

TOMASO MONTANARI, IL BAROCCO

Il barocco è tutta quella fase dell'arte italiana che ebbe inizio a Roma ai primi del Seicento e raggiunse l'apice durante il pontificato di **Urbano VIII**, tra il **1595** e il **1680**.

Capitolo primo- Etimologia

Le possibili origini hanno a che fare con l'area semantica del bizzarro e dell'irregolare:

1. Gli scolastici del Duecento italiano battezzarono "baroco", un **sillogismo**. Fino al Settecento, fu sinonimo di ragionamento capzioso;
2. in Francia, esiste l'aggettivo "baroque" (derivante dal portoghese o dal castigliano) che dal Cinquecento indica le **perle di forma irregolare**;
3. dal Trecento,, il toscano "barocco" indicava una forma di usura
 - nel Settecento in Francia "baroque" entra nel linguaggio figurato
 - da aggettivo diventa sostantivo con il *Dictionnaire d'architecture*, 1788, di Antoine Quatremère
 - in Italia, Milizia "barocco è il superlativo del bizzarro", in senso negativo
 - Jacob **Burckhardt** del *Cicerone* (1855) utilizza "barock" per tutto lo stile del Seicento, ma ancora veniva descritto con uno stile goffo
 - tre libri segnano il riscatto del Barocco:
 1. 1883, Adolfo Venturi, *la Galleria Estense*
 2. 1888, Wolfflin, *Rinascimento e Barocco*
 3. 1889, D'Annunzio, *Piacere*
 - 1900, Fraschetti, *Il Bernini* , come uomo di riferimento del Secolo
 - 1929, Benedetto Croce, *Storia dell'età barocca in Italia* , ma ribadisce il giudizio negativo
 - 1931, **Eugeni d'Ors**, nel celebre seminario a Pontigny, propone di vedere nel barocco un **eone**, cioè un'entità astratta e metastorica opposta al classico, con diverse reincarnazioni
 - idea giunta fino a noi, tanto da parlare di neobarocco

I confini del Barocco

I confini cronologici e geografici sono difficili da delineare. La questione del Barocco, intesa come disputa storiografica, è stata intesa da Briganti e da Wittkower.

- Wittkower definiva barocca l'intera arte italiana fra il 1600 e il 1750
- Briganti proponeva di definire barocca solo l'arte fiorita a Roma intorno al 1630 per merito di Cortona, Bernini e Borromini

E' però urgente tornare a una storia dell'arte che si occupi dei fatti attraverso le idee storiche.

- Oggi si può definire che il Barocco cominciò con l'**affermazione romana di Caravaggio e Annibale Carracci**, con le opere della Galleria Farnese e la Cappella Contarelli
- Roberto Longhi individuò il barocco come quella rottura cosciente con l'arte manierista e al riallacciarsi alla prima metà del Cinquecento

- questa periodizzazione era stata definita da **Bellori**, in *Vite*
 - individuò **quattro periodizzazioni** della storia dell'arte: Cimabue e Giotto; Brunelleschi, Donatello e Masaccio; Leonardo, Raffaello e Michelangelo; e la quarta si identifica a Roma con Annibale Carracci.
 - individua la quarta età all'**inizio del Seicento**, con Annibale Carracci e Caravaggio
 - la visione storiografica di Bellori può offrire una legittimazione storica del Barocco, caratterizzato dalla **centralità di Roma** e l'**apertura europea**, e riscontrabile nell'unità di stile di opere e artisti diversi per provenienza
- per individuare la diffusione del Barocco, non si deve alludere alla produzione artistica legata al periodo ma legata al linguaggio elaborato a Roma
 - perché è entrato nell'uso comune il termine barocco come sinonimo di "secentesco", anche per indicare opere diverse nel periodo
 - **lo stile si diffuse grazie ai viaggi degli artisti, alla circolazione delle opere e della grafica e altri fenomeni storiografici**, grazie ai canali di comunicazione sviluppati durante il Seicento
 - è possibile identificare da una parte snodi precisi e singole soluzioni barocche, mentre e dall'altra la duratura persistenza del manierismo nello stesso periodo
- è insidioso il problema della fine del Barocco e l'inizio del Rococò, ma è più interessante l'individuazione del momento in cui cessa la propulsione originale
 - per esempio, nella cappella di Sant'Ignazio della fine del Seicento non c'è più traccia della tensione narrativa e dell'unità organica, ma compare una tensione decorativa con cui si apre il Settecento. La funzione della decorazione tornò ad essere solamente bella.
 - il Settecento non fa più parte della quarta età, ma apre una nuova vicenda
- i confini interni sono ancora più sfuggenti, come il "classicismo barocco", che servì a ordinare gli artisti del seicento negli anni 50; ma ci sono così tante distinzioni da fare che l'indicatore del classicismo non è adatto a far emergere le differenze, ma anzi quella del "barocco moderato".

Ma probabilmente l'idea di moltiplicare le etichette non funziona più, e le distinzioni possono avvenire solo sulla base di uno studio profondo.

Capitolo secondo- Una lettura del barocco

Nel **molteplice superamento di limiti** sta il carattere identitario profondo del Barocco.

- nel 1615 fu aperta la *Cappella Cornaro di Bernini*: i marmi e gli stucchi e la luce dall'alto trasformano lo spazio reale in cui si muove lo spettatore, in un **illusione** potente di leggerezza. I ritratti della famiglia cornaro strutturano l'illusione in più livelli, interagendo fra loro, e costituendo il gradino intermedio fra la realtà e la trascendenza.
- l'obiettivo è di **abbattere i confini tra lo spazio della realtà e lo spazio dell'arte**: attraverso i sensi dello spettatore, l'artista mira a creare un'illusione, un inganno per convincere lo spettatore;
- il mezzo di questo inganno è l'**abbattimento dei confini tra i generi artistici, tra stile e funzione, tra le arti**;

- ma non si tratta di un'invenzione barocca: il ritorno al Rinascimento è la base degli artisti del Barocco, che miravano a una partecipazione emotiva come canale di partecipazione diretta:
- Nella *Madonna dei pellegrini* di Caravaggio la vergine stessa è la porta che mette in contatto il divino e l'umano: il trionfo della vista e dei sensi, attraverso le emozioni, veicola un significato forte. In questo quadro si trovano già alcuni elementi del barocco: confusione dei piani di realtà e di illusione, unione fra storia sacra e ritratto, unione della visione con il naturale; elementi che si appellano ai sentimenti dello spettatore per raggiungere la mente.
- Il Barocco non ebbe una teoria ufficiale, ma il superamento delle regole e l'abbattimento dei confini erano ben presenti anche ai contemporanei.
- il mito storiografico della **teoria del composto** permette di analizzare il nodo cruciale dell'illusionismo naturalistico dell'architettura:
 - passo della biografia di Bernini scritta da Baldinucci: Baldinucci affronta il problema del rapporto fra l'innovazione berniniana e le buone regole riferendosi all'architettura. Afferma che Bernini sia stato il primo a unire l'architettura con la scultura e la pittura in modo da farne un bel composto. Egli distingue il canone classico dalle prassi decorative di fine 500, rinnovate da Bernini. La formula del ben composto non intende dunque descrivere direttamente le opere di Bernini, ma prova invece a dare conto dello stile dell'artista. Si allude quindi al carattere scultoreo dell'architettura berniniana, che avvolge lo spettatore e lo conquista attraverso un'illusione di vitalità, di movimento e di luce.

L'eredità del Barocco

La modernità del Barocco romano è legata al rapporto tra artisti e mecenati: la costruzione della modernità non è solo passata attraverso la liberazione borghese delle opere d'arte ma anche dalla loro funzione pubblica.

- durante il Seicento l'opinione pubblica accettò l'autonomia dei valori propri dell'arte figurativa
- Nonostante la Repubblica delle Lettere, la comunità intellettuale tra la fine del XVII e il XVIII secolo, relegava le arti figurative fra le arti meccaniche. Bellori, storico italiano, promosse la cultura visiva come una cultura valida in sé, senza legittimazione letteraria
- La riforma di Annibale Carracci aveva costruito negli artisti la **consapevolezza della dignità e dell'autonomia della cultura artistica**, con la raggiunta parità di letteratura e pittura come due tradizioni culturali parallele
- lo scopo di Carracci, dichiarato nei suoi scritti, era di portare la levatura degli artisti a un livello che consentisse di considerarli **intellettuali**
- Bellori segna la liberazione dal pregiudizio perché intende rappresentare la Repubblica delle Lettere come una comunità d'artisti consapevoli dei valori della propria arte

- per esempio Bernini aveva ottenuto il riconoscimento da intellettuale e le sue opere venivano apprezzate come opere d'arte in sé, al di là della loro funzione. Bernini eleva una sfida tecnica come fine ultimo dell'arte, invitando il pubblico ad avere uno sguardo da artisti, con lo scopo di aprire il linguaggio di comunicazione degli artisti ai non-artisti. La scultura di Bernini mirava quindi a imporre nell'opera finita gli stessi valori nei bozzetti, obbligando il pubblico a conoscere quei valori.
- L'imposizione intellettuale della cultura figurativa comporta un'**apertura ai valori propri della società degli artisti, in progressivo abbattimento delle barriere**.
Le conseguenze:
 1. La conquista di un'**estetica del brutto**, fondata sull'imitazione delle cose in sé brutte, con conseguenze fino all'estetica di oggi;
 2. La nascita della **caricatura**. Con Carracci, la caricatura era intesa solo come una tecnica grafica con cui si rappresentavano in genere popolani e contadini deformati. Ma con Bernini si trasforma in un vero genere artistico, con la stilizzazione dei difetti fisici e la rappresentazione di figure potenti. La caricatura di Bernini gioca sugli attributi sociali e professionali, per ridere alle spalle del modello. Sono dei ritratti senza committenti, ma con un pubblico preciso, usati anche come atto di protesta;
 3. **Emancipazione dell'arte dalle proprie funzioni**: la dimensione pubblica dell'arte barocca permise alle classi colte italiane di guardare all'arte con gli occhi degli artisti.
 - si deve indagare sul modo in cui gli artisti usarono la libertà conquistata, leggendo le loro opere

Capitolo terzo: I protagonisti

Rifondare la tradizione: Annibale Carracci e Caravaggio

Roma all'inizio del 1600 è la scena del Barocco, motore della ricchezza dei cardinali, e i padroni della scena sono Annibale Carracci e Caravaggio, pittori pubblici.

- *Annibale Carracci, Assunzione di Maria, olio su tavola, 1601, Cappella Cerasi di Santa Maria del Popolo*: testimonia l'arte nuova che aveva cominciato a conquistare lo spazio della città. Il trionfo del colore, una costruzione di corpi intrecciati si basano sul modello di Raffaello e Tiziano, per costruire un senso di moto verso lo spettatore che avanza nella navata;
- *Caravaggio, Crocifissione di Pietro + Conversione di Saulo, 1601, olio su tela*: le opere testimoniano il nocciolo della vocazione della pittura, annullare il tempo per esaltare lo spazio, illuminato da una visione mentale e privata, fuori dall'esperienza della natura
 - Lo scopo è di far sembrare le figure tridimensionali grazie alla luce, tangibili come sculture, e farle vivere nella **percezione dello spettatore**. Il mezzo è di tenere al massimo conto gli spazi fisici in cui le opere sarebbero collocate, dunque le loro condizioni di visibilità, il loro contesto e la loro **funzione**.
- Carracci e Caravaggio si erano trovati a Roma nel 1595 con obiettivi diversi:
 - Caravaggio era un giovane artista in cerca di fortuna; si formò a Milano e a Roma si fece conoscere per i suoi quadri da stanza per collezionisti interessati più al suo stile che ai soggetti, ambientati in una messa in scena di atelier e mirati ad abbattere il diaframma con lo spettatore, incluso nel dialogo dei quadri (*Bacco*);
 - Annibale era un artista affermato che insieme a suo fratello fondarono un'accademia, basata sul recupero della pittura e sullo studio della natura da rinnovare continuamente; la sua polemica contro i tardo manieristi si univa a una volontà rifondata, con il dominio dell'affresco. A Roma questo si aggiunse alla conoscenza dell'antico e all'articolazione di una lingua pittorica finalmente italiana.
 - li accomuna una forte tensione metà pittorica assimilata a una **rappresentazione teatrale**
 - Le affermazioni di Caravaggio, nelle lettere e nelle interpretazioni dei suoi dipinti, si riferiscono a **revocare in dubbio il primato di pittura di storia rispetto a quella di genere**: contestare il primato della figura umana, minare il nesso funzione-estetica, e rivendicare **autonomia** per il mestiere dell'artista che non ha più bisogno di legittimazioni estrinseche (politiche, sociali o religiose)
 - *Canestra, Caravaggio, 1599, Pinacoteca Ambrosiana*: mette in dubbio la classificazione di genere con la trasfigurazione di oggetti su un piano assoluto e la luce meridiana
- La polemica di Annibale si rivolge invece verso la celebrazione del paesaggio che assume un ruolo preponderante rispetto al tema sacro del dipinto. Per questo motivo, a lui si riconosce il ruolo nella **nascita del paesaggio moderno**

- *Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, Caravaggio, 1599*: i modelli e gli abiti contemporanei usati da Caravaggio rendono il quadro attuale e credibile, mentre il buio avvolge tutto. La scena è la rappresentazione dello studio dell'artista, in cui entra luce da una porta rimasta aperta, dove Cristo alza la mano verso San Pietro. Il quadro si connette alla pittura di primo Cinquecento, e testimonia la **rivoluzione caravaggesca della pittura sacra**, di libertà e tensione verso l'abbattimento dei confini tra generi e alla sua attuazione della storia sacra.
- Nel 1606 Caravaggio è costretto a scappare verso Sud con una produzione di opere a Napoli che rafforzarono la stagione naturalista. Nel 1610 morì a Porto Ercole e in seguito, nonostante non avesse fondato una scuola, la sua rivoluzione si diffuse con velocità. Una delle conseguenze fu la fenomenologia del caravaggismo, che si riscontra in certi temi e soluzioni stilistiche e compositive.
- Annibale morì nel 1609 a seguito di una grave depressione, ma fu un maestro esemplare

La miccia lenta di Rubens

- Pittore venuto in Italia in viaggio di formazione
- Le opere romane di inizio Seicento testimoniano l'influenza di Caravaggio e di Annibale, il quale mostrò a Rubens come congiungere insieme le suggestioni di Tiziano e Correggio
- Nell'opera *Imposizione del nome a Gesù* del 1605 le influenze di Caravaggio, Annibale, Tiziano, Correggio si sono amalgamate in un linguaggio nuovo, e infatti questa è considerata la prima opera barocca;
- Nel 1606 a Roma gli fu commissionata la pala d'altare maggiore della Chiesa Nuova: l'opera testimonia una nuova retorica dell'immagine, basata sul movimento e sul colore e funzionale a costruire un **empatia nuova con lo spettatore**. L'articolazione in tre pali d'altare in ardesia distinte rende lo spazio del presbiterio una sorta di **palcoscenico**, in cui si anima il dialogo di unità d'azione dei tre quadri.
- ➔ lo scopo è **prolungare nello spazio reale l'azione del quadro**, innervando dei nessi narrativi ed emotivi nella zona circostante, intrappolandovi lo **spettatore**
- Il barocco esplose nei suoi ultimi quadri, ma nessuno se ne accorse, per questo bisognerà aspettare almeno 10 anni purché le opere di Roma vengano messe a frutto.

Gian Lorenzo Bernini

- nato nel 1598 a Napoli, da uno scultore fiorentino
- si immerse all'inizio della sua carriera nello studio delle antichità e dei capolavori rinascimentali, ma si accorse che questi erano in ritardo rispetto alla pittura di 15 anni
- ➔ la volontà di inseguire, metabolizzare, e **superare i risultati della pittura contemporanea** lo seguirà a lungo, tanto che la sua scultura sarà così innovativa da dettare la linea ai pittori
- i suoi primi busto-ritratti testimoniano l'influenza caravaggesca, e in seguito seguirà gli studi di Annibale, studiando nelle chiese di Roma
- la conoscenza della caricatura, del ritratto grafico e della pittura di storia porta nel giovane una presa di coscienza con uno sguardo sulla pittura contemporanea

- **la scultura di Bernini vuole farsi pittura**, per ingannare e far credere ciò che il marmo non è e imitare movimento, morbidezza, peluria, chiaroscuro e colore: "l'arte sta in far che il tutto sia finto e paia vero"
- per questo motivo studiò il naturalismo di Caravaggio e della scuola di Annibale
 - *San Sebastiano, fine decennio 1620 circa, commissionata da Barberini*: rappresenta il martirio come un cristo morente, in riferimento all'iconografia di Michelangelo. Rappresenta la sospensione fra la vita e la morte, ma rivela l'influenza di Rubens. Per la prima volta, stabilisce un punto di vista privilegiato (lato destro) in riferimento alla sua destinazione. E' uno dei primi buoni esiti della gara fra pittura e scultura
 - *Gruppo scultoreo Enea, Anchise e Ascanio, 1618-1619, Galleria Borghese*: la difficoltà di cogliere l'intera composizione da un unico punto di vista è un elemento tipico del barocco, lontano dal manierismo, inscritta in una struttura colonnare e geometrica. La capacità di conferire al marmo l'aspetto di superfici, colori e materiali lontani dalla sua durezza, è ora messa al servizio di una scrupolosa attenzione alla realtà, che sa valutare la diversa pelle da un bambino a un vecchio, e sa penetrare le diverse condizioni psicologiche; il vero della pittura caravaggesca e il neo correggesco di Rubens trovano una traduzione in cultura.
 - *Ratto di Proserpina, 1621-22*: le figure esplodono nello spazio dello spettatore e il braccio alzato spezza il limite virtuale del blocco di pietra. Il gruppo è pensato per essere percepito frontalmente, per dare illusione di transitorietà del momento culminante del mito: lo spazio emotivo in cui avviene l'azione si estende nello spazio reale dello spettatore.
 - *David, 1623-24, Galleria Borghese*: il giovane si trova nel pieno della lotta, mirando proprio allo spettatore e cercando di far scattare sensazioni più basse e incontrollabili. Lo spettatore diventa Golia: strutturando frontalmente la scultura, lascia che lo spettatore riponga la scena in base alla propria esperienza visiva. Bernini utilizza linguaggi diversi: fa apparire la **verità della sorpresa dello spettatore di fronte alla finzione di una statua**, suscitando quel senso di straniamento e di confusione delle sfere di realtà che disorienta chi guarda, sentimenti che fanno parte del progetto dell'artista e che diventano veri.
 - *Busti ritratto*: nei primi anni venti, visto il successo di Bernini, gli esponenti della classe media si fecero ritrarre, grazie all'influenza di Maffeo Barberini. Una conseguenza della concentrazione di effigianti, è la marcata unità stilistica, ritratti con particolare naturalismo. Uno dei più importanti è *Montoya*: grazie al suo busto ritratto veniva riconosciuto per strada ed elogiato. Per questo motivo, il busto funebre si è trasformato in un'opera da galleria, e la funzione religiosa e memoriale ha ceduto il posto a quella estetica.
- Lo scopo è un'illusione di individualità destinata a durare, aumentata dalla sua verosimiglianza. L'impianto del ritratto è giocato sul rapporto tra spalle, collo e testa e, lavorando la pietra in modo da rimandare la luce secondo una scala di gradazioni, Bernini ha creato l'illusione di un continuo trapasso di superfici diverse, cancellando l'impressione di un uniforme biancore del marmo e imponendo invece quella di una superficie viva e colorata.
- Un altro esempio è quello del busto ritratto di *Roberto Bellarmino* del 1623-24, di una forte illusione di naturalezza sulla base del modello delle opere di Annibale.

- L'idea di risolvere le sue opere non come racconti che si sviluppano nel tempo, ma come ritratti del protagonista congelato in un irripetibile momento individuale è frutto della vocazione di Bernini al genere del **ritratto caravaggesco e carraccesco**.
- I *busti* tendono sempre di più verso l'azione e verso la storia, verso un **illusione di un'interazione con lo spettatore che si sviluppa nel tempo**
- Nel *David* l'**abbattimento dei confini fra i due generi di pittura e scultura** emerge con forza. Scegliendo di non rappresentare Golia e di bloccare David al culmine del dramma, impone allo spettatore di completare la scena con la propria immaginazione, animando il ritratto grazie alla complicità dello spettatore.
- Il confine fra i generi è stato abbattuto

Il teatro del Barocco: San Pietro in Vaticano

- Il 6 agosto 1923 fu eletto papa il cardinale **Maffeo Barberini** e fu una rivoluzione culturale
- Egli trasformò Bernini da scultore in marmo a pittore, architetto e fondatore della tradizione artistica italiana
- Con Urbano VIII il Barocco diventa il linguaggio figurativo del papato: un'arte di Stato
- *Statua di Santa Bibiana, Chiesa di Santa Bibiana, Roma, 1624*: è il primo incarico architettonico di Bernini. La tendenza luministica e pittorica delle opere a partire dal Ratto di Proserpina si traducono nelle vesti della santa, sul modello di Rubens, e il suo viso è pervaso da un'un'intensa individualità. Bibiana non è un'icona da pregare ma il personaggio di una narrazione complessa: alza lo sguardo verso Dio affrescato nella volta e la luce che entra li unisce nello spazio. I familiari rappresentati sulle pareti da Pietro da Cortona dialogano alla pari con la Bibiana di Bernini attraverso lo spazio della chiesa, in un'**illusione di unità spaziale**. Bernini e Pietro da Cortona battezzando ufficialmente il Barocco.
- *Baldacchino, Bernini, San Pietro, 1624-35*: nel 1624 c'era il bisogno della copertura della Confessione e del sovrastante l'altare maggiore della Basilica, di una struttura stabile e monumentale. Bernini fu incaricato di progettare una scultura-architettura realizzata interamente in bronzo, che comportò la più grande impresa fusoria dell'antichità. Vennero innalzate 4 colonne da 11 metri, riproduzioni delle antiche colonne cortili della vecchia basilica, e in seguito venne costruita la parte superiore abitata da angeli.
L'impatto visivo e intellettuale fu immenso. Bernini intende rappresentare qualcosa che sta accadendo proprio ora, rinnovandosi sotto ogni sguardo, tenendo viva la sensazione di trovarsi di fronte a qualcosa che dovrebbe essere stabile e appare invece mobile.
- **Francesco Borromini** è uno dei collaboratori dell'opera.
 - *San Carlino alle Quattro Fontane*: è la prima architettura che gli fu commissionata nel 1638. Le insolite onde concave e convesse trasformano la facciata, pensata come un organismo plastico, a metà tra architettura e scultura.

- Bernini trasformò i pilastri che circondano il baldacchino in quattro enormi reliquiari, con grandi bassorilievi in marmo policromi, legati alla passione. La *Statua di San Longino* è il primo colosso scolpito da Bernini: la superficie del marmo, dalla silhouette cruciforme, è percorsa da profondi solchi, concepiti per catturare la luce e trasmettere senso di vibrazione luminosa. L'inserimento nella nicchia garantisce un unico punto di vista per rappresentare il momento culminante della scena.
- **Andrea Sacchi** è uno dei nuovi pittori che conquistano gli altari della nuova San Pietro.
 - *Messa di San Gregorio Magno, 1625*: è la prima pala vaticana del nuovo stile di Barberini. Sacchi prolunga illusoriamente lo spazio della stessa basilica, con una concentrazione di pochi personaggi monumentali estremamente concitati
 - anche a **Cortona** fu affidata una pala d'altare, *Trinità 1628*
 - anche a **Nicolas Poussin** fu affidata una pala nel 1628, *Martirio di Sant'Erasmo*: Poussin guarda con occhio nuovo al passato, restituendolo potentemente vivo. La scena ha luogo in un proscenio palladiano, col martire gettato in faccia allo spettatore, di ascendenza caravaggesca e rappresentato con colori cristallini.
 - ➔ lo spirito di Bernini e di Rubens abitano ora le pale d'altare
- Urbano VIII intanto fece costruire **Palazzo Barberini**, teatro dell'arte profana, e fa prendere il via a una campagna di decorazione pittorica degli interni:
 - Andrea Sacchi, *Divina Sapienza 1630*: lo spazio è unificato da un illusionistico mare di nubi, che contengono le figure, non più contenute in architetture
 - Pietro da Cortona, il *Trionfo della Divina Provvidenza 1639*: lo spettatore è portato verso la volta a una ricezione complessiva istantanea, emotiva più che razionale, dove la provvidenza affida a papa Barberini il governo dell'umanità
 - Poussin, *Ispirazione del poeta 1629*: è un grande quadro allegorico di celebrazione della poesia figurativa, dove Apollo detta i suoi versi a un poeta
- *Monumento Funebre di Urbano VIII, bronzo dorato e marmi bianchi e policromi, 1627-47, Bernini*: la tomba monumentale è formata dalla morte al centro che sta finendo di scrivere su un libro il nome del papa, a sinistra viene rappresentata la carità e a destra la giustizia in marmo bianco, dall'alto domina la statua bronzea di Urbano VIII rivestito degli abiti pontificali, mentre su tutto il sepolcro sciamano api bronzee. Per la tensione di Barberini verso la difesa della tradizione rinascimentale, egli era deciso a restaurare gli equilibri originari dello spazio michelangiolesco, collocando la propria tomba nell'abside e omologandosi alla tomba di Paolo III, per inaugurare una nuova tradizione che verrà seguita. Nonostante ciò, i marmi sono distanti dagli eroici marmi michelangioleschi, ma anzi hanno un esito naturalistico e caravaggesco dai contorni morbidi e sfumati.

- *Busto ritratto del cardinale Scipione Borghese, 1632, marmo di Carrara, Bernini*: mai prima di allora il ritratto di un personaggio pubblico aveva saputo far trasparire la personalità privata e fisicità del personaggio, bloccato nella provvisorietà di un attimo. Bernini afferma che il modo migliore per fare un ritratto è scegliere un atto caratteristico del personaggio e cercare di imitarlo, e uno dei momenti in cui il volto manifesta più marcatamente la personalità è quello in cui sta per aprire bocca e parlare. Infatti a questo **movimento improvviso** si devono la precarietà della berretta, le pieghe disordinate, l'espressione degli occhi, grazie alla capacità di **imporre al marmo la consistenza e densità delle materie imitate**.
- quando Urbano VIII morì, prese il suo posto **Innocenzo X**, con cambio di regime. In questo periodo Bernini realizzò l'Estasi di Santa Teresa e la Fontana dei Fiumi. Innocenzo decise di distinguersi da Urbano e commissionò l'altare dedicato a san Leone Magno a **Alessandro Algardi, Fuga d'Attila 1646**: l'opera è uno dei massimi capolavori e cattura la luce con molta efficacia perché la sua superficie è profondamente differenziata
- Nel 1655 venne eletto papa Alessandro VII Chigi, che commissionò a Bernini la **Cattedra di San Pietro**: è un enorme reliquiario progettato per racchiudere un trono di età carolingia in legno e avorio e quattro statue rappresentanti quattro padri della chiesa. È la rappresentazione di un evento soprannaturale e l'illusione è quella di abbattimento del perimetro materiale della basilica: la struttura architettonica dell'abside è cancellata dall'irruzione della colomba dello spirito santo, posta al centro di una grande vetrata che controlla la luce naturale. Lo spettatore è chiamato all'illusione più sconvolgente, quella di dio: la glorificazione del papato diventa così una **trasfigurante esperienza visiva** ridotta in termini sensibili e transitori.
 - nel 1676 fu un seguace di Bernini, Giovan Battista Gaulli a affrescare la volta della Chiesa del Gesù e a chiudere il cerchio della stagione inaugurata da Barberini: prese lo schema geometrico e luminoso della cattedra e lo usò per la drammatica rappresentazione della caduta degli angeli a causa del trionfo di Gesù, che sfonda il soffitto avvolto in una luce pura
 - influenzò anche il Ponte Sant'Angelo e il Colonnato di San Pietro: il movimento dello spettatore verso la basilica provoca una viva illusione di trovarsi immersi in un'architettura in movimento, aumentata dagli effetti di luce e di ombra che regolano la percezione delle colonne.
- *Sepolcro di Alessandro VII*: è stato realizzato da una serie di scultori sotto la guida di Bernini. L'innovazione dell'opera è rappresentata dal movimento, che conferisce uno spiccato valore narrativo all'opera, in senso teatrale: l'illusione della massima vitalità arriva a dominare il simbolo stesso della morte, in un rapporto stretto di composizione e significato. Si espandono a dismisura quegli appunti di movimento insiti nelle figure del sepolcro di Urbano VIII, in un linguaggio libero senza remore del passato, in un'illusione di precarietà e transitorietà che funziona in termini di percezione pittorica.

Il trionfo della pittura: Rembrandt e Velazquez

I due pittori, i più grandi del secolo, non vissero nella Roma papale, Velazquez visse a Madrid, mentre Rembrandt ad Amsterdam.

- *Aristotele contempla il busto di Omero, 1653, Met, Rembrandt*: l'opera fu commissionata a Rembrandt da un collezionista siciliano, Ruffo, sul tipo iconografico dei filosofi antichi raffigurati come mendicanti contemporanei distaccati dal mondo. L'opera testimonia il debito con l'arte italiana, che ha radice in Caravaggio: non solo la costruzione illuministica, ma l'abbattimento dei confini tra i generi, l'attualizzazione emotiva di un soggetto classico, l'assenza di azione. Svela anche un canale di contatto di Rembrandt con l'arte italiana, ovvero le stampe di traduzione: il volto del filosofo riprende quello di Leonardo da Vinci in Platone nella Scuola di Atene. Aristotele indossa un costume di fantasia, di scena, che sottolinea il tono teatrale di tutta la scena, con il protagonista solo al centro di un proscenio, illuminato da un fascio di luce.
- *Jan Six nello studio, acquaforte, 1647*: ritratto del suo amico, collezionista non conformista. La scena è naturale e spontanea, ma allo stesso tempo teatrale, nell'intimità della sua casa. Gli oggetti della sua casa sono la descrizione di una stanza di un uomo di mondo, con il tendaggio che si apre come un sipario. Questo tipo di incisioni avevano circolazione in tutta Europa.
- Le opere di Rembrandt testimoniano il suo grande interesse per la recitazione, che nasceva dall'esigenza di padroneggiare la tecnica di una rappresentazione verosimile delle scene storiche: leggere il testo da dipingere e recitare la parte. La forza del naturalismo caravaggesco spinge ora l'artista e i suoi allievi a farsi anche **attore**, cioè interprete convincente e credibile di un'espressione e di una psicologia. Questo metodo didattico era una caratteristica importante dell'accademia di pittura guidata da Bernini. Probabilmente l'idea di questo metodo didattico di Rembrandt deriva dalla sua frequentazione alla Scuola di Leida, dove azioni teatrali venivano interpretate a scopo didattico. La tradizione classica ha quindi guidato i due artisti nell'ideazione di questo metodo didattico, in particolare sulla tradizione del teatro gesuitico romano.
- **La messa in scena teatrale era mezzo per arrivare a comporre i quadri** complessi, come la *Ronda di Notte* del 1642: dipinto per decorare la Sala della guardia nel palazzo municipale di Amsterdam, raffigura la compagnia di guardia alla marcia mentre si effettuano preparativi. La scena sembra voler accogliere lo spettatore, dal chiaroscuro e sensazione di moto interpretati in modo narrativo, come se la scena avvenisse di notte. Da qui l'erroneo titolo. Il quadro non è solo una caravaggesco mescolanza di generi, ma Rembrandt introduce figure allegoriche, perché in Olanda è la pittura di storia, meno nobile, a contaminare il ritratto, al contrario di quanto avveniva in Italia.

- La vita artistica di **Velazquez** è un continuo confronto con l'Italia del presente e del passato.
- Nel 1621 dipinse *Acquaiolo di Siviglia*: il dipinto appartiene al genere del bodegon (rappresentazione di uomini e donne di umile condizione sociale all'interno di cucine e in stretto contatto con cibi e oggetti), ma è privo del suo contenuto cronachistico. Le figure vengono ritratte con monumentalità e la luce li colpisce con nitore oggettivamente: **uomini e oggetti** sono tutti egualmente sottoposti all'incidenza del lume, tutti **protagonisti del dipinto**, prova della rivoluzione caravaggesca.
- L'incontro cruciale con la pittura italiana avvenne a Madrid con l'incontro con Rubens, il quale gli impartì l'attualità della lezione tizianesca e veneziana, e lo aiutò ad andare in Italia, dove arrivò nel 1630 a Roma. Quando tornò a Madrid, diventò **pittore del re** e dovette dipingere quasi esclusivamente ritratti quasi sempre delle stesse persone, ma nonostante ciò creerà dei capolavori. Nel chiuso della corte, divenne **pittore di studio** per eccellenza, con una **straordinaria sensibilità meta artistica**: ovvero la disposizione a riflettere sulla propria attività e sulla sua arte attraverso le sue stesse opere, a violare le regole dall'interno destrutturando sperimentalmente il segno pittorico con una libertà impensabile per la sua epoca.
 - *Marte in riposo, 1650-55*: è un'improvvisazione pittorica, dipinto a gran velocità con tanti pentimenti in corso d'opera. E' basato su modelli antichi e rinascimentali, ma anche un vivo modello davanti agli occhi: il risultato è un dio **antierico e anticlassico**, misteriosamente umano.
- Ritornò nel 1650 in Italia a Roma, dove dipinse *Venere allo specchio*: il suo unico nudo femminile, di grande libertà e sensualità. Nella rappresentazione è implicito un accenno di storia: Venere ha chiesto a Cupido di portarle uno specchio. Se vediamo il suo volto nello specchio, significa che ella sta guardando proprio noi. Si ritrova in questo quadro una sintesi delle esperienze italiane di Velazquez: il nudo femminile, la gamma cromatica e un'attenzione al ruolo dello spettatore e al suo coinvolgimento, che a Roma aveva il suo vertice.
- La lontananza dalla corte gli permise di dedicarsi anche ad altri generi, come i due paesaggi delle *vedute di Villa Medici*. Sono forse i primi quadri en plein air, ma è difficile dare una classificazione a livello di genere. Inoltre Velazquez divenne il ritrattista più in voga alla corte di Roma, e uno dei quadri più importanti fu *Innocenzo x*, che testimonia la sua relazione con l'arte italiana e la **capacità di fissare sulla tela la presenza di un singolo essere umano**.

L'energia imbrigliata: l'alba del Re Sole

- Il viaggio di Bernini in Francia testimonia un grande insuccesso, escludendo il busto di Luigi XIV: i progetti per il Louvre furono abbandonati e l'accademia francese a Roma non fu fondata sotto la sua direzione. Il re creò una commissione e il risultato fu il progetto della facciata orientale del palazzo del Louvre, la Colonnade, che si può leggere come una traduzione dell'architettura romana contemporanea.
- La nuova reggia di Versailles segna una decisiva distanza dai modelli italiani: il barocco romano cominciava a trasformarsi nello stile del Rococò.
- Nella Roma barocca, Luigi XIV aveva capito che **lo splendore artistico aveva potuto occultare la progressiva decadenza politica ed economica**, e dunque aveva compreso che per assicurare futuro alla sua gloria doveva trasformare questo esempio in sistema.