

BERNINI E LA "CATTEDRA,, DI SAN PIETRO

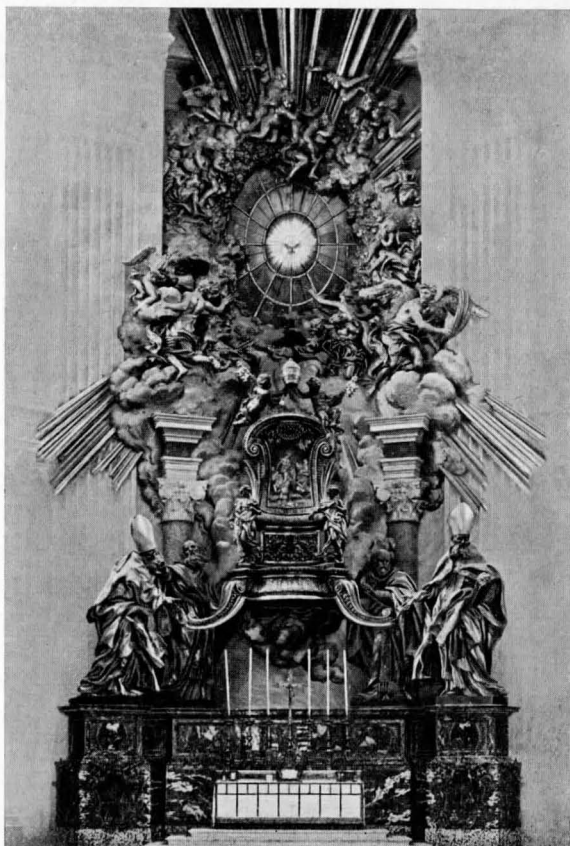


FIG. 1 - BERNINI: LA "CATTEDRA,, DI SAN PIETRO
(Fot. Alinari)



FIG. 2 - ROMA, GALL. SPADA - G. B. GAULLI: BOZZETTO
PER LA VOLTA DEL GESU' (Fot. Anderson)

QUANDO il Frascchetti,¹⁾ parlando della decorazione per la "Cattedra,, di Bernini in San Pietro si lasciò andare ad un'aggettivazione entusiastica quasi gli mancassero le parole a descrivere l'opera sfolgorante del grande scultore (e come lui quasi tutti coloro che s'occuparono della "macchina,, berniniana) non ebbe poi tutto quel torto che gli si potrebbe attribuire, quando si consideri l'impressione fondamentale scenografica che l'opera produce su chiunque, accostandosi all'abside di San Pietro, si metta a considerare l'immensa decorazione senza volerne (a tutta prima) scervere il significato plastico e non rinunci

all'effetto totale di sintesi, che è poi quel che più conta in un'opera d'arte.

Si direbbe che tutti siamo costretti, di fronte alla parola tonante di Bernini, ad ammettere come unico verbo quello barocco: fatto d'enfasi grandiosa, in cui è vano ricercare la calma rispondenza di rapporti ma piuttosto ci si lascia andare nella stessa ondata entusiastica dell'artista creatore.

Di qui: da un lato la recalcitrante ammirazione di chi va in traccia di valori "puri,, nell'opera plastica e dall'altro il verboso entusiasmo di chi s'arresta all'effetto sonoro di queste sinfonie berniniane! Più che altro, è questione



FIG. 3 - ROMA, MUSEO DI SAN PIETRO - BERNINI: MODELLO DI ANGELO PER LA "CATTEDRA", DI SAN PIETRO (Fot. Calderisi)

ancora una volta di dare il giusto posto (vorrei dire il primo posto) alla "sensibilità,, che, come corda tesa, è pur obbligata a reagire di fronte all'opera d'arte che s'impone prima all'amore, poi alla considerazione del critico. In ogni modo, si tratta sempre di considerare l'opera del '600, non certo con quell'ardore contenuto imposto dalla euritmia del Rinascimento ma piuttosto facendo non poche concessioni al cordiale entusiasmo da cui, convinciamocene, c'è sempre più da raccogliere che non da perdere.

In verità, pochissime (e forse nessuna) delle opere di Gian Lorenzo Bernini si identificano così chiaramente con il rendimento scenografico (fatto di simbiosi plastico-pittorica) come la "Cattedra,, di San Pietro la quale, non lasciandosi inquadrare in nessuna di quelle arbitrarie definizioni tanto comode alla critica, appunto per questo suo "esorbitare,, obbliga ad una elasticità e duttilità di esame che

(s'intende) non deve però raggiungere il funambolismo verbale, sempre nello stesso tempo troppo facile e troppo pericoloso.

La Cattedra di San Pietro (fig. 1) che, come è noto, passò nello spirito dell'artista per lo meno attraverso due trasformazioni,²⁾ così come fu realizzata va definita come una di quelle "glorie,, tanto care al gusto barocco da non poterne strettamente isolare l'attuazione nelle singole arti, non esclusa la musica³⁾ "Gloria,, significa (ripensando per un momento al panorama totale di questa specie di "genere,, figurativo) una apoteosi che avviene al di sopra della terra, in un nimbo di figure angeliche, di beati, commisti a nuvole e raggi dardeggianti, quasi tratto d'unione tra ciò che avviene in terra da parte di più solide figure di Santi e di Dottori in atto di indicare il Paradiso ai fedeli, e il ruotante splendore entro cui lo spirito gotico amava smarrirsi (in arabeschi infiniti) o si accontentava d'un unico folgorare aureo. Il Rinascimento osò definirlo in gerarchie di gruppi plastici nella tersa luminosità di qualche nitido cielo, mentre il barocco (senza per questo dover tornare, com'è di moda, a spiegarlo col sentimento gotico) si compiacque di ridargli il suo valore di spettacolo che nello splendore e nella sua potenza di vero e proprio "miracolo,, teatrale, avvincesse l'anima dei fedeli e l'invitasse (sia pure attraverso i sensi) a lasciarsi andare in un "trasumanare,,: sensazione che Dante non osò definire, ma che l'artista e l'uomo del '600 osano in qualche modo, se non rappresentare, almeno suggerire.

Le identificazioni perciò, di queste grandi visioni plastiche con le analoghe composizioni pittoriche vanno considerate non soltanto come un portato degl'ideali del tempo (comprendendovi in primo piano anche il valore religioso didattico) ma come veri e propri "balzi,, grandiosi per infrangere i limiti della materia e attraverso questa (piegata in mille guise) giungere a commisture che, nel caso dei mediocri risultarono spesso insopportabili, ma quando se ne impadronisca il genio (come avviene sempre) ne produce il capolavoro.

L'impressione enorme suscitata dalla "Cattedra,, di San Pietro quando fu terminata dal



FIG. 4 - ROMA, MUSEO DI SAN PIETRO - PRIMO MODELLO PER UNO DEGLI ANGELI DELLA "CATTEDRA",
(Fot. Anderson)



FIG. 5 - ROMA, MUSEO DI SAN PIETRO - BERNINI: MODELLO D'ANGELO PER LA "CATTEDRA", DI SAN PIETRO
(Fot. Calderisi)

Bernini, produsse immediatamente l'applicazione di questo schema plastico-decorativo in un'infinità di casi simili: si sfruttarono le piccole absidi delle chiese per rivestirle di voli d'angeli (troppo spesso di stucco) si sfondarono con maggior coraggio le volte con scenografie pittoriche portando spesso all'esagerazione quello che, prodotto dall'ampio respiro decorativo del Bernini, non poteva essere realizzato da piccole menti d'artisti provinciali.

Tuttavia, un pittore così spesso⁴⁾ (e giustamente) accostato a Bernini fino al punto di considerarlo un Bernini stesso tradotto in pittura: Gian Battista Gaulli, nella volta della Chiesa del Gesù in Roma, si trovò davvero a fianco dello scultore nel risolvere in maniera analoga una figurazione che, partendo da principi identici, come contenuto, e svolgendosi in stretto parallelismo negli aggruppamenti di masse, si giovò persino della collaborazione

tra la struttura decorativa e l'affresco: volta a volta innestando con suture spesso incontrollabili pittura a scultura, rilievo reale e fittizio: riflesso pittoricamente raggiunto o realmente ottenuto, per l'improvviso rinfrangersi della luce sugli ori degli stucchi (fig. 2).

Questo procedimento che da solo gioverebbe ad accostare la volta del Gesù alla Cattedra berniniana di San Pietro, nel cedere il posto alla vera e propria composizione dei gruppi pittorici, crea analogie ancora più vicine all'opera di Gian Lorenzo Bernini: mentre d'altro canto proprio lo scultore varca con disinvoltura i limiti della materia plastica, scegliendo le patine del bronzo, passando dai cupi toni del basso, all'oro sfolgorante della gloria attorno al finestrone, differenziando le superfici delle sue sculture, in parte levigate e ricche di spigoli quasi taglienti, in parte lasciate grezze e adatte a frangere i raggi solari.

Che in tutta l'opera di Gian Lorenzo Bernini predomini una passione coloristica e una tendenza al pittorico è stato più volte ripetuto: Bernini stesso (essendo pittore oltrechè scultore) si lasciava andare volentieri a confessioni sulla difficoltà di rendere il colore in scultura e, per quanto appaia una digressione, giova qui ricordare le sue idee espresse familiarmente allo Chantelou in una delle mille conversazioni avute con lui durante la dimora in Francia.⁵⁾ Parlando della scultura e della sua difficoltà disse al suo compagno e interprete, che la stessa somiglianza d'un ritratto scolpito è più difficile a raggiungere per la mancanza di colore e, spiegandosi con un paradosso apparente, sostenne che "per imitare bene il vero bisogna fare QUELLO CHE NON È VERO,": parlando del lividore che alcuni hanno sotto gli occhi, Bernini dice che bisogna compensare al "difetto,, della scultura (che non può dare il colore alle cose) scavando sotto gli occhi chiaroscuri assai maggiori di quel che non abbia il soggetto.

Osservazioni simili, uscite dalle labbra stesse dell'artista in conversazione, si potrebbero raccogliere a centinaia, e mentre confermerebbero il carattere coloristico della sua scultura, d'altronde spiegherebbero il suo procedere grandioso,

entusiastico e avvincente: quel suo stile fatto di "fuoco", creativo di cui Bernini stesso sente talvolta d'essere cosciente e che (nella sua ingenuità di uomo) attribuisce volentieri alla "passione", o alla fede che gli produce veri e propri "rapimenti",.

In uno di questi rapimenti (senza voler dare eccessivo valore al termine, ma tanto per spiegarsi) sembra sia stata immaginata la decorazione della abside di San Pietro in cui tutto tende ad un effetto riassuntivo e sintetico attraverso enormi ondate di materia in convulsione. Che l'artista tendesse al "miracolo", in quest'opera è poi anche dimostrato da qualche

rarissimo disegno sicuramente di sua mano in cui il problema del rivestimento dell'abside viene collegato al baldacchino sotto la cupola: questo anzi (con una interessantissima serie di rapporti) viene considerato nient'altro che la "cornice", entro cui il confuso sfolgorio di metallo sull'altare appare intensificato teatralmente, nel suo valore di apparizione momentanea. Accanto, perciò al valore pittorico della plastica berniniana va posto anche quello del movimento considerato non come risultato di gesti immobilizzati in una sintesi totale, ma sorpreso nell'atto di

attuarsi nello spazio e l'apparenza veramente "dinamica", quasi d'un volo fuggevolmente afferrato, quale ci offre il gruppo dell'Apollo e

Dafne va sempre di pari passo, nell'opera di Bernini, anche dell'ultimo tempo, con l'ampliarsi delle forme e il distendersi delle composizioni nell'ambiente. Questo il valore particolare della scultura berniniana che, sia pur accurata e portata all'ultimo limite della definizione, ci dà sempre la sensazione di una vitalità in continuo svolgimento: nell'attimo stesso in cui contempliamo una sua opera.

Per raggiungere questa sua rispondenza al "ritmo aperto", che Bernini ebbe

come temperamento, egli (a sua confessione) si giovava di sproporzioni apparentemente arbitrarie:⁶⁾ non certo per ottenere un effetto esteriore, ma per accentuare il suo linguaggio plastico come un musicista che voglia insistere sui tratti più caratteristici della sua musica, calando certi "passi", o accordi preferiti.

Da tutto ciò e dal valore particolarmente "conclusivo", che Bernini ottiene, di fronte a tutta l'arte sua, con la "gloria", di San Pietro, viene spiegato il lavoro interno che si produsse nell'artista durante la realizzazione dell'opera enorme.



FIG. 6 - MUSEO DI SAN PIETRO - UNO DEI MODELLI D'ANGELI PER LA "CATTEDRA", (PARTICOLARE) (Fot. Calderisi)



FIG. 7 - ROMA, MUSEO DI SAN PIETRO: UNO DEGLI ANGELI AI LATI DELLA "CATTEDRA,, (Fot. Alinari)

Il Fraschetti (e dopo di lui attentissimi studiosi) riuscirono a documentarci passo per passo le varie fasi dell'opera berniniana; ancor più sarà possibile questo quando: lo spoglio

oculato degli archivi della fabbrica di San Pietro, e dell'Archivio Chigi⁷⁾ porteranno alla conoscenza degli studiosi un grandissimo numero di documenti dai quali certo la critica berniniana, se non sarà rivoluzionata, per lo meno verrà su di un piano di solidità quale oggi forse non è ancora possibile ottenere.

Una delle ragioni delle incertezze per intraprendere il viaggio celebre di Francia (oltre alla grave età) fu per Bernini l'opera della "Cattedra,, di San Pietro non ancora terminata: per la quale invidie e titubanze avevano già fruttato all'artista grande amarezza. Stando in Francia, e rispondendo alle pressioni di restare alla corte, egli diceva che: "Aveva certi figli che non poteva far venire a Parigi: la "Cattedra,, di San Pietro e il Colonnato...,,.

Un documento inedito, dell'archivio chigiano, si riferisce appunto, in parte, a questo: il 20 aprile 1665 ancora si dice: "Ove giudicasse (s'intende Alessandro VII) di far questo piacere al re (Luigi XIV) o al presente o finita l'opera della Cattedra: converrebbe che Sua Maestà riconoscesse ciò interamente dall'autorità di V. B. ne la quale avesse (e con impero e con qualche guiderdone dato o a lui o al figliuolo) violentato il cavaliere a divorare in questa età il rischio e il disagio d'un tal viaggio: sicchè io non gliene dirò parola...,,.⁸⁾

Nè erano mancate le preoccupazioni per questa grandiosa opera fin da quando, l'anno 1656 Alessandro VII fece togliere la Cattedra antica dalla Cappella del Fonte Battesimale e fin dal 1657, anno a cui si possono riportare i primi disegni del Bernini.

Quanto al procedere dell'opera, non è ben chiaro: se ci si voglia riportare all'uso di Bernini che, dopo aver studiato più volte in disegni e schizzi la composizione, quando non affrontava direttamente il marmo (come per il ritratto del Re Sole) aveva l'abitudine di abbozzare le sue composizioni in creta facendo (per le opere maggiori e d'importanza architettonica) eseguire anche dei modelli in legno.

E più volte l'artista allo stesso Chantelou ricordava il fervido periodo di preparazione: lo svolgersi del "concetto,, d'una sua opera; parlandogli dell'abitudine di riempire le pareti

di casa sua di disegni in modo d'averli presenti, come distrattamente, ogni attimo, per poter infine scegliere tra tutti il migliore, seguendo così attimo per attimo il fiorire della sua composizione, quasi fosse un prodotto spontaneo che si intensifica passando dalla visione interiore alla realizzazione e viceversa.

Per quanto il procedimento della creazione artistica sia (fondamentalmente considerato) lo stesso per ogni singolo creatore, Bernini sembra insistere sulla necessità di "attuare", sia pure in abbozzi di creta, la sua visione: quasi che la fulmineità del concetto richieda comunque, una immediata realizzazione: così si

spiegano numerosissimi disegni e bozzetti oggi ormai più chiaramente considerati dalla critica, ma così si spiega anche la necessità (quando le opere superino le normali proporzioni) di eseguire grandi modelli in terra, armati internamente di ferro, a grandezza definitiva dell'opera, per "provare", su se stesso l'effetto della scultura nel punto destinato e a giusta distanza.

Questo avviene tanto più in Gian Lorenzo Bernini, in quanto l'effetto dell'opera d'arte è per lui strettamente congiunto all'ambiente,

non soltanto stilisticamente considerato ma (più che altro) nelle sue particolarità di illuminazione, d'accordo di colori e di "punto di vista",.

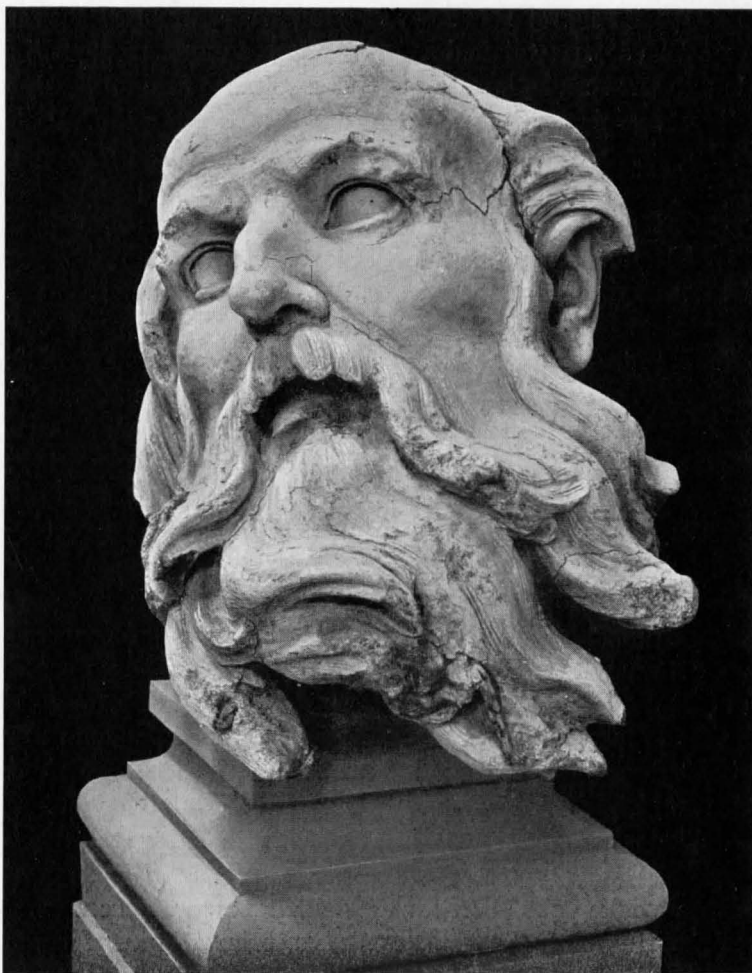


FIG. 8 - ROMA, MUSEO DI S. PIETRO - BERNINI: MODELLO DELLA TESTA DI S. GIOVANNI CRISOSTOMO SULLA "CATTEDRA,, DI S. PIETRO (Fot. Anderson)

analoghi imponendo al fedele un'ammirazione apparentemente circoscritta in punti determinati ma dai quali era possibile soltanto vedere dal suo giusto angolo prospettico il Paradiso, la "Gloria",. E quanto di questa imposizione (apparentemente soltanto figurativa) fa invece parte della nuova religiosità seicentesca nella quale tanto maggiore è la gioia celeste della fede, quanto maggiormente si obbedisce e ci si annienta in una disciplina assoluta!

Sembra che per la "Cattedra,, di San Pietro si facesse, accanto al modello in legno per la

Niente di più caratteristico di questa necessità di afferrare l'osservatore e lo stesso fedele, appena giunto nella zona d'osservazione dell'opera d'arte e inchiodarlo dove l'artista vuole, per un insieme di raffinatissime esperienze, anche queste fondamentalmente prospettico-teatrali! D'altronde, contemporaneamente alla plastica berniniana e alla sua architettura (ricchissima di sapienze illusionistiche) la decorazione delle volte, nelle chiese barocche, si svolgeva con principi

disposizione dei gruppi, una serie di modellini in terra cotta,⁹⁾ per opera dello stesso Bernini: questi dovevano essere simili al delizioso angelo del Museo di Palazzo Venezia, tanto lo spirito fondamentale di questa figura è analogo a quello dei personaggi della stessa "Cattedra", di San Pietro. I modelli in terra cruda, impastata di legno e spalmata di tinta grigiastra sono come è noto, nel Museo di San Pietro, e di lì io stesso ne trassi alcuni per pubblicarli.¹⁰⁾

Oggi ne aggiungo altri a contributo dello studio della "Gloria", berniniana e sono convinto sempre più che nei modelli la collaborazione degli artisti che aiutarono Bernini (Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Pietro Varcourt e altri) si limitò alla impostazione materiale delle masse di creta sulle armature, seguendo i bozzetti di Bernini e sotto la sua diretta sorveglianza.

Perché nessuno degli artisti nominati o di qualsiasi altro che aiutasse Bernini in quegli anni ha mai offerto nel prodotto della sua arte una aderenza così stretta e assoluta allo stile di Gian Lorenzo Bernini quale si mostra nei modelli del Museo petriano e perché certi "tratti", caratteristici (che sono il vero segreto, la sigla, si direbbe, del maestro) appaiono evidentissimi nelle bellissime figure e specialmente in quelle degli angeli, destinati a sorreggere le mappe dell'enorme cuscino della "Cattedra",.

Del resto: quale meraviglia che l'artista, sorvegliata l'impostazione di queste "figurone", personalmente stecasse sulla duttile materia i superbi panneggiamenti e quelle braccia frementi di sensibilità; lui che nella scultura ricercava il variare delle superfici e il vasto ondeggiare delle pieghe?

A questo elemento, anzi, non bisogna dimenticare che egli dovette assegnare un valore di "linguaggio", espressivo, indipendentemente dal rapporto con il corpo del modello: tanto è vero che si ripetono in lui certe involuzioni e soluzioni come negli scultori ellenistici per i quali uno "svolazzo", aveva di per se stesso importanza.

Del resto sappiamo che era difficilissimo sottrarre all'artista (benchè vecchio) qualche parte del suo lavoro: basta rammentare l'insistenza

con cui ricorda a Luigi XIV che, se dovrà eseguirsi il suo modello per il Louvre, egli stesso dovrà scalpellare il "rustico", del basamento (come aveva fatto per la roccia nella Fontana centrale di Piazza Navona).

Così dunque, i modelli per la "Cattedra",, non soltanto furono ideati, ma portati a termine dallo stesso Bernini. Particolarmente interessanti sono le due "coppie", d'angeli destinati alla "Gloria", di San Pietro (figg. 3-6). Di proporzioni diverse, sembra che l'artista abbia provato sul posto due grandezze variate del doppio e che ritenendo i primi due troppo piccoli l'abbia aumentati variando non tanto il gestire quanto lo spirito informatore del modello: a meno che non si ritenga di sottoscrivere all'opinione di chi pensa ad un insieme di modelli diversi eseguiti per una prima idea della decorazione, sostituita poi dall'altra più grandiosa che giunge ad avvolgere il finestrone absidale.

Più naturalistiche le due figure di angeli prima eseguite, furono sostituite dalle altre, che più direttamente somigliano agli angeli di S. Andrea delle Fratte e cioè a quelli del ponte Sant'Angelo. Sappiamo ormai da quali lontani "canoni", di proporzioni e di atteggiamento classico derivino queste ariose figurazioni angeliche, le cui vesti, turbinando in giuoco di pieghe ci danno la suggestione dei capolavori della statuaria decorativa alessandrina! Tuttavia, prima di giungere allo schema definitivo: arrestiamoci con l'artista innanzi a queste due sculture in cui il rendimento plastico è più strettamente connaturato al modello: tondeggiante nelle proporzioni, raccolto nelle pieghe e quasi vergognoso dell'occhio profano: (figura 4) qui la massa dei drappi, non ancora elaborata in senso decorativo è quasi più attraente che nelle altre due figure, nelle quali l'aspetto "fiammeo", delle pieghe che diverranno addirittura taglienti nel metallo (e prettamente berniniane) è già messa all'unisono con l'insieme dell'opera grandiosa.

Ed ecco, nel procedere della figurazione, la "coppia", definitiva degli angeli destinati alla "Gloria", di San Pietro (figg. 3, 5 e 6) qui invece, distese in ritmo più ampio le pieghe e arcuate

le ali con esaltato profilo nello spazio (quelle ali poi improvvisamente tolte nella esecuzione) (fig. 7) Bernini ritorna al caro motivo dell'ambiguo modello (derivato forse dall'ammirazione di Correggio) che s'indugia sul basamento a scoprire il piede raffinato e il ginocchio stupendo in movimento tortuoso come se una improvvisa folata primaverile piegasse, nello stesso tempo l'efebo e il suo drappeggio.

Bellissimi i volti, soprattutto quello dell'angelo di sinistra per il quale l'attribuzione berniniana (se ce ne fosse bisogno) è confermata ad ogni colpo di stecca (fig. 6) gli occhi sognanti e languidi nell'ombra delle sopracciglia, la bocca sinuosa e molle derivazione, forse della scultura decorativa greco-romana, in una felicissima commistione d'antico e di contemporaneo che solo la genialità berniniana ha potuto raggiungere!

Quanto all'altra figura d'angelo, più libera nel ritmo delle pieghe e atteggiata quasi in un moto di danza, vi si riconosce ancora lo spirito dell'artista nel moto riposato ma pronto a scattare, e nella molle ondulazione delle pieghe che avvolgono il bel corpo (fig. 3). Basterebbe infine la mano immersa nelle pieghe del petto (atteggiamento carissimo allo scultore) per pronunciare il nome del maestro. Riconosciamo il gesto che incoscientemente il Bernini ricorda

facendo un esempio allo Chantelou; ¹¹⁾ "Uno scultore ha fatto una figura con una mano in alto e un'altra poggiata sul petto?", è infatti

la "posa", tipica dei personaggi berniniani; essi sembrano trattenere a fatica il palpito del cuore per l'esorbitante emozione; gesto romantico e patetico quanti altri mai, intensificato nelle figurazioni mistiche quali la Beata Albertona. Le pieghe, più ancora che nell'opera realizzata, appaiono nei modelli "scavate", e arbitrarie rispetto al modellato del corpo come, per eccessiva compiacenza del me-

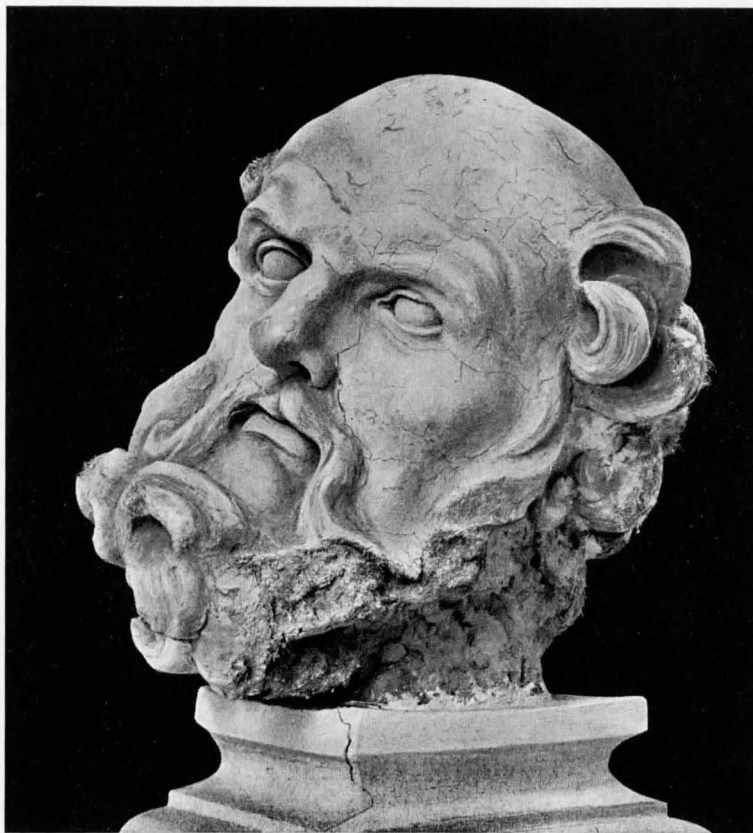


FIG. 9 - ROMA, MUSEO DI SAN PIETRO - BERNINI: MODELLO PER IL VOLTO DI SAN ATTANASIO (Fot. Anderson)

stiere, si produsse nei due angeli di S. Andrea delle Fratte; ma anche in questi stupendi angeli del Museo di S. Pietro, Bernini insiste nel contrasto tra fattura larga, decorativa e, raffinata sensibilità concessa al volto e alle carni: proprio come nelle cose sue migliori, in figurazioni che, in fin dei conti, erano destinate a commentare l'insieme vasto e quindi avrebbero potuto essere più trascurate: questo accade perchè è sempre assai evidente l'aderenza dell'artista al suo soggetto; anche indipendentemente dalla funzione decorativa assunta dall'opera d'arte.

L'amplificarsi delle pieghe, di fronte alle più analitiche masse di panneggiamenti nelle opere anteriori, è ben chiaro anche nei disegni: solo se si ponga mente allo schizzo rapido, ma



FIG. 10 - ROMA, MUSEO DI S. PIETRO - BERNINI: MODELLO PER UN ANGELO DELLA CAPPELLA DEL SACRAMENTO (Fot. Calderisi)

energico, per uno dei dottori della Chiesa destinati a sorreggere il seggio: pubblicato tra tanti disegni di Bernini dal Brauer e Wittkower: alla fig. 77, questo abbozzo risalta con altri pochi dello stesso gruppo, per vigoria di tratto e profondità d'ombre: esso è proprio un primo studio, giacchè nel volto del personaggio non appaiono ancora i tratti caratteristici del "dottore", sacro, come nell'opera realizzata, ma piuttosto il volto del modello "in posa",

Per il viso severo ma impersonale di queste figure, più tardi intervennero (come si sa) i modelli in terra, anch'essi al Museo petriano (figg. 8 e 9) uno dei quali per larghezza di modellazione e per drammaticità d'espressione psicologica, ricorda il Laocoonte di cui il Bernini non si stancava di tessere le lodi, accanto al Pasquino e al torso del Belvedere.¹²⁾ Ed è (per la figura di questo dottore in confronto alle altre) assai tipico il fatto che Bernini abbia

studiosamente posto le grandi mitrie lucenti sugli accigliati volti dei due primi personaggi: ciò non è davvero per solo motivo iconografico: basta pensare al valore di "richiamo", plastico che questi elementi assumono tra l'ondeggiar dei drappi sontuosi: e per quanto protagonista del macchinoso scenario sia sempre la Cattedra, tuttavia è ben evidente quale importante funzione di "quinta", assegni l'artista ai due solenni dottori della Chiesa!

Una piccola guida del Museo ¹³⁾ riconosce infine come appartenenti alla "coppia", di angeli della Cappella del Sacramento i due modelli di figure in ginocchio, poste nel Museo presso i modelli della Cattedra: giustamente, del resto, per quanto la fattura di questi sia meno accurata e più di pratica tanto da far pensare ad una esecuzione meno felice, sempre però sotto la diretta guida del Bernini (fig. 10).

Che cosa dunque c'insegnano questi modelli, considerati ormai in rapporto all'opera definitiva e con il sussidio dei molti disegni che oggi finalmente possono essere studiati in imponente complesso?

Intanto essi ci permettono, più che non faccia l'opera attuata, di studiare la grandiosa e pur sensibile plastica berniniana negli ultimi tempi della sua vegeta maturità: era questo il tempo in cui dell'artista lo Chantelou poteva tracciare un ritratto di questo genere: "Vi dirò dunque che il Cav. Bernini è uomo di statura mediocre, ma ben proporzionato, più magro che grasso: d'un temperamento tutto fuoco. Il suo volto somiglia a quello di un'aquila, specialmente per gli occhi. Egli ha le sopracciglia lunghe, grande la fronte, un poco incavata nel mezzo e dolcemente modellata al di sopra degli occhi: è calvo e i capelli che gli restano sono crespi e completamente bianchi... È tuttavia vigoroso e cammina volutamente a piedi come se avesse trenta o quarant'anni. Si può dire che il suo spirito è tra i migliori che la natura abbia mai formato: perchè senza aver studiato ha quasi tutte le possibilità che il sapere dà a un uomo. Infine ha una bella memoria, l'immaginazione viva e pronta, e secondo dice egli stesso, sembra schietto e solido.

È un ottimo conversatore e ha un talento particolarissimo di esprimere le cose con la parola, il volto e gli atti e di farle *vedere* così vivacemente quanto i più grandi pittori seppero farlo col pennello,,. ¹⁴⁾

D'altronde essendo questi frammenti (ben individuati) la parte più viva di un insieme che nella sua totalità assume altro significato (ten-

dendo alla decorazione scenografica) i modelli del Museo di S. Pietro ci danno modo di sorprendere l'artista che sorveglia la sua creazione, sia pur circondato da collaboratori, in atto di rappresentarci ancora quel suo ideale angelico, fatto di squisito connubio di classicismo e di pittoricità: di religiosità e di sensualità in cui si inquadra, isolata, la grande Arte sua.

VALERIO MARIANI

1) V. FRASCHETTI: *Il Bernini*, pagg. 328-335.

2) I due giovani e valentissimi studiosi che hanno raccolto la più vasta messe di disegni originali del Bernini e li hanno pubblicati con rigoroso metodo di ricerca, in bellissima veste: H. BRAUER e R. WITTKOWER (H. Keller, Berlino 1931), pensano a queste successive trasformazioni, rintracciandone nei disegni stessi gli elementi. V. *Die Zeichnungen des G. L. Bernini* (Testo) pagg. 104-105. Dell'importanza del volume di disegni, si dette una prima notizia in "La nuova antologia", del 16 giugno 1931. (V. MARIANI: *Studi berniniani*).

3) Può forse apparire troppo superficiale trattar Bernini da grande "orchestratore di masse", ma che, per la duttile e innata abilità di passare da un'arte all'altra producendone opere "sinfoniche", s'accosti a certi grandi dominatori di suoni, lo notò già il WOELFFLIN in "Rinascimento e Barocco", (trad. Filippi) ed. Vallecchi, pag. 129. "Non si misconoscerà quanto appunto il nostro tempo sia affine al Barocco italiano, almeno in certi fenomeni. Sono gli stessi slanci passionali quelli che costituiscono gli effetti di Riccardo Wagner "affondare, sprofondare, inconsapevole, suprema voluttà",.

Il suo stile musicale è uno stile genuinamente barocco, ed è significativo che egli ritorni proprio al Palestrina. Il Palestrina è contemporaneo del Barocco. V. anche NIETZSCHE: *Menschliches* etc. (dello stile barocco II, 144). Quanto all'interpretazione di certi elementi annunciatisi nella musica di Palestrina, con linguaggio barocco, tipicamente berniniano, vedi: F. LIUZZI: *Classicità del Palestrina e romanticismo fiammingo*. Dall' "Annuario di S. Cecilia", 1928-29, pag. 34.

4) Un tentativo (tra i molti) di confronto tra lo spirito dell'arte berniniana e quello del Gaulli fu tentato nel saggio di M. PEROTTI: "L'opera di G. B. Gaulli in Roma", in "L'arte", di A. Venturi: anno 1916, pag. 226.

5) V. *Journal de voyage du Bernin en France*, pref. di G. Charensol, ed. "Ateliers", Stock, Paris, 1930, pag. 26. Pubblicazione del celebre "Diario", attuata già dalla "Gazette des Beaux arts", e trovata troppo

spesso manchevole, come s'è avuto modo altrove di far notare.

6) Dice lo Chantelou: "La pratique fait connaître que cette main qui est *en l'air*, doit être plus grande et plus pleine que l'autre qui est posée sur sur l'estomac; et cela à cause que l'air qui environne la première altère et *consomme* de la forme ou, pour mieux dire, de la quantité",. Parole queste pronunciate dal Bernini e frutto di rara intuizione dell'effetto della luce libera sulla scultura isolata.

7) Sappiamo che il R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte, ben comprendendo come l'archivio Chigiano all'Ariccia sia ricco di documenti artistici ha ottenuto dalla nobilissima famiglia romana di poter pubblicare a cura del dott. V. Golzio lo spoglio dei documenti artistici, dai quali risulterà senza dubbio il miglior chiarimento di molte intricate questioni berniniane.

8) Biblioteca Chigiana, codice C. III - 63, SFORZA PALLAVICINO: *Lettere e foglietti a Papa Alessandro VII*, Carte 319-320. Per cortesia del Marchese Giovanni Incisa della Rocchetta.

9) V. FRASCHETTI, op. cit., pag. 332, e Archivio della Fabbrica di S. Pietro, arm. IV, tomo 248, pag. 1.

10) V. V. MARIANI: *Bozzetti berniniani e Note berniniane* in "Bollettino d'Arte del Ministero della Educazione Nazionale",. Agosto 1929 e 1930.

11) Vedi *Journal du Bernin en France*, op. cit., pag. 26.

12) V. V. MARIANI: op. cit., pag. 5 e "Journal etc.", pag. 34.

13) V. MONS. G. CASCIOLI: *Guida illustrata del nuovo museo di San Pietro* (Petriano). Roma, s. ai, pag. 35 (sala G.).

14) La redazione originale francese si trova nel citato "Journal du Bernin etc.", pag. 24-25. Questo scritto, per la grandissima quantità e varietà di documentazioni storico-aneddotiche sul Bernini rappresenta un caposaldo per lo studio del grande scultore: nè sarà da rifiutare (come sarà sempre più evidente) tutto quello che ha apparenza di "fattarello", perchè lo Chantelou si dimostra sempre così accurato "cronista", che potremmo giurare sull'autenticità di

fatti e dichiarazioni dello stesso Bernini che l'autore non avrebbe mai saputo inventare, nè si sarebbe sentito di "ricostruire", sulla base di biografie contemporanee, del resto assai rare.

Tratti come la dimostrazione data da Bernini stesso del metodo da lui seguito nel tradurre in atto un moto d'una figura (pag. 67) e cioè di mettersi lui, l'artista "in posa", e pregare un amico di disegnarlo, per

meglio "rendere", l'atteggiamento del personaggio da raffigurare, sono gemme preziose che la critica non deve scartare, come "curiosità", inutili per lo studioso: bisognerà (in questo caso, per esempio) vederci, invece, Bernini con tutta la sua passione di "metteur en scène", e di commediante, che si fa *attore* lui stesso per non interrompere la misteriosa catena tra il suo fantasma artistico e l'attuazione di questo.

UN PRESUNTO RITRATTO DI TIZIANO

RECENTEMENTE Corrado Ricci ha ripubblicato il documento che attesta come il Ritratto di Irene Spilimbergo, che, sulla fede del Vasari, era attribuito a Tiziano, si debba invece ritenere opera del suo allievo Giovanni Paolo Pace e da Tiziano soltanto ritoccato.¹⁾

Codesto documento è importante, prima per togliere a Tiziano i due ritratti delle sorelle Spilimbergo (quello di Emilia è tutta opera di G. Paolo Pace), che uscivano completamente dallo stile pittorico del Vecellio; poi anche per constatare, con piena certezza, come il grande maestro non sdegnasse accettare nel suo studio opere di scolari suoi da condurre a termine, o da far condurre a termine sotto la sua direzione.

Dalla certezza documentata di questa collaborazione con i suoi allievi, noi vorremmo trarre argomento per attribuire alla direzione di Tiziano e alla esecuzione di qualche suo aiuto un altro Ritratto, che generalmente è annoverato tra le opere del Maestro: trattasi del Ritratto della cosiddetta Lavinia, figlia di Tiziano, conservato nella Galleria di Vienna (n. 198).

In antico, esso era inventariato come originale di Tintoretto; poi fu, dagli storici d'Arte, ritenuto opera del Vecellio (*fig. 1*); e soltanto da A. Stix è stato indicato come opera di bottega.²⁾

Anche noi siamo di questo avviso.

Anzitutto a noi sembra molto improbabile che questo Ritratto, benchè pittorescamente ricavato dalla Lavinia della Galleria di Dresda, rappresenti la stessa persona (*fig. 2*). Infatti, se la Dama del Ritratto di Vienna fosse viva, non

vorrebbe certo barattare la sua bocca regolare con quella imbronciata della Lavinia di Dresda; nè il suo ovale corretto con il mento triangolare e sfuggente della sua omonima di Dresda.

Ma qualunque sia fra questi due ritratti la loro relazione iconografica, la loro differenza pittorica, secondo noi, è sostanziale.

La figura di Dresda è collocata contro un fondo ad angolo, illuminato, discosta da esso; ed è veduta in ambiente (come dicono i pittori) in modo così esatto, che veramente sembra che l'aria le circoli attorno.

La figura di Vienna invece è ritagliata sopra un fondo opaco, uniforme, come una macchia nera.

Ora, nei ritratti, eseguiti veramente da Tiziano, per quanto scura possa essere l'ombra del fondo, essa non diventa mai, come qui, una macchia più o meno verniciata; ma resta sempre trasparente.³⁾

Nè, a spiegare l'inferiorità del quadro di Vienna, si può invocare il periodo più tardo della sua esecuzione, poichè l'abilità di ambientare le figure dei suoi ritratti ha accompagnato Tiziano fino alle sue ultime opere.

Anche l'esecuzione della figura, nella pittura di Vienna, non presenta la finezza e la varietà propria dell'arte del Vecellio. Le carni sono rossastre, come l'autore usava verso i suoi ultimi tempi; ma il tono del viso è uniforme ed uguale a quello delle mani, senza varietà alcuna.

Le ombre del viso sono troppo nere e la fattura pesante.

Dura e grossolana è la rappresentazione della stoffa del vestito. Grossolane e monotone sono