

Così Bernini si ribellò alle regole del potere

TOMASO MONTANARI

Nel 1963 il rivoluzionario "Patrons and Painters" di Francis Haskell rifondò il modo di guardare al Seicento romano. Per Haskell, «Bernini fu il genio dell'epoca... non si possono immaginare rapporti più fruttuosi tra un artista e i suoi mecenati»: «Maffeo Barberini 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».

Una perfetta storia d'amore, dunque. Tuttavia, Haskell insinuò tra le proprie considerazioni 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». Ecco dunque affiorare la questione: la libertà di Bernini, il suo attrito – se non ancora il conflitto – con la società del suo tempo.

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? Ancora: Bernini avrebbe approvato la gerarchia secondo la quale il *Ratto di Proserpina*, l'*Apollo e Dafne* e il *David* andreb-

bero considerati "opere minori" rispetto alle grandi macchine sacre che egli allestì in Vaticano nei successivi cinquant'anni?

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. Ma 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 seicentesca, e in particolare «il dittatore artistico di Roma», 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. Nel coerente e solido edificio dell'agiografia berniniana – a partire dai dettagliatissimi atti della sua precoce canonizzazione storiografica: le biografie — si apre un discreto numero di fenditure, di evidenti incoerenze, di singolari salti di senso. Bisogna provare a connettere questi indizi, a incastrarli con documenti noti e ignoti e a farli reagire con alcune intuizioni storiografiche poco sviluppate: e, quindi, a rileggere in questa nuova luce sperimentale quelle opere che avvertivano che qualcosa ancora mancava al loro pieno intendimento.

L'idea generale è che Bernini si sia sentito, e sia stato, in conflitto con ciò che si può chiamare, con una certa approssimazione retorica, le regole del potere. Gian Lorenzo è stato un artista capace di sacrificare una parte del proprio successo pur di difendere la sovranità sulla propria arte, in un confronto serrato e spesso anche duro con i più augusti e potenti fra i committenti. Non si tratta di smentire l'immagine che si è consolidata dal Seicento fino alla letteratura scientifica dei nostri giorni: quella dell'artista dei papi e dei gesuiti, del conformista cortigiano in perpetua luna di miele con i suoi mecenati. Si tratta, invece, di vedere cosa c'era dietro questa retorica, accuratamente costruita dallo stesso Bernini attraverso un'immagine storiografica capace di imbrigliare, fino a oggi, la lettura della figura e dell'arte del suo eroe.

Per leggere in modo critico, e in qualche misura per smontare, questa impressionante macchina di propaganda è indispensabile innanzitutto ricostruirne gli obiettivi immediati: e dunque far resuscitare la vasta – ma completamente dimenticata – letteratura antiberniniana cui essa rispose con tanta, troppa, efficacia.

In quei testi contro Bernini è infatti possibile trovare molte delle chiavi che oggi abbiamo perduto. Ed è con un rinnovato mazzo di chiavi che si può tentare di riaprire alcune porte, pur frequentatissime dagli studi berniniani: come quella del rapporto con i committenti o con l'ortodossia del pensiero sull'arte. E altre porte, finora del tutto sconosciute, si apriranno: per esempio quella del ruolo cruciale dell'atelier dell'artista, tema che diventa tanto più centrale quanto più ci si avvicina al Novecento.

Occorre ridiscutere il posto che spetta a Bernini in quella che vorrei ancora chiamare la linea evolutiva della storia dell'arte moderna. È venuto il tempo di contestare lo schema che oppone a un Bernini prigioniero del suo tempo l'icona – moderna: anzi, senza tempo – di un apocalittico Caravaggio: tutto il contrario, perché la strada del conflitto che Bernini percorse era proprio quella aperta da Caravaggio.

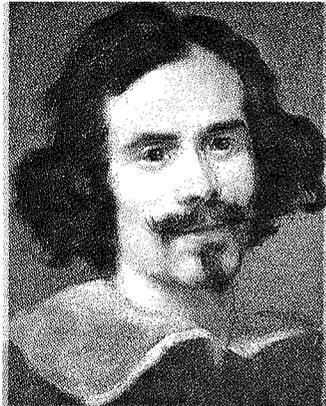
L'obiettivo è quello di restituire un Bernini diverso. Un Bernini diviso tra la tentazione di far sparire ogni segno di conflitto (per consegnarsi ai posteri come una specie di santo taumaturgo

dell'arte figurativa), e la contrastante pulsione a far invece emergere precise spie del suo malessere della sua insoddisfazione, della sua

vera e propria ribellione: da una parte il Bernini che «diceva che il portarsi ad operare era a lui uno andare a deliziarsi al giardi-

no», dall'altra quello che, citando Michelangelo, sibilava: «Nelle mie opere caco sangue».

© RIPRODUZIONE RISERVATA



Un saggio di Montanari sul volto eretico dell'artista

L'OPERA
Estasi di Santa Teresa
(part.) di Bernini (a sinistra l'autoritratto)



IL LIBRO
La libertà di Bernini di Tomaso Montanari (Einaudi, pagg. 324, euro 42)
Ne anticipiamo un brano

