

In viaggio con
BERNINI

In viaggio con **BERNINI**

*Itinerario berniniano
nelle chiese del Fondo edifacti di culto*



Gio: Carlo Bernini



In viaggio con **BERNINI**



*Itinerario berniniano
nelle chiese del Fondo edifici di culto*



Inviaggio con
BERNINI

*Itinerario berniniano
nelle chiese del Fondo edifici di culto*

**L'opera
è stata realizzata a cura del
Fondo edifici di culto**

Progetto editoriale e coordinamento generale
Dottorssa Maria Giovanna Pastorello

Comitato Direttivo
Prefetto Fabrizio Gallo
Dottorssa Concetta Stalari

Testi
S.E. il Cardinale Gianfranco Ravasi
Dottorssa Maria Grazia Bernardini
Professor Francesco Petrucci
Dottorssa Daniela Porro
Architetto Paolo Portoghesi
Professor Claudio Strinati

Realizzazione grafica
Bluvivara di Luca Suarez

Referenze fotografiche
Mauro Coen
Luigi Contin pilota di RED TECH
Massimo Liatri
Fabbrica di San Pietro, Città del Vaticano
Governatorato dello Stato della Città del Vaticano
Giuseppe Mantella

PARTNER



In copertina
Giovanni Lorenzo Bernini
Cupola, Sant'Andrea al Quirinale

Si ringraziano
S.E. il Cardinale Mauro Gambetti
Presidente della
Fabbrica di San Pietro, Città del Vaticano

Suor Raffaella Petrini
Segretario Generale del
Governatorato dello Stato della Città del Vaticano

Dottorssa Maria Grazia Bernardini
per la gentile collaborazione

Dottorssa Anna Maria Voci

I rettori e i parroci delle chiese
Padre Giacomo D'Orta
Sant'Andrea delle Fratte
Padre Alessandro Manaresi
Sant'Andrea al Quirinale
Padre João Marcos Boranelli
Santa Maria della Valle
Frà Alessandro Partini
San Francesco a Ripa Grande
Padre Massimo Cocci
Santa Maria in Ara Coeli
Frà Christian Steiner
Santa Maria sopra Minerva
Padre Sandro Pantoli
Santa Maria della Vittoria
Padre Ivan Caputo
Santa Maria del Popolo
Monsignor Daniele Micheletti
San Lorenzo in Lucina
Padre Paolo Maiello
San Sebastiano fuori le mura

DIPARTIMENTO PER LE LIBERTÀ CIVILI E L'IMMIGRAZIONE
Divisione Centrale degli affari del culto e per
l'organizzazione del Fondo edifici di culto

© 2022 - Fondo edifici di culto
Ministero dell'Interno

SOMMARIO

CALENDARIO 2023

- 9 **Presentazione**
Matteo Piantedosi
- 11 **Introduzione**
Eike D. Schmidt
- 13 **Bernini mistico**
di Gianfranco Ravasi
- 21 **Bernini: l'arte totale
del "bel composto"**
di Francesco Petrucci
- 37 **Bernini Architetto**
di Paolo Portoghesi

LE CHIESE DEL CALENDARIO

- 43 **Santa Maria della Vittoria**
di Daniela Porro
- 53 **Sant'Andrea delle Fratte**
di Maria Grazia Bernardini
- 61 **Sant'Andrea al Quirinale**
di Paolo Portoghesi
- 75 **Santa Maria del Popolo**
di Maria Grazia Bernardini
- 83 **San Francesco a Ripa Grande**
di Maria Grazia Bernardini
- 99 **Santa Maria in Ara Coeli**
di Maria Grazia Bernardini
- 113 **San Sebastiano fuori le mura**
di Francesco Petrucci

- 120 **Bernini e la Sindone**
di Daniela Di Sarra

ITINERARIO BERNINIANO

- 123 **Itinerario berniniano nelle chiese del
Fondo edifici di culto**
*dalla Stazione Termini a San Sebastiano fuori le mura
di Claudio Strinati*
- 128 **Pianta di Roma Antica**
1748 Giovan Battista Nolli
- 131 **Santa Maria della Vittoria**
- 131 **Sant'Andrea al Quirinale**
- 133 **Santa Maria in Ara Coeli**
- 137 **Santa Maria sopra Minerva**
- 139 **Sant'Andrea delle Fratte**
- 139 **Santa Maria del Popolo**
- 143 **San Lorenzo in Lucina**
- 147 **Sant'Andrea della Valle**
- 151 **San Francesco a Ripa Grande**
- 151 **San Sebastiano fuori le mura**
- 155 **L'arte del restauro**
di Maria Grazia Bernardini
- 163 **Bibliografia**
- 165 **Indice delle Opere**

CALENDARIO 2023

GENNAIO



In viaggio con BERNINI

Giovanni Lorenzo Bernini - *Madonna della Misericordia* - Roma

FEBBRAIO



In viaggio con BERNINI

Giovanni Lorenzo Bernini - *Angelo con corona di spine* - Basilica della Pace - Roma

LUGLIO



In viaggio con BERNINI

Giovanni Lorenzo Bernini - *Angelo con corona di spine* - Basilica della Pace - Roma

AGOSTO



In viaggio con BERNINI

Giovanni Lorenzo Bernini - *Angelo con corona di spine* - Basilica della Pace - Roma

MARZO



In viaggio con BERNINI

Giovanni Lorenzo Bernini - *Angelo con corona di spine* - Basilica della Pace - Roma

APRILE



In viaggio con BERNINI

Giovanni Lorenzo Bernini - *Angelo con corona di spine* - Basilica della Pace - Roma

SETTEMBRE



In viaggio con BERNINI

Giovanni Lorenzo Bernini - *Angelo con corona di spine* - Basilica della Pace - Roma

OTTOBRE



In viaggio con BERNINI

Giovanni Lorenzo Bernini - *Angelo con corona di spine* - Basilica della Pace - Roma

MAGGIO



In viaggio con BERNINI

Giovanni Lorenzo Bernini - *Angelo con corona di spine* - Basilica della Pace - Roma

GIUGNO



In viaggio con BERNINI

Giovanni Lorenzo Bernini - *Angelo con corona di spine* - Basilica della Pace - Roma

NOVEMBRE



In viaggio con BERNINI

Giovanni Lorenzo Bernini - *Angelo con corona di spine* - Basilica della Pace - Roma

DICEMBRE



In viaggio con BERNINI

Giovanni Lorenzo Bernini - *Angelo con corona di spine* - Basilica della Pace - Roma

CALENDARIO 2023



Ministero dell'interno

DIPARTIMENTO PER LE LIBERTÀ CIVILI E L'IMMIGRAZIONE

DIREZIONE CENTRALE PER GLI AFFARI DEI CULTI E PER
L'AMMINISTRAZIONE DEL FONDO EDIFICI DI CULTO

*È per me un vero piacere e motivo di grande soddisfazione presentare il volume *In viaggio con Bernini. Itinerario berniniano nelle chiese del Fondo edifici di culto*, che accompagna il *Calendario 2023 del F&C*, dedicato ad una selezione di opere scultoree conservate in alcune chiese romane di proprietà del F&C e create da Giovan Lorenzo Bernini, artista sommo e vero protagonista della vita culturale e artistica romana tra il 1650 ed il 1680. Non è un caso che proprio a questi decenni, durante i quali la produzione scultorea a Roma venne permeata dal suo stile, risalgano tutte le opere berniniane raffeggiate nel *Calendario*, ad eccezione di una. Il libro, corredato ed abbellito da numerose e magnifiche fotografie, non solo contiene accurate analisi storico-artistiche delle sculture oggetto del *Calendario*, ma approfondisce anche molti altri aspetti della poliedrica produzione di uno scultore ed architetto, cui il fatum concesse una lunga vita consentendogli di divenire uno dei massimi e più insigni esponenti del Barocco non solo romano, ma europeo. La grandezza di Bernini si misura infatti anche considerando la ingente influenza da lui esercitata sulla scultura europea mentre era in vita e poi ancora per parecchi decenni dopo la sua morte.*

*Numerosi sono i capolavori scultorei berniniani che si trovano nelle chiese di proprietà del Fondo edifici di culto del Ministero dell'interno, un ente patrimoniale che gestisce, tutela e valorizza l'immenso patrimonio storico-artistico passato allo Stato grazie alle soppressioni degli Ordini religiosi e di enti ecclesiastici seguite all'unità italiana. Le opere scelte per il *Calendario del 2023*, oggetto anche di una buona parte dei dotti contributi del libro, costituiscono una sorta di filo rosso che si snoda lungo un itinerario attraverso alcune famose chiese romane del Fondo, la cui cospicua rilevanza culturale sembra inutile sottolineare: da Santa Maria del Popolo a San Francesco a Ripa Grande, da Santa Maria della Vittoria a Sant'Andrea delle Fratte, da Santa Maria in Ara Coeli a Sant'Andrea al Quirinale ed a San Sebastiano fuori le mura. Scopo sia del libro che del *Calendario* è dunque accompagnare il lettore in un viaggio con Bernini, promuovendo al tempo stesso la valorizzazione dell'eccellente patrimonio storico, artistico, culturale e religioso del Fondo edifici di culto.*

*Desidero rivolgere un particolare e caloroso ringraziamento agli autorevoli studiosi che hanno contribuito alla felice realizzazione di questo splendido volume: Sua Eminenza, il cardinale Gianfranco Ravasi, per l'aspetto mistico dell'opera berniniana, il professor Francesco Petrucci, per il saggio introduttivo e autore delle schede del calendario, il professor Paolo Portoghesi, per l'analisi su Bernini progettista, la dottoressa Daniela Porro, Soprintendente speciale archeologia, belle arti e paesaggio di Roma e la dottoressa Maria Grazia Bernardini per i loro preziosi contributi e il professor Claudio Strinati autore dell'*Itinerario berniniano nelle chiese del Fondo edifici di culto*.*

*Il mio sentito ringraziamento si estende anche ai fotografi, e cioè al maestro Massimo Listri, protagonista degli scatti del *Calendario*, e a Mauro Coen e Luigi Contini di Red-Tech, i quali hanno fornito immagini inedite di particolari di opere berniniane difficilmente visibili ad occhio nudo, nonché a tutti coloro che a diverso titolo, per le tecniche grafiche utilizzate e per la scelta iconografica, hanno reso possibile la pubblicazione di questi prodotti editoriali che rappresentano ancora una volta la professionalità e il lavoro appassionato di questo settore così importante del nostro Ministero.*

Matteo Piantedosi
Ministro dell'interno



Volti toccati da Dio

*G*iovan Lorenzo Bernini è una delle voci principali e tra le più forti nello sviluppo delle arti barocche nel primo Seicento: quelle che, nel solco della Controriforma ormai consolidata, escogitavano esperienze immersive e fortemente emozionali per spronare l'Ecclesia militans e celebrare quella triumphans.

L'artista è anche celebre per l'estremo verismo dei suoi ritratti, che nel marmo diventavano ancor più immediati grazie al suggerimento di piccoli movimenti degli occhi, a microscopiche tensioni asimmetriche dei muscoli della fronte e delle guance, alle bocche socchiuse come se stessero per parlare. Dopo alcuni esempi eccelsi nel Quattrocento - da Antonello da Messina in pittura a Desiderio da Settignano e Mino da Fiesole nella scultura - il Bernini portò alla perfezione il cosiddetto 'ritratto parlante', che sembra davvero vivo e vegeto.

Tuttavia, questa sua facoltà di animare il marmo non si limitò al solo ritratto, e ne sono prova le dodici fotografie selezionate per il Calendario 2023 dal patrimonio di opere di Bernini nelle chiese del Fondo edifici di culto, la collezione più numerosa dopo quella del Vaticano.

Dalle immagini proposte per il Progetto editoriale "In viaggio con Bernini", che include sia il calendario che il relativo volume di approfondimento,

si comprende la sublime capacità dello scultore di infondere animazione anche ai volti degli angeli, dei profeti e dei santi, un'animazione che tuttavia si distingue da quelle dei personaggi contemporanei che egli ha immortalato in marmo. Non si leggono, sui quei volti celesti, i moti d'animo causati da pensieri, atteggiamenti o determinazioni umani, dalle paure e speranze legate alla vita terrena, né la loro dissimulazione.

La sfida era più complessa: Bernini doveva rappresentare nelle espressioni il contatto con Dio, e poi il divino stesso che irradia dai volti miracolati.

Ad esempio, nella cappella Chigi di Santa Maria del Popolo Daniele, mentre è nella fossa dei leoni, prega volgendo verso il cielo: l'immagine del calendario lo ritrae dal basso, dando risalto al mento vigoroso del profeta, e in quel dettaglio anatomico si esprime tutta la fermezza della fede e la pienezza della speranza, anche in una situazione di disperazione totale. Abacuc invece guarda con meraviglia e stupore l'angelo che gli appare per condurlo in Egitto e che, tirandolo con tenerezza per i capelli, lo rende così strumento della carità. Le estasi di Santa Teresa di Avila e della Beata Ludovica Albertoni mostrano l'intensa esperienza dell'unio mistica con una profondità psicologica che va ben oltre le descrizioni di ogni altra esperienza umana. Gli angeli, riprodotti più volte nel calendario e nel libro, irradiano letizia e la loro imperturbabile tranquillità trapela negli occhi sereni e nel sorriso appena accennato, che coinvolge gli spettatori e fa loro dimenticare i pesi e i dolori di questo mondo.

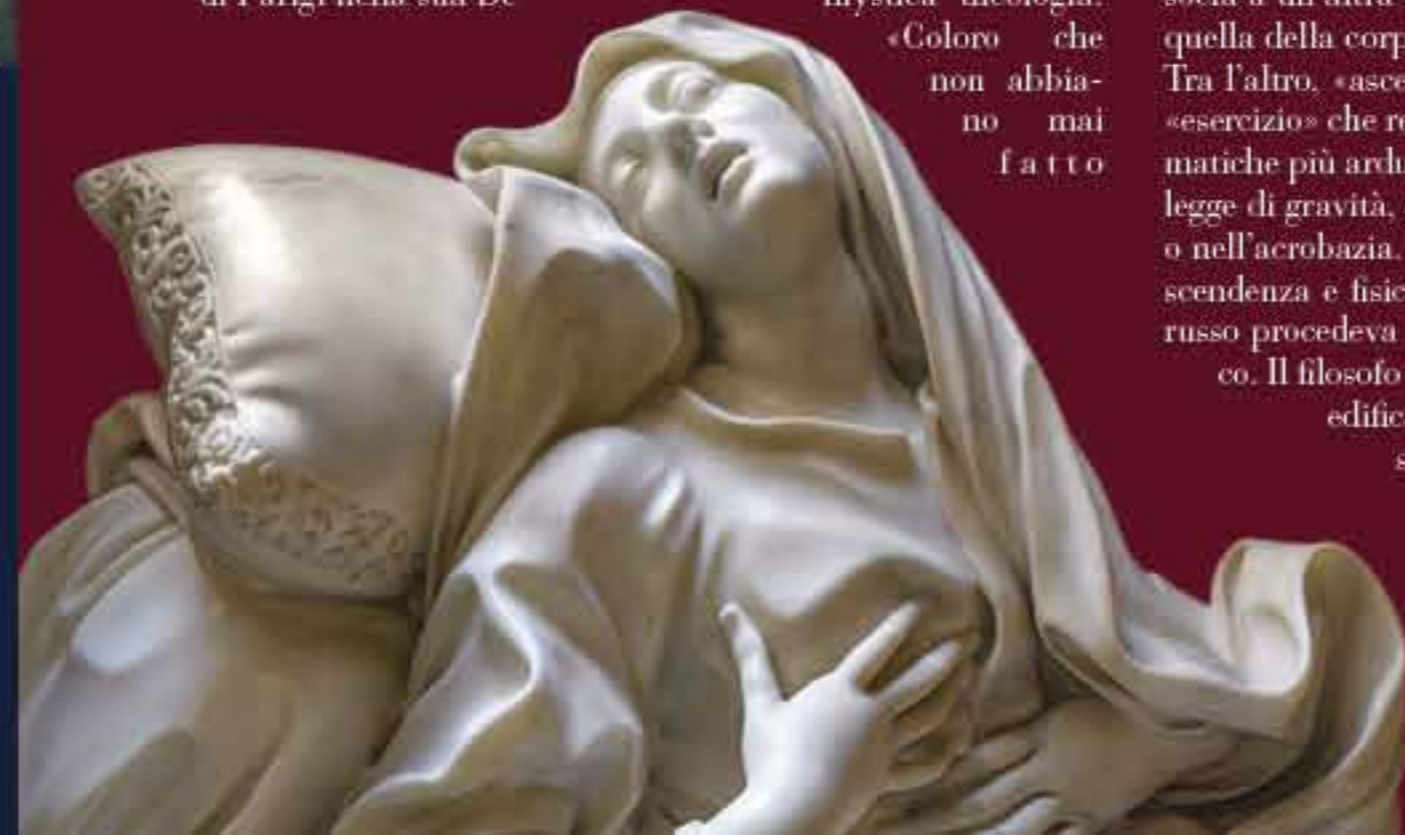
L'angelo di Santa Maria delle Fratte, in particolare, sembra indubbiamente che stia cantando.

Con una straordinaria intelligenza interpretativa, le fotografie contenute in queste due opere riprendono le sacre sembianze scolpite dal Bernini in modo che esse non guardino mai direttamente negli occhi lo spettatore. Unica eccezione, il Salvatore Mundi di San Sebastiano fuori le mura: un viso severo ma al tempo buono, le labbra appena discoste che sembrano quasi sul punto di profondere il nostro nome, mentre lo osserriamo. E che si volge impercettibilmente, per dirigere il suo sguardo e il suo conforto proprio verso di noi.

Eike D. Schmidt
Direttore delle Gallerie degli Uffizi
Presidente del Consiglio di Amministrazione del
Fondo edifici di culto







Bernini mistico

di Gianfranco Ravasi

Essendo la Chiesa di San Pietro quasi matrice di tutte le altre doveva aver un portico che per l'appunto dimostrasse di ricevere a braccia aperte maternamente i Cattolici per confermarli nella credenza, gli Heretici per riunirli alla Chiesa, e gli Infedeli per illuminarli alla vera fede. Così Giovan Lorenzo Bernini identificava l'anima della sua opera architettonica più emblematica a livello popolare universale, le due braccia del Colonnato della basilica di San Pietro. Rivelava, in tal modo, una suggestiva visione religiosa di grande apertura dialogica che considerava il cristianesimo - e in particolare, il cattolicesimo - come una fede legata all'incontro, non certo segnata da muri, ma da una sorta di portale di accoglienza. Egli intuiva già, sia pure nel linguaggio di quel periodo storico che viveva ancora il trauma della Riforma protestante, i principi del dialogo ecumenico (gli «Heretici»), interreligioso (gli «Infedeli») e, più in generale, del confronto con l'assenza di ogni fede.

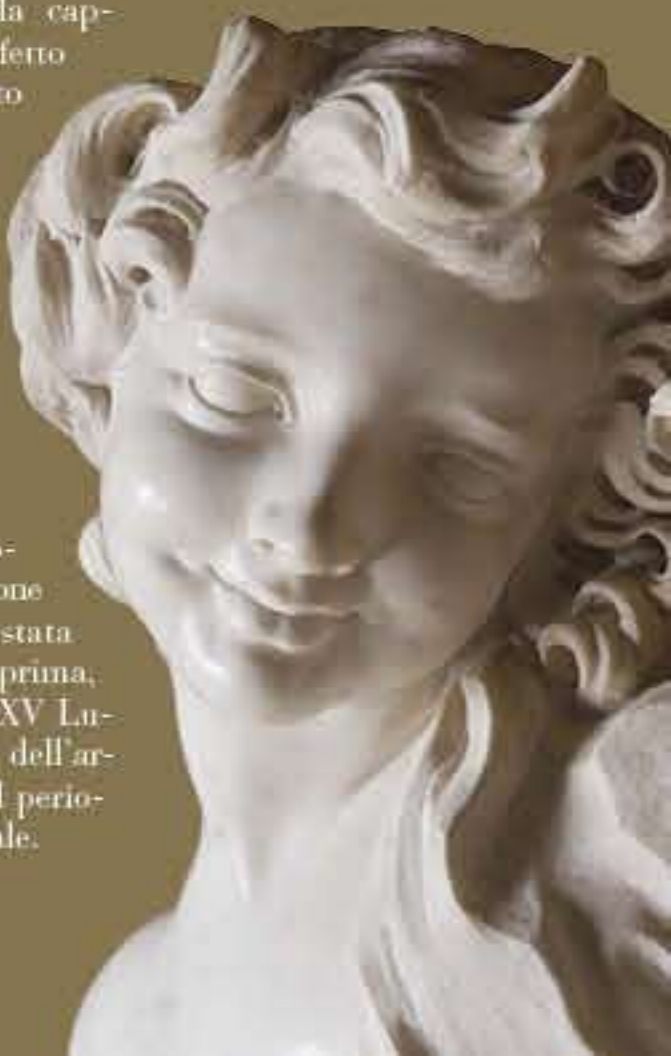
Abbiamo scelto questa opera simbolica di un artista supremo per tracciare in modo essenziale un lineamento fondamentale del suo profilo biografico e creativo, ossia la sua religiosità. Naturalmente questa componente esigerebbe un'analisi contestuale e testuale di enorme vastità e complessità. Solo per evocare un modello di questa esegesi teologico-artistica, pensiamo ai vari studi condotti da Emile Mâle (1862-1954), esponente della grande critica francese del secolo scorso. Egli articolava il suo programma ermeneutico ricorrendo innanzitutto all'orizzonte del Concilio di Trento con la sua Riforma opposta a quella protestante, per poi elencare le ramificazioni barocche tematiche e iconografiche, come le devozioni, l'eredità medievale, l'allegoria, la morte, il martirio, i soggetti decorativi e «la visione e l'estasi».

Ebbene, restringendo la nostra lettura di un'attività così imponente com'è quella berniniana, capace di spaziare dall'architettura alla scultura, dalla scenografia all'arredo e alla decorazione sacra, noi punteremo solo su quell'ultimo soggetto, l'estasi visionaria spirituale. Si configura, così, un vero e proprio Bernini "mistico", capace di cristallizzare nel marmo un'esperienza di sua natura trascendente e ineffabile.

L'artista ha saputo, infatti, in maniera mirabile intrecciare tecnica e spiritualità: il suo uso magistrale degli effetti di luce diventa epifania del divino, la sapiente regia dell'immagine si trasfigura in messaggio teologico.

Noi, perciò, nel grandioso patrimonio delle chiese del Fondo edifici di culto e nell'itinerario proposto dal mirabile apparato fotografico di questo volume, selezioniamo solo un paio di opere, idealmente parallele tra loro ed espressione proprio del tema da noi prescelto, quello mistico. Certo, l'emozionante Salvator Mundi di San Sebastiano fuori le mura potrebbe essere il centro nodale e il punto di convergenza dell'esperienza che stiamo proponendo, ma lo specifico di essa ha il suo archetipo insuperabile nell'Estasi di Santa Teresa di Santa Maria della Vittoria, a cui si associa l'altra rappresentazione estatica, quella della Beata Ludovica Albertoni di San Francesco a Ripa Grande.

Non è nostro compito introdurre l'analisi della composizione della cappella Cornaro col suo perfetto theatrum sacrum, scandito dai palchi drappeggiati dai quali si affacciano i membri della famiglia committente, alcuni coinvolti nell'evento sacro, altri distratti, mentre lo spettatore-visitatore sembra essere ammesso nello spazio della platea. Bernini s'impegna a lungo - dal 1647 al 1652 - nell'attuazione di questa sua celebrazione della santa di Avila che era stata canonizzata un trentennio prima, nel 1622, da papa Gregorio XV Ludovisi. Il percorso biografico dell'artista aveva raggiunto in quel periodo anche il suo apice spirituale.



Infatti, la sua esistenza negli anni precedenti si era incrociata con la spiritualità dei Gesuiti che avevano alimentato il suo genuino fervore religioso, la sua devozione e la frequenza assidua al culto: si dice che ricevesse l'eucaristia due volte la settimana e seguisse talvolta anche la pratica degli Esercizi Spirituali ignaziani. Era, così, convinto che la sua arte potesse generare fede e sentimento, conoscenza del divino e adesione vitale. La stessa concezione liturgica barocca, sontuosamente espressa dall'architettura, dalle sculture, dai dipinti e dalle scenografie grandiose delle chiese romane, aveva lo scopo di rendere visibile l'Invisibile, di introdurre il fedele nello splendore della gloria teofanica, di offrire i brividi dell'ingresso nell'Ineffabile.

È proprio in queste coordinate che si colloca l'Estasi di Santa Teresa, la cui descrizione più pertinente è autobiografica. Confessava, infatti, la santa: «Un giorno mi apparve un angelo bello oltre ogni misura. Vidi nella sua mano una lunga lancia alla cui estremità sembrava esserci una punta di fuoco. Questa parve colpirmi più volte nel cuore, tanto da penetrare dentro di me. Il dolore era così reale che gemetti più volte ad alta voce, però era tanto dolce che non potevo desiderare di esserne liberata. Nessuna gioia terrena può dare un simile appagamento. Quando l'angelo estrasse la sua lancia, rimasi con un grande amore per Dio».

Bernini riesce a trascrivere in un marmo divenuto carne e bellezza questa «transverberazione» mistica e ne coglie la dimensione capitale nella stessa letteratura spirituale di molti secoli e di religioni diverse. Già nel Medio Evo formalizzava il tema Jean Gerson (1363-1429), cancelliere dell'università di Parigi nella sua De mystica theologia: «Coloro che non abbiamo mai fatto

l'esperienza interiore di Dio, non potranno mai sapere intimamente che cosa sia la teologia mistica, come chi non avesse mai amato non potrebbe mai dire con perfetta cognizione di causa cosa sia l'amore». La sintassi dell'amore è, quindi, fondamentale per comprendere l'esperienza mistica.

Su questo soggetto l'attestazione documentaria, come dicevamo, è sterminata e attraversa i secoli e i continenti. Ci accontentiamo di proporre solo una libera evocazione.

Il mistico ignora l'astrattezza teorica e, per dirla col poeta francese Charles Péguy, la sua è un'«anima carnale» e innamorata, come testimonia luminosamente, ad esempio, in tutt'altro orizzonte una schiava musulmana riscattata, la mistica Rabi'a, vissuta a Bassora nell'VIII secolo: «Mio Signore, in cielo brillano le stelle, gli occhi degli innamorati si chiudono. Ogni donna innamorata è sola col suo amato. E io sono sola con te!... O Amato del mio cuore, non ho che te! O mia speranza, mio riposo, mia gioia, il mio cuore non vuole amare altri che te!».

Passano sette secoli e sulla Sierra Morena spagnola Juan de la Cruz (San Giovanni della Croce) nel suo Cantico spirituale ripete: «Oh, notte che hai congiunto l'Amato con l'amata, l'amata nell'Amato trasformata!... Il volto reclinai sull'Amato, tutto cessò, mi abbandonai, e ogni pensiero lasciai perdersi tra i gigli...» (ove è evidente il richiamo al biblico Cantico dei cantici, poema d'amore riletto in chiave mistica). La via dell'amore, dello stesso eros, della bellezza, del «Tu e io liberi da noi stessi, uniti nell'estasi, pieni di gioia e senza vane parole» - per usare una delle mille espressioni del grande Rumi (XIII sec.), il maestro dei dervisci danzanti e dei sufi - si associa a un'altra dominante, conseguente alla logica d'amore, quella della corporeità trasfigurata.

Tra l'altro, «asceti» in greco (askesis) significa semplicemente «esercizio» che rende naturali anche le esperienze e le figure somatiche più ardue e apparentemente capaci di sfidare la stessa legge di gravità, come accade nella danza classica, nell'atletica o nell'acrobazia. La mistica è, quindi, mistero e diafania, trascendenza e fisicità, miracolo e realismo. Il famoso Pellegrino russo procedeva ritmando la sua preghiera sul battito cardiaco. Il filosofo Soeren Kierkegaard, autore già di Tre discorsi edificanti (1843), nel suo Diario annotava che «giustamente gli antichi dicevano che pregare è respirare: si vede, perciò, quanto sia sciocco parlare di un "perché" pregare. Perché io respiro? Perché altrimenti morrei. Così con la preghiera».

È, questo, un filo d'oro che attraversa la tradizione mistica di ogni latitudine. In Occidente, ad esempio, il grande e spesso indecifrabile Meister Eckhart, contemporaneo di Dante, ammoniva che «bisogna pregare con tanto fervore da tener avvinte le membra e le facoltà umane, orecchi, occhi, bocca, cuore e ogni senso, e non cessare finché non si sente di essere uno con Colui che preghiamo». Un santo vescovo ortodosso russo del '700, Tikhon di Zadonsk, era ancor più didascalico: «Dammi, o Signore, cuore per amarti, occhi per vederti, orecchi per udire la tua voce, labbra per parlare di te, gusto per assaporarti, olfatto per sentire il tuo profumo, mani per toccarti, piedi per seguirti!».

E un filosofo intriso di santità come Antonio Rosmini elencava minuziosamente tutti i verbi dell'intimità con Dio: «conversare, parlare, soddisfare, ricordarsi, volere, intendere, conoscere, innamorarsi, pensare, operare, sperare, piacere, patire, vedere, toccare, gustare, vivere, morire, stare», verbi tutti mirati su Dio. Un finissimo storico della mistica come è stato il gesuita Michel de Certeau (1925-1986) evocava quei monaci del III-IV sec. che stavano ritti e muti per ore nella notte, simili ad alberi con le mani/rami levati al cielo in attesa del sole dell'alba e concludeva: «Era la loro preghiera; la loro parola era il loro stesso corpo in attesa». Era, questa, una modalità orante somatica statica, antitetica rispetto a quella dinamica dell'orazione "mobile" dell'ebreo osservante. In questa luce si intuisce che la mistica non è un decollo dalla terra verso cieli remoti, ma un tendere all'eterno e all'infinito tenendo i piedi ben piantati nella polvere della storia e nella fisicità dell'esperienza esistenziale.

Tutto questo ampio squarcio descrittivo sull'analogia che intercorre tra eros e mistica, tra corporeità e spiritualità ha la sua piena e perfetta rappresentazione nell'Estasi di Santa Teresa che va ben oltre ogni interpretazione psicanalitica o letteraria per cogliere ed esprimere, invece, con acutezza una categoria squisitamente teologica. L'angelo stupendo è, sì, un Cupido dalla freccia intinta nell'eros, ma è anche il divino che irrompe rivolgendosi, coinvolgendo e travolgendo la santa. Teresa è, certo, abbandonata nell'ebbrezza dell'amore, ma - come sopra abbiamo sentito dalle sue parole - la sua è un'adesione amorosa al Dio trascendente che la pervade introducendola nell'eterno e nell'infinito. La luce che piove dall'alto percorrere i raggi del bronzo dorato, creando appunto un'atmosfera paradisiaca. Mistero e umanità si abbracciano, interiorità e sensualità si armonizzano, il movimento fluttuante dell'intero

complesso scultoreo incarna l'ingresso nello spazio celeste. Tutto è, perciò, anticipazione della meta escatologica gloriosa della vita terrena della santa.

Ormai bastano solo pochi cenni per l'altro capolavoro berniniano che, proprio nell'agonia di un'altra donna mistica, descrive la stessa esperienza di Teresa. Ora la protagonista è alle soglie dell'altra faccia della vita rispetto a quella rivolta fino ad allora verso di lei. Stiamo parlando della scultura sepolcrale della Beata Ludovica Albertoni, nobildonna romana nata nel 1474 e morta il 31 gennaio 1533. Fedele per anni al marito, sposato per obblighi familiari secondo le consuetudini del tempo, madre di tre figlie, divenuta vedova a 32 anni, si era dedicata totalmente ai poveri, ai sofferenti, agli emarginati, senza però mai perdere il suo legame di donazione totale a Dio.

E ora, nella chiesa di San Francesco a Ripa Grande, la statua della beata unisce il venir meno che si prova nell'abbandono totale e assoluto dell'atto di amore allo spirare della vita dal corpo, secondo una lettura della morte cara all'arte barocca e allo stesso Bernini che nei suoi vari monumenti funebri aveva introdotto questa presenza. Un messaggio, certo, di realismo - anche nel pavimento musivo della cappella Cornaro erano raffigurati due scheletri che escono dalla tomba - ma soprattutto di luminosa speranza, come suggeriva il biblico libro della Sapienza: «Le anime dei giusti sono nella mano di Dio, nessun tormento le sfiora... Essi sono nella pace» (3,13).





Bernini: l'arte totale del "belcomposto"

di Francesco Petrucci

Nessun artista riuscì ad improntare di sé la cultura di una città e il gusto di un'intera epoca come fece Giovan Lorenzo Bernini (Napoli 1598 - Roma 1680) con Roma e l'arte del XVII secolo, contribuendo ad elevare lo stile da lui codificato, il Barocco, a linguaggio universale. Anzi, i riflessi delle sue creazioni ebbero uno sviluppo internazionale, propagandosi fino alla seconda metà del '700 anche in altre aree geografiche, e se non fosse sopravvenuto l'arrivo a Roma di un altro genio, il Canova, che impresso il vero *incipit* al Neoclassicismo, probabilmente molti scultori avrebbero continuato a modellare il marmo seguendo i suoi modi. Bernini, che fu assieme pittore, scultore, architetto, *designer*, ideatore di apparati effimeri, scenografo, sceneggiatore, attore e impresario teatrale, non considerò mai possibile una gerarchia tra le arti. Anzi, tutte le sue opere, anche quelle che apparentemente sembrano vivere autonomamente, nella loro individualità materiale e formale, fanno sempre parte di un contesto, se non fisico, almeno psicologico e spirituale, sicuramente relazionale, compresi i ritratti.

La codificazione del "bel composto"

Il suo primo biografo Filippo Baldinucci chiarì che il carattere multiforme della creatività del Bernini, "nell'arti sue singolarissimo", dipendesse dal fatto che avesse "posseduto in eminente grado l'arte del disegno, ciò, che dimostrano assai chiaro l'opere, che egli ha condotto in Scultura, Pittura, e Architettura". Premesso questo, lo storico fiorentino codificò per la prima volta il principio berniniano dell'unità delle arti, cioè il "bel composto", o, come dirà poi Domenico Bernini, il "maraviglioso composto". Secondo Lavin tale categoria estetica sarebbe stata coniata dal Bernini stesso. "È concetto molto universale - scrive Baldinucci - ch'egli sia stato il primo, che abbia tentato di unire l'Architettura con la Scultura, e Pittura in tal modo, che di tutte si facesse un bel composto; il che fece egli con togliere alcune uniformità odiose di attitudini, rompendole talora senza violare le buone regole, ma senza obbligarsi a regola: ed era suo detto ordinario in tal proposito, che chi non esce talvolta della regola non la passa mai; voleva però, che chi non era insieme Pittore, e Scultore,



a ciò non si cimentasse, ma si stesse fermo ne' buoni precetti dell'Arte". Solo il possesso del disegno, cioè in senso idealistico dell'idea come principio formativo, consentirebbe quindi di perseguire l'unità prefissata.

Un simile concetto è ripetuto anni dopo nella seconda biografia dell'artista, quella redatta dal figlio Domenico Bernini: "Ci giovi solamente il dire, esser concetto molto universale, e da non potersi forse così facilmente riprovare, ch'egli sia stato fra' Primi, anche de' Secoli trascorsi, che habbia saputo in modo unire assieme le belle Arti della Scultura, Pittura, & Architettura, che di tutte ne habbia fatte in se un maraviglioso composto, e le habbia tutte possedute in eminenza. Alla qual perfezione giunse per mezzo di un'infessato studio, e con uscir tal volta dalle

regole, senza però giammai violarle, essendo suo detto antico, che *Chi non esce tal volta di Regola, non la passa mai*. Ma il far ciò, non è impresa di tutti".

Le regole da contraddire erano i codici accademici di rigida separazione tra le discipline artistiche, la stereotipata riproposizione di schemi formali e di attitudini, il loro inserimento in contesti architettonici ove prevaleva la giustapposizione tra le parti. Solo una progettazione globale che comprendesse, sublimasse e sintetizzasse le singole forme espressive e le relative tecniche in una superiore sintesi, poteva superare questi limiti. Muovendo da tale concetto e applicandolo all'analisi di alcune invenzioni berniniane, in particolare la cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria, vero condensato di sintesi delle arti, lo studioso americano Irving Lavin ha pubblicato, ormai oltre quarant'anni fa, il suo capitale volume *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, edito contemporaneamente anche in italiano.

In tal senso la più coerente classificazione del catalogo del Bernini, conforme al suo metodo di lavoro e al suo concetto estetico, che travalica il carattere settoriale e classificatorio degli studi accademici tesi a separare le singole discipline, rimane lo studio edito nel 1967 da Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco. Una monografia metodologicamente insuperata, che dispone in ordine cronologico tutte le opere, tra scultura, pittura, architettura ed altro, all'insegna della teatralità, considerata dai due studiosi motivo caratterizzante l'ispirazione berniniana.



Superamento della gerarchia tra le arti

La versatilità e l'interesse del sommo artefice per la creazione in sé, a prescindere dall'importanza e dalla tipologia del prodotto, superando la gerarchia di matrice tardo-cinquecentesca a favore di un recupero dell'unità operativa delle botteghe rinascimentali, è affermata da Baldinucci, ricordando che "Nell'opere sue, o grandi, o piccole ch'esse si fossero, cercava, per quanto era in se, che rilucesse quella bellezza di concetto, di che l'opera stessa si rendeva capace, e diceva, che non minore studio, ed applicazione egli era solito porre nel disegno d'una lampana, di quello, ch'è si ponesse in una Statua, o in una nobilissima fabbrica". Il concetto è ribadito ancora una volta da Domenico Bernini: "soleva dire il Cavaliere, che in ogni qualunque Opera, che imposta gli fosse, per piccola che si fosse, ei vi metteva tutta la sua applicazione, e nel suo genere tanto studio poneva nel disegno di una lampada, quanto in quello di una nobilissima fabbrica, perché soggiungeva, che nella perfezione tutte l'Opere sono uguali; e che chi conosceva il bello nel poco, e nel piccolo, lo raffigurava ugualmente ancora nel molto, e nel grande".

D'altronde tutte le opere del Bernini dimostrano una spiccata attitudine all'ibridazione formale, tanto che è evidente un certo imbarazzo della critica a classificare in termini rigorosamente tipologici le sue principali invenzioni, come il *Baldacchino*, la *Fontana dei Fiumi*, il *Colonnato vaticano*, la *Cattedra Petri*, sempre in bilico tra scultura, architettura e prodotti effimeri, per un'innata tendenza all'istantanea e all'effetto subitaneo. Quasi arredi monumentali a scala architettonica o urbanistica. Manufatti di pura arte decorativa, ancorché non mobili, sono d'altronde dislocati sull'intero arco della produzione berniniana: dal sarcofago bronzeo della tomba di Urbano VIII (1627-1647), sorta di enorme reliquiario, alla microarchitettura del tabernacolo della cappella del Santissimo Sacramento nella Basilica di San Pietro (1672-1674).

L'oggettiva difficoltà classificatoria insita nel linguaggio berniniano, è stata colta con felice costrutto da Maurizio Fagiolo dell'Arco: "Il mirabile composto di cui parla Bernini è in definitiva il tentativo della sintesi nel cosmo delle tecniche. La sua architettura, per esempio, non resiste a una indagine strettamente linguistica e specifica, perché è sempre il medio proporzionale (meta-linguistico) tra meccanica teatrale, esperimento nel campo dell'effimero, traslati dalla scultura, effetti del pittoresco, dilatamento della decorazione".

Rivoluzionarie in tal senso le analisi del compianto studioso

romano nel settore della festa e dell'effimero barocco, ove il concetto di composto delle arti può applicarsi a pieno titolo, come pure le aperture di Alvar González-Palacios sul primato berniniano nelle arti decorative romane del XVII secolo. L'esempio più eclatante di dilatazione della creatività berniniana in tale ambito sono i due tavoli da muro di Palazzo Chigi in Ariccia, ove il mobile è concepito come una scultura animata e vivente, con otto cornucopie intrecciate che si avvolgono come rampicanti o piante carnivore, da cui fuoriescono, assieme a fiori e frutta, rami di quercia quale simbolo di benessere e fastosa celebrazione dell'araldica chigiana.

Anche la selezione del materiale grafico berniniano secondo criteri di rigorosa autografia, diventa in tal caso capziosa e fuorviante. Bernini, infatti, si servì dell'assistenza di collaboratori che facevano capo a una vasta bottega per tradurre

in forme concrete le sue idee. Gli allievi inoltre assimilarono in maniera così intrusiva e totalizzante il suo stile grafico, che la critica ha tacitamente adottato quale criterio selettivo per stabilire l'autografia dei disegni la maggiore o minore accuratezza esecutiva, volgendo il giudizio positivo a favore delle espressioni più rapide ed estemporanee, indirizzate verso lo schizzo. Ma siamo proprio certi che sia sempre così?

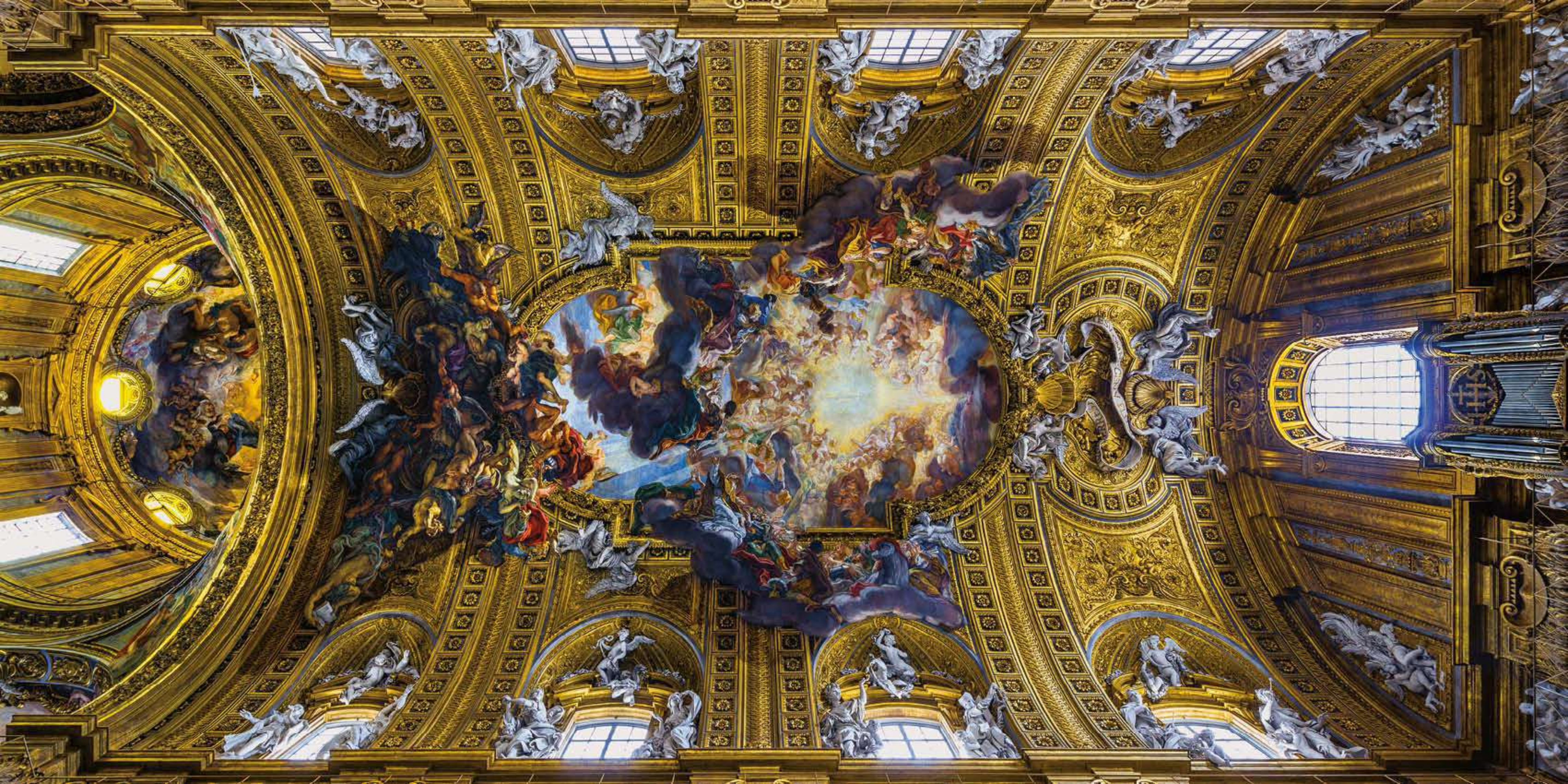


Mistica berniniana della luce

La fenomenologia barocca della luce quale strumento significativa, carico di contenuti spirituali e altamente simbolici, avente una straordinaria apertura nella pittura rivoluzionaria del Caravaggio, si pone in continuità con il revival controriformistico della "teologia della luce" che attingeva ad un'antica tradizione del misticismo cristiano.

Ma la luce del Barocco è anche mezzo espressivo, che plasma le forme, ne modula l'aggregazione spaziale, mette in risalto le parti più significative, mentre ne avvolge altre nella penombra o le immerge nella tenebra più scura: il bianco e il nero, la luminosità assoluta e il suo contrario, manipolando la luce radente, quella incidente e il controluce, fino a moltiplicare gli effetti percettivi.

In architettura il ricorso a forme naturalistiche, "organiche" nel gergo specifico, dagli ovati al mistilineo delle piante di chiese e palazzi, alla flessuosità di cornici, modanature e membratura curvilinee, aiuta a modulare sapientemente l'incidenza della luce, senza forti contrasti, ma perseguendo una espressività che privilegia il chiaroscuro e la morbidezza dei passaggi al linearismo netto della pura geometria rinascimentale.





Anche il colore cambia con la luce, che anzi senza di essa sarebbe totalmente assente, esaltando le policromie materiche adottate dai maestri del Barocco in alternativa o in simbiosi al bianco dello stucco o del travertino, spesso da loro stessi privilegiato in interni ed esterni (Bernini, Borromini, Pietro da Cortona). Non a caso Paolo Portoghesi nel suo insuperato volume sulla *Roma Barocca* (prima edizione 1964), che vede in quell'architettura la prima aspirazione alla libertà e all'innovazione, premesse al contemporaneo, individua nella "Forma-luce, materia e forma-colore" uno dei temi principali del Barocco.

Bernini fu uno degli artisti che con maggiore spregiudicatezza seppe manipolare la luce reale a fini espressivi e metaforici, concatenandola alla scultura e all'architettura, tanto che è codificata dagli studi la definizione di "luce alla Bernina", in riferimento ad una fonte luminosa nascosta e radente che modella le sue immagini miracolistiche introitandole di significati sovramaturali.

Questo procedimento, adottato per la statua della *Santa Bibiana* sull'altare maggiore dell'omonima chiesa romana (1624-26), e più coerentemente nella cappella Raymond in San Pietro in Montorio (1640-47), raggiunge la sua espressione più coerente nella cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria (1647-52), ove la figura di Santa Teresa è inondata da una radiazione salvifica che scende dalla cupoletta, filtrata da una vetrata decorata, a sua volta proveniente da una finestra (collocata in alto sulla parete esterna) attraverso una "camera di luce" nascosta. Per la prima volta i raggi, solidificati nelle stecche lignee dorate, si materializzano in forma.

La statua de *La Verità* (Roma, Galleria Borghese), nuda con l'immagine solare che ostenta nella mano destra, è una vera e propria doppia allegoria di sé stessa e della luce che scopre il vero e lo mostra a tutti con il favore del Tempo, figura presente nei disegni berniniani ma non realizzata. Come riporta Cesare Ripa nella sua *Iconologia*: "Tiene il Sole, per significare, che la Verità è amica della luce chiarissima, che dimostra quello che è. Si può ancora dire, che riguarda il Sole, cioè Dio, senza la cui luce non è Verità alcuna; anzi egli è l'istessa Verità; dicendo Cristo N. S. *Ego sum Via, Veritas, & Vita*".

Marcello Fagiolo si è soffermato sulla berniniana "fenomenologia della luce, più volte ripresa o emulata dagli artisti barocchi", distinguendone le diversificate caratteristiche tipologiche nelle varie opere dell'artista, fino alla *Cattedra* e

alla gloria del *Trionfo del Nome di Gesù* del Baciccio, ove "in entrambe le opere troviamo al centro la luce ineffabile della sapienza divina, e intorno cerchi di nuvole fulminate da violenti raggi solari".

La collegiata dell'Assunta di Ariccia, progettata da Bernini sulla piazza di Corte in parallelismo obliquo con Palazzo Chigi, a canalizzare con un cannocchiale prospettico aperto ad occidente la luce radente del sole al tramonto, è stata concepita come mistica della luce divina. Un microcosmo, suggerito dall'aspirazione interna alla sfericità, vede la Grazia celeste scendere dal lanternino attraverso i costoloni-raggi della cupola, proseguire nei pilastri-raggi e convergere al centro del pavimento con le fasce-raggi verso lo stemma di Alessandro VII, avvolgendo i fedeli nella luce salvifica. Il tutto dominato dal colore-simbolo del bianco, in un moto ascensionale continuo che coinvolge gli astanti devoti nella sequela a Cristo.

Proprio in merito al posizionamento delle statue per la loro illuminazione, lo stesso artista dichiarò a Monsieur de Chantelou durante il viaggio in Francia del 1665 "che la luce dall'alto era così naturale e necessaria che, se la sera si prendeva una candela e la si metteva sul pavimento, si riconoscevano a stento le persone e perfino se stessi". La sua maniacale attenzione nel trovare un posizionamento adatto in relazione alla luce, sempre dall'alto, per il suo busto di Luigi XIV, è testimoniata dallo stesso nobile francese.

Ma, come osserva acutamente Maurizio Fagiolo dell'Arco, i risultati ottenuti in opere permanenti nascevano da sperimentazioni nel campo degli apparati effimeri, nello specifico nella progettazione di teatri delle *Quarantore*. Un Avviso per la cerimonia delle *Quarantore* tenuta presso la cappella Paolina in Vaticano il 6 dicembre 1628, riporta che era stato montato "un bellissimo apparato rappresentante la gloria del Paradiso risplendentissimo senza vedersi alcuno lume poiché vi stavano raccolte dietro alle nuvole più di due mila lampade accese invenzione del Cavaliere Bernino Fiorentino Scultore et architetto celebre de nostri tempi".

Forse le più spettacolari applicazioni di effetti luministici nell'ambito della festa effimera erano gli annuali fuochi pirotecnici che si tenevano in Castel Sant'Angelo o le Luminarie allestite sulla cupola di San Pietro per la festa dei Santi Pietro e Paolo, tenute fino al 1938.

Anche nel mondo teatrale il Bernini, che fu impresario, sceneggiatore, scenografo e attore, manipolò con maestria gli accorgimenti



luministici, facendone spesso il perno degli effetti speciali delle sue invenzioni scenotecniche. La sua commedia detta *Fontana di Trevi* "ruota interamente intorno al 'segreto' della macchina della nuvola, inventata dal 'macchinatore' Graziano" (Tamburini), cioè lui stesso.

Come riportava il suo biografo Baldinucci "Fu il Bernino il primo, che trovasse la bella macchina della levata del Sole, della quale tanto si parlò, che Luigi XIII di G. [gloriosa] M. [emoria] Re di Francia gli ne chiese il modello, il quale egli subito gli mandò con una puntuale istruzione, ma nel fine di essa scrisse queste parole: Riuscirà, quand'io costà manderò le mie mani, e la mia testa".

La bottega berniniana

In questo ordine di idee assume un particolare significato la bottega berniniana, cioè la folla schiera di architetti, capomastri, pittori, scultori, decoratori e artigiani che lavoravano alle sue strette dipendenze, divenendo docili strumenti di divulgazione del suo linguaggio.

La totale subordinazione di questi artisti ai modi del maestro, talora fino all'annullamento delle singole personalità, è dimostrata dalla mutevolezza del loro stile, confrontando le opere autonome a quelle eseguite in contesti progettati dal Bernini. Se paragoniamo ad esempio le sculture di Paolo Naldini in San Martino ai Monti, di spiccato carattere algardiano, agli angeli in stucco della cupola dell'Assunta di Ariccia, totalmente berniniani, sembra di essere di fronte ad artisti diversi. Sicuramente il sommo artefice, oltre a predisporre schizzi e disegni, forniva modelli in terracotta e seguiva attentamente ogni fase di realizzazione, intervenendo egli stesso con le proprie mani nella modellazione.

Il "Cavalier Bernino", arbitro incontrastato delle arti nella Roma del suo secolo, consigliere di papi, principi, cardinali e rappresentanti apicali dei principali ordini religiosi, ebbe allora un ruolo non secondario nel promuovere personalità emergenti in grado di interpretare al meglio le esigenze di Santa Romana Chiesa. Tra questi soprattutto Carlo Maratti detto "Maratta" e Giovan Battista Gaulli detto "il Baciccio", protagonisti della pittura tardo-barocca romana, che godettero del favore e della stima incondizionata del Bernini.

In tale contesto politico-religioso raggiunse la massima maturazione un linguaggio, nato sulle ceneri del manierismo e del caravaggismo, basato sulla spettacolarità e la fusione fra le arti, alla cui diffusione lo stesso maestro aveva contribuito in maniera determinante, ritenuto il più adatto ad

esprimere i valori del momento, approdando agli esiti supremi del Barocco trionfante o *High Baroque*. Non casualmente negli anni '70 del secolo, quasi contemporaneamente, vennero portati a compimento a Roma imponenti cicli decorativi con decorazioni illusionistiche aperte verso spazi illimitati, finalizzate ad esprimere l'esaltazione cattolica. Esse hanno un culmine in termini di coerenza comunicativa, innovazione e impatto emozionale, nel *Trionfo del Nome di Gesù*, affrescato sulla volta del Gesù, la chiesa madre dei gesuiti, da Giovan Battista Gaulli "il Baciccio", sotto la guida e dietro un'idea progettuale del Bernini (1676-79). Qui la sintesi tra le arti coinvolge, oltre alla pittura, le ornamentazioni decorative e le sculture in stucco, tutte disegnate dal Gaulli secondo il metodo berniniano.

Il modello di riferimento per tali decorazioni tardo-barocche rimane *La Cattedra di San Pietro* nella Basilica Vaticana, ove l'infinito entra nello spazio della devozione, attraverso l'ingresso tumultuoso dello Spirito Santo, rappresentato sulla finestra ovale, luogo di luce reale e metafisica, squarciando le nubi in un tripudio di angeli, fino a far lievitare il trono papale.

Un concetto unificante

Se il Barocco è il linguaggio delle classi dominanti e delle grandi corti europee, Bernini, eminentemente artista al servizio del potere, ne è l'interprete più appariscente. Dietro le sue creazioni c'è sempre un messaggio generale da veicolare, un'idea guida che rappresenta l'immedesimazione dell'artista nel committente e nei suoi *desiderata*. Proprio questo pensiero primario è alla base del motivo unificante del "bel composto" e l'unità tra le arti viene così perseguita attraverso un concetto catalizzante, un principio religioso, morale o politico da cui deriva l'unità formale.

Così il *Baldacchino* è la reiterazione permanente del rito funebre di celebrazione del martirio di San Pietro, il *Colonnato* esprime l'ecumenismo e la solidarietà della Chiesa, il *Busto di Francesco I d'Este* il ritratto del principe ideale, il Palazzo Chigi di piazza SS. Apostoli il luogo ove dimora il potere - non a caso la tipologia verrà riproposta nei palazzi dei monarchi e principi europei -, la *Tomba di Alessandro VII* il trionfo del pontefice attraverso la sua fede e le sue virtù sulla Morte, e così via.

Due opere d'architettura che esplicitano in maniera evidente il dialogo tra le arti, partendo da un concetto teologico unificante secondo un principio comunicativo generale, sono le chiese di Sant'Andrea al Quirinale e la Collegiata dell'Assunta di Ariccia.





Nel centro dei Colli Albani la macchina scenica viene concepita quale "microcosmo" che coinvolge i fedeli sul tema della redenzione dell'uomo attraverso la Grazia, di cui sono esempio manifesto le pale con i santi e l'affresco con la Madonna, opera del Borgognone, la cui assunzione in cielo è concatenata al complesso sistema decorativo-pittorico-scultoreo dell'interno. Per la prima volta qui Bernini, guidando la mano del Borgognone, elimina il classico tempietto dell'altare maggiore e sfonda l'abside con una pittura illusionistica aperta sul paesaggio esterno, verso la vallata. La rappresentazione dell'Assunzione della Vergine al cospetto degli apostoli increduli diventa un evento contemporaneo, retrocedendo i fedeli al momento zero, quello in cui l'evento miracoloso è realmente avvenuto. Gli angeli sopra l'abside affrescata attendono la Vergine per l'incoronazione, come in una sequenza cinematografica, gli altri sul cornicione sostengono simbolicamente la fabbrica con festoni floreali.

In Sant'Andrea al Quirinale non c'è la contemporaneità dell'evento, ma questo si sdoppia in una sequenza diacronica: il santo è rappresentato sull'altare maggiore nella pala del Borgognone nel momento del trapasso, ma tra angeli che ne anticipano il trionfo celeste, raffigurato invece sulla cupola nella scultura di Antonio Raggi.

Nella cappella Fonseca in San Lorenzo in Lucina torna il tema della Grazia divina, che scende dall'alto, inebriando prima le evanescenti schiere angeliche, poi la stessa Vergine "piena di Grazia" - dipinta nella pala dell'Annunciazione, copia di Ludovico Cimignani da Guido Reni -, e riverberando poi nella figura del committente, Gabriele Fonseca, che nel suo gesto di comprimere il petto, sede recondita del *pathos* mistico, la assume a sé.

La simultaneità del composto interessa anche la cappella Albertoni in San Francesco a Ripa Grande, ove la statua della Beata Ludovica rapita dall'estasi - non nel momento della morte come pensava Wittkower - si conforma all'immagine di Sant'Anna, dipinta nella pala del Gaulli mentre riceve Gesù Bambino dalle braccia della madre. Il dipinto, come ha notato Lavin seguito da Hibbard, è concepito quale arredo nella camera della mistica, che brucia dell'amore divino, l'*Incendium amoris* rappresentato dal cuore infuocato scolpito nel marmo.

L'unità del "bel composto" è anche unità formale. I santi, i beati, le varieghe gerarchie angeliche delle composizioni berniniane, messe in scena da diversi pittori e scultori sotto la costante direzione del regista, sono dei cloni, una specie di razza ariana

celeste, una super-umanità selezionata secondo il canone della bellezza ideata dal maestro. Anche le tecniche si fondono: la scultura è pittorica e la pittura scultorea, rimandando ad un medesimo linguaggio, che diviene quello distintivo della "scuola romana". Nel mio libro su *Bernini pittore* ho cercato di dimostrare l'osmosi tra pittura e scultura nelle opere dell'artista, modello per i suoi numerosi seguaci, bene evidenti in alcuni dipinti che ho portato all'attenzione degli studi.

Un "bel composto" paesistico

A Castel Gandolfo e soprattutto ad Ariccia, nel cuore dei Castelli Romani, il Bernini, su commissione di Alessandro VII, può dispiegare senza limiti di spazio e senza i condizionamenti che la città impone, la propria creatività, coinvolgendo nella progettazione il contesto paesistico, occupandosi della viabilità territoriale, dell'urbanistica degli insediamenti, delle architetture, fino alla progettazione di singoli arredi. Naturalmente coinvolge qui tutta la sua enorme bottega, sovrintesa dai suoi fidati allievi, in primo luogo Mattia de Rossi, Luigi Bernini e Carlo Fontana.

Tra Ariccia e Castel Gandolfo c'è una continuità, non solo topografica perché i territori confinano, ma anche ideale e concettuale: un filo diretto determinato dalla stessa committenza e dalla medesima concezione progettuale, un concatenamento rafforzato dalla connessione viaria voluta da Alessandro VII, senza cui non sarebbe possibile comprendere quanto sviluppato. È ancora il tema del "bel composto" a scala territoriale.

Tale indirizzo teorico viene qui applicato in un contesto più ampio, quello costituito dall'integrazione tra natura (il lago Albano, *Vallericcia*, Monte Cavo, Colle Pardo, i boschi ed il mare in lontananza), i centri storici, le testimonianze archeologiche e di architettura, creando un nuovo equilibrio generale tra le arti nel più dilatato contesto della progettazione paesaggistica ed urbanistica, che ingloba in sé il pittoricismo (colori degli edifici e dell'ambiente), la plastica delle masse, ma anche

le esigenze funzionali e sociali delle popolazioni locali e dei committenti. Osservando il complesso berniniano di Ariccia, con la collegiata dell'Assunta, i casini laterali, il Palazzo Chigi, la piazza di Corte, si comprende come Bernini abbia stabilito un dialogo con la campagna romana, il cielo ed il mare in lontananza su cui si stagliano le forme, ritagliandone lo *skyline* direttamente sul mutevole sfondo atmosferico: l'architettura diventa così



partecipe dei corruschi tramonti autunnali, degli azzurri di tramontana invernali. Lo stesso può dirsi per San Tommaso da Villanova a Castel Gandolfo, che interloquisce con il lago, visibile sempre da ogni angolazione, e con il Monte Cavo sullo sfondo: la coordinata topografica principale dei Colli Albani. La tradizionale visione dell'abitato ariccino da ovest, mostra una concatenazione formale ed espressiva delle masse con forti connotazioni simboliche, in un sistema tripartito che sembra suggerire implicazioni sociali: in alto a sinistra il palazzo ducale in posizione dominante, emblema del potere feudale, leggermente più in basso il complesso dell'Assunta, metafora del potere ecclesiastico, a degradare sulla destra il corpo compatto del borgo, costituito da un tessuto edilizio minore dominato dal grigio degli intonaci di pozzolana vulcanica, che richiama la classe più umile, i cosiddetti "terrazzani", tra piccoli artigiani e contadini alle dipendenze del principe.

I comignoli molto caratteristici del palazzo e in particolare dell'altana, instaurano un dialogo formale con i "campanili a cipolla" o "a bulbo" dell'Assunta, di chiaro influsso orientale, che singolarmente appaiono ispirati alle torri campanarie delle cattedrali ortodosse dell'est europeo, secondo un tipo che sarà diffuso in età tardo barocca in Austria, Trentino, Tirolo, Baviera e nella Savoia.

L'andamento della rupe ariccina, avente un culmine nella piazza di Corte, riverbera la retrostante collina di Colle Pardo, con cui sembra instaurare un voluto rapporto dialogico e omotetico.

La Fontana dei Fiumi e il Busto del Salvatore

Il Bernini pubblico, estroverso, che parla con il linguaggio della comunicazione di massa alle genti, è espresso da un'opera che è un emblema del Barocco romano e uno dei segni più forti della vocazione urbanistica della sua creatività: la *Fontana dei Fiumi* di piazza Navona.

Una macchina teatrale che è il manifesto del "bel composto" berniniano, come espressione compiuta della unità delle arti visive. In questo senso tale eccentrico monumento alle acque sfugge a una classificazione tipologica, a metà strada tra l'architettura e la scultura o più efficacemente interpretabile come un apparato scenografico permanente con implicazioni urbanistiche. In effetti tra le tante "opere di architettura, e miste" classificate dal suo primo biografo Filippo Baldinucci, così dette perché sfuggenti a una categorizzazione quali vere ibridazioni tra le arti, la più spettacolare nel senso etimologico del termine è questa. Il concetto è quello di un isolotto primigenio che sorge su un oceano formato dalle acque dei

continenti saldati tra loro, una primordiale *Pangea* circondata dal *Panthalassa* ricco di forme di vita animale e vegetale. In tal senso credo che l'idea di un influsso delle teorie sull'origine del pianeta di Athanasius Kircker, peraltro autore nel 1650 del libro *Obeliscus Pamphilius* - tuttavia estraneo rispetto al contenuto iconografico della fontana -, meriti approfondimenti. L'enciclopedico erudito gesuita rimane in ogni caso il più probabile candidato ad una consulenza iconologica per la progettazione, piena di complessi significati espliciti e reconditi.

Anche il *Busto del Salvatore* faceva parte di un "maraviglioso composto", essendo perduta la macchina basamentale descritta negli inventari che veniva a formare un apparato scenografico imponente, considerando che con gli angeli lignei dorati che sostenevano il busto e il loro basamento si arrivava ad oltre tre metri di altezza complessiva.

Oltre ad essere l'ultima opera del Bernini, scolpita dall'anziano artefice ormai ottantenne, rappresenta la conclusione di un processo salvifico che, attraverso il Cristo risorto, conduce alla salvezza dell'umanità che crede. Una creazione che è artificiosamente barocca ma nel contempo classica, legata in testamento da Bernini a Cristina di Svezia e da costei ancora in testamento a papa Innocenzo XI. Solo un papa poteva custodirla e comprenderla appieno! Osservando frontalmente il volto, notiamo che l'andamento delle pieghe della barba, dei baffi e dei capelli che incorniciano il viso, descrive una simmetria astratta e sembra suggerire il disegno di una stoffa, di un parato o gli intagli di un mobile. Insomma Bernini assume una tale distanza dalla vita in questa sua ultima opera, corrispondente al suo stato psicologico e al soggetto rappresentato, che assimila la rappresentazione dell'assoluto umanizzato a un oggetto di arte decorativa.

La ritrattistica relazionale

Bernini scultore si distinse sicuramente come il maggior ritrattista del Seicento, paragonabile nel campo della pittura soltanto a Diego Velázquez, dato che anche l'altro sommo specialista della ritrattistica barocca, Antoon van Dyck, ebbe un approccio più formale e formalistico al soggetto, raggiungendo raramente quel livello di profondità introspettiva e di maieutica dell'essenza intima della personalità.

La vera e propria ritrattista barocca berniniana, dopo l'esperienza naturalistica di effigi in buona parte di carattere commemorativo e funerario del primo quarto del secolo, si apre con i busti degli anni '30, passando dal ritratto fisiognomico al ritratto parlante, per approdare poi a quello che potremmo definire il "ritratto concettuale" della maturità.





Anche i ritratti berniniani non vivono autonomamente, ma fanno parte di un contesto, quello delle cappelle e dei palazzi in cui vengono esposti, cercando soprattutto un rapporto con il fruitore.

Le applicazioni in scultura di questo concetto, introducendo 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" (Wittkower), hanno insuperati momenti di approdo nei busti di Scipione Borghese (1632, Roma, Galleria Borghese) e di Costanza Bonarelli (1636-38 ca., Firenze, Museo del Bargello), forse il ritratto scultoreo più pulsante e diretto, sicuramente il più sensuale e vicino ai ritratti grafici e pittorici. Tali icone della ritrattistica d'ogni tempo sono caratterizzate da una resa innovativa di vitalità, dall'analisi percettiva di turbamento emozionale ottenuto nel sussulto improvviso dell'effigiato che si gira e trasalisce in un fremito, con la bocca semiaperta quasi in procinto di parlare, "più presto del naturale che meno".

Descrivere le emozioni e gli stati dell'animo è in termini generali aspetto saliente della ricerca berniniana, applicato con equilibrati adattamenti ed in chiave di pacata introspezione psicologica anche alla ritrattistica. Mano a mano prende vigore la tendenza a conciliare la verosimiglianza con un'analisi interiorizzante, il vero esteriore con l'autenticità intima del soggetto, l'apparenza con i caratteri primari del suo temperamento o della sua condizione nel mondo.

Come nelle grandi sculture il momento di ferma fissato nel ritratto deve essere visto quale apice di un processo emotivo e di moto, secondo l'intenzionalità berniniana. Testi figurativi come celebrazioni della vita e dell'energia cinetica insita nella natura, finalizzati ad assecondare l'idea che nulla è fermo, statico e immobile - in linea con un principio filosofico di immanenza del divino che riconduce alle teorie di Giordano Bruno e alle ricerche scientifiche di Galileo - sono alla base dell'estetica barocca. La creatività berniniana non sembra avere limiti e momenti di sosta. L'instancabile artefice inventa per la cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria (1647-52)

un ritratto multiplo, come "scena di conversazione" tra cardinali e prelati della famiglia Corner, resuscitati e convocati al momento dell'accadimento dell'evento soprannaturale: il deliquio estatico di Santa Teresa. Anche qui l'animazione e la verosimiglianza si estendono all'azione scenica, alla coerenza dell'immagine nella rappresentazione, come azione in atto. Una simile partecipazione, basata sulla condivisione di

sentimenti devoti e affinità coniugali, coinvolge in un teatro edificante le due coppie di sposi della famiglia de Sylva, rivolte in preghiera d'intercessione all'*Immacolata* dipinta dal Maratta sull'altare della cappella di Sant'Isidoro (1662-63). Sebbene nell'ultimo decennio della sua lunga vita Bernini avesse ridotto drasticamente l'attività di scultore, dedicandosi alla progettazione e affidando ad allievi la traduzione delle sue invenzioni, tuttavia i pochi busti rimasti non scemano in creatività e qualità esecutiva. Nel *Ritratto di Gabriele de Fonseca* (1668-72, Roma, San Lorenzo in Lucina), nella *Mezza figura di Clemente X* (1676-81, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini) e nel *Busto del Salvatore*, assumono importanza comunicativa ed espressiva anche le mani, assenti nei busti precedenti. Mani che stringono il rosario, che si comprimono al petto, che si nascondono e che benedicono, collaborando ad estrinsecare più chiaramente il significato dell'immagine.

Fonseca rompe lo schema classico del busto funerario, ma anche la tipologia del busto-ritratto, qualificandosi come l'immagine di un attore che recita con enfasi il trasporto mistico, affacciato da una sorta di finestra-palchetto verso l'altare della cappella di San Lorenzo in Lucina, secondo un procedimento tipicamente drammaturgico e di scenografia teatrale.

In queste opere estreme si avverte una tendenza all'astrazione, con un ritmo più largo e tagliente delle pieghe, la presenza di incavi più profondi, secondo l'estetica della curva serpentina e del flesso che assume una parossistica concitazione, indirizzata verso un intellettualistico approccio disegnativo alla forma. Siamo ormai lontani dal naturalismo della prima produzione, in continuità con gli angeli di Ponte Sant'Angelo, la statua della Beata Albertoni (San Francesco a Ripa Grande) e quella di Alessandro VII nel suo monumento sepolcrale (Basilica Vaticana).

Questa straordinaria sequenza di capolavori ha un culmine nel monumentale busto del *Salvator Mundi*, riscoperto nell'agosto del 2001 dal sottoscritto nell'atrio del convento di San Sebastiano fuori le Mura e riconosciuto con Maurizio Fagiolo dell'Arco come l'opera perduta del Bernini, ultima della sua

lunga carriera. La figura, nel contrapposto tra la testa e la mano benedicente, assume un forte sviluppo piramidale sull'asse trasversale orizzontale segnato dal braccio destro, fino a comporre con la vigorosa base in diaspro di Sicilia, formalmente identica a quella di Luigi XIV, una sorta di croce animata. Contenuto simbolico e forma significativa sono ancora una volta un tutt'uno, nel "bel composto" della meraviglia.





Bernini Architetto

di Paolo Portoghesi

Gian Lorenzo Bernini, nella sua lunga carriera di artista ha dominato la cultura artistica romana esercitando tutte e tre le arti del disegno, la scultura, la pittura e l'architettura, e aggiungendo a queste la sua leggendaria abilità come uomo di teatro, che sapeva utilizzare la scena per influire direttamente, attraverso l'ironia e la critica sull'opinione pubblica e sui potenti. Alla giovinezza ribelle, che lo vede compiere violenze e soprusi, succede una saggia maturità e una vecchiaia tutta tesa a realizzare l'ideale della "buona morte", della quale resta testimonianza nella immagine del "mare di sangue", simbolo della redenzione, che scaturisce dalle ferite del Cristo Crocifisso.

Figlio di uno scultore e dotato di prodigiose qualità nel campo della scultura Giovan Lorenzo Bernini, arriva a Roma nel 1606 e trova subito l'appoggio di ammiratori entusiasti nella cerchia pontificia, come i cardinali Scipione Borghese e Maffeo Barberini, che, divenuto pontefice nel 1623, individua in lui l'artista capace di ripetere la mitica carriera di Michelangelo e gli affida una serie di lavori anche nel campo dell'architettura. Il giovane scultore, ancora adolescente, ha la possibilità di collaborare con il padre nei lavori per la cappella Borghese di Santa Maria Maggiore, un edificio in cui scultura e architettura trovano, anche attraverso la policromia, una armoniosa convergenza di intenti e in quel cantiere viene iniziato ai problemi della costruzione. Il primo incarico architettonico, la facciata di Santa Bibiana, dimostra però la difficoltà a esprimersi in un linguaggio per il quale manca ancora di una specifica esperienza. Nominato da Urbano VIII architetto di San Pietro, gli viene affidato, nel 1624 il compito di realizzare il grande baldacchino sopra l'altare maggiore. Il punto di partenza sono i

progetti, già elaborati dal Ferrabosco e dal Maderno, dai quali subito si distacca immaginando uno sviluppo verticale che lo armonizzi con l'alto spazio sotto la cupola michelangelolesca, ma la proposta iniziale che già prevede l'uso delle colonne tortili, ha una configurazione ancora manieristica, con elementi giustapposti. Nel passaggio alla soluzione finale - un vero manifesto della architettura barocca - entra in campo come collaboratore Francesco Borromini, uno scalpellino con una prepotente vocazione architettonica che studia accuratamente il problema del rapporto del nuovo inserto nello spazio della basilica e, molto probabilmente, interviene creativamente spingendo Bernini a plasmare il coronamento definitivo, che vede elementi scultorei e architettonici perfettamente fusi e termina con il motivo plastico di quattro membrature concave allacciate che sostengono la croce, anticipando il motivo della lanterna di San Carlo alle Quattro Fontane. La coppia Bernini-Borromini opera anche nel palazzo Barberini continuando la concezione del Maderno ma trovando motivi di dissenso, che renderà in seguito i due artisti irriducibili rivali.

Durante il pontificato di Urbano VIII Bernini si cimenta in altre opere che gli permettono di dimostrare la rapida conquista di un personale indirizzo nella ricerca architettonica: è il caso

della facciata verso piazza di Spagna del Palazzo della Congregazione De Propaganda Fide, e della cappella ovale al suo interno che, con l'ingresso sull'asse minore anticipa il gusto per l'espansione laterale dello spazio destinato a diventare uno dei suoi temi prediletti. Significativa è anche la sistemazione della facciata interna della chiesa dell'Ara Coeli, con l'innesto scultoreo degli angeli che reggono una iscrizione e lo stemma dei Barberini, realizzato in vetro colorato, che



introduce all'interno un magico effetto di trasparenza, anticipando la soluzione della Cattedra di San Pietro.

Nel 1640 Bernini realizza la cappella Raimondi in San Pietro in Montorio, prima applicazione dello "stratagemma" definito "luce alla berniniana" per il quale l'immagine di San Francesco sopra l'altare è illuminata da una fessura nascosta agli occhi dell'osservatore. La cappella, realizzata tutta in marmo bianco, con un delicato fregio di rose risente del clima culturale di quegli anni in cui sorgono insieme le chiese di San Carlino e Santi Luca e Martina, caratterizzate dall'intonaco bianco.

Durante il pontificato di Innocenzo X, Bernini sembra, in un primo tempo, cadere in disgrazia per le sue amichevoli relazioni con la famiglia Barberini, costretta all'esilio. Nel periodo dal 1638 al 1641, infatti, come architetto di San Pietro Bernini realizza, oltre alla decorazione policroma della navata, il campanile di destra della chiesa, la più sfortunata delle sue esperienze di architetto. La costruzione, non terminata, a causa delle crepe manifestatesi nel basamento - dopo un clamoroso dibattito in cui Borromini interviene come accusatore - venne infatti demolita nel 1646.

Ma già nel 1648 lo scultore riconquista la simpatia del Papa proponendo al centro di piazza Navona, la scenografica Fontana dei Quattro Fiumi in cui lo spettacolo della natura, le rocce, la vegetazione e l'acqua scrosciante entrano nella scena urbana con una sorprendente capacità narrativa. Nella cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria, rielaborando

in modo originale i motivi spaziali curvilinei proposti

da Borromini nelle sue prime opere, esprime per la prima volta compiutamente il suo originale pensiero architettonico che consiste nella programmatica fusione dei tre linguaggi delle arti visive, architettura scultura e pittura, in un comune risultato che abbraccia potenzialmente anche l'azione liturgica e la musica sacra. La critica tedesca definirà questo indirizzo destinato a diffondersi in tutta Europa con il termine Gesamtkunstwerk che esprime una visione artistica destinata al più ampio successo.

È durante il pontificato di Alessandro VII, che da giovane aveva studiato l'architettura, che Bernini diventa il dominatore incontrastato della cultura artistica romana, realizzando una serie di opere che dovevano nel loro insieme esprimere in modo eloquente l'idea della Ecclesia Triumphans.

Il Papa aveva voluto che nella sua stanza da letto vi fosse da una parte una bara per ricordargli la brevità della vita e dall'altra un modello della città che si era riproposto di trasformare radicalmente e che di fatto vide per suo merito nascere piazza San Pietro, le chiese di piazza del Popolo, la Scala Regia, il restauro di Santa Maria del Popolo, il palazzo Chigi ai SS. Apostoli e oltre ai numerosi progetti irrealizzati tra i quali la iconografica unione di piazza Montecitorio con piazza Colonna.

Dal 1655 al 1658 Bernini si dedica alla trasformazione radicale di Santa Maria del Popolo, una chiesa quattrocentesca che senza modificazioni profonde trasforma in una spettacolare esibizione di elementi scultorei che danno vita e movimento allo spazio. Dopo aver restaurato la cappella Chigi di Raffaello Bernini interviene nella navata collocando figure allegoriche sopra gli arconi e all'innesto del transetto. Negli altari del transetto accoppia in una immagine che ha il fascino illusivo di un sogno, angeli con le ali spiegate ad eleganti edicole classiche e in una cantoria che sovrasta le cappelle introduce dei rami di quercia, immagine araldica della famiglia del papa, che si intrecciano con le canne dell'organo in un'altra affascinante immagine onirica.

Nel 1662 Bernini si occupa del restauro del Pantheon recuperando l'originaria quota della piazza antistante e le colonne del portico. Questo contatto con la grandiosa struttura trova un puntuale riflesso nel progetto per la chiesa dell'Assunta all'Aricea e nella chiesa di Sant'Andrea al Quirinale. In queste chiese il classicismo si combina con l'intento spettacolare raggiungendo nel Sant'Andrea un risultato di straordinaria qualità espressiva.

La chiesa dell'Assunta ad Aricea di forma circolare si presenta come una miniatura del Pantheon, con la sua sequenza di pilastri scanalati e la cupola cassettonata. Ma l'abside attraverso l'affresco del Borgognone si presenta con audacia come uno spazio aperto che suggerisce la dimensione dell'infinito. La chiesa, nei varchi che separano i portici dal suo volume cilindrico dà accesso alle stradine del paese vecchio e si contrappone al palazzo della famiglia pontificia pensato in forma di castello. Agli anni 1662-1666 risalgono i lavori per la Scala Santa che viene trasformata in un ambiente dalle dimensioni illusorie utilizzando lo strumento della diminuzione prospettica già sperimentato da Borromini a palazzo Spada.

Nel palazzo di Montecitorio, costruito per la famiglia Ludovisi, il volume convesso avanza al centro e si ritrae sui lati curvandosi, celebrando la continuità dello spazio urbano.

Soglie e stipiti delle finestre simulano una lavorazione interrotta che mette in contrasto la finezza plastica delle modanature e la massa chiaroscurata del travertino appena sbizzato. Sia il blocco murario sagomato che questi dettagli plastici furono pensati, insieme al portale di accesso che avrebbe dovuto essere affiancato da due telamoni, per suggerire una visione in divenire dominata dal movimento.

Nel palazzo Chigi in piazza Santi Apostoli viene definita una tipologia, quella del blocco centrale affiancato da ali gerarchicamente

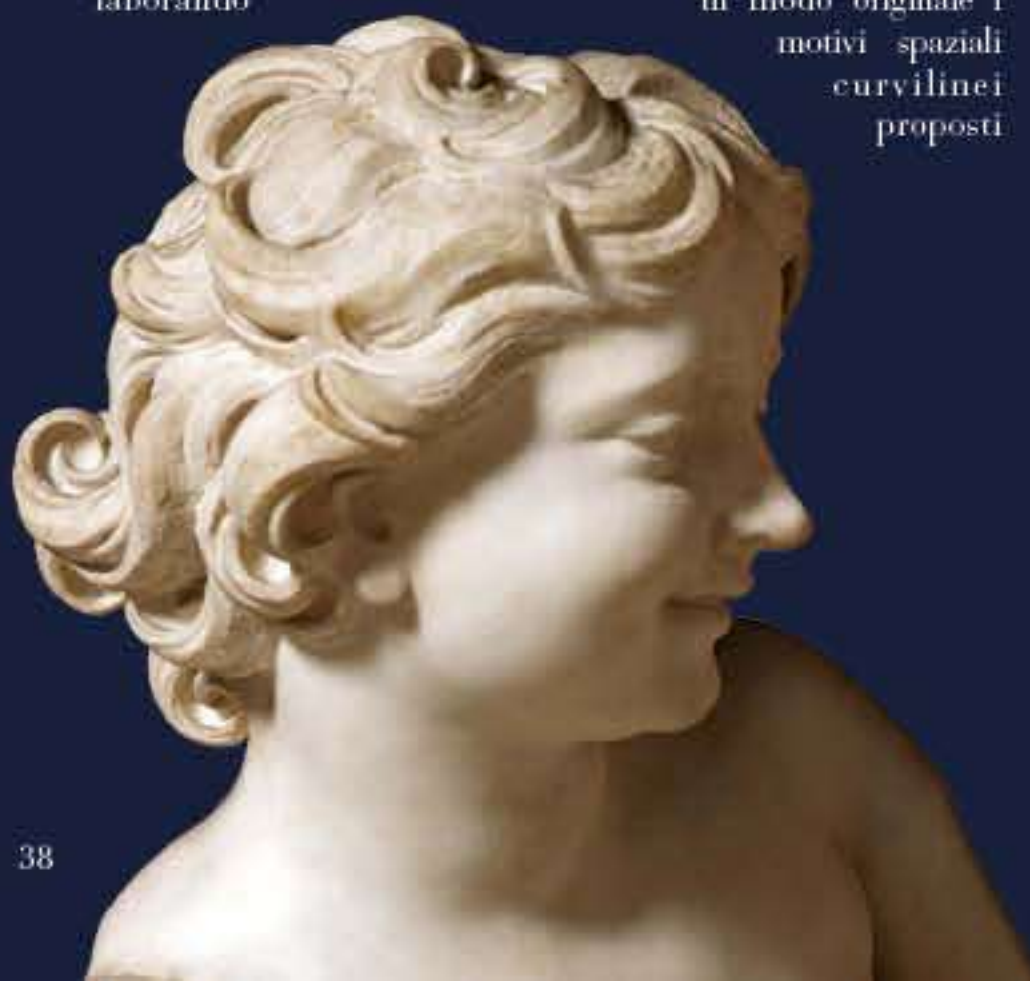
differenziate che verrà adottata in tutta Europa, nella costruzione dei palazzi gentilizi.

Il tema del "bel composto" ritornerà anche in opere in cui Bernini collabora, come regista, come nel caso di Sant'Agnesa in Agone dove l'organismo borrominiano è sopraffatto dalla eloquente veste decorativa e nella chiesa del Gesù dove affida al suo allievo Gaulli il compito illusionistico di rendere visibile il cielo in mezzo alla volta, squarciata violentemente dalla immagine pittorica.

Significative anche le numerose cappelle disegnate per chiese romane e anche fuori della città come quella del Duomo di Siena, ispirata alla architettura di Raffaello e a quella di Savona. La cappella Fonseca a San Lorenzo in Lucina, come era già avvenuto in quella di Santa Teresa introduce nella immagine architettonica dei veri e propri spettatori ritratti in pose che ne accentuano la presenza fisica. Qui Bernini si dimostra particolarmente sensibile all'empatia, alla introduzione del sentimento evidente nelle figure marmoree che assistono al rito.

Importante anche il viaggio a Parigi, dove Bernini è chiamato dal Re Sole come architetto per rinnovare la reggia del Louvre. Stranamente nel primo progetto Bernini propone una visione spaziale dove concavità e convessità si contrappongono in forma dialettica come nel progetto redatto da Borromini per San Paolo fuori le mura.

Il conflitto lineare si riduce nel secondo progetto a un





ideale abbraccio con una concavità conclusa da due blocchi rettilinei. Proprio dove Bernini riesce ad esprimere il messaggio del barocco romano integrando il suo classicismo riformista con il tema della modellazione dello spazio, commette un errore politico, perché l'ambiente parigino aspira a una classicità meno aperta alla innovazione spaziale e del barocco romano è propenso ad accettare piuttosto la ricchezza decorativa e la grandiosità delle linee.

Tornato a Roma, Alessandro VII lo chiama a completare i suoi interventi nella Basilica di San Pietro: la Cattedra e l'altare della cappella del Santissimo Sacramento e la sua tomba. Nel monumento architettura e scultura dialogano con impressionante forza icastica. La figura del papa appare, inginocchiata, al di sopra di un piedistallo di marmo verde sotto il quale si agita un panno realizzato in diaspro rosso pieno di pieghe; sopra un piedistallo di marmo nero due figure allegoriche, la Carità e la Verità appaiono in primo piano mentre dietro il drappo si intravedono le altre due virtù: la Prudenza e la Giustizia. Ma la massima

attrazione è esercitata, nel racconto di pietra dalla immagine in bronzo dorato di Thanatos, uno scheletro che tenta di sollevare il drappo senza riuscire, probabile allusione alla incapacità della morte di cancellare il ricordo delle azioni umane. Nella Cattedra di San Pietro lo spettacolo totale o "bel composto" creato dalla fusione di architettura, scultura e pittura si realizza compiutamente affidando alla luce il compito di unificarlo contrapponendo alla elegante astrattezza geometrica del basamento la morbida vibrazione delle figure in movimento dei Santi e, infine, l'esplosiva gloria angelica che, rappresentata in tre dimensioni, culmina visivamente nella immagine pittorica dello Spirito Santo dove i raggi scolpiti diventano segni bidimensionali esaltati dalla trasparenza della luce incidente.

L'altare nella cappella del Santissimo Sacramento ultima creazione dell'architetto esprime bene, nella austera semplicità della cupola in miniatura custodita dagli angeli, l'ispirazione degli ultimi anni della sua vita tesa alla conquista spirituale della "buona morte".







Santa Maria della Vittoria

di Daniela Porro

La cappella Cornaro di Santa Maria della Vittoria a Roma invita l'osservatore, sia esso un fedele, un visitatore o uno studioso, a un meraviglioso *Viaggio con Bernini*: il maestro Giovan Lorenzo lo accompagna nel labirinto degli ideali estetici, artistici, culturali del suo tempo. Paradossalmente quest'opera emblematica del Barocco è però, almeno parzialmente, incompresa, perché viene celebrata soprattutto per lo splendido gruppo marmoreo che rappresenta l'Estasi di Santa Teresa, lasciando in secondo piano - troppo in secondo piano - il resto dell'opera.

L'intera cappella, dal soffitto fino al pavimento, è invece un unico potentissimo progetto artistico, ideato da Bernini e da lui eseguito con i suoi più fidati collaboratori, ed è per questo che la Soprintendenza Speciale di Roma, in collaborazione con il Fondo edifici di culto, ne ha promosso un restauro integrale nel 2021.

Oggi si può finalmente ammirare la cappella Cornaro nella sua interezza, entrarci dentro con gli occhi e con la mente, il che equivale a penetrare nell'universo Barocco, nella sua ricercata fusione dei linguaggi, nella sua energia teatrale, nel vortice di una sensuale spiritualità.

UNA SCELTA NON CASUALE

Già la sua realizzazione ha il sapore dell'avventura: il 22 gennaio 1647 il cardinale veneziano Federico Baldissera Bartolomeo Corner, o più semplicemente Federico Cornaro, ottenne il giurispatriato della ultima cappella e del transetto di sinistra di Santa Maria della Vittoria, chiesa appartenente ai Carmelitani Scalzi. Lo stesso anno il porporato decise di dedicare la cappella a Teresa di Avila, fondatrice dell'ordine e canonizzata nel 1622, affidandone la progettazione e la realizzazione a Giovan Lorenzo Bernini, che la terminava nel 1652. La storiografia racconta di una scelta non casuale; i due erano accomunati da una difficile relazione con il pontefice.

Dopo lo sfolgorante periodo creativo durante il pontificato di Urbano VIII Barberini, all'avvento di Innocenzo X Pamphilij nel 1644 Bernini era stato escluso dalle grandi committenze per il giubileo del 1650 e attraversava un periodo

non particolarmente felice visto che il papa inizialmente gli preferiva Francesco Borromini.

Appartenente a una ricchissima e potente famiglia veneziana, suo padre Giovanni I Corner era stato doge e suoi parenti stretti erano diplomatici della città, anche il cardinale Federico Cornaro non aveva rapporti distesi con il papa visti i vivaci contrasti tra la Serenissima e lo Stato della Chiesa. Federico tuttavia potrà godere da vivo dell'opera da lui commissionata solo per pochi giorni, morirà nel 1653 e verrà sepolto all'interno della cappella stessa nella tomba di famiglia.

Appena completata, la cappella Cornaro ebbe una enorme popolarità, tanto da far ipotizzare che il papa, nel frattempo tornato a commissionare opere anche a Bernini, grazie a questo grande successo avesse richiamato il maestro a lavorare.

LA «MEN CATTIVA OPERA»

Per certo Bernini raggiunse uno dei suoi massimi risultati creativi, realizzando il più emblematico esempio dell'ideale estetico del "bel composto", definizione coniata nel 1682 dallo storico dell'arte Filippo Balducci per indicare quella integrazione tra le arti dell'architettura, della scultura e della pittura con le più raffinate soluzioni tecniche di ottica, prospettiva e illuminazione.

Oggi la fusione di linguaggi artistici diversi la chiamiamo multimedialità, ma già allora era finalizzata a una fruizione totale e coinvolgente.

E infatti lo stesso Bernini definirà la cappella la sua "men cattiva opera", vale a dire la migliore.

Eppure le premesse non erano incoraggianti, la cappella infatti si presentava molto alta, stretta e priva di profondità e certo non la si



poteva abbattere e ricostruire da capo. Tuttavia per far fronte a un impianto architettonico non particolarmente felice, Bernini introduce una importante innovazione: la costruzione di una camera della luce.

Nella parte alta la camera è funzionale a convogliare all'interno i raggi solari resi più caldi da un filtro di vetro di colore giallo e ambra, una luce guidata per creare una dinamica drammatica in tutta l'opera e non solo per illuminare la statua

della santa.

Nella parte bassa della camera troviamo un'altra novità: all'interno di una nicchia all'altezza dell'altare Bernini posiziona non un dipinto, come era consuetudine, ma una statua: una invenzione in seguito imitata infinite volte.

Se il fulcro visivo della cappella è costituito proprio da questa nicchia a tabernacolo che accoglie il gruppo in marmo di Carrara della transverberazione della Santa - ovvero l'apice dell'estasi mistica di Teresa con un angelo intento a trafiggerla con un dardo - la cappella si configura come un articolato programma simbolico che, proprio per la sua conformazione alta e stretta, si sviluppa dal pavimento alla volta.

Sulla base dell'altare, nel paliotto, una raffinata raffigurazione dell'ultima cena in oro su sfondo verde introduce il tema della comunione con Dio, che erompe nel gruppo scultoreo della transverberazione, incarnandosi nel dardo lanciato dall'angelo

simbolo dell'amore divino e della comunione con Cristo, e con un percorso verticale arriva fino al registro superiore e alla volta della cappella.

Qui Bernini progetta la decorazione affidandone la realizzazione al pittore Guidobaldo Abbatini, già suo fidato collaboratore nella navata della Basilica vaticana e nelle cappelle Pio e Raimondi, rispettivamente nelle chiese di Sant'Agostino e San Pietro in Montorio.

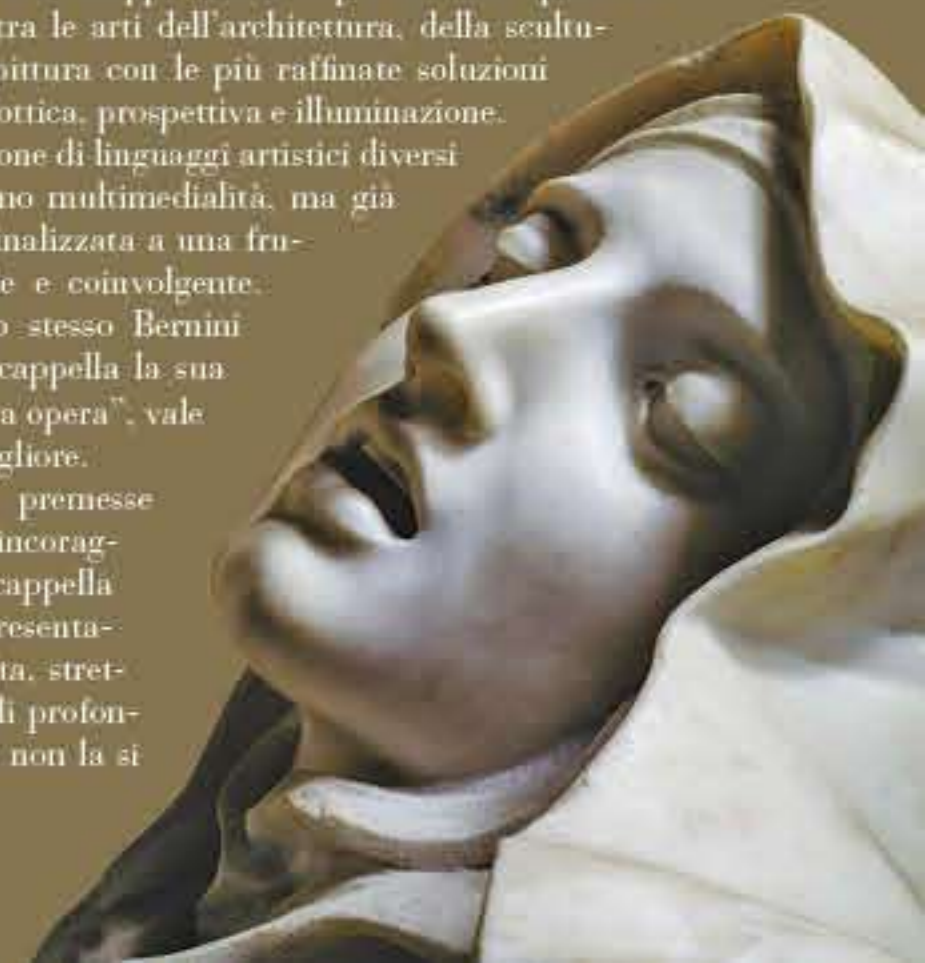
L'affresco rappresenta l'empireo cui la santa, dopo la transverberazione, ascende in estasi mistica, con ad accoglierla la Colomba dello Spirito Santo e gli angeli in gloria. L'affresco domina sopra la fascia decorata a bassorilievi in stucco bianco in cui sono raffigurati quattro episodi della vita della santa

realizzati da Marc'Antonio Invernò, anch'egli stretto collaboratore del maestro e attivo nella Fontana dei Quattro Fiumi.

Per gli angeli in stucco monocromo bianco posizionati nell'arco, che accolgono la santa, Bernini si avvale della collaborazione di Baldassare Mari, che lo aveva coadiuvato nella navata di San Pietro, e Giacomo Antonio Fancelli, esecutore della statua del Nilo nella Fontana di piazza Navona.

A coronare la composizione sulla sommità dell'arco il cartiglio con l'iscrizione «Nisi coelum creassem, ob te solam crearem», - se non avessi creato il cielo, lo creerei soltanto per te -, parole udite da Teresa durante una delle sue esperienze estatiche.

Il giallo e lo stucco dorato che predominano nel registro superiore riappaiono, con controllatissimo effetto ottico, nella





forma dei raggi solari, provenienti dalla camera della luce, filtrati e amplificati dalla raggiera che fa da sfondo al gruppo scultoreo, creando un flusso cromatico che attrae la statua dell'estasi verso l'empireo.

TOUT THÉÂTRE

Questa raffinata articolazione simbolica, che si regge sulla luce e sulle cromie, è a sua volta inserita in un ulteriore contesto. Nelle pareti laterali all'altezza del gruppo scultoreo, spiccano gli eleganti bassorilievi dei componenti della famiglia Cornaro, rappresentati come si trovassero ad assistere all'esperienza mistica da palchi di proscenio, mentre l'edicola barocca in cui è collocata la statua prende la foggia di un boccascena. Ecco allora che il vigoroso effetto ascensionale in cui Teresa, già sopra una nuvola, viene risucchiata dalla luce divina verso l'empireo del registro superiore appare come l'azione di una poderosa macchina scenica.

La cappella è divenuta un teatro, e sappiamo della partecipazione di Bernini alla realizzazione di numerosi spettacoli, ma l'intera opera è paradigmatica del Barocco come arte della rappresentazione.

A ben vedere si squadernano tre livelli di realtà: c'è l'osservatore nel mondo reale, i componenti della famiglia Cornaro che pertengono al nostro spazio, ma a un diverso livello del mondo naturale, mentre la santa nella sua estasi viene collocata in una terza sfera, quella del soprannaturale.

Ogni dettaglio a questo punto si chiarisce, addirittura le pieghe della veste della santa che, come notava il grande storico dell'arte Ernst Gombrich, non ricadono «dignitose nella maniera classica, [ma] contorte e vortuose per accentuare l'effetto drammatico e dinamico dell'insieme».

Se dunque perfino la stoffa acquista un valore espressivo nell'arte di Bernini, che nella sua forza spettacolare non rifugge aspetti enfatici, la fisicità prorompente della cappella Cornaro, che si manifesta anche nelle scene della vita della santa nel registro superiore, ritratta seminuda mentre si flagella, ha da sempre colpito l'osservatore e, come era lecito aspettarsi, non poche sono state le interpretazioni anche maliziose.

Senza citare Joseph Ernest Renan, Charles de Brosses, il Marchese de Sade, tutti maliziosissimi, per non parlare dello scrittore Louis Veuillot che, scandalizzatissimo, voleva distruggere la statua e farne calcina, la scrittrice francese Marie Bonaparte agli inizi del Novecento ha provato a dare una prima lettura di tipo psicoanalitico. Seguace di Sigmund Freud, Bonaparte interpreta l'estasi mistica come pulsione erotica proprio partendo dalle memorie di Santa Teresa sulla transverberazione. Il filosofo e scrittore francese Georges Bataille ha invece focalizzato diversamente l'argomento con la definizione di «erotismo sacro», mettendo in luce quella «sensibilità religiosa che unisce strettamente desiderio e paura, piacere intenso e angoscia».





In questo senso di erotismo sacro si può parlare non solo per l'epoca barocca, ma sin dagli scritti di Santa Caterina da Siena e di altre sante medioevali.

Bernini, all'epoca della realizzazione della cappella divenuto religiosissimo, praticante gli esercizi spirituali di Ignazio di Loyola sotto la guida dei gesuiti e con ogni probabilità lettore delle memorie di Teresa, con la sua opera avrebbe quindi anticipato la psicoanalisi freudiana e le analisi filosofico antropologiche della seconda metà del Novecento.

IL RESTAURO

Nella fruizione del patrimonio artistico è fondamentale la percezione che si riesce ad avere di un'opera d'arte e il suo stato di conservazione. Per questo motivo l'intervento intrapreso nel 2021 dalla Soprintendenza Speciale di Roma in collaborazione con il Fondo edifici di culto è stato di grande importanza avendo riguardato per la prima volta la cappella Cornaro di Giovan Lorenzo Bernini nella sua interezza. Precedentemente gli interventi erano avvenuti in fasi distinte: sulla volta e il registro superiore nel 1993, sulle parti inferiori nel 1996 e nel 2015 con la pulitura della statua dell'Estasi di Santa Teresa di Avila.

Si è trattato di una revisione complessiva dettata da alcune criticità presenti in diversi punti dell'apparato decorativo, e preceduta da uno studio approfondito delle fonti d'archivio e da una fase preliminare di indagini diagnostiche sui materiali e sulle tecniche usati nella realizzazione della cappella.

Tale ricerca ha permesso di approfondire il metodo di lavoro, finora poco indagato, di Bernini e dei suoi stretti collaboratori nella realizzazione di uno dei monumenti più emblematici del Barocco.

Nel registro superiore il restauro ha ridato vita ai colori chiarissimi, alle trasparenti velature pastello sui toni del giallo che animano le schiere di angeli musicanti intorno alla colomba dello Spirito Santo, vero fulcro del dipinto. Le ricerche preliminari hanno rivelato che l'intero affresco è stato realizzato in 17 giornate di lavoro. Sono tornate alla piena leggibilità le quattro scene a rilievo in stucco dorato raffiguranti episodi della vita di Santa Teresa e, grazie al recupero delle dorature originarie, splende la fastosa decorazione della sommità dell'arcone dove risaltano gli angeli festanti.

Nel tabernacolo che ospita il gruppo scultoreo sono stati sanati i diffusi fenomeni di solfatazione e distacco degli stucchi e della foglia d'oro. L'intervento ha riguardato anche la vetrata sovrastante il gruppo scultoreo che si trovava in condizioni critiche.

Il lavoro di pulitura e controllo di ogni parte della statua e delle superfici in marmo e stucco sulle pareti che la circondano ha restituito una corretta lettura complessiva, in particolare nei bassorilievi dei componenti la famiglia Cornaro, che osservano l'estasi di Teresa dalle pareti laterali dell'altare, dando anche rilievo ai raffinati prospetti architettonici. Un attento lavoro è stato effettuato su tutti i variegati rivestimenti in marmo che adornano la cappella.

Una delle scoperte di questo restauro riguarda la vetrata colorata posta sulla sommità della statua di Teresa, che filtra i raggi solari provenienti dalla camera della luce, una delle geniali innovazioni di Bernini costruita per illuminare la santa.

L'importanza che il maestro dava alla luce nella realizzazione delle sue opere rende questo filtro un elemento di tutto rilievo. Come riferiscono le fonti del XVII secolo, la vetrata conferiva un tono caldo e dorato ai raggi del sole provenienti dalla camera della luce, per porre in evidenza il fulcro centrale della composizione: la raffigurazione dell'estasi mistica di Teresa di Avila.

L'attuale vetrata era stata realizzata nel 1915 su indicazione di Antonio Muñoz allora Soprintendente del Lazio e degli Abruzzi, in seguito al deterioramento della precedente, senza però lasciare una dettagliata documenta-

zione sulla preesistente.

Durante il restauro sono stati rinvenuti la cornice originale della vetrata e, sul retro del gruppo scultoreo, alcuni frammenti di vetro, che un'analisi chimica ha dimostrato essere antichi e compatibili con una datazione al XVII secolo, e di colori del tutto simili a quelli attuali. La ricerca e il restauro hanno permesso di stabilire la compatibilità cromatica della vetrata del 1915 con quella precedente.

In definitiva il restauro ha ridato leggibilità alla concezione unitaria del programma estetico e simbolico della cappella frutto interamente della concezione di Bernini e unanimemente riconosciuto dalla critica. Un invito a tutti per tornare alla cappella Cornaro ed apprezzarla nella sua totalità.





Sant'Andrea delle Fratte

di Maria Grazia Bernardini

Giulio Rospigliosi, non appena eletto papa con il nome di Clemente IX nel giugno del 1667, affidò a Giovan Lorenzo Bernini il compito di ornare il ponte Sant'Angelo, che si trovava sul percorso seguito dai fedeli che, venendo da nord, si dirigevano verso la Basilica di San Pietro. In effetti il ponte necessitava da tempo di una verifica dei problemi statici delle arcate, sollecitate continuamente dal fluire delle acque che a causa di una curvatura del letto proprio in quel punto diventavano più violente, e di un intervento decorativo che gli conferisse un aspetto sontuoso, e inoltre una sistemazione dell'aspetto urbanistico nelle aree circostanti. Grazie al fervore e alle ambizioni dei papi precedenti e in particolare di Urbano VIII e di Alessandro VII, la Basilica di San Pietro aveva acquisito un nuovo e quasi definitivo assetto decorativo e di conseguenza simbolico: grazie al genio creativo e all'attività infaticabile di Bernini era stato realizzato il *Baldacchino* sulla tomba di San Pietro e le colossali statue di santi nei piloni della crociera; era stato da tempo completato il *Monumento funebre di Urbano VIII* e innalzato un *Monumento alla contessa Matilde di Canossa*; i pilastri della navata centrale erano stati rivestiti di marmi colorati sui quali erano stati inseriti medaglioni con i ritratti dei papi e una serie di puttini così come il pavimento era stato decorato con marmi policromi; era stata inaugurata da poco la mastodontica *Cattedra* nella tribuna. Quando salì al soglio pontificio Clemente IX, fervevano i lavori per la realizzazione della grande piazza di San Pietro delimitata da un ricco colonnato sul quale si innalzava una lunga serie di santi. Il ponte Sant'Angelo avrebbe dunque dovuto ricollegarsi idealmente, in un unico sacro percorso, con la piazza San Pietro e con la Basilica di San Pietro.

Il *Baldacchino*, posto sulla tomba di San Pietro, presentava in alto il globo e una croce, mentre nelle nicchie dei piloni della colossale cupola erano raffigurati i santi con le relative reliquie: in questo modo Bernini aveva inteso raffigurare il dramma della Passione di Cristo e dei santi martiri. Quando Bernini ricevette l'incarico di ornare il ponte del Castello, un tempo mausoleo di Adriano, ideò una teoria di *Angeli con gli strumenti della Passione* in diretto rapporto con San Michele Arcangelo che sveltava sulla cima del Castello.

L'angelo era colto nel momento in cui rinfoderava la spada alludendo, secondo una antica leggenda, alla fine dell'epidemia di peste che aveva colpito Roma, grazie all'intercessione di papa Gregorio Magno, il quale nel 590, appena eletto papa, aveva organizzato una sontuosa processione del popolo romano, formata da ben sette cortei partiti dalle varie zone della città. L'artista conferendo a quel passaggio una valenza sacra e realizzando una spettacolare *Via Crucis*, trasformava il cammino dei fedeli in un percorso di meditazione e di purificazione collegandolo al simbolismo che informa tutta la Basilica Vaticana.

Nella scelta del tema iconografico, può avere avuto una forte influenza la presenza all'inizio del ponte delle statue dei Santi Pietro e Paolo, e le iscrizioni che si trovavano al di sotto dei loro basamenti. Nella piazza antistante il ponte Sant'Angelo venivano eseguite le condanne capitali, davanti alla popolazione, quale monito contro i reati criminali, e i versetti iscritti sulle due basi delle statue ("di qui il castigo per i superbi", "di qui il perdono per gli umili") rappresentavano un ammonimento per i malvagi e l'indicazione per la retta via. Potrebbe aver avuto un peso determinante anche la leggendaria fama dell'aspetto monumentale del ponte







fatto costruite dall'imperatore Adriano tra il 134 e il 139 d.C.: un ponte magnifico, capolavoro di architettura, ornato da una ricca sequenza di statue (forse di divinità) che costituiva un percorso trionfale verso il Mausoleo. Altrettanto importante fu la diffusione del tema degli *Arma Christi*, come attestano i numerosi scritti e le raffigurazioni diffuse in modo particolare tra il Cinque e il Seicento. Nel 1600 Annibale Carracci dipinse la *Pietà*, uno dei suoi massimi capolavori custodito nel Museo di Capodimonte: qui un angioletto, posto accanto alla figura distesa di Cristo e sorretta dalla Vergine Maria, mostra la punta acuminata di una delle spine della corona, per evidenziare la sofferenza degli strumenti della Passione, un episodio che Bernini stesso, insieme al figlio Paolo Valentino, scolpì nel 1665 per la Regina di Francia (*Gesù Bambino che gioca con gli strumenti della Passione*, Parigi, Musée du Louvre). Inoltre diverse chiese di Roma furono ornate in quel periodo con dipinti raffiguranti gli *Angeli con gli strumenti della Passione*: Santa Prassede, Santa Prisca, Santa Maria in Vallicella.

Sono numerosi i documenti archivistici e gli studi preparatori dell'artista giunti fino a noi, che permettono di seguire passo passo le vicende relative alla decorazione del ponte Sant'Angelo. La commissione a Bernini risale all'estate del 1667, dato che già a settembre di quell'anno si data il primo pagamento per i blocchi di marmo; nel corso del 1668 si susseguono altri pagamenti ai collaboratori di Bernini. Un altro documento di particolare importanza dell'Archivio di Stato, le *Effemeridi* di Carlo Cartari, si sofferma sulle opere realizzate dal maestro. Carlo Cartari, protetto di Urbano VIII e prefetto dell'Archivio di Castel Sant'Angelo, durante una visita alla bottega di Bernini, ebbe occasione di vedere tra gennaio e febbraio del 1669 l'artista mentre scolpiva *l'Angelo con la corona di spine* e un suo allievo sbazzava *l'Angelo con il titolo della Croce*. Apprese in quell'occasione che il papa aveva deciso di non porre i due *Angeli* sul ponte, per la straordinaria qualità delle opere, e di inviarle a Pistoia. Clemente IX, infatti, originario della città toscana, aveva dato avvio a varie iniziative volte al rinnovamento della città e della chiesa di Sant'Ignazio e la presenza di due sculture così prestigiose avrebbe dato un segno indelebile. Tuttavia le due sculture non arrivarono mai a Pistoia: il papa morì il 9 dicembre 1669 e Bernini fece in modo da tenere le due statue nella propria bottega mentre si apprestava a realizzare le due seconde versioni, che furono sistemate sul ponte Sant'Angelo. Dei due Angeli non si parlò più e rimasero

in casa dell'artista fino al 1729, quando il nipote Prospero Bernini li donò alla chiesa di Sant'Andrea delle Fratte, loro parrocchia, in quanto casa Bernini era situata nella vicina via della Mercede. Vennero dapprima sistemati nella cappella di San Francesco di Paola e infine tra il 1830 e il 1834 ai lati del presbiterio.

Una serie di disegni e bozzetti testimoniano della lunga fase di elaborazione delle due sculture. I disegni si trovano conservati nel Museum der bildenden Künste di Lipsia e nell'Istituto Superiore della Grafica di Roma; i bozzetti, ben tredici, un numero davvero cospicuo, si trovano presso il Fogg Museum (Harvard Art Museums, Cambridge, Mass.), il Musée du Louvre, Kimbell Art Museum (Forth Worth, Texas), The State Hermitage Museum, il Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. La sequenza dei disegni e bozzetti è stata oggetto di numerosi studi e la critica è ormai concorde nel delineare il percorso creativo dell'artista, dalle prime prove in cui egli studia gli atteggiamenti delle figure e la loro posizione ad "S" fino agli ultimi studi in cui si sofferma maggiormente sui panneggi e sulle espressioni.

La prima idea è documentata dal disegno romano, in cui Bernini studia la posizione delle due figure: partendo dai due angeli che affiancano la sedia bronzea della *Cattedra* della Basilica Vaticana, conclusa poco tempo prima, Bernini schizza i due angeli in posizione speculare, in quanto essi poggiano il peso sui piedi opposti. Così li plasma nella terracotta, e, nei bozzetti che appartengono alla prima fase di elaborazione, *l'Angelo con il titolo della Croce* poggia il peso sul piede sinistro, mentre *l'Angelo con la corona di spine* poggia sul piede destro e spinge la gamba sinistra in avanti. Nei successivi bozzetti egli si concentra sul panneggio che si addensa intorno alla vita e che conferisce un senso di movimento all'insieme. Nei successivi bozzetti del Kimbell Art Museum, che si avvicinano alla soluzione finale, Bernini modifica l'impostazione e ora tutte e due gli Angeli poggiano sullo stesso piede, il sinistro, mostrano con evidenza l'insegna mentre il panneggio si avviluppa intorno al corpo per poi muoversi al soffio del vento. Altri tre bozzetti del Fogg Museum (inv. n. 1937.69; n. 1937.57 e n. 1937.67) costituiscono l'ultima fase di elaborazione delle sculture, dove Bernini si concentra maggiormente sul dinamismo delle figure, accentuando le pieghe del panneggio, la torsione dei corpi e l'espressività dei volti. Questi studi preparatori ci documentano in modo del tutto eccezionale



la complessa ideazione delle straordinarie figure degli Angeli: partendo dalle immagini che aveva realizzato per la *Cattedra di San Pietro*, caratterizzate da un aspetto angelico e da un atteggiamento sinuoso e dolce, Bernini, attraverso varie fasi di studio, arriva a realizzare figure dinamiche, intensamente espressive, drammatiche.

Nella versione definitiva che possiamo ammirare nella chiesa di Sant'Andrea delle Fratte, i due Angeli poggiano sullo stesso piede sinistro ed esibiscono il simbolo della Passione di Cristo; il ricco e sinuoso panneggio che si avviluppa intorno al corpo suscita un senso di dinamismo accentuato dalla presenza delle ampie ali e dalle nuvole su cui poggiano e riflette le espressioni delle due figure. *L'Angelo con la corona di spine* mostra una espressione dolente, volge il volto verso destra e mostra ai fedeli, sulla sinistra, la corona di spine; il panneggio sussulta per le folte pieghe che si susseguono incessantemente, e si fonde con le curve delle nuvole. *L'Angelo con il titolo della Croce* ha un'espressione dolce e intensa, tiene l'insegna verso destra e volge lo sguardo verso sinistra, il panneggio si addensa sulla vita e lasciando la gamba destra scoperta si muove verso sinistra accentuando così il contrapposto della figura.

Le due sculture restarono dunque a casa del maestro e Bernini dovette realizzare, con i suoi collaboratori, due nuove versioni: l'artista scolpì, con l'aiuto di Giulio Cartarè, il suo allievo fidato, *L'Angelo con il titolo della Croce* e affidò a Paolo Naldini il secondo angelo; ora svettano entrambi sul ponte Sant'Angelo. Le due sculture venivano ad affiancare altri otto angeli, realizzati dagli aiuti in base ai disegni e bozzetti forniti dal maestro: *L'Angelo con la colonna* da Antonio Raggi, *L'Angelo con i flagelli* da Lazzaro Morelli, *L'Angelo con la Veronica* da Cosimo Fancelli, *L'Angelo con i chiodi* da Girolamo Lucenti, *L'Angelo con la Croce* da Ercole Ferrata, *L'Angelo con la lancia* da Domenico Guidi, *L'Angelo con la spugna* da Antonio Giorgetti. La sequenza degli angeli che si alternano sulle due sponde inizia con la flagellazione e la colonna a cui Cristo fu legato e i basamenti



sul quale poggiano le statue riportano i versetti TRONVS MEVS IN COLVMNA e IN FLAGELLA PARATVS; il terzo angelo sorregge la corona di spine e sul basamento vi è l'iscrizione IN AERVMNA MEA DVM CONFIGIVR SPINA; il quarto mostra ai passanti il velo della Veronica e a questo allude la scritta relativa RESPICE FACIEM CHRISTI TVI; i due angeli successivi sorreggono gli strumenti relativi alla Crocifissione, i chiodi, le vesti, i dadi e le scritte sottostanti sono ad essi relativi: SUPER VESTEM MEAM MISERVNT SORTEM e ASPICANT AD ME QVEM CONFIXERVNT. Il settimo angelo con la Croce allude al supremo sacrificio di Cristo (CVIVS PRINCIPATVS SVPER HVMERVM EIVS); l'ottavo con il titolo ricorda la regalità di Cristo (REGNAVIT A LIGNO DEVS); il nono e il decimo si riferiscono al momento della morte: POTAVERVNT ME ACETO e VVLNERASTI COR MEVM.

Ci si può chiedere quale sia stata la motivazione che spinse Bernini a scegliere di scolpire personalmente i due Angeli che sostengono uno il titolo della Croce e l'altro la corona di spine. Probabilmente perché, come viene ampiamente illustrato dalla critica, le due insegne sottolineano la regalità di Cristo: la scritta sul cartiglio, INRI, ricorda che Gesù Nazareno era il re dei Giudei, la corona allude ad uno dei simboli dei sovrani. Le due insegne rappresentano la *Maiestas Domini* e simboleggiano l'essenza del crimine che Gesù avrebbe commesso e per il quale fu condannato a morte; sono strettamente legati al tema della Passione di Cristo e alla salvezza dell'umanità. Era questo un tema molto sentito da Bernini, che in quello stesso momento, nel 1669, schizzò un disegno raffigurante il *Sangue di Cristo*, che ricorda una visione di Santa Maria Maddalena dei Pazzi avvenuta nel 1385: Cristo Crocifisso versa il suo sangue raccolto dalla Vergine in soccorso dell'umanità. Così il passaggio sul ponte Sant'Angelo diventava la partecipazione alla Passione e nello stesso tempo al trionfo di Cristo sulla morte.









una *sacra rappresentazione* attraverso il “ben composto”: il *Gesamtkunstwerk*. All'interno la struttura dell'ordine delle lesene, realizzate in marmo rosso di Cottanello, non scorre lungo tutta la sagoma ellittica ma si spezza in corrispondenza della facciata creando una frattura dinamica, accentuata dalla luce del finestrone sovrastante e dalla disposizione asimmetrica degli angeli che sostengono la targa dedicatoria voluta dal principe Pamphili. Attraverso l'intervento studiaticissimo della scultura e della pittura Bernini rievoca al centro del campo visivo di chi entra nella chiesa, un evento toccante e drammatico che si svolge nel “tempo sacro”: la crocifissione dell'apostolo Andrea sulla croce decussata, con le due sbarre disposte in diagonale. Il salone ovale, coperto da un intreccio di membrature dorate unite da un cassettonato a nido d'ape, si apre nel fondo con una cappella inquadrata da due colonne che funge da palcoscenico teatrale. L'apostolo vi appare nel dipinto del Borgognone eseguito sotto il puntiglioso controllo berniniano, in un momento cruciale del martirio, quando - rivolto alla visione divina (dipinta dallo stesso pittore sulla volta del lanternino) - il soldato romano che doveva ucciderlo, si arresta impietrito di fronte all'evento soprannaturale. Il dipinto, inserito in una cornice marmorea spicca per contrasto in virtù dello sfondo su cui campeggia, realizzato in mosaico che evoca, nel suo trascolorare atmosferico, l'azzurro del cielo. L'immagine del quadro e quella del lanternino che rappresenta

Dio Padre, sono contornate da una gloria angelica dorata simile a quella della Cattedra di San Pietro. In questo modo tra il visibile e l'invisibile, che si insinua nel visibile, si forma un continuo sorprendente scambio figurativo. La figura pittorica del Santo la ritroviamo poi, dopo il martirio in ascesa verso il cielo nel timpano che sovrasta l'edicola colonnata, dove la cornice si ritrae dolcemente per accoglierlo. Ma lo spettacolo non è ancora finito. Ecco che l'invisibile si fa strada e appare anche nel lanternino che sorge al centro della chiesa pensato come un tempietto dedicato allo Spirito Santo. Il rapporto tra questo elemento tutto dorato e la volta della chiesa denuncia una discontinuità che ancora una volta fa appello al soprannaturale, una stretta fessura inserita tra due cornici ellittiche dorate è riempita in modo volutamente disordinato da figure di cherubini che sembrano sostenere o almeno circondare il tempio dello Spirito Santo. Non tutti i cherubini sono ancora arrivati però a svolgere il loro compito. Alcuni, in ritardo, sono rappresentati mentre scendono dall'empireo, ancora illuminati da una luce dorata, mentre quelli già al loro posto, scesi dall'Empireo sono candidi. Così viene evidenziato il carattere istantaneo dell'evento colto nel suo divenire ma interrotto per un istante per dare all'osservatore il brivido di una presenza reale quanto passeggera e fuggevole. Proprio come avviene a teatro. Tutta la cupola ellittica attraversata dalle dieci nervature non si presenta come un blocco unitario ma sotto forma di una volta a ombrello composta da dieci unghie che sollevano verso l'alto nella parte più alta ed è plasticamente arricchita dalla schiera di figure che affiancano le finestre collocate all'imposta della volta. Bernini si serve qui del modello delle volte a “a creste e vele”. Ma la sua ricerca non mira a un regolare sistema geometrico, ma a un insieme di superfici raccordate che ospitano una decorazione di prorompente plasticità. Le figure di stucco candido sopra otto delle dieci finestre rappresentano dei pescatori, associate alle conchiglie e alle reti dorate allacciate a dei curiosi delfini dalle code svolazzanti. Evidente il riferimento ai primi Apostoli scelti da Cristo secondo la tradizione

Sant'Andrea al Quirinale

di Paolo Portoghesi

Lungo la strada che Michelangelo suggerì di costruire dal Quirinale a Porta Pia, a poca distanza l'una dall'altra, due chiese testimoniano le due anime, profondamente diverse del barocco: San Carlino è una piccola chiesa costruita nel 1640 da Francesco Borromini mentre Sant'Andrea al Quirinale, la chiesa del Noviziato dei Gesuiti è opera di Giovan Lorenzo Bernini, che negli ultimi anni della sua vita, la visitava spesso: “Figlio - (avrebbe dichiarato l'artista rivolgendosi al suo rampollo Domenico) - di questa opera di architettura io sento qualche compiacenza, nel fondo del mio cuore e spesso per sollievo delle mie fatiche, io qui mi porto a consolarmi del mio lavoro”. Nel 1649, il cardinale Ceva aveva proposto ai Gesuiti di dare l'incarico per la nuova chiesa a Borromini, ma nove

anni dopo Alessandro VII decise di attribuirlo a Bernini, suo artista prediletto, proponendo al principe Camillo Pamphili di finanziarne la costruzione. Bernini inizia il suo iter progettuale proponendo una pianta pentagonale ripresa dal trattato del Serlio, ma poi, per diminuirne l'ingombro, sceglie la pianta ovale disponendo l'asse maggiore parallelo alla strada. Il Papa infatti non voleva che il nuovo volume edilizio limitasse la vista dalle finestre della Manica Lunga che lo stesso Bernini stava realizzando nella residenza del Quirinale. Questa impostazione era d'altronde congeniale alla sensibilità dell'architetto che considerava importante l'espansione laterale dello spazio prospettico.

Rispetto alle coeve esperienze dell'Ariccia e Castel Gandolfo di ispirazione cinquecentesca, questa volta Bernini si riallaccia alla sua esperienza della cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria, cercando di coinvolgere l'osservatore in



evangelica tra i pescatori del lago di Tiberiade in Galilea. Le due finestre più vicine all'ingresso sono adorne invece da cherubini che giocano con i festoni, uno dei quali ne fa uso come altalena.

Non meno significativa della maturità raggiunta ormai da Bernini anche nel campo dell'architettura è la semplice facciata della chiesa. Un ordine gigante di lesene corinzie che si articolano ai margini con un elegante virtuosistico giunto angolare che si ripete nei capitelli corinzi.

Nel volume verticale della facciata si innestano tre elementi distinti: il tamburo della cupola, quello più ampio della chiesa ritmato dai contrafforti e quello delle due ali concave che realizzano una specie di sagrato collegandosi con l'allineamento stradale.

Queste ali, purtroppo accorciate drasticamente nell'ottocento, quando il Quirinale divenne la Reggia dei Savoia, forniscono oggi solo un ricordo approssimativo del valore che questo spazio introduttivo aveva nei confronti dell'edificio.

Al centro dell'edicola l'elemento che fa da protagonista è il protiro che sporgendo accoglie ed invita ad entrare. Rivolgendolo lo sguardo alla volticella del protiro si scorge chiaramente, sopra la porta d'ingresso, una grande conchiglia della specie *pecten* scolpita in travertino che, oltre al ruolo iconologico come richiamo marino alla chiesa dedicata a un "pescatore d'anime", svolge altri due diversi ruoli.

Da una parte si presenta, nella forma cernierata delle due valve come un equivalente plastico del rapporto tra facciata e protiro e tra il protiro e il finestrone circolare che lo sovrasta, dall'altro, ospitando nella valva inferiore il monogramma di Cristo.

Secondo Marcello Fagiolo, grande specialista di iconologia, il monogramma di Cristo, insegna dei Gesuiti, collocato sopra la porta deve collegarsi alle altre due immagini dominanti della chiesa: quella di Dio Padre nel lanternino sopra l'altare maggiore e quella dello Spirito Santo nel soffitto della lanterna centrale. In

questo modo anche il simbolismo





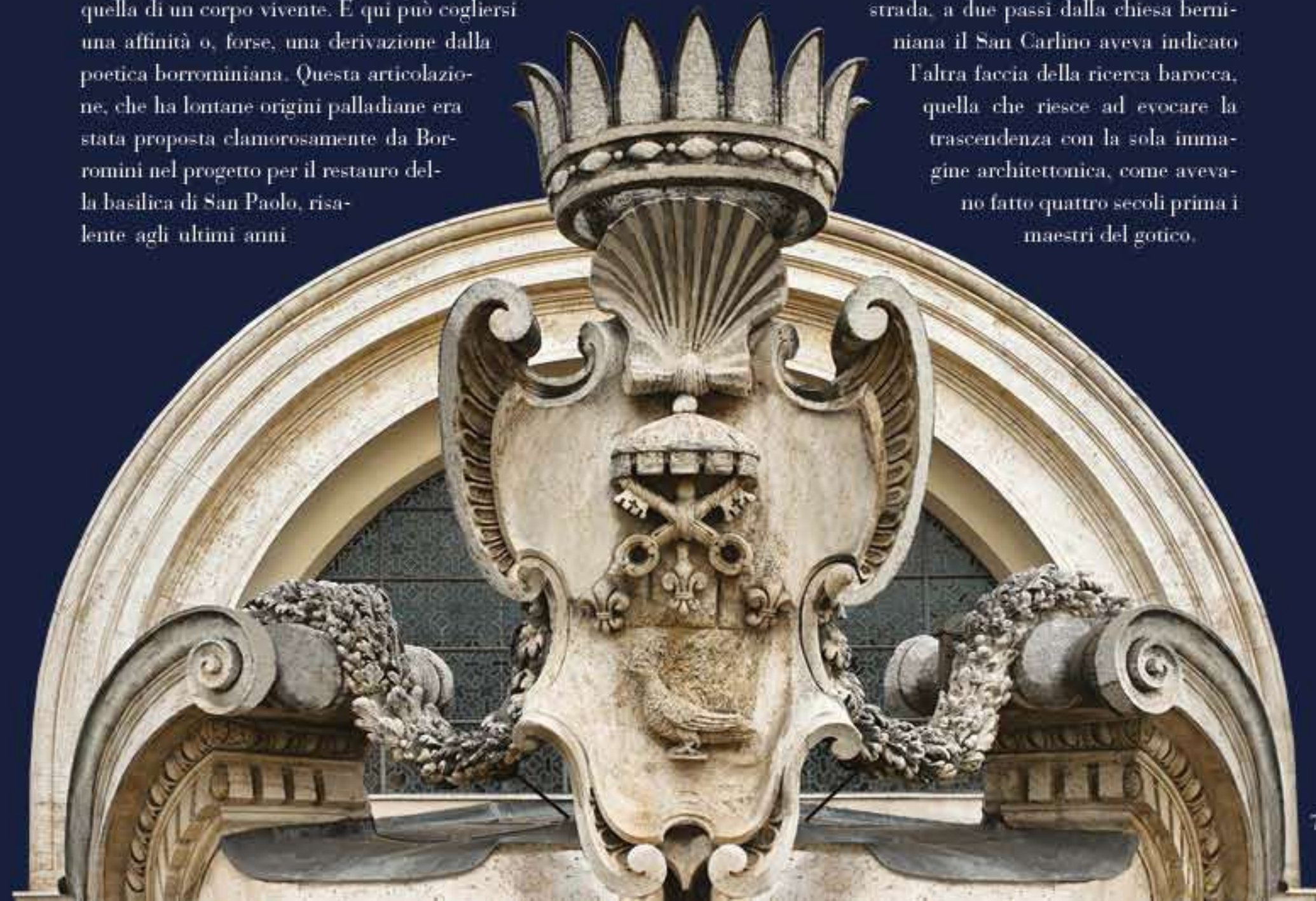


trinitario si realizzerebbe compiutamente nella chiesa in una progressione che si svolge lungo la direttrice dell'asse di simmetria. A conferma di questa suggestiva ipotesi si potrebbe ricordare l'affermazione di Gesù nel Vangelo: "Io sono la porta; se uno entra attraverso di me sarà salvo; entrerà e uscirà e troverà pascolo." Nelle ali che affiancano la facciata e la raccordano con lo spazio stradale Bernini applica il principio utilizzato nella cappella di Propaganda Fide, in Palazzo Chigi ai Santi Apostoli, e nella piazza San Pietro. Come un corpo si prolunga nelle braccia che si distinguono dal resto per flessibilità e leggerezza così il corpo architettonico può estendersi e mimare il gesto dell'abbraccio; così l'architettura rivela una sensibilità paragonabile a quella di un corpo vivente. E qui può cogliersi una affinità o, forse, una derivazione dalla poetica borrominiana. Questa articolazione, che ha lontane origini palladiane era stata proposta clamorosamente da Borromini nel progetto per il restauro della basilica di San Paolo, risalente agli ultimi anni

del pontificato di Innocenzo X, un progetto che Bernini certamente conosceva e avrebbe ispirato anche il primo progetto per il Palazzo del Louvre.

In Sant'Andrea al Quirinale Bernini utilizzando le potenzialità delle arti visive, scultura e pittura riesce a "rappresentare" la realtà trascendente degli eventi religiosi e utilizza l'architettura per stabilire una mediazione tra spazio sacro rappresentato e spazio della vita, tra tempo sacro, eterno e ripetibile all'infinito e tempo vissuto, fuggevole e irripetibile.

Si apre in questo modo una fertile stagione dell'arte europea che avrà nel Caulli e in Padre Pozzo i suoi continuatori fino a Tiepolo. Sulla stessa strada, a due passi dalla chiesa berniniana il San Carlino aveva indicato l'altra faccia della ricerca barocca, quella che riesce ad evocare la trascendenza con la sola immagine architettonica, come avevano fatto quattro secoli prima i maestri del gotico.







Santa Maria del Popolo

di Maria Grazia Bernardini

Nei primi anni del Cinquecento il famoso e ricchissimo banchiere senese Agostino Chigi commissionò a Raffaello la realizzazione della propria cappella di famiglia nella chiesa di Santa Maria del Popolo, una delle chiese più importanti di Roma, situata a ridosso della Porta Flaminia. La cappella era uno scrigno d'arte, arricchita con opere di altri grandi artisti: la pala d'altare raffigurante la *Natività di Maria* di Sebastiano del Piombo, i dipinti nei pennacchi di Francesco Salviati, le statue di *Giona ed Elia* del Lorenzetto e di Raffaello da Montelupo eseguite su disegno di Raffaello stesso. Eppure nel tempo la chiesa aveva assunto un aspetto trasandato, la stessa cappella Chigi si trovava in pessime condizioni e l'aspetto solenne e armonioso che gli aveva conferito Raffaello era deturpato da un monumento funebre di Antonio Pallavicino.

Quasi un secolo e mezzo dopo il cardinale Fabio Chigi, discendente di Agostino e futuro papa Alessandro VII, ottenne il titolo della chiesa di Santa Maria del Popolo, avviò una campagna di restauri che mirava al ripristino della propria cappella ed a un rinnovamento dell'interno della chiesa, rivolgendosi all'artista più famoso di quel momento, Giovan Lorenzo Bernini. In realtà, grazie ad un passo del famoso *Diario* del papa, sappiamo che Alessandro VII aveva in animo di affidare le due statue, che avrebbero dovuto ornare le nicchie ai lati dell'altare, una a Bernini e l'altra ad Algardi, quasi volesse mettere in gara i due massimi rappresentanti della scultura di quel momento. Sfortunatamente Algardi morì, nel 1654, e l'intera commissione restò a Bernini.

Bernini dapprima si dedicò alla cappella e riprendendo il progetto originario di Raffaello, rimosse il monumento del Pallavicino e completò le tombe a forma di piramide di Agostino e Sigismondo Chigi sulle pareti laterali e le adornò con due medaglioni raffiguranti i profili dei due antenati. Rimane ancora incerto l'autore dei due medaglioni: attribuiti prima ad Antonio Raggi e poi a Bernini, sono ora riferiti in modo generico alla bottega berniniana. Bernini fece eseguire anche lo stemma che si trova in alto nell'arco di entrata, la balaustra e il pavimento con l'iscrizione *MORS AD CAELOS*, che allude al passaggio tra la vita e la morte. Mancavano inoltre due statue per completare il ciclo iniziato da Lorenzetto e da Raffaello da Montelupo, che avevano scolpito nel 1520 circa

le figure di due profeti, *Giona che esce dalla balena* e *Apparizione dell'angelo ad Elia*, poste nelle due nicchie della parete d'ingresso alla cappella. Lo testimonia un bellissimo disegno conservato presso lo *Smith College Museum of Art* di Northampton, Mass. che rappresenta una veduta della cappella Chigi, dove le nicchie accanto all'altare sono vuote, perché appunto le due statue rinascimentali occupavano gli spazi della parete d'ingresso non visibile nel disegno. In considerazione del prestigio e della qualità artistica del piccolo ambiente, Bernini realizzò personalmente le statue, *Daniele e il leone* e *Abacuc e l'angelo*, che completò tra il 1657 e il 1658, anche se il posizionamento delle sculture fu definito solo nel 1661. Il ritardo con

cui concluse i lavori della cappella e che irritò non poco il pontefice, era però dovuto ai numerosi e imponenti

impegni che lo stesso Alessandro VII aveva affidato a Bernini, tra i quali la straordinaria e colossale *Cattedra* da porsi nella tribuna della Basilica di San Pietro.

La scelta dei due profeti, Daniele e Abacuc, da affiancare agli altri due, Giona ed Elia, fu opera di papa Alessandro VII su suggerimento del suo bibliotecario Luca Holstenio, al fine di conferire al ciclo delle quattro sculture, che raffigurano episodi di salvezza,





il significato simbolico della Redenzione e della Resurrezione dei morti. Le storie di Daniele e di Abacuc si intrecciano in un famoso episodio narrato nella Bibbia dei Settanta (la Bibbia in lingua greca). Secondo il racconto, Abacuc, che stava preparando del cibo per i mietitori, fu preso per i capelli da un angelo e trasportato in Babilonia, sull'orlo di una fossa dei leoni dove si trovava Daniele, affinché gli portasse il cibo. Di conseguenza Bernini raffigurò Abacuc seduto, con una gamba accavallata spinta all'infuori ad invadere lo spazio della cappella, con accanto una cesta ricolma di viveri, mentre un dolcissimo angelo gli afferra una ciocca di capelli e gli indica la strada da percorrere e, simbolicamente e visivamente, punta il dito verso la figura di Daniele, che si trova nella nicchia opposta. Qui Daniele è ripreso mentre, inginocchiato e con le mani giunte e rivolte verso l'alto, prega con grande fervore il Signore affinché renda mansuete le belve, e la testa di un leone affiora dietro le gambe.

Per evidenziare l'ideale dialogo tra i due personaggi, Bernini modificò la collocazione delle sculture rinascimentali: spostò *Giona* sulla parete dell'altare e al suo posto collocò *Daniele*. In questo modo le sculture berniniane si trovarono in posizione diagonale e il loro legame storico, la loro esuberanza formale, la loro intensità espressiva introdussero in quell'ambiente misurato e armonioso un nota di dinamismo e un aspetto scenografico prettamente barocchi.

Il Museum der bildenden Künste di Lipsia e i Musei Vaticani conservano vari disegni e bozzetti preparatori, che documentano l'iter creativo di Bernini. In particolare sono molto esplicativi gli studi per la scultura di Daniele: se in un primo momento Bernini si sofferma sul torso della statua e si ispira alla potente figura del *Laocoonte* e al *Torso del Belvedere*, in un secondo momento studia maggiormente la torsione del corpo per render più intenso ed espressivo l'ardore con cui il profeta si rivolge a Dio. In effetti fu proprio in quegli anni che il grande scultore iniziò a modificare il suo linguaggio. Se nelle opere giovanili, nei famosi gruppi scultorei della Galleria Borghese e nei ritratti, Bernini aveva seguito modi stilistici potenti, vitali, naturalistici, nel corso degli anni si diresse verso un fare più espressivo e drammatico che vedrà gli esiti ultimi nel *Ritratto di Gabriele da Fonseca* e nella statua della *Beata Ludovica Albertoni*, finalizzato a rappresentare i sentimenti più intimi e spirituali dei personaggi piuttosto che la loro rassomiglianza. Bernini completò la cappella con tutti gli arredi: la lampada

che scende dall'alto e raffigura tre puttini intrecciati tra di loro che sostengono la corona stellata. La corona adornata di stelle simboleggia la Vergine Maria ma è anche un chiaro riferimento alla figura araldica della famiglia Chigi: i candelabri, carteglorie, torchiere, di cui un disegno è conservato presso la Royal Collection di Windsor Castle.

Ancora immerso nel cantiere della cappella Chigi, Bernini avviò i lavori per rinnovare l'interno della chiesa: ingrandì le finestre consentendo che una luce più intensa illuminasse l'ambiente, eliminò numerose lapidi che si affastellavano sulle pareti creando una immagine confusa, e ideò un apparato decorativo che pur rispettando le linee austere e essenziali della struttura rinascimentale, conferì al vasto ambiente una nuova leggerezza. In questo caso, a differenza della cappella Chigi, l'artista si limitò alla progettazione e affidò la realizzazione delle varie sculture ai suoi numerosi collaboratori: Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Giuseppe Peroni, Giovan Francesco de' Rossi, Paolo Naldini, Lazzaro Morelli, Giovanni Antonio Mari, Arrigo Giardè. A parte Ercole Ferrata, il cui linguaggio artistico risentiva soprattutto dell'arte di Alessandro Algardi, gli altri scultori che parteciparono all'impresa erano tutti fedeli aiuti del maestro e che ritroviamo in molte altre opere colossali di Bernini. La vicinanza e l'assidua collaborazione con Bernini fece sì che nonostante la presenza di numerosi artisti, che avevano ognuno le proprie caratteristiche stilistiche, l'insieme appaia omogeneo e conferisca all'interno un senso vitalistico del tutto nuovo.

Nella navata centrale Bernini elaborò un cornicione che corre lungo gli arconi delle pareti, al di sopra del quale siedono otto coppie di figure di *Sante Vergini*; sulla parete d'entrata una coppia di figure allegoriche simboleggianti la *Fama* sostengono il rosone centrale, sull'arcone che introduce alla crociera si distendono due figure simboleggianti la *Vittoria* che affiancano il grande stemma Chigi.

In una prima fase l'artista aveva previsto figure di angeli, che poi modificò con le immagini di sante che si susseguono in dolci atteggiamenti: Santa Caterina da Siena e Santa Teresa, Sant'Agnese e Santa Martina, Santa Prassede e Santa Pudenziana, Santa Cecilia e Sant'Orsola, Santa Tecla e Santa Apollonia, Santa Chiara e Santa Scolastica, Santa Cecilia e Sant'Orsola, Santa Tecla e Santa Apollonia, Santa Barbara e Santa Caterina d'Alessandria, Santa Dorotea e Sant'Agata. Di grande bellezza sono le due figure della *Fama*, avvolte da ricchi panneggi, scolpite da Ercole Ferrata; sono invece languidamente adagiate sul cornicione le due *Vittorie* di Antonio Raggi.

Nel transetto, Bernini accentuò l'aspetto scenografico dell'apparato decorativo. Sugli altari, sia a destra che a sinistra, ideò due figure di angeli di grandi dimensioni che sorreggono la





pala d'altare. Fu una soluzione che divenne un esempio per tanti altri altari, come attesta l'altare destro della chiesa di San Callisto, che ripropone in modo quasi identico la soluzione prospettata in Santa Maria del Popolo, benchè eseguita da un artista mediocre. Gli angeli, alti 180 centimetri, sorreggono la cornice in marmo entro la quale è posto il dipinto e, avvolti da ampi e morbidi panneggi che sembrano muoversi all'arrivo di folate di vento, impreziositi da grandi ali, dal volto dolce e gentile, sembrano interloquire con i fedeli a cui mostrano i due dipinti con le storie della Vergine, a destra la *Visitazione* di Giovanni Maria Morandi, a sinistra la *Sacra Famiglia con Angeli e strumenti della Passione* di Bernardino Mei. Furono scolpiti da quattro grandi artisti. Ercole Ferrata, uno dei massimi esponenti del barocco romano, scolpì l'angelo sinistro nel transetto destro; l'artista, giunto a Roma nel 1647, iniziò la sua formazione artistica sotto Alessandro Algardi e, pur avvicinandosi successivamente a Bernini e accogliendo il suo linguaggio più esuberante ed espressivo, mantenne uno stile più classicheggiante. Il suo *Angelo*, a fronte dell'altro *Angelo* scolpito da Arrigo Giardè, stretto allievo di Bernini, mantiene infatti un atteggiamento misurato ed è caratterizzato da modi eleganti e dolci, che tendono al lezioso nella resa dei capelli e nell'espressione del volto. Giovanni Antonio Mari e Antonio Raggi scolpirono gli *Angeli* dell'altare del transetto sinistro. Se la scultura di Giovanni Antonio Mari si discosta dai modelli berniniani per un modellato più pacato, Raggi rivela il forte influsso del maestro non solo nella posa dell'angelo con la gamba sinistra scoperta e spinta in avanti ma soprattutto nella ricco e mosso panneggio.

Di grande impatto teatrale e ricche di allusioni simboliche sono le due cantorie di organo disegnate da Giovan Lorenzo Bernini e eseguite da Antonio Raggi, che qui annovera uno dei suoi capolavori, tra il 1656 e il 1657. Nella zona destra del transetto vi era un organo antico e Alessandro VII incaricò Bernini di realizzarne uno nuovo anche nella zona sinistra. Presso la Biblioteca Apostolica Vaticana sono conservati due disegni, uno sicuramente autografo del maestro, l'altro di bottega, che attestano l'idea originale di Bernini: al di sotto della cantoria, quasi dovessero sostenerla, due angeli in volo, con ricchi e svolazzanti panneggi, sostengono il grande stemma Chigi; la cantoria è delimitata da una balaustra mistilinea che contribuisce a creare un effetto dinamico e mosso, adornata negli angoli dalle stelle; dalla cantoria si inerpica verso l'alto l'albero della quercia i cui rami si intrecciano con le canne dell'organo. L'originale creazione di Bernini rifletteva quell'amore per la natura, quel fascino per la potenza e la grandezza del creato che vediamo riflesso in tante altre opere dell'artista, nella *Fontana dei Fiumi* costituita da un masso roccioso

circondato da piante, animali e dall'acqua, nella facciata del Palazzo Montecitorio, che riproporrà nel progetto per la facciata del palazzo del Louvre, nella base della statua della *Verità*, solo per fare qualche esempio.

È evidente l'omaggio ad Alessandro VII: la quercia e le stelle, che formano l'opera, sono le figure araldiche della sua casata e poiché i rami della quercia si innalzano verso l'alto, Bernini simboleggia la musica che rapisce gli animi e li trasporta verso il paradiso, così come la figura di Alessandro VII si innalza verso il cielo, al di sopra degli uomini.

Bernini affidò l'esecuzione dell'opera ad Antonio Raggi, uno dei suoi più attivi collaboratori. Considerato dal maestro un "giovane talentuoso", Raggi partecipò a numerosissimi cantieri berniniani e ricevette dal maestro incarichi prestigiosi, come la realizzazione delle fontane per il Palazzo Ducale di Sassuolo richieste dal duca Francesco I d'Este e il gruppo scultoreo raffigurante la *Vergine con il Bambino* per la chiesa St. Joseph des Carmes di Parigi. Anche in Santa Maria del Popolo Bernini gli riservò una parte consistente: Raggi scolpì ben quattro figure in stucco nella navata e le due *Vittorie* sull'arcone della crociera, uno degli *Angeli* dell'altare sinistro del transetto e la maestosa cantoria dell'organo. A completamento dell'opera, Antonio Chicari, un bravissimo intagliatore, realizzò i racemi di quercia che avvolgono le canne dell'organo, Marco Antonio Inverni eseguì la doratura, e Giuseppe Testa fu l'organaro che realizzò lo strumento.







San Francesco a Ripa Grande

di Maria Grazia Bernardini

Ludovica Albertoni, venerata figura di mistica, era nata a Roma nel 1474 e faceva parte della nobile famiglia degli Albertoni. Sposò giovanissima Giacomo della Cetera; rimasta vedova a 32 anni, entrò nel Terz'Ordine di San Francesco, scegliendo una vita di povertà e carità. Donò tutti i suoi averi ai poveri e si impegnò particolarmente ad aiutare giovani donne perdute indirizzandole sulla buona strada. Alla sua morte fu sepolta nella cappella di Sant'Anna nella chiesa di San Francesco a Ripa Grande e fu immediatamente venerata dal suo popolo non solo per la sua bontà e amorevolezza ma anche per la sua vita di dedizione e di preghiera, durante le quali a volte entrava in estasi.

Nel 1669 i suoi discendenti promossero la causa di beatificazione approfittando di una situazione favorevole. Infatti in quell'anno il cardinale Emilio Altieri, per non estinguere la propria famiglia, adottò Caspare Albertoni, marito della nipote Laura Caterina; così Caspare Albertoni e altri esponenti della famiglia, Angelo Albertoni e il cardinale Paluzzo Paluzzi degli Albertoni, presero il nome Altieri. Nel 1670 il cardinale Altieri fu nominato papa con il nome di Clemente X, l'adozione venne ufficializzata e il cardinale Paluzzo Paluzzi degli Albertoni Altieri assunse il ruolo di cardinal-nepote e, grazie al grande potere acquisito, accelerò la causa di beatificazione per



la propria antenata, che si concluse il 28 gennaio 1671. Grazie ad un lascito disposto da Baldassare Paluzzi degli Albertoni tempo prima, la famiglia della mistica poté procedere al rinnovo della cappella di Sant'Anna e alla commissione di una statua a Giovan Lorenzo Bernini. Vennero avviate anche altre iniziative volte ad onorare la figura di Ludovica, furono pubblicati nel 1673 la biografia della beata da fra' Giovanni Paolo e un testo celebrativo *I voli d'amore, panegirico per la b. Ludovica Albertoni Paluzzi Altieri del terz'Ordine di S. Francesco a la presenza dell'Em.mo e Rev.mo Principe Paluzzo Cardi-*

nal Altieri, a cura di Bernardino Santini. Bernini ricevette l'incarico alla fine del 1673 e iniziò a lavorare alla scultura nel febbraio 1674, completandola nell'agosto successivo. La statua fu posta nella cappella subito dopo, nel frattempo Bernini aveva modificato il vano del sacello. L'artista arretrò il muro di fondo per aprire due finestre laterali e inondare il vano di luce; creò all'entrata due pareti molto inclinate, in cui sono raffigurate ad affresco *Santa Chiara* e la *Beata Ludovica*, che fanno da quinta e fanno convergere lo sguardo sulla statua della santa, posta sulla mensa d'altare, il cui candore risalta nell'insieme cromatico, il fondo oro delle pareti, la viva cromia della pala d'altare, il tenue beige dell'alabastro. A Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio fu commissionata la pala



d'altare raffigurante la *Vergine con il Bambino e Sant'Anna* mentre altri aiuti eseguirono la decorazione in stucco dorato delle pareti. Qualche anno dopo venne completata l'opera sostituendo il drappo in legno che ornava il letto della beata con uno in alabastro.

I primi anni settanta furono un momento di grande affanno per Giovan Lorenzo Bernini per una serie di avvenimenti avversi: nel 1673 aveva perso la moglie che gli aveva dato ben undici figli; poco prima era stato pubblicato un libello che dileggiava una sua opera grandiosa, il *Monumento equestre dell'imperatore Costantino*, collocato nell'atrio della Basilica di San Pietro. Inoltre il fratello Luigi si era macchiato di un episodio di terribile ferocia: proprio sotto il *Monumento di Costantino* aveva abusato di un ragazzo procurandogli varie fratture e per questo era fuggito a Napoli. E' verosimile che Bernini, per ottenere dal pontefice la grazia per il fratello, affinché potesse tornare a Roma e recuperare i beni confiscati, abbia eseguito la statua gratuitamente, come riporta un *Avviso* del 17 febbraio 1674 (riportato in Martinelli (1959) 1994, p. 252). Di fatto, non sono stati rinvenuti mandati di pagamento e il cardinal nepote Altieri, per un evidente scambio di favori, concesse al figlio primogenito dell'artista, monsignore Pier Filippo Bernini, la carica di segretario della Congregazione delle acque, e al fratello Luigi di rientrare a Roma in occasione del Giubileo del 1675. Bernini eseguì per Clemente X anche un busto di grandi dimensioni, ora conservato presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, mentre in origine era situato all'interno di una nicchia al di sopra della biblioteca di Palazzo Altieri; raffigura il pontefice a mezzo busto in atto di benedire, riprendendo una tipologia che aveva realizzato molti anni prima, con il *Ritratto di Roberto Bellarmine*, nel 1624, per la chiesa del Gesù. Il confronto tra i due busti fa emergere il lungo percorso seguito da Bernini dai lavori giovanili a quelli della sua tarda età, sviluppando un linguaggio artistico caratterizzato all'inizio dall'attenzione ai dati naturalistici, dalla resa accurata dei tratti fisionomici e da una incredibile capacità di introspezione psicologica, e alla fine contrassegnato da una esuberanza plastica e una più evidente riflessione sui sentimenti e sul travaglio interiore del personaggio. Sotto papa Altieri Bernini portò a compimento uno dei suoi grandi capolavori, l'*Altare del SS. Sacramento* nella Basilica Vaticana (1672-1674). L'*Altare del SS. Sacramento*

è un'opera preziosa per la rarità dei materiali, per l'intensità dei significati simbolici, per la forza dell'impatto scenico. Il progetto di realizzare un ciborio dedicato al Santissimo Sacramento risaliva a molti anni prima, aveva avuto da Alessandro VII un avvio concreto, ma si completò solo sotto il papato di Clemente X come attesta la presenza degli stemmi Altieri sulla mensa d'altare e delle stelle, figura araldica degli Altieri, sopra la cupola del tempietto.

Dopo la grande straordinaria prova della cappella Cornaro, in cui Bernini, nei lontani anni 1647-1652, aveva rappresentato il momento della transverberazione di Santa Teresa di Avila, con accanto l'Angelo che tiene in mano la freccia, l'artista tornava a dare corpo ad uno dei sentimenti più intimi e ineffabili, la visione mistica. Raffigura la santa in preda ad un fervore estatico che le inarca il corpo, adagiata su un letto impreziosito da un cuscino ornato da un ricco ricamo; la beata, avvolta in un folto panneggio, scosso da pieghe profonde e agitate, porta le mani al petto per contenere un sussulto, spinge la testa indietro e tende il collo, ha gli occhi e la bocca socchiusi; la sua espressione è dolce e trasmette i suoi intimi sentimenti, tra la felicità dell'incontro con Dio e il dolore della visione estatica. Al di sotto, un ricco drappo, che ricorda quello del *Monumento funebre di Alessandro VII*, rende sontuosa l'immagine della Beata Ludovica Albertoni. Il letto è posto sull'altare in obliquo così da permettere al fedele di ammirare il suo corpo. Angioletti in stucco bianco a tutto tondo, insieme alla decorazione della cappella, contribuiscono a creare la rappresentazione di uno spazio mistico. Nelle pareti dorate troviamo raffigurati la rosa, simbolo della Vergine, il cuore che arde d'amore, un ramo di melograni; Bernini dunque qui accentua l'aspetto mistico e concentra la rappresentazione sul sentimento intenso della beata, sul forte anelito verso Dio, sull'aspettativa della morte. Le mani che si stringono al petto ricordano la posizione del ritratto di Gabriele da Fonseca, eseguito da Bernini pochi anni prima per la cappella da Fonseca in San Lorenzo in Lucina, ma se nel busto Fonseca Bernini ha inteso raffigurare l'intensità della preghiera e il sentimento devozionale del personaggio, qui l'artista ha espresso la profonda, coinvolgente e sconvolgente esperienza della visione mistica. L'ardore dell'*Amor Dei* viene simbolizzato dal cuore infiammato che ritroviamo in più punti nella cappella. Il motivo delle fiamme era già stato utilizzato da Bernini sia nella cappella Cornaro sia



sulla base del *Tabernacolo* della chiesa collegiata di Ariccia: il tabernacolo custodisce l'ostia santa, grazie alla quale il fedele entra in contatto con Dio, e le fiamme che partono dal cuore alludono al sentimento bruciante e ardente che il fedele prova a quel contatto. I vari elementi della cappella, la forma architettonica del sacello, il dipinto sull'altare, la statua in marmo e il grande drappo in alabastro, la decorazione a stucco, si intrecciano a vicenda per illustrare il significato simbolico della cappella: l'amore divino che infiamma il cuore. La corrispondenza tra il dipinto del Caulli, la scultura di Bernini e le parti in stucco viene sottolineata da tutta la critica. In particolare viene sottolineata la corrispondenza tra l'atteggiamento di Sant'Anna che riceve il Bambino dalla Vergine e l'atteggiamento della Beata Ludovica Albertoni che riceve Dio (Careri 1999, pp. 73-121). L'opera, nel suo insieme, appare riflettere la temperie culturale di quegli anni, in cui era tornata in auge la dottrina del quietismo, diffusa ad opera di Miguel de Molinos. Il quietismo propugnava il fiducioso abbandono in Dio, indicava come perfezione cristiana il raggiungimento di uno stato di quiete attraverso la preghiera, la pura contemplazione di Dio, togliendo valore alle opere. Inoltre nel 1669 era stata canonizzata una grande figura di mistica, Santa Maria Maddalena de' Pazzi, che vissuta nella seconda metà del Cinquecento, aveva scritto testi fondamentali sul valore salvifico del Sangue di Cristo, e nel 1675 era stato beatificato san Giovanni della Croce, altra figura eccelsa di mistico, seguace di Santa Teresa di Avila. Altrettanto fondamentali furono i suoi scritti dal forte impatto emotivo, come la *Notte oscura dell'anima*, *Cantico spirituale* e *Salita al Monte Carmelo*.

La drammaticità emotiva della beata la differenzia dalla Santa Teresa di Avila della cappella Cornaro: mentre Santa Teresa è ripresa in uno stato di completo e dolce abbandono e di rapimento estatico, la Beata Ludovica è colta in un momento di fremito, di sussulto, di amore ardente così che parte della critica ritiene che la santa sia stata raffigurata nel momento della morte. D'altronde il figlio, Domenico Bernini, nell'autografia del padre scriveva: "Fecela egli in atto di morte...".

Il problema della morte era uno dei temi cari alla cultura e alla spiritualità barocca, collegato al motivo della *Vanitas* e della fugacità della vita, soggetto di tante opere d'arte del Seicento. Lo stesso Bernini era molto interessato alle meditazioni sul fine vita, probabilmente, almeno in parte, per le frequentazioni di

papa Alessandro VII che teneva una bara sotto il proprio letto e un teschio nel proprio studio. Le meditazioni sulla morte, momento di passaggio alla vita eterna e ritorno a Dio, e sulla necessità di seguire i principi cristiani, oltre ad essere pensiero dei suoi ultimi anni secondo quanto narrano le sue biografie, sono riflesse nelle opere da lui realizzate in quegli anni, di cui esempi significativi sono l'incisione raffigurante il *Sangue di Cristo* e il *Busto del Salvatore*, probabilmente in origine destinato ad un Ospizio per i poveri voluto da Innocenzo XI (Lavin 1998; Treffers 1998, pp. 146-156). Le opere di questi ultimi anni sono frutto di meditazioni personali, intime e spirituali dell'artista.

Molti sono gli storici dell'arte che hanno dedicato studi importanti e profondi alla cappella della Beata Ludovica Albertoni. Tra questi si ricorda un volume davvero esaustivo di Shelley K. Perlove, *Bernini and the Idealization of Death*, pubblicato nel 1990.

La studiosa ha analizzato a tutto campo l'opera, il clima culturale e religioso contemporaneo, ha individuato le fonti iconografiche che hanno ispirato Bernini, dalla *Santa Cecilia* di Stefano Maderno (Chiesa di Santa Cecilia) alla *Santa Martina* di Nicolò Menghini (chiesa dei Santi Luca e Martina), al *San Sebastiano* di Giuseppe Giorgetti (basilica di San Sebastiano fuori le mura), ma anche la tomba di Henri Chabot del 1665, situata nella cappella Orléans nella chiesa dei Celestini che Bernini ebbe occasione di vedere durante il suo soggiorno a Parigi. Secondo la studiosa Bernini guardò anche alla *Maddalena in estasi* di Caravaggio e alla *Pietà* di Annibale Carracci. A tali fonti iconografiche va aggiunto un testo molto diffuso allora, i *Pia Desideria* del gesuita fiammingo Hermann Hugo, in cui viene descritto e illustrato con numerose incisioni il cammino dell'anima verso Dio attraverso vari passaggi, dall'amore di Dio fino al sentimento mistico e alla morte. Sono arrivati fino a noi alcuni studi preparatori, due disegni conservati nel Museum der bildenden Künste di Lipsia e in una collezione romana, e due bozzetti, uno nel Victoria & Albert Museum di Londra e l'altro presso The State Hermitage Museum di San Pietroburgo (Androsov 2017, pp. 275-276). Il bozzetto londinese è considerato unanimemente autografo, mentre quello russo suscita opinioni discordanti ed è comunque riferibile ad una fase iniziale dell'ideazione dell'opera.











Santa Maria in Ara Coeli

di Maria Grazia Bernardini

Nella basilica di Santa Maria in Ara Coeli, una delle chiese più importanti di Roma, posta in cima al colle del Campidoglio, si trovano, nella controfacciata, due iscrizioni che celebrano la famiglia Barberini: l'*Iscrizione celebrativa di Urbano VIII* e l'*Iscrizione commemorativa di Carlo Barberini*.

La targa dedicata ad Urbano VIII è imponente: collocata in alto, occupa tutta la larghezza della parete e domina l'ambiente con l'ariosa composizione e la leggera cromia. Ha al centro lo stemma dei Barberini con le tre api, sormontato dalle chiavi di San Pietro; all'interno di una grande lastra di marmo due figure alate raffiguranti la *Fama* sorreggono un immane cartiglio che riporta la lunga iscrizione che descrive le motivazioni di tale omaggio a papa Barberini. L'opera fu infatti commissionata dal Senato Romano l'11 febbraio del 1634 per ricordare i grandi meriti di Urbano VIII e in particolare per celebrare l'ammissione di Urbino allo Stato Pontificio avvenuta nel 1631. Nell'iscrizione si legge infatti che il Popolo Romano è eternamente grato per l'intensa attività del pontefice

e fece porre la targa nel 1634 (...S.P.Q.R / AETERNVM MEMORIS GRATIQVE ANIMI MONVMENTVM / POSVIT AN. SAL. MDCXXXIV). Così un documento conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana datato 11 febbraio 1634 riporta la decisione del Senato Romano "di collocare nella chiesa di Araceli un'Iscrizione per la riunione dello stato di Urbino a questo di Santa Chiesa...".

Urbano VIII, eletto papa nel 1623, fervente sostenitore dell'autorità della Chiesa di Roma, effettivamente dette avvio ad una serie di iniziative e di riforme sia in campo pastorale, riformando il clero, stabilendo nuove norme per i processi di beatitudine e di canonizzazione, rafforzando le missioni tra i tanti progetti intrapresi, sia nel campo della diplomazia e della difesa dello Stato Pontificio, rafforzando armamenti, fortificazioni e arsenali, sia nel campo culturale. Per queste sue qualità, oltre alla realizzazione della targa della chiesa romana, fu innalzata una statua nel Palazzo dei Conservatori (eseguita da Bernini e dai suoi aiuti) e fu posto un suo ritratto nel Comune di Camerino. Urbano VIII fu un personaggio dalle alte





QVOD VRBEM C
ET SPARS
PE
VI



qualità culturali e intellettuali: era ambizioso, colto, appassionato poeta, amante del lusso. Favorì tuttavia la sua famiglia con una politica di impudente nepotismo anche se non aveva grande stima dei propri parenti.

Come riportato dalle cronache Urbano VIII soleva dire che i suoi familiari "nulla valevano. Uno era santo e non faceva miracoli, ed era il cardinale Francesco Barberini; uno era frate e non aveva pazienza, ed era il cardinale Antonio; uno era oratore e non sapeva parlare, ed era il cardinale Antonio juniore. Ed uno era generale e non sapeva metter mano alla spada, ed era Taddeo, principe di Palestrina".

Fu però nel campo delle arti che Urbano VIII giocò un ruolo di primaria importanza: insieme ad Alessandro VII fu il papa che più segnò l'aspetto urbanistico e artistico della Roma del Seicento, dando vita ad una nuova concezione estetica, definita "stile barberini", magniloquente, sontuoso, dinamico e fortemente simbolico. Chiamò a realizzare palazzi, chiese, sculture, affreschi Giovan Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Andrea Sacchi, Simon Vouet, Nicolas Poussin a scapito degli artisti bolognesi che avevano dominato la scena artistica romana nei primi anni Venti, Guido Reni, Domenichino, Giovanni Lanfranco; l'arte divenne spettacolo, ogni particolare entrava in gioco per realizzare una scenografia coinvolgente in cui non c'era più divisione tra pittura, scultura, architettura, decorazione, spazio. Urbano VIII stabilì un rappor-

to strettissimo, di reciproca stima e ammirazione, soprattutto con Bernini. In quegli anni l'artista stava completando i famosi gruppi scultorei per il cardinale Scipione Borghese, *Enea e Anchise*, il *Ratto di Proserpina*, il *David e l'Apollo e Dafne*, e la fontana con il *Nettuno* per il cardinale Alessandro Peretti Montalto, e aveva così acquistato una grandissima fama. Appena eletto papa, Maffeo Barberini lo incaricò non solo di una ulteriore scultura, la statua della *Santa Bibiana*, ma anche del rifacimento della piccola chiesa omonima e dei lavori colossali nella Basilica di San Pietro. Aveva conosciuto l'artista quando ancora era cardinale e poté apprezzarne non solo la tecnica straordinaria con cui plasmava il marmo, ma anche la creatività, la genialità e la capacità organizzativa per affrontare compiti immani. Non poteva dunque che essere Bernini a realizzare le due iscrizioni attinenti alla famiglia Barberini.

Nel progettare l'opera, Bernini si trovò di fronte alla difficoltà di inglobare nell'iscrizione una grande vetrata (l'originale fu distrutto e rifatto nel sec. XX) che occupava una zona della controfacciata e, come riportano le fonti, l'artista trovò la soluzione escogitando un espediente che riutilizzerà anche nella *Cattedra di San Pietro*. Trasformò la vetrata e di conseguenza la fonte luminosa in un elemento originale della targa: la delimitò a forma di scudo araldico,

dipinse di un leggero azzurro il finestrone e vi raffigurò le tre api, che sembrano così volare in aria. Grazie alla luce che penetrava dalla vetrata, lo stemma diventò punto focale della grande targa. Nella realizzazione dell'opera l'artista si servì dei suoi collaboratori, tra i quali ebbe un ruolo preminente il fratello Luigi. L'iscrizione commemorativa di Carlo Barberini si trova subito al disotto della targa dedicata a Urbano VIII, ed è di dimensioni decisamente ridotte. Carlo Barberini, fratello di Urbano VIII, giunse a



Roma nel 1600; dapprima ebbe il compito di amministrare i beni della famiglia, poi, divenuto papa il fratello Maffeo, fu nominato duca di Monterotondo, gonfaloniere della chiesa e luogotenente generale dell'esercito pontificio, cioè comandante supremo dell'esercito papale. Barberini si dedicò con grande impegno nella ristrutturazione delle norme militari e svolse valorosamente il suo ruolo di comandante. Morì il 26 febbraio 1630 durante una missione a Bologna, mentre accompagnava il figlio, il cardinale Antonio, legato di pace nella questione del Monferrato. Dopo le esequie svoltesi a Ferrara l'11 maggio 1630, il suo corpo venne trasportato a Roma e qui fu celebrato un altro, sontuoso funerale, nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli. Per l'occasione Bernini realizzò un magnifico catafalco, documentato da un disegno della Royal Collection di Windsor Castle, in cui si vede un tempietto circolare ornato da numerose sculture, con al centro l'urna sorretta da quattro capitani e su tutta la macchina scenica erano diffuse composizioni simboliche con trofei militari e stemmi dei Barberini. Per onorare la valorosa figura del comandante e dimostrare la propria gratitudine, i Conservatori di Roma commissionarono una statua, realizzata da Bernini in collaborazione con Alessandro Algardi (i quali utilizzarono un frammento di una statua romana), da porre nella Sala dei Capitani del Palazzo dei Conservatori, e una lapide commemorativa da collocare nella controfacciata della chiesa di Santa Maria in Aracoeli, al di sotto della targa di Urbano VIII.

L'opera è costituita da una targa rettangolare delimitata da una cornice dal profilo mistilineo, all'interno della quale è inserita l'iscrizione. Al di sotto si trova un cespo di acanto con un teschio al centro, ed è sormontata dallo stemma dei Barberini. Sopra il cartiglio, ai lati, sono adagate due figure femminili, entrambe allegoriche: la figura di sinistra sostiene uno scudo con le insegne papali, schiaccia un serpente e simboleggia



l'Ecclesia Triumphans; l'altra, con un atteggiamento pensante, appoggia la testa sulla mano sinistra, ha uno scudo con corona di alloro, poggia il piede su una sfera e simboleggia *l'Ecclesia Militans*.

Dell'opera si conoscono due studi preparatori, un disegno nel Museum der bildenden Künste di Lipsia e un bozzetto per la figura di destra del Fogg Museum, Harvard Art Museums di Cambridge, Mass. I due studi rivelano l'evoluzione del pensiero di Bernini: dapprima l'artista aveva progettato un cartiglio con un profilo lineare affiancato da due figure raffiguranti *la Fama o Vittoria*, un'opera semplice, essenziale, soprattutto se confrontata con i monumenti funebri di altri personaggi presenti nella chiesa. Successivamente articolò la cornice e la disegna mistilinea e movimentata insieme con le due figure, che vengono trasformate in allegoria della *Chiesa Trionfante e Chiesa Militante*.

L'esecuzione materiale della targa venne realizzata dagli aiuti di Bernini: *l'Ecclesia militans* venne scolpita da Stefano Speranza, mentre l'altra figura fu realizzata da Andrea Bolgi, come viene anche documentato dalla firma dell'artista ritrovata durante un restauro. Vi si legge infatti ANDREA BOLGIVS CARRARENSIS MDCXXXIII, indicando così che il completamento dell'opera avvenne tre anni dopo, nel 1633.

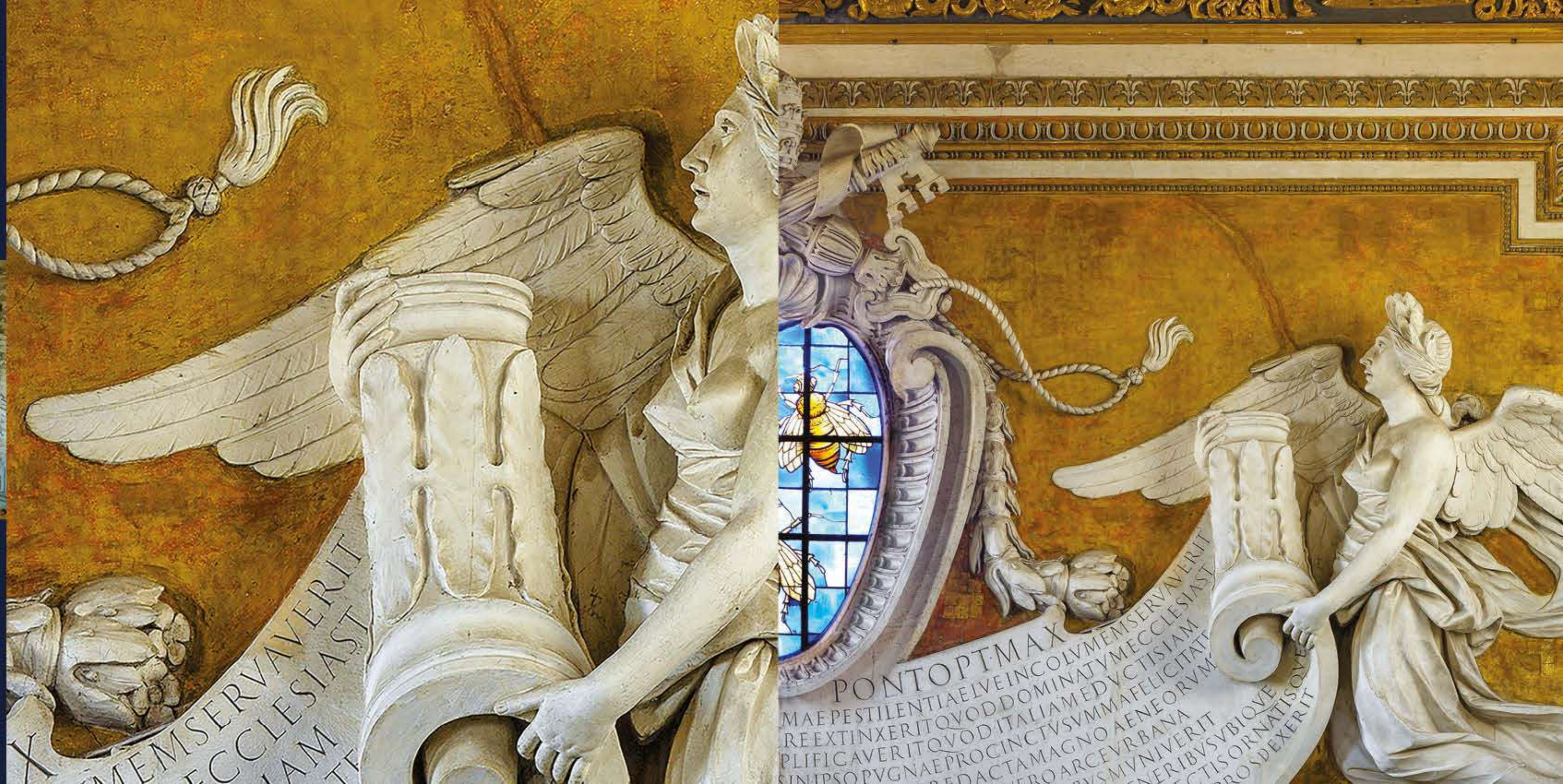




VRBANO VII
QVOD VRBEM GRASSANTE PER ITALIA MACER BISSI
ET SPARSALIC VBI CONIAGIONIS SEMINAPROPE
PER OPPORTVBI CONIAGIONIS SEMINAPROPE
AD PROELIVM ADVERSARVM PARTIVM EXERCITIBV
PACAVERTIT QVOD ROMAMAELL
TORMENTORVM
AFVNDAMENTIS
QVOD TRAIANIP
IVSTA AC TE



VRBANO VII PONTIFICE MAXIMO
 QUOD VIRBEM GRASSANTE PER ITALIA MACERBISSIMAE PESTILENTIAE INCOLVM MEMSERVNERIT
 ET SPARSALICVBI CONIAGIONIS SEMINAPROPERE EXTINXERIT QUOD ITALIAE MEDVCTISIAM
 FEROPPORTVBI CONIAGIONIS SEMINAPROPERE EXTINXERIT QUOD ITALIAE MEDVCTISIAM
 NDPROPORTVBI CONIAGIONIS SEMINAPROPERE EXTINXERIT QUOD ITALIAE MEDVCTISIAM
 ACVERITQVOD ROMAMAELIA ARCE IN MELIOREM FORMAM REDACTA MAGNO AENEORVM
 AFVNDAMENTORVM PARATVETCOPIOSISSIMO ARMAMENTARIO FINES VERO ARCEVRBANA
 TORMENTORVM PORTISEXCITATAVRBESQVE ALIAS COMPLVRES FIRMIS SIMIS OPERIBVS VNIVERIT
 IVSTA AC TEMPERATA VEREQVE PATERNADOMINATIO INEPOPVLORVM COMMODIS VIGILICVRAPRODEXERIT
 AETERNVM MEMORIS GRATIOVE ANIMI MONVMENTVM POSVITANSALMDCXXXIV







San Sebastiano fuori le mura

di Francesco Petrucci

Sil ritrovamento circa vent'anni or sono nel convento di San Sebastiano Fuori le Mura, presso la via Appia Antica, dello straordinario *Busto del Salvator Mundi*, ha posto la parola fine ad una lunga e controversa vicenda storico-critica, che ha visto protagonisti nel secolo passato alcuni fra i più autorevoli studiosi del Bernini.

Si tratta probabilmente della più importante scoperta nell'ambito della vasta produzione berniniana avvenuta dopo la fondamentale monografia di Rudolf Wittkower del 1955, dato il carattere capitale dell'opera che lo stesso artista definiva il suo "beniamino" (Filippo Baldinucci, 1682) ed ove, a parere del figlio Domenico Bernini, "compendiò, e restrinse tutta la sua Arte".

Le fonti

Sicuramente l'opera più controversa dell'intera produzione scultorea di Giovan Lorenzo Bernini rimane quella che è considerata essere la sua ultima creazione, il famoso busto del *Salvator Mundi*.

Lasciato in testamento dall'artista alla regina Cristina di Svezia e da quest'ultima a papa Innocenzo XI Odescalchi, il busto è rimasto presso la casata di quel pontefice sino alla fine del Settecento, quando se ne perdonò le tracce documentarie e ogni riferimento archivistico. La prima fonte diretta sull'opera è, a quanto mi risulta, la biografia berniniana manoscritta databile alla fine del 1680, Bernini vivente, conservata presso la Bibliothèque Nationale de France a Parigi e compilata probabilmente da monsignor Pietro Filippo Bernini poco prima della morte del padre.

L'abate Pierre Cureau de la Chambre (1640-1693), appassionato estimatore del Bernini conosciuto durante il soggiorno in Francia del 1665 e autore del suo primo *abstract* biografico nel 1681, aveva commissionato una copia in marmo del busto, come ricordava egli stesso nel febbraio di quell'anno.

Nel 1682 Baldinucci inseriva l'opera nella sua biografia sul Bernini, sostenendo che questi l'aveva realizzata ad ottant'anni per la regina, la quale, pur mostrandosene entusiasta, la rifiutò non essendo in grado di offrire in cambio nulla di pari valore. Fu così che gliela trasmise come legato alla morte.

Il biografo dice che tale scultura "fu detta da lui il suo beniamino, così anche fu l'ultima, che desse al Mondo la sua mano".

Alla morte di Cristina, il 19 aprile 1689, il busto passò a papa Innocenzo XI (1676-1689), ancora una volta per lascito testamentario: "[...] lasciamo al Papa Regnante in segno della venerazione e della stima che Noi gli dobbiamo come Vicario di Gesù Cristo in terra il Salvatore del Bernino".

Tuttavia anche il pontefice non poté godere a lungo di quel capolavoro, in ragione della sua improvvisa scomparsa il successivo 12 agosto 1689, a meno di quattro mesi dalla morte della regina. Il busto fu ereditato dal nipote don Livio Odescalchi duca di Ceri, che peraltro acquisì anche le collezioni d'arte di Cristina di Svezia.

Domenico Bernini nella sua biografia paterna edita nel 1713 concorda nella datazione, riferendo anche del lascito testamentario, ma non dice che l'opera fosse stata eseguita per la regina, considerandola invece un vero e proprio testamento artistico e spirituale del padre, concepita per sé

stesso. A riguardo Domenico sottolineò con particolare enfasi la grande valenza dell'opera: "In essa compendiò, e restrinse tutta la sua Arte".

Nello stesso anno in cui vedeva la luce la seconda biografia berniniana, moriva anche Livio Odescalchi e i suoi beni passarono al nipote Baldassarre Erba, che ne assunse titoli e cognome.

Nell'*Inventario de beni ereditari e fidejcommessi dell'Ecc.ma Casa Odescalchi* del 1713 la scultura è oggetto di un'accurata descrizione: "Un busto di Marmo, che rappresenta il Salvatore,





con una mano, e panneggiamento scolpito dal Bernini, alto palmi di passetto quattro, e due terzi, il suo piedistallo è di diaspro di Sicilia, alto palmi uno, et un quarto, largo di sotto due palmi, et un quarto, qual busto vien sostenuto con ambi le mano dà due Angioli, che sono in ginocchio, sopra un gran piede il tutto di legno dorato, quali assieme col zoccolo sono alti palmi nove di passetto". Tale descrizione corrisponde a quanto registrato nel dicembre 1713. La scultura è presente in casa Odescalchi fino al terzo quarto del secolo, ancora descritta nella *Perizia Odescalchi* del 1773, ma da allora se ne perdono le tracce.

Gli studi

A partire da Heinrich Brauer e Rudolf Wittkower (1931), all'opera perduta è stato rapportato il disegno conservato presso l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma, Fondo Corsini, ritenuto unica sua testimonianza progettuale.

Lo storico dell'arte che più ha approfondito la problematica iconografica e attributiva sul busto del Salvatore è stato certamente Irving Lavin (St. Louis, Missouri, USA, 1927 – Princeton, New Jersey, USA, 2019), senza le cui fondamentali intuizioni non ci sarebbe stato uno sviluppo sul tema. Lo studioso americano nel 1972 rese noto il marmo oggi conservato presso il Chrysler Museum di Norfolk in Virginia, identificandolo con il perduto busto del Bernini.

La sua ipotesi è stata accolta quasi unanimemente dalla critica, con l'eccezione di Valentino Martinelli che ha considerato il busto di Norfolk non all'altezza del maestro. Si tratta effettivamente di un'opera impacciata, priva di uno svolgimento coerente nella dinamica del panneggio, con incongruenze stilistiche e iconografiche, come ammetteva peraltro lo stesso Lavin, come puntualizzò peraltro Martinelli e come ho avuto modo di ribadire più volte. Tuttavia il fatto che il Salvatore fosse un'opera tarda, compiuta dallo scultore ottantenne alla fine della sua carriera, indubbiamente ha potuto condizionare il giudizio degli studiosi, orientandoli, nell'assenza di ulteriori termini di riferimento, sull'autografia del busto americano. Attorno a tale ipotesi è stata costruita persino una teoria: "Old Age and Old-Age Style" (Soussloff). Alla mostra monografica sul Bernini tenuta a Palazzo Venezia nel 1999 fu esposto il busto del Salvatore conservato nella cattedrale di Sées in Normandia, anch'esso a suo tempo reso noto da Lavin come copia. Pur nella constatazione della superiore qualità rispetto alla versione di Norfolk, il busto francese nella visione ravvicinata in mostra ha evidenziato anch'esso incongruenze con la produzione tarda dell'artista.

Il ritrovamento

A mostra conclusa eravamo quindi tornati al punto di partenza. Fu così una grande sorpresa, visitando nell'agosto del 2001 ad Urbino la mostra su papa Albani e sfogliandone il bel catalogo, vedere la riproduzione di un ulteriore busto raffigurante il Salvatore, indubbiamente strettamente pertinente all'invenzione del Bernini per il suo carattere spiccatamente barocco e romano. La scultura era segnalata da Valter Curzi e Luigi Gallo come ubicata nel "Monastero di San Sebastiano fuori le mura, già nella sacrestia Albani". Nella stessa sede se ne avanzava l'attribuzione a Pietro Papaleo, scultore palermitano autore di stucchi e rilievi della cappella Albani, edificata nella Basilica di San Sebastiano fuori le mura su progetto di Carlo Fontana tra il 1705 e il 1710. È merito di questi studiosi l'aver reso nota un'opera così importante.

Tornato a Roma mostrai subito il catalogo a Maurizio Fagiolo dell'Arco, con il quale avevamo condiviso l'avventura per il prestito del busto di Sées e poi la constatazione della sua improponibilità come opera del Bernini, una volta esposto in mostra. Dopo aver preso contatti con il superiore del convento, in uso ai Frati Minori Osservanti, ed effettuato un sopralluogo, combinai per il 7 febbraio del 2002 un'ulteriore visita congiunta con Fagiolo, che condivise il mio entusiasmo per l'opera e l'attribuzione, ritenendola subito un capolavoro degno della fama del perduto Salvatore di Bernini.

Avremmo dovuto pubblicare assieme uno studio approfondito, ma la sua prematura e improvvisa scomparsa, avvenuta l'11 maggio 2002, lo ha impedito. Ha avuto solo il tempo di inserirne la segnalazione e la riproduzione fotografica nel suo ultimo libro, il volume *Berniniana*.

L'attribuzione, confermata successivamente da Irving Lavin, Andrea Bacchi, Giovanni Morello, Charles Scribner ed altri studiosi, compresa Sandra Costa nel suo studio sulla collezione Odescalchi, è stata accolta recentemente da Maria Grazia Bernardini nella sua monografia su Bernini. Tomaso Montanari invece continua a ritenere autografo il busto di Norfolk.

L'opera

La prima cosa che colpisce è l'imponenza della scultura (cm. 106 altezza x 105 larghezza x 65 spessore), oltre misura rispetto alla grandezza naturale di una figura e alle dimensioni degli altri busti. Questo corrisponde a quanto riportano Baldinucci, che descrive il busto "in mezza figura maggiore del naturale", Domenico Bernini, che lo ricorda "in mezza figura, ma più grande del naturale", e Tessin, che parla di "un gran busto".





Soprattutto, a differenza delle altre due versioni, il marmo romano corrisponde perfettamente alle dimensioni riportate negli inventari Odescalchi. Un aspetto fondamentale è anche la perfetta corrispondenza nella materia e nelle misure della base, in diaspro tenero di Sicilia, un marmo non usato dai romani, ma ricorrente nella tarda maturità del Bernini, che lo adottò più volte per opere particolarmente rilevanti, data la sua estrema rarità, essendo classificato tra le pietre più preziose al mondo.

Passando all'esame tecnico-stilistico della scultura, come notava Fagiolo è ben evidente una tipica caratteristica del Bernini, cioè il trattamento differente del marmo nelle varie parti, secondo una modalità esecutiva presente in tutta la sua produzione, ove questi cerca di perseguire effetti di intensa modulazione chiaroscurale e di pittoricismo, controllando le rifrazioni della luce sulla superficie della pietra tramite diverse finiture.

Si può notare come il trattamento dei capelli nella parte laterale sia più approssimato, con una limitazione dell'uso della gradina, in funzione della percezione dell'opera dal basso. La fronte è sfuggente, quasi compressa, mentre la nuca nella parte retrostante è schiacciata; questo potrebbe attribuirsi ad una mancanza di marmo, ma credo che a maggior ragione debba riferirsi al punto di visione dell'opera accuratamente calibrato e calcolato da Bernini, come notiamo peraltro in tutta la sua produzione. La mano benedicente è allungata nella visione frontale, ma la sua proporzione risulta corretta nella percezione dal basso. L'autore adotta insomma accorgimenti prospettici, da vero architetto e scenografo, che aveva sperimentato in realizzazioni monumentali come la Scala Regia o l'edicola della collegiata dell'Assunta di Ariccia. La fuga piramidale verso l'alto della scultura voleva accentuarne la monumentalità, ingenerando un senso di grandiosità e timore reverenziale.

Straordinaria è la conduzione del panneggiamento, che suggerisce una tunica e un manto, con un involuppo astratto delle pieghe su larghe superfici e uno sfaccettamento dei piani, tipico della tarda produzione berniniana e dell'imitazione che di quella maniera antinaturalistica fecero in scultura Giuseppe Mazzuoli e in pittura il Baciccio. L'attorcigliarsi su sé stessi dei boccoli e riccioli della fluente capigliatura, richiama formalmente la coda del cavallo di Luigi XIV, mentre l'allungamento del collo e la proporzione monumentale della mano ricordano gli angeli di Ponte Sant'Angelo. La mano benedicente è praticamente identica a quella nell'ultimo ritratto eseguito da Bernini, cioè la mezza figura di Clemente X oggi presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, compresi i ponticelli fra le dita, presenti anche nella *Verità* della Galleria Borghese.

Le dita hanno quell'andamento sinuoso e a doppio flesso con l'ultima falange piegata verso l'alto, come in tante opere della maturità del Bernini. Purtroppo non si è conservata la parte basamentale della struttura, che veniva a formare una macchina scenografica imponente, considerando che con gli angeli lignei che sostenevano il busto e la sua base (palmi nove) si arrivava ad oltre tre metri di altezza complessiva.

Storia recente

Abbiamo chiarito che l'ultimo riferimento sulla sua presenza in Palazzo Odescalchi risale al 1773, anno della *Perizia Odescalchi*. La scultura potrebbe avere lasciato il palazzo nel periodo delle agitazioni francesi, ma non è da escludere che sia rimasta in casa Odescalchi ancora per alcuni anni.

Un'importante traccia è tuttavia costituita dalla presenza di un "busto colossale di Marmo statuario rappresentante il Salvatore con suo piedistallo di giallo antico e fasce di diaspro di Sicilia e verde antico", in Palazzo Albani a Roma nel 1851 circa. Sembra che fosse già avvenuta la sostituzione del basamento con angeli, ammesso, come è molto probabile, che questo busto fosse proprio quello del Bernini. Sembra infatti una coincidenza non casuale la presenza di tale opera in casa Albani, poco prima dell'estinzione nel 1852 della famiglia con la morte di Filippo Albani, e la sua ricomparsa nella sagrestia Albani della basilica di San Sebastiano fuori le mura. Nel dopoguerra il busto si trovava infatti nella sagrestia della cappella Albani, allora adibita a museo dei monumenti medioevali e moderni della basilica, su una base come quella del busto di Clemente XI ancora in situ.

Padre Umberto Buttarelli, Guardiano del convento di San Sebastiano fuori le mura dal 1954 al 1960, trasformò l'ambiente in sagrestia della chiesa e fece sistemare l'ingresso del convento ove era il *Salvator Mundi*, predisponendo la nicchia che lo ospitava, tra il 1959 e il 1960.

Il successore Padre Adalberto Sisti provvide subito dopo a collocare nella nicchia il ritratto, che da allora non è stato più spostato fino al 2006, quando, su iniziativa del FEC, l'opera è stata restaurata e trasferita nel 2006 nell'adiacente basilica di San Sebastiano fuori le mura, collocandola nel vano del portale con stemma borghesiano, subito a destra della navata entrando, ove fornisce una delle principali attrazioni alla visita del complesso sull'Appia Antica.

Bernini e la Sindone

di Daniela di Sarra

Mi trovo, presso la Basilica di San Sebastiano fuori le mura, a Roma, con una mia mostra fotografica, che aveva per tema il Cantico delle Creature di S. Francesco e quindi la bellezza della natura che riflette quella del Creatore, secondo la concezione di Francesco. Mentre ero lì, fra le tante opere d'arte che la chiesa conserva, fui colpita dallo splendore del Busto del Salvatore del Bernini, che fu creduto perduto per più di duecento cinquanta anni e fu ritrovato dal Prof. Arch. Francesco Petrucci, grazie a una rara combinazione di intuito, esperienza e occhio critico, proprio nella sacrestia del vicino convento di San Sebastiano. Il Prof. Maurizio Fagiolo dell'Arco riconobbe il busto come quell'opera del Bernini, inutilmente ricercata per anni. L'attribuzione è stata poi riconosciuta anche dal grande Irvin Lavin, nonostante questi, in un primo momento, lo avesse ravvisato nel busto che si trova a Norfolk (USA), anche se tale scultura non lo convinceva del tutto per una certa goffaggine dell'esecuzione, che egli

aveva attribuito alla tarda età dello scultore quando aveva eseguito questa sua ultima opera. Tuttavia il figlio di Bernini, Domenico, scrisse giustamente che il padre in essa aveva "ristretto tutta la sua arte".

E in effetti la cosa straordinaria che mi colpì del volto del Salvatore era la grande quantità di espressioni diverse che quel volto di marmo mostrava, a seconda dell'angolazione da cui lo si guardava, talché mi trovai a fotografarlo come si fa un ritratto a una persona viva. Non avevo certo dimenticato che i ritratti, per cui lo scultore era famoso, venivano detti 'i ritratti vivi' oppure 'i ritratti che respirano' o, con una felice espressione dello stesso Petrucci, 'i ritratti istantanea'. Tuttavia, a cosa si era ispirato Bernini per fare il ritratto impossibile, quello del 'più bello dei Figli d'Uomo?' Ebbene si era ispirato al volto dell'Uomo dei Dolori, allo straordinario Volto dell'uomo della Sindone. Quando scoprii questa somiglianza, rimasi sconcertata e mi affrettai a effettuare uno studio fotografico per vedere se c'erano punti di



congruenza fra le due immagini. Ce ne erano troppi. Addirittura, il Volto della Sindone sovrapponeva quasi perfettamente a quello del Salvatore, anche negli evidenti segni di sofferenza che il Volto sindonico testimonia: lo zigomo gonfio e il naso distorto da colpi ricevuti. Di fronte a tanta evidenza, si rendeva necessaria una ricerca approfondita. Nel corso di tale ricerca, oltre a verificare come e quando il Bernini avesse potuto vedere il Telo sindonico - evidenze descritte nei paragrafi che seguono - appurai che il grande critico Prof. Marcello Fagiolo aveva condotto ampie ricerche sull'interesse che Bernini aveva per la Sindone. Difatti specialmente nel '600, e a seguito della Controriforma, un grande interesse si era concentrato sul Telo, che era considerato la reliquia più sacra della Cristianità, come dimostrato da panegirici e omelie dell'epoca.

In più la regina Cristina di Svezia, grande amica e protettrice del Bernini, era andata a Torino per venerare il sacro Lino, in possesso della Dinastia Savoia. Con ogni probabilità, dato lo stretto rapporto intellettuale che c'era tra i due, era stato un soggetto dei loro scambi di idee.

Nel 1665 Bernini stava completando in Ariccia il grande progetto architettonico di Palazzo Chigi, piazza di Corte e la Collegiata, volute e commissionate dal Papa Alessandro VII Chigi, quando fu richiesto in Francia dal re Luigi XIV, che aveva fatto pressione sul Pontefice stesso per avere il Bernini presso di sé per tre mesi, ufficialmente per completare il progetto del palazzo reale del Louvre, in realtà per comporre un problema diplomatico assai delicato fra la Santa Sede e il Regno di Francia, problema che minacciava di accendere la miccia di una guerra che si sarebbe estesa a molti stati dell'Europa: l'affaire des Gardes Corses. La Guardia Corsa del Papa, avendo scambiato un'intimazione da parte francese per una provocazione, aveva risposto con le armi, causando morti e feriti, e questo proprio mentre si insediava il nuovo ambasciatore francese, il Duca di Crequi, cugino del re. L'avvenimento ebbe ricadute pesantissime e, con la mediazione del Superiore Generale dei Gesuiti, padre Giovanni Paolo Oliva, caro al Bernini, si cercò una soluzione urgente al problema, inviando l'artista in Francia 'per tres menses' (sotto il pretesto di sviluppare, per il Re, nuovi progetti per il Louvre), onde individuare un nuovo ambasciatore, e salvare così il prestigio del Re e l'autorevolezza del Papa (cosa in cui il Bernini riuscì magnificamente). Partito con tutti i possibili onori, senza aver potuto inaugurare il complesso di Ariccia, l'artista si fermò, tre giorni a Torino, durante il mese di maggio di quell'anno, nel suo viaggio verso Parigi, proprio mentre si celebravano le nozze

del Duca Carlo Emanuele II di Savoia con Maria Giovanna Battista di Nemours, anch'essa cugina del Re di Francia, e si faceva una solenne ostensione della Sindone, come era uso in tali circostanze. I cerimoniali di Casa Savoia di quei giorni annotano che si pospose l'ostensione per dare maggiore magnificenza alla cerimonia e che Madama Reale aveva ricevuto privatamente un gruppo di francesi presenti a Torino in quei giorni. Evidentemente la presenza a Torino della delegazione del Duca di Crequi era stata adeguatamente onorata, pur nel rispetto del delicatissimo momento diplomatico. Arrivato in Francia il Bernini continuò a pensare alla Sindone. Ne fa fede un disegno di una natività donato a M.me Chantelou, in cui il bambino non è posto nella mangiatoia, ma in una piccola Sindone retta da due angeli: due angeli come quelli comparsi alle donne al sepolcro, dopo la Risurrezione.

Appena scelto il nuovo ambasciatore, il 20 ottobre, Bernini tornò a Roma, avendo assolto il suo compito, ma senza aver edificato il Louvre. Portava con sé l'esperto di fisiognomica Pierre Cureau de la Chambre, che si tratteneva a Roma per un anno e che fu forse l'unico a cui Bernini parlò del progetto del ritratto di Gesù. Tanto che nel suo *Eloge* di Bernini, parlando delle opere dell'artista, egli accenna solo al gruppo di Apollo e Dafne e al busto del Salvatore, di cui aveva fatto fare in Francia una copia di bella fattura, ma classicheggiante.

Resta da dire che il grande artista chiamava questa opera 'il suo beniamino', e che la realizzò alla fine della sua vita 'per la sua buona morte' come descrisse il grande Lavin nel suo libro 'La buona morte nella Roma del '600'.

E, per l'appunto, il Bernini volle donare questa sua amatissima opera alla persona che forse gli era più affine: la Regina Cristina. Questa, tuttavia, la ricusò, considerandolo un dono di troppo gran valore. Nondimeno, per l'interessamento del Cardinal Azzolino, il busto le arrivò dopo la morte dell'artista, e, alla di lei morte, fu, da costei, lasciato in legato al Papa.

Le ultime tracce del Busto si ritrovano in un inventario di Palazzo Odescalchi del 1713. Dopo se ne persero le tracce, fino al felice ritrovamento di Petrucci.

Un'ultima riflessione: considerate le recenti scoperte scientifiche circa la datazione della Sindone, non è da escludere che Bernini sia riuscito nella sua ultima opera a fare il più straordinario dei suoi ritratti vivi: quello del Re dei Re.

Con queste brevi note ho tratteggiato, in poche parole, quello che compiutamente è descritto nel libro Bernini, *il Salvatore e la Sindone*, che, al momento della redazione di questo breve testo, è in via di pubblicazione.

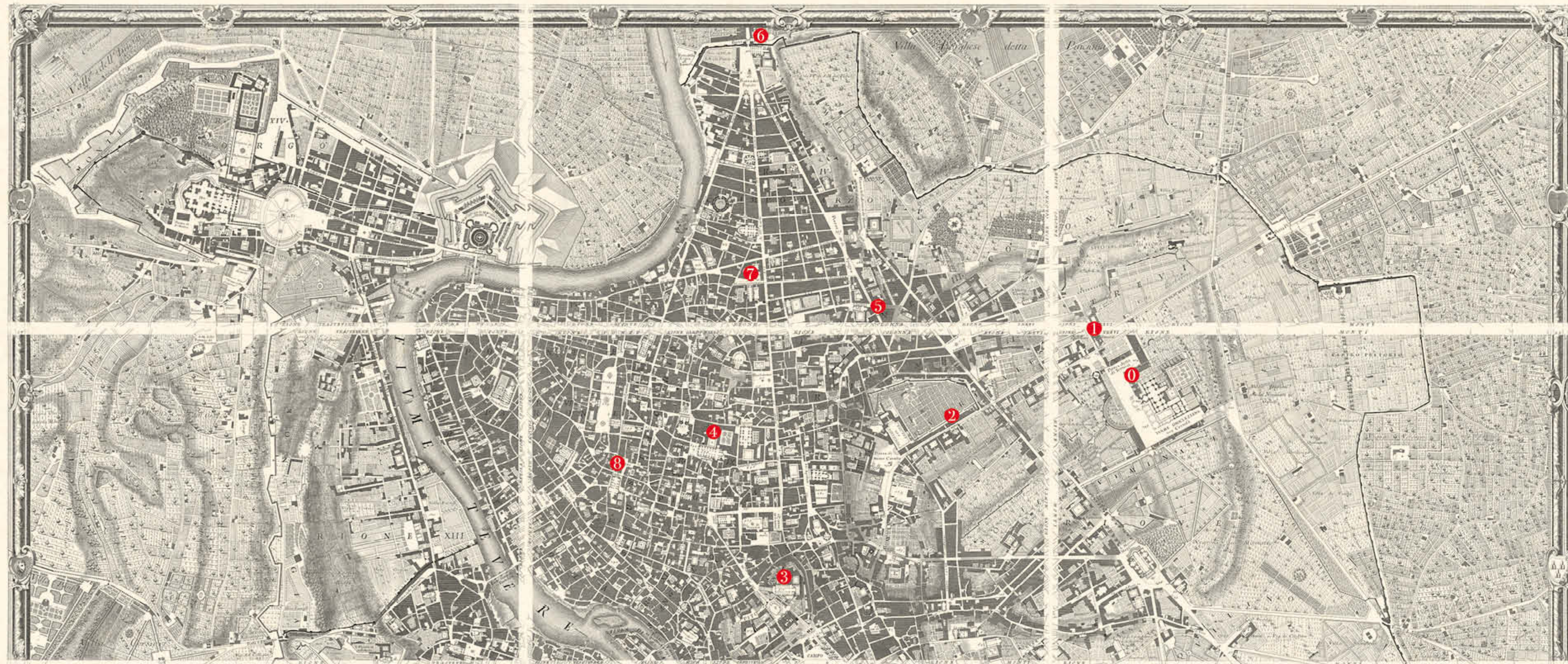
RomaTermini



Itinerario berniniano nelle chiese del FEC

① STAZIONE TERMINI

- | | |
|------------------------------|--------------------------------|
| ① Santa Maria della Vittoria | ⑥ Santa Maria del Popolo |
| ② Sant'Andrea al Quirinale | ⑦ San Lorenzo in Lucina |
| ③ Santa Maria in Ara Coeli | ⑧ Sant'Andrea della Valle |
| ④ Santa Maria sopra Minerva | ⑨ San Francesco a Ripa Grande |
| ⑤ Sant'Andrea delle Fratte | ⑩ San Sebastiano fuori le mura |



Itinerario berniniano nelle chiese del Fondo edifici di culto

Dalla Stazione Termini a San Sebastiano fuori le mura

di Claudio Strinati

L'eccezionale rilevanza della figura di Giovan Lorenzo Bernini rifugge ormai da secoli, quale punto di riferimento imprescindibile per la storia e la cultura della città di Roma e, di fatto, di tutto il mondo dell'arte. Innumerevoli sono le sue opere presenti a Roma e in Vaticano ma qui vogliamo mettere in piena luce un itinerario di visita del tutto particolare, quello delle chiese del Fondo edifici di culto del Ministero dell'interno che conservano opere del Bernini. E sono molte e tra le più celebrate.

Quindi ne scaturisce un percorso appassionante dotato di una sua logica storica e una sua coerenza artistica. Si tratta della ennesima dimostrazione della vastità e importanza del patrimonio culturale detenuto dal FEC, un patrimonio che è un immenso tesoro all'interno del quale si trovano continuamente gli apici stessi della storia dell'arte italiana.

Così ci inoltriamo in questo cammino, immaginando un ideale visitatore che, partendo dalla Stazione ferroviaria di Termini si avvii alla scoperta di quelle chiese del FEC che contengono opere berniniane preclare.

La prima tappa è Santa Maria della Vittoria, in via Venti Settembre, n. 17: una chiesa splendida e ripiena d'arte magnifica ma che è nota in tutto il mondo soprattutto perché contiene il capolavoro della Santa Teresa della Bernini. Da lì ci rechiamo a Sant'Andrea al Quirinale, in via del Quirinale, n. 30, la chiesa del noviziato gesuita, tutta opera del Bernini che ne concepì il progetto architettonico e la fece decorare da artisti primari della sua cerchia, tra pittori e scultori.

Poi giungiamo alla basilica di

Santa Maria in Ara Coeli, nella Scala dell'Arce Capitolina, n. 12, che contiene un'opera stupenda progettata dal Bernini ma non così nota come tante altre.

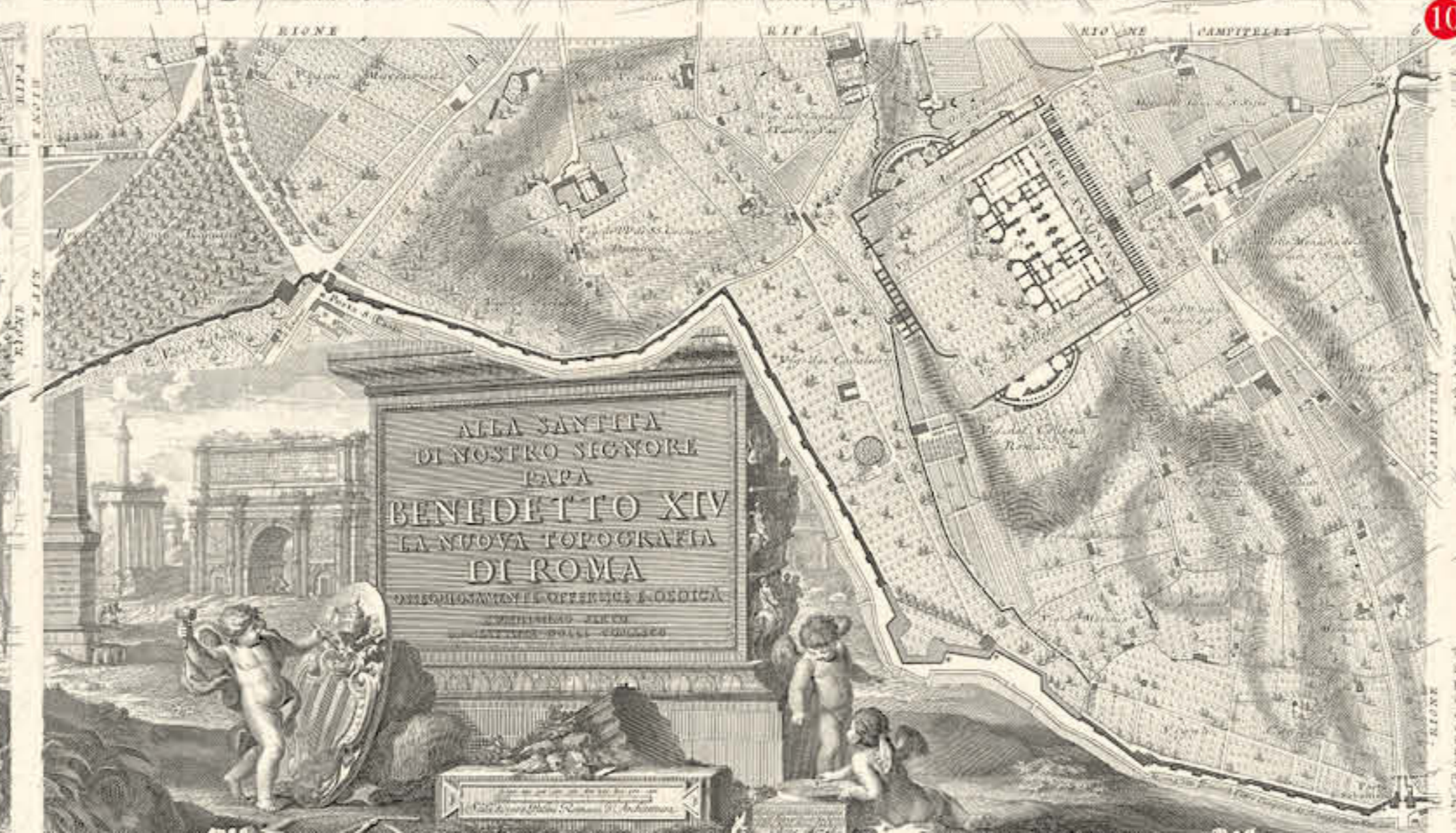
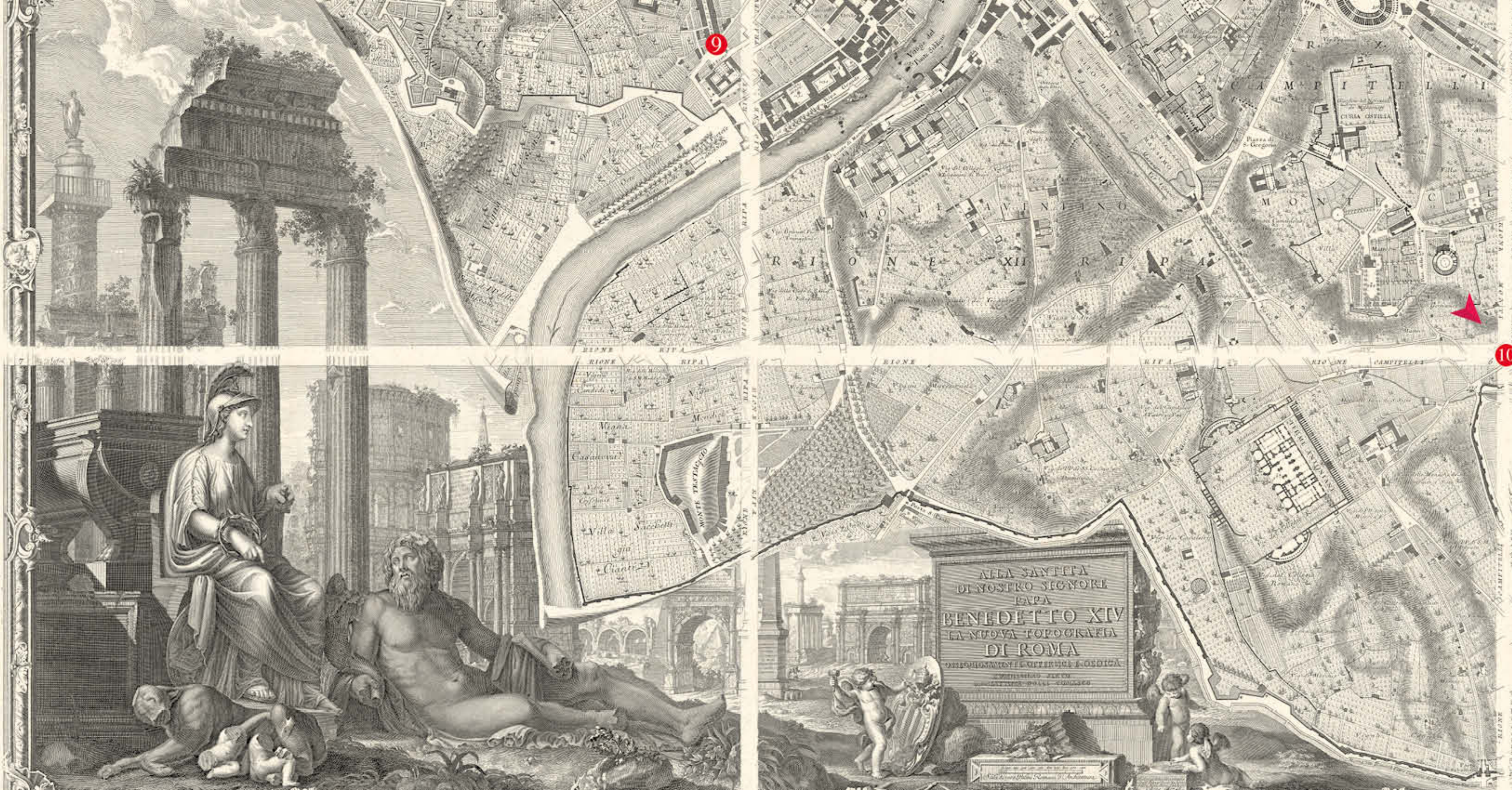
Procediamo ancora verso la basilica domenicana di Santa Maria sopra Minerva, a piazza della Minerva, n. 42, una chiesa immensa e gremita di opere d'arte eccelse, dove Bernini lasciò altissime testimonianze del suo stile incomparabile.

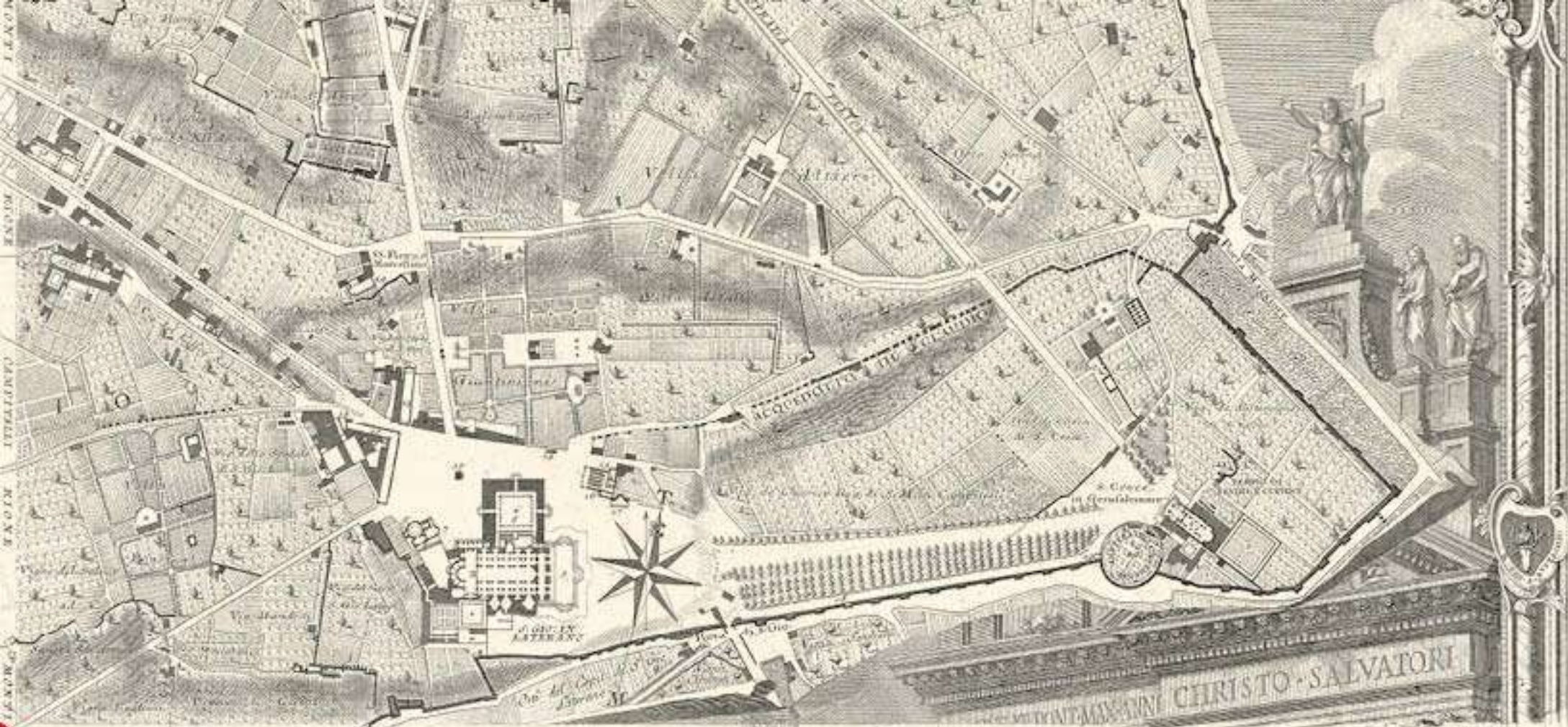
Da qui giungiamo a Sant'Andrea delle Fratte, in via Sant'Andrea delle Fratte, n.1, dove troviamo due opere supreme del Bernini che non nacquero in realtà per quella chiesa ma che ora vi abitano stabilmente. Arriviamo successivamente a Santa Maria del Popolo, a piazza del Popolo, n.12, dove il Bernini ha fatto moltissimo lavoro, sovente assistito da suoi collaboratori tutti di prim'ordine.

Ci spostiamo verso San Lorenzo in Lucina, a piazza San Lorenzo in Lucina, n. 6, mirabile scrigno di arte e spiritualità dove scopriamo un ennesimo capolavoro del maestro.

Proseguiamo verso Sant'Andrea della Valle, a Corso Vittorio Emanuele II, dove troviamo una rarissima testimonianza della collaborazione tra il padre, Pietro Bernini, e suo figlio Giovan Lorenzo quando questi era giovanissimo.

Ci allontaniamo, a questo punto, dal cuore della città eterna per giungere prima a San Francesco a Ripa Grande, a piazza San Francesco d'Assisi, n. 38, dove l'incontro col Bernini è particolarmente emozionante e coinvolgente, e poi a San Sebastiano fuori le mura sulla via Appia Antica, n. 136, dove ci aspetta quella che forse è proprio l'ultima opera spettacolare del Bernini.







Santa Maria della Vittoria

Nella cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria, Giovan Lorenzo Bernini lavora per circa cinque anni a partire dal 1647 quando riceve la commissione dal cardinale veneziano Federico Cornaro che intendeva farne la cappella funeraria della sua potentissima famiglia. Bernini mette qui in atto quella sua particolarissima caratteristica che il grande storico dell'arte Maurizio Fagiolo dell'Arco definì di "regista".

La cappella è celeberrima per il gruppo scultoreo della *Transverberazione* di Santa Teresa di Avila, all'epoca di recente canonizzata. Bernini, seguendo letteralmente il racconto fatto dalla Santa stessa in alcune stupende pagine della sua autobiografia, raffigurò la mistica spagnola trafitta dalla freccia divina in preda all'esperienza dell'estasi provocata dal passaggio tumultuoso dal dolore fisico a uno stato di piacere e infinita dolcezza da sempre percepito dai fruitori come metafora subliminale dell'orgasmo fisico.

Quindi il misto di ardente devozione e maliziosa *pruderie* promanante dalle due sculture, accentuato dall'arguto sorriso dell'angelo (talora definito cherubino), ha contribuito in maniera determinante al successo del meraviglioso gruppo scultoreo ancora oggi oggetto di un vero e proprio pellegrinaggio di visitatori, turisti, e ammiratori della eloquente magnificenza barocca.

Ma è l'insieme della cappella a costituire il frutto più bello e maturo della creatività berniniana.

Sempre è stato notato come il maestro trasformasse lo spazio di una cappella in un vero e proprio teatro, forse facendo così omaggio al committente e alla sua origine veneziana, essendo Venezia, intorno alla metà del Seicento, la città dei teatri e dello spettacolo per antonomasia. I personaggi della famiglia Cornaro, infatti, si affacciano per godersi la scena da veri e propri palchetti laterali di teatro. E si comportano come tutti gli spettatori di quei tempi, guardando ma per lo più distrattamente alcuni, conversando tra loro altri, alquanto disinteressati altri ancora. Vi emerge il magistrale *sense of humor* del Bernini, che non si perita di mescolare l'indifferenza al coinvolgimento, consapevole dei limiti (e dei pregi, beninteso) della natura umana. Né sembra che il committente se ne lamentasse!

La santa è l'angelo paiono quasi lievitare, contraddicendo l'enorme peso effettivo del marmo di cui sono fatti, contornati da una luce che entra sul retro palcoscenico, un effetto visivo pur esso tipico della progettazione berniniana, per cui la finestra da cui passa la luce, raffigurata dal maestro col suo tipico sistema di raggi bronzei dorati a marcare la direzione, è dietro e non è vista dallo spettatore.

Le due figure sono in procinto di decollare verso il cielo garbatamente affrescato da Guidubaldo Abbatini, fine pittore storico collaboratore del Bernini.

Nell'insieme un autentico prodigio di inventiva e di realizzazione, frutto di quel "pensare in grande" di cui molti anni dopo Bernini, durante il suo viaggio in Francia del 1665, discusse ampiamente col cortigiano Paul Fréart de Chantelou che nel suo *Journal du voyage du Cavalier Bernini en France*, ha registrato commoventi testimonianze su di lui.

Sant'Andrea al Quirinale

L'incarico di costruire e decorare la chiesa del noviziato gesuita di Sant'Andrea al Quirinale, rappresentò una ulteriore e positiva svolta nella carriera del Bernini, consolidandone la posizione e l'autorevolezza.

I lavori occuparono l'artista per oltre dieci anni a cavallo della metà del secolo diciassettesimo quando la Compagnia di Gesù stava ormai ottenendo quel ruolo di leader nel campo precipuo dell'educazione e parallelamente in quello dell'organizzazione delle missioni all'estero che ne avrebbero fatto, e stavano già facendo, un vero e proprio avamposto combattente del cattolicesimo nel mondo.

Bernini, la cui formidabile attitudine creativa condivide da quel momento in poi molti aspetti con la mentalità gesuita, progetta una chiesa dotata di un imponente sagrato (oggi ridotto dall'apertura di un asse viario moderno che ne ha imposto la riduzione) di un vero e proprio tempio preceduto da una armoniosa scalea in funzione di nobilissimo e solenne ingresso, e di uno spazio interno ovale con l'asse maggiore posto trasversalmente, che tutti insieme evocano, senza darne una citazione diretta, la spazialità e il significato del Pantheon.

Bernini si era occupato molto del Pantheon negli anni giovanili sotto il pontificato di Urbano VIII Barberini, ricavandone però soprattutto discredito, sia per aver in qualche modo sollecitato e diretto la sciagurata rimozione dei bronzi romani dal sacro edificio, per utilizzarli soprattutto nella costruzione del Baldacchino di San Pietro, sia per aver sostanzialmente fallito il progetto, in parte realizzato però, di dotare l'edificio di campanili moderni volti a esaltarne una lettura della spazialità in chiave di espansione barocca.

Sant'Andrea al Quirinale fu così il "suo" Pantheon,

di ridottissime dimensioni rispetto all'originale ma di efficacissima presenza, sia fisica sia dottrinale. La cupola è impostata con un sistema di





finto cassettonato di ottagoni che si vanno via via restringendo verso la culminazione e si incuneano anche nelle costolature, deformando lo spazio secondo l'andamento della curva.

Un effetto di sobria magnificenza e raffinata eleganza che il maestro dissemina poi di immagini di ghirlande e figure di puttini volanti e di pescatori a godere della gloria celeste. Tutti gravitanti intorno alla statua del Sant'Andrea che, sovrastando l'altare maggiore, con spericolata postura sembra slanciarsi verso l'alto della cupola attivando una sorta di animazione celeste che conferisce al contesto intero un senso di tripudio festoso, costante fattore di riconoscimento immediato per la progettazione berniniana, al tempo del pontificato di Alessandro VII che non giunse mai, però, a vedere l'opera del tutto terminata.

Santa Maria in Ara Coeli

Nella controfacciata della basilica di Santa Maria in Ara Coeli in Roma spicca una grandiosa e bellissima iscrizione/lapide celebrativa che il Senato Romano volle dedicare nel 1634 alla gloria del papa Urbano VIII Barberini, all'epoca regnante, secondo una procedura sulla base della quale il potere civile capitolino, in tempi però abbastanza remoti, aveva già reso l'omaggio istituzionale, alla figura del pontefice. La scritta dedicatoria, così fitta, lunghissima e solenne, da vero e proprio diploma, ha pochi paragoni nella intera tradizione delle iscrizioni celebrative romane di età barocca ed è vergata su un immenso cartiglio che si avvolge lungo i bordi sorretti da due figure allegoriche raffiguranti la Fama, di superba fattura e di incomparabile bellezza.

Il progetto nacque probabilmente a seguito dei notevoli rivolgimenti provocati nella politica romana, prima dal drammatico processo a Galileo Galilei, tenutosi ovviamente in ambiente domenicano, in qualche modo contrapposto quindi a quello francescano dell'Ara Coeli, e anche a seguito dei tristi episodi susseguenti ad un tentativo di attentato al papa da parte di personalità assai discusse e operanti ben oltre i limiti della legalità. Così, per compiere questa opera encomiastica di altissima qualità estetica, fu incaricato Giovan Lorenzo Bernini, l'artista di massima fiducia del papa Urbano VIII, cui si deve certamente il progetto complessivo ma che dovette affidare l'esecuzione dell'intero complesso ad un gruppo di maestranze



specializzate su cui spiccano gli esecutori dei due angeli, autentici capolavori destinati, però, a restare anonimi per mancanza di documenti certi.

Un'opera politica magistralmente pensata dal Bernini. Tuttavia è suggestivo pensare come siano questi gli anni della drammatica e intensissima relazione di Giovan Lorenzo Bernini con Costanza Bonarelli, moglie di quel Matteo Bonarelli, scultore probabilmente di qualche merito, che in quel momento collabora attivamente col Bernini stesso che pare lo favorisse in ogni modo.

Non è escluso quindi che tra i collaboratori che lavorarono ai due angeli ci sia anche Matteo Bonarelli la cui mano, però, non è più ricostruibile per mancanza di testimonianze certe. Indubbiamente un'aura di soavità e suprema bellezza è calata nel colossale monumento, che sembra comunque significativa testimonianza delle attività artistiche degli ultimi anni di pontificato di Urbano VIII, tra l'altro uno dei più lunghi della storia avendo superato i vent'anni di regno.





Santa Maria sopra Minerva

Nella basilica domenicana di Santa Maria sopra Minerva in Roma, Giovan Lorenzo Bernini lascia varie opere che rappresentano molto bene sia il suo periodo giovanile, sia quello maturo. Al primo appartiene il sensazionale busto/ritratto di *Giovanni Vigevano*, scomparso nel 1630, la cui tomba fu montata in forme sobrie ed eleganti. Al centro fu collocato in una nicchia il busto che gli esperti ritengono eseguito dal Bernini, ma oltre dieci anni prima della scomparsa dell'illustre personaggio, nella seconda metà, dunque, del terzo decennio, quando il Bernini stesso era intorno ai suoi vent'anni. Capolavoro supremo di evidenza ritrattistica e di solenne evocazione del busto secondo il modello antico romano, il ritratto del Vigevano si caratterizza per una inquieta fissità appena contraddetta dall'apparizione della mano che regge il mantello, particolare che ha sempre destato la più grande ammirazione per quel senso dell'istante che caratterizza la quintessenza della scultura berniniana, almeno di quella giovanile.

Agli anni 1655-57 dovrebbe risalire il grande *monumento funebre del cardinale Domenico Pimentel*, raffigurato orante di profilo tra figure femminili allegoriche di cui invero stupenda è quella del dolore che piange coprendosi il volto, magnifica invenzione iconografica. Si sa che il Bernini progettò questo suggestivo monumento ma ne affidò l'esecuzione a Ercole Ferrata uno dei suoi discepoli più insigni, grande scultore di suo e superbo modellatore delle forme.

Si vede, poi, infisso sul quinto pilastro della navata laterale sinistra, il *Cenotafio di Suor Maria Raggi*, vissuta nel sedicesimo secolo e morta in odore di santità, realizzato presumibilmente nel 1653 che è la data riportata nella grandiosa iscrizione scolpita sul finto drappo

di marmo nero. Ancora una volta emerge chiaro quell'anelito così tipicamente berniniano di rappresentare lo spasimo dell'estasi che provoca uno stato di ansietà tale da sconvolgere la mente. Qui proprio nella magistrale modellazione del blocco di marmo nero, Bernini rende perfettamente l'idea del peso della materia e della flessione cui il drappo è sottoposto. Sembra, infatti, di vedere perfettamente rappresentate le pieghe che si formano sullo spesso tessuto sollecitato dall'impeto stesso della beata raffigurata in un ovale di bronzo dorato che la contiene a mala pena circoscrivendo e contenendo la spinta di uscita verso l'esterno.

Di fronte a tale rovello morale e spirituale, è divertente andare a verificare la presenza del Bernini, e di un Bernini ironico e laicamente disincantato, sulla piazza antistante la chiesa nel celeberrimo elefantino, ispirato forse a un animale vero donato con gran pompa alla Regina Cristina di Svezia amicissima del Bernini. L'elefantino reca sulla groppa un obelisco egiziano, che il popolo ha sempre chiamata il pulcino della Minerva, probabilmente ignorandone la dottissima fonte letteraria da cui l'immagine è tratta, che è l'*Hypnerotomachia Poliphili*, libro pubblicato a Venezia da Aldo Manuzio nel 1499.

La scultura fu progettata dal Bernini per dare degna collocazione a un piccolo obelisco ritrovato da quelle parti corrispondente al cosiddetto Iseo campense, prelevato in antico da Eliopoli. Una leggenda racconta che i padri domenicani criticassero l'idea del Bernini di far poggiare l'obelisco praticamente sul vuoto (ma lo aveva già fatto nel fantastico progetto della Fontana dei Quattro Fiumi a piazza Navona) e non gradirono quell'immagine dell'elefantino che volgeva e volge le terga verso il loro convento. Lo giudicarono un vero e proprio sberleffo, rafforzato dalla posizione della coda e della proboscide ma soprattutto dalla scritta fatta porre dal Bernini sulla base dell'elefantino che, in sostanza, spiega come possa trarre vero profitto da grandi esperienze solo chi è dotato di mente robusta (ROBUSTAE MENTIS ESSE/SOLIDAM SAPIENTIAM SUSTINERE).





Sant'Andrea delle Fratte

I due angeli scolpiti da Giovan Lorenzo Bernini, conservati nella chiesa di Sant'Andrea delle Fratte, sono tra le ultime opere del sommo maestro. Avrebbero dovuto far parte del celeberrimo ciclo di dieci statue di angeli, da collocare sul ponte che porta a Castel Sant'Angelo in Roma, ciascuno dei quali reca uno strumento o un simbolo della passione di Cristo.

Un ciclo che Giulio Rospigliosi, divenuto papa Clemente IX, ordinò al Bernini appena assunto al pontificato nel 1667.

Il papa morì poi appena due anni dopo e vide quindi solo in parte realizzata l'impresa ma poté apprezzare sommamente le due statue che il Bernini, pur ormai alquanto avanti con gli anni (ne aveva quasi settanta) volle prontamente realizzare di sua mano, mentre aveva affidato ad uno sceltissimo gruppo di allievi e collaboratori fidati l'esecuzione delle altre otto statue. Tuttavia si racconta che quando il pontefice, uomo di grandissima cultura letteraria, musicale e figurativa, vide le due statue raffiguranti rispettivamente l'Angelo con la corona di spine e l'Angelo con il cartiglio su cui è scritto INRI, rimase talmente colpito dalla quasi sovrumana bellezza che ne promanava da chiedere al Bernini di non collocarle sul ponte ma farne eseguire delle copie, sempre ad opera dei suoi migliori allievi, da collocare in loco. E così fu. Bernini stesso con la collaborazione di Giulio Cartarè e Paolo Naldini, eseguirono le copie che ancora oggi sono sul ponte.

Bernini accettò quindi di buon grado il suggerimento papale e i due giganteschi e sublimi angeli rimasero in sua proprietà. Li tenne in casa e li lasciò agli eredi fino a che, nella prima metà del diciottesimo secolo ne fu ordinato il collocamento in Sant'Andrea delle Fratte, dove tuttora si trovano verso la zona absidale e costituiscono una attrazione strepitosa per il visitatore.

Sono, quindi, fuori contesto ma la loro splendente presenza illumina letteralmente coloro che vi si avvicinano.

Bernini vi consegue uno dei più alti risultati della sua attività tarda.

Realmente si ha l'impressione che gli angeli siano come disincarnati. Malgrado la meraviglia delle due teste sublimi, dolenti e nel contempo irraggianti una intoccabile

e imperitura giovinezza, la avvolgente morbidezza dei fluttuanti panneggi lascia solo immaginare dei corpi sottilissimi e come eterici. Ritorna la tematica berniniana di sempre della liberazione della immagine scolpita dal peso della materia mentre chi guarda ha la percezione di una sorta di movimento perpetuo fissato nella immobilità del marmo come se una corrente di metafisica energia sgorgasse da quelle immagini e ci conducesse veramente ad un passo dal Regno dei cieli, dove quelle figure sono, per così dire, di casa.

Santa Maria del Popolo

Nella chiesa di Santa Maria del Popolo, Giovan Lorenzo Bernini lavorò intensamente subito dopo l'elezione al pontificato del dottissimo cardinale senese Fabio Chigi che assunse il nome di Alessandro VII.

Questo papa fu suo strenuo sostenitore e Bernini poté così superare brillantemente la crisi da lui vissuta sotto il pontefice precedente, Innocenzo X Pamphilj che non gli fu mai molto favorevole, benchè gli avesse commissionato la spettacolare, eccelsa Fontana dei Fiumi in piazza Navona. Giovan Lorenzo in Santa Maria del Popolo fece così un lavoro enorme di riadeguamento e risistemazione generale della splendida chiesa quattrocentesca, autentico gioiello del Rinascimento romano. L'incarico principale all'interno della chiesa fu il completamento dei lavori di decorazione scultorea e, parzialmente, architettonica e pittorica, della cappella Chigi fatta edificare nel secolo precedente da Agostino Chigi illustre antenato del pontefice regnante, per opera del divino Raffaello Sanzio che non ne vide però la conclusione.

Raffaello, tra l'altro, aveva previsto l'inserimento di statue nelle quattro grandi nicchie distribuite lungo le pareti laterali, ma riuscì a far realizzare soltanto la statua di *Giona*, dal suo prezioso collaboratore Lorenzetto, e quella di *Elia* da altri collaboratori. Bernini, quindi, realizzò le altre due sculture mancanti da collocare nelle nicchie: *l'Abacuc* e *l'Angelo* (quindi un gruppo scultoreo) e *Daniele orante nella fossa dei leoni*, e progettò altri bellissimi particolari della cappella come lo scheletro di marmi intarsiati sul pavimento con la scritta *Mors ad Coelos* e il







lampadario bronzeo che vi pende sopra, entrambi di sommo fascino e profondo significato.

L'argomento generale trattato nelle quattro nicchie doveva essere, fin dalla fase raffaelliana, quello della divina protezione e del miracoloso salvataggio. Giona esce dalla bocca del mostro; Elia ascende al cielo sul carro di fuoco sfuggendo per sempre alla morte fisica; Abacuc viene guidato dall'angelo in un viaggio prodigioso grazie al quale Daniele è preservato dalla furia dei leoni. Dio salva quando e come vuole, ma non nel senso imperscrutabile affermato dai protestanti, ma determinato dalla Provvidenza emanazione della volontà divina stessa. Bernini dà forma convincente a tale sublime afflato.

La vicenda raffigurata dal Bernini è nel biblico Libro di Daniele. Abacuc profeta in Giudea avverte l'ordine divino di portare il cibo che sta apprestando per sé a Daniele che in Babilonia è chiuso nella fossa dei leoni. Impresa impossibile per l'estrema lontananza e difficoltà del tragitto.

Miracolosamente un angelo solleva Abacuc da terra e lo porta a Daniele che si sfamerà e sopravviverà alla sua terribile avventura. Il gruppo scultoreo di *Abacuc e l'Angelo* fu consegnato nel 1661 parecchi anni dopo il *Daniele* che risulta terminato già nel 1657.

Di incomparabile grazia è l'angelo che pare fratello di quello che trafugge Santa Teresa in Santa Maria della Vittoria. Condivide con quella figura il sorriso di fanciullo buono e gentile e esalta l'idea del movimento implicito nelle statue che sembrano appunto pronte a uscire dalla nicchia librandosi nell'aria. Idea che corrisponde a quella con cui Bernini ha formulato il Daniele che sta pregando nella fossa dei leoni e pure, nella fervida preghiera, sembra alzarsi verso l'alto perdendo il peso e il gravame della materia di cui è costituito.

Del resto tutto l'intervento generale del Bernini in Santa Maria del Popolo, con uno stuolo di collaboratori di primo piano come era suo costume, è contraddistinto da questa esigenza di conferire aerea leggerezza alla struttura e all'assetto complessivo della chiesa fondata sulla logica prospettica rinascimentale.



E tali appaiono le formidabili coppie di angeli progettati dal Bernini ma eseguite dai suoi bravissimi allievi Antonio Raggi, Giovanni Antonio Mari, Ercole Ferrata e Arrigo Giardè. Questi angeli, a destra e a sinistra del transetto, presentano al visitatore, quasi fungessero da elegantissima cornice, due colossali pale d'altare su tela, una del barocco Bernardino Mei, l'altra del classicista Gian Maria Morandi. La stessa logica compositiva e stilistica presiede poi al profluvio di figure della sante martiri giovinette, giunte ormai in Paradiso, sedute tutto intorno la navata, quali tripudio festoso attraverso la chiesa, trasformando la severità rinascimentale in una grande "musica" di gloria di cui la cantoria dell'organo magnifico, pure progettata dal Bernini ed eseguita da allievi di delicatissima mano, è ulteriore segno di splendore e gioia di vivere. Con idea veramente spettacolare, Bernini colloca l'albero chigiano della quercia, eseguito in bronzo dorato, come si arrampicasse letteralmente sulle canne creando una suggestione visiva di insuperabile freschezza e bellezza.

San Lorenzo in Lucina

Nella chiesa romana di San Lorenzo in Lucina, la cappella funeraria della famiglia Fonseca risulta alquanto disomogenea nelle decorazioni artistiche.

Vi compaiono vari busti di esponenti della insigne famiglia di origine iberica, ma gli autori, pur inquadrabili nella bottega berniniana, non sono oggi facilmente riconoscibili, né inequivocabile è anche il riconoscimento dei singoli soggetti.

Ma una eccezione, molto importante, è costituita dal busto di *Gabriele Fonseca*, archiatra pontificio, medico personale di Innocenzo X Odescalchi.

Non esistono dati assolutamente certi per stabilire la datazione del busto ma il riferimento a Giovan Lorenzo Bernini attestato dalle fonti antiche come autore dell'opera è inequivocabile. Si tratta di un superbo autografo della fase tarda del maestro che, secondo alcuni esegeti, potrebbe corrispondere con l'epoca in cui Giovan Lorenzo Bernini eseguiva la *Beata Ludovica Albertoni* (quindi intorno al 1674) per altri invece è





riferibile alla fine del settimo decennio, tra il 1668 e il 1670. Certo che il fremente e come morboso afflato espresso dalla *Beata Ludovica Albertoni*, si ritrova molto nella modellazione del mirabile busto Fonseca.

Il Fonseca sembra emergere dalla parete e venire impetuosamente avanti, come sconvolto da un terremoto interiore che lo tormenta e gli fa desiderare di entrare in contatto non si capisce bene se col mistero del divino o non piuttosto con interlocutori ben più terreni.

La qualità della modellazione, più vicina allo stile estremo del maestro, indurrebbe ad una datazione molto tarda, collocando quest'opera in quella fase della produzione berniniana che converge sull'estremo testamento del busto del *Cristo benedicente*, oggi in San Sebastiano fuori le mura.

Anche nel busto del Fonseca, infatti, si avverte quel precario equilibrio tra estenuazione e compostezza che il Bernini cerca nelle ultime sue opere e trova ripetutamente allineando nel corso degli ultimi dieci anni di vita, capolavori su capolavori.

Sant'Andrea della Valle

Nella chiesa romana di Sant'Andrea della Valle, chiesa madre dei padri teatini tra i più insigni esponenti del nuovo spirito della Controriforma nell'Italia del primissimo Seicento, la cappella Barberini spicca per magnificenza, grandiosità delle forme, tanto che si racconta come Giacomo Puccini (o più

esattamente i suoi librettisti Illica e Giaccosa) vi ambientasse il primo atto della *Tosca* dove immagina appunto un pittore all'opera in quel sito mirabile, emblema della nascente età barocca. Qui, dunque, i committenti Barberini incaricarono Domenico Passignano, il grande pittore fiorentino, di dipingere le colossali pareti, la pala d'altare, le lunette e la volta con un complesso figurativo di primissimo spicco, peraltro ancora oggi perfettamente conservato. Nelle quattro nicchie laterali furono poi collocate statue di santi eseguite dai migliori scultori attivi a Roma all'inizio del Seicento e una, il *San Giovanni Battista* fu assegnata al padre di Giovan Lorenzo Bernini, l'eminente scultore e restauratore Pietro.

Le fonti ci informano di come anche gli angioletti, che a coppie sovrastano i timpani laterali, fossero opera di Pietro ma documenti di archivio inequivocabili attestano che Pietro, preparandosi a consegnare il lavoro, dichiarasse che lo avrebbe compiuto col suo figliolo Giovan Lorenzo all'epoca giovanissimo sui vent'anni.

In effetti la esuberante ricchezza di dettagli elaborati dalla dottissima mano di Pietro, lascia qui il posto, almeno nella coppia di putti di sinistra, ad uno stile più sobrio e vigilato, dove anche le fisionomie dei fanciulli tipiche di Pietro sembrano subire una mutazione, apparendo meno esuberanti del solito anche se graziosissimi e raffinati, contraddistinti da spirito sagace e pungente. Giovan Lorenzo non fu da meno del padre anche nella sua fase iniziale ma, se veramente quei putti sono suoi come molti esegeti inclinano a credere, appare equilibrato e calibrato nella formulazione delle immagini,

alla ricerca di uno stile proprio di cui qui è forse l'aurorale testimonianza.







San Francesco a Ripa Grande

La statua riversa della morte della *Beata Ludovica Albertoni*, venerata terziaria francescana vissuta a Roma nel primo Cinquecento, è una delle ultimissime opere scultoree del Bernini realizzate integralmente di sua mano. Eseguita dal Bernini all'età di settantasei anni nel 1674, l'opera, collocata nella cappella Altieri della chiesa di San Francesco a Ripa Grande, è una sorta di epitome della costante tendenza da parte del maestro di esprimere stati di esaltazione della coscienza e di esplicito sconvolgimento fisico.

L'argomento, già da lui toccato ripetutamente, dell'estasi mista di dolore e di piacere, è qui accentuato dalla rappresentazione esplicita della morte imminente o, per meglio dire, del momento immediatamente precedente alla morte stessa.

La statua è ambientata in modo singolarissimo. Sta posta, cioè, ai piedi dell'altare della cappella, sovrastando il vero sepolcro della Beata, resa tale da Clemente XI nel 1671, ma la figura è rappresentata non nella quiete solenne che introduce all'estremo momento bensì nella turbolenza esistenziale del rovello interiore e dell'ardente tormento conseguente.

La dolce madre dei poveri è vista dal Bernini nello spasimo degli ultimi istanti ma ancora carica di fremito e di energia vitale. Un'energia che squassa tutta la potentissima rappresentazione e, come di consueto nel Bernini, penetra nella complessa struttura dei panneggi e attiva un moto percepito da chi guarda come vorticoso, pur nella immobilità sostanziale della statua.

L'empito sentimentale è spinto dal maestro ai limiti estremi grazie anche al sapiente uso dei materiali. La santa poggia su un materasso magistralmente modellato con gli stessi criteri con cui il Bernini ragazzo aveva scolpito quello della statua antica dell'*Ermafrodito* (l'appoggio originale era andato perduto) a lui affidato nell'ambito della committenza Borghese onde reintegrare perfettamente la suggestiva scultura, oggi al Louvre assieme ad un cospicuo gruppo di marmi antichi di quella celeberrima collezione.

Un materasso, quello della Beata Ludovica, che è a sua volta chiaro precedente di quello della *Paolina Borghese* del Canova.

Ne consegue, nella Beata Ludovica, una latente retorica dell'espressione che a molti esegeti nel corso del tempo è apparsa quale caratteristica peculiare del Barocco in sé.



La retorica come accentuazione e accelerazione, quasi una forma coperta di esasperata ipocrisia.

Il tema della retorica barocca, però, non può certo essere liquidato con banali considerazioni. Retorica significa anche approfondimento, bilanciamento tra passione e intelligenza, sviluppo sistematico del senso critico.

Significa anche capacità di coinvolgimento e non c'è dubbio che il Bernini in tal senso sia maestro supremo.

C'è, peraltro, l'elemento della sorpresa. Il mirabile materasso poggia a sua volta su una sorta di maestoso drappo, scolpito in un blocco di diaspro, che porta una fortissima nota cromatica, come una cascata di colore che scende su chi si sta avvicinando alla statua. Ulteriore elemento vitalistico.

Interessante è poi il dialogo che si viene a istituire tra la statua che sembra divincolarsi negli ultimi spasimi e la pala d'altare che la sovrasta con una delle più belle, dolci e incantevoli visioni della Sacra famiglia con Sant'Anna mai concepite, un quadro di Giovanni Battista Gaulli, detto il Baciccio, il pittore genovese che creò, sotto la direzione del Bernini, in quegli stessi anni, l'affresatura della chiesa madre della Compagnia di Gesù, il SS. Nome di Gesù a Roma.

La radiosa, felice pittura del Baciccio scaturisce da una costola del berninismo.

Così i due artisti uniti da una aspirazione e una attitudine comuni, si ritrovano nella stessa cappella e nella stessa chiesa.

San Sebastiano fuori le mura

Il busto del *Salvatore benediciente*, conservato nella basilica di San Sebastiano fuori le mura in Roma e anticamente collocato nella cappella Albani della Basilica stessa, è probabilmente l'ultima opera scultorea in assoluto eseguita dal Bernini.



L'artista la eseguì come omaggio alla Regina Cristina di Svezia sua amica ed estimatrice.

Cristina, poi, destinò l'opera al papa Innocenzo XI Odescalchi e infatti in un inventario di casa Odescalchi del 1713 viene descritto un busto di Cristo benedicente del Bernini.

Se ne erano poi perse le tracce, ma nel corso del ventesimo secolo quel busto, costituente quindi l'estrema testimonianza della mano del Bernini, fu identificato prima in un busto di quel soggetto del Chrysler Museum di Norfolk negli Stati Uniti, poi in un busto conservato nella cattedrale di Sées in Normandia e infine, da Francesco Petrucci, nel busto di San Sebastiano che, di certo, è di gran lunga il più bello tra tutti quelli presi in esame dalla storiografia (ve ne sono anche altri ma di qualità talmente insufficiente da non richiedere ulteriori precisazioni).

Anche se manca un'evidenza documentaria che spieghi come mai il busto passò dagli Odescalchi agli Albani che infatti lo collocarono in San Sebastiano, sembra ragionevole identificare l'opera estrema del Bernini appunto con quest'ultimo. Forme gigantesche e sintetiche, magniloquenza contenuta e pur incombente, sono caratteristiche tipiche dello stile berniniano e il busto di San Sebastiano è invero possente e impressionante nella sua maestà.

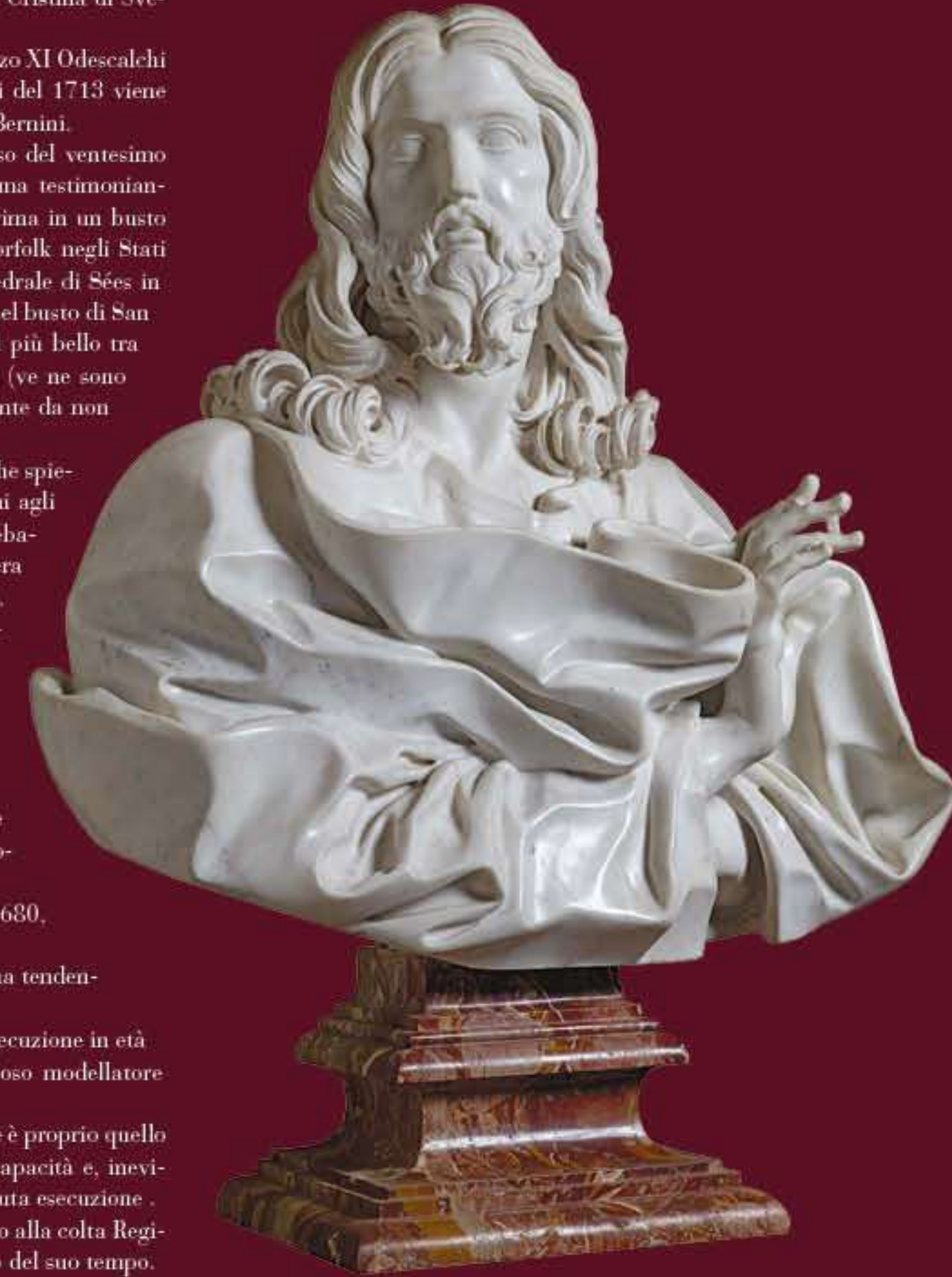
Cade, qui, ogni sospetto di retorica o di magniloquenza per fare posto ad una solenne meditazione sulla vita religiosa in sé di cui l'opera è superba testimonianza.

Bernini dovette eseguirla tra il 1679 e il 1680, anno della morte all'età di ottantadue anni.

La raffinatezza tecnica non è disgiunta da una tendenza a comporre per grandi masse compatte.

Ciò che potrebbe giustificare più che mai l'esecuzione in età tarda, Bernini era stato forse il più prodigioso modellatore della materia marmorea.

Ma, di certo, l'aspetto di questo busto solenne è proprio quello dell'età tarda che nulla ha perso della sua capacità e, inevitabilmente, mira a una più semplice e compiuta esecuzione. Una autocelebrazione e un omaggio magnifico alla colta Regina che vide con chiarezza nel Bernini il genio del suo tempo.





L'arte del restauro

di Maria Grazia Bernardini

Sil patrimonio artistico italiano, è noto, è tra i più importanti del mondo ed è diffuso su tutto il territorio nazionale, dai piccoli borghi disseminati nella campagna alle grandi città fino a Roma, la città eterna. E' una ricchezza del nostro Paese, preziosa e unica, testimonianza di un passato glorioso che dall'antica Roma è giunto fino a noi: di fatto solo l'Italia presenta vestigia di un patrimonio artistico che ha una importanza capitale per ben tre mila anni, dai resti dell'antica arte romana che ancora oggi si impone per il suo straordinario valore culturale, all'arte paleocristiana, al Medioevo, e poi ancora, dall'Umanesimo fino al Rinascimento, Barocco, Illuminismo, e ancora Romanticismo e arte del Novecento. Quale altro Paese può vantare beni culturali che hanno dominato il mondo per un periodo storico così lungo? Inoltre la storia dell'Italia è caratterizzata da fenomeni assai differenti da quella delle altre Nazioni: il nostro Paese era suddiviso in tanti piccoli Stati, la Repubblica di Venezia, la Signoria di Firenze, lo Stato Pontificio, il ducato di Milano, solo per citare i più importanti, e ogni staterello aveva il proprio governo, il proprio museo, le chiese, i palazzi. Per questo il patrimonio culturale italiano è così diffuso e di così alta qualità e il fascino dell'Italia è dovuto proprio al connubio tra opera d'arte e natura, caratterizzato dalla bellezza ricercata in ogni angolo, in ogni dettaglio, nel paesaggio dominato da un castello, nel borgo con palazzi e chiese, nei musei con capolavori assoluti, nelle piazze con le fontane, nelle regge con i giardini, nei conventi, nelle abbazie, nei chiostri.

Purtroppo però, tutti i beni artistici sono minacciati costantemente, dal tempo che passa, dai fattori climatici (sbalzi di temperatura, vento, pioggia, gelo), dai terremoti, da incendi, dallo straripamento dei fiumi, dalle polveri che si depositano sulle superfici, dalla luce, dall'inquinamento atmosferico, dall'umidità, dall'incuria, da cattivi restauri, dal turismo di massa a volte non rispettoso, da furti, da vandalismo, dalla dispersione di antiche e nobili collezioni, da vendite illegali e così via.

È dunque di fondamentale importanza l'attività di tutela degli organi preposti a tale scopo, che studiano le cause del degrado, i rischi di deterioramento, le caratteristiche delle varie opere d'arte, i vari materiali e il metodo per conservarle, per restaurarle in modo da trasmetterle alle future generazioni. È un dovere

morale, oltre che culturale, evitare o comunque limitare il deterioramento dei nostri beni, sia esso dovuto a cause naturali o al dissenso intervento dell'uomo, attraverso una costante attività di monitoraggio e di interventi. La tutela è una attività molto complessa, che richiede competenze specifiche, azioni differenti, dalle analisi diagnostiche all'uso di opportune strumentazioni, dagli studi che approfondiscono i materiali e le tecniche di realizzazione dell'opera a nuove metodologie di intervento, dall'esame del microclima e dell'ambiente allo studio delle superfici.

Una parte del prezioso e immenso patrimonio italiano, chiese, abbazie, basiliche, monumenti, sparsi su tutto il territorio nazionale, appartiene al Fondo edifici di culto del Ministero dell'interno, le cui origini risalgono alle soppressioni degli enti ecclesiastici disposte dalle c.d. "leggi eversive" durante la formazione dello Stato unitario. Il FEC dunque ha una grande importanza nell'ambito della tutela e della salvaguardia del patrimonio artistico. La gran parte degli edifici di proprietà del FEC sono destinati al culto e quindi aperti al pubblico, contengono migliaia di capolavori di artisti come Michelangelo, Raffaello, Caravaggio, Bernini, solo per fare qualche nome, e richiedono pertanto un continuo intervento manutentivo e di monitoraggio. Di conseguenza il Fondo, la cui missione è la salvaguardia dei suoi beni, svolge una attività intensissima, in collaborazione con le Soprintendenze compe-



tenti.

Il Piano Nazionale per la Ripresa e la Resilienza (PNRR) è un'occasione preziosa per affrontare interventi più ampi e vasti di manutenzione e restauro e la Direzione centrale degli affari dei culti e per l'amministrazione del Fondo edifici di culto, in qualità di soggetto attuatore, ha elaborato il programma che intende realizzare e che comprende 236 progetti per l'importo complessivo di lavori pari a circa 250 milioni di euro. Il programma è stato integralmente recepito nel decreto di assegnazione delle risorse, adottato dal Ministero della cultura il 7 giugno 2022.

Il suddetto decreto finanzia, inoltre, a valere sulla linea sicurezza sismica della stessa misura del PNRR, ulteriori 23 interventi su beni del FEC, per l'importo complessivo di circa 20 milioni di euro, di competenza del Ministero della Cultura - Direzione Generale Sicurezza del Patrimonio Culturale.

La conservazione e il restauro di un bene è un momento di grande valenza anche per lo studio della storia dell'arte, perché, oltre a recuperare un'opera d'arte, ne permette una conoscenza approfondita e di conseguenza una sua valorizzazione. Tanti restauri hanno portato a pubblicazioni e mostre che hanno permesso nuove letture iconografiche e differenti attribuzioni. Di questo strettissimo rapporto tra restauro conservativo e valorizzazione del bene è una testimonianza il restauro delle opere di Bernini. Nel 1998 ricorreva il 400° anniversario della nascita di Giovan Lorenzo Bernini: l'artista era nato a Napoli l'8 dicembre del 1598 da Pietro Bernini, scultore fiorentino trasferitosi a Napoli per partecipare ai cantieri più importanti della città partenopea; nel 2000 si celebrò il grande Giubileo del secondo millennio dopo Cristo. Quelle due ricorrenze furono di fondamentale rilevanza per gli stu-



di su Bernini, poiché costituirono l'occasione per ulteriori ricerche e approfondimenti sull'attività artistica dello scultore, per l'organizzazione di tante iniziative, tra le quali le due bellissime mostre, la prima presso la Galleria Borghese, *Bernini scultore* (a cura di Anna Coliva) nel 1998, e l'altra presso il Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco* (a cura di Maria Grazia Bernardini e Maurizio Fagiolo dell'Arco) nel 1999. Furono soprattutto l'occasione, grazie a fondi straordinari, per l'avvio di una massiccia campagna di restauri che portò alla pubblicazione di due considerevoli volumi, *Gian Lorenzo Bernini, regista del barocco: i restauri e Bernini scultore, la tecnica esecutiva*.

Tra le tante sculture restaurate sono molteplici gli interventi sulle opere di Giovan Lorenzo Bernini conservate nelle chiese di proprietà del Fondo edifici di culto (oltre 840), che

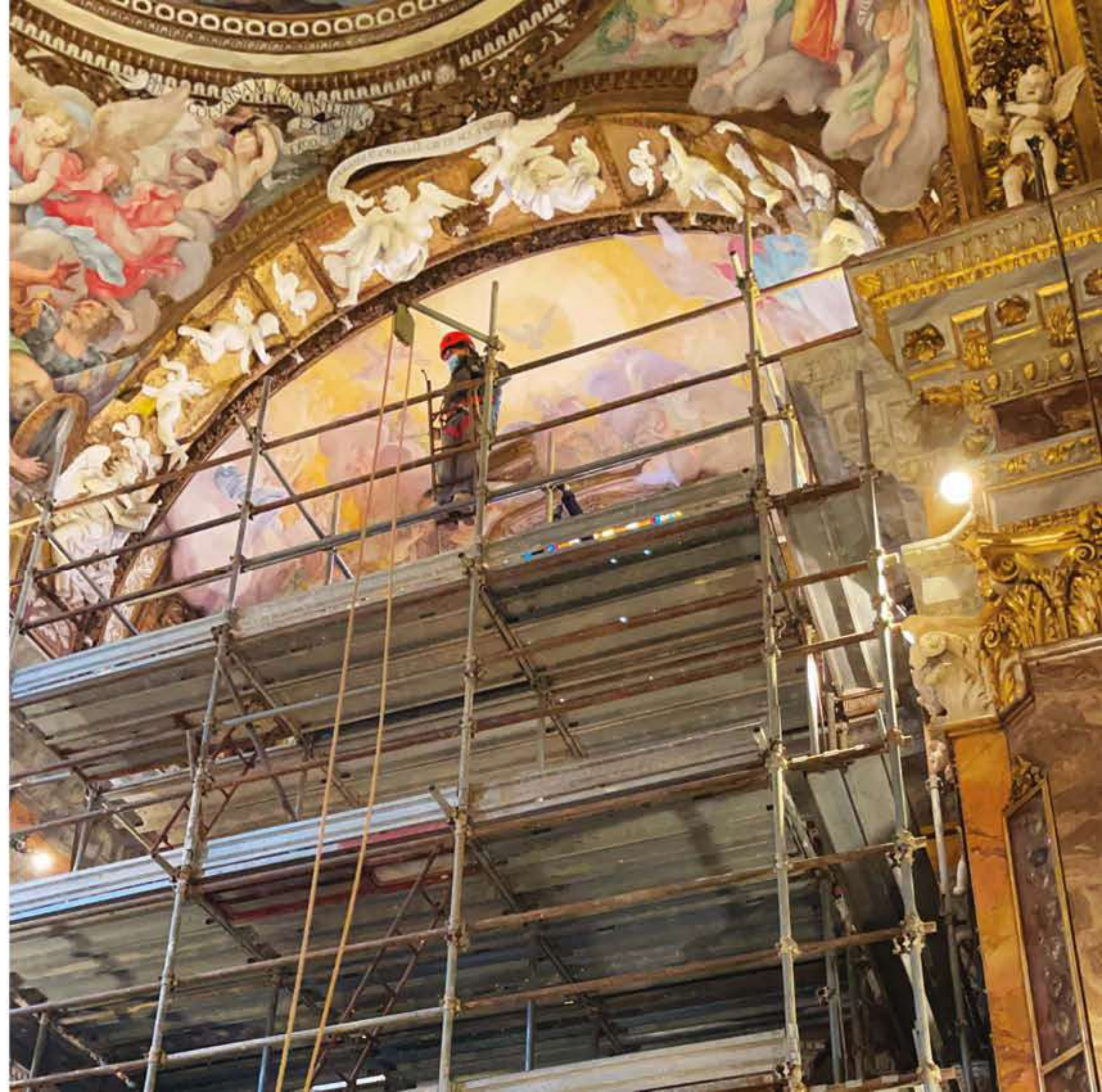
da tempo necessitavano di operazioni di conservazione: la cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria, la cappella Albertoni in San Francesco a Ripa Grande, i due Angeli in Sant'Andrea delle Fratte, la cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, la cappella Fonseca in San Lorenzo in Lucina, la Targa celebrativa di Urbano VIII in Santa Maria in Ara Coeli, il Monumento funebre di Giovanni Vigevano, il Cenotafio di suor Maria Raggi e il Monumento funebre del cardinale Domenico Pimentel (eseguito da aiuti di Bernini su disegno del maestro) nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva. A questi si aggiunsero, negli anni successivi, l'intervento sulla cupola di Sant'Andrea al Quirinale e nuovi restauri della cappella Cornaro e della cappella Albertoni.

Interventi straordinari che consentono, da una parte, di eseguire necessarie operazioni per la conservazione delle opere,



e, dall'altra, di esaminare da vicino alcuni dei capolavori di Giovan Lorenzo Bernini e di cogliere nuovi aspetti della sua arte e della sua tecnica. Il contatto ravvicinato con l'opera, lo studio accurato della materia, delle forme, della struttura, le indagini diagnostiche, l'analisi delle cause di degrado, la ricerca parallela delle fonti e della storia della conservazione, tutto ciò porta ad una vera e approfondita conoscenza dell'opera e, di conseguenza, alla sua conservazione.

I grandi capolavori di Bernini, nel corso dei lavori, hanno ritrovato una leggibilità nuova che ha consentito di comprendere meglio il genio creativo dell'artista e della sua abilità tecnica, dando così avvio a ulteriori studi e interpretazioni. Nel 1996 furono restaurati i due angeli situati nel presbiterio della chiesa di Sant'Andrea delle Fratte, l'Angelo con la corona di spine e l'Angelo con il titolo della Croce, realizzati da Giovan





Lorenzo Bernini tra il 1668 e il 1669. In origine destinati al ponte Sant'Angelo, per la loro straordinaria fattura vennero situati all'interno della chiesa per una migliore conservazione. Bernini elaborò a lungo la forma degli angeli che avrebbero dovuto ornare il ponte Sant'Angelo, commissionati da papa Clemente IX al fine di completare il progetto iniziato da Alessandro VII che intendeva conferire un'aura di sacralità al percorso dei pellegrini che, arrivati da nord, si dirigevano verso la Basilica di San Pietro, il più grande tempio della cristianità. Qualche anno prima Bernini aveva iniziato i lavori della vastissima piazza di San Pietro e aveva innalzato sopra il colonnato statue di santi e beati. Ora, con la teoria degli angeli che sorreggono gli strumenti della Passione, il ponte voluto dall'imperatore Adriano e intitolato Elio, veniva ad assumere l'aspetto di una sacra rappresentazione. Le due sculture, pur mantenendo un buono stato di conservazione, si presentavano offuscate a causa di un velo di polveri che impediva di apprezzare il ricco e morbido modellato. L'intervento di restauro, che ha previsto una attenta e accurata pulitura e conseguente lucidatura, e il risarcimento di piccole fratture, ha consentito di apprezzare la tecnica straordinaria dell'artista e la sua capacità di modellare il marmo come fosse materia malleabile, e di avvertire l'intensa emozione che esprimono gli angeli (Negro 1999, pp. 67-75).

Nel 1997 furono effettuati il restauro delle due sculture eseguite da Bernini tra il 1655 e il 1658 e destinate alla cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, Daniele nella fossa dei leoni e Abacuc e l'angelo, e la statua della Beata Ludovica Albertoni situata nella cappella a destra dell'altare maggiore di San Francesco a Ripa Grande, tra le ultime sculture eseguite da Bernini. In quel momento il restauro nella cappella Albertoni riguardò principalmente la scultura, la bellissima figura della Beata Ludovica, pertanto nel 2019 si è programmato un nuovo intervento che ha previsto, oltre alle operazioni di manutenzione della statua, il restauro di tutta la decorazione in stucco e stucco dorato della cappella e del drappo in diaspro.

Il consolidamento e la pulitura delle superfici, del marmo e degli stucchi, hanno rivelato una cromia vibrante e hanno restituito una più corretta leggibilità al complesso. Come già notato in passato, la scultura della Beata Ludovica è posta in obliquo sopra la mensa d'altare, probabilmente per offrire al pubblico dei fedeli, in modo più evidente, l'immagine della santa (Fabjan 1999; Ulivi 1999, pp. 85-96).

Tra i restauri più significativi si annovera quello della cappella da Fonseca in San Lorenzo in Lucina realizzato nel 1999: l'intervento non solo ha conferito all'insieme una nuova chiarezza grazie alle operazioni di pulitura delle superfici e dell'integrazione pittorica, ma ha anche riportato alla luce gran parte della doratura originale della volta, che documenta il tono dorato che doveva avere l'aspetto originale della cappella,



oggi sfortunatamente alterato da interventi sette e ottocenteschi. Come annota la relazione di restauro, è stata individuata nei lacunari della piccola volta una preparazione "viscosa", che, rispondendo in modo diverso al riflesso della luce, rendeva tremula la doratura, esaltando così l'allusione all'empireo sottolineata dalla presenza di vari cherubini (Coda 1999, pp. 57-66).

Stupefacenti sono stati i risultati del restauro della decorazione plastica della

cupola di Sant'Andrea al Quirinale, eseguito nel 2013 a cura della Soprintendenza Speciale di Roma in accordo con il Fondo edifici di culto. La chiesa è un gioiello dell'arte barocca e capolavoro di Giovan Lorenzo Bernini, per la forma originale, elegante, suggestiva, coinvolgente, e per il profondo significato simbolico che informa tutta la struttura architettonica, scultorea e pittorica. Era la chiesa dei Gesuiti e quindi venne intitolata a Sant'Andrea, pescatore di uomini così come i Gesuiti si dedicavano intensamente alla evangelizzazione di popoli stranieri, recandosi anche in paesi lontani e affrontando pericoli, difficoltà, disagi. L'intervento di restauro, che ha contemplato tutte le varie fasi di un completo intervento conservativo, non solo ha ridato solidità alle decorazioni scultoree, ma ha conferito una nuova e intensa luminosità, accentuando il



contrasto tra le zone dorate e le zone in stucco bianco. L'esame ravvicinato della cupola ha permesso di verificare le "correzioni" ottiche apportate da Bernini sugli stucchi, rimodellati in più punti, e sui lacunari, ai quali conferì dimensioni e profondità diverse al fine di ottenere l'impressione di una maggiore spazialità (Bevilacqua, Capriotti 2016).

Altrettanto rilevanti sono stati i risultati del restauro della cappella Cornaro di Santa Maria della Vittoria, una delle opere più sentimentalmente coinvolgenti dell'arte barocca e capolavoro sublime di Bernini. Gli interventi conservativi si sono susseguiti a più riprese tra il 1993 e il 2021: all'inizio si intervenne nel registro superiore e solo nel 1999 si restaurò il registro inferiore, restaurando

il gruppo marmoreo della Santa Teresa con l'angelo, i due palchetti laterali con i membri della famiglia Cornaro, e i pregiatissimi marmi che decorano le pareti della cappella. Durante quell'intervento, vennero scoperti numerosi dettagli relativi alla tecnica di Bernini, alla struttura dell'opera, al metodo di lavoro dell'artista. Tra le tante novità che il restauro svelò, si apprese che il gruppo scultoreo posto sull'altare era formato da un unico blocco di marmo (le dimensioni del blocco sono assai notevoli, 228 x 175 cm circa e fa supporre la perfetta macchina organizzativa della bottega berniniana in grado di movimentare opere d'arte così pesanti) e che i rilievi laterali raffiguranti i membri della famiglia Cornaro erano molto dissimili l'uno dall'altro. Il gruppo di destra è costituito da un unico blocco di marmo, il gruppo di sinistra è realizzato in tre parti e rivela mani differenti: i due personaggi barbuti presentano una maggior finezza di modellato e espressioni più vivide. Si è inoltre lavorato sulle aperture poste all'interno del cupolino, da cui proviene la luce che inonda il gruppo scultoreo. Nel restauro successivo del 2015, si tornò a lavorare sul gruppo scultoreo della Santa Teresa, ripulendolo dalle polveri



che nel frattempo si erano accumulate sul marmo e scoprendo una nuvola sottostante, che era rimasta occultata da un antico intervento di restauro. Nel 2021 la Soprintendenza decise di programmare ulteriori lavori nel registro superiore, per operazioni di consolidamento e di pulitura. L'insieme degli interventi, tutti eseguiti con grande cura e professionalità e dopo approfondite analisi, ha restituito la ricca cromia dei marmi che tappezzano le pareti della cappella, ha esaltato la leggerezza degli affreschi realizzati in tinte pastello, ha scoperto la festosità degli stucchi che si stagliano sui fondi e ha restituito leggibilità alle quattro scene a rilievo in stucco dorato raffiguranti episodi

della vita di Santa Teresa: così si è ritrovata la straordinaria armonia dell'insieme, nel dialogo instaurato tra il registro inferiore decorato dai marmi e il registro superiore realizzato in affresco e stucco. Grazie dunque all'intervento di restauro ora si può apprezzare davvero il capolavoro di Bernini, il quale aveva creato l'illusione di una apparizione divina, l'immagine del Paradiso (Carloni 1999, pp. 37-46; Nuzzo 2021, pp. 274-289). Durante le varie operazioni di restauro si è potuto acquisire una basilare conoscenza della tecnica stupefacente di Bernini. L'artista, pur utilizzando i tradizionali strumenti per la lavorazione del marmo, la subbia, la gradina, lo scalpello, il trapano, l'unghietto, le varie paste abrasive per la lucidatura, usava dare al marmo diversi gradi di finitura per differenziare la materia raffigurata, gli incarnati, di cui seppe rendere la morbidezza usando maggiormente l'uso degli abrasivi, la peluria, le folte chiome, i tessuti; modellava la dura materia del marmo solcandolo con profonde pieghe e attraverso il gioco delle ombre e delle luci conferiva alle sue sculture un aspetto fremente, intenso ed emozionante e così il marmo nelle sue mani prendeva vita.



Bibliografia

- Alessandro VII Chigi (1599-1667). *Il papa venese di Roma moderna*, catalogo della mostra a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani (Siena, Museo Civico, et al., 2000-2001), Siena 2000.
- Andrea Bolgi, *il Carrarino (Carrara 1605-Napoli 1656)*, con il coordinamento di C. Silvestri, (L'Oro Bianco. Straordinari dimenticati, 7), Focinovo (MS) 2019.
- Androsov S., *Museo statale Ermitage. La scultura italiana dal XVII al XVIII secolo. Da Bernini a Canova*, Milano 2017.
- Bacchi A. (a cura di), *Scultura del '600 a Roma*, con la collaborazione di S. Zanuso, Milano 1996.
- Baldinucci F., *Vita del cavaliere Gio: Lorenzo Bernino scultore, architetto, e pittore*, Firenze 1682, pp. 66-67.
- Bauer C. e L., *Bernini's Organ-Case for S. Maria del Popolo*, in "The Art Bulletin", LXII, 1980, 1, pp. 115-123.
- Beltramme M., *G.L. Bernini a San Francesco a Ripa: una rilettura per una nuova proposta tematica*, in "Studi Romani", 46, 1998, pp. 29-59.
- Benedetti S., *La metafisica del mondo nell'architettura di G. L. Bernini*, in *Barocco romano e Barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di M. Fagiolo, M. L. Madonna, Roma 1985, pp. 73-87.
- Bentivoglio E., Valtieri S., *Santa Maria del Popolo*, Roma 1976.
- Bernardini M. C., *Bernini. Catalogo delle sculture*, 2 voll., Torino 2022.
- Bernini D., *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Roma 1713.
- Bernini*, catalogo della mostra, a cura di A. Bacchi, A. Coliva, Roma, Galleria Borghese, Città di Castello 2017.
- Bernini and the Birth of Baroque Portrait Sculpture*, catalogo della mostra, a cura di A. Bacchi, C. Hess, Jennifer Montagu, Los Angeles, The J. P. Getty Museum, Getty Publications, Los Angeles 2008.
- Bernini. Sculpting in Clay*, catalogo della mostra a cura di C.D. Dickerson III, A. Sigel, I. Wardropper (New York, Metropolitan Museum of Art, et al., 2012-2013), New Haven 2012.
- Bologna F., *Dalle arti minori all'industrial design*, Bari 1972.
- Boucher B., *Bernini's Models for the Angels of the Ponte Sant'Angelo in Rome*, in *Earth and Fire* 2001, pp. 61-66.
- Cardilli L. Aloisi, Tolomeo Speranza M.C., *La via degli angeli: il restauro della decorazione scultorea di Ponte Sant'Angelo*, Roma 1988.
- Careri C., *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel "bel composto" di Bernini*, Bari 1991.
- Coliva A., Fagiolo M. (a cura di), *Bernini e la Roma di Alessandro VII*, Roma 1999.
- Conforti C., D'amelio M.C., *Gian Lorenzo Bernini e Alessandro VII Chigi a Santa Maria del Popolo*, in I. Miarelli Mariani, M. Richiello (a cura di), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, 2 voll., Roma 2009, II, pp. 567-599.
- Cugnioni C., *Appendice al "Comento della Vita di Agostino Chigi il Magnifico"*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", 1883, VI, pp. 139-172, 497-539.
- Curziotti J., *La Confessio di Santa Francesca Romana in S. Maria Nova al Foro Romano. Documenti inediti e riflessioni su Gian Lorenzo Bernini e la sua bottega (1625-1632)*, in "Studi di storia dell'arte", XXIII, 2012, pp. 159-172.
- D'Onofrio C., *Gian Lorenzo Bernini e gli angeli di ponte S. Angelo. Storia di un ponte*, Roma 1981.
- Del Pesco D., *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, Napoli 2007.
- Di Napoli Rampolla F., *Cronologia delle ristrutturazioni della Cappella della Beata Ludovica Albertoni a San Francesco a Ripa*, in C. Strinati, M.C. Bernardini (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco. I restauri*, Milano 1999, pp. 97-110.
- Dorati da Empoli M.C., *Il Bernini e gli angeli di ponte Sant'Angelo nel diario di un contemporaneo*, in "Commentari", XVII, 1966, pp. 349-352.
- Enggase R., *The painting of Bacciocci. Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, University Park, Pennsylvania University 1964.
- Fabjan E., *Fabio Chigi, la Cappella di Santa Maria del Popolo e il "Cav. Bernino"*, in C. Strinati, M.C. Bernardini (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco. I restauri*, Milano 1999, pp. 47-56.
- Fagiolo M., *Il gran teatro della Roma barocca. Piazza Navona e la fontana dei fiumi*, in *Roma Barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo, P. Portoghesi, Roma, Castel Sant'Angelo, Milano 2006, pp. 60-71.
- Fagiolo M., *Roma Barocca / i protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi*, Roma 2013.
- Fagiolo M., Madonna M. L., *Corpus delle feste a Roma /2. Il Settecento e l'Ottocento*, Roma 1997.
- Fagiolo dell'Arco M., *Corpus delle feste a Roma /1. La festa barocca*, Roma 1997.
- Fagiolo dell'Arco M., Carandini S., *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, 2 voll., Roma 1977-1978.
- Ferrari O., *Bernini ritrattista*, in *Giovan Lorenzo Bernini Regista del Barocco*, catalogo della mostra a cura di Maria Grazia Bernardini, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Roma, Palazzo Venezia, Skira, Milano 1999, pp. 93-100.
- Ferrari O., Papaldo S., *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999.
- Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, catalogo della mostra, a cura di M. C. Bernardini, M. Fagiolo dell'Arco, Roma, Palazzo Venezia, 1999.
- Fraschetti S., *Il Bernini: La Sua Vita, La Sua Opera, Il Suo Tempo*, Milano 1900 (riprod. anastatica Library of Princeton University).
- Cnoli D., *La sepoltura d'Agostino Chigi nella Chiesa di Santa Maria del Popolo in Roma*, in "Archivio Storico dell'Arte", II, 1889, 8-9, pp. 317-326.
- Conzález-Palacios A., *Bernini as a Furniture Designer*, in "The Burlington Magazine", 812, 1970, pp. 719-722.
- Conzález-Palacios A., *Il Mobile a Roma dal Rinascimento al Barocco*, Roma 2022.

INDICE DELLE OPERE

- Hibbard H., *Ludovica Albertoni: l'arte e la vita*, in *Giovan Lorenzo Bernini e le arti visive*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1987, pp. 149-161.
- I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, catalogo della mostra, a cura di A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Giunti, Firenze 2009, Firenze 2009.
- Koroseva N., *A Terracotta Study by Gianlorenzo Bernini for The Statue of The Blessed Ludovica Albertoni*, in "Apollo", C, 1974, pp. 480-485.
- La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo, Roma, Palazzo Venezia, Torino 1997.
- Lavin I., *Bernini and the Unity of Visual Arts*, Oxford 1980.
- Lavin I., *Bernini. L'unità delle arti visive*, Roma 1980.
- Lavin I., *Bernini's Memorial Plaque for Carlo Barberini*, in "Journal of Society of Architectural Historians", XLII, 1983, 1, pp. 6-10.
- Malgouyres Ph., *"La bienheureuse Ludovica Albertoni" de Gianlorenzo Bernini (1598-1650): esquisses, modèles et copies*, in "Bulletin des Musées de Dijon", 2002, 8, pp. 23-30.
- Martinelli V., *Novità berniniane. 3. Le sculture per gli Altieri*, in "Commentari", 1959, 4, pp. 204-227.
- Martinelli V., *Giovan Lorenzo Bernini e la sua cerchia. Studi e contributi (1950-1990)*, Università degli Studi di Perugia, Edizioni Scientifiche Italiane, Perugia 1994.
- Minozzi M., Martellotti C., Rolo J., Majoli F., *Gli Angeli in Sant'Andrea delle Fratte*, in A. Coliva (a cura di), *Bernini Scultore. La tecnica esecutiva*, Roma 2002, pp. 249-261.
- Negro A., *I due angeli di Sant'Andrea delle Fratte*, in C. Strinati, M.C. Bernardini (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco. I restauri*, Milano 1999, pp. 67-75.
- Perlove S.K., *Bernini and the idealization of death. The Blessed Ludovica Albertoni and the Altieri Chapel*, University Park-London 1990.
- Petrucci F., *Santa Maria Assunta collegiata insigne ed altre chiese minori in Ariccia*, Ariccia 1987.
- Petrucci F., *Bernini, Fabio Chigi ed Ariccia: un Rinascimento barocco*, in *L'Ariccia del Bernini*, catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, F. Petrucci, Ariccia, Palazzo Chigi, Roma 1998, pp. 17-42.
- Petrucci F., *Documenti dell'Archivio Chigi sulle Fabbriche di Ariccia nel XVII secolo*, in *L'Ariccia del Bernini*, catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, F. Petrucci, Ariccia, Palazzo Chigi, Roma 1998, pp. 188-200.
- Petrucci F., *Il ritrovato busto del Salvatore di Giovan Lorenzo Bernini*, in "Bollettino d'Arte", 124, aprile-giugno, 2003, pp. 53-66.
- Petrucci F., *Bernini pubblico e Bernini privato. La Fontana dei Fiumi e il tema cristologico*, in F. Checa, *Vélezquez Bernini Luca Giordano Le Corti del Barocco*, catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, Milano 2004, pp. 67-83.
- Petrucci F., *Bernini Pittore. Dal disegno al "maraviglioso composto"*, Ugo Bozzi Editore, Roma 2006.
- Petrucci F., *La Passione di Cristo intorno a Bernini*, in *La Passione di Cristo secondo Bernini*, catalogo mostra, a cura di C. Morello, F. Petrucci, C. Strinati, Roma, Palazzo Incontro, 3 aprile - 2 giugno 2007, Roma 2007, pp. 6-23.
- Petrucci F., *Baciccio / Giovan Battista Gaulli (1639-1709)*, Roma 2009.
- Petrucci F., *Ecclesia Triumphans tra Maratti e Baciccio*, in *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*, catalogo della mostra, a cura di M. C. Bernardini, M. Busagli, Roma, Palazzo Cipolla, Milano 2015, pp. 185-195.
- Petrucci F., *Bernini. Un disegno inedito per Ponte Sant'Angelo*, Roma 2016.
- Petrucci F., *Bernini, IX I busti: dalla maturità all'addio alla scultura*, in *Bernini*, catalogo della mostra, a cura di A. Bacchi, A. Coliva, Roma, Galleria Borghese, Città di Castello 2017, pp. 305-331.
- Petrucci F., *Bernini inventore. Disegni berniniani per arti decorative*, in *Bernini disegnatore: nuove prospettive di ricerca*, a cura di S. Ebert-Schifferezer, T. A. Marder, S. Schütze, atti del convegno internazionale, Roma, Bibliotheca Hertziana, Istituto Storico Austriaco, 20-21 aprile 2015, Roma 2017, pp. 341-364.
- Petrucci F., *Fenomenologia barocca della Luce*, in *La Luce del Barocco. Dipinti da collezioni romane*, catalogo mostra, a cura di F. Petrucci, Ariccia, Palazzo Chigi, Roma 2020, pp. 13-31.
- Portoghesi P., *Roma barocca*, Nuova edizione riveduta e ampliata con foto a colori di M. Maggi, Inventario degli architetti e delle loro opere di Stefania Tuzzi, Roma 2011.
- Prinz W., *Die sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien*, Berlin 1971.
- Roma Barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo, P. Portoghesi, Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Milano 2006.
- Shearman J., *The Chigi Chapel in Santa Maria del Popolo*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXIV, 1961, pp. 129-160.
- Shearman J., *La Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo*, in A. Nova (a cura di), *Funzione e illusione*, Milano 1983, pp. 115-147.
- Sommer FH., *The iconography of Action: Bernini's Ludovica Albertoni*, in "The Art Quarterly", XXXIII, 1970,1, pp. 30-38.
- Sturra S., *"Zelantissimo sempre verso le convenienze della Patria": nuove osservazioni sugli intenti celebrativi della Cappella Cornaro*, in V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua (a cura di), *La Festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, Roma 2014, I, pp. 412-419.
- Tamburini E., *Giovan Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Firenze 2012.
- Ulivi M., *La Cappella della Beata Ludovica Albertoni nella chiesa di San Francesco a Ripa*, in C. Strinati, M.C. Bernardini (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco. I restauri*, Milano 1999, pp. 85-95.
- Ulivi M., Di Napoli Rampolla F., Luzi A., *Beata Ludovica Albertoni*, in A. Coliva (a cura di), *Bernini Scultore. La tecnica esecutiva*, Roma 2002, pp. 263-275.
- Walker S., *Born(e) by God's breath: Bernini's angels for Ponte Sant'Angelo*, in "Art History", 2013, pp. 604-609.
- Weil M.S., *The History and decoration of the Ponte S. Angelo*, University Park, London 1974.
- Weil M.S., *Bernini drawings and bozzetti for the Ponte Sant'Angelo: a new look*, in I. Caskell, H. Lie, *Sketches in Clay for Projects by Gian Lorenzo Bernini: Theoretical, Technical, and Case Studies*, in "Harvard University Art Museums Bulletin", VI, 1999, 3, pp. 144-150.
- Witkower R., *Giovan Lorenzo Bernini the sculptor of the roman baroque*, The Phaidon Press, Oxford 1955.
- Witkower R., *Giovan Lorenzo Bernini the sculptor of the roman baroque*, a cura di Howard Hibbard, Thomas Martin, Margot Wittkower, 3° ediz., The Phaidon Press, Oxford 1981.
- Witkower R., *Bernini. Lo scultore del Barocco romano, con Nota storico-critica di Grigore Arbore-Popescu*, Electa, Milano 1990.

INDICE DELLE OPERE



Pag. 7
Reguarda iniziale
Abramo e l'angelo (particolare)
Cappella Orzi
Santa Maria del Popolo



Pag. 6-7
Calendario 2023



Pag. 8
Ermi di Santa Teresa
Cappella Corsani
(particolare)
Santa Maria della Fiesole



Pag. 26
Balduccio
(particolare)
Basilica di San Pietro
in Vaticano



Pag. 37
Balduccio
Basilica di San Pietro
in Vaticano



Pag. 38
Abramo e l'angelo
(particolare)
Cappella Orzi
Santa Maria del Popolo



Pag. 39
Cappella Corsani
(particolare
del palchero di sinistra)
Santa Maria della Fiesole



Pag. 40
Alvise Mingoli
(particolare)
Sant'Andrea al Quirinale



Pag. 41
Piazza San Pietro



Pag. 10
Ermi di Santa Teresa
Cappella Corsani
Santa Maria della Fiesole



Pag. 12
Gloria del Paradiso
Alvise Mingoli
Basilica di San Pietro
in Vaticano



Pag. 13
Ermi di Santa Teresa
Cappella Corsani
(particolare)
Santa Maria della Fiesole



Pag. 14-16
Piazza San Pietro



Pag. 42
Ermi di Santa Teresa
Cappella Corsani
Santa Maria della Fiesole



Pag. 43
Ermi di Santa Teresa
Cappella Corsani
Santa Maria della Fiesole



Pag. 44-46
Cappella Corsani (particolare)
Santa Maria della Fiesole



Pag. 47
Cappella Corsani
Santa Maria della Fiesole
Assisi



Pag. 48-49
Cappella Corsani (particolare del frontone)
Santa Maria della Fiesole



Pag. 17
Piazza San Pietro
Assisi



Pag. 18
Ermi Ludovico
Abramo (particolare)
Cappella Orzi
Santa Maria della Fiesole
a Ripa Grande



Pag. 19
Ermi di Santa Teresa
(particolare)
Cappella Corsani
Santa Maria della Fiesole



Pag. 20
Alvise Mingoli
Basilica di San Pietro
in Vaticano



Pag. 21
Ritratto di Bernini
Arnold van Westerhout



Pag. 22
Cala del Baldacchino
Basilica di San Pietro
in Vaticano



Pag. 23
Cappella de' Lorenzi
San Lorenzo in Lucina



Pag. 50
Ermi di Santa Teresa
(particolare)
Cappella Corsani
Santa Maria della Fiesole



Pag. 31
Ermi di Santa Teresa
(particolare)
Cappella Corsani
Santa Maria della Fiesole



Pag. 32
Angelo con la corona di spine
(particolare)
Sant'Andrea delle Fratte



Pag. 33
Angelo con il stelo della Croce
(particolare)
Sant'Andrea delle Fratte



Pag. 34-35
Abate della navata centrale
Sant'Andrea delle Fratte



Pag. 24-25
Trionfo del nome di Gesù
Hilfs
Chiesa del Gesù



Pag. 26
Fontana del Quattro Fonti
(particolare)
Piazza Navona



Pag. 27
Ritratto di Francesco I d'Este
Gallia Ercolani
Modena



Pag. 28
Ritratto di Gabriele
de' Fonseca (particolare)
Cappella de' Fonseca
San Lorenzo in Lucina



Pag. 29
Balduccio (particolare)
Basilica di San Pietro
in Vaticano



Pag. 56
Angelo con la corona di spine
Sant'Andrea delle Fratte



Pag. 37
Angelo con il stelo della Croce
Sant'Andrea delle Fratte



Pag. 38
Angelo con la corona di spine
(particolare)
Sant'Andrea delle Fratte



Pag. 39
Angelo con il stelo della Croce
(particolare)
Sant'Andrea delle Fratte



Pag. 60
Lavoroni
Sant'Andrea al Quirinale



Pag. 61
Sant'Andrea in gloria
Sant'Andrea al Quirinale



Pag. 30
Ritratto di Sant'Andrea
Sant'Andrea al Quirinale



Pag. 51
Cappella
Collezione dell'Accademia
Artista



Pag. 52
Salvator Mundi
(particolare)
San Sebastiano fuori le mura



Pag. 53
Alvise Mingoli
Trattato di
Santa Maria del Popolo



Pag. 54
Corona del vergine
Francesco de' Rossi
Santa Maria del Popolo



Pag. 55
Tavola parietale
Palazzo Orzi
Artista



Pag. 62-64
Cappella (particolare)
Sant'Andrea al Quirinale



Pag. 63
Cappella (particolare)
Sant'Andrea al Quirinale
Artista



Pag. 66
Pavimento
Cappella
Sant'Andrea al Quirinale



Pag. 67
Cappella di pascari
Cappella
Sant'Andrea al Quirinale



Pag. 68-69
Cappella di pascari
Cappella
Sant'Andrea al Quirinale

INDICE DELLE OPERE



Pag. 70
Caryatide (particolare)
Santi Andrea al Quirinale

Pag. 71
Pinnacolo (particolare)
Facciata
Santi Andrea al Quirinale



Pag. 72-73
Putti
Cappella
Santi Andrea al Quirinale



Pag. 74
Attacus e l'angelo
(particolare)
Cappella Chigi
Santa Maria del Popolo

Pag. 75
Donatello nella fascia dei leoni
(particolare)
Cappella Chigi
Santa Maria del Popolo



Pag. 102
La Fama
Inscrizione celebrativa di
Urbano VIII (particolare)
Santa Maria in Ara Coeli

Pag. 103
La Fama
Inscrizione celebrativa di
Urbano VIII (particolare)
Santa Maria in Ara Coeli



Pag. 104-105
Inscrizione celebrativa di Urbano VIII (particolare)
Santa Maria in Ara Coeli



Pag. 106-108
Inscrizione celebrativa di Urbano VIII
Santa Maria in Ara Coeli



Pag. 76
Putto
Cappella Chigi
Santa Maria del Popolo



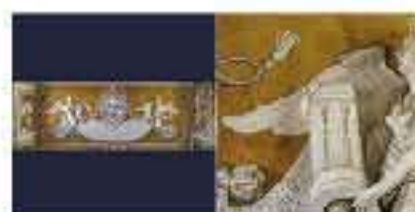
Pag. 76
Angelo raggionatore
(particolare)
Tramonto deciso e estivo
Santa Maria del Popolo

Pag. 79
Angelo raggionatore
(particolare)
Tramonto deciso
Santa Maria del Popolo



Pag. 80
Donatello nella fascia dei leoni
(particolare)
Cappella Chigi
Santa Maria del Popolo

Pag. 81
Attacus e l'angelo
(particolare)
Cappella Chigi
Santa Maria del Popolo



Pag. 109
Inscrizione celebrativa di
Urbano VIII
Santa Maria in Ara Coeli
Anagnino

Pag. 110-111
Inscrizione celebrativa di Urbano VIII (particolare)
Santa Maria in Ara Coeli



Pag. 112
Sant'Antonio
San Sebastiano fuori le mura

Pag. 113
Sant'Antonio
San Sebastiano fuori le mura



Pag. 114-115
Sant'Antonio
San Sebastiano fuori le mura



Pag. 82
Basso Ludovico Albani
(particolare)
Cappella Albani
San Francesco a Ripa Grande

Pag. 83
Basso Ludovico Albani
(particolare)
Cappella Albani
San Francesco a Ripa Grande



Pag. 84
Cappella Albani (particolare)
San Francesco a Ripa Grande



Pag. 86-87
Basso Ludovico Albani (particolare)
Cappella Albani
San Francesco a Ripa Grande



Pag. 117
Sant'Antonio
San Sebastiano fuori le mura



Pag. 118
Sant'Antonio
San Sebastiano fuori le mura



Pag. 120
Sant'Antonio e la Santa Scultura



Pag. 89
Cappella Albani
(particolare)
San Francesco a Ripa Grande



Pag. 90-91
Basso Ludovico Albani (particolare del drappo)
Cappella Albani
San Francesco a Ripa Grande



Pag. 92-94
Basso Ludovico Albani
Cappella Albani
San Francesco a Ripa Grande



Pag. 122
Stazione Termini
Cinescopio Barocci Nelli
Piazza di Roma

Pag. 123
Cinescopio Barocci Nelli
Piazza di Roma



Pag. 124-126
Inscrizione barocchista



Pag. 127-129
Inscrizione barocchista



Pag. 93
Basso Ludovico Albani
Cappella Albani
San Francesco a Ripa Grande
Anagnino

Pag. 96-97
Basso Ludovico Albani (particolare)
Cappella Albani
San Francesco a Ripa Grande

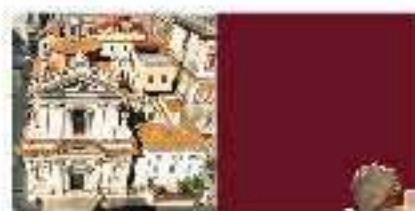


Pag. 98
Inscrizione celebrativa di
Urbano VIII
(particolare)
Santa Maria in Ara Coeli

Pag. 99
Inscrizione commemorativa
di Carlo Barberini
(particolare)
Santa Maria in Ara Coeli



Pag. 100-101
Inscrizione celebrativa di Urbano VIII
(particolare)
Santa Maria in Ara Coeli



Pag. 130
Santa Maria della Farnesina
Farnesina

Pag. 131
Ermi di Santa Teresa
(particolare)
Cappella Cornaro
Santa Maria della Farnesina



Pag. 132
Santa Maria in Ara Coeli
Farnesina

Pag. 133
La Fama
Inscrizione celebrativa
di Urbano VIII (particolare)
Santa Maria in Ara Coeli



Pag. 134-135
Santa Maria in Ara Coeli
Farnesina

INDICE DELLE OPERE



Pag. 136
Facciata
Santa Maria sopra Minerva

Pag. 137
Concetto di base
Mario Bacci
Santa Maria sopra Minerva



Pag. 138
Sant'Andrea delle Fratte
Facciata

Pag. 139
Angelo con la corona
di spine
Sant'Andrea delle Fratte



Pag. 140-141
Santa Maria del Popolo
Panoramica



Pag. 142
Cattedra
Tronconi da base
Santa Maria del Popolo

Pag. 145
Abside e l'angelo
(particolare)
Cappella Chiigi
Santa Maria del Popolo



Pag. 144
Rivista di Gabriele
da Fonseca
Cappella da Fonseca
San Lorenzo in Lucina

Pag. 145
Rivista di Gabriele
da Fonseca (particolare)
Cappella da Fonseca
San Lorenzo in Lucina



Pag. 146
Facciata
Sant'Andrea delle Valle

Pag. 147
Busto Ludovico Albertoni
San Francesco a Ripa Grande



Pag. 148-149
San Francesco a Ripa Grande
Panoramica



Pag. 150
Cappella Albertoni
(particolare)
San Francesco a Ripa Grande

Pag. 151
Cappella Albertoni
(particolare)
San Francesco a Ripa Grande



Pag. 152
San Sebastiano
fuori le mura
Panoramica

Pag. 153
Solenne Martini
San Sebastiano
fuori le mura



Pag. 154-155
Cappella Cornaro
(particolari durante il restauro)
Santa Maria della Vittoria



Pag. 156-157
Cappella Cornaro
(particolari prima e dopo il restauro)
Santa Maria della Vittoria



Pag. 158-159
Cappella Cornaro
(particolari durante il restauro)
Santa Maria della Vittoria



Pag. 160-161
Cappella Cornaro
(particolari durante il restauro)
Santa Maria della Vittoria



Pag. 163
Cappella Cornaro
(particolare dopo il restauro)
Santa Maria della Vittoria



Risguardia finale
Abside e l'angelo (particolare)
Cappella Chiigi
Santa Maria del Popolo

Finito di stampa

Nel mese di novembre MCMXXII
da Rubbettino print - Società Menelli (CZ)

