



Bernini privato

La forza e l'inquietudine



FONDAZIONE
PAOLO E
CAROLINA ZANI

Per l'arte e la cultura

Bernini privato

La forza e l'inquietudine



FONDAZIONE
PAOLO E
CAROLINA ZANI

Per l'arte e la cultura

Ideazione del progetto
Massimiliano Capella

Testi di
Massimiliano Capella
Fabiano Forti Bernini
Francesco Petrucci

Schede di
Steven F. Ostrow
Francesco Petrucci

Ufficio Stampa
Bianca Martinelli, Bianca etc. operaie
della comunicazione

Grafica
Paola Vivaldi

Credits
Fondazione Paolo e Carolina Zani
Massimo Listri
BAMS Photo
Fabiano Forti Bernini

Assicurazione
AON

Trasporti
Fanzaga Srl, Pozzuolo Martesana (MI)

Traduzioni di
Cristina Popple

Allestimento
Filippo Semeraro, Stefano Busi -
BS falegnameria, Botticino (BS)
Garda Incisioni, Desenzano del Garda (BS)
Idee... InLuce snc di Claudio Cervelli & C.,
Montecchio Maggiore (VI)

**Fondazione Paolo e Carolina Zani per
l'arte e la cultura**

Consiglio di Amministrazione
Davide Mannatrizio
Patrizia Ondelli
Erika Portesi
Enrico Zampedri
Anna Zani
Claudia Zola, Presidente

Collegio dei Revisori dei Conti
Marco Mattei
Giovanni Rizzardi
Andrea Malchiodi, Presidente

Direttore
Massimiliano Capella

Segreteria scientifica
Roberta Simonetto

Responsabile dei servizi educativi
Michela Valotti

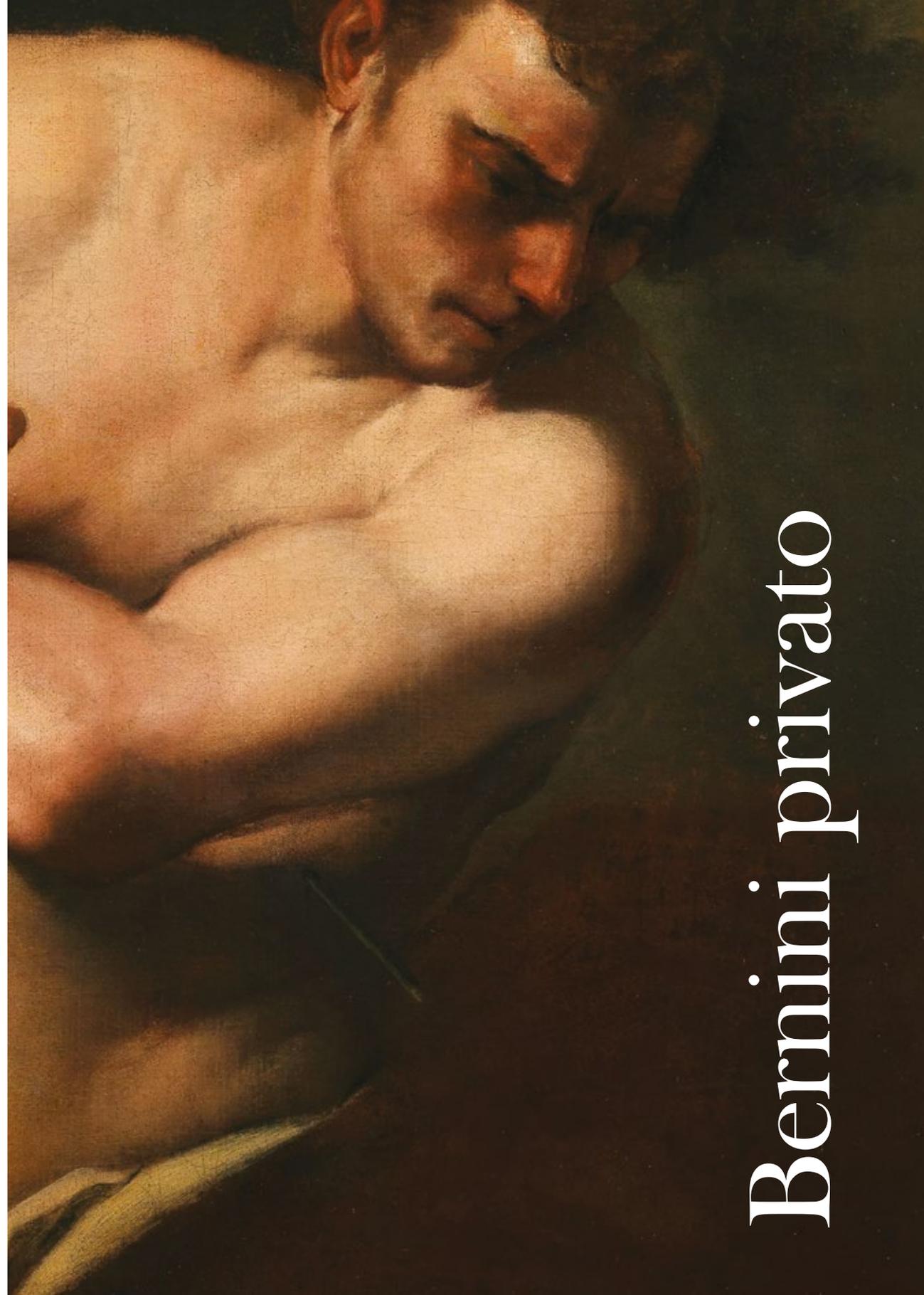
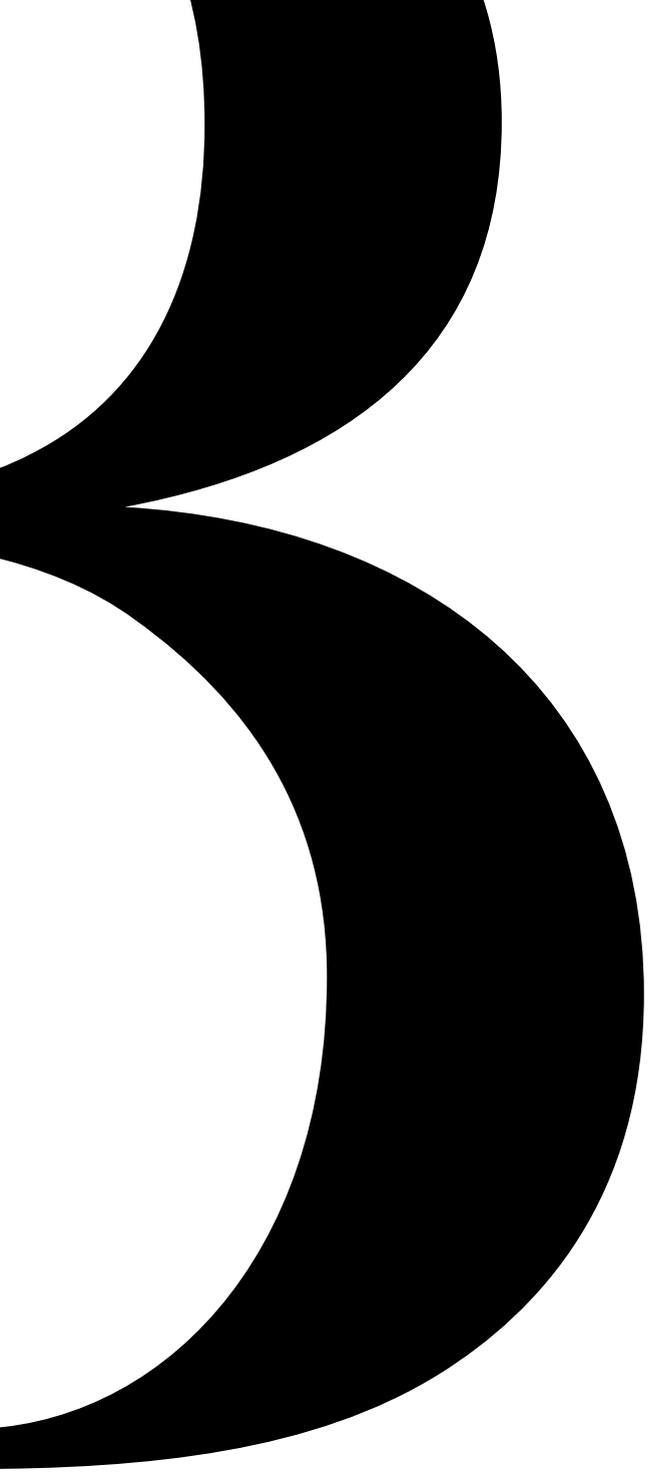
Servizio di biglietteria e bookshop
Alessandra Bertolotti
Valentina Testa

Servizio di guardiania
Nolasco Daquigan Bulosan
Francisca Daquigan
Manuel Eleazar

Per il prezioso contributo si ringrazia
Giovanni Gentili

Indice

- p. 7 ————— **Bernini privato**
Fabiano Forti Bernini
- p. 25 ————— **Roma barocca nella Casa Museo.
Bernini tra arredi, sculture
e arti applicate**
Massimiliano Capella
- p. 55 ————— **Bernini pittore:
considerazioni generali e scoperte sul
'San Giuseppe con Gesù Bambino'
di Palazzo Chigi in Ariccia**
Francesco Petrucci
- p. 73 ————— **Bernini e il bronzo:
Bronzetti e riduzioni in metallo di
opere del Bernini**
Francesco Petrucci
- p. 111 ————— **Schede**
Steven F. Ostrow
Francesco Petrucci



Bernini privato



[Gian Lorenzo Bernini, *San Sebastiano*, ca. 1635-40, olio su tela, Roma, collezione Forti Bernini]

Bernini privato

Fabiano Forti Bernini

Esporre parte della mia collezione privata nelle sale della Casa Museo della Fondazione Paolo e Carolina Zani è un'esperienza per me di grande valore, consapevole della perfetta armonia tra le opere da me concesse in prestito e la bellezza di questa casa museo di altissimo livello.

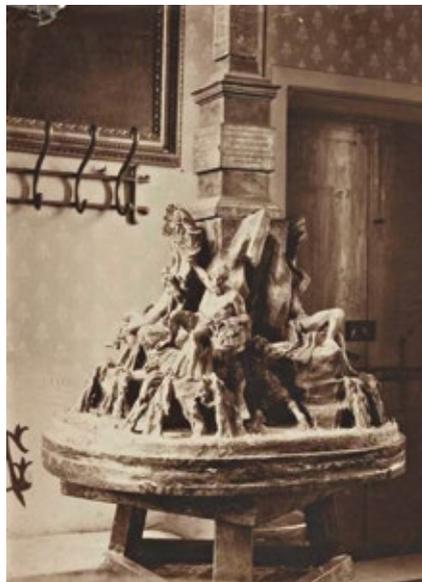
Il Direttore Massimiliano Capella, che ringrazio, grande appassionato, cultore della bellezza e attento conoscitore, ci ha messo molto poco a convincermi dell'iniziativa di presentare in un'unica mostra la collezione Bernini, che custodiamo in famiglia con amore e dedizione da secoli.

“Bernini privato” è il titolo scelto per questa mostra e posso affermare che coglie esattamente il concetto del Bernini che ho la fortuna di vivere tutti i giorni e che cercherò qui di raccontare in una prospettiva più intima e privata. Questo genio straordinario, fondatore dello stile barocco che ha fatto Roma (e Roma era fatta per lui, come disse Papa Urbano VIII Barberini), è infatti il mio antenato.

Sono nato e cresciuto in una casa ricca di opere d'arte comprese quelle del mio avo Gian Lorenzo Bernini. Mi rendo conto di essere una persona molto fortunata. Anche se, con il passare degli anni mi sembra normale possedere e godere di cotanta bellezza, capisco che non lo sia affatto quando guardo gli occhi stupiti delle persone che entrano in casa, siano essi studiosi, direttori di museo o semplicemente amici. I racconti di mio nonno e



[Arnold van Westerhout (Anversa 1651 – Roma 1725), *Ritratto di Gian Lorenzo Bernini*, acquaforte da un dipinto di Giovanni Battisti Gaulli, oggi alla National Gallery di Edimburgo, già in casa Bernini fino al 1841]



[Gian Lorenzo Bernini, modello di presentazione per la *Fontana dei Quattro Fiumi* di Piazza Navona com'era esposta al piano nobile di Palazzo Manfroni Bernini, © Fototeca Zeri]

di mio padre mi hanno sempre accompagnato nella mia crescita personale e culturale. L'approccio alla storia dell'arte, dapprima distratto e inconsapevole, si è trasformato poi in una passione e una dedizione totale. Un racconto divertente, ad esempio, che mi accompagna da sempre è quello del gioco che facevano mio nonno con i fratelli: si lanciavano la colombina dello stemma Pamphilj, che era sopra il modello della fontana dei quattro fiumi che ancora conserviamo, purtroppo senza la colomba che, come prevedibile, ha subito una brutta fine. Sfogliare libri antichi, come l'ultimo inventario di Prospero Bernini, la cui figlia Caterina sposò il mio quadrisavolo e cercare tra le pagine i beni ancora in nostro possesso, è da sempre una mia passione. Comprendere perché alcuni fossero trascritti in maniera generica e soprattutto decifrare la scrittura antica di non facile lettura

[Il modello di presentazione per la *Fontana dei Quattro Fiumi* di Piazza Navona, oggi in collezione Forti Bernini. Altezza: 195 cm; diametro di base: 85 cm. Legno e terracotta su una base di ardesia con argento e oro in quasi tutte le parti del modello. Importanti novità tecniche scientifiche sono emerse sull'opera da recenti indagini condotte dalla Professoressa Cecilia Paolini e dall'Architetto Augusto Marcello Mazzotta, che verranno presentate in modo dettagliato in una pubblicazione dedicata. Grazie ad uno spettroscopio Hitachi X-met, con indagine in fluorescenza ai raggi X, è stata evidenziata la presenza di argento in percentuale variabile dal 2 al 15%. Il campione è stato rilevato in dieci punti, alcuni dei quali sulla parte inferiore della vasca ove è rappresentata l'acqua e altri sul getto dell'acqua sgorgante dalle rocce dove poggiano le figure allegoriche. Ulteriori cinque punti hanno rilevato la presenza di oro, rilevabile da sempre anche a occhio nudo, quale rivestimenti delle personificazioni allegoriche e dell'iscrizione]



non è sempre stato semplice, ma, tutto ciò, ha contribuito ad arricchirmi e creare un bagaglio di conoscenza utile nel mio percorso di collezionista, alimentato poi dai racconti dei direttori di musei, storici dell'arte che sono sempre venuti a visitare la collezione.

La vita privata di Bernini fu già molto intensa fin da piccolo quando nel 1606 arrivò a Roma da Napoli con il padre e la madre. Il padre era un ottimo scultore e fu chiamato dal cardinale Scipione Borghese. La loro prima abitazione si trovava in via Liberiana, vicino alla Basilica di Santa Maria Maggiore. Il piccolo Gian Lorenzo già frequentava lo studio del padre Pietro, nella cui bottega si avvicendavano illustri personaggi: Principi, Cardinali e due Pontefici molto importanti, Paolo V Borghese e soprattutto il Cardi-



[Gian Lorenzo Bernini,
Busto di Urbano VIII Barberini,
1658, bronzo, Firenze, Collezione
Principe Corsini]

nale Maffeo Barberini poi diventato Urbano VIII, al quale Gian Lorenzo fu legato da una vera e propria amicizia. Fin da bambino apprese quindi nella bottega paterna le basi della scultura e del disegno e si capì ben presto che il ragazzo aveva talento. Si fece notare da subito, ricevendo la sua prima consacrazione quando al seguito del padre nelle stanze Vaticane, fu accolto dal cardinale Scipione Borghese e nientemeno che dal Papa Paolo V. Quest'ultimo, attratto dalla vivacità del bambino, gli chiese di eseguire seduta stante un disegno. Gian Lorenzo lo guardò e gli chiese: "Santità, come vuole che lo esegua, una donna, un uomo, accrucciato, sorridente?"; il Papa gli rispose: "disegna un San Paolo". Bernini in due minuti disegnò con autentica destrezza un San Paolo e il Papa esclamò, "lui sarà il Michelangelo del Seicento".

Nello studio paterno Gian Lorenzo realizzò poi, solo per citare alcune opere, i gruppi scultorei della Galleria Borghese. Per il David, il Cardinale Scipione Borghese versò a Gian Lorenzo il primo acconto per questa commissione ereditata dal Cardinale Peretti, morto prematuramente. Il Cardinale Maffeo



[da Gian Lorenzo Bernini, *David*, XVII secolo,
bronzo a patina scura, Roma, collezione Forti Bernini]

Barberini si vantò di tenere lui stesso lo specchio a Gian Lorenzo per provare le smorfie da replicare sul volto del David nell'atto di lanciare la fionda. Bernini promise al Cardinale Borghese di impiegarci sei o sette mesi ed effettivamente riuscì nell'impresa.

Maffeo Barberini riferì di come fosse stato proprio lui a suggerire a Gian Lorenzo questo tema, così come consigliò quello di Plutone e Proserpina e, ispirati a due dei suoi "distichi", altri due temi da storie mitologiche: quella su Plutone e Proserpina e quella su Apollo e Dafne che narra di come l'amante inseguendo il gaudio della forma fuggitiva si fosse ritrovato la mano piena di fronde... La verità, riferisce poi Maffeo Barberini, "ve la potrò svelare dopo che il cavaliere Bernino vi avrà detto come intende rappresentare questa storia". In merito all'Apollo e Dafne, Gian Lorenzo riferisce che pensa "di lavorare al gruppo dall'anno prossimo, quando sarà compiuta la statua del David e quando mi sarò liberato l'impegno per alcuni ritratti. Se mi lasceranno in pace, conto di finirlo presto, ma ci vorrà almeno un anno e aggiungo

che sarà una scultura apollinea, la storia di un carattere in movimento e di dannazione, un senso dionisiaco. Per l'Apollo dovrò pensare ad uno dei grandi modelli di noi scultori: quell'antica statua che è nel cortile Belvedere". Il Cardinale Scipione Borghese chiese a Bernini: "Caro cavaliere, vorrei in questo Casino quattro nobili statue che vi rappresentino e questo Apollo e Dafne concluderà la serie. Saranno la mia risposta moderna al mio "popolo di statue antiche".

Agli inizi degli anni '40 del Seicento, Bernini era a capo delle condotte delle Acque Vergini, responsabilità che ebbe suo padre fino alla morte. Frequentando Piazza di Spagna per sovrintendere la zona che conosceva bene per aver realizzato più di dieci anni prima insieme a suo padre Pietro la Fontana della Barcaccia, si accorse della vendita di un palazzo in via della Mercede di proprietà della Marchesa Naro. Il palazzo divenne suo per 7.000 scudi e dopo l'acquisto dell'edificio adiacente quest'area divenne per tutti "Isola Bernini".

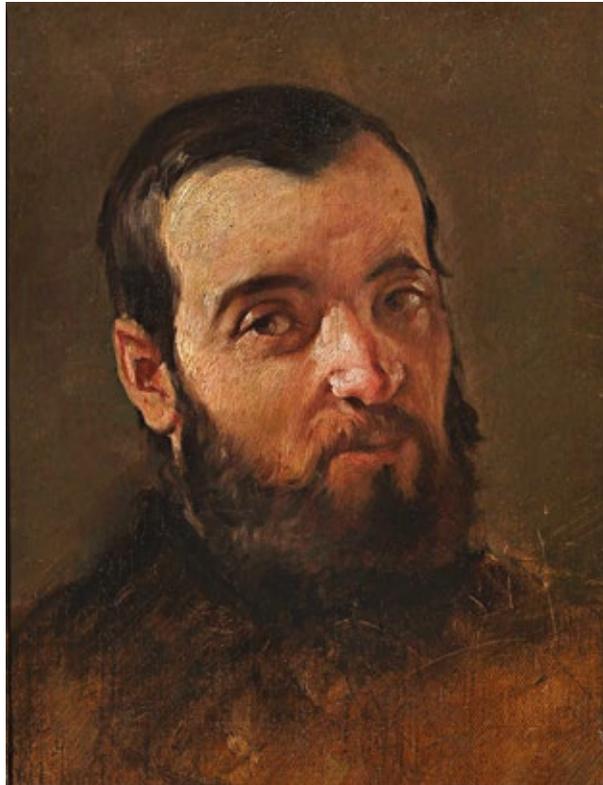
All'epoca Bernini poteva conta-



[Palazzo Bernini già Manfroni, prospetto su via del Corso, angolo via Frattina]

re su un patrimonio di circa 100 mila scudi e, come ben noto, provvedeva al sostentamento dell'intera famiglia che comprendeva oltre alla moglie, i figli e il fratello Luigi, valido scultore, anche un nutrito gruppo di amici e collaboratori.

Lo studio era situato al piano terra ma si racconta che Bernini in tutta la casa era solito eseguire schizzi, abbozzi sui propri muri, quando doveva concepire una nuova opera. Si racconta anche che usasse degli occhiali colorati che ingrandivano e quando non ne veniva a capo li rovesciava per avere un'altra ispirazione. Nel Palazzo Bernini di via della Mercede furono conservati gli unici due angeli realizzati da Gian Lorenzo per il Ponte degli Angeli e mai esposti all'esterno per preservarne l'integrità.



[Gian Lorenzo Bernini, *Ritratto di Padre Martino Martini (?)*, 1655 ca., olio su tela, Roma, collezione Forti Bernini]

Gli angeli collocati sul ponte furono infatti tutti realizzati dai suoi allievi. Quindi l'angelo con il cartiglio e l'angelo con la corona di spine realizzati dal maestro, capolavori assoluti, furono poi donati nel 1730 dal mio Avo, Prospero Bernini senior, alla Chiesa di Sant'Andrea delle Fratte, di fronte al Palazzo, dove tuttora si possiamo ammirare ai lati dell'altare maggiore. Negli anni '40, precisamente nel 1644, fu eletto il nuovo Pontefice, Innocenzo X Pamphilj, dopo il pontificato del grande amico e committente Urbano VIII Barberini. Bernini capì subito che l'aria era cambiata tanto da definire con tristezza Innocenzo X come un avvocato e non un poeta. Il nuovo Papa era grande sostenitore del Borromini che, rimasto fino ad allora fuori dai principali incarichi, pensò fosse finalmente arrivato il momento del riscatto.



[Gian Lorenzo Bernini, *La Verità scoperta dal tempo*, 1642-1652, marmo bianco, Roma, Galleria Borghese, già palazzo Bernini, palazzo Manfroni Bernini, cortile del palazzo. ©Fototeca Zeri]

Quando nel 1646 venne abbattuto il campanile di sinistra di San Pietro, misura precauzionale per prevenire il possibile crollo dello stesso a causa di alcune importanti crepe che avrebbero potuto mettere a repentaglio la stessa Basilica, Bernini, in profonda crisi, realizzò nello studio di via Mercede l'unica opera priva di commissione: la statua della *Verità scoperta dal Tempo*. Il messaggio incarnato dalla scultura è che la verità prima o poi sarebbe venuta a galla. Questa straordinaria e simbolica scultura venne destinata, per volere testamentario di Bernini, alla casa del primogenito, dove avrebbe dovuto restare in futuro e per sempre.

La Statua della Verità scoperta dal Tempo, realizzata in quel palazzo, rimase quindi nel luogo originario fino all'inizio del Settecento, quando venne trasferita a Palazzo Manfroni Bernini in via del Corso. Il Palazzo, originariamente appartenente alla famiglia nobile Manfroni, acquisì la denominazione di Palazzo Bernini quando un discendente Bernini sposò la nobildonna Manfroni.

Il Palazzo Manfroni Bernini nel quale visse il mio avo Prospero Bernini nell'Ottocento, la cui figlia Caterina sposò il mio quadrisavolo, vanta una ricca e prestigiosa storia. Furono Annibale e Claudio Lippi con la consulenza di Jacopino del Conte a completare la costruzione della casa, trasformandola in un vero e proprio palazzo nobiliare, ed in effetti, alla fine degli anni ottanta del Cinquecento, il complesso edilizio comprendeva due corpi funzionali: un vero e proprio palazzo dotato di tutti i comforts dell'epoca, che svolgeva la funzione di residenza, ed un altro insediamento edilizio formato da casette e botteghe, da utilizzare come fonti di rendita. I due fratelli Lippi erano figli di Giovanni, alias Nanni di Baccio Bigio, a suo tempo architetto di gran prestigio, il quale, insieme al collega Giovanni Boccacini, aveva avuto in concessione un terreno di proprietà del convento di San Lorenzo in Lucina.

Ricche collezioni fecero parte del palazzo fin dal Seicento per poi vedere annesse successivamente al suo interno gran parte della collezione Bernini, derivante proprio da Gian Lorenzo, come viene documentato dalla studiosa Rosella Carloni che

ha pubblicato un inedito inventario settecentesco che indica per la prima volta i nomi degli autori dei dipinti conservati nel palazzo. Un confronto tra questo inventario e quelli precedenti ha così permesso di definire il carattere della collezione Bernini.

Il Palazzo ha visto nei secoli vari passaggi di proprietà, nonché l'avvicinarsi tra gli inquilini di personalità di alto rilievo nella Roma del tempo: dal giurista Prospero Farinacci, a Pietro Cusida, rappresentante del re di Spagna, grande collezionista e committente di dipinti caravaggeschi, come quelli che fece realizzare agli olandesi Dirck van Baburen e David de Haen.

La statua della Verità era collocata in una nicchia del cortile del palazzo in via del Corso, il modello della *Fontana dei Quattro Fiumi* insieme ai mascheroni in bronzo ancora oggi della collezione di famiglia e vari dipinti erano nel piano nobile del palazzo. I miei bisnonni, e poi i nonni, che sono nati in quel bellissimo palazzo, hanno avuto la fortuna

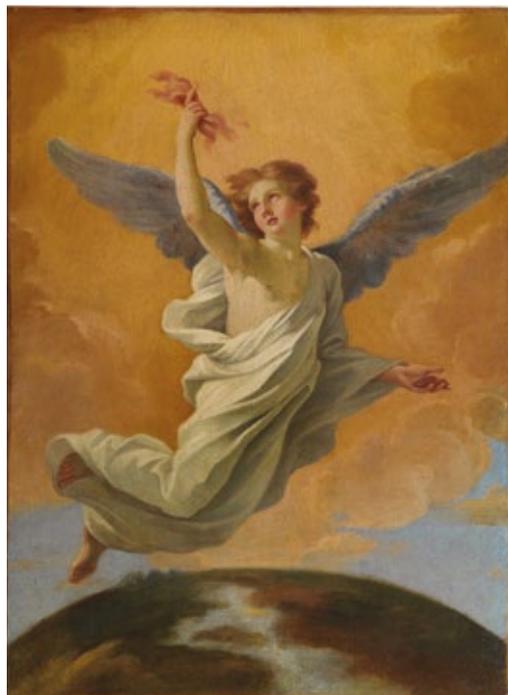
di godere e ammirare tutti i giorni la raccolta berniniana all'epoca quasi intatta, eccetto il triplice ritratto di Antoon van Dyck, con *Il Ritratto di Carlo I* in tre posizioni, realizzato nel 1635 e oggi nella Royal Collection, Her majesty Queen Elizabeth II. Il dipinto già nell'Ottocento venne ceduto e lasciò purtroppo la collezione della mia famiglia, così come negli anni '30 accadde per la statua della Verità. Dopo la vendita del palazzo e durante la Seconda Guerra mondiale, la scultura fu infatti messa in deposito presso la Galleria Borghese, pur rimanendo di proprietà della mia famiglia fino al 1957, anno in cui dopo un lungo carteggio tra mio nonno e la soprintendenza sulla difficoltà di ricollocamento in un altro palazzo di famiglia, venne venduta allo Stato e destinata alla Galleria Borghese, dove a tutt'oggi è possibile ammirarla.

Nel palazzo di famiglia di via del Corso, dove, oltre Prospero e la figlia Caterina Bernini, vissero il mio quadrisavolo e i miei trisnonni e lì nacquero i miei bisnonni e mio nonno, padre di mio padre Filippo. Lì c'era una grande collezione che, in parte, è rimasta nella nostra casa. Tra le opere più importanti, il mo-

[Gian Lorenzo Bernini, *Mascherone in bronzo su piedistallo marmoreo*, 1650-1655, Roma, collezione eredi Bernini]



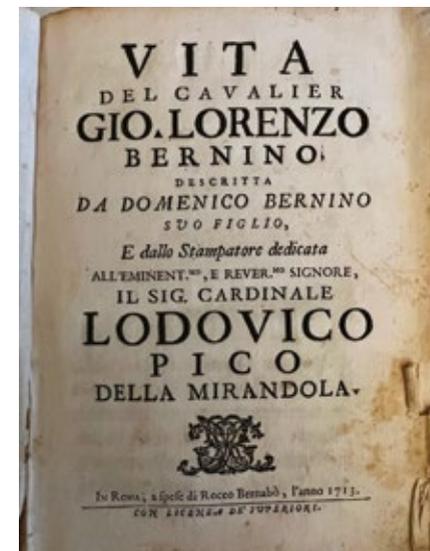
dello della *Fontana dei Quattro Fiumi*, collocato al piano nobile, e i mascheroni in bronzo dorato che facevano parte della carrozza di Gian Lorenzo, quasi a schernire le persone che incrociava lungo il suo percorso; il bronzetto del David e per finire la collezione dei dipinti del Bernini che ancora abbiamo la fortuna di possedere.



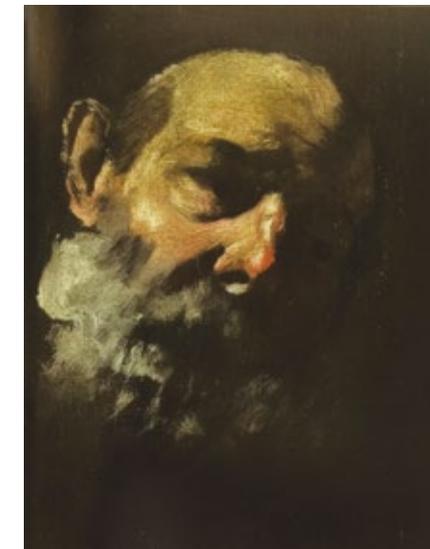
[Gian Lorenzo Bernini e Carlo Pellegrini, *Allegoria dell'Amore Divino*, 1635-40, olio su tela, Roma, collezione Forti Bernini]



[Ceralacca con stemma bipartito Bernini Maccarani sul retro del dipinto]



[Frontespizio *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Domenico Bernini, Roma, 1713]



[Gian Lorenzo Bernini, *Testa di apostolo*, olio su tela, collezione privata, già collezione Eredi Bernini]

A tal proposito l'*Allegoria dell'Amore Divino*, qui esposta in mostra, reca sul retro una ceralacca, composta, per metà, dallo stemma Bernini e, per l'altra metà, da quello della famiglia Maccarani, moglie del figlio primogenito di Bernini: Paolo Valentino, il prediletto in quanto scultore. Grazie a questa scoperta di Francesco Petrucci in merito alla ceralacca, si è potuto accertare che questo dipinto si trovava nella casa di Paolo Valentino, probabilmente dopo la morte del padre Gian Lorenzo.

I dipinti realizzati da Bernini, come riporta il figlio Domenico Bernini nella sua biografia, di cui conserviamo tutt'ora la prima versione originale del 1713, dovevano essere tra i 150 e i 200, nonostante quelli conosciuti oggi considerati autografi siano circa 25. Il motivo è semplice, Gian Lorenzo dipingeva solo per diletto e per studio personale, in alcuni casi propedeutico alla realizzazione di opere successive, quindi i suoi dipinti non furono mai ufficialmente commissionati, eccezione fatta, probabilmente, per i ritratti



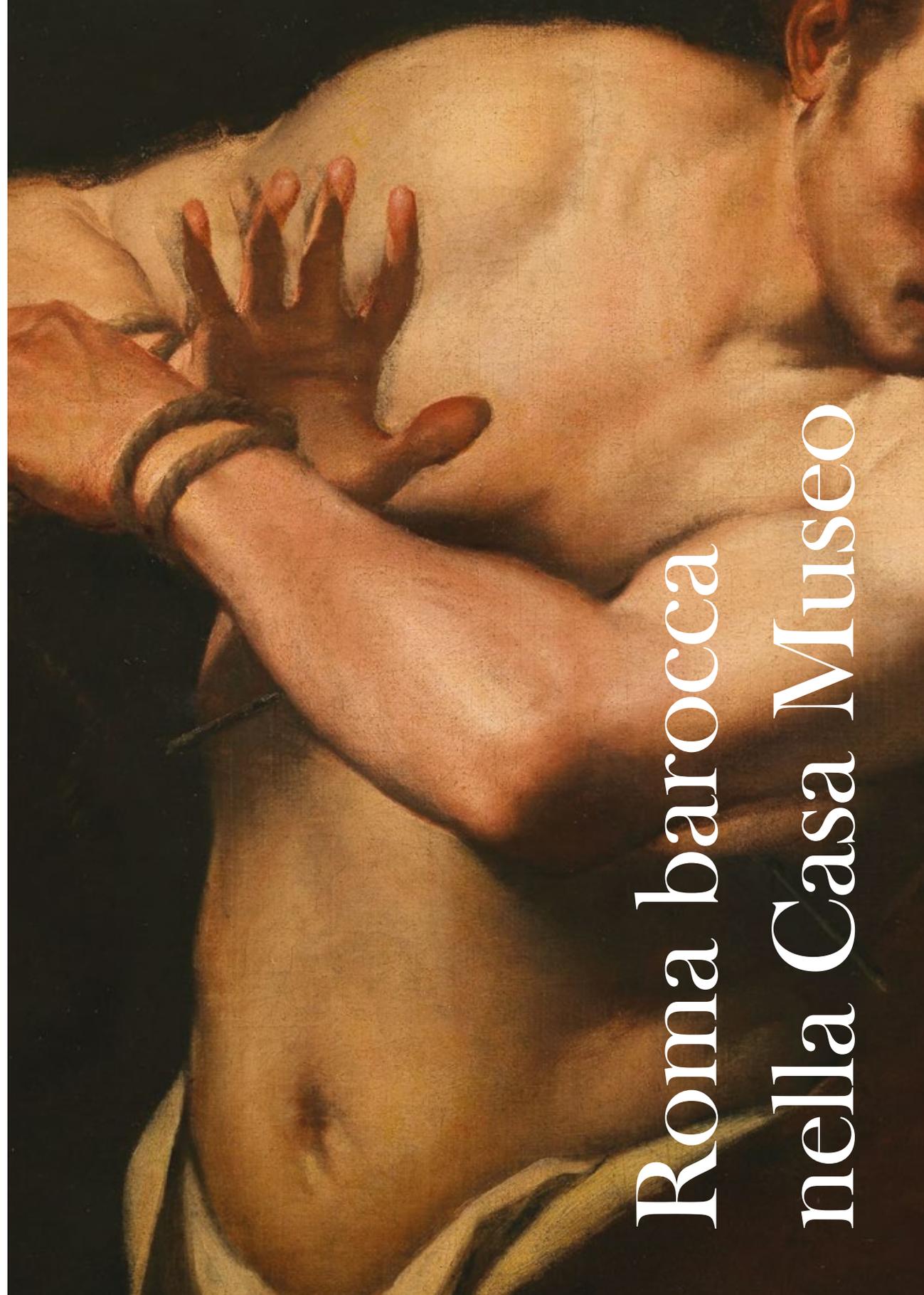
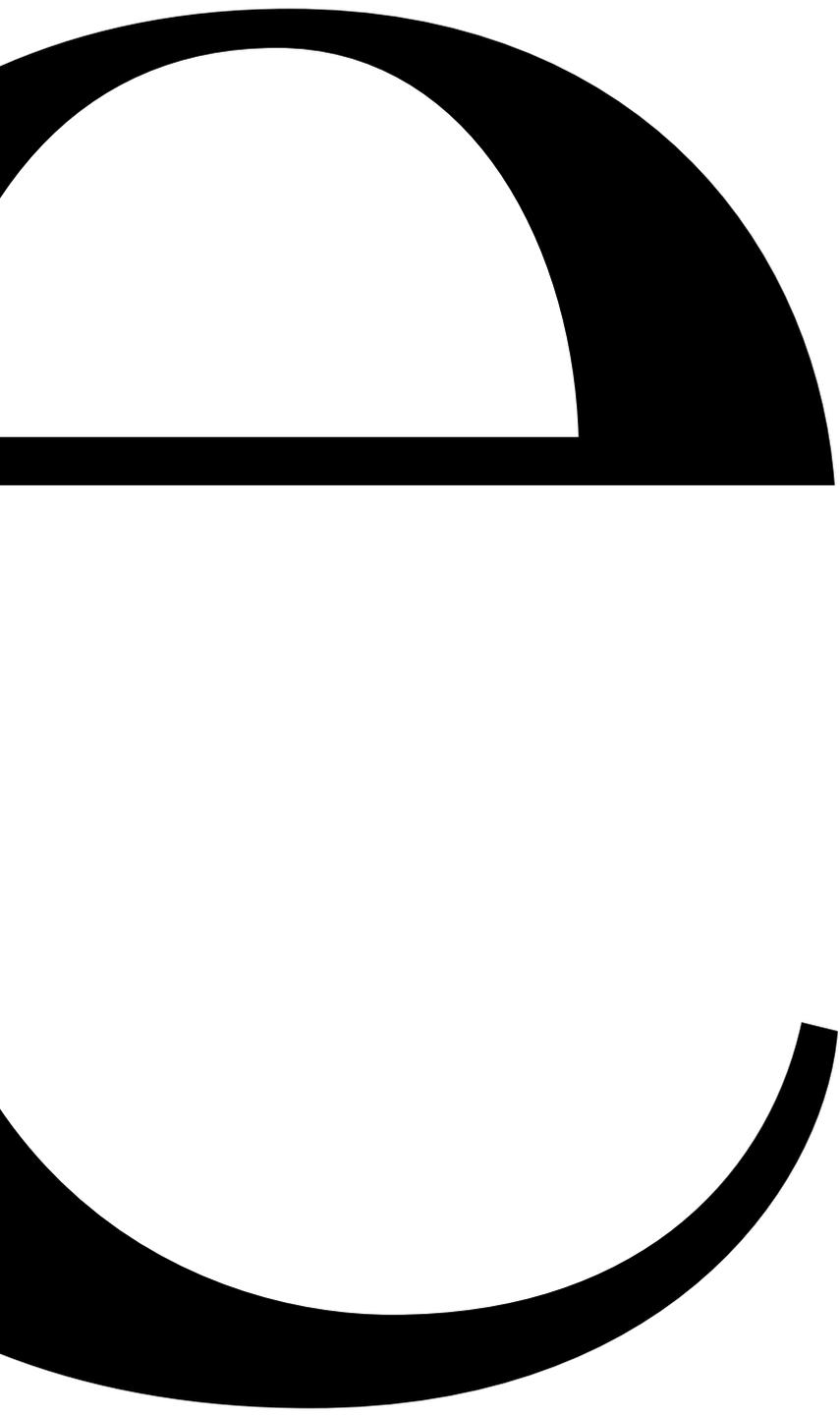
[Gian Lorenzo Bernini (attr.), *Sansone ed il leone* (o *Davide uccide il leone*), dettaglio, 1630-35, olio su tela, Roma, collezione Forti Bernini]

di Urbano VIII. Ne consegue che molti dipinti realizzati da Bernini si siano persi e negli inventari spesso siano riportati senza l'attribuzione al maestro.

La mia passione, come già è accaduto, è scovarne degli altri lungo il mio cammino di appassionato collezionista, nonché discendente di Bernini; la sua pittura la conosco ormai abbastanza bene, sebbene durante la sua carriera abbia spesso cambiato modo di dipingere perché le sue opere pittoriche erano fundamentalmente studi e la sua pennellata era a volte più densa e spessa, altre volte più liquida.

Il mio desiderio è quello di ricostruire la più grande raccolta privata berniniana, sia come scultura che come pittura; incrementare l'attuale collezione già composta da sculture e pitture e costituire un nucleo di Bernini variegato nella sua composizione, che possa essere di più facile accesso sia per gli studiosi che per i privati, rispetto alle opere conservate nei musei. In questo modo vorrei contribuire alla divulgazione del genio di Bernini, tramandandone la raccolta ai miei discendenti, con la speranza che possano continuare ad integrare questa nobile collezione e la sua divulgazione.

Questa mostra dedicata interamente al mio Avo, ne rappresenta un perfetto esempio.



Roma barocca
nella Casa Museo



[Filippo Parodi (Genova, 1630-1702),
Allegoria del Dio Fiume, legno intagliato,
 ebanizzato e dorato, 1666-1670]

Roma barocca nella Casa Museo. Bernini tra arredi, sculture e arti applicate

Massimiliano Capella

La definizione di una programmazione pluriennale impone sempre delle scelte che, inevitabilmente, delineano la politica culturale di un'istituzione museale. Molto spesso, all'interno degli statuti o dei regolamenti museali sono evidenziate quelle parole chiave che possono aiutarci a trovare una linea coerente di ricerca per proporre nuovi progetti espositivi coerenti con la natura stessa delle collezioni permanenti. All'origine delle scelte curatoriali della Casa Museo Zani¹ c'è, senza ombra di dubbio, la volontà di conservare e valorizzare lo straordinario patrimonio storico e artistico raccolto e, integralmente, esposto nelle sale di questo museo speciale, molto più casa che percorso museale in senso stretto. Una visita della Casa Museo Zani non è infatti solo un'esperienza culturale, ma, prima di tutto, un'esperienza emozionale, amplificata dalla suggestione dei coinvolgenti scenari luminosi che valorizzano gli oggetti di arte applicata, gli arredi e, soprattutto, i dipinti appesi alle pareti di questa Domus contemporanea. Le scelte collezionistiche di Paolo Zani sono chiare fin dall'ingresso nella prima sala del percorso espositivo intitolata a Canaletto, emblematica di un gusto che predilige, sopra tutto, la cultura visiva barocca francese, veneziana e romana, con qualche eccezione, prima tra tutte, il capolavoro assoluto della collezione, quel *Tavolo con piano ottagonale* di produzione fio-

¹ M. Capella, A. González-Palacios, *Abitare l'Arte. La Casa Museo Paolo e Carolina Zani*, fotografie di M. Listri, Milano 2020; M. Capella, *Casa Museo. Guida della collezione*, Cellatica 2021.

rentina della fine XVII-inizio XVIII secolo che ogni volta suscita stupore ed incanto tra i visitatori².

Per valorizzare al meglio il vasto e in parte ancora sconosciuto patrimonio di Casa Museo Zani si è scelto così un percorso ambivalente, fedele alla volontà originale del collezionista Paolo Zani: da un lato studiare, schedare ed approfondire la conoscenza dei diversi *corpus* artistici composti da oltre 1250 pezzi della collezione, coinvolgendo studiosi specialisti e restauratori; dall'altro, esporre opere significative, provenienti da altre collezioni private o pubbliche istituzioni museali, che possano raccontare storie, dialogare e integrarsi con alcuni pezzi della collezione permanente, alla ricerca di assonanze o, più semplicemente, per colmare una lacuna del percorso museale stesso.

Ogni raccolta ha infatti delle assenze e, proprio per questo motivo, diviene cruciale creare dei dialoghi fra la collezione e opere ospiti che, allestite all'interno dello spazio dedicato nella Casa Museo alle *Temporary Exhibitions*, oppure inserite in un percorso integrato nelle sale stesse della Casa Museo, ci forniscono nuovi spunti di riflessione

e, soprattutto, raccontano storie che si intrecciano alle opere della collezione Zani. Gli spunti di riflessione e le proposte di lettura delle opere vengono così offerti al pubblico che ritrova nella Casa Museo un focus di approfondimento di un periodo storico specifico, quello barocco e tardo barocco.

Dopo aver accolto opere quali la *Cleopatra* di Giovanni Lanfranco³, la *Sacra Famiglia* di Giambettino Cignaroli⁴, la *Fiasca della Luna* di epoca Ming⁵, le miniature di Rosalba Carriera⁶ e gli abiti scultura di Isabelle de Borchgrave⁷, vengono ora esposte in una mostra dossier cinque opere di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e del suo ambito. Come le precedenti esposizioni, anche questa diviene un'occasione di indagine ed approfondimento anche su una parte della collezione permanente, grazie a nuove ricerche conoscitive e alla creazione di un autentico dialogo tra le opere ospiti e quelle della collezione Zani, in questo caso, quelle di produzione romana Sei Settecentesca. La scelta di portare nella Casa Museo opere

del più celebre artista della Roma barocca, l'architetto, scultore e pittore che ha reso immortale la forza e il movimento dell'arte seicentesca nella capitale, ci consente di creare un *focus* di approfondimento scientifico sulle oltre 100 opere di produzione romana del Barocco e del tardo Barocco conservate nella collezione permanente della Casa Museo. Tra sculture, vasi, arredi (panche architettoniche e *console*), micro mosaici, applique, piani ad intarsio di pietre dure, si distinguono infatti alcuni pezzi che risentono in modo inequivocabile della lezione del genio berniniano.

Nel *Salone dell'ottagono* di Casa Museo Zani spiccano per l'evidente impronta di Bernini le due sculture realizzate da uno dei suoi allievi, il genovese Filippo Parodi (1630-1702). Le scenografiche sculture in legno dorato ed intagliato rappresentanti due figure allegoriche (*Dio Fiume e Abbondanza*)⁸, furono realizzate intorno al 1666-70, subito dopo il rientro di Parodi a Genova, in seguito all'esperienza romana in cui entrò in contatto con Bernini. Dio Fiume appare potente, come un uomo dai fianchi cinti da foglie, forse

- ② Inv. 165. A. González-Palacios, *An octagonal Italian Pietra Dura Table Top from the Florentine Grand Ducal Workshops*, in *Two Late Regency Collectors: Philip John Miles and George Byng, 1815-45*, pp.118-127 (lotto 50), catalogo d'asta Christie's Londra, 9 giugno 2005; *Arte e Manifattura di corte a Firenze. Dal tramonto dei Medici all'Impero (1732-1815)*, catalogo della mostra Firenze, Palazzo Pitti, Palazzina della Meridiana (16 maggio - 5 novembre 2006) A. Giusti (a cura di), Livorno, 2006, pp.65-66; W. Koeppe, A. Giusti, *Art of the Royal Court: Treasures in Pietre Dure from the Palaces of Europe*, Metropolitan Museum of Art, New York, 2008, n.60 p. 208; AA. VV., *Il colore delle pietre. L'arte dell'intarsio nella di pietre dure tra XVI e XIX secolo nelle opere della Casa Museo Zani*, Cellatica 2023.
- ③ M. Capella, F. Larovere, *L'Opera ospite. La Cleopatra Barberini, affetti barocchi nel dipinto di Giovanni Lanfranco*, catalogo della mostra, Fondazione Paolo e Carolina Zani per l'arte e la cultura, Cellatica, 4 settembre - 25 ottobre 2020.
- ④ M. Capella, A. Loda, *Dono d'amore. La Sacra Famiglia di Maria Callas nella Casa Museo*, catalogo della mostra, Fondazione Paolo e Carolina Zani per l'arte e la cultura, Cellatica, 9 febbraio - 30 maggio 2021.
- ⑤ M. Capella, C. Maritano, *Il Fascino dell'Oriente. Le porcellane cinesi e giapponesi nella Casa Museo Zani*, Cellatica 2023.
- ⑥ M. Capella, A. Craievich, *Rosalba Carriera. La veneziana che ritrae l'Europa del Settecento*, catalogo della mostra, Fondazione Paolo e Carolina Zani per l'arte e la cultura, Cellatica, 9 settembre 2022 - 8 gennaio 2023.
- ⑦ M. Capella, *Eleganze Barocche. Isabelle del Borchgrave nella Casa Museo*, Cellatica 2023.
- ⑧ Inv. 235.1 e 235.2 (acquistati nel 1992). Pubblicati in *Kunst in der Republik Genua 1528-1815*, Frankfurt 1992, p. 242, tav. 132, 133., catalogo della mostra, Francoforte, Schirn Kunsthalle Frankfurt 1992, n.132b, p. 242.



[Salone dell'ottagono. Parete meridionale con *Venere nella fucina di Vulcano* di François Boucher (1747), su fondale del paravento Coromandel, Salotto Luigi XVI e coppia di sculture con *Allegoria dell'Abbondanza e Dio Fiume* di Filippo Parodi (1666-1670)]

lunghe alghe, un remo impugnato dalla mano sinistra e, sotto il piede destro, un vaso rovesciato da cui sgorga acqua. L'allegoria dell'Abbondanza è invece rappresentata come una giovane donna, avvolta in un ampio mantello con una sinuosa cornucopia sulla spalla sinistra.

Ai lati di queste opere di Parodi si può ammirare una coppia di *console* di evidente impronta berniniana, in legno ebanizzato con intagli dorati, riconducibili alla fine del XVII secolo⁹. Particolarmente apprezzata a Roma dal tardo Seicento, la bicromia nero e oro di questi tavoli parietali è affine a quella di alcuni esemplari assai pregiati, dai due sgabelloni di Palazzo Ruspoli, ad una scarabattola già del Principe Cesare Ludovico a Roma (oggi al Metropolitan Museum di New York), fino a quattro *console* a Palazzo Spada a Roma¹⁰.

Le *console* Zani, decorate da quattro putti e ghirlande vegetali, risultano riccamente intagliate e dorate a foglia, con quattro gambe di sezione quadrata, rastremate verso il basso, come obelischi rovesciati, raccordate da crociera. Da un punto di vista formale e stilistico, le opere rivelano l'in-



[Filippo Parodi (Genova, 1630-1702), *Allegoria dell'Abbondanza e Dio Fiume*, legno intagliato, ebanizzato e dorato, 1666-1670]

fluenza di architetti e scultori della scuola del Bernini. Non si conosce la loro committenza, ma, il forte contrasto del legno ebanizzato e dell'oro, così come il fasto della decorazione ben si adattavano agli interni di un palazzo barocco romano per il quale furono probabilmente concepite. In occasione di un passaggio delle opere sul mercato antiquario¹¹, fu suggerito il richiamo ai modi degli scultori veneziani Andrea Brustolon (1662-1732),

⁹ Inv. 233.1 e 233.2 (acquisite nel 2018). Enrico Colle, *Il mobile barocco in Italia*, Milano 2000, pp. 132-133; A. González-Palacios, *Mobili romani*, in *Abitare l'Arte. La Casa Museo Paolo e Carolina Zani*, saggi di M. Capella e A. González-Palacios, fotografie di M. Listri, Milano 2020, pp. 120-121.

¹⁰ Le *console* sono transitate anni or sono presso la Galleria Steinitz di Parigi e sono apparse in seguito presso Sotheby's, New York, 19 aprile 2012, lotto 256, quando appartenevano a S. Saperstein. Per i mobili Spada e gli altri qui citati si veda A. González-Palacios, *Arredi e ornamenti...* cit., pp. 124-129.

¹¹ *The Collection of Suzanne Saperstein: "Fleur-de-Lys"*, Beverly Hills, California, catalogo asta, Sotheby's, New York, 19 aprile 2012, lotto 256; Expertise galleria Steinitz, senza data.





[Manifattura romana, *Console in legno ebanizzato e dorato*, 1660-1680]

Antonio Corradini (1668-1752) e, soprattutto, Filippo Parodi (1630-1702), per l'indubbia concezione romana di queste *console*: monumentali nella scultura e ardite nell'uso della bicromia nero e oro¹².

Tra gli altri arredi romani di qualità principesca e dal retaggio berniniano della collezione Zani, vanno qui citate anche le due *console*¹³ oggi visibili

¹² Il piano in marmo rosso compare nelle fotografie dell'expertise della Galleria Steinitz ma non nel catalogo d'asta di Sotheby's, dove è presente un rivestimento in velluto rosso. L'aggiunta del marmo è quindi da ritenersi successiva al 2012. Forse anche le *console* Zani, alla stregua degli esemplari al MET, per il loro carattere monumentale potevano essere stati concepiti in origine come supporti per armadietti. Questo giustificerebbe la scelta di rivestire originariamente il piano d'appoggio con un semplice velluto, sostituito dall'attuale marmo rosso.

¹³ Inv. 122 e 123.





nell'*Impluvium* della Casa Museo, provenienti da una delle dimore nobiliari più importanti della capitale, palazzo Corsini, e in seguito collocate nel palazzo della famiglia Corsini a Firenze¹⁴.

Caratterizzate da un movimento ad onda marina, con vigoroso intaglio che segue un'enfasi tardo barocca già del pieno Settecento, le due *console* sono caratterizzate da un piano in onice africano che, per taglio e dimensioni rivela tutto il fasto di una provenienza principesca tipica di Roma e che sarebbe apparsa eccessiva in altre città italiane. Riferendosi a questi due pezzi, González-Palacios cita il nome di un mobiliere, Giuseppe Corsini (il cognome non indica parentela alcuna con il committente) fra i cui conti del 1750 si menzionano alcuni tavoli che potrebbero essere stati molto simili agli esemplari in collezione Zani: intagliati "alla francese" con arabeschi di foglie, palme, piccole canne¹⁵.

Tra le opere di forte impronta berniniana, la Casa Museo possiede poi sei formelle in avorio, altorilievi con scene di bacchanale realizzati nella seconda metà del XVII secolo da uno scultore belga attivo nelle Fiandre, su modello di François Duquesnoy (Bruxelles 1597 – Livorno 1643)¹⁶, grande protagonista del barocco romano dallo stile di gusto purista ma, allo stesso tempo, denso di elementi desunti dal Bernini.

¹⁴ A. Guicciardini Corsi Salviati, *Affreschi di Palazzo Corsini a Firenze 1650-1700*, Firenze 1996, tav. 26, p. 48. Una delle due *console* è ritratta nel servizio fotografico di Massimo Listri a corredo dell'articolo di Anna Mazzotti *La riscossa della Serenissima. Mobili veneziani del Settecento accostati a pezzi Luigi XV sono i protagonisti degli spazi*, in "AD", aprile 2001.

¹⁵ A. González-Palacios, *Mobili romani*, in *Abitare l'Arte. La Casa Museo Paolo e Carolina Zani*, saggi di M. Capella e A. González-Palacios, fotografie di M. Listri, Milano 2020, pp. 114-115. "Vorrei citare, ad esempio, il nome di un mobiliere di cui mi sono occupato anch'io, Giuseppe Corsini (il cognome non indica parentela alcuna), fra i cui conti del 1750 si menzionano alcuni tavoli che potrebbero essere stati molto simili ai nostri: intagliati "alla francese" con arabeschi di foglie, palme, piccole canne. Qualche tempo dopo, nel 1754, il marmista Alberto Fortini accomodava e forniva piani di marmi colorati per tavoli. Il doratore Pellegrino Rinaldo si occupava di mobili non molto diversi dai nostri nello stesso 1754". Per i documenti Corsini si veda E. Colle, *Al servizio dei Principi Corsini*, in "Antologia di Belle Arti", 67-70, 2004, pp. 51-74.

¹⁶ Inv. 364.1-364.6. Di questa serie di formelle esiste un secondo gruppo oggi al Victoria and Albert Museum di Londra (invv. dal 1059 al 1064-1853).



[Sala di Canaletto. Tra le altre opere si nota la serie di formelle in avorio ad altorilievo con scene di baccanale, realizzate su modello di François Duquesnoy]

Gli esemplari della collezione Zani potrebbero essere stati scolpiti poco dopo la morte di Duquesnoy, prendendo come modello le composizioni originali dello scultore belga, in marmo, bronzo, smalto o porcellana di dimensioni maggiori, come il *Baccanale di putti*, oggi nella Galleria Doria Pamphilj a Roma, destinato all'edera del teatro della villa. Sempre ad un'invenzione di François Duquesnoy si possono ricondurre altri due medaglioni in avorio esposti nella Casa Museo Zani¹⁷, scolpiti ad altorilievo con putti che danzano e suonano, formalmente e stilisticamente accostabili ad un calco in stucco raffigurante putti musicanti, presso l'Albertinum di Dresda¹⁸, oltre che ad un'altra placca in avorio, oggi al Louvre, raffigurante una donna addormentata e tre putti con strumenti musicali della metà del XVII secolo¹⁹.

¹⁷ Inv. 361.1-361.2. Cfr. *Quattro secoli di stile tra Italia e Francia*, catalogo d'asta Pandolfini Firenze, 17 aprile 2018, lotto 70.

¹⁸ Inv. ASN 3866.

¹⁹ Inv. CL20811.



[Giovanni Vincenzo Casale (1539-1593) (attr.), *Piano di tavolo ad intarsio e commesso di marmi antichi e pietre tenere*, ottavo-nono decennio del XVI secolo]

Accanto alle opere già citate, il visitatore ritrova lungo l'intero percorso espositivo permanente della Casa Museo altre eccellenze della cultura barocca e tardo barocca romana. Alcuni pezzi sono veri e propri *unicum*, come il *Piano ottagonale di tavolo con motivi geometrici* di manifattura romana della fine del XVI secolo, già in una collezione privata di Norfolk, acquistato da Paolo Zani nel 2007²⁰. Realizzato, quasi certamente, su disegno di Giovanni Vincenzo Casale (Firenze 1539-Coimbra, Portogallo 1593), il tavolo presenta una rarissima forma ottagonale. Oggi, sono noti infatti solo cinque manufatti di questa forma prodotti nella capi-

tale, mentre sappiamo che l'ottagono fu tra le prime ad essere adottate nel commesso marmoreo fiorentino, documentata fin dalla seconda metà del Cinquecento quando Giorgio Vasari ne descrive uno commissionato nel 1568 dal duca Cosimo I²¹. Se la faccia superiore del nostro piano romano è un esempio straordinario di geometrie in cui spiccano nero di Aquitania, alabastro fiorito, breccia di Settebasi, semesanto, giallo antico, alabastro a tartaruga, verde antico, rosso antico e alabastro listato, la faccia inferiore in bianco lunense non ha precedenti, scolpita con un motivo di foglie a lancetta, più elaborato negli angoli, così rifinito per una probabile collocazione del piano in cima ad una scala, così da poterlo ammirare anche da sotto.

È romano anche il cassettonne

²⁰ Inv. 11, *Piano ottagonale di tavolo con motivi geometrici*. Cfr. *Important italian & continental furniture*, catalogo d'asta Sotheby's Londra, 4 dicembre 2007, lotto 21.

²¹ A Firenze la forma ottagonale era stata scelta per il grande tavolo della Tribuna agli Uffizi (1633-1649) e per altri due tavoli: uno, datato 1590-97, ora nella Residenz di Monaco e, il secondo, realizzato tra la fine del Seicento e l'inizio Settecento, oggi nella Casa Museo Zani e oggetto di questo studio.



[Nicchia del Doge. Scorcio con Comò romano laccato, dipinto di Francesco Guardi con l' *Incontro tra Papa Pio VI e il Doge Paolo Renier a San Giorgio in Alga* (1782) e scultura in porcellana turchese di epoca Kangxi (1662-1772)]

della metà del XVIII secolo con laccatura azzurra e *chinoiserie* in oro e pollicromia²², oggi collocato nella *Nicchia del Doge* della Casa Museo in un *tableau* in cui svettano anche una scultura in porcellana turchese di epoca Kangxi (1662-1772)²³, proveniente dalla collezione del barone Henri de Rothschild, e una celebre tela dipinta nel 1782 da Francesco Guardi: *L'incontro tra papa Pio VI e il doge Paolo Renier a San Giorgio in Alga*²⁴. Il comò è fra i pochissimi mobili prodotti a Roma nel Settecento che conservano una decorazione a lacca quasi intatta, concepita in una bicromia azzurro e oro²⁵. Questa rara decorazione, con i due cassetti e le gambe con zampe *cabriole* richiamano alla memoria i cassettoni documentati nel 1770 nel palazzo in Campo de' Fiori in cui risiedevano i duchi Caetani, descritti come "due mezzi comodi a zampa di capra ... con due tiratori per ciascheduno ... tutti

²² Inv. 360.

²³ Inv. 285.

turchini e rabescati alla cinese"²⁶.

La facciata ondulata è poi chiusa ai lati da elementi a cilindro; sul retro la sagoma si dilata mentre l'originale piano marmoreo giallo brecciatto delimita sia cromaticamente, sia come complemento l'insieme²⁷.

Alle pareti di questa stessa *Nicchia del Doge*, si può anche ammirare un gruppo di quattro altorilievi romani in marmo di Carrara, databili all'ultimo quarto del XVIII secolo, nei quali si possono certamente riconoscere *Venere e Amore* e *Andromeda*²⁸.

Nell'*Impluvium* della Casa Museo, accanto a una *Coppia di vasi* romani

in marmo Portasanta (fine XVI-I-inizio XVIII secolo)²⁹, svetta una coppia di *Busti di imperatori* di manifattura romana dell'ambito di Guglielmo Della Porta (1515-1577) e di Giovanni Battista Della Porta (1535-1615)³⁰, realizzati in marmo bianco, nero e breccia pernice tra il XVI e il XVII secolo, esempio straordinario di come, a partire dal Rinascimento, i grandi collezionisti ambissero a possedere opere realizzate con materiali particolarmente apprezzati nella Roma imperiale come il porfido egiziano, il semesanto e il marmo Portasanta.

²⁴ Inv. 192. Acquisito nel 2018 il dipinto è stato esposto a Milano (1872), Venezia (1937), Zurigo (1948) e, tra il 2017 e il 2018, a Los Angeles (The J. Paul Getty Museum), a Minneapolis (Minneapolis Institute of Art) e a Cleveland (Cleveland Museum of Art). Cfr. P.B. Kerber, *Eyewitness views. Making history in Eighteenth Century Europe*, Getty Publications, Los Angeles 2017, p. 2, fig. 1; p. 13, fig. 17. L'opera faceva parte di una serie di quattro tele eseguite per ordine di Pietro Edwards, ispettore delle pubbliche feste della Repubblica, in occasione del soggiorno papale in Venezia, nel maggio del 1782.

²⁵ La lacca romana è diversa da quelle delle altre capitali italiane: leggera, quasi soffiata quella di Genova; più corposa quella di Napoli; più delicata quella veneziana. In base alla storia del gusto degli interni a Roma questo mobile dovrebbe risalire alla metà del XVIII secolo.

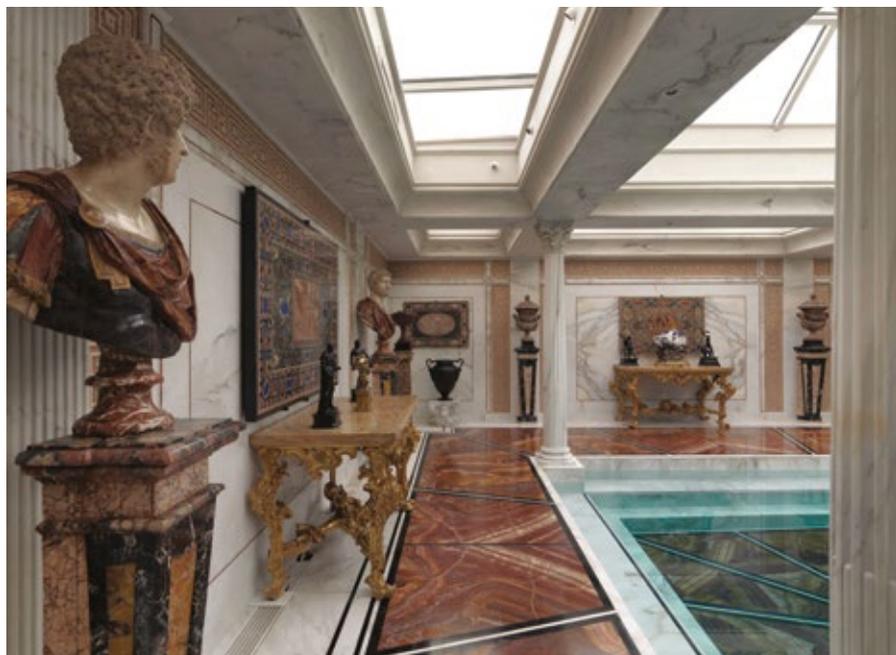
²⁶ A. González-Palacios, *Mobili romani*, in *Abitare l'Arte. La Casa Museo Paolo e Carolina Zani*, saggi di M. Capella e A. González-Palacios, fotografie di M. Listri, Milano 2020, p. 118.

²⁷ A. González-Palacios (a cura di), *Fasto Romano. Dipinti, sculture, arredi dei palazzi di Roma*, Roma, 1991, pagg. 171-172, fig. 108, tav. LIX.

²⁸ Inv. 22.1-22.4.

²⁹ Inv. 125 e 126. Cfr. A. González-Palacios in *Important continental furniture*, catalogo d'asta Sotheby's, Londra, 12 giugno 2002, lotto 314. Per l'eccezionale qualità delle venature nei toni del rosso e del bianco, l'ignoto autore che ha realizzato questi vasi si è certamente avvalso di un ampio frammento di colonna antica.

³⁰ Inv. 116.1 e 116.2.

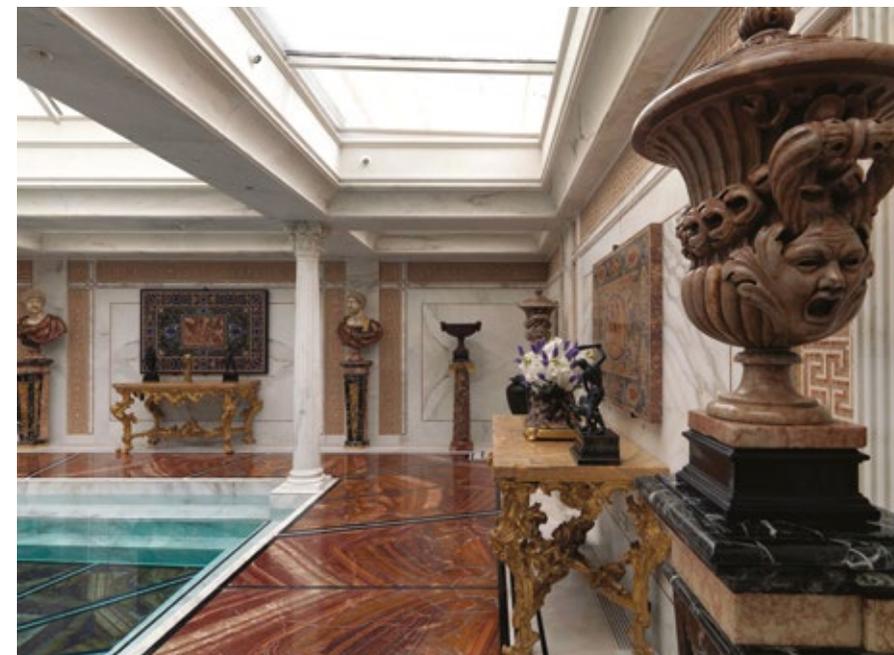


[In questa pagina e nella successiva: *Impluvium*. Scorci delle pareti destinate ad accogliere la collezione delle pietre]

In questo spazio destinato dal collezionista prevalentemente alla raccolta delle opere in pietra, non si può tacere del *Cachepot*, attribuito ad uno scultore romano del XVIII secolo, in ametista con decorazioni floreali in bronzo dorato. Sui lati corti due figure in bronzo a patina scura rappresentano due uomini, forse due schiavi mori, con barba e baffi, capelli rasati codina alla sommità, camicie e pantaloni corti e calzari ai piedi³¹, la cui impronta berniniana è assai palese.

Accedendo al *Salone dell'Ottagono*, ci si trova in uno spazio in cui si concentrano molte opere veneziane, genovesi, fiorentine, francesi e, tra quelle romane, merita una menzione speciale una lampada pensile in bronzo dorato della seconda metà del Settecento, in bronzo dorato³² con putti, volti di angeli, serafini, mascheroni e l'emblema francescano (le braccia di Cristo e le braccia di San Francesco che si incontrano alla base della croce tra

³¹ Inv. 141. Acquisito nel 2003.



le nuvole sormontate da due teste di serafini), secondo González-Palacios “ideata da un artista a metà strada fra le influenze del fonditore Giovanni Giardini e quelle dei Valadier”³³.

Sempre della scuola di Giovanni Giardini (1646-1722), proveniente dalla collezione dei principi di Cellamare di Napoli, è la specchiera in bronzo dorato montata su diaspro siciliano³⁴, la cui foggia sembra identificabile in un'incisione che riproduce un suo studio per cornice, conservata presso il Metropolitan Museum of Art di New York³⁵.

³² Inv. 203. *Treasures including selected works from the collections of the Dukes of Northumberland*, catalogo d'asta Sotheby's Londra, asta L14303, 9 luglio 2014, lotto 35, pp. 134-137; A. González-Palacios, *Il Tempio del Gusto. Roma e il Regno delle Due Sicilie*, cit., p. 161, fig. 313; M. Capella, *La casa delle pietre colorate, in Il colore delle pietre. L'arte dell'intarsio di pietre dure tra XVI e XIX secolo nelle opere della Casa Museo Zani*, Cellatica 2023, p. 15.

³³ A. González-Palacios, *Mobili romani*, in *Abitare l'Arte. La Casa Museo Paolo e Carolina Zani*, saggi di M. Capella e A. González-Palacios, fotografie di M. Listri, Milano 2020, pp. 182-183.

³⁴ Inv. 367; *Treasures, princely taste*, catalogo d'asta Sotheby's, Londra, 3 luglio 2013, lotto 17, pp. 86-89.

³⁵ Inv. 24.70.1. Acquaforte stampata a Roma nel 1750.



[Scultore romano, *Cachepot*, ametista, bronzo dorato e bronzo a patina scura, inizio del XVIII secolo]

Nello stesso *Salone dell'Ottagono*, sopra due sculture in bronzo dorato con angeli su un alto pulvino in pietra dura di colore violaceo³⁶, sempre di manifattura romana del XVIII, svettano due candelabri opera di Francesco Righetti (Roma, 1749-1819)³⁷, allievo di Luigi Valadier. Realizzati in bronzo brunito, presentano una figura maschile e una femminile in piedi con cornucopia, tralcio di vite e grappoli a mo' di corona, tessuto drappeggiato su un braccio e una rosa nella mano, stilisticamente accostabili alla celebre coppia di candelabri nel Palazzo del Quirinale, datati 1797³⁸.

Poggiato su una *console* romana fitomorfa³⁹, merita poi una menzione speciale il gruppo con la *Flagellazione di Cristo*, attribuito a Alessandro Algardi (Bologna 1598 – Roma 1654), databile, così come altre versioni e modelli, intorno alla metà degli anni trenta del XVII secolo. Realizzato con l'impiego di materiali preziosi quali argento, bronzo dorato e lapislazzuli, l'esemplare Zani presenta le figure dei flagellanti della stessa tipologia



[Francesco Righetti (1749-1819), *Figura maschile e femminile con cornucopie*, bronzo a patina scura e bronzo dorato, fine del XVIII secolo]

di quelle del gruppo oggi nei *Musées Royaux d'Art et d'Histoire* di Bruxelles che, secondo Jennifer Montagu, furono ideate da François Duquesnoy (Bruxelles, 12 gennaio 1597 – Livorno, 18 luglio 1643), più delicate e bilanciate nei movimenti rispetto a quelle più dinamiche dell'esemplare del *Kunsthistorisches Museum* di Vienna, secondo la studiosa, ideate

³⁶ Inv. 194.1-194.2. Acquistati nel 1995.

³⁷ Inv. 193.1-193.2. Acquistate nel 2008, *The Dimitri Mavrommatis Collection: Important french furniture and Sèvres porcelain from the Chester Square Residence*, London, catalogo d'asta, Sotheby's, Londra, 8 luglio 2018, lotto 66; L. Violo, *Echi di Francia*, in "Antiquariato. Mensile di arte antica, arti decorative, cultura e collezionismo", 329, settembre 2008, p. 119.

³⁸ Per i riferimenti stilistici, si veda anche un disegno dello stesso Righetti e quello di un altro grande scultore in bronzo romano neoclassico, Giuseppe Boschi. A. González-Palacios, *Ristudiando i Righetti*, in *Antologia di belle arti, Il neoclassicismo*, III, Torino 1992, p. 25, fig. 13; A. González-Palacios, *Il Tempio del Gusto, Roma e il Regno delle Due Sicilie*, Vol. II, Milano, 1984, p. 1239, fig. 278.

³⁹ Inv. 204.1.



[Alessandro Algardi (1598-1654) (attr.), *Flagellazione di Cristo*, argento e lapislazzuli, 1625-1650]

dallo stesso Algardi⁴⁰. In una recente pubblicazione dell'esemplare Zani, Alvar González-Palacios l'ha definito "fra i più belli sia per l'esecuzione sia per la scelta dei materiali... posteriore alla metà del Seicento, epoca che si adegua alla particolare ricchezza dei materiali impiegati"⁴¹.

Anche nella *Camera del Ridotto*, un vero e proprio omaggio alla Venezia del Settecento con l'attenzione catturata dalla tela del *Ridotto*, una delle composizioni più note di Pietro Longhi⁴², ci si imbatte in un'opera di produzione romana: una panca architettonica in legno riccamente intagliata e dorata con dossale⁴³, gemella di una coppia di panche documentata nella collezione di Aldo Crespi⁴⁴.

⁴⁰ Inv. 121. J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven e Londra 1985, il gruppo oggi a Bruxelles è pubblicato nel vol. I, fig. 230; quello di Vienna nel vol. II, tav. 191. L'argomento è trattato nel vol. II, alle pp. 315 sgg.

⁴¹ A. González-Palacios, *Schede*, in M. Capella, A. González-Palacios, *Abitare l'Arte. La Casa Museo Paolo e Carolina Zani*, fotografie di M. Listri, Milano 2020, pp. 156-157.



[Manifattura romana, *Panca architettonica*, legno intagliato e dorato, metà del XVIII secolo]

Varcando la soglia della Casa Museo, nello scenografico giardino si scorgono altre opere di manifattura barocca e tardo barocca romana. Tra papiri egiziani, cedri del Libano, Sophora del Giappone, Ginepro cinese, un'accurata selezione di Agavi e una scenografica serie di macro Bonsai, ritroviamo busti di imperatori e profili virili disposti talvolta ad incrostazione su pareti come in un lapidario, oppure disseminati tra cespugli, o ancora vasi collocati su alti pilastri come i due *Vasi a coppa* romani in travertino bianco

⁴² Inv. 300. Il Longhi della collezione Zani, acquisito nel 2005, è appartenuto al generale britannico Charles Fox (1796-1873) e in seguito a Harold Sidney Harmsworth, I visconte Rothermere (1868-1940), cfr. *Catalogue of the Viscount Rothermere Collection*, 1932, pl. 42a; *Important Old Master Paintings*, catalogo d'asta Sotheby's, New York, 22 gennaio 2005, p. 182.

⁴³ Inv. 279. Acquisita nel 2004.

⁴⁴ Cfr. G. Rosa (a cura di), *Collezione Aldo Crespi*, Milano 1956. Una coppia di panche simili, prive di dossale, di manifattura romana del secondo quarto del XVIII secolo, viene venduta all'asta da Sotheby's a Londra, 12 dicembre 2001, lotto 145.



[Manifattura romana, Vaso a coppa, travertino, XVI secolo]

del XVI secolo, ornati con maschere tipiche del teatro classico⁴⁵. I vasi, in origine sopra alte colonne all'ingresso della villa inglese dell'armatore e collezionista Walter F. Becker, accolgono oggi i visitatori nella Casa Museo Zani sul cancello del Giardino di Minerva (*hortus conclusus*) con quei mascheroni leggermente rivolti verso il basso, quasi ad osservare le persone che si accingono a varcarne la soglia, secondo un'iconografia usata prevalentemente nelle opere che ornavano i templi pagani nell'antica Roma. Riconducibile ad un artista romano della prima metà del XVIII secolo è poi l'interessante modello scultoreo per un'Acquasantiera in bronzo brunito e marmo cipollino, con evidenti rimandi a due acquasantiere in marmo nella Basilica di San Pietro a Roma, realizzate tra il 1722 e il 1725 su disegno di Agostino Cornacchini (1686-1754)⁴⁶.

⁴⁵ Inv. G.210 e G.211.

⁴⁶ Inv. G.153. Nelle opere in San Pietro il gruppo degli angeli è scolpito da Francesco Moderati (1680-1721), sostituito alla sua morte da Giovanni Battista de' Rossi, mentre la conca in giallo di Siena fu scolpita da Giuseppe Lironi (1689-1721).



[Agostino Cornacchini (1686-1754), (attr.), Modello per acquasantiera, bronzo brunito e marmo cipollino, prima metà del XVIII secolo]



[Filippo Parodi (1630-1702), (attr.), *Allegorie della Forza e della Giustizia*, marmo bianco di Carrara e marmo giallo, seconda metà del XVII secolo]

Il retaggio berniniano è invece più evidente nei due marmi bianchi di Carrara e marmo giallo, ricondotti da Federico Zeri a Filippo Parodi (1630-1702)⁴⁷. Dominati da un movimento vorticoso, i due marmi celebrano l'*Allegoria della Forza*, con un putto che apre le fauci ad un leone affiancato da un altro putto con clava sollevata nella mano sinistra ed anello nella destra, e l'*Allegoria della Giustizia*, in cui si scorgono due putti con bilancia, corona e pugnale⁴⁸.

⁴⁷ Inv. G6.1 e G6.2. Asta n.129, catalogo d'asta Il Ponte Casa d'Aste, Milano, 16-18 maggio 1996, lotto 772.

⁴⁸ L'*Allegoria della Forza* è ritratta nel servizio fotografico di Massimo Listri a corredo dell'articolo di Anna Mazzotti *La riscossa della Serenissima. Mobili veneziani del Settecento accostati a pezzi Luigi XV sono i protagonisti degli spazi*, in "AD", aprile 2001. Le sculture sono parte di un gruppo che si completa con l'*Allegoria della Bellezza*, oggi non più conservata nella collezione.

⁴⁹ Inv. G45.1-G45.9. Manifattura romana del XVIII secolo.

⁵⁰ Inv. G33.1 e G33.2. Manifattura romana del XVIII secolo.

⁵¹ Inv. G26. Manifattura romana del XIX secolo.



[Portico della Sala di Maggiolini. Scorcio della parete occidentale con busti di imperatori romani e altorilievi, marmo, Roma, XVIII-XIX secolo]

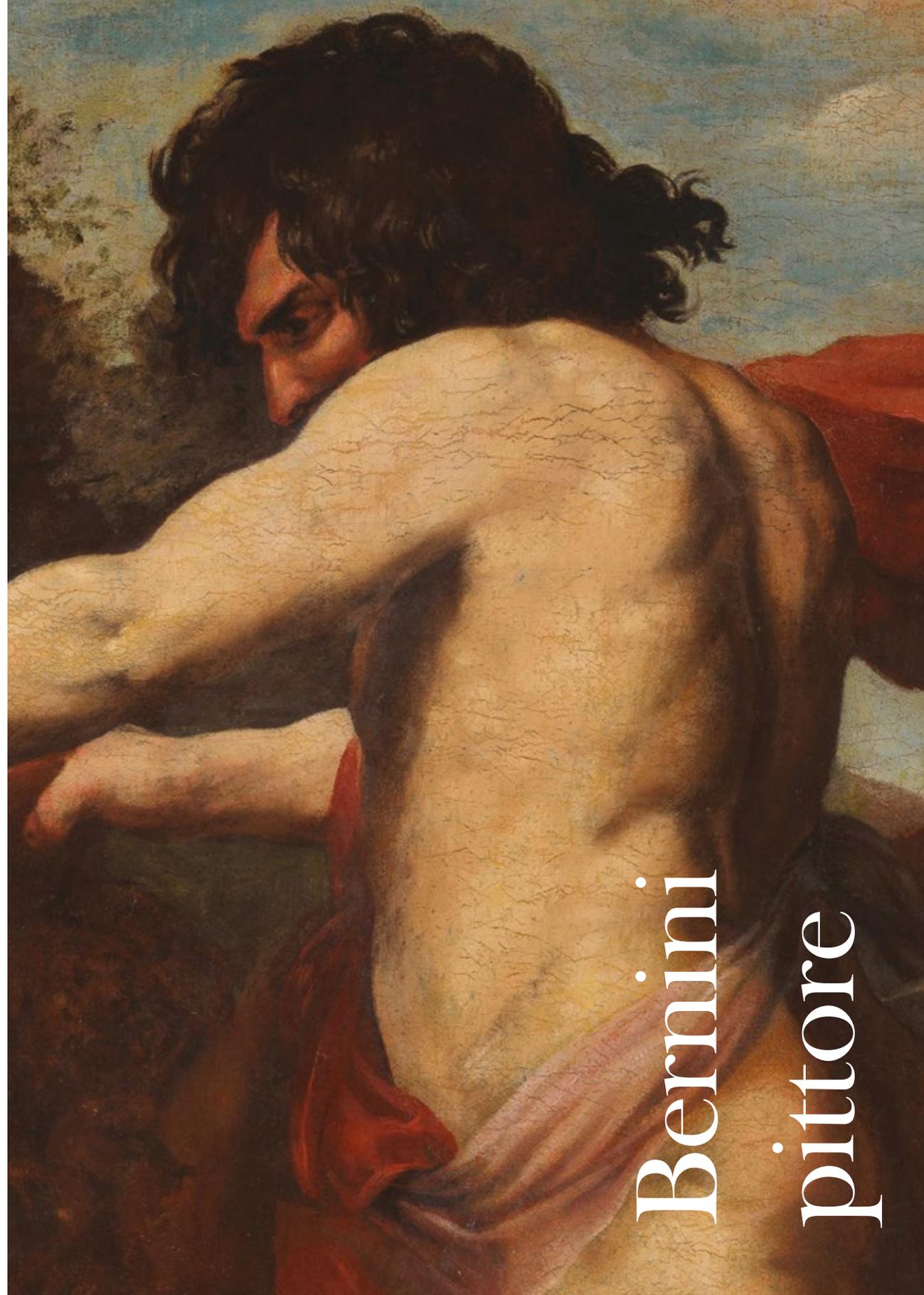
Ancora Roma, ma quella imperiale, è poi evocata nel giardino da alcune opere di produzione Sette Ottocentesca, tra le quali: un gruppo di nove altorilievi ovali in marmo con volti maschili, imperatori, Carlo Duca di Lorena e Petronia⁴⁹, due formelle tonde in marmo con profili virili⁵⁰ e un'affascinante scultura in alabastro di Castelnuovo dell'Abate, raffigurante una *Figura femminile acefala con tunica*⁵¹.

Appare dunque evidente una certa continuità tra l'interno e l'esterno della Casa Museo, con il giardino che diviene volontariamente un vero e proprio museo a cielo aperto, teatro e Wunderkammer con piante, fiori, animali, sculture antiche, vasi istoriati e fontane che danno la sensazione di trovarsi all'interno dello spazio intimo di una dimora privata che custodisce con estremo pudore opere del più sontuoso fasto barocco. Un vero e proprio gioco di contrasti, tra misura, rigore geometrico e teatralità.

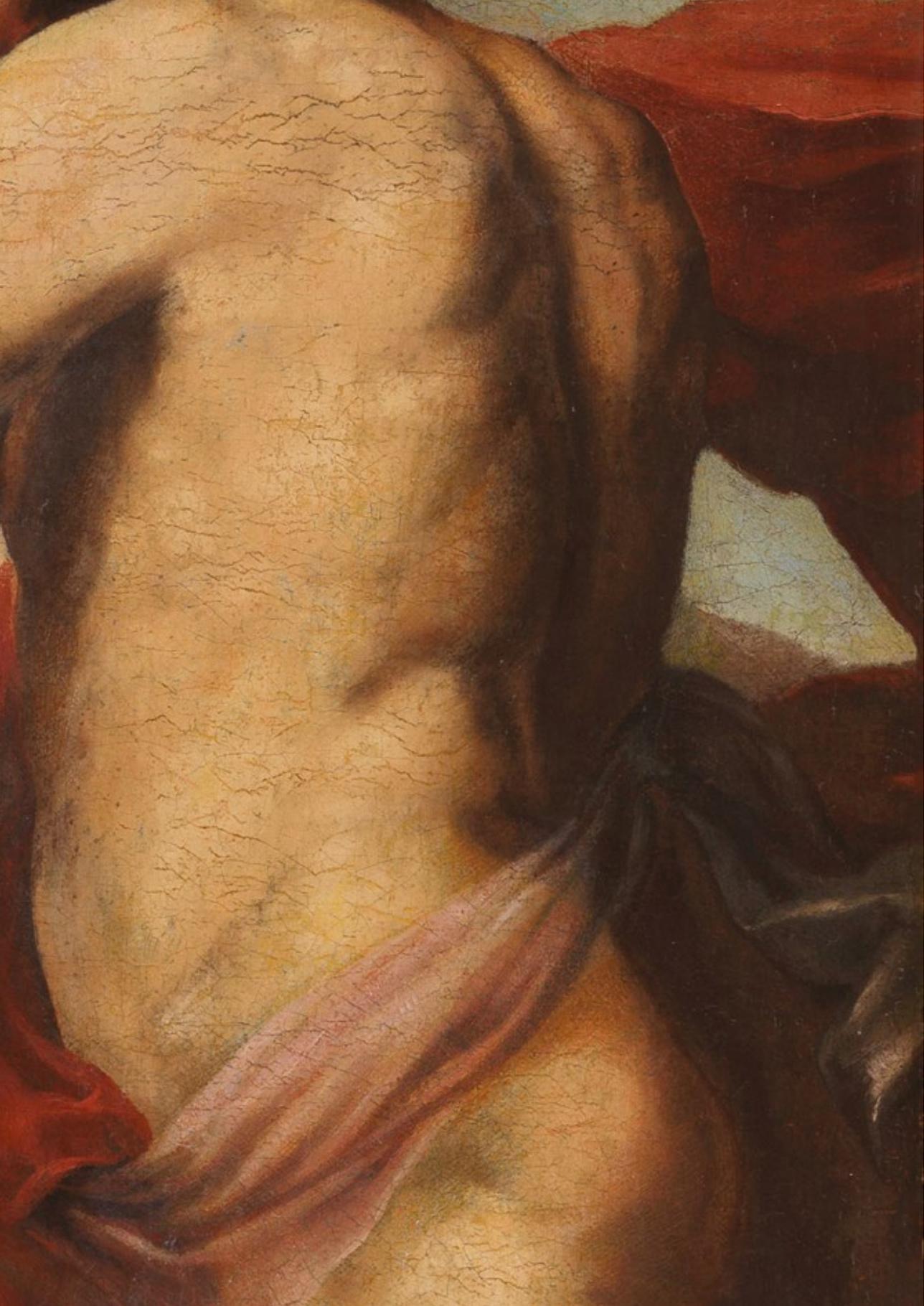


[Scorcio del giardino. Manifattura romana, *Scultura femminile acefala*, alabastro di Castelnuovo dell'Abate, XIX secolo]

B



Bernini
pittore



Bernini pittore: considerazioni generali e scoperte sul 'San Giuseppe con Gesù Bambino' di Palazzo Chigi in Ariccia

Francesco Petrucci

L'emergere negli ultimi anni, in concomitanza e dopo la mia monografia su *Bernini pittore* del 2006, di nuove importanti opere pittoriche del Bernini, sia nell'ambito della ritrattistica, che soprattutto in quello della pittura di figura, conferma quanto indicato dalle fonti, aprendo nuovi orizzonti sulla conoscenza della pittura del Seicento¹.

Appare evidente la qualità della produzione berniniana anche in questo campo in gran parte inesplorato e l'influsso esercitato non solo su stretti collaboratori quali Carlo Pellegrini, Guidobaldo Abbatini, Guglielmo Cortese "il Borgognone", Ludovico Gimignani, Giovan Battista Gaulli "il Baciccio" o artisti di altra formazione come Jan Miel, Giovan Francesco Romanelli, Giovanni Benedetto Castiglione, Carlo Maratti, ma soprattutto il suo peso sullo sviluppo in senso scultoreo della pittura barocca romana.

La biografia manoscritta compilata da Pier Filippo Bernini nel 1680, con-

¹ Su Bernini pittore cfr. L. Grassi, *Bernini pittore*, Roma 1945; V. Martinelli, *Le pitture del Bernini*, in "Commentari", I, 2, 1950, pp. 95-10; M. e M. Fagiolo dell'Arco, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco*, Roma 1967; F. Petrucci, *L'opera pittorica di Gian Lorenzo Bernini*, in *Bernini a Montecitorio/ ciclo di conferenze nel quarto centenario della nascita di Gian Lorenzo Bernini*, a cura di M. G. Bernardini, Camera dei Deputati, Salerno 2001, pp. 61-91; M. Fagiolo dell'Arco, "Plus né pour être peintre que sculpteur". *Novità sul Bernini pittore...e i suoi allievi*, in "Arte Viva- Fima Antiquari", 28-29, 2002, pp. 27-55; M. Fagiolo dell'Arco M., *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, Milano 2002; *Bernini e la pittura*, a cura di D. Gallavotti Cavallero, Roma 2003; F. Petrucci, *Bernini pittore dal disegno al "maraviglioso composto"*, Roma 2006; *Bernini pittore*, catalogo della mostra, a cura di T. Montanari, Roma, Palazzo Barberini, con testi di A. Sutherland Harris, A. Angelini, T. A. Marder, S. Ostrow, Cinisello Balsamo 2007; F. Petrucci, *Ancora su Bernini pittore*, in *Una vita per la storia dell'arte. Scritti in memoria di Maurizio Marini*, a cura di P. Di Loreto, Roma 2015, pp. 307-320; L. Ficacci, *VI. La pittura*, in *Bernini*, catalogo della mostra, a cura di A. Bacchi, A. Coliva, Roma, Galleria Borghese, Città di Castello 2017, pp. 191-232.

servata tra le carte di famiglia presso la Bibliothèque Nationale de France, rammenta che il padre, coinvolto da Urbano VIII che voleva “fargli dipingere la loggia della Benedittione, per lo spatio di due anni si applicò a dipingere, nel qual tempo fece molti e molti pezzi di quadri, parte finiti, e parte abbozzati, i quali sono in grandissimo pregio tenuti nelle gallerie di Roma”².

Secondo Filippo Baldinucci il Cavaliere riconobbe “fin dal principio, che il suo forte era la Scultura, onde quantunque egli al dipingere si sentisse molto inclinato, con tutto ciò non si volle fermare del tutto; e ‘l suo dipignere, potiamo dire, che fusse per mero divertimento; fece egli perciò sì gran progressi in quell’Arte che si vedono di sua mano, oltre a quelli, che sono in pubblico, sopra 150 quadri, molti de’ quali son posseduti dall’Eccellentissime Case Barberina, e Ghigi, e da quella de’ suoi figliuoli”. Parla inoltre di “Quadri grandi, e piccoli, i quali oggi nelle più celebri Gallerie di Roma, ed in altri degnissimi luoghi fanno pomposa mostra”³.

Anche Domenico Bernini ricordava nella propria biografia del 1713 che il padre “Per due anni continui attese dunque alla Pittura, et avvenga

che avesse egli già superate tutte le difficoltà del disegno con le sue antecedenti osservazioni, ad altro allora non attese, che alla maniera del colorire. E questi, che Noi chiamiamo suoi Studi, furono di così squisita maniera, tanto nel Colorito, quanto nel Disegno, che vanno del pari colle principali Figure de’ Pittori più celebri del suo tempo. Oltre a quelli, di cui non se ne ha notizia, vi sono più di cento cinquanta pezzi di Quadri tra nella Galleria famosa del Serenissimo Gran Duca di Fiorenza, et in quelle de’ Principi Barberini, e Ghigi di Roma, e moltissimi in Casa Bernini senza que’ più, che sono stati involati all’Italia, e portati in Francia”, mentre in un altro passo cita “più di duecento quadri da lui dipinti”⁴.

Baldinucci d’altronde sottolineava il suo eclettismo nello stesso titolo della famosa biografia del 1682, elencandone la poliedricità e stabilendo anche una graduatoria d’importanza: in primo luogo “scultore”, poi “architetto” ed infine “pittore”.

Questa puntualizzazione sulla versatilità del grande artefice è un riflesso del suo orgoglio,

come egli stesso dichiarava a Paul Fréart de Chantelou durante il soggiorno in Francia del 1665, ove era stato chiamato da Luigi XIV per la progettazione della facciata del Louvre. Il 6 ottobre, vuoi per la consapevolezza del suo effettivo talento che per amplificare l’apprezzamento nei propri confronti, confessava “che era nato più per essere pittore che scultore, per una certa facilità che ha nel produrre”; ed è noto che “diceva esser superiore la Pittura alla Scultura, che la Scultura mostra quel, che è con più dimensioni, là dove la Pittura mostra quel, che non è, cioè il rilievo ove non è rilievo, e far parere lontano quel, che non è lontano”⁵.

D’altronde l’applicazione dello stesso principio berniniano del “bel composto” o “maraviglioso composto”, cioè l’unità delle arti visive (Lavin), presupponeva un dominio di tutte le arti, come riteneva lo stesso Bernini, il quale affermava che “chi non era insieme Pittore, e Scultore, a ciò non si cimentasse, ma si stesse fermo ne’ buoni precetti dell’Arte”. Le stesse parole aveva fatto incidere nel 1638 sul demolito campanile di San Pietro, con un diverso ordine: “PICT. SCULT. ET ARCHIT.O”, dato che all’epoca la sua attività pittorica si era concretizzata in alcune opere pubbliche, quali il cartone per il mosaico del *San Bernardo* e la pala del *San Maurizio* proprio nella Basilica Vaticana.

La sanguigna del Bernini

La straordinaria sanguigna raffigurante *San Giuseppe con il Bambino*, tracciata in maniera estemporanea da Bernini sul muro della cappella al piano nobile di Palazzo Chigi in Ariccia, è una vera e propria “opera mista”, intermedia tra il disegno e il dipinto, delineata a carboncino e a sanguigna, accompagnata da una pittura a guazzo con pennello a commentare alcune

② F. Audisio, *Lettere e testi teatrali di Bernini: una postilla linguistica*, in *Barocco Romano e Barocco Italiano*, a cura di M. Fagiolo, M. L. Madonna, Palermo 1985, Appendice II, pp. 41-43.

③ F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino scultore, architetto, e pittore*, Firenze 1682.

④ D. Bernini, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Roma 1713.

⑤ P. Fréart de Chantelou, *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, (1665) Paris 1885, ediz. a cura di D. del Pesco, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il journal de voyage du cavalier Bernin en France*, Napoli 2007, p. 412.

parti, ottenendo lo sfumato con l'aiuto delle dita (fig. 1)⁶.

In basso l'iscrizione a caratteri capitali stabilisce la datazione al 1663 – in concomitanza con l'avvio dei radicali lavori di trasformazione dell'immobile – e conferma l'autografia, testimoniata inequivocabilmente dall'evidenza stilistica: "EQVES IO LAVRENTIVS BERNINVS FAC: ANNO DÑI MDCLXIII,"⁷.



[fig.1 Giovan Lorenzo Bernini, San Giuseppe con Gesù Bambino (1663). Ariccia, Palazzo Chigi, Cappella]

- ⑥ Sanguigna, carboncino e guazzo su muro, diametro cm. 111,50, diametro con cornice cm. 145. Il Palazzo Chigi, ceduto a condizioni di favore dal principe Agostino Chigi al Comune di Ariccia il 29 dicembre 1988, è adibito a sede museale e centro culturale polivalente. Ospita anche il Museo del Barocco Romano costituito da prestigiose donazioni. Sulla dimora cfr. F. Petrucci, *Palazzo Chigi in Ariccia / nel contesto del complesso berniniano e dell'antico feudo chigiano*, Roma 2022.
- ⑦ Sull'opera cfr. E. C. Knight, *A description of Latium or la campagna romana*, London 1805, ediz. a cura di A. Badiale, Roma 2010, p. 56; S. Fraschetti, *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, con prefazione di A. Venturi, Milano 1900, pp. 234-235; A. Muñoz, *Nuovi studi sul Bernini*, in "L'Arte", anno XX, fasc. I, 1917, pp.1-3; H. Brauer, R. Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, 2 voll., Berlin 1931, I, pp. 154-156, II, tav. 115; L. Grassi, *Bernini pittore*, Roma 1945, p. 49, tav. LXXI; V. Martinelli, *I disegni del Bernini*, in "Commentari", I, 3, 1950, p. 184; id., *Gian Lorenzo Bernini*, in "Enciclopedia Universale dell'Arte", ediz. Sansoni, II, Firenze 1959, p. 535, tav. XXXIX; M. e M. Fagiolo dell'Arco, *Bernini una introduzione al gran teatro del Barocco*, Roma 1967, scheda n. 194; H. Kauffmann, *Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen*, Mann-Berlin 1970, p. 122, nota 86; A. Sutherland Harris, *Selected drawings of Gian Lorenzo Bernini*, New York 1977, n. 80; V. Martinelli, *Ritratti, caricature, composizioni, modelli, incisioni di Gian Lorenzo Bernini e della sua cerchia*, in *Bernini in Vaticano*, catalogo della mostra, Roma 1981, pp. 18-19, fig. 2; L. Russo, in *Bernini in Vaticano*, cit., 1981, pp. 43-44; I. Lavin, *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Künste Leipzig*, Princeton University 1981, pp. 31, 51 nota 24; R. Lefevre, *Il Bernini ad Ariccia e la "Piazza di Corte" dei Chigi*, Roma 1981, p. 57, tav. XV; F. Petrucci, *Palazzo Chigi ad Ariccia*, Ariccia 1984, p. 61, tav. XXVI; U. Schlegel, *Bernini und Guido Reni*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", XXVII, 1985, pp. 141-143; F. Petrucci, *Santa Maria Assunta Collegiata insigne ed altre chiese minori in Ariccia*, Ariccia 1987, p. 108, fig. 110; A. Mignosi Tantillo, *I Chigi ad Ariccia nel '600*, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana grande pittura del '600 e del '700*, catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Roma 1990, I, p. 103, II, pp. 86-87, fig. 19; N. Nobiloni, M. A. Nocenzi, (a cura di), *I Castelli Romani negli Archivi Alinari / Catalogo bibliografico*, Firenze 1991 (copertina); F. Petrucci, *Considerazioni sulla sanguigna del Bernini nella cappella del Palazzo Chigi di Ariccia*, in *Echi del Barocco*, a cura di F. Petrucci, numero monografico rivista "Castelli Romani" 1995, Ariccia 1997, pp. 120-125; T. Montanari, *Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino*, in "Prospettiva", 87-88, 1997, p. 49, fig. 7; F. Petrucci, *Gian Lorenzo Bernini per casa Chigi: precisazioni e nuove attribuzioni*, in "Storia dell'Arte", 90, 1997, p. 187, fig. 11; V. Martinelli, in *L'Ariccia del Bernini*, catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, F. Petrucci, Ariccia, Palazzo Chigi, Roma 1998, pp. 121-124, n. 30; F. Petrucci, *Bernini, Fabio Chigi ed Ariccia: un Rinascimento barocco*, in *L'Ariccia del Bernini*, catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, F. Petrucci, Ariccia, Palazzo Chigi, Roma 1998, p. 31; M. Fagiolo dell'Arco, in *L'Ariccia del Bernini*, cit., 1998, p. 161; F. Petrucci, *Bernini e i Castelli Romani*, in *Gian Lorenzo Bernini nell'Infiolata di Genzano 1598-1998*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, F. Petrucci, Ariccia 1998, p. 26, fig. p. 38; id., F. Petrucci, *Tre momenti del Baciccio*, in *Giovan Battista Gaulli "il Baciccio" (1639-1709)*, catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, D. Graf, F. Petrucci, Ariccia, Palazzo Chigi, Milano 1999, p. 53, fig. 7; id., *Il Palazzo Chigi di Ariccia*, Ariccia 1999, p. 8, fig. p. 6; C. Strinati, "La scultura mostra quel che è. La Pittura quel che non è". *Bernini pittore*, in *Gian Lorenzo Bernini Regista del Barocco*, catalogo della mostra, a cura di M. G. Bernardini, M. Fagiolo dell'Arco, Roma, Palazzo Venezia, Milano 1999, pp. 268 (fig), 269; F. Petrucci, in *Gian Lorenzo Bernini Regista del Barocco*, cit., 1999, p. 441; A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Cinisello Balsamo 1998, p. 196, fig. 201; F. Petrucci, *L'opera pittorica di Gian Lorenzo Bernini*, in *Bernini a Montecitorio / ciclo di conferenze nel quarto centenario della nascita di Gian Lorenzo Bernini*, a cura di M. G. Bernardini, Camera dei Deputati, Salerno 2001, p. 69, fig. 9; M. Fagiolo dell'Arco, *L'immagine al potere. Vita di Giovan Lorenzo Bernini*, Bari 2001, p. 224, fig. 110; M. G. Bernardini, *Maurizio Fagiolo dell'Arco, Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, in "Bollettino d'Arte", 117, 2001, p. 148; M. Fagiolo dell'Arco, "Plus

La sanguigna si caratterizza per l'immediatezza del tratto, mosso e sintetico, nell'audace scorcio prospettico del bambino con il viso reclinato, la forza espressiva del profilo del vecchio che ricorda i Dottori della *Cattedra* della Basilica Vaticana. Maurizio Fagiolo dell'Arco a riguardo coglie l'impressione di "una immagine quasi in movimento, con l'idea della stecca che cerca nella terracotta fresca la posizione ideale della mano o dell'orecchio". La composizione è inserita in una cornice tonda di stucco a modanature, che si salda alla sottostante mostra della finestra con grata, da cui, secondo la tradizione, si sarebbe affacciato il papa Alessandro VII per assistere alla messa dalla piccola sagrestia. La cornice venne dipinta finto marmo in breccia gialla nel 1771 da Luigi Baldi su commissione del principe Sigismondo Chigi, come riporta un conto dell'Archivio Chigi: "Per haver dato una mano di colla e due di biacca e dopo dipinto venato ad uso di Breccia una cornice tonda che gira attorno il disegno del S. Giuseppe del Bernini che resta nella Cappella del palazzo di Sua Ecc.za e dipinto simile lo stipito che circonda la ferrata sotto d.o disegno e sue grossezze e doppio datogli due mano di vernice fina"⁸.

né pour être peintre que sculpteur. *Novità sul Bernini pittore... e i suoi allievi*, in "Arte Viva / Fima Antiquari", 28-29, 2002, p. 44, fig. 16; id., *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, Milano 2002, pp. 132, 133, figg. 136, 140; C. Strinati, *L'esercizio della pittura*, in *Bernini e la pittura*, a cura di D. Gallavotti Cavallero, Roma 2003, pp. 91-93, 95, fig. 1; F. Petrucci, *I dipinti del Bernini*, in *Bernini e la pittura*, cit., 2003, p. 139, fig. 9; A. Angelini, *La scultura del Seicento a Roma*, Milano 2005, p. 53 fig. 6; F. Petrucci, *Bernini pittore, dal disegno al "maraviglioso composto"*, Roma 2006, pp. 88-90, fig. 81, 359-360, n. 42; T. Montanari, in *Bernini pittore*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Barberini, con testi di A. Sutherland Harris, A. Angelini, T. A. Marder, S. Ostrow, Cinisello Balsamo 2007, pp. 35, 130; F. Petrucci, *Baciccio. Giovan Battista Gaulli (1639-1709)*, Roma 2009, pp. 22-23, 577, fig. 15; id., *Palazzo Chigi in Ariccia / guida illustrata*, Ariccia 2010, pp. 10, 13, 25; E. Gobbi, *I disegni di composizioni sacre e profane*, in M. Gobbi, B. Jatta, *I disegni di Bernini e della sua scuola nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano 2015, pp. 536-537; F. Petrucci, *Ancora su Bernini pittore*, in *Una vita per la storia dell'arte. Scritti in memoria di Maurizio Marini*, a cura di P. Di Loreto, Roma 2015, p. 31; F. Petrucci, in *Bernini*, catalogo della mostra, a cura di A. Bacchi, A. Coliva, Roma, Galleria Borghese, Città di Castello 2017, p. 326; D. Petrucci, F. Petrucci, *The Chigi Palace in Ariccia. Illustrated guide*, Ariccia 2019, pp. 10, 13, 25; M. Romani, L. Pronti, M. Sbroscia, F. Petrucci, O. Tarquini, G. Verona-Rinati, M. A. Ricci, A. Sodo, M. Colapietro, A. M. Marinelli, A. Pifferi, M. Cestelli-Guidi, "St. Joseph with the Child" by Gian Lorenzo Bernini: A definitive artwork or a preparatory drawing? A multidisciplinary study of the only autograph painting of the Artist, preserved at Palazzo Chigi of Ariccia (Rome), in "Journal of Cultural Heritage", 46, 2020, pp. 283-288; F. Petrucci, *Palazzo Chigi in Ariccia*, cit., 2022, p. 120 fig. 1, pp. 121, 137.

⁸ Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Chigi, n. 20794.

Nel 1998 il manufatto è stato sottoposto a restauro conservativo da parte del laboratorio C.B.C. Conservazione Beni Culturali di Roma, con intervento a cura di Maria Grazia Chilosi, in occasione della mostra *L'Ariccia del Bernini*. Infatti l'intonaco risultava fessurato da crepe diagonali, ben visibili nelle vecchie fotografie, che interessavano anche la struttura muraria (fig. 2). In occasione dei restauri del palazzo del 1998-99 è stata tamponata a mattoni la finestra sottostante la sanguigna, che aveva causato le lesioni da taglio, tipiche sopra i vani delle aperture, e consolidato l'intonaco⁹.



[fig.2 Giovan Lorenzo Bernini, *San Giuseppe con Gesù Bambino* (1663). Ariccia, Palazzo Chigi, Cappella (fotografia ante 1931)]

⁹ La sanguigna aveva subito un precedente restauro, forse negli anni '60 del secolo scorso, quando il palazzo era ancora proprietà Chigi, come documentano alcune fotografie. Segni di fori sull'intonaco, nel perimetro della circonferenza interna entro la cornice, documentavano probabilmente l'applicazione di una protezione della pittura durante il conflitto bellico (maggio-giugno 1944), quando il palazzo era stato svuotato e Ariccia evacuata.

Stranamente un'opera così emblematica per la storia della dimora, quasi un sigillo della presenza del Bernini ad Ariccia nella progettazione del borgo su commissione di Alessandro VII e dei Chigi, non è citata negli antichi inventari e ignorata dalla bibliografia storica¹⁰.

Il primo riferimento fu dato da Ellis Cornelia Knight nel libro *A Description of Latium* edito a Londra nel 1805, basandosi su una visita compiuta attorno al 1795, equivocando nel ricordo sul materiale: "Nella cappella si trova una scena su marmo di San Giuseppe e del Salvatore neonato del Bernini eseguita in nero e rosso come un disegno: si nota molta espressività nei volti".

L'opera fu segnalata nel 1900 da Stanislao Frascchetti nella sua fondamentale monografia su Bernini, che tuttavia non ne specificò l'iconografia: "Nel palazzo Chigi del villaggio di Ariccia si trova una figura di vecchio patriarca lavorata sul muro a colore dal nostro artista, la quale ho potuto osservare per la cortesia di don Mario Chigi. Il vecchio è raffigurato con la solita forza di segni, consueta nelle opere del Maestro, ed è un'opera assai curio-

sa per la sua originalità".

Antonio Muñoz invece nel 1917 fu il primo che ne pubblicò l'immagine, riprodotta anche nel catalogo dei disegni berniniani di Heinrich Brauer e Rudolf Wittkower del 1931, quando l'archivio Chigi si trovava nel palazzo di Ariccia, trasferito nel 1917 dal palazzo di Roma dopo la sua vendita allo Stato. Luigi Grassi nel libro su Bernini pittore (1945) scorse nella sanguigna "riferimenti evidenti al venezianismo del Sacchi", mentre la Sutherland Harris l'ha definita "pittura monocroma" (1977).

Il sottoscritto ha dedicato nel 1997 all'opera per la prima volta un ampio saggio, soffermandosi sulla rara iconografia: "L'intenso *pathos* emotivo per il gesto del santo, che stringe il figliolo in segno di protezione rivolgendogli lo sguardo affettuoso, pronto quasi a baciarlo mentre i due nasi si sfiorano, è un'efficace allegoria dell'amore paterno" (1997), dato che in maniera quasi generalizzata il piccolo Gesù è raffigurato tra le braccia della Madre. A riguardo ho ipotizzato

che potesse trattarsi di un omaggio del Bernini al padrone di casa e suo committente, il principe Agostino Chigi, cui la consorte Maria Virginia Borghese aveva dato alla luce il 20 ottobre del 1662, dopo due figlie femmine, finalmente un erede maschio, Augusto, destinato a continuare la casata.

Un'approfondita lettura è stata data da Valentino Martinelli nella sua scheda presente nel catalogo della mostra *L'Ariccia del Bernini* del 1998, descrivendo il manufatto come "un pezzo di eccezionale bravura tecnica e di stile, di singolare invenzione compositiva, ricco di significato e valore poetico". Lo studioso ha visto in "questa grande sanguigna di Ariccia [...] davvero soltanto un 'maraviglioso' capolavoro di fede e d'arte. Con un colpo d'ala, il genio del Bernini pittore ha fermato per sempre nel cuore del palazzo su muro una forte meditazione spirituale di papa Alessandro Chigi, un 'memento' salutare per *imagines*. Opera somma di due grandi dell'età barocca".

Come ha notato Martinelli, si riscontrano stringenti rapporti con

Guido Reni, artista particolarmente amato dal cavaliere: per la posa di Gesù Bambino con il *Puttino che dorme* dipinto a fresco per casa Barberini (Roma, Palazzo Barberini, Galleria Nazionale d'Arte Antica), secondo Bernini stesso "eseguito con ammirabile scioltezza", e per l'iconografia con il *San Giuseppe con Bambino* del Museo Diocesano di Milano, secondo un tema sviluppato dal maestro emiliano anche in altre composizioni (Houston, Museum of Fine Arts; San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, fig. 3)¹¹.

Fonte di ispirazione primaria è tuttavia a mio avviso una celebre scultura ellenistica raffigurante *Sileno che tiene in braccio Dioniso bambino*, nota attraverso la copia romana in marmo della collezione Borghese (Parigi, Museo del Louvre), che Bernini ben conosceva sin da giovane (fig. 4), quelle dei Musei Vaticani e della Glyptotek di Monaco, oltre a varie altre derivazioni, desunte da un originale in bronzo attribuito a Lisippo¹².

¹⁰ Cfr. F. Petrucci, *Palazzo Chigi in Ariccia*, cit., 2022.

¹¹ D. S. Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara 1988, pp. 340-343, nn. 48, 49, 50, 63, tavv. XIV, XV.

¹² A. Terribili, *Il gruppo di Sileno con Dioniso infante al Vaticano*, in "Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité", tome 115, 2, 2003, pp. 881-897.



[fig. 3 Guido Reni, *San Giuseppe con Gesù Bambino*. San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage]

[fig. 4 Copia romana da Prassitele, *Sileno con Dioniso infante*. Parigi, Museo del Louvre, collezione Borghese]



[fig. 5 Giovan Lorenzo Bernini, Ercole Ferrata, *La Vita*. Svizzera, collezione privata (Foto ICCD, 1911-12)]

Alessandro Angelini sottolinea acutamente “l’incontro tra i due momenti estremi della vita umana”, quasi un corrispettivo, aggiungiamo, della *Vita* e la *Morte* scolpiti su progetto di Bernini da Ercole Ferrata e Giovanni Antonio Mari per il principe Agostino Chigi (fig. 5)¹³.

Maurizio Fagiolo dell’Arco scorge nel San Giuseppe, “primo *homo faber*” cui Bernini “raccomanderà la sua anima nel testamento”, un riferimento autobiografico; nel testamento è infatti specificato che, tra l’altro, il “Cavalier Bernino ha raccomandato la sua anima [...] a tutti i santi avvocati: san Giuseppe particolarmente, patrono degli artigiani, che lo ha anche assistito nel suo difficile lavoro di padre”¹⁴.

¹³ F. Petrucci, *Giovan Lorenzo Bernini per casa Chigi*, cit., 1997, pp. 181-187; M. B. Guerrieri Borsoi, *Domenico Jacovacci collezionista e Maestro delle strade nella Roma berniniana*, Roma 2017, pp. 91-96.

Nel 2018-20 sono state eseguite sull’opera approfondite indagini diagnostiche (radiografia, immagini multispettrali UV-VIS-NIR-SWIR, fluorescenza al laser, etc.), portate avanti da una equipe di specialisti del C.N.R., dei dipartimenti di Scienze e Ingegneria Industriale dell’Università degli studi Roma Tre, nell’ambito del progetto ADAMO finanziato dalla Regione Lazio, District of Technologies for Culture (DTC). Le analisi scientifiche hanno messo in evidenza la presenza di un doppio disegno, ove quello a sanguigna è preceduto da un primo abbozzo rapido a carboncino¹⁵.

Sebbene rientrasse nell’operatività berniniana fissare le proprie estemporanee intuizioni a carboncino sul muro, come dichiarò a Chantelou¹⁶, l’opera ha un carattere compiuto ed autonomo. Tuttavia l’uso della sanguigna e l’intonaco grezzo su cui la composizione si svolge portano a ritenere che si trattasse di una vera e propria *sinopia* per un affresco, da realizzare probabilmente per mano dell’artista stesso. Di questo avviso è Giovan Battista Fidanza che sta preparando uno studio sull’argomento.

¹⁴ M. Fagiolo dell’Arco, *L’immagine al potere*, cit., 2001, p. 224; id., 2002, p. 143.

¹⁵ M. Romani, L. Pronti et al., “*St. Joseph with the Child*” by Gian Lorenzo Bernini, cit., 2020.

¹⁶ P. Fréart de Chantelou, ediz. 2007, pp. 208-209.

Anche l'inserimento simmetrico al centro della parete sopra la finestra della vecchia sagrestiola (zona occupata dall'ascensore, dopo i restauri del 1999-2000), farebbe pensare a un progetto meditato, contrariamente a quanto si riteneva. Ricordiamo che la pala d'altare della stessa cappella è un altro dipinto murario, il guazzo di Raffaello Vanni con *San Francesco di Sales e San Tommaso da Villanova* eseguito nel 1668 quasi a complemento dell'opera berniniana¹⁷.

Le fotografie a luce radente, le foto ravvicinate e le indagini diagnostiche sono una dimostrazione che la funzione originaria del capolavoro berniniano fosse quella di *sinopia*. Il disegno e la pittura sono in effetti impostate direttamente sull'*arriccio* dell'intonaco irregolare, graffiato con un pennello ruvido sulla calce fresca ottenendo una superficie ruvida, come evidenzia la fitta maglia incrociata a linee verticali e orizzontali visibile ad occhio nudo. Un dato tecnico che induce a pensare alla preparazione per un affresco, allo scopo di favorire l'adesione di



un *intonachino* sottile e trasparente dove applicare la pittura, come mi suggerisce il restauratore Livio Iacuitti (figg. 6, 7, 8).

Visto l'esito sorprendente ottenuto dal Bernini, probabilmente su impulso dello stesso Alessandro VII e del cardinale Flavio Chigi non venne dato seguito al progetto e l'artista completò il suo lavoro rifinendolo a biacca e con tecnica mista, producendo a tutti gli effetti un'opera autonoma, una sorta di pittura monocromatica.

Il motivo iconografico in ambito berniniano ebbe un certo successo, replicato nel disegno dell'archivio Chigi e in una bella china coeva resa nota da Fagiolo dell'Arco forse appartenuta al cardinale Pallavicino¹⁸.



[figg. 6,7,8 Giovan Lorenzo Bernini, *San Giuseppe con Gesù Bambino* (part.). Ariccia, Palazzo Chigi, Cappella]

¹⁷ F. Petrucci, *Palazzo Chigi in Ariccia*, cit., 2022, p. 137, fig. 28.

¹⁸ Biblioteca Apostolica Vaticana, archivio Chigi, n. 24909. M. Gobbi, B. Jatta, *I disegni di Bernini e della sua scuola nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano 2015, p. 346, n. 543. Per l'altro disegno cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Berniniana*, cit., 2002, pp. 140-143.

Il tema fu sviluppato da Ludovico Gimignani nella *Sacra Famiglia* della collegiata dell'Assunta, forse con un intervento diretto del Bernini nel santo con il figlio (fig. 9), mentre Baciccio lo ribaltò specularmente invertendo la prospettiva nel *San Giuseppe con il Bambino del Norton Simon Museum* di Pasadena (fig. 10) e nel *Riposo in Egitto* di Cardiff, questa volta con la Vergine¹⁹.

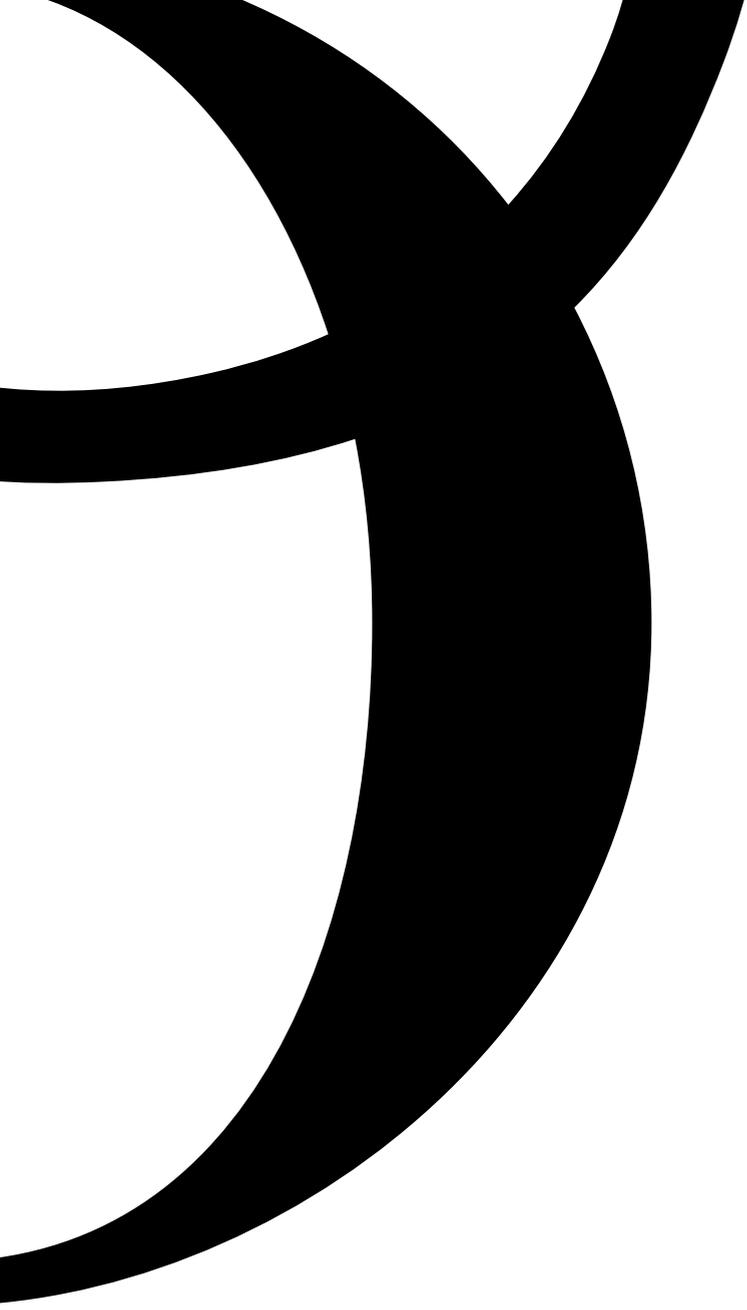


[fig. 9 Ludovico Gimignani, *Sacra Famiglia* (1664-65, part.) Ariccia, Collegiata dell'Assunta]



[fig. 10 Giovan Battista Gaulli "Il Baciccio", *San Giuseppe con Gesù Bambino* (1670-73 ca.). Pasadena, The Norton Simon Museum]

¹⁹ F. Petrucci, *Baciccio*, cit., 2009, p. 577, n. D22, p. 578, n. D23.



Bernini
e il bronzo



Bronzetti e riduzioni in metallo di opere del Bernini

Francesco Petrucci

La riproduzione in piccolo formato di famose sculture, prevalentemente in bronzo, ma anche in metalli più preziosi, è stata da sempre uno dei settori più prolifici dell'industria dell'arte italiana, a servizio di collezionisti, mercanti, ordini religiosi e viaggiatori, con un incremento tra XVIII e XIX secolo con l'espansione del fenomeno del *Grand Tour*, quando i bronzetti divengono veri e propri *souvenir* del viaggio in Italia. Centri di produzione nel XVII secolo erano soprattutto Roma e Firenze, che ospitavano ingenti collezioni di sculture antiche e moderne, cui si aggiunse a partire dal XVIII secolo la Napoli dei Borbone.

Nella Roma barocca molti talentuosi plastificatori si sono cimentati nella produzione di bronzetti, anche con valore autonomo, come vere e proprie opere compiute. Tra questi François Duquesnoy e Francesco Mochi, autore degli splendidi bronzi raffiguranti il *Ritratto equestre di Carlo Barberini*, il cui modello in cera è al Museo del Bargello a Firenze (fig. 1), e *La Veronica*, entrambi provenienti dalla collezione Barberini, recentemente esposti alla mostra su Urbano VIII a Palazzo Barberini¹.

Alessandro Algardi divenne a Roma figura dominante nel genere, sviluppando con la sua bottega una vasta produzione di bronzetti, anche in multipli eseguiti sotto la sua direzione. In queste opere, fuse da abili bronzisti con il costante controllo degli inventori, emerge la qualità e la cura estrema delle finiture in metallo e delle dorature.

¹ J. Montagu, *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, Torino 1991, pp. 63-64, figg. 72, 73.



[Fig. 1 Francesco Mochi, *Ritratto equestre di Carlo Barberini*. Collezione Barberini]

Bronzetti d'invenzione berniniana

Giovan Lorenzo Bernini, figura dominante della scultura barocca, si cimentò invece molto raramente nella produzione di piccole sculture metalliche. Sebbene si fosse dedicato alle arti decorative con manufatti di formato più ridotto, ma di cui si era limitato a fornire il disegno, il 7 settembre 1665 dichiarava a Monsieur de Chantelou la sua propensione alla grandiosità: “Non mi si parli di niente che sia piccolo”².

Sta di fatto che, se si escludono i crocifissi degli altari della Basilica Vaticana, peraltro plasmati in cera da Ercole Ferrata - non a caso allievo dell'Algardi -, fusi da Giovanni Artusi e Paolo Carnieri, e le statuine presenti nel *Tabernacolo del Santissimo Sacramento* nella medesima basilica modellate

² P. Fréart de Chantelou, *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, (1665) Paris 1885, ediz. a cura di D. del Pesco, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il journal de voyage du cavalier Bernin en France*, Napoli 2007, p. 339.



[Fig. 2 Giovan Lorenzo Bernini, *Cristo crocifisso*. Già collezione Chigi]

da Giovanni Rinaldi, le attribuzioni sono veramente poche.

L'unico piccolo bronzo desunto da un modello plasmato con certezza da Bernini e di cui l'artefice seguì la fusione è il *Cristo crocifisso* eseguito per Alessandro VII, esemplato su quello dell'Escorial, documentato nel suo diario in data 1° ottobre 1656, ove il papa dice al cardinale Flavio Chigi di ricordare “se il Bernino fa per noi il Crocifisso da quel del re di Spagna” (fig. 2)³.

³ Già collezione Chigi, bronzo patinato e dorato, cm. 48 x 44. Cfr. F. Petrucci, in *La Passione di Cristo secondo Bernini. Dipinti e sculture del Barocco Romano*, catalogo della mostra, a cura di G. Morello, F. Petrucci, C. Strinati, Roma, Palazzo Incontro, Roma 2007, pp. 88-101, n. 20; T. Montanari, *Bernini per Bernini: il secondo 'Crocifisso' monumentale. Con una digressione su Domenico Guidi*, in “Prospettiva”, 136, 2009, pp. 8-10, figg. 21-22; M. G. Bernardini, *Bernini. Catalogo delle sculture*, Torino 2021, II, p. 340, fig. 1. L'attribuzione è confermata dal numero di inventario 557 presente sul retro della base in legno del crocifisso, costituita da una mensola con testa di cherubino, corrispondente alla numerazione della *Divisione Chigi* del 1917 (Arccia, Palazzo Chigi, archivio), ove l'opera era compresa tra gli arredi della Cappella di Palazzo Chigi a Roma.

Il bronzetto raffigurante *La contessa Matilde di Canossa* che gli viene attribuito, in relazione con la scultura nel monumento funebre della Basilica Vaticana, riprodotto in almeno dodici multipli tutti sostanzialmente uguali, ha una finitura così modesta, che, come ha ripetuto più volte Rudolf Wittkower, si tratta di un *d'après* fuso direttamente da un perduto bozzetto in terracotta, ma non sotto la direzione del maestro, di cui conosciamo la cura estrema nelle sue opere⁴.

Si considera opera di stretto ambito berniniano fusa da un modello autografo il bronzetto de *La Beata Ludovica Albertoni* proveniente dalla collezione Altieri, passato sul mercato antiquario come “Workshop of Bernini”. Anch'esso mi sembra pro-

prio una derivazione commissionata dai proprietari, più che un prodotto diretto dell'inventore ed esecutore dalla statua in marmo⁵.

Viene riferito ad ignoto fonditore (Girolamo Lucenti?) ma ricondotto alla progettazione dell'anziano artefice, anche il piccolo *Monumento equestre di Carlo II* in bronzo dorato (Parigi, Galerie Charles Ratton & Guy Ladrière; Brentwood, Tennessee, collezione privata), datato 1680-82 e derivato dalla statua in marmo di Luigi XIV (Versailles, Castello), commissionato da Gaspar de Haro y Guzman VII Marchese del Carpio quando era ambasciatore di Spagna a Roma. Anche in questo caso ritengo che

il bronzetto sia estraneo alla partecipazione del maestro, essendo a mio avviso un *souvenir* eseguito da qualche allievo della bottega dopo la sua morte che avvenne il 28 novembre 1680⁶. Lo stesso dicasi per altri tentativi di attribuzione di piccoli esemplari metallici⁷.

Riduzioni di opere berniniane

Per quanto riguarda invece le numerose riduzioni in metallo di opere berniniane in gran formato, si tratta in effetti di manufatti la cui realizzazione era indipendente dalla volontà e dall'intervento diretto del Bernini, come ritiene la critica che si è occupata dell'argomento. A

riguardo è esemplare l'apertura sul tema di Jennifer Montagu nel suo prezioso volume *Gold, Silver & Bronze* (1966), ove viene sostenuta la sostanziale estraneità del Bernini a tali riduzioni, probabilmente eseguite nemmeno con il suo permesso⁸.

Ampia è infatti la produzione di *d'après* o *bronzes d'interprétation*, come li ha felicemente definiti Philippe Malgouyres, quali preziosi *souvenirs* da stanza o da galleria, aventi funzione di oggetti d'arredo da collocare su tavoli o basi d'appoggio, in gran parte prodotti tra XVII e XVIII secolo. Diverse copie in argento di opere del Bernini furono commissionate per Luigi XIV dall'abate El-

⁴ Tra questi spiccano due esemplari di provenienza Barberini, rispettivamente a Melbourne, National Gallery of Victoria, e a Milano, galleria Carlo Orsi. Vedi con ulteriore bibliografia R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London 1955, p. 196; id., ediz. 1981, p. 202; id., *Bernini. Lo scultore del barocco romano*, Milano 1990, p. 256; A. Bacchi, *Matilde di Canossa. Un bronzetto di Bernini degli anni trenta*, Galleria Carlo Orsi, Milano 2013; M. G. Barberini, in *Bernini*, 2017, pp. 264-267, n. VIII.2; M. G. Bernardini, *Bernini*, cit., 2021, II, p. 221, figg. 1, 2.

⁵ Londra, Sotheby's, 7 luglio 2006, n. 80; New York, Sotheby's, 30 gennaio 2020, n. 267. Cfr. L. Mellini, *Per la Beata Ludovica Albertoni (Studi berniniani)*, in “Labyrinthos”, 29/32, 1996/97, pp. 207-228; S. Androsov, in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, catalogo della mostra, a cura di M. G. Bernardini, M. Fagiolo dell'Arco, Roma, Palazzo Venezia, Milano 1999, p. 106; P. Malgouyres, *Apollo and Daphne, and Other Bronze Groups after Bernini*, in *Renaissance and Baroque Bronzes in and around the Peter Marino Collection*, a cura di J. Warren, The Wallace Collection, London 2013, p. 70, n. 6; C. D. Dickerson III, A. Sigel, I. Wardropper, *Bernini Sculpting in Clay*, catalogo della mostra, New York, The Metropolitan Museum of Art, New York, and Kimbell Art Museum, Fort Worth, New Haven and Yale 2013, n. 40, p. 207, n. 4.

⁶ Sul bronzetto di Carlo II cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, Milano 2001, pp. 122-123, figg. 116-120; T. Montanari, *Da Luigi XIV a Carlo II. Metamorfosi dell'ultimo capolavoro di Gian Lorenzo Bernini*, in *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, a cura di J. L. Colomer, Madrid 2003, pp. 403-414; D. del Pesco, *Il viceré del Carpio e la statua equestre di Luigi XIV di Bernini*, in *Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Milano 2004, pp. 314, 318-319; L. de Frutos, *El Templo de la Fama. Alegoría del Marqués del Carpio*, Madrid 2009, pp. 401-406; M. G. Barberini, in *Bernini*, catalogo della mostra, a cura di A. Bacchi, A. Coliva, Città di Castello 2017, p. 303; M. G. Bernardini, 2021, II, p. 464, fig. 3.

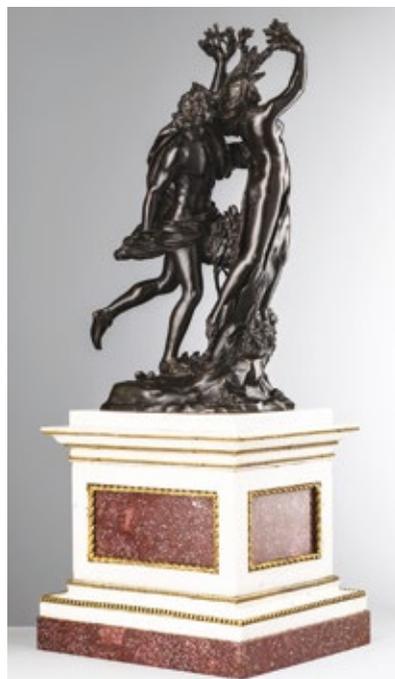
⁷ T. Montanari, *Un 'Tritone' d'argento di Gian Lorenzo Bernini*, in “Prospettiva”, 113-114, 2004, pp. 175-182.

⁸ Sull'argomento in linea generale cfr. J. Montagu, *Gold, Silver & Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque*, New Haven and London 1996, pp. 3-4; S. Schütze, Nettuno, in *Bernini scultore. La nascita del Barocco in casa Borghese*, catalogo della mostra, a cura di A. Coliva, S. Schütze, Roma, Galleria Borghese, Roma 1998, pp. 175-176; T. Montanari, *Da Luigi XIV a Carlo II*, cit., 2003, p. 413, nota 25; P. Malgouyres, cit., 2013, pp. 69-81; A. Bacchi, A.-L. Desmas, *La fortuna di Bernini nella scultura del Settecento*, in *Bernini*, cit., 2017, pp. 339-341.

pidio Benedetti (1664-65), ricordate nella sua corrispondenza e descritte da Lorenzo Megalotti in una visita all'Hôtel du Petit-Bourbon nel 1668: “una quantità grande di statue alte un braccio incirca, che sono i modelli di una mano di statue famose antiche e moderne, tra le quali vi sono quasi tutte quelle del Bernino”⁹.

Nell'inventario di Luigi XIV del 1673 sono descritte una versione in bronzo dorato del David, copie in argento di *Apollo e Dafne*, delle figure dei *Quattro Fiumi*, del *Moro* e sembra dell'*Ares Ludovisi* restaurato da Bernini. Anche il marchese de Seignelay aveva commissionato nel 1686 a Christophe Veyrier fusioni in bronzo delle due prime sculture borghesiane citate, ma in Francia ne circolavano altre ancora forse realizzate da scultori francesi¹⁰.

Come ricordava l'abate Antonio Ponz per testimonianza diretta, nel XVIII secolo erano presenti copie in



[Fig. 3 Francesco Righetti da Bernini, *Apollo e Dafne*]

⁹ Cfr. D. Di Castro Moscati, *L'abate Elpidio Benedetti*, in “Antologia di Belle Arti”, 33-34, 1988, pp. 78-95; L. Megalotti, *Diario di Francia dell'anno 1668*, a cura di M. L. Doglio, Palermo 1991, p. 135; T. Montanari, 2003, cit., p. 413; P. Malgouyres, cit., 2013, pp. 70-74.

¹⁰ Cfr. J. Guiffrey, *Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, Paris 1885, I, pp. 68-69; J. Montagu, 1996, cit., pp. 4, 214 nota 24; P. Malgouyres, cit., 2013, pp. 70-74; V. Di Giuseppe Di Paolo, *Il valore della copia nell'Accademia di Francia (1666-1699). Funzioni, modelli, destinazioni e pratiche*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco, Torino 2013, pp. 58-60.

bronzo del *David* nella collezione del Duca dell'Infantado a Madrid e nelle collezioni reali spagnole¹¹.

Un famelico accaparratore di opere d'arte italiana come il Marchese del Carpio, oltre al piccolo *Monumento equestre di Carlo II di Spagna*, possedeva riduzioni berniniane tratte dalle solite opere borghesiane, come *Il David* e *L'Ermafrodito* che Bernini aveva restaurato¹².

Secondo il catalogo di vendita della manifattura di Francesco Righetti del 1794 erano presenti nella sua celebre bottega romana riduzioni dell'*Apollo e Dafne* (fig. 3)¹³ e del solito *David*, oltre a due bronzi a grandezza naturale degli stessi modelli, una copia della Fontana dei Fiumi, assieme a quelle del *Tritone*¹⁴.

Tra le copie in piccolo derivate o connesse ad invenzioni del Bernini, sono noti alcuni bronzetti in collezioni pubbliche e private, in buona parte riferibili alle opere più note della produzione giovanile¹⁵.

Tra queste versioni del *Nettuno* già nella villa Peretti Montalto (Londra, Victoria and Albert Museum, fig. 4)¹⁶, riproduzioni del *David*¹⁷, del *Ratto*

¹¹ Cfr. A. Ponz, *Viaje de España, 1772-94*, ediz. Madrid 1988, II, p. 182; D. Rodríguez Ruiz, *Sobre el modelo de bronce de la Fontana dei Quattro Fiumi de Gian Lorenzo Bernini conservada en el Palacio Real de Madrid*, in “Real Sitios”, XL, 155, 2003, pp. 26-41, in part. p. 41 nota 44.

¹² L. de Frutos, 2009, p. 408.

¹³ Forse coincidente con l'esemplare a Milano, galleria W. Padovani, firmato e datato 1791.

¹⁴ Su Righetti cfr. C. Teolato, *Righetti Francesco*, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, 87, 2016.

¹⁵ Alcuni di questi bronzetti furono esposti alle mostre *Effigies & Ecstasis. Roman baroque sculpture and design in the age of Bernini*, catalogo della mostra, a cura di A. Weston-Lewis, Edimburgo, National Gallery of Scotland, Edinburgh 1998, pp. 88-92; Bernini scultore, 1998, pp. 126-127, 132, 140-141, 170-171, 175-176.

¹⁶ Roma, Galleria Borghese (attribuito a F. Susini); Londra, Victoria and Albert Museum (Ignoto XVII sec., *Effigies & Ecstasis*, 1998, n. 41); New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 46.183 (XVII sec., after a model by G. L. Bernini); Malibu, The J. Paul Getty Museum, inv. 94.SB.45 (P. Malgouyres, cit., 2013, pp. 74-75).

¹⁷ Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini; Windsor Castle, Royal collection (*Effigies & Ecstasis*, 1998, n. 42; P. Malgouyres, cit., 2013, p. 75); Parigi, già collezione Jacques Doucet, marcato antiquario 1983 (P. Malgouyres, cit., 2013, p. 75, fig. 48, 49). Lo scultore François Girardon possedeva una cera del David (F. Souchal, *La Collection du sculpteur Girardon d'après son inventaire après décès*, in “Gazette des Beaux-Arts”, LXXXII, 1973, p. 62; J. Montagu, 1996, cit., pp. 4, 214 nota 23; P. Malgouyres, cit., 2013, p. 75).



[Fig. 4 da Bernini, *Nettuno*. The Metropolitan Museum of Art]



[Fig. 5 da Bernini, *Santa Agnese*. The Metropolitan Museum of Art]

di *Proserpina*¹⁸ e dell'*Apollo e Dafne*¹⁹ (Roma, Galleria Borghese), del Moro nella fontana di piazza Navona²⁰.

Più limitate le copie della *Santa Agnese* (fig. 5)²¹ e della *Santa Caterina*²² tra le statue del Colonnato di piazza S. Pietro, oltre alla *Santa Bibiana* dell'omonima chiesa romana²³. Il bronzetto dell'Ashmolean Museum di Oxford offre invece una libera interpretazione del *Costantino* della Scala Regia²⁴. Ma anche opere da lui restaurate e integrate come l'*Ermafrodito* Borghese (Parigi, Louvre)²⁵ o l'*Ares Ludovisi* (Roma, Palazzo Altemps)²⁶.

¹⁸ Edimburgo, National Gallery of Scotland (*Effigies & Ecstasis*, 1998, cit., n. 40); Birmingham, City Art Gallery; Dresda, Staatliche Kunstsammlungen; Cleveland Museum of Art, terracotta (Massimiliano Soldani Benzi); già Londra, mercato antiquario, collezione Earl of Macclesfield (P. Malgouyres, cit., 2013, pp. 76-77, fig. 50).

¹⁹ Newby Hall, Richard Compton (*Effigies & Ecstasis*, 1998, cit., n. 43); Montpellier, Musée Fabre (P. Malgouyres, cit., 2013, pp. 78-79, figg. 52, 53); Dresda, Staatliche Kunstsammlungen (P. Malgouyres, cit., 2013, pp. 78-79, fig. 54); Digione, Musée des Beaux-Arts (P. Malgouyres, cit., 2013, pp. 79-80, fig. 55); Parigi, Musée des Arts Décoratifs (P. Malgouyres, cit., 2013, pp. 80-81, fig. 56); già Londra, mercato antiquario, collezione Earl of Macclesfield (P. Malgouyres, cit., 2013, pp. 76-77, fig. 51).



[Fig. 6 da Bernini, *David*. Roma, collezione Forti Bernini]

²⁰ Ferrara, Palazzo Bonaccorsi; National Trust, The Vyne, Hampshire (Josiah Wedgwood).

²¹ New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1978.202 (M. P. Mezzatesta, *The Art of Gianlorenzo Bernini*, catalogo della mostra, Forth Worth, 1982, nn. 5, 6, fig. 24); Roma, Palazzo Doria Pamphilj, cappella (J. Montagu, *Two small bronzes from the studio of Bernini*, in "The Burlington Magazine", 109, 1967, pp. 566-571; V. Martinelli, *Le Statue berniniane del Colonnato di San Pietro*, Roma 1987, pp. 25, 26, fig. 33, p. 27 nota 27); Roma, collezione privata (J. Montagu, cit., 1967, cit., p. 570; V. Martinelli, cit., 1987, cit., pp. 25, 26, fig. 34).

²² Roma, Collezione privata (J. Montagu, 1967, cit., p. 570; V. Martinelli, cit., 1987, pp. 25, 26, fig. 35; J. Montagu, 1996, cit., pp. 4, 214 nota 21); Christie's, 16 dicembre 1986, n. 36 (J. Montagu, 1996, p. 4, fig. 4, p. 214 nota 22).

²³ New York, Christie's, 2 giugno 1993, n. 221; Paris, Druot, 9 dicembre 1994, n. 52 (P. Malgouyres, cit., 2013, p. 70, n. 4); Londra, Sotheby's, 4 dicembre 2019, n. 70 (Rome, XVII century).

²⁴ Cfr. N. Penny, *Catalogue of European Sculpture in the Ashmolean Museum, 1540 to the Present Day, Volume I: Italia*, Oxford 1992, pp. 15-16, n. 12; *Effigies & Ecstasis*, 1998, cit., p. 28, fig. 16, p. 200, nota 26.

²⁵ La migliore versione, firmata e datata "Giovanni Francesco Susini 1639", è al Metropolitan Museum of Art, inv. 1977.339.

²⁶ Collezione privata, opera di Giovanni Francesco Susini in bronzo dorato.

In tale contesto si inserisce il pregevole bronzetto del *David* della collezione Forti Bernini presentato in mostra, databile certamente al XVII secolo, forse commissionato dai Borghese che detenevano nella loro collezione l'originale in marmo (fig. 6). A riguardo, come ricorda la Montagu, lo scultore François Girardon possedeva un piccolo esemplare in cera della scultura, certamente modello per la fusione di bronzetti²⁷.

Bronzetti per la Fontana dei Quattro Fiumi

Una trattazione a parte meritano le numerose riproduzioni in metallo della *Fontana dei Fiumi* (1648-1651), una delle più spettacolari invenzioni del Bernini.

Allo stato attuale delle conoscenze sono riemersi solo due bozzetti in terracotta autografi in relazione alle figure dei Fiumi, raffiguranti *Il Rio della Plata* e *Il Nilo* (Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro)²⁸. Presso l'Accademia Nazionale di San Luca è presente invece un notevole bozzetto in terracotta per *Il Leone*, riscoperto nel 1980 da Angela Cipriani²⁹.

Per quanto riguarda la complessa elaborazione ideativa della fontana, oltre a numerosi disegni, sono stati rintracciati due soli manufatti tridimensionali dell'intero monumento, corrispondenti a due fasi diverse della progettazione, mentre altri tre sono noti solo per via documentaria.

Il primo è sicuramente lo straordinario "modello di presentazione" ancora presso i discendenti dell'artista (Roma, collezione Forti Bernini), plasmato da Bernini stesso nelle figure e nel basamento in terracotta (fig. 7)³⁰.



[Fig. 7 Giovan Lorenzo Bernini, *Modello di presentazione della Fontana dei Quattro Fiumi*. Roma, collezione Forti Bernini]

²⁷ F. Souchal, *La Collection du sculpteur Girardon d'après son inventaire après décès*, in "Gazette des Beaux-Arts", LXXXII, 1973, p. 62; J. Montagu, 1996, cit., p. 4.

²⁸ Sui bozzetti per i fiumi con ulteriore bibliografia cfr. C. D. Dickerson III, A. Sigel, in *Bernini* 2012, cit., pp. 151-157, nn. 8, 9; M. G. Barberini, in *Bernini*, 2017, cit., p. 275, n. VIII.5.

²⁹ Cfr. A. Cipriani, *Un leone 'studio del Cav. Bernini'*, in "Ricerche di storia dell'arte", 11, 1980, pp. 75-78; C. D. Dickerson III, A. Sigel, in *Bernini* 2012, cit., pp. 144-150, n. 7; M. G. Barberini, in *Bernini*, 2017, cit., p. 274, n. VIII.4.

³⁰ Sul modello di casa Bernini, con ulteriore bibliografia, cfr. S. Frascchetti, 1900, pp. 180, 206; R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London 1955, p. 210; L. Testa, in *Fasto romano*, catalogo della mostra, a cura di A. González-Palacios, Roma, Palazzo Sacchetti, Milano 1991, pp. 103-104, n. 4; A. Cipriani, in *Gian Lorenzo Bernini*, 1999, pp. 378-379, n. 112; F. Petrucci, *Bernini*

pubblico e Bernini privato. La Fontana dei Fiumi e il tema cristologico, in *Velázquez Bernini Luca Giordano. Le corti del Barocco*, catalogo della mostra, a cura di F. Checa Cremades, Roma, Scuderie del Quirinale, Milano 2004, pp. 73-75; R. Carloni, *Palazzo Bernini al Corso. Dai Manfroni ai Bernini, storia del palazzo dal XVI al XX secolo e della raccolta di Gian Lorenzo Bernini*, Roma 2013, pp. 249-250; M. G. Barberini, in *Bernini*, 2017, pp. 276-277, n. VIII.6. F. Petrucci, "Il Modello di presentazione" del Bernini per la Fontana dei Fiumi di piazza Navona: novità e certezze, in "Valori Tattili", 14, luglio-dicembre, 2019, pp. 62-81. Appare destituita di qualsiasi fondamento stilistico e logico l'idea che si tratti di un manufatto settecentesco (C. D'Onofrio, *Acque e fontane di Roma*, Roma 1977, p. 469, n. 31; C. D. Dickerson III, A. Sigel, in *Bernini* 2012, p. 3892, cat. 10, nota 8).

Compreso probabilmente tra la “quantità di modelli di creta della bo: me: del S. Cava.re” conservati in soffitta nell’inventario del 1681, è documentato per la prima volta nell’inventario di Prospero Bernini senior del 1771, come ha scoperto Rosella Carloni: “Il Modello originale fatto dal cavalier Gio: Lorenzo Bernini il quale è servito per fare la Fontana grande di Piazza Navona che rappresenta li quattro fiumi con l’Obelisco tutta operata di stucco dorata con piede e fogliami dorati s. 80”³¹. Viene poi descritto in inventari successivi³². Il modelletto ligneo dell’Accademia di Belle Arti di Bologna, che presenta la variante di una vasca circolare al posto di quella ellittica poi realizzata e la presenza del solo *Rio della Plata* in terracotta, è descritto in un inventario dell’Accademia Clementina del 1713, come proveniente da Roma³³. Dal prototipo di casa Bernini o da una successiva elaborazione pote-

va derivare “il modello della detta fontana di Argento”, che secondo una lettera non datata di Francesco Mantovani, agente del Duca di Parma a Roma, l’artista avrebbe predisposto per ottenere la commissione tramite Donna Olimpia Maidalchini cognata del papa³⁴.

Charles Natoire, che fu direttore dell’Accademia di Francia dal 1751 al 1775, possedeva “Une premiere Pensée de la Fontaine de la Place Navone à Rome, par le Bernin” in terracotta, che doveva essere sicuramente altra cosa rispetto ai precedenti³⁵.

Un ulteriore “Piccolo modello in legno creta cotta e gesso rapp.te il bozzetto della fontana di Piazza Navona del valore di scudi venticinque – s. 25”, era elencato nell’inventario di casa Bernini del 1848, oltre a quello ancora presso i discendenti dell’artista descritto a parte nel medesimo inventario³⁶.

Memorie e d’après della Fontana dei Fiumi

Siamo a conoscenza tramite fonti documentarie e bibliografiche di alcune riduzioni della fontana o di sue parti, da ritenersi repliche di bottega, “memorie” o copie del monumento, alcune delle quali perdute.

- Nell’inventario ereditario del 1661 del cardinale Giulio Mazzarino erano descritte quattro figure di fiumi collocate su una base di rame dorato. Si tratta del primo riferimento noto ad una riduzione della fontana, la cui acquisizione doveva risalire certamente agli anni precedenti, non troppo dopo la costruzione del monumento³⁷.

- A Palazzo Mazzarino a Parigi era presente nel 1664 un modello completo della fontana in argento, anch’esso probabilmente degli anni ‘50³⁸.

- Nelle collezioni seicentesche sabaude sembra fosse allocato un esemplare dei quattro fiumi in argento³⁹.

- Un importante esemplare in bronzo dorato che riproduce fedelmente la fontana, è stato rintracciato da D. Rodríguez Ruiz nel Palazzo Reale di Madrid. Si tratta probabilmente di un dono a Filippo IV, ma sembra pervenuto dopo la sua morte nelle collezioni reali dell’Alcázar ove è documentato per la prima volta nel 1668. Venne eseguito, Bernini vivente e probabilmente sotto la sua supervisione, attorno al 1650-51, recando alla base dell’obelisco le iscrizioni originariamente previste da Athanasius Kircher poi modificate nella realizzazione⁴⁰.

- Riduzioni delle quattro figu-

³¹ Cfr. V. Martinelli, p. 259; R. Carloni, 2013, pp. 249-250.

³² R. Carloni, cit., 2013.

³³ Cfr. S. Zamboni, *Gian Lorenzo Bernini. Un modello per la Fontana dei Quattro Fiumi ritrovato*, in *Da Bernini a Pinelli*, Bologna, Accademia Clementina, 1968, pp. 9-25; C. D’Onofrio, *Le fontane di Roma*, Roma 1962, p. 469, nota 31; A. Cipriani, in *Gian Lorenzo Bernini*, 1999, cit., p. 379, n. 113; F. Petrucci, 2004, cit., p. 75; C. D. Dickerson III, A. Sigel, in *Bernini*, 2012, cit., pp. 158-163, n. 10; M. G. Barberini, in *Bernini*, 2017, cit., pp. 278-279, n. VIII.7.

³⁴ Cfr. S. Fraschetti, *Bernini*, Milano 1900, p. 180, nota 2; C. D’Onofrio, 1962, cit., p. 203.

³⁵ Parigi, Hôtel d’Aligre, rue S. Honoré, 14 dicembre 1778, n. 2928, vendita collezione Charles-Joseph Natoire, nella parte *Figures & Bas-reliefs en Terre-cuite*. Vedi J. F. Mejanes, *Charles Natoire, collectionneur et pédagogue*, in the *Festschrift für Konrad Oberhuber*, 2000, pp. 352-361; A. Bacchi, A.-L. Desmas, *La fortuna di Bernini...*, 2017, p. 337.

³⁶ Cfr. F. Petrucci, 2004, p. 75; R. Carloni, 2013, p. 379.

³⁷ Cfr. P. Malgouyres, cit., 2013, p. 74.

³⁸ Cfr. P. Malgouyres, cit., 2013, p. 74.

³⁹ C. D’Onofrio, *Le Fontane di Roma*, Roma 1986, p. 418, nota 31.

⁴⁰ Cfr. D. Rodríguez Ruiz, *Sobre el modelo de bronce de la Fontana dei Quattro Fiumi de Gian Lorenzo Bernini conservada en el Palacio Real de Madrid*, in “Real Sitios”, XL, 155, 2003, pp. 26-41; D. Rodríguez Ruiz, in

re dei *Fiumi* erano nelle collezioni di Luigi XIV, facenti parte delle riproduzioni in argento di opere del Bernini promosse dall'abate Elpidio Benedetti per il re tra il 1664 e il 1665. Esse furono viste nella reggia di Versailles da Lorenzo Megalotti nel 1668: "Intorno su diversi sgabello vi son varie figure d'argento, e in specie i quattro fiumi della fontana di Piazza Navona, che al Bernino non dovette dispiacer punto il trovarvi". "Les Parties du monde du Bernin" vennero descritte da Nicodemus Tessin nel 1687⁴¹.

- Una preziosa riproduzione della fontana in vari marmi (diaspro di Sicilia, marmo di Carrara, cotognino, alabastro, porfido), a lungo ritenuta sulla traccia di F. Haskell e R. Wittkower un oggetto di arredo, fu commissionata dal Marchese del

Carpio. In realtà, come ha dimostrato L. de Frutos partendo da un'intuizione di B. Cacciotti, si tratta di una vera e propria copia di grandi dimensioni approntata con il consenso dell'anziano artista e completata dopo la sua morte. Acquistata attorno al 1709-10 da John Churchill primo Duca di Malborough, è conservata nel parco di Blenheim Palace a Woodstock (Inghilterra, Oxfordshire)⁴².

- Nell'inventario di Prospero Bernini del 1858 era presente anche "Un obelisco di pietra rappresentante quello di Piazza Agonale con statue di metallo - s. 2", che doveva rappresentare la fontana finita, dato anche il minor valore della stima rispetto agli altri due modelli⁴³.

- Un esemplare in argento smontabile nelle varie parti sarebbe stato visto da Cesare D'Onofrio in una collezione privata a Roma, ma non è mai riemerso⁴⁴.

- Un modello della fontana attribuito al Bernini, assieme ad un suo schizzo, era passato in asta Christie's a Londra, nel 1785 con provenienza dalla collezione di Mr. Fitzhugh⁴⁵.

- Una riduzione più tarda fu modellata e fusa in bronzo nel 1806 da Francesco Righetti, famoso bronzista romano allievo di Luigi Valadier, ma una versione precedente era descritta nel suo inventario del 1794. Entrambe risultano disperse⁴⁶.

- Una fusione in bronzo dell'intera fontana senza obelisco e stemmi, che comunque dovevano esistere in origine dati i segni dei fori di fissaggio, è ricomparsa sul mercato antiquario a Colonia nel 2011 come "Italian workshop End of 17th Cen-

tury". Proveniva dalla collezione di Jakob von Danzas, che era stato primo curatore del Kaiser-Friedrich Museum di Berlino (1921-1943) ai tempi della direzione di Wilhelm von Bode, il quale lo aveva acquistato negli anni '20 del secolo passato. Come mostra il modellato a giudicare dalla foto, sembrava essere cosa del tardo '700, forse il perduto modello di Righetti⁴⁷.

- Un bronzetto dorato raffigurante *Il Gange* è ricomparso in asta la Suite Subastas a Barcellona il 25 novembre 2021 (cm. 17 x 26 x 13, lotto 54), come "Italian school, possibly Florence, 17th - 18th century", identificato con "Vulcano".

- È riferibile alla bottega berniniana il pregevole gruppo di tre bronzetti raffiguranti *Il Rio de La Plata* (bronzo, cm. 23,1 x 25,8), *Il Nilo* (bronzo, cm. 20,2 x 25,5) e *Il*

Bernini, *Roma y la monarquía hispánica*, catalogo della mostra, a cura di D. Rodríguez Ruiz, Madrid, Museo Nacional del Prado, Madrid 2014, pp. 118-120, n. 19; L. de Frutos, in *Da Caravaggio a Bernini. Capolavori del Seicento italiano nelle Collezioni Reali di Spagna*, catalogo della mostra, a cura di G. Redín Michaus, Roma, Scuderie del Quirinale, Milano 2017, pp. 188-191, n. 22; M. G. Barberini, in *Bernini*, 2017, pp. 280-281, n. VIII.8.

⁴¹ Cfr. D. Di Castro Moscati, *L'abate Elpidio Benedetti*, in "Antologia di Belle Arti", 33-34, 1988, pp. 78-95; L. Megalotti, 1991, cit., p. 102; T. Montanari, 2003, cit., p. 413.

⁴² Cfr. R. Wittkower, 1955, p. 210; F. Haskell, *Patrons and Painters*, Oxford 1963, p. 191, nota 2; R. Wittkower, 1990, cit., p. 270; B. Cacciotti, *La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid*, in "Bollettino d'Arte", 86-87, 1994, pp. 167, 185 nota 172, 193; D. del Pesco, *Il viceré del Carpio e la statua equestre di Luigi XIV di Bernini*, in *Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Milano 2004, pp. 313-314; L. de Frutos Sastre, *El Templo de la Fama. Alegoría del Marqués del Carpio*, Madrid 2009, pp. 392-401; V. Brunetti, in *Bernini*, 2017, cit., p. 391.

⁴³ Cfr. F. Petrucci, 2004, cit., p. 75; R. Carloni, 2013, p. 278.

⁴⁴ C. D'Onofrio, *Gli Obelischi di Roma*, Roma 1967, p. 226, n. 16; D. Rodríguez Ruiz, 2003, cit., pp. 28, 40 nota 17, secondo cui D'Onofrio avrebbe confermato l'esistenza di tale modello in una collezione privata a Marcello Fagiolo.

⁴⁵ Christie's, *Great Room*, in *Pall Mall*, 16 aprile 1785, lot 3861, venditore Mr. Fitzhugh (CL), acquirente Joseph Nollekens. Vedi Getty Provenance Index Databases, web-site.

⁴⁶ Cfr. R. Wittkower, 1955, cit., p. 210; F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique*, New Haven-London 1981, pp. 342 s.; R. Wittkower, 1990, p. 270; C. Teolato, 2016.

⁴⁷ Bronzo, h cm. 38, Colonia, Van Ham Kunstauktionen, il 13 maggio 2011, lotto 412.

Gange (bronzo, cm. 21 x 23,8) ricomparso nel maggio 2020 in asta Kunstauktionhaus, Schloss Ahlden (Potsdam, Germania), con riferimento a “Italienischer Bildhauer” attivo tra la seconda metà del XVII e gli inizi del XVIII secolo (figg. 8, 9, 10). Essi provengono per via ereditaria dalla raccolta del famoso avvocato e collezionista Otto Dettmers (Brema 1892-1986), già direttore dei Lloyd in Germania, che, secondo gli eredi, li aveva acquistati negli anni '20 del secolo passato⁴⁸.

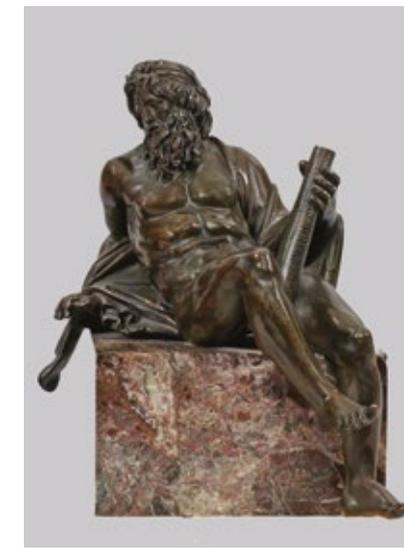
Precedentemente si trovavano nella collezione di Hermine Wollheim Feist (Berlino 1855-1933), figlia dell'industriale ebreo Caesar Wollheim, grossista del carbone, e moglie di Otto Feist socio del padre. La raccolta, date le condizioni di indebitamento della famiglia in conseguenza della “iperinflazione di Weimar” del 1921-23, fu in parte dispersa in vendite a Berlino e Lucerna tramite la Galleria Fischer, mentre nel 1935 lo Schlossmuseum di Berlino acquistò



[Fig. 8 da Bernini, *Il Rio de La Plata*. Già collezione Hermine Wollheim]



[Fig. 9 da Bernini, *Il Nilo*. Già collezione Hermine Wollheim]

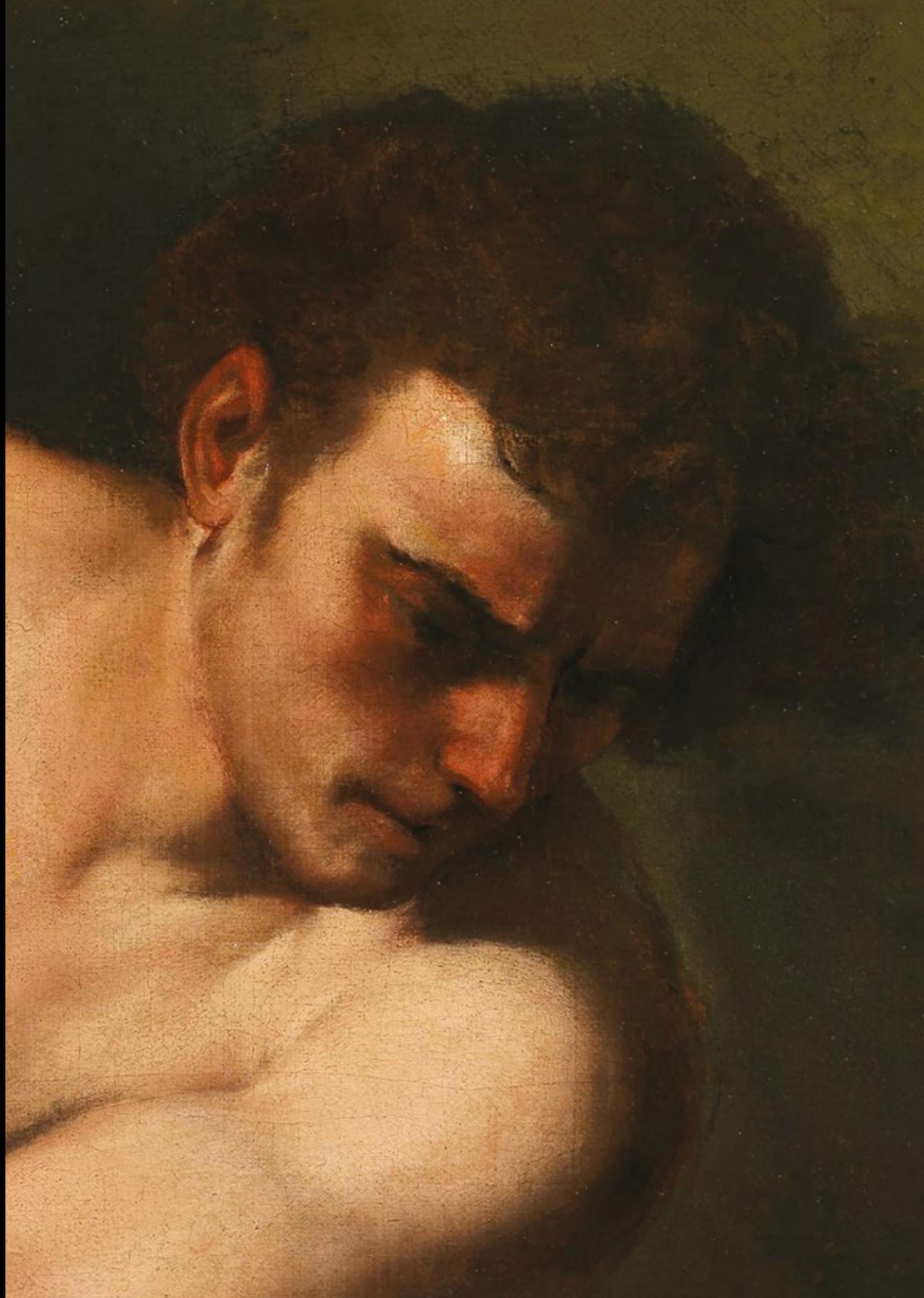
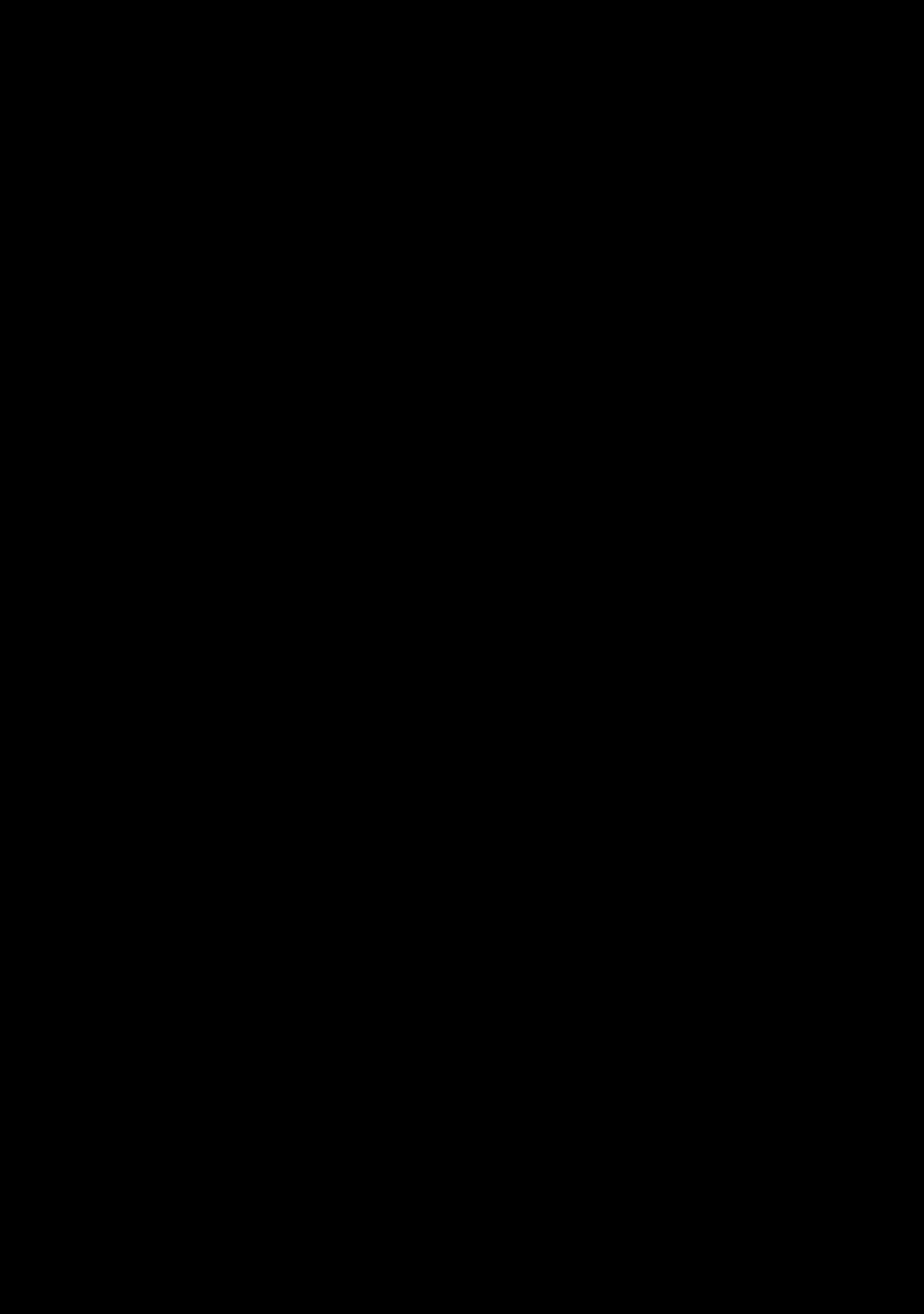


[Fig. 10 da Bernini, *Il Gange*. Già collezione Hermine Wollheim]

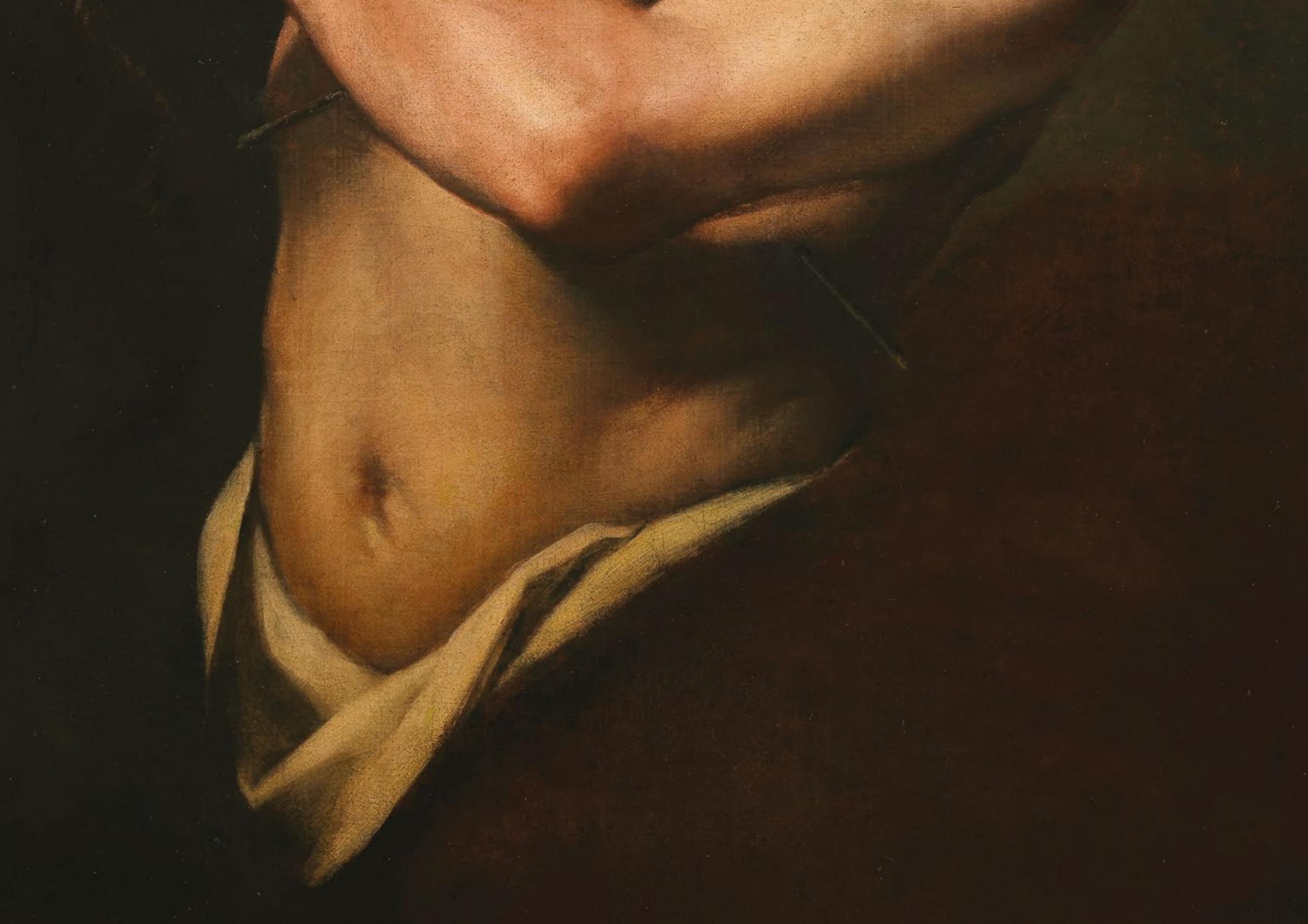
il resto attraverso il creditore, la Dresdner Bank, vendendo poi all'asta a Monaco nel 1938 alcuni oggetti. Secondo l'inventario non datato della raccolta Feist, probabilmente compilato attorno al 1921-23, che conteneva tra l'altro una delle più importanti collezioni di porcellane europee, figuravano “parti della fontana di Piazza Navona, tre divinità fluviali e un cavallo. Piccola ripetizione o cast del modello” (n. 11). A differenza delle figure, il cavallo era dorato⁴⁹.

⁴⁸ Stimati 4.600,00 euro cadauno, hanno raggiunto la ragguardevole somma di 166.259,00 euro compreso premio d'asta. *Sechs sammler stellen aus*, catalogo della mostra, Amburgo, Museum für Kunst und Gewerbe, 7 aprile – 11 giugno 1961, Hamburg 1961, pp. 40-42, nn. 86, 87, 88. Essi vantano una lunga provenienza: Berlino, collezione Hermine Wollheim Feist (Berlino 1855-1933); Brema, Villa Bünemann, collezione Otto Dettmers (Brema 1892-1986); Ahlden (Germania), Schloss Ahlden, Kunstauktionhaus, 10 maggio 2020, nn. 1820, 1821, 1822. Dettmers aveva una famosa collezione di occhiali, vendita in asta a Londra nel 1999 (*The Dettmers Collection of European Glass*, London, Sotheby's, 23 november 1999).

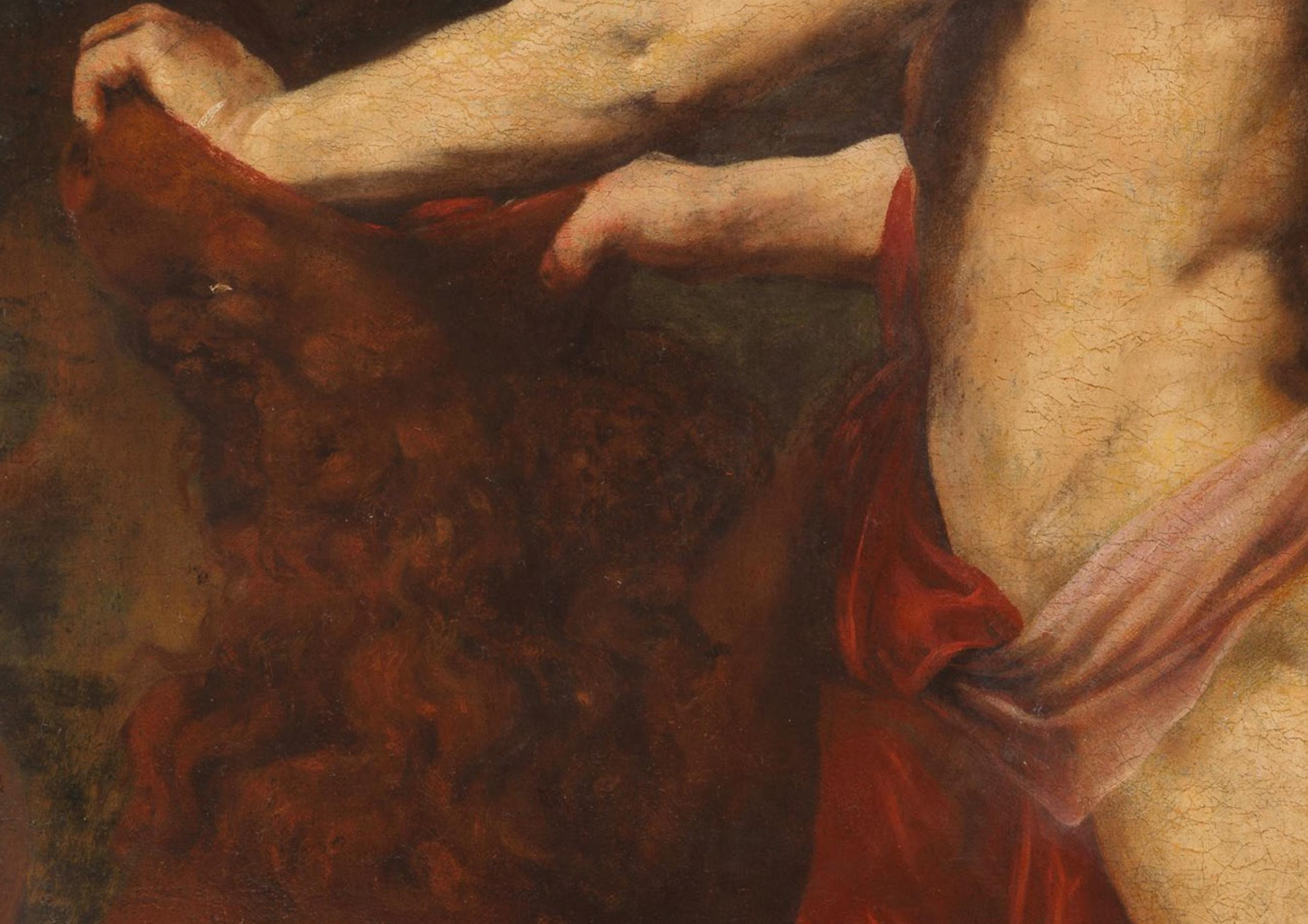
⁴⁹ Il cavallo misurava 30 cm. di lunghezza, mentre le divinità fluviali avevano un'altezza con la base di circa 25 cm. Vedi Rudolf Simonis, *Inventario della collezione d'arte di Hermine Feist-Wollheim*, senza data, in Leo Baeck Institute, New York, AR 7019 / MF 551. Per il riferimento inventariale *Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Jüdische Sammler und Kunsthändler (Opfer nationalsozialistischer Verfolgung und Enteignung)*, <http://www.archives.gov/research/microfilm/m1947.pdf>; [http://www.lostart.de/Lost Art Internet database - Feist, Hermine \(geb. Wollheim\)](http://www.lostart.de/Lost Art Internet database - Feist, Hermine (geb. Wollheim)). Sulla collezione Feist cfr. M. F. Deshmukh, *Max Liebermann. Modern Art and Modern Germany*, Dorchester 2015, p. 295.





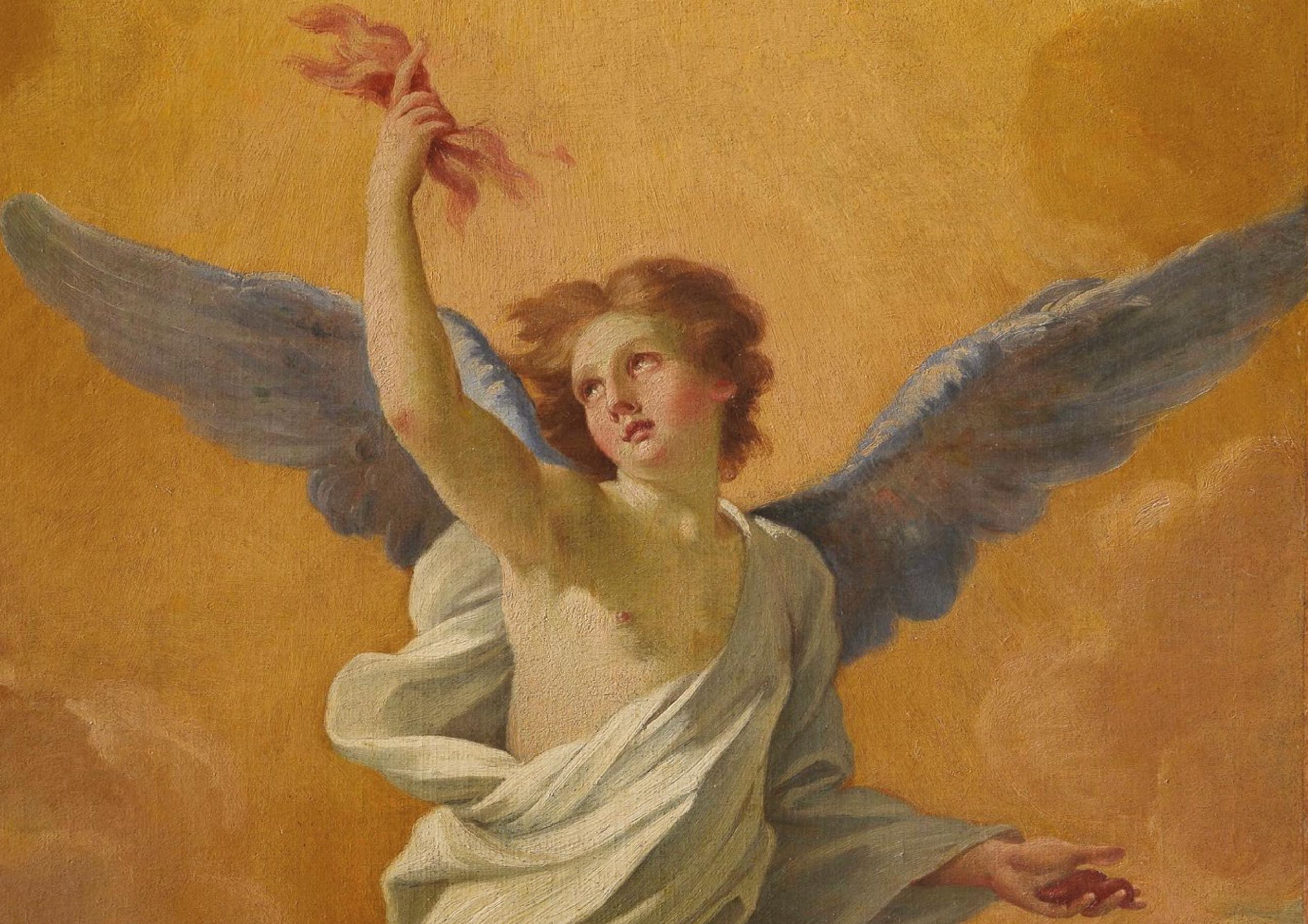
















Schede



► **Gian Lorenzo Bernini, *San Sebastiano***

ca. 1635-40

olio su tela, 96 x 72 cm

Roma, collezione Forti Bernini

Provenienza: Roma, Cardinal Francesco Barberini; Spagna, collezione privata; Roma, collezione privata

Bibliografia: L. Ficacci, 2017, 222-24, no. VI.11; F. Petrucci, 2020, 50-51, no. 5

Questo straordinario dipinto appartenente a una collezione privata romana è presentato per la prima volta nel 2017 da Luigi Ficacci nel catalogo a cura di Andrea Bacchi e Anna Coliva che accompagna la mostra del Bernini tenutasi a Galleria Borghese. Da allora compare una sola altra volta, nel catalogo curato da Francesco Petrucci per la mostra *La luce del barocco* tenutasi a Palazzo Chigi ad Ariccia nel 2020-21.

Come osservano sia Ficacci che Petrucci, il quadro in oggetto corrisponde certamente all'opera citata nell'inventario del 1649 dei beni del Cardinale Francesco Barberini come "Un Quadro con cornice d'albuccio tutta dorata mezza figura ignuda S. Sebastiano alto p[al]mi cinque e largo quattro mano del Cavalier Bernini"¹. La differenza nelle dimensioni – 111,71 x 89,78 cm (5 x 4 palmi) contro le misure attuali – si può con tutta probabilità attribuire all'inclusione della cornice nei dati che si leggono nell'inventario. La provenienza è confermata dal sigillo del Cardinale Barberini apposto sul retro della tela originale e poi applicato alla rintelatura durante il restauro del 2016.

Il soggetto dell'opera, un San Sebastiano, è noto a gran parte dei lettori. Secondo le fonti testuali e l'agiografia successiva, il santo nacque a Milano

¹ Aronberg Lavin, 1975, vol. I, 248, n. 826.

(o in Gallia) e nel 283 d.C. si arruolò nell'esercito romano. In virtù del suo coraggio, fu nominato capitano delle guardie pretoriane. Pur nascondendo la propria fede cristiana, Sebastiano compì numerose azioni caritatevoli, ma quando Diocleziano scoprì la sua vera fede nel 286, lo consegnò a una squadra di arcieri mauritani che lo legarono a un palo e lo trafissero con numerose frecce. Sebastiano sopravvisse per miracolo e fu curato da Irene, una vedova pia. Tre anni dopo affrontò Diocleziano accusandolo di crudeltà. L'imperatore ordinò che fosse catturato e flagellato a morte, il corpo gettato nella Cloaca Maxima. La salma fu poi trafugata da una donna di nome Lucina, la quale lo seppellì nelle catacombe di San Callisto.

Invocato contro la peste, San Sebastiano divenne un soggetto artistico molto diffuso. Nel corso dei secoli, soprattutto nel Cinque- e Seicento, gli artisti lo raffiguravano a figura intera oppure a mezza figura, legato a un palo o a un albero, trafitto da numerose frecce. Esempi degni di nota sono i dipinti di Andrea Mantegna, 1447 ca. (Vienna, Kunsthistorisches Museum), di Pietro Perugino,

1495 (Parigi, Musée du Louvre), del Sodoma, 1525 (Firenze, Gallerie degli Uffizi), di Guido Reni, 1615 ca. (Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso) e del Guercino, 1632 ca. (Princeton Art Museum), per citarne solo alcuni. In tutte queste raffigurazioni del santo (come in numerose altre), egli rivolge lo sguardo al cielo, invocando un aiuto divino oppure in segno di comunione con Dio. Il suo corpo giovanile è idealizzato, mostrato mentre si torce contro le corde che lo cingono oppure in una classica posa a "chiasmo".

Nel 1617, in una fase precedente della propria carriera, il Bernini aveva già affrontato il soggetto del San Sebastiano producendo una scultura di marmo oggi preservata presso la collezione Thyssen-Bornemisza a Madrid (Fig. 1). È assai probabile che quest'opera fosse stata commissionata dal Cardinale Maffeo Barberini, eletto Papa nel 1623 con il nome di Urbano VIII. Sebbene si ritenga che questa sia stata realizzata per la cappella della famiglia Barberini nella



[Fig. 1. Gian Lorenzo Bernini, *San Sebastiano*, marmo, 1617, © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid]

chiesa di Sant'Andrea della Valle, eretta sul luogo in cui il corpo del Santo era stato estratto dalla Cloaca Maxima, non esistono prove a sostegno di tale tesi. L'opera è stata tuttavia rintracciata a Palazzo Barberini in via dei Giubbonari, dove è possibile che facesse parte delle decorazioni della cappella del Cardinale. Nel 1628 fu trasferita a Palazzo Barberini in via delle Quattro Fontane, dove entrò nella collezione del nipote del papa, il Cardinale Francesco Barberini, a cui un tempo appartenne anche il dipinto in oggetto. Nel marmo, le cui misure sono di poco inferiori alla grandezza naturale, il Bernini raffigura San Sebastiano appoggiato al tronco di un albero e sostenuto da una formazione rocciosa, il torso trafitto da due frecce. Il santo sembra essere in punto di morte, il corpo abbandonato e il capo riverso all'indietro e di lato a rivelare un'espressione di pacata accettazione del proprio destino, gli occhi serrati e le labbra appena dischiuse.

Nella sua raffigurazione del santo martire nella tela in oggetto

il Bernini si discosta radicalmente dalla tradizione pittorica precedente, ma anche dalla propria opera in marmo. Invece di essere legato o appoggiato a un albero o a un palo, San Sebastiano, raffigurato un po' più di mezzo busto, si staglia contro uno sfondo neutro dal colore molto scuro senza alcun accenno di ambientazione. Il corpo muscoloso è coperto dalla vita in giù da un panneggio e si torce verso sinistra, sollevando le braccia sulla destra a creare un contrapposto dinamico. La torsione del corpo e il movimento verso destra di capelli e del panneggio lasciano immaginare che la figura sia in balia del vento. Non si tratta del giovane idealizzato e aggraziato a cui siamo abituati, ma piuttosto di un uomo corpulento, sensuale e non più giovanissimo. Questo San Sebastiano non alza gli occhi al cielo né ha il capo riverso, ma piuttosto piega la testa, indirizzando lo sguardo al di là della spalla sinistra abbassata. Non accetta serenamente il martirio, ma appare anzi adombrato e rabbioso mentre si dimena per liberare le mani dalle corde che le cingono. Difatti, la lettura del martirio offerta qui dal Bernini è a tal punto innovativa che si potrebbe stenta-

re a identificare San Sebastiano nella figura se non fosse per le due frecce conficcate nelle sue carni. Come ben osserva Petrucci, "più che un santo [...], sembra un prigioniero[ro] o uno schiavo ribelle". Il naturalismo della figura è ragguardevole e, facendo un raffronto con l'*Autoritratto* che si trova presso la Galleria Borghese, si è portati a pensare che sia ispirato alle fattezze del Bernini stesso, come il David in marmo opera del medesimo artista.

Nonostante le abrasioni superficiali, il dipinto mostra chiaramente la sicurezza del Bernini nel maneggiare il mezzo pittorico, fatto evidente negli abili giochi di luce e ombra, nel trattamento scultoreo del corpo pressoché nudo del santo e nella sottile intensità cromatica visibile soprattutto nel viso del soggetto². Nonostante la datazione delle opere pittoriche del Bernini in base allo stile sia un compito a dir poco arduo, questa tela sembrerebbe ascrivibile a una maturità più sviluppata dell'artista rispetto al *David con la testa di Golia* che si trova presso

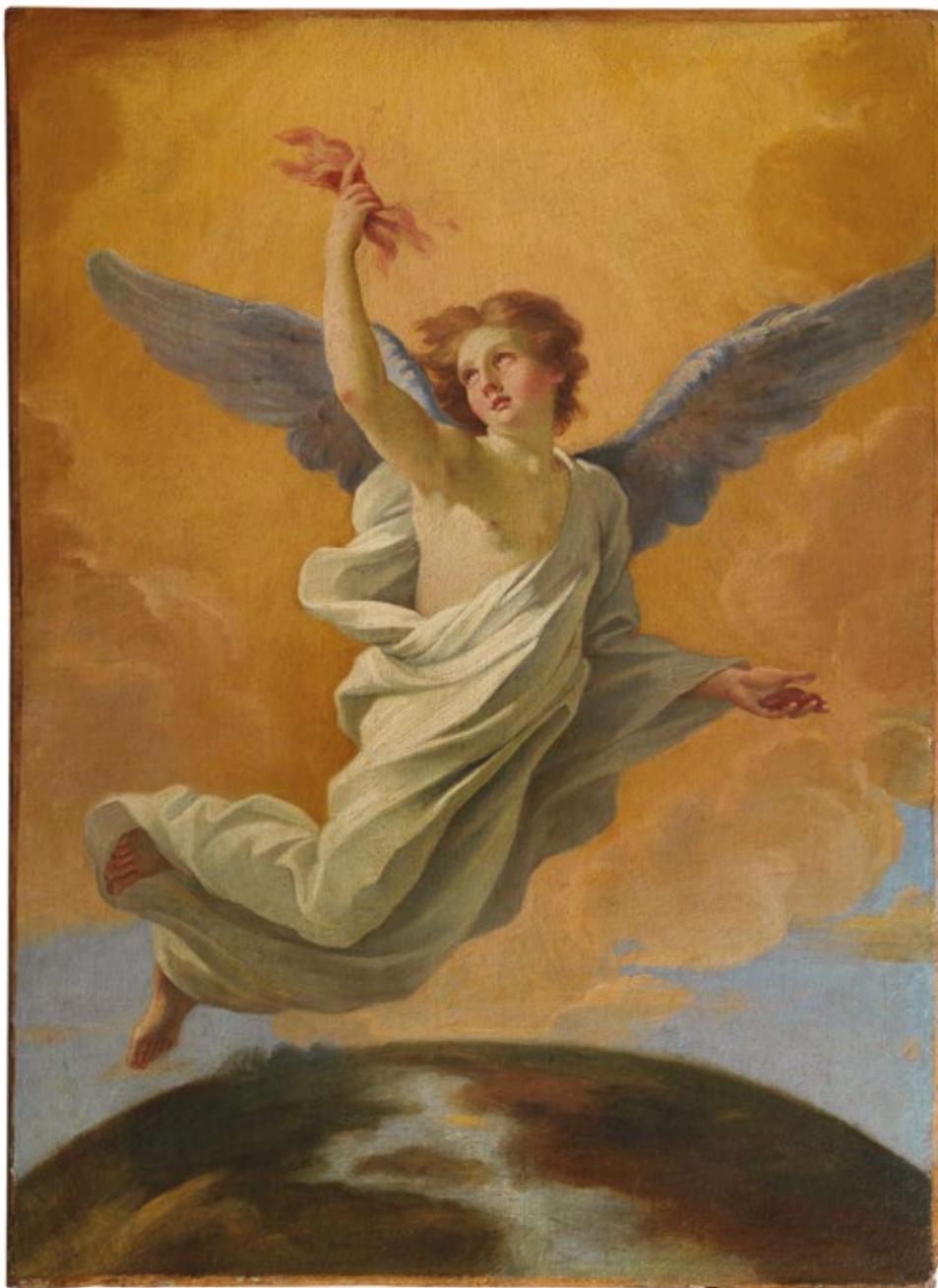
la Galleria Nazionale d'Arte Antica (Roma), generalmente datato al 1623. Poiché il dipinto è incluso nell'inventario dei beni del Cardinal Barberini del 1649, ma non compare nell'inventario precedente del 1631-36, e poiché il Cardinale si trovava in Francia tra il 1644 e il 1648, Petrucci propone di datare l'opera al 1648-49. Tuttavia, raffrontando il colorito in stile veneziano e la gradazione tonale di quest'opera con l'*Autoritratto* dell'artista preservato a Villa Borghese, databile intorno al 1638-40, come pure con il cosiddetto *Cristo deriso*, appartenente a una collezione privata, del 1635 ca., ritengo che il San Sebastiano in oggetto si possa collocare nella seconda metà degli anni trenta del diciassettesimo secolo. Tuttavia, a prescindere dalla datazione esatta dell'opera, si tratta di un ragguardevole esempio della produzione del Bernini pittore, sia per la sua gestione del mezzo che per l'eccezionale composizione pittorica.

Steven F. Ostrow

Bibliografia

- M. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, 2 vols., New York, 1975.
- L. Ficacci, *San Sebastiano*, in A. Bacchi, A. Coliva (a cura di), *Bernini*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Borghese, 2017-2018.
- F. Petrucci, "Giovan Lorenzo Bernini, *San Sebastiano*", in F. Petrucci (a cura di), *La Luce del Barocco. Dipinti da collezioni romane*, catalogo della mostra, Ariccia, Palazzo Chigi, 2020-2021

² Nonostante la mano ferma del Bernini sia nel disegno che nell'esecuzione della figura, è chiaramente visibile un pentimento riguardo alla posizione delle dita della mano sinistra del soggetto.



► **Gian Lorenzo Bernini e Carlo Pellegrini, *Allegoria dell'Amore Divino***
ca. 1635-40

olio su tela, 75,5 x 55 cm

Roma, collezione Forti Bernini

Provenienza: Casa Bernini

Bibliografia: F. Petrucci, 2003, 166-168; idem, 2006, 157-165, 347, no. 34; M. Fagiolo, 2006, 60; T. Montanari, 2007, 69-70, 153, no. 16; F. Federici, 2009, 24, nota 15, 25; R. Carloni, 2013, 172, 238; M. Fagiolo, 2013, 96, 97, 102; idem, 2014, 27; idem, 2015, 71-72; F. Petrucci, 2015, 313-314; idem, 2020, 48-49, no. 4

Rosella Carloni e Francesco Petrucci hanno confermato con certezza l'appartenenza di questo dipinto alla famiglia Bernini per lo meno a partire dal diciottesimo secolo. Esso ritrae una figura alata simile a un angelo in volo sopra il globo terrestre, una fiamma ardente stretta nella mano destra sollevata e un cuore nella sinistra. È possibile che la voce nell'inventario del 1731 dei beni di Gian Lorenzo che menziona "un Quadro di un Angelo" sia la citazione più antica di quest'opera¹. Si trova nuovamente, descritta con maggiore precisione, nell'inventario del 1771 dei beni di Prospero Antonio Bernini il vecchio (1694-1771), nipote di Gian Lorenzo, figlio di Paolo Valentino Bernini (1648-1728) e Maria Laura Maccarini († prima del 1715). Nell'elenco viene menzionato in coppia con un altro dipinto: "Due quadri di misura da testa avvantaggiati per alto rapp.e un Angelo in aria, vestito in Bianco, L'altro la S.ma Trinità con Cristo in Croce che versa Sangue originali del Cavalier Gio: Lorenzo Bernini". La tela è citata nuovamente nell'inventario del 1858 delle proprietà di Prospero Bernini il giovane (1773-1858), nipote di Prospero Antonio, descritta come "una figura alata allegorica di palmi 2 ½ incirca". Più recentemente si riscontra in un inventario del 1964 a cura di Giuliano Briganti, storico di chiara fama, intitolato *Catalogo e stima*

¹ Martinelli, 1996, 262.

dei dipinti e delle sculture di proprietà della Famiglia Forti e provenienti dalla successione di Casa Giocondi erede di Gian Lorenzo Bernini².

Se da un lato ci sono pochi dubbi circa la provenienza del dipinto, la sua attribuzione è invece oggetto di dibattito. L'inventario del 1771 lo attribuisce al Bernini, attribuzione avallata da Fagiolo, Petrucci e Carloni. Briganti, d'altro canto, suggerisce di ascrivere l'opera a Carlo Pellegrini (1605-49), assiduo collaboratore del Bernini, mentre Montanari e Federici lo ritengono eseguito da Pellegrini "su invenzione e forse su disegno di Gian Lorenzo Bernini". Sia Petrucci che Carloni considerano l'inventario del 1771 una prova che si tratti di un'opera autografa del Bernini. Tuttavia, la tela a cui viene accostata nell'elenco, anch'essa attribuita in quella sede alla mano del maestro, è identificata piutto-

sto convincentemente come una delle versioni del *Sangue di Cristo* (oggi preservata presso il Museo di Roma) di Guillaume Cortois (1628-79) detto il Borgognone, anch'egli un collaboratore del Bernini, eseguita su disegno del maestro. Dunque l'inventario del 1771 non può essere considerato una conferma dell'autografia berniniana dell'opera.

Personalmente ritengo che il dipinto sia da considerarsi un'opera a quattro mani, frutto di una collaborazione tra il Bernini e il Pellegrini, la composizione ideata e progettata dal maestro, la realizzazione affidata all'allievo, come avvenne per il *Martirio di San Maurizio* della pala d'altare commissionatagli nel 1636 per la Cappella del Santissimo Sacramento nella Basilica di San Pietro³. Per quanto riguarda l'in-

² In seguito alla morte di Prospero Bernini il giovane (nel 1858) la discendenza del Bernini continuò con la figlia adottiva, Concetta Caterina Bernini (†1866), la quale sposò Vincenzo Galletti (1810-93), la cui figlia, Teresa Galletti (1844-79), sposò Augusto Giocondi (1844-1918); la figlia di Teresa e Augusto, Caterina Giocondi (†1959), sposò Francesco Forti (†1952). Petrucci (2020, 48) descrive un vecchio sigillo di cera apposto sulla tela che reca lo stemma dei Bernini-Maccarani.

³ Nonostante i suoi primi due biografi, Filippo Baldinucci e Domenico Bernini, attribuiscono il *Martirio di San Maurizio* al Bernini stesso, oggi si è piuttosto concordi nell'ascrivere il disegno al maestro e l'esecuzione a Pellegrini, il quale ricevette ufficialmente la commissione e al quale fu corrisposto il pagamento. V. soprattutto Mancinelli, 1981, 65-66 e Montanari, 2007, 62, 65, 144, n. 23. Cf. Petrucci, 2006, 152-57, 348-49, n. 35, il quale ipotizza un ruolo maggiore del Bernini nell'esecuzione dell'opera.



[Fig. 1. Gian Lorenzo e Luigi Bernini, *Inscrizione commemorativa a Urbano VIII*, marmo e stucco, 1634-36, S. Maria in Aracoeli, Wikimedia Creative Commons, Peter1936F]

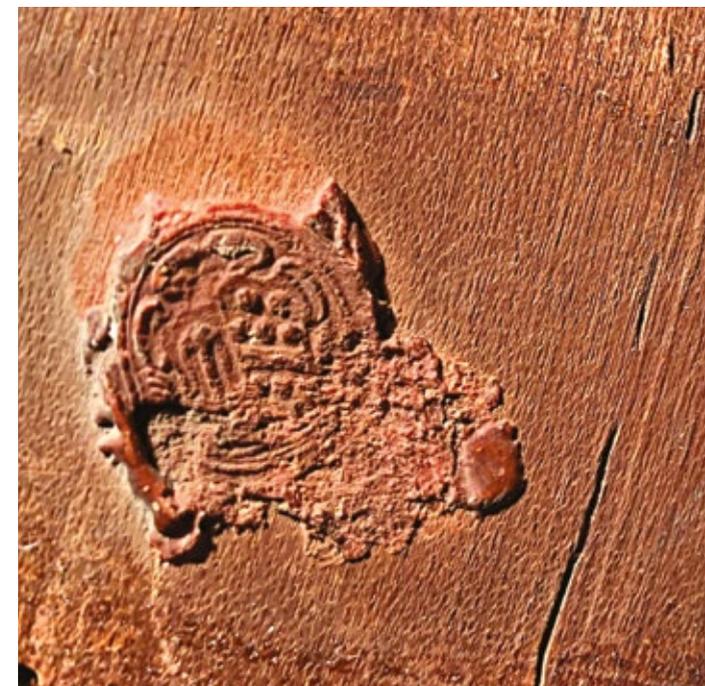
confondibile disegno berninesco dell'opera, Petrucci osserva a ragione che la figura alata è assai somigliante agli angeli portatori di reliquie posti nelle nicchie dei pilastri che sostengono la cupola della Basilica, eseguiti da vari assistenti del maestro tra il 1633 e il 1641, e alle allegorie della Fama che sorreggono l'iscrizione commemorativa di Urbano VIII nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli del 1634-36 (fig. 1), un rilievo a stucco forse realizzato dal fratello Luigi su un disegno del Bernini. Le forme appena allungate della figura, come pure l'avvitarsi delle lunghe pieghe del panneggio, trovano una corrispondenza nelle figure allegoriche con elmo che adornano la lapide commemorativa realizzata dal Bernini per Carlo Barberini nel 1630, anch'essa visibile nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli. Come osserva inoltre Petrucci, il braccio sollevato con l'indice puntato verso l'alto corrisponde esattamente al gesto del San Maurizio che possiamo ammirare nella pala d'altare menzionata poco sopra. Tuttavia la gestione del colore e le vivaci tonalità dorate sono tipiche dell'opera di Pellegrini e ricordano in particolar modo il ritratto di *Gian Lorenzo Bernini in veste di Davide* del 1633 ca. (collezione privata), la *Conversione di San Paolo* del 1634-35 (Palazzo di Propaganda Fide, Roma) e il *Martirio di San Maurizio* del 1636-40 (Pinacoteca Vaticana), tutti realizzati su disegno del Bernini⁴. L'opera in oggetto, con

⁴ Per le prime due opere v. *ibid.*, 159, 314, n. 7 e 149, 344-45, n. 32; l'autore ritiene che il ritratto sia da attribuirsi alla mano del Bernini. Cf. Montanari, 2007, 42, 153, n. 13 e 140, n. 21, dove si attribuiscono entrambe le opere a Pellegrini su disegno del Bernini.

buona probabilità eseguita in questo stesso periodo (1635-40 circa), è forse la meglio riuscita tra queste dal punto di vista della tecnica pittorica, la pittura applicata a pennellate spesse e generose a creare una forte sensazione di tridimensionalità con una resa molto suggestiva delle diverse consistenze (pelle, tessuto, piume e nuvole), il tutto enfatizzato da delicati accenti di luce.

Per quanto concerne il soggetto e l'iconografia dell'opera, nonostante Montanari l'abbia definito un "Angelo apocalittico", è forse più appropriata l'identificazione proposta da Petrucci con l'Allegoria dell'amor divino. La figura alata si libra sopra un segmento di globo terrestre, lo sguardo pieno d'amore rivolto al cielo, ed è avvolta in una luce divina proveniente dall'alto. I suoi attributi, la fiamma e il cuore, simboleggiano tradizionalmente l'amore divino e si riscontrano, sempre con questa accezione, in un'incisione di Dirck Volckertsz Coorhert (1519/22-1590) del 1550 che riprende un disegno di Maarten van Heemskerck (1498-1574) in cui scorgiamo un cuore ardente impugnato da una donna seduta su un'aquila e attorniata

dalle nuvole. Il cuore in fiamme è impugnato da una figura alata anche in un disegno a pastello conservato al Louvre, opera del pittore francese Louis de Boullogne il giovane (1654-1733) che riporta l'iscrizione "L'amour divin". Successivamente lo stesso Bernini impiegò il cuore ardente per simboleggiare l'*incendium amoris*, la passione dell'amore divino, sul cancello della Cappella Cornaro e sul paliotto dell'altare della Cappella Altieri nella chiesa di San Francesco a Ripa. La fonte esatta di tale concezione allegorica è incerta, ma nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, il repertorio di immagini simboliche a cui si faceva maggiore riferimento nell'Italia del primo periodo moderno, si trovano elementi di questa allegoria nelle descrizioni di diverse personificazioni. La Carità, ad esempio, è ritratta come una donna che "nella mano destra tenga un cuore ardente [...] per notare, che la carità è uno effetto, e puro, & ardente nell'animo verso Dio". Il Desiderio verso Iddio è raffigurato come un "Giovanetto [...] alato, per significare la prestezza



[Ceralacca sul retro del dipinto con stemma bipartito Bernini Maccarani]

con cui l'animo infervorato subitamente vola a pensieri celesti, dal petto l'esca una fiamma, perché è quella fiamma, che Christo N. S. venne a portare in terra". La Felicità eterna è descritta come una "Giovane ignuda" che tiene "nella [mano] destra una fiamma di fuoco, alzando gl'occhi in alto, con segni d'allegrezza [...]. La fiamma ardente dimostra l'amor di Dio". E la Pietà è, a detta di Ripa, una "Giovane [...] di bello aspetto [...] che] haverà ali alle spalle [...] con una fiamma in cima del capo [...]". Porta l'ali, perché [...] vola à Dio [...] La fiamma [...] significa la mente accendersi all'amor di Dio"⁵. Questi quattro emblemi possono essere interpretati come elementi o manifestazioni dell'amore divino e dell'amore per Dio. Non è dunque sorprendente che condividano gli attributi delle ali, delle fiamme e dei cuori. È tuttavia inedito l'impianto generale dell'immagine, con la

⁵ Ripa, 1603, 63, 101, 154, e 402.

figura allegorica alata che vola sopra la Terra, inondata di luce celeste, impugnando la fiamma e il cuore. Deve necessariamente trattarsi del frutto della fantasia del Bernini, ispirato forse al *Trattato dell'amor di Dio* (pubblicato per la prima volta nel 1616) scritto da uno dei suoi autori di letteratura religiosa preferiti, San Francesco di Sales, un'opera che parla della storia, della natura e dell'importanza dell'amore divino.

Steven F. Ostrow

Bibliografia

R. Carloni, *Palazzo Bernini al Corso. Dai Manfroni ai Bernini, storia del palazzo dal XVI al XX secolo e della raccolta di Gian Lorenzo Bernini*, Roma, 2013.

M. Fagiolo dell'Arco, *Il Gran Teatro di Roma Barocca*, in *Roma Barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, a cura di Marcello Fagiolo e Paolo Portoghesi, catalogo della mostra, Museo nazionale di Castel Sant'Angelo, 2006, pp. 60-71.

M. Fagiolo dell'Arco, *Roma Barocca. I protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi*, Roma 2013.

M. Fagiolo dell'Arco, *Il Gran Teatro di Roma Barocca*, in *Roma/Seicento: verso il barocco*, a cura di Daniela Porro e Giorgio Leone, catalogo della mostra, Museo Nazionale della Cina, Pechino, 2014.

M. Fagiolo dell'Arco, *Il 'Gran Teatro' della Roma di Bernini*, in *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*, a cura di Maria Grazia Bernardini e Marco Bussagli, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Cipolla, 2015.

F. Federici, *Centri e periferie del barocco: circolazione di opere e artisti tra Massa, Carrara e Roma nel Seicento*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", Ser. 5, I, 1, 2009, pp. 19-46.

F. Mancinelli, *Il martirio di S. Maurizio*, in *Bernini in Vaticano*, catalogo della mostra, Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 1981.

T. Montanari, *Bernini pittore*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Barberini, 2007-2008.

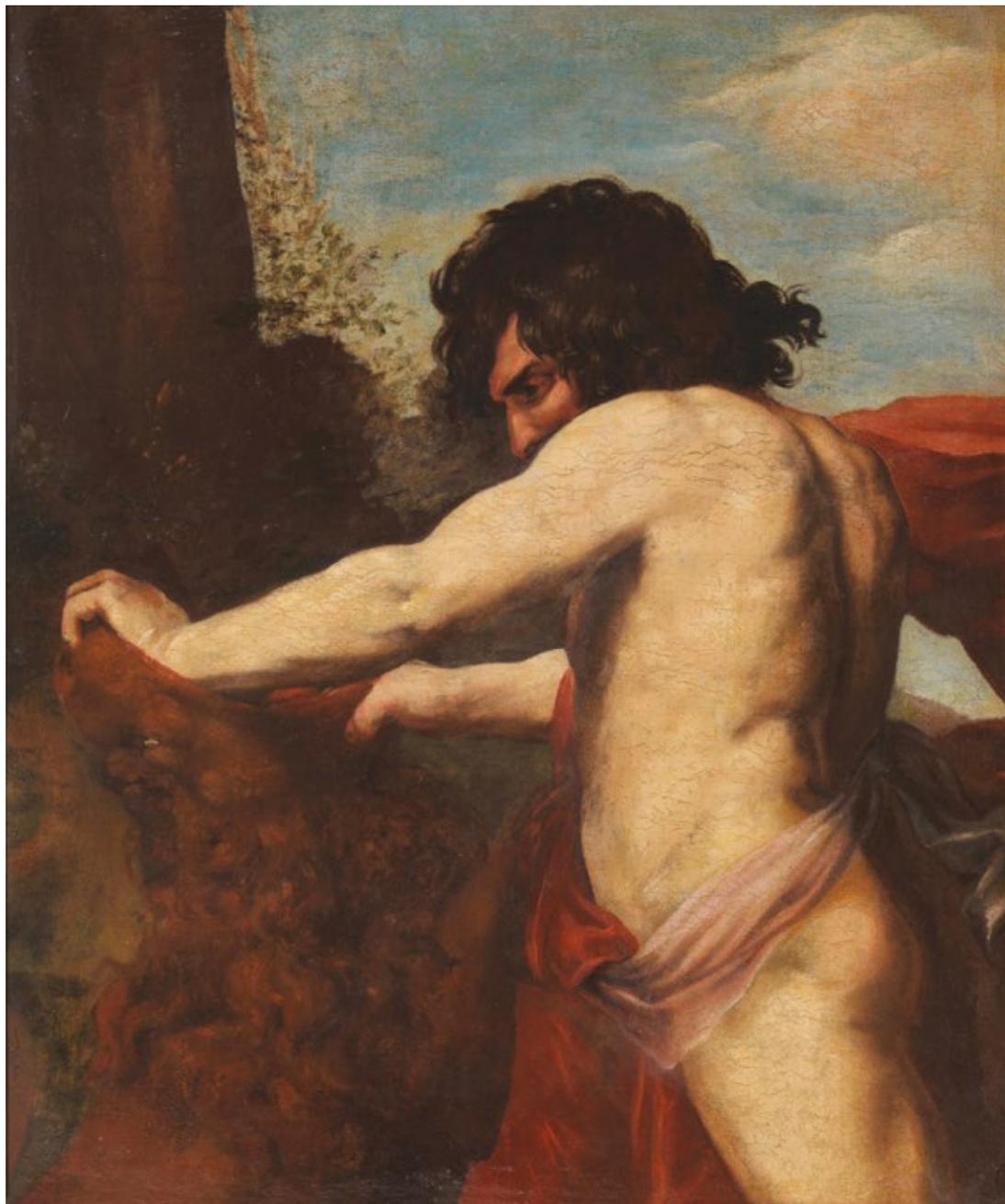
F. Petrucci, *I dipinti di Bernini*, in *Bernini e la pittura*, a cura di Daniela Gallavotti Cavallero, Roma 2003, pp. 119-185.

F. Petrucci, *Bernini pittore. Dal disegno al "maraviglioso composto"*, Roma 2006.

F. Petrucci, *Ancora su Bernini pittore*, in *Una vita per la storia dell'arte. Scritti in memoria di Maurizio Marini*, a cura di Pietro di Loreti, Roma 2015, pp. 307-320.

F. Petrucci, "Giovan Lorenzo Bernini, *Angelo allegorico*", in *La Luce del Barocco. Dipinti da collezioni romane*, a cura di Francesco Petrucci, catalogo della mostra, Ariccia, Palazzo Chigi, 2020-2021.

C. Ripa, *Iconologia*, Roma 1603.



► **Gian Lorenzo Bernini (attrib.), *Sansone ed il leone (o Davide uccide il leone)***

ca. 1630-35

olio su tela, 87 x 70 cm

Roma, collezione Forti Bernini

Provenienza: Roma, collezione privata

Bibliografia: T. Montanari, 2007, 49, 156, cat. no. S10

Esposta qui per la prima volta, quest'opera enigmatica raffigura l'incontro drammatico di un uomo con un leone. L'eroe occupa la metà destra della scena, colto da dietro e di tre quarti; il margine inferiore della tela interrompe la figura appena sopra le ginocchia¹. Lo sguardo è basso, rivolto verso la sinistra dell'osservatore, e scruta il leone mentre l'uomo tenta di spalancare le fauci della bestia, che occupa il quadrante sinistro inferiore del dipinto. La figura muscolosa è quasi del tutto nuda, coperta appena da un pezzo di tessuto color malva stretto intorno alla vita, al quale è attaccato un panno di stoffa di un rosso più scuro che passa sulla spalla destra dell'uomo per poi estendersi fuori dal quadro. Dietro al leone si scorge il tronco di un albero e del fogliame, mentre il cielo azzurro punteggiato di nuvole bianche serve da contrappunto alla testa della figura.

Per quanto riguarda il soggetto dell'opera, vi sono due possibili interpretazioni, entrambe tratte dalla Bibbia ebraica. Uno è l'episodio di Sansone e il leone che si trova in Giudici 14: 5-6, dove si legge: "Sansone scese con il padre e con la madre a Timna; quando furono giunti alle vigne di Timna, ecco un leone venirgli incontro ruggendo. Lo spirito del Signore lo investì e, senza niente in mano, squarciò il leone come si squarcia un capretto". L'altro è il racconto Davide che uccide il leone tratto da 1 Samuele 17: 34-35: "Ma Davide disse a Saul: Il tuo servo custodiva il gregge di suo padre e veniva talvolta un leone o un orso a portar via una pecora dal gregge. Allora lo

¹ Quando il dipinto fu rintelato, 6-7 cm circa di tela furono tagliati dal fondo perché in pessimo stato.



inseguivo, lo abbattevo e strappavo la preda dalla sua bocca. Se si rivolgevo contro di me, l'afferravo per le mascelle, l'abbattevo e lo uccidevo". La scena rappresentata – un'eroica figura maschile che spalanca con forza le fauci di una belva con un paesaggio sullo sfondo – potrebbe accordarsi con entrambi i racconti, e sia Sansone che Davide erano soggetti popolari nella Roma (cattolica) dell'epoca. Il primo era un nazireo e un giudice che governava Israele. L'ispirazione divina gli permise di uccidere il leone e salvare la propria gente. Per questo, ma anche a causa di una serie di parallelismi tra la sua vita e quella di Gesù, Sansone era

considerato un *typus Christi*. Davide, dal canto suo, era un pastore nato a Betlemme, fu re di Giuda e in seguito di tutte le tribù d'Israele. Gesù è il pastore per eccellenza, nato anch'egli a Betlemme, e come ci racconta Matteo, era "Figlio di Davide". La sconfitta del leone, e più tardi di Golia, viene vista come simbolo del potere della fede e di Dio.

Tomaso Montanari, l'unico studioso ad aver analizzato in precedenza l'opera, lascia il soggetto aperto, intitolandola *Sansone, o David, sbarra il leone* e, in base allo stile, la data al 1630 ca., facendola dialogare, a ragione, con un'ampia tela raffigurante *Sansone e il leone* appartenente a una collezione privata romana (Fig. 1) e attribuita a un "anonimo allievo di Bernini"², per la quale suggerisce la data del 1631 ca. Pur riconoscendo la forza della composizione del secondo dipinto, basandosi sulla goffezza anatomica e certe altre debolezze dell'opera, Montanari argomenta – a mio avviso a ragione – che

² Per questo Sansone e il leone, v. Montanari, 2007, 49, 146-49, n. 24; Fagiolo dell'Arco, 2002, 135; Petrucci, 2006, 97-110, 342-43, n. 31.



[Fig. 1. Allievo di Gian Lorenzo Bernini, *Sansone e il leone*, olio su tela, ca. 1630, collezione privata]

non sia stata eseguita dalla mano del Bernini. Suggestisce, piuttosto, che possa essere stata realizzata da un giovane pittore, un "fanatico del linguaggio del Bernini", come "esercizio" nell'Accademia di pittura diretta dal maestro a partire dal 1630 all'interno del Palazzo della Cancelleria appartenente al Cardinale Francesco Barberini. L'esercizio consisteva nel produrre copie delle opere del maestro, oppure realizzare nuove tele ispirate al suo lavoro e sotto la sua diretta supervisione. Il fatto che il quadro sia tratto dall'incisione di Claude Mellan nota come *David uccide il leone* (che a sua volta riprende il disegno del Bernini conservato al Louvre), la quale servì da frontespizio ai *Poemata* di Papa Urbano VIII nel 1631, depone a favore di questa teoria (Fig. 2)³.

Nonostante Montanari abbia attribuito l'opera in oggetto a un "allievo di Gian Lorenzo Bernini", ritenendo che anch'essa sia stata prodotta come esercizio per l'Accademia, la sua elevata qualità ci fa propendere piuttosto per un'attribuzione al maestro stesso. In primo luogo, nonostante ci siano alcune generiche similitudini con il quadro appena analizzato, la composizione non è tratta da nessuna delle opere del Bernini, ma è una compo-

³ Ibid., 342, attribui l'opera al Bernini datandola al 1630-32 ca.



[Fig. 2. Claude Mellan (da Gian Lorenzo Bernini), *David uccide il leone*, bulino, 1631, frontespizio dei Poemata di Urbano VIII]

ni superficiali e altri problemi di conservazione, l'approccio pittorico al corpo, al panneggio e al volto del soggetto, come pure lo "sfondo neotizianesco" (per dirla con Montanari) e la delicata resa di luce e ombre sono tutte caratteristiche che avvicinano la tela ad altre opere autografe del Bernini dei primi degli anni trenta del diciassettesimo secolo.

Per quanto concerne il soggetto dell'opera e il suo possibile committente, nessuna delle voci negli inventari dei Barberini fornisce una risposta definitiva, nonostante si trovino numerose menzioni di opere che hanno Davide come soggetto (*Davide con la testa di Golia*, *Davide che suona l'arpa*, *Davide e Abigail*) e una voce di particolare interesse: "Un quadro di un David che sbarra un leone cornice dorata alto palmi 9 in circa, largo palmi 7 in[circ]a". Ma le dimensioni (9 x 7 palmi = 201 x 156,4 cm) sono

sizione del tutto originale di notevole potenza dinamica. In secondo luogo, a differenza dell'anatomia un po' distorta del Sansone raffigurato nel quadro discusso in precedenza, il trattamento scultoreo del corpo di questo soggetto appare naturale, convincente, l'opera di un maestro nel pieno della sua maturità. In terzo luogo, la composizione della figura – vista di tre quarti e dal dietro – rimanda a diversi studi del Bernini⁴. E da ultimo, a parte alcune abrasio-

⁴ V. *ibid.*, 72-77, figg. 57, 59, 62-64.

⁵ Aronberg Lavin, 1975, vol. I, 191, n. 60 (Inventario di Don Taddeo Barberini, 1648-49); per il pagamento al Passignano nel 1616, v. *ibid.*, 27, Doc. 223. Si tratta probabilmente dello stesso dipinto riportato nell'inventario del 1623 dei beni di Maffeo Barberini lasciati in eredità al fratello Carlo: "Un Quadro di David quando ammazzò il leone del Passignano". V. *ibid.*, 70, N. 84.

assai maggiori rispetto a quelle del nostro quadro ed è probabile che questa descrizione corrisponda a una tela eseguita per i Barberini nel 1616 da Domenico Passignano⁵. Allo stesso modo vi si trovano elencate diverse immagini raffiguranti Sansone (*Sansone e Dalila*, *Sansone con la mascella di un asino*, *Sansone seduto*, inclusa la meravigliosa tela dipinta da Valentin de Boulogne per il Cardinale Francesco Barberini oggi conservata a Cleveland), ma nessuna di queste combacia perfettamente con l'opera in esame. Una voce in particolare dell'inventario dei beni del Cardinale Carlo Barberini (redatto tra il 1692 e il 1704) che descrive "Un Sansone che abbraccia un albero al: p[al]mi 5: 1: 4 cornice intagliata tutta dorata del Bernini" potrebbe far pensare alla presente opera, ma il collegamento ci sembra improbabile, poiché l'estensore avrebbe dovuto scambiare il leone per un albero⁶. Ciononostante, per quanto il soggetto, le origini e il committente rimangano da stabilire – seppure il fatto che la figura stia divaricando le fauci del leone piuttosto che strangolarlo deponga a favore dell'identificazione con Sansone anziché Davide – ritengo che questo dipinto debba essere riconosciuto come un'importante aggiunta al catalogo delle opere pittoriche del Bernini e un ulteriore esempio della sua originalità come pittore.

Steven F. Ostrow

Bibliografia

M. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, 2 vol., New York 1975.

M. Fagiolo dell'Arco, *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, Milano 2002.

T. Montanari, *Bernini pittore*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Barberini, 2007-2008, Milano 2007.

F. Petrucci, *Bernini pittore. Dal disegno al "maraviglioso composto"*, Roma 2006.

⁶ M. Aronberg Lavin, 1975, vol. II, p. 443, n. 409; e pp. 464, 501, 546, dove l'autrice identifica l'opera con un *Apollo e Dafne* del Cavalier Giovanni Battista Muti. F. Petrucci, 2006, p. 342 collegò questa voce dell'inventario con il *Sansone e il leone* citato in precedenza appartenente a una collezione privata. Cfr. Montanari, 2007, pp.146-148.



► **Giovan Lorenzo Bernini, *Ritratto di Padre Martino Martini (?)***

1655 ca.

olio su tela, 39 x 29,5 cm

Roma, collezione Forti Bernini

Provenienza: mercato antiquario

Bibliografia: F. Petrucci, 2020, pp. 54-55, no. 6

Il ritratto, di notevole qualità, proviene da una collezione privata umbra e prima ancora dalla collezione Breschi Falcone, ove era riferito ad artista della fine del XVI secolo. È stato esposto in anteprima alla mostra *La Luce del Barocco* tenuta nel 2020 presso Palazzo Chigi in Ariccia come opera del Bernini. Infatti la conduzione pittorica sciolta e sicura, impressionistica nell'estrema libertà di tocco, il sapiente luminismo che fa emergere il volto dalla penombra, ne fanno una coerente espressione del neovenezianismo della scuola romana della prima metà del secolo successivo, riconducendone la paternità ai modi più tipici di Bernini. Oltre alla forte caratterizzazione del volto dall'espressione bonaria e indulgente, secondo gli esiti introspettivi della ritrattistica berniniana, gli è usuale anche il gusto per l'incompiuto, con tocchi di colore sulla tela grezza in evidenza nella parte bassa - la cui trama emerge sotto la preparazione bruna -, quasi a pulire il pennello.

Il ritratto, come indicano il bavero scuro che cinge il collo, i capelli corti e la lunga barba, raffigura un religioso, probabilmente un gesuita secondo un tipo iconografico che si ispira ai padri fondatori e ai Prepositi Generali della Compagnia di Gesù. Bernini d'altronde aveva un rapporto speciale con vari intellettuali dell'ordine, testimoniato dall'amicizia con l'erudito Athanasius Kircher, lo storico Daniello Bartoli e Giovan Paolo Oliva Generale della compagnia¹.

¹ M. Fagiolo dell'Arco, *L'immagine al potere. Vita di Giovan Lorenzo Bernini*, Bari 2001

In effetti si possono cogliere notevoli affinità fisiognomiche con il noto missionario, geografo e cartografo gesuita Padre Martino Martini (Trento 1614 – Hangzhou 1661), ritratto nel 1654 nelle Fiandre in abito orientale da Michaelina Woutiers, nel viaggio che lo riportò dalla Cina a Roma².

Martini era stato studente nella capitale pontificia presso il Collegio Romano, ove seguì tra il 1636 e il 1637 le lezioni di astronomia e matematica tenute da Kirker. Fu a lungo missionario in Cina, noto con il nome di Jitai Wei Kuangguo, divulgando qui la cultura e le conoscenze geografiche occidentali sulle orme del predecessore Padre Matteo Ricci. Si recò a Roma nel 1654-55 in merito alla nota “controversia dei riti cinesi”, fino alla promulgazione da parte di Alessandro VII con istruttoria della Congregazione di Propaganda Fide di un decreto a favore dei gesuiti (23 marzo 1656). Tornato in Cina, ove proseguì la sua attività missionaria, qui morì nel 1661 dopo aver fondato la maestosa cattedrale

di Hangzhou, ancora esistente³.

Se l'identificazione è corretta, il ritratto potrebbe essere stato eseguito durante il secondo soggiorno romano di Martini, attorno al 1655, quando questi aveva circa quarant'anni, datazione compatibile con l'età dimostrata dall'uomo raffigurato. Rispetto all'immagine della Woutiers, il ritratto ha i capelli e la barba più corti, in conformità con la sua veste ufficiale di difensore della Compagnia di Gesù nella citata controversia, sempre in considerazione della supposta coerenza con tale proposta identificativa.

Francesco Petrucci

Bibliografia

F. Petrucci, s.v. “Giovan Lorenzo Bernini, *Ritratto di Padre Martino Martini (?)*”, in *La Luce del Barocco. Dipinti da collezioni romane*, a cura di Francesco Petrucci, catalogo della mostra, Ariccia, Palazzo Chigi, 2020-21, Roma 2020.

² Zurigo, Koller, 22 marzo 2016, n. 3057. Cfr. K. Van der Stighelen, *Prima inter pares. Over de voorkeur van aartshertog Leopold-Wilhelm voor Michaelina Woutiers (ca 1620-na1682)*, in *Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage 1550-1700*, a cura di H. Vlieghe, K. Van der Stighelen, Turnhout 2004, p. 108, fig. 24.

³ F. Masini, *Martini, Martino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 71, 2008.



FONDAZIONE
PAOLO E
CAROLINA ZANI

Per l'arte e la cultura

Intitolata all'imprenditore Paolo Zani e alla figlia Carolina, la Fondazione nasce con lo scopo principale di conservare, tutelare e valorizzare la collezione d'arte di Casa Museo Zani e del suo scenografico giardino, dove si possono ammirare sculture, dipinti, arredi e oggetti d'arte applicata francesi, romani e veneziani del XVII e XVIII secolo. La Fondazione sostiene la cultura in generale anche con l'elargizione di contributi specifici e istituendo premi e borse di studio, destinati in modo particolare alla formazione dei giovani. La Fondazione è riconosciuta da Regione Lombardia con decreto della Presidenza n. 413 del 30/10/2019, id. atto n. 3687. La Casa Museo ha ottenuto il riconoscimento museale con d.g.r. del 13 ottobre 2020, n. 3650.

Percorsi tematici e laboratori, ma anche seminari di studio, mostre e concerti animano la programmazione annuale della Casa Museo, in un ambiente unico che contempla anche lo straordinario parco, oltre al bookshop, alla caffetteria e un moderno auditorium.

Fondazione Paolo e Carolina Zani:
via Fantasia 8 - 25060 Cellatica
Tel. 030/2520479
www.fondazionezani.com

Informazioni e prenotazioni

L'accesso alla Casa Museo e alla mostra è consentito solo con visita guidata su prenotazione da effettuarsi sul sito www.fondazionezani.com, all'indirizzo mail info@fondazionezani.com o telefonicamente al numero 030/2520479

Orari

martedì-venerdì: 9-13; sabato-domenica: 10-17



©Fondazione Paolo e Carolina Zani per l'arte e la cultura

Finito di stampare nel mese di agosto 2023
presso Compagnia della Stampa, Roccafranca (BS)

ISBN 978-88-945487-8-5

Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) è uno dei più grandi geni della Roma Barocca. Attraverso i dipinti con *San Sebastiano*, *Sansone e il Leone*, *l'Angelo allegorico*, il *Ritratto di Martino Martini* e il bronzo del celebre *David* della Galleria Borghese, opere provenienti dalla collezione privata dell'erede dell'artista, viene celebrato non solo l'architetto e lo scultore, ma anche il pittore che ha reso immortale la forza e il movimento nell'arte seicentesca. L'esposizione delle opere di Bernini all'interno della Casa Museo della Fondazione Paolo e Carolina Zani, crea un dialogo diretto con i numerosi pezzi del Barocco e del tardo Barocco di produzione romana conservati lungo il percorso di visita permanente del museo. Tra sculture, vasi, arredi, micro mosaici, applique, piani ad intarsio di pietre dure, si distinguono infatti alcuni pezzi che risentono in modo inequivocabile della lezione del genio berniniano.



Fondazione Paolo e Carolina Zani per l'arte e la cultura
via Fantasina 8 - 25060 Cellatica
Tel. 030/2520479
info@fondazionezani.com
www.fondazionezani.com