

DOPPIOZERO

Bernini & Barberini

Matteo Piccioni

4 Maggio 2026

Gli occhi del *Busto di Costanza Bonarelli* di Bernini hanno attirato la mia attenzione sin da quando ero studente. Non gli occhi in senso generale, ma le pupille. Lo scultore le ha realizzate incidendone il contorno nel bulbo oculare con profondità insolita, quasi violenta, come se volesse scavare in quegli occhi. Ne viene fuori uno sguardo che ha un che di spiritato, allucinato, o forse solo sorpreso, per dare esaltazione a quel palpito vitale che solo i migliori ritratti berniniani possiedono.



Gian Lorenzo Bernini, Busto di Costanza Piccolomini Bonarelli, 1636-37, Firenze, Museo Nazionale del Bargello. Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini. Installation view: Bernini e i Barberini, 2026. Photo Alberto Novelli.

Passeggiando per la mostra [Bernini e i Barberini](#) curata da Andrea Bacchi e Maurizia Cicconi in corso presso la sede di Palazzo Barberini delle Gallerie Nazionali d'Arte Antica (fino al 14 giugno 2026) in cui il ritratto chiude il percorso, questo trattamento mi è sembrato unico; durante la visita ci imbattiamo in molti altri busti le cui pupille sono più disegnate, meno incise, oppure, in alcuni sporadici casi, sono fori profondi che restituiscono uno sguardo penetrante grazie al gioco d'ombra. Al contrario, nel *Ritratto di Thomas Baker* del Victoria and Albert Museum, collocato a fianco della Bonarelli, le iridi e le pupille mancano del tutto. È un dialogo interessante che offre uno spunto di riflessione sulla ritrattistica berniniana nel momento della sua massima espressione, quando è ormai divenuto il massimo artista della Roma del suo tempo anche grazie all'opera di mecenatismo e supporto operato da Urbano VIII che di lui fece lo strumento sostanziale della costruzione della sua immagine e del suo regno.

Tornando ai nostri ritratti, al di là degli occhi, colpisce la distanza formale dei due busti che è anche una distanza concettuale e operativa. Il Baker è sigillato dentro la perfezione tecnica della capigliatura indisciplinata e del merletto traforato, in un capolavoro di perizia che gioca quasi nel campionato della natura morta piuttosto che in quello del ritratto. Costanza appartiene invece a un sistema visuale interamente diverso dove il virtuosismo non si rileva nell'accumulo di dettagli ma nel trattamento dell'epidermide, e - soprattutto - in quel moto di sorpresa, di sospiro interrotto, di vitalità, di cui si è detto sopra. Proprio nel contrasto tra le due sculture emerge la dualità tra un Bernini pubblico (sebbene per una committenza privata ed esterna al circolo Barberiniano) e uno intimo e privato: il primo volto a farsi celebrare come il più talentuoso tra gli scultori del suo tempo, l'altro semplicemente volto a catturare l'effigie della sua amata al fine di fermarne per sempre le fattezze.



Gian Lorenzo Bernini, Busto di Thomas Baker, 1636-38, Londra, Victoria and Albert Museum. Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini. Installation view: Bernini e i Barberini, 2026. Photo Alberto Novelli.

L'attenzione sul busto di Costanza non cala davanti al virtuosismo del Baker, almeno non per me. Quello che colpisce di quel ritratto è come da ogni lato da cui lo si guardi si presenti sempre diverso, quasi si vedesse un'opera nuova a ogni passo. Appena la si scorge entrando nella sala, in fondo, a destra, isolata, quasi all'angolo, la si coglie di tre quarti: emergono il volto tondo, la bocca sensuale, la camicia aperta con l'accento della curva del seno. I capelli, ribelli, coprono le orecchie e sembrano corti, pettinati all'indietro. Avvicinandosi, la luce taglia ombre più nette sul volto, accentuandone le rotondità, rendendo la superficie marmorea incredibilmente morbida. Girandoci a lato, si apprezza il profilo, si capisce che i capelli sono raccolti poiché si intravede lo chignon intrecciato; si rivela il mento morbido e abbondante, sensuale. Quando si è a pochi passi dal busto è possibile cogliere ulteriori dettagli. Impressiona allora l'attaccatura dei capelli, soprattutto la levigatezza della pelle che lascia il passo al trattamento rustico della chioma, in particolare, quel punto di confine dove la materia sfuma, un dettaglio di estrema perizia che non esibisce la propria bravura ma la nasconde nella naturalezza.

Il mio punto di vista preferito - l'ho scoperto rivedendo il marmo a questa distanza ravvicinata - è il profilo visto un poco da dietro. È lì che la vitalità è più dirompente perché si apprezzano insieme l'intero profilo, i diversi modi di rendere pelle, capelli e veste, quella bocca socchiusa e quegli occhi sgranati che fanno

sistema con le pupille scavate e guizzanti.



Gian Lorenzo Bernini, Busto di Costanza Piccolomini Bonarelli, 1636-37, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



Gian Lorenzo Bernini, Busto di Costanza Piccolomini Bonarelli, 1636-37, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Un'altra cosa ha attirato la mia attenzione nella stessa sala. Lì accanto, infatti, è collocato l'*Autoritratto in età giovanile* del Bernini pittore (Roma, Galleria Borghese, 1623 circa). L'accostamento non è casuale in quanto la sala è dedicata alla produzione pittorica di Bernini e intitolata alla sua libertà fuori dal protocollo della committenza. Il legame, anche se la mostra non lo tematizza esplicitamente,

è molto stretto, tanto che mi azzardo quasi a definirlo l'equivalente pittorico del busto scultoreo della Bonarelli (anche se, a onor del vero, lo sarebbe anche di più il coevo *Autoritratto in età matura* sempre della Galleria Borghese, non presente in mostra). Del resto, basta guardare: la bocca carnosa e socchiusa, la capigliatura che copre le orecchie, lo sguardo allucinato, sono a tutti gli effetti gli stessi elementi. A prescindere da tutto, si tratta di un confronto - in generale quello tra il Busto di Costanza e la pittura in sala quasi che fossero tutti sostanziati dagli stessi intenti - che coinvolge apertamente l'idea pittorica della scultura berniniana e che è, del resto, uno degli assi portanti della mostra e, ancor di più, del catalogo. Questo dialogo a distanza fatto della stessa materia percettiva evidenzia tuttavia una differenza che il confronto rende visibile con precisione, vale a dire il fatto che lo sguardo di Bernini nell'*Autoritratto* è più severo, quasi sorvegliante, come se volesse guardare Costanza da una posizione di controllo.



Gian Lorenzo Bernini, Autoritratto in età giovanile, 1623 ca., Roma, Galleria Borghese. Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini. Installation view: Bernini e i Barberini, 2026. Photo Alberto Novelli.



Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini. Installation view: Bernini e i Barberini, 2026. Photo Alberto Novelli.

Sapere quello che accade nel 1638 – lo sfregio che Bernini fa infliggere alla sua amata, scoperta in una tresca con il fratello – trasforma inevitabilmente il modo in cui guardiamo quel busto. L'opera, certamente intima, sensuale, erotica, riflette un Bernini che dispone del corpo della donna come amante, come scultore, e infine come carnefice. Un mito che quasi crolla davanti ai nostri occhi e certamente non davanti a quelli dei suoi contemporanei. Se la libertà di Bernini arriva fino al punto di far deturpare il volto tanto adorato della sua amante, la sua vera libertà è stata quella di essere stato "liberato" da Urbano VIII dalla condanna che meritava. Del resto, sembra non esserci violenza che il perdono cattolico non possa mondare.

Arte e potere nella Roma del '600

Il motivo per cui Urbano VIII grazie a Bernini lo racconta la mostra stessa, sala dopo sala. Al centro della rassegna campeggia l'idea che il Barocco romano nasca come esito di un sodalizio, tra un artista di capacità tecnica e immaginazione retorica smisurata (per dirla con Giulio Carlo Argan che ha approfondito il rapporto tra potere e retorica nel Barocco in *L'Europa delle capitali*, nel 1964) e un papa con un progetto culturale preciso che ha deciso di fare di quell'artista il suo strumento di propaganda e persuasione ("Barocco a due", chiosa il saggio introduttivo in catalogo di Bacchi). Tuttavia, soprattutto nelle sale dedicate a Palazzo Barberini e agli scultori coevi, emerge come il discorso sia in verità più corale di quanto le premesse vogliano lasciar intendere.

La sezione dedicata al cantiere di Palazzo Barberini è anche quella che complica più utilmente la tesi curatoriale. L'edificio è il punto di convergenza delle migliori menti del tempo e cantiere per eccellenza del Barocco romano ed europeo. È qui, a mio modo di vedere, che si realizza il punto supremo di un'idea di "bel composto" in chiave monumentale: gli interventi architettonici di Bernini e Borromini e il celeberrimo affresco di Pietro da Cortona sono l'approdo di quella fusione tra immagine e persuasione che Urbano VIII aveva perseguito fin dall'inizio. A ben guardare, dunque, Palazzo Barberini non è il semplice sfondo di questa mostra, ma ne è un argomento. Celebrare in questi ambienti gli episodi salienti e la vita quotidiana di chi li abitò attraverso il dispositivo mostra - come nelle due esposizioni che l'hanno preceduta, *L'immagine sovrana* del 2023 e *Caravaggio 2025* dello scorso anno - è un esercizio critico che vale la pena tenere a mente durante la visita. È un'illusione di continuità che contribuisce a ricostruire un patrimonio intellettuale e materiale, e una memoria per molto tempo dispersa e che la mostra tenta in parte di ricomporre. Si tratta del resto di una strategia usata anche per l'ultima mostra romana dedicata a Bernini, a Galleria Borghese, nel 2018 (recensita [QUI](#), per Doppiozero, da Aurelio Andrighetto).

Sin dalla prima sala si capisce che l'allora cardinale Maffeo Barberini cerca da subito nel giovane Gian Lorenzo quel che il padre Pietro fa fatica a cedere: la capacità del figlio di saper rendere visibile uno stato interiore e spirituale attraverso un corpo in tensione. Tale capacità ha portato il giovane scultore ad aggiornare i modi della bottega paterna, ma è la qualità che il raffinato prelado toscano riconosce come propria, e che orienterà per decenni le sue scelte di committenza.



Pietro Bernini con Gian Lorenzo Bernini, Quattro stagioni (Primavera, Estate, Autunno, Inverno), 1619-20, collezione privata. Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini. Installation view: Bernini e i Barberini, 2026. Photo Alberto Novelli.

L'esposizione si apre con una sequenza di sculture folgoranti che danno conto della grandezza di Pietro quale estremo interprete del Manierismo e di Gian Lorenzo come iniziatore di un nuovo alfabeto. Questo trapasso linguistico si percepisce con rara chiarezza. Si pensi all'*Inverno* del ciclo delle *Quattro Stagioni*: un'opera dal virtuosismo quasi sfrontato nella resa della barba e del mantello, che evoca tangibilmente la ruvida consistenza della pelliccia e il rigore del freddo. Eppure, nonostante questa perizia epidermica, l'opera resta superba proprio perché lontana dal naturalismo che incontriamo nelle sale successive. È una scultura ancora cerebrale, calibrata su torsioni eleganti ma composte che si può apprezzare a 360 gradi. Rivela tutta l'arguzia formale di Bernini *senior*, prima che il figlio ripensasse completamente il rapporto con il reale.



Gian Lorenzo Bernini, San Sebastiano, 1617, collezione privata. Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini. Installation view: Bernini e i Barberini, 2026. Photo Alberto Novelli.

Infatti, osservando più avanti il *San Sebastiano* del 1617 (sculpto per la cappella della famiglia Barberini a Sant'Andrea della Valle, fino al 1935 a Palazzo Barberini

e ora in una collezione privata), la prima opera autonoma di Gian Lorenzo, si evidenzia come la rivoluzione operata dal giovane sia già tutta lì. Il corpo è quasi seduto mollemente sul tronco a cui il martire è stato appoggiato, esausto, il braccio destro sollevato su un ramo per non cadere inerte, il volto è colto nel delirio agonizzante – che, come in tutte le opere di Bernini, ha un sottotesto sensuale –, la nudità è naturale e non artificiosa, così come la posizione delle gambe, che si rivela reale dal punto di vista articolare e anatomico. Bernini rende fenomeno l'aspetto spirituale del martirio, mettendo concretamente un corpo sofferente davanti allo spettatore.



Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini. Installation view: Bernini e i Barberini, 2026. Photo Alberto Novelli. Gian Lorenzo Bernini, San Lorenzo e le due versioni di San Sebastiano (l'ultima di recente attribuzione), circa 1616-1618.

Le prime opere berniniane tradiscono tutte un'ossessione del giovane per un unico problema: fare della pietra carne. Maffeo intuisce questa tensione e inizia a spingere il giovane ad aggiornarsi, ne diventa il punto di riferimento intellettuale sulle questioni teoriche e spirituali, ma anche di prassi. Non è escluso che sia stato proprio il cardinale a spingere il giovane a confrontarsi con la pittura contemporanea quale via per ripensare un più autentico rapporto con il reale. Tomaso Montanari in molti dei suoi contributi, compreso quello in catalogo, sottolinea come per Bernini fu appunto fondamentale rapportarsi alla pittura più avanzata del suo tempo che del problema del confronto con il reale – anche esistenziale e spirituale – aveva fatto il problema centrale. Maffeo lo introdusse verosimilmente a Caravaggio di cui fu mecenate. Il ritratto del giovane cardinale

recentemente acquisito dal Ministero della Cultura per le collezioni di Palazzo Barberini - di cui Bernini fu con ogni probabilità spettatore diretto - rappresentò, come sottolinea Montanari, un modello ineguagliabile per meditare sulla presenza di un corpo nello spazio.

Nondimeno, nel ripensare corpi e carne in maniera moderna, anche le opere di Annibale Carracci, del giovane Rubens, di Guido Reni e di Guercino contribuirono a superare definitivamente gli schemi appresi dal padre Pietro. Il giovane scultore, in definitiva, lavora per tutta la prima parte della sua carriera a far sì che la scultura possa raggiungere e addirittura superare la pittura in termini di composizione, morbidezza e vita della carne.

Il momento della massima inventiva giovanile - la stagione delle commissioni Borghese e Ludovisi, e dei grandi gruppi mitologici - si chiude bruscamente nel 1623. Con l'elezione di Maffeo Barberini al soglio pontificio, la vita di Bernini, e con essa la storia dell'arte, giunge a un punto di non ritorno. Fin dal primo giorno del suo pontificato, Urbano VIII lo elegge ad artista di corte, affidandogli la direzione della Fabbrica di San Pietro nonostante la sua totale inesperienza in campo architettonico. Il piano del Papa è chiaro: rivendicare la paternità definitiva del tempio vaticano, che avrebbe consacrato il 18 novembre 1626, riconnettendosi così alla gloria dei pontefici rinascimentali. Per fare questo ha bisogno del suo novello Michelangelo.

La mostra documenta in maniera chiara come Bernini venga quasi "sequestrato" per questo compito titanico, costretto a rinunciare ai temi classici e a dirottare ogni energia sulla basilica. Il suo lavoro da quel momento è convogliato per i successivi nove anni nella costruzione del baldacchino e la soluzione del problema spaziale dell'enorme crociera petriana. Questo lo porta di conseguenza anche a rinunciare alle committenze private esterne alla cerchia barberiniana. Se Urbano vede in Bernini un Michelangelo redivivo, lo scultore in tale reincarnazione appare meno libero del suo ideale predecessore, così fieramente resistente e ribelle ai *diktat* papali. In questo senso, Bernini si lascia "guidare" dal Papa che lo spinge verso l'architettura e persino verso la pittura per fare di San Pietro la più potente macchina di persuasione mai concepita; e se la pittura resterà un diletto privato e mai un'affermazione pubblica, sarà proprio questa pressione al pensare le diverse arti in maniera complementare a generare, negli anni della maturità, la poetica del *bel composto*, dove scultura, luce e spazio architettonico si fondono in un'unica, sfolgorante visione. In altre parole, Bernini nella costrizione così accettata e abitata riesce a trovare la sua libertà e lo si vede in quello spettacolare ibrido tra scultura e architettura che è il baldacchino di San Pietro.

L'alveare barberiniano

Stando ai social, l'opera più apprezzata dell'intera mostra non è di Bernini. Si tratta, infatti, del *Busto di Michelangelo Buonarroti il Giovane* (1630), capolavoro di Giuliano Finelli. I dettagli dei bottoni, delle asole, della cordicella della camicia, primi piani dei ciuffi di capelli o dei baffi e del pizzo che sembrano sfidare la natura del marmo, si rincorrono in ogni *feed* di chi ha visitato la rassegna. Non è un caso: il virtuosismo di Finelli eccita gli occhi e le macchine fotografiche perché rimane in superficie e mostra il talento del mestiere puntando sulla resa lenticolare, mentre Bernini opera su un campo meno ostentato, inseguendo nei ritratti il palpito vitale e lo scatto psicologico. Con quest'opera Finelli non realizza solo un busto, ma sembra sfidare apertamente il suo maestro. Lo scultore indugia sulla pelle sudata e sulla grana del farsetto in cuoio grazie a un gioco di texture differenti, con pezzi di bravura che rasentano il parossismo.



Giuliano Finelli, Busto di Michelangelo Buonarroti il Giovane, 1630, Firenze, Casa Buonarroti. Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini. Installation view: Bernini e i Barberini, 2026. Photo Alberto Novelli.



Giuliano Finelli, Busto di Michelangelo Buonarroti il Giovane, 1630, Firenze, Casa Buonarroti (particolare).



Gian Lorenzo Bernini, Busto di Monsignor Francesco Barberini, 1623-27, Washington D.C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection (particolare con ape attribuita a Finelli).

Eppure, il dettaglio che rapisce lo sguardo non è solo tecnico, ma simbolico: la mansueta ape barberiniana che trova rifugio all'ombra del colletto. Michelangelo il Giovane, nipote di Buonarroti e amico d'infanzia di Maffeo, porta letteralmente addosso il marchio del Papa, segno di un'appartenenza totale. Che le api fossero una specialità per Finelli, d'altronde, lo dimostra un saggio di bravura più precoce

e ancora interno alla bottega di Gian Lorenzo, la base del *Busto di Monsignor Francesco Barberini*, zio di Maffeo. Lì, su un cartiglio che pare cuoio ricurvo, Finelli scolpisce un'ape con zampe sottili come fiammiferi, un dettaglio millimetrico che funge da contrappunto alla grandezza del maestro.

In questo ritratto dello zio, infatti, Bernini evita l'esibizione fine a sé stessa per concentrarsi sulla resa sensoriale, evidente nel contrasto tra la cappa liscia e pesante e la camicia leggera e arricciata che sembra far perdere la cognizione di che tipo di materia si stia guardando. È questo busto a dare il via alla sala dedicata ai ritratti di famiglia, svelando l'origine di un progetto più ampio. La mostra documenta come sotto la regia del cardinal nipote Francesco si consumi il passaggio del ritratto da oggetto funebre a pezzo da galleria. I volti degli antenati vengono sfilati dalle cappelle per popolare i saloni del Palazzo, trasformando la genealogia in una presenza viva e quotidiana.

In questo alveare di marmo, la mano di Bernini serve a dare consistenza tattile alla legittimazione politica dei Barberini, costruendo un'immagine moderna del Pontefice. Lontano dalla ieraticità monumentale del passato, l'Urbano VIII di Bernini - in mostra sono presenti dieci ritratti diversi per tecnica e materia, spesso rappresentato con la sola mozzetta e il camauro - appare finalmente umano, vicino al quotidiano, un sovrano intellettuale che ha saputo trasformare l'arte in un assoluto strumento di regno. Sono oggetti che servono ad affermare la propria presenza, ovunque e comunque, spesso usati anche come oggetti diplomatici.



Quale libertà?

A questo punto possiamo domandarci: quale è la libertà di Bernini, dunque? Se la mostra, come visto, è una riflessione – almeno negli intenti – sul rapporto tra la sovranità dell’artista e le regole del potere, l’ultima stanza è dedicata allo spazio interstiziale in cui l’artista lavora per sé. La libertà di Bernini sembra essere, nelle intenzioni dei curatori, quella di dipingere solo per suo diletto (si pensi al mancato intervento nella loggia delle Benedizioni in San Pietro che voleva Urbano), di scolpire il ritratto della sua amante, ma soprattutto di trattare quel ritratto come un dipinto: nessun canone da rispettare, nessun committente da stupire, nessun decoro da considerare. Se il barocco è immagine e persuasione, messa in scena e costruzione effimera, se è tecnica dell’immaginazione al servizio del potere pubblico, il *Busto di Costanza* è il punto in cui quella tecnica si sottrae al servizio e diventa possesso privato, pura registrazione del desiderio.

Ma la storia che tutti conosciamo è che dietro quel ritratto non c’è il lieto fine; né può essere la prova della libertà di un artista dentro un sistema che pure lo costringe. È il suo punto di rottura: l’unica opera che non serve a edificare la gloria di un papa e della sua dinastia, ma che denuncia come quella stessa gloria poggi su un regime capace di trasfigurare il sangue in bellezza e la bellezza in potere. Il desiderio di Bernini su Costanza e la gloria di Urbano su Roma sono forme diverse dello stesso sistema: possedere senza rendere conto ad alcuno, trasfigurando in marmo ciò che si è preso.

[BERNINI E I BARBERINI](#)

A cura di Andrea Bacchi e Maurizia Cicconi

12 febbraio – 14 giugno 2026

Gallerie Nazionali di Arte Antica-Palazzo Barberini

Via delle Quattro Fontane 13, Roma

Catalogo Allemandi con saggi dei curatori e di Tomaso Montanari, Karen Lloyd, Joseph Connors, Evonne Levy e schede critiche delle opere in mostra

Gian Lorenzo Bernini, *San Sebastiano*, 1617, collezione privata. Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini. Installation view: *Bernini e i Barberini*, 2026. Photo Alberto Novelli (particolare).

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

