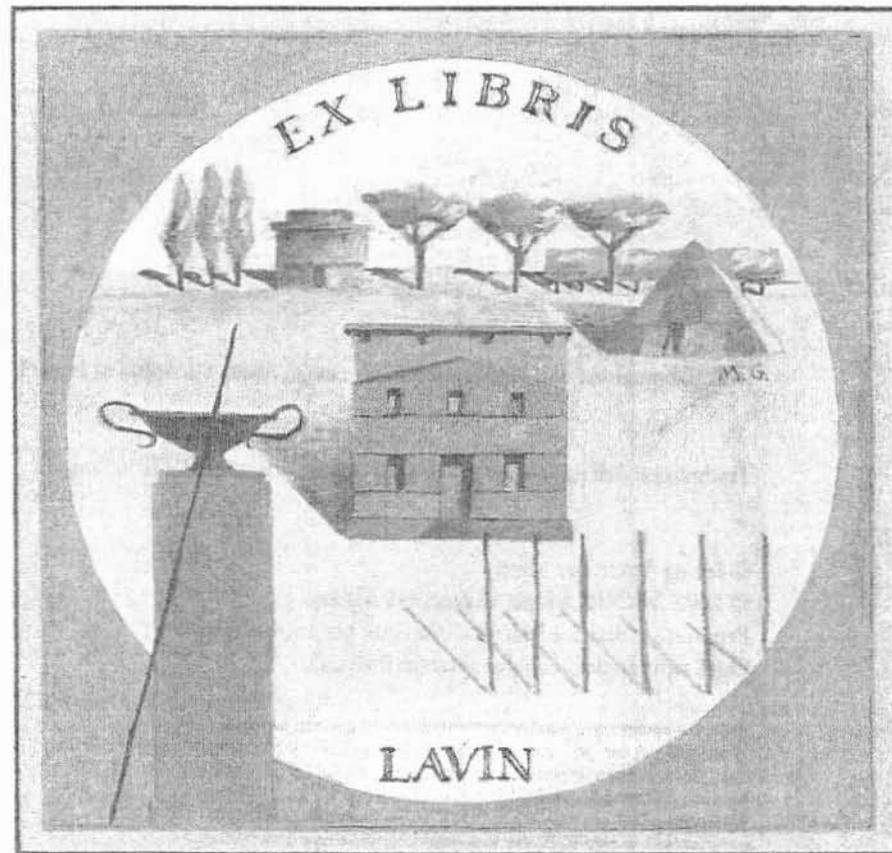


IRVING LAVIN

L'arte della storia dell'arte



MICHAEL GRAVES '87



LIBRI
SCHEIWILLER

In collaborazione con l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli

Traduzione dall'inglese a cura di Clementina Liuzzi e Paola Vallerga

© Irving Lavin per i testi

© 2008 24 ORE Motta Cultura srl, Milano

Proprietà artistica e letteraria riservata per tutti i Paesi.

Ogni riproduzione, anche parziale, è vietata.

Deroga a quanto sopra potrà essere fatta secondo le seguenti modalità di legge:
Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 3, 4, 5 e 6, della legge 22 aprile 1941 n. 633.
Le riproduzioni per uso differente da quello personale potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dall'editore.

Prima edizione ottobre 2008

ISBN 978-88-7644-560-6

editor@librischeiwiller.it

www.librischeiwiller.it

SOMMARIO |

SOGGETTO | STORIA DELL'ARTE AUTORIFLESSIVA

L'ARTE DELLA STORIA DELL'ARTE: UN'ALLEGORIA PROFESSIONALE	8
"GOING FOR BAROQUE": OSSERVAZIONI SU UNA TENDENZA POSTMODERNA	16
"O". DA GIOTTO AD EINSTEIN	36
PICASSO E <i>LES FILLES D'AVIGNON</i> DI THÉODORE AUBANEL	42
LA/E LITOGRAFIA/E DI PICASSO. IL "TORO"	62

OGGETTO | STORIA DELL'ARTE APPLICATA

MODERNISMO E ASTRAZIONE: UN CONFRONTO	104
FRANK STELLA PARLA TROPPO	112
FRANK STELLA: <i>UT PICTURA POESIS</i>	116
STORM KING: <i>GENIUS LOCI</i>	126
PHYLLIS LAMBERT E URBANO VIII: UN'ALLEGORIA DELLA FANTASIA NEL MECENATISMO URBANO	132
PAUL SUTTMAN: UN FRAMMENTO	142
IL BODY ARTIST	144

FORMA E SIGNIFICATO | IL PRINCIPIO INTERPRETATIVO DELLA STORIA DELL'ARTE

L'ICONOGRAFIA	150
L'ICONOGRAFIA COME DISCIPLINA UMANISTICA (L'ICONOGRAFIA AL BIVIO)	156
HUMOUR E STILE NELLA STORIA DELL'ARTE DI PANOFSKY	168
ERWIN PANOFSKY, JAN VAN EYCK, PHILIP PEARLSTEIN	184
«DOBBIAMO LASCIARE LA CITTÀ ESATTAMENTE COME L'ABBIAMO TROVATA!»	188
ADOLFO VENTURI E LA STORIA DELL'ARTE "ALL'ITALIANA"	196
LA CRISI DELLA "STORIA DELL'ARTE"	200

NOTA BIBLIOGRAFICA

206

Quando Sylvia Lavin mi propose di parlare in questa occasione risposi: "fossi matto". E non solo per naturale ritrosia ma per una ragione più sostanziale: io non so nulla di architettura moderna. Tuttavia quando mi disse che riteneva avrei potuto parlare di mecenatismo, pensai, bè, forse. Non mi spiegò cosa intendesse e io non glielo chiesi. Ma mi aveva fatto pensare al fatto che, dopo tutto, ho passato la mia intera vita di studioso in quella terra di nessuno fra uno dei più grandi mecenati e uno dei più grandi artisti della storia occidentale: Urbano VIII Barberini e Gian Lorenzo Bernini (il quale "con le sue mani" e non uso quest'espressione a caso, inaugurò una nuova era dell'urbanesimo romano)¹. Così, benché riconosca sin d'ora che l'idea di collegare una famosa prin-

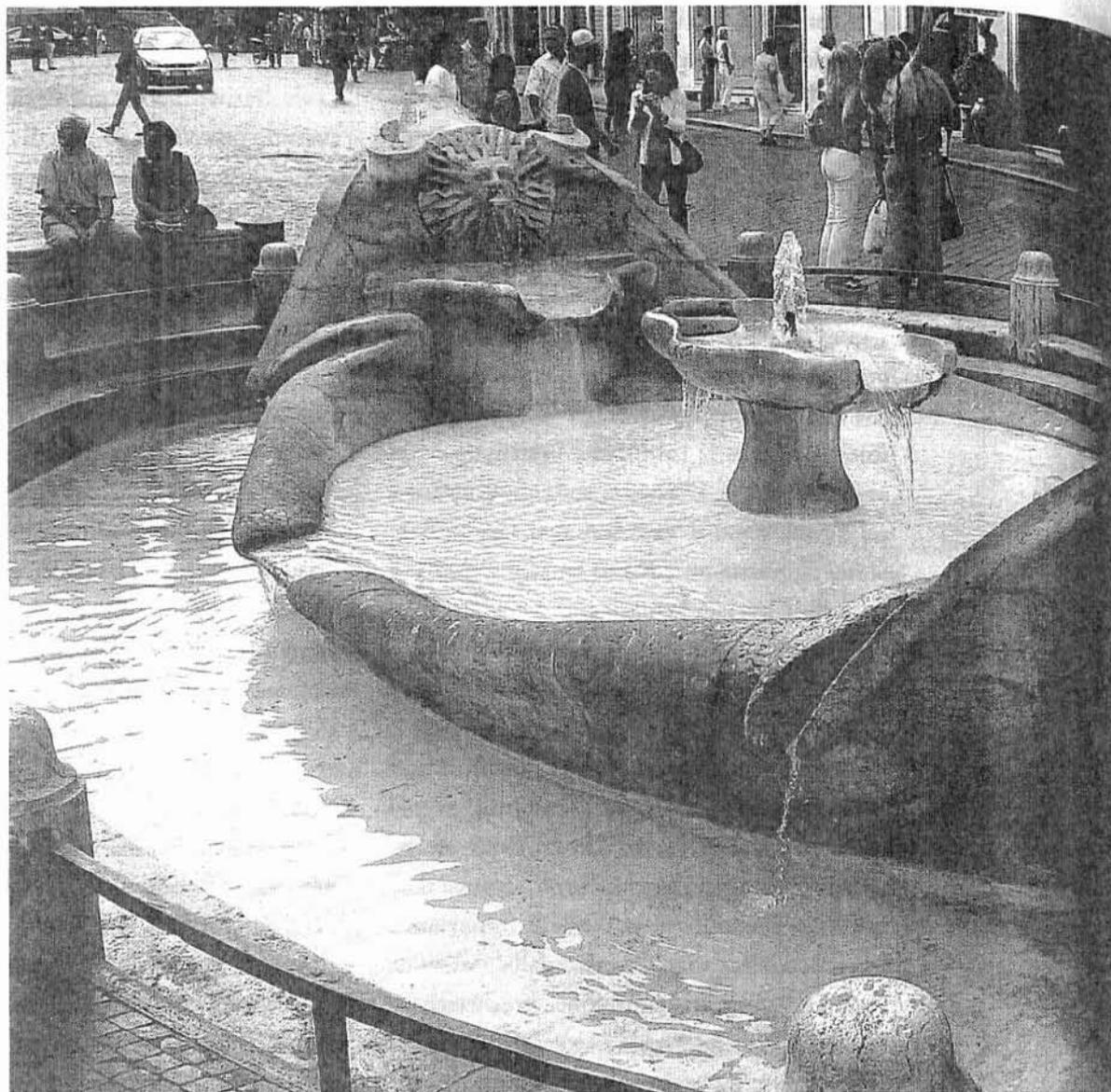
cipessa ebrea moderna come Phyllis Lambert a un famoso papa cattolico del XVII secolo è a dir poco stravagante, ho intravisto un possibile argomento di riflessione.

L'analogia non potrebbe essere più arbitraria, e non ho l'illusione né la pretesa di convincere nessuno del contrario. Ciò nonostante la trama si è infittita almeno un poco quando mi sono ricordato che anni fa, durante le sue frequenti visite a Roma per incontrare l'uomo che amava veramente, Richard Krautheimer (mentre io con lei non ero arrivato nemmeno ai primi approcci), soggiornava all'hotel Bernini. L'albergo, per quanto non fosse il più grandioso di Roma, era di lusso e distava solo un paio di traverse dall'appartamento di Krautheimer alla Bibliotheca Hertziana. Ma mi piace immagi-

nare che l'altro motivo per cui alloggiasse lì era per godere la vista dell'antistante piazza Barberini e del palazzo adiacente, il cui stile e nome sono in gran parte determinati dal summenzionato mecenate e artista. La trama alquanto insolita si infittisce ulteriormente quando si prende in esame l'eredità del disegno di palazzo Barberini. Poco dopo la sua elezione il papa acquisì un palazzo costruito qualche decennio prima per la famiglia Strozzi, situato in quel che allora era un quartiere periferico vicino a Roma posto sulla collina del Quirinale e con una vista che si affacciava sulla città antica e sul Tevere verso il Vaticano. Nel mezzo Barberini aggiunse un edificio con un loggiato a tre ordini, perpendicolare a palazzo Strozzi e dedicato a grandi spazi cerimoniali, e un'ala supplementare di spazi residenziali ugualmente grandi e paralleli al palazzo originario. Il risultato fu rivoluzionario. La forma a U non era nuova: villa Farnesina, costruita un secolo prima dall'altra parte del Tevere, le cui ali aggettanti costeggiavano un corpo centrale porticato, fu sicuramente un modello importante. Ma palazzo Barberini si staccò dalla tradizione invertendo l'orientamento consueto, cosicché la facciata aperta, informale e ordinaria era rivolta verso la città e si poneva come alternativa alla tradizionale facciata urbana dei palazzi, chiusa, formale, imponente e spesso inospitale, che era di fatto un'eredità del palazzo medievale inteso come fortezza. Implicito in questi semplici ma profondi riorientamenti, un atteggiamento nuovo verso il tessuto urbano che, invece di affrontare la vita della città, la abbracciava.

Dalla sua finestra dell'hotel Bernini, Phyllis poteva intravedere alla sua sinistra il palazzo Barberini; ma la piazza che per prima

la accoglieva mentre si recava dai Krautheimer non era meno rivoluzionaria del palazzo. Piazza Barberini, ben più ampia di quelle che l'avevano preceduta, non era di fronte al palazzo, ma a lato, non stava isolata nella città come una reclusa, ma alla confluenza di importanti arterie, parte integrante della vita cittadina. Al centro della piazza si trovava la famosa fontana del Tritone di Bernini, la seconda fontana pubblica di Roma per importanza, costituita esclusivamente da forme organiche, senza alcun elemento architettonico o geometrico eccetto la vasca alla base. Fontane così interamente "naturali" avevano una lunga tradizione in scenari suburbani o artificiosamente rustici come le grotte, ma non furono mai realizzati nel centro di una città e su scala così monumentale. Analogamente, ormai da molto tempo i soggetti acquatici erano temi convenzionali per le fontane, ma mai con tanta semplicità, concentrazione drammatica e potenza di getto. I grandi mostri marini risucchiano l'acqua attraverso le bocche spalancate, e concentrandola in una stretta spirale la proiettano verso l'alto attraverso un ibrido olimpico che la spara in alto nel cielo attraverso la sua conchiglia sonante, richiamando a raduno i suoi assetati seguaci. Paragonatela con la piccola e intima piazza davanti a palazzo Mattei, occupata dalla deliziosa fontana delle Tartarughe di Giacomo della Porta e Taddeo Landini (1581-1584), in cui spiriti efebici danno vita a una transizione danzante e delicatamente bilanciata fra mezze conchiglie amorfe in basso e sottili nastri di acqua che scorre dalla vasca superiore (le tartarughe furono aggiunte in un restauro del 1658 sotto Alessandro VII, probabilmente da Bernini). Forse il tratto distintivo del disegno



134

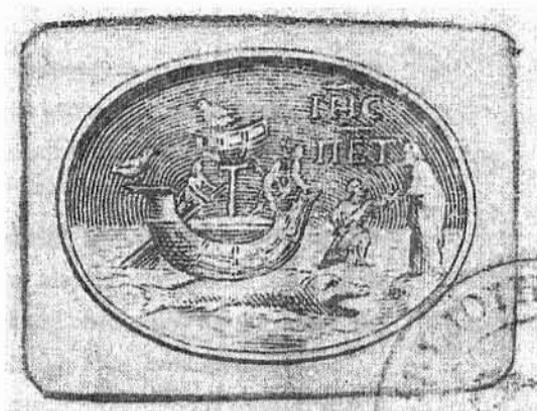
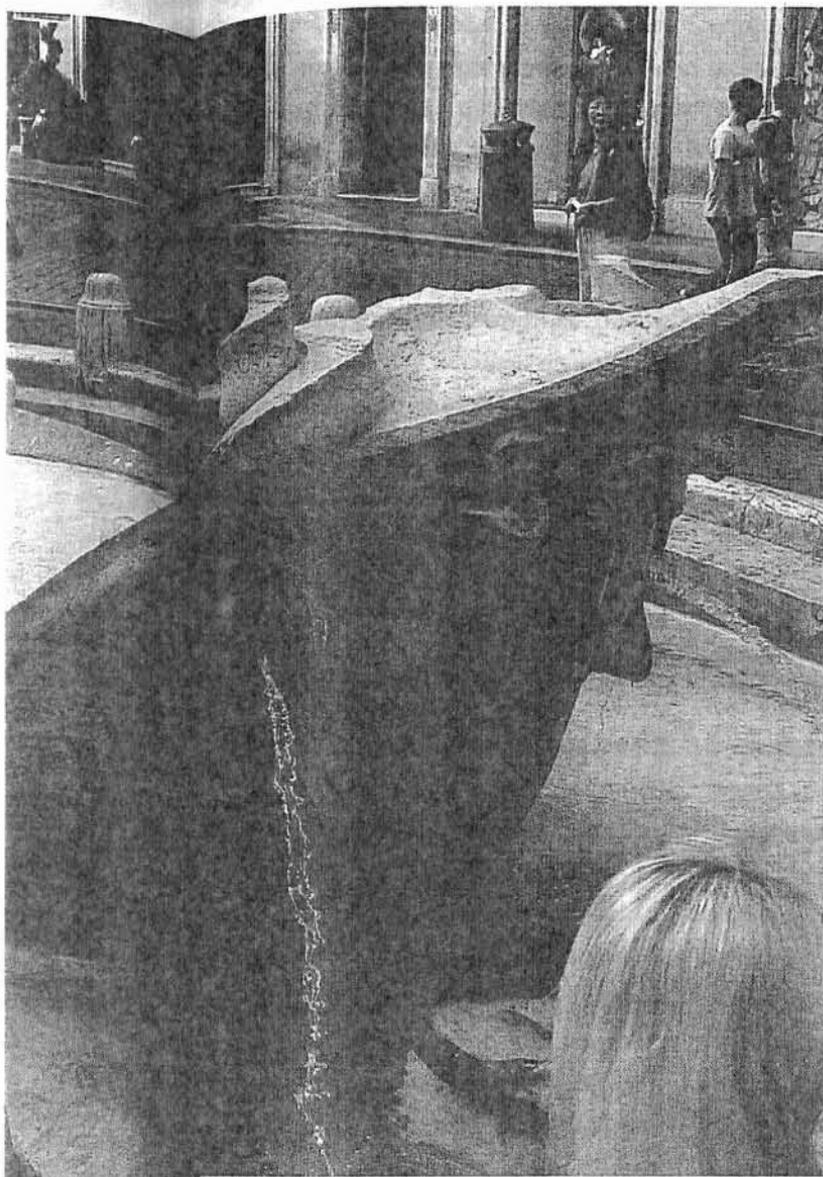
55

del Bernini è l'apertura in ogni direzione. Il getto d'acqua pressurizzato spinto verso il cielo ricade a cascata nelle bivalve dispiegate come ali d'uccello, su cui il tritone sembra cavalcare,

55 | GIAN LORENZO BERNINI,
FONTANA DELLA BARCACCIA, 1627-1629,
ROMA, PIAZZA DI SPAGNA.

o piuttosto galleggiare, avanzando su qualche fantastico tappeto volante marino. In effetti non si era mai visto, in alcun contesto, qualcosa di simile a questo trionfale e squillante annuncio dell'arrivo di una nuova era traboccante di ristoro munifico e benigno.

Quello che Phyllis non poteva vedere dalla sua finestra era un altro elemento, aggiunto



56

ma cadenti, fino al punto in cui era abbassato un ponte levatoio in legno; con la ringhiera di ferro, l'intera struttura doveva sembrare decisamente precaria (la sua stabilità era assicurata da catene nascoste)².

Durante il percorso verso casa Krautheimer, all'angolo nord-orientale della piazza Phyllis vedeva, come una sorta di nota a margine, un'altra innovazione riguardante una fontana ugualmente straordinaria che apre la piazza in un altro modo, vale a dire unificando per lo spettatore due tipologie precedentemente distinte: le fontane murali e quelle autoportanti. La bivalve si riapre, questa volta verticalmente, per rilasciare rasoterra il suo tesoro luccicante affinché ne usufruiscano tutti i suoi visitatori, assetati dal sole romano, compresi gli animali e specialmente le tre api dello stemma Barberini. Originariamente situata all'estremità di un palazzo all'angolo nord-occidentale dell'ingresso alla piazza, la fontana fu smantellata nel XIX secolo e in seguito ricostruita a sé stante e

135

quaranta anni dopo sul lato sud del palazzo da un nipote del papa, ma probabilmente pensato anch'esso da Bernini e totalmente coerente con lo spirito giocoso dei suoi lavori sotto Urbano, vale a dire il famoso ponte rovinato che collega il piano nobile all'adiacente giardino situato più in alto lungo il fianco della collina. Le arcate del ponte apparivano non solo rovinate,

56 | CLAUDE MELLAN, *GEMMA PALEOCRISTIANA DI SAN PIETRO* (PERDUTA) 1626, INCISIONE.

nell'angolo più a nord-est. La conchiglia superiore serve al duplice scopo di iscrizione affissa al muro, illustrando la sostanza di questa affascinante arguzia e chiarendo la logica del suo straordinario disegno: «Urbano VIII, avendo fatto costruire una fontana come pubblico ornamento della città, ha ordinato questa per l'utilità e in particolar modo l'agio individuale»³.

Dopo aver lasciato la casa di Krautheimer e aver disceso la collina fino a piazza di Spagna, Phyllis incontrava quella che sicuramente deve essere sembrata la più sorprendente di tutte le creazioni urbane, o forse si dovrebbe dire delle creature. Si tratta della prima fontana interamente organica di Roma, affettuosamente nota, da quando fu installata all'inizio del pontificato di Urbano, come la Barcaccia, dalla sua somiglianza a un tipo di umile barca da lavoro, a doppia prua per poter andare su e giù per il fiume senza girarsi, usata per il trasporto di merci sul Tevere (fig. 55). Sin dall'antichità vi erano state fontane navali a Roma, ma mai in epoca postclassica e in un sito così di spicco; inoltre nelle fontane erano sempre raffigurate imponenti navi da guerra, si trattasse di un relitto archeologico o una copia dettagliata di un moderno galeone. Nel disegno di Bernini l'acqua che straripa dalle fiancate dà l'idea che la povera e goffa imbarcazione stia per affondare sotto le onde; allo stesso tempo la forma morbida dei parapetti dà l'impressione delle labbra e della bocca spalancata di un qualche grande mostro marino che la inghiotte in un unico, vorace sorso. A dir la verità la situazione potrebbe benissimo essere quella opposta: il mostro la sta vomitando, salvandola in effetti da una morte tra i flutti. Le bocche da cannone a poppa e a prua fanno gocciolare innocuamente

fiacche strisce di acqua chiara, fresca e delicata. Questa ironica rappresentazione di un oggetto improbabile in una situazione improbabile in un posto improbabile – una delle piazze principali della città – era indistintamente un piacere per tutti, e ha sicuramente contribuito a farla immediatamente battezzare con l'accattivante e affettuoso nome proprio nel comune dialetto romanaccio della città.

L'ironia salta agli occhi se si considera che il simbolo principale della Chiesa cattolica in quanto istituzione era proprio la nave aristocratica, intesa come la nave dello Stato, il dominio terreno di Cristo con il papa al timone. Il tema era così centrale all'ideologia della Chiesa che una delle proposte presentate all'inizio del papato di Urbano per decorare la basilica di San Pietro appena completata era di inserire l'altare maggiore e il coro dei cardinali in una nave sovrastata da una vela retta da un crocefisso⁴. L'incredibile caricatura rappresentata dalla Barcaccia di questa esaltata concezione prendeva le mosse, in maniera non meno sorprendente, da un oggetto minuscolo e piuttosto grezzo in cui, quasi provvidenzialmente, sembrano essere distillati tutti i temi fondamentali della metafora marina. Si trattava di una piccola gemma lavorata che si crede fosse stata montata su un anello episcopale, evidentemente del primo periodo cristiano. La gemma, unica per disegno e per tema, era stata scoperta da poco e venne ben presto smarrita. Con le parole "Gesù" e "Pietro" abbreviate in lettere greche, l'incisione ritrae una nave riportata a riva in groppa a un gigantesco mostro marino; una figura a poppa manovra il timone mentre un'altra figura, forse un pescatore che getta una rete, si trova a prua. Issata sull'albero al centro vi è un'altra

e delicata.
un ogget-
nprobabi-
lle piazze
mente un
ontribuito
on l'accat-
el comune

sidera che
attolica in
aristocra-
l dominio
re. Il tema
Chiesa che
zio del pa-
ica di San
rire l'alta-
una nave
rocefisso'
dalla Bar-
prendevo
rendente,
grezzo in
ano essere
ella meta-
la gemma
stata su un
primo pe-
er disegno
co e ven-
e "Gesù" e
l'incisione
oppa a un
ira a pop-
tra figura,
te, si trova
è un'altra

piccola nave, forse la sua bandiera, sormontata da un uccello che sembra comunicare con un altro uccello al di sopra della poppa dell'imbarcazione principale. Gli uccelli sicuramente si riferiscono al corvo e alla colomba che Noè mandò dall'arca verso il monte Ararat per vedere se le acque si erano ritirate (Gen. 8:12). La bocca aperta della grande bestia inequivocabilmente richiama la balena che risputa Giona sulla terraferma (Giona 1-2), e a destra, sotto le iscrizioni, Pietro dalla nave cammina sulle acque per raggiungere la mano tesa di Gesù sulla spiaggia (fig. 56).

L'anello è al centro di una dottissima monografia pubblicata da Girolamo Aleandro, membro della corte papale, e dedicata al nipote del papa, il cardinale Francesco Barberini, con un erudito commento che collegava la gemma a tutti i temi piscatori, navali e marini attestando la miracolosa istituzione della Chiesa e la salvezza che offriva. Il libro è del 1626, lo stesso anno in cui Urbano consacrò la nuova chiesa di San Pietro e quello precedente l'avvio lavori della Barcaccia. Quest'ultima riunisce la nave, il mostro marino e l'acqua in un'immagine coerente e organica dell'offerta di Urbano da parte della Chiesa al popolo di Roma: un flusso ondeggiante e continuo di grazia, vale a dire un soccorso acquatico per anima e corpo.

Riguardo alla fontana i biografi di Bernini sottolineano due aspetti che sono qui particolarmente rilevanti. Fanno notare che l'idea scaturì dal fatto che la pressione dell'acqua nella piazza era inadeguata per una classica fontana, cosicché la soluzione comprovava uno dei punti cardinali dell'idea di Bernini, secondo il quale la prova di un bravo architetto è trattare gli ostacoli in un modo tale che se non fos-



57

sero esistiti si sarebbero dovuti inventare. Il secondo punto è che Bernini fece la fontana per ordine del papa, e su questo non vi è dubbio perché sappiamo che Urbano insistette per questa ubicazione nonostante la mancanza d'acqua. La Barcaccia naviga proprio fra le due superpotenze rivali e preternaturali, con l'ambasciata spagnola su un lato della piazza e l'enclave francese di villa Medici sulla collina dall'altro lato. Il papato era spesso spiacevolmente incagliato nel mezzo, specie mentre cercava di riconciliare le due antagoniste per riunirle nella lotta contro gli eretici protestanti.

137

In questa luce e in questo luogo, la Barcaccia è l'emblema non solo della diplomazia papale, ma anche dei suoi metodi diplomatici. Quando fu completata, lo stesso Urbano la celebrò con un distico che ne spiegava il significato:

*Questa pontificia macchina da guerra
non getta fiamme,
Ma la dolce acqua con la quale
si spegne il bellico fuoco⁵.*

La mia ipotesi è che, se sfidato a farlo, uno storico dell'architettura astuto e fantasioso potrebbe tracciare una linea, per quanto contorta e spesso esile, dalla casa che Urbano VIII costruì a Roma a quella che Phyllis Lambert ha costruito a Montreal⁶. Come palazzo Strozzi fu incorporato in palazzo Barberini, così la Shaughnessy House (una splendida antica dimora che stava per essere demolita) fu incorporata nel Canadian Centre for Architecture (CCA) (1626, fig. 57). La facciata nord, o cittadina, del palazzo di Peter Rose richiama vagamente, seppur in modo più formale e imponente, le ali simmetricamente aggettanti che si protrendono verso la città di Roma (vista da sud). Ma dal lato sud, con l'auditorium a sinistra e la biblioteca degli studenti a destra, l'eco diventa un vero e proprio abbraccio dentro l'abbraccio. Come a Roma, l'abbraccio delle ali aggettanti si estende alla stessa città, giù per il pendio di Mont Royal fino alla Autoroute Ville Marie e al Canal de Lachine verso il fiume St. Lawrence in lontananza. (Per me lo spettacolo di quelle autostrade trafficate è quel che rende veramente moderno e pertinente il CCA.) Sul retro, al posto del classico giardino paesaggistico, l'intervento di Melvin Charney per il CCA crea un legame

direi senza precedenti con il suo ambiente. Per le considerazioni che seguono, mi sono rifatto molto al saggio meditato e profondamente filosofico dello stesso Charney che compare nel volume del 1992 *Canadian Centre for Architecture: Building and Gardens*.

Il principio di fondo che muove l'opera e la riflessione di Charney è quello di non contrastare l'ambiente urbano, ma piuttosto di cooptarlo, innanzitutto gettando le basi della disposizione, incluse le mura di cinta o divisorie, come una sintesi del disegno regolare delle strade che precedentemente occupavano il luogo (vale a dire basarsi sul progetto immenso del CCA di recuperare, organizzare e pubblicare virtualmente l'intera storia documentaria di Montreal sin dalle origini). All'interno di questa struttura determinata, storica e archeologica, è attentamente collocata una serie di oggetti (uso deliberatamente questo termine per attenuare la differenza fra forme scultoree e architettoniche) che in se stessi riecheggiano, piuttosto che contrastare, il contesto urbano che li ha preceduti e li circonda. Questi oggetti hanno, di contro, una duplice funzione urbanistica, in retrospettiva e in prospettiva, sia metaforicamente che letteralmente. Retrospettivamente in quanto al centro del giardino due "colonnati" paralleli di calcestruzzo riecheggiano la facciata e il retro della stessa Shaughnessy House, le cui caratteristiche principali sono state smontate, per così dire, in paraventi trasparenti (come nei portici di palazzo Barberini) attraverso cui traspare il vero e proprio giardino coltivato. Verso sud, su una piattaforma che fiancheggia la scarpata del colle verso la città, sono disposte due file regolari di oggetti, sempre a forma di frammento architettonico, che comprendono

due tipi di strutture, spesso mescolati: monumenti come architetture astratte, come tempi e colonne, e strutture quasi reali (una gru da costruzione che solleva icone architettoniche, un obelisco divenuto un fumaiolo industriale che emette una nuvola di fumo costruttivista) che possono essere viste in città.

In termini di giardino storico si potrebbe dire che queste sono follie su follie. Di conseguenza il giardino del cca è una specie di teatro della memoria, espressione usata dai grandi teorici della psicologia rinascimentale per descrivere una struttura mentale immaginaria che consiste in scenari distinti, chiamati "luoghi deputati", luoghi di una struttura immaginaria (o d'immagine), che chiamavano teatro, destinati a contenere e preservare quei frammenti di esperienza e di pensiero che la mente considerava degni di futura memoria. Questo tema, che potrebbe essere definito non solo teatro della memoria, ma teatro di memorabilia architettonici, è eccezionalmente adatto a una istituzione dedicata alla conservazione e allo studio della storia architettonica, vale a dire l'eredità umana di quel che oggi viene generalmente chiamato l'ambiente costruito.

Devo confessare che sono particolarmente legato al giardino del cca perché il suo abbraccio urbano richiama in modo sorprendente una mia esperienza personale. Alcuni anni or sono mi fu chiesto di scrivere un saggio riguardo a un altro grande giardino monumentale sulla montagna di Storm King, un luogo bellissimo sul fiume Hudson poco dopo West Point⁷. Il precedente proprietario della tenuta aveva costruito una casa sulla cresta della collina affacciata sulla valle rivolta a ovest verso la montagna di Storm King all'orizzonte. La casa divenne il Storm King Art

Center e una grande collezione di sculture moderne venne collocata in punti strategici intorno alle grandi alture ondulate, in genere scelti, e in alcuni casi creati, dagli stessi artisti. Quale situazione potrebbe essere più ideale? L'unico problema, secondo uno dei membri principali del consiglio di amministrazione fiduciario e l'architetto paesaggista che ne è presidente (due delle persone meno stravaganti che abbia mai incontrato), è che il sito confina direttamente con l'autostrada dello stato di New York, che scorre nella valle e rovina il panorama della montagna e dello scenario "naturale" in cui era previsto che si vedessero le sculture. Per me invece lo spettacolo dell'autostrada vibrante di impetuosi bisonti della strada e automobili era a tutti gli effetti parte del paesaggio, un'opera di arte moderna di accompagnamento al parco, altrettanto magnifica ed espressiva e altrettanto un prodotto della nostra cultura e del nostro modo di vivere quanto gli eleganti e ingegnosi bulloni a espansione che hanno reso più economiche e più sicure le grandi costruzioni in cemento realizzate dalla Star Expansion Company, che creò la ricchezza dei suoi proprietari, e che crearono la fondazione che ha permesso allo stesso Storm King Art Center di esistere e che ha acquisito le sculture custodite nel parco. Nonostante il mio appassionato appello ad amare e abbracciare la magnifica autostrada nella sua magnifica posizione, hanno deciso di nasconderla dietro una fila di enormi alberi posti lungo la spianata di fronte alla casa. Questo però non prima che gli avessi estorto la promessa di permettermi di iniziare e finire il mio saggio con la vista dello Storm King Art Center e dell'autostrada dello stato di New York con il suo andirivieni a tutta velocità.

Il collegamento fra il papa cattolico e la principessa ebrea è sicuramente tirato per i capelli, ma credo che un ricercatore veramente esperto potrebbe rintracciare, magari attraverso Richard Krautheimer, che sicuramente conosceva molto bene entrambi i personaggi, la linea che li collega. L'appassionata determinazione a intervenire sulla realtà esterna e lo spirito beffardo che condividono non si devono solo alla personalità individuale, ma incarnano anche una sorta di eredità culturale genetica. La parola che sceglierei per descrivere questo sentimento "pubblico" è semplicemente *urbanità*, nel senso più nobile e ampio del termine. E ancora una volta il papa svolge il ruolo di guida.

Le fonti coeve riportano due motivi principali per i quali Maffeo Barberini decise di chiamarsi Urbano: innanzitutto per il suo amore per Roma, l'Urbe per eccellenza, e poi perché voleva che il suo nome gli fosse a perpetuo monito per frenare la sua naturale inclinazione alla severità. Barberini era originario della Toscana, dove l'urbanità è di casa, ma certamente adottò la città tra i suoi affetti quando vi si trasferì da cardinale, e incorporò l'amore per la città, assieme ai modi affabili e allo charme personale, nella condotta e nella stessa immagine del suo pontificato. Il fatto straordinario è che queste caratteristiche psicologiche affettive si tradussero in provvedimenti pratici di politica statale, anche in un formale ritratto ufficiale in cui Urbano è raffigurato mentre invita un ospite prostrato a rialzarsi e conversare con lui, alla stregua di un osservatore che è al tempo stesso osservato. Fra il papa e il suo giovane protetto si sviluppò un affetto reciproco, visibile nella scena di un affresco che è una sorta di firma raffi-

gurata tramite un duplice ritratto nella grotta sotto l'incrocio dei pilastri di San Pietro mentre Bernini disegnava e supervisionava la realizzazione del baldacchino e della zona intorno all'altare maggiore. Si vede Bernini che presenta e spiega al papa il suo progetto delle edicole nelle nicchie superiori all'incrocio dei pilastri destinati a contenere le reliquie della passione di Cristo. Bernini spiega e il papa commenta, e in effetti la realizzazione finale delle nicchie è abbastanza diversa.

Se la tesi che ho portato avanti ha un qualche merito, non sorprenderà sapere che il saggio di Phyllis nel volume del cca è quasi interamente dedicato ai vincoli che furono imposti a lei (che è un architetto) come agli altri creatori del cca dai problemi del luogo e dallo sforzo di preservare e mostrare il più possibile la Shaughnessy House. Le fotografie che la ritraggono assieme all'architetto Peter Rose e a Mel Charney sono molto eloquenti del rapporto fra committente e cliente, e anche a riguardo di quella linea sottile, o forse piuttosto di quel grande flusso di sviluppo sociale e culturale che ho cercato di rintracciare.

Non so per quali ragioni Sadie e Sam Bronfman abbiano deciso di chiamare la loro seconda figlia Phyllis, o se fossero consapevoli dell'origine del nome. Phyllis – la parola greca significa foglia, come nelle piante frondose – era, come ben sanno gli amanti della cantante soul Phyllis Hyman, una dea dell'amore patrona della primavera, degli alberi, della saggezza, dei segreti delle donne e della conoscenza genetica racchiusa nei semi (e infatti eccola lì, seduta come una specie di Urbano-Tritone sul trono alato della sua sfarzosa sedia labiata bivalve rossa di Gaetano Pesce). Ma forse

lei conosce meglio di me la storia, famosa nel Medioevo e famigeratamente tornata di moda in epoca moderna, che qui cito: «Aristotele era l'amico filosofo e tutore di Alessandro il grande e di Phyllis, la cortigiana preferita da quest'ultimo. Aristotele pensava fosse saggio interrompere questa relazione debilitante per il suo protetto e ammonì Alessandro che le donne spesso erano state la rovina di uomini forti. Phyllis, per vendicarsi, risvegliò la passione

dello stesso filosofo e richiese, come prova del suo amore, di potergli cavalcare in groppa come a un cavallo. Alessandro assistette all'avvenimento e imparò a non fidarsi delle donne, contro cui anche i vecchi filosofi erano impotenti. La storia divenne un'allegoria universale della dominazione che la donna esercita sull'uomo». Anche io sono un uomo vecchio, e sono ancora affascinato da Phyllis, e, come dimostra questo evento, sono in ottima compagnia.

¹ La presente analisi riguardante Urbano VIII, Bernini e i loro progetti è in gran parte tratta dal mio saggio *Urbanitas urbana. The Pope, the Artist, and the Genius of the Place*, presentata al convegno *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Roma, Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7-11 dicembre 2004, a cura di L. Mochi Onori *et al.*, Roma, 2007.

² Il ponte fu attribuito a Bernini da due scrittori coevi e non è mai stato messo in discussione, tranne che da P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the Art of the Plan*, Cambridge MA e London, 1990, pp. 269-271. In effetti la concezione del ponte richiama il disastroso scenario teatrale che era alla base del concetto centrale di "bella idea" di Bernini per una commedia autocaricaturale (1644) riguardante un famoso stilista e impresario il cui meraviglioso congegno illusionistico collassò (dal soffitto del teatro a terra) creando perciò la perfetta illusione (si veda il mio *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York e London, 1980, pp. 152-157, e D. Beecher, M. Ciavolella, *A Comedy by Bernini*, in *Gianlorenzo Bernini. New Aspects of His Art and Thought. A Commemorative Volume*, a cura di I. Lavin, University Park, PA, e London, 1985, pp. 62-113, cfr. 100-102). In contemporanea all'esecuzione del ponte rovinato fu costruito il ponte Sant'Angelo di Bernini, le cui

balastrate (altrettanto rivoluzionarie per un ponte monumentale cittadino) furono ispirate da un provvisorio ponte di legno a traliccio di Parigi (si veda I. Lavin, *Bernini at St. Peter's: singularis in singulis, in omnibus unicus*, in *St. Peter's in the Vatican*, a cura di W. Tronzo, Cambridge, etc. 2005, pp. 195-198, seguendo però la precedente falsa identificazione del ponte parigino; quello corretto, simile e con lo stesso nome, verrà discusso in una nuova edizione dello studio, di prossima pubblicazione).

³ "VRBANUS VIII PON T. MAX. / FONTE AD PVBLICVM VRBIS ORNATVM CONSTRVCTO / SINGVLORVM VTLITATI / SEORSIM COMMODITATE HAC / CONSVLVIT / ANNO MDCXLIV PONT. XXI." (C. d'Onofrio, *Le fontane di Roma*, Roma, 1986, p. 387).

⁴ Per il progetto navale di Papirio Bartoli, si veda I. Lavin, *Bernini and the Crossing of St. Peter's*, New York, 1968, p. 43.

⁵ *Bellica pontificium non fundit machina flamma, sed dulcem belli qua perit aquam* [N.d.T.].

⁶ Per i paragrafi che seguono devo molto alle seguenti pubblicazioni: *Parables and Other Allegories. The Work of Melvin Charney 1975-1990*, Montreal, 1991; *Canadian Centre for Architecture: Building and Gardens*, a cura di L. Richards, Cambridge, MA, e London, 1992.

⁷ Vedi capitolo precedente.

