

## Premessa

Questo non intende essere un libro polemico, ma anzi un libro capace di istituire nessi.

«Solo connettere...» il motto polisemico di E. M. Forster in *Casa Howard* è, per più versi, se mi si perdona la presunzione, un motto adatto a questo libro, e in ciò risiede uno di quei molteplici sensi.

JOHN SHEARMAN, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*, 1992<sup>1</sup>.

C'è una crepa in ogni cosa,  
È da lí che entra la luce.

LEONARD COHEN, *Anthem*, 1992.

In un certo senso, il libro che state per leggere è una lunga confutazione di questa breve affermazione:

Si può dire, del resto, che due siano gli aspetti fondamentali del Seicento: uno rivolto al futuro, l'altro intento al presente. Uno per così dire rivoluzionario, l'altro conservatore. Da una parte troviamo Caravaggio, dall'altra Bernini e Pietro da Cortona<sup>2</sup>.

È un giudizio formulato in quello che si può ancora considerare il libro di fondazione dell'attuale stagione di studi sul Seicento artistico italiano, il bellissimo e giustamente influente *Pietro da Cortona, o della pittura barocca*, pubblicato da Giuliano Briganti nel 1962.

La tesi, che si trova in una nota, non era certo presentata come una novità: anzi, era un richiamo corsivo a un ovvio e condiviso orizzonte di giudizio. Essa amplia un passaggio del testo in cui Briganti sottolinea

la distanza incolmabile che divide pensatori da pensatori, artisti da artisti, che vissero entro i limiti di quelle precise frontiere cronologiche, la stellare distanza di mondi che separa un Galileo da un Tesauro, un Campanella da un Marino, un Caravaggio da un Pietro da Cortona [...] Distinguere allora, e ancora distinguere<sup>3</sup>.

La distinzione a cui Briganti allude era quella tra il Barocco di Bernini e Cortona e la genesi della modernità: seguendo la visione del suo maestro Roberto Longhi, Briganti considera Caravaggio come il padre del moderno, il rivoluzionario la cui pittura conduce a Manet, e quindi a Cézanne, attraverso Velázquez<sup>4</sup>. E se questa chiave ci sembra ancora oggi perfettamente funzionante, meno ci soddisfa il corollario (niente affatto necessario) per cui il «destino storico» del

Barocco sarebbe stato invece quello di preparar la strada «al mediocre e tronfio Ottocento»<sup>5</sup>. Per quanto riguarda Bernini in particolare, la scomunica datava, d'altra parte, da molto tempo, ed era radicata in quella genealogia del moderno che un Longhi vociano e futurista aveva allestito, nel 1914, per spiegare la scultura di Umberto Boccioni:

Scriverò qualche giorno una storia leggera e di sintesi ironica della scultura moderna, che è quanto dire da Michelangelo in poi. Svelandone facilmente il trucco forse involontario che ha finito per mandarla a far le spese della pittura. Scriverò qualcosa leggermente, senza approfondire – se no la storia diventa teoria tra le mani – di come i piani di Michelangelo s'increspino sotto la fastidiosa brezza barocca che dura da Bernini a Rosso. Dirò – se non avrò allora cambiato opinione – che se Bernini avesse avuto genio, ciò che gli nego, non avrebbe infine dovuto riuscire lontano dagli ultimi tentativi per una grande scultura: ma Correggio, che quando non fu grande pittore, fu almeno grande profumiere, ma un gelatiere, certo Barocci, lo trascinarono io credo, troppo verso queste arti terziarie<sup>6</sup>.

Se qua la censura è tutta giocata sul terreno formale dello stile, quando, cinquanta anni dopo, arrivò alla sua ultima reincarnazione – quella appunto contenuta nel *Pietro da Cortona* di Briganti – essa si era nel frattempo trasferita su un piano sociale, e addirittura politico. Nelle sue rifondative *Proposte per una critica d'arte* (1950), Longhi si era schierato a difendere «tutto il miglior Barocco, da Bernini in poi»<sup>7</sup>, e pur tenendo ancora igienicamente separati Caravaggio e Bernini, li aveva uniti almeno nell'esser entrambi vittime della critica classicistica e accademica:

Venuti al Seicento e a veder che strazio anche maggiore qui si faccia della verità, verrebbe voglia di rovesciare il tavolo e parlare addirittura dalla parte del cuore, che sta a sinistra. Così! Il Bellori, il Félibien e i loro adepti, gli uomini che hanno oppresso e spregiato tutti i grandi rivoluzionari fondatori della pittura moderna, Caravaggio, Rembrandt, Velázquez e, poco manca, anche Rubens, Bernini, Cortona e Borromini, sono questi su cui ha da fondarsi la storia della buona critica?<sup>8</sup>.

Sarebbe bastato un altro passo per approfondire le ragioni di questa sorte comune, ma a impedirlo fu stavolta proprio il cuore che batteva «a sinistra»: il Caravaggio di Longhi era nel frattempo diventato «“naturale”, comprensibile; umano piú che umanistico; in una parola, popolare»<sup>9</sup>. E di fronte a un Caravaggio assonante al Neorealismo e a Guttuso, di fronte a un Caravaggio “comunista”, Gian Lorenzo Bernini era inevitabilmente destinato a figurare come la controparte conservatrice, reazionaria: papalina, se non proprio democristiana. C'è tutto questo dietro le frasi su cui si chiude il libro di Briganti:

Tale fu la posizione di Pietro da Cortona e tale anche il destino storico del Barocco. E se il Cortona e il Bernini lo sollevarono al livello cui lo sollevarono

– certo molto in alto –, ciò non toglie che un giudizio sulla loro opera debba essere bilanciato dal giudizio sulla società e sulla civiltà della quale si fecero interpreti<sup>10</sup>.

Dunque, il discrimine tra Caravaggio e Bernini si faceva ora sociale: passava, cioè, attraverso il rapporto che essi avevano avuto con la società del loro tempo; un conflitto per Caravaggio (dunque assolto), una perfetta armonia per Bernini (dunque condannato).

Ma poiché talvolta – per usare il celebre verso di Hölderlin caro a Heidegger – «là dove c'è il pericolo, cresce anche ciò che salva», Briganti era troppo colto, intelligente e storicamente sensibile per non nutrire dubbi sul proprio stesso traliccio ermeneutico: e così, quando egli spiega cosa, al fondo, distinse Caravaggio da Pietro da Cortona, scrive che in quest'ultimo

non vi è alcuna ispirazione ad essere o a fare il rivoluzionario, né riuscì a coprire un difetto interiore, che era il difetto della società italiana contemporanea. E forse non ebbe il genio del Bernini, che creò per quella società più di quanto essa stessa seppe suggerirgli<sup>11</sup>.

Ecco la crepa attraverso cui passa la luce: si affacciava qui, quasi incidentalmente, l'idea che il rapporto fra Gian Lorenzo e la società del suo tempo si potesse leggere in termini più complessi e contraddittori rispetto all'eulogia ereditata dalle fonti, e rafforzata dall'immagine vulgata dell'artista dei papi e dei gesuiti, o – appena meno rozzamente – del grande traduttore figurativo della propaganda della Controriforma.

Un anno dopo la pubblicazione del libro di Briganti, usciva il rivoluzionario *Patrons and Painters* di Francis Haskell, che rifondò il modo di guardare al Seicento romano. Per Haskell, «Bernini fu il genio dell'epoca [...] [e] non si possono immaginare rapporti più fruttuosi tra un artista e i suoi mecenati»<sup>12</sup>:

Maffeo dovette rassegnarsi ad attendere il suo momento, accontentandosi di scrivere in latino acuti epigrammi moraleggianti sul gruppo di Apollo e Dafne, e di reggere lo specchio all'artista perché questi potesse dare al David i propri lineamenti. Nel frattempo egli doveva già prevedere che, una volta venuto il suo momento, avrebbe consentito allo scultore di esprimere il suo talento in maniera ben più spettacolare che non in queste opere certamente piacevoli, ma tutto sommato minori. Quel momento venne nel 1623. Il 6 agosto, dopo un burrascoso conclave, Maffeo Barberini coronò le proprie ambizioni e fu eletto papa, assumendo il nome di Urbano VIII<sup>13</sup>.

Una perfetta storia d'amore, dunque<sup>14</sup>. Come Briganti, tuttavia, anche Haskell insinuò tra le proprie considerazioni – antidogmatiche per vocazione, d'altronde – un'esplicita contraddizione: e cioè il dubbio, capitale e fecondo, che l'«espressione più pura del genio di

Bernini» si registri proprio quando egli può essere «finalmente libero dai consigli di un committente»<sup>15</sup>. Ecco dunque affiorare la nostra questione: la libertà di Bernini, il suo attrito – se non ancora il conflitto – con la società del suo tempo.

È questa la crepa che le prossime pagine vogliono provare ad allargare. È proprio vero che l'epigramma di Maffeo Barberini per *Apollo e Dafne* fu un innocuo passatempo erudito? L'episodio dello specchio è solo un aneddoto cortigiano? E, domanda più impegnativa, possiamo guardare a Urbano VIII come al naturale amplificatore di una naturale vocazione di Bernini? Il loro rapporto, lungo quasi trent'anni, è tutto leggibile in questi termini, vagamente teleologici e provvidenzialistici? Ancora: Bernini avrebbe approvato la gerarchia secondo la quale il *Ratto di Proserpina*, l'*Apollo e Dafne* e il *David* andrebbero considerati «opere minori» rispetto alle grandi macchine sacre che egli allestì in Vaticano nei successivi cinquant'anni? E il passaggio dalle prime alle seconde, e quello dalla scultura all'architettura, furono davvero così naturali e senza scosse, quasi obbligati?

Sarebbe vano cercare le risposte nella vastissima letteratura berniniana fiorita negli ultimi decenni: in verità, non vi si trovano neanche domande simili a queste. Io stesso non me le sono poste, finora: o, almeno, non esplicitamente. Ho pubblicato, di volta in volta, un'opera, un documento, una fonte inediti: ma ho evitato le questioni di fondo. Ho evitato, più o meno consciamente, di *interpretare* Bernini: che è, invece, quello che mi sono spesso sorpreso a fare nei miei corsi universitari, dove una diversa libertà e la natura stessa del dialogo con gli studenti invita, e quasi costringe, a letture più ampie e profonde. Ogni studioso elabora una propria visione del tema di ricerca con cui convive per decenni: ognuno situa le proprie ricerche in un quadro generale implicito. Quel che, stavolta, ho provato a fare è stato esplicitare le linee di forza che hanno guidato la mia ricerca sull'artista, dando forma al "mio" Bernini.

Ebbene, a un certo punto mi sono sorpreso a pensare che l'incontrovertibile verità storica per cui Gian Lorenzo Bernini è stato l'artista più potente, ricco e realizzato dell'Italia secentesca, e in particolare «il dittatore artistico di Roma»<sup>16</sup>, non fosse affatto incompatibile con una lettura più articolata e complessa del suo rapporto con i committenti, con la tradizione, con le regole dell'arte e della società del suo tempo. Mi pareva che nel coerente e solido edificio dell'agiografia berniniana – a partire dai dettagliatissimi atti della sua precoce canonizzazione storiografica: le biografie – si aprisse un discreto numero di fenditure, di evidenti incoerenze, di singolari salti di senso.