

GRANDISCULTORI

Gian Lorenzo Bernini

Tomaso Montanari

cura scientifica della collana

Marco Campigli

Alessandro Del Puppo

Aldo Galli



© 2004 e-education.it
www.e-education.it
info@e-education.it
Una società SCALA GROUP

Direzione di progetto: Cinzia Caiazzo

Chief Editor: Filippo Melli

Editor: Giulia Marrucchi

Grafica: Tiziana Pierri

Progetto grafico: Studio Neri Torrigiani

Per le referenze fotografiche si veda a pagina 216.

Tutti i diritti di riproduzione sono riservati.

L'editore si scusa per le eventuali omissioni ed è a disposizione di coloro che involontariamente non siano stati citati.

Edizione non in vendita in edicola separatamente da una testata del Gruppo Editoriale L'Espresso
Via Po, 12 - 00198 ROMA
www.espressonline.it

Copertina: Gian Lorenzo Bernini, *David*. Roma, Galleria Borghese.

Gruppo Editoriale L'Espresso

6. Enea, Anchise e Ascanio in fuga da Troia

1618 - 1619

marmo, h. cm 220

Roma, Galleria Borghese

Nell'ottobre del 1619 il gruppo di *Enea* veniva collocato, su una base cilindrica, in una sala del piano terreno di Villa Borghese.

Il sapore ancora manierista avvertibile nella verticalità e nella complicità della composizione ha indotto – dal Sei al Novecento – molti scrittori d'arte ad attribuire l'opera a Pietro Bernini, o a ravvisarvi una collaborazione tra il padre e il figlio: oggi appare chiaro che si tratta invece della prima opera monumentale di Gian Lorenzo, frutto della prima commissione che Scipione Borghese, cardinal nipote di papa Paolo V, volle affidare al diciannovenne scultore.

A Bernini fu chiesto di tradurre in marmo il celebre episodio del secondo libro dell'*Eneide*, tanto spesso rappresentato dalle arti figurative: Enea fugge dall'incendio di Troia recando sulle spalle il padre Anchise, vecchio e paralizzato, e il piccolo figlio Ascanio. Quest'ultimo porta con sé l'eterno fuoco custodito nel tempio di Vesta, mentre il nonno regge il vaso con le ceneri degli antenati, e le statue dei Penati: i simboli più sacri del potere troiano vengono sottratti ai Greci e condotti in un lungo viaggio che si concluderà, secondo l'epica virgiliana, nella fondazione di Roma e nella generazione della stirpe augustea. Collocato nella villa del cardinal Borghese – in quel momento vero signore di Roma, e dunque ideale erede degli imperatori –, il gruppo funzionava anche come rappresentazione e legittimazione del potere attuale, e probabilmente alludeva anche al sostegno che le spalle metaforiche del giovane cardinale offrivano al governo del vecchio zio papa.

Per Bernini il compito di scolpire questi tre corpi intrecciati drammaticamente era invece un'occasione straordinaria per misurarsi con la tradizione (si pensi, tra tutti, al precedente di Raffaello nelle Stanze Vaticane), e per esibire l'abilità già spaventosa che aveva conquistato nella rappresentazione del corpo umano, delle differenti consistenze che esso assume nelle varie età, e delle varie espressioni che ne informano il volto (vedi anche pp. 10-11).







7. Ratto di Proserpina

1621 - 1622

marmo, h. cm 255

Roma, Galleria Borghese

«Il cavalier Bernino, che nell'età sua giovanile con lo scarpello sa dar senso di vita alle pietre meglio che non fece col canto il favoloso Anfione».

Agostino Mascardi, *Discorsi morali sulla tavola di Cebete tebano*, 1627 (ma scritti prima del 1622).

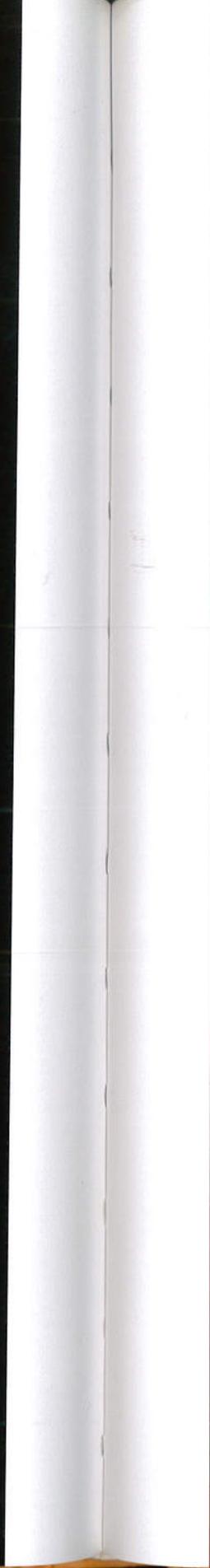
Nel giugno del 1621 Scipione Borghese iniziò a pagare Bernini per questo secondo gruppo monumentale, che nel settembre del 1622 fu trasportato a Villa Borghese. Nei mesi successivi l'opera venne nuovamente imballata, e trasportata nella vicina Villa Ludovisi. Per motivi che ignoriamo, infatti, il cardinal Borghese aveva deciso di donarla a colui che aveva preso il suo posto come cardinal nipote: Ludovico Ludovisi, nipote del nuovo papa Gregorio XV. Nel 1908 il gruppo fu acquistato dallo Stato italiano, e appropriatamente riportato a Villa Borghese.

Meno appropriatamente, esso fu collocato al centro di una galleria, libero nello spazio da quattro lati: il che spinge il visitatore a girargli intorno, mentre è invece pensato per un punto di vista unico, quello frontale. Per quanto il tema del rapimento possa evocare il celeberrimo precedente del *Ratto della Sabina* di Giambologna, il distacco dalla scultura manierista appare ormai del tutto compiuto: il dio e la sua preda non sono concepiti come oggetti tridimensionali, ma come figure di un grande quadro in tre dimensioni, costruite attraverso la luce e l'ombra, e scolpite per dare l'illusione della carne viva, dei capelli in movimento, del colore.

Si afferma qui per la prima volta l'elemento fondativo della scultura berniniana: la statua non rappresenta una figura, ma un evento, e per di più un evento concitato e transitorio. Come in questo caso, viene spesso privilegiato il momento culminante di una storia: qui il dio degli inferi afferra in un istante la bella figlia di Cerere, e corre verso il proprio regno sotterraneo (vedi pp. 11-14).

Per rendere nel marmo la violenta sensualità del mito, Bernini guardò soprattutto alla pittura contemporanea dei Carracci e di Rubens, che avevano introdotto a Roma la tradizione della pittura veneziana: il risultato, a sua volta, colpì particolarmente l'immaginazione di Pietro da Cortona, riuscendo così a influenzare decisamente l'evoluzione della pittura barocca





8. David

1623 - 1624

marmo, h. cm 170

Roma, Galleria Borghese

Nel marzo del 1623 il cardinale Alessandro Peretti Montalto iniziò a pagare Bernini per una «statua del re David» destinata alla sua villa romana. Con ogni probabilità era lo stesso marmo che Bernini scolpì per Scipione Borghese a partire dal mese di luglio: il Peretti era morto all'inizio di giugno, e Borghese aveva subito rilevato la commissione. Nel maggio del 1624 la statua risulta già collocata contro una parete della Stanza del Vaso, la prima del piano terreno di Villa Borghese. Domenico Bernini, biografo del padre, racconta che Maffeo Barberini, pochi mesi prima di esser eletto papa, «con le sue proprie mani tenne [a Bernini] spesse volte lo specchio» perché lo scultore potesse ritrarre nel volto di David «la sua faccia, con un'espressiva in tutto veramente meravigliosa». L'inclusione dell'autoritratto può avere a che fare con la nota e discussa tradizione per cui gli artisti solevano rappresentarsi nel volto di David, o in quello di Golia (si pensi a Giorgione, o a Caravaggio), ma è invece più probabilmente determinata dalla furiosa ricerca naturalistica ed espressiva che guidò la realizzazione dell'opera. È anche possibile che Bernini abbia guardato con attenzione alcune figure della pittura recente (come il *Polifemo* affrescato da Annibale Carracci nella Galleria Farnese) e della statuaria antica (come il *Gladiatore Borghese* del Louvre, che si trovava allora nella stessa villa), ma tutto questo era subordinato a una nuova concezione del genere stesso della statua. L'opera è descritta dai documenti Borghese come «David che sta in atto di tirare», e in effetti il carattere narrativo già presente nel *Ratto di Proserpina* giunge qui a completa maturazione, e il marmo appare come sospeso nell'attimo carico di tensione che precede lo svolgimento drammatico della storia: David sta prendendo la mira, e si sta tendendo come un elastico per lanciare con la tutta la forza possibile il suo sasso contro Golia che avanza. Il senso di precarietà e di transitorietà doveva essere ancora maggiore prima che la base fosse ingrandita, ma anche oggi si riesce a provare l'invincibile sensazione di un marmo che si muove contro chi lo osserva (vedi pp. 14-18).





9. Apollo e Dafne

1622 - 1625

marmo, h. cm 243

Roma, Galleria Borghese

«Il cavalier Bernini, quel famosissimo scultore che ha fatta la statua del papa e la Dafne che è alla Vigna di Borghese, ch'è il Michelangelo del nostro secolo tanto nel dipingere quanto nello scolpire, e che non cede a nissuno degli antichi nell'eccellenza dell'arte».

Da una lettera di Fulvio Testi, 29 gennaio 1633.

«Oh, quanto poco profitto ho fatto io nell'arte della scultura in un si lungo corso di anni, mentre io conosco che da fanciullo maneggiavo il marmo in questo modo»: non ci doveva essere retorica nell'esclamazione in cui, secondo gli antichi biografi, Bernini uscì rivedendo dopo quarant'anni l'*Apollo e Dafne*. In effetti, il gruppo è uno dei vertici della storia della scultura, oltre che una delle opere più emozionanti dell'arte occidentale.

Il blocco di marmo fu acquistato nell'agosto del 1622 da Scipione Borghese, che probabilmente già sapeva di dover rimpiazzare il *Ratto di Proserpina*. La lavorazione fu interrotta nell'estate del 1623, per l'improvvisa necessità di finire il *David* rilevato dal cardinal Montalto, e riprese nell'aprile del 1624, una volta ultimata quella statua. In questa fase Gian Lorenzo si servì dell'aiuto di uno dei suoi migliori allievi, Giuliano Finelli, che – come sempre più succederà ai collaboratori di Bernini – appare però una semplice estensione delle mani e della mente del maestro. Nell'autunno del 1625 si registrano gli ultimi pagamenti per la statua, e venne realizzato il piedistallo.

Il gruppo fu sistemato nella stanza che ancora lo ospita al piano terreno di Villa Borghese, appoggiato alla parete e – come nel caso del *David* – su una base più piccola dell'attuale. Come dimostrano anche alcune incisioni antiche, il punto di vista pensato da Bernini è quello che privilegia il lato destro del gruppo.

Come per il *Ratto di Proserpina*, il soggetto dell'opera proviene dalle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui si narra come Apollo – folle d'amore per Dafne a causa di una freccia lanciata da Cupido – si getti all'inseguimento della ninfa. All'ultimo momento, il desiderio di verginità di Dafne è difeso dalla sua istantanea metamorfosi in un albero d'alloro: «i capelli si allungano in fronde, le braccia in rami, il piede, poco prima così veloce, resta inchiodato da pigre radici». Bernini gareggia con Ovidio nel far apparire le sfumature degli stati d'animo, e poiché l'arte figurativa è padrona dello spazio, ma non del tempo,



che invece appartiene alla poesia, egli deve fondere il momento della corsa con quello, subito successivo, della trasformazione.

Sul piedistallo, due versi latini composti da Maffeo Barberini ricordano che «chiunque insegue il piacere di una forma fugace, resta con un pugno di foglie in mano, o al massimo coglie delle bacche amare». Si tratta certo di una lettura moraleggiante, concepita per adeguare alla dimora di un cardinale quest'opera tanto sensuale: ma definire brevemente il gruppo «una forma che fugge» è anche una fulminante intuizione critica (vedi pp. 19-20).





11. Baldacchino

1624 - 1635

bronzo, in parte dorato; h. m 28,74
Roma, San Pietro in Vaticano

«È superfluo replicare l'assurdità di quelle colonne torte. Il nuovo, il singolare, il difficile abbagliò, ed ebbe una folla d'imitatori».

Francesco Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, 1781.

Il 7 giugno del 1624 la Reverenda Fabbrica di San Pietro si rivolse a «chi ha pensieri d'architettura, invenzioni o altro per fare il baldacchino sopra l'altare dei Santi Apostoli in San Pietro», invitando tutti a «farne dei modelli, e a portarli alla prima Congregazione, che si farà tra quindici giorni». Si trattava di risolvere definitivamente un annoso problema: quello della copertura della confessione (lo spazio semicircolare che circonda la tomba di Pietro, posta sotto il livello pavimentale) e del soprastante altare maggiore della basilica. Alcuni baldacchini più o meno effimeri erano stati costruiti in quel punto durante i pontificati precedenti, ed era ancora vivo il ricordo del ciborio quattrocentesco che copriva l'altare absidale nella vecchia basilica costantiniana: ora occorre una struttura stabile e monumentale, in grado di riempire degnamente il grande vano della crociera, cioè dello spazio determinato dall'incrocio dei due bracci della pianta a croce latina della nuova basilica, e coperto dalla smisurata cupola di Michelangelo.

Ben prima della scadenza del bando della Fabbrica, Urbano VIII decise di incaricare dell'impresa il suo diletto Bernini, invitando Carlo Maderno (che era l'architetto di San Pietro) a farsi da parte. Gian Lorenzo era giovanissimo, e non aveva alcuna esperienza architettonica, ma il risultato fu geniale: una colossale scultura-architettura tutta realizzata in bronzo, che comportò la più grande impresa fusoria dall'antichità e la necessità di procurarsi enormi quantitativi di metallo, che in parte venne ricavato dalla carpenteria del Pantheon.

Molte sono le questioni ancora aperte circa la genesi del *Baldacchino*: le più rilevanti riguardano l'entità del ruolo di Francesco Borromini (il più illustre di un'infinita schiera di collaboratori), e il rapporto tra l'invenzione di Bernini e i numerosi precedenti, in San Pietro e altrove. In ogni caso, nel giugno del 1629 si arrivò a una prima importante tappa della realizzazione: vennero innalzate



le quattro colonne alte undici metri, gigantesche riproduzioni in bronzo dorato delle antichissime colonne tortili della vecchia basilica, che si diceva provenissero dal Tempio di Salomone a Gerusalemme. A quel punto iniziò la complicata gestazione della parte superiore dell'opera: dalla prima idea di collocare sulla sommità una grande statua bronzea di Cristo risorto si passò gradatamente alla soluzione finale, che può esser descritta come una sorta di gigantesca corona abitata da angeli e da rami di palma. Il 29 giugno del 1633 il *Baldacchino* veniva inaugurato, anche se le rifiniture presero ancora due anni di tempo.

L'impatto visivo e intellettuale dell'opera fu immenso: non se ne contano le derivazioni dirette e indirette, e dal Seicento a oggi se ne sono proposte le più diverse letture formali e simboliche. Ma una buona parte del fascino del *Baldacchino* risiede proprio nel suo sottrarsi a ogni univoco tentativo di interpretazione, o anche solo di definizione: una «chimera», come lo definì con sgomento e incredulità un artista contemporaneo a Bernini (vedi anche pp. 40-41).

13. Monumento sepolcrale di papa Urbano VIII

1627 - 1647

marmo di Carrara, marmi colorati, bronzo in parte dorato; h. m 12,88

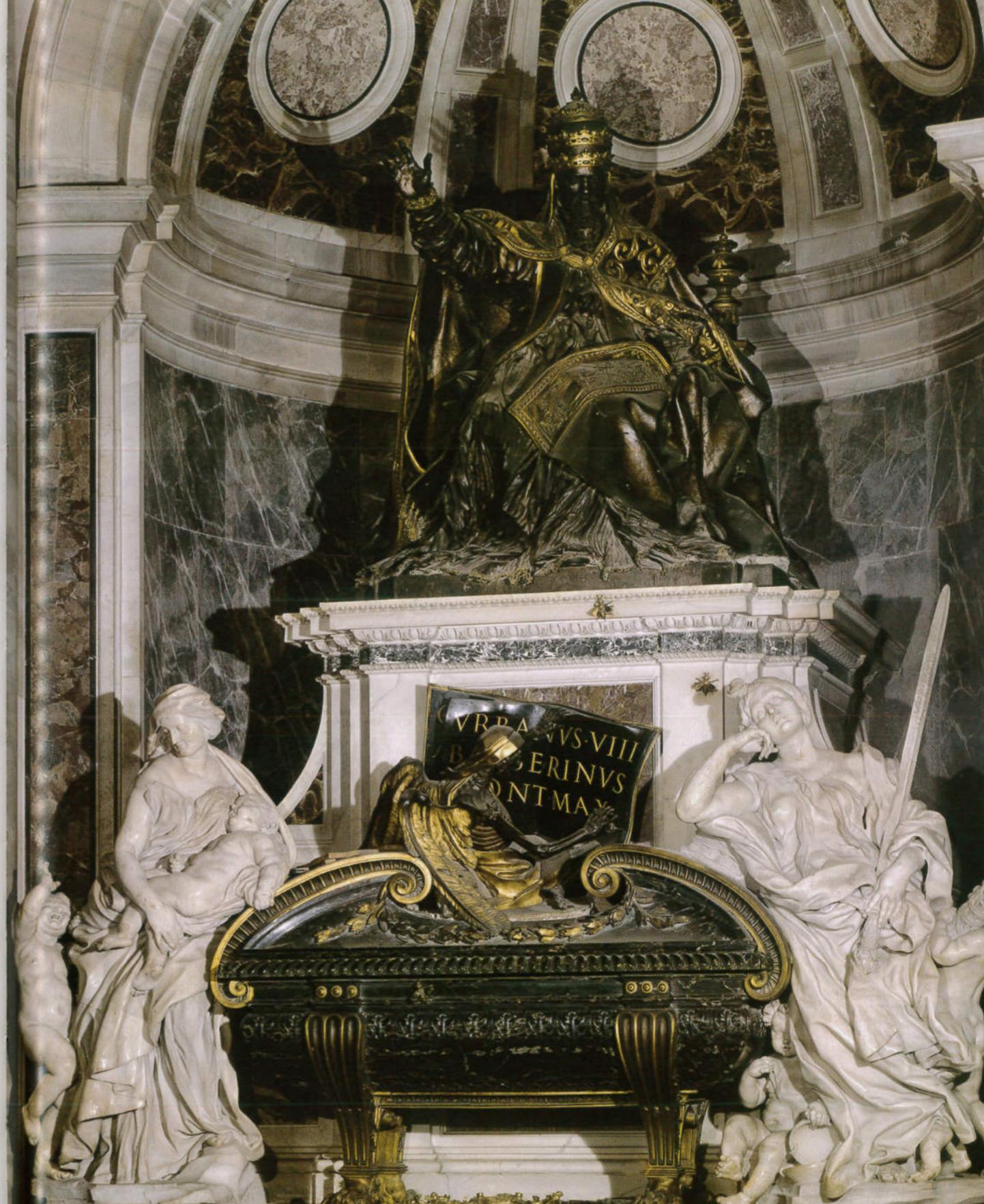
Roma, San Pietro in Vaticano

«Uomo raro, ingegno sublime e nato per disposizione divina e per gloria di Roma a portar luce a questo secolo».

Urbano VIII descrive Bernini in un suo decreto ufficiale.

La nicchia che si apre nella tribuna della basilica vaticana, a destra della *Cattedra di san Pietro*, ospita la tomba del più grande mecenate di Bernini: Maffeo Barberini, papa con il nome di Urbano VIII dal 1623 al 1644. Gian Lorenzo fu chiamato a progettare e a realizzarla dallo stesso pontefice, ma il lavoro a questo complesso straordinariamente sontuoso impegnò l'artista e una nutrita schiera di collaboratori per un ventennio, dal 1627 al 1647. L'odierna impossibilità di accedere alla tribuna di San Pietro favorisce una percezione da lontano che non consente di apprezzare le gigantesche proporzioni, e soprattutto la suprema qualità esecutiva della tomba barberiniana.

Di fronte all'elaborato piedistallo che sorregge la statua del papa si trovano il sarcofago, l'epigrafe dedicatoria e le due statue allegoriche. Il sarcofago, in portoro con venature dorate, è completato sul coperchio da due volute unite da festoni d'alloro, ed è inserito in un cataletto che poggia su quattro zampe di leone: tutti questi elementi sono fusi in bronzo e dorati. Seduta sul sarcofago, e realizzata nello stesso materiale, è «la *Morte* [...], vergognosa e superba in un tempo stesso, col tergo alato volto all'infuori, col capo alquanto velato e coperto, e colla faccia volta all'indietro» (sono parole di Filippo Baldinucci, biografo di Bernini). Lo scheletro sorregge un libro aperto (realizzato in pietra di paragone) su cui sta finendo di scrivere con un ossicino: «URBANUS VIII BARBERINUS PONT. MAX.», in grandi lettere commesse in giallo antico. A sinistra del sarcofago si vede il gruppo in marmo statuario della *Carità*. Alta il doppio del naturale, essa è rappresentata come una madre con due bambini, «uno in braccio, che si è addormentato alla poppa, et l'altro in piedi che mostra di piangere perché vorrebbe ancora zinnare» (queste le parole del contratto che regolava la commissione). In marmo bianco è pure scolpita la *Giustizia*, con lo sguardo fisso in cielo come prescritto dai repertori iconografici, e con il viso appoggiato alla mano nell'atteggiamento tradizionale della melanconia: essa tiene il gomito destro su un libro di codici posto

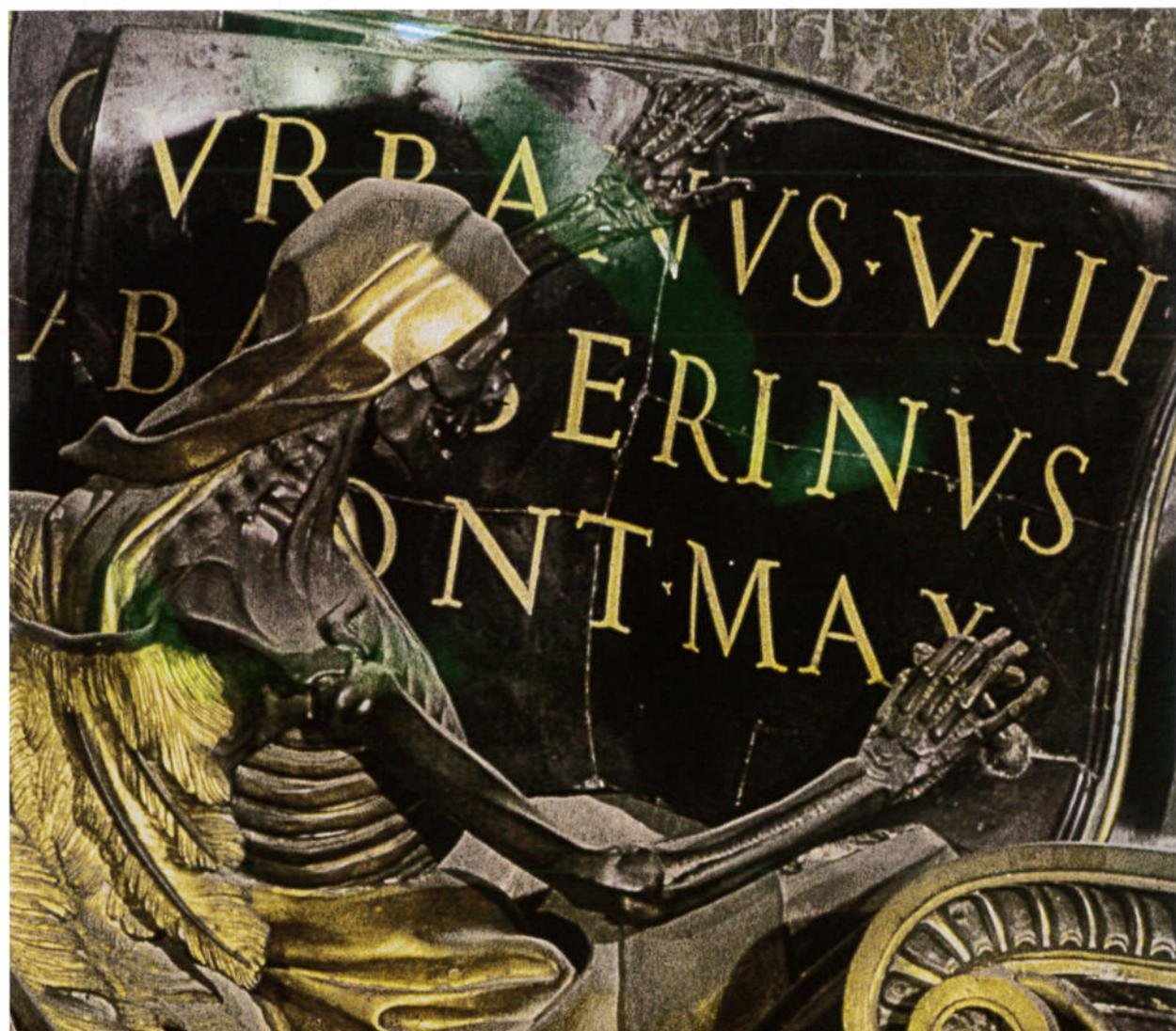




sopra la voluta sinistra del sarcofago, e sorregge con l'altra mano una grande spada, la cui elsa è decorata dalle api (che sono lo stemma della famiglia Barberini). Alla sua sinistra sfila, e si nasconde tra i panneggi, un putto con il pesante fascio littorio caricato in spalla, mentre, perfettamente incastrato tra la gamba sinistra della Virtù e il sarcofago, siede un altro bambino che, imbronciato, alza un piatto della bilancia abbandonata a terra. Dall'alto domina la colossale statua bronzea di Urbano, rivestito degli abiti pontificali, mentre su tutto il sepolcro sciamano api di bronzo.

Fin dall'inizio Urbano e Bernini decisero di sistemare il monumento *à pendant* della tomba di papa Paolo III Farnese, che venne dunque spostata nella tribuna: non si pensava nei termini di un singolo monumento, ma di due tombe accoppiate. Questa soluzione godeva a Roma di una certa tradizione, ma Gian Lorenzo e Urbano intendevano risalire al luogo in cui questa formula aveva attinto la più strepitosa qualità: la Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze, dove Michelangelo aveva ultimato quasi un secolo prima le tombe simmetriche di due duchi medicei. Oltre che dalle citazioni puntuali, il ritorno al Michelangelo fiorentino era denunciato chiaramente dalla rinuncia

alla diluizione decorativa e architettonica tipica della scultura funeraria del manierismo romano – e che nella cappella Paolina in Santa Maria Maggiore aveva conosciuto il suo apice – in favore di una semplicità di struttura e di una ritrovata monumentalità delle figure scolpite, dei corpi umani, e di una forte sottolineatura dell'individualità del defunto. Se l'impianto compositivo della tomba di Urbano segna un ritorno al Buonarroti, anche solo un'occhiata allo stile delle sculture ne svela una pronunciatissima distanza dagli eroici e risentiti marmi michelangeloeschi, e lascia assaporare una dolcezza e una mollezza ignote non solo a Michelangelo, ma all'intera scultura fiorentina. È in effetti la tradizione veneta, tizianesca, che, riaccesa dall'esperienza romana di Rubens, porta all'esito insieme naturalistico e magniloquente della *Carità*, eseguita intorno al 1635. Anzi, in questo volto dolcissimo di popolana, oltretutto nel pianto stravolto del bambino, lo sforzo realistico trattiene ancora qualche particella di caravaggismo. Nella sua aria dolcemente melanconica, e nella sua generosa e vaporosa rotondità, la *Giustizia* – che risale al 1644-46 circa, ed è dunque di dieci anni più tarda della *Carità*, e contemporanea, e stilisticamente assonante, a opere come la *Verità* (scheda 17), o addirittura la *Santa Teresa* (scheda 19) – conferma in pieno le osservazioni del primo biografo di Bernini, l'abate francese Pierre Cureau de La Chambre: «Quanto alla sua maniera di lavorare il marmo, si può star sicuri che il cavalier Bernini ha avuto un gusto del tutto particolare nelle sue opere di scultura, più o meno comparabile a quello di Correggio in pittura, avendo la stessa grazia» (vedi anche pp. 42-45).





19. Cappella Cornaro

1647 - 1651

marmi colorati, marmo di Carrara, stucco, affresco,
bronzo dorato

Roma, Santa Maria della Vittoria

«Il sole, attraverso accessi accuratamente predisposti, è costretto ad illuminare la pala d'altare in un modo determinato.

Dove mai, o sole, vedi i raggi della tua luce aver sorte più felice che non quando – penetrati attraverso queste vie, costruite meravigliosamente – venerano la Santa secondo il volere di Bernini, e provvedono l'illuminazione svolgendo uno splendido compito secondo la regola stabilita? Dove gli splendenti baci del sole poterono esser materializzati in maniera più splendida? Da quale mai fronte più degna riverberati, i raggi riguadagnano il tuo volto con più profitto, o Febo? Che la luce ti renda questi grandissimi servizi lo devi al Bernini. Andrai più illustre, con lui come artefice, di quanto tu non fossi un tempo a causa della statua parlante di Memnone: la Santa potrebbe parlare animata da raggi eloquenti, se la voce non fosse soffocata dai deliqui d'amore».

Traduzione di un'anonima poesia latina scritta per la Cappella Cornaro, 1651.

Nel transetto sinistro della chiesa carmelitana di Santa Maria della Vittoria a Roma, il cardinale veneziano Federico Cornaro fece realizzare a Bernini un sacello che avrebbe assolto contemporaneamente le funzioni di pantheon familiare e di cappella dedicata a santa Teresa d'Avila, la quale doveva essere raffigurata nella pala d'altare: il risultato fu un complesso e articolato capolavoro, che come ricorda Filippo Baldinucci, «il Bernino medesimo era solito dire [...] esser stata la più bell'opera che uscisse dalla sua mano» (vedi pp. 35-37).

Bernini concepì uno spazio unitario, nel quale è possibile distinguere la storia principale – che si compie sull'altare, e consiste nella cosiddetta transverberazione di Teresa, cioè nell'incontro mistico tra la santa e un angelo che le trapassa il cuore con il dardo infuocato dell'amor di Dio –, e un'azione secondaria, quella dei sette cardinali e di un doge della famiglia Cornaro che osservano l'azione da due palchetti laterali. Lo spettatore entra così fisicamente in un enorme quadro a tre dimensioni, dominato dalla luce, che scende da un apposito lanternino nascosto, e dal colore dei marmi.

Dall'aprile del 1647 iniziò l'opera degli scalpellini, che lavorarono secondo il disegno di Bernini gli alabastri, i diaspri, i lapislazzuli, il bardiglio, le brecce e tutti gli altri preziosi marmi di scavo che dovevano rivestire interamente l'architettura della cappella, e comporre sul pavimento i mirabili commessi con gli scheletri che risorgono dalla tomba (ovvia allusione alle speranze dei Cornaro).

La lavorazione delle sculture iniziò tra il 1649 e il '50, e i modelli di Bernini per i ritratti dei cardinali Cornaro e per i rilievi in stucco dipinti a finto marmo che appaiono alle loro spalle dovettero essere tradotti da alcuni dei quattro scultori che risultano pagati: Jacopantonio Fancelli e Antonio Raggi, Lazzaro Morelli e Baldassarre Mari. Solo a Bernini spetta invece l'esecuzione dello spettacolare gruppo in cui si risolve la pala d'altare.



Sempre nel 1650, il pittore Guidubaldo Abbatini venne pagato per l'affresco della volta, mentre non sappiamo chi eseguì materialmente i bellissimi angeli di stucco che proprio mentre li guardiamo sembrano decorare con nastri di fiori l'arco d'ingresso della cappella. Essi recano anche un cartiglio con l'iperbolica dichiarazione d'amore che Cristo fece a Teresa durante il loro mistico matrimonio, e che funziona come una grande didascalia per l'intera cappella: «Nisi coelum creassem, ob te solam crearem» («Se non avessi creato il paradiso, lo farei ora anche solo per te»).

Una numerosa serie di argentieri venne quindi impiegata per realizzare la grande raggiera alle spalle del gruppo di santa Teresa, la freccia brandita dall'angelo e il paliotto in bronzo dorato su fondo di lapislazzuli che rappresenta l'*Ultima cena*: le prime due sono oggi sostituite da copie moderne, ma il terzo è uno dei pochissimi esempi di bassorilievo berniniano, ed è un piccolo capolavoro.

20. Fontana dei Fiumi

1648 - 1651

travertino, marmo, granito, bronzo dorato; h. m 30,17
Roma, Piazza Navona

«Ma il vero 'barocco' di Roma è invece tutto in quella soluta felicità di una forma civile ed antica che, evocata dal canone classico, ora però si vede vibrare come attraverso un velo d'aria infiammata; come se il travertino scottasse gonfiando sotto lo scirocco romanesco».

Roberto Longhi, *Arte italiana e arte tedesca*, 1941.

Il 12 giugno 1651 l'inaugurazione della *Fontana dei Fiumi* amplificò in misura inaudita la fama di Gian Lorenzo Bernini: a Roma gli avvisi e i diaristi registrarono la reazione generale in termini di entusiasmo iperbolico, mentre le lettere che partivano alla volta di tutta Europa si sforzavano di dare un'idea del monumento a coloro che non potevano vederlo. Il futuro papa Alessandro VII era allora nunzio in Germania, e ne ricevette per lettera questa eloquente descrizione: «Fra pochi di scoprirassi la superba fontana di Piazza Navona. Veramente ella è un miracolo del mondo. Sopra uno scoglio spezzato s'erge l'Obelisco Pamphilio e sugli angoli dello scoglio vi sono scolpiti quattro superbi colossi di marmo che rappresentano i fiumi principali delle quattro parti del mondo. Dall'artista, che è il cavalier Bernino, sono stati così bene adornati dei frutti, delle piante, dei metalli e degli animali che producono questi terreni che da essi sono bagnati, che non si può bramare d'avantaggio. L'occhio vi si perde per meraviglia, e bisogna ritornare più volte a vagheggiarla». Per un breve periodo papa Innocenzo X Pamphili non volle servirsi di Bernini perché troppo legato agli odiati Barberini, ma presto si persuase che si sarebbe trattato di una rinuncia troppo grave: la prima commissione che allora gli rivolse fu quella di costruire una sontuosa fontana al centro di piazza Navona, dove stava facendo ricostruire il proprio palazzo di famiglia, e l'annessa chiesa di Sant'Agnese. In un primo momento il pontefice si era orientato verso Francesco Borromini, e aveva già deciso che il monumento avrebbe dovuto includere un obelisco che giaceva in pezzi vicino al mausoleo di Cecilia Metella. Ma nel luglio del 1648 Bernini presentò al papa il suo modello, che venne approvato.

All'inizio del 1649 fu sistemato sulle fondamenta il gigantesco blocco di travertino proveniente dalle cave di Tivoli, e si iniziò a scolpirlo. Mentre lungo due anni, dal 1649 al 1651, prendevano vita (in parte anche per mano dello stesso Bernini, che rivendicò almeno la totale



autografia del cavallo) la stupefacente flora e fauna che abitano lo scoglio, dal febbraio 1650 si misero al lavoro i quattro scultori che intagliavano i colossali Fiumi di marmo: Antonio Raggi per il *Danubio*, Jacopantonio Fancelli per il *Nilo*, Claude Poussin per il *Gange* e Francesco Baratta per il *Rio della Plata*. Il francese Niccolò Sale fu invece pagato per i modelli della colomba con in bocca il ramoscello d'ulivo, che fu fusa in bronzo e collocata in cima all'obelisco: simbolo dello Spirito Santo e della pace dopo il diluvio universale, essa era anche l'elemento più importante dello stemma dei Pamphili. Alla fine, il pittore Guidubaldo Abbatini fu pagato per dipingere le rocce, le piante e gli animali della fontana: oggi non c'è più traccia di questa policromia, ed è molto difficile anche immaginarsela. Sulle quattro facciate del dado che sorregge l'obelisco altrettante iscrizioni latine illustrano l'opera a beneficio dello spettatore colto: a tutti parla invece il trionfo della natura messo in scena da Bernini nel cuore stesso della città (vedi pp. 30-32).



Nella pagina a fronte: *Danubio*.







23. Costantino a cavallo

1654 - 1670

marmo e stucco, h. cm 380 circa

Roma, atrio di San Pietro in Vaticano

L'idea di dedicare nell'area vaticana un monumento all'imperatore romano che aveva eretto il cristianesimo a religione di Stato e aveva fondato la basilica di San Pietro sembra presentarsi per la prima volta durante il pontificato di Innocenzo X. Nel 1654 un incarico in questo senso viene formalmente affidato a Bernini: in quel momento si pensa a una statua da collocare in una nicchia all'interno della Basilica, sul modello (tipologico e concettuale) del monumento che Urbano VIII e lo stesso Bernini avevano eretto negli anni Trenta a un'altra sovrana benefattrice della Chiesa, la contessa Matilde di Toscana. Durante il pontificato Pamphili, Bernini aveva lavorato all'invenzione dell'opera attraverso disegni e modelli, e all'inizio del regno di Alessandro VII, nel 1656, iniziò a scolpire l'enorme blocco di marmo appena giunto dalle Apuane. Dopo il 1663 il papa e Bernini decisero di collocare l'opera nell'atrio della Basilica, ai piedi della Scala Regia, che rappresentava il nuovo ingresso monumentale ai Palazzi Apostolici. L'inaugurazione ebbe luogo solo il 30 ottobre del 1670, sotto il pontificato di Clemente X Altieri. La lunghissima esecuzione si dovette sia ai sovrumani impegni dell'artista, sia al fatto che egli non si servì di aiuti, e condusse da solo un lavoro che appare, infatti, di suprema qualità. Quando si decise la nuova collocazione, Bernini dovette adattare a uno spazio più grande la pur enorme statua concepita per una nicchia della chiesa: il problema fu risolto con l'introduzione del grande drappo in stucco dipinto, e con la costruzione di un elaborato piedistallo convesso dotato di due porte. Entrambi questi elementi hanno anche una giustificazione narrativa e simbolica. Il drappo e il baldacchino stellato rappresentano la tenda imperiale dell'accampamento posto da Costantino alle porte di Roma nel 312 d.C. Montato a cavallo per dirigersi contro Massenzio (al quale contendeva il controllo delle province occidentali dell'impero), Costantino vide in cielo una croce luminosa accompagnata dalla scritta «In hoc signo vinces» («Con quest'in-



segna vincerei»): e sul soffitto del vano in cui è posta la statua, Bernini ha reso visibili, in legno e stucco, la croce e la scritta miracolose. La conversione al cristianesimo si lega così alla conquista del titolo imperiale, cui preluderà l'effettiva vittoria di quella battaglia.

Le due porte della base fanno invece parte della simbologia funebre, e alludono all'ingresso alla camera sepolcrale. Attraverso di esse il *Costantino* si lega alla tradizione dei monumenti funerari equestri (vivissima anche nella vecchia San Pietro), e appare come un cenotafio del primo imperatore cristiano.

25. Cattedra di san Pietro

1656 - 1666

bronzo, in parte dorato, diaspro di Sicilia, marmi colorati, legno, vetro, stucco; h. m 29,68

Roma, San Pietro in Vaticano

«Che non mi si parli di niente che sia piccolo».

Bernini al Re Sole, 7 settembre 1665.

La *Cattedra di san Pietro* è il culmine visivo e concettuale dell'intera basilica vaticana. Questa monumentale pala d'altare fu voluta da Alessandro VII Chigi, e riuscì un'opera capitale della maturità di Bernini: concepita tra il 1656 e il '57, fu ultimata dieci anni più tardi. Essa è di fatto un enorme reliquiario progettato per racchiudere e insieme per rappresentare un trono di età carolingia in legno e avorio (forse quello realizzato per l'incoronazione vaticana di Carlo il Calvo), che dal XII o dal XIII secolo si cominciò a credere invece la sedia episcopale usata da san Pietro.

Con quest'opera Bernini riuscì a risolvere nella maniera più brillante l'annoso problema della tribuna della basilica, dove si era incerti se collocare un secondo altare dedicato all'Apostolo (dopo quello papale che si trova sotto il *Baldacchino*), o una monumentale sede liturgica per il papa: con un reliquiario 'parlante' a forma di sede pontificale innalzato a mo' di pala sopra un altare si coniugarono le due possibilità, trasferendole da un piano materiale a uno simbolico e riassumendole in un unico monumento che esaltava sopra una mensa il prototipo stesso delle cattedre pontificie.

Su un complesso piedistallo rivestito di marmi colorati, fanno corona alla grande sedia di bronzo quattro statue (alte oltre cinque metri e mezzo, fuse in bronzo e in gran parte dorate) che rappresentano quattro Padri della Chiesa: due di quella Occidentale (in primo piano sui due plinti minori, e con la mitria) e due di quella Orientale (dietro, e a capo scoperto secondo l'iconografia dei vescovi greci). A sinistra guardando il seggio è *Sant'Ambrogio*, colto di profilo mentre incede e si china in avanti per toccare un nastro che pende dalla cattedra: un vento impetuoso gli sconvolge il piviale e gli fa socchiudere le palpebre. Dietro di lui *Sant'Atanasio* solleva la testa e le braccia, avvicina la sinistra alla Sedia e apre l'altra mano in segno di stupore e di invito alla venerazione: lunghi capelli scendono ai lati della chierica a incorniciare il suo volto combattivo, mentre il movimento subitaneo scuote



i sontuosi paramenti orientali. Dall'altro lato della cattedra troneggia *Sant'Agostino*: ritratto di fronte, con un gran libro e con lo sguardo perso nella Basilica, è saldo ed eretto quanto Ambrogio è attorto e dinamico. L'ultimo Dottore, *San Giovanni Crisostomo*, appare egualmente tranquillo, mentre guarda nella stessa direzione di Agostino, si rannicchia all'ombra della cattedra e sembra quasi volerla carezzare con la mano sinistra. I lacci che congiungono la sedia alle mani di queste quattro figure alludono perfettamente alla comunione del vescovo di Roma con i confratelli dell'episcopato universale. Dietro le statue dilaga un mare di nuvole in stucco dorato, dall'aspetto incredibilmente soffice e naturalistico, il quale copre la parete dell'abside michelangiolesca: solo due venerabili colonne di marmo africano della vecchia San Pietro e il soprastante frammento di trabeazione emergono a marcare il livello dell'ordine inferiore, mentre lunghi raggi di metallo dorato unificano lo spazio della tribuna, attraversando le lesene dell'ordine gigante e infrangendosi sulle colonne che fiancheggiano le tombe di Paolo III e Urbano VIII. Come sospesa in volo e abbracciata dalle nubi è la grande cattedra di bronzo, alta sette metri. Al suo sontuoso cuscino si appoggiano due angeli, cui un vento potente scompiglia le vesti, spingendole misteriosamente in direzioni opposte. Sulle due facce del sedile sono incastonati rilievi narrativi, sempre in bronzo: dalla parte che guarda verso il sepolcro di Paolo III è raffigurata la *Consegna delle chiavi a san Pietro*, sul lato opposto *Cristo lava i piedi a san Pietro durante l'ultima cena*. L'alto schienale ha una sommità curva che termina in due volute, e ospita un rilievo dorato che rappresenta l'affidamento a Pietro della guida della Chiesa, la scena detta *Pasce oves meas* dalle esatte parole rivolte al Principe degli Apostoli. Sopra di esso, due putti angelici, sempre in bronzo, sorreggono una grande chiave d'oro, mentre con la destra cooperano a sostenere il triregno: simboli tradizionali della pienezza del potere spirituale e temporale dei successori di Pietro. Subito sopra la sommità del seggio è una cascata d'oro e di luce: la gloria del Paradiso, o semplicemente lo «splendore», come la definiscono i mandati di pagamento. Dal finestrone centrale dell'abside, del quale si intravedono ormai solo le estremità del timpano, irrompe la colomba dello Spirito Santo,





raffigurata al centro di una grande vetrata ovale gialla e arancio. Le rigide scansioni geometriche imposte dai piombi al vetro attuale (realizzato a Monaco, e posto in opera solo nel 1911) ledono l'unità che era stata invece garantita dall'uniforme pittura realizzata su disegno di Bernini da Giovanni Paolo Schor, la quale raffigurava «la colomba [...] insieme a molte teste di serafini che gli stanno attorno tutte sopra il vetro» (così recita un pagamento). Alla teofania si devono le nuvole e i raggi che abbiamo visto scendere fin quasi al basamento, e il vento che agita tutto il monumento: altri raggi metallici promano dalla finestra verso l'alto, e giungono fin quasi a lambire il ballatoio interno della tribuna. La Gloria è forse la parte più sconvolgentemente innovativa dell'impresa: essa dialoga fittamente con la pittura, traendo le estreme conseguenze dal capolavoro neocorreggesco di Lanfranco a Sant'Andrea della Valle, e aprendo la porta a quanto lo stesso Gian Lorenzo suggerirà a Baciccio per la volta della chiesa del Gesù: di qui si diparte un'infinita serie di glorie angeliche che invaderanno le chiese di mezza Europa.

Tutto intorno al vetro è un tripudio di nuvole e gerarchie angeliche in stucco dorato, le quali prendono forme sempre più articolate via via che si allontanano dal magma luminoso che circonda la colomba: dai volti indefiniti, paffuti e alati di cherubini e serafini, ai putti di ogni età e attitudine, nudi e panneggiati, con e senza ali, fino agli adolescenti efebici che occupano la parte più bassa della Gloria, immediatamente sopra la cattedra. Fra questi ultimi trovano posto i sei angeli fusi in bronzo su modelli di Gian Lorenzo per un primo, più contenuto progetto, e quindi riutilizzati, completamente dorati e camuffati, nella grandiosa versione definitiva. Nella folla di creature angeliche è possibile riconoscere la mano dei vari collaboratori del maestro: non è difficile vedere quella di Antonio Raggi nell'elegante e sinuoso angelo con la palma che si inarca sopra la colonna a destra. A lui si devono in generale i gruppi introduttivi in basso, assiepati di efebici che mimetizzano i bronzi berniniani; a Lazzaro Morelli – e in parte minima a Ercole Ferrata e Paolo Naldini – si possono invece ascrivere i dinamici puttini della parte superiore e i volti quasi informi che punteggiano la raggiera intorno al finestrone (vedi anche pp. 41-42).

29. Angelo con il titolo della Croce e Angelo con la corona di spine

1668 - 1669

marmo, b. rispettivamente cm 299 e cm 315

Roma, Sant'Andrea delle Fratte

Nel 1667 papa Clemente IX Rospigliosi decise di collocare dieci grandi statue di angeli con i simboli della Passione sull'antico ponte che attraversa il Tevere di fronte a Castel Sant'Angelo e che era allora la normale via d'accesso al Vaticano per i romani e i pellegrini. Bernini coordinò l'impresa, e scelse otto scultori cui far tradurre in marmo, con notevole libertà, le sue idee, i suoi disegni e in qualche caso i suoi modelli. Tra il settembre del 1669 e il maggio del 1670 furono collocate le statue di Antonio Raggi (*Angelo con la colonna della flagellazione*), Lazzaro Morelli (*Angelo con il flagello*), Paolo Naldini (*Angelo con la veste e i dadi*), Girolamo Lucenti (*Angelo con i chiodi*), Cosimo Fancelli (*Angelo con la Veronica*), Ercole Ferrata (*Angelo con la Croce*), Antonio Giordetti (*Angelo con la spugna*) e Domenico Guidi (*Angelo con la lancia*). Bernini decise di scolpire personalmente due degli angeli: quello con la corona di spine e quello con il titolo della Croce. Ufficialmente, uno dei due risultò intagliato dal figlio Paolo, ma si trattava evidentemente dell'affettuoso tentativo paterno di lanciare uno scultore mediocre, giacché niente permette di rilevare un'altra mano nelle due sublimi statue che uscirono dallo studio berniniano. Esse risultarono così superbe che papa Clemente, vسته nel giugno del 1669, non ritenne opportuno che «opere sì belle rimanessero in quel luogo alle ingiurie del tempo, perciò fecesene fare due copie, e gli originali destinò ad esser posti altrove, a disposizione del cardinal nipote». Il racconto di Baldinucci è confermato dal breve del 1° dicembre 1669 col quale il pontefice donò le due statue al nipote, il cardinale Giacomo Rospigliosi. L'idea era probabilmente quella di condurle nella nativa Pistoia, e di porle forse sull'altare della chiesa di Sant'Ignazio: ma la morte del papa, avvenuta il 9 di quello stesso dicembre, fece abortire il progetto. Per motivi che ignoriamo, il Rospigliosi non fece mai valere i suoi diritti: dei due angeli non si ha da allora alcuna notizia (misteriosamente essi non risultano in alcun inventario né di casa Rospigliosi né di casa Bernini), fino a quando, nel 1729, Prospero Bernini, nipote di Gian Lorenzo, li donò alla propria



parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte, dove ancora si trovano. Nel 1669, Bernini scelse Paolo Naldini per realizzare la copia dell'*Angelo con la corona di spine*, e il prediletto allievo Giulio Cartari per duplicare l'*Angelo con il titolo della Croce*: «Ciò nonostante – narra ancora Baldinucci – il Bernino ne scolpì un altro segretamente, che è quello che sostiene il titolo della Croce, non volendo per verun modo che un'opera d'un pontefice a cui egli si conosceva tanto obbligato rimanesse senza qualche fattura della sua mano». In effetti, se l'*Angelo* di Naldini è chiaramente una semplificazione dell'originale berniniano, quello indicato da Baldinucci è un nuovo capolavoro, pieno di varianti (nella postura, nei capelli, nella veste), nel quale l'apporto di Cartari dovette essere piuttosto limitato. Con l'incredibile *tour de force* di tre statue maggiori del naturale scolpite in pochi mesi a quasi settant'anni, Bernini raggiunse un apice ineguagliato nella rappresentazione del pathos: il supremo dramma della Passione non viene narrato dall'iconografia dei simboli, ma piuttosto dall'espressione dilaniata e struggente degli angeli, e ancor più dalla lavorazione del marmo e dallo stile dei panneggi, veri equivalenti visivi del dolore.





32. Monumento sepolcrale di papa Alessandro VII

1671 - 1678

marmo di Carrara, diaspro di Sicilia, marmi colorati, bronzo dorato; h. m 12 circa

Roma, San Pietro in Vaticano

Il monumento funebre di papa Chigi è forse l'opera berniniana la cui vicenda progettuale è più incerta: l'unica cosa sicura è che fu eseguito tra il 1671 e il 1678 da un'équipe di artisti, sotto la direzione di un Bernini ormai quasi ottantenne.

In un'edicola preesistente formata da due colonne di marmo rosso di Cottanello è scavata una profonda nicchia, una sorta di semicappella funeraria contro cui si staglia la statua del pontefice, in marmo di Carrara: Alessandro è inginocchiato a capo scoperto e, rivestito degli abiti pontificali, prega a mani giunte rivolto verso la tomba di san Pietro. Addossate al piedistallo si scorgono le mezze figure di due Virtù, in marmo bianco: a destra, con l'elmo in testa, la *Giustizia*, appoggiato il viso a una mano in atto melanconico, tiene lo sguardo fisso al cielo e sembra chiudere i piatti della bilancia; a sinistra la *Prudenza*, la quale in origine si riconosceva grazie allo specchio ovale che impugnava.

Sotto il piedistallo-inginocchiatoio si stende una smisurata coltre, realizzata in travertino e rivestita in diaspro di Sicilia dai toni rosso-aranciati. È questa la chiave compositiva della parte inferiore della tomba, tutta disposta intorno alla Porta di Santa Marta, che si apre al centro dell'edicola e comunica con l'esterno della basilica. La parte superiore dell'ingresso è coperta dal drappo di diaspro, che proprio in quel punto viene però energicamente sollevato e scompigliato dal grande scheletro alato, in bronzo dorato, che irrompe sulla scena «volando per quella porta» (così la interpreta, acutamente, Domenico Bernini). Con una mano la *Morte* si scosta dalla testa la coltre, con l'altra brandisce una clessidra in origine dotata di ali in stucco dorato. A destra è la statua in marmo bianco della *Verità*: profondamente assorta, l'allegoria doveva apparire nell'attimo in cui il movimento dello scheletro le strappava di dosso la coltre, scoprendone la sfolgorante bellezza. Ma quando il monumento era stato appena inaugurato, il papa allora regnante ordinò a Bernini di nascondere proprio queste simboliche, eppure sensualissime, nudità. A sinistra, pure abbrac-



ciata dall'onda di diaspro, è la statua della *Carità*, che non è in posa simmetrica a quella dell'ascetica *Verità*, ma fissa il pontefice e avanza invadendo lo spazio della nicchia: essa sembra appoggiarsi sulla coltre, esausta dopo un lungo cammino e provata dal peso del bambino addormentato.

Baldinucci assicura che «aveva il cavalier Bernino fino in vita d'Alessandro VII fatto il disegno e modellato tutto di sua mano il sepolcro di lui per situarlo in San Pietro». È però certo che Alessandro morì senza che i lavori avessero inizio, forse perché lui e Bernini erano impegnati nelle colossali imprese della *Cattedra di san Pietro* e del Colonnato: solo nel 1671 suo nipote, il cardinale Flavio Chigi, poté finalmente dare il via ai lavori. È stato scritto che di fronte al monumento chigiano quello di Urbano VIII (scheda 13) appare «quasi convenzionale»: se con quest'ultimo Bernini aveva creato, o ricreato, una tradizione, con quello di Alessandro seppe introdurre in essa una variazione sul tema, o meglio un secondo tema sul quale variare. Il sepolcro chigiano è infatti ricchissimo di motivi che furono poi ripetuti (ibridandoli con quelli barberiniani e alterandoli all'infinito) almeno fino a Canova: il papa inginocchiato in preghiera, la porta reale che viene rivestita di significati narrativi e simbolici, il drappo ribelle, la decorazione architettonica sontuosa, l'introduzione di un'allegoria (la *Verità*) estranea alle Virtù, il dialogo che unisce queste ultime tra loro e al pontefice (vedi anche pp. 45-48).



34. Beata Ludovica Albertoni

1673 - 1674

marmo bianco, marmi colorati, bronzo dorato, stucco;
h. cm 90, lunghezza cm 210

Roma, San Francesco a Ripa, Cappella Altieri

«E generalmente ogni professor d'arte imitatrice tanto più è lodevole quanto più inganna, poiché quell'inganno stesso, poi conosciuto, generando nuova ammirazione divien maestro di verità».

Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile e del dialogo*, 1662.

Nel 1673 il principe Angelo Paluzzi Albertoni Altieri, nipote adottivo del regnante pontefice Clemente X, incaricò Bernini di rinnovare completamente la cappella di famiglia intitolata a Sant'Anna nella chiesa di San Francesco a Ripa, dove riposavano le spoglie dell'antenata Ludovica Albertoni (1473-1533). Quest'ultima era venerata da sempre come beata, e nel 1671 Clemente X ne aveva ufficializzato il culto.

In questa modesta cappellina di Trastevere, Bernini allestì la sua ultima, sublime illusione.

Nonostante alcuni dubbi degli esegeti moderni, Ludovica non è in estasi, ma «in atto di morire», come recitano le biografie dell'artista. Non sappiamo chi e perché prese questa decisione iconografica: la morte della beata non era stato un evento particolarmente significativo. D'altra parte, Bernini non dette alla santa il volto che ci si aspetterebbe in una sessantenne: il che indica che non c'era la volontà di rappresentare un evento storico, quanto di raffigurarla distesa, in conformità con la nobile iconografia dei martiri, i cui corpi senza vita venivano scolpiti sotto gli altari che sorgevano sui loro sepolcri (la *Santa Cecilia* di Maderno è solo l'esempio più famoso). Ma Bernini ribaltò la tradizione, innalzando sopra l'altare la statua giacente, quasi a ricreare un sarcofago antico.

L'intera composizione si presenta così: in primo piano è l'altare, che ha l'aspetto di un'urna sepolcrale rivestita di diaspro di Sicilia ed è aperto al centro da una grata in bronzo dorato a forma di cuore ardente; sopra di esso, su un piano arretrato, è posta la statua della beata, letteralmente sul proprio letto di morte. Una grande coltre (simile a quella della tomba di Alessandro VII) unisce la statua alla mensa, e nasconde il vero e proprio sarcofago che contiene il corpo santo: in origine era in legno dipinto, ma all'inizio del Settecento fu rifatta in peperino e ricoperta di alabastro di Montauto, seguendo scrupolosamente il disegno berniniano. La statua è pensata per





prendere luce da due finestre, aperte a destra e a sinistra e nascoste alla vista dello spettatore; sopra di essa è posta la grande pala dipinta con *Sant'Anna, la Vergine e Gesù bambino*, opera di Giovan Battista Gaulli; la cornice fu disegnata da Bernini, e i cherubini in stucco bianco che appaiono a destra e a sinistra hanno una tale qualità da esser riconducibili alle sue mani.

Il fedele che cammina nella navata, non appena giunge di fronte alla cappella ha la sensazione di esser capitato proprio a metà di un evento eccezionale: ai piedi di una grande immagine sacra (che si può pensare come il quadro appeso a capo del letto), Ludovica si sta contorcendo nell'agonia, e una luce misteriosa si diffonde su di lei. Come trasportati sui raggi obliqui di questa luce divina, appaiono gli angeli: tra un minuto la sua anima sarà accolta in cielo.