

Bernini e gli scultori del suo tempo

ANDREA BACCHI

In un secolo come il Seicento nel quale registriamo la progressiva affermazione di chi si occupa e scrive di arte senza esserne un professionista – l'esempio più significativo rimane, è ovvio, Giovanni Pietro Bellori – non si deve dimenticare come Sandrart sia senza dubbio uno dei maggiori rappresentanti della gloriosa schiera di pittori, scultori e architetti che scrivono di cose d'arte, e tale punto di vista gli consente una forte adesione ai testi figurativi, integrata peraltro da un'attenta, se pure non sistematica, lettura delle fonti scritte. In queste pagine cercheremo di vedere qual è il panorama della scultura del Seicento a Roma ricostruito da Sandrart, a quali scultori egli dedica profili biografici, dove questi medaglioni sono collocati all'interno della complessa architettura del suo testo (collocazione non sempre pertinente, come nel caso di Alessandro Algardi inserito nel gruppo degli scultori nordici), quali sono le fonti di queste vite, quale la loro originalità, se e quanto hanno inciso sulla letteratura successiva. Inutile dire che non dobbiamo mai dimenticare come Sandrart fotografi sostanzialmente la Roma che egli aveva conosciuto direttamente, quella del 1630 circa (forse anche per questa ragione il nome di Francesco Borromini non è neppure citato), e come i non moltissimi aggiornamenti presenti nelle varie vite qui considerate siano quasi tutti di seconda mano. Per questa ragione egli non ricorda nessuna opera di Algardi, così come sono pochissime le opere di Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) da lui citate posteriori alla metà degli anni trenta.

Della Roma dei primi anni del Seicento sopravvivono nelle pagine della *Teutsche Academie* soltanto Jacob Coboert, Francesco Mochi e Pietro Bernini. Il fiammingo Coboert, artista nordico come Sandrart, è oggetto di una biografia che costituisce, come già osservato da Peltzer, un calco puntuale da quella pubblicata nel 1642 da Giovanni Baglione.¹ La biografia è collocata nel libro dedicato agli artisti 'oltremontani', giusto prima di quella di Duquesnoy, e la sua presenza poteva dunque essere funzionale a evidenziare la tradizione degli scultori nordici a Roma. Infatti, nonostante la possibilità di ricorrere a Baglione per altri, forse più importanti scultori della Roma paolina quali Stefano Maderno, Camillo Mariani, Nicolas Cordier, questi non si conquistano uno spazio nella *Teutsche Academie*. Troviamo invece Francesco Mochi, ma solo all'interno delle biografie di Bernini e François Duquesnoy, laddove discutendo della decorazione di San Pietro

si fa cenno alla *Veronica*.² E che Sandrart non si fosse in alcun modo documentato su questo artista, la cui prima biografia a stampa sarebbe stata quella di Lione Pascoli (1736), lo indica il fatto che Francesco, toscano di Montevarchi, viene menzionato come « bolognese ».³

Diverso e più interessante il caso di Pietro Bernini: anche per lui Sandrart avrebbe potuto ricorrere a una dettagliata biografia di Baglione che, invece in questo caso, viene del tutto trascurata.⁴ Il nostro autore preferisce infatti utilizzare appunti presi direttamente nel corso del suo soggiorno romano, iniziato nell'estate del 1629, proprio nelle stesse settimane in cui, il 29 agosto, moriva Pietro.⁵ Sandrart ne confonde il nome ricordandolo come « Francesco Bernini », ma ne menziona con precisione il lungo soggiorno napoletano e poche righe più avanti, in apertura della biografia di Gian Lorenzo, indica il ruolo cruciale di Pietro, non solo in qualità di maestro dei figli (Gian Lorenzo e Luigi), ma anche quale artista « dal quale quasi tutta Roma andava a scuola ».⁶ Quanto alle opere, il tedesco segnala genericamente le molte statue in marmo eseguite insieme ai figli e soprattutto quelle, in grandezza più che naturale, che si vedevano in una sala di Villa Borghese a Porta Pinciana. Fra queste

in particolare è da osservare come Enea porti via dall'incendio suo padre Anchise con Cassandro, [il tutto] raffigurato con molto giudizio da un [unico] blocco di marmo.⁷

Se il pagamento di 350 scudi del 14 ottobre 1619 « al signor Giovan Lorenzo Bernino per una statua da lui fatta de' novo » è stato da tempo collegato giustamente con l'*Enea, Anchise e Ascanio in fuga da Troia*,⁸ nondimeno in più occasioni la critica, a partire da Filippo Baldinucci che nel 1682 ricordava il gruppo come « la prima opera grande ch'egli [Gian Lorenzo] facesse [...], quantunque alquanto della maniera di Pietro suo padre si riconosca », ha indicato la possibilità di una collaborazione tra padre e figlio. Il confronto con due opere scolpite da Gian Lorenzo negli anni immediatamente precedenti, il *San Lorenzo* Contini Bonacossi (Firenze, Uffizi, circa 1616) e soprattutto il *San Sebastiano* (Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 1617) mette in luce la macchinosità compositiva del gruppo borghesiano e la sua sostanziale appartenenza a un mondo figurativo ancora in gran parte tardomanierista, e tale impaccio diviene tanto più evidente qualora



Fig. 1 Scultore attivo a Roma nel 1610 circa, *Capra Amaltea*, Roma, Galleria Borghese



Fig. 3 Pietro e Gian Lorenzo Bernini, *Putto con un drago*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum



Fig. 2 Scultore attivo a Roma nel 1610 circa, *Capra Amaltea*, Roma, Galleria Borghese

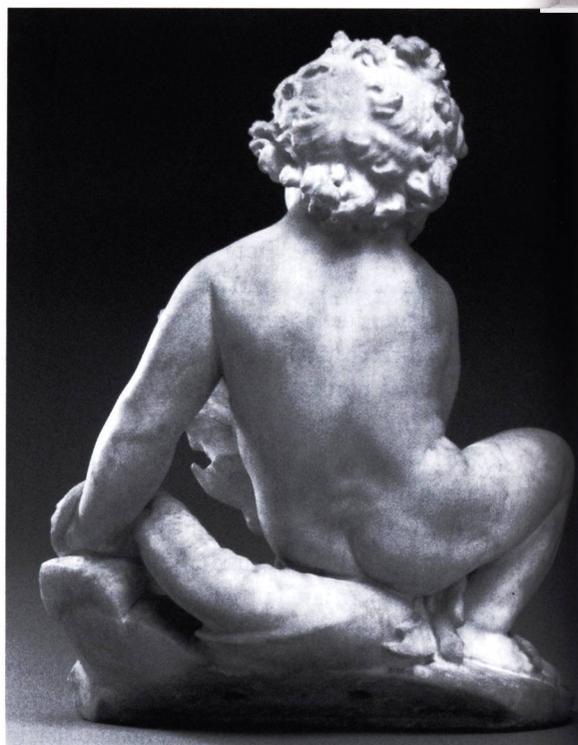


Fig. 4 Pietro e Gian Lorenzo Bernini, *Putto con un drago*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum



Fig. 5 Scultore attivo a Roma nel 1610 circa, *Capra Amaltea*, Roma, Galleria Borghese, particolare

si confronti il marmo con il dipinto di Federico Barocci raffigurante lo stesso soggetto che fin dal 1613 si trovava nella collezione di Scipione Borghese. Come è stato osservato di recente, nel marmo berniniano «Anchise è abbracciato in un'improbabile posizione sulla spalla sinistra di Enea [...]. Da quella spalla il padre sembra dover scivolare da un momento all'altro, e non si capisce bene come i due possano fuggire correndo dall'incendio di Troia: l'azione è infatti come bloccata e non in pieno svolgimento come nei gruppi successivi e nello stesso *David*». ¹⁰ In conclusione vi sono dunque ottime ragioni per pensare che non fosse del tutto infondato il referto di Sandrart; evidentemente a Roma, intorno al 1630, era soprattutto il nome di Pietro ad essere legato a questo gruppo, e del resto non è improbabile che egli vi abbia avuto parte, se non nell'esecuzione, che sembra tutta di Gian Lorenzo, perlomeno nell'ideazione, ben confrontabile con quella di altre sue opere, artificiosamente allungate come ad esempio la *Madonna con il Bambino* della Certosa di San Martino a Napoli. Più in generale la presenza stessa nella *Teutsche Academie* di una biografia dedicata a Pietro, collegata indissolubilmente a quella

di Gian Lorenzo, costituisce un'ulteriore testimonianza del forte legame, non solo biografico ma anche artistico, che univa padre e figlio agli occhi dei contemporanei; un legame che, auspice lo stesso Gian Lorenzo, risulterà sensibilmente affievolito nelle biografie berniniane pubblicate dopo il 1680, allo scopo di evidenziare il genio senza maestri di Gian Lorenzo. Pertanto proprio il testo sandrartiano andrà considerato, anche da questo punto di vista, una fonte preziosissima in grado di gettare luce su un aspetto della formazione berniniana che, in età moderna, si è iniziato a mettere meglio a fuoco grazie soprattutto agli studi di Cesare D'Onofrio e Federico Zeri. ¹¹

Eccoci dunque alla biografia di Gian Lorenzo, il primo importante profilo critico dedicato all'artista uscito a stampa nel 1675 quando questi era ancora in vita, mentre nell'edizione latina del 1683 si dava notizia della sua scomparsa. ¹² A quella data peraltro, Bernini era già stato celebrato in numerosi testi poetici e letterari, e la sua fama poteva contare sulle menzioni delle sue opere nelle guide di Roma, ¹³ non però su un profilo complessivo quale quello fornito da Sandrart. In realtà, come mi ha fatto osservare Lucia Simonato, Sandrart era stato preceduto nel 1661 da Cornelis de Bie, un avvocato e scrittore di Lier che in quell'anno aveva inserito Bernini all'interno di *Het Gulden Cabinet van de edel vry Schilderconst* (*Lo scrigno dorato della nobile e libera arte della pittura*). ¹⁴ Si tratta di un'impresa che anticipa per più aspetti quella di Sandrart, ma che, per gli artisti italiani, poteva contare solo su notizie raccolte in modo non sistematico nelle Fiandre. Di Gian Lorenzo viene ricordata una sola opera, *l'Apollone e Dafne*, cantata già nel 1628 da Ludovico Leporeo nella descrizione di Villa Borghese ¹⁵ e largamente citata nelle guide, ma è significativo osservare come l'artista venisse elogiato da De Bie non solo come scultore quanto anche come pittore e architetto. Un aspetto su cui tornerà anche Sandrart: «allo stesso modo anche il cavalier [Gian] Lorenzo Bernini, che è ancora in vita, è al contempo un eccellente scultore, architetto e pittore». ¹⁶ Tuttavia nella *Teutsche Academie* questo giudizio viene immediatamente corretto da una forte limitazione sui meriti pittorici di Gian Lorenzo:

ma, sebbene egli in entrambe le prime due [arti; sc. scultura e architettura] abbia raggiunto il grado più alto, il suo bello spirito gli ha però negato le proprietà dell'ultima [arte, sc. la pittura], tanto che Bernini non poté in questa ottenere nulla di particolarmente eccezionale. ¹⁷

Il catalogo delle opere berniniane allestito da Sandrart inizia con la *Capra Amaltea* (Roma, Galleria Borghese; Fig. 1) che viene così descritta: «un gruppo di marmo

bianco, dove due puttini in preda a furore bacchico bevono latte da una capra coricata a terra». ¹⁸ Questo passo, a lungo trascurato, venne recuperato nel 1926 da Roberto Longhi, cui si deve una spettacolare lettura dell'opera che non sembrava lasciare spazio ad alternative, e infatti il gruppo è stato universalmente accettato (anche da me) come primizia di Gian Lorenzo; unica eccezione Cesare D'Onofrio. ¹⁹ Ma cerchiamo di ripercorrere la storia del gruppo: un documento ritrovato da Italo Faldi attesta come il 18 agosto 1615 Giovanni Battista Soria venisse pagato 14 scudi per il « piedistallo di noce fatto quadro per mettere sopra capretta et baco ». ²⁰ A quella data dunque il gruppo era già stato eseguito e si trovava nella collezione di Scipione. In seguito la *Capra Amaltea* venne puntualmente registrata nelle guide romane della Villa senza che venisse mai fatto il nome di Bernini. Anche Jacomo Manili che, nel testo dedicato alla Villa e alle opere d'arte ivi contenute, forniva importanti notizie berniniane come quella della collaborazione di Gian Lorenzo all'esecuzione delle erme da giardino raffiguranti *Flora e Priapo* (oggi al Metropolitan Museum di New York) commissionate a Pietro, in questo caso descrive puntualmente il piccolo gruppo, senza però indicarne il nome dell'autore. ²¹ A ciò si aggiunga che non vi è traccia di questa scultura nelle biografie di Filippo Baldinucci e Domenico Bernini, una circostanza rilevante soprattutto se pensiamo che si sarebbe trattato di una primizia dell'artista, eseguita per un committente prestigioso come Scipione Borghese. Da sola, la testimonianza di Sandrart, per quanto molto autorevole, non può essere considerata risolutiva se solo ricordiamo come, poche righe prima di parlare della *Capra Amaltea* (Fig. 1), egli assegni per intero *l'Enea e Anchise* al Bernini *senior*, una circostanza che allude altresì al fatto che le notizie intorno ai marmi borghesiani non gli furono fornite direttamente da Gian Lorenzo, il quale mai avrebbe riconosciuto come opera esclusiva del padre quel gruppo. Più in generale, come sanno bene gli studiosi di Sandrart, nella *Teutsche Academie* non mancano attribuzioni vistosamente infondate come quella a Michelangelo dell'*Arrotino*, e neppure vere e proprie 'falsificazioni', anche per quanto concerne vicende vissute dal tedesco in prima persona, e basti pensare alla controversa ricostruzione della celebre esposizione di dipinti tenutasi a Santa Maria di Costantinopoli nel 1631. ²² Ma soprattutto la conoscenza sempre più approfondita delle opere di Pietro e la messa a fuoco dello stretto legame stilistico fra padre e figlio in molte opere del secondo decennio del Seicento, come le due già citate *Erme Borghese*, il *Satiro molestato da putti* (New York, Metropolitan Museum; Fig. 7) e il *Putto con un drago* (Los Angeles, J. Paul Getty Museum; Fig. 3), hanno fatto emergere un contesto figurativo all'interno del quale la *Capra Amaltea* appare come una sorta di corpo



Fig. 6 Scultore attivo a Roma nel 1610 circa, *Capra Amaltea*, Roma, Galleria Borghese, particolare

Fig. 7 Pietro e Gian Lorenzo Bernini, *Satiro molestato da putti*, New York, Metropolitan Museum of Art, particolare



Fig. 8 Pietro e Gian Lorenzo Bernini, *Putto con un drago*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, particolare

Fig. 9 Nicolas Cordier, *San Sebastiano*, Roma, Santa Maria sopra Minerva, Cappella Aldobrandini, particolare

estraneo.²³ È infatti l'esame diretto dell'opera quello che si rivela decisivo ai fini dell'attribuzione. Mi chiedo infatti chi, senza la citazione di Sandart, avrebbe pensato al giovane Bernini per questo marmo.

Si può osservare intanto come nessuno abbia finora accostato in modo soddisfacente un singolo dettaglio di quest'opera con contemporanei brani autografi dei due Bernini, ed è proprio l'assenza di qualsivoglia riferimento stilistico e tecnico a Pietro che pone una prima forte ipotesi sull'ipotesi berniniana. Non credo occorra insistere sul fatto che il nodo compositivo appare risolto nel gruppo borghesiano in termini assai meno brillanti, più rigidi e meno vitali rispetto a quanto vediamo in composizioni analoghe come il *Putto con un drago* del Getty (Figg. 1, 3), commissionato da Maffeo Barberini e pagato a Pietro il 1° dicembre 1617, o anche in una composizione più ricca e complessa come il *Satiro molestato dai putti* del Metropolitan (Fig. 7). Sul piano esecutivo poi, troviamo tracce assai scarse di quell'ossessivo lavoro di trapano che costituisce una sorta di marchio di fabbrica di Bernini padre e figlio in questi anni; così come gli occhi privi di pupille non trovano riscontri nella produzione berniniana di questi anni (Figg. 6, 8). Colpisce inoltre una resa del marmo a ben vedere assai diversa da quella tipica del giovane Bernini (Figg. 2, 4). E infatti il « trattare più grezzo e raspato che dà al vello caprino il sudicio, l'incatricchiato, il compatto » esaltato da Longhi²⁴ appare semplicemente un effetto quasi impiasticciato, soprattutto se messo a confronto con la resa tanto più nitida, elastica e vitale delle superfici nella pantera del gruppo di New York, ottenuta lasciando a vista il lavoro della gradina (Figg. 5, 7). Quando poi passiamo a guardare il tralcio di vite che orna la testa del fanciullo in primo piano, scarsamente definito e come sfocato (Fig. 6), risulta difficile accostarlo agli sbalorditivi trionfi di frutta e vegetali riscontrabili nella coeva produzione berniniana.

D'altro canto, non è ovvio trovare una soluzione alternativa per un'opera che, nel travestimento all'antica, cela, almeno in parte, il linguaggio moderno del proprio autore. I nomi da chiamare in causa saranno quelli dei maggiori scultori attivi nei primi anni della Roma papalina, e cioè Stefano Maderno, Camillo Mariani, Ippolito Buzio, Nicolas Cordier e anche il lucchese Paolo Guidotti, oggi meglio conosciuto per la sua attività pittorica, ma che nel 1608, « datosi alla scultura, fece un gruppo di sei figure dentro un pezzo di marmo bianco, tutte intere, e donollo a Scipione cardinal Borghese » (Baglione), gruppo finora non rintracciato.²⁵ Allo stato attuale delle conoscenze sono soprattutto le opere di Cordier quelle che sembrano presentare i punti di confronto più interessanti con la *Capra Amaltea*: si possono ad esempio accostare i putti del gruppo borghesiano a quelli che

affiancano la *Carità* scolpita dal francese per la Cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva, già compiuta nel 1604.²⁶ Una caratteristica significativa della *Capra Amaltea* quale il contrapporsi di superfici politissime ad altre quasi solo sbazzate (Fig. 6) appare poi rintracciabile, se pure in termini più vistosi, nella testa del *San Sebastiano* della stessa cappella alla Minerva (Fig. 9). E varrà anche la pena ricordare come Cordier, grande conoscitore e restauratore della statuaria classica, fosse in questi anni uno degli scultori prediletti di casa Borghese.²⁷ Rimane da capire naturalmente in che modo Sandrart avesse ricevuto la notizia della paternità berniniana della *Capra*, ma non dovrà stupire che già intorno al 1630 la fama di Gian Lorenzo, ormai ritenuto il Michelangelo del suo secolo, avesse potuto condurre, anche nella stessa Roma, ad un'estensione indebita del suo catalogo di scultore.

La biografia berniniana di Sandrart prosegue con altre statue della Galleria Borghese: il *Davide* «realizzato nella maniera più fine, nobile e bella, grazie al quale si rese assai celebre»²⁸ e l'*Apollo e Dafne*,

le cui mani e dita protese divengono fragili rami e sono lavorate con [gran] quantità di foglie di alloro, il tutto di marmo sottile, molto delicatamente, come se ci fosse la vita stessa, tanto che mai un tale lavoro era stato visto [prima] né dagli antichi né dai moderni, e questo perché il marmo era stato dominato in modo tanto fine e pulito, addirittura meglio che se fosse cera.²⁹

Non mancano riferimenti ai ritratti come quello di *Scipione Borghese*, e quello oggi perduto di *Carlo I*, in relazione al quale Sandrart ricorda anche il dipinto di Anton van Dyck, ancora nel Settecento in casa Bernini e ora nelle collezioni reali inglesi.³⁰ Il busto venne commissionato nella primavera del 1635 e risultava già eseguito un anno più tardi; venne spedito a Londra nel 1637 e Sandrart ebbe cognizione dell'impresa o già negli ultimi mesi del suo soggiorno romano, oppure più probabilmente da qualche corrispondente all'arrivo dell'opera in Inghilterra.³¹

Sandrart afferma inoltre che Bernini avrebbe realizzato un busto di *Vincenzo Giustiniani*; come è noto, nel corso del suo soggiorno romano Sandrart aveva lavorato per il Giustiniani, abitando addirittura nel suo palazzo dal 1632 al 1635.³² Il fatto che questo busto non venga mai citato dalle altre fonti secentesche su Bernini e la circostanza che non sia in alcun modo rintracciabile nei numerosi inventari della collezione Giustiniani potrebbe far pensare ad una svista del nostro autore. Tuttavia, Silvia Danesi Squarzina nel 2003 ha segnalato un documento nel quale si afferma che Bernini avrebbe dovuto eseguire un

busto di Vincenzo in «marmo del pulvaccio».³³ La studiosa ha annunciato uno studio specifico sul tema che non mi sembra sia uscito, e solo dopo la pubblicazione di tale documento sarà possibile fare maggiore luce su questa vicenda. Del resto non meno misteriosa è la notizia relativa a un secondo busto dello stesso Giustiniani, eseguito da Duquesnoy³⁴; anche su quest'ultimo il silenzio delle fonti relative allo scultore e ai Giustiniani è assoluto. D'altra parte la consuetudine di Sandrart con Vincenzo (si pensi al coinvolgimento del pittore tedesco nell'impresa della *Galleria Giustiniana*), suggerisce di lasciare aperta la possibilità che questi busti siano stati realizzati, anche se sarei più incline a pensare che, tanto nel caso di Bernini quanto in quello di Duquesnoy, Sandrart desse per eseguiti due ritratti che forse erano stati soltanto commissionati e poi abbandonati in seguito alla scomparsa del Giustiniani nel 1637 (l'unica effigie scolpita oggi nota di Vincenzo rimane il busto conservato nel palazzo di famiglia a Genova, eseguito nella seconda metà del Seicento da uno scultore locale).³⁵ Il medaglione biografico di Bernini prosegue con la citazione del *Busto di Luigi XIV* e dei disegni per il Louvre, opere che Sandrart non poteva conoscere di prima mano: evidentemente il clamore del soggiorno parigino dell'artista aveva raggiunto anche la Germania.

Nella *Teutsche Academie* si tace invece di quasi tutte le imprese romane dell'artista posteriori al 1635 con due sole eccezioni: la *Fontana dei Quattro Fiumi*, ricordata nella biografia di Pietro da Cortona a proposito delle opere del toscano per i Pamphilj, e il Colonnato di San Pietro, cui si allude nella seconda parte della biografia berniniana, quella consacrata ai lavori per San Pietro. Con l'esclusione del Colonnato, anche questa parte risulta fondata esclusivamente su ricordi diretti dell'autore e non stupisce pertanto che non vi sia citata neppure la *Cattedra*, portata a termine nel 1665. Ed è parimenti significativo che del *Monumento funebre di Urbano VIII*, completato nel 1647, nella *Teutsche Academie* si descriva con precisione soltanto «la sua [di Urbano VIII] figura in abiti pontificali, grande il doppio del vero, che siede su questo [sepolcro] in atto di benedire»,³⁶ collocata in basilica già nel 1631 e quindi senza dubbio nota direttamente al pittore. Sandrart si sofferma poi sul *Baldacchino*, inaugurato nel giugno 1633, descritto puntualmente come:

quattro colonne tortili con archi in cima che si raccordano [...] e sopra *Angeli* molto più grandi del naturale, con ogni tipo di ornamento, [il tutto] fuso in metallo con grandissima magnificenza.³⁷

Non sembra però conoscere altre opere fondamentali degli anni Trenta come il *Monumento alla contessa Matilde*,

collocato del resto in basilica nel 1637, quando il tedesco aveva già lasciato Roma.³⁸

Di contro troviamo ricordate esplicitamente non solo le quattro nicchie progettate da Bernini nei pilastri al di sotto della cupola,³⁹ ma anche le statue che vi erano destinate come il *San Longino*, un marmo a cui lo scultore lavorò a partire dall'estate 1635 e fino al 1638; successivamente quindi alla partenza di Sandrart. Tuttavia questi aveva potuto vedere in basilica il modello in stucco in grandezza naturale, già finito nell'estate del 1631, mentre nel caso del *Monumento alla contessa Matilde* non è invece documentata la realizzazione di un modello in grande posto nella collocazione definitiva dell'opera. Sandrart ebbe cognizione del *San Longino* in concomitanza con la sua progettazione, come conferma l'unico episodio della biografia che attesti di un rapporto diretto fra il tedesco e Bernini, episodio che non compare infatti altrove nelle antiche fonti berniniane. In quello che rimane il passaggio forse più citato dell'intera biografia, egli ricorda come proprio Gian Lorenzo gli avesse mostrato ben ventidue modelli realizzati in vista del *San Longino*;⁴⁰ una circostanza che colpì Sandrart e a cui egli volle dare spazio nella biografia, specificando come di solito gli scultori realizzassero soltanto uno o due bozzetti.⁴¹ La notizia sembra del tutto attendibile e se oggi conosciamo solo due terrecotte autografe collegabili a questa statua (Roma, Museo di Roma; e Cambridge, Fogg Art Museum), non vi è dubbio che lo scultore ne dovette realizzare molte di più⁴²; basterebbe a confermarlo il notevole numero di studi in terracotta tuttora conservati per gli *Angeli* di Ponte Sant'Angelo e per quelli dell'Altare del Sacramento in San Pietro. L'episodio costituisce poi una conferma degli interessi concreti, da artista, propri di Sandrart, interessi che affiorano anche in altri casi, come ad esempio, per rimanere agli scultori suoi contemporanei, quando egli vanta le capacità tecniche di Francesco Fanelli, un fiorentino approdato in Inghilterra alla corte degli Stuart, « mirabile particolarmente nel getto in bronzo delle figure », nel quale riusciva così bene che « non era neppure necessario ritoccare [il bronzo dopo la fusione] con il bulino o con la lima ». ⁴³ Passando alle altre statue destinate alle nicchie poste nei pilastri della cupola, Sandrart afferma che la più antica sarebbe il *Sant'Andrea* di Duquesnoy (come vedremo, tornerà con più precisione sul tema nella biografia di questo scultore, segnalando la priorità del modello), ricorda correttamente la *Veronica* come di Mochi, mentre non sembra conoscere il nome del carrarese Andrea Bolgi, la cui *Sant'Elena* viene semplicemente (e anche erroneamente) indicata come opera di uno scultore romano.⁴⁴ In coda alla biografia egli fornisce infine alcune notizie relative al fratello dell'artista, Luigi Bernini (1612-1681), coinvolto nelle attività

di Gian Lorenzo e nella sua « accademia » attiva, secondo quanto riportato da Sandrart, per almeno trent'anni.⁴⁵

Pochi anni più tardi, nel 1681, Pierre Cureau de la Chambre, nell'*Eloge de M. le cavalier Bernin*, avrebbe presentato un canone assai diverso del catalogo berniniano, ricordando meticolosamente ben quindici opere dello scultore « de sa main ou de son invention » in San Pietro, cui si aggiungono la *Fontana dei Quattro Fiumi*, la *Santa Teresa*, la *Santa Bibiana*, l'*Apollo e Dafne*, il *Busto di Luigi XIV*, il *Monumento equestre di Luigi XIV* e il *Busto di Cristo*, ovvero un gruppo di opere che si scalano lungo tutto l'arco dell'attività di Gian Lorenzo, laddove Sandrart insiste sulle opere giovanili (il *David*, appunto, l'*Apollo e Dafne*, il *Baldacchino*, il *San Longino*, il *Busto di Scipione Borghese* e quello di *Carlo I*).⁴⁶

La più antica storiografia berniniana sembra avere ignorato la biografia di Sandrart, i cui aspetti originali, quali l'attribuzione della *Capra Amaltea*, la vicenda relativa ai ventidue bozzetti per il *San Longino* e il busto di Vincenzo Giustiniani, non sono in alcun modo presi in considerazione da Filippo Baldinucci. Questi, d'altra parte, pubblicò la sua *Vita di Gian Lorenzo Bernini* nel 1682, quando ancora non era uscita l'edizione latina della *Teutsche Academie*, assai più frequentata nel mondo italiano; non troviamo però traccia di una possibile lettura del testo sandrartiano neppure nella biografia di Gian Lorenzo scritta da Domenico Bernini e data alle stampe nel 1713, e solo nel 1926 grazie a Roberto Longhi questa biografia verrà recuperata agli studi berniniani.⁴⁷

Per meglio comprendere le strategie operative di Sandrart e come l'esperienza diretta si riversasse nel suo testo può essere utile mettere a confronto le biografie di Alessandro Algardi (1595-1654) e François Dieussart (ca 1600-1661), poste una di seguito all'altra nella parte del volume dedicato agli artisti tedeschi e olandesi. Entrambi gli scultori erano già stati inclusi nel già citato *Gulden Cabinet* di De Bie del 1661, ma mentre la biografia del bolognese è estremamente scarna, quella del fiammingo è assai più dettagliata, in quanto Sandrart aveva su di lui notizie di prima mano.⁴⁸ Nel caso di Algardi, anzi, ci si chiede quale sia stato il ruolo del De Bie nel determinarne l'inclusione nel testo sandrartiano, considerando che il tedesco non sembrerebbe aver tenuto conto della biografia algardiana pubblicata da Bellori nel 1672.⁴⁹ Nella *Teutsche Academie*, come si è detto, il breve medaglione biografico algardiano compare nella sezione dedicata agli artisti tedeschi e olandesi, nonostante si segnali l'origine bolognese dello scultore, già menzionato peraltro nel primo tomo, all'interno del ristretto canone dei maggiori artisti italiani di ogni epoca stilato da Sandrart, dove gli unici scultori sono Michelangelo, Bernini, Duquesnoy e Algardi.⁵⁰ La collocazione della biografia è dunque

probabilmente suggerita dal fatto che il bolognese viene considerato da Sandrart un seguace di Duquesnoy, di cui avrebbe seguito lo stile nella raffigurazione dei putti: è possibile, quindi, che il tedesco conoscesse opere giovanili di Algardi come il *Sonno Borghese* (1635). A parte questa considerazione, Sandrart aggiunge ben poco a quanto scritto nello stringato profilo del De Bie e non cita nessuna opera dello scultore. A giustificare l'esiguità di questa biografia si dovrà tenere presente ancora una volta come per Sandrart, il contesto romano sia quello da lui conosciuto direttamente intorno al 1630/35, anni in cui Algardi era ancora un personaggio di seconda fila, di cui non esistevano opere importanti nelle chiese di Roma (il contratto per la sua prima grande opera pubblica, il *Monumento di Leone XI*, risale infatti al 1634).

Di contro, nel caso del fiammingo François Dieussart, Sandrart va ben aldilà delle scarse notizie fornite da De Bie ed è in grado di presentare informazioni precise e di prima mano. Lo scultore infatti, giunto a Roma nel 1618, vi era rimasto fino al 1634 circa (è solo nel 1635 che lo troviamo in Inghilterra al servizio della regina Enrichetta Maria),⁵¹ ed è dunque verosimile che abbia conosciuto il pittore tedesco. Questi ricorda, fra le opere eseguite dallo scultore a Roma, un gruppo in marmo raffigurante « come san Giovanni Battista fanciullo, in ginocchio dinanzi a Cristo, riceve la croce ».⁵² Una scultura di questo soggetto, attribuita però ad Algardi, risulta attestata a Versailles alla fine del Seicento e qui venne copiata da Massimiliano Soldani in un bronzo che si trova a Palazzo Pitti. Proprio a partire dalla lettura del testo sandrartiano Jennifer Montagu ha quindi ipotizzato che il perduto marmo di Versailles, la cui composizione è oggi nota attraverso la copia di Soldani, potesse essere proprio quello di Dieussart.⁵³ In questo caso inoltre è chiaro come Sandrart avesse continuato ad aggiornarsi sull'attività dello scultore che del resto era giunto a lavorare all'Aia, in Olanda, grazie ad una lettera di raccomandazione del vecchio maestro del tedesco, Gerrit van Hontorst, il quale nel luglio 1641 scriveva al segretario di Federico Enrico di Orange, chiedendo che il principe posasse almeno mezz'ora per lo scultore. Il busto realizzato da Dieussart, conservato nella Gotisches Haus di Wörlitz, non viene citato da Sandrart, che ricorda invece come lo scultore avesse scolpito delle statue per il giardino della residenza del principe⁵⁴ e chiude il suo profilo con i due busti di *Pieter e Johanna Spiering*, che, proprio grazie alla testimonianza sandrartiana, sono stati identificati da Charles Avery con due busti anonimi acquistati nel 1971 dal Rijksmuseum di Amsterdam.⁵⁵

Rimane da considerare la biografia di François Duquesnoy (1597–1643), la più ricca fra quelle dedicate nella *Teutsche Academie* agli scultori contemporanei,⁵⁶ un testo che va esaminato in relazione alle altre due biografie

antiche dello scultore: quella del De Bie e quella di Bellori, pubblicata nel 1672.⁵⁷ La più antica, quella del fiammingo, pur frutto di ricerche compiute in patria, non sembra particolarmente informata sull'attività giovanile dello scultore, di cui ricorda solo le figure di putti per la facciata della chiesa dei Gesuiti a Bruxelles e un *San Sebastiano* in avorio per l'arciduca Alberto, taciuto dalle altre fonti. Elenca quindi le principali opere romane dell'artista,⁵⁸ la cui maniera viene dichiarata perfetta e in grado di competere sia con quella degli antichi sia con quella dei migliori scultori italiani. La biografia scritta da Bellori, incomparabilmente più ricca e criticamente complessa, appare dettagliatissima nel catalogo delle opere e nell'indicazione dei committenti. Sandrart non dovette tenere conto del testo belloriano e, pur conoscendo quello di De Bie, mette a punto un profilo in larga misura originale. Anche in questo caso infatti la biografia appare soprattutto il frutto dell'esperienza diretta di Sandrart e può valere la pena segnalare i più importanti aspetti originali sia rispetto a De Bie, sia rispetto a Bellori.⁵⁹

Un lungo passaggio è riservato alla vicenda del *Cupido che intaglia un arco* (Berlino, Bode Museum), una scultura ricordata da Bellori,⁶⁰ ma che acquista particolare rilievo nella narrazione sandrartiana. Il tedesco infatti pone l'accento sull'ostilità dei colleghi italiani nei confronti di Duquesnoy:

dal momento che questo valido artista voleva rendersi celebre anche come scultore in marmo, perché gli italiani in particolare dicevano di lui che non sapeva maneggiarlo, ma era abile solo nella creta, nella cera e nell'avorio, da un bel blocco di marmo bianco formò un *Cupido* in piedi che intaglia un arco, di grandezza naturale, del quale si fece un gran parlare [a Roma], ma che gli scultori italiani non vollero lodare, anzi per alcuni anni continuarono a disprezzarlo e affossarlo [nei giudizi], tanto che nessuno lo volle comprare.⁶¹

Fu lo stesso Duquesnoy a raccontare la vicenda a Sandrart, il quale segnalò la scultura al grande collezionista Lucas van Uffel. Questi ordinò a Sandrart di acquistarla e solo successivamente, dopo la scomparsa di Van Uffel nel 1637, il *Cupido* entrò nella collezione della principessa d'Orange, dove lo ricorda Bellori.⁶²

Anche più importante è il resoconto delle tormentate vicende legate alla progettazione e all'esecuzione del *Sant'Andrea* per San Pietro. Solo Sandrart riferisce come Duquesnoy sia stato il primo dei quattro scultori impegnati nelle statue per i nicchioni a scolpire il modello in grande dentro la basilica, circostanza confermata dai documenti, che dicono come il *Sant'Andrea* in stucco fosse

già in opera entro la fine del 1629, mentre quelli di Bernini, Mochi e Bolgi vennero realizzati nel 1631.⁶³

Appena [il modello di Duquesnoy] fu visto dal papa, venne subito lodato molto e fu impartito l'ordine, che l'opera definitiva dovesse essere eseguita senza indugio nello [stesso] modo, ordine che anche il nostro Duquesnoy aveva ben gradito, anzi non chiedeva altro che realizzare l'opera uguale al suo primo [modello], [e] di certo non avrebbe fallito, se non fosse stato palesemente contrastato da una certa persona (di cui, per motivi d'onore, taccio il nome), che sia fece trattenere il marmo [destinato a Duquesnoy], sia lo adoperò per altre opere; infine, addirittura una notte il [suo] modello venne quasi completamente guastato, [e] oltre a [tutte queste] difficoltà, gli fu d'ostacolo anche l'essere defraudato del denaro pattuito, cosa che lo mandò su tutte le furie e lo lasciò disperato, dal momento che per cinque anni aveva lavorato ad una tale statua con l'aiuto di altri [scultori], che avevano sbozzato [il marmo], e per questo aveva avuto bisogno di molto denaro contante. E sebbene il papa avesse più volte con vigore raccomandato di corrispondere puntualmente a Duquesnoy il compenso mensile, i segreti intrighi sotterranei dell'altro furono così energici, che Duquesnoy per un anno intero non ricevette alcun pagamento, per cui il nostro grande artista fu notevolmente ostacolato, finché il principe Vincenzo Giustiniani, nostro grande mecenate, dopo che io riuscii a convincerlo di vedere quest'opera già iniziata, tanto ne apprezzò l'eccellenza, che gli commissionò una statua a grandezza naturale, ovvero una *Regina Coeli*, di marmo bianco e nel frattempo gli anticipò il denaro per portare a termine il suo *Andrea*.⁶⁴

Sandrart conclude affermando che «quest'opera è stata esaltata e apprezzata più di tutte le altre statue sia moderne, sia antiche». ⁶⁵ Già Bellori aveva segnalato le difficoltà anche economiche incontrate da Duquesnoy nella realizzazione della statua, aveva alluso al possibile ruolo di Bernini nell'ostacolare il fiammingo, ma aveva altresì segnalato il cambiamento di nicchia per la statua, deciso dalla Congregazione di San Pietro nel 1638, un avvenimento successivo alla partenza di Sandrart da Roma e che significativamente non compare nella *Teutsche Academie*.⁶⁶ Tuttavia, diversamente da quanto accaduto per Bernini, nel caso di Duquesnoy il pittore cercò di raccogliere informazioni anche sugli ultimi anni di attività dell'artista: ricorda così la messa in opera del *Sant'Andrea* (1640) e il plauso riservato alla scultura da Urbano VIII.⁶⁷

Come naturale, Sandrart appare più informato sulle prime fasi della vicenda. Infatti è grazie al suo resoconto che sappiamo non solo della priorità del modello di Duquesnoy, ma anche come questi fosse poi costretto ad aspettare tre anni prima di ottenere il marmo per la statua e come, proprio grazie al pittore tedesco, avesse potuto contare sull'aiuto economico del marchese Giustiniani, che gli commissionò proprio in quel momento una statua in marmo raffigurante la *Vergine con il Bambino*. Una notizia, questa, confermata dai ritrovamenti documentari, che attestano come lo scultore nel 1633 ricevesse 300 scudi dai Giustiniani.⁶⁸ Solo nella *Teutsche Academie* infine, troviamo riferimento a due opere che Duquesnoy avrebbe realizzato per questo committente: la statua della *Vergine* appena citata, e il *Busto di Vincenzo Giustiniani* non altrimenti attestato, già qui ricordato a proposito di quello che Giustiniani avrebbe ordinato a Bernini.

Sentimenti amicali e orgoglio nazionalistico hanno senza dubbio pesato nell'elaborazione di questa biografia, molto più estesa di quella berniniana e nondimeno le predilezioni personali non sembrano far velo alla lucidità critica. Anche nei riguardi di Bernini infatti il giudizio appare sempre centrato, ma non scontato: e così accanto alla lettura entusiastica dell'*Apollo e Dafne* («tanto che mai un tale lavoro era stato visto [prima] né dagli antichi né dai moderni»), trova posto lo scarso apprezzamento per l'attività pittorica di Gian Lorenzo. Più in generale Sandrart riesce a fornire un panorama dell'arte romana intorno al 1630 molto distante da quello che possiamo ricavare dalle pagine delle *Vite* belloriane, pubblicate negli stessi anni. Per fare un solo caso, basti pensare ad esempio come sia proprio il tedesco a fare anche il nome di Pietro da Cortona fra coloro che, insieme a lui, Poussin, Duquesnoy e Lorrain, si recavano a studiare i *Baccanali* di Tiziano. Più in generale, nel suo resoconto della Roma barberiniana, Sandrart, grazie anche alla centralità conferita a Bernini e a Pietro da Cortona, mette a punto un panorama delle presenze artistiche più variegato e ampio di quello fornito da qualsiasi altra fonte contemporanea della letteratura artistica italiana.

- ¹ Per avere discusso con me molti dei temi di questo contributo desidero ringraziare Lucia Simonato. Sono altresì molto grato a Giacomo Tasca per l'aiuto sostanziale nella traduzione del testo tedesco di Sandrart. Cfr. J. VON SANDRART, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg, 1675 (d'ora in avanti TA 1675, seguito dal rimando all'edizione critica online <http://ta.sandrart.net/>), II, pp. 347-348 (da <http://ta.sandrart.net/575> a <http://ta.sandrart.net/576>, 18.08.2012); G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, 1642, pp. 100-101; e Joachim von Sandrarts *Academie der Bau-, Bild- und Mahlereykünste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*, a cura di A.R. Peltzer, München, 1925, p. 408, nota 1014.
- ² TA 1675, II, pp. 200 (<http://ta.sandrart.net/414>, 18.08.2012) e 349 (<http://ta.sandrart.net/577>, 18.08.2012).
- ³ L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Perugia, 1992, pp. 849-862.
- ⁴ BAGLIONE, *op. cit.* (nota 1), pp. 304-306.
- ⁵ Sulla cronologia del soggiorno romano di Sandrart, conclusosi prima della Pasqua del 1635, si rimanda a CH. KLEMM, *Joachim von Sandrart. Kunstwerke und Lebenslauf*, Berlin, 1986, pp. 337-338.
- ⁶ TA 1675, II, p. 199 (<http://ta.sandrart.net/413>, 18.08.2012): « als zu welchem fast ganz Rom in die Schul gangen ».
- ⁷ *Ibid.*: « sonderlich darinnen wahrzunehmen, wie Aeneas seinen Vatter Anchisen aus dem Brand trägt mit Cassandro, von einem Stuck Marmor sehr vernünftig vorgestellt ».
- ⁸ I. FALDI, *Galleria Borghese. Le sculture dal secolo XVI al XIX*, Roma, 1954, p. 28.
- ⁹ F. BALDINUCCI, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino scultore, architetto e pittore*, a cura di F. Samek Ludovici, Milano, 1948, p. 78.
- ¹⁰ S. PIERGUIDI, « Il nome del grandissimo figlio aveva evidentemente assorbito il nome del grande padre », *Bollettino d'Arte*, s. VI, 93, 2008, n. 145, pp. 103-114, spec. p. 110.
- ¹¹ C. D'ONOFRIO, *Roma vista da Roma*, Roma, 1967; F. ZERI, « Bernini contro Bernini » (1980), ried. in *Mai di traverso*, Milano, 1982, pp. 94-97.
- ¹² TA 1675, II, pp. 199-200 (da <http://ta.sandrart.net/413> a <http://ta.sandrart.net/414>, 18.08.2012); e J. von Sandrart, *Academia nobilissimae artis pictoriae, Norimbergae, 1683* (d'ora in avanti *Academia* 1683), pp. 187-188. Quanto al ritratto dello scultore, questo è derivato dall'incisione di Ottavio Leoni (cfr. L. SIMONATO, « Dalle Vite di Vasari all'Academie di Sandrart: fonti e modelli per i ritratti della Teutsche Academie », in K. BURZER, CH. DAVIS, S. FESER, A. NOVA [a cura di], *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione* [atti convegno Firenze, 2008], Venezia, 2010, pp. 271-292, spec. p. 277).
- ¹³ Cfr. T. MONTANARI, « Prolegomeni a un corpus berniniano. Appunti sulla fortuna critica contemporanea di Gian Lorenzo Bernini », in M.G. BERNARDINI & M. FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini regista del barocco* (cat. mostra Roma), Milano, 1999, pp. 455-461.
- ¹⁴ C. DE BIE, *Het Gulden Cabinet van de edel vry Schilderconst*, Anvers, 1661 (ed. anastatica Soest, 1971), p. 445. Il *Cabinet* è articolato in tre parti: la prima dedicata ai pittori del passato, la seconda a quelli viventi (con un interesse particolare per paesaggio, nature morte, ritratti, bambocciate) e una terza a incisori, scultori e architetti del Seicento. Per quanto riguarda gli scultori contemporanei è da osservare che la maggior parte di quelli cui Sandrart dedica una biografia compagno già nel volume di De Bie (Bernini, Algardi, Fanelli, Duquesnoy, Dieussart, Artus Quellinus, Lucas Faydherbe).
- ¹⁵ L. LEPOREO, *Villa Borghese*, Roma, 1628, s.p.
- ¹⁶ TA 1675, I, p. 5 (<http://ta.sandrart.net/16>, 18.08.2012): « So ist auch der nochlebende Cavallier, Lorenzo Bernin, zugleich ein trefflicher Bildhauer, Architetto und Mahler »; *Academia* 1683, s.p.: « Praeterea, quid adhuc inter vivos est nobilissimus ille Laurentius Bernini, eques; praestantissimus simul est statuarius, architectusque et pictor ».
- ¹⁷ TA 1675, I, p. 5 (<http://ta.sandrart.net/16>, 18.08.2012): « Jedoch, wiewol er in den beyden ersten den höchsten Grad erreicht, so hat sein schöner Geist ihm die Qualität des letzten versaget, daß er nichts sonders fürtreffliches darinn ausrichten können »; *Academia* 1683, s.p.: « Quamvis cum in prioribus duabus artibus summum omnino assecutus sit gradum, occupatus alibi vivacissimi ingenii eius valor in ultima dictarum artium negligentior extiterit, ita ut hac in arte vix aliquid effecerit, quod ordinarias vias transcendat ».
- ¹⁸ TA 1675, II, p. 199 (<http://ta.sandrart.net/413>, 18.08.2012): « ein Grupo von weissem Marmor, da zwey bacchantische Kindlein von einer nidergesessenen Geiß die Milch geniessen ». La descrizione latina è anche più ricca (*Academia* 1683, p. 188): « operum eius celeberrimum primum erat figura quaedam e marmore albo nodoso, qua duo pueri bacchantes e capra decumbente lac sugunt » (cfr. L. SIMONATO, « L'Academia nobilissimae artis pictoriae [1683] di Joachim von Sandrart: genesi e fortuna in Italia », *Studi secenteschi*, 45, 2004, pp. 139-173, p. 143). Va inoltre ricordato come Sandrart rimanesse colpito da questa scultura cui sembra ispirato il gruppo centrale di un suo dipinto raffigurante *Die Erziehung Jupiters*, attestato nel 1679 nella sua collezione (TA 1679, II, p. 87; <http://ta.sandrart.net/979>, 27.08.2012) e oggi al Germanisches Nationalmuseum di Norimberga (cfr. KLEMM, *op. cit.* [nota 5], pp. 292-294).
- ¹⁹ Cfr. il saggio longhiano del 1926 « Precisioni nelle Gallerie italiane. La Galleria Borghese. I due Bernini », riedito in R. LONGHI, *Saggi e ricerche. 1925-1928*, Firenze, 1968, pp. 267-271; D'ONOFRIO, *op. cit.* (nota 11), pp. 221-224 (con un'ipotesi in favore di una collaborazione di Pietro e Gian Lorenzo); R. WITTKOWER, *Bernini. Lo scultore del Barocco romano*, Milano, 1990 (ed. orig. Oxford, 1981), p. 231. Le considerazioni qui espresse sulla *Capra Amaltea* sono state anticipate in A. BACCHI, « Bernini contro Bernini », in A. OTTANI CAVINA (a cura di), *Federico Zeri, dietro l'immagine. Opere d'arte e fotografia* (cat. mostra Bologna), Torino, 2009, pp. 96-105.
- ²⁰ I. FALDI, « Note sulle sculture borghesiane del Bernini », *Bollettino d'Arte*, s. IV, 38, 1953, pp. 140-146, spec. p. 146; M. MINOZZI, « Appendice documentaria: le opere di Bernini nella collezione di Scipione Borghese », in A. COLIVA & S. SCHÜTZE (a cura di), *Bernini scultore. La nascita del barocco in casa Borghese* (cat. mostra Roma), Roma, 1998, p. 429.

- ²¹ J. MANILI, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Roma, 1650, p. 91.
- ²² Sul silenzio di Filippo Baldinucci e Domenico Bernini sulla *Capra* e per una diversa ipotesi su questo problema si veda ora S. PIERGUIDI, « Bellori i putti nella scultura del Seicento. Bernini Duquesnoy, Algardi », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 39, 2012, pp. 155–180, spec. 159–163. Per l'attribuzione a Michelangelo dell'*Arrotino* si veda F. HASKELL & N. PENNY, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica. 1500–1900*, Torino, 1984, pp. 204–205. Per la mostra di Santa Maria di Costantinopoli si veda J. COSTELLO, « The twelve pictures "ordered by Velazquez" and the trial of Valguarnera », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 1950, nn. 3–4, pp. 237–284; O. BONFAIT (a cura di), *Roma 1630. Il trionfo del pennello* (cat. mostra Roma), Milano, 1994; S. PIERGUIDI, *Il capolavoro e il suo doppio: il Ratto di Elena di Guido Reni e la sua replica tra Madrid, Roma e Parigi*, Roma 2012, pp. 83–87.
- ²³ Per queste opere eseguite dai due Bernini nel secondo decennio del Seicento si veda A. BACCHI, « Del conciliare l'inconciliabile. Da Pietro a Gian Lorenzo Bernini: commissioni, maturazioni stilistiche e pratiche di bottega », in BERNARDINI & FAGIOLO, *op. cit.* (nota 13), pp. 65–90; U. KESSLER, *Pietro Bernini (1562–1629)*, München, 2005, pp. 340–344 (*Putto Getty*), 356–360 (*Satiro molestato dai putti*), 361–363 (*Erme Borghese*).
- ²⁴ LONGHI, *op. cit.* (nota 19), p. 268.
- ²⁵ BAGLIONE, *op. cit.* (nota 1), pp. 303–304; S. ZANUSO in A. BACCHI & S. ZANUSO (a cura di), *Scultura del Seicento a Roma*, Milano, 1996, p. 812, s.v. « Paolo Guidotti »; O. MELASECCHI in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXV, 2004, s.v. « Guidotti, Paolo, detto il cavalier Borghese ».
- ²⁶ S. PRESSOUYRE, *Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, Roma, 1984, pp. 379–380.
- ²⁷ *Ibid.*, pp. 80–82, 377–378.
- ²⁸ TA 1675, II, p. 199 (<http://ta.sandrart.net/413>, 18.08.2012): « aufs allerzierlichst, edelst und schönste ausgebild, wormit er dann sich sehr berühmt gemacht ».
- ²⁹ *Ibid.*, « deren ausgebreitete Händ und Finger zu schwachen Aesten werden und mit Mänge Lorbeer-Blätter so alles von dünnen Marmelstein, sehr zart, wie es das Leben selbsten gibe, ausgearbeitet sind, daß niemaal einige solche Arbeit weder von denen Antichen noch modernen gesehen worden, sintemalen der Marmelstein so zart und sauber ja besser als das Wachs gemeistert worden ».
- ³⁰ Cfr. J. SEYDL, « Anthony van Dyck, *Portrait of King Charles I in Three Positions* », in A. BACCHI, C. HESS, J. MONTAGU (a cura di), *Bernini and the Birth of Baroque Portrait Sculpture* (cat. mostra Los Angeles / Ottawa), Los Angeles, 2008, p. 245.
- ³¹ Per il perduto *Busto di Carlo I* cfr. A. BACCHI & A. DESMAS, « Checklist of Bernini's Portrait Busts », in BACCHI, HESS, MONTAGU, *op. cit.* (nota 30), p. 296.
- ³² Per Sandrart e Vincenzo Giustiniani si veda S. EBERT-SCHIFFERER, « Naturalizza e "maniera antica" Joachim von Sandrart disegnatore dall'Antico », in S. DANESI SQUARZINA (a cura di), *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento* (cat. mostra Roma), Milano, 2001, pp. 57–64.
- ³³ S. DANESI SQUARZINA, *Le collezioni Giustiniani, Inventari*, I, Torino, 2003, pp. LXXVII e CXXIII.
- ³⁴ TA 1675, II, p. 349 (<http://ta.sandrart.net/577>, 18.08.2012).
- ³⁵ Per il *Busto di Vincenzo Giustiniani* oggi a Genova in Palazzo Giustiniani si veda S. DANESI SQUARZINA, « La collezione Giustiniani. Benedetto, Vincenzo, Andrea nostri contemporanei », in EAD., *op. cit.* (nota 32), pp. 17–45, spec. pp. 42–43. Il *Ritratto di Vincenzo Giustiniani* è collocato nell'atrio del palazzo genovese insieme a quelli del cardinale Vincenzo, di Giuseppe e del cardinale Benedetto. I caratteri stilistici dei quattro busti, fra loro omogenei, suggeriscono una loro collocazione cronologica più avanzata rispetto a quella indicata dalla Danesi Squarzina che li pone nella prima metà del XVII secolo.
- ³⁶ TA 1675, II, p. 199 (<http://ta.sandrart.net/413>, 18.08.2012): « worauf seine Bildnus im Pontifical zweymal in Lebens-Grösse in Action der Benediction sitzt ».
- ³⁷ *Ibid.*, p. 200 (<http://ta.sandrart.net/414>, 18.08.2012): « den hohen Altar auf vier gewundenen Säulen durchsichtig mit oben zusammengezogenen Bögen gemacht und darauf viel mehr als Lebensgrosse *Engel* mit allerley Zierathen von Metall auf das allerkostbarste gegossen ».
- ³⁸ Per il *Monumento alla contessa Matilde* cfr. WITTKOWER, *op. cit.* (nota 19), pp. 254–256.
- ³⁹ TA 1675, II, p. 200 (<http://ta.sandrart.net/414>, 18.08.2012): « verfärtigte er auch unter die verwunderlich-grosse und hohe Capula von S. Peter vier Nicchien zu denen grossen Statuen und machte aus Marmorstein einen *Longino* mehr dann von zweymaliger Lebens-Grösse ».
- ⁴⁰ *Ibid.*: « weil dieser erfahrene Künstler (da andere nur ein oder zwey Modellen gemacht) biß in 22. alle 3. Spannen hoch von Wachs mir gezeigt ». Sandrart parla di cere, ma è probabile che si trattasse di terrecotte.
- ⁴¹ *Ibid.*
- ⁴² Sulla genesi del *San Longino* si veda ora C. D. DICKERSON, A. SIGEL, I. WARDROPPER (a cura di), *Bernini Sculpting in Clay* (cat. mostra New York / Fort Worth), New Haven / London, 2012, pp. 122–131.
- ⁴³ TA 1675, II, p. 350 (<http://ta.sandrart.net/578>, 18.08.2012): « besonders ist er in metallenen Bildern zu gießen verwunderlich gewesen und konte alles dermaßen sauber heraus bringen, wie das Modell in sich selbst es erfordert, so daß nicht vonnöthen gewesen mit Schneiden oder Feilen weiters demselben zu helfen, welche Wissenschaft dann er überaus perfect gehabt ». Anche in questo caso l'artista era stato citato da DE BIE, *op. cit.* (nota 14), p. 549, fonte dalla quale Sandrart attinge l'attacco del profilo biografico, come già rilevato da PELTZER, *op. cit.* (nota 1), p. 409, nota 1026.
- ⁴⁴ TA 1675, II, p. 200 (<http://ta.sandrart.net/414>, 18.08.2012): « die erste und den Anfang Francesco du Quency gemacht, sonst Il Fiamengo genannt, in *Bildung Des heiligen Andrea*, das andere als *Die heilige Veronica* der Mochi ein Bologneser, das letzte aber so *Die heilige Helena* ware durch einen Romaner gefärtiget worden ». Come vedremo più avanti, per quanto riguarda il *Sant'Andrea*, Sandrart tornerà più estesamente sul tema nella biografia di Duquesnoy, specificando correttamente che la priorità dello scultore fiammingo si riferiva non all'esecuzione del marmo, ma a quella del modello in grande, già realizzato nel 1629.
- ⁴⁵ *Ibid.*: « sein Bruder war gleichfalls ein guter Bildhauer gewesen und viel unter gemeldten Cavaliers Protection gebraucht, weil er grosse Beyhulf und Unterweisung bey gehaltner Academie von ihm erlangt und die meines Wissens in die 30. Jahr continuirt hat, dardurch er dann einen schönen Profect gethan,

- davon ich aber nicht allerdings mehr informet worden». Lo scarno catalogo di Luigi Bernini può contare solamente su pochissime opere, tutte eseguite all'interno di cantieri diretti dal fratello: uno dei putti nel *Monumento alla contessa Matilde*, l'*Angelo* che porta la croce nelle balconate della crociera (terminato da Nicola Sale); due figure allegoriche con le armi di Innocenzo X sul terzo arco della navata di San Pietro del 1649–1650; sullo scultore si veda S. ZANUSO, «Luigi Bernini», in BACCHI & ZANUSO, *op. cit.* (nota 25), p. 784. Il riferimento all'Accademia berniniana (mantenuto nell'edizione latina; cfr. *Accademia* 1683, p. 188: «Frater eius statuaria etiam excellens, sub protectione atque informatione Equitis nostri ad varia adhibitus fuerat, accedente inprimis Academiae illius usu, quae, quantum mihi quidem innotuit, ultra triginta annos continuata fuit») è anche più esplicito nella biografia del pittore «Trufemondi», identificabile con il francese Trophime Bigot; cfr. TA 1675, II, p. 369 (<http://ta.sandart.net/599>, 18.08.2012): «also auch viel andere Lehrlinge dieser Kunst, die sich in des Cavalier Bernini Accademia auch sonsten fleisslig eingefunden». La testimonianza sandrartiana costituisce dunque una conferma importante alle notizie finora note circa un'Accademia di pittura diretta da Bernini negli anni Trenta del Seicento; cfr. T. MONTANARI, *Bernini pittore* (cat. mostra Roma), Cinisello Balsamo, 2007, pp. 36–51.
- ⁴⁶ T. MONTANARI, «Pierre Cureau de la Chambre e la prima biografia di Gian Lorenzo Bernini», *Paragone. Arte*, s. III, 50, 1999, nn. 24–25, pp. 103–132, spec. pp. 122–125.
- ⁴⁷ In realtà la biografia pubblicata da Domenico nel 1713 è il frutto di materiali raccolti in casa Bernini in larga parte all'epoca di Gian Lorenzo; cfr. T. MONTANARI, «At the Margins of the Historiography of Art: The *Vite* of Bernini Between Autobiography and Apologia», in M. DELBECKE, E. LEVY, S. OSTROW (a cura di), *Bernini's Biographies. Critical Essays*, University Park, 2006, pp. 73–109. LONGHI, *op. cit.* (nota 19), pp. 267–271.
- ⁴⁸ DE BIE, *op. cit.* (nota 14), pp. 503 (Algardì) e 556 (Dieussart); TA 1675, II, p. 350 (<http://ta.sandart.net/578>, 18.08.2012; per Algardi e Dieussart).
- ⁴⁹ Ad esempio Francesco Mochi non compare nel volume di De Bie e non ottiene una biografia da parte di Sandrart: circostanza quest'ultima forse più sorprendente poiché, negli anni intorno al 1630, la fama del toscano, pur ormai oscurata da quelli di Bernini, era però forse maggiore di quella di Algardi.
- ⁵⁰ TA 1675, I, p. 57 (<http://ta.sandart.net/144>, 18.08.2012).
- ⁵¹ C. AVERY, «François Dieussart (c.1600–61), Portrait sculptor to the Courts of Northern Europe», *Victoria and Albert Museum Yearbook*, 4, 1974, pp. 63–99; M. BOUDON-MACHUEL, «François Dieussart à Rome: deux oeuvres identifiées», *Burlington Magazine*, 100, 2003, n. 1209, pp. 833–840.
- ⁵² TA 1675, II, p. 350 (<http://ta.sandart.net/578>, 18.08.2012): «Neben viel andern Statuen von weißen Marmelstein machte er, wie das Kind S. Johannes vor Christo kniend das Creutz empfänget».
- ⁵³ J. MONTAGU, *Alessandro Algardi*, New Haven, 1985, pp. 467–468.
- ⁵⁴ TA 1675, II, p. 350 (<http://ta.sandart.net/578>, 18.08.2012): «wegen eingefallener Unruh aber hat er sich ins Gravenhaag begeben müssen und dem Prinzen von Oranien zur Zier viel Bilder in Garten verfärtiget».
- ⁵⁵ C. AVERY, *op. cit.* (nota 51), pp. 63–99.
- ⁵⁶ TA 1675, II, pp. 348–350 (da <http://ta.sandart.net/576> a <http://ta.sandart.net/578>, 18.08.2012).
- ⁵⁷ DE BIE, *op. cit.* (nota 14), pp. 442–444; G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino, 1976, pp. 287–302; M. BOUDON-MACHUEL, *Francois Duquesnoy*, Paris, 2005.
- ⁵⁸ De Bie cita infatti le copie dall'antico, il *Crocifisso* in avorio, le figure di fanciulli in marmo e in altri materiali, il *Busto di Maurizio di Savoia*, i due monumenti funebri di Santa Maria dell'Anima, quello della chiesa del Camposanto, il *Sant'Andrea*, la *Santa Susanna* e una *Santa martire* per Luigi XIII.
- ⁵⁹ Si potrà inoltre ricordare come, fra le opere realizzate in patria, Sandrart menzioni un avorio con una «Passione» per l'arciduca Alberto (per lo stesso committente De Bie aveva parlato di un *San Sebastiano* e Bellori di un *San Giovanni*). Quanto alle prime prove romane, De Bie aveva genericamente fatto riferimento a copie dalle più belle sculture antiche, Bellori ricordava fra questi «modelli piccioli» un *Laocoonte* e un *Torso del Belvedere*, mentre, oltre a questi due, Sandrart segnalava altresì un *Antinoo* e un *Nilo*.
- ⁶⁰ BELLORI, *op. cit.* (nota 57), p. 289: «Scolpi nel marmo un *Amoretto* inclinato a pulir l'arco, grande al naturale, mandato all'Aga in Olanda al principe d'Orange».
- ⁶¹ TA 1675, II, p. 348 (<http://ta.sandart.net/576>, 18.08.2012): «Damit nun dieser gute Künstler sich auch in Marmorstein zu arbeiten berühmt machen möchte, weil die Italiäner sonderlich von ihm ausgaben, daß er damit nicht umzugehen wuste und nur in Erden, Wachs und Bein gut wäre, bildete er aus einem schönen weißen Marmorstein einen stehenden *Cupido*, der einen Bogen schneidet in Lebens-Größe, worvon es allda viel Redens gegeben, welchen aber doch die Italiänische Bildhauer nicht loben wollten, sondern etliche Jahr lang verachtet und unterdrückt hielten, daß niemand diesen zukauffen begehrte».
- ⁶² *Ibid.* e BOUDON-MACHUEL, *op. cit.* (nota 57), pp. 273–274.
- ⁶³ *Ibid.*, pp. 230–231.
- ⁶⁴ TA 1675, II, p. 349 (<http://ta.sandart.net/577>, 18.08.2012): «welches, als es von dem Papst besichtiget, auch alsobald sehr gelobet worden mit ertheiltem Befehl, daß das rechte Werk auf diese Weiß solle unverzüglich verfärtiget werden, worzu auch unser Quesnoy ganz willfährig gewesen und nichts mehr verlangt, als daßelbe mit erstem an das Tages-Liecht zu bringen, würde es auch ohne Zweifel nicht unterlassen haben, wofern er nicht von einer gewissen Person (dern Namen ich, Ehren halber, verschweige) daran merklich wäre verhindert worden, indem dieselbe ihme bald den Marmorstein verhalten, bald denselben zu andern Sachen gebraucht, ja auch endlich das Modell bey Nacht fast gar verderbet, auch darneben Hindernußen in Weg geworfen, daß ihm das deputat-Geld vorenthalten worden, welches ihne dann, weil er 5. Jahr lang an solcher Figur mit Beyhülfe anderer, die das gröbste ausgehauen, umgangen und darzu große Baarschaft vonnöthen gehabt, sehr unwillig und desperat gemacht. Und obwoln der Papst öfter das Monat-Deputat ihme

du Quesnoy ohne Verzug zu erlegen ernstlich anbefohlen, so waren jedoch des andern heimliche contra-minen also kräftig, daß er wol in einem ganzen Jahr keine Bezahlung erhalten, wordurch dann unser stattlicher Künstler merklich verhindert worden, bis daß der Prinz Vincentio Justiniano, unser sonderbarer Patron, nachdem ich ihn dahin disponirt, dieses angefangene Werk zu besichtigen, sich die Vortreflichkeit deßelben also wol gefallen laßen, daß er ihm eine Statue in Lebens-Größe, nämlich eine *Reginam Coeli*, in weißen Marmor angedinget, und immittelst demselben das Geld vorgeschossen, um damit seinen *Andream* auszufertigen ».

⁶⁵ *Ibid.*: « dieses sein Werk vor allen andern, so wol modernen als auch antichen Statuen, erhoben und gepriesen worden ».

⁶⁶ Anche BELLORI, *op. cit.* (nota 57), p. 292, ricordava l'episodio del danneggiamento del modello: « ma avvenne che nel trasportarsi poi il modello alla fonderia dove si sogliono lavorare le statue per la fabbrica vaticana, mancando sotto le macchine precipitò e ruinossi tutto in pezzi, di tal modo che si perdé affatto e non poté più servire all'opera. Tale sinistro, che forse avvenne a caso, fu creduto fermamente da Francesco e confermò la fama che fosse stato effetto di emulazione per fargli danno ».

⁶⁷ Sandrart avvertiva però di non potere essere esaustivo sulle opere realizzate dallo scultore per le chiese di Roma dopo la sua partenza; cfr. TA 1675, II, p. 349 (<http://ta.sandrart.net/577,18.08.2012>): « Es sollen aber hernachmals mehr Epitaphien von seiner Hand dahin kommen und auch sehr gerühmt worden seyn, weil solche aber erst nach meinem von dannen reisen verfertiget, als werde ich von dern Beschreibung wolentschuldigt seyn » (« in seguito deve aver realizzato di propria mano più epitaffi, divenuti anch'essi molto famosi, ma poiché vennero portati a termine solo dopo che ero già partito [da Roma], penso che sarò ben scusato della loro [mancata] descrizione »).

⁶⁸ I. FALDI, « Le "virtuose operazioni" di Francesco Duquesnoy scultore incomparabile », *Arte antica e moderna*, 2, 1959, n. 5, pp. 52-62, spec. p. 62.