

La Scultura Barocca e il suo Michelangelo

Conferenza illustrata da proiezioni primieramente tenuta presso la

Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino

la sera del 22 gennaio 1914

dal Socio Architetto Arturo Pettorelli

Colla designazione di *arte barocca* si deve intendere quell'arte che staccandosi dalla semplicità, dalla naturalezza del miglior *Cinquecento*, invade il secolo XVII e buona parte del XVIII, e giunge sino agli albori del *neo-classicismo*.

Il busto di *Luigi XIV* fatto dal *Bernini* a Parigi nel 1665 (Museo di Versailles), e il busto di *Madame Dubarry* eseguito dal *Pajou* nella seconda metà del Settecento (Museo del Louvre), sono entrambi due esempli di scultura barocca.

Erroneamente si insiste da alcuni a vedere i germi dell'arte barocca soltanto nell'opera di Michelangelo. Certo il Buonarroti fu un ribelle alla fredda imitazione degli antichi, fu un innovatore, un ricercatore di forme nuove che esprimessero anche un nuovo atteggiamento dello spirito umano; ma il "*barocco* „ era già nell'anima dei tempi, e per questo fatto, non già perchè fu annunciato da un genio e accolto da un nucleo di proseliti, potè imporsi alla vita, all'arte di quella età.

Il complesso di queste manifestazioni artistiche costituenti il "*barocco* „ fu compendiato nel termine *Secentismo* o anche *Seicento*: nè qui è mestieri ricordare come il *Secentismo*, anzichè essere un fenomeno puramente italiano, fu comune a molte nazioni civili; fenomeno che potè assumere nomi diversi, di *Preziosismo* in Francia, di *Gongorismo* in Ispagna, di *Eufuismo* in Inghilterra: conservando tuttavia caratteri similari anche attraverso la sua varia e multanime fioritura.

Il Seicento, questo grande periodo della vita e dell'arte italiana che valica di molto le barriere del secolo XVII, si può riassumere con parole lapidarie che sintetizzano le condizioni politiche, civili, religiose, artistiche e letterarie del tempo.

— *Spagnolismo*, per la vita politica e per le condizioni civili.

— *Gesuitismo*, per quanto riguarda il cattolicesimo e i metodi educativi.

— *Marinismo*, per la letteratura in genere e in particolare per la poesia.

— Per la pittura è necessario esprimere un binomio: *Realismo ed Eclettismo*.

— *Realismo*, la nuova maniera naturalistica che fa capo a Michelangelo Merighi da Caravaggio: *Eclettismo*, la tendenza eclettica, assimilatrice delle teorie precedenti, dovuta in gran parte alla scuola dei Caracci bolognesi.

— Per l'architettura e per la scoltura basta pronunciare un nome solo: *Gian Lorenzo Bernini*.

Dal Quattrocento in poi, come dice assai bene Marcel Raymond, la storia dell'arte e della civiltà italica si riassume nella storia dei rapporti fra le idee del mondo moderno quale l'aveva fatto la religione cattolica, e le idee del mondo antico risorto per opera dell'Umanesimo.

Nel Quattrocento queste due civiltà, fra loro tanto differenti, si avvicinano, si uniscono in felice connubio: giova però aggiungere che del mondo pagano si risuscitarono solo quelle idee e quelle forme che meno urtavano con le forme e le idee del mondo cristiano.

Nel Cinquecento la civiltà antica prende il sopravvento su quella cristiana. La riforma cattolica voluta come argine al pericolo protestante innanzi alle vittorie cruente della rivolta germanica, non fa che arrestare per poco il trionfo del paganesimo che finisce per riprendere, per signoreggiare la vita, la letteratura, l'arte chiesastica e civile.

Il Seicento è l'ultima tappa di questo cammino, è l'ultimo tentativo per conciliare l'ascetismo cristiano con l'epicureismo pagano: e ne nasce una civiltà ibrida, una letteratura erotica che in pari tempo aulisce come di chiesa; ne scaturisce un'arte sensuale-cristiana che fu anche definita *l'arte dei Gesuiti*.

Per ben comprendere lo spirito che anima la scoltura del Seicento, gioverà vedere quale fu e come si trasformò nelle età che vennero prima, l'ideale donde l'arte trae la sua ragion d'essere.

L'arte greca aveva celebrata la bellezza corporea plasmando forme squisite in cui tutte le parti rispondevano a una legge di armonia superiore, a un ritmo quasi divino.

L'arte romana magnificò la forza non disgiunta da una relativa bellezza, ma una bellezza sovente un po' brutale e plebea; non quella derivante dalla discreta

consuetudine ginnica di tutti i giorni, ma dagli esercizi faticati alla palestra, dagli spettacoli dell'anfiteatro in cui si immolavano le muscolose giovinezze barbare e latine.

Al grande autunno solatio della civiltà romana succede la fredda vernata medievale, ove l'arte ridivenuta infantile è dominata da un rigorismo di fede e di superstizione. Quest'arte primitiva, con forme ingenuie, jeratiche, si esercita di preferenza in figurazioni religiose nelle quali si può certo intravedere il fervore di una preghiera a Dio, ma non la volontà di un inno alla bellezza umana.

La scoltura medievale — inseparabile dalla architettura e quasi esclusivamente religiosa e narrativa — appare come pietrificata dal convenzionalismo e dalla simbologia: però artisti come Benedetto Antélemi, Nicola da Foggia ed altri, nei loro poemi sacri sentono il bisogno di accostarsi talvolta alla realtà, alla vita, e preannunziano il naturalismo di *Andrea Pisano*.

La primavera dell'arte fiorisce per noi col secolo XV. Non del tutto liberi dalle verecondie medievali, i Quattrocentisti (*Ghiberti, Donatello, Jacopo della Quercia, Verrocchio*) trattarono poco o timidamente il nudo, eccetto che nelle figurazioni infantili la cui nudità ha il pregio di esser casta in tutti i luoghi e in tutti i tempi.

Gli scultori del Quattrocento, più della statua che fecero quasi sempre drappeggiata, amarono il bassorilievo. E' risaputo che il bassorilievo per gli antichi non era che un lato della statua di tutto tondo. Orbene, i Quattrocentisti lo perfezionarono tramutandolo un po' alla volta in un vero *quadro plastico*: in esso, degradando i piani e i valori degli aggetti, con prospettici accorgimenti seppero dare l'illusione della realtà come è percepita nella nostra veduta.

Il Cinquecento ingrandì il concetto della libertà artistica abbattendo molte barriere della morale cristiana: predilesse la statua, segnò il trionfo della bellezza plastica magnificando il nudo dell'uomo e della donna. Nell'incanto femineo ove il medioevo aveva scorti tutti i pericoli per la dannazione dell'anima, i nuovi tempi seppero conciliare — come dice Francesco Chiesa in un mirabile sonetto — la dolcezza di *Maria* e la grazia della *Venere di Milo*.

Il Cinquecento studiò di preferenza le opere scultorie dell'*epoca alessandrina* le quali, poichè si allontanavano dalla meravigliosa semplicità, dalla divina purezza dell'*epoca pericléa*, avevan già in sè gli elementi di quell'arte un po' enfatica che doveva costituire più tardi l'essenza dell'*arte barocca*.

Michelangelo è il colosso del secolo XVI; la sua arte è meravigliosamente sintetizzata in una strofa di *Baudelaire*:

“ Michel-Ange, lieu vague où l'on voit des Hercules
se mêler à des Christs, et se lever tout droits
des fantômes puissants qui dans les crépuscules
déchirent leur suaire en étirant leur doigts „

Michelangelo non riassume in sé tutta l'arte del Cinquecento ma ne è l'esponente più degno, il fascinatore più diletto: è l'astro al quale i contemporanei fissano l'occhio spauriti e i seguaci del secolo XVII si rivolgono attratti da tanto splendore.

Michelangelo accolse da par suo gli elementi dell'arte romana senza perdere di vista l'ideale ellenico che talora nelle sue creazioni folgorò con luci di nobile bellezza: ma per adeguare i mezzi a' suoi fini smisurati egli dovette creare una schiatta di giganti ai quali concesse, oltrecchè una elevata mentalità, muscoli e nervi degni dei grandi eroi omerici.

Questo solo fu Michelangelo?

Non soltanto questo. Mi si consenta un breve richiamo all'arte greca.

Le statue di Fidia sono olimpicamente pensose ma tranquille: sembra che il grande artista attico di studi di celarne i sentimenti nella tema quasi che il loro prorompere offuschi la bellezza serena dei corpi.

Gli scultori del IV secolo (ricordo solo i principali: Scopas, Prassitele, Lisippo) incominciano ad animare i marmi di una novella vita, a imprimere sui volti, a fissare nelle membra i segni del *pathos* interiore: e l'espressione si accentua col periodo ellenistico e raggiunge il massimo nelle teatrali ma pur meravigliose sculture della scuola di Pergamo (Gallo morente) e di Rodi (Toro farnese, Laconte).

Altra cosa è Michelangelo.

Michelangelo, come l'iddio della leggenda biblica, trasfuse nella materia il senso nuovo della vita e il senso dell'umanità: le sue figure son meno belle di quelle greche ma sono più umane — meno corrette, sono più vibranti più fervide — meno divine e indifferenti, rivelano l'assillo del recondito pensiero.

Michelangelo “ *dall' anima tragica* „, come dice il Taine, porge una scintilla del suo foco spirituale agli esseri che con lo scalpello crea dai blocchi marmorei: anatomico perfetto, dona alle statue una severa bellezza ove i muscoli, i tendini studiati e resi con cura massima sembrano fremere o per un commovimento interiore o per il moto che l'artista alle membra ha saputo imprimere.

Questa parte formale dell'opera del Buonarroti — la sola che poteva essere non dico eguagliata ma perseguita da taluni — costituì il pericolo dell'arte Michelangiotesca, arte che si tradusse negli imitatori in una smania di *muscoleggiare* da per tutto, anche quando non l'avrebbe consentito la particolarità del soggetto: e così accadde che si popolarono palazzi e chiese di statue erculee, esuberanti di vitalità, frenetiche di moto ma spesso prive di sentimento e di pensiero.

Per la degenerazione dei *Michelangioteschi* venne dunque favorita l'arte barocca: arte che domina il secolo XVII e parte del successivo — arte che si riassume nelle parole *enfasi, esagerazione, movimento turbinoso, delirio*.

Ma ciò non è che il risultato ultimo, che l'effetto visibile raggiunto nelle opere scultorie del Seicento. E' naturale quindi la ricerca della causa, che si può determinare nel fatto onde lo scultore secentista nelle sue creazioni aggiunse alla *finalità plastica* la *finalità pittorica*.

Siamo in epoca corrotta: a palati guasti occorrono droghe eccitanti.

Siamo nell'epoca in cui si trovano freddi i piani lisci delle facciate, fredde le cornici continue; e si sente la necessità di ondulare, di dar moto ai prospetti, di rompere i frontespizi, le fascie; di attorcigliarvi attorno i più strani cartocci, le più strane volute; di approfondire ovunque, come dice il Carducci, il “ *grosso angel paffuto* „

“ che nelle chiese del Gesù stuccate
su le nubi s'adagia,
su le nubi dorate e inargentate
che paion di bambagia. „

Siamo nell'epoca in cui si saluta come una rivelazione l'arte dei *tenebrosi*, arte indubbiamente naturalistica ma cruda nel colorito e talvolta urtante nei contrasti di luci ed ombre.

Incapace di comprendere tutta la poesia che si sprigiona dalle calme statue antiche, dai sereni marmi cinquecenteschi, e inadatto a seguire pedestremente le orme degli altri, il *Seicento* si aprì la strada alla *meraviglia* (la meraviglia fu il suo ideale, il suo credo estetico) attraverso un cumulo di ebbrietà e di stravaganze.

I naturali atteggiamenti, i comuni contrasti che danno le cose vere saettate dalla luce parvero fiacchi, incolori, lontani dal realizzare i sogni di un'arte concitata e convulsa: di qui la febbre degli effetti nuovi, dei contrapposti violenti e impreveduti, di qui la necessità di artifici inusati, il bisogno di una tecnica scultoria nuova e caratteristica.

Il *Seicentismo*, cioè l'arte barocca, è veramente qui. C'è da distinguere però fra *barocco* e *barocco*: perchè se vi è il *barocco cattivo* che merita di essere stigmatizzato e solo veduto come esempio di ciò cui può condurre un sistematico perversimento del gusto, vi è anche il *buon barocco* che deve essere studiato con attenzione come quello che vanta opere sculturali di innegabile bellezza, di grande potenza suggestiva.

Gian Lorenzo Bernini, l'erede di Michelangelo, è l'artista magnifico che riempie del suo nome tutto il *Seicento*, l'artista più altamente rappresentativo della sua età.

Eclettico come Leonardo da Vinci, come il Buonarroti, creatore prodigioso come il Tintoretto, come il Rubens, si rivelò architetto grandissimo, sublime scultore, pittore robusto, incisore, scenografo e ingegnere teatrale, commediografo e attore, musico, poeta.

Gian Lorenzo Bernini detto anche il *Cavalier Bernino*, napoletano di nascita ma fiorentino d'origine (1598-1680), fu l'artista preferito di otto papi; lo scultore desiderato dai principi, dalle regine, dai re; l'artefice infaticabile che in 68 anni di attività artistica creò un numero prodigioso di opere alcune delle quali sono autentici capolavori.

L'elenco delle sue opere sbalordisce. Anche limitandoci al solo campo della scultura, possiamo esibire cifre che impressionano. Quest'artista quasi unico al mondo, ha al suo attivo *cinquanta* monumenti, *trentasette* busti-ritratto, *quindici* busti e

statue in bronzo, *quarantotto* statue e gruppi in marmo fra cui due statue equestri: e oltre a ciò bassirilievi, decorazioni, abbozzi, modelli, un complesso di cose insomma che fanno fede di una mente sovrana e universale.

Nel giardino sconfinato dell'arte scultoria del Bernini io verrò “ *iscegliendo fior da flore* „: verrò cioè parlando con un certo ordine cronologico delle sue opere principali e di quelle che meglio rivelano le sue doti eminenti: *l'originalità, la grazia, la forza, l'espressione, il senso decorativo*; senso decorativo che fu, come dice il Fradeletto, una qualità organica del tempo ma sopra tutto fu una qualità naturale del nostro scultore.

Il Bernini esordisce giovanissimo nell'arte con due monumenti, l'uno al *vescovo Santoni* in *Santa Prassede* a Roma, l'altro a *monsignor Pietro de Foix Montoya* da prima eretto in *S. Giacomo degli Spagnuoli* e da pochi anni trasportato in *Santa Maria di Monserrato* pure a Roma.

Il busto del Montoya (fra il 1612 e il 1622) è un'opera d'arte pregevolissima. Il vecchio prelato è ritratto cadente, quasi sull'orlo del sepolcro: il volto così smagrito che la pelle sembra tesa sulle ossa — le pupille vitree e come fisse nel nulla — le guance scarne infossate e livide sotto gli zigomi — la bocca, modellata sui denti, alquanto nascosta dai baffi che ricadono senza cura.

E' il ritratto di un uomo che si dissolve e sembra contemplare con lo sguardo impassibile la morte che velocemente si avvicina....

A questi monumenti fan seguito i due strani busti per *San Giacomo degli Spagnuoli* cioè l' *Anima beata* e l' *Anima dannata*, ora presso l'Ambasciata di Spagna; poi viene il *San Lorenzo* acquistato da Leone Strozzi.

Ma il genio del Bernini si rivela soprattutto con le prime opere ordinategli dal cardinal Scipione Borghese: *Enea e Anchise*, *Il David*, *Il ratto di Proserpina*, *Apollo e Dafne*, opere compiute fra il 1612 e il 1622 e conservate nel *Museo Borghese*.

Enea e Anchise: buon gruppo marmoreo, ma un po' timido, un po' scolastico, benchè correttamente composto e fatto con larga modellatura. Senza dubbio l'artista ricordò la scena che descrive Enea nel 2° libro del poema vergiliano, allorchè racconta a *Didone* la fuga da Troia:

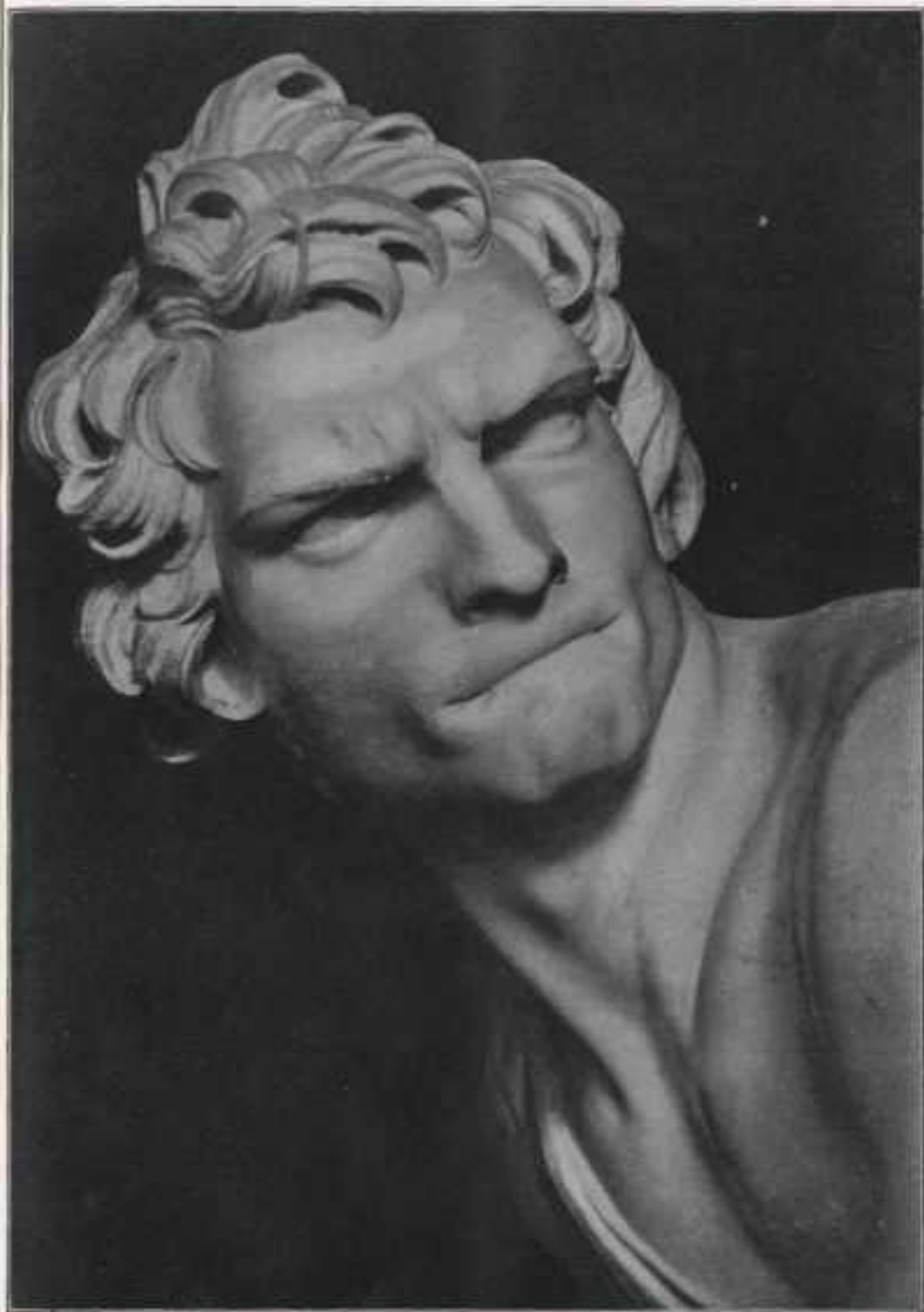
“.....e tu con le tue mani
 “ sosterrai, padre mio, de' santi arredi
 “ e de' patrii Penati il sacro incarco,
 “ che a me, sì lordo, e sì recente uscito
 “ da tanta occision, toccar non lece
 “ pria che di vivo fiume onda mi lave.
 “ Ciò detto, con la veste e con la pelle
 “ d'un villosio leon m'adeguò il tergo
 “ e il caro peso agli omeri m'impongo.
 “ Indi a la destra il fanciulletto Iulo
 “ mi s'aggravigna, e non con moto eguale
 “ ei segue i passi miei”

Eneide II. (v. 1166-1177).



Il David.

(Museo Borghese).



Il David: particolare.

Il David: opera potente in cui l'artista allontanandosi dalla figurazione plastica di Donatello, del Verrocchio, di Michelangelo, rappresenta il giovine guerriero ebreo sotto un aspetto nuovo, in un atteggiamento da nessun altro adottato prima di lui. Non è l'adoloscente in riposo, spesso con la spada nella destra e premente col piede il capo del gigante caduto: è il forte atleta che inquadra la persona in una posa ferrea, che inarca il braccio poderoso e raccoglie in un attimo fatale tutte le energie della sua gagliarda gioventù.

Il Fraschetti lo descrive assai bene:

“ Il giovine, torvo, dal tipo semita, sembra d'un sol colpo scagliarsi su l'avversario possente; agile e presto come una molla. Il naso adunco, dalle narici leggermente dilatate nello sforzo supremo: l'ombra che si addensa nel cavo degli occhi terribili: la bocca crudele nel morso febbrile, rendono senz'alcuna idealità biblica, il tipo del popolano facinoroso, scaltro e violento. Sul sommo della testa leonina i capelli che si aricciano al vento senza artificio soverchio, e la fronte depressa accrescono nel viso sconvolto la profonda impressione di bestialità „.

(Fraschetti: *Il Bernini* pag. 24-25).

La figura è solidamente piantata: il movimento è raccolto, giusto, armonico: l'anatomia delle spalle, del petto, d'ogni parte insomma è resa con sapienza e con senso profondo del vero.

Il ratto di Proserpina: gruppo perfetto dal punto di vista decorativo, fu la scoltura Berniniana più studiata dai maestri francesi che prepararono *la Scuola di Versailles*.

Domenico Bernini lo definì “ *ammirabile contrapposto di tenerezza e di crudeltà* „. E tale è veramente poichè ivi appare meraviglioso il contrasto fra il rude iddio dalle membra tozze, dai muscoli ferrei, e la gentile donna dalle morbide carni che si dibatte, presa di suprema angoscia, nelle braccia del fosco rapitore.

Il mito di Persefone romanamente tradotto in quello di Proserpina, cantato nell'*Inno a Cerere* erroneamente attribuito ad Omero, nei poemi di Claudiano e di Ovidio, come fu caro ai ceramisti antichi, agli scultori di sarcofagi, fu anche caro ai pittori che vennero dopo la Rinascenza. Ma nè la tizianesca tela del Padovanino (Regie Gallerie di Venezia), nè la scena di Luca Giordano che ha la lussuosità del Veronese (affresco nel Palazzo Riccardi, Firenze) si possono paragonare alla scoltura di Gian Lorenzo Bernini.

E forse a questo mirabile gruppo aveva il pensiero il Cassiani quando scrisse il noto sonetto che ebbe lode dal poeta autore del *Giorno*,

Apollo e Dafne: gruppo ultimato quando il Bernini contava 27 anni. E' la descrizione di Ovidio resa in forma plastica da un artista squisitamente sensuale che sembra soggiacere al fascino delle memorie dell'Ellade. Noto di sfuggita che, specialmente dopo il dramma del Rinuccini, la favola di Apollo e Dafne si può annoverare fra i temi con predilezione rievocati dalla mitologia nel secolo XVII (V. Nota 1). Il bellissimo nume che vibrante di desiderio insegue la graziosa fug-

gente: la giovine ninfa che, esaudita da Zeus, sente le membra tramutarsi nelle radici, nella corteccia, nelle fronde del lauro sacro per cui sarà sottratta all'amplesso non voluto: sono due figure stupende che basterebbero esse sole alla gloria di *Gian Lorenzo Bernini*.

Io ricordo i versi delle *Metamorfosi*, il miglior commento a questa scoltura che sembra l'opera di un artista fiorito nella scuola attica:

“.....nudabant corpora venti,
“ obviaque adversas vibrabant flamina vestes,
“ et levis impulsos retro dabat aura capillos;

Metamorfosi (I. 527-529).

“ Mollia cinguntur tenui praecordia libro,
“ in frondem crines, in ramos bracchia crescunt:
“ pes modo tam velox pigris radicibus haeret,
“ ora cacumen obit, remanet nitor unus in illa „

Metamorfosi (I. 549-552).

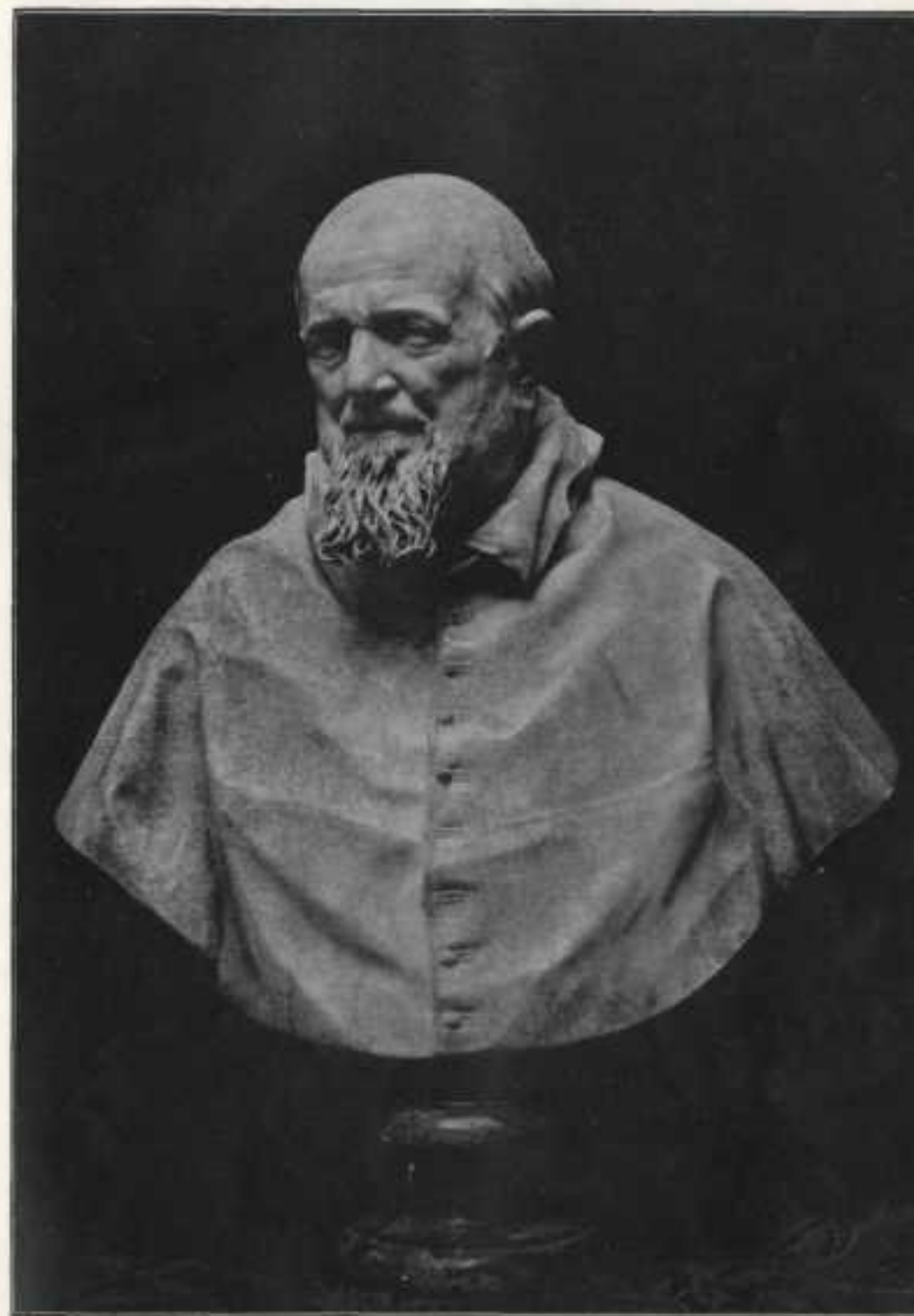
Altra opera magnifica, e da due anni soli assegnata al periodo giovanile del Bernini (1620) da Giulio Cantalamessa, è il busto del *cardinal Domenico Ginnasi* che dal palazzo cardinalizio presso le *Botteghe oscure* passò al convento carmelitano dei *SS. Pietro e Marcellino*, indi a *S. Maria della Vittoria*, ed ora si trova nella *Galleria Borghese*. (*Bollettino d'Arte* del Ministero della P. I., Fasc. III, IV, Anno 5, 1911 - Giulio Cantalamessa: *Una scoltura ignota del Bernini*).

L'attribuzione del Cantalamessa non si fonda su alcun documento, poichè su questo lavoro si stende il più fitto velo di un secolare silenzio, ma si basa unicamente sul valore dell'opera stessa che grida spontaneamente il nome dell'autore: *Gian Lorenzo Bernini*.

Il busto del Ginnasi è senza dubbio una delle cose più suggestive che siano uscite dallo scalpello del nostro artista. Il vecchio cardinale è rappresentato vivo, parlante, mercè una diligentissima ricerca realistica, senza che questa soffochi lo studio dello spirito, del carattere interiore.

Più del cenno descrittivo, può la visione attenta di questa scoltura iconica che fra le opere del *Bernini* ha forse chi la eguagli ma non chi la superi. E non è ozioso aggiungere che anche la tecnica qui si mostra elevatissima, operatrice quasi di miracoli, lo non so in quale altra scoltura ho visto, come in questa, entro le orbite fonde annidarsi lo sguardo vivido di astuzia e insieme soffuso di bontà - e sotto l'epidermide sottile delle tempie fremere le turgide arterie - e, fra i radi peli della barba, contrarsi i muscoli delle mascelle e del mento.

Da questo punto incomincia l'ascensione trionfale del *Bernini*, ascensione che - tolto un breve tempo di sfavore sotto *Innocenzo X* e tolto il periodo della guerra sleale in Francia — prosegue vittoriosa fino ai massimi fastigi.



Busto del Cardinal Domenico Ginnasi.

(Museo Borghese).

Busto di Costanza Bonarelli (1625): questa piccola scoltura ci apprende un intermezzo passionale del nostro artista. Il *Bernini* amò nella sua giovinezza madonna Costanza, moglie di Matteo, scultore lucchese, ed eternò la di lei bellezza, oltrecchè in questo marmo, in una tela che andò perduta.

Dalle parole del figlio Domenico sembra potersi desumere che questa donna non corrispose con affetto costante o con fedeltà: e *Gio. Lorenzo*, dopo averla pubblicamente offesa con atto per nulla cavalieresco, si allontanò da lei strapandone ogni ricordanza dal cuore.

Il busto di Costanza Bonarelli (Museo Nazionale di Firenze) è bellissimo: il freddo marmo pare accendersi al fuoco di questa ardente creatura meridionale che noi ci raffiguriamo anche nelle sue particolarità cromatiche: capelli corvini — pelle bruna — occhio nero, sospettoso — labbra sanguigne, avida di baci.

Santa Bibiana (1626): la prima statua vestita che si riscontri nella produzione del *Bernini*: è nella chiesa omonima di Roma. La santa appoggiata a una colonna, leva gli occhi al cielo con una espressione di beatitudine infinita: l'atto della mano destra sembra indicare la meraviglia della visione celestiale: la sinistra tiene la palma del martirio. Sul volto fine della vergine si diffonde una soave bellezza illuminata dal divino amore.

Il baldacchino di S. Pietro, incominciato nel 1625 per incarico di *Urbano VIII*, fu finito nel 1633: costò la bellezza di 200.000 scudi di quel tempo. Per questo lavoro colossale fu spoverita la cupola di *S. Pietro* dei sette costoloni di bronzo, furono tolti gli ornamenti in bronzo nel pronaos del Pantheon, le travi e i chiodi risparmiati da *Costante II* quando nel 663 involò tutte le tegole di bronzo della grande cupola (V. Nota 2).

Questa mole superba, alta circa 28 metri, è davvero imponente e magnifica.

Le colonne vitinee accompagnate nel loro attorcigliarsi da scanalature, da rami di lauro, da fronde cosparse di api simboliche, sono eleganti e snelle.

Sulla cornice collegante le colonne, sorge il vero baldacchino avvivato da angeli belli che reggono festoni di fiori, emblemi pontificali. Quattro volute partono dagli angoli e si collegano in alto, nel mezzo, per sostenere la croce.

E' questa una delle più belle opere del *Bernini*.

Il busto del cardinal Scipione Borghese (Museo Borghese) che per una manchevolezza del marmo fu fatto in duplice esemplare, è forse il busto più vero, più vivo che il *Bernini* abbia eseguito.

Il carattere lieto, il temperamento sensuale di questo prelado adiposo, gaudente, detto " *la delizia di Roma* „, è reso con arte inarrivabile.

Par di vedere il lustro della pelle stirata, e il rossore delle carnosità sporgenti sull'arco delle ciglia, agli zigomi, attorno il collo taurino. Par di sentire quasi il respiro greve che per la bocca semiaperta esce dagli ampî polmoni di questo prelado epicureo.

Monumento della contessa Matilde, in S. Pietro. Fu voluto da Urbano VIII allorchè questi pensò di provvedere alla traslazione della salma della *grande contessa* dal Monastero di S. Benedetto in quel di Mantova, alla basilica di S. Pietro, e fu ideato dal Bernini ma non tutto eseguito da lui.

Sull' arca che reca un bel bassorilievo modellato da Stefano Speranza (Gregorio VII che assolve Enrico IV), stanno due putti reggenti una targa recinta di lauri: sono lavoro di Luigi Bernini e di Andrea Bolgi.

Più in alto, entro una capace nicchia, è la statua della contessa che con una mano sostiene la tiara e le sacre chiavi, con l'altra impugna lo scettro.

La bella figura è piena di dignità, di compostezza: la testa (che sembra l'unica parte accarezzata dallo scalpello dal Bernini) ha i capelli spartiti sulla fronte cui cinge il diadema delle matrone antiche di Roma.

Sopra la nicchia, v'è l'arma retta da putti: opera di Matteo Bonarelli.

San Longino: statua gigantesca destinata ai nicchioni di *S. Pietro* insieme alla *Santa Veronica* del Mochi, alla *Sant' Elena* del Bolgi, al *Sant' Andrea* del Duquesnoy.

Lavoro enfatico, teatrale, una delle opere meno riuscite del Bernini, che merita d'essere ricordata per le sue grandi proporzioni non per i suoi pregi (1638).

Molte furono le fontane disegnate dal Bernini e parecchie anche quelle eseguite direttamente o con l'aiuto di altri scultori.

Mi limito a ricordare qui quella del Tritone e più tardi quella dei Quattro Fiumi.

La *Fontana del Tritone* in Piazza Barberini eretta, secondo il *Letarouilly*, nel 1640 è forse la più bella, la più geniale fontana che sia mai stata ideata. Anche qui mi soccorrono le parole del Frascchetti:

“ La figura del tritone è tozza, difforme e vischiosa di musco come pure la conca e i delfini attorti; ma la composizione appare nell'incanto vetusto spiritosa-mente elegante, coronata dal gigante verdognolo „ (Frascchetti: *Il Bernini* p. 124).

Non attribuiamo alcun merito al Bernini per la *Fontana di Trevi* ove la parte architettonica è dovuta a *Nicola Salvi*, e il gruppo del *Nettuno* sulla conchiglia tirata dai cavalli marini è attribuito a *Pietro Bracci*.

Monumento di Urbano VIII. (Basilica di San Pietro 1642-1647). Ai lati dell'urna, posata su un ricco basamento policromo, sono due statue simboliche in marmo bianco, *la Carità* e *la Giustizia*.

Su l'urna, la *morte*, in bronzo dorato, scrive il nome del pontefice defunto.

Più in alto, fuso nel bronzo cui avvivano tante piccole scintille d'oro, è *Urbano VIII* assiso e in atto di benedire.

Facendo astrazione da certi difetti che hanno i putti collocati a corteggio delle due statue laterali, *la Carità* e *la Giustizia* sono due belle figure muliebri,



La Verità scoperta dal Tempo.

(In un palazzo del Corso a Roma).



L'estasi di Santa Teresa.

(S. Maria della Vittoria).



L'estasi di Santa Teresa: particolare della Santa.



L'estasi di Santa Teresa: particolare dell'angelo.

un po' floride di una floridezza saremmo per dire fiamminga, ma piene di grazia e di nobiltà.

Mirabile è invece senza discussione la statua di *Urbano VIII* nel suo atteggiamento severo di dominatore.

La Verità scoperta dal Tempo, ora nell'atrio di un palazzo sul *Corso* a Roma fra via Frattina e via Borgogna (1645), simboleggiante il momento desiderato dal Bernini nello sfavore in cui era caduto l'artista dopo la costruzione del campanile di S. Pietro: è una statua (poichè manca la figura del *Tempo*) che segna un orizzonte nuovo all'avvenire della scultura italiana (V. Nota 3). Non è più la donna del mondo greco lontano, sintetizzata nelle fredde bellezze, delle *Veneri*, delle *Diane*, delle *Amazzoni guerriere*: è la donna moderna, viva, con le sue carni frementi, nella sua discreta sensualità quale la glorifica il *Rubens* con le rosee floridezze femminili che a lui furono particolarmente care.

Marcel Raymond, parlando di questa opera magistrale, dice:

“.....il choisit un modèle de femme un peu grasse, une femme dont les moindres mouvements se traduiront par le tremblement de la chair, une femme à la peau fine, sensible à chaque battement des artères, ou partont la vie se trahit par d'infinites nuances. Son ciseau, avec un amour et une science qu'on ne saurait surpasser, dit toutes les souplesses de ce corps qu'il renverse, qu'il tord légèrement, qu'il plissé pour le montrer plus mobile, et, dans la jambe qu'il replie et met en avant, il crée un morceau que les Francois du dix-huitième siècle eux-mêmes n'ont pas surpassé „ — (Marcel Raymond: *Le Bernin*, pag. 87).

L'estasi di Santa Teresa: il gruppo scolpito per la Cappella Cornaro in *Santa Maria della Vittoria* a Roma, spicca su un fondo di diaspro solcato da lunghi raggi d'oro (1646).

La Santa carmelitana, sospesa mollemente su le nubi, è rapita in una delle sue ineffabili estasi nelle quali le si schiudono le visioni del paradiso: l'affanno lieve che sembra prorompere dalle labbra semiaperte, l'abbandono della persona, delle mani soprattutto, dicono come la carne sia vinta da questa suprema voluttà che ha qualcosa di terreno anche nella sua essenza pura e divina.

Il messaggio celeste, bello di una bellezza umana, sorride maliziosamente rimirando la fragile donna il cui cuore sarà vulnerato dal piccolo dardo terribile.

E' questo il capolavoro di *Gian Lorenzo Bernini* (V. Nota 4).

“ Elle est adorable — dice il Taine — : couchée, évanuie d'amour, les mains, les pieds nus pendants, les yeux demi-clos, elle s'est laissée tomber de bonheur et d'extase. Son visage est maigri, mais combien noble! C'est la vraie grande dame qui a séché “ dans le feu, dans les larmes, „ en attendant celui qu'elle aime „

E più oltre:

“ Ce Bernin a trouvé ici la sculpture moderne, toute fondée sur l'expression, et, pour achever, il a disposé le jour de manière à verser sur ce délicat visage pale une illumination qui semble celle de la flamme intérieure, en sorte qu' à travers le marbré transfiguré qui palpète, on voit luire comme une lampe l'âme inondée de félicité et de ravissement „ (Taine: *Voyage en Italie*. I. pag. 298-299).

La Fontana dei Quattro Fiumi in Piazza Navona (1647-1653), è una composizione colossale e ardita in cui brilla luminosamente la fantasia inesauribile del nostro scultore.

Il bozzetto, come la direzione dell'opera, fu del Bernini: ma le statue dei fiumi furono lavoro di altri:

Il Gange è di Claudio Porissimi;

Il Danubio di Antonio Raggi;

Il Rio della Plata di Francesco Baratta;

Il Nilo di Giacomo Antonio Fancelli.

Busto di Innocenzo X: mi riferisco a quello marmoreo alto due volte il vero, nel *Palazzo Doria-Pamphili*.

Ripeto qui l'analisi del Frascchetti precisa e profonda:

“ Il carattere del vecchio pontefice è plasmato vigorosamente su l'ossatura di quella testa solcata dalle rughe sottili e dominata dal naso potente, dalla curva caratteristica, d'una morbidezza di carne che ne rende quasi il pallore. Negli occhi, dalle sopracciglia rade, appena segnate, si addentrano le spire che rendono il lume dello sguardo, e intorno alle orbite, la cute prende quasi un color livido, e l'ossatura delle occhiaie si rivela sotto la fine epidermide tormentata da grinze minute. Una ruga profonda solca la pensosa fronte depressa, e un'altra ruga sembra incavata dalla linea della bocca grande, segnata fortemente „

(Frascchetti: *Il Bernini*, pag. 211).

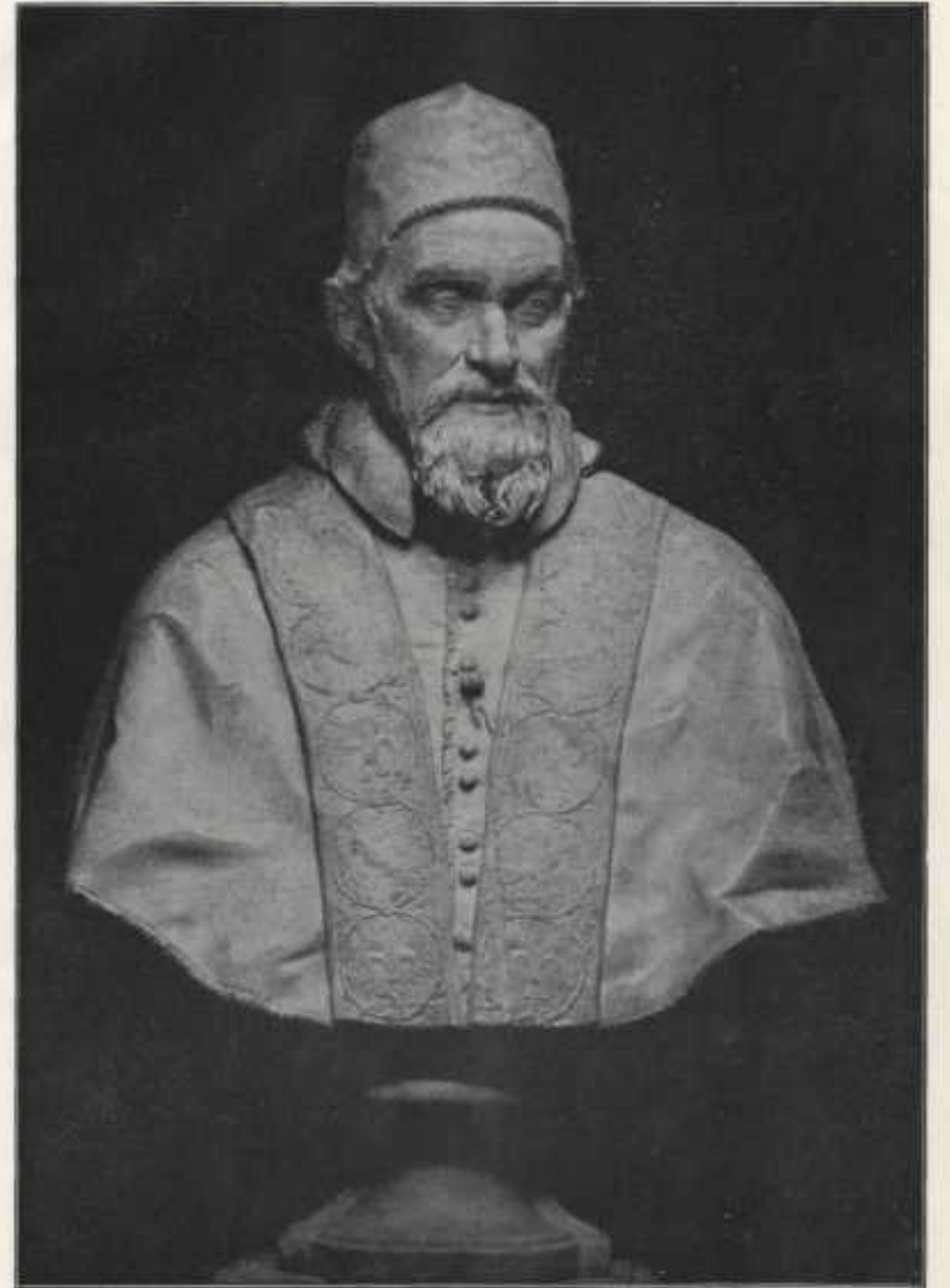
Questo non è soltanto il ritratto d'un uomo, ma è la rivelazione di un'anima.

Abbiamo già veduto il busto che il Bernini fece per *Luigi XIV* a Parigi nel 1665: è un busto superbo, degno della magnificenza e dell'orgoglio del *Re Sole* (V. Nota 5).

Non inferiore a quello è il busto di *Francesco I d'Este* che si conserva nella Galleria Nazionale di Modena (1650-1651). Questa scultura condotta senza il modello vivo, ma con l'aiuto di tre ritratti di cui due del *Sustermans*, è opera stupenda per nobiltà e per fine eleganza. A buon diritto il *Lalande* lo diceva: “ *d'une si grande délicatesse qu'il semble flotter en l'aire* „

La cattedra di San Pietro — colossale lavoro in bronzo fatto per volere di Alessandro VII, su disegno approvato nel 1656 — fu terminata nel 1665.

Sopra quattro alti piedestalli in diaspro di Sicilia — posano i santi Dottori della Chiesa *Ambrogio*, *Agostino*, *Grisostomo*, *Atanasio*, reggenti la cattedra di



Busto di Innocenzo X.

(Palazzo Doria Pamphili).

S. Pietro. In alto, è la gloria celeste: volanti su le nubi molti angeli fanno corona allo *Spirito Santo* donde si partono i dardi d'una grande raggera d'oro.

Si potrà discutere sull'invenzione parecchio scenografica, sulle pose esagerate dei personaggi, sul modo sommario col quale i *Dottori* (alti cinque metri) sono modellati, sulla pesantezza dei panni mossi dal più vorticoso vento barocco: ma non può negarsi che la composizione è magistrale, ben proporzionata all'ambiente in cui dovette sorgere, che insomma anche questo lavoro è l'opera di un artista genialissimo e forte.

Iniziati i lavori per la *cattedra di S. Pietro*, Alessandro VII incaricò il Bernini di completare la cappella Chigi in *Santa Maria del popolo*, ove il nostro artista eseguì di sua mano le statue *Daniele nella fossa*, (1656) e *Habacuc e l'angelo* (1657), collocate entro nicchie di marmo.

Il *Daniele* è una bella statua, dal corpo ben modellato e in giusta positura. Il viso giovanile, incorniciato di abbondanti capelli, è rivolto al cielo cui si eleva dall'animo la preghiera fervida di grazie. Ma le braccia troppo alzate, le mani ossute, congiunte con gesto troppo largo, hanno qualcosa di enfatico che ne dà quasi una impressione di disagio, di pena.

Habacuc e l'angelo formano un gruppo nell'assieme bene equilibrato e armonico.

Il profeta del Signore che, secondo la leggenda biblica, visitava e nutriva Daniele nella fossa, ha le membra scolpite con magistrale vigoria; però l'atteggiamento che vorrebbe essere di meraviglia, pare alquanto stentato e rigido: le corde del collo, fra l'altro, sembrano troppo in rilievo, e i triangoli succlavi soverchiamente incisi.

Migliore è l'angelo, dal corpo quasi imponderabile, che ricorda il gaudioso saettatore di *Santa Teresa*.

In *Santa Maria del Popolo* il Bernini decorava anche le volte, le pareti, gli altari, con festoni fioriti, con angeli alati: splendide decorazioni che, dietro suoi disegni, vennero modellate da Gio. Antonio Mari, da Ercole Ferrata, da Oreste Raggi.

Contemporaneamente, Alessandro VII ordinava al Bernini pel Duomo di Siena le due statue il *S. Gerolamo* e la *Santa Maria Maddalena*.

Il *S. Gerolamo* è una vigorosa statua, un po' atletica nella struttura come il San Gerolamo del Vittoria.

Il leone è ai piedi del Santo: questi tien raccolto con la destra il pesante drappo che cinge i lombi, scende per le coscie e risale a un omero donde ricade con uno svolazzo tutto a pieghe contorte.

La sinistra regge con grande delicatezza il piccolo crocefisso su cui devotamente si china il volto espressivo, mentre la bocca sembra mormorare parole di mistica confidenza.

La statua è solenne e di bella fattura, ma ne sminuisce il pregio qualche difetto anatomico, come l'osso clavicolare soverchiamente arcuato e l'attacco dell'omero che non persuade.

Migliore assai è la statua di *Maria Maddalena*. Contro questa rigogliosa bellezza feminea, che ricorda un po' la *Santa Bibiana*, sembra che a nulla sian valsi i digiuni, le lunghe penitenze sostenute nel deserto in espiatione dei molti peccati. La bella donna, redenta dall'amore di Dio, ci si mostra nella sua nudità candida, qua e là celata da un manto che gira scherzosamente attorno alle membra, senza fasciarle.

Il corpo — eccetto nelle coscie che sono un po' scarne — appare fiorente, con abbondanze carnose che si disegnano in rotondità, in anella. Sul petto sodo ricadono lunghe ciocche di capelli, biondi secondo la tradizione. Le braccia sono magnificamente tornite; sulle mani, allacciate con graziosissimo gesto, si appoggia il capo recline, le pupille rivolte al cielo. La gamba destra è alquanto ripiegata e il piede posa sul vasello degli aromi.

Queta *Maria di Magdala* è una stupenda scoltura senza dubbio, ma niente havvi in essa che riveli la sublimazione dell'estasi, l'ardore mistico che consuma come una febbre perenne. Si direbbe che la Maddalena pensi al passato su cui è disceso il lavacro del divino perdono.

Giustamente fu detto che la *Maddalena* è la *Venere dei Gesuiti*: e in fatti noi la ritroviamo frequente nelle chiese secentesche non già trasfigurata dai flagelli, dalle astinenze, ma sempre una creatura florida, adorabile nell'ostentazione facile della sua bellezza fascinatrice.

Nel Seicento abbiamo degli artisti, sopra tutto pittori, che prediligono argomenti tetri, artisti che si potrebbero definire i *celebratovi delle sofferenze umane*: essi amano rappresentare scene dolorose, anacoreti emaciati, ischeletriti e deformati, crocefissi pieni di piaghe e di sangue, martiri che offrono al Signore lo spasimo del corpo tormentato con inaudite barbarie.

Da questa tortura artistica si salva sempre la *Maddalena*. Anche il *Ribera* che è un po' il *Goya* del Seicento, quando rappresenta *Maria di Magdala* dimentica le penose visioni macabre per dipingere sulla tela una bella donna seducente dalle carni fresche ed intatte, una donna che ancor sembra esalare un profumo indefinibile di desiderio e di peccato.

Molti bassorilievi ornano i monumenti del Bernini, ma tuttavia, a questo riguardo, non è possibile tacere del bassorilievo "*La Visitazione* „ nella cappella *Siri* al Santuario di *Nostra Signora della Misericordia*, in Savona (1664).

Si tratta di un'opera d'arte degna del Maestro: di un quadro plastico che ci commuove per la semplicità familiare, per un senso di poesia intima donde emerge la dolcezza ineffabile di Maria la fortunata creatura in cui lo Spirito Santo adunò tutte le virtù dell'umanità e del cielo.

Il Bernini non fu buon modellatore di cavalli. La statua equestre di *Costantino* ordinatagli da *Innocenzo X*, eseguita tutta di mano dell'artista in un gran blocco di marmo, adorna — come è noto — l'ingresso alla *Scala Regia* (1670).



Statua della Beata Albertoni.

(S. Francesco a Ripa di Trastevere).

Il *Costantino* nel suo atteggiamento di meraviglia, cogli occhi rivolti al cielo e il braccio sospeso, benchè un po' angolosamente modellato, è un bel pezzo di scoltura decorativa. Al giudizio del Frascchetti, il cavallo enorme ricorda il corriere selvaggio d'un cavaliere di Attila nell'affresco di Raffaello in Vaticano: ma questo cavallo del Bernini rivela un'enfasi che gli nuoce e ne diminuisce il valore.

L'anatomia degli arti posteriori è errata: i muscoli soverchiamente rilevati, le vene troppo gonfie, le ciocche della criniera, della coda somiglianti a flagelli agitati da una furia: tutto concorre a togliere la nostra simpatia da questo cavallo che pure ha pregi di fattura certo non volgari.

Nè meglio può dirsi della statua equestre di *Luigi XIV* fatta dal Bernini in età settuagenaria, e condotta a termine dopo molti anni di lavoro (1670-1677). Questo gruppo modificato poi da *Francesco Girardon* divenne un *Marco Curzio* che per amor patrio si getta nella voragine ardente.

La strana opera che ha più del fantastico che del reale, si trova anche oggi-giorno esposta alle intemperie nel giardino di Versailles. Questo obbligo secolare non fa onore alla coltura del popolo francese!

Monumento di Alessandro VII, nella *Basilica di S. Pietro* (1672-1678). Su un grande panneggio di diaspro che decora riccamente il sommo di una porta, stanno quattro figure femminili simboliche, delle quali *la Carità* e *la Verità* sorgono sulla fronte. Domina, in alto, la figura in marmo bianco del pontefice inginocchiato e con le mani giunte in atto di preghiera.

La statua di *Alessandro VII* è l'unica parte attorno a cui abbia lavorato direttamente il Bernini: e infatti non si può negare che la figura non sia armonica e improntata a una dignità augusta. Le altre statue sono opera degli allievi del Bernini: *la Carità* è di *Giuseppe Mazzuoli* — *la Verità* è di *Giulio Cartari* il fido discepolo che accompagnò il maestro a Parigi.

L'ultimo lavoro importante del Bernini — compiuto quando l'artista aveva 77 anni (1675) — è la statua della *Beata Albertoni*, in *S. Francesco a Ripa di Trastevere*. La santa, vestita dell'abito monacale, è adagiata sul suo lettuccio di agonia: gli occhi già perduti nell'ombra della morte, la bocca semiaperta, le mani prementi il gracile petto affannoso.

È un poema di religiosa bellezza, di sentimento, che può solo essere avvicinato al gruppo di *Santa Teresa*. Qui il Bernini, quantunque già al tramonto della sua esistenza, si rivela ancora artista sommo che sa commuovere con una figurazione palpitante di fede, di verità e insieme di poesia.

E così la vita di questo creatore immenso che si era iniziata con un inno baldanzoso alla bellezza pagana, si chiude con una rassegnata preghiera a Dio.

Le opere scultorie che abbiamo vedute e brevemente illustrate non sono che una parte della molteplice produzione Berniniana, sufficiente però a dare un'idea di ciò che fu davvero come scultore *Gian Lorenzo Bernini*.

Proviamoci a riassumere i pregi, i vizî, le doti particolari della sua arte, a dire in quale campo più che in altro egli lavorò alla sua grandezza.

Come carattere generale dell'arte Berniniana, ricordando che egli fu un *secen-tista* mi sembra di dire abbastanza. Il Bernini, come osserva giustamente il Raymond, non è un antagonista allo spinto del suo tempo, ma ne è invece la più chiara, la più raggianti manifestazione.

Dall'arte Berniniana traspasano nostalgie di *Michelangelo* e del *Giambologna*: più di quest'ultimo però che per il suo temperamento sensuale, per la predilezione ai nudi femminili procaci, si avvicina di più ai gusti alle simpatie estetiche del secolo XVII. I paralleli che si possono fare tra le opere del *Giambologna* e quelle del *Bernini* non sono radi: il *ratto della Sabina* ricorda un po' il *rapimento di Proserpina*; il *Mercurio volante* ci rammenta nello slancio, *V Apollo*, del gruppo *Apollo e Dafne*; il *San Longino* ci porta col pensiero al *Cristo* di Lucca: ed altri richiami non sarebbero difficili nè privi d'interesse artistico.

Ma oltre queste analogie di soggetti, vi sono analogie di temperamenti che avvicinano al Bernini il Michelangiolesco scultore di Douai. Anche il Giambologna fu artista immaginoso, eminentemente decorativo e ricco di senso pittorico: ma l'abilità tecnica in lui è talvolta impari alla bellezza delle invenzioni, alla novità dei pensieri. Tuttavia non ritengo ozioso l'aver accostato l'autore della *Santa Teresa*, della *Fontana dei Quattro Fiumi* e quegli che vanta al suo attivo, fra le altre cose belle, la *Fontana dell'Oceano di Boboli* e il *Nettuno di Bologna*.

Il *Bernini* fu forte compositore; geniale nella trovata delle linee, negli aggruppamenti delle figure; grandioso nella disposizione delle masse, dei colori, degli ori; abilissimo nel calcolare gli effetti della luce, nel proporzionare le parti rispetto all'assieme e l'assieme rispetto all'ambiente ove l'opera era destinata.

Fu grande modellatore di figure virili: basterebbe a provarlo la statua di *Urbano VIII* degna del Buonarroti.

Fu grande ritrattista: e a convincersene basta pensare ai meravigliosi busti del *Cardinal Scipione Borghese*, di *Innocenzo X*, del *Cardinal Domenico Ginnasi*, tutti e tre veri capolavori.

Fu delizioso e prodigo creatore di angeli, di putti, in ciò solo raggiunto e forse superato, da *Giacomo Serpotta*: ricordiamo gli angeli del *Baldacchino*, della *Cattedra di S. Pietro*, di *Santa Maria del Popolo*, di *S. Andrea delle Fratte*, del *Ponte S. Angelo*; e poi tutto il vispo sciame infantile sparso sulle cornici, sulle volute, sulle arche, tutto quel giocondo sfarfallio di puerizia che costituisce uno degli elementi decorativi prediletti dal nostro artista.

Ho accennato agli angeli di Ponte Sant'Angelo e di Sant'Andrea delle Fratte: mi si consenta a questo riguardo una breve digressione illustrativa.

Per il *Ponte Sant'Angelo* (il vecchio Ponte Adriano) ai tempi di *Clemente VII* il Lorenzetto e Paolo Romano avevan scolpite le due statue dei *Santi Pietro e Paolo* che ancora oggi decorano l'inizio del ponte.

Raffaello da Montelupo, in occasione della visita a Roma di *Carlo V*, vi aveva aggiunte parecchie statue di terra e di stucco molto elogiate dal Vasari.

Poi il *Ponte Sant'Angelo* rimase negletto sino all'avvento di *Clemente IX* che incaricò il Bernini di restaurarlo, di abbellirlo così che fosse degno ingresso alla città *Leonina*.

Il Bernini imaginò un succedersi di balaustre e di piedestalli: di piedestalli su cui posassero dieci angeli recanti gli strumenti della Passione di Cristo: fece i piccoli modelli delle statue e ne scolpì due di sua mano, alla grandezza voluta, lasciando agli scolari l'esecuzione delle altre statue.

Gli angeli scolpiti dal Bernini recano l'uno la corona di spine, l'altro la cartella della croce: i corpi sono delicatissimi, come pervasi di un languore indefinibile: i volti manifestano un'angoscia profonda, specchio indubbio della squisita sofferenza interiore.

Questi due angeli tanto piacquero a *Clemente IX* che, a difenderli dai guasti cui sono esposte le opere messe all'aperto, li volle sostituiti con due copie fatte da coscienziosi artefici. Le statue originali ora si trovano in *Sant' Andrea delle Fratte* ai lati dell'abside.

Ma il *Bernini* è sopra tutto grande nella figurazione femminile.

La donna del *Bernini* ha molteplici nomi: si chiama *Dafne*, *Proserpina*, *Mattilde*, la *Verità*, la *Beata Albertoni*, *Santa Teresa*, *Maria di Magdala*, *Santa Bibiana*, *Costanza Bonarelli*: può essere effigiata nelle *Vittorie* della lapide Barberini, nella *Carità*, nella *Giustizia* del monumento di Urbano VIII, nella quadriade simbolica del monumento di Alessandro VII: ecco la donna nelle più varie apparenze, ecco il soggetto dove il *Bernini* si manifesta artista grandissimo, artista veramente unico e moderno.

Volendo essere i critici dell'arte del *Bernini*, possiamo dire che la sua *giovinanza* fu semplice — la *virilità* robusta — la *senilità* manierata.

Nella giovinezza e nella virilità il *Bernini* fa trascendere nelle opere la grande fiamma dell'anima sua, avendo innanzi agli occhi i modelli antichi che sovente frenano la foga del pensiero, il tormento della instancabile mano: ma poi la fiamma a poco a poco sembra attenuarsi ed egli cerca supplire a questo impallidir della luce con la ricerca dello strano, del meraviglioso; e per giungere a questo risultato deformerà i corpi, contorcerà le membra, farà drammatici i gesti, imprimerà anche sui volti le tracce di questa febbre che è poi la febbre insanabile dell'età sua.

Nell'ultimo periodo del Bernini i personaggi scolpiti assumono pose esagerate e rivelano talvolta sensibilità morbide: le donne si fanno alquanto pingui e perdono senza pudore gli ultimi veli: gli angeli hanno contorcimenti artificiosi e languidezze femminili: i bimbi divengono adiposi e lenti: ricorrono spesso i mezzi scenografici quali le nubi su cui posano senza pericolo anche esseri giganteschi, i panni che ondeggiavano come sospinti da misteriose bufere, i putti profusi per ogni dove, il saettare dei raggi dorati.

Con tutto ciò, il *Bernini*, anche nella più tarda vecchiezza, si rivela artista efficace e la sua possente unghia leonina appare sempre qua e là pure nelle opere che sono le ultime della sua vita.

Abbiamo detto che il *Bernini* deformò sovente le forme plastiche pure essendo egli conoscitore perfetto della anatomia umana: faccio tesoro, oltrecchè delle mie osservazioni, degli studi di chi fa il massimo storico e critico del *Bernini*, Stanislao Fraschetti.

Ad esempio, per esprimere la gracilità e quindi per raggiungere più facilmente il massimo della delicatezza corporea, egli strinse le spalle alle donne e ai fanciulli; per esprimere l'abbandono, il languore di chi vien meno, fece le estremità cadenti, allungate e floscie quasi privandole delle ossa; per scolpire sui volti la lietezza, agli angoli della bocca incavò strani solchi profondi; per iniettare negli occhi uno sprazzo di luce un raggio di vita, fece degli intagli caratteristici nelle pupille; per dare allo sguardo un'ombra di sofferenza, contornò le palpebre di un solco che pare il riflesso di accasciamenti spirituali, la traccia livida di insonnie lunghe e penose.

Augusto Rodin ha detto " che l'arte dello scultore non si localizza nel movimento e nel carattere, ma che essa è contenuta tutta nella modellazione la quale soltanto può permettere di ritrarre la sveltezza del movimento e l'intensità del carattere „; ed ha aggiunto che: " in iscoltura bisogna accentuare il risalto dei fasci muscolari, forzare gli scorci, approfondire gli incavi, ottenendo così larghezza e vigore „.

Questa mi sembra la più bella e autorevole difesa, o meglio, la più eloquente apologia dell'arte di *Gian Lorenzo Bernini*.

A complemento di tutto quello che abbiamo detto di questo grande scultore, dobbiamo aggiungere che Egli fu un *virtuoso* impareggiabile. Come lavoratore del marmo il *Bernini* non ebbe forse chi lo superasse.

" Il suo scalpello — dice Adolfo Venturi — passa sulle vesti, sulle carni, sui capelli mutando forza, variando tutto; ora batte, ora accarezza e sfiora, qua lascia ruvide impronte, là lustra e ravviva, dà trasparenze e penombre al marmo; talvolta frange e rifrange a furia i piani delle figure, talvolta fila i capelli sottili leggeri ondeggianti al vento „.

Per la virtuosità del *Bernini* il marmo veramente acquistò via via il morbido, il fremere quasi delle carni, il fluire delle chiome, il vario aspetto delle stoffe, dei lini, anche di quelli fatti un po' tepidi e squalciti dall'uso, il tremolio delle fronde, l'impalpabilità delle piume, dei merletti, il lustro dei metalli e dei ricami d'oro. Egli espresse nel marmo, nel bronzo, tutto quello che sognò e volle esprimere: e la materia si sottomise umile a quest'imperio assumendo, per opera di magia, non solo nature differenti ma anche animandosi volta a volta di diverse anime.

E poi che la scoltura del Seicento fu — come abbiamo detto — sopra tutto scoltura pittorica — non è fuori luogo, da ultimo, un raffronto fra l'arte del *Bernini* e quella dei pittori che sortirono il suo temperamento e trattarono soggetti analoghi.

Come ritrattista, il *Bernini* fu uno psicologo acuto, un verista sottile; non inferiore certo al Velasquez che pure ritrasse in una celebre tela le sembianze di *Innocenzo X*. (Galleria Doria-Pamphili).

Come evocatore di miti, di simboli, come poeta della plastica umana, il *Bernini* fu immaginoso, vario, non mai stanco: spesso declamatorio ma spesso anche — specialmente nel breve periodo giovanile — artista sobrio e squisito nelle cui opere balena la pura bellezza antica riscaldata al sole dell'arte michelangiolesca.

Ebbe un'anima esuberante, tutta a brividi di senso, e in ciò trova un riscontro in *Pietro Paolo Rubens*. Entrambi furono idolatri della donna: e la donna vera, quella che conobbero e amarono, balza spontanea in ogni loro idea, adagiandosi mollemente su ogni linea, su ogni forma, come se queste fossero create soltanto per lei. E anche le loro nudità femminili sono nudità sorelle, e hanno tutte eguali floridezze, e rivelano la medesima salubrità fisica, la stessa gioia della vita.

Nel campo puramente religioso il *Bernini* si stacca da tutti e tiene un posto a sè: e quando egli esprime il rapimento di un'anima sognante nel cielo, quando egli rende nel marmo lo struggersi della povera natura umana conquistata dal divino amore, io non trovo nella memoria che un solo ricordo equipollente, un ricordo cinquecentesco: *l'estasi di Santa Caterina da Siena* dipinta da *Giovanni Antonio Bazzi* detto il *Sodoma*.

Concludendo, sembrami che il *Bernini* giustamente possa esser detto un atleta eroico della scoltura, il Michelangelo del Seicento come disse Fulvio Testi, oppure, con frase più comprensiva, il Michelangelo del Barocco: e il secolo che fu suo lo considerò, lo ammirò tale, come ne fa fede la lode incisa in una bella medaglia del francese *Cheron* interprete del pensiero di *Luigi XIV*.

La lode, alquanto secentesca nella forma ma vera in gran parte nella sostanza, suona così:

" *Singularis in singulis, in omnibus unicus* „.

Ciò che in lingua povera vorrebbe dire: " *nelle cose individue, artista singolare — nella complessità creativa, artista unico al mondo* „.