Libera Università I Cinque Castelli

AGUGLIANO - CAMERATA PICENA - OFFAGNA - POLVERIGI - SANTA MARIA NUOVA

LE PRESENTAZIONI DEI CORSI E DEI LABORATORI

n. 3 - FEBBRAIO 2024





Anno 2022-2023 - Agugliano

STORIA DELL'ARTE - IL BAROCCO - Scultura-Architettura

Silvia Donati

La grande scultura barocca

Le origini, lo sviluppo, gli artisti, lo stile, i capolavori.



La **Controriforma** aveva sottolineato l'esigenza di un'arte che da una parte richiamasse il fedele alla **dottrina cattolica** e dall'altro affermasse il **primato** della religione cattolica contro la **Riforma protestante**. Entrambe queste tendenze, nei primi decenni del **Seicento**, trovarono la loro convergenza e sfociarono nel linguaggio **barocco**: riportare il fedele ai canoni della Chiesa di Roma significava anche **coinvolgerlo a livello emotivo** in modo forte, meravigliandolo, e affermare il primato della religione cattolica significava comunicare la **potenza** e il **trionfo** della Chiesa. Questo portò a uno stile di fortissimo **impatto** e caratterizzato da un notevole **virtuosismo** dettato proprio dalla volontà di **stupire**.

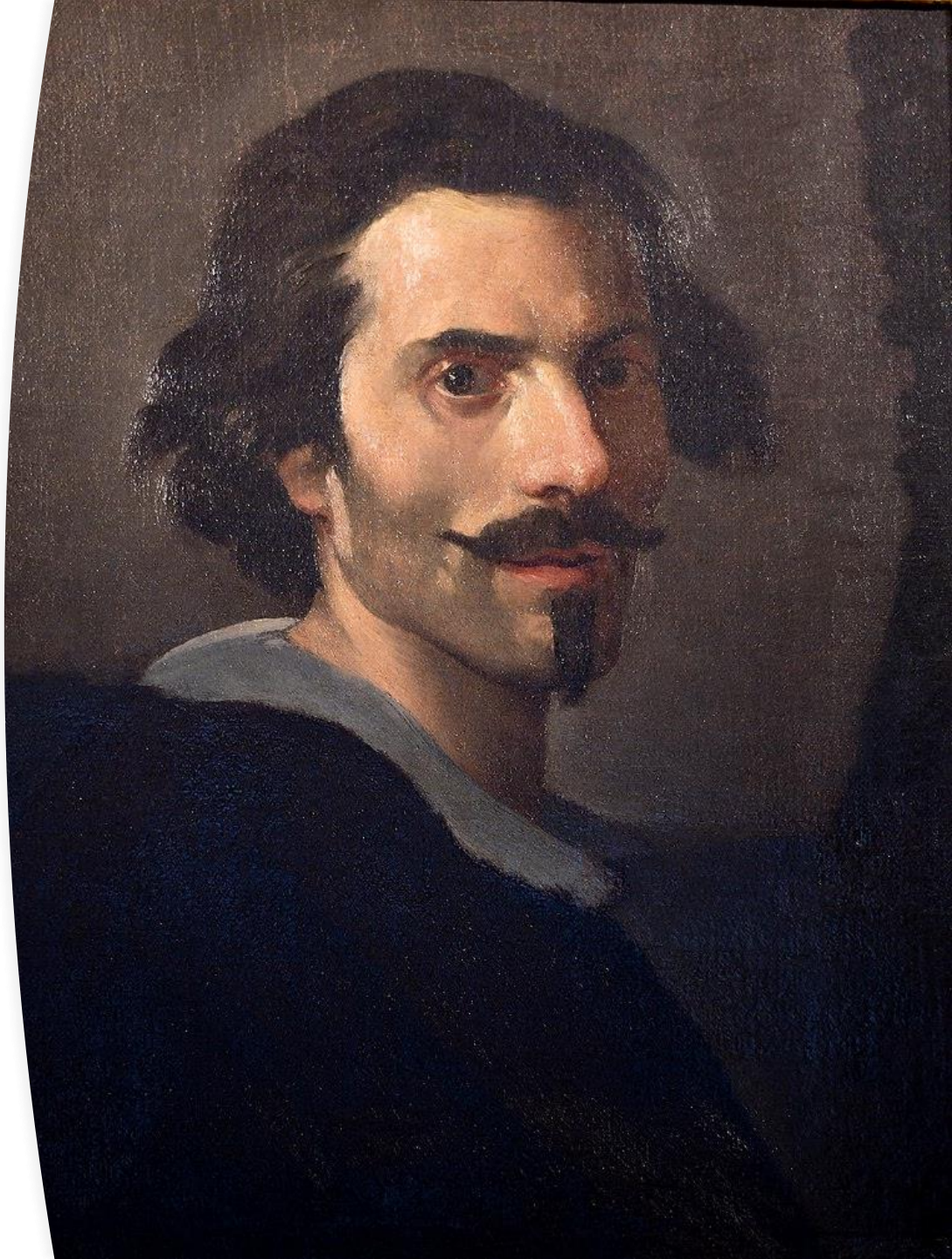
Una delle caratteristiche che contraddistinsero l'arte barocca fu sicuramente il **culto dell'immagine**, nato in opposizione alla tendenza tipicamente luterana per cui l'opera d'arte era considerata un inutile sfoggio, una vanità, un'ostentazione. Per questo la Chiesa cattolica, in epoca barocca, moltiplicò le committenze artistiche, secondo l'idea che più un'opera stupiva fino a quasi intimorire l'osservatore, più colpiva nel segno. L'arte, con il barocco, si fece strumento di **persuasione** e di **propaganda.**

Le tendenze barocche, sia in **pittura** che in **scultura**, furono però anticipate da alcuni artisti che si formarono in ambito tardomanierista, e a tal proposito giova sottolineare come il barocco sia stato spesso visto come una specie di continuazione ideale del **manierismo** di cui riproponeva il virtuosismo, anche se con un significato diverso. Il virtuosismo manierista era infatti una reazione all'ordine e al rigore rinascimentale che, in un'epoca di forti inquietudini, erano concetti che gli artisti volevano porre in crisi e stravolgere, mentre il virtuosismo barocco nasceva dalla ricerca di un'arte a **effetto** che facesse presa sugli osservatori.

Gian Lorenzo Bernini

(Napoli, 1598 - Roma, 1680)

Fu un talento precoce che si formò studiando i marmi antichi ma anche i maestri del Rinascimento maturo (il riferimento per gli scultori era ancora Michelangelo), e guardò anche con interesse ai pittori contemporanei.





Gian Lorenzo Bernini nacque a Napoli il 7 dicembre del 1598, figlio di Pietro Bernini, un pittore e scultore toscano, e di Angelica Galante, una popolana napoletana. Nel 1605 Pietro si trasferì con la moglie e il piccolo Gian Lorenzo, di soli sei anni circa, a Roma dove ottenne la protezione del cardinale Scipione Caffarelli-Borghese ed ebbe l'occasione di mostrare il precoce talento del figlio.

Appena ventenne realizzò quattro importanti gruppi scultorei per il cardinale: “Enea e Anchise” , il “Ratto di Proserpina”, “David” e Apollo e Dafne”. A soli venticinque anni venne chiamato alla corte di Urbano VIII, appena eletto Papa, che l’anno successivo gli commissionò il baldacchino della Basilica di San Pietro. Inizia così la sua attività in San Pietro, che si concluse con una delle sue opere più mirabili in campo architettonico: la realizzazione del colonnato ellittico antistante la basilica.



La carriera di Gian Lorenzo si svolge per intero all'interno della corte papale, della quale finisce per diventare il principale rappresentante artistico. L'adesione dell'arte berniniana alle teorie controriformiste della Chiesa di Roma è infatti così totale da formare con esse un tutt'uno totalmente omogeneo. Bernini porta alla massima fioritura il linguaggio del Barocco dando concreta attuazione ai grandi piani urbanistici con i quali i pontefici romani avevano intenzione di incrementare il rilancio della grandiosità e della potenza della Chiesa.

La grande abilità tecnica, insieme ad una fervida fantasia, consentì al Bernini di avere una attività produttiva molto vasta, con numerosissime realizzazioni sia in campo architettonico sia in campo scultoreo. Sempre presente fu in lui la ricerca dell'effetto scenografico, avendo cura di fondere scultura e architettura in un'unica spazialità, nella quale anche la luce veniva sapientemente controllata.

«Grazie al Bernini abbiamo visto le tre grandi arti nel pieno possesso della loro antica dignità»

Filippo Baldinucci
(storico dell'arte, politico e pittore)



Il ratto di Proserpina

1622-1625 Marmo di Carrara

altezza 243cm

Roma Galleria Borghese

Il soggetto è tratto dalle Metamorfosi di Ovidio e legato al tema del ciclo delle stagioni. Proserpina figlia di Giove e Cerere, dea della fertilità fu notata da Plutone, Re degl'inferi, che invaghito la rapì mentre ella raccoglieva fiori, secondo il mito, al lago di Pergusa presso Enna.
Cerere per il dolore abbandona i campi, causando la carestia, mentre Giove interviene trovando un accordo con la mediazione di Mercurio; Proserpina avrebbe trascorso nove mesi con la madre favorendo l'abbondanza dei raccolti, per i restanti mesi dell'anno, quelli invernali, sarebbe rimasta con Plutone all'inferno.





Plutone è riconoscibile dai suoi attributi regali, la corona e lo scettro, mentre dietro di lui Cerbero figura mostruosa controlla che nessuno ostacoli il percorso del suo padrone girando le tre teste in tutte le direzioni.

L'intento di Bernini è quello di bloccare l'azione al culmine del suo svolgimento, per rendere attraverso l'espressività corporea dei personaggi il loro carattere e il dramma che vivono.

La composizione del gruppo segue delle direttrici dinamiche sottolineate dai movimenti degli arti e delle teste, accentuato da quello dei capelli e del drappo che scopre il corpo giovanile e sensuale della Ninfa sul cui volto rivolto all'indietro è visibile una lacrima.

Il corpo di Plutone è invece possente e muscolare la sua virilità e accentuata dal complicatissimo brano della barba e dei capelli, le ciocche creano delle pieghe profonde in cui è riconoscibile un abbondante uso del trapano.



















Apollo e Dafne

1622-1625

Marmo di Carrara

altezza 243cm

Roma Galleria Borghese







Le prime opere del Bernini rivelano subito la grandezza del suo talento, rappresentando i massimi raggiungimenti del barocco. Anni dopo, già maturo, l'artista confessò, rivedendo uno dei suoi capolavori giovanili (l'Apollo e Dafne): "Oh quanto poco profitto ho fatto io nell'arte della scultura in un sì lungo corso di anni, mentre io conosco che da fanciullo maneggiavo il marmo in questo modo!"

Nel gruppo marmoreo di Apollo e Dafne (1622-1625) l'artista rappresenta con insuperata maestria il momento in cui Apollo, il dio greco della musica e delle profezie, sta per raggiungere la bellissima ninfa Dafne di cui si era perdutamente innamorato a causa di una freccia scagliatagli malevolmente da Eros. La sventurata Dafne, pur di sottrarsi alla non corrisposta passione del dio, chiede e ottiene dal proprio padre Penèo di essere tramutata in una pianta di alloro che, in greco, si chiama appunto dàfne.

Bernini riesce a conferire alle due figure un senso di movimento prima di allora sconosciuto alla tradizione scultorea.





Le metamorfosi (Ovidio)

8 d.C.

“Senza più forze, vinta dalla fatica di quella corsa allo spasimo, si rivolge alle correnti del Peneo e: «Aiutami, padre», dice. «Se voi fiumi avete qualche potere, dissolvi, mutandole, queste mie fattezze per cui troppo piacqui». Ancora prega, che un torpore profondo pervade le sue membra, il petto morbido si fascia di fibre sottili, i capelli si allungano in fronde, le braccia in rami; i piedi, così veloci un tempo, s'inchiodano in pigre radici, il volto svanisce in una chioma: solo il suo splendore conserva.

Anche così Febo l'ama e, poggiata la mano sul tronco,sente ancora trepidare il petto sotto quella nuova corteccia e, stringendo fra le braccia i suoi rami come un corpo, ne bacia il legno, ma quello ai suoi baci ancora si sottrae. E allora il dio: «Se non puoi essere la sposa mia, sarai almeno la mia pianta. E di te sempre si orneranno, o alloro, i miei capelli, la mia cetra, la faretra; e il capo dei condottieri latini, quando una voce esultante intonerà il trionfo e il Campidoglio vedrà fluire i cortei. Fedelissimo custode della porta d'Augusto, starai appeso ai suoi battenti per difendere la quercia in mezzo.

E come il mio capo si mantiene giovane con la chioma intonsa, anche tu porterai il vanto perpetuo delle fronde!». Qui Febo tacque; e l'alloro annuì con i suoi rami appena spuntati e agitò la cima, quasi assentisse col capo”.





«Se non puoi essere la sposa mia, sarai almeno la mia pianta. E di te sempre si orneranno, o alloro, i miei capelli, la mia cetra, la faretra».

La gamba sinistra di Apollo appare sollevata dal suolo mentre il braccio destro spinto all'indietro equilibra lo slancio della corsa

Il leggiadro corpo di Dafne per sfuggire all'indesiderato abbraccio si inarca in avanti, con un colpo di reni, in un ultimo anelito di libertà.


GALLERIA
BORGHESE
LUGLIO 2019



Particolare
del tronco





Il distico sul basamento dell'opera è dettato dal cardinale Scipione

---

Quisquis amans sequitur fugitivae fronde manus implet baccas seu carpit amaras
"chi amando insegue le gioie della bellezza che fugge, riempie la mano di fronde e raccoglie bacche amare"





David

1623-1624

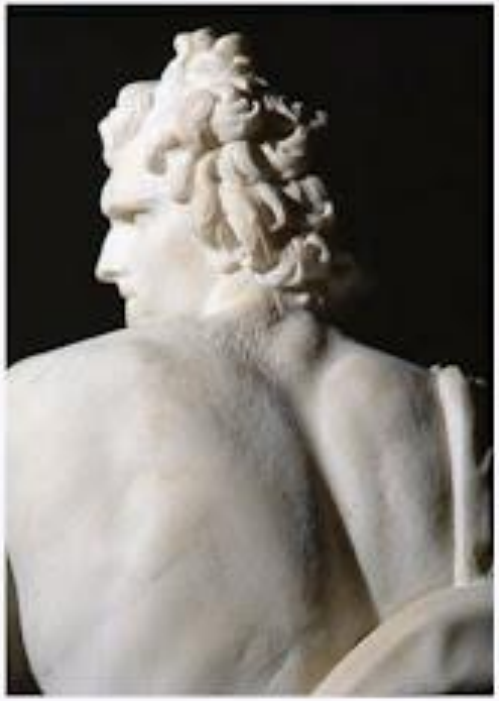
Marmo di Carrara,
altezza 170cm.

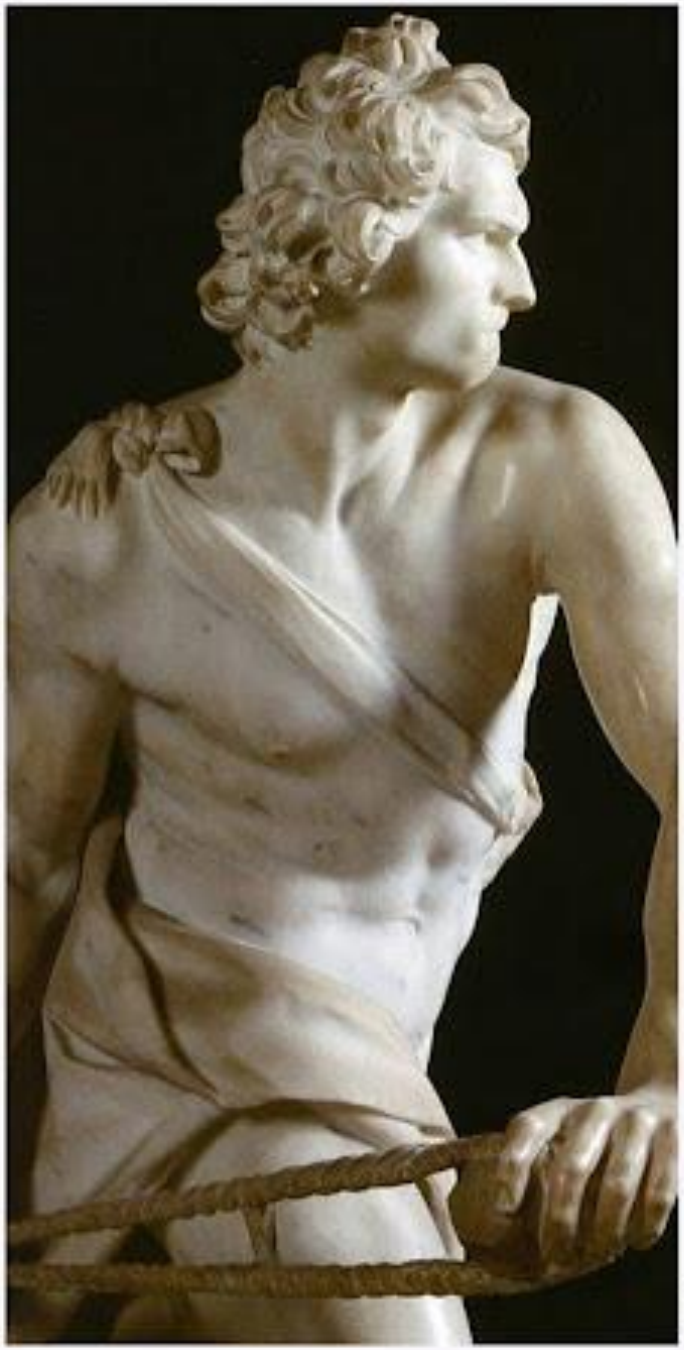
Roma Galleria Borghese



BERNINI'S DAVID











Gian Lorenzo Bernini interpretò il personaggio biblico in senso più laico. Propose infatti una versione atletica, centrata sulla potenza e l'agilità del giovane eroe. Per questo lo scultore creò il movimento avvitato che suggerisce lo scatto potente. Anche l'espressione del viso e la smorfia di concentrazione trasmettono lo sforzo fisico che è quello di un ginnasta. Le rappresentazioni precedenti e famose, di Donatello, Michelangelo e Verrocchio furono invece molto diverse.



Evoluzione del David

Donatello, David, 1430-50, bronzo, Museo Nazionale del Bargello, Firenze

Verrocchio, David, 1473-5, bronzo, Museo Nazionale del Bargello, Firenze

Michelangelo, David, 1501-4, marmo, Galleria dell' Accademia, Firenze

Bernini, David, 1623-24, marmo, Galleria Borghese Roma

«La bellissima faccia di questa figura, che egli ritrasse dal proprio volto suo, con una gagliarda increspatura di ciglia all'ingiù, una terribile fissazione d'occhi, e col mordersi colla mandibula superiore tutto il labbro di sotto, fa vedere maravigliosamente espresso il giusto sdegno del giovane Israelita, nell'atto di voler con la frombola pigliar la mira alla fronte del Gigante Filisteo; né dissimile risoluzione, spirito, e forza si scorge in tutte le altre parti di quel corpo, al quale, per andar di pari col vero, altro non mancava, che il moto»

(Filippo Baldinucci, storico dell'arte, politico e pittore italiano)







Busti di Scipione Borghese

1632
Marmo, 100×82×48 cm
Galleria Borghese, Roma

Scipione Borghese nacque a Roma nel 1577, figlio di Francesco Caffarelli e Ortensia Borghese, sorella di Camillo che nel 1605 divenne papa con il nome di Paolo V. Il papa chiamò a sé il nipote prediletto, Scipione, facendogli compiere studi di giurisprudenza. Nel luglio del 1605 lo indirizzò alla carriera ecclesiastica, nominandolo cardinale e dandogli contemporaneamente le insegne di casa borghese.


CCLXV


CCLXVI

L’opera fu scolpita da Bernini e rappresenta il padrone di casa di Galleria Borghese, colui che ne concepì e ne raccolse la straordinaria collezione: Scipione Borghese. In realtà di busti del Cardinale Scipione Borghese ne furono realizzati due. Questo perché nel primo, a lavoro ultimato, lo scultore si accorse di un’imperfezione nel blocco di marmo tale da provocare una crepa. Tuttora è visibile sulla fronte di uno dei due ritratti. L’artista replicò l’opera in maniera perfetta nell’arco di quindici giorni confermando uno straordinario virtuosismo.





L’estasi di Santa Teresa

1646-1651

Marmo di Carrara e bronzo dorato, altezza 350cm. Roma, Chiesa di Santa Maria della Vittoria, Cappella Cornaro

« Un giorno mi apparve un angelo bello oltre ogni misura. Vidi nella sua mano una lunga lancia alla cui estremità sembrava esserci una punta di fuoco. Questa parve colpirmi più volte nel cuore, tanto da penetrare dentro di me. Il dolore era così reale che gemetti più volte ad alta voce, però era tanto dolce che non potevo desiderare di esserne liberata. Nessuna gioia terrena può dare un simile appagamento. Quando l'angelo estrasse la sua lancia, rimasi con un grande amore per Dio. »

(Santa Teresa d'Avila, Autobiografia, XXIX, 13)



Una delle cifre per intendere l'arte barocca è, come noto, il gusto per la "teatralità": la rappresentazione spettacolare e talvolta anche enfatica degli eventi.

In quest'opera Bernini, mettendo a frutto la sua esperienza diretta di organizzatore di spettacoli teatrali, trasforma, in senso non metaforico ma letterale, lo spazio della cappella in teatro. Per far ciò egli amplia innanzitutto la profondità del transetto; poi, aprendo sulla parete di fondo una finestra con i vetri gialli, pensata per rimanere nascosta dal timpano dell'altare, si procura una fonte di luce che agisce dall'alto, come un riflettore e che conferisce un senso realistico alla irruzione sulla scena di un fascio di raggi in bronzo dorato, così la luce che scende sul gruppo, attraverso i raggi, sembra momentanea, transitoria e instabile in modo da rafforzare la sensazione di provvisorietà dell'evento. Si può facilmente immaginare quanto tale effetto, nella penombra della chiesa, dovesse apparire a quel tempo suggestivo.





L'elegante edicola barocca, realizzata con marmi policromi, nella quale Bernini colloca la scena dell’Estasi di santa Teresa, funge da boccascena del teatro: essa mostra la figura della santa posata su una vaporosa nuvola che la trasporta – come se fosse operante una macchina da teatro nascosta – verso il cielo.





La trasformazione della cappella in teatro diventa letterale con la realizzazione, ai due lati del palcoscenico-altare, di "palchetti" sui quali sono raffigurati – ritratti a mezzobusto – i vari personaggi della famiglia Cornaro. L'evento privatissimo dell'estasi della santa diviene in questo modo evento pubblico, al quale i nobili spettatori paiono assistere non già con trepido stupore e con vivo trasporto devozionale, ma con staccato disincanto; li vediamo anzi - come avviene spesso a teatro - intenti a scambiarsi i loro commenti.





Ma non è per la famiglia committente, bensì per l'ideale platea dei fedeli che si accostano all'altare–palcoscenico della cappella che Bernini mette in scena l'estasi della santa. Egli dimostra qui tutta la sua maestria di scultore, capace di lavorare il marmo come fosse cera, con estrema attenzione ai particolari.



Ernst Gombrich

« Perfino il trattamento del drappeggio è, in Bernini, interamente nuovo. Invece di farlo ricadere con le pieghe dignitose della maniera classica, egli le fa contorte e vorticose per accentuare l'effetto drammatico e dinamico dell'insieme. Ben presto tutta l'Europa lo imitò. »





Fontana dei Fiumi

1648 – 1651

Roma, Piazza Navona

Quattro colossali figure, sedute in pose contrastanti, impersonano i grandi fiumi dei quattro continenti: il **Nilo**, il **Gange**, il **Danubio** e il **Rio della Plata**.

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



Bernini e Francesco Borromini furono protagonisti di un conflitto professionale che ha fatto nascere alcuni aneddoti che sfumano nella leggenda. Anche la commissione per la *Fontana dei Quattro Fiumi* rientra così in questi racconti.

Probabilmente, la contesa tra due potenti famiglie romane è alla base del cattivo rapporto tra i due architetti. Infatti Papa **Urbano VIII Barberini** era protettore di Gian Lorenzo Bernini. Il successore del pontefice, **Papa Innocenzo X Pamphili** cercò però in ogni modo di cancellare la memoria del predecessore.

Bernini fu così messo da parte e gli venne affidato il completamento dell'ultimo tratto della conduttura della futura *Fontana di Trevi*. Lo scultore per ottenere la commissione della importante *Fontana dei Quattro Fiumi* ricorse ad uno stratagemma. **Realizzò un modello in argento alto un metro e mezzo** e lo regalò a donna Olimpia Maidalchini, cognata di Papa Innocenzo X. La donna così fece pressione sul pontefice che concesse la commissione a Bernini a scapito di Borromini.





La sistemazione dell’obelisco sul gruppo scultoreo centrale ribadì la validità di un’innovazione che lo stesso Bernini aveva sperimentato, nel 1643, con la realizzazione della fontana del Tritone, e che era contrario a tutti i canoni architettonici dell’epoca: il monolite non poggiava infatti su un gruppo centrale compatto, ma su una struttura cava, che lasciava cioè un vuoto al centro e sulla quale erano poggiati solo gli spigoli della base dell’obelisco

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):

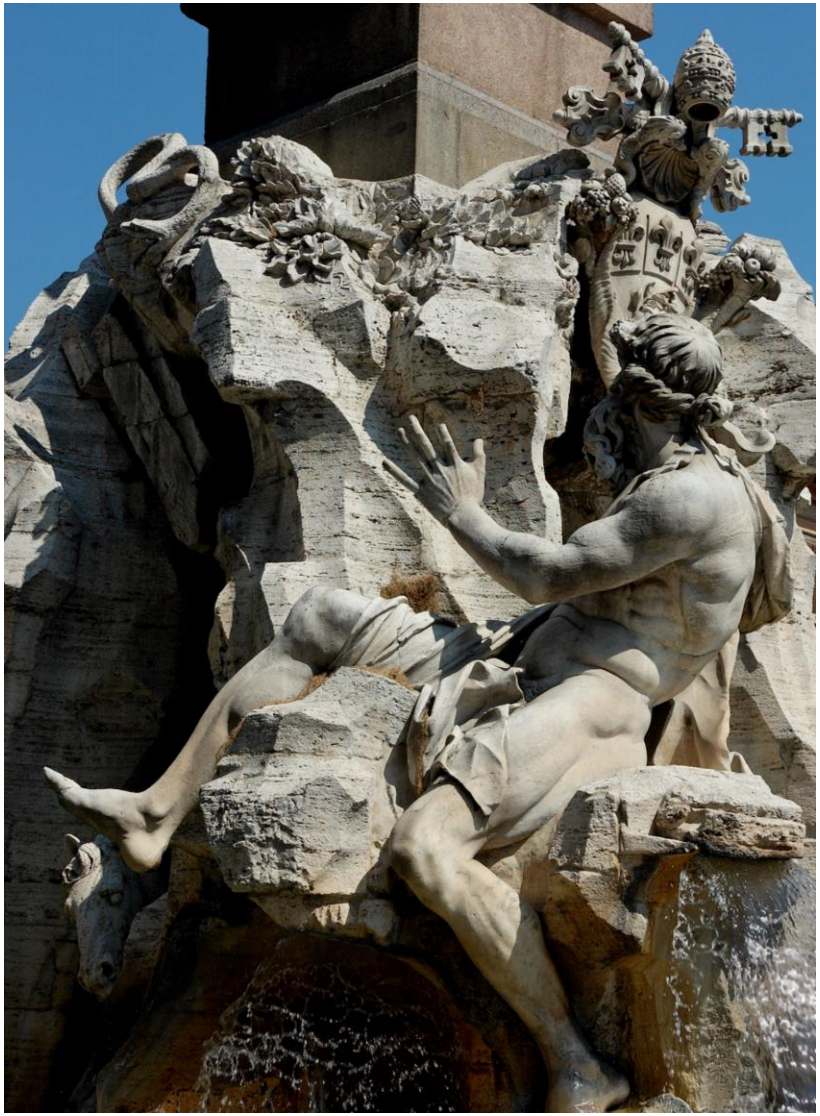
il **Nilo** – Africa (scolpito da Giacomo Antonio Fancelli nel 1650),

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

il **Danubio** – Europa (di Antonio Raggi nel 1650) e

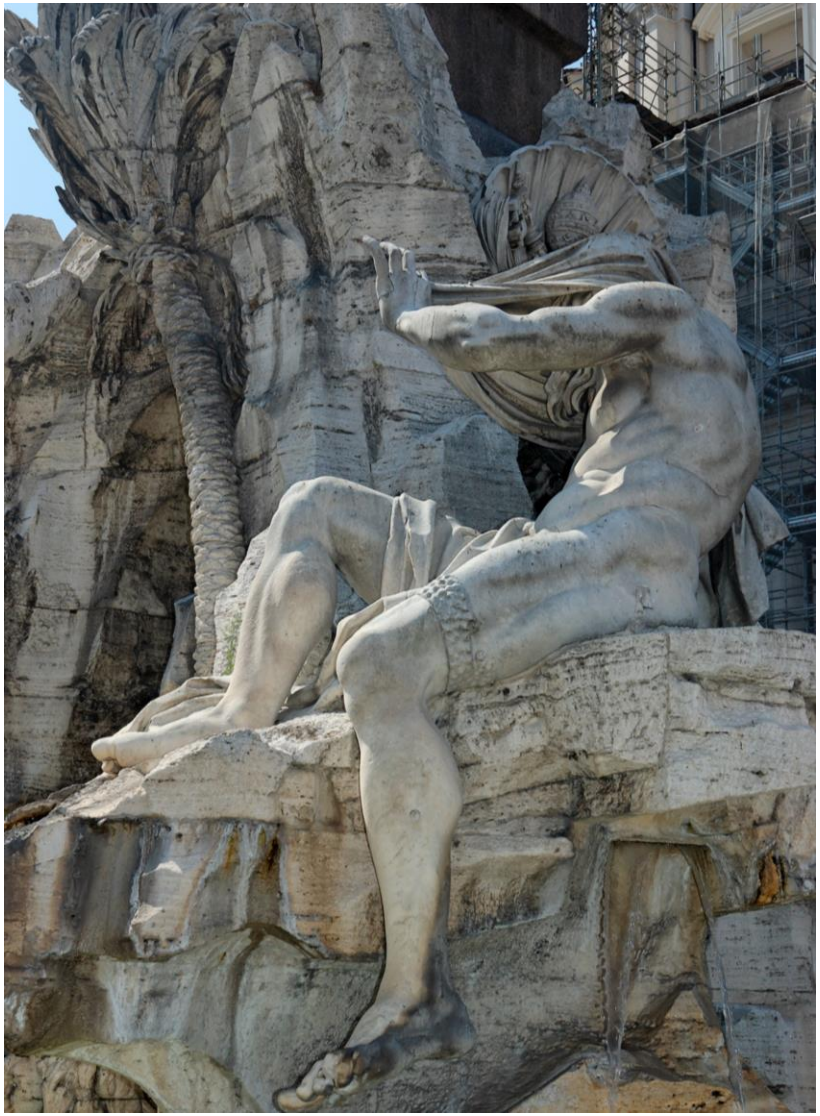
il **Rio della Plata** – le Americhe (di Francesco Baratta, del 165





Danubio – Europa
(di Antonio Raggi nel 1650)

Il Danubio indica l'emblema della famiglia Pamphili.



Nilo – Africa
(scolpito da Giacomo Antonio Fancelli nel 1650)

Il Nilo si copre il volto per indicare le sue sorgenti ancora sconosciute ai tempi.



Gange – Asia (opera del 1651 di Claude Poussin)

Il Gange regge un remo per ricordare la sua facile navigabilità.



Rio della Plata – le Americhe (di Francesco Baratta, del 1651)

Il Rio de la Plata poi porta un sacco di monete preziose che ricordano il colore delle sue acque.

Una leggenda, molto popolare ancora ai giorni nostri, è legata alla rivalità tra il Bernini e l'altro grande maestro del barocco, il Borromini. Si tramanda infatti che la statua del Rio della Plata tenga alzato il braccio per ripararsi dall'eventuale crollo del campanile o della cupola della prospiciente chiesa di Sant'Agnese in Agone e per sorreggere i suoi resti. Ciò è evidentemente privo di fondamento, in quanto la costruzione della Chiesa inizia nel 1652; ugualmente la statua del Nilo si copre il volto per non doverla vedere

(in realtà, la copertura della testa è dovuta al fatto che quando fu realizzata non se ne conoscevano ancora le sorgenti).

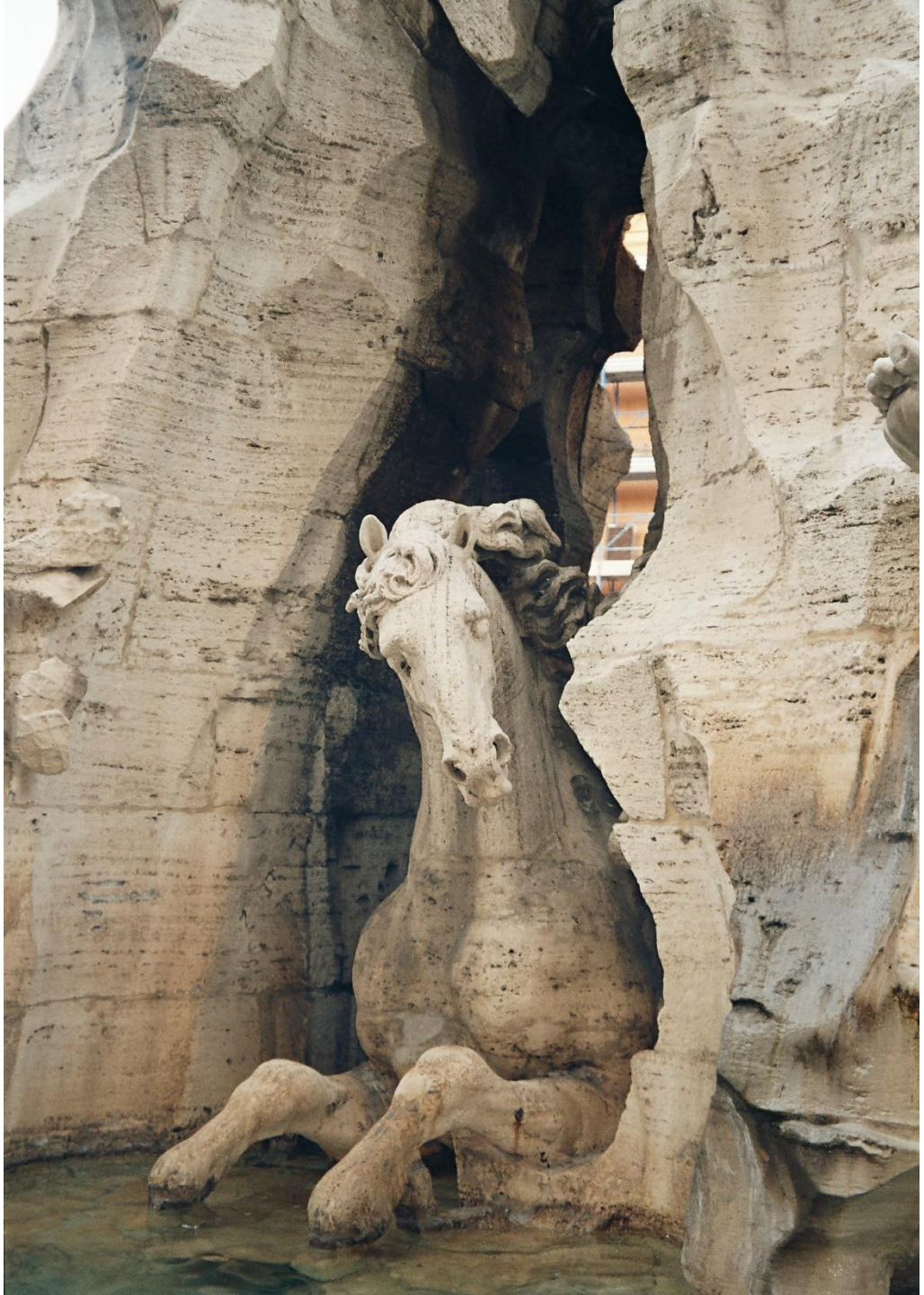
Sulla fontana sono raffigurati sette animali disseminati attorno a tutta la fontana ed in stretta relazione, insieme alle piante, con le personificazioni dei fiumi:
- un **cavallo** esce dalla cavità delle rocce con le zampe anteriori sollevate nell'atto di slanciarsi sulle pianure danubiane;

- un gruppo di **cactus** e un **coccodrillo** dall'aspetto un po' fantasioso, vicino al Rio della Plata;

- un **leone** che sbuca, come il cavallo, dalla cavità delle rocce per abbeverarsi ai piedi di una palma africana;

- un **dragone** che si avvolge intorno al remo tenuto dal Gange;

- un **serpente di terra** striscia nella parte più alta, vicino alla base dell'obelisco, 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 giorno dell'inaugurazione, sembra che l'artista abbia mostrato al pontefice la propria opera in tutti i suoi particolari, ma senza un goccio d'acqua.

Quando il papa se ne stava ormai andando, non senza un certo imbarazzo, Bernini fece partire i getti d'acqua, che scrosciarono attraverso la fontana, esaltandone la bellezza.
Il papa esclamò: "Cavalier Bernini, ci avete accresciuto di dieci anni di vita!"



Baldacchino di San Pietro

1624 – 1633
Bronzo dorato, legno e marmi policromi, altezza 28,70 m Città del Vaticano

Costruito fra il 1624 e il 1633 per volere del papa Urbano VIII, il Baldacchino doveva avere proporzioni e caratteristiche tali da potersi inserire in modo armonico e proporzionato sopra l'altare maggiore, nell'immenso spazio vuoto sottostante alla cupola di Michelangelo. L'artista è costretto a inventare una tipologia nuova e complessa che riunisca in sé anche la suggestione di un baldacchino in legno e tessuto.

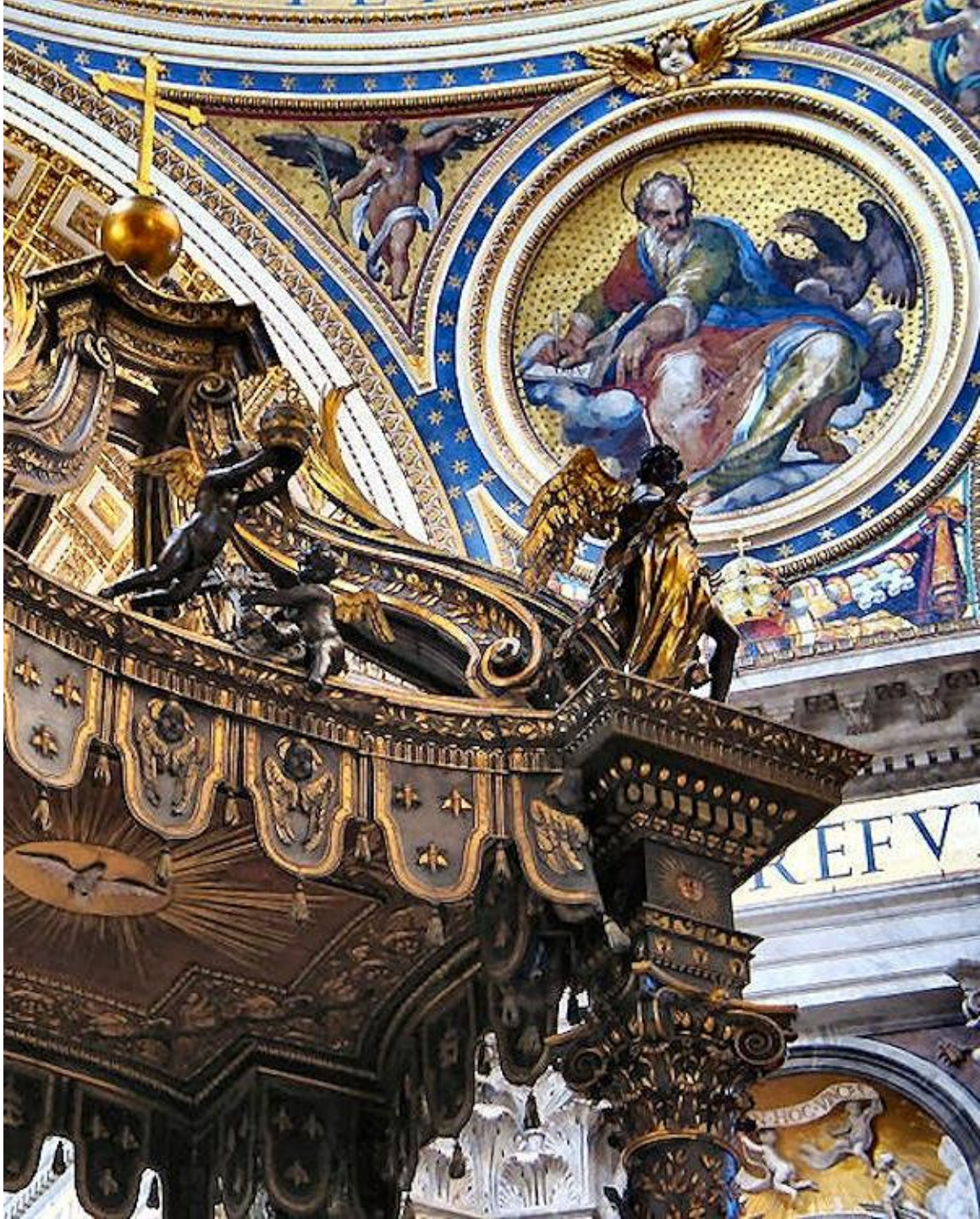


Le caratteristiche colonne tortili, alte 11 metri, sono composte di tre rocchi ciascuna, a cui si aggiungono i capitelli compositi e gli alti basamenti in pietra, su cui sono raffigurate le fasi di un parto tramite le espressioni di un volto femminile, all'interno dello stemma papale di Papa Urbano VIII Barberini.

Le colonne sono congiunte alla trabeazione attraverso quattro dadi di matrice brunelleschiana, che conferiscono al monumentale baldacchino un aspetto più slanciato, ispirando un senso di grande leggerezza



Le colonne sono congiunte alla trabeazione attraverso quattro dadi di matrice brunelleschiana, che conferiscono al monumentale baldacchino un aspetto più slanciato, ispirando un senso di grande leggerezza.



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. Questi quattro pilastri sono collegati da una trabeazione concava tipica del Barocco. L'elica scultorea formata dalle colonne tortili suggerisce un movimento ascendente che va dal basso verso l'alto in direzione della cupola di Michelangelo.





Colonnato di Piazza San Pietro

1657– 1665
Città del Vaticano

© Franco Cosimo Panini Editore

Nel 1655 venne eletto Papa Alessandro VII (al secolo Fabio Chigi), era un appassionato di arte e architettura, tanto che, così si racconta, lo stesso giorno della sua elezione, avvenuta il 7 aprile del 1655, mandò a chiamare Gian Lorenzo Bernini. L'obiettivo era chiaro: iniziare a definire il progetto di costruzione del colonnato di San Pietro, così come altre costruzioni. L'interesse del Papa era così elevato che nel giro di undici anni il Bernini riuscì a completare il progetto.

Il lavoro del Bernini non è stato per niente semplice, sia dal punto di vista progettuale che tecnico. L'obiettivo, infatti, era quello di dare splendore al Cristianesimo. Ma questo doveva essere fatto partendo dallo stile della basilica completata pochi anni prima e dalle necessità logistiche del luogo. La piazza e il colonnato stesso dovevano servire ad accogliere i fedeli che si recavano in pellegrinaggio alla tomba dell'apostolo Pietro.





Dalla forma ovale, la piazza è racchiusa dai due colonnati semicircolari (emicicli), i quali partono ciascuno dall'estremità della facciata della basilica. Il diametro più grande raggiunge i 240 metri e i punti focali su cui è costruito il colonnato sono l'obelisco centrale (già presente all'avvio dei lavori) e le due fontane poste simmetricamente tra loro.

Il colonnato, la cui forma è geometricamente assimilabile a quella di un’enorme ellisse, si congiunge alla facciata della basilica vaticana grazie a due ali laterali fra loro divergenti. In questo modo la percezione delle distanze si attenua e la facciata sembra più vicina quasi direttamente affacciata sulla piazza.

Il Bernini, pur utilizzando elementi sempre tratti dal repertorio classico (colonne, pilastri, architravi, cupole) compone le sue architetture secondo regole nuove, che nulla hanno del rigore formale dei classici. Tali architetture infatti non sono pensate solo per se stesse ma anche in funzione dello spazio circostante, al quale ora si adattano (come nel Baldacchino) ora lo modificano (colonnato di Piazza San Pietro)



Le statue di Piazza San Pietro sono realizzate in travertino e vennero lavorate da collaboratori dello stesso Bernini sotto stretta supervisione. Non sarà difficile capire l'importanza di queste statue che, secondo la teoria, rappresentano un faro, una guida per il pellegrino che si reca alla tomba dell'Apostolo Pietro.

Non esisteva al tempo Via della Conciliazione e lì sorgeva un quartiere, il cosiddetto Quartiere della Spina di Borgo.

L’accesso alla piazza avveniva tramite vie molto strette (quelle tipiche dei borghi di Roma). Bernini voleva realizzare il “terzo braccio” per permettere ai fedeli, ma anche ai visitatori, di avere un effetto visivo sontuoso, potendo ammirare con lo sguardo l’intero ovale della piazza.

Questo effetto è stato perso definitivamente durante il periodo fascista quando, per celebrare la firma del Concordato, venne costruita l’attuale Via della Conciliazione, proprio a celebrare la ritrovata conciliazione tra la Chiesa e il governo italiano, interrotta dai fatti di Porta Pia e la celebre Questione Romana.




“La chiesa di S. Pietro, quasi matrice di tutte le altre doveva haver’ un portico che per l’appunto dimostrasse di ricever à braccia aperte maternamente i Cattolici per confermarli nella credenza, gl’Heretici per riunirli alla Chiesa, e gl’Infedeli per illuminarli alla vera fede”.

Al Vinitaly il «Bacco» di Caravaggio e quello di Guido Reni in prestito dagli Uffizi

di Angiola Petronio

Verona: l'edizione 2023 si ammanterà d'arte grazie ai due capolavori esposti nel Palaexpo



A sinistra il Bacco di Caravaggio, a destra quello di Guido Reni

CORRIERE TV



Verona, iniziata la rimozione della stella di Natale

Ripartito lo smontaggio della cometa d'acciaio, dopo il crollo parziale di gennaio, proprio durante i lavori per liberare la piazza dalla mega decorazione natalizia

L'ESPLORAZIONE CONTINUA

Il «Bacco» di Caravaggio, olio su tela realizzato attorno al 1596. E il «Bacco Fanciullo» di Guido Reni, con la sua cornice antica, intagliata con motivi di foglie di vite e grappoli d'uva. La storia e la politica Si ammanterà anche d'arte l'edizione 2023 di Vinitaly, con le due tele degli Uffizi di Firenze che saranno esposte al Palaexpo. Capolavori che raccontano l'ebbrezza e il vino e per le quali sono state previste delle misure di salvaguardia e controllo particolari, di cui si è parlato durante il comitato per l'ordine e la sicurezza presieduto dal prefetto Donato Cafagna e incentrato sulla kermesse enologica.

Due i fronti: quello del «brindisi diffuso» in città - vale a dire Vinitaly and the city - e quello della fiera in sé. Per le degustazioni in Piazza dei Signori e nei cortili del Tribunale e di Mercato Vecchio l'accesso sarà filtrato tramite dei varchi controllati dagli steward. Il vino, negli spazi all'aperto, sarà servito in calici di plastica e non mancheranno controlli da parte delle forze dell'ordine.

Artribune

professioni e professionisti | politica e pubblica amministrazione

Il Bacco di Caravaggio dagli Uffizi va in mostra al Vinitaly. Ma qualcuno si arrabbia

By **Desirée Maida** - 24 Marzo 2023

CON LA SINERGIA TRA I MINISTERI DELL'AGRICOLTURA E DELLA CULTURA, IL "BACCO" DI CARAVAGGIO E QUELLO ATTRIBUITO A GUIDO RENI – ENTRAMBI CUSTODITI AGLI UFFIZI – SARANNO ESPOSTI ALLA FIERA DEL VINO A VERONA. MA UN'ASSOCIAZIONE DI PROFESSIONISTI DI BENI CULTURALI SOLLEVA ALCUNI DUBBI...



Caravaggio, Bacco (particolare)

Aprile 2023

LE OPERE DI CARAVAGGIO E GUIDO RENI A VINITALY.
LA VISIONE DI “MI RICONOSCI”

A palesare perplessità è Mi Riconosci, associazione che riunisce i professionisti nei Beni Culturali per vigilarne le condizioni lavorative nel settore, attraverso una nota stampa:

Una scelta assurda, voluta dal Ministro dell’Agricoltura, Francesco Lollobrigida, in accordo col Ministro della Cultura, Gennaro Sangiuliano. Secondo le parole del primo, esporre i due capolavori sarebbe ‘una cosa che attrae molto, che mette insieme vino e cultura, ed il racconto di cosa c’è dietro ad un prodotto, il vino’. Oltre alla povertà delle motivazioni addotte per una simile operazione”, continua la nota stampa, “risulta inaccettabile la noncuranza con cui si calpestano i requisiti in materia di prestiti individuati dallo stesso Ministero della Cultura, preposto anzitutto alla tutela e alla conservazione del nostro patrimonio storico artistico. Non si riscontra nessuna delle ragioni per prestare indicate dalle Linee guida per il rilascio delle autorizzazioni al prestito delle opere d’arte (approvate con d.m. del 28 gennaio 2008 in applicazione dell’art. 48, c. 3, del d.lgs. 42/2004), quali

“contribuire a una mostra importante o a un progetto educativo interessante o che coinvolga nuovi pubblici; approfondire la conoscenza di un’opera o cogliere l’occasione per restaurarla; riunire temporaneamente oggetti che il tempo ha separato; mostrare opere solitamente conservate nei depositi e pertanto difficilmente fruibili; conoscere nuove culture; ricambiare i prestiti di altri musei”.

IL BACCO DI CARAVAGGIO IN MOSTRA A VINITALY. PRESTITO SÌ O PRESTITO NO?

“Lo scenario si aggrava ulteriormente se si considera che il Bacco di Caravaggio figura nell’’Elenco delle opere inamovibili’ degli Uffizi, stilato e trasmesso al Ministero della Cultura il 22 settembre 2022”, continua la nota di Mi Riconosci che, inoltre, sottolinea attraverso uno dei suoi attivisti, Gabriele Magnolfi, un’altra questione ostica: **il rincaro del biglietto di ingresso agli Uffizi**.

“Ci troviamo davanti a un episodio imbarazzante, in cui pezzi inestimabili del nostro fragilissimo patrimonio sono usati in modo strumentale, fuori contesto, messi a disposizione di eventi commerciali privati, privi di ogni valenza scientifica, vessilli di una fantomatica eccellenza italiana, svuotata di qualunque contenuto culturale. E tutto questo mentre gli stessi Uffizi alzano, per l’ennesima volta, il prezzo del biglietto a 25 euro + prevendita: pagare di più per vedere di meno?”.

Fino al 5 aprile a Vinitaly, la grande rassegna enologica in corso a Verona, si possono ammirare le opere del Merisi e di Guido Reni

Le polemiche erano inevitabili, e sono puntualmente arrivate. Da una parte i conservatori “senza se e senza ma”, quelli dell’arte intoccabile. Dall’altra i sostenitori del museo aperto, per i quali la cultura deve essere portata a domicilio al pubblico più largo. Comunque la pensiate, avrete modo di riflettere su questo se passerete fino al 5 aprile a **Vinitaly**, la grande rassegna enologica in corso a **Verona**. Perché lì troverete, per la prima volta uno accanto all’altro, due capolavori arrivati dalle **Gallerie degli Uffizi di Firenze**, in tema con l’atmosfera che si respira nella fiera. Si tratta infatti di due raffigurazioni di Bacco, il Dio del vino, uno – celeberrimo – di **Caravaggio**, l’altro attribuito a **Guido Reni**. Opere fortemente volute dai ministri dell’Agricoltura e Sovranità alimentare Francesco Lollobrigida e della Cultura Gennaro Sangiuliano.

(fonte ArtsLife)

ROMA

Il «Salvator Mundi» di Bernini nel nuovo Terminal 1 dell'aeroporto di Fiumicino



12 APRILE 2023

EMBED

Rinnovata l'area imbarchi del Terminal 1 del Leonardo da Vinci

Corriere Tv / CorriereTv

SUGGERITI PER TE



POLITICA

Bersani su Berlusconi: «Persona non



SPETTACOLI

Adriano Panatta: «Berrettini ha una



ESTERI

Incoronazione re Carlo, svelate le partecipazioni:

I PIÙ VISTI



All'aeroporto di Fiumicino, mercoledì 12 aprile, è stata inaugurata la nuova area di imbarco del Terminal 1 completamente rinnovata. I passeggeri in partenza potranno ammirare l'ultima opera di Gian Lorenzo Bernini, il «Salvator Mundi», testamento spirituale del grande artista, realizzata intorno al 1679 e proveniente dalla basilica di San Sebastiano Fuori le Mura. Grazie alla collaborazione con il Fondo edifici di culto del ministero dell'Interno, l'esposizione si inserisce nella strategia dell'hub Leonardo da Vinci di promozione dell'arte e della cultura territoriali e nazionali a disposizione dei passeggeri italiani ed esteri. L'opera era stata destinata alla regina Cristina di Svezia, alla morte della regnante il busto venne donato a Papa Innocenzo X ma dopo ulteriori passaggi se ne persero le tracce. La statua è stata ritrovata nella chiesa romana solo circa 20 anni fa.



«Busto del Salvatore»
(Salvator Mundi)

Gian Lorenzo Bernini
1679
Basilica di San Sebastiano
fuori le mura, Roma

Il busto del Salvatore (Salvator Mundi) è l'ultima scultura di mano dello scultore barocco Gian Lorenzo Bernini, eseguita nel 1679, quando l'artista aveva ormai ottant'anni, e da lui lasciata in testamento all'amica e committente la regina Cristina di Svezia. Considerato perduto, fu "riscoperto" nel 2001 da Francesco Petrucci, forse il più grande studioso vivente dell'opera del grande maestro, l'attribuzione del quale è stata largamente condivisa dalla pressoché totalità degli storici dell'arte, ed è attualmente conservato nel terminal 1 dell'Aeroporto di Roma Fiumicino a Roma.

Gesù Cristo, il Salvatore, è raffigurato «più grande del naturale» (103 cm) con la mano destra leggermente sollevata, come in atto di benedire. Bernini attribuiva particolare importanza a questo «divino simulacro» che egli chiamava il suo «beniamino», cui dedicò «tutti gli sforzi della sua cristiana pietà e dell'arte medesima». Dai contemporanei fu considerata un'opera straordinaria degno testamento dell'eccezionale carriera dell'artista. Per Bernini l'opera mancava «di vivacità e tenerezza e delle altre buone qualità dell'operar suo» a causa dell'età avanzata

Francesco Castelli detto Borromini

(Bissone (Lugano), 1599 - Roma, 1667)

Le architetture di Borromini sono affascinanti, suggestive e spregiudicate, ma a differenza di quelle berniniane sono difficilmente comprensibili.
Ciò in parte è dovuto al modo di concepire l'arte (ed anche l'architettura) da parte del Bernini, cioè arte della retorica, della comunicazione chiara e convincente.
Borromini impersona la tendenza trasgressiva dell'architettura, quella che abbandona definitivamente le certezze rinascimentali dei moduli per esplorare il mondo fantasioso delle forme geometriche che ruotano, interagiscono tra loro dando vita a spazi mai prima immaginati. Quella di Borromini è infatti un'architettura di movimento, nel senso che aspira costantemente ad una condizione di "equilibrio dinamico"



Iniziata la carriera di intagliatore di pietre, si trasferì ancora giovane a Milano presso lo zio materno con il quale cominciò il proprio apprendistato nella grande **fabbrica del Duomo di Milano** allora diretta dall'architetto Francesco Maria Ricchino. Al suo arrivo a Roma, nel 1619, troviamo al cognome Castelli l'aggiunta del nome Borromino o Borromini, interpretato da alcuni come un omaggio alla famosa famiglia Borromeo, dai cui feudi egli proveniva, oppure, secondo altri, per la sua profonda devozione a **San Carlo Borromeo**; del resto già lo zio paterno era noto come Brumino, e inoltre tale aggiunta era una maniera per differenziarsi dai numerosi Castelli presenti a Roma; cominciò a firmarsi definitivamente Francesco Borromini dal 1629 alla morte di Carlo Maderno, suo parente per parte di madre, per il quale iniziò a lavorare come **primo assistente** nei suoi cantieri della basilica di **San Pietro in Vaticano**, di **Sant'Andrea della Valle** e di **Palazzo Barberini**.



Alla morte del Maderno (autore della facciata e della navata longitudinale della basilica di San Pietro) le sue attese di essere nominato architetto delle fabbriche portate avanti da questi, vennero frustrate con la nomina a tale ruolo di **Gian Lorenzo Bernini** il quale, acerbo allora di architettura, **lo confermò quale primo assistente, delegandogli di fatto la resa progettuale e strutturale delle proprie idee e disegni**, collaborazione che possiamo ammirare nel corpus di disegni relativi al citato Palazzo Barberini, in cui si osserva la stretta simbiosi tra i due, pur riuscendo sempre a identificare l'opera dell'uno e dell'altro.

Capolavoro in questo palazzo è l'elegante **scalone elicoidale** caratterizzato dallo schiacciamento della balaustra nella sua progressione verso l'alto.





Scala elicoidale

1633-1634

Palazzo Barberini



La scala, progettata da Francesco Borromini, serve l'ala sud del palazzo, ed è complementare a quella del Bernini, secondo un principio non solo estetico, ma anche distributivo e funzionale.
Accessibile dal porticato esterno, conduceva agli ambienti del cardinale Francesco Barberini ed era destinata a una circolazione più privata.
È elicoidale, quindi segue il principio dell'avvitamento attorno a un'asse di rotazione, ed è a pianta ovale, ovvero presenta uno schiacciamento in senso longitudinale, consentendo una salita più agevole rispetto alle scale a pianta circolare.

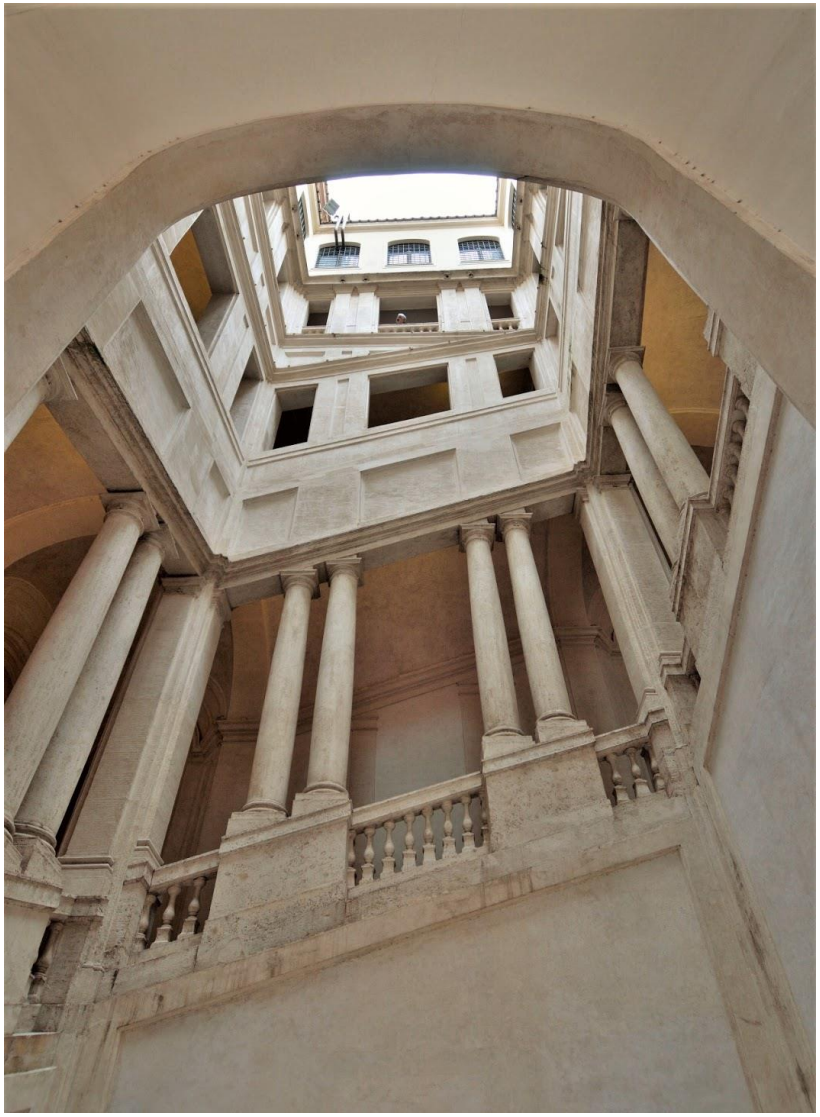
La luce entra dall'oculo in cima e dalle finestre della facciata. Nel progetto iniziale la scala terminava con una rampa libera, poi viene in seguito sopraelevata rispetto all'ultimo piano del palazzo per ospitare la ricca biblioteca del cardinale Francesco, oggi trasferita in Vaticano.

Scalone quadrato

Bernini, 1630 circa

Palazzo Barberini





Secondo la tradizione spetterebbe a Gian Lorenzo Bernini il disegno dello scalone a pozzo quadrato nel progetto di ampliamento di palazzo Sforza, comprato dai Barberini nel 1625 per essere destinato ad abitazione principale della famiglia. Contrapposto a quello elicoidale di Francesco Borromini, sia per posizione all'interno del palazzo che per impostazione stilistica, il progetto di Bernini doveva tener conto di una più complessa articolazione di livelli perché si inseriva nella preesistente ala settentrionale dell'edificio Sforza. Partendo dal piano più basso lo scalone doveva infatti collegare l'ingresso principale sul cortile della Cavallerizza (distrutto nel Novecento per la creazione di via Barberini) con la già esistente scalinata che conduceva al livello del giardino e poi salire al piano nobile, e al piano superiore. Bernini riuscì a superare le difficoltà enfatizzando le proporzioni monumentali e lo stile aulico richiesti dalla committenza.

A partire dal 1634 l'artista divenne architetto indipendente, ma sin dal 1632 Gian Lorenzo Bernini aveva fatto sì che il **collega – rivale ottenesse la carica di architetto della Sapienza, l'antica Università di Roma**. Questo, comunque, fu un modo per poter accelerare la rottura della loro collaborazione, già fortemente intaccata per la convinzione di Francesco che Bernini non solo si attribuisse meriti che non erano suoi, ma lo raggirasse su questioni di denaro.

Nell'esercizio della professione il Borromini produsse una gran mole di disegni dei quali fu gelosissimo. Tale grande amore lo portò addirittura a distruggerne molti incendiandoli qualche tempo prima di morire.

Egli infatti **morì suicida a Roma**, dopo una notte di disperazione e sofferenze, il 3 agosto del 1667.





San Carlo alle Quattro Fontane

1634– 1641

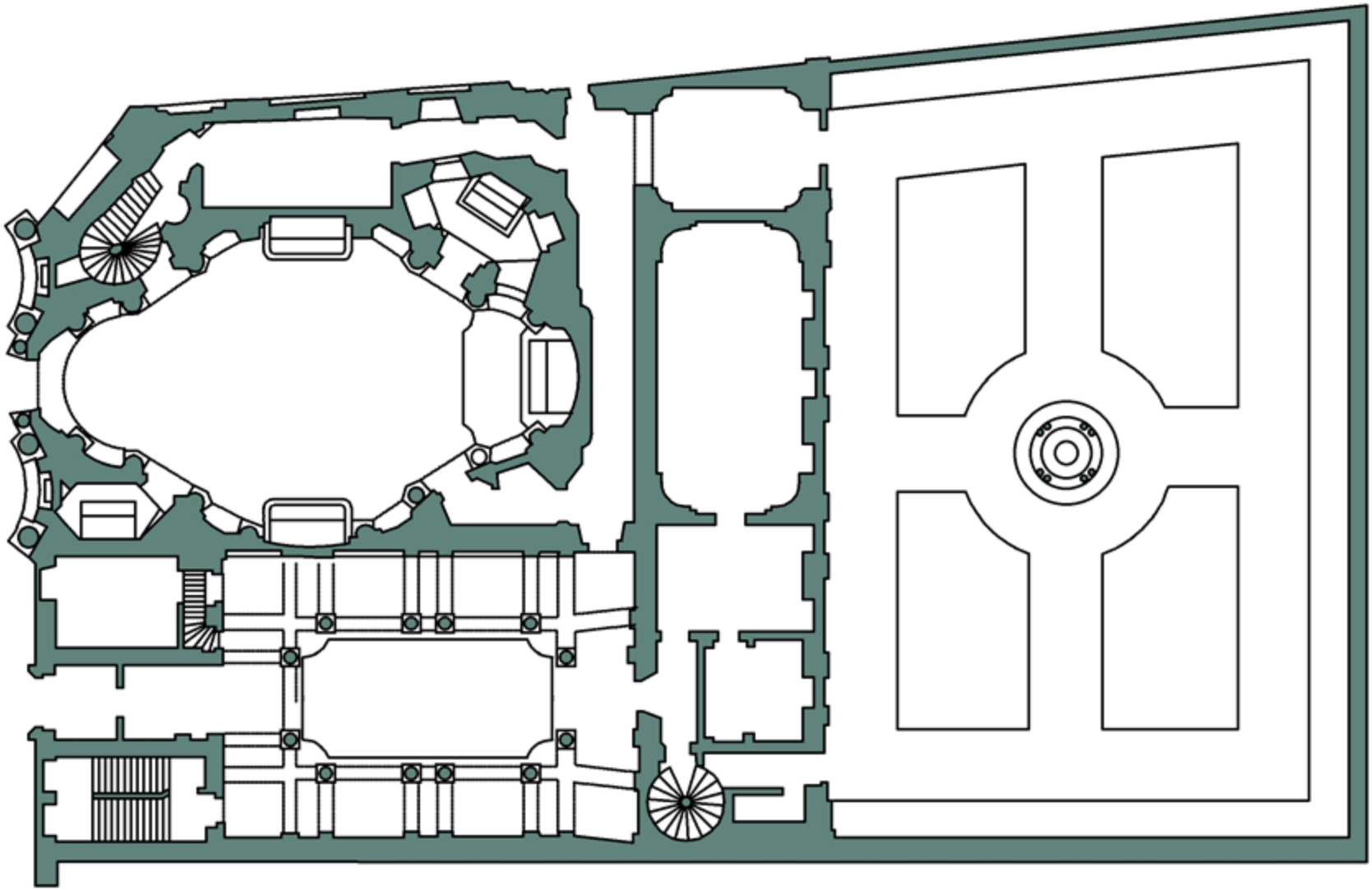
Roma

Nel 1634 ottenne il suo primo lavoro personale, la costruzione della chiesa di

San Carlo alle Quattro Fontane (San Carlino) e dell'annesso convento. Questo fu organizzato intorno ad un minuscolo chiostro di forma rettangolare e con gli angoli smussati e leggermente convessi.

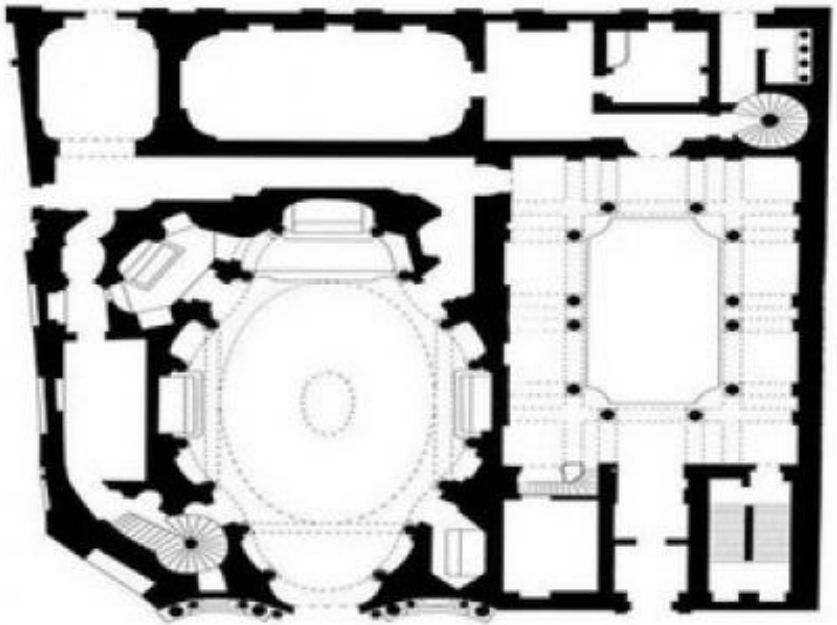
La piccola chiesa venne edificata con una pianta complessa ideata intorno a forme triangolari, aprendo quattro grandi nicchie attorno al setto murario in modo da creare un continuo e ondulato trapasso tra superfici concave e convesse, la cupola ovale fu rivestita con cassettoni di varie forme che rimpiccioliscono verso il centro in modo da aumentare l'impressione di altezza e posta arretrata rispetto al cornicione decorato da una corona fiammeggiante, facendola così apparire come non poggiante sull'architettura sottostante e enfatizzandone la simbologia di "cielo". L'ambiente è illuminato da una luce diffusa proveniente sia dalla lanterna che da finestre aperte sul tamburo, nascoste all'interno dal fregio in stucco sopra l'imposta della cupola.







Il minuscolo chiostro ha pianta mistilinea derivata da un ottagono: gli ambienti si suddividono su due ordini di loggiati. Quello inferiore è composto da serliane, mentre quello superiore, ornato da semplici colonne, è abbellito da una balaustra a 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.







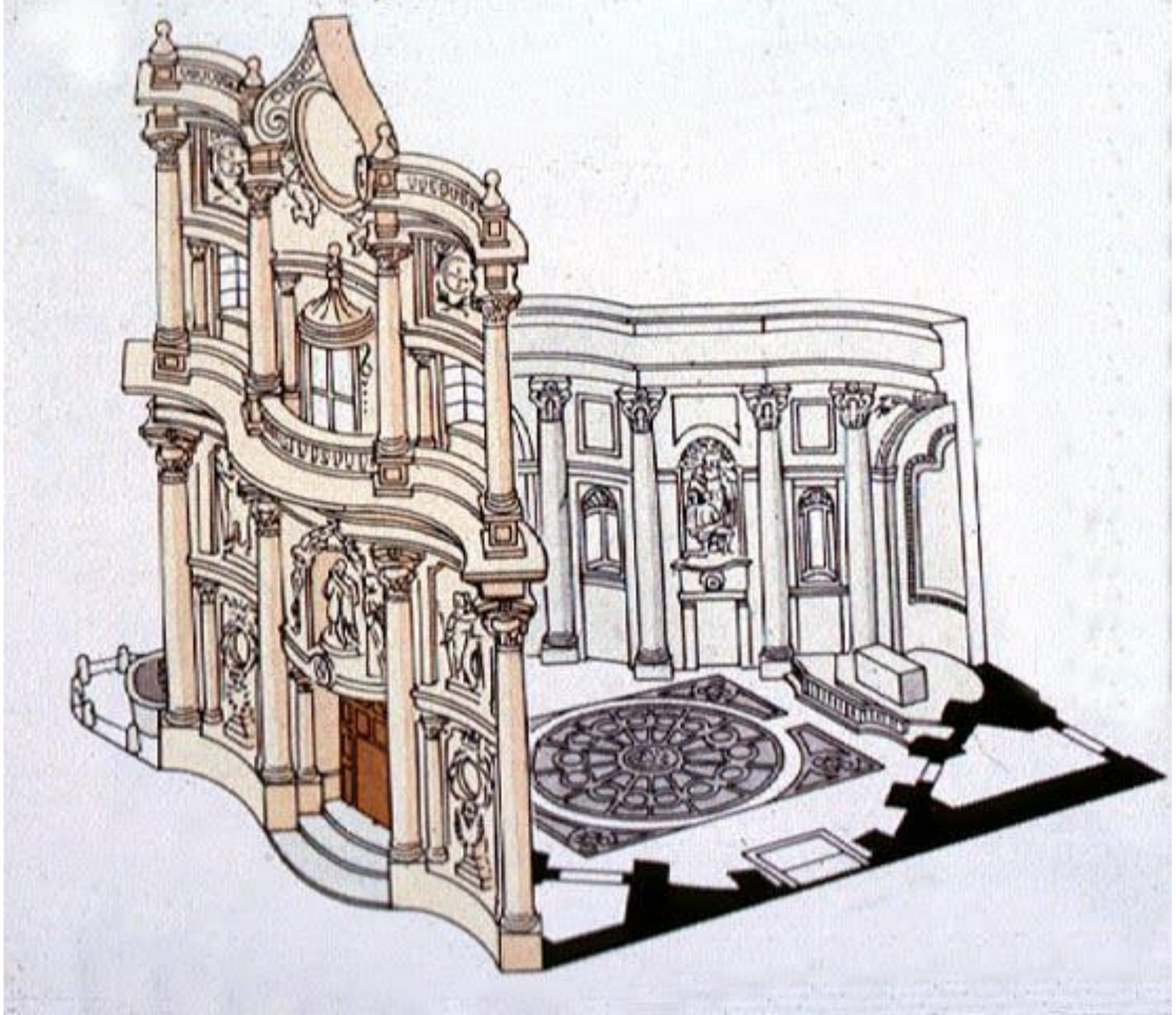




La chiesa è a pianta mistilinea e le parti corrispondenti ai vertici sull'asse maggiore sono concluse da absidi semicircolari; come una sovrapposizione di una pianta a croce greca allungata e di un'ellisse, costruita geometricamente a partire dalla forma di due triangoli equilateri con le basi sull'asse trasversale. Il movimento ondulatorio dei muri e il ritmico alternarsi a forme sporgenti e rientranti danno luogo a un palpitante organismo plastico, la cui forma viene sottolineata dall'assenza di sontuose decorazioni. Una particolarità riguarda la presenza ricorrente di elementi riuniti a tre a tre: questo numero ricorda la Trinità.



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. Egli 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 sopra al portale d'ingresso in cui le colonne sono due cherubini le cui ali vanno ad unirsi e creare una copertura alla statua. La facciata culmina con un medaglione ovale a superficie concava sorretto da angeli in volo, un tempo ospitante l'immagine di San Carlo.




ITATIS·ET·D·CAROLI·M·D
INHONO



post 1667-77

1634-65


INHONOREMSSTRINITATISETDCAROLIMDCLXVII

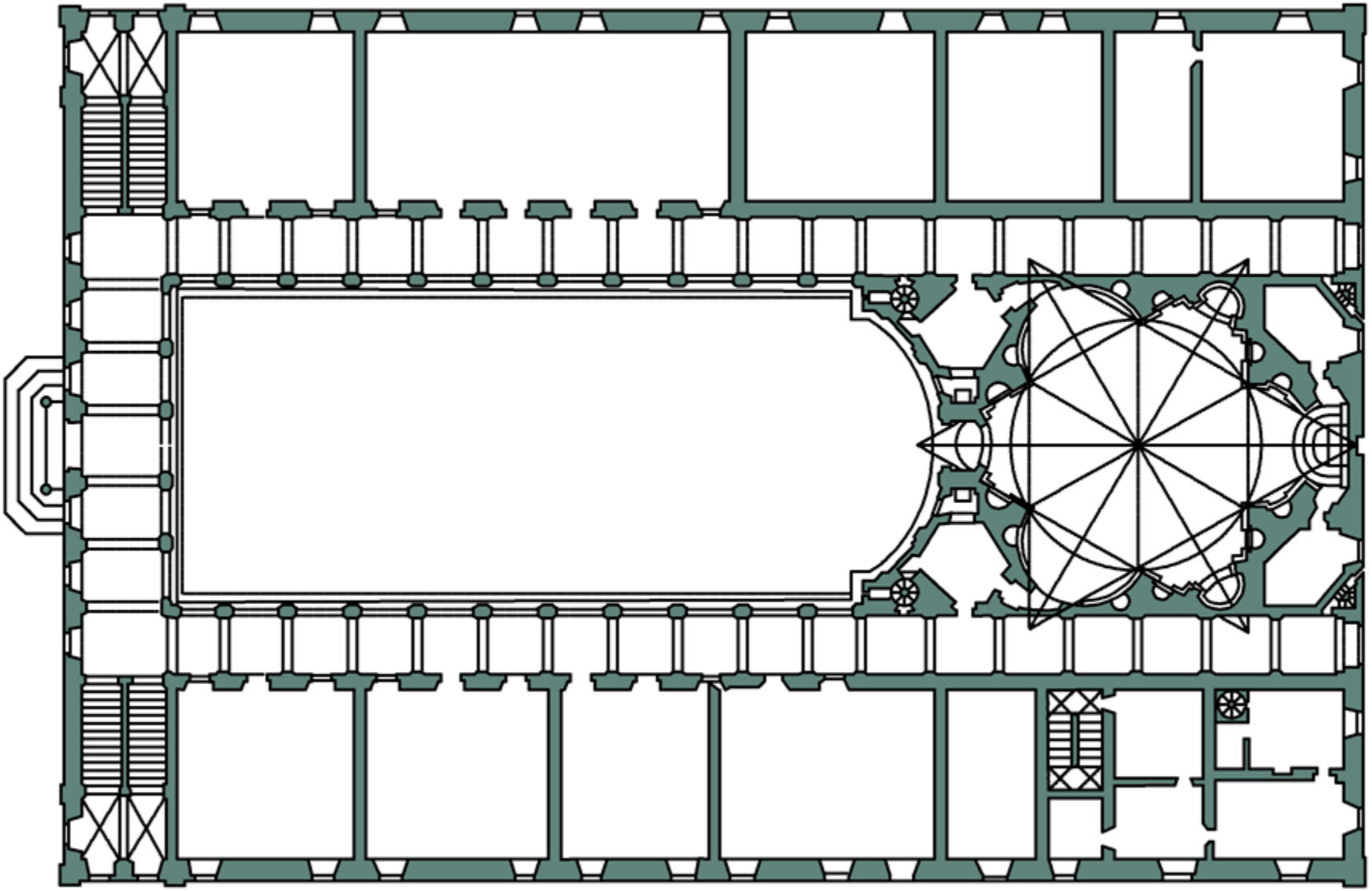




Chiesa di Sant’Ivo alla Sapienza

1642 e il 1660

Roma



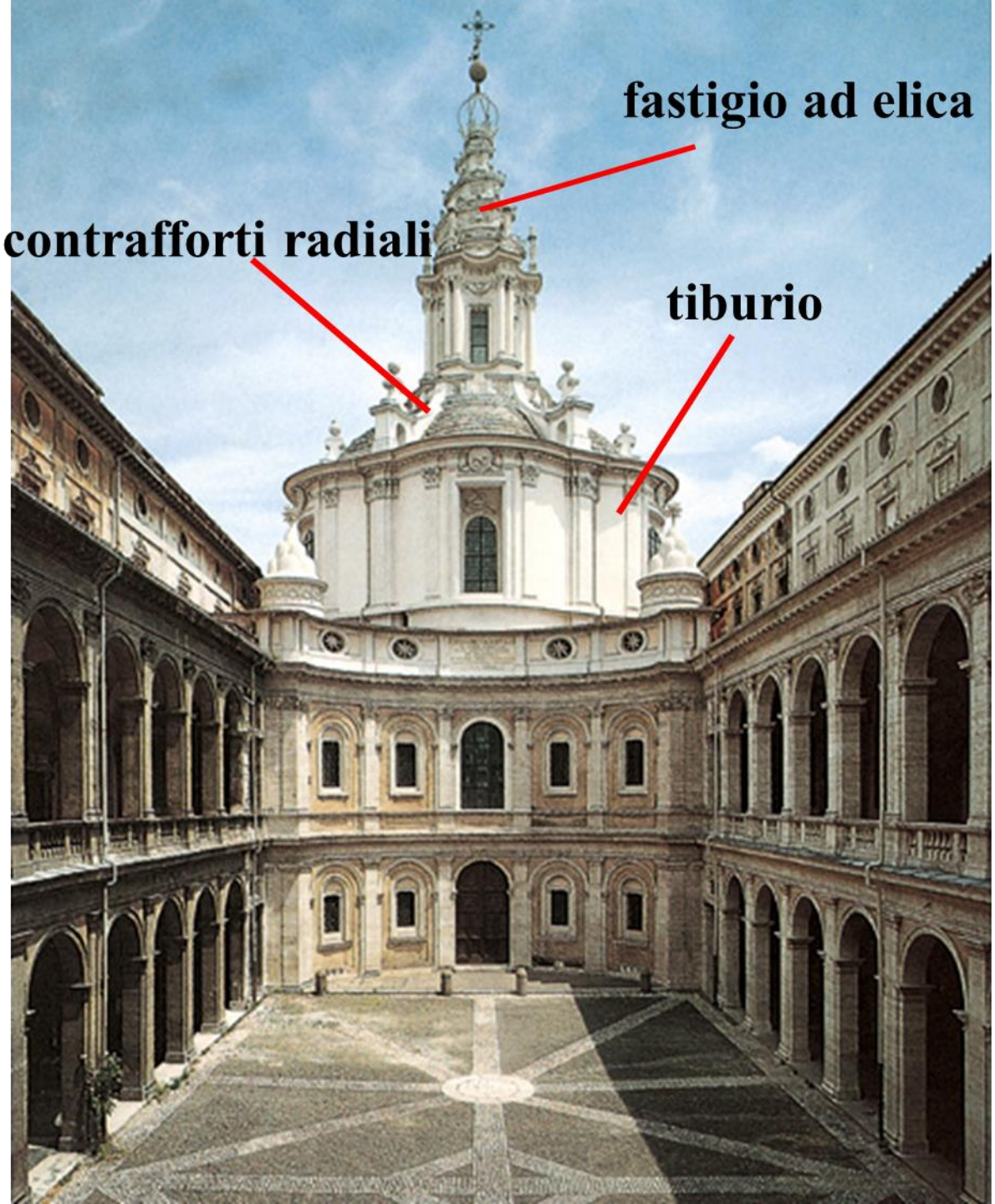


Nel 1632 Francesco Borromini divenne architetto della Sapienza e cominciò ad occuparsi della chiesa che doveva sorgere all'interno del complesso universitario.
I lavori iniziano solo nel 1643 proseguirono per oltre vent'anni. La prima fase costruttiva fu dal 1643 al 1655 quando la chiesa si trovava ancora al grezzo e con edifici estranei addossati. Dopo un'interruzione, i lavori ripresero nel 1659, con il completamento della chiesa, la realizzazione della Biblioteca universitaria Alessandrina e delle facciate su piazza sant'Eustachio e via dei Canestrari. Nel 1660 la chiesa fu consacrata, anche se i lavori proseguirono ancora per qualche anno. La biblioteca fu invece completata dopo la morte di Borromini.



Sant'Ivo alla Sapienza fu tema difficilissimo per Borromini, condizionato dalla preesistenza del palazzo e del cortile già realizzati che lasciavano uno spazio grossolanamente quadrangolare molto limitato per far sorgere la chiesa. la pianta centralizzata, mistilinea, disegna una sorta di stella a sei punte, e le mura ne ricalcano il perimetro.

La parete è divisa da una serie di lesene scanalate, delle sottilissime cornici orizzontali, che sottolineano gli spigoli interni concavi e convessi della chiesa; sopra questa fascia vi è una cornice non eccessivamente aggettante, con funzioni di trabeazione, in cui ritroviamo il motivo del soffitto leggermente concavo, già visto nel San Carlino.


fastigio ad elica
contrafforti radiali
tiburio



corona fiammeggiante

fastigio ad elica


CLEMENS·XII·PONT·MAX·ANNO·V
CHRISTO·SALVATORI
IN·HON·SS·IOAN·BAPT·ET·EVANG·

È la prima delle quattro basiliche papali maggiori (di epoca paleocristiana) e la più antica e importante basilica d'Occidente. Sita sul colle del Celio, la basilica e il vasto complesso circostante (comprendente il Palazzo Pontificio del Laterano, il Palazzo dei Canonici, il Pontificio Seminario Romano Maggiore e la Pontificia Università Lateranense) godono dei privilegi di extraterritorialità riconosciuti dallo Stato italiano alla Santa Sede che pertanto ne ha la piena ed esclusiva giurisdizione. A Borromini l'incarico venne dal papa Innocenzo X Pamphìlj nel 1646 in concomitanza con i preparativi per il Giubileo del 1650.

L'architetto trattò l'edificio come una reliquia racchiudendola in un prezioso reliquario in muratura. Né rinforzò le strutture inglobandole nelle nuove, rendendole visibili a tratti come un corpo sacro viene mostrato con moderazione. Ciascun pilastro viene sottolineato da lesene gigantesche sorreggenti la trabeazione che si interrompe per lasciare spazio alle aperture finestrate.

Il Borromini racchiuse le colonne dell'antica navata centrale in nuovi pilastri, alternati ad archi, sui quali collocò delle nicchie a forma di tabernacolo, riutilizzando parte delle colonne in marmo verde antico che sostenevano le volte delle navate laterali. All'interno delle nicchie si trovano le **monumentali statue dei 12 Apostoli tra le quali spiccano San Pietro, San Paolo e San Giovanni Evangelista.**














CLEMENS·XII·PONT·MAX·ANNO·V
CHRISTO·SALVATORI
HON·SS·IOAN·BAPT·ET·EVANG



Stampa del 1752 raffigurante la basilica, il palazzo e l'obelisco

La basilica in una pubblicazione del 1864





Pietro da Cortona

1597-1669

Nato nel 1597 a Cortona da una famiglia di modesti artigiani, si formò inizialmente presso il pittore fiorentino Andrea Còmmodi che poi lo introdusse alla scena romana. Fu un artista del primo Barocco; troviamo suoi lavori soprattutto nel campo dell'affresco decorativo e della pittura. Durante il papato di Urbano VIII (di cui fece un ritratto) fu uno dei principali architetti operanti a Roma, insieme a Bernini e a Borromini. Pietro Berrettini progettò il Palazzo Pontificio di Castel Gandolfo per come lo conosciamo oggi.





Trionfo della Divina Provvidenza

1632-1639

Palazzo Barberini, Roma

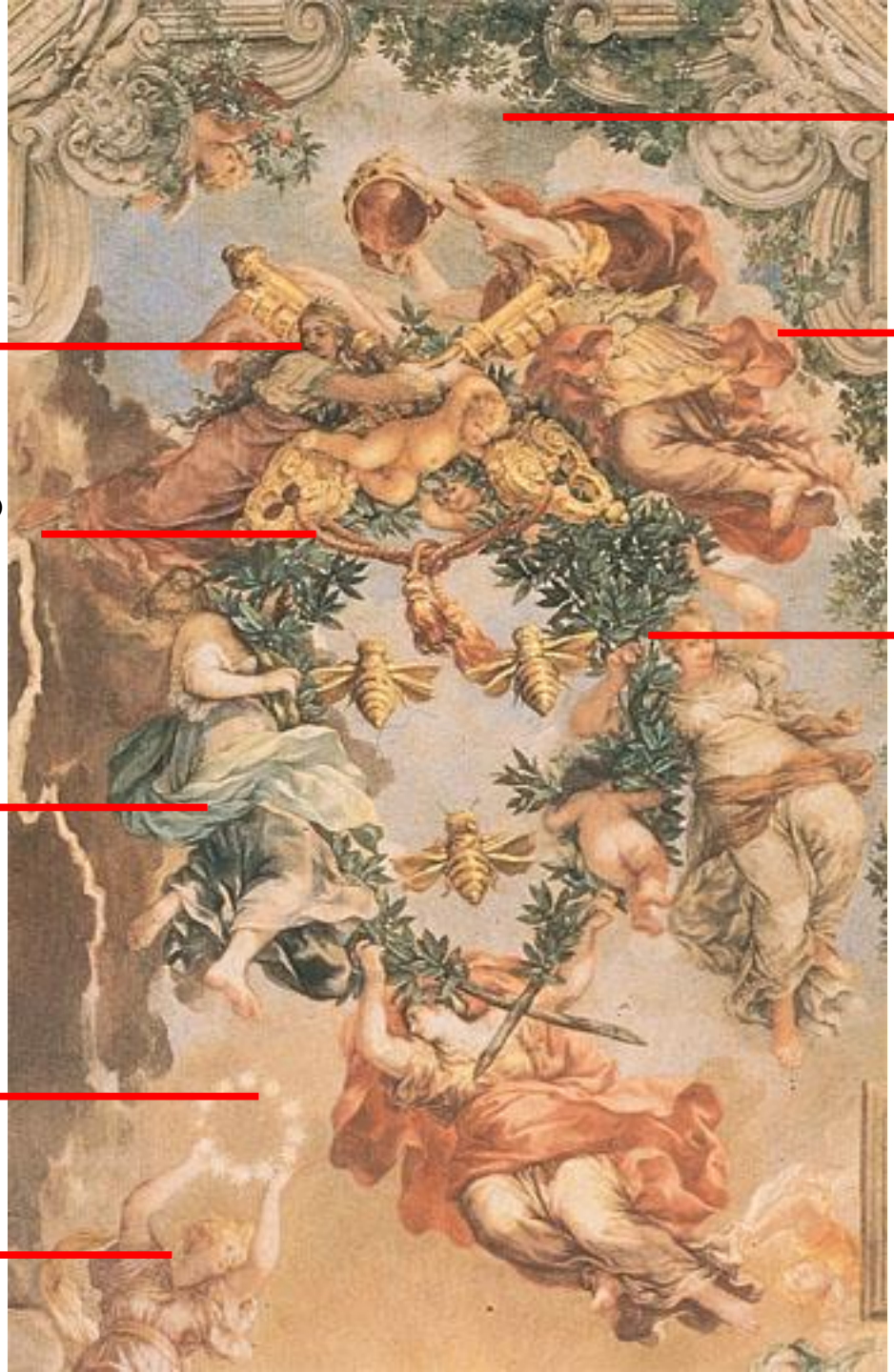
Realizzato tra il 1632 e il 1639, l'affresco rappresenta simbolicamente la Divina Provvidenza che, al centro di una complessa e movimentata allegoria, fa incoronare dall'Eternità lo stemma gentilizio della famiglia Barberini. Questo, caratterizzato da tre api dorate entro una ghirlanda d'alloro – simbolo di concordia e operosità nella gloria – è sorretto dalle Virtù teologali, a loro volta inserite in un fantasioso affollarsi di figure simboliche. L'artista proietta liberamente la propria fantasiosa visione sullo sfondo chiaro del cielo, come se si trattasse di un'ardita scenografia teatrale, nel cui spazio realtà e finzione si inseguono e si confondono di continuo, creando di volta in volta stupore, incredulità e meraviglia

Mai era stato rappresentato un colloquio a così alto livello fra i simboli della gloria terrena e quelli divini della religione cattolica a gloria di una famiglia. La grandiosa macchina decorativa, estesa per oltre 600 mq., è presentata come una vibrante massa in movimento. In essa viene sancito il superamento dell'illusionismo prospettico rinascimentale basato sulle leggi della geometria proporzionale fondata sull'uomo "a misura di tutte le cose", per affermare una nuova concezione spaziale dove l'uomo "si perde nell'infinità dell'universo".



Divina Provvidenza, attorniata da Giustizia, Misericordia, Sapienza, Verità, Pudicizia e Bellezza, sovrasta Crono e le Parche che simboleggiano rispettivamente il tempo e il destino degli uomini





La Tiara papale di Urbano VIII

personificazione della Gloria

personificazione di Roma

Corona d'alloro simbolo d'immortalità

Api, emblema della Divina Provvidenza e della fam. Barberini

Virtù teologali: Fede, Speranza e Carità

Corona di 12 stelle

Immortalità