

Rudolf Wittkower

# Bernini

Lo scultore  
del Barocco romano

Electa

Nel 1644 John Evelyn, trovandosi a Roma, scriveva nel suo diario: “Bernini ... ha allestito una rappresentazione pubblica in cui ha dipinto le scene, scolpito le statue, inventato le macchine, composto la musica, scritto la commedia e costruito il teatro.” Era, indubbiamente, un artista eclettico, un “uomo universale”, appartenente alla stirpe dei grandi artisti del Rinascimento – e probabilmente l’ultimo anello della catena. Alcune sue commedie sono arrivate fino a noi, ma soltanto una è stata pubblicata. Pochissimi bozzetti e qualche incisione sono le uniche testimonianze dei disegni di scena e delle opere d’occasione, come gli apparati per le feste, i fuochi d’artificio, i carri di carnevale e i catafalchi. Dei suoi dipinti – che secondo fonti contemporanee dovevano superare di gran lunga il centinaio – pochi sono quelli finora rintracciati. Oggi il suo posto tra i grandi è dovuto soltanto alla sua opera di architetto e scultore; e come Michelangelo prima di lui, egli considerava la scultura la sua vera vocazione.

Le circostanze gli furono straordinariamente propizie: era un artista dotato di un’immaginazione immensamente fertile, una capacità di lavoro illimitata, un’abilità senza pari nel trattare il marmo, possedeva il dono straordinario nell’organizzare imprese scultorie su grandissima scala, e gli vennero date possibilità senza precedenti nella storia dell’arte, grazie alla generosa protezione dei grandi papi del XVII secolo e delle loro famiglie. Confrontata con la vastità della sua produzione, anche tutta l’opera di un Michelangelo o di un Rodin appare limitata. Fu lui, più di ogni altro artista, a dare a Roma il carattere barocco. La sua nuova concezione della statuaria sacra, del ritratto a busto, della statua equestre, di tombe e fontane, tra le tante sue nuove creazioni, condizionò lo sviluppo della scultura italiana ed europea per oltre cent’anni.

Bernini nacque a Napoli il 7 dicembre 1598, da padre fiorentino e madre napoletana, e questo misto di precisione toscana e di temperamento napoletano lo ritroviamo nella sua personalità. Molto tempo dopo, il figlio Domenico dirà di lui che era “aspro di natura, fisso nelle operazioni, ardente nell’ira”. Nel 1605 la famiglia si trasferì a Roma, dove Gian Lorenzo visse sino alla morte che lo colse nel 1680. Legato com’era a Roma da grandi imprese, se ne allontanò soltanto per un breve periodo, sei mesi in cui nel 1665, al culmine della fama, soggiornò a Parigi per ridisegnare il Louvre su invito di Luigi XIV.

Fu indubbiamente un ragazzo prodigo, anche se il racconto dei primi successi di scultore, fatto due generazioni dopo dallo stesso Bernini ormai vecchio, risulta un po’ esagerato. In ogni caso, la sua prima opera giunta fino a noi, il minuscolo gruppo di Giove bambino con un piccolo satiro che vengono allattati dalla capra Amaltea, risalente al 1615 circa, è notevolmente ben fatto per un sedicenne. Sintomatico degli inizi di Bernini è il fatto che sino a poco tempo fa questo gruppo venisse considerato antico, non solo per il soggetto classico, che illustrava un passo delle *Georgiche* di Virgilio, ma soprattutto perché il trattamento rigorosamente realistico della superficie è affine alle opere ellenisti-

che. Poco tempo dopo egli creò le prime statue religiose, di dimensioni inferiori al naturale, di *San Lorenzo*, suo santo protettore, e di *San Sebastiano*, prima testimonianza della protezione dei Barberini. Entrambe le opere mostrano un alto livello di perfezione tecnica, in particolare il *San Sebastiano*, che ha una superficie calda, simile all’alabastro. Entrambe derivano da formule manieriste, ma la precisione anatomica e l’infallibile senso della coerenza e della struttura organica del corpo umano innalzano queste figure ben al di sopra della massa delle stereotipe produzioni dell’epoca. Bernini ha fatto rivivere qui un po’ del vigore dinamico di Michelangelo: l’*Aurora* della Cappella Medicea e il Cristo della *Pietà* fiorentina, sono indicativi della paternità spirituale del suo stile. Il *San Lorenzo* sembra essere la prima figura intera da lui eseguita e reca l’impronta di un esperimento giovanile. Eppure il tentativo di rappresentare le fiamme guizzanti in una scultura è un *tour de force* che rivela lo spirito indomito del giovane che, più tardi nella vita, avrebbe sempre considerato ciò che appariva impossibile come una sfida al suo genio.

Un analogo approccio sperimentale è evidente nei busti dell’*Anima beata* e dell’*Anima dannata*, la prima, una ragazza che guarda verso l’alto con un’espressione di godimento estatico, come i santi di Guido Reni che sembra stiano ascoltando una musica angelica; l’altra, un giovane preso da un’angoscia irrefrenabile, che guarda in basso come se vedesse e al tempo stesso provasse gli orrori dell’Inferno. Una simile intensità di penetrazione realistica, una tale verisimiglianza e analisi psicologica erano senza precedenti nella scultura italiana. Davanti all’*Anima dannata* vengono in mente opere di Caravaggio come la *Medusa*, il *Ragazzo morso da una lucertola* o la testa di Isacco nel *Sacrificio di Abramo*. Gli ultimi due erano a Villa Borghese e quindi probabilmente ben noti a Bernini. Sebbene le teste del Caravaggio sembrino controllate e quasi convenzionali confrontate con l’*Anima dannata*, può darsi benissimo che abbiano stimolato l’interesse di Bernini a rendere l’espressione del terrore, infatti la bocca aperta con la meticolosa rappresentazione della lingua e dei denti è un “simbolo” caratteristico del repertorio di Caravaggio. Insigni saggi dello studio della reazione fisica a emozioni contrastanti, questi due busti preparano il terreno alle teste di Nettuno, Plutone e David, nonché a quella di Santa Bibiana. Non si dovrebbe, tuttavia, commettere l’errore di datare questi busti troppo tardi. Essi sono strettamente legati al primo gruppo di opere, anche se certi tratti sono precursori; come i capelli dell’*Anima dannata*, disposti in ciocche molto plastiche e piene di vita. Al pari di quelli del *Nettuno* essi rivelano lo studio di figure come *Galata morente*.

Il padre di Gian Lorenzo, Pietro, scultore tardomanierista dotato ma superficiale, dopo il suo arrivo a Roma fu impegnato per qualche anno in alcuni lavori in Santa Maria Maggiore per papa Paolo V Borghese. Grazie a questa fortunata circostanza il talento di Gian Lorenzo, giovanissimo, attirò l’attenzione del Papa e del ricco e potente nipote, il cardinale Scipione Borghese. La *Ca-*

*pra Amaltea* fu la prima opera scolpita per la famiglia Borghese, seguita subito dopo dal penetrante busto del Papa nel quale Bernini abbandonò gli ultimi residui di piattezza manierista. Da quel momento in poi, per sei anni (1618-24), lo troviamo impegnato a lavorare prevalentemente per il cardinale. Grazie alla sua protezione, la carriera del giovane scultore fu posta, una volta per tutte, su solide fondamenta. I contemporanei furono impressionati dalle sue capacità e dal suo genio: tre gruppi a grandezza naturale, illustranti soggetti classici, uscirono dalla sua bottega in rapida successione: l'*Enea e Anchise*, il *Ratto di Proserpina*, l'*Apollo e Dafne*, e inoltre, la figura del David. Opere con le quali Bernini inaugura una nuova era nella storia della scultura europea.

Il primo di questi gruppi, l'*Enea e Anchise*, eseguito tra il 1618 e il 1619, è ancora opera di transizione. Bernini prima di allora non aveva mai lavorato su un blocco di marmo di queste dimensioni, ed è probabile che il padre non gli abbia risparmiato i consigli. In ogni caso, la verticalità della composizione e il movimento a spirale dei corpi sono legati alla tradizione manierista più dichiaratamente che nelle prime opere. Significativamente, la posa di Enea deriva dalla statua più manierista di Michelangelo, il *Cristo in Santa Maria sopra Minerva*. Inoltre, un'instabilità tutta manierista è palesata dalla posizione di Enea e del figlioletto Ascanio, che sembra sul punto di scivolare sul plinto ovale, e da quella di Anchise, precariamente "appollaiato" sulla spalla di Enea. Ma, molto più significativo di tali reminiscenze manieriste, in queste figure va notato il gioco dinamico dei muscoli e dei nervi sotto la pelle, l'energia e l'elasticità nel movimento di un braccio, nella presa di una mano o nel flettersi di un ginocchio, che contrastano nettamente con le figure senza ossa e senza struttura del padre Pietro. A differenza del morbido e pittorico trattamento del marmo nell'opera di Pietro, la ferma e precisa cesellatura di una testa come quella di Enea con i capelli compatti in masse consistenti – che evidentemente anticipano di poco l'*Anima dannata* – deriva dalla scultura ellenistica. Opere del genere aprono la strada a nuovi valori della superficie scultoria. Stiamo assistendo alla nascita di uno stile realistico, introdotto dallo studio corroborante dell'antichità classica.

Prima di creare l'altro gruppo per Scipione Borghese, Bernini eseguì per il cardinale Alessandro Peretti il *Nettuno e Tritone*, ora al Victoria and Albert Museum, posto un tempo a coronamento di una grande vasca per pesci nel giardino di Villa Montalto, appartenente al cardinale. Il gruppo costituisce il legame tra il semi-manierista *Enea e Anchise* e la compiutezza del Plutone e del *David*. Il *Nettuno e Tritone*, databile 1620, è la prima opera di Bernini in cui la sagoma è spezzata, in cui è espresso il culmine di un'azione transitoria che si estende al di là dei limiti fisici del blocco di marmo. Nell'illustrare il *Quos Ego* di Virgilio, di cui esisteva una lunga tradizione pittorica, Bernini scelse di rappresentare un momento diverso e drammatico della vita del dio del mare. Sarà il caso di richiamare l'antefatto: Giunone incita Eolo, dio dei venti, a

scatenare una tempesta contro la flotta troiana; Nettuno, vedendo Enea, suo protetto, in pericolo, appare e, brandendo il tridente in un'ira olimpica, ordina al mare di restare immobile. Espressione, atteggiamento e gesto del dio non potevano essere più appropriati: egli volge lo sguardo adirato all'acqua, che zampilla ai suoi piedi, e impone il suo ordine piantando il tridente. Tutta la vasca diventava così il campo d'azione della statua, e lo spettatore viene trascinato in un mondo immaginario, ricco di emozioni e di riferimenti letterari.

Nettuno è ancora simile ad Enea, non solo per ciò che riguarda la flessione del corpo e la struttura piuttosto allungata del tronco, ma anche per la posa (invertita), la limitata apertura del passo e le ridotte dimensioni del plinto – che, nel caso di Nettuno, è costituito da una conchiglia. D'altra parte, la figura è vicina a quelle del Plutone e del *David*, come si può vedere nella somiglianza del contrapposto e nel riempimento del vuoto tra le gambe; in un caso ottenuto col Tritone, negli altri col Cerbero e con parti di corazza. Ma a confronto col passo estremamente energico sia del Plutone che del *David*, la posizione del Nettuno sembra un po' esitante e trattenuta. Inoltre manca ancora l'ampio movimento che anima le ultime statue.

Plutone è raffigurato tutto proteso in avanti mentre ghermisce con violenza Proserpina. Bernini interpretò il vecchio tema del ratto come un conflitto tra brutale lussuria e angoscia disperata, mettendo in risalto i sentimenti contrastanti dei due personaggi con varie sottigliezze compositive; sebbene Proserpina, che si divincola invano, sia tenuta stretta dalla ferrea presa di Plutone, i due corpi sembrano saltare in aria in opposte direzioni, e questo duplice movimento è rafforzato dall'avvicinarsi e dall'allontanarsi delle braccia quasi parallele di Plutone e di Proserpina. Per centocinquanta anni analoghe rappresentazioni di scene di ratto deriveranno da questa nuova, dinamica concezione di Bernini.

A differenza dei gruppi di Enea e di Nettuno, dietro ciascuna delle ultime tre opere per i Borghese c'è il precedente di una statua antica. Nel caso del Plutone si tratta di un torso trovato verso il 1620 e poi restaurato dall'Algardi che lo chiamò *Ercole che uccide l'Idra* (Museo Capitolino); per il David c'è il *Guerriero* Borghese, ora al Louvre, ma fino al 1798 a Villa Borghese; e per l'*Apollo* c'è, ovviamente, l'*Apollo* Belvedere. Per quanto una testa come quella di Proserpina suggerisca un indebitamento con le Niobidi, certi dettagli realistici come le lacrime di marmo sulle guance o la cavità della bocca aperta ci allontanano dall'antichità e ci conducono nel mondo della pittura dell'epoca. È stato giustamente detto che questa testa ricorda Guido Reni più che Caravaggio. Tuttavia, possiamo fare un altro passo per avvicinarci a quella che è senz'altro la fonte primaria di ispirazione di Bernini. Come ebbe modo di dire più volte al Sieur de Chantelou a Parigi, egli aveva un'ammirazione sconfinata per Annibale Carracci. Nel gruppo di Plutone e Proserpina Bernini ha osservato l'antichità classica con gli occhi di Annibale. La voluttuosa, eppure fredda bellezza del

---

corpo di Proserpina trova strette analogie nel soffitto della Galleria Farnese, al pari dell'esagerata anatomia del suo seduttore. La sua testa, inoltre, con quei capelli e quella barba nient' affatto classici, che ricordano un po' il sottobosco, è l'esatto equivalente in marmo delle cariatidi in finto marmo della Galleria. E persino il Cerbero è un adattamento del cane di Paride dall'affresco del soffitto. Attenta osservazione realistica e autentica influenza classica subordinata alla disciplinata interpretazione dell'antico di Annibale – ecco la formula con la quale Bernini liberò il suo stile dalle ultime tracce di manierismo.

Analogamente, anche il *David*, datato 1623, è ancora profondamente indebitato col soffitto Farnese. La figura riflette uno studio ravvicinato del Polifemo nel *Polifemo che uccide Aci*. E qui possiamo vedere più chiaramente perché l'arte di Annibale toccò corde tanto profonde nel giovane scultore. Quasi unico tra i contemporanei, vi trovò la rappresentazione dell'azione, senza ambiguità e piena di energia; vi trovò la concentrazione fisica resa proprio nell'attimo prima che l'azione si scateni. Ed era proprio questo che Bernini cercava. Per il suo Davide, infatti, scelse un momento drammatico simile. La tensione prima dell'azione imminente riempie tutta la figura, dalle dita dei piedi fermamente aderenti al terreno, agli occhi che sembrano trafiggere l'antagonista. Anche Polifemo prende di mira una vittima molto lontana, ma la distanza tra lui e la sua vittima appartiene allo spazio immaginario della pittura. Golia, invece, al quale è destinata la pietra di David, dev'essere pensato nello spazio in cui si muove lo spettatore. Questo immaginario antagonista è il necessario complemento della figura del David, la cui azione sarebbe priva di senso se non dessimo per scontata l'esistenza del nemico. Perciò il centro spirituale della statua si trova in un punto nello spazio, al di fuori della statua stessa – in altre parole, è stato abolito il confine tra la figura di pietra e lo spazio in cui noi viviamo e ci muoviamo.

Come i gruppi di questo periodo, il *David* di Bernini ha un solo punto di vista principale, e questa insistenza su un unico punto di vista rimase un principio fondamentale di Bernini e, a dire il vero, della maggior parte degli scultori del XVII secolo. Nel caso del *David* il punto di vista principale è posto esattamente sull'asse centrale tra la figura e il livello dell'occhio di una persona di media altezza. Sebbene il movimento in profondità e la ricchezza spaziale del *David* portino naturalmente a diversi punti di vista subordinati, solo stando nella posizione giusta si può cogliere in tutta la sua omogeneità il movimento e tutta l'efficacia dell'ampio gesto, attraverso la gamba, il corpo e il collo, bilanciato dal volgere del capo e dal braccio che tiene la pietra nella fionda. L'intensità del movimento, la sofisticata resa della superficie e il realismo quasi violento, vanno ben al di là di quello del Polifemo di Annibale. La massima concentrazione ed energia sono compendiate nella testa con le labbra serrate, i muscoli attorno alla bocca contratti, le narici gonfie, il ciglio aggrottato e l'occhio penetrante – che implicano evidentemente studi fisiognomici allo specchio. Con questa

impressione ancora in mente il gruppo di *Apollo e Dafne*, cominciato prima del *David* e finito dopo, sembra quasi un anticlimax; qui infatti l'idealizzazione classicheggiante delle figure, la levigatezza e la perfezione delle superfici sembrano essere molto lontane da qualunque realismo. Eppure l'interpretazione dell'evento non potrebbe essere più realistica. Con un'immediatezza senza precedenti, Bernini rappresentò proprio il momento in cui avviene la metamorfosi. Niente di simile era stato tentato prima in scultura. Questo è un soggetto pittorico e non può esserci alcun dubbio che Bernini sia stato stimolato da rappresentazioni dipinte o incise. Se il suo approccio al soggetto è sostanzialmente non classico, lo stesso si può dire della complessità psicologica, del conflitto tra le sensazioni e le reazioni fisiche che si riscontrano nel gruppo. Dafne si volta in preda al terrore perché sente la mano dell'inseguitore, ma non si accorge della trasformazione del suo corpo che si compie nello stesso momento. Apollo, tuttavia, nota con stupore la trasformazione proprio nel momento in cui gli sembrava di avere in pugno la sua vittima; ma il suo corpo non ha ancora avuto il tempo di reagire e lui continua a dare la caccia a qualcosa che all'improvviso gli appare irraggiungibile. Simili sottilie psicofisiche, sconosciute nell'antichità, dovevano acquistare importanza ancora maggiore nell'opera più tarda di Bernini.

Dal punto di vista psicologico e tecnico, in questo gruppo Bernini raggiunse il vertice del suo stile giovanile e non avrebbe mai più tentato di ottenere una trattazione così elegante e brillante di un problema scultorio. Il suo straordinario virtuosismo artigianale faceva sì che si divertisse ad affrontare difficoltà sino ad allora ritenute insormontabili in scultura, come la figura di Dafne che sembra volteggiare nell'aria o le foglie di alloro che crescono liberamente nello spazio. L'obiettivo a cui mirava può essere dedotto da una sua considerazione fatta anni dopo a Parigi quando parlò orgogliosamente della leggerezza raggiunta proprio nei capelli di Dafne.

Invece di essere esposte in modo sbagliato, come lo sono oggi, in mezzo alle sale della Galleria Borghese, le opere eseguite per Scipione Borghese un tempo erano collocate contro le pareti, in modo da mettere chiaramente in risalto il punto di vista principale. Sotto questo aspetto Bernini seguiva il principio rinascimentale, secondo cui il culmine di un'azione può essere pienamente rivelato soltanto da un punto di vista principale. Per altri aspetti, tuttavia, egli si staccò dalla tradizione del Rinascimento. Ogni scultura rinascimentale è contenuta nel blocco di marmo, e la forma cubica del blocco ne costituisce i limiti fisici nonché spirituali. La forma-blocco non sembrava invece imporre alcuna limitazione all'immaginazione degli scultori manieristi della fine del XVI secolo. Essi inventavano liberamente, senza essere ostacolati da vincoli materiali. Così le sagome delle figure erano spezzate e le estremità erano fatte per sporgere. Questa nuova libertà, che esprimeva un profondo mutamento spirituale, portò anche a una scultura con più punti di vista. Bernini non poteva accettare le molteplici

---

angolazioni visive della statuaria manierista, che non consentivano di percepire con un sol colpo d'occhio un unico centro dell'energia e un solo culmine dell'azione, ma non tornò alle limitazioni dettate dalla forma-blocco, perché voleva che le sue statue si integrassero nello spazio circostante. Unendo il punto di vista unico del Rinascimento alla libertà raggiunta dai manieristi, Bernini gettò le basi di una nuova concezione della scultura nella quale tutti

gli elementi sono complementari: il punto di vista unico e l'azione energica, la scelta del momento transitorio, il crollo dei vincoli imposti dal blocco, l'eliminazione degli ambiti differenti per la statua e per lo spettatore, nonché l'intenso realismo e la sottile differenziazione della superficie. Questi furono i mezzi con cui Bernini fece sì che lo spettatore fosse emotivamente coinvolto nella scena che aveva davanti agli occhi.