

In viaggio con BERNINI



Giovan Lorenzo Bernini

Estasi di Santa Teresa - Santa Maria della Vittoria - Roma

Giovan Lorenzo Bernini

Estasi di Santa Teresa - Santa Maria della Vittoria - Roma

Il famoso gruppo scultoreo raffigurante l'Estasi di Santa Teresa d'Avila (1515-1582), costituisce il nucleo centrale e significativo della cappella Cornaro, ubicata sul transetto sinistro della chiesa carmelitana di Santa Maria della Vittoria.

Qui Bernini ha creato uno dei vertici della sua multiforme produzione, all'insegna del "bel composto" o "maraviglioso composto", fondendo in un insieme unitario architettura, scultura, pittura e arti decorative, secondo quell'unità delle arti in chiave simbolica e di armonia formale perseguita in tutta la sua produzione.

Tra marmi policromi, stucchi, bronzi dorati e decorazione illusionistica, l'artefice persegue effetti di pittoricismo e di sfarzo nella preziosità materica, ma soprattutto gli intenti concettuali raggiungono esiti insuperati, tanto che l'artista stesso considerava tale creazione, secondo la testimonianza del figlio Domenico, "la men cattiva Opera, ch'egli avesse fatto" e divenne ben presto convinzione comune "Havere il Cavaliere in quel Gruppo superato se stesso, vinta l'arte, con oggetto raro di maraviglia".

La cappella fu commissionata dal cardinale veneziano Federico Corner ed i lavori si protrassero dal 1647 al 1652. Bernini, che scolpì personalmente il gruppo con l'estasi, si servì di numerosi collaboratori che attuarono in maniera puntuale le sue idee, espresse attraverso disegni, bozzetti, modelli, suggerimenti e interventi diretti. Il gruppo scultoreo centrale, inserito in un tabernacolo convesso con trabeazione e timpano spezzato mistilineo di impronta borrominiana, rappresenta la visione ricevuta dalla mistica carmelitana, canonizzata nel 1622, raccontata nella sua autobiografia: la santa è rappresentata in levitazione sopra nubi in marmo e stucco, rapita nell'estasi, mentre riceve da un angelo, tramite una freccia, l'amore divino. La sensualità espressa dal suo volto e

dall'abbandono del corpo nel rapimento estatico sono in relazione al matrimonio mistico con Cristo, ove è il virtuosismo dell'esecuzione si accompagna agli alti significati morali e spirituali della rappresentazione. La luce della grazia divina, che si materializza nei raggi dorati, è simbolica e fisica, provenendo da un'apertura nascosta all'interno del tabernacolo.

Due gruppi scultorei raffiguranti membri della famiglia Corner, tra cui lo stesso committente, il doge Giovanni, suo padre, e altri sei cardinali della casata, sono collocati in sorta di palchetti teatrali sui fronti laterali della cappella, partecipando quali presenze concrete all'evento straordinario della *transverberazione* della santa, come spettatori di un dramma sacro.

Essi discutono, gesticolano ed assistono stupiti al fenomeno sovranaturale.

I rilievi furono intagliati dagli scultori Jacopo e Cosimo Fancelli, Bartolomeo e Giovanni Mari, Lazzaro Morelli e Antonio Raggi, che, pur nelle loro individualità tecniche, annullarono le proprie personalità aderendo al linguaggio berniniano.

Gli intarsi e le incrostazioni marmoree, compresi gli scheletri gesticolanti sul pavimento, furono eseguiti da Gabriele Renzi, mentre Guidubaldo Abbatini dipinse l'affresco della volta, con la gloria dello Spirito Santo, tra angeli e nubi che debordano dallo spazio riservato, invadendo e sovrapponendosi illusionisticamente agli stucchi decorativi. Una straordinaria invenzione che anticipa la volta della Chiesa del Gesù, affrescata vent'anni dopo da Giovan Battista Gaulli, seguendo sempre un'idea del Bernini. Numerosi furono gli artigiani coinvolti, tra bronzisti, argentieri, fabbri, stuccatori, vetrai, falegnami e muratori, come se si trattasse della costruzione di un palazzo o di un'intera chiesa.



In viaggio con BERNINI



Giovan Lorenzo Bernini

Angelo con corona di spine - Sant'Andrea delle Fratte - Roma

Giovan Lorenzo Bernini

Angelo con corona di spine - Sant'Andrea delle Fratte - Roma

La celebre scultura è un modello autografo del Bernini per l'*Angelo con corona di spine* di Ponte Sant'Angelo, facente parte di uno dei cicli scultorei più celebri della sua lunga e fortunata carriera. Bernini aveva eseguito personalmente anche l'*Angelo con il titolo della Croce*, ma le due opere, destinate ad essere collocate sul ponte, su disposizione di Clemente IX, che ne rimase fortemente impressionato, vennero sostituite da copie. La copia del presente angelo venne eseguita tra l'estate del 1670 e quella del 1671 da Paolo Naldini, assiduo collaboratore del maestro in numerose opere, come gli angeli in stucco della collegiata dell'Assunta di Ariccia.

La commissione per la decorazione di Ponte Sant'Angelo venne affidata nel 1667 a Bernini da Clemente IX (1667-1669) e portata a compimento nel 1671, due anni dopo la morte del papa. Giulio Rospigliosi, subito dopo l'ascesa al soglio pontificio il 20 giugno 1667, deliberò di restaurare il vetusto ponte conferendogli un aspetto fortemente teatrale e scenografico, nobilitato con statue di angeli recanti strumenti della Passione, prima stabiliti in numero di otto, poi di dieci. L'installazione, date le attitudini del committente, brillante autore di testi per melodrammi a sfondo devozionale, e dell'esecutore, uomo di teatro e scenografo, anche in ragione dell'antica amicizia e collaborazione tra i due nel settore specifico, deve essere interpretata come un vero e proprio dramma sacro permanente sul tema della *Via Crucis*.

Un itinerario salvifico tra morte e risurrezione, articolato in "stazioni" secondo un percorso ascetico dall'angelo con la colonna a quello con la lancia, premessa al trionfo del vicino Colonnato berniniano, ove la messinscena prosegue con le statue di

tutti i santi sugli emicicli e i bracci laterali, gli apostoli sulla facciata, culminante al centro con la statua del Redentore di Cristoforo Stati e Siméon Drouin.

Data la rapidità della decisione di Clemente IX e la sua immediata attuazione, molti studiosi hanno ritenuto, probabilmente a ragione, che il progetto, perlomeno nella sua concezione iconografica e teologica, risalisse al pontificato del predecessore Alessandro VII (1655-1667), quale naturale e necessario complemento alla grandiosa sistemazione di Piazza San Pietro.

Nell'ambito del restauro del ponte, Bernini rifece i parapetti inserendo delle aperture con grate che potevano consentire finalmente la veduta del fiume, in conformità con il suo amore per le acque espresso a Monsieur de Chantelou durante il viaggio in Francia, ma anche del pontefice, che aveva bisogno di un "aiuto del mormorar dell'acqua" per dormire, tanto che l'amico aveva progettato per lui una macchina che ne imitasse "quel mormorio" (Baldinucci).

"Con questa intenzione - riferisce Domenico Bernini -, nell'adornamento dell'accennato Ponte, volle il Cavaliere ne' Poggi, che sogliono comporsi tutti di materia, e di muro si aprisse di tanto in tanto un proporzionato vano, assicurato da altrettante ferrate, per cui, comodo fosse al Passagiere rimirare il corso di quell'acque, sopra le quali esso felicemente cammina".



In viaggio con BERNINI



Giovan Lorenzo Bernini - Antonio Raggi
Sant'Andrea in Gloria - Cupola - Sant'Andrea al Quirinale - Roma

Giovan Lorenzo Bernini - Antonio Raggi

Sant'Andrea in Gloria - Cupola - Sant'Andrea al Quirinale - Roma

La chiesa gesuita di Sant'Andrea al Quirinale, annessa al collegio del Noviziato, costituisce probabilmente la fabbrica architettonica più complessa progettata dal Bernini nella sua lunga carriera, la cui realizzazione si protrasse per circa vent'anni, dal 1658, anno del Chirografo di Alessandro VII che autorizzava i lavori, al 1678.

Parteciparono all'impresa come consulenti, oltre al pontefice, il generale dei gesuiti padre Giovanni Paolo Oliva e un intellettuale dell'ordine, padre Sforza Pallavicino, mentre il principe Camillo Pamphilj assunse l'onere di finanziare i lavori, proseguiti poi con il sostegno del figlio Giovan Battista.

Bernini era molto orgoglioso di questo suo gioiello d'arte e di fede, ripetendo spesso al figlio Domenico, che lo riportò nella biografia paterna, che "di questa sola Opera di Architettura io sento qualche particolar compiacenza nel fondo del mio cuore, e spesso per sollievo delle mie fatiche io qui mi porto a consolarmi con mio lavoro".

La concatenazione delle varie parti della decorazione segue il principio della simultaneità e non quello della contemporaneità dell'accadimento, cioè dell'azione in atto, perseguito invece nella collegata dell'Assunta di Ariccia. L'apostolo Andrea, cui la chiesa è dedicata, è raffigurato nella crocifissione dipinta da Borgognone sull'altare maggiore nel momento del trapasso,



con gli occhi rivolti al cielo in un tripudio di angeli e di luce, ma contemporaneamente lo troviamo già in cielo, in levitazione sul timpano del tempietto dell'altare proiettato verso la cupola, nella scultura in stucco plasmata magistralmente da Antonio Raggi.

Lo scultore ticinese, il più talentuoso ed originale allievo del Bernini, eseguì anche otto sculture tra le finestre raffiguranti pescatori, in allusione al mestiere originario del santo, dodici putti con ghirlande di fiori e ventotto cherubini sul lanternino. Si occuparono dei rilievi decorativi lo stuccatore Pietro Sassi e il doratore Vincenzo Corallo. Bernini, come era suo solito, seguì tutte le fasi esecutive, chiedendo a Raggi di rifare più volte le sculture dietro i suoi suggerimenti diretti e indiretti, espressi anche attraverso disegni e bozzetti plastici.

La pianta della chiesa è ovale, ma fruibile attraverso l'asse minore che passa dall'ingresso all'altare principale, inducendo nel visitatore la necessità di un moto verso il centro e di rotazione laterale dello sguardo per avere una

fruizione globale dell'interno.

Conseguentemente la cupola è spartita in dieci vele di grandezza variabile, delimitate da costoloni che si espandono come raggi dal lanternino ove alberga lo Spirito Santo, allusivi alla luce salvifica della Grazia Divina.

Al centro delle vele un fitto alveare di lacunari con fiori, emblematici del firmamento celeste.

In viaggio con BERNINI



Giovan Lorenzo Bernini - Arrigo Giardè
Angelo pala d'altare transetto destro - Santa Maria del Popolo - Roma

Giovan Lorenzo Bernini - Arrigo Giardè

Angelo pala d'altare transetto destro - Santa Maria del Popolo - Roma

Appena asceso al soglio pontificio con il nome di Alessandro VII (1655-67), Fabio Chigi affidò al Bernini il radicale restauro della chiesa agostiniana di Santa Maria del Popolo, ove era la cappella di famiglia, trasformandola a tutti gli effetti in una chiesa chigiana. Da allora tutte le cerimonie ufficiali della casata sono state qui celebrate.

Bernini migliorò l'illuminazione della navata ampliando le finestre, creò una trabeazione continua che raccorda le semicolonne corinzie dei pilastri passando sopra le arcate, collocò sul cornicione della navata otto coppie di statue in stucco con sante agostiniane, inserì coppie di figure della Fama sulla controfacciata (Ercole Ferrata) e di Vittorie con stemma papale sull'arcone della navata (Antonio Raggi), intervenne nel transetto posizionando altari con pale d'altare sostenute da coppie di angeli, innestò sui due fronti laterali del transetto le cantorie sostenute da angeli, compresa la decorazione di cupola e pennacchi ed altro ancora.

I lavori si protrassero dal 1655 al 1659, coinvolgendo numerosi artisti e artigiani, tra cui soprattutto gli scultori Ercole Ferrata e Antonio Raggi, ma anche Paolo Naldini, Giovan Francesco de' Rossi, Lazzaro Morelli, Giovanni Antonio Mari, Giuseppe Peroni, Arrigo Giardè.

In sostanza Bernini trasformò nella navata il sistema paratattico preesistente, costituito da parti autonome e tra loro indipendenti, in un sistema sintattico, legando le varie componenti architettoniche. Tale intento unificante fu esteso a tutta la chiesa e venne perseguito anche attraverso le sculture, gli apparati decorativi e tutti gli altri interventi, concepiti in piena sintonia tra loro, perseguendo una omogeneità formale che prima non esisteva.

L'invenzione delle statue di angeli che sostengono e mostrano le pale d'altare sulle due testate del transetto, come d'altronde tutte le altre sculture che animano la chiesa, rende esplicito lo scopo di stabilire una comunicazione attiva con i fedeli, ove le bellissime figure angeliche sono presenze reali che interagiscono con lo spazio di cui sono parte. Un'idea geniale, quella degli angeli reggi-cornice, riproposta con variazioni da Bernini stesso in altre sue opere successive e che ebbe uno straordinario successo fino al pieno '700, imitata da numerosi altri artisti non solo a Roma e in Italia.

L'altare del transetto destro, costituito da un tabernacolo con timpano classico che accoglie la pala d'altare di Giovanni Maria Morandi con la *Visitazione*, è inquadrato lateralmente da colonne scanalate corinzie, trabeazione ionico-attica con fregio decorato che prosegue quella del tabernacolo. Sui pilastri laterali si ergono due grandi angeli, le cui vesti e capigliature sono agitate da un vento sovrannaturale proveniente dall'evento evangelico, intenti a sostenere la grossa cornice in marmo e ad osservare il tema rappresentato: un invito a fare lo stesso, rivolto agli spettatori. L'angelo di sinistra fu eseguito

da Ercole Ferrata, pagato dal 30 maggio 1657 al 30 aprile 1658, mentre quello di destra è di Arrigo Giardè, remunerato dal 2 giugno 1657 al 19 febbraio 1659. Ai lati dell'altare due scudi araldici Chigi della Rovere con stemma principesco riferito al principe Agostino Chigi, nipote del papa.

L'altare del transetto sinistro, identico nella fattura, ospita la *Sacra Famiglia* di Bernardino Mei, mentre le statue di angeli furono eseguite da Giovanni Antonio Mari (sinistra) e Antonio Raggi (destra). Ai lati dell'altare stemmi del cardinale Flavio Chigi.



In viaggio con BERNINI



Giovan Lorenzo Bernini

Daniele nella fossa dei leoni - Santa Maria del Popolo - Roma

Giovan Lorenzo Bernini

Daniele nella fossa dei leoni - Santa Maria del Popolo - Roma

La realizzazione dei due gruppi scultorei raffiguranti *Daniele nella fossa dei leoni* e *Abacuc e l'angelo* si inserisce nell'ambito del restauro della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, commissionato nel 1652 a Bernini dal cardinale Fabio Chigi e portato a compimento nel 1661, dopo la sua elezione papale con il nome di Alessandro VII (1655-1667). La cappella, uno dei capolavori del Rinascimento, era stata progettata da Raffaello su incarico del banchiere Agostino Chigi il Magnifico, ma era poi rimasta in uno stato di incompiutezza ed abbandono.

Bernini con il suo intervento ha conferito un'unità simbolica ed estetica al complesso sul tema della redenzione dell'uomo che crede e del composto formale. La presenza di profeti nelle nicchie le cui vicende sono interpretate quali prefigurazioni della risurrezione di Cristo, la nascita della Vergine nella pala di Sebastiano del Piombo che ne è la premessa, lo scheletro sul pavimento sopra il sacello sepolcrale dei Chigi con la scritta "*Mors ad Caelos*", allusione alla morte quale passaggio, sono componenti della semantica salvifica perseguita.

Il cardinale aveva intenzione di affidare l'esecuzione di *Daniele* e *Abacuc*, a complemento delle statue di *Giona* ed *Elia* eseguite nel '500 dal Lorenzetto, ai massimi scultori del momento, Bernini e Alessandro Algardi, ma dopo la morte di quest'ultimo nel giugno 1654 il primo divenne unico destinatario dell'incarico. La statua del Daniele fu scolpita tra il 1654 ed il 1657, essendo stata posta in opera nel giugno di quell'anno come risulta da un pagamento all'allestitore Nicolò Sebastiani. Le sculture furono collocate in due nicchie scavate nei pilastri

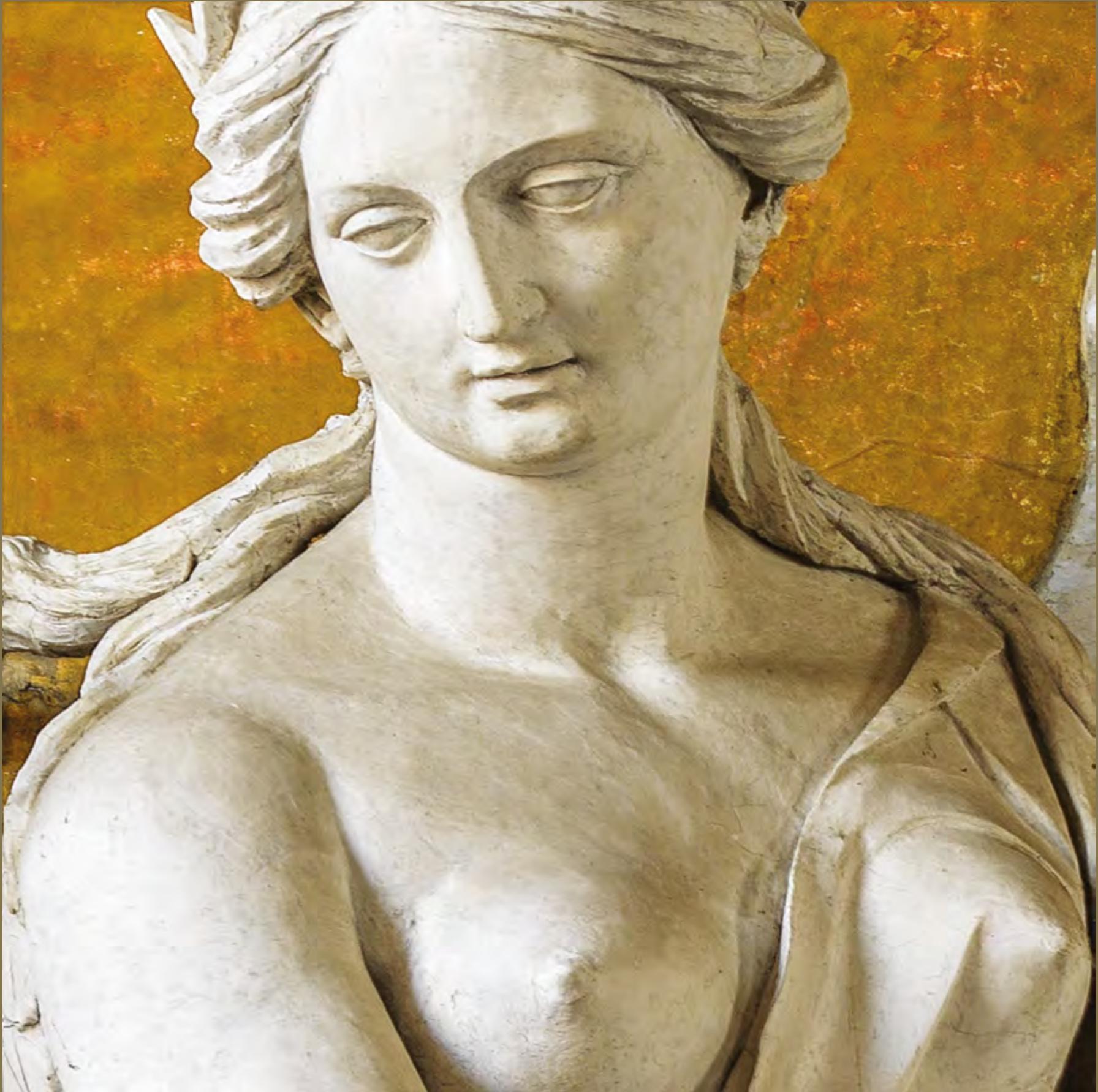
della cappella, contrapposte sulla diagonale, rispettivamente a destra dell'altare e a sinistra entrando, essendo tematicamente collegate: Abacuc è sollevato per i capelli dall'angelo per portare il cibo al giovane profeta abbandonato nella fossa dei leoni (Daniele 14, 31-39).

La statua di Daniele, raffigurato in azione mentre si inginocchia con le mani unite in preghiera e lo sguardo al cielo, esce dalla nicchia invadendo lo spazio della cappella, coinvolgendo lo spettatore nell'evento. La torsione esasperata della figura, ove il torso ruota a sinistra assecondato dalle braccia piegate, mentre la gamba opposta si ritrae e quella corrispondente avanza, sviluppa il canone berniniano del contrapposto. Il fremito del panneggio, in continuità con la statua della *Verità* (1646-52), precorre gli esiti più avanzati del suo linguaggio.

Un bozzetto preparatorio per il Daniele proveniente dalla collezione Chigi si conserva presso i Musei Vaticani. Faceva originariamente parte di un gruppo di oltre 25 terrecotte appartenute al cardinale Flavio Chigi (1631-1693), conservate nel suo Museo delle Curiosità nel Casino Chigi alle Quattro Fontane. Esso è descritto negli inventari del 1692 e 1706 come "Un modello del Daniele di terra cotta del Popolo, fatto dal Bernino". Alla fine del XIX secolo i bozzetti si trovavano nella Biblioteca di Palazzo Chigi, e furono compresi nella vendita allo Stato del palazzo e delle sue collezioni nel 1917. Il gruppo di terrecotte fu poi donato nel 1923 al Vaticano da Mussolini con la *Biblioteca Chigiana*, facendo parte delle collezioni della Biblioteca Apostolica Vaticana fino al 1999, quando i bozzetti sono passati in gestione ai Musei Vaticani.



In viaggio con BERNINI



Giovan Lorenzo Bernini

La Fama - Iscrizione celebrativa di Urbano VIII - Santa Maria in Ara Coeli - Roma

Giovan Lorenzo Bernini

La Fama - Iscrizione celebrativa di Urbano VIII - Santa Maria in Ara Coeli - Roma

Molte chiese di Roma sono state interessate da interventi berniniani, integrali, primari e secondari, che talora hanno modificato l'assetto dell'edificio, come a Santa Maria del Popolo e in architettura da lui progettate, o che hanno interessato una sola cappella, un monumento funebre o un'iscrizione commemorativa, limitati ad una parte dell'insieme.

Tuttavia questi interventi, anche se secondari e marginali, non sono mai totalmente autonomi e indipendenti, ma Bernini ha sempre cercato l'interazione, il rapporto con il contesto e il dialogo con il fruitore, tra fedeli e accidentali frequentatori degli spazi sacri.

Nella basilica francescana di Santa Maria in Ara Coeli, sul colle Capitolino, l'artista progettò una lapide celebrativa di Carlo Barberini, fratello di Urbano VIII, con le allegorie della *Ecclesia militans* ed *Ecclesia triumphans* (1630) e una monumentale lapide celebrativa del papa, entrambe collocate sulla controfacciata della chiesa.

L'iscrizione commemorativa di Urbano VIII, estesa praticamente sull'intera lunghezza della parete di fondo, fu commissionata dal Senato Romano nel 1634 per celebrare la restituzione della città di Urbino allo Stato Pontificio ed altri meriti del papa. I lavori si protrassero fino al 1636, quando venne effettuato il saldo.

Due figure allegoriche della Fama librate in volo srotolano un cartiglio che porta incisa una lunga iscrizione intestata a "VRBANO VIII PONT OPT M A X". Mentre le statue sono in stucco, l'iscrizione è in marmo. Al centro uno scudo

cuoriforme tra volute in stucco, sovrastato del triregno papale, contiene la vetrata del finestrone, distrutta e ripristinata nel secolo scorso, ove sono dipinte le api barberiniane in riferimento alla famiglia del pontefice.

L'idea geniale è quella di trasformare la finestra, necessaria per l'illuminazione dell'interno, in uno stemma araldico, come Bernini avrebbe fatto anni dopo per la *Cattedra di San Pietro* nella Basilica Vaticana. La capacità dell'artista di volgere le difficoltà dei siti e delle ambientazioni a proprio vantaggio, è ricordata dal biografo Baldinucci proprio in merito a tale opera: "Che poi il valor suo giungesse a questo segno, conobbesi in molte sue opere, particolarmente nell'arme d'Urbano in Ara Coeli che, per mancanza del luogo, ove situarla, che veniva occupato da una gran finestra, egli colorì di azzurro il finestrone invetriato e in esso figurò le tre api, quasi volando per aria, e sopra collocò il regno".

Mentre la Fama di sinistra guarda in basso, verso i fedeli cui sembra voler mostrare la scritta, quella di destra ha lo sguardo rivolto al centro verso lo stemma del papa, facendo comprendere in questo modo l'intestataro del monumento.

L'attribuzione dell'esecuzione materiale della targa a Luigi Bernini, scultore e ingegnere, assiduo collaboratore del più celebre fratello, avanzata da Valentino Martinelli,

è stata confermata su base documentaria da Jacopo Curziotti, figurando Luigi come intestataro del prelievo del compenso. Giovan Lorenzo Bernini fornì il progetto dell'insieme.



In viaggio con BERNINI



Giovan Lorenzo Bernini

Angelo con il titolo della Croce - Sant'Andrea delle Fratte - Roma

Giovan Lorenzo Bernini

Angelo con il titolo della Croce - Sant'Andrea delle Fratte - Roma

LUGLIO

La scultura è un modello autografo del Bernini per l'*Angelo con titolo della Croce* di Ponte Sant'Angelo, conservato assieme all'*Angelo con corona di spine* nella medesima chiesa. Le due sculture erano destinate in origine ad essere collocate sul ponte assieme alle altre statue raffiguranti angeli con simboli della Passione e furono eseguite da vari collaboratori del Bernini sotto la sua direzione ma con una certa autonomia.

Una preziosa cronaca del cantiere, con la puntuale registrazione delle varie fasi e della posa in opera delle statue, comprese le visite alla bottega del Bernini, è fornita dall'avvocato concistoriale Carlo Cartari, che offre un puntuale supporto alla dettagliata contabilità.

Risale al 22 settembre il primo pagamento per l'acquisto di marmi, la cui fornitura proseguirà fino al 1668. L'11 novembre 1667 furono stanziati 10.000 scudi per l'impresa e il successivo 17 novembre iniziarono i pagamenti per il restauro del ponte. Il 27 luglio 1668 vennero remunerati gli scultori Paolo Naldini (*Angelo con la veste e i dadi*) e Cosimo Fancelli (*Angelo con il volto santo*), mentre i primi pagamenti a Ercole Ferrata (*Angelo con la Croce*), Antonio Giorgetti (*Angelo con la spugna*), Girolamo Lucenti (*Angelo con i chiodi*) e Domenico Guidi (*Angelo con la lancia*) risalgono ad agosto 1668, quelli ad Antonio Raggi a novembre 1668 (*Angelo con la colonna*) e a Lazzaro Morelli a gennaio 1669 (*Angelo con i flagelli*). Gli ultimi compensi sono dislocati tra luglio e novembre 1669, mentre il saldo finale è del 20 luglio 1670.

Dal menzionato diario Cartari apprendiamo che in data 19 novembre 1668 "il Cavaliere lavora un Angelo di collocarsi in uno de' piedistalli sopra il ponte, et un altro ne lavora uno de' suoi figli", cioè Paolo Valentino Bernini. Il successivo 3 gennaio 1669 è registrato che

"un altro suo allievo", probabilmente il seguace prediletto Giulio Cartari, noto in tal senso come "Giulio del Bernino", lavora sotto la direzione del maestro all'angelo "che tiene il titolo della Croce".

Tuttavia nel giugno del 1669, in occasione di una visita allo studio del Bernini, il papa prese la decisione di non esporre le due statue alle intemperie sul ponte, ordinando la loro sostituzione con copie. In realtà anche l'*Angelo con il titolo della Croce* collocato sul ponte, elencato da Baldinucci tra le opere del maestro, deve essere ritenuto una creazione berniniana, per le sue pregevoli caratteristiche formali e la notevole autonomia rispetto al modello.

Siamo a conoscenza dal diario Cartari che le due statue originali, assecondando la volontà del papa, dovevano essere inviate a Pistoia, destinate all'altare maggiore

della chiesa di Sant'Ignazio, oggi dello Spirito Santo, che proprio allora era in corso di sistemazione. La repentina scomparsa del pontefice il 9 dicembre 1669 e subito dopo, nel giugno 1670, del fratello Camillo che si occupava del cantiere, lo impedirono.

Nonostante Clemente IX in un chirografo del 1° dicembre 1669 le avesse destinate al "cardinal nepote" Giacomo Rospigliosi, le statue non pervennero mai nelle collezioni di famiglia. Assenti negli inventari di casa Bernini del 1681 e 1706, probabilmente perché in deposito da qualche altra parte, il 13 marzo 1729, come registra il Valesio, furono donate da Prospero Bernini, nipote del Cavaliere, alla chiesa di Sant'Andrea delle Fratte, vicina alla residenza di famiglia di via della Mercede, per essere collocate nella cappella di san Francesco di Paola. I due angeli berniniani vennero poi spostati tra il 1830 e il 1834 nella zona del presbiterio, ove ancora si trovano.



In viaggio con BERNINI



Giovan Lorenzo Bernini - Antonio Raggi
Cantoria con organo - Santa Maria del Popolo - Roma

Giovan Lorenzo Bernini - Antonio Raggi

Cantoria con organo - Santa Maria del Popolo - Roma

La creazione delle spettacolari cantorie ai lati del presbiterio sulla facciata principale del transetto fa parte del restauro complessivo della chiesa di Santa Maria del Popolo, commissionato da papa Alessandro VII Chigi al Bernini e portato a compimento tra il 1655 e il 1659.

Proliferano in tutta la chiesa gli emblemi del Papa e della sua famiglia, accompagnati da varie iscrizioni commemorative, contribuendo a personalizzare l'intero complesso, divenuto da allora la chiesa chigiana per eccellenza, a partire dalla facciata sovrastata sul timpano da imponenti monti Chigi. D'altronde la stessa vicina Piazza del Popolo fu ideata da Bernini su commissione di Alessandro VII, papa urbanista per eccellenza, compresa la parte interna di Porta del Popolo, contigua alla chiesa, sempre dominata da mastodontici monti Chigi di gusto naturalistico, intagliati come rocce.

Gli scudi araldici pontifici sono collocati sull'arco trionfale sostenuto da Vittorie, sulle due cantorie del transetto sostenuti da angeli, mentre gli stemmi del principe Agostino Chigi e del cardinale Flavio Chigi sono alla base degli altari laterali del transetto.

Sull'arcata del transetto destro, prima dell'intervento berniniano, già esisteva un organo costruito nel 1499-1500 da Domenico Stefano Pavoni, che il papa decise di restaurare commissionandone un secondo sull'arcata del transetto sinistro. Le due cantorie furono progettate dal Bernini creando due balconate simmetriche a tritico con balaustre e corpo centrale curvilineo, recanti

cartelle con quercia della Rovere al centro e monti Chigi ai lati, fregio-gelosia intagliato con ramificazioni di quercia e monti chigiani.

In ognuna delle cantorie, incassate sulle grandi lunette delle campate di destra e di sinistra del transetto e sovrastate da volte a crociera, è presente in basso, sotto le balconate, un angelo intento a sostenere lo stemma di Alessandro VII e un putto in volo che sorregge metaforicamente la balconata stessa. Essi furono eseguiti tra il 1656 e il 1657 da Antonio Raggi, il più dotato seguace del Bernini, seguendo suoi disegni.

I primi pagamenti coinvolsero dal marzo 1656 gli scultori e intagliatori di marmo Gabriele Renzi e Giovan Battista Viani, mentre dal 9 agosto 1656 al 14 gennaio 1658 sono registrati numerosi pagamenti all'organaro Giuseppe Testa e collaboratori, che si occuparono del nuovo organo e del quasi totale rifacimento di quello rinascimentale.

Spettacolare il primo organo, che fu rivestito dal celebre intagliatore di legno Antonio Chicari con rami e foglie

di quercia dorati, allusione araldica a casa Chigi della Rovere come un infestante che spontaneamente avvolge i ruderi architettonici. La natura entra all'interno della chiesa, secondo il concetto di perenne metamorfosi, che accentua il carattere effimero e precario dell'opera umana.

Due disegni, uno autografo, l'altro di bottega, conservati in un codice chigiano della Biblioteca Apostolica Vaticana, dimostrano la piena paternità berniniana dell'invenzione ed i significati concettuali ad essa sottesi.



In viaggio con BERNINI



Giovan Lorenzo Bernini - Antonio Raggi
Coppia di pescatori sulla cupola (particolare) - Sant'Andrea al Quirinale - Roma

Giovan Lorenzo Bernini - Antonio Raggi

Coppia di pescatori sulla cupola - Sant'Andrea al Quirinale - Roma

La complessa costruzione della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale si protrasse per circa vent'anni, dal 1658 al 1678, coinvolgendo numerosi artisti e artigiani per la ricchezza degli apparati decorativi e ornamentali, la cui esecuzione fu oggetto di accurata supervisione da parte del Bernini.

Il monumento esprime al livello più alto e sofisticato il concetto di composto delle arti perseguito dal maestro in tutta la sua fortunata carriera, ove gli elevati contenuti spirituali attuati con la consulenza di Alessandro VII, di padre Sforza Pallavicino e del Generale della Compagnia di Gesù, padre Oliva, peraltro suoi intimi amici, si innestano e fondono con la bellezza formale.

La calotta della cupola, impostata su una pianta ovale, a differenza della Collegiata dell'Assunta di Ariccia che è invece a pianta circolare, è divisa come quella in spicchi separati da costoloni che si dipartono dalla cornice del lanternino, tempestata come un anello prezioso da teste di cherubini. I costoloni e gli spazi compresi tra questi sono di lunghezza e larghezza variabile, dilatando i due sopra l'altare maggiore e l'ingresso della chiesa.

La simbologia è simile ad Ariccia: la cupola è il firmamento celeste costellato di stelle, cioè i rosoni che la ornano; i costoloni-raggi si allargano allontanandosi dal centro ideale in alto, rappresentato dal lanternino-empireo ove è raffigurata la colomba dello Spirito Santo, emblema della Grazia Divina. Il santo, dopo la drammatica crocifissione rappresentata nella pala dell'altare maggiore del Borgognone, è librato in cielo tra le nubi ove riceve il premio eterno per la tenace sequela a Cristo fino alla morte per martirio.



Comodamente sedute sopra le cornici delle finestre alla base della cupola, immediatamente sopra il cornicione, negli spicchi triangolari compresi tra i costoloni, Bernini ha collocato otto coppie di figure allegoriche, animando lo spazio come presenze reali. Sono otto pescatori allusivi alla professione del santo qui celebrato, che da cercatore di pesci è divenuto pescatore di anime, e otto angioletti recanti simboli ittici.

Insomma l'elaborata ornamentazione che fonde in un insieme armonico tutte le arti, pittura, scultura e architettura, si carica di profondi significati mistici, conferendo al "maraviglioso composto", o "bel composto" berniniano, una duplice valenza, formale e significante. Si tratta di quella unità delle arti che l'astro del Barocco perseguì in tutta la sua vasta produzione all'insegna della spettacolarità scenotecnica, essendo anche uomo di teatro, cimentatosi come impresario, attore e commediografo, qualificandosi come vero "artista totale".

Bernini affidò l'esecuzione di angeli e pescatori in stucco, esemplati nelle pose ai Fiumi della celebre fontana di Piazza Navona, al suo più talentuoso collaboratore, Antonio Raggi, che tuttavia si attenne scrupolosamente alle direttive del maestro, il quale fece rifare più volte le statue che non risultavano di sua soddisfazione. Probabilmente

il Bernini, oltre a schizzi e disegni, aveva plasmato come da sua consuetudine anche piccoli bozzetti in creta che potevano guidare lo scultore ticinese nella realizzazione, avvenuta tra il 1662 e il 1665.

Le ornamentazioni della cupola furono invece eseguite dallo stuccatore Pietro Sassi e dorate dallo specialista Vincenzo Corrallo.

In viaggio con BERNINI



Giovan Lorenzo Bernini
Abacuc e l'angelo - Santa Maria del Popolo - Roma

Giovan Lorenzo Bernini

Abacuc e l'angelo - Santa Maria del Popolo - Roma

La realizzazione dei due gruppi scultorei raffiguranti *Abacuc e l'angelo* e *Daniele nella fossa dei leoni* è a complemento del restauro della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, commissionato nel 1652 a Bernini dal cardinale Fabio Chigi e portato a compimento nel 1661, dopo la sua elezione papale con il nome di Alessandro VII (1655-1667).

Il pontefice accenna alle due sculture nel suo diario in data 9 agosto 1656: “D. Flavio vada dal Bernino a veder il Daniel, a dimandar dell’Abacuc”, coinvolgendo quindi il nipote Flavio Chigi, che nominerà l’anno successivo cardinale, nell’allestimento della cappella di famiglia.

Se la statua di Daniele sembra fosse stata già ultimata nel maggio 1657, come risulta da un’annotazione del papa del 19 maggio, nell’autunno dell’anno successivo anche l’altra era pronta, come indica un ulteriore passo del diario in data 4 settembre 1658: “Cav. Bernino = le spese per la Chiesa del Popolo”, specificando il suo interessamento “circa il mettere su le due statue”.

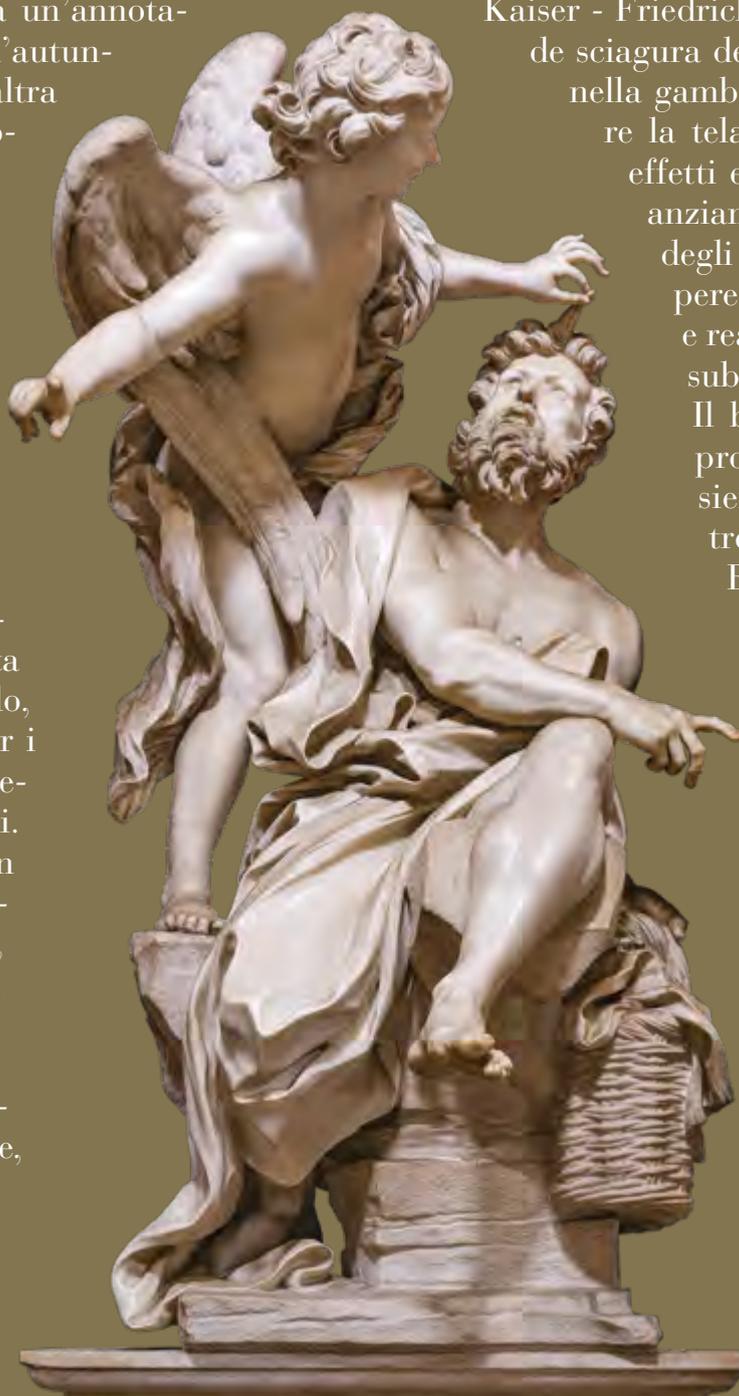
Le sculture del Bernini, posizionate in due nicchie contrapposte sulla diagonale, non vivono autonomamente, ma sono tra loro unite in un dialogo concettuale, in quanto secondo la *Bibbia dei Settanta* (Daniele 14, 31-39) il profeta Abacuc fu trasportato da un angelo, con il cibo che aveva preparato per i mietitori, a sfamare il profeta Daniele che giaceva nella fossa dei leoni. L’angelo infatti indica ad Abacuc con l’indice della destra dove deve andare, mentre con la sinistra solleva, più allusivamente che fisicamente, l’anziano profeta per i capelli. L’intento di conferire all’opera il significato di presenza reale, non di rappresentazione statica, autoreferenziale,

e nel contempo di concatenarla allo spazio architettonico ove è inserita, è perseguito con lo scatto in avanti del profeta, che fuoriesce dalla nicchia ove è relegato con il piede destro e il braccio sinistro, sempre nel canone del contrapposto ottenuto attraverso opposte torsioni. Anche l’angelo-bambino, fratello gemello di quello dell’*Estasi di santa Teresa*, è sbilanciato in avanti ed esce dalla nicchia con la mano destra.

La critica ha giustamente osservato che Bernini nella posa del profeta ha guardato alla prima versione del *San Matteo e l’angelo* di Caravaggio, eseguita per la Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi e distrutta assieme ad altri capolavori nel 1945, nel tragico incendio del Kaiser - Friedrich - Museum di Berlino, la più grande sciagura della storia dell’arte. Questo non solo nella gamba sinistra piegata in avanti a bucare la tela, ma anche nella combinazione di effetti e di forme tra le ruvide figure degli anziani anacoreti e la ineffabile bellezza degli angeli. Il concetto è lo stesso: rompere la separazione tra rappresentazione e realtà fisica, perché l’arte è verità, vita sublimata in forma estetica.

Il bozzetto in terracotta della statua, proveniente dalla collezione Chigi assieme al bozzetto del Daniele e ad altre terrecotte berniniane, passate alla Biblioteca Apostolica Vaticana nel 1923 con la Biblioteca Chigiana, dal 1999 si trova nel percorso dei Musei Vaticani.

Pure essendo identico nello stile e nella modalità esecutiva al bozzetto del Daniele, inspiegabilmente sono state sollevate perplessità sulla sua paternità, attribuendone l’esecuzione ad Ercole Ferrata: ma per quale motivo Bernini avrebbe dovuto predisporre il bozzetto per una delle statue, affidando invece l’altro ad un allievo?



In viaggio con BERNINI



Giovan Lorenzo Bernini

Beata Ludovica Albertoni - San Francesco a Ripa Grande - Roma

Giovan Lorenzo Bernini

Beata Ludovica Albertoni - San Francesco a Ripa Grande - Roma

La cappella Altieri in San Francesco a Ripa Grande, realizzata nel 1674, costituisce una delle ultime opere del Bernini e l'ultima applicazione di quella unità tra le arti perseguita dall'artista in tutta la sua vita professionale.

La statua della Beata Albertoni è anche l'ultima scultura a figura intera eseguita dal sommo artefice, che all'epoca aveva 75 anni, dimostrando come la genialità dell'invenzione continuasse ad accompagnarsi ad una sublime capacità tecnica nel modellare il marmo, rendendolo duttile al *pathos* della rappresentazione.

Protagonista dell'opera è Ludovica Albertoni, antenata del principe Gaspare Paluzzi Albertoni, che nel 1669 aveva sposato la nipote di Clemente X, Laura Caterina Altieri. Poiché la famiglia del papa era rimasta senza discendenza in linea maschile, il pontefice adottò Gaspare, assieme al padre Angelo e allo zio cardinale Paluzzo, imponendo loro di assumere il cognome Altieri.

In tale politica matrimoniale si inserisce la beatificazione da parte del pontefice di Ludovica Albertoni (1474-1533), terziaria francescana, distintasi per opere caritatevoli e visioni mistiche, celebrata il 28 gennaio 1671. Promotore del processo canonico era stato il cardinale Paluzzo Paluzzi Altieri, che si occupò della pubblicazione della sua biografia nel 1673 e dell'incarico a Bernini alla fine dello stesso anno.

L'artista iniziò a lavorare al marmo nel febbraio 1674 e l'opera venne completata in meno di sei mesi, dato che il 31 agosto fu collocata nella cappella. Bernini offrì la sua prestazione gratuitamente, in cambio della grazia per il fratello che aveva compiuto un delitto di sodomia su un giovane all'inizio della Scala Regia in Vaticano.

Bernini raffigura la mistica nella sua camera privata, distesa su un letto nel momento

culminante del rapimento estatico, che sembra abbia accompagnato la sua morte, con la testa riversa all'indietro, la bocca semiaperta in un gemito, mentre le mani comprimono il petto, sede dell'*Incendium Amoris* del misticismo seicentesco.

Il cuore infuocato, rappresentato nel rilievo in stucco dorato, simile a quello nel tabernacolo della collegiata dell'Assunta di Ariccia, allude a questo.

Il materasso è in marmo, modellato dall'artista in fitte pieghe come se si trattasse di creta o cera, mentre l'ampio drappaggio sottostante, originariamente in legno dipinto, fu sostituito nel 1702 da quello in alabastro di Montauto seguendo il disegno preesistente.

Anche la veste della Beata è agitata da un fremito continuo, quale riflesso dello stato d'animo della donna sconvolta dall'amore per Cristo.

Ad un parallelo tra la Beata e Sant'Anna allude il dipinto sullo sfondo, come una tela da stanza, eseguito da Giovan Battista Gaulli, allievo e seguace del Bernini, rappresentante la madre della Madonna in procinto di accogliere Gesù Bambino, in braccio alla figlia e proteso verso di lei.

Da due finestre laterali nascoste, di cui ne rimane una, proviene l'illuminazione radente, la cosiddetta "luce alla Bernina", da porre in relazione con la simbologia salvifica dello Spirito Santo, rappresentato sulla volta del piccolo sacello, che emana raggi di luce tra stucchi dorati.

Varie teste di cherubini volano sulle pareti decorate, assistendo alla scena. Anche in un'opera come questa,

limitata nello spazio fisico e nella percezione, Bernini riesce ad esprimere la sua idea di "bel composto" tra le arti a fini simbolici, fondendo ancora una volta pittura, scultura e architettura in una sublime unità formale e psicologica.



In viaggio con BERNINI



Giovan Lorenzo Bernini

Salvator Mundi - San Sebastiano fuori le mura - Roma

Giovan Lorenzo Bernini

Salvator Mundi - San Sebastiano fuori le mura - Roma

Il ritrovamento nel convento romano di San Sebastiano fuori le mura, presso la Via Appia Antica, dello straordinario busto del *Salvator Mundi*, pone fine ad una lunga e controversa vicenda storico-critica, che ha visto protagonisti alcuni fra i più autorevoli studiosi del Bernini.

La scultura, portata a compimento dal maestro ottantunenne nel 1679, fu da questi lasciata in testamento alla regina Cristina di Svezia e da lei, che si considerava indegna di possederla, donata a papa Innocenzo XI Odescalchi. Dopo la morte del pontefice nel 1689 il busto rimase in casa Odescalchi, ove è documentato in vari inventari, fino a quello del 1773. Da allora se ne sono perse le tracce. Segnalato in un inventario di Palazzo Albani del 1851, dopo essere passato forse temporaneamente in proprietà dei Chigi, che furono eredi del patrimonio romano di quella casata per la sua estinzione, fu trasferito nella sagrestia della cappella Albani in San Sebastiano fuori le mura e nel dopoguerra presso il convento, ove ancora si conservava fino a pochi anni or sono.

Dopo lo studio fondamentale di Brauer e Wittkower sui disegni del Bernini (1931), fu messo in rapporto con l'opera perduta, un disegno autografo conservato presso l'Istituto per la Grafica di Roma, raffigurante uno studio per il busto.

Sulla traccia di questo disegno alcuni studiosi hanno attribuito al maestro il *Salvator Mundi* del Chrysler Museum di Norfolk, in Virginia, acquistato dal museo americano nel 1971, opera di qualità abbastanza modesta, giustificando tuttavia l'attribuzione per la tarda età del suo presunto autore. Successivamente è stato ipotizzato il riferimento a Bernini di un ulteriore busto conservato nella cattedrale di Sées, in Normandia, certamente di migliore qualità. Ma si tratta di copie.

Il busto romano invece è riemerso solo nel 2001, riconosciuto come il vero autografo del Bernini da Francesco Petrucci con la conferma di Maurizio Fagiolo dell'Arco, seguiti da numerosi altri studiosi. Il marmo registra, a differenza degli altri due, una corrispondenza perfetta con gli antichi inventari sia nelle misure che nei materiali, compresa la base in diaspro di Sicilia. Ma è soprattutto la qualità altissima e la modalità di trattare il marmo che corrispondono allo stile maturo del Bernini. Risulta perduto invece il basamento sostenuto da due angeli dorati, che in origine formava con la scultura un manufatto policromo di circa tre metri di altezza, all'insegna del "bel composto" berniniano. L'opera è un importante documento dell'estrema evoluzione del linguaggio del Bernini verso l'astrattismo barocco, che esaspera il gusto per la forma involuta e l'estetica della curva naturale assume sviluppi parossistici, già verso il rococò. Anche gli arabeschi descritti da barba e capigliatura prendono forme astratte, che assimilano il volto a un oggetto di arte decorativa, come gli intagli di un tavolo o un prezioso parato.

Un utile termine di confronto sono gli angeli di Ponte Sant'Angelo, il ritratto equestre di Luigi XIV e soprattutto il monumentale busto di Clemente X, in cui è evidente l'adozione di un medesimo linguaggio espressionista.

Si tratta dell'ultima opera del Bernini, che lo stesso artista definiva il suo "beniamino" secondo il biografo Filippo Baldinucci (1682) ed ove, a parere del figlio Domenico Bernini, "compendiò, e restrinse tutta la sua Arte" (1713). La potenza espressiva di questo monumentale Cristo benedicente, immaginato quale vero Salvatore dell'umanità che soffre, forse ispirato alla visione diretta della Sacra Sindone, ne fa un'icona di stile e di spiritualità suprema.

