

Rudolf Wittkower

# Bernini

Lo scultore  
del Barocco romano

Electa

Le imponenti realizzazioni nell'area del Vaticano dovevano assicurare a Bernini la reputazione di primo artista d'Europa. Il suo genio ottenne piena libertà d'azione con la qualifica ufficiale di "Architetto di San Pietro". All'interno e attorno alla basilica si svilupparono per molti anni vaste iniziative; nonostante la grande varietà di contenuto e di proporzioni, Bernini non perse mai di vista il tutto, e riuscì a rendere perfettamente omogenee iniziative vecchie e nuove anche dopo un intervallo di mezzo secolo. La sua attività in San Pietro ebbe inizio sin dal 1624 con la commissione del gigantesco Baldacchino sotto la cupola. Da allora in poi, per i cinquantasei anni successivi, egli fu quasi l'unico responsabile delle opere di maggiore importanza realizzate nella chiesa o nelle sue vicinanze.

Il Baldacchino, struttura trionfale eretta sopra la tomba di San Pietro e sopra l'altare papale, fu finito soltanto nel 1633. Mentre quest'opera era in corso, Bernini dovette dedicarsi alla decorazione dei pilastri della crociera. Fu necessario ricavare delle balconate sopra le grandi nicchie dei pilastri per l'esibizione, in speciali occasioni, delle reliquie più venerate custodite nella chiesa. Questo compito, portato a termine nel 1640, richiese lo svuotamento dei sostegni della cupola michelangiolesca – una sfida all'abilità di ingegnere di Bernini. Sopra ogni balconata, in marmo riccamente colorato tra colonne tortili della tarda antichità recuperate dalla precedente chiesa di San Pietro, angeli e putti reggono come trofeo una raffigurazione in marmo della reliquia corrispondente. I santi Longino, Veronica, Elena e Andrea, tradizionalmente associati alla Lancia, al Velo, alla Croce e la testa di Sant'Andrea, sono rappresentati nelle grandi nicchie in statue gigantesche, eseguite dagli scultori più eminenti del tempo, Bernini, Duquesnoy, Mochi e Bolgi. La decisione di eternare nella pietra sotto la cupola le reliquie e i loro protagonisti influì sulla scelta del luogo per la tomba che Urbano VIII volle farsi erigere prima di morire. Dato che la tomba di Paolo III, di Guglielmo della Porta, che era collocata su uno dei pilastri, doveva essere rimossa, si decise di sistemare entrambe nell'abside in due nicchie corrispondenti. Per la nicchia di destra Bernini eseguì la tomba di Urbano tra il 1628 e il 1647. In questi anni egli fu impegnato in due importanti imprese scultorie, espressione del carattere della Riforma cattolica: il grande rilievo *Pasce oves meas* (1633-46), simbolo dell'affidamento della direzione spirituale a San Pietro e, implicitamente, ai suoi successori, e la tomba della contessa Matilde (1633-37), in ricordo di un'antica vittoria della chiesa sul potere temporale. Il *Pasce oves meas*, previsto come complemento, e in un primo tempo collocato sotto la *Navicella* di Giotto all'interno della chiesa, fu ben presto trasferito nella posizione che occupa attualmente, sopra l'entrata centrale del portico. A chi entra nella chiesa di San Pietro viene ricordato il principio cattolico, secondo cui i papi sono i vicari di Cristo in terra.

Il rivestimento marmoreo dei pilastri delle cappelle e di quelli sotto gli archi delle navate venne eseguito più tardi (1645-49). In

contrasto con i vecchi rivestimenti, puramente decorativi, Bernini introdusse simboli carichi di significato: putti con la tiara e le chiavi o col libro e la spada, e altri che reggono dei medaglioni con i ritratti idealizzati dei primi papi martiri. Questo vasto ciclo, opera a più mani e di qualità disuguale, prese il posto di un'analoghi serie di papi che i pellegrini dei secoli precedenti avevano visto in mosaico nella precedente chiesa di San Pietro.

Il ritmo e l'importanza dell'opera realizzata nei venticinque anni che seguirono fecero apparire ben poca cosa quanto era stato realizzato nel periodo precedente. Tra il 1657 e il 1665 Bernini realizzò la Cattedra di Pietro nell'abside della chiesa. Egli esaltò il venerando seggio di San Pietro trasformandolo in uno sfarzoso trono di bronzo che innalzò in aria, sostenuto dai quattro Padri della Chiesa, sotto un'abbagliante gloria di angeli. Contemporaneamente a questa, che è la sua creazione più grandiosa e più carica di significati simbolici, egli creò Piazza San Pietro. Iniziata nel 1656, le parti principali erano già finite quando Alessandro VII morì nel 1667. La piazza non solo è la più grande e al tempo stesso più raffinata creazione architettonica del XVII secolo romano, ma con la sua foresta di statue è anche senza paragoni in epoca barocca. Sopra il colonnato compare un esercito di giganteschi santi e martiri progettati da Bernini; oltre una trentina delle novantasei figure erano al loro posto già agli inizi del 1667. Collegata all'architettura della Piazza e parte integrante di questa, è la Scala Regia, la nuova grande entrata al palazzo papale (1663-66). Anch'essa doveva accogliere una statua importante: nel 1670 il monumento equestre di Costantino il Grande dello stesso Bernini doveva essere posto, sul pianerottolo ai piedi della scalinata principale, lungo l'asse longitudinale del portico di San Pietro. Tre anni prima Clemente IX aveva dato l'incarico a Bernini e ai suoi più insigni assistenti e colleghi di collocare degli angeli di marmo con gli Strumenti della Passione su Ponte Sant'Angelo, il ponte che nel XVII secolo costituiva l'unico accesso alla zona del Vaticano dalla città di Roma. Verso la fine della carriera di Bernini, tra il 1673 e il 1678, fu eseguita nella basilica la tomba di Alessandro VII e, tra il 1673 e il 1674, l'altare della Cappella del Sacramento, dove degli angeli di bronzo in scala superiore al naturale s'inginocchiano in adorazione a sinistra e a destra del tabernacolo a forma di tempietto.

Durante l'esecuzione di questa straordinaria mole di lavoro, che copre il lasso di tempo di quasi due generazioni e che solo per la vastità fisica probabilmente non ha uguali nella storia dell'arte, Bernini andò incontro a una sola grave disavventura. Nel 1637 gli fu dato l'incarico di erigere due torri sulla facciata di San Pietro, al posto di quelle che erano state originariamente previste dal Maderno. La torre di sinistra, a sud, fu costruita secondo il progetto di Bernini; ma nella facciata comparvero delle crepe, dovute a imprevedibili problemi delle fondamenta, e la torre dovette essere abbattuta in fretta nel 1646, per non essere mai più ricostruita – un disastro che per poco non rovinava la carriera dell'artista.

Benché intrapresa senza un preordinato programma com-

pllessivo, l'attività di Bernini all'interno e attorno a San Pietro incarna lo spirito della Riforma cattolica e, implicitamente, dell'età barocca, più pienamente di qualsiasi altro complesso di opere d'arte in Europa. In ogni nuova manifestazione trovano espressione la perpetuità e il trionfo della Chiesa, la gloria della fede e il sacrificio, e questi simboli fortemente carichi di significato si imprimevano nell'occhio e nella mente dell'osservatore tramite un impetuoso linguaggio visivo che sembra avere un irresistibile fascino nella sua intensità. Proviamo a seguire i passi di un pellegrino della fine del XVII secolo e a condividere alcune delle sue esperienze. Attraversando il Ponte Sant'Angelo egli è testimone della *Via Crucis*: gli Angeli con gli Strumenti della Passione prendono il posto delle tradizionali Stazioni della Croce. Così preparato, egli si avvicina alla chiesa madre della cristianità. Entrando nell'angusta strada del Borgo – che non esiste più dopo la recente smania megalomane per le vedute aperte senza ostacoli – egli riconosce a distanza, esattamente nel suo campo visivo, l'entrata del palazzo papale. Uscendo dallo stretto Borgo nell'ampia e festosa piazza, simbolo del potere della Chiesa di accogliere tutti, i suoi occhi incontrano le schiere dei santi e dei martiri, rassicuranti pilastri della fede. Mentre sosta sotto il portico di San Pietro, la statua equestre di Costantino, testimonianza della conquista da parte di Cristo dell'impero del mondo, compare alla sua sinistra come un'apparizione e, entrando in chiesa per la porta centrale, ha una visione tra le colonne di bronzo scuro sopra la tomba di San Pietro, in fondo all'abside: il trono in cui è simboleggiato il passaggio del potere spirituale a San Pietro e ai suoi successori. Poi, camminando lungo la navata verso questo apogeo del dogma cattolico, si trova circondato dalle immagini dei primi papi che recano la testimonianza delle antiche lotte e della vittoria della Chiesa.

La misura di quanto era accaduto nei cinquant'anni tra il 1625 e il 1675 è data dal fatto che all'inizio di questo periodo il pellegrino non si sarebbe imbattuto in nessuna di queste emozionanti visioni. Il dinamismo di cui il visitatore è consapevole dall'inizio alla fine, dal Ponte Sant'Angelo alla Cattedra, è dovuto in non piccola misura al genio di Bernini capace di dissolvere tutto ciò che da un punto di vista classico sarebbe sembrato il limite stabilito di ciascuna arte. Nonostante la quantità di impressioni che una qualunque di queste opere può suscitare, egli ottiene la totale subordinazione dell'architettura, della scultura e della decorazione a una concezione spirituale dominante. Il Baldacchino, in quanto struttura che poggia su quattro colonne, è, a rigore, un'opera di architettura. Ma dato che queste colonne non sopportano un peso proporzionato alle loro dimensioni, anziché elementi architettonici sembrano giganteschi monoliti scolpiti. Stando nei pressi, sotto la cupola, l'osservatore è colpito dagli elementi scultori emblematici applicati a profusione, e nel contempo non gli sfugge il rapporto con le edicole sopra le balconate. Qui le colonne tortili del Baldacchino trovano un'eco ripetuta quattro volte, e le loro enormi dimensioni contengono di nuovo un riferimento simbolico alla

vittoria della Cristianità sul mondo pagano cui le piccole colonne di marmo appartenevano. Il significato del Baldacchino cambia totalmente se visto a distanza: la sua funzione decorativa di cornice della Cattedra è inevitabilmente enfatizzata.

Questo fatto dimostra che la Cattedra, iniziata addirittura ventiquattro anni dopo che il Baldacchino era stato portato a termine, era già stata progettata in stretta connessione. Per di più, in numerosi schizzi preparatori, Bernini studiò come sarebbe apparsa la Cattedra dall'entrata della chiesa, vista attraverso e incorniciata dalle colonne del Baldacchino. Perciò la Cattedra fu concepita come un quadro scolpito a colori di enormi dimensioni; ma l'illusione di un pittoresco miraggio si ha solo a distanza. Come per il Baldacchino, le caratteristiche della Cattedra variano a mano a mano che il visitatore si avvicina. Ad un certo punto egli può vederla come se si trattasse di una fantastica improvvisazione posta davanti all'architettura, infatti si rende conto che nessun altare maggiore "normale" avrebbe potuto competere con successo, quanto la Cattedra, con le gigantesche dimensioni della chiesa. Oppure può essere colpito dall'impressione intensamente cromatica: dal gioco reciproco tra il marmo multicolore, il bronzo dorato, lo stucco, e la luce gialla che si diffonde dall'alto; oppure dalla complessità scultorea di un'opera in cui una finestra nonché i passaggi dal bassorilievo all'altorilievo e quindi a figure libere a tutto tondo che giungono lontano, penetrando nello spazio, fanno parte di un tutto indivisibile. È evidente che un approccio limitato e prevenuto non potrà mai rendere giustizia alla Cattedra; è precisamente l'unione di categorie tradizionalmente separate e persino contraddittorie che contribuisce a darle il suo carattere suggestivo. Quale che sia la sua reazione immediata, vicino alla Cattedra l'osservatore si trova in un mondo popolato da santi e da angeli, ed è perciò sottoposto a un'esperienza emotiva straordinariamente forte. Un mistero ha ricevuto forma visiva, e la sua comprensione si basa su un atto di partecipazione emotiva anziché di interpretazione razionale: alta sopra il pavimento si libra la Cattedra di San Pietro, e i più importanti Padri latini e greci – Sant'Agostino, Sant'Ambrogio, Sant'Atanasio e San Giovanni Crisostomo, che sostennero l'aspirazione di Roma all'universalità – appaiono ai lati. Non la trasportano, non ne toccano neppure le volute, ma vi sono legati da strisce svolazzanti, quasi a sottolineare connessioni di ordine spirituale. Sullo schienale del trono c'è un rilievo del *Pasce oves meas*, che ricorda quello monumentale della porta d'ingresso; sopra alcuni putti reggono la tiara e le chiavi; e infine, ben alta al centro della Gloria angelica, si trova l'immagine trasparente della Sacra Colomba. Ecco dunque apparire uno sopra all'altro i simboli di Cristo che affida l'incarico di Vicario a San Pietro; del primato del papato e della divina ispirazione, guida e protezione. Uno spirito vittorioso ed esuberante pervade ogni parte di questo monumento; è la più grande apoteosi della *Ecclesia triumphans*.

Per l'esecuzione della Cattedra Bernini naturalmente dovette fare assegnamento su numerosi aiuti. La maggioranza degli artisti

impegnati nei modelli e negli stucchi, nei bronzi e nei particolari decorativi erano maestri affermati, come Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Lazzaro Morelli, Paolo Naldini e Giovan Paolo Schor. Ciononostante, la Cattedra è saturata di uno spirito intenso ed estatico sin nel più piccolo particolare. Le fotografie rivelano ciò che non è facile vedere direttamente sul posto: le differenti fasi dell'ispirazione, del fervore e dell'entusiasmo profetico nei Padri della Chiesa; le espressioni e i gesti di ardente devozione e di gioiosa e serena concentrazione nei putti e negli angeli della gloria. Tutto ciò fu possibile solo grazie alla meticolosa preparazione di Bernini, e all'attenzione per ogni parte dell'immensa opera, ed è confermato dai suoi schizzi, dai disegni dettagliati e dai modelli giunti sino a noi nonché da una messe di documenti. Niente fu lasciato al caso nella sistemazione complessiva della composizione. I fasci di raggi dorati fanno da discreta eppur significativa cornice all'intera opera e la collegano con le nicchie adiacenti. Posta tra l'ampia base e la raggiante Gloria, la Cattedra è il fulcro assoluto della composizione. C'è un sottile scalare di dimensioni e i folti gruppi di figure sono equilibrati con la massima attenzione. I movimenti e i gesti, anche le differenti stratificazioni spaziali, sono intimamente collegati, e saldano in una coerente unità le molteplici componenti. I gesti delle mani nervose ed eloquenti di Sant'Ambrogio e di Sant'Atanasio, per esempio, appaiono come espressioni in contrappunto con lo stesso tema. Spesso imitata ma mai uguagliata, la Cattedra è il culmine artistico e spirituale del barocco maturo. Domenico Bernini ha descritto con parole semplici le intenzioni di suo padre: "Le due opere – ha scritto – la Piazza e la Cattedra sono, in quanto tali, il principio e la fine della magnificenza di quella grande chiesa e l'occhio è tanto affascinato all'inizio entrando nella Piazza quanto alla fine vedendo la Cattedra."

Quasi una generazione prima di progettare la Cattedra, Bernini aveva disegnato la tomba di Urbano VIII, che rimase il più importante modello di tomba papale sino alla fine dell'epoca barocca. Egli operò una rottura radicale con la tradizione alla quale appartenevano le tombe dei predecessori di Urbano in Santa Maria Maggiore, e ritornò direttamente a Michelangelo. Come nelle tombe dei Medici, le figure formano una piramide nettamente delineata, e in entrambi i casi il sarcofago con le due allegorie e la statua del defunto sono su piani diversi; e persino la forma del sarcofago deriva da Michelangelo. Prima di Bernini, la tipologia della Cappella Medici era stata adattata alla tomba papale da Guglielmo della Porta nel sepolcro di Paolo III, e fu indubbiamente l'interesse di Bernini per questo monumento che lo riportò a Michelangelo. Dopo la decisione di collocare le tombe di Paolo III e di Urbano VIII in due nicchie corrispondenti nell'abside, Bernini progettò quella di Urbano come controparte e, al tempo stesso, come critica della precedente. Il piedistallo della tomba di Paolo è molto sporgente e ha una forte tendenza orizzontale, mentre la parte superiore con il cartiglio manierista recante l'iscrizione, strutturalmente è poco chiara. Le allegorie disposte in araldica

simmetria su larghe volute sono versioni piuttosto pedissequi delle *Fasi del Giorno* medicee; e la grande massa del piedistallo sovrasta le tre figure relativamente piccole, tanto che l'occhio ha difficoltà a correlarle in una piramide visiva. In contrasto con questo, Bernini diede al piedistallo una tendenza verticale, lo semplificò e ne ridusse enormemente l'importanza. Il tratto dominante ora sono le figure; i loro volumi, e in particolare quello del papa, sono stati considerevolmente accresciuti, e le allegorie che si collocano in modo apparentemente casuale hanno un fascino di tipo nuovo. Nella Cappella Medici e nella tomba di Paolo III sembra che le allegorie esistano in una sfera loro propria. Nella tomba dovuta a Bernini fanno da intermediarie non solo spaziali ma anche spirituali tra l'osservatore e la statua del papa. Sono le loro qualità umane, confermate dal calore del trattamento differenziato della superficie, che danno l'impressione di una vita vera e pulsante. Il contrasto tra la compostezza e la tenerezza di sentimento della Carità e il dolore incontrollabile del bambino ai suoi piedi compendia le sensazioni dello stesso osservatore di fronte alla tomba. Inoltre, i motivi dinamici sostituiscono dovunque quelli statici. Bernini trasformò persino il vecchio e impersonale simbolo del cranio, usato in innumerevoli tombe del XVI secolo e degli inizi del XVII, in personificazione vivente della Morte che scrive il nome di Urbano in un grosso libro.

La tomba di Urbano VIII fu la prima opera esclusivamente scultoria nella quale Bernini introdusse il colore usando diversi materiali. Il colore per lui non fu mai un espediente puramente decorativo, ma fu sempre essenziale a illuminare il significato e l'importanza delle sue idee. Qui gli elementi decorativi del sarcofago, la figura della Morte e la statua del papa, vale a dire le parti riguardanti direttamente il defunto, sono di bronzo scuro in parte dorato. A differenza di queste coi loro magici effetti di luce e di colore, le allegorie di marmo bianco hanno una qualità che è decisamente di questo mondo. Grazie al loro candore, poi, esse fanno da elemento di transizione tra l'osservatore e la figura del papa che solo in virtù del suo solo colore, sembra lontanissima dalla sfera dello spettatore. Eppure questo papa col potente gesto della benedizione attira tutta la nostra attenzione. Oltre che per la tomba di Paolo III, la statua del papa benedicente era stata usata in altre tombe papali del XVI secolo. In nessuna di esse, tuttavia, i papi erano nettamente individualizzati, quasi a mostrare che non era il singolo papa ad essere importante, ma la causa generale del Cattolicesimo incarnata in questa effigie. Bernini rovesciò questa impostazione; per lui la causa generale era affidata a una grande e possente personalità. Urbano VIII qui siede in trono sopra il suo sarcofago, dignitoso e grande come un sovrano invincibile, sicuro della sua autorità e dell'unicità del suo ufficio. Molte tombe papali, da Leone X a Paolo V, non hanno sarcofago: l'idea di un monumento commemorativo e cerimoniale aveva sostituito l'idea della morte. Con l'esaltazione della personalità, Bernini ritornava logicamente ad accentuare l'idea del sepolcro, poiché anche il più po-

tente portatore della tiara è sempre un mortale. Bernini in quest'opera ha conciliato continuità e transitorietà, monumento personale e tomba personale in un modo mai raggiunto prima né dopo.

La figura del papa ha un monumentale complemento nella statua di marmo del palazzo dei Conservatori. L'opera venne scoperta nel 1640, cioè dieci anni dopo la fusione della statua di bronzo. Non è, dunque, la prima (come spesso si afferma), ma la seconda statua giunta fino a noi di Urbano VIII nell'atto di benedire, eseguita da Bernini. L'interpretazione è simile a quella della statua in bronzo, tranne che per un importante cambiamento; qui il gesto benedicente della mano destra è assecondato da un gesto della mano sinistra. Il doppio movimento crea una forte diagonale, accresce ed espande il volume della figura e, soprattutto, trasforma in un'azione impulsiva e improvvisa la solenne benedizione della statua precedente. L'atteggiamento del papa appare un po' ambiguo, e questa può essere la ragione per cui il doppio gesto non ha avuto seguito, e per la quale lo stesso Bernini l'ha abbandonato nella statua commemorativa di Alessandro VII per la cattedrale di Siena che il Raggi eseguì tra il 1661 e il 1663 su suo disegno.

Nella tarda tomba di Alessandro VII Bernini si è allontanato dall'equilibrio tra monumento cerimoniale e sepolcrale raggiunto nella tomba di Urbano, e ha sottolineato il concetto della transitorietà della vita umana. Alessandro è mostrato in ginocchio, a testa scoperta, mentre guarda diritto davanti a sé con le mani giunte in preghiera; la frontalità quasi icastica gli dà un aspetto di serena indifferenza: sembra che preghi per l'intera Cristianità. Poiché il monumento fu collocato sopra una porta, Bernini non volle usare un sarcofago e intese la porta come l'entrata alla camera funebre. Da essa sembra che esca un enorme scheletro, spettrale e quasi grottesco, che solleva senza sforzo l'enorme sudario di diaspro e alza verso il papa la clessidra ormai vuota. Il cambiamento rispetto alla tomba di Urbano è significativo: lì la Morte ha assunto il ruolo della Fama e scrive il nome del defunto nel Libro dell'Eternità; qui la Morte appare come *memento mori*, ma non suscita terrore nel papa, che rimane assorto nelle sue orazioni.

L'idea di circondare il piedestallo sul quale è inginocchiato Alessandro VII con quattro figure allegoriche, due in primo piano e due più arretrate è presa a prestito dalle tombe non addossate a una parete. Tombe di questo genere, coronate dalla figura del defunto in atteggiamento devoto, avevano una tradizione in Francia e in Spagna, ma in Italia si trovavano solo a Napoli. Non è, quindi, improbabile che il vecchio Bernini faccia rivivere qui il ricordo dei suoi anni giovanili napoletani. Ma un espediente del tutto nuovo – anticipato in alcune tombe più piccole di Bernini – fu l'enorme sudario, simbolo funebre appropriato a un monumento sepolcrale. Significativamente, questo pesante drappeggio ha anche un'importante funzione artistica. Può contribuire a chiarire un fatto accaduto a Parigi nel 1665. Quando il busto di Luigi XIV fu finito,

Bernini lo pose al centro di un tavolo e gli mise un panno di velluto attorno. In questo modo egli cercò, come ci informa il Sieur de Chantelou, di aumentare l'impatto visivo del busto. Chiaramente, questo impulso del momento corrispondeva a una tendenza del suo stile tardo. Il drappeggio crea una zona che isola l'opera d'arte dalla banalità del mondo esterno, ma, al tempo stesso, aiuta a spolarla con ciò che lo circonda. In un'altra opera tarda, la *Lodovica Albertoni*, Bernini ha fatto ricorso a un drappeggio di marmo colorato che, di nuovo, ha la duplice funzione di barriera e di legame. Più complesso è il caso della tomba di Alessandro, dato che le allegorie, avvolte nel sudario di diaspro che sembrano di panno vero paiono appartenere alla sfera umana, mentre la statua del papa, sulla sua severa base architettonica ben alta sopra il drappeggio sistemato come casualmente, è stata posta lontanissima dal mondo dell'osservatore. Il motivo del drappeggio trasforma in un'intensa esperienza visiva la distinzione tra l'inavvicinabile figura del papa e le allegorie "umane": Quanto sbagliano gli interpreti "impressionisti" del barocco che considerano questo drappeggio un espediente meramente pittorico o pittoresco! Si trattava, a dire il vero, di un altro mezzo con cui Bernini riusciva a differenziare le realtà, efficace quanto quello del monumento a Urbano VIII.

Bernini aveva dato forma, per la prima volta, ad alcune idee per la tomba di Alessandro in uno dei più interessanti sepolcri barocchi – quello del cardinale Pimentel in Santa Maria sopra Minerva, eseguita da allievi su disegno del maestro. Il cardinale è inginocchiato sul sarcofago in profonda concentrazione e sotto, sul piedistallo, sono raggruppate quattro allegorie. Il tipo di tomba a tutto tondo fu collocato qui come un rilievo accanto a una parete. Una nicchia non si poteva realizzare, e giacché Bernini ha eliminato una struttura architettonica usando solo un semplice sfondo colorato, l'immaginazione dell'osservatore è stimolata a ritradurre questa tomba da parete in un monumento a tutto tondo; ma questo è possibile idealmente, non nella realtà, perché la tomba si trova in un passaggio stretto dove non c'è la distanza sufficiente per permettere all'illusione di funzionare. Una tomba a tutto tondo trasformata in una tomba a muro, disposta in modo tale da suggerire ma non produrre l'illusione della tridimensionalità – un gioco tra apparenza e realtà troppo complesso per avere un seguito.

Per tornare al Vaticano, qualche parola di commento merita un'altra opera tarda, il *Costantino*. Col *Costantino* Bernini ha fermamente stabilito la tipologia del monumento equestre barocco che rimase in voga fino al *Pietro il Grande* del Falconet a Lenino. La tradizione annoverava due tipologie di statue equestri, una con il cavallo al trotto, derivata dal *Marco Aurelio* del Campidoglio, fatto rivivere da Donatello nel suo *Gattamelata* e ampiamente utilizzata da Giovanni Bologna e dalla sua scuola; l'altra col cavallo che s'impenna – anch'essa di genealogia classica – usata da Leonardo nei suoi disegni per il monumento allo Sforza e che, soprattutto grazie a Rubens e Velasquez, entrò nell'uso per la ritrattistica ufficiale barocca di principi e sovrani. A introdurla nella

scultura barocca fu Pietro Tacca, con il *Filippo IV* di Madrid. A questa tipologia Bernini diede un carattere eroico rivestendola di drammaticità e di movimento dinamico non solo nel *Costantino* ma anche nello sfortunato monumento a Luigi XIV che se ne sta ora, trasformato in un Marcus Curtius, nei pressi del solitario *Bassin des Suisses* nel Giardino di Versailles. Come c'era da aspettarsi, il cavallo che s'impenna di Costantino fu condizionato da quell'approccio psicologico che Bernini infuse in tutte le sue opere sin dalla prima gioventù.

Costantino è sopraffatto dallo stupore per l'apparizione nell'aria di una croce d'oro, e il prodigioso effetto del segno celeste è tale che persino il cavallo sembra quasi fulminato; ma in contrasto con la muta fede espressa dal volto dell'imperatore, l'animale reagisce nitrendo selvaggiamente e impennandosi sulle zampe poste-

riori. Il monumento è posto davanti a un enorme drappeggio mosso dal vento, e questo espediente accentua la convinzione dell'osservatore che la marcia del cavaliere sia stata bruscamente interrotta e rende il suo incantato indietreggiare e le reazioni espresse contemporaneamente dall'animale una prova straordinariamente convincente.

Bernini adattò poco dopo la formula del *Costantino* al monumento equestre commissionatogli da Luigi XIV, ma cambiò il concetto per adattarlo ad uno scopo diverso: il re doveva apparire in cima ad un'alto sperone roccioso, come novello Ercole che aveva raggiunto la vetta dell'erto monte della Virtù. Quando il monumento giunse a Parigi, cinque anni dopo la morte di Bernini, pochi erano al corrente del suo significato e nessuno era preparato ad accettare l'appassionato linguaggio del barocco maturo.

---

## La Cappella Cornaro, le altre cappelle, le chiese e la scena barocca

Benché la vastità e la varietà dell'opera svolta in San Pietro ci dia-  
no un'impressione ineguagliabile del genio di Bernini, non si può  
dire che in quella sede gli sia stata data l'opportunità di esprimere  
in forma compiuta il suo pensiero di artista. Abbiamo visto che sin  
dagli inizi della carriera si era impegnato ad eliminare la barriera  
tra l'opera d'arte e l'osservatore. Ma per attirare quest'ultimo in-  
teramente nella sfera dell'opera, per liberarlo dalla schiavitù della  
sua normale esistenza, per sostituire la realtà con una realtà diver-  
sa, di sogno – la trasformazione non avrebbe potuto essere attuata  
in pieno se egli non avesse avuto l'opportunità di realizzare non  
soltanto una parte all'interno di una struttura esistente, ma un tut-  
to, formato da architettura, scultura, decorazione e pittura. Ebbe  
questa opportunità quando ricevette la commissione per alcune  
cappelle, in particolare quella della famiglia Cornaro in Santa Ma-  
ria della Vittoria, e per la costruzione di tre piccole chiese.

La Cappella Cornaro, che non si può fotografare per intero, è  
un'unità indivisibile dal pavimento al soffitto. Sulla volta si apre il  
cielo dipinto; gli angeli hanno spinto da parte le nubi, affinché la  
luce celeste emanata dalla Sacra Colomba possa raggiungere il  
luogo in cui vivono i mortali. I raggi della luce celeste cadono sul  
gruppo di *Santa Teresa*, e con la luce è sceso il serafino i cui com-  
pagni appaiono sulle nubi. Nel gruppo scolpito Bernini ha rap-  
presentato la visione più importante – canonica – della Santa car-  
melitana corrispondente esattamente al racconto da lei fatto. Essa  
aveva infatti descritto il modo in cui l'angelo le aveva trafitto ripe-  
tutamente il cuore con una freccia d'oro fiammeggiante, tanto  
che, continuava, "il dolore era così intenso che io gridavo forte;  
ma contemporaneamente sentivo una tale dolcezza che mi augu-  
ravo che il dolore durasse in eterno. Era un dolore fisico, ma non  
corporeo, benché toccasse in una certa misura anche il corpo. Era  
la dolcissima carezza dell'anima ad opera di Dio". Con consumata  
abilità Bernini ha reso questa scena reale e visionaria al tempo  
stesso. Il Serafino, una figura di celestiale bellezza, è sul punto di  
traffiggere il cuore della Santa con la freccia ardente dell'amore da  
cui scaturirà la mistica unione con Cristo, lo sposo celeste. La San-  
ta è in deliquio, rapita in un'estasi, gli arti pendono inerti e intor-  
piditi, la testa è rovesciata all'indietro, gli occhi sono socchiusi e la  
bocca si apre in un gemito impercettibile. La visione avvenne in  
un luogo immaginario su una grande nuvola magicamente sospe-  
sa a mezz'aria. Protetto da un grande baldacchino di marmo ver-  
de, grigio-blu e rosso, collocato davanti ad uno sfondo di alaba-  
stro iridescente, il gruppo è immerso in una luce calda e misterio-  
sa, che cade dall'alto attraverso una finestra di vetro giallo nasco-  
sta dietro il timpano e gioca sulle levigatissime superfici di marmo  
delle due figure.

Lungo le pareti laterali della cappella, sopra le porte, com-  
paiono otto membri della famiglia Cornaro dietro a inginocchia-  
toi che sono stati spesso paragonati a palchi di teatro. I ritratti  
emergono quasi tridimensionali da una prospettiva di stucco co-  
lorato e dorato in bassorilievo che rappresenta l'interno di una

chiesa. Giacché i due lati sono fatti per sembrare come parti dello  
stesso interno, l'architettura finta e quella vera della cappella sem-  
brano compenetrarsi. Questo crea l'illusione che la famiglia Cor-  
naro sia seduta in un prolungamento dello spazio in cui ci muovia-  
mo. Stando sull'asse centrale di fronte al gruppo di *Santa Teresa*, è  
evidente che la cappella è troppo bassa per consentire ai membri  
della famiglia Cornaro di vedere il miracolo sull'altare. Per questa  
ragione Bernini li ha rappresentati mentre discutono, leggono e  
meditano, sicuramente su ciò che sta accadendo sull'altare, ma  
che è nascosto ai loro occhi. Sotto il pavimento della cappella c'è  
la tomba di famiglia a camera, e sulla copertura della volta due  
scheletri a intarsio sembrano esprimere la loro sorpresa per il mi-  
racolo gesticolando vivacemente. In questo modo non solo il sof-  
fitto e le pareti, ma anche il pavimento fanno parte di una grande  
unità dinamica.

L'analisi ha messo in evidenza che gli uomini dietro gli ingi-  
nocchiatoi e la visione della Santa sono destinati ad appartenere a  
realtà diverse. Quando visitiamo la cappella siamo invitati a guar-  
dare i membri della famiglia Cornaro come se fossero esseri viven-  
ti come noi. La distanza tra l'osservatore e la visione di Teresa è  
dovuta allo spazio immaginario nel quale è collocato il gruppo, al-  
la magica luce che cade su di esso e al suo isolamento simile a quel-  
lo di un dipinto sotto l'edicola che lo inquadra. Molto meno tangi-  
bile di questa scena è l'infinità insondabile dell'empireo affollato  
di angeli illusionisticamente scorciati. La suggestiva caratterizza-  
zione, all'interno di un tutto integrato, dei diversi regni dell'Uo-  
mo, della Santa e della Divinità, dà sostanza alla fede nell'esisten-  
za di una gerarchia mistica delle cose. Come la famiglia Cornaro, il  
fedele partecipa al mistero sovrumano rappresentato sull'altare, e  
se si attiene interamente alle geniali ed elaborate direttive date  
dall'artista, compirà il passo che lo porterà oltre i ristretti limiti  
della propria esistenza, rapito dalla causalità di un mondo incan-  
tato.

La Cappella Cornaro è di gran lunga superiore alle altre cap-  
pelle a cui è legato il nome di Bernini, nonostante la mancanza di  
profondità spaziale. Nessuna di esse ha lo stesso irresistibile fasci-  
no: né la precedente Cappella Raimondi in San Pietro in Monto-  
rio, col rilievo un po' debole e sentimentale dell'*Estasi di San  
Francesco*, di Francesco Baratta, il primo esempio di una visione  
illuminata magicamente da una luce nascosta; né la Cappella Pio  
in Sant'Agostino, piccola e senza pretese, architettonicamente si-  
mile (dopo il 1643); né la minuscola cappella commemorativa del-  
la famiglia de Silva in Sant'Isidoro con le allegorie troppo grandi e  
oppressive che sostengono pannelli in rilievo con le mezze figure  
dei defunti; né, infine, la Cappella Fonseca in San Lorenzo in Lu-  
cina, il cui disegno è sicuramente opera dello stesso Bernini. Co-  
me la Cappella Cornaro sono tutte cappelle sepolcrali con realisti-  
ci ritratti commemorativi su entrambe le pareti. Ma soltanto il bu-  
sto del medico Gabriele Fonseca è di mano del Bernini – un'opera  
superba del suo stile tardo intensamente religioso e mistico. Fon-

seca si sporge da una nicchia in un atteggiamento di intensa devozione, una mano nervosa tenuta ben stretta al corpo, mentre l'altra stringe il rosario con una presa così disperatamente piena di speranza come quella di una persona che sta per affogare e si aggrappa ad un salvagente. Le macchie di ombra scura e di luce tremolante prodotte dalle profonde pieghe dell'abito danno ulteriore supporto all'agitazione spirituale, e la quasi coloristica differenziazione della pelle, della barba e della pelliccia esaltano l'impressione del palpitare della vita. Fonseca è rivolto verso l'altare sopra il quale appare l'Annunciazione portata dagli angeli. Questo è il mistero che ha causato la sua conversione e la sua resa spirituale. Un impalpabile legame tra lui e l'altare attraversa lo spazio in cui lo spettatore si muove, e siccome Fonseca è reso così realisticamente che dà la sensazione di essere vivo, per coloro che vanno a pregare nella cappella rimane sempre il protagonista; l'intensità delle loro preghiere è ispirata dal suo esempio. L'intento qui è simile a quello della Cappella Cornaro.

L'idea di presentare il busto del morto in preghiera rivolto verso l'altare non fu di Bernini. In effetti, un rapporto tra il defunto, rappresentato vivente in atteggiamento devoto, e l'altare, si manifesta già nel XV secolo, e la tipologia rimase corrente in Spagna, Francia, Germania e Paesi Bassi. Tuttavia, con l'eccezione di Napoli, era rara in Italia, e il busto con le mani in preghiera rivolto verso l'altare cominciò ad apparire a Roma soltanto nel XVI secolo avanzato. Bernini stesso scelse questa tipologia per la prima volta nell'opera giovanile in cui ritrae il cardinale Bellarmino. Nella posizione originale vicino all'altare maggiore del Gesù il volto era rivolto verso la chiesa e le mani nella direzione opposta, a suggerire un legame tra la congregazione e l'altare. Ma questi rapporti sono solo accennati, e un confronto tra il Bellarmino e il Fonseca illustra con estrema evidenza l'evoluzione di Bernini nel corso di cinquant'anni. Il busto Fonseca è di gran lunga la più intensa realizzazione di un concetto religioso a cui si dedicarono innumerevoli scultori romani tra il 1630 e il 1680. Naturalmente, il visitatore sa che tali busti e statue, che guardano in basso dalle pareti, commemorano persone già morte. Ma siccome sono stati impiegati tutti i mezzi della caratterizzazione realistica per farli sembrare eternamente vivi, il fedele che si unisce a loro in preghiera inavvertitamente cancella il confine più invalicabile, quello che separa la vita dalla morte.

I principi esaminati abbastanza diffusamente nel caso della Cappella Cornaro si applicano, *mutatis mutandis*, alle chiese di Bernini, erette dal 1658 in poi. Come si addice al loro contesto rurale, quelle di Castel Gandolfo e di Ariccia sono semplici, quasi austere, e soltanto Sant'Andrea al Quirinale a Roma ha una decorazione sovrabbondante. Ma in tutte e tre le chiese Bernini ha interpretato il suo compito in termini simili: l'architettura non è né più né meno che lo scenario del mistero rivelato ai fedeli dalla decorazione scultoria. La chiesa di Castel Gandolfo è dedicata a San Tommaso da Villanova, perciò nel vasto spazio della cupola sem-

brano librarsi nell'aria otto medaglioni in rilievo che rappresentano eventi della vita del santo. La chiesa di Ariccia è dedicata alla Vergine, e i putti e gli angeli in gloria sotto la "cupola del cielo" si preparano ad accoglierla nel momento dell'Assunzione. Essi si trovano in zone separate da quella dei fedeli, giacché sono esseri superiori; e siccome sono trattati con estremo realismo, evocano una vita vera e palpitante. L'intera chiesa è soggiogata e dominata da un evento particolare, e tutto l'interno ne è diventato il palcoscenico. In Sant'Andrea al Quirinale tutte le linee dell'architettura convergono sulla figura di Sant'Andrea che sale in cielo. Egli fa parte di un anello di figure composto da putti che reggono ghirlande, da un pescatore nudo che maneggia reti, remi, conchiglie e giunchi – compagni simbolici del pescatore Andrea. Pregando nello spazio ovale della chiesa, la comunità dei credenti partecipa al miracolo della salvezza del santo. Nella rientranza dell'altare, accuratamente separata, inaccessibile ai laici, si consuma il mistero: qui lo spettatore vede come in un'apparizione la schiera dei messaggeri angelici, immersi in una celestiale luce dorata che reggono il ritratto del Santo martire – sicuro della ricompensa celeste per la fede rimasta intatta nonostante la sofferenza.

Si è soliti interpretare l'arte di Bernini, e quella del barocco in generale, chiamando in causa il teatro barocco. A dire il vero, Bernini ha utilizzato in opere di carattere permanente e in ambienti religiosi effetti elaborati in un primo tempo per il teatro; si possono ricordare la luce nascosta della Cappella Cornaro o la luce opportunamente diretta delle chiese. Tuttavia, ciò che in genere s'intende facendo riferimento in questo contesto al teatro, non è tanto che l'esperienza acquisita in un campo fosse utilmente applicata nell'altro – una procedura ben nota agli studiosi del Medioevo e del Rinascimento – ma che, grazie ai prestiti dal teatro, l'arte religiosa stessa divenisse "teatrale"; che, in breve, l'entusiasmo barocco per il teatro avesse contagiato persino l'arte religiosa. Questa conclusione è completamente sbagliata; si era arrivati a ritenere che la gente prendesse i gesti enfatici e l'espressione delle emozioni per le doti declamatorie e oratorie del palcoscenico. Essa nega al barocco maturo romano, di fatto, proprio quelle qualità di profondo e sincero sentimento religioso che sono il suo aspetto più caratteristico. Il collegamento attraverso lo spazio tra le figure in preghiera e l'altare aveva, come è stato messo in evidenza, un significato specifico, intensamente religioso, e persino la simulazione degli inginocchiatoi, originariamente, non aveva nulla in comune con i palchi di teatro. Tuttavia, ad un diverso livello, c'è un collegamento importante tra il teatro e l'arte dell'età barocca. Nel teatro viviamo in una realtà immaginaria, e più forte è l'illusione più prontamente siamo preparati ad arrenderci ad essa. In questo periodo furono adoperati gli effetti più potenti per eliminare la linea di confine tra finzione e realtà. Il fuoco che Bernini sistemò sulla scena nella rappresentazione di una sua commedia, e che provocò un fuggi fuggi generale tra gli spettatori, è un esempio noto. Analogamente, nella Cappella Cornaro, nelle chiese e in



---

*128-131. Estasi di Santa Teresa,  
intero e particolari. Roma, Santa  
Maria della Vittoria, Cappella  
Cornaro (cat. 48).*

molte altre opere, Bernini ha creato in un certo senso un mondo surreale in cui sembra cancellata la transizione tra spazio reale e immaginario, passato e presente, esistenza fenomenica e reale, vita e morte. In entrambi i casi una catena di impressioni "vere", che lo scuotevano emotivamente e assai spesso lo sopraffacevano, induceva lo spettatore a dimenticare la sua esistenza quotidiana e a partecipare attivamente alla realtà raffigurata davanti ai suoi oc-

chi. Questo stimolo a far ricorso, sia nel teatro sia nelle statue di soggetto religioso, a tutti i mezzi dell'illusione per trasportare l'individuo in un'altra realtà, sembra in ultima istanza collegato con la contrapposizione tra fiducia in sé e autorità, ragione e fede, che ha iniziato ad affliggere in modo grave l'uomo occidentale per la prima volta proprio nel XVII secolo: era la via della salvezza per chi cominciava a dubitare.

## Bernini e il suo tempo, l'organizzazione della bottega, la teoria e la pratica

Le prime, rivoluzionarie, opere di Bernini emersero come la fenice dalle ceneri di un periodo piuttosto sterile per la scultura. La decorazione della cappella del papa in Santa Maria Maggiore, dove una patina di splendore colorato riesce a malapena a nascondere la volgarità del gusto, rara negli annali dell'arte romana rappresentativa delle condizioni della scultura a Roma nei primi anni di pontificato di Paolo V. Senza lasciarsi minimamente influenzare dagli esaltanti eventi della pittura contemporanea, artisti quali Niccolò Cordier, il Valsoldo, Ambrogio Bonvicino e Ippolito Buozio, oggi quasi dimenticati persino dagli specialisti, realizzarono in questa cappella le loro statue cupe e i loro tristi rilievi. Questo deprimente stato di cose era attenuato soltanto dalla presenza di uno scultore di un certo calibro, Francesco Mochi, di diciannove anni più vecchio di Bernini, che può essere considerato un precursore; ma dopo aver ceduto per un certo periodo alla maniera dell'astro nascente, egli finì i suoi giorni in notevole tetraggine, da artista stilisticamente retrogrado. Già con le sue prime opere, Bernini aveva invertito la posizione di supremazia che la pittura aveva sulla scultura. La scultura prende ora il sopravvento e per cinquant'anni conserverà il primato. Osservando gli eventi a volo d'uccello, vediamo che Bernini sorprende il mondo con idee sempre nuove, inattese e immensamente fertili, mentre i pittori spesso rispolveravano soltanto vecchie concezioni.

Per un breve periodo di tempo, a metà e verso la fine degli anni Trenta, egli aveva fatto qualche concessione al gusto classicista dominante che, tra gli scultori, poteva essere riscontrato nelle opere dell'Algardi e del Duquesnoy, dopo Bernini gli unici due maestri che all'epoca avevano a Roma delle botteghe indipendenti di una certa importanza. Rappresentano molto chiaramente questa fase nell'evoluzione dell'artista la tomba della contessa Matilde e il rilievo del *Pasce oves meas*. Nella sua opera non ci sono altre figure tanto tradizionali quanto quella della contessa e il Cristo del rilievo, in cui il convenzionale atteggiamento in contrapposto e la sobria disposizione del drappeggio sono sorprendentemente simili. Un certo spirito classicheggiante può essere riscontrato anche nella *Medusa*, in alcuni ritratti e, soprattutto, nella Cappella Raimondi, con il suo uniforme candore. Inoltre, a questo periodo appartengono alcune tra le opere meno riuscite, come l'iscrizione commemorativa di Urbano VIII in Santa Maria in Aracoeli, e la statua commemorativa del papa, entro certi limiti un rifacimento di quella posta sulla sua tomba. Ma nessuna formula può rendere giustizia al genio di Bernini: in questo periodo egli creò anche il busto di Costanza Buonarelli, la meno convenzionale delle sue opere, più diretta e meno stilizzata.

A causa della temporanea caduta in disgrazia presso il pontefice, la produttività di Bernini ebbe un drastico calo nel corso degli anni Quaranta. Ma proprio negli anni che seguirono l'alquanto frustrante involuzione classicista, il pendolo oscillò con forza nell'altra direzione, ed egli si staccò decisamente dalle tendenze stilistiche del momento. Fu allora che la sua arte, rinvigorita da nuove

intuizioni, assurse a tutto il suo splendore: ne sono testimonianza la Cappella Cornaro, la *Verità svelata*, la Fontana dei quattro fiumi e, all'inizio del decennio successivo, il busto di Francesco I d'Este. Nella *Verità svelata*, frammento di un gruppo più grande, Bernini espresse per la prima volta la sua nuova concezione della femminilità. Se la si studia in parallelo con la figura di Proserpina, si vedrà con quanta determinazione egli abbia voltato le spalle all'ideale classico di bellezza. Nella figura della Verità, inoltre, per la prima volta il drappeggio perde ogni somiglianza col materiale reale. Al confronto anche l'abbigliamento del Longino sembra essere legato al trattamento convenzionale. La Verità aprì la strada alla maniera più tarda di rendere il corpo umano, alla *Maria Maddalena* e agli Angeli con gli Strumenti della Passione, nonché ai motivi quasi astratti dei drappeggi delle ultime opere.

Agli inizi di questo periodo creativo degli anni Quaranta, egli introdusse un approccio completamente nuovo al problema dei monumenti funebri quando progettando i cenotafi Valtrini e Merenda, entrambi di bottega, e la tomba di Maria Raggi, opera di altissima qualità. In tutti e tre i monumenti egli rifiutò il ruolo tendente all'isolamento della tradizionale struttura architettonica; nelle tombe Valtrini e Raggi, inoltre, un ritratto in rilievo del defunto è sorretto rispettivamente dalla Morte e dai putti. Queste tombe, perciò, suggeriscono due diversi livelli di percezione del reale, quello dello scheletro "vero" e dei putti "veri" e quello dell'"immagine" del trapassato. Soltanto tre generazioni dopo, in epoca illuminista, questa tipologia sostituì finalmente quella col defunto in atteggiamento devoto.

È di questi anni anche il primo tentativo, sviluppato sino in fondo nella Cappella Cornaro, di subordinare tutte le arti al raggiungimento di un effetto soverchiante. Per dirla con le parole del biografo di Bernini, Filippo Baldinucci, era "risaputo che egli era stato il primo a tentare di unire l'architettura, la scultura e la pittura in modo tale che assieme formassero un tutto molto bello". Quest'idea ebbe conseguenze inimmaginabili; non solo venne immediatamente adottata da altri artisti a Roma e in seguito in tutta l'Italia, ma da essa derivò anche l'intera evoluzione del barocco a nord delle Alpi.

Essendo un'opera come la Cappella Cornaro concepita come un enorme dipinto – e per l'immagine sulla retina non fa nessuna differenza se l'architettura e la scultura sono dipinte o vere – Bernini dovette concepire in termini pittorici anche la luce. La rivelazione divina era stata sempre associata alla luce. L'uso dei raggi di luce come segni di illuminazione spirituale era un'antica tecnica pittorica che acquistò un'importanza ancora maggiore in epoca barocca. Se si fosse potuto trovare un modo per sostituire la luce dipinta con quella vera e ottenere nell'ambito di una cappella o di una chiesa ciò che il pittore otteneva attraverso i dipinti, l'impatto sull'osservatore sarebbe stato enormemente più forte. Bernini risolse questo problema per la prima volta nella Cappella Raimondi. Stando nella luce fioca della cappella, lo spettatore guarda alla

luce splendente della nicchia dell'altare dove avviene il miracolo. Da allora Bernini cercò sempre di usare la luce diretta, e spesso quella indiretta, per dare efficacia alla rappresentazione della visione e del miracolo. Ne sono un esempio la Cappella Cornaro e la Cattedra di San Pietro. In seguito, egli adattò l'assetto della Cappella Raimondi alla presenza del *Costantino* e della *Beata Lodovica Albertoni* e, su scala molto più grande, alla chiesa di Sant'Andrea al Quirinale. Da una parte era un modo per coinvolgere i fedeli in una più intensa esperienza del soprannaturale, dall'altra rafforzava la qualità pittorica di queste opere: esse hanno qualcosa dell'immobilità degli oggetti dei dipinti nonostante tutto il loro energico movimento; sembrano strane, visionarie, inavvicinabili, come apparizioni di un altro mondo. È sorprendente che le intenzioni di Bernini non siano mai state rilevate dai critici moderni e che siano state rivelate per la prima volta dalle fotografie pubblicate in questo volume.

L'ultima fase dell'evoluzione di Bernini ha inizio tra il 1660 e il 1665, quando unitamente alla spiritualizzazione dell'espressione, i corpi si allungano, le estremità si fanno molto esili e i drappaggi acquistano una vita interiore estremamente personale e inimitabilmente intensa, come se ne avessero una propria. La transizione da quello che si potrebbe chiamare il periodo intermedio allo stile tardo può essere seguita attraverso i mutamenti apparentemente lievi tra il primo e il secondo modello degli angeli della Cattedra.

Un'indagine sull'organizzazione della bottega di Bernini sin dagli inizi della sua carriera ci aiuterà a capire la reazione degli altri scultori al suo stile dell'ultimo e ultimissimo periodo. Il suo primo assistente fu Giuliano Finelli, che rimase con lui alcuni anni dal 1622 in poi. Nel 1624, con la commissione del Baldacchino, la sua bottega divenne d'un tratto la più grande di Roma e accoglieva ogni scultore disponibile di un certo valore. Andrea Bolgi e Stefano Speranza, furono tra quelli che lavorarono per lui rimanendo per un certo numero di anni. Già durante i lavori del Baldacchino Bernini diede prova di grande abilità nell'organizzare e controllare le attività di una grande bottega, raggiunta soltanto dal suo corrispondente settentrionale, Rubens. Il suo contributo personale all'esecuzione di opere come il Baldacchino o la tomba di Urbano VIII fu considerevole, ma poi a volte egli raramente toccava un arnese. Un esempio significativo è la tomba di Alessandro VII, eseguita molto tardi, che pure presenta una ininterrotta unità stilistica, nonostante il ricorso ad una divisione del lavoro quasi moderna. L'unità stilistica non dipendeva tanto dal fatto che Bernini impugnasse personalmente lo scalpello e il martello, quanto dal livello del lavoro preparatorio e dal successivo controllo esercitato dalla sua mente di organizzatore. Quando il controllo si allentava, si insinuavano gli elementi discordanti. Una commissione provinciale come quella per la Cattedrale di Santa Barbara a Rieti, eseguita da Giovanni Antonio Mari, ne è un esempio. In questo caso il suo interesse per l'esecuzione è ancora notevole, mentre un'ope-

ra come la *Visitazione* in Santa Maria della Misericordia presso Savona non solo sembra esser stata "data fuori", ma mostra addirittura poche tracce della sua bottega.

Dal 1640 in poi fecero la loro comparsa nello studio scultori più giovani come Ercole Ferrata, Lazzaro Morelli, Giovan Antonio Mari, Pietro Paolo Naldini, Antonio Raggi e altri. In seguito, ad essi si unirono artisti ancora più giovani, tra cui meritano di essere ricordati Girolamo Lucenti, Michele Maglia, Giulio Cartari, Filippo Carcani e Giuseppe Mazzuoli. Pochi di loro erano suoi assistenti fissi. Alcuni, come Ferrata e Raggi, erano titolari in proprio di avviate botteghe ed erano chiamati da Bernini quando le esigenze lo richiedevano; quando l'impegno specifico era terminato, essi rientravano nella propria bottega. In effetti, dal 1650 circa in poi, e anche prima, era difficile trovare uno scultore a Roma che non avesse sperimentato, almeno una volta, l'influenza diretta della fortissima personalità di Bernini – col risultato che avrebbe lavorato nello stile del maestro (nel senso più lato) per il resto della vita. Dopo la morte dell'Algardi nel 1654 non c'era nessuno che potesse insidiare la sua posizione. L'accentramento di gran parte della vita artistica di Roma nelle mani di Bernini fu dovuto al suo genio; non fu stabilito per legge come nella Parigi di Colbert. Anno dopo anno gli artisti si recavano a Roma, specialmente dall'Italia settentrionale, nella speranza di prender parte alle tante commissioni che il centro della cristianità poteva offrire. Tuttavia il più delle volte rimanevano delusi, e gli scultori si potevano ritenere fortunati se riuscivano a trovare un angolo per sé nella vasta organizzazione di Bernini o in una delle botteghe più o meno dipendenti da lui. E quando tornavano in patria, diffondevano il nuovo credo. Così questo si diffuse in tutta Italia, e anche oltre le frontiere, per trasmissione diretta. L'espansione subì un'accelerazione dopo la metà del secolo. Ma si ripeté un processo ben noto nella storia dell'arte: ciò che questi artisti avevano acquisito era di norma la lettera del suo stile, non lo spirito. La maggior parte di loro non colse la profondità, l'intensità e il fervido carattere devozionale della sua maniera tarda. Come l'anziano Rembrandt, gigante tra pigmei, egli creava le sue ultime opere, ad un tempo altamente personali e universalmente significative, in un mondo che non le capiva più.

Bernini non aveva un'intelligenza teoretica, ma era dotato di un incredibile acume, era lineare nel pensare ed esuberante nel parlare; aveva solide convinzioni, e senza conoscerle non si può apprezzare pienamente la sua arte. Era impregnato dell'umanesimo diffuso in Italia sin dai tempi dell'Alberti. Aveva fatto suo sino in fondo il principio fondamentale che l'artista dovesse essere colto, come andava ripetendo spesso nelle sue conversazioni, e come è dimostrato dalla sua ammirazione senza riserve per Poussin, perché, diceva, "lavorava col cervello". Il "decoro", che l'Alberti e Leonardo avevano definito come la corrispondenza appropriata di età, sesso, tipo, espressione, gesto e abito al carattere della figura rappresentata, determinava il suo approccio al soggetto, sia che

si trattasse di un gruppo mitologico, di una santa come Santa Bibiana o del busto del re di Francia. Condivideva ancora la credenza rinascimentale nell'innata perfezione delle forme geometriche fondamentali – il cerchio, il quadrato, l'esagono e l'ottagono – e l'assoluta bellezza delle proporzioni umane, basandosi sulla vecchia spiegazione secondo cui il corpo di Adamo era stato creato a immagine di Dio. Per quanto riguarda l'enigmatico problema della bellezza, egli tendeva alla sublimazione anziché alla stretta imitazione della natura. Lo affermò chiaramente davanti agli studenti dell'Accademia di Francia nella sua famosa allocuzione, della quale è stato detto ingiustamente che egli espresse concetti accademici per adulare i suoi ospiti. Le sue affermazioni più importanti in quella occasione, che la bellezza ideale si manifestava nell'arte classica e che la natura non era mai perfetta, coincidevano con la dottrina classica. In accordo con la maggior parte degli artisti italiani sin dal XV secolo, egli considerava l'autorità dell'arte antica incontestabile e, come i classicisti, vedeva in Raffaello il supremo artista moderno. Nonostante tutte queste espressioni di accordo, le sue vedute non coincidevano del tutto con quelle del mondo accademico.

Per lui la bellezza oggettiva di un'opera antica era una cosa, l'idea del soggetto che egli concepiva nella sua mente un'altra. Profondamente religioso, era fermamente convinto di essere lo strumento di Dio e di possedere la sua arte per grazia di Dio, perciò riteneva che un'idea felice fosse un'ispirazione divina. In contrasto con questo approccio metafisico, "barocco", i classicisti sostenevano che la sintesi a cui si giungeva nell'opera d'arte derivasse da un processo selettivo, misuratamente razionale. Essi accettavano il principio della tante volte ripetuta leggenda di Zeuxi, che per il suo dipinto di Elena aveva scelto le membra più belle di numerose vergini – procedimento ridicolizzato da Bernini. La teoria classica poteva essere espressa in una serie di norme rigide e sintetiche, e le accademie erano le istituzioni in cui, ovviamente, queste norme si dovevano insegnare. Per Bernini, d'altra parte, il maestro era un servo di Dio. "Tutto ciò che sappiamo", disse, "proviene da Dio e insegnare agli altri significa prendere il Suo posto." Il buon insegnamento, quindi, consisteva nella trasmissione informale della conoscenza accumulata. Le lezioni migliori nell'arte, dichiarò, dovevano essere insegnate attraverso l'esperienza pratica nella bottega. L'esperienza che aveva in mente consisteva in una penetrante osservazione della natura e nella corretta valutazione dei problemi che sorgono quando i fenomeni naturali sono resi tramite la scultura. Le sue osservazioni riguardavano principalmente l'impressione soggettiva della natura e possono essere riassunte nel giudizio per cui gli oggetti non sono visti semplicemente per quelli che sono realmente, ma la loro apparenza è condizionata da ciò che li circonda. Tale capacità di discernimento aveva, secondo lui, un'importanza decisiva per l'artista. Altrettanto soggettivo era il suo approccio alla pratica reale. Pensava continuamente a come compensare la mancanza di colore e di incarna-

to quando lavorava col marmo bianco. Perciò spiegò che "per rappresentare il colore azzurrino che le persone hanno attorno agli occhi, quel preciso punto dev'essere scavato, in modo da ottenere l'effetto di questo colore." La sua insistenza nel dare nella bottega consigli artigianali di questo tipo era utilissima per tener vivo nella sua cerchia uno spirito libero e antiaccademico.

Come conciliava allora la credenza metafisica nella sua vocazione e il suo approccio soggettivo alla natura e all'arte con i principi della dottrina classica, che dichiarava di accettare? La risposta può essere data facendo riferimento al suo metodo di lavoro. Più di un interprete della sua arte ha messo in evidenza che nella sua opera Bernini fece largo uso di modelli classici e, conoscendo le sue opinioni, questo è quanto ci si doveva aspettare. Ma, ciononostante, bisogna sottolineare che c'è una differenza fondamentale tra il suo modo di utilizzare i modelli antichi e quello dei classicisti più ortodossi. Mentre un artista come Poussin adattava gradualmente un'idea iniziale ai modelli classici oggettivi con un processo razionale, il procedimento di Bernini era esattamente l'opposto. Nessuno, guardando la figura di Daniele se la sentirebbe di sopporre che il punto di partenza di Bernini sia stato il padre del gruppo del Laocoonte. In questo caso, tuttavia, l'evoluzione può essere seguita attraverso la copia di quella figura e un certo numero di disegni preparatori, sino alla realizzazione finale in marmo. Quando lavorava con un modello vivente, all'inizio Bernini aveva in mente la figura classica, ma passo dopo passo era trasportato più lontano dal suo spirito. Secondo le sue concezioni teoriche, egli cominciava con un atteggiamento razionale e oggettivo, usando un'opera antica famosa; finché la sua idea non si sviluppava egli non liberava gli impulsi soggettivi della sua immaginazione. Ben poche sono le testimonianze rimasteci ad attestare come lavorasse quando si trovava in quello stato di "divina frenesia" in cui creava in rapida successione innumerevoli schizzi e modelli di argilla, ventidue in totale nel caso del *Longino*.

All'inizio della sua carriera l'opera finita spesso rimaneva vicina al modello classico. Abbiamo visto che fino a poco tempo fa il gruppo dell'Amaltea Borghese era ritenuto un'opera classica; che l'Apollo del gruppo di *Apollo e Dafne* non si allontana dall'*Apollo* del Belvedere; né il *David* dal Guerriero Borghese. Persino la testa di *Longino* è ovviamente ripresa da un modello ellenistico, e precisamente dal *Centauro* Borghese, ora al Louvre. Ma col passar degli anni, Bernini trasformò i suoi modelli classici in misura ancora maggiore. Di fronte ad un'opera tarda come l'estatico *Angelo che reca l'Iscrizione* sembra che si debba concludere inevitabilmente che egli aveva smesso del tutto di usare l'antichità classica quale agente catartico. Eppure il corpo sotto le pieghe mosse del drappaggio deriva dal cosiddetto *Antimoo* del Vaticano, una figura che fu studiata con devozione nel circolo classico dell'Algardi, del Duquesnoy e di Poussin; e che venne accuratamente misurata dagli ultimi due. Il Bellori, portavoce dei classicisti, la pubblicò come la quintessenza della perfezione, e il Bernini vi fece riferi-

---

mento nel suo discorso di Parigi dicendo: “Nella mia prima gioventù ho attinto moltissimo dalle figure classiche; e quando ero in difficoltà con la mia prima statua, mi rivolsi all’Antinoo come ad un oracolo.” Quanto facesse affidamento su questa statua, anche per l’Angelo di tarda esecuzione, è straordinariamente evidente in un disegno preparatorio che mostra l’Angelo nudo. Ma le proporzioni della figura, come quelle del marmo finito, sono considerevolmente diverse dal modello classico. Esile, con le gambe estremamente lunghe e la testa piccola rispetto al resto del corpo, il nudo ricorda le statue gotiche. Il processo di spiritualizzazione estatica era cominciato nella prima fase del lavoro preparatorio.

È impossibile distinguere le opinioni di Bernini sull’arte dal suo credo religioso. Questa unità tra arte e vita, lavoro e personalità, convinzioni razionali e devoto abbandono, trova espressione

nell’esaltata vitalità della sua realizzazione. È opportuno ricordare che Bernini andava a messa tutte le mattine e che tra le altre devozioni era solito recitare il Piccolo Uffizio e che per quarant’anni andò a piedi ogni sera alla chiesa del Gesù, dove passava un po’ di tempo assorto in preghiera. Negli ultimi anni di vita, uno degli amici più intimi fu il generale dei Gesuiti, padre Giovan Paolo Oliva, con cui era solito conversare di cose spirituali; tra i suoi libri preferiti c’era *L’imitazione di Cristo* del mistico tardomedievale Tommaso da Kempis. Poco prima di morire si fece mettere ai piedi del letto una toccante composizione di Cristo crocifisso che si librava su un mare di sangue, creato alcuni anni prima quale personale professione di fede nella purificazione del mondo attraverso il sangue di Cristo. Il suo ultimo marmo, scolpito a ottant’anni, fu un *Salvador Mundi*. Bernini morì il 28 novembre del 1680.