

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

14. Due busti del cardinal Scipione Borghese

1632

marmo, b. rispettivamente cm 77,2 e cm 80,1
Roma, Galleria Borghese

«Nel ritrarre alcuno, [Bernini] non voleva ch'egli stesse fermo, ma che si movesse e che parlasse, perché in tal modo diceva egli che vedeva tutto il suo bello, e lo contraffaceva com'era: asserendo che nello starsi al naturale immobilmente fermo egli non è mai tanto simile a se stesso quanto egli è nel moto, in cui quelle qualità consistono che sono tutte sue e non d'altri, e che danno la somiglianza al ritratto». Filippo Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, 1682.

«Anche la Santità di papa Paolo V volle di mano di lui il proprio ritratto, dopo il quale ebbe a scolpire quello del cardinal Scipione Borghese, di lui nipote. E s'era già condotto al fine del bel lavoro, quando portò la disgrazia che e' si scoprisse un pelo nel marmo, che occupava appunto tutto il più bello della fronte [...]. Fattosi condurre in camera un pezzo di marmo di sufficiente grandezza, e di conosciuta bontà, senza darne notizia a persona, nel corso di quindici notti [...] ne condusse un altro simile». Il racconto di Filippo Baldinucci è confermato dagli scritti di alcuni testimoni oculari, e soprattutto dall'esistenza dei due busti, ancora oggi a Villa Borghese (vedi pp. 24-25). Quel che non è invece accettabile è la datazione al pontificato Borghese (1605-21): questo assoluto capolavoro, uno dei vertici della ritrattistica di ogni tempo, deve risalire a una fase decisamente più evoluta. In effetti, un pagamento rinvenuto nei libri contabili del cardinale ha permesso di datare i due ritratti alla seconda metà del 1632.

I busti non sono l'uno la replica dell'altro, ma due derivazioni indipendenti dallo stesso modello: Bernini lavorava senza riportare meccanicamente le misure dalla creta al marmo, e la stupefacente somiglianza tra le due versioni può dare un'idea della qualità del suo occhio. In ogni caso, Bernini indugiò meno sul secondo esemplare (che risulta perciò meno mosso e meno rifinito), probabilmente per mancanza di tempo, ma anche per contenere i 'peli' (cioè le fessure del marmo) che anche in quel caso iniziavano a manifestarsi.

Un superbo disegno di Bernini conservato a New York documenta lo studio preliminare al lavoro sul marmo: è quasi l'unico a oggi noto tra le centinaia di fogli che dovettero precedere i ritratti berniniani. Colpisce lo studio dei colori (la barba, il rosso della berretta cardinalizia, il livido intorno agli occhi) e quello dell'espressione, evidente nella scelta di fissare la bocca semiaperta di chi ha







Gian Lorenzo Bernini, Caricatura di Scipione Borghese. Roma, Biblioteca Vaticana.

Nella pagina a fronte: Gian Lorenzo Bernini, Studio per il busto di Scipione Borghese. New York, Pierpont Morgan Library.

appena parlato o si appresta a farlo: ed erano proprio la vitalità del colore e l'individualità dell'espressione ciò che Gian Lorenzo cercava di tradurre nel marmo. La parossistica volontà di cogliere l'essenza dell'individuo Scipione Borghese per realizzarne un ritratto 'parlante', si condensa anche nella caricatura, eseguita probabilmente mentre Gian Lorenzo lavorava al busto. Bernini è considerato uno dei fondatori del genere, e questo è l'unico caso in cui possediamo di uno stesso personaggio un ritratto ufficiale e una caricatura entrambi di sua mano: i pochi tratti essenziali non permettono di dubitare che il disegno raffiguri il cardinal padrone, e non lasciano neanche dubbi sulla sua rapacità, arroganza e, in fondo un po' ridicola, sicurezza di sé. Il confronto con la caricatura permette di sospettare che a qualcuno di questi aspetti voglia bonariamente alludere anche il marmo stesso.

15. Costanza Bonarelli

1636 - 1638 circa

marmo, h. cm 72

Firenze, Museo Nazionale del Bargello

«Quando vidi la Costanza Bonarelli l'ultima volta, al museo di Firenze, un raggio di sole vi stava giocando sopra, e tutta la figura sembrava respirare e pigliar vita.

Bernini ha colto un'espressione fuggevole che, siamo certi, deve essere stata caratteristica della modella. Nel fissare l'espressione del volto egli fu forse insuperabile».

Ernst H. Gombrich, *La storia dell'arte*, 1950.

Costanza Bonarelli, figlia di uno staffiere, non si fece impressionare troppo da questo sontuoso ritratto in marmo interamente di mano di Bernini, un privilegio che non tutti i sovrani d'Europa avrebbero potuto condividere, e commise l'imprudenza di farsi sorprendere a letto con Luigi Bernini, fratello minore di Gian Lorenzo e anche lui scultore. Un manoscritto anonimo del tardo Seicento racconta che «il Bernino era innamorato d'una donna che [...] si chiamava Costanza [...], moglie di Matteaccio [Bonarelli], scultore lucchese. Fulli detto che suo fratello v'andava, del che se ne volse chiarire. Pertanto disse una sera di voler andare la mattina seguente in campagna, al qual fine fece la mattina attaccare la carrozza, e invece d'andar fuori di Roma andò alle sue stanze dove lavorava, che son poste dietro San Pietro, incontro alle quali era la casa della signora Costanza. Non stette molto, che il fratello uscì di casa, essendo accompagnato dalla dama mezza vestita, per essere allora uscita del letto, fino alla porta. Veduto ciò andò il Bernino dietro al fratello, e trovatolo in San Pietro, con un palo di ferro malamente gli dette, arrivandogli a romper due coste e forse l'avrebbe ammazzato se [non] gli era levato di sotto. Ma non finì qui, che andato a casa immediatamente chiamò un servitore al quale dandoli due fiaschi di [vino] greco e un rasoio, disseli: "Va' da parte mia alla signora Costanza, e presentali questo: e quando vedi il bello, sfregiala". Tanto fece: né d'una troppa fatica, perché la trovò nel letto nel quale era tornata dopo aver servito il fratello fino alla porta».

Si tratta evidentemente di un testo scandalistico, ma una conferma della sostanziale veridicità della vicenda (che avvenne nel 1638) giunge perfino dalla biografia di Bernini scritta dal figlio Domenico, il quale ricorda anche un doppio ritratto pittorico di Costanza e Gian Lorenzo dipinto da quest'ultimo, e oggi non noto.

Date le circostanze, non c'è da stupirsi per la totale assenza di documentazione legata all'esecuzione di questo strepitoso busto





senza committente: non abbiamo dati oggettivi che ne permettano una datazione precisa, ma elementi interni (esso appare ben più svolto dello *Scipione Borghese*, 1632) ed esterni (Matteo Bonarelli iniziò a lavorare sotto la direzione di Bernini dal 1636, e nel '39 quest'ultimo si sposò; inoltre, in una lettera a Giulio Mazzarino del 1641 si parla già al passato remoto del ritratto che Bernini «fece d'una sua dama quando n'era ciecamente innamorato») inducono a collocarlo tra il 1636 e il '38. Non sono note le circostanze e la data nelle quali il busto arrivò a Firenze: esso compare dal 1646 nelle collezioni granducali, ed è plausibile che sia stato donato dall'artista al cardinale Giovan Carlo de' Medici nel maggio dell'anno precedente (vedi anche pp. 24-26).

16. Busto del cardinale Richelieu

1641

marmo, h. cm 84

Parigi, Musée du Louvre

«Mai mi sarebbe parso d'esser valuto qualche cosa in questo secolo, s'io fussi stato preterito in servire chi l'ha tanto illustrato».

Da una lettera di Bernini a Richelieu.

Fu Giulio Mazzarino a commissionare a Bernini questo ritratto del suo grande protettore, Armand-Jean du Plessis de Richelieu, cardinale e primo ministro di Francia: uno dei politici più brillanti del XVII secolo, oggi forse più noto per essere stato trasfigurato dalla letteratura, e quindi dal cinema, nel grande 'cattivo' dei *Tre moschettieri*. Un busto di Bernini era così ambito dai regnanti e dai governanti di tutta Europa da diventare un prezioso oggetto di scambio all'interno del complicato gioco diplomatico condotto da papa Urbano VIII, il quale poteva utilizzare lo scultore in esclusiva. Nel 1636 questo straordinario favore venne accordato a Carlo I d'Inghilterra, e cinque anni dopo fu la volta di Richelieu: come nel primo caso, anche ora Bernini dovette basarsi su un triplo ritratto che rappresentava il cardinale di fronte e nei due profili (il bellissimo dipinto, di Philippe de Champaigne, è oggi presso la National Gallery di Londra).

Non potendo studiare dal vivo la fenomenologia dell'espressione, l'impegno si concentrò tutto nel rinnovamento della tipologia del busto, in cui per la prima volta si utilizzano le pieghe della mozzetta cardinalizia per suggerire che un braccio si sta muovendo in avanti, e l'altro indietro.

L'agente che a Roma seguiva la commissione scrisse a Parigi che nel busto «si conosce lo spirito, e par che parli». Ma l'arcigno cardinale, che aspettava un imponente ritratto di Stato, non si riconobbe nel busto raffinato e nervoso. Nonostante l'apprezzamento ufficiale, Bernini lo venne a sapere: quando gli si chiese di scolpire anche una statua di Richelieu a figura intera, pose la condizione che a eseguire il modello fosse Anton Van Dyck, la cui sensibilità tizianesca gli era assai più vicina. Ma la morte del cardinale pose fine a questo nuovo progetto.



21. Due busti di Innocenzo X

1649 - 1650 circa

marmo, entrambi h. cm 78

Roma, Galleria Doria Pamphili

«Bernini ha detto che se si trovasse a dover copiare il busto una volta finito, non gli sarebbe possibile farlo del tutto identico, perché in quel caso la nobiltà dell'idea scomparirebbe a causa della servitù dell'imitazione».

Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, 30 luglio 1665.

Il catalogo delle opere di Bernini annesso alla biografia pubblicata nel 1682 da Filippo Baldinucci registra due busti-ritratto del successore di Urbano VIII, papa Innocenzo X Pamphili: uno presso la famiglia del pontefice, l'altro presso quella dell'artista. I due marmi della Galleria Doria Pamphili a Roma hanno tutta l'aria di essere proprio quelli menzionati nell'elenco: uno rimasto da sempre in casa Pamphili, l'altro giuntovi non sappiamo quando, ma forse già come dono del cardinale Decio Azzolino, cui l'aveva lasciato in testamento lo stesso Bernini. Un esame dei busti chiarisce immediatamente il motivo per cui Bernini rappresentò in due redazioni tanto simili il satiresco volto del pontefice. Si tratta di un caso analogo a quello dei ritratti di Scipione Borghese: una profonda spaccatura sul mento del più antico determinò l'esecuzione del secondo. Questa volta, però, Bernini introdusse nella seconda versione alcune varianti, apprezzabili soprattutto nell'accentuato movimento della mozzetta alla destra del papa: il marmo gira ora intorno al braccio, che diventa quasi visibile. Identico nei due busti fu invece il virtuosistico lavoro di trapano che doveva rendere la barba, lunga e affilata: e in entrambi, infatti, questa sottile cresta di marmo non ha retto al passare del tempo. Sull'anno esatto di esecuzione non abbiamo alcuna notizia, ma l'età apparente del papa e altri indizi orientano verso gli anni immediatamente precedenti al 1650. In genere si data al 1647-48 il primo, e al 1650 l'altro, perché il maggior movimento del secondo esemplare ha indotto a pensare che tra le due versioni sia trascorso un lasso di tempo assai più congruo di quello che divide i due ritratti di Scipione Borghese (scheda 14). Ma la cosa non quadra: come si è visto, la prima versione risultò tanto menomata che Bernini decise di trattenerla in casa propria, e non è pensabile che egli non consegnasse al committente alcunché, rinviando di due o tre anni la conclusione. Si deve invece pensare a due opere eseguite consecutivamente: Bernini, che aborriva ripetere la stessa invenzione, concepì rapidamente una variazione sul tema.





22. Busto di Francesco I d'Este, duca di Modena

1650 - 1651

marmo, h. cm 106

Modena, Galleria Estense

«Un palpito luminoso corre sopra le superfici e la forma sfugge sotto la mano che la tocca. Fulminei come serpentelli guizzano i riflessi sulle increspature, proprio come Rubens insinua, nei suoi disegni, le luci rialzate di bianco. L'insieme delle forme non è più visto chiuso in un profilo: nel Bernini il contorno accenna ogni momento a volersi propagare oltre il margine. Il medesimo giuoco dinamico continua nella testa. Tutto concorre a suscitare una impressione di continua mutevolezza».

Heinrich Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, 1915.

«Far che un marmo bianco pigli la somiglianza di una persona – che ha colore, spirito e vita –, ancorché sia lì presente che si possa imitare in tutte le sue parti e proporzioni, è cosa difficilissima. Creder poi di poter farlo somigliante con haver davanti una pittura, senza vedere, né haver mai visto, il naturale, è quasi impossibile». Così scriveva Bernini a Francesco I: fingendo di mettere le mani avanti, egli esaltava la propria impresa. Quando la commissione era stata prospettata, nell'agosto del 1650, Bernini aveva subito appreso che avrebbe dovuto lavorare (come per i busti di Carlo I d'Inghilterra e Richelieu) basandosi solo su quadri, e senza vedere il modello: «nonostante un voto solenne» di non trovarsi più in una situazione simile (come riferì il cardinale Rinaldo d'Este, fratello del duca, dopo aver parlato con l'artista), Bernini accettò. Gian Lorenzo chiese e ottenne più ritratti di Francesco I, e riuscì a farne misurare anche l'altezza precisa, e la larghezza delle spalle: ciò che non poteva fare era entrare in quella profonda empatia che gli permetteva di cogliere i tratti più caratteristici del modello in movimento. Così, tutta l'attenzione si spostò sulla costruzione del busto: Bernini scartò la veduta più o meno frontale che aveva quasi sempre adottato, e immaginò il duca mentre si volta verso la propria destra. Inoltre, conferì un'importanza inconsueta agli elementi secondari: la parrucca, la gorgiera di pizzo, e soprattutto il grande mantello. Quest'ultimo è forse il vero protagonista: esso nasconde il taglio delle braccia e quello del torace, e disegna intorno al corpo un più ampio perimetro di chiaro-scuro, come a far dissolvere lentamente nell'aria la massa del marmo, che appare così leggerissima, quasi volatile. La sontuosa eleganza e la vitalità dell'immagine sopperiscono abbondantemente all'impossibilità di calarsi nella consueta introspezione psicologica. Nel settembre del 1651 l'opera era finita, e il risultato fu quello sperato: per questo ritratto mozzafiato il duca decise di ricompensare Bernini con la somma astronomica di tremila scudi, esattamente quanto l'artista era stato pagato da Innocenzo X per l'intera *Fontana dei Fiumi*.



28. Busto di Luigi XIV

1665

marmo, h. cm 80

Versailles, Musée National du Château

«In questo tipo di ritratti, oltre alla somiglianza, bisogna riuscire a mettere ciò che è nella testa degli eroi».

Bernini a Colbert, 29 luglio 1665.

Per costringere Bernini a lasciare per qualche mese la città e la corte dei papi «non vi volle meno che una guerra», come scrisse suo figlio: nelle clausole di un trattato di pace tra Alessandro VII e Luigi XIV era stabilito che Bernini, al culmine della gloria e quasi settantenne, si recasse a Parigi. Egli vi giunse all'inizio dell'estate 1665, dopo un viaggio in cui era stato onorato come forse nessun artista prima e dopo di lui. Gian Lorenzo era stato chiamato in quanto architetto, per ricostruire la reggia del Louvre, ma per molte e complesse ragioni i disegni non furono mai messi in opera, e da questo punto di vista il viaggio fu tanto glorioso quanto fallimentare.

Bernini diceva che «le fabbriche sono il ritratto dell'animo dei principi»: se egli non riuscì a ritrarre l'animo del re, ottenne un trionfo indiscusso nel ritrarne il volto in questo famosissimo busto oggi a Versailles. Grazie al diario tenuto da Chantelou, il nobile francese che aveva il compito di seguire Bernini in tutti i suoi spostamenti, quest'opera è una delle più documentate della storia dell'arte occidentale. La commissione fu assegnata il 20 giugno, e il marmo venne procurato il giorno dopo; dal 23 iniziò l'attento studio della fisionomia e della figura del re, e già il 24 Bernini prese a realizzare piccoli modelli, oltre a scegliere l'armatura e il mantello che avrebbe imitato nel busto. Il 14 luglio cominciò il lavoro sul marmo, che Bernini scolpì in buona parte direttamente di fronte al sovrano, senza mediazioni di disegni o ulteriori modelli. Il 5 ottobre l'opera era conclusa, e Bernini fornì il disegno per un piedistallo da scolpire e colorare: esso avrebbe dovuto rappresentare un globo terrestre appoggiato a un grande trofeo di armi e di simboli delle arti, con sopra il motto: «picciola basa». Questo importante completamento non fu mai realizzato, ma la sua funzione allegorica venne comunque svolta da numerosi componimenti poetici, tra cui il seguente, che circolò alla corte francese: «Entrò 'l Bernino in un pensier profondo / Per far al regal busto un bel sostegno / E disse (non trovandone alcun degno): / Picciola base a un tal monarca è il mondo».





30. Busto di Gabriele Fonseca

1668 - 1672

marmo, h. cm 72

Roma, San Lorenzo in Lucina, Cappella Fonseca

Tra il 1660 e il 1664 la bottega di Bernini realizzò in San Lorenzo in Lucina una cappella funebre per Gabriele Fonseca, un anziano portoghese che insegnava medicina alla Sapienza ed era stato il medico personale di papa Innocenzo X.

In questi anni anche ricchi borghesi o piccoli aristocratici potevano sperare di ottenere i servigi dell'affermatissima impresa berniniana: a patto, certo, di non pretendere interventi diretti del maestro, e di accontentarsi di un intelligente adattamento di temi e invenzioni già rodati nei grandi cantieri papali. È il caso di questa cappella: l'altare fu una versione ridotta di quello che negli stessi anni Bernini costruiva a Castel Gandolfo per Alessandro VII, mentre la pala d'altare era una copia dell'*Annunciazione* di Guido Reni al Quirinale. Alle pareti, Giacinto Gimignani e il Borgognone avevano posto due tele con peregrini episodi del Vecchio Testamento che alludevano allo sviluppo della cura del chinino contro la malaria, che era stata caldeggiata dal Fonseca. L'insieme riuscì comunque di alta qualità, anche se pesanti manomissioni della decorazione impediscono oggi di percepirla nel suo originario splendore.

Ciò che invece non era consueto, fu la realizzazione tutta di mano di Bernini della mezza figura del committente in preghiera: si tratta di uno degli ultimi ritratti in marmo realizzati dall'artista, che a quell'età era restio a sottoporsi a simili fatiche. Non sappiamo se Gian Lorenzo e Gabriele Fonseca fossero amici, o se il compenso offerto dal facoltosissimo medico fu tale da persuadere l'artista.

Nemmeno la cronologia dell'opera è chiara: lo stile concitato ed esasperato sembra indicare una data significativamente più avanzata di quel 1664 che vede la fine dei lavori. Dato che il ritratto ha tutta l'aria di esser stato eseguito dal vivo, e che Fonseca morì nel 1668, è plausibile che l'opera risalga proprio a quell'anno. D'altro canto non può essere più tarda del 1672, quando l'iperrealismo espressivo del Fonseca di Bernini aveva già prodotto inconfondibili derivazioni.

31. Monumento equestre a Luigi XIV

1670 - 1677

marmo, h. cm 385

Versailles, Musée National du Château

La statua del Re Sole a cavallo doveva essere sistemata su una sorta di scogliera rocciosa, immaginata come la scabra sommità dell'allegorico monte della virtù su cui trionfava Luigi. Ideato fin dal 1665 e commissionato ufficialmente due anni dopo, il colosso fu eseguito tra il 1670 e il 1673, per essere definitivamente concluso nel 1677. Ma a quel punto esso non fu più richiesto dal committente e, alla morte dell'artista, nel 1680, giaceva abbandonato nello studio. Solo cinque anni più tardi giunse a destinazione, ma per incontrare un esito disastroso: al suo arrivo in Francia, nel marzo del 1685, l'opera fu infatti «trovata così mal fatta e meschina – cito una lettera giunta allora a Roma – che non sarà più collocata in Parigi, ma a Versaglia».

Quando, finalmente, il Re Sole la vide per la prima volta, nel novembre successivo, ne rimase talmente insoddisfatto da decidere non solo di farla rimuovere dall'Orangerie di Versailles, ma addirittura di farla distruggere.

Il prezzo della sua salvezza fu un irreversibile oltraggio: lo scultore Girardon fu incaricato di rilavorare il marmo per trasformare la statua in un *Marco Curzio che si getta nell'abisso*, rendendo irriconoscibile ogni riferimento al sovrano e, in particolare, modificandone profondamente il volto, che appare oggi mediocre e inespressivo. Solo grazie al meraviglioso modello conservato presso la Galleria Borghese possiamo avere un'idea concreta di quale fosse l'aspetto dell'opera.

Molto ci si è interrogati circa i motivi del clamoroso insuccesso di quello che appare oggi un indiscutibile capolavoro, e si sono evocati via via la volontà francese di una definitiva emancipazione dalla supremazia italiana; la difficoltà un poco ermetica del concetto berniniano; l'espressione ridente e solare impressa su un volto tanto giovanile ed eroico da apparire in ironico contrasto con la precoce decadenza fisica del Luigi in carne e ossa; lo stile



– infine – esasperato, contorto, antinaturalistico del Bernini ultimo.

Il germe dell'incomprensione e della disfatta era forse insito nella stessa genesi dell'opera, ormai più aderente alle cogenti esigenze di una ricerca formale interiore che alle mondane e immediate richieste di una committenza agguerrita come quella del maturo Luigi XIV: anche una statua monumentale e a tutto tondo come questa venne pensata da Bernini come un gigantesco altorilievo fortemente chiaroscurato da appoggiare a una delle facciate del Louvre – così come il *Costantino* (scheda 23) poggiava sulla parete del vestibolo della Scala Regia –, o addirittura da racchiudere come una gemma all'interno di una sorta di tabernacolo architettonico da disegnare appositamente: ma ciò presupponeva un'attenta regia nella collocazione dell'opera, una supervisione che il vecchio e stanco Gian Lorenzo non poteva sperare di esercitare nella lontana e ormai estranea Parigi.



Gian Lorenzo Bernini, *Bozzetto per il monumento a Luigi XIV*. Roma, Galleria Borghese.

