forse a disegni di Emanuele Manieri.





Giuseppe Cino, *Palazzo del Seminario*, Piazza del Duomo, Lecce, 1694-1709.

L'altro architetto **Giuseppe Cino** fu particolarmente attivo nell'ultima parte del secolo e all'inizio del seguente e a lui fu commissionato, dal Vescovo Michele Pignatelli, il *Palazzo del Seminario*.



Il progettista **Giuseppe Cino**, nel disegnare il **prospetto** del **Seminario**, si rifece alla **facciata** del **Palazzo dei Celestini**. Il **prospetto monumentale** è costituito da una **struttura inferiore** a **due piani**, con un'**articolata elaborazione decorativa**, e da un **terzo piano superiore**, progettato dall'architetto **Manieri**, più semplice e lineare.



*Palazzo dei Celestini,
Lecce, 1549 – 1695.*

Il Palazzo e la Basilica di Santa Croce costituiscono un unico complesso. I maggiori lavori furono realizzati nel Seicento. Il **lungo prospetto (1659-1695)** fu opera di due architetti leccesi **Giuseppe Zimbalo** e **Giuseppe Cino**, i quali edificarono rispettivamente il **primo** e il **secondo ordine**.



Giuseppe Cino, *Palazzo del Seminario*, Piazza del Duomo, Lecce, 1694-1709.

La facciata inferiore a due piani a bugnato (blocchi di pietra sovrapposti a file sfalsate, con un effetto aggettante di ogni singolo blocco) è scandita da un ordine gigante di lesene rialzate da piedistalli tra le quali si trovano due serie di otto finestre con ricche incorniciature.

Al centro della facciata il portale d'accesso è sovrastato da un ampio balcone con finestra a tre archi. L'ordine è coronato da una balaustra formata da colonnine intervallate da pilastri.



Palazzo del Seminario, Piazza del Duomo, Lecce

Al centro, del cortile a portico, si innalza l'artistico pozzo barocco "a baldacchino", eseguito nel 1709 da Giuseppe Cino



Palazzo del Seminario, Piazza del Duomo, Lecce

Il **pozzo** è copiosamente **adornato** con ramoscelli e foglie di pietra della specie mediterranea dell'*acanthus spinosus*, raspi d'uva, angioletti e ghirlande.

La conformazione del pozzo risulta sollevata di **quattro livelli rotondi fastosamente guarniti** e termina in sommità con gruppi di puttini, che sostengono l'arco su cui domina una figura femminile.

Fu sempre, il vescovo di Lecce Antonio Pignatelli, a volere **questo ricco ornamento**, nel sobrio patio, e il sessantacinquenne architetto, Giuseppe Cino, riuscì degnamente, nell'intento di impreziosirlo, secondo il gusto del tempo.

Tutti e tre gli architetti leccesi, **Giulio Cesare Penna**, **Giuseppe Zimbalo** e **Giuseppe Cino** posero mano alla realizzazione della **Chiesa di Santa Croce** e dell'annesso **Monastero dei Celestini**, lavori che occuparono tutta la seconda metà del secolo.



Basilica di Santa Croce, facciata, 1549-1695, Lecce.

Insieme all'attiguo, ex Convento dei Celestini, costituisce la più elevata manifestazione del **Barocco leccese**. Ha la dignità di Basilica minore.



La facciata di Santa Croce e la facciata dell'ex Convento dei Celestini



Basilica di Santa Croce,
facciata, 1549-1695, Lecce.

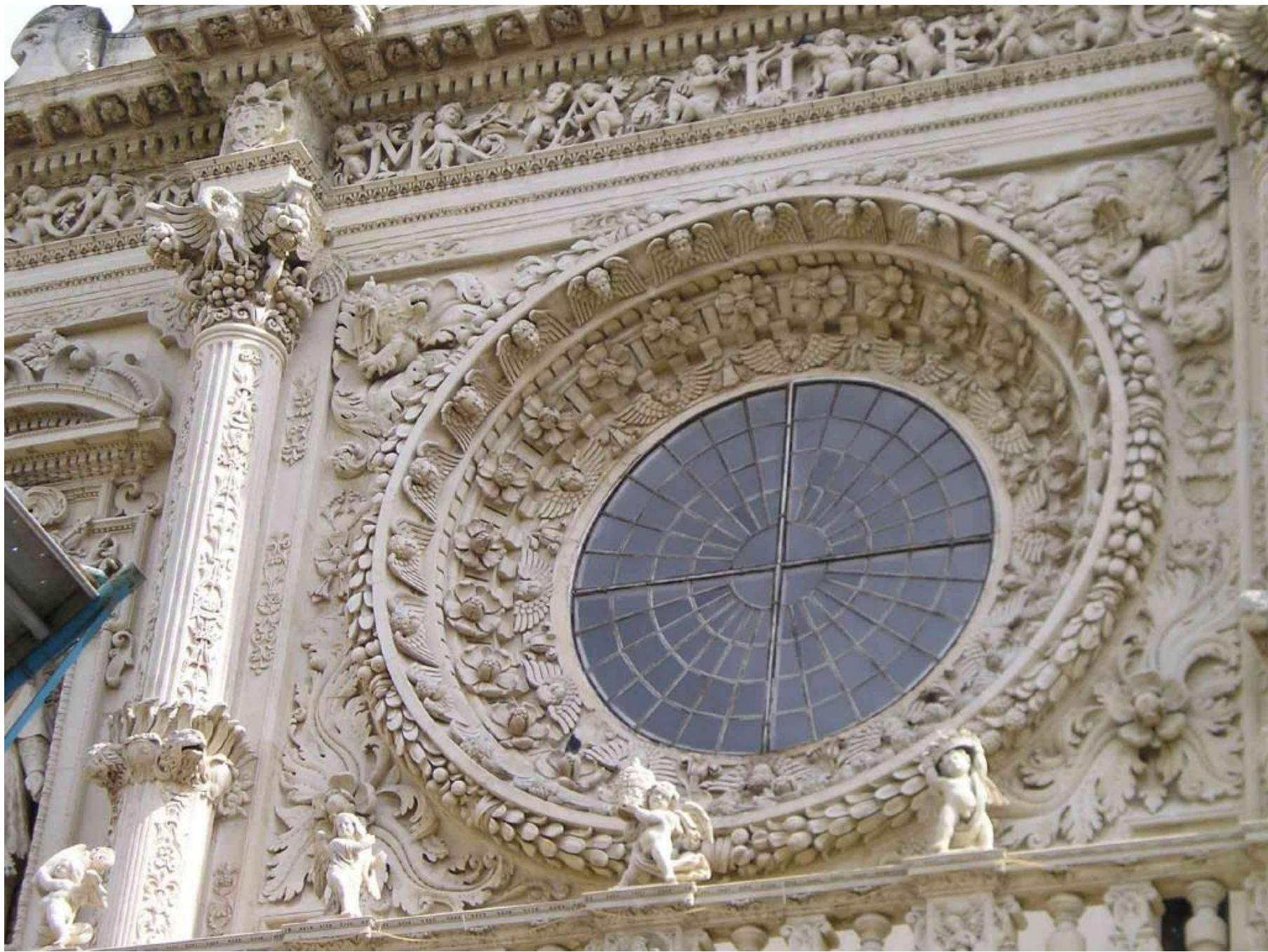
La **facciata** è composta da **sei colonne** a fusto liscio che sostengono la **trabeazione** e **suddividono** la struttura in **cinque aree**.

Il **portale maggiore**, costruito nel 1606, presenta **copie di colonne corinzie** ed espone le insegne di Filippo III di Spagna, di Maria d'Enghien e di Gualtieri VI di Brienne.

Sulle **porte laterali** sono esposti gli stemmi della Congregazione dei Celestini.



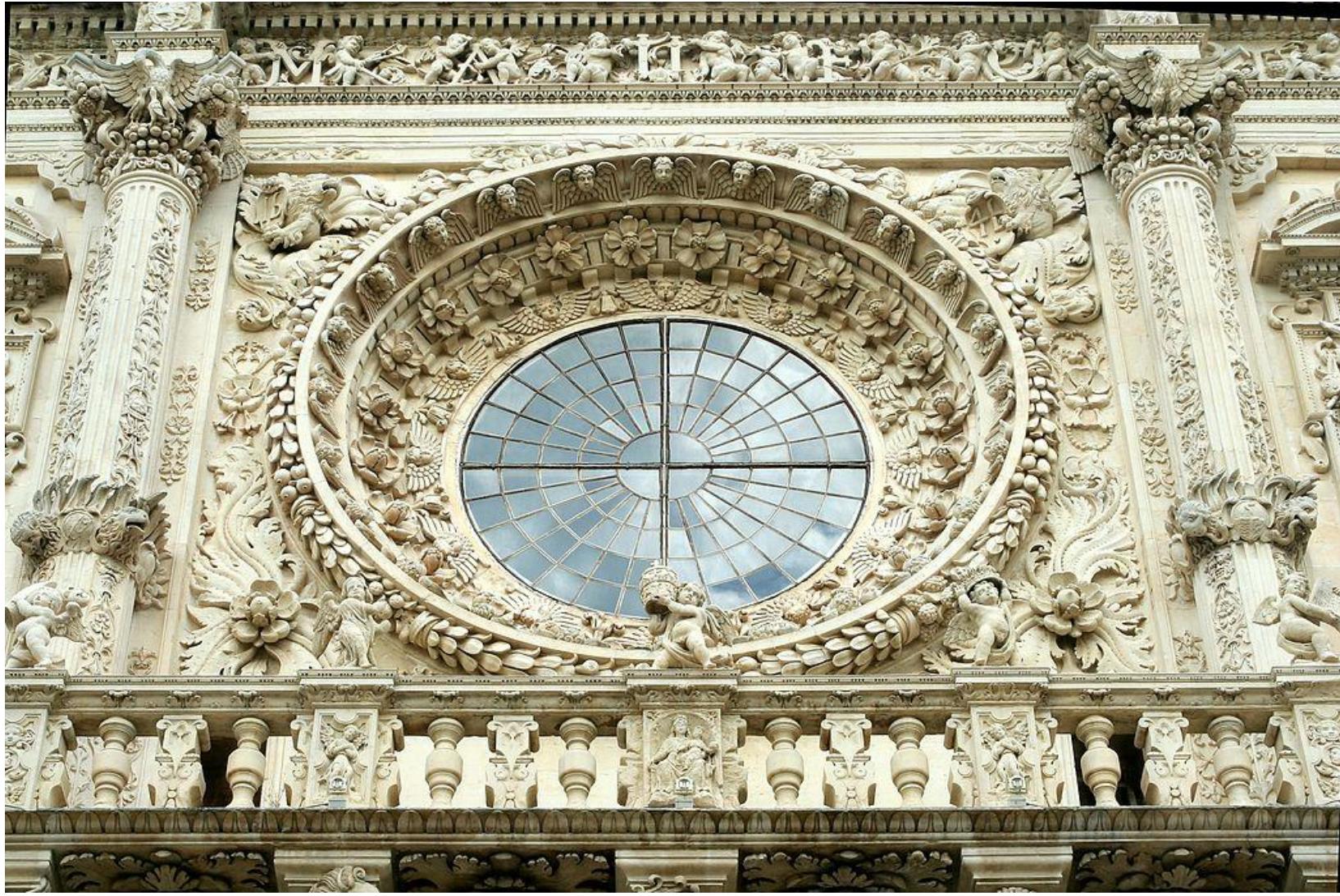
La **trabeazione** è sormontata da una **successione** di **telamoni** raffiguranti **figure grottesche o animali fantastici e allegorici** che sorreggono la **balaustra**, ornata di **tredici putti** abbracciati ai simboli del potere temporale (la corona) e spirituale (la tiara).





Telamoni raffiguranti figure grottesche o animali fantastici e allegorici sorreggono la balaustra.

Il complesso sistema figurativo dei telamoni che racchiude in sé tutte le culture e le provenienze umane (sono raffigurati anche la Lupa capitolina, il drago dei papa Borghese, soldati aragonesi e turchi) sottolinea la cattolicità della Chiesa e la potenza redentrice del Cristo su tutta l'umanità.



Il secondo ordine della facciata è dominato dal grande **rosone centrale** di ispirazione romanica. **Profilato da foglie di alloro e bacche** presenta **tre ordini a bassorilievo**.

Il **rosone** è ben evidenziato da **due colonne corinzie**.



Le due colonne corinzie ai lati del rosone **separano** la **zona centrale** da quelle **lateralì** in cui sono delle **nicchie** con le **statue** di San **Benedetto** e Papa **Celestino V.**



Il timpano col trionfo della Croce al centro, chiude superiormente la facciata.

Basilica di Santa Croce,
facciata, 1549-1695,
Lecce.

Seguendo il **programma iconografico**, tipico della spiritualità benedettina (a cui i Celestini appartenevano) e agostiniana, la **facciata**, così come riportato dal **cartiglio dedicatorio**, posto sul **portale maggiore**, raffigura il **trionfo del Vessillo della Croce**, con allusione, quindi, all'**esaltazione del sacro legno**, la cui **reliquia** è conservata all'**altare del transetto sinistro**.





**Interno della Basilica
di Santa Croce,
Lecce.**

L'interno, a croce latina, era originariamente ripartito in cinque navate, due delle quali furono successivamente riassorbite in cappelle laterali aggiunte nel XVIII secolo. Le **volte** delle **navate** sono **sorrette** da due ordini di **colonne**, in tutto **diciotto**.



Interno della
Basilica di Santa
Croce, Lecce.

La **navata maggiore** è coperta da un **fastoso soffitto a cassettoni**, in legno di noce, con dorature, mentre, le **navate laterali** sono sormontate da **volte a crociera**.

Nel quadrivio, di intersezione, dei due bracci della croce, si innalza un'**alta cupola**, decorata con **festoni di foglie d'acanto**, angioletti e motivi floreali.





Lecce, Palazzo dei Celestini

Il monastero venne istituito già nel **1352**, dal conte di Lecce e duca di Atene, Gualtieri VI di Brienne.

Tale complesso, affidato fin dall'inizio ai Celestini, era situato **sull'area occupata oggi dal castello**.

Nel **1549**, infatti, in seguito alla volontà di Carlo V di ampliare le mura e di costruire una nuova fortezza, il convento **fu abbattuto** e i **Celestini si stabilirono nell'attuale sito**.



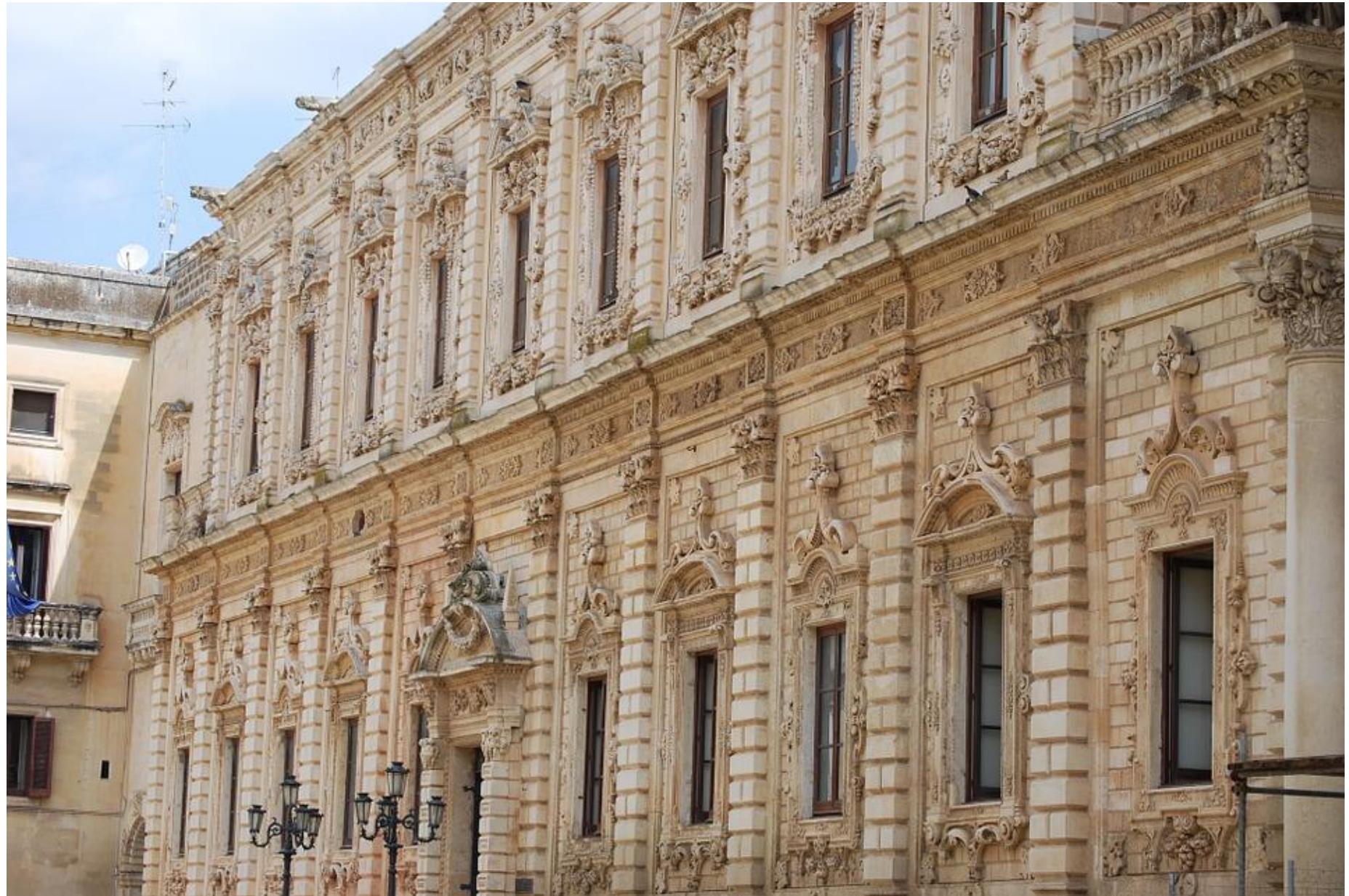
Lecce, Palazzo dei Celestini

Il nuovo complesso venne Costruito, a partire dal **1549**, su progetto di Gabriele Riccardi, al quale si deve l'originario **chiostro** e il **portale** dell'annessa Basilica di Santa Croce. I maggiori lavori furono realizzati nel Seicento.

Il lungo prospetto (1659-1695) fu opera di due architetti leccesi; **Giuseppe Zimbalo** e **Giuseppe Cino**, i quali edificarono rispettivamente il primo e il secondo ordine.

Gli ordini della facciata risultano spartiti verticalmente da **lesene**.

Il **prospetto** è arricchito da **due loggette** poste sui **lati**, da **numerose finestre** decorate da **elaborate cornici** e da un fregio ornato con scudi araldici.



Lecce Palazzo dei Celestini



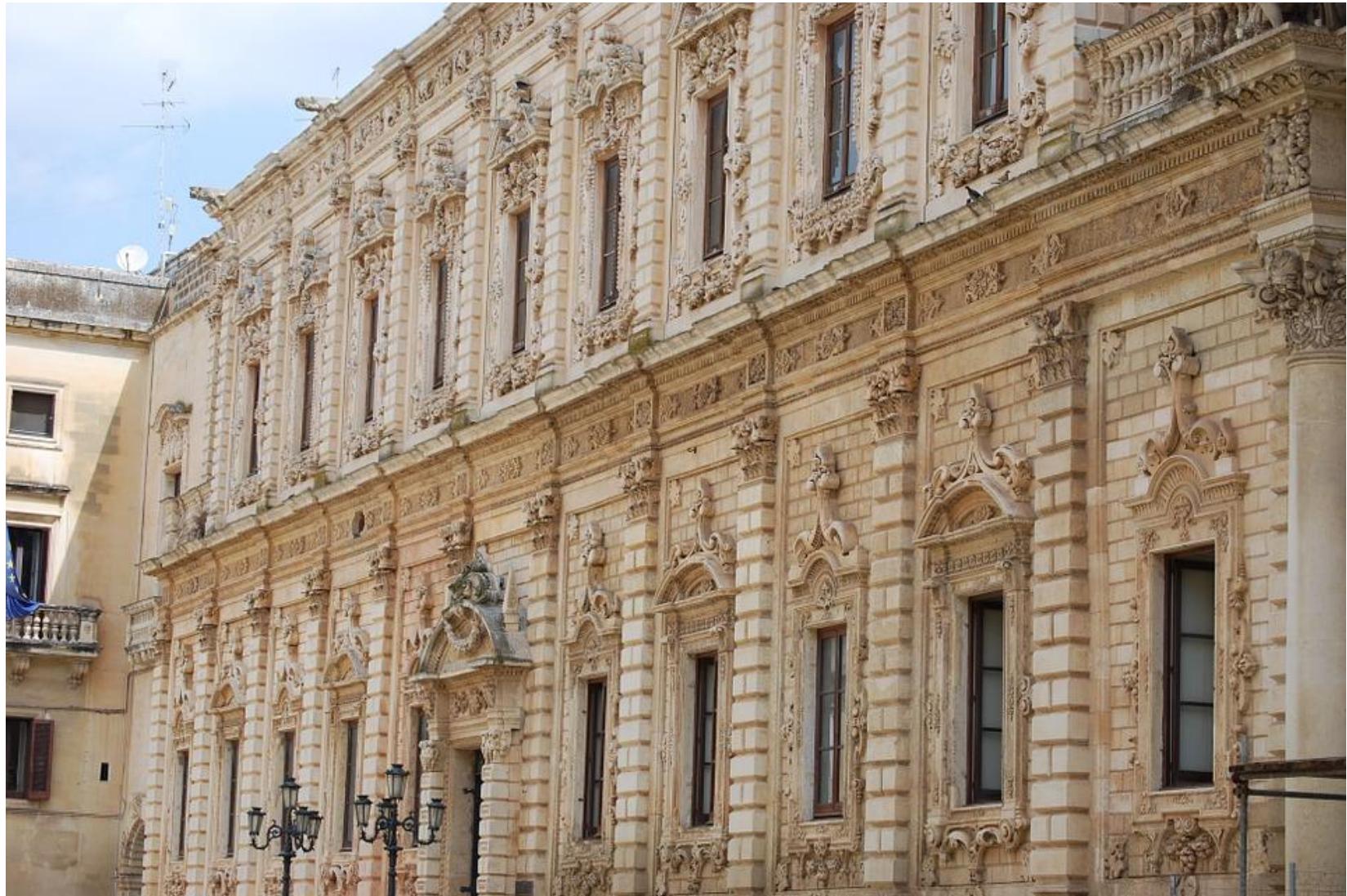
Lecce, Palazzo dei Celestini

Il portale d'ingresso , posto al centro, presenta una **decorazione di putti e festoni**.





Il cortile



Dopo la soppressione degli ordini, avvenuta nel 1807, il monastero divenne palazzo del Governo. Attualmente ospita gli uffici della Prefettura e della Provincia.



Basilica Concattedrale di Sant'Agata, Gallipoli

A Gallipoli nel centro storico, si trova la Basilica Concattedrale di Sant'Agata, il cui prospetto, riccamente decorato, è caratterizzato da nicchie contenenti statue e busti di santi.

L'interno, a pianta a croce latina a tre navate, ospita pregevoli altari barocchi, tra cui l'**altare maggiore di Cosimo Fanzago**.

La **fioritura dell'arte barocca** a Lecce avvenne a partire dal 1571, quando, con la **battaglia di Lepanto**, fu definitivamente allontanata la minaccia delle incursioni da parte dei turchi.

Questa corrente artistica, esplose nelle sue caratteristiche più rilevanti, tuttavia solo nella seconda metà del XVII e perdurò per buona parte del Settecento.

Essa si **diffuse in tutta la provincia**, favorita, oltre che dal contesto storico, anche dalla **qualità della pietra locale** impiegata; la **pietra leccese**, un calcare tenero e compatto dai toni caldi e dorati adatto alla lavorazione con lo **sculptellino**.



Chiesa del Carmine a Melpignano.

Il **Barocco leccese** presenta, secondo lo studioso **Michele Paone**, “*lo sforzo di un’architettura plastica applicata con sapiente abilità tecnica e virtuosismo sull’intelaiatura e la planimetria tardorinascimentale di esterni e interni*”.

Il **gusto decorativo** che riveste le grandi superfici rivela l’influsso del **modello spagnolo dei Churriguera**;

e forse, nella finezza della **minuta lavorazione**, resa possibile anche dalla particolare qualità della **pietra leccese**, è possibile risentire, con il ritardo di un secolo, il gusto di quello “**stile plateresco**”, dello **spagnolo platero**, orefice, che aveva cesellato le pietre, i legni, i metalli delle facciate e degli altari delle Cattedrali di Spagna tra la **fine del XV secolo** e quella del **XVI**.

Un esempio di simile gusto decorativo è riscontrabile nella **Cappella di Santo Stefano**, nella **Chiesa di Santa Irene**.



Altare della Lapidazione di
Santo Stefano, Cappella di
Santo Stefano, Chiesa di Santa
Irene, Lecce.

Facciata della Università di Salamanca

Importanti esempi di **stile plateresco** si trovano nel Palazzo Monterrey di Salamanca, la facciata del Municipio di Siviglia, l'**Università di Salamanca** e l'Università di Alcalá, vicino Madrid.

Si tratta di uno **stile architettonico molto ornato** e composto, a **imitazione dei lavori di argenteria** (in spagnolo *plata*), da cui proviene il nome di **plateresco**.



La famiglia **Churriguera** è consistita in almeno due generazioni di scultori e architetti spagnoli.

La famiglia era originaria di Barcellona ma ha operato soprattutto nella città di **Salamanca**.

Josè Benito de Churriguera (1665-1725) era uno **scultore** già conosciuto per le sue **elaborate decorazioni architettoniche**; quando iniziò a disegnare **nuovi edifici** le **decorazioni** divennero **più stravaganti ed esagerate**.

Successivamente, entrambi i **suoi fratelli scultori**, **Joaquin** (1674-1724) e **Alberto** (1676-1750) diventarono **architetti** e la tradizione familiare fu portata avanti dalla generazione successiva.

Tuttora, si definisce **churrigueresque**, lo stile creato dalla famiglia.



Facciata principale della chiesa di San Cayetano (Madrid)



Joseé Benito de Churriguera, Altare ligneo, 1693- 1696, Chiesa di Santo Stefano, Salamanca, Chiesa del Collegio dei Gesuiti.

L'**Altare** di **Sant'Esteban** a Salamanca, posto al termine della navata centrale, è uno dei capolavori di ornato ligneo di **José de Churriguera**.

Il motivo della **colonna tortile**, di derivazione berniniana, è **caratteristico** dei suoi altari, la cui **struttura architettonica** è interamente ricoperta dalla **decorazione vitinea**.

Le **colonne** conferiscono **dinamicità** all'altare, che **all'animo popolare** del **fedele** si impone come uno **straordinario spettacolo di ricchezza**, come un **inno festoso al ceremoniale religioso**.



La navata centrale del Monasterio Convento de San Esteban, Salamanca.