

Il “Secondo Rinascimento” a Roma



IL CENTRO DELL'ARTE EUROPEA

Grazie a una **ricca e varia committenza religiosa** e borghese che richiama **artisti da tutta Italia**, a cavallo **tra il XVI e il XVII secolo**, Roma vive una stagione artistica così intensa da essere definita “**Secondo Rinascimento**”.

In questa fase si sviluppano due principali linee artistiche che prendono le **distanze dal Manierismo** ispirandosi ai principi di **chiarezza e semplicità**:

- la **linea naturalista** rappresentata da **Caravaggio**;
- la **linea classicista** rappresentata da **Annibale Carracci**.



>> Carlo Maderno, *Cappella Cerasi*, 1600-1601. Roma, *Santa Maria del Popolo*. Pala centrale di Annibale Carracci e tele laterali di Caravaggio.

CARAVAGGIO

Michelangelo Merisi detto **Caravaggio** (1571-1610) è un pittore di origini lombarde che **rinnova** in maniera radicale la **pittura cinquecentesca**. Si forma sull'**esempio dei pittori lombardi**, da cui apprende l'attenzione per la **realtà quotidiana** e per una **religiosità semplice**. All'inizio degli anni Novanta del Cinquecento va a **Roma**, entrando nella bottega del pittore manierista **Cavalier d'Arpino**. Qui sviluppa il suo **linguaggio naturalistico** studiando i grandi **maestri del primo Cinquecento** e le opere dell'**antichità classica**.

IL BACCO

- una delle prime tele del periodo romano è il *Bacco*, in cui Caravaggio rappresenta il dio del vino come un **giovane popolano**: probabilmente, infatti, è il ritratto di un amico che gli fa spesso da modello
- il ragazzo è raffigurato **ubriaco**, con le **unghie sporche**, in parte coperto da un lenzuolo, con una **corona di rami di vite in testa** e un calice di vino in mano
- Caravaggio **rappresenta la realtà così com'è**: lo vediamo in particolare nel canestro di frutta, in cui si trovano anche **foglie secche e frutti marci o bacati**



>> Caravaggio, *Bacco*, 1598 ca. Olio su tela, 95x85 cm. Firenze, Galleria degli Uffizi.

RIPOSO DURANTE LA FUGA IN EGITTO

Sentimento religioso e naturalismo convivono anche nel *Riposo durante la fuga in Egitto*.

La Sacra Famiglia è qui rappresentata nella sua semplice e umile umanità: San Giuseppe, segnato nel volto dall'età, è seduto su un grande sacco con un fiasco ai piedi; egli regge lo spartito all'angelo mentre Maria si è assopita china sul bimbo, un braccio abbandonato sulle ginocchia.

A posare per la figura sacra fu probabilmente una cortigiana nota nella Roma del tempo.

Il **paesaggio** in cui sono inseriti, uno dei rari realizzati dal pittore, è immerso in tonalità di verdi, bruni e gialli di ascendenza veneziana. Il centro che diffonde luce all'intero dipinto è l'angelo, nelle sue eleganti linee classiche, figura trascendentale eppure calata nella **quotidianità dell'evento**.



>> Caravaggio, *Riposo durante la fuga in Egitto*, 1597.
Olio su tela, 135,5x166,5 cm. Roma, Galleria Doria Pamphilj.

LA CAPPELLA CONTARELLI

Il **1599** rappresenta una svolta per l'attività di Caravaggio: infatti, ottiene la **prima importante commissione pubblica**, ovvero **tre grandi tele a olio** per la **Cappella Contarelli** nella *Chiesa di San Luigi dei Francesi* a Roma.

Le tele condensano la **vita di San Matteo** in tre unici momenti: la vocazione, la scrittura del Vangelo e il martirio.

Tutti e tre gli episodi sono rappresentati nella loro **verità e quotidianità** e sono illuminati da **lampi di luce** che **rivelano le figure immerse nel buio**.

>> Caravaggio, *San Matteo e l'angelo*, 1602. Olio su tela, 295x195 cm. Roma, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli. Versione definitiva.



LE DUE VERSIONI DELLA PALA CENTRALE

La **pala centrale** con **San Matteo e l'angelo** raffigura il santo impegnato nella scrittura del suo Vangelo sotto la guida dell'angelo.

La **prima versione** dell'opera raffigurava **San Matteo** come un vecchio contadino, con una tunica corta e con i piedi grossi e sporchi in primo piano; inoltre, un **angelo dolcissimo** guidava la mano del santo in modo **eccessivamente sensuale**. Per questi motivi fu **ritenuta poco appropriata e rifiutata dai committenti**.

Nella **seconda versione approvata dai committenti**, invece, **San Matteo** è rappresentato come un **vecchio saggio** con una **lunga tunica**; **l'angelo** è **sospeso in aria** e con il gesto delle mani gli indica i concetti e gli eventi più importanti da ricordare.

>> Caravaggio, *San Matteo e l'angelo*, 1602. Olio su tela, 295x195 cm. Roma, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli. Prima versione dell'opera, andata distrutta durante la Seconda Guerra Mondiale.



IL MARTIRIO DI SAN MATTEO

Di maggiore dinamismo e complessità è il **Martirio di San Matteo**. La composizione è costruita sull'evento drammatico colto nell'attimo culminante in cui il santo ormai a terra cerca inutilmente di difendersi dal sicario mandato dal re Hirtacus a impedire che Matteo prosegua la sua opera di proselitismo.

La luce svolge una funzione costruttiva essenziale: su sfondo buio, essa si irradia dal centro della scena, scatenando forti contrasti con le tenebre che disegnano i volumi e mettono in risalto le linee di tensione, le contrazioni dei corpi e le espressioni di terrore degli astanti.

>> Caravaggio, *Martirio di San Matteo*, 1599-1600. Olio su tela, 323x343 cm. Roma, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli.

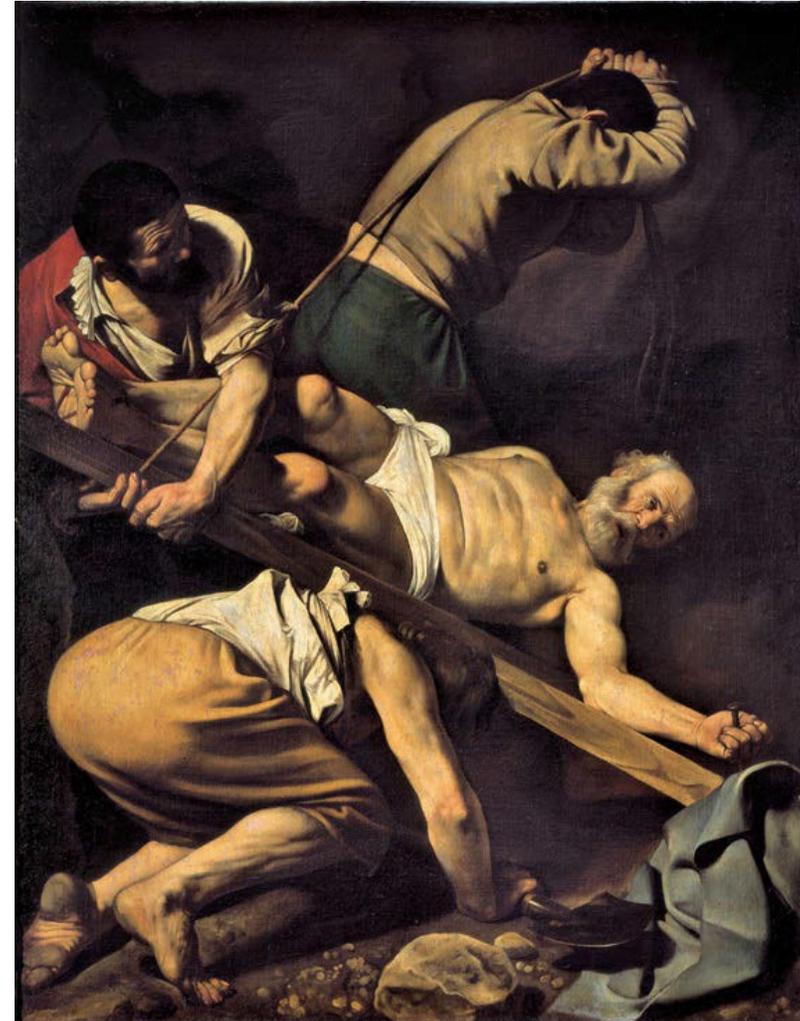


CAPPELLA CERASI - CROCIFISSIONE DI SAN PIETRO

Immediatamente successivi ai lavori della *Cappella Contarelli* sono i due quadri che Caravaggio dipinse nel 1600-1601 per la **Cappella Cerasi** nella *Chiesa di Santa Maria del Popolo*.

Nella **Crocifissione di San Pietro** Caravaggio blocca come in un fotogramma il momento in cui tre uomini stanno issando con fatica la croce sulla quale è inchiodato San Pietro. Come nella tela con la *Caduta di San Paolo*, la particolare strutturazione compositiva e l'imponenza delle figure, molto ravvicinate, vanno lette anche in funzione del punto di vista dello spettatore, che si trova a osservarle di scorcio, da una posizione laterale. Qui le parti sono organizzate in modo essenziale sulle **due diagonali**, che obbligano lo sguardo a soffermarsi sui corpi in tensione, crudamente colti nello sforzo fisico che stanno compiendo.

>> Caravaggio, *Crocifissione di San Pietro*, 1600-1601.
Olio su tela, 230x175 cm. Roma, Santa Maria del Popolo, Cappella Cerasi.



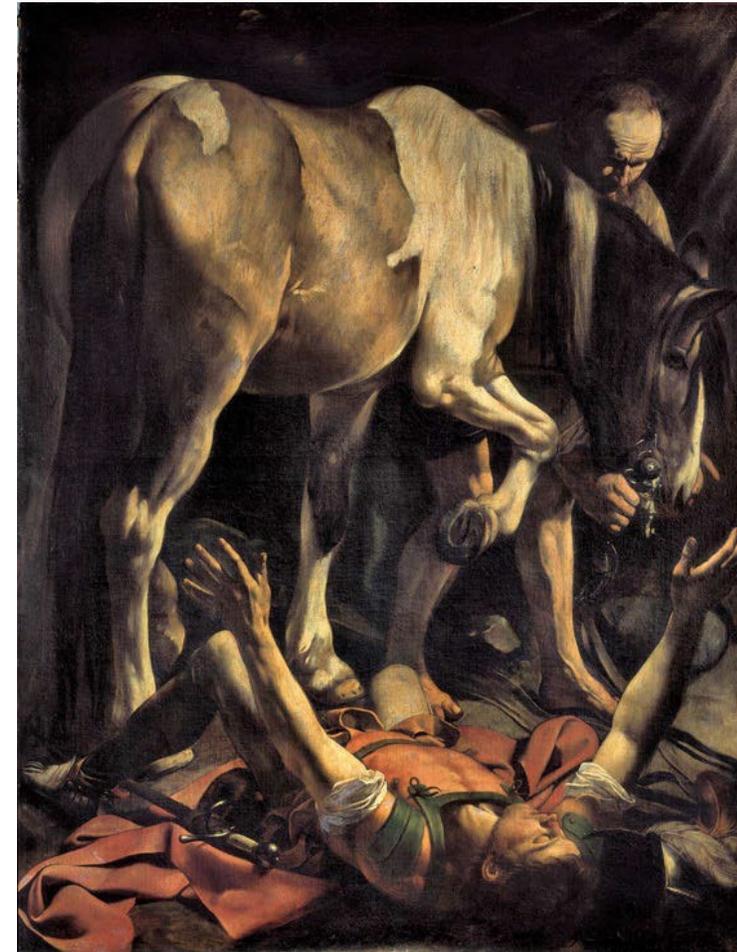
CAPPELLA CERASI - CADUTA DI SAN PAOLO

Nella ***Caduta di San Paolo***, la luce proveniente dall'alto lambisce il cavallo e investe il corpo e il volto del santo, fissato in un inedito scorcio: il dorso dell'animale, che abbassa il muso, e le braccia levate del cavaliere disarcionato disegnano un cerchio luminoso a immagine della Grazia che discende sul peccatore, aprendo la via della conversione.

Nel dipinto **c'è azione, non c'è storia**. Non si assiste ad alcuna manifestazione del sacro e la dimensione religiosa è tutta interiore, dietro gli occhi chiusi del santo. Tutt'intorno la vita di ogni giorno continua nel suo svolgersi usuale.

>> Caravaggio, *Caduta di San Paolo*, 1600-1601.

Olio su tela, 230x175 cm. Roma, Santa Maria del Popolo, Cappella Cerasi.



CENA IN EMMAUS

A questi anni risale anche la prima versione della **Cena in Emmaus**, tema su cui l'artista ritornò cinque anni dopo, al volgere del suo soggiorno romano. L'episodio evangelico narra di Cristo che si rivela a due discepoli, ignari della sua risurrezione, nel gesto di benedire e spezzare il pane.

Caravaggio sceglie di rappresentare **l'attimo della rivelazione**. È una frazione di tempo brevissima: il discepolo a sinistra si solleva sui braccioli della sedia, che slitta all'indietro, l'altro allarga le braccia nel gesto eloquente dello stupore e dello sconvolgimento. Solo l'oste mantiene uno sguardo ottuso.

Caravaggio non narra storie ma fissa attimi salienti, per cui le immagini diventano "luoghi" di condensazione delle storie stesse; bloccate nello spazio, esse non chiedono di essere completate con un prima e un dopo.



>> Caravaggio, *Cena in Emmaus*, 1601. Olio su tela, 141x196,2 cm. Londra, National Gallery.

LA DEPOSIZIONE NEL SEPOLCRO

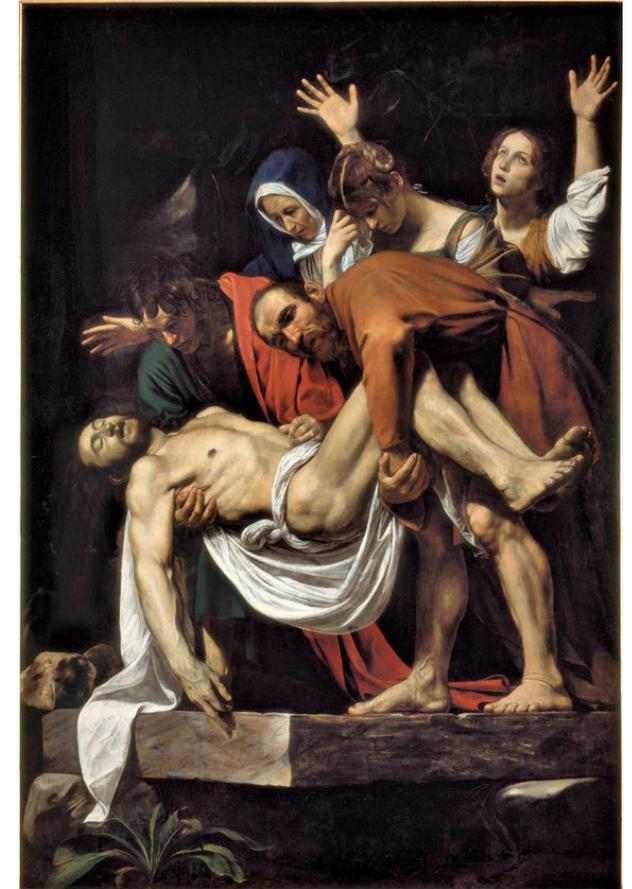
Tra il **1602** e il **1604** Caravaggio dipinge la *Deposizione nel sepolcro* per la Chiesa di Santa Maria in Vallicella a Roma. Il contrasto tra luce e ombra, già presente nelle prime opere del pittore, qui è ancora più intenso e drammatico e modella il gruppo dei personaggi, mettendone in evidenza la composizione ascendente.

Il **corpo di Cristo**, che nella posizione cita la *Pietà Vaticana* di Michelangelo, è quello di un vero cadavere: Caravaggio, infatti, con grande realismo rappresenta le labbra bluastre, il pallore della pelle e la pesantezza del corpo morto.

Molto **realistico** è anche Nicodemo, l'uomo più vecchio che sostiene il corpo di Gesù abbracciandogli le ginocchia, accanto a San Giovanni Evangelista: infatti, ha l'aspetto di un contadino col volto segnato, le vesti povere e i piedi nudi.

Caravaggio è promotore di una **Chiesa povera**, perciò le sue opere hanno come protagonisti gli umili, gli unici che **Dio illumina con la luce della salvezza**. I personaggi femminili esprimono il loro dolore con una varietà di gesti:

- **Maria**, con il volto segnato dalle rughe, esprime un dolore lacerante ma contenuto;
- **Maddalena** piange chiusa in se stessa;
- **Maria di Cleofa** alza le braccia al cielo in preghiera.



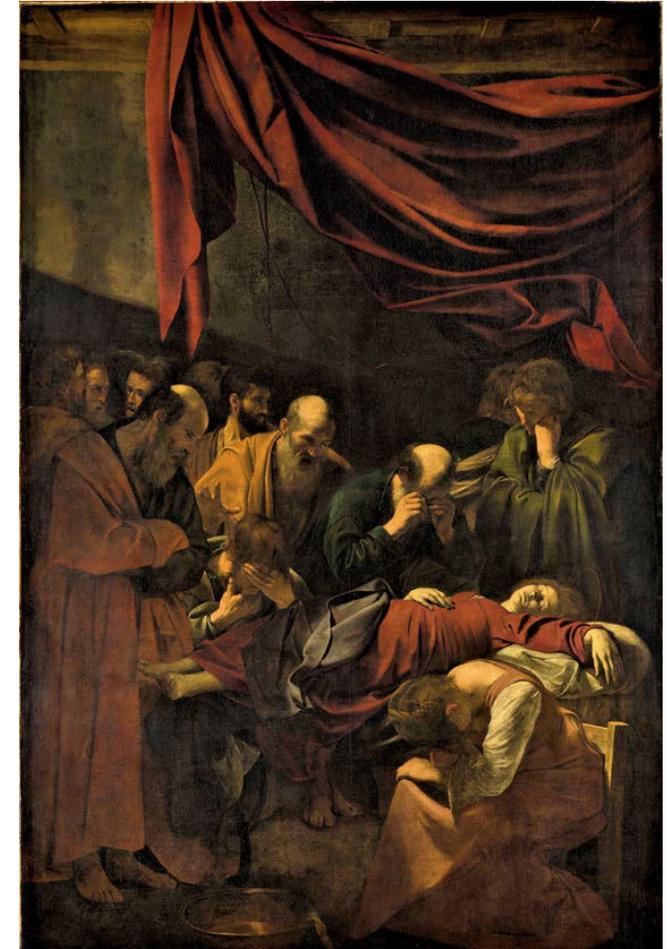
>> Caravaggio, *Deposizione nel sepolcro*, 1603-1604. Olio su tela, 306x214 cm. Roma, Pinacoteca Vaticana.

LA MORTE DELLA VERGINE

Caravaggio dipinge la tela con la ***Morte della Vergine*** per la Chiesa di *Santa Maria della Scala* a Roma. L'opera viene però **respinta dai frati Carmelitani**, perché **ritenuta poco decorosa**, e subito acquistata dal duca di Mantova. Lo scandalo deriva dal soggetto del dipinto: **Maria non ha niente di sacro**, ma si presenta come una popolana, con i piedi nudi fino alle caviglie. Addirittura, ai tempi di Caravaggio, si diffonde la voce che il pittore abbia ritratto dal vero il **cadavere di una prostituta affogata** nel Tevere, forse per la presenza del **ventre rigonfio**, tipico in caso di annegamento.

Ma oggi la critica interpreta diversamente il rigonfiamento del ventre di Maria, come un omaggio alla sua miracolosa maternità.

Collocato all'interno di un'ambientazione povera e buia, il corpo della Vergine è circondato dagli Apostoli e dalla Maddalena in abiti modesti, con i piedi scalzi e una gestualità semplice e naturale che esprime un dolore molto umano. Caravaggio rappresenta così una **scena intima e familiare** che testimonia la presenza di Dio nell'esperienza quotidiana degli umili e dei poveri.



>> Caravaggio, *Morte della Vergine*, 1601-1606. Olio su tela, 369x245 cm. Parigi, Musée du Louvre.

LA DECOLLAZIONE DEL BATTISTA

Nel **1606 Caravaggio uccide**, nel corso di una rissa, il giovane Ranuccio Tommasoni. Questo evento cambia la vita di Caravaggio: l'accusa di omicidio e la condanna a morte lo costringono a **fuggire da Roma** e a vivere gli ultimi anni della sua vita da fuggiasco tra Napoli, Malta e la Sicilia.

Nel 1608, giunto a **Malta**, dipinge la tela con la **Decollazione del Battista**. Caravaggio ambienta il tragico evento per strada, davanti all'ingresso di una prigione.

Alla scena assistono un servo, due ancelle e due detenuti affacciati a una finestra del carcere. Il **boia** è chinato sul corpo di Giovanni a cui deve mozzare la testa, dopo avergli già tagliato la gola. Il sangue sul selciato costituisce in parte la firma di Caravaggio.

Dall'alto una scarsa luce illumina gli attori della scena, rendendo imprecise le loro forme. La novità della composizione sta nel **rapporto sbilanciato tra spazio e figure**: infatti i personaggi sono disposti nella parte sinistra della tela, mentre l'altra metà è occupata solo dal muro della prigione e ciò aumenta il senso di vuoto e di silenzio.



>> Caravaggio, *Decollazione di San Giovanni Battista*, 1608. Olio su tela, 361x520 cm. La Valletta (Malta), Oratorio della Cattedrale di San Giovanni Battista.

ANNIBALE CARRACCI

Annibale Carracci (1560-1609) è l'altro grande protagonista del “Secondo Rinascimento” romano. Pittore originario di Bologna, qui si forma con il fratello Agostino e il cugino Ludovico, con i quali istituisce l'**Accademia degli Incamminati**, in opposizione alla pittura manierista in voga in città.

Le opere del periodo bolognese di Carracci si rifanno a una **pittura naturalistica** basata sulla **ricerca del vero** e sulla **rappresentazione della vita quotidiana**, come nel caso del dipinto ***Il mangiafagioli***.

Nel 1595, però, Annibale si trasferisce a Roma dove elabora un **linguaggio classicista** ispirato alle opere d'arte antica e ai grandi pittori del Rinascimento.



>> Annibale Carracci, *La bottega del macellaio*, 1580 ca. Olio su tela, 59,7x71 cm. Fort Worth (Texas), Kimbell Art Museum.

L'ACCADEMIA DEGLI INCAMMINATI

L'**Accademia degli Incamminati** nasce negli **anni Ottanta del Cinquecento a Bologna** come centro di formazione artistica.

Lo scopo della scuola è quello di **superare le ricercatezze** e le esagerazioni **del Manierismo** e avviare gli allievi verso la **semplicità** e la **chiarezza** della tradizione classica e rinascimentale. A queste caratteristiche si arriva attraverso l'esercizio del **disegno dal vero**, che viene ritenuto lo strumento principale per indagare la realtà naturale.

L'**obiettivo** dell'Accademia, inoltre, è **la formazione complessiva dell'allievo**: infatti, all'insegnamento pratico del disegno e della copia dal vero, viene affiancato lo studio di altre discipline come la letteratura, la filosofia, la matematica e la geometria.



>> Annibale Carracci, *Il mangiafagioli*, 1583-1584 ca. Olio su tela, 57x68 cm. Roma. Galleria Colonna.

LA GALLERIA FARNESE

Nel **1598**, su commissione del cardinale Odoardo Farnese, Annibale inizia la sua opera più importante: la decorazione della **Galleria di Palazzo Farnese** a Roma. L'**ambiente**, rettangolare e coperto da una volta a botte, **accoglie la collezione di sculture antiche** della famiglia all'interno di nicchie nelle pareti.

Con l'**aiuto** del fratello **Agostino** e dei suoi **allievi**, Annibale affresca la volta della galleria suddividendone la superficie in riquadri attraverso **cornici in stucco**.

Il **tema** degli affreschi è la **potenza dell'amore che vince su tutto**, anche sugli dei dell'Olimpo: infatti, Carracci raffigura scene a tema amoroso tratte dalla **mitologia classica** che esaltano la bellezza e la vitalità dell'amore.



>> Annibale Carracci, *Galleria di Palazzo Farnese*, 1598-1600. Roma.

IL TRIONFO DI BACCO E ARIANNA

Al centro della volta risalta il **Trionfo di Bacco e Arianna**. L'affresco rappresenta il loro corteo nuziale: Bacco (dio del vino) è seduto su un carro d'oro trainato da due tigri, mentre Arianna (mitica figlia del re cretese Minosse) su un carro d'argento trainato da due arieti. La scena è caratterizzata da un **movimento fluente** che si esprime nelle figure danzanti che accompagnano la coppia: baccanti, seguaci del dio, e satiri, esseri mitologici dalla **natura sfrenata**.



>> Annibale Carracci, *Trionfo di Bacco e Arianna*, 1598-1600. Affresco, 7x20 m ca. Roma, Galleria di Palazzo Farnese.

PIETÀ

Dopo le fatiche degli affreschi della *Galleria Farnese*, Carracci dipinse altre tele di grande impegno tra cui la pala d'altare con la **Pietà** dove la fusione tra idea e natura raggiunge un equilibrio di grande forza.

L'opera è animata dalla ricerca della **bellezza classica**: la composizione è fondata su una semplice struttura piramidale, articolata sulla diagonale del corpo di Cristo. La luce e i colori notturni, la gestualità e il volto di Maria, restituiscono un'immagine che contiene l'**intensità drammatica entro i limiti di una compostezza classica**.

La presenza degli angioletti, che ricordano i putti dell'iconografia antica (quello che regge la mano di Cristo e l'altro che si punge con la corona di spine), arricchisce il tema della sofferenza di diverse tonalità sentimentali.



>> Annibale Carracci, *Pietà*, 1599-1600. Olio su tela, 158x151 cm. Napoli, Museo di Capodimonte.

PIETER PAUL RUBENS IN ITALIA

All'inizio del Seicento fu attivo a Roma uno dei maggiori maestri della pittura barocca europea, il fiammingo **Pieter Paul Rubens** (Siegen, 1577 – Anversa, 1640). Formatosi all'arte e alle lettere a Colonia e Anversa, Rubens **soggiornò in Italia dal 1600 al 1608**, per completare la sua educazione.

Visitò **Venezia**, lavorò presso i Gonzaga a **Mantova** e soggiornò a **Roma**, dove rimase affascinato dalla statuaria greco-romana, studiò l'opera di Michelangelo e Raffaello, scoprì Annibale Carracci e Caravaggio.

MADONNA DELLA VALLICELLA

- Rubens dipinge la pala centrale della chiesa con una *Vergine col Bambino adorati dagli angeli*
- siamo di fronte a un nuovo linguaggio figurativo, fondato sul movimento e sul colore, entrambi funzionali a stabilire una forte empatia con lo spettatore
- Rubens introduce l'idea di uno spazio senza limiti, e lo intensifica nel dinamismo concitato delle curve, sulle quali sono disposti gli angeli in tripudio e le nuvole, che si squarciano su una luminosità che dà un senso di infinito



>> Pieter Paul Rubens, *Vergine col Bambino adorati dagli angeli*, 1606-1608. Olio su ardesia, 425x280 cm. Roma, Santa Maria in Vallicella.

I SEGUACI DI CARRACCI E DI CARAVAGGIO

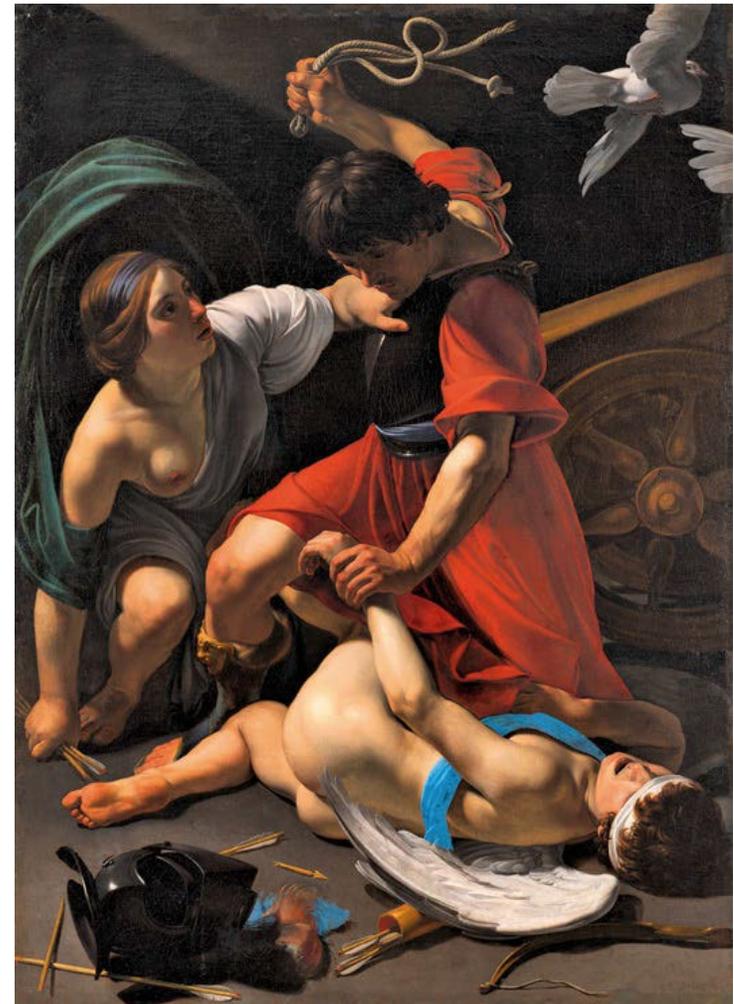
La lezione di Carracci e Caravaggio ebbe un'influenza notevole sugli artisti dell'epoca, dando vita a **due “filoni” pittorici**.

Si è soliti mettere in opposizione la **corrente carraccesca**, classicheggiante, e quella **caravaggesca**, di impronta realista. I contemporanei non videro i due grandi artisti in antitesi tra loro, ma come esponenti di due approcci che avevano in comune il superamento del Manierismo attraverso la dimensione emotiva della rappresentazione e il confronto diretto con la realtà.

Tra i nomi più importanti dei carracceschi, ricordiamo **Guido Reni**, il **Domenichino**, il **Guercino** e **Giovanni Lanfranco**.

Tra i nomi più importanti dei caravaggeschi, invece **Orazio Gentileschi**, la figlia **Artemisia Gentileschi** e **Bartolomeo Manfredi**.

>> Bartolomeo Manfredi, *Marte punisce Cupido*, 1613.
Olio su tela, 175,3x130,6 cm. Chicago (Illinois), Art Institute.



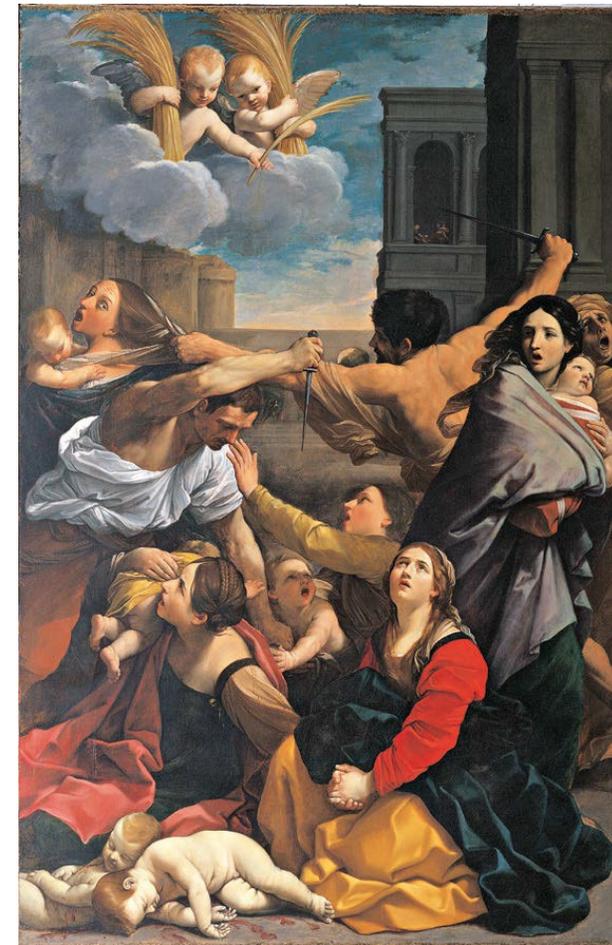
GUIDO RENI

La figura più importante della tendenza classicistica è **Guido Reni** (Bologna, 1575-1642). Giunto a Roma nel 1601-1602, fu colpito dal naturalismo di Caravaggio, che depurò tuttavia da ogni elemento realistico troppo violento e crudo, volgendolo verso un'originale leggerezza. Reni, infatti, ha optato per un classicismo fondato sulla misura e sull'eleganza, in cui le composizioni, anche molto complesse, sono risolte in modo "naturale", cioè senza artifici, e con una nobile monumentalità.

LA STRAGE DEGLI INNOCENTI

- il quadro descrive, con grande enfasi e tensione, lo sterminio dei bambini ordinato da Erode il Grande
- la tragicità della scena è espressa nella crudeltà dei gesti dei sicari, nei corpi senza vita dei bimbi in primo piano e nelle varie forme della disperazione impersonate dalle cinque madri
- l'insieme, però, è controllato razionalmente e risolto attraverso l'equilibrio tra architetture e figure e una studiata disposizione dei personaggi

>> Guido Reni, *La strage degli innocenti*, 1611. Olio su tavola, 268x170 cm. Bologna, Pinacoteca Nazionale.



GUERCINO

Giovanni Francesco Barbieri detto **Guercino** (Cento, 1591 – Bologna, 1666) non frequentò l'Accademia, ma crebbe sotto l'influenza di Ludovico Carracci. Fin dall'inizio le sue opere rivelano un cromatismo di provenienza tizianesca e un uso della luce e del chiaroscuro originale nell'ambito della scuola bolognese. A Roma il Guercino giunse nel 1621 e vi si trattenne solo tre anni, sufficienti a lasciare alcune opere determinanti per i successivi sviluppi dell'arte italiana.

L'AURORA

- in quest'opera Guercino concepisce una vastità celeste luminosa nella quale si staglia il cocchio dell'Aurora trainato da cavalli; alle due estremità dell'affresco si vedono le figure allegoriche del Giorno e della Notte
- molti sono gli elementi che anticipano il Barocco: gli effetti di luce, i colori caldi e brillanti usati in macchie impressionistiche, il ricorso a una prospettiva illusionistica, la volontà di sedurre e meravigliare visivamente lo spettatore



>> Guercino, *L'Aurora*, 1621. Roma, Casino Ludovisi.
Affresco del soffitto.

ORAZIO GENTILESCHI

Orazio Gentileschi (Pisa, 1563 – Londra, 1639) fu educato alla tradizione manierista toscana; giunto a Roma fu profondamente influenzato da Caravaggio: il suo linguaggio si precisa, dunque, in questi anni, come mediazione tra l'equilibrio compositivo di origine toscana, il classicismo romano e il naturalismo espressivo del Merisi. L'uso della luce, però, non raggiunge la drammaticità del modello caravaggesco: essa, infatti, è calda e modulata nel dare forma plastica alle figure.

INCORONAZIONE DI SPINE

- in quest'opera sono caravaggesche la concentrazione sull'attimo prima dell'evento, l'estrazione popolare dei personaggi, il corpo di Cristo colpito da una luce forte che contrasta con le vesti colorate dei due torturatori
- tuttavia l'effetto complessivo dei colori e della luce è limpido e il rapporto tra ombra e luce è caravaggesco solo in apparenza: il fondo scuro non è il buio dal quale le figure emergono in un rapporto di tensione, ma è un fondo che non suggerisce l'idea di profondità che è, invece, caratteristica delle tele del maestro lombardo



>> Orazio Gentileschi, *Incoronazione di spine*, 1619.
Olio su tela, 119x148,5 cm. Braunschweig (Germania), Herzog Anton Ulrich Museum.

ARTEMISIA GENTILESCHI

Figlia di Orazio, **Artemisia Gentileschi** (Roma, 1597 – Napoli, 1651 ca.) assorbì dal padre lo stile caravaggesco, ma si indirizzò verso un naturalismo più drammatico, che indugia sugli aspetti più crudi della rappresentazione, per potenziare la carica emotiva e il *pàthos*.

GIUDITTA DECAPITA OLOFERNE

- è un tema di derivazione caravaggesca e ricorrente nell'opera della pittrice
- nella scena della decapitazione del generale assiro, crudele capo dell'esercito che assediava gli israeliti, da parte della giovane israelita, si colgono bene gli aspetti formali e compositivi della sua pittura



>> Artemisia Gentileschi, *Giuditta decapita Oloferne*, 1620 ca. Olio su tela, 146,5x108 cm. Firenze, Galleria degli Uffizi.

LA NATURA MORTA

Con l'espressione "**natura morta**" si indica un'opera pittorica che rappresenta composizioni di fiori, frutta, selvaggina, pesce o insiemi di oggetti (vasi, libri, strumenti musicali) colti nella loro autonomia. Fin dall'Antichità la natura morta era usata come **elemento ornamentale** in opere a carattere storico, mitologico e decorativo; dalla metà del Cinquecento si diffuse come **genere autonomo**, sotto la spinta di nuovi fattori sociali e culturali.

CANESTRA DI FRUTTA DI CARAVAGGIO

- dipinta da Caravaggio nel 1599, dal 1607 entrò a far parte della
- collezione d'arte del cardinale milanese Federico Borromeo
- la cesta di frutta, leggermente sporgente rispetto alla tavola, è l'unica protagonista del quadro
- essa è messa in risalto dall'ampio fondo giallo che ricorda il fondo oro dei dipinti medievali
- tutti gli elementi sono riprodotti con fedeltà assoluta alla realtà: vediamo foglie secche e frutti bacati, che possono essere interpretati in maniera allegorica come un richiamo alla precarietà della vita umana



>> Caravaggio, *Canestra di frutta*, 1597-1600 ca. Olio su tela, 54,5x67,5 cm. Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

LA SCULTURA

Rispetto alla pittura, nei primi decenni del Seicento la scultura non presenta importanti innovazioni, né altrettanta vitalità: gli scultori restarono tendenzialmente legati ai modelli manieristi, ripetuti in uno stile freddo e formale.

Tuttavia si possono riconoscere tentativi di superamento di quegli schemi formali in alcune opere romane di quegli anni, in particolare con **Stefano Maderno** (Palestrina, 1576 – Roma, 1636) e **Francesco Mochi** (Montevarchi, 1580 – Roma, 1654).

ANNUNCIAZIONE DI MOCHI

- l'angelo è colto nel momento in cui la sua posa è ancora instabile e cerca di bilanciarsi, nella piega del corpo e con le braccia
- contemporaneamente egli indica la provenienza del messaggio di cui è portatore
- la veste leggera, ancora gonfia di vento, riflette le direzioni divergenti dei suoi movimenti
- Maria è colta nel momento in cui, sorpresa dall'irruzione dell'angelo nel raccoglimento della preghiera, volge di scatto la testa verso di lui, ritraendosi repentinamente



>> Francesco Mochi, *Annunciazione*, 1603-1609 ca.
Marmo. Vergine h. 210 cm; Angelo h. 185 cm.
Orvieto (Terni), Sant'Agostino.

L'ARCHITETTURA

Tra il Cinquecento e il Seicento vengono introdotti in architettura elementi di novità importanti, risposte a problemi architettonici che pongono le premesse del pieno stile barocco.

Nonostante sia **difficile trovare linee comuni fra le varie esperienze**, in generale gli architetti avvertirono l'esigenza di **sottoporre a critica gli schemi tradizionali**, trasformandoli. Tra i nomi del periodo Domenico Fontana, legato soprattutto ai grandi interventi urbanistici voluti dal papa Sisto V e Carlo Maderno.

FACCIATA DI SANTA SUSANNA

- l'asse centrale è rafforzato attraverso il sistema delle colonne, di accentuata plasticità, tanto da sembrare libere dalla muratura
- la sovrapposizione di colonne e paraste genera anche un effetto dinamico sia orizzontalmente sia verticalmente, mentre la balaustra sul timpano di coronamento media il passaggio fra l'edificio e lo spazio
- per questi spunti innovativi, in seguito ampiamente sviluppati, la facciata di *Santa Susanna* è stata giudicata da molti studiosi come il primo manifesto del Barocco



>> Carlo Maderno, *Chiesa di Santa Susanna*, 1597-1603. Roma. Veduta della facciata.

© Istituto Italiano Edizioni Atlas 2024

Coordinamento: Silvia Gadda

Redazione: Martina Degl'Innocenti, Giulia Baccanelli

Licenza d'uso:

Il materiale è di proprietà dell'Istituto Italiano Edizioni Atlas, che ne concede l'uso **unicamente per fini didattici e senza finalità commerciali**.

Il materiale può essere condiviso e rielaborato nel rispetto delle seguenti condizioni: **attribuzione**, cioè esplicita citazione dell'editore e dell'autore; **link alla fonte**, con inserimento del link al punto di download del materiale originale; **share-alike**, cioè concessione e condivisione dei materiali derivati solo con la medesima licenza del materiale di partenza.

Fonti iconografiche: Archivio Iconografico Atlas.