

ARTE BAROCCA

Definizione del termine «barocco»

Il termine «barocco» ha una genesi incerta: secondo alcuni autori esso deriva dal termine francese «baroque» (in spagnolo «barrueco» e in portoghese «barrôco») che nel Seicento indicava una perla di forma irregolare. In arte con la parola «barocco» si indica uno stile artistico che storicamente coincide con l'arte prodotta dagli inizi del Seicento alla metà del Settecento. Il termine in realtà verrà utilizzato solo dopo la fine di questo periodo, dagli scrittori di età neoclassica, con chiaro intento dispregiativo, per evidenziare i caratteri di irregolarità di questo stile.

In realtà il termine barocco, oltre ad individuare uno stile attuato in un periodo storico preciso, sembra contenere in sé una precisa categoria estetica universale che supera l'applicazione stilistica attuata nel Seicento e Settecento. Esso indica tutto ciò che è fuori misura, eccentrico, eccessivo, fantasioso, bizzarro, ampolloso, magniloquente, ma soprattutto che tende a privilegiare l'aspetto esteriore ai contenuti interiori. Inteso in questo senso, il barocco è quasi una categoria universale dello spirito umano, e non a caso il termine viene spesso usato anche al di fuori del contesto storico al quale si riferisce. Ricorrendo ad una teorizzazione dello storico austriaco Riegl, ogni periodo storico, o fase culturale, si svolge secondo una parabola suddivisa da tre fasi principali: una iniziale di sperimentazione, una intermedia che potremmo definire classica, una finale di decadenza. Se applichiamo questo schema all'arte italiana tra Quattrocento e Seicento, abbiamo che la prima fase corrisponde al momento iniziale del Rinascimento, quando innovatori e sperimentatori da Brunelleschi a Botticelli arrivano a definire i canoni di una nuova sensibilità estetica nonché di un nuovo stile. La seconda fase corrisponde all'attività dei grandi maestri a cavallo di Quattrocento e Cinquecento quali Leonardo, Raffaello e Michelangelo. Con essi il nuovo stile raggiunge la maturità e la perfezione: si raggiunge in pratica la fase «classica» dello stile rinascimentale, cioè di una perfezione assoluta che non sarà più messa in discussione da mode o oscillazioni di gusto. Infine la terza fase, quella di decadenza, coincide con il Manierismo ma soprattutto con il Barocco. «Barocco», quindi, diviene per antonomasia qualsiasi fase di decadenza di uno stile artistico il quale, dopo aver raggiunto la maturità, si deforma in applicazioni virtuosistiche ma fatue e stucchevoli e non di rado ripetitive.

Il giudizio critico nei confronti del barocco ha subito molte oscillazioni. Una rivalutazione in senso positivo è stata tentata solo alla fine dell'Ottocento dallo storico austriaco Wolfflin, ma in realtà un certo giudizio di negatività non è mai venuto meno nei confronti di questo stile, soprattutto perché la nostra cultura occidentale moderna, figlia dell'Illuminismo, nasce proprio dal rifiuto del barocco, ossia della cultura seicentesca in genere.

Un punto vale però la pena rimarcare, prima di continuare il discorso. Le caratteristiche stilistiche che noi attribuiamo al barocco in realtà si ritrovano essenzialmente solo nell'architettura e nelle arti applicate di quel periodo. Le arti figurative del Seicento e Settecento hanno dinamiche ed esiti stilistici che raggrupparle genericamente nella definizione di «barocco» appare improprio. Così come è avvenuto per il romanico e il gotico, e come avverrà in seguito per il liberty e il post-modern, il termine, nato per definire uno stile architettonico, è stato utilizzato in maniera impropria, dal punto di vista stilistico, per individuare tutta l'arte del periodo al quale ci si riferisce. Così come non possiamo definire gotica la pittura di Giotto, solo perché ha operato tra XIII e XIV secolo, così non possiamo definire barocca la pittura di Caravaggio o di Rembrandt, solo perché la loro attività si è svolta nel XVII secolo.

Decorazione ed illusione

Uno dei parametri che meglio definiscono la posizione estetica del barocco è dato dal concetto di «immagine», quale apparenza illusoria di qualcosa che nella realtà può anche essere diverso. In pratica è proprio nell'età barocca che si apre una separazione tra l'essere e l'apparire dove il secondo termine prende una sua indipendenza dal primo al punto che non sempre, o quasi mai, ciò che si vede è ciò che è.

Ciò che viene a modificarsi è il rapporto fondamentale tra rappresentazione e conoscenza. Durante l'età umanistica, la conoscenza attraverso i sensi aveva un valore positivo: cercando di capire ciò che si osservava si acquisiva una nuova comprensione del reale. Era un notevole progresso rispetto ad una conoscenza che in età medievale era ammessa solo come interpretazione simbolica delle sacre scritture. E in età umanistica artista e scienziato (anche se per quell'età è improprio usare questo secondo termine) potevano ancora essere la stessa persona. Nel Seicento ciò non è più possibile. La nascita delle scienze sperimentali e i progressi delle discipline matematiche hanno portato la conoscenza in ambiti diversi da quelli esperibili attraverso i sensi. Anzi, la conoscenza attraverso i sensi viene messa decisamente in crisi, se pensiamo a quanto questi possono essere fallaci come nel caso della sfericità della terra o del suo movimento rotatorio e di rivoluzione intorno al sole. In pratica non sono più i sensi, ma l'intelletto, la chiave di volta per accedere alla conoscenza del vero.

In questa inaspettata ma inevitabile evoluzione, l'arte finisce per restare confinata al rango di attività che controlla solo le apparenze, senza doversi più preoccupare del vero: diviene un'attività finalizzata unicamente al decoro. Ciò finisce per essere in linea anche con l'aspettativa del tempo, dove il problema del decoro, inteso come rappresentazione di sé nel contesto della società, diviene punto nodale della vita sociale del tempo. Ovvero, mai come in questo tempo, apparire assume un valore di fondamentale importanza e universalmente accettato.

Ma perché apparire ed essere non possono, o non riescono, a coincidere nel XVII secolo? Uno dei motivi è sicuramente rintracciabile nella evoluzione del rapporto chiesa-società a seguito della Controriforma e della imposizione di una ortodossia religiosa attraverso l'uso dei tribunali dell'Inquisizione. È sicuramente vero che nel XVII secolo vengono gettate le basi del moderno pensiero scientifico, ma è altrettanto vero che i conflitti con il pensiero religioso furono altamente drammatici, come nel caso di Galileo Galilei. Il Seicento non fu certo un secolo in cui era facile vivere, e «salvare le apparenze» poteva risultare molto vitale per la propria sopravvivenza, anche a costo della verità.

Ma di certo un altro motivo di questa aumentata importanza dell'apparire va rintracciato nell'aumento della ricchezza che investì l'Europa dopo lo sfruttamento delle colonie da parte delle nazioni più attive nelle conquiste militari, come la Spagna o l'Inghilterra o più attrezzate nei commerci marittimi e internazionali come i Paesi Bassi e il Portogallo. L'aumento di benessere ebbe come conseguenza un divario maggiore tra classi ricche (aristocratici, ecclesiastici, borghesi, militari e mercanti) e classi povere (contadini, artigiani e proletari in genere), e siccome l'arte rimase ad ovvio ed esclusivo servizio dei primi, non poteva che esaltare la loro condizione di decoro quale segno di potere ed importanza.

Se si entra in una siffatta mentalità è ovvio che la possibilità di controllare l'immagine, fino al limite dell'illusione, è un'attività molto apprezzata, ma di dubbie qualità etiche. Da qui uno dei capisaldi dell'arte barocca e della sua critica posteriore: non si è mai certi se ciò che si vede è vero o è solo un'illusione creata ad arte.

Lo stile barocco

Definire lo stile barocco non è molto difficile. Uno dei primi parametri è sicuramente l'uso privilegiato che si fece della linea curva. Nulla procede per linee rette ma tutto deve prendere andamenti sinuosi: persino le gambe di una sedia o di un tavolo devono essere curvi, anche se ciò non sempre può essere razionale. Le curve che un artista barocco usa non sono mai semplici, quali un cerchio, ma sono sempre più complesse. Si va dalle ellissi alle spirali, con una preferenza per tutte le curve a costruzione policentrica. Tanto meglio se poi i motivi si ottengono da intrecci di più andamenti curvi.

Un altro parametro stilistico del barocco è sicuramente la complessità. Nulla deve essere semplice, ma deve apparire come il frutto di un virtuosismo spinto agli estremi del possibile. In pratica l'effetto che un'opera barocca deve suscitare è sempre la meraviglia. Dinanzi ad essa si doveva restare a bocca aperta, chiedendosi come fosse possibile realizzare una cosa del genere..

Un altro parametro del barocco può essere considerato l'*horror vacui*. Con tale termine si indica quell'atteggiamento di non lasciare alcun vuoto nella realizzazione di un'opera. In un quadro, ad esempio, ogni centimetro della superficie veniva sfruttato per inserire quante più figure possibili. In una superficie architettonica non vi era neppure un angoletto piccolo e nascosto che non veniva stuccato con qualche

cornice dorata o con qualche inserto di finto marmo. Ciò produce la sensazione che un'opera barocca abbia una «densità» eccessiva: una pietanza con troppi ingredienti.

Altro elemento tipico del barocco è ovviamente l'effetto illusionistico. Ciò è intimamente legato all'atteggiamento di considerare l'arte soprattutto come decorazione. Per cui i finti marmi o le dorature erano utilizzate in sovrabbondanza, per creare l'illusione di preziosità non reali ma solo apparenti. Ma l'effetto illusionistico è utilizzato anche in pittura e in scultura. Nel primo caso la grande padronanza tecnica della prospettiva consentiva di creare effetti illusionistici di grande spettacolarità, come avveniva spesso nelle grandi decorazioni ad affresco. In scultura la padronanza tecnica, al limite del virtuosismo più esasperato, consentiva di imitare nel duro marmo aspetti di materiali più morbidi con effetti illusionistici straordinari.

Un ultimo parametro dello stile barocco è infine l'effetto scenografico. Le opere barocche, in particolare quelle architettoniche e monumentali in genere, costituiscono sempre dei complessi molto estesi che segnano con la loro presenza tutto lo spazio disponibile. In tal modo il barocco è la quinta teatrale per eccellenza che faceva da cornice alla vita del tempo, anch'essa regolata da aspetti e cerimoniali improntati a grande decoro.

L'architettura

barocca

Nel corso del Seicento l'architettura svolgerà sempre più un ruolo trainante per definire i nuovi parametri stilistici del barocco. In realtà, come abbiamo già detto sopra, il barocco è uno stile che trova la sua maggior definizione proprio in ambito architettonico, al punto che appare congruo parlare di architettura barocca, meno congruo parlare di una pittura o di una scultura barocche.

Anche in architettura il parametro stilistico fondamentale fu il decorativismo eccessivo e ridondante, intendendo con il termine «decorazione» un qualcosa che è aggiunto per abbellire. Questo abbellimento era quindi un qualcosa di applicato, di sovrapposto, che non nasceva dalla sostanza delle cose. Per cui si venne a creare anche in architettura uno iato tra essenza ed apparenza.

Negli edifici barocchi, la struttura e l'aspetto dell'edificio erano considerati come momenti separati. Il primo, la struttura, seguiva logiche sue proprie, il secondo, l'aspetto, veniva affidato alle decorazioni aggiunte con marmi e stucchi. Queste decorazioni erano quasi una pelle dell'edificio, che poteva anche essere tolta, senza che la costruzione perdeva la sua staticità o la sua funzionalità, ma che sicuramente perdeva la sua bellezza.

Quindi, la differenza tra rinascimento e barocco, in architettura, si basava su questa diversa concezione dell'edificio. L'architetto rinascimentale cercava la bellezza nella giusta proporzionalità delle parti dell'edificio, che quindi risultava gradevole all'occhio per il senso di armonia che suscitava. E abbiamo visto che, per far ciò, l'architetto rinascimentale, usava, come strumento progettuale, gli ordini architettonici, affidando ad essi anche la decorazione dell'edificio. L'architetto barocco, invece, non cercava un senso di pacato e sereno godimento estetico, ma cercava di stupire, di suscitare una reazione forte di meraviglia. E per far ciò ricorreva alla decorazione eccessiva e fantasiosa, che creasse così un effetto di ricchezza e preziosità.

Tutto questo decorativismo finì per creare, in realtà, un effetto scenografico. Le facciate degli edifici divenivano le quinte di uno spazio scenico, che erano le vie e le piazze cittadine. Il barocco ebbe, infatti, una diversa concezione degli spazi urbani e dell'urbanistica. Anche qui furono bandite le regolari geometrie preferite dagli architetti rinascimentali, che disegnavano città dalle forme perfette. Ma soprattutto cambiò l'atteggiamento della tecnica di intervento urbano.

L'edificio rinascimentale aveva un principio di regolarità geometrica che doveva imporsi sugli spazi circostanti, che dovevano loro adattarsi all'edificio, e non viceversa. In realtà, quanto fosse pretestuosa e difficilmente perseguibile una simile ottica, apparve alla fine evidente. E gli architetti barocchi, piuttosto che modificare gli spazi urbani in funzione dell'edificio che andavano a progettare, preferirono adattare quest'ultimo al contesto, inserendolo senza forzature eccessive. Le città, in cui si trovarono ad operare sia gli architetti rinascimentali sia barocchi, si erano in larga parte formate e modificate nel medioevo, secondo

visioni quindi tutt'altro che geometriche. Le città, tranne parti ben limitate, avevano per lo più forme

irregolari. L'architetto barocco, senza nessuna pretesa di regolarizzare l'irregolare, sfruttò anzi tale complessità morfologica per ottenere spazi urbani più mossi e ricchi di scorci suggestivi.

Alla fine, l'architetto barocco, dato che aveva concettualmente separato la struttura dalla decorazione, finì per modificare l'aspetto delle città, se non la struttura, molto di più di quanto avessero fatto gli architetti precedenti. Infatti in questo periodo, si provvide ad un sostanziale «rinnovo» urbano, che interessò facciate di palazzi, o interni di chiese, che assunsero un aspetto decisamente barocco.

La nuova architettura, abbiamo detto, instaurava un rapporto nuovo tra edifici e spazi urbani. Gli ambiti cittadini erano considerati alla stregua di spazi teatrali, e i prospetti degli edifici fungevano da quinte scenografiche. Ma gli spazi urbani non si compongono solo di edifici. In essi vi sono fontane, scalinate, monumenti ed altro, che arricchiscono questi spazi di altre presenze significative. Ed il barocco dedicò notevole attenzione a questi elementi di «arredo urbano». A Roma, notevoli esempi sono la Fontana di Trevi e la scalinata di Trinità dei Monti, per citare solo due tra gli esempi più noti.

Un dato stilistico fondamentale del barocco fu la linea curva. In questo periodo, infatti, nulla era concepito e realizzato secondo linee rette, ma sempre secondo linee sinuose. Il rinascimento aveva idealmente adottato come propria cifra stilistica il cerchio, che appariva la figura geometrica più perfetta ed armoniosa. Altre linee curve erano considerate irrazionali o bizzarre. Il barocco, invece, preferiva curvature più complesse, quali ellissi, parabole, iperboli, spirali e così via. E queste curve non erano mai esibite in modo esplicito, ma erano ulteriormente complicate da intersezioni o sovrapposizioni, così che risultassero quasi indecifrabili.

La concezione della curva ci permette di distinguere due momenti nella vicenda del barocco: una prima fase, in cui si cercava di movimentare secondo linee curve anche la struttura e la spazialità degli edifici; una seconda fase, in cui gli edifici divennero più regolari, e adottarono linee curve solo nella decorazione.

La prima fase è senz'altro quella più interessante ed innovativa. Essa prese avvio a Roma, agli inizi del Seicento, grazie ad alcuni architetti di notevole livello artistico: Francesco Borromini, Gian Lorenzo Bernini e Pietro da Cortona.

Benché i loro edifici furono il frutto di una evoluzione continua, che trovava le premesse nell'ultima architettura rinascimentale romana, tuttavia furono concepiti con una idea rivoluzionaria: quella di rendere curve le piante degli edifici. Soprattutto il Borromini, in alcune chiese come S. Carlo alle Quattro Fontane o Sant'Ivo alla Sapienza, ruppe decisamente con le tipologie fino allora adottate, inventandosi delle chiese, ad aula unica, dalla morfologia e dalla spazialità assolutamente originali. Il Bernini, nel disegnare il colonnato di San Pietro, adottò un'ellissi, e raccordò il colonnato alla facciata con due linee non parallele ma convergenti: una chiara dimostrazione del nuovo gusto barocco. Pietro da Cortona, nella chiesa di S. Maria della Pace, curvò a tal punto gli elementi del prospetto, da creare un inedito rapporto tra edificio e spazio urbano. La curvatura dei prospetti divenne uno dei motivi più felici dell'architettura barocca a Roma, trovando applicazioni notevoli per tutto il Seicento e il Settecento.

Come era già successo precedentemente, con altri ordini religiosi o monastici, il barocco divenne lo stile architettonico dei gesuiti, che esportarono questo stile anche nelle loro missioni estere. Ma divenne anche lo stile della controriforma cattolica. Il Concilio di Trento affrontò, oltre a varie questioni dottrinarie, anche aspetti della liturgia, che ebbero notevoli riflessi sull'architettura religiosa. Nel riadattare le chiese a queste nuove liturgie post-tridentine, molti edifici di costruzione medievale furono «rinnovati», mediante abbellimenti con stucchi, marmi e decorazioni varie, che fecero assumere a queste l'aspetto di chiese barocche.

In campo europeo l'architettura barocca ebbe notevole diffusione, soprattutto nei paesi latini. Il Portogallo e la Spagna ebbero un'adesione immediata a questo stile, esportandolo anche nelle loro colonie dell'America Latina. Dal Messico all'Argentina, dalla Bolivia al Cile, il barocco divenne lo stile dei nuovi conquistatori. L'Europa centro-settentrionale si convertì al barocco soprattutto alla fine del XVII secolo, e dalla Francia all'Austria, trovò applicazioni quanto mai fantasiose e ricche. Divenne lo stile del Re Sole, e degli Asburgo, oltre che dei Borbone, creando quel mondo di eleganza e di sfarzosità nelle corti europee del XVIII secolo.

Le arti figurative

Lo stile barocco è stato uno stile prettamente architettonico, e in un certo qual senso anche le arti figurative sono più barocche quanto più sono in rapporto con l'architettura o con l'urbanistica. È quanto avviene soprattutto con le arti applicate (arredamenti e complementi di arredo in primis) che con l'architettura hanno un rapporto più diretto. Ma anche pittura e scultura, quando collaborano a creare uno spazio illusionistico e scenografico, acquistano il loro carattere più barocco. In effetti è soprattutto nei grandi affreschi che si ritrova la pittura barocca, mentre la scultura barocca è in particolare quella dei grandi monumenti urbani.

Nel corso del Seicento e del Settecento la costruzione di chiese e palazzi nobiliari aumenta vistosamente rispetto al passato. E fu soprattutto per questi contesti che avvenne la maggior produzione pittorica, sia ad affresco sia su tela. In particolare lì dove la pittura barocca assume caratteri più originali è nella decorazione delle volte. Il motivo è presto detto: sotto le volte si poteva creare effetti illusionistici di maggiore spettacolarità. Il prototipo di queste volte è quella realizzata nel 1639 da Pietro da Cortona per il salone di Palazzo Barberini a Roma, ma la più nota di queste composizioni è la volta nella Chiesa di Sant'Ignazio realizzata da Andrea Pozzo nel 1694.

Il modello è quello del Soffitto degli Sposi del Mantegna, cioè del «trompe-l'oil», ma portato a livelli di complessità molto più arditi e spettacolari. Possiamo considerare che due sono i modelli per decorare una volta. Quello assunto da Michelangelo per la volta della Sistina, o da Annibale Carracci per la Galleria di Palazzo Farnese, è di realizzare le immagini come quadri tradizionali solo che vengono disposti non in verticale ma in orizzontale con la superficie in giù. Il modello assunto invece dai pittori barocchi è di concepire le immagini come viste dal basso verso l'alto, così da creare l'effetto illusionistico che il soffitto non c'è, e al suo posto vi è lo spazio virtuale creato dall'affresco. In questo secondo modello vengono molto accentuati gli effetti di scorcio e la costruzione prospettica dello spazio.

Uno dei motivi che più distingue i pittori rinascimentali da quelli barocchi è proprio l'uso della prospettiva. Nei primi la prospettiva era una tecnica che rendeva chiaro e razionale lo spazio rappresentato, nei secondi invece la prospettiva è usata per ingannare l'occhio e far vedere spazi che non esistono, in maniera illusionistica. Inutile dire che per usarla in questo secondo modo, bisognava conoscere la prospettiva in maniera perfetta ed essere dei virtuosisti nel suo uso. E tuttavia tutta questa «arte», o tecnica, era usata non per la verità ma per rendere apparentemente vero il falso. Questo è uno dei motivi di fondo che più ci danno l'idea della distanza che passa tra estetica rinascimentale e estetica barocca.

La pittura del Seicento, tuttavia non è solo quella barocca. In particolare nel corso del secolo possiamo distinguere altre due correnti fondamentali, oltre quella barocca: il realismo, di derivazione caravaggesca, e il classicismo, di derivazione carraccesca. Nella prima corrente rientrano, in particolare, le maggiori esperienze europee del XVII secolo: quelle che si sviluppano in Olanda e in Spagna e nel regno di Napoli. Grandi interpreti di questa tendenza furono Rembrandt, Vermeer, Velazquez, solo per citare i maggiori. Nella corrente del classicismo ritroviamo innanzitutto i pittori bolognesi diretti allievi dei Carracci quali il Guido Reni e il Domenichino, ma anche pittori francesi, ma attivi a Roma, quali Nicolas Poussin o Claude Lorrain. In sintesi l'arte del Seicento, molto più variegata di quel che sembra, si divide nella ricerca del vero (realismo), dell'idea (classicismo) o dell'artificio (barocco).

La scultura, non meno della pittura, si divide in queste tre correnti fondamentali. Ma di certo la scultura di stile barocco, proprio per la sua maggior capacità di legarsi agli spazi architettonici e urbanistici, risulta quella che più segna l'immagine del secolo. Grandi monumenti, effetti teatrali e scenografici, virtuosismo e decoratività sono gli ingredienti che nascono soprattutto dal genio di Gian Lorenzo Bernini, che si può senz'altro considerare l'esponente più importante della scultura barocca.

Gian Lorenzo Bernini

Figlio di uno scultore tardo manierista di nome Pietro, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) si dedicò precocemente alla scultura, divenendo ben presto uno dei principali protagonisti della vita artistica romana. A Roma, infatti, si svolse tutta la sua vita artistica, quasi sempre al servizio della corte papale. È lui senz'altro l'artista che più contribuì a diffondere in ambiente romano lo stile barocco, stile che divenne la matrice di ogni trasformazione urbana della città eterna per tutto il XVII e XVIII secolo.

Appena ventenne realizzò quattro importanti gruppi scultorei per il cardinale Scipione Borghese: «Enea e Anchise», il «Ratto di Proserpina», «David» e «Apollo e Dafne». Nel 1623, a soli venticinque anni, venne chiamato alla corte pontificia da Urbano VIII, appena eletto papa, che l'anno successivo gli commissionò il baldacchino bronzeo per la basilica di San Pietro. Inizia così la sua attività in San Pietro che si concluse con una delle sue opere più mirabili in campo architettonico: la realizzazione del colonnato ellittico che definisce la piazza antistante la basilica.

La grande abilità tecnica, insieme ad una fervida fantasia, consentì al Bernini di avere una attività produttiva molto vasta, con numerosissime realizzazioni sia in campo architettonico sia in campo scultoreo. Sempre presente fu in lui la ricerca dell'effetto scenografico, avendo cura di fondere scultura e architettura in un'unica spazialità, nella quale anche la luce veniva sapientemente controllata.

Tra le sue più note realizzazioni scultoree vi sono numerosi e penetranti ritratti che egli realizzò per Scipione Borghese, Costanza Buonarelli, Francesco Barberini, re Luigi XIV, papa Paolo V, solo per citarne alcuni. Autore anche di numerosi monumenti funebri, tra i maggiori vanno ricordati quelli di Alessandro VII e Urbano VIII in San Pietro. Di straordinario effetto scenografico sono anche le statue che egli realizzò per alcune cappelle quali quelle dedicate all'estasi di Santa Teresa o alla beata Ludovica Albertoni. Numerose anche le sculture monumentali per spazi urbani, quali la fontana dei Quattro Fiumi a piazza Navona o la fontana del Tritone a piazza Barberini.

In campo architettonico le sue maggiori imprese sono legate, oltre che al colonnato di San Pietro, al Palazzo di Montecitorio e alla Chiesa di Sant'Andrea al Quirinale a Roma, nonché al palazzo del Louvre a Parigi che anch'egli in parte progettò, in occasione del suo soggiorno francese nel 1665.

Bernini, insieme agli architetti Francesco Borromini e Pietro da Cortona (quest'ultimo anche pittore), contribuì a definire la nuova sensibilità barocca in ambiente romano, dando un contributo notevole alla nuova immagine urbana di Roma, che proprio dal virtuosismo barocco riceve l'aspetto che ancora oggi contrassegna maggiormente il suo centro storico. Ma fu senz'altro il Bernini l'artista per eccellenza che segnò la vita culturale romana, non solo in campo architettonico, per tutto il XVII secolo.

Il baldacchino in San Pietro



Gian Lorenzo Bernini, Baldacchino di San Pietro, 1624-33, Basilica di San Pietro, Roma

Il Bernini riesce presto ad emergere come l'artista più geniale della Roma di quegli anni, e la prima importante commissione pubblica, che ricevette da papa Urbano VIII, fu di realizzare il baldacchino per l'altare maggiore della Basilica di San Pietro. Ha solo venticinque anni, quando deve affrontare un compito che non è proprio dei più semplici, sia per la dimensione enorme dell'opera, sia perché è destinato ad uno dei luoghi più simbolici della cristianità, sia perché, problema non certo da poco, il baldacchino doveva sorgere proprio sotto la cupola progettata da Michelangelo.

La genesi e l'esecuzione dell'opera richiese un tempo non certo breve (circa dieci anni) a dimostrazione di quanto il compito fosse sentito dal Bernini, che giunse alla soluzione definitiva dopo molte ricerche ed elaborazioni. Di fatto, questo baldacchino segna un passaggio fondamentale nella produzione di Bernini, e nell'arte del periodo, perché da esso si può far iniziare la nuova concezione spaziale barocca, che ritroveremo in tutta la produzione architettonica, e non solo, prodotta per circa 150 anni.

Il baldacchino è sorretto da quattro colonne tortili. Si sviluppa secondo una pianta quadrata, i cui lati creano delle curve ellittiche verso l'interno. Al di sopra sono posti quattro angeli, alle cui spalle partono quattro grandi volute, a forma di dorso di delfino, che si incontrano al centro per sorreggere un globo alla cui sommità vi è una croce.

Già come forma in sé, il baldacchino è tutto un curvare secondo linee dove le rette sono completamente abolite. A ciò si aggiunge un decorativismo straordinario, fatto di tanti diversissimi particolari, che rendono ancora più complessa l'immagine di questo baldacchino. Con ciò si giunge ad uno dei maggiori effetti cercati dal barocco: la spettacolarità di soluzioni altamente scenografiche, ottenute con un virtuosismo tecnico che doveva unire alla spettacolarità anche lo

stupore di trovarsi di fronte a qualcosa che non è facile capire come è stato realizzato e come faccia a mantenersi in piedi.

Questa forma così originale, che possiamo mettere proprio all'inizio della nuova estetica barocca che, come detto, si sviluppò soprattutto in architettura, è nata sicuramente dalla necessità di dialogare con la cupola di Michelangelo. Ed è qui che si avverte tutta la genialità di Bernini, il quale, per nulla intimorito dalla grandezza del maestro rinascimentale, cerca una soluzione per contrasto. Allo spirito di severa e regolare geometria della cupola, oppone una forma con linee tutte curve, ma mai circolari, che creano una spazialità aperta e centripeta, tutta opposta alla chiusa spazialità della cupola.

Piazza San Pietro



Gian Lorenzo Bernini, Colonnato di Piazza San Pietro, 1656 in poi, Roma

Nel 1629 moriva Carlo Maderno, l'architetto della «fabbrica di San Pietro», autore dell'ampliamento nonché della facciata della basilica. Nella prestigiosa ed ambita carica gli successe Gian Lorenzo Bernini, che in quegli anni già lavorava in San Pietro per la costruzione del baldacchino.

Il nuovo ruolo consentì al Bernini di occuparsi in maniera più diretta dell'architettura, ed egli fu sicuramente l'artista che più contribuì a dare a Roma un volto barocco. E di certo, quale architetto, la sua realizzazione più importante, ed anche la più originale e geniale, rimane la sistemazione di piazza San Pietro.

Dare una forma armonica allo slargo di fronte la basilica non doveva essere un problema semplice, anche perché sia la chiesa, sia i palazzi sul lato destro, già esistevano. Bernini riuscì a trovare la soluzione giusta, inventando un colonnato che circondava lo spazio senza sovrapporsi agli edifici già esistenti, tra cui il palazzo degli alloggi papali, da dove il pontefice si affacciava per impartire la sua benedizione. La genialità del Bernini fu nella forma che diede a questo colonnato. I due primi lati partono dalle estremità della facciata di San Pietro e proseguono non paralleli, ma convergenti. Alla fine proseguono in due emicicli che disegnano uno spazio apparentemente ellittico. La grande selva di colonne (in numero di 284) crea un'immagine monumentale, maestosa, che segna lo spazio in maniera molto forte, pur senza di fatto chiudere alcuno spazio. In pratica questo colonnato, al pari del baldacchino che Bernini realizzò all'interno della basilica, è

quasi più una scultura che non un'opera architettonica. In realtà, Bernini risolve un problema spaziale a scala urbana (di fatto l'opera è architettura e urbanistica insieme) con una soluzione da scultore. Una ulteriore dimostrazione di quanto l'artista barocco in genere, e Bernini in particolare, sappia integrare le diverse arti plastiche tra loro per ottenere soluzioni «globali» sul piano della forma.

La scelta, di unire lo spazio della piazza alla facciata con due lati non paralleli, fu un'altra intuizione geniale. Bernini, molto attento agli effetti di percezione visiva, e ben conoscendo le leggi della prospettiva ottica, facendo convergere questi due lati di raccordo riesce a produrre la sensazione che la facciata della basilica si avvicini alla piazza. In questo modo si rinnova la capacità illusionistica dell'arte barocca, capace di sfruttare tutti gli espedienti per ottenere il risultato più scenografico e spettacolare possibile.

Estasi di santa Teresa



Gian Lorenzo Bernini, Estasi di Santa Teresa, 1647-52, Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria, Roma

Nella Cappella Cornaro Bernini realizza una delle sue più straordinarie operazioni artistiche, allestendo un monumento che ha una valenza scenografica ed illusionistica straordinaria. Tema della cappella era l'«estasi di Santa Teresa». La santa spagnola era famosa per le sue particolari esperienze spirituali che attraverso l'estasi raggiungeva l'unione mistica con Cristo. Bernini non ha difficoltà a rappresentare la santa in un atteggiamento di rapimento dei sensi, che dovevano accompagnarsi all'esperienza dell'estasi. Sospende la figura della santa su un masso a forma di nuvola la cui base, arretrata e più scura, risulta a prima vista invisibile, così che il marmo della nuvola sembra davvero sia sospeso in aria. Ma ciò che dà il maggior effetto scenografico è la luce. Bernini, dietro il gruppo scultoreo, crea una piccola abside emiciclica, che fuoriesce dal perimetro della chiesa. In questo modo riesce ad aprire una finestra in sommità della piccola abside, che rimane invisibile a chi osserva la cappella. Da questa invisibile finestra entra dall'alto un fascio di luce che illumina direttamente il gruppo scultoreo. Per accentuare il valore simbolico della luce,

inserisce una serie di raggi dorati, che esaltano la luce che entra dalla finestra nascosta. L'effetto dovette apparire straordinario. Rispetto alla penombra della cappella, l'illuminazione più chiara, ottenuta da una fonte invisibile, crea una sensazione di illusionismo scenografico assolutamente inedito. Una cappella che è quasi un palcoscenico teatrale. E tale fu l'intenzione consapevole di Bernini, che ai lati della cappella inserisce due piccoli palchetti finti dove sono le sculture dei committenti dell'opera, affacciati come a teatro ad ammirare l'estasi della santa. In pratica in questa straordinaria opera, tra le più barocche che si possano immaginare, Bernini riesce con un'invenzione che crea sicuramente meraviglia e stupore, a fondere scultura, luce, architettura e pittura, per creare un'immagine dalla forte spettacolarità.