

Rudolf Wittkower

# Bernini

Lo scultore  
del Barocco romano

Electa

Non meno rivoluzionari di quelli nella statuaria religiosa furono i risultati conseguiti da Bernini nel campo della ritrattistica. Si deve a lui la creazione del ritratto a busto del barocco maturo. L'evoluzione verso una nuova concezione della ritrattistica può essere seguita passo per passo sin dagli inizi della sua carriera. La serie cronologica dei busti si apre con quello di monsignor Santoni in Santa Prassede. Benché la tipologia con la minima indicazione del corpo sia in linea con la tradizione, quest'opera di un giovane artista di diciassette anni rivela già una penetrazione psicologica rara, se non del tutto sconosciuta, nella Roma del tempo. Vicino nello stile, ma di poco più tardo, è il busto di Giovanni Vigevano. La vecchiaia è caratterizzata in modo magistrale. Come nel busto Santoni, dei fori profondi creano l'effetto del colore negli occhi; e, come capita spesso in Bernini, un accentuato realismo e un deliberato ritorno ai modelli classici si accordano perfettamente. Il motivo della mano che fa capolino da una piega del mantello – ripetuto vent'anni dopo nel busto Baker – si trova nelle lapidi romane. È il primo tentativo di Bernini di superare il vecchio problema, sempre presente nei busti, del petto tronco.

Con la vigorosa e piana caratterizzazione realistica di papa Paolo V ha inizio una nuova fase, e nel corso degli anni Venti, Bernini rimase complessivamente fedele a questo approccio alla ritrattistica. I busti di questo periodo hanno tutti un'espressione pensosa e riservata, introversa anziché estroversa. L'abito cade in semplici plastiche pieghe, il che nulla toglie all'atteggiamento di meditazione assorta del capo. In alcuni busti degli anni Venti il corpo comincia ad acquistare importanza; ma il confronto tra il Montoya e il Francesco Barberini dimostra che non c'è stato nessun radicale cambiamento di stile nonostante i cinque o sei anni che li separano. Si può, tuttavia, sollevare la questione se considerare il busto di Agostino Valier e quelli di Francesco e Antonio Barberini, tutti appartenenti al periodo alla fine degli anni Venti, come facenti parte di un gruppo a sé. Essi ostentano un carattere sobrio e concreto, anticipato nel busto di Giovanni Dolfin e nel primo busto di Urbano VIII. Sarà poi in quelli di Pietro e Agostino Valier e, soprattutto, di Antonio Barberini, quasi un "capriccio" nell'opera di Bernini, che egli speriporterà l'enfasi dei drappaggi particolarmente animati.

Non tutti questi busti sono di uguale importanza o qualità. Solidamente affermatosi come primo scultore di ritratti a Roma grazie ai busti dei papi Paolo V e Gregorio XV, Bernini in quegli anni era oberato da commissioni di ritratti, e li dovette considerare un'attività marginale da quando nel 1624 mise mano al Baldacchino. Perciò, non è un caso che i capolavori in questo campo, i busti Montoya e Bellarmino, siano anteriori.

Come è naturale abbiamo una splendida serie di ritratti del suo grande protettore, il papa Urbano VIII, che comincia con il dinamico busto del 1623-24 anticipatore dell'evoluzione degli anni Trenta. Tra i busti più tardi del papa quelli della collezione del principe Enrico Barberini – uno splendido bronzo si trova nella

Biblioteca Vaticana – e in palazzo Spada, eccellono per penetrazione psicologica e toccanti peculiarità. C'è un altro caso – i ritratti di Filippo IV di Velasquez – in cui la caratterizzazione altrettanto commovente è derivata dal legame di profonda simpatia che per molti anni ha unito il grande artista e il suo illustre mecenate. Il busto più famoso del papa anziano era a quanto pare quello conosciuto attraverso i diversi bronzi eseguiti dal modello di Bernini del 1640 circa. Una versione, ora al Louvre, può essere arrivata a Parigi, in dono al re di Francia, quando Urbano era ancora vivo. Contrariamente all'opinione della maggior parte dei critici il famosissimo marmo di palazzo Barberini, dev'esser fatto risalire agli ultimi anni di regno del papa, ma non merita una particolare considerazione, essendo principalmente di mano di un allievo. Il busto, più grande del naturale, di Spoleto, del 1640-44, appartiene ad una categoria a sé per grandiosità monumentale e energia scultoria. Benché progettato per essere visto da lontano, la qualità di trattamento della superficie è di primissimo ordine e non può esserci il minimo dubbio che la cesellatura sia stata fatta da Bernini in persona. Un confronto tra i bassorilievi dei Santi Pietro e Paolo, "ricamati" sul piviale del papa, e quelli dei primi busti papali, ci dà la misura della libertà stilistica raggiunta da Bernini nei due decenni successivi.

All'epoca del *Longino* si ha un marcato cambiamento nell'approccio di Bernini alla ritrattistica, il cui esito è evidente in primo luogo nel busto del cardinale Scipione Borghese del 1632. La spontanea espressione del volto con la bocca semiaperta e lo sguardo vivace mostrano il cardinale come se fosse impegnato in un'animata conversazione, proprio come nello schizzo "istantaneo" della Morgan Library. In contrasto con l'interpretazione della maggior parte dei busti precedenti, Scipione Borghese viene caratterizzato come persona estroversa, comunicativa, e la transitorietà del momento psicologico colto nella pietra è rafforzata dal trattamento, per così dire pittorico, della superficie. Luce e ombra giocano sulla carne del volto e sul drappeggio, e lo spettatore sente che in un batter d'occhio potrebbero cambiare non solo l'espressione e l'atteggiamento ma anche le pieghe disposte casualmente del mantello.

Analogamente, il famoso busto di Costanza Bonarelli, con cui Bernini ebbe una tempestosa storia d'amore, esprime un'energia quasi terrificante. Una donna ardente e sensuale viene mostrata in preda alla passione, e giacché le spalle e il seno, appena coperti da una sottoveste, sono trattati come un semplice schizzo, l'attenzione dell'osservatore è interamente assorbita da questa somiglianza "parlante". Come nelle opere mitologiche e religiose, la barriera spirituale tra lo spettatore e il busto è caduta e il contatto è immediato e diretto. Come Rubens nel dipingere i suoi famosi ritratti così Bernini interpreta per noi una nuova tipologia di personaggi che cercano il contatto con gli altri e hanno bisogno di qualcuno che li aiuti a dar vita alle loro facoltà. Fu questo tipo di ritrattistica – attenta, penetrante, che coinvolge immediatamente lo spettatore –

che gli scultori barocchi si sforzarono di imitare e di emulare.

Nel caso di altri ritratti lievemente posteriori, l'interesse dell'osservatore è stimolato e si fa persino appello al suo senso dell'umorismo mediante una nota piccante nella caratterizzazione. Nessuno riesce ad eliminare un sorriso benevolo di fronte all'eleganza profumata, un po' ridicola, di Thomas Baker, ottenuta mediante la marcata sottolineatura di certi accessori come l'ampia pettinatura e il pizzo veneziano, o di fronte a uno spaccone come Paolo Giordano Orsini, che la frangetta, il naso e i baffi rendono indimenticabile. E c'è da chiedersi se la sua duchessa, che al momento del ritratto aveva da tempo passato la prima giovinezza, fosse rassegnata, oppure divertita, dall'aver trascorso una vita al suo fianco. Di pari passo con questo genere di raffinatezza psicologica avanza una tendenza classicheggiante, caratteristica di questi anni, messa in evidenza dal morbido trattamento della pelle e, soprattutto, dal costante uso dell'occhio "vuoto". In questo contesto andrebbe citata la *Medusa*, fortemente classicheggiante, che appartiene infatti, chiaramente, allo stesso periodo. Il volto levigato, che mostra una stretta analogia con quello di Isabella Orsini, contrasta con la pesante corona di serpenti in un modo che ricorda *Thomas Baker*, soffocato allo stesso modo dalla massa dei capelli.

I busti Baker e Orsini sono stati eseguiti in diversa misura con l'aiuto della bottega. Neppure il controverso busto di Richelieu, eseguito tra il 1640 e il 1641, è interamente di mano di Bernini. Eppure occupa una posizione chiave nell'evoluzione della ritrattistica berniniana verso lo stile tardo. Infatti proprio in questo caso, nonché nel modello quasi contemporaneo del bronzo di Urbano VIII del Louvre, egli inserì per la prima volta una caratteristica poi elaborata e variata continuamente nei suoi ultimi busti: l'idea suggerita attraverso il modo di cadere dell'abito, che un braccio si muovesse in avanti e l'altro indietro. In questa maniera egli affrontava il problema del busto tronco in modo nuovo, dando l'impressione di un movimento reale e, suggerendo un atteggiamento contrapposto, riusciva ad accrescere l'importanza della testa nonostante l'aumentato volume del corpo.

Durante gli ultimi trentacinque anni di vita Bernini creò pochi busti, anche tenendo conto di quelli di discussa autenticità. Tra quelli originali, tuttavia, ci sono alcune delle più brillanti e sublimi opere del suo scalpello. Due energici ritratti, quasi identici, di Innocenzo X, ambedue sicuramente di sua mano, sono giunti sino a noi, ma nessuno dei busti rimastici di Alessandro VII sembra essere autentico, neppure la bella terracotta. Né sembra possibile accettare il busto del cardinale Azzolino nonostante la qualità di superficie decisamente berninesca. D'altro canto, l'intensamente emozionale *Gabriele Fonseca* e la vigorosa mezza figura di Clemente X, due ritratti tra i meno convenzionali dove il gioco delle mani assume un'importanza fino a questo momento sconosciuta, denotano le potenzialità del suo stile ritrattistico nel decennio precedente la morte. Infine, ci sono i busti di due sovrani se-

colari, Francesco I d'Este e Luigi XIV. Sono di eccezionale importanza non solo perché interamente di mano di Bernini, e rappresentano perciò un validissimo documento del suo stile tra il 1650 e il 1665, ma, soprattutto, perché egli vi ha impresso la sua concezione della missione terrena del monarca assoluto.

Nel busto di Carlo I, eseguito nel 1636, gli aveva già offerto una prima opportunità di mostrare le qualità che un sovrano regnante avrebbe dovuto possedere. Questo busto, una sorta di pegno di un gioco politico, fu un omaggio del papa alla regina cattolica Henrietta Maria in un momento in cui il Vaticano nutriva l'illusoria speranza che l'Inghilterra potesse ritornare all'antica fede. Ci è rimasto del materiale sufficientemente attendibile per ricostruire l'originale, probabilmente distrutto nel 1698. Nel 1635, l'anno del triplo ritratto di Van Dyck da cui Bernini doveva partire, l'ambasciatore veneziano a Londra, Vincenzo Gussoni, in un dispaccio caratterizzava il re come "più disposto alla malinconia che alla gioialità; tuttavia il suo aspetto, con la sua avvenenza, non tanto è poco piacevole quanto grave". Van Dyck, nel ritratto triplo ha reso in termini visivi ciò che Gussoni aveva espresso a parole. Egli rappresenta il re come un esteta raffinato di temperamento un po' malinconico. Bernini tuttavia non accettò questa interpretazione della regalità. Nel suo busto la testa era spostata di lato e orgogliosamente eretta; non tenne conto del lieve inchino presente nel quadro di Van Dyck. A giudicare dalla scrupolosa copia di Windsor, ogni particolare del volto rivelava una vitalità quasi aggressiva. Le mascelle sono larghe e possenti, il naso è più temerario, la barba più a punta, le palpebre meno cadenti che nel quadro di Van Dyck; e, esasperando una caratteristica reale del modello, la massa dei riccioli dà alla testa peso e maestà. La decisione di cambiare l'abito civile che si vede nel quadro in un costume semimilitare, con corazza e fascia, punta nella stessa direzione. Bernini ha rappresentato, in una parola, una personalità dominante, di alto rango, una figura altera, un degno successore dei condottieri del Rinascimento. È chiaro che questa concezione di eroe brillante, traboccante risoluzione, era un'interpretazione falsata del timido e pacifico sovrano. Ma questo argomento non avrebbe avuto peso per Bernini, il quale vedeva i sovrani contemporanei come i diretti successori spirituali dai grandi condottieri dell'antichità, Alessandro, Cesare e Augusto.

Erano queste le idee che doveva sviluppare ulteriormente nei busti di Francesco I e di Luigi XIV. I pensieri che gli attraversavano la mente e la procedura seguita nel realizzare il busto di Luigi XIV – probabilmente il più grande esempio di ritrattistica dell'età barocca – possono essere interamente dedotti dalle pagine del diario del Sieur de Chantelou, fedele guida e compagno durante il soggiorno a Parigi. Bernini affrontò il problema da due diversi punti di vista. Da una parte, lavorò per giorni in studio a sempre nuove versioni di un modellino di argilla; dall'altra, osservò il re mentre giocava alla pallacorda, nelle riunioni di gabinetto, e in qualsiasi altra ordinaria occupazione. Sosteneva che questo era

67. Tomba del vescovo Giovanni Battista Santoni, particolare con il ritratto del defunto. Roma, Santa Prassede (cat.2).

alle pagine seguenti  
68. Tomba di Giovanni Vigevano, particolare con il ritratto del defunto. Roma, Santa Maria sopra Minerva (cat.5).

69. Busto di papa Paolo V, particolare. Roma, Galleria Borghese (cat.6-1)

l'unico modo per arrivare a conoscere la personalità di un uomo. In rapidi schizzi egli colse il suo regale committente di sorpresa, in modo da immergersi e da impregnarsi, come disse, dei suoi tratti caratteristici. I modelli di argilla avevano uno scopo completamente diverso. Essi erano fatti anzitutto per chiarire quella che egli chiamava "l'idea generale". Affermava che il ritratto del più grande re d'Europa doveva esprimere grandezza, nobiltà, orgoglio, eroismo e maestà, e che la resa di una esatta somiglianza era, sino ad un certo punto, qualcosa di diverso dall'espressione visiva di questi concetti generali. Essi dipendevano, tra l'altro, dalla posa, dalla rotazione della testa e dalla disposizione del drappeggio, e tutto ciò poteva essere stabilito senza far ricorso al modello. Ma anche i tratti individuali dovevano esprimere un contegno regale. Sin dall'inizio Bernini paragonò la testa del re a quella di Alessandro il Grande, il modello accettato di regalità. Il volto del re nel busto di Bernini è evidentemente simile a quello di Alessandro come lo conosciamo dalle monete. Interpretandolo perciò come un secondo Alessandro, egli idealizzava intenzionalmente il modello. Ma il distacco dalla realtà non era motivato esclusivamente da idee soggettive su ciò che esprimesse eroismo e maestà sul viso di un uomo; in accordo con le convinzioni del suo tempo, Bernini credeva che l'antichità avesse dato un'espressione permanente a certe concezioni che gli artisti moderni dovevano rispettare.

A suo avviso, la difficoltà dell'artista stava nel conciliare il generale col particolare. Un'opera che non esprimesse un'idea generale per lui era un fallimento totale, mentre, d'altro canto, l'idea generale poteva essere convincente solo se espressa con il realismo. Coerentemente con questa convinzione, quando il busto stava quasi per essere completato, chiese al re di posare per lui, tredici volte in tutto, per poter lavorare sistematicamente agli occhi, alle guance, alla fronte, al naso e alla bocca direttamente sul marmo. Per tutta la durata dell'esecuzione, non fece mai riferimento ai suoi modelli e ai suoi schizzi. E in proposito ebbe a dire: "Non voglio copiare me stesso, ma creare un originale."

Produrre l'effetto del colore e del movimento nel marmo era per lui il presupposto di un buon busto. Il movimento e la sensazione del colore pervadono ogni particolare del busto del re, i capelli con i riccioli, incisi simili a filigrana uno sull'altro, la scintillante armatura, il fiocco di pizzo e il drappeggio al quale volle dare l'effetto del taffetà. Questo esempio di drappeggio è particolarmente importante per dare l'illusione del movimento. Sembra svolazzare verso sinistra sotto un forte vento, e quindi il volgere della testa nella direzione opposta appare improvviso e spontaneo. Il drappeggio, inoltre, è un ingegnoso accorgimento per superare l'eterno problema dei monconi delle braccia. Quando il

busto fu finito, l'ambasciatore veneziano a Parigi, riassunse le intenzioni di Bernini osservando: "Il re sembra sul punto di dare un ordine al principe di Condé, o al conte d'Arcourt, o a de Turenne alla testa del suo esercito; il busto sembra muoversi davvero benché non abbia né braccia né gambe."

Di solito non ci si rende conto del fatto che il busto del re originariamente doveva essere un ritratto allegorico. Bernini aderiva completamente alla convinzione del suo tempo secondo la quale un'opera di prim'ordine doveva esprimere un *concetto*, un'allusione letteraria pertinente – il motto oraziano *ut pictura poesis* riguardava anche le opere di scultura. Ma egli rifiutava la forma allora in voga della ritrattistica allegorica – che rappresentava il *Roi Soleil* nelle sembianze di Apollo o di Alessandro – e relegava il concetto letterario al piedistallo. Piedistallo che in questo caso non venne mai eseguito.

L'impostazione del busto di Francesco I d'Este, che è anteriore, è simile a quella del *Luigi XIV*. La direzione data alla testa e allo sguardo è bilanciata dalle energiche linee del drappeggio che s'incontrano nell'angolo inferiore destro. Come nel caso del *Luigi XIV*, buona parte dell'impressione di movimento improvviso e di grandezza deriva da questo incrocio di direzioni. Ma c'è la seguente differenza: mentre nel busto di Francesco I le diagonali svolgono un ruolo dominante, quello di Luigi XIV si basa su linee verticali e orizzontali; e mentre il primo si trova in posizione di precario equilibrio sul tronco a forma di rombo arrotondato, il secondo poggia solidamente sull'ampia distesa orizzontale del drappeggio. Nel busto di Francesco I il volto e il punto d'incontro delle pieghe del drappeggio sono a sinistra e a destra dell'asse centrale, che è ingegnosamente rafforzato dai lunghi riccioli della parrucca, un accorgimento molto importante per tenere l'opera in equilibrio. Questo contrappeso bilanciato è sostituito nel busto di Luigi XIV da un'enfasi sull'asse verticale accompagnato da altre verticali. Anche il trattamento del volto riflette questa differenza di concezione, come si può notare da un confronto tra le forme ovali del primo busto e la mascella quadrata del secondo. Inoltre, nel *Francesco I* il lembo libero di drappeggio, che avvolge la spalla sinistra in larghe pieghe decorative, crea un finale maestoso e sostenuto al movimento, mentre in quello di *Luigi XIV* l'estremità libera del drappeggio si arrotola all'in su quasi convulsamente. Qui, le masse plastiche in tensione, sottoposte a uno sforzo violento, sono controllate da direzioni assialmente opposte, e questo è, come abbiamo messo in evidenza sopra, caratteristico dell'ultimo periodo di Bernini. Le differenze stilistiche tra questi due busti, trovano un riscontro esattamente parallelo in quelle tra la *Santa Teresa* e la *Beata Lodovica Albertoni*.