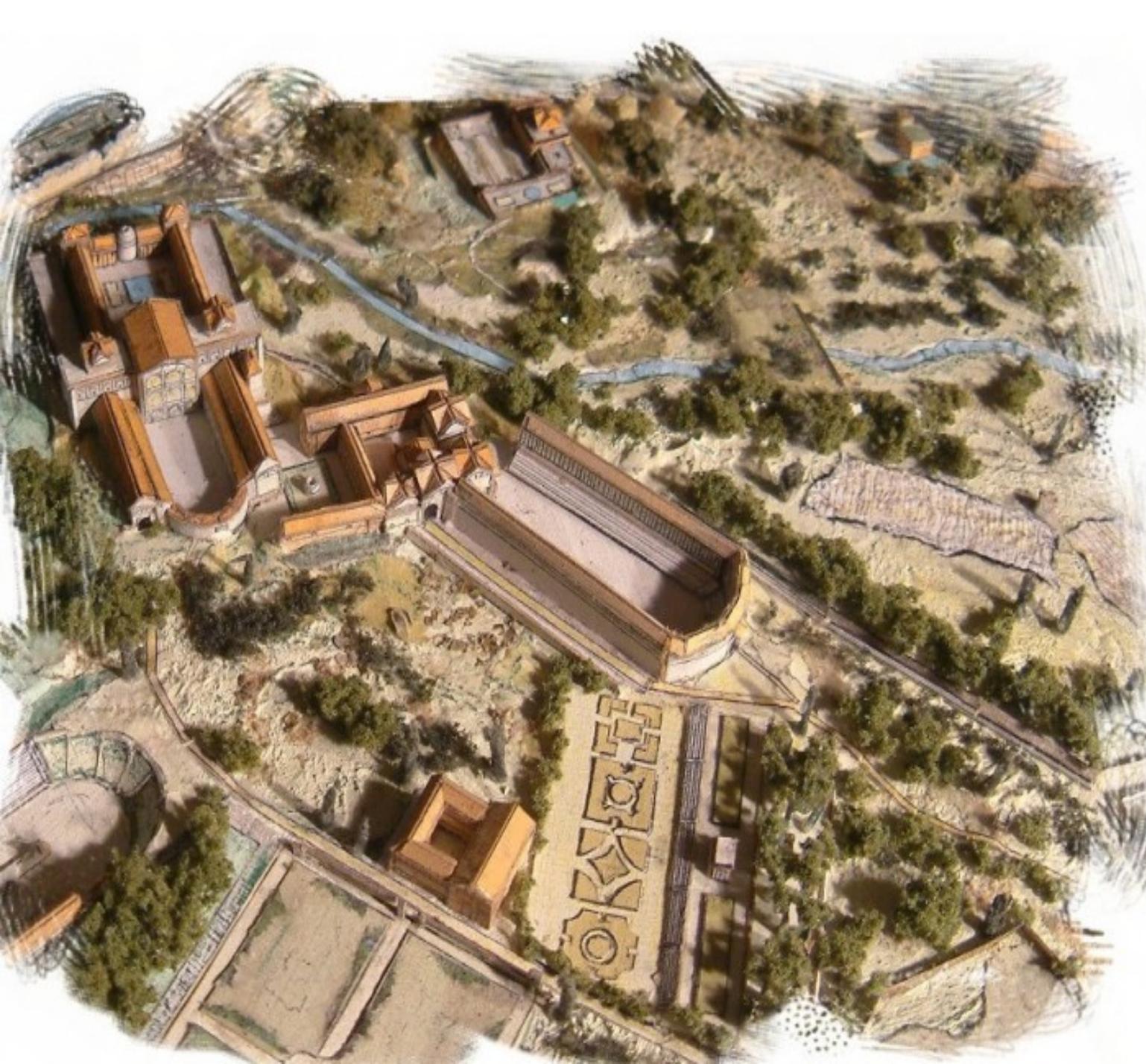


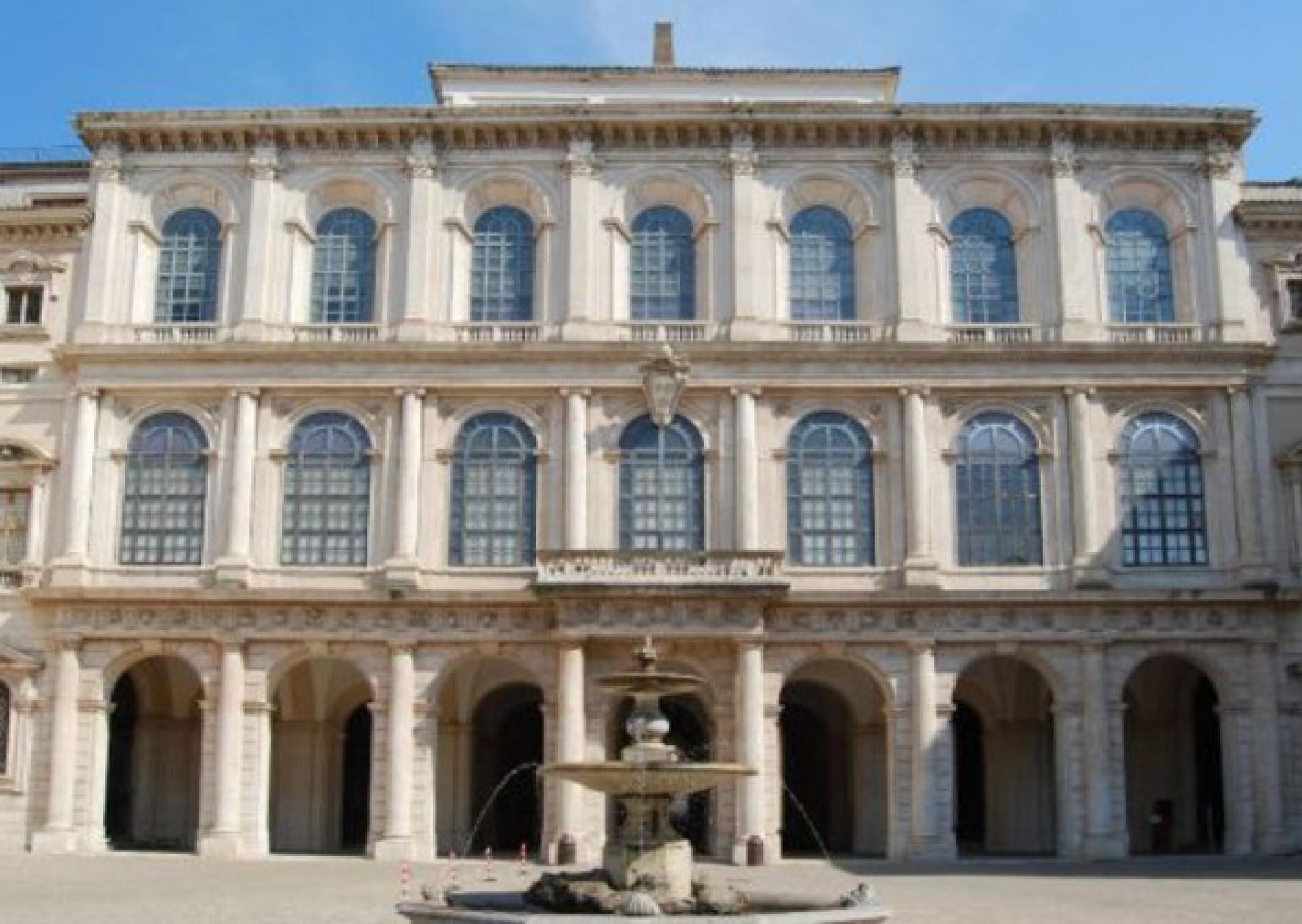
**PALAZZO BARBERINI
&
GALLERIA FARNESE**



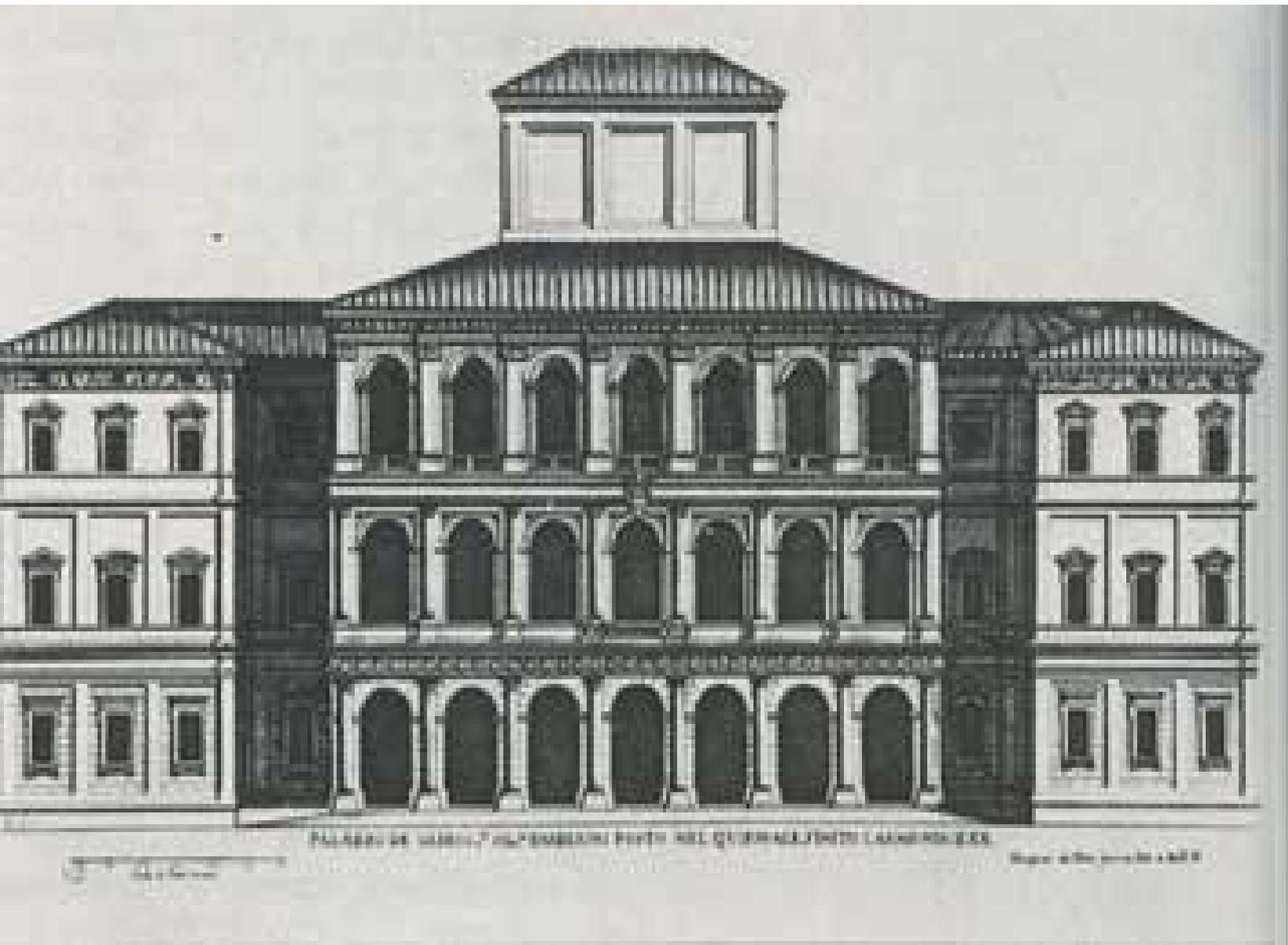
Il palazzo è fabbricato su una parte dell'antico circo di Flora, in una depressione tra gli Quirinale e Pincio. Qua venivano celebrati i giochi floreali con delle celebrazioni dedicate a propiziare l'annata agricola.

I progetti di costruzione del palazzo partono dall'uso delle fabbriche Sforza che coincidono, nell'ala verso la piazza e nel corpo centrale, con la costruzione poi realizzata. L'edificio originale, già acquistato da Giacomo Cesi al cardinale Pio da Carpi nel 1549 e quindi venduto a Giulio della Rovere, era stato ceduto dagli eredi di questo al Cardinale Alessandro Sforza di Santa Fiora nel 1581. Un improvviso rovescio finanziario della famiglia interruppe i lavori di ristrutturazione e portò nel 1625 alla vendita dell'immobile ai Barberini.

Nel 1623 salì al soglio papale, con il nome di Urbano VIII, il cardinale Maffeo Barberini. Fin dalla giovinezza il futuro pontefice era dotato di una raffinata cultura umanistica che caratterizzò il mecenatismo esercitato da lui e dalla sua famiglia negli anni del suo lungo pontificato, dal 1623 al 1644. La potente famiglia Barberini, di origine toscana, volle tra l'altro costruire come sede di rappresentanza, una residenza fastosa e degna delle più prestigiose famiglie romane.



I lavori di costruzione di Palazzo Barberini iniziarono nel 1627 sotto la direzione dell'architetto Carlo Maderno, il quale inizialmente ideò una costruzione quadrangolare che inglobava la preesistente Villa Sforza secondo lo schema tradizionale del palazzo rinascimentale, ispirato al modello di Palazzo Farnese

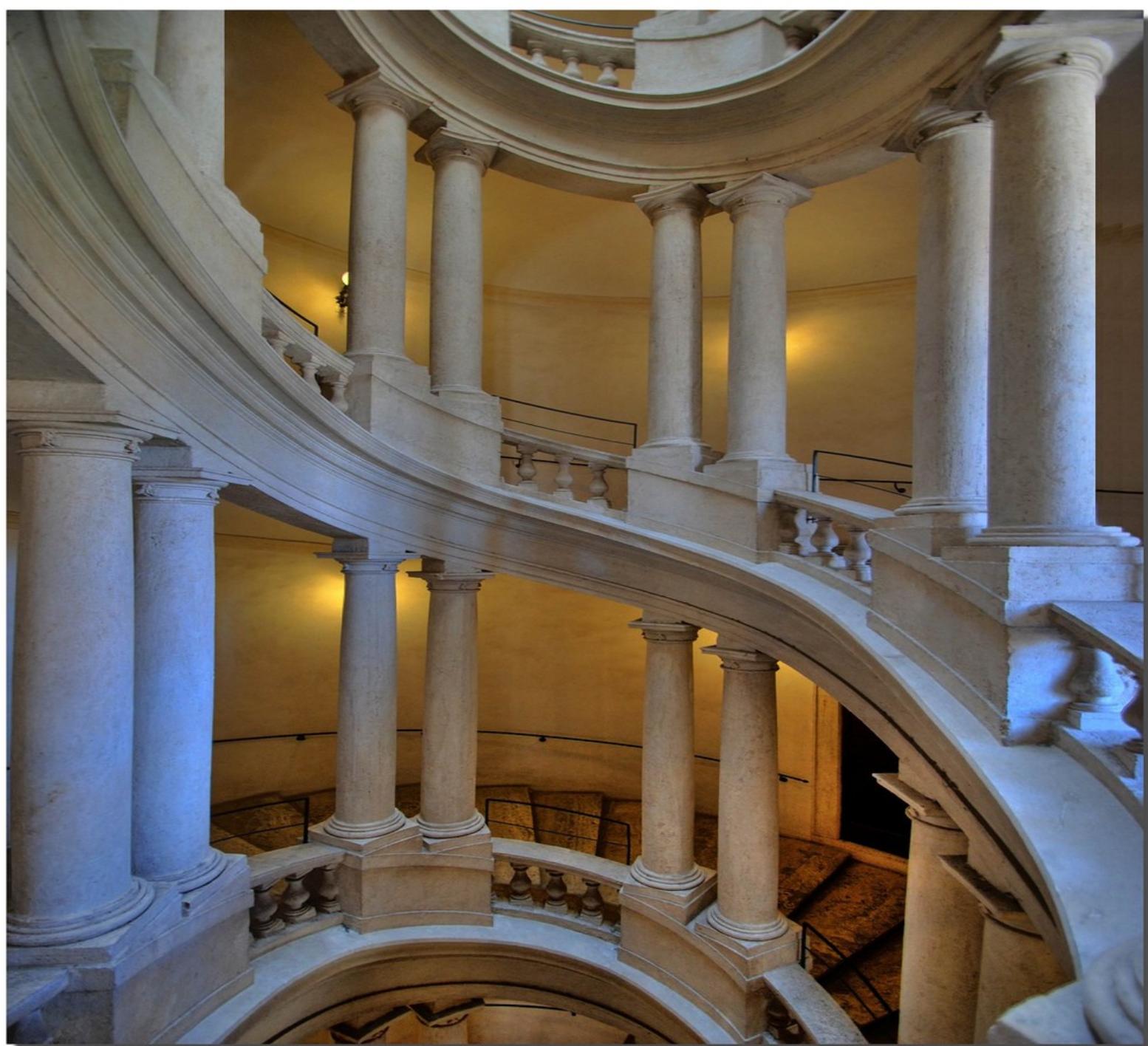


Il suo gusto «per gli scenari teatrali» quasi ad effetto è ancora pienamente visibile al pianterreno.

Solo in seguito fu elaborato il progetto ad ali aperte che trasformava l'edificio in palazzo-villa, unendo le due funzioni di abitazione di rappresentanza della famiglia papale e di villa suburbana.



Nel 1629, alla morte di Carlo Maderno, subentrò alla direzione dei lavori Gian Lorenzo Bernini, allora trentunenne. E' argomento di dibattito quanta parte del primitivo progetto, ideato da Carlo Maderno, sia stato poi utilizzato da Bernini. Nel cantiere lavorò anche il giovane Francesco Borromini, nipote del Maderno, al quale sono riferibili alcuni particolari architettonici, oltre la scala elicoidale a destra del porticato progettata sul modello del Palazzo Farnese Caprarola (opera del Vignola) e su quella del Mascherino al Quirinale . La stretta collaborazione dei due artisti, entrambi vincolati dal precedente progetto del Maderno, rende assai complesse e controverse le attribuzioni di molte parti dell'edificio.





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. Tale modello è codificato nella trattatistica cinquecentesca dal Vignola, da Sebastiano Serlio e Andrea Palladio. A sinistra del porticato, si apre la Scala monumentale, attribuita a Bernini, che rispecchia la tipologia classica cinquecentesca detta a "pozzo quadrato" con un effetto luministico spettacolare che ben si può riferire alla sensibilità e all'ideale artistico di Bernini.

La Galleria Nazionale di Arte Antica fu fondata nel 1895. Dodici anni prima, lo Stato italiano aveva avuto in dono dai principi Corsini la storica collezione della famiglia e il palazzo di via della Lungara; in quell'occasione non si era posto immediatamente il problema della creazione di una Galleria Nazionale in quanto la collezione Corsini si presentava come un complesso assimilabile alle numerose collezioni fidecommissarie romane. Il problema si pose con l'acquisizione della collezione Torlonia e della collezione del Monte di Pietà nel 1892; a quel punto la consistenza delle opere da esporre portò alla creazione di una vera e propria "Galleria Nazionale" e richiese la scelta di una sede idonea. Il modello avrebbe dovuto essere quello dei grandi Musei Nazionali degli Stati europei. Solo dopo l'ultima guerra si arrivò, nel 1949, all'acquisto del Palazzo Barberini che divenne la nuova sede della Galleria Nazionale di Arte Antica.

Quando il palazzo divenne di proprietà statale era già stato privato delle collezioni d'arte della famiglia Barberini. L'alienazione delle collezioni Barberini, inizia già nel Settecento, quando l'ultima discendente, Cornelia Costanza, sposata a Giulio Cesare Colonna di Sciarra, vende le prime opere. La definitiva dispersione delle collezioni si ebbe solo nel 1934, grazie ad una legge dello Stato che permise la vendita delle opere fedecommissarie, rinunciando alla tutela della collezione, in cambio di un piccolo nucleo di proprietà. In sintesi, il Regio Decreto del 26 aprile 1934, voluto su richiesta dei principi Corsini e Barberini, permetteva di dividere le collezioni fedecommissarie in tre parti, delle quali una diventava proprietà dello Stato, un secondo gruppo a disponibilità dei principi che avrebbero potuto anche vendere ed esportare, grazie alla donazione fatta allo Stato che aveva valore di tassa, anche sull'esportazione, ed infine un terzo gruppo che restava di proprietà dei principi, ma sottoposto al vincolo e questo nucleo di opere fu acquisito dallo Stato nel 1952.

Le opere vennero sistemate inizialmente nel piano nobile che fu riaperto al pubblico dal 1953 e si diede alla collezione un ordinamento cronologico per cui a Palazzo Barberini vennero collocate le opere dei primitivi fino al XVI secolo, e a palazzo Corsini, vennero sistemate le opere del XVII e XVIII secolo, smembrando così l'originaria collezione Corsini. Nel 1984 la collezione Corsini venne ricollocata nella sua sede storica originaria, e si riconfigurò come galleria a sé, mentre tutte le opere prive della loro sede storica vennero portate a Palazzo Barberini.

L'ampia collezione di dipinti di Palazzo Barberini comprende dipinti a partire dal XII secolo, prosegue con croci e dipinti di Scuola Giottesca del XIII secolo.

Tra le opere del XV secolo si contano capolavori del Lippi, per arrivare alla parte più consistente della collezione che comprende il XVI secolo, dove spiccano capolavori di Raffaello, Andrea Del Sarto, Bronzino, Tintoretto e Caravaggio.

Il 1600 colleziona opere di Reni, Domenichino, Poussin, Pietro da Cortona e Gaulli. Così come il 1700 è ben rappresentato con opere di Canaletto, Batoni e Pannini.





Conformemente al carattere misto del complesso, tra palazzo di città e villa, il giardino era originariamente un vero e proprio parco, comprendendo i terreni lungo la strada Pia fino all'odierna salita di san Nicola da Tolentino. Lo spazio era organizzato come giardino all'italiana completo di giardino segreto e popolato anche da animali esotici come struzzi e cammelli.

A fine Settecento vi furono introdotti mutamenti conformi al gusto dell'epoca: un'area di alberi ad alto fusto da giardino romantico, la cosiddetta casina di sughero di fronte alla cordonata di collegamento del giardino con il palazzo. Nel 1814, nell'angolo superiore tra via delle Quattro Fontane e strada Pia, vi fu costruito uno sferisterio aperto al pubblico, che durò fino al 1881, quando il giardino cominciò ad essere rosicchiato ai margini dall'urbanistica della capitale prima umbertina e poi fascista.

Con l'unità d'Italia il giardino Barberini, grande spazio libero collocato nel pieno centro storico, fu prontamente risucchiato nello sviluppo urbanistico della nuova capitale, che veniva allineando i suoi ministeri lungo la via XX Settembre. Al giardino fu risparmiata la completa lottizzazione che distrusse la Villa Ludovisi sacrificando le strisce marginali verso la strada Pia - palazzo Bourbon Artom, palazzo Calabresi, palazzo Baracchini, palazzo dello stato maggiore della difesa, e lungo la rampa delle carrozze fu costruita la grande serra (1875).

Negli anni del fascismo (1938) gli edifici "per la famiglia" lungo via delle Quattro Fontane furono sostituiti dal palazzo dei Beni stabili e fu costruita alle spalle della casina di sughero la palazzina Savorgnan di Brazzà (1936, Giovannoni e Piacentini), durante i cui scavi di fondazione venne trovato un mitreo di II secolo.

Il fasto dell'architettura si estende alla grandiosa decorazione pittorica voluta dai Barberini per glorificare il proprio casato, affidata ai protagonisti della cultura figurativa del Seicento. Il grande Salone di rappresentanza, che occupa lo spazio centrale della fabbrica, divenendone fulcro strategico, venne affrescato da Pietro da Cortona tra il 1632 e il 1639 con il Trionfo della Divina Provvidenza. Si tratta di una vera e propria visione simbolica di grande e suggestivo effetto del buon governo della famiglia Barberini, rappresentato attraverso scene di storia romana, figure mitologiche, allegorie, dal significato complesso ma di grande e seducente bellezza. L'affresco, che per la prima volta non ricorre alla ripartizione dello spazio con l'idea del quadro riportato, si sovrappone alla volta architettonica, inglobandola in uno spazio fortemente illusionistico, che apre al linguaggio barocco.





Al centro si vede la Divina Provvidenza, dotata di scettro, e circondata da un alone luminoso che allude alla sua emanazione divina. Dietro di essa stanno sedute Giustizia, Pietà, Potenza, Verità, Bellezza e Pudicizia, mentre poco sopra vola l'Immortalità, rappresentata come Urania e reggente una corona di stelle con cui rende onore in cielo agli uomini dotti. Alludono al tema del tempo e dell'eternità Crono, con la falce, mentre divora uno dei suoi figli, e le tre Parche, che filano la vita degli uomini. Sopra, al culmine della rappresentazione, le tre virtù teologali (Fede, Speranza e Carità) reggono una corona d'alloro che nella forma richiama uno stemma, entro cui volano le api Barberini, componendone appunto l'emblema familiare. Altre personificazioni sono la dea Roma col triregno (allusione al papato) e la Gloria, con le chiavi di san Pietro. Allude al papa in carica anche il putto che, a un angolo, porge una corona d'alloro, come a incoronare le virtù di poeta di Maffeo Barberini.



Pochissimi anni prima, tra il 1629 e il 1631 un altro protagonista del barocco, ma con una visione pacata e classica, Andrea Sacchi aveva avuto l'incarico di dipingere un'altra grande sala del piano nobile con il la Allegoria della divina Sapienza, in cui si adombrano le concezioni delle teorie astronomiche del momento. L'effetto, al contrario del salone di Cortona, è solenne ma sobrio e darà vita a uno stile molto più classico di cui diviene il manifesto



Il tema proposto rappresenta la Divina Sapienza, raffigurata al centro, allegoricamente, come una donna seduta in trono; nella mano destra regge uno scettro con l'occhio di Dio, e nella sinistra lo specchio simbolo della Prudenza. Sul seno della Sapienza appare un piccolo sole, emblema della famiglia Barberini, insieme alle api che decorano il trono. La donna è attorniata da undici figure femminili che simboleggiano le sue virtù. Da sinistra: la Nobiltà con la corona di Arianna, la Giustizia con la bilancia, la Fortezza con la clava, l'Eternità con il serpente, la Soavità con la lira, la Divinità con il triangolo, la Magnanimità con la spiga di grano. Da destra: la Bellezza con la chioma di Berenice, la Perspicacia con l'aquila, la Purezza con il cigno, la Santità con la croce e l'altare. Nel cielo appaiono due arcieri alati: quello sul leone rappresenta l'amore di Dio, mentre quello sulla lepre simboleggia il timore di Dio. L'enorme globo terrestre sembra ruotare attorno al sole posto dietro al trono, come se Andrea Sacchi fosse stato a conoscenza delle recenti teorie eliocentriche sostenute da Galilei e Copernico. Le stelle posate sugli attributi delle virtù corrispondono alla configurazione astrale del cielo nella notte del 5 agosto 1623, giorno in cui venne eletto papa Urbano VIII Barberini.



GIUDITTA ED OLOFERNE – CARAVAGGIO - 1599



Giuditta è un'eroina del Vecchio Testamento, una giovane vedova ebrea che salva il suo popolo dall'assedio dell'esercito assiro. Finge di volersi alleare con il nemico e uccide con le proprie mani il generale Oloferne, dopo essere stata accolta nell'accampamento con un fastoso banchetto. Fin dal '400 è un'iconografia frequente, ma non era mai stata rappresentata con tale cruenta spettacolarità. Qui la scimitarra è in pieno affondo, c'è energia nelle mani e negli arti contratti di Oloferne, ma ancora per poco. La bocca del generale è spalancata in un grido che sta per spegnersi, il fiotto di sangue non ha ancora esaurito il suo getto, come se Caravaggio avesse voluto bloccare gli istanti fulminei di un'azione, difficili da fermare con lo sguardo. La fonte di luce è collocata in alto a sinistra e investe per intero l'esile figura di Giuditta, con la fronte aggrottata, nello sforzo di richiamare a sé tutte le forze, fisiche e spirituali, per un gesto che compie suo malgrado. L'ancella Abra, che nel racconto originale è una giovane donna, diventa una vecchia dal volto rugoso e dagli occhi allucinati, spia dell'orrore che l'osservatore prova di fronte a una tale violenza.

LA FORNARINA – RAFFAELLO - 1520



La donna raffigurata è, secondo la tradizione, l'amante e musa ispiratrice di Raffaello: Margherita Luti, figlia di un fornaio di Trastevere, da cui il soprannome "Fornarina". Non si ha notizia di chi fosse il committente dell'opera e ciò potrebbe avvalorare l'ipotesi che Raffaello l'abbia dipinta per sé, negli ultimi anni della sua vita.

Che si tratti o meno dell'amante di Raffaello, dietro questo volto imperfetto, dai tratti marcati, si nasconde una rappresentazione di Venere. La posa delle mani, una adagiata nel grembo, l'altra sul seno, segue il modello della "Venere pudica" della statuaria classica: un gesto di pudore che tuttavia orienta lo sguardo dell'osservatore proprio su ciò che si vorrebbe nascondere. Simboli della dea dell'amore sono anche il bracciale della donna su cui si legge "Raphael Urbinas", firma dell'autore e pegno di vincolo amoroso, nonché, sullo sfondo, il cespuglio di mirto e il ramo di melo cotogno, simbolo di fertilità.

RITRATTO DI ENRICO VIII – HANS HOLBEIN IL GIOVANE -
1540



L'iscrizione sul fondo azzurro ci informa che il sovrano inglese Enrico VIII aveva quarantanove anni quando Holbein lo ritrasse in questo dipinto, realizzato in occasione del quarto matrimonio del re. La posa frontale del soggetto, la ricchezza dell'abito e dei gioielli, lo sguardo fisso verso l'osservatore, restituiscono la vivida immagine della grandezza e del potere di Enrico VIII, e alludono alle forti valenze politiche del matrimonio, seppur di brevissima durata, con la principessa Anna di Clèves.

Holbein, pittore personale del sovrano inglese dal 1536, mostra qui tutta la propria abilità di artista. Le diverse consistenze dei materiali vengono rese in modo impeccabile: basta confrontare il broccato di seta e la pelliccia, le decorazioni del vestito, gli sbuffi della camicia, la spada e i gioielli definiti fin nel dettaglio. La fisionomia di Enrico VIII è fedele alla natura, ma allo stesso modo rende atemporale l'immagine del re.

ANNUNCIAZIONE – FILIPPO LIPPI - 1435



In un sontuoso interno domestico, la Madonna riceve dall'angelo l'annuncio della sua maternità divina, episodio narrato nei Vangeli di Luca e Matteo.

La triplice arcata dello sfondo incornicia i personaggi in primo piano e accelera la prospettiva a cannocchiale che si apre su un hortus conclusus, il giardino incontaminato simbolo della verginità di Maria. In fondo a destra, fanno capolino due domestiche, quasi spaventate dalla presenza dell'inaspettato visitatore. All'estrema destra i donatori, riservati testimoni della scena.

I ricami dorati dei tessuti, gli arabeschi e i motivi vegetali sugli arredi, le ali e le ciocche dei capelli dell'angelo, i marmi screziati delle colonne, sono resi con estrema minuziosità, il che denota una conoscenza e un'influenza della coeva pittura fiamminga (ugualmente evidente nella Madonna di Tarquinia, esposta nella stessa sala).



Palazzo Farnese, uno dei più bei palazzi rinascimentali di Roma fu iniziato nel 1514 da Antonio Sangallo, proseguito da Michelangelo e portato a termine da Giacomo della Porta.



Il vestibolo d'ingresso, ideato anch'esso da Antonio da Sangallo, si ispira agli edifici antichi. Lungo 14 metri, si sviluppa secondo una pianta basilicale con un'ampia navata centrale e due navate laterali più strette, separate da antiche colonne di granito provenienti dagli scavi delle terme di Caracalla.

Per più di due secoli, nel giardino era stato collocato il famoso gruppo scultoreo antico che rappresenta il supplizio di Dirce, noto come il « Toro Farnese ». Ritrovato nel 1545 nelle terme di Caracalla, comprato da Paolo III e spedito a Napoli con altre antichità nel 1787, questo complesso si trova oggi al Museo nazionale di Napoli. Michelangelo aveva progettato di trasformarlo in fontana al centro del giardino. In realtà, il gruppo rimase di lato, protetto da una piccola capanna di legno fino alla sua spedizione a Napoli.

Il complesso marmoreo è alto circa 3,70 m. Esso è stato tratto da un unico blocco di marmo. Il soggetto rappresenta il supplizio di Dirce, con i figli di Antiope (Anfione e Zeto) che, desiderosi di vendicare gli insulti alla madre, hanno legato a un toro selvaggio Dirce.

Nella scena appaiono altri personaggi secondari, aggiunti nel '500 o nel '700: un cane, un bambino e una seconda figura femminile, quest'ultima raffigurante forse Antiope.





Dopo la morte del Sangallo nel 1546, i lavori furono proseguiti sotto la direzione di Michelangelo: a lui sembra doversi il cornicione che delimita superiormente la facciata, il balcone sopra il portale centrale con il grande stemma e il completamento di gran parte del cortile interno. La morte del papa interruppe nuovamente i lavori nel 1549. Altri lavori furono effettuati ad opera di Ruggiero nipote del papa, tra il 1565 e la sua morte nel 1575, diretti dal Vignola. Infine a Giacomo della Porta, chiamato dal secondo cardinale Alessandro Farnese, altro nipote del papa, si deve la parte posteriore con la facciata verso il Tevere, completata nel 1589 e che avrebbe dovuto essere collegata con un ponte, mai realizzato, alla Villa Chigi (o "Farnesina"), acquistata nel 1580 sulla riva opposta.

Per la sua mole e forma il palazzo era chiamato "il dado dei Farnese" ed era considerato una delle "Quattro meraviglie di Roma", insieme a Il cembalo dei Borghese, alla Scala dei Caetani e al Portone dei Carboniani.



PALAZZO RUSPOLI A VIA DEL CORSO



PALAZZO SCIARRA COLONNA A VIA DEL CORSO



PALAZZO FARNESE A VIA DI RIPETTA



Nel 1594 il cardinale Odoardo Farnese invitò i Carracci a trasferirsi a Roma con l'incarico di affrescare alcuni ambienti del suo palazzo. L'invito non fu accolto da Ludovico, che preferì rimanere a Bologna ad occuparsi della loro Accademia. Annibale fu invece affascinato dall'idea di trasferirsi a Roma e convinse il fratello Agostino a seguirlo. Quest'ultimo si trattenne per poco, mentre Annibale si trattenne per oltre un decennio nella città eterna, divenendone l'artista più acclamato. Tra le sue prime opere romane vi furono ovviamente gli affreschi per il Palazzo Farnese, che si protrassero fino al 1600. Tra le diverse opere realizzate, il capolavoro fu la decorazione della volta della Galleria.

Per decorare una volta, le tecniche che si potevano usare erano fondamentalmente due: o il «quadraturismo» o i «quadri riportati». Con il primo termine si usava indicare quelle decorazioni che simulavano soprattutto elementi architettonici, per creare l'effetto di uno spazio illusionistico indipendente dallo spazio reale racchiuso dalla volta. Il secondo termine indicava invece la scelta di utilizzare la volta adagiandoci sopra delle scene come fossero quadri, ma disposti sulla superficie curva della volta. Un tentativo riuscito di unire le due tecniche fu già utilizzata da Michelangelo per la volta della Sistina. Non è quindi da meravigliarsi che Annibale Carracci, che in questo periodo si ispira molto alle opere di Raffaello e Michelangelo, adotti la Sistina come modello per la sua volta: tra finte membrature architettoniche, compone la volta come una finta quadreria con tanto di cornici dipinte.

Il cardinale Odoardo Farnese inizialmente aveva richiesto ad Annibale un progetto di decorazione ad affresco adatto alla galleria in cui egli esponeva la sua collezione di statue e busti antichi, collocati nelle nicchie. Poi il matrimonio tra il suo nipote, il duca Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini convinse il cardinale a scegliere un programma iconografico diverso, più adatto all'occasione delle nozze.

La composizione complessiva dell'intero ciclo è molto originale, perché Annibale non volle seguire né uno sviluppo narrativo e sequenziale, né una distribuzione gerarchica con temi più importanti e temi minori. Le scene sulla volta sviluppano una rete di corrispondenze reciproche in un insieme unico e continuo. Si tratta di una soluzione senza precedenti, una novità assoluta.



Al centro della volta è il grande affresco con il «Trionfo di Bacco e Arianna». L'immagine procede da sinistra verso destra. A sinistra vediamo Bacco, dio del vino, con la testa cinta d'edera e il tirso in mano, che avanza su un cocchio trainato da leopardi, animali che vengono collegati al culto del dio. Al suo fianco, su un altro cocchio trainato da capri, è invece Arianna, che divenne la sposa di Bacco dopo essere stata abbandonata da Teseo. Un puttino sta collocando sulla sua testa una corona di stelle, ad evocare il diadema di Arianna che Bacco lanciò in cielo e fu trasformato in costellazione. Al corteo partecipano anche satiri e baccanti (donne che si votavano al culto di Bacco) con dei tamburelli in mano. Il corteo, sulla destra, è aperto invece da Sileno, già maestro di Bacco, che viene sorretto su un asino in quanto era sempre troppo ebbro per poter camminare da solo.



Mercurio, messaggero degli dei, sta portando a Paride la mela che egli dovrà consegnare alla donna che ritiene la più bella. Egli fu infatti scelto quale giudice per la disputa sorta tra le dee nell'Olimpo ma la sua preferenza cadde su Elena, facendo quindi scoccare la scintilla che portò alla guerra di Troia. In questa immagine è ovviamente tutto idealizzato, sì che anche le due figure appaiono decisamente troppo perfette. Non si fatica a riconoscervi anche l'influenza dei nudi michelangioleschi. Ma l'immagine è decisamente illuminante, per comprendere i fondamenti dell'arte di Annibale Carracci, se viene confrontata a quello che andava facendo in quegli anni Caravaggio. In quest'ultimo anche gli dei assumono aspetto troppo umano, per assoluta mancanza di trasfigurazione. Le sue immagini sono sconvolgenti proprio perché non appaiono «finte». Le immagini di Carracci sono invece arte quale artificio. Nascono dal disegno e vengono colorate nei colori che ci consentono la più chiara visione del tutto.

Nelle scene dipinte da Annibale i suoi personaggi atletici ed eroici vivono in ariosi paesaggi e rievocano i miti antichi in una atmosfera gioiosa e fantastica. Gli ambienti naturali sono invasi da una luce solare che unifica tutto e i colori sono chiari splendenti.

Il programma iconografico dell'intero ciclo affreschi si sviluppa intorno all'iscrizione latina: OMNIA VINCIT AMOR che compare nell'episodio con Eros e Pan. È riferita alla celebrazione del potere e dominio universale dell'amore.



Il gioco tra vero e falso prosegue anche negli elementi di cornice e separazione tra le scene. Ignudi, putti, atlanti e medaglioni in atteggiamenti carri, spesso scherzoso e beffeggianti rinviano ad un secondo livello di realtà dove ciò che dovrebbe essere finto è immobile è animato come se fosse vero. Tra una scena e l'altra Annibale ha inserito delle figure di Cariatidi che rappresentano Atlanti rotti, scheggiati dipinti in maniera molto illusiva, come se si trattasse di reperti archeologici, ricollegabili con le vere statue sottostanti. Sono figure che offrono l'impressione di una seconda galleria, dove i Nudi dipinti color carne sembrano garantire allo spettatore la praticabilità del secondo piano.



La camera del Cardinale fu la prima stanza del Palazzo ad essere affrescata, probabilmente nel 1547.

E' circondata da due fregi sovrapposti, il più alto dei quali è opera di Daniele da Volterra.



Si tratta di un ciclo di affreschi aventi per tema il mito di Bacco ed il motivo dell'Unicorno, uno degli emblemi di casa Farnese, il tutto alternato ad una serie di elaborati elementi di stucco con putti, sfingi e aironi, tra drappaggi, maschere, pampini e ghirlande.

Il camerino fu la prima stanza ad essere affidata ad Annibale Carracci per essere decorata dal Cardinale Odoardo Farnese nel 1595.



Il ciclo degli affreschi è legato al mito greco di Ercole, Ulisse e Perseo con una tematica che vuole simboleggiare il trionfo della virtù sul vizio.



Affresco al centro del soffitto del Camerino che rappresenta un gruppo di iris con la scritta in greco: “Mi accresco per virtù divina”. E’ interessante il riferimento botanico che identifica l’iris come origine del giglio farnesiano.



La Sala dei fasti Farnesiani è stata dipinta da Francesco Salviati negli anni che vanno dal 1552 al 1556 e fu terminata da Taddeo Zuccari a partire dal 1563, anno della morte del Salviati stesso.

Il ciclo pittorico della sala è ispirato naturalmente a celebrare la grandezza della famiglia Farnese: dalle gesta di Paolo III, il papa del Concilio di Trento e della pace di Nizza tra l'imperatore Carlo V ed il re Francesco I, alla celebrazione di Ranuccio il Vecchio, rappresentato nelle vesti di Enea, fondatore di Roma, e di Pietro V Farnese.



Quando nel 1860 Francesco II di Borbone e Maria Sofia di Baviera furono spodestati e costretti ad abbandonare Napoli, si stabilirono a Roma in Palazzo Farnese. Per l'occasione fu necessario realizzare dei lavori di restauro e di abbellimento per rendere degna la residenza dell'esilio degli ex-sovrani.



I lavori furono affidati all'architetto Antonio Cipolla che per gli affreschi scelse uno stile retrò che richiamava motivi figurati rinascimentali con grottesche ed amorini. Interessanti le lunette che raffigurano i possedimenti gentilizi di Caprarola, Castro, Isola Farnese, Capodimonte, Parma, Piacenza, Canino, Ronciglione e Marta.

