

GIAN LORENZO BERNINI

e le arti visive

A cura di Marcello Fagiolo

ISTITUTO DELLA
ENCICLOPEDIA ITALIANA
FONDATA DA G. TRECCANI





PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA RISERVATA

Copyright by

Istituto della Enciclopedia Italiana, fondata da Giovanni Treccani, s.p.a.
Roma

*Edito dall'Ufficio Attività Culturali
dell'Istituto della Enciclopedia Italiana
In redazione, Rosalba Lanza*

Prima edizione, giugno 1987

Indice

Marcello Fagiolo, <i>La 'maravigliosa composizione': Bernini e l'unità delle arti</i>	Pag.	7
Eugenio Battisti, <i>Riparlando di 'barocco'</i>	»	11
Ann Sutherland Harris, <i>La dittatura di Bernini</i>	»	43
Jan Białostocki, <i>Gian Lorenzo Bernini e l'antico</i>	»	59
Mark S. Weil, <i>Un fauno molestato da cupidi: forma e significato</i>	»	73
Lucia Franciosi, <i>Immagini e poesia alla corte di Urbano VIII</i>	»	85
Valentino Martinelli, <i>Una scultura inedita del Bernini: un «Christo ligato» di creta cotta</i>	»	91
Madeleine Laurain-Portemer, <i>Fortuna e sfortuna di Bernini nella Francia di Mazzarino</i>	»	113
Angela Cipriani, <i>Un bozzetto per il leone della Fontana dei Fiumi</i> ...	»	139
Howard Hibbard, <i>Ludovica Albertoni: l'arte e la vita</i>	»	149
Federico Revilla, <i>L'interpretazione della mistica nella scultura del Bernini</i>	»	163
Grigore Arbore Popescu, <i>Bernini e la stilistica della morte</i>	»	173
Philipp P. Fehl, <i>L'umiltà cristiana e il monumento sontuoso: la tomba di Urbano VIII del Bernini</i>	»	185
Gabriele Morolli, <i>Un saggio di editoria barocca: i rapporti Ferri-De Rossi-Specchi e la trattatistica architettonica del Seicento romano</i>	»	209
Zygmunt Ważbiński, <i>Uno scultore algardiano in Polonia: «Gio. Fra.^{co} Rossi Romanus»</i>	»	241
Valentino Martinelli, <i>Nuove precisazioni su due ritratti di Urbano VIII Barberini, dipinti da Gian Lorenzo Bernini</i>	»	251
Michele Rak, <i>A dismisura d'uomo. Feste e spettacolo del barocco napoletano</i>	»	259
Indice dei nomi	»	365

Questo volume raccoglie ed integra alcuni dei contributi presentati nel corso del Convegno su «Bernini e il barocco europeo», tenutosi a Roma nei giorni 12-17 gennaio 1981 e organizzato dall'Istituto della Enciclopedia Italiana, fondata da Giovanni Treccani, d'intesa con il Comitato Nazionale Berniniano e il Centro di Studi per la Storia dell'Architettura.

Ha partecipato all'organizzazione del Convegno: Alberto Mola.

Marcello Fagiolo

La 'maravigliosa composizione': Bernini e l'unità delle arti

A.M.D.G.

URBANUS VIII P.M.

HOC AD CAMPANI AERI[S]

OPUS AB EQ. IO. LAUREN.

BERNINO PICT. SCULT. ET

ARCHIT^O FIERI MAND^T[...].

Epigrafe del 1638 dal distrutto campanile di San Pietro, conservata nella Pinacoteca Vaticana.

Il volume Gian Lorenzo Bernini e le arti visive porta a conclusione — dopo Immagini del Barocco. Bernini e la cultura del Seicento (1982) e Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento (2 voll., 1983/84) — la trilogia che l'Istituto della Enciclopedia Italiana ha realizzato raccogliendo e integrando gli studi prodotti in occasione del Convegno Internazionale del 1981 (si rimanda inoltre, per un raccordo, al volume Barocco romano e barocco italiano: il teatro, l'effimero, l'allegoria, a c. di M. Fagiolo e M. L. Madonna, Roma 1985).

Sei anni dopo quel convegno e vent'anni dopo la prima monografia moderna di sintesi su tutta l'opera berniniana (Marcello e Maurizio Fagiolo, Bernini: una introduzione al «Gran teatro» del barocco, Roma 1967) possiamo dire con grande soddisfazione che non appare ancora esaurita la prodigiosa ondata di studi su Bernini e sul barocco romano, dovuta a molti degli studiosi che hanno aderito all'iniziativa dell'Istituto della Enciclopedia Italiana, in occasione delle attività celebrative promosse dal Comitato Nazionale Berniniano.

Non esiste praticamente alcun settore in cui non sia avvenuto un cospicuo avanzamento della ricerca. A livello filologico si segnalano le varie fortunate campagne di scavo negli archivi (da quelli delle famiglie nobiliari a quelli delle fabbriche) romani, italiani, francesi; non poche sono le nuove opere emerse o le nuove attribuzioni: disegni, bozzetti, sculture, pitture, perfino architetture. Il linguaggio artistico e architettonico è stato indagato nei suoi vari problemi: l'ordine, la geometria, le proporzioni, la prospettiva, i contrapposti, il luminismo, e così via. Le ricerche tipologiche hanno portato nuova luce sui tipi architettonici e scultorei, sull'effimero e la scenografia, sul teatro, sulle arti minori. Sono state esaminate le relazioni con l'antico, con la tradizione rinascimentale, coi contemporanei; molto utili appaiono poi le prospezioni sulla 'fortuna' nell'Europa del Sei e Settecento. Di estremo interesse, infine, il settore degli studi iconologici, con l'inserimento sempre più argomentato dell'opera berniniana nel contesto storico della cultura letteraria, filosofica, religiosa, scientifica, musicale del suo

tempo. Vorremmo, a introduzione di questo volume, ricordare almeno la straordinaria monografia dello studioso più di ogni altro attivo sul fronte berniniano: ci riferiamo naturalmente a Bernini e l'unità delle arti visive, l'opera di Irving Lavin pubblicata anche in italiano nell'anno centenario 1980.

Il risultato più perentorio ottenuto dal Lavin è la definitiva acquisizione dell'essenza del metodo berniniano, al di là delle valutazioni settoriali dell'opera architettonica o scultorea o pittorica. Il metodo-sistema dell' 'unità delle arti visive' non è però una scoperta recente bensì una messa a punto delle indicazioni teoriche formulate dallo stesso Bernini e dai primi biografi. Secondo il figlio Domenico, Gian Lorenzo avrebbe «saputo in modo unire assieme le belle arti della Scultura, Pittura et Architettura, che di tutte ne habbia fatte un meraviglioso composto» (già una epigrafe del 1638 lasciava del resto intuire che anche un'opera 'semplice' come il campanile di San Pietro era dovuta alla concezione di un artista universale, diremmo quasi 'composto', che si definiva appunto pictor, sculptor et architectus). E, secondo il Baldinucci, Gian Lorenzo per primo avrebbe unito «l'architettura colla scultura e pittura in tal modo, che di tutte si facesse un bel composto».

Il primo grande 'teatro' dell'unità delle arti fu la crociera di San Pietro, paradigma dello spazio architettonico della Chiesa Romana. Bernini si trovò giovanissimo ad affrontare il problema della terribilità dello spazio di Bramante e di Michelangelo già con la sua prima importante commissione, il Baldacchino. Sulla tomba del fondatore della Chiesa si doveva erigere un'opera che celebrasse insieme la continuità delle memorie storiche (le colonne vitinee riprendono il tema del recinto di età costantiniana, la pergola, e amplificano l'eco delle colonne antiche che si presumeva provenienti dal Tempio di Salomone), che fosse un segnale di sepoltura solenne (il Baldacchino è concepito come un catafalco eternato nel bronzo), e che unisse le funzioni di ciborio glorificante e di baldacchino rituale nel massimo punto d'arrivo dei pellegrinaggi della cristianità. Opera insieme effimera ed eterna, di architettura e di scultura, il Baldacchino si poneva come fuoco catalizzatore del tempio vaticano e come elemento di mediazione fra il mondo terreno (la vegetazione, gli animali e gli insetti che si annidano fra le spire di bronzo sono addirittura calchi della realtà) e la scala sovrumana della crociera e della cupola. Alla vita segreta del Baldacchino corrisponde poi l'allestimento solenne dei piloni bramanteschi con le Logge delle reliquie e la concitata recitazione delle sculture colossali del Longino, del Sant'Andrea, della Sant'Elena e della Veronica. I quattro protagonisti dialogano tra loro e coi fedeli, ergendosi sulla scena e insieme segnando con una coralità avvolgente lo spazio della platea. La 'sacra rappresentazione' della Passione di Cristo irretisce l'intero spazio del tempio e rimanda alla croce al culmine del Baldacchino e al Cristo giudice presente in immagine nei mosaici della cupola.

Ma la prova del fuoco della unità delle arti visive — dopo una serie di sperimentazioni in cappelle e altri spazi ecclesiali — è proprio nella suggestiva cornice della Santa Teresa, quella Cappella Cornaro che Bernini reputava «la men cattiva» di tutte le sue opere, e che Lavin assume come «incontestato capolavoro del suo tempo, come la Cappella degli Scrovegni di Giotto, la Cappella Brancacci di Masaccio e la Cappella Sistina di Michelangelo».

In una sintesi prodigiosa Bernini riesce a mettere in scena momenti diversi della iconografia teresiana, della sua storia e del suo mito, e poi concilia le esigenze della rappresentazione con la funzione onoraria della cappella, commissionata dal cardinale

Federico Cornaro per celebrare la grande famiglia veneziana che annoverava fra l'altro un doge e sei altri cardinali. I sette Cornaro defunti, insieme a Federico, sono presenti in effigie e quasi viventi nei due 'palchetti' prospettici sulle pareti laterali della cappella. Sono insieme spettatori e 'confessori', testimoni del miracolo teresiano. Le loro espressioni manifestano di volta in volta l'azione o la contemplazione, l'adorazione e la rivelazione; i loro gesti, i loro sguardi si rivolgono al pavimento, all'altare, alla volta della cappella. Abbracciano tutto lo spazio e invitano lo spettatore a fare altrettanto per entrare nella coralità dell'opera.

Dalle viscere della terra affiorano due scheletri, disegnati sul pavimento in gesti di preghiera e di esultanza. Nella volta, al di sopra di riquadri a bassorilievo, un mare di angeli e di nuvole dipinte attorniano l'epifania dello Spirito Santo e invadono l'ambiente architettonico, precludendo al tumultuante exploit alla Cattedra di San Pietro e infrangendo i limiti e le barriere convenzionali.

L'edicola col gruppo della Santa Teresa è insieme scena e tempio, per metà dentro e per metà fuori del perimetro della chiesa, come per catturare la luce all'esterno. Al posto dell'odierna abbagliante luce artificiale, Bernini aveva ideato un lucernario chiuso da una vetrata gialla che lasciava spiovere un debole lume: in quella luce, evidenziata illusoriamente da raggi lignei dorati, le figure di Teresa e dell'Angelo apparivano veramente come una visione soprannaturale, fantasmatica, galleggiante misteriosamente nel vuoto.

L'iconografia del ferimento mistico per mano angelica, della transverberazione (simmetrica alla stigmatizzazione di quel Francesco che è protagonista di un'altra grande cappella berniniana) si fonde con l'iconografia dell'estasi, della morte, della levitazione miracolosa. Teresa non appare inginocchiata, secondo i modi da lei stessa tramandati, bensì riversa. Il dolore dell'amore spirituale è visto secondo la metafora dell'unione tra il Cristo amante e la Teresa amata. L'estasi e l'abbandono nel godimento supremo segue le descrizioni di una vita spirituale come continuo morire, e dell'estasi come morte soprannaturale e martirio mistico. Dal magico gruppo continua a emanare il fascino ambiguo della sublimazione e del tormento; all'ardore dello spirito corrisponde simmetricamente il malcelato fuoco della carne. Fuoco sotterraneo, fluido come il sangue e la linfa, ribollente come magma nelle viscere del profondo.

Senza entrare nel merito della lettura globale del Lavin, vorremmo però portare alcune argomentazioni per comprendere meglio il concetto di 'unità delle arti'. Il «bel composto» di cui parlava il Baldinucci esprime insieme unità e pluralità: composizione come complessità. Complessi, 'composti' sono i prodotti dell'opera umana: «La natura — scriveva Leonardo — sol s'attende alla produzion de' semplici. Ma l'omo con tali semplici produce infiniti composti, ma non ha potestà di creare nessun semplice, se non un altro se medesimo, cioè li sua figlioli». E 'composto' era lo stesso uomo: «Credete voi — si domandava il Tasso — che l'uomo sia uno semplicemente, o un composto di molte parti e di molte potenze? Un composto senza dubbio». E l'anima stessa, secondo Leone Ebreo, è «composta de la stabilità e unità intellettuale e de la diversità e mutation corporea». Il 'composto' può essere la risultante scientifica di diversi moti fisici (Bruno e Galileo parlano appunto di «moto composto»), o la risultante immaginaria di creazioni arbitrarie (scrive ancora Galilei: «Quello che noi ci immaginiamo bisogna che sia o una delle cose già vedute, o un composto di cose o di parti delle cose altra volta vedute; ché tali sono le sfingi, le sirene, le chimere, i centauri»).

Il 'composto' è il risultato di una lunga composizione delle forze dell'arte, che potremmo presentare secondo la metafora della musica (equilibrio, composizione armonica di Pan e di Orfeo) ovvero secondo la metafora del teatro. Bernini è il coordinatore e il regista della sua équipe omogenea di pittori, stuccatori, scalpellini, fonditori, ovvero si identifica con l'intero mondo dell'arte. Si osserva allo specchio ponendosi come modello per tanti personaggi delle sue sculture e pitture. E al mito di Narciso si accompagna il mito demiurgico dell'artista universale: non 'genio divino' al modo di Michelangelo bensì scatenato deus ex machina, a volte protagonista unico e assoluto, «padrone del mondo» come disse una volta la madre atterrita. Secondo la testimonianza d'un contemporaneo, Bernini avrebbe rappresentato intorno al 1644 un'opera «in cui dipinse le scene, scolpì le Statue, inventò le Macchine, compose la Musica, scrisse la Commedia e costruì il Teatro, tutto lui stesso».

La 'composizione' può anche darsi come conciliazione, coincidentia oppositorum, equilibrio dopo i momenti del furor creativo, quiete dopo la tempesta, ordine disceso dal caos. Più che le singole arti o le singole parti importa dunque il 'bel composto' come sistema e campo di relazioni in cui un'arte trapassa nell'altra fino a rivoluzionarsi nei suoi statuti. Il risultato del 'bel composto' poteva apparire sconvolgente come apparirà la teoria di Einstein che a sua volta fonde in modo rivoluzionario e in una visione unitaria e dinamica il tempo e lo spazio, la materia e l'energia. Più che somma delle arti il 'composto' è summa, più che unità è aristotelicamente sinolo, trasfigurazione delle componenti in opera d'arte totale. Gesamtkunstwerk si dirà alcuni secoli dopo.

La trasfigurazione dei 'semplici' nel 'composto' fa pensare all'altra metafora dell'opus alchemico, alla trasfigurazione degli elementi e della materia, là dove il fattore mercuriale dell'amalgama è dato dalle capacità di amalgamazione dell'opera di regia. Bernini, uomo di teatro, sapeva poi calcolare nei diversi effetti sia l'epopea e la tragedia delle trasfigurazioni sia la commedia e il balletto degli equivoci e dei colpi di scena.

Il «maraviglioso composto» di cui parlava il figlio Domenico ci fa approdare finalmente sull'ultima spiaggia della 'maraviglia' intesa come fine poetico e come mezzo, spettacolo continuo (non si dimentichi che Spectacula e Mirabilia erano sinonimi delle fatidiche sette meraviglie del mondo). L'opera dell'artista universale è senz'altro opera «in grande», opera «eroica», come si ricava dalle parole dello stesso Bernini. Il creatore si pone a un livello non soltanto superiore ma supremo, e instaura un dialogo diretto e temerario col Grande Architetto dell'Universo. Bernini, secondo la conclusione del Lavin, «attribuiva a Dio le proprie capacità e, pur essendo molto orgoglioso del talento che possedeva, si mostrava molto umile davanti alle origini di esso. Come la cappella di Teresa era per il Bernini la metafora del paradiso, così la fusione delle arti e l'unità del tutto erano la sua metafora per la creazione divina».