

# SOVRANE PASSIONI

**Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense**

*a cura di Jadranka Bentini*

Galleria Estense, Palazzo dei Musei, Modena  
3 ottobre - 13 dicembre 1998

Federico Motta Editore

## Il busto di Francesco I d'Este di Bernini.

### “Impresa quasi impossibile”

Irving Lavin

*Far che un marmo bianco pigli la somiglianza di una persona, che sia colore, spirito, e vita, ancorche sia li presente, che si possa imitare in tutte le sue parti, e proportioni, è cosa difficiliss.ma Creder poi di poter farlo somigliare con haver sol davanti una Pittura, senza vedere, ne haver mai visto il Naturale, è quasi impossibile, e chi a tale impresa si mette più temerario che valente si potrebbe chiamare.*

*Hanno potuto tanto però verso di me i comandamenti dell'Altezza del sig.r Card.l suo fratello, che mi hanno fatto scordar di queste verità; però se io non ho saputo far quello, che è quasi impossibile, spero V.ra Alt.za mi scuserà, e gradirà almeno quell'Amore, che forse l'Opera medesima le rappresenterà...*

(Gianlorenzo Bernini a Francesco I d'Este, 20 ottobre 1651).

Nella primavera del 1651 Bernini accettò, con una certa riluttanza, di scolpire il ritratto di Francesco I d'Este, il signore del ducato di una delle famiglie più antiche e gloriose d'Italia, ma ora molto ridimensionata. La capitale era stata trasferita nel 1598 nella piccola e provinciale città di Modena, allorché la tradizionale sede del ducato, Ferrara, passò al papato alla morte senza eredi dello zio di Francesco. Il ritratto di Bernini faceva parte della concertazione di un vasto programma di edificazione e di mecenatismo ai più alti livelli, che Francesco intraprese nell'intento di restituire prestigio e importanza al suo casato. La scultura del più illustre e ricercato artista dell'epoca, al servizio dello stesso papa, doveva basarsi sui ritratti dipinti da Justus Sustermans, il quale aveva prestato saltuariamente servizio come pittore alla corte del duca. Non fu mai questione da parte di Bernini di doversi recare a Modena, né il duca a Roma, una circostanza che occasionò frequenti scambi epistolari tra il duca, i suoi intermediari a Roma e l'artista. Il carteggio è

conservato praticamente nella sua integrità nell'archivio ducale di Modena, ed è tale da collocare il busto di Francesco a fianco degli altri ritratti di signori laici realizzati da Bernini: il busto perduto di Carlo I d'Inghilterra e la scultura equestre di Luigi XIV, tra le opere meglio documentate dell'artista. La documentazione relativa al busto di Carlo I è stata esaurientemente esaminata, e i ritratti del re francese sono stati oggetto di monografie specifiche<sup>1</sup>. Al ricco filone di informazioni sul busto di Francesco hanno attinto generazioni di studiosi, ma i documenti esistenti sono stati citati solo in parte e in pubblicazioni sparse. Quando appresi che la giovane studiosa modenese Giorgia Mancini aveva intrapreso uno studio sistematico dell'epistolario ducale, la invitai a stendere una trascrizione completa dei documenti relativi al ritratto di Bernini, e a redigere una nota riassuntiva del loro contenuto. Molti documenti sono inediti, e comprendono la rilevante attestazione del processo di imballaggio e trasporto marittimo della scultura, di cui Bernini si occupò personalmente. Ho incluso questo materiale archivistico, al quale si riferiscono i diversi rimandi nelle note, quale appendice di una monografia di prossima pubblicazione sui ritratti reali di Bernini<sup>2</sup>.

Della profusione del materiale documentario ora accessibile riguardante il busto di Francesco d'Este, intendo delimitare e soffermarmi su due punti che mi appaiono particolarmente importanti in merito alla effettiva creazione dell'opera: uno procedurale, e l'altro sociologico. La procedura in questo caso riguarda la particolare difficoltà, ripetutamente sottolineata dallo stesso Bernini, della realizzazione di un ritratto senza vedere il modello in carne e ossa. Il compito di scolpire il busto di una persona vivente (i ritratti postumi per tombe e monumenti erano un'altra questione<sup>3</sup>) da prototipi pittorici era in effetti senza precedenti. Per quanto mi è dato sapere, questo era un modo nuovo di realizzare un ritratto scultoreo, inaugurato da Bernini con il suo busto di

Carlo I d'Inghilterra (1635-1636), e seguito da quello della moglie di Carlo, Henrietta Maria (1638, mai realizzato), entrambi basati su tre immagini dei soggetti dipinte da Van Dyck, e da quello del cardinale Richelieu (1640-1641), basato su un ritratto triplice dipinto da Philippe de Champaigne, e culminato nel 1650-1651 con il busto di Francesco I'. La nuova procedura, quantunque degna di nota in termini professionali, non era fine a se stessa, ma era intesa a un nuovo scopo. Era ugualmente rilevante che tre potenti capi di stato facessero a gara per venire ritratti, "a scatola chiusa", da un artista a distanza. Il fenomeno costituisce un'importante evoluzione nella storia culturale europea, segnando l'avvento dell'artista quale moderno e internazionale "eroe della cultura" che sopravanzava per virtuosismo inventivo e bravura tecnica tutti i suoi predecessori, corrispettivo nella forma e nella sostanza dell'avvento del "monarca assoluto," il moderno e internazionale eroe della politica la cui personale immagine veniva creata da Bernini in queste stesse opere.

Almeno, questa congiunzione epocale di arte e politica doveva essere decisamente avvertita da tutti gli interessati: da Bernini, dal momento che, come vedremo, possedeva una visione piuttosto chiara dell'ideale del monarca cristiano che i suoi ritratti intendevano incarnare; dai suoi biografi, Filippo Baldinucci e Domenico Bernini, il figlio dell'artista, a giudicare dal modo in cui esponevano i loro resoconti relativi a queste opere: "Divulgavasi in tanto sempre più la fama di questo artefice, ed il nome di lui ogni dì più chiaro ne diveniva: onde non fu gran fatto che i maggiori potentati d'Europa incominciassero a gareggiare, per così dire, fra di loro per chi sue opere aver potesse,"<sup>5</sup> "Ma' volando sempre più grande per l'Italia la fama del Bernino, e divenendo ogni dì più chiaro il suo nome per il Mondo, trasse ancora a se i Maggiori Potentati dell'Europa, quali parve, che insieme allora gareggiassero per chi sue Opere haver potesse"<sup>6</sup>; e dagli stessi nobili committenti, data l'assiduità con cui si rivolgevano all'artista, le enormi somme che sborsavano, e l'accoglienza estatica riservata ai risultati. Di estrema importanza è il fatto che i ritratti non venissero concepiti autonomamente, bensì in precisa relazione ed emulazione reciproca. Essi formano una serie strettamente interrelata, tanto artistica quanto storica. Le raffigurazioni dei sovrani di Bernini incorporano un paradosso artistico e storico: si tratta di icone altamente personalizzate, realizzate da un singolo individuo, dell'espansione internazionale che sfociò nello stato-nazione europeo<sup>7</sup>. Forse la testimonianza più eloquente giunta sino a noi del significato del ruolo di Bernini nell'ambito della sfera politico-religiosa internazionale è racchiusa in una sorprendente asser-



Gian Lorenzo Bernini  
Francesco I d'Este  
Modena, Galleria Estense

zione – al di sopra di qualsiasi sospetto di adulazione – fatta da un membro della corte inglese in una lettera a Mazzarino in cui gli domandava di far uso dei suoi buoni uffici a Roma per sollecitare il progetto per il ritratto della regina (non esistevano rapporti diretti tra il papato e la corona inglese, quantunque da entrambe le parti si manifestasse la speranza di una conversione finale da parte di Carlo). Lord Montaignu osserva che aveva fatto molto di più Bernini per la dottrina delle effigi nel suo paese di quanto mai avesse attuato il cardinale Bellarmino (il grande gesuita apologeta della Chiesa); la venerazione accordata a Bernini era indiscussa: "Le cavalier Bernino a plus fait pour la doctrine des images en ce pays-cy que n'a jamais [fait] le card. Bellarmin. La vénération luy est accordé sans controverse"<sup>8</sup>. La natura del *tour de force* artistico che produssero queste opere era sintetizzata nell'elegante e breve missiva, citata ad apertura di questo saggio, che Bernini scrisse al duca Francesco mentre si stava apprestando a imbarcare la scultura terminata. In apparenza uno sfoggio occasionale di autoindulgenza e adulazione, la lettera è di fatto un autentico trattato in tre righe – o, più correttamente, una lamentazione – sull'arte della ritrattistica in marmo così come Bernini la concepiva. La sfida consisteva per lui nel suscitare la somiglianza con il soggetto tramite tre qualità essenziali: colore, spirito e vita, a ciascuna delle quali riservava un significato e un'importanza

Leonardo da Vinci  
*Tre teste*  
Torino, Biblioteca  
Reale



particolari. Comunque difficile, la sfida era praticamente vana – quasi impossibile – quando il soggetto si poneva di fronte allo scultore soltanto sotto forma di dipinto. Il significato più autentico della pretesa di Bernini diventa evidente quando si esaminino le implicazioni dei suoi tre punti di riferimento critico.

La questione relativa alla creazione di un ritratto scultoreo da modelli pittorici trovava un'ampia risonanza nelle preoccupazioni espresse dagli artisti sin dal Rinascimento nell'intento di fornire un fondamento teorico alla loro vocazione e innalzarla, dal livello di appartenenza ai mestieri medievali, a quelle che venivano ormai considerate le Belle Arti. Pittura e scultura, quantunque risultanti da un'opera manuale, dovevano essere ritenute allo stesso livello delle arti intellettuali tradizionalmente celebrate come la musica e la letteratura, in particolare la poesia<sup>9</sup>. Uno dei principali agenti di questa trasformazione era la pesante eredità della rivalità professionale tra i relativi meriti e difficoltà – e dunque nobiltà – della pittura nei confronti della scultura, conosciuta come il "Paragone" tra le arti.

Non può certo ritenersi una coincidenza il fatto che la testimonianza più antica in merito a tale dibattito nell'ambito della ritrattistica provenga da Leonardo, il promotore primario del "Paragone" quale controversia formale sulle arti. Si tratta di un disegno di Leonardo che mostra la stessa testa in tre diverse posizioni, che potremmo definire "basilari": di profilo, di tre quarti, e di fronte<sup>10</sup>. La testa viene spesso identificata con quella del protettore di Leonardo, Cesare Borgia, ma non c'è nessun elemento che induca a pensare che fosse inteso alla realizzazione di un busto e l'omissione del torso si pronuncia contro questa ipotesi. Il disegno di Leonardo sembra invece inteso a dimostrare la possibilità di rappresentare simultaneamente in due dimensioni ciò che lo scultore rappresenta consecutivamente in tre. Nondime-

no, nel suo stadio più avanzato, il "Paragone" non riguardava semplicemente la forma, ma anche il colore, ossia, la policromia bidimensionale in opposizione alla monocromia tridimensionale. Tale assunto è alla base dell'esempio più antico a noi noto di un triplice ritratto pittorico: un orafo, dipinto da Lorenzo Lotto, che presenta tre prospettive unite in una singola composizione. Non abbiamo elementi per stabilire che il dipinto dovesse servire alla realizzazione di un ritratto scultoreo, e comunque, la natura delle pose (l'inclusione del profilo perduto e l'omissione di una veduta frontale)<sup>11</sup>, la variazione del gesto, l'inclusione dell'attributo di una scatola di anelli, tutto sembra escludere tale possibilità. È assai più probabile che l'eccedenza minuziosamente variata di particolari fosse intesa precisamente a sfidare l'impressione di dipendenza da un altro mezzo, e a servire pertanto quale sofisticato pezzo di bravura nel "Paragone" a sostegno della pittura. All'epoca ritenuto essere opera di Tiziano, il dipinto entrò a far parte delle collezioni di Carlo I, dando modo così a Van Dyck di conoscerlo e di diventare a sua volta il modello per il suo ritratto triplice del re che doveva servire a Bernini<sup>12</sup>. Evidentemente, Van Dyck interpretò il dipinto di Lotto nella tradizione del "Paragone", fondendo le tre prospettive essenziali di Leonardo in un unico ritratto composito. Le tre prospettive danno alla figura un effetto di torsione, la variazione dei gesti suggerisce movimento e azione, mentre la densità del colorito, diverso per ciascuna inquadratura, tradisce la funzione del dipinto quale modello per una scultura in marmo. Il dispiegamento discreto ma squisito da parte di Van Dyck di intelligenza inventiva e di bravura pittorica non limitava il dipinto a semplice modello per un busto scultoreo, ma ne rendeva un'emulazione pittorica; era sicuramente una sfida lanciata a Bernini, il quale, da parte sua, la riconobbe immediatamente come tale, rimanendone profondamente impressio-



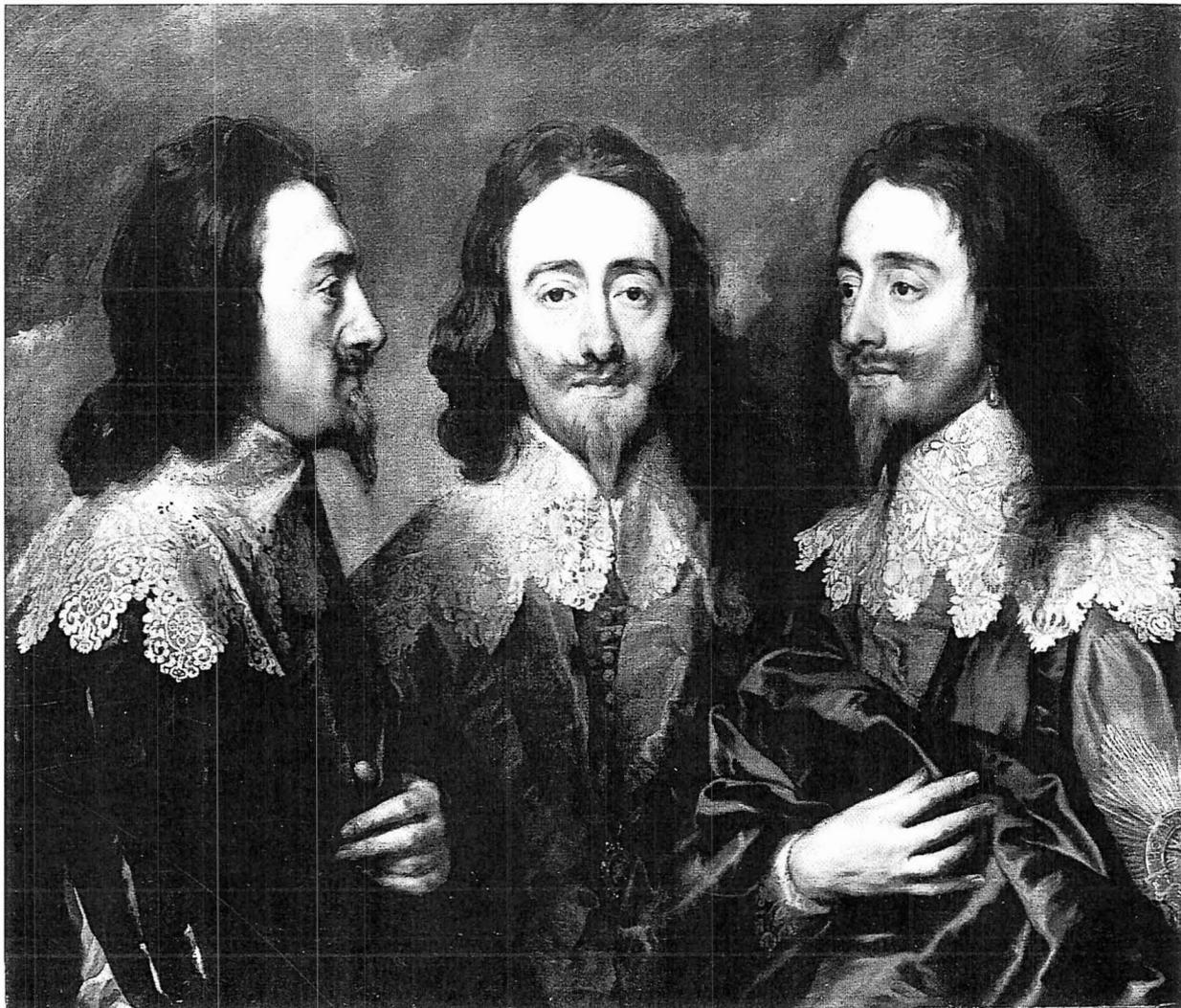
Lorenzo Lotto  
*Triplice ritratto*  
 Vienna,  
 Kunsthistorisches  
 Museum

nato<sup>13</sup>. In seguito, allorché gli venne richiesto di fornire delle effigi di Henrietta Maria affinché Bernini se ne potesse servire per realizzare un ritratto della regina, Van Dyck parve cominciare con il dipingere un ritratto multiplo come aveva fatto per quello del re, ma invece finì per fornire tre immagini separate, una frontale e due di profilo<sup>14</sup>. L'idea di creare una composizione coerente, simmetrica e sfaccettata venne abbandonata a vantaggio di effigi autosufficienti in grado – diversamente che per la scultura – di funzionare indipendentemente e di essere al contempo visibili simultaneamente. Il mutamento può essere dipeso dalla personale predilezione dello scultore, basata sul tradizionale metodo di lavorazione delle sculture che consisteva nel disegnare per prima cosa le prospettive principali separatamente sulle facce di un blocco rettangolare<sup>15</sup>. Anche nel caso di Henrietta, il sottile passaggio dalla piena policromia del volto alla tonalità bianca pallida del torso, può essere collegata al tema del “Paragone”.

È probabile che il lavoro di Bernini sul busto di Carlo fosse a sua volta l'ispirazione diretta per il terzo della serie dei “ritratti Paragone”, quello di Richelieu. Il dipinto di Van Dyck fu spedito a Roma poco dopo il 17 marzo 1635, e il busto finito partì in nave da Roma nell'aprile 1637<sup>16</sup>. L'idea del busto di Richelieu poteva benissimo essere stata concepita da Giulio Mazzarino (più tardi cardinale Mazzarino), che, prima di partire per Parigi, il 13 dicembre 1639, si trovava a Roma quando Bernini lavorava

sul ritratto di Van Dyck. Perciò il ritratto triplice di Philippe de Champaigne era esplicitamente legato alla medesima tradizione del “Paragone”, come anche alla concezione berniniana della rappresentazione del sovrano ideale – in questo caso del ministro-cardinale<sup>17</sup>. Champaigne, dal canto suo, adottò l'inedita alternativa di affiancare due profili a una veduta di tre quarti, evitando così a bella posta il senso di torsione a vantaggio della statica simmetria di un'immagine devozionale. La presenza simultanea di prospettive opposte e unidimensionali attorno a un centro obliquo sembra affascinante. Il ruolo decisivo di Van Dyck venne riconosciuto dal desiderio di Mazzarino (mai realizzato) di sostituire il modello di Champaigne, giudicato insoddisfacente, con dei ritratti dello stesso Van Dyck che si prestassero alla realizzazione di un'altra scultura, a grandezza naturale, del cardinale<sup>18</sup>. Dove Bernini avvertì più acutamente la sfida postagli da questi dipinti fu nell'ambito del colore – il primo dei tre *desiderata* definiti da Bernini. Fu il “Paragone” con il ritratto di Van Dyck a suscitare, con tutta evidenza, la famosa affermazione di smentita da parte di Bernini che il biancore del marmo rendeva praticamente impossibile raggiungere una somiglianza convincente in quel mezzo artistico. La più antica testimonianza di tale affermazione è registrata sotto forma di aneddoto nel diario di Nicholas Stone, uno scultore inglese che visitò lo studio di Bernini a Roma, il 22 ottobre 1638: “Com'è possibile che un'immagine marmorea

Anton van Dyck  
*Triplice ritratto*  
di Carlo I  
Vienna,  
Kunsthistorisches  
Museum



possa imitare la natura, essendo di un solo colore, mentre, al contrario, un uomo ha il volto di un colore, i capelli di un altro e le labbra di un altro ancora; e che dire degli occhi, diversi da tutto il resto? Perciò disse [il Cavalier Bernini] ne deduco che è la cosa più impossibile al mondo fare un ritratto in marmo che presenti una somiglianza naturale con una persona". È importante notare le circostanze di questa osservazione. Bernini sta parlando del ritratto che fece a un visitatore venuto dall'Inghilterra, Thomas Baker, realizzato dopo quello di Carlo "perché, una volta in Inghilterra, tutti potessero vedere la differenza tra un ritratto fatto dal vivo e quello tratto da un dipinto"<sup>19</sup>. Nel passaggio successivo Stone riferisce della solenne asserzione da parte di Bernini di non fare ritratti di quel genere, nemmeno se usciti dalle mani di Raffaello (un chiaro tributo alla bellezza del dipinto di Van Dyck), in risposta alla richiesta da parte del papa in persona di fare un ritratto da un dipinto "per qualche altro principe";

quest'ultimo non poteva che essere Richelieu<sup>20</sup>. Bernini ripeté l'analogia della bianchezza del volto più di una volta a Paul Fréart de Chantelou, che tenne un diario dettagliato della visita che Bernini fece a Parigi nell'estate del 1665 per riprogettare il Louvre; e la riportano anche Balduino e Domenico Bernini, secondo i quali l'affermazione non era da intendersi in termini di un'apologia, ma per sottolineare l'enorme difficoltà della scultura rispetto alla pittura<sup>21</sup>. Vista la preoccupazione di Bernini per il problema della rappresentazione delle tonalità della pelle nel marmo – cui allude nella sua lettera scritta al duca Francesco poco prima della spedizione del ritratto e citata come epigrafe in apertura di questo saggio – il "Paragone" ebbe di sicuro una parte nell'idea di sfida che intendeva lanciare con i suoi ritratti basati sui dipinti<sup>22</sup>. L'idea per un ritratto del genere di Francesco d'Este può essere sorta direttamente da quello di Richelieu, dato che l'agente modenese a Roma fece al duca un resoconto attoni-



Anton van Dyck  
*Henrietta Maria*  
Windsor Castle



Anton van Dyck  
*Henrietta Maria*  
Memphis, Brooks  
Museum of Art

to del dono spettacolare che l'artista ricevette per le sue fatiche<sup>23</sup>; e il ricordo della commissione reale restava ancora un fattore importante qualche anno dopo nei discorsi in merito al ritratto di Francesco<sup>24</sup>. Benché sia assolutamente tipico di Bernini preoccuparsi per la rappresentazione del colore nella scultura marmorea, il dilemma è intrinseco al mezzo, e il colore è di fatto solo una delle qualità a cui Bernini allude quando, nella lettera al duca, giudica l'impresa compiuta nella realizzazione del busto di Francesco "quasi impossibile"<sup>25</sup>. La vera questione sta qui non tanto nella materia, quanto nell'estrapolare un ritratto partendo dai soli modelli pittorici, senza mai aver visto "il naturale" come dice Bernini. Dopo l'esperienza di Carlo I aveva giurato che mai si sarebbe azzardato ancora in un simile compito<sup>26</sup>. Nel caso di Francesco d'Este il problema era accresciuto dal fatto che Bernini disponeva, per realizzare il ritratto, soltanto di due immagini di profilo; la consegna di una veduta frontale reclamata con urgenza fu ritardata, e alla fine dovette arrangiarsi con le immagini di profilo e le semplici misure dell'altezza e dell'ampiezza delle spalle del duca<sup>27</sup>. Naturalmente, era ovvio che egli andasse molto fiero di quanto aveva portato a termine, e le sue affermazioni in merito alla difficoltà erano certo intese a rendere maggiore l'apprezzamento del risultato. Nondimeno, il senso di inadeguatezza, e persino di fallimento, che emerge dalle lamentele di Bernini è certa-



Anton van Dyck  
*Henrietta Maria*  
Windsor Castle

Gian Lorenzo  
Bernini  
Il cardinale  
Richelieu  
Parigi, Musée  
du Louvre

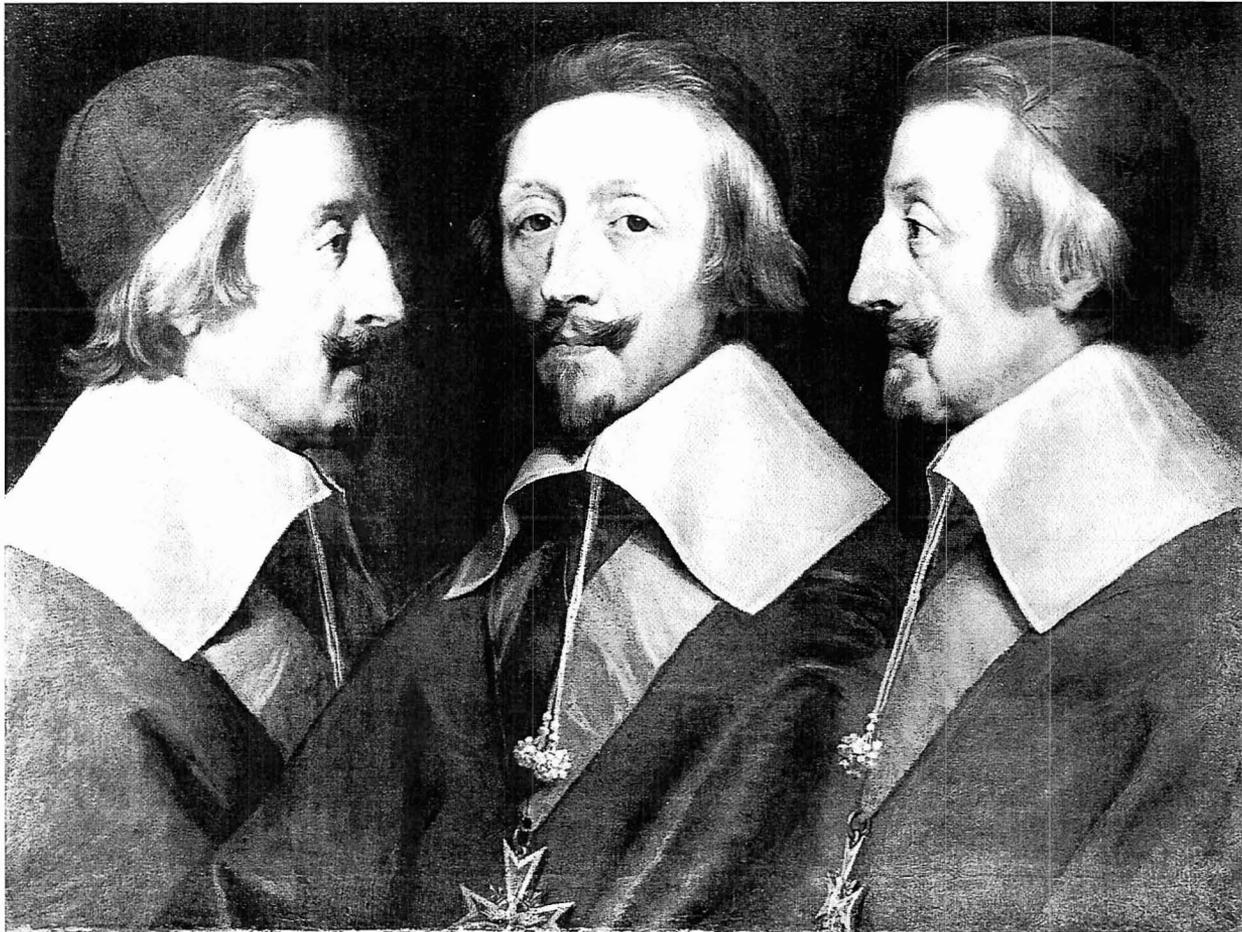


mente genuino – in realtà commovente, considerata che la ritrattistica era, dopo tutto, una delle sue specialità, per non dire di più. La sua predisposizione nel rendere la somiglianza era alla base della sua formidabile reputazione di bambino prodigio, e contribuì largamente alla fama internazionale di cui godette durante tutto l'arco della sua carriera<sup>28</sup>. La causa dell'afflizione di Bernini circa un genere artistico del quale era egli stesso responsabile è da ricercarsi piuttosto nelle altre qualità menzionate nella sua lettera a Francesco: “spirito” e “vita.” E la sua frustrazione quanto a questi due aspetti era una fatale derivazione del suo modo di concepire l'arte della ritrattistica.

Alcune notevoli intuizioni su quest'ultimo punto emergono quasi involontariamente dall'originaria indecisione da parte del duca se commissionare l'opera a Bernini o al suo grande rivale, specialmente nell'ambito della ritrattistica, Alessandro Algardi. I documenti che registrano le trattative forniscono anche una straordinaria opportunità di confrontare e contrapporre i *modi operandi* di questi due giganti della scultura italiana barocca. Il fratello del duca, il cardinale Rinaldo, scrivendo da Roma il 16 luglio del 1650, annotava: “Il Cav.re Algardi scultore si fa pagare i ritratti di marmo intendendo di busto, ò mezza figura centocinquanta scudi l'uno, oltre il

marmo, che se gli dà, ò se gli paga. ne darà uno compito per tutto il mese pross.o d'Agosto quando dovesse farlo, e potrà cavar, e formar il luto dalla Pittura, e lo perfezionerà in presenza di chi dovrà sodisfarli, per farlo poi più esattam.te in marmo. Hà due altre persone sotto di sé di condiz.e inferiore nel mestiere da' quali s'haverebbe l'opra per la metà del sud.o prezzo e forse meno”<sup>29</sup>. Con fare schietto, affaristico, in una semplice, diretta risposta, Algardi definiva un tempo di consegna e un prezzo fisso di 150 scudi. Egli prospettava persino di far fare il lavoro ai suoi aiutanti, a costi dimezzati o anche a meno. Non così Bernini, il quale rifiutava di impegnarsi in termini di tempo o di compensi, sottolineando l'enorme difficoltà derivante dall'eseguire ritratti a queste condizioni<sup>30</sup>. Offrire meno per qualcosa che non fosse il massimo e trattare il duca d'Este come se stesse cercando di tirare sul prezzo sarebbe stato al di sotto delle loro dignità. Ironicamente, nella sua risposta del 22 luglio, il duca proponeva un “dono” di 100 doblioni a Bernini (l'equivalente di 200 scudi), esprimendo “indifferenza” su chi dovesse essere tra Bernini e Algardi a fare il suo ritratto<sup>31</sup>. Infine, dato che desiderava vedersi annoverare tra le schiere dei principali monarchi del suo tempo, Francesco fu felice di pagare a Bernini 3000 scudi quando avrebbe potuto ottenere la stessa cosa dall'Algardi per 150 scudi e il costo del marmo! Occorre dunque valutare il significato dell'atteggiamento di Bernini. Il punto importante qui concerne la natura della difficoltà di eseguire un ritratto sulla sola base dei modelli pittorici, che non sembrava rappresentare un particolare ostacolo per Algardi<sup>32</sup>, ma che Bernini temeva fino a rischiare di rimanerne schiacciato.

La vera ragione per cui egli considerava l'impresa quasi impossibile e per la quale non poté mai essere completamente soddisfatto del risultato, si trova altrove che non nella questione di ottenere la somiglianza nel senso tradizionale e corrente del termine. Il problema risultò inevitabilmente dai principi fondamentali che potremmo definire la psico-filosofia della ritrattistica di Bernini, e il suo metodo di realizzazione di ritratti, principi che possono essere dedotti dalle sue lettere, dalle varie affermazioni raccolte dai suoi biografi, e specialmente dal dettagliato resoconto tramandatoci del suo lavoro sul busto di un monarca, l'ultimo di una serie concatenata di ritratti di sovrani laici al quale Bernini aveva un facile e frequente accesso, Luigi XIV<sup>33</sup>. Chantelou riferisce che il re “posò” per l'artista in non meno di diciassette occasioni, cinque per consentire di fare dei disegni del soggetto e dodici per lavorare il marmo<sup>34</sup>. Da tale ricchezza di testimonianze dirette riguardo ai metodi di lavoro dell'artista – che in sé è



Philippe de  
Champaigne  
*Triplice ritratto del  
cardinale Richelieu*  
Londra, National  
Gallery

senza precedenti nella storia dell'arte – è chiaro, per prima cosa, che il concetto di somiglianza aveva per Bernini un significato molto peculiare<sup>35</sup>. Bernini non concepiva affatto il soggetto “in posa”. Insisteva invece nell’“insuppare” il carattere e la personalità del soggetto facendone in continuazione dei disegni che lo ritraevano in azione – mentre si muoveva, lavorava, giocava a tennis, conversava<sup>36</sup> – perché mai come in quei momenti si è veramente se stessi<sup>37</sup>; preferiva rappresentare il soggetto mentre cominciava a parlare o appena terminato di parlare (il sottile discrimine squisitamente psicologico ha del paradossale, dal momento che si concentra sulle fasi inerenti alla spontaneità di quanto è, in fin dei conti, l'atto retorico *par excellence*: il parlare)<sup>38</sup>. Algardi si sentiva in grado di soddisfare il suo committente (e se stesso) preparando la scultura da modelli pittorici, e terminandola alla presenza e con piena soddisfazione di chiunque fosse competente. Un procedimento del genere non avrebbe mai potuto soddisfare Bernini, poiché dal modello in carne e ossa egli poteva osservare e riprodurre non soltanto i lineamenti del volto del soggetto, ma anche, e soprattutto, la sua espressione caratteristica e il movimento – in una

parola, lo spirito e la vita del soggetto. Un corollario di questa definizione e del modo di creare una rassomiglianza era la maniera altrettanto poco ortodossa con cui Bernini dette gli ultimi tocchi al busto di Luigi XIV. Con meraviglia di quanti assistevano al processo, egli fece deliberatamente a meno degli studi preparatori e dei modelli che aveva tanto laboriosamente prodotto, e completò l'opera non a memoria ma direttamente dal modello in carne e ossa, in presenza del re in persona – altrimenti – disse – avrebbe copiato se stesso e non Luigi XIV<sup>39</sup>. La questione centrale, comunque, anche nell'elenco delle tre qualità essenziali che Bernini cercava di raggiungere nei suoi ritratti, va persino oltre la creazione di una scultura “vivente”. Tale aspetto è già abbastanza evidente in un'altra, complementare peculiarità del modo di procedere di Bernini nella realizzazione dei ritratti: sin dall'inizio, prima ancora di lavorare sul ritratto, sbazzava nella creta l’“azione” che intendeva dare al busto<sup>40</sup>; egli partiva, cioè, da un concetto che continuava a sviluppare nel modello, studiando i dettagli delle fattezze del re nei disegni dal vero. Ed era quest’“idea” del soggetto a preoccuparlo nel momento in cui riponeva i disegni

Gian Lorenzo  
Bernini  
*Luigi XIV*  
Château de  
Versailles



Robert van Voerst  
(attribuito a)  
*Carlo I*  
Londra, British  
Museum



per mettersi a lavorare il marmo. Bernini stesso definì tale aspetto nella spiegazione che fornì sulla relazione tra la sua maniera di lavorare a un ritratto e il significato che voleva infondergli. L'affermazione ricorre in un passo in cui Bernini espone a Colbert i rapidi progressi che stava compiendo nello scolpire il busto di Luigi XIV: "fin qui aveva quasi sempre lavorato d'immaginazione e non aveva guardato che raramente i suoi disegni; non aveva guardato principalmente che là dentro [e indicò la sua fronte] ove ha detto di avere l'idea di Sua Maestà. Altrimenti – ha aggiunto – non avrebbe fatto che una copia al posto di un originale e questo gli procurava un grande tormento: il Re, chiedendogli il ritratto, non poteva chiedergli nulla di più difficoltoso. Egli si sforzava perché il ritratto riuscisse il meno scadente tra quelli che aveva eseguiti e, in questa specie di ritratti, oltre la somiglianza, bisogna rendere ciò che deve essere nella testa degli eroi"<sup>41</sup>. È evidente, dunque, che la difficoltà maggiore risiede nella mira estrema di Bernini: la realizzazione della sua personale idea del monarca – il suo "spirito" – catturando le qualità eroiche del re nel registrare la somiglianza di Luigi, così come Bernini la intendeva. Per Bernini un ritratto era qualcosa di preternaturale, la contraffazione composta di un'idea e della vitalità stessa. Per questa ragione, innanzitutto, scolpire un ritratto in marmo di un soggetto vivente senza osservarlo in azione era per Bernini non soltanto difficile, ma "quasi impossibile"; e, dopo il busto di Francesco, tenne fede al proposito di non fare mai più così.

Il secondo aspetto, più "sociologico" su cui vorrei soffermarmi, riguarda l'atteggiamento assunto da Bernini nei confronti della commissione estense. È piuttosto chiaro che Bernini non era impaziente di intraprendere il ritratto, e forse anche per ragioni diverse da quella che poteva esserne la difficoltà. Dopo tutto, Francesco I non era così importante come Carlo I o Richelieu. E poteva entrare in gioco anche un fattore politico. Francesco I aveva stretti legami con la Francia, prevalentemente per la sua qualità di comandante delle truppe francesi in Italia. Bernini era stato in rapporti molto intimi con Urbano VIII Barberini, anch'egli un sostenitore della Francia. Quando a Urbano VIII succedette Innocenzo X Pamphili, il nemico per eccellenza sia dei Barberini che dei francesi, Bernini cadde in discredito e solo in tempi più recenti si era risollevato con l'elaborazione del progetto prediletto da Innocenzo, quello per la fontana di piazza Navona, dove il papa stava facendo erigere il nuovo palazzo di famiglia. Forse Bernini giudicò incauto lavorare troppo da presso con la fazione francese. Con tutto ciò, i rapporti tra Bernini e il suo nobile committente devono essere apparsi ancora più degni di nota allora di adesso.

Egli era talmente preso da altri progetti, in particolare la fontana di piazza Navona, che non aveva tempo<sup>42</sup>; era così occupato che era difficile contattarlo<sup>43</sup>; lavorava solo per gli amici e per committenti importanti; bisognava spesso blandirlo e sollecitarlo, e remunerarlo adeguatamente; non si sarebbe mai messo a discutere di tempo o di soldi<sup>44</sup>, e le condizioni specifiche emergevano soltanto indirettamente, in relazione ai pagamenti e agli onorari che aveva ricevuto da altri grandi committenti: 3000 scudi da Innocenzo X per la fontana di piazza Navona<sup>45</sup>, un anello di diamanti del valore di 6000 scudi da Carlo I per il suo busto del re<sup>46</sup>.

Tutto questo riflette l'atteggiamento, e l'acume, del ritrattista più favorito e ricercato del momento. E atteggiamento significava molto più che entrate pecuniarie. Era lo stato sociale dell'artista a essere interessato. Bernini espressamente "opera da re"<sup>47</sup>, e io sospetto che proprio questo fosse il punto. La condotta di Bernini deve essere senz'altro apparsa arrogante, specialmente per un artista; ma proprio per questo significava che egli apparteneva, e chiaramente egli riteneva di appartenere, a una lunga tradizione, che risaliva all'antichità e includeva ai suoi tempi artisti del calibro di Velázquez e Rubens, artisti che operavano per innalzarsi dalla condizione del servile artigiano al livello di un'aristocrazia dello spirito, una meritocrazia dell'intelletto e della creatività. La nobiltà non si valutava in termini di retribuzioni, e l'autentica e sola forma di riconoscimento in ambito aristocratico era il dono. È sintomatico in tale contesto che dalla corrispondenza si ricavi che la remunerazione per Bernini si riferisca esclusivamente a un "regalo", e mai a un pagamento o a un compenso<sup>48</sup>. La distinzione risulta nettamente dal fatto che per tutti e tre i busti principeschi (Carlo I, Richelieu, Francesco I) Bernini ricevette, o gli vennero offerti, nel caso di Francesco, dei doni, mentre ai messi che consegnarono le sculture vennero elargite delle "mance"<sup>49</sup>. La fraseologia era significativa quando l'intermediario a Roma di Francesco riferiva che Mazzarino aveva "regalato nobilissimamente"<sup>50</sup>. Francesco fece ricorso a un sottile sotterfugio per rispetto a questo principio di distinzione sociale, istruendo il suo emissario affinché riferisse a Bernini che il Duca aveva mandato 3000 scudi per l'acquisto di un regalo adeguato, ma che l'artista poteva anche prendere il denaro, se preferiva<sup>51</sup>. Bernini optò per il denaro, dato che "di gioie e argenti se ne trovava già provveduto abbastanza"<sup>52</sup>. Molti, tra cui lo stesso Bernini, sostenevano già che l'entità del riconoscimento, paragonabile alla generosità mostrata da Innocenzo X per la fontana di piazza Navona, rischiava di far vergognare persino il papa<sup>53</sup>. Bernini descrisse



Thomas Adey (?)  
Carlo I  
Windsor Castle



Louis-François  
Roubiliac  
(attribuito a)  
Busto di Carlo I  
Londra, Courtauld  
Institute of Art

il valore del dono quale segno della generosità "più che reale" della casa d'Este<sup>54</sup>. È importante comprendere che l'idea e il valore di una ricompensa "principesca" funzionava a doppio senso: la voce che egli avesse surclassato il papa era certamente volta a lusingare Francesco, il quale, da parte sua, osservò che accontentando Bernini egli avrebbe affermato la sua posizione di mecenate: "con il far restar contento il Bernino penso di conservarmi il credito di stimar la virtù et i virtuosi"<sup>55</sup>. Il credito acquisito da Francesco con il suo grande gesto di magnanimità diede un apporto alla "reputazione" che la contemporanea teoria politica richiedeva al sovrano virtuoso<sup>56</sup>. E certo anche per Bernini l'idea di una meritocrazia funzionava a doppio senso, come quando, anni dopo, disse a Luigi XIV che egli ammirava il re più per la sua virtù che per la sua nobile nascita<sup>57</sup>.

Da un punto di vista formale, la serie inaugura una nuova fase nella storia dell'arte europea. Due ritratti di Carlo I, molto diversi tra loro, sembrano riflettere a buon diritto il busto perduto di Bernini, nel famoso incendio di Whitehall, nel 1698. Ripetutamente citati sono un busto mostrato in un'incisione attribuita a Robert Van Voerst e, con un piedistallo differente, una scultura attribuita a Thomas Aday. Una forte argomentazione contraria a vedere in quest'opera una copia autentica dalla scultura di Bernini è che tutto quel che concerne il ritratto, incluso il piedistallo mostrato nell'incisione, coincide con il convenzionale prototipo di busto di Carlo I sviluppato da François Dieussart prima dell'arrivo in Inghilterra della scultura di Bernini<sup>58</sup>. Ovvero, tutto, meno un carattere: la spinta della testa laterale e verso l'alto – il tema del monarca ispirato dal divino che da allora divenne

uno degli elementi indicativi dei ritratti di sovrani di Bernini. D'altro canto, esistono forti ragioni per riconoscere una meditazione del busto di Bernini in un ritratto in terracotta di Carlo attribuito a Roubiliac, in particolare il fatto che, diversamente da altri busti del re, questo include sia l'ordine di San Giorgio in un ciondolo sul petto e la Stella impressa sul manto all'altezza del cuore, come nel ritratto di Van Dyck<sup>59</sup> e il fatto che la parte inferiore del tronco sia avvilupata in un drappeggio in modo tale da "dissimulare" gli spigoli amputati: uno stratagemma illusionistico idiosincratico che Bernini trasformò anche in un'esuberante immagine di apoteosi. A ogni modo, appare evidente che Bernini si discostò dal modello di Van Dyck in tre punti essenziali: presentando il re in armatura, modificando l'atteggiamento del capo, e trattando il drappeggio quale prolungamento metaforico della forma del busto. Se immaginiamo la figura del re eroicizzata dall'abito militare, l'espressione psicologica del volto concentrata in un'elevata ispirazione, e l'effetto sovranaturale del busto in "sospensione", siamo in grado di avvertire quella che doveva essere senza dubbio apparsa una maniera rivoluzionaria e ideale di ritrarre un capo di stato cristiano. Anche il busto del cardinale Richelieu, presoché un capo di stato, ha un portamento elevato e regale che non si rileva nel ritratto di Philippe de Champaigne, e non trova nessun corrispettivo negli altri busti di personalità ecclesiastiche scolpiti da Bernini, incluse quelli dei papi<sup>60</sup>.

Tutte queste considerazioni si celano dietro al ritratto di Francesco I, cosicché, *mirabile dictu*, gli stessi fattori che avevano reso il busto un'"impresa quasi impossibile" ne avevano fatto l'araldo di una nuova epoca nella storia della cultura europea.

<sup>1</sup> Cfr. nota 3.

<sup>2</sup> *Bernini e l'immagine del monarca cristiano ideale, con appendice documentaria a cura di Giorgio Mancini*, Modena, in corso di stampa.

<sup>3</sup> Per la quale si veda Montagu 1985, I, p. 171.

<sup>4</sup> Per un commento sintetico su queste opere cfr. Wittkower 1981, pp. 207, 224, 246, 254, e più recentemente C. Avery, *Bernini. Genius of the Baroque*, Boston 1997, pp. 225-250. Studi documentari: sui busti di Carlo I e Henrietta Maria cfr. R.W. Lightbown, *Bernini's Busts of English Patrons*, in M. Barasch, L.F. Sandler (a cura di), *Art the Ape of Nature, Studies in Honor of H.W. Janson*, New York 1981, pp. 439-476; su quello di Richelieu, M. Laurain-Portemer, *Études mazarines*, Paris 1981, pp. 177-235; sul busto di Luigi XIV, R. Wittkower, *Bernini's Bust of Louis XIV*, London 1951, C. Gould, *Bernini in France. An Episode in Seventeenth-Century History*, Princeton 1982, pp. 35, 41-45, 80-87, e H. Tratz, *Werkstatt und Arbeitsweise Berninis*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 2, XXIII/XXIV, 1988, pp. 466-478; sulla scultura equestre, Wittkower 1961, con l'integrazione di Berger 1985, pp. 50-63.

<sup>5</sup> F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Firenze 1682; a cura di S. Samek-Ludovici, Milano 1948, p. 88.

<sup>6</sup> D. Bernini, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Roma 1713, p. 64.

<sup>7</sup> È forse indicativo del senso di identità nazionale intrinseca in queste

committenze il fatto che, come anche i biografi riportano, Filippo IV di Spagna acquistasse non un proprio ritratto ma un grande bronzo crocifisso per la cappella della tomba reale all'Escorial, in cambio di cui Bernini ricevette una grossa collana d'oro (D. Bernini, *Vita del cavalier...*, cit., p. 64; F. Baldinucci, *Vita del cavaliere...*, cit., p.108; cfr. Wittkower 1981, p. 228.).

<sup>8</sup> 21 luglio 1640; M. Laurain-Portemer, *Études mazarines*, cit., p. 202, n. 105.

<sup>9</sup> Il testo classico di riferimento a questo proposito resta quello di W. Lee, Rensselaer, *Names on Trees: Ariosto into Art*, Princeton 1977.

<sup>10</sup> Sul "Paragone" di Leonardo e i suoi antecedenti, cfr. la recente edizione di C.J. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden 1992; sul "Paragone" nel XVI secolo, cfr. L. Mendelsohn, *Paragone. Benedetto Varchi's "Due Lezioni" and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor 1982; sulla pittura e la scultura in particolare, Pepe 1968. Sul disegno di Torino, cfr. C. Pedretti, *Disegni di Leonardo da Vinci e della sua scuola alla biblioteca reale di Torino*, Firenze 1975, p. 10.

<sup>11</sup> Il genere del ritratto triplice è stato studiato da C. Keisch, *Portraits in mehrfacher Ansicht. Überlieferung und Sinnwandel einer Bildidee, Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte XVII*, 1976, al quale

rimando (p. 207) a questo proposito. Recentemente, e per vie autonome, anche Humphrey è giunto alla conclusione che il dipinto di Lotto non è da mettere in relazione a un ritratto scultoreo, ma è piuttosto un'allusione al "Paragone" (P. Humphrey, *Lorenzo Lotto*, New Haven and London 1997, p. 110; D.A. Brown, et al., *Lorenzo Lotto. Rediscovered Master of the Renaissance*, catalogo della mostra, New Haven and London 1997, pp. 175-177). Il significato delle variazioni nelle pose è evidente dalla descrizione che lo stesso Bernini fece del dipinto di Van Dyck, riportata in doc. 10: "tre maniere di postura in profilo in faccia et un'altra partecipante d'ambidua quelle".

<sup>12</sup> O. Millar, *The Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, London 1963, p. 96.

<sup>13</sup> Questa interpretazione del ritratto di Van Dyck è stata avanzata da Wheelock in A.K. Wheelock et al., *Anthony van Dyck*, catalogo della mostra, Washington 1990, p. 288.

<sup>14</sup> Il progetto originale per un triplice ritratto è emerso da una fotografia a raggi infrarossi della veduta del profilo a Memphis, la quale mostra sulla destra una porzione della veduta frontale, come riportato in A.K. Wheelock et al., *Anthony van Dyck*, cit., pp. 307-309. Sappiamo dell'intenzione di eseguire tre vedute da una lettera del 27 novembre 1637: la regina "s'è lasciata depingere in quelle tre maniere che si desiderano per fare la testa compagna di quella del Re" (R.W. Lightbown, *Bernini's Busts...*, cit., p. 472 n. 57).

<sup>15</sup> Sui disegni di Bernini per ritratti e caricature, e il processo di intaglio del marmo, cfr. Lavin 1990, pp. 24, 39, note 18 e 19.

<sup>16</sup> Per le date, cfr. R.W. Lightbown, *Bernini's Busts...*, cit., pp. 442, 445.

<sup>17</sup> La vasta letteratura sui ritratti di Richelieu eseguiti da Champaigne e Bernini può essere ricavata dagli importanti contributi di J.-R. Gaborit, *Le Bernin, Mocchi e le Buste de Richelieu du Musée du Louvre. Un Problème d'attribution*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", 1977, e M. Laurain-Portemer, *Fortuna e sfortuna di Bernini nella Francia di Mazzarino, Bernini e l'unità delle arti visive*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1985.

<sup>18</sup> M. Laurain-Portemer, *Fortuna e sfortuna...*, cit., p. 78.

<sup>19</sup> Su questo ritratto, ora al Victoria and Albert Museum, Londra, cfr. Wittkower 1981, p. 208.

<sup>20</sup> "After this he began to tell us here was an English gent: who wooed him a long time to make his effiges in marble, and after a great deale of intreaty and the promise of a large some of money he did gett of doing a picture after the life or a painting; so he began to inbost his physyognymy, and being finisht and ready to begin in marble, itt fell out that his patrone the Pope came to here of itt who sent Cardinall Barberine to forbid him; the gentleman was to come the next morning to sett, in the meane time he defaced the modell in diuers places, when the gentleman came he began to excuse himselfe that thaire had binn a mischance to the modell and y' he had no mind to goe forward with itt; so I (sayth he) I return'd him his earnest, and desired him to pardon me; then was the gent. uery much moued that he should haue such dealing, being he had come so often and had sett diuers times already; and for my part (sayth the Caelier) I could not belye itt being commanded to the contrary; for the Pope would haue no other picture sent into England from his hand but his Mai<sup>ty</sup>; then he askt the young man if he understood Italian well. Then he began to tell y' the Pope sent for him since the doing of the former head, and would haue him doe another picture in marble after a painting for some other prince. I told the Pope (says he) that if thaire were best picture done by the hand of Raphyell yett he would nett undertake to doe itt, for (sayes he) I told his Hollinesse that itt was impossible that a picture in marble could haue the resemblance of a liuing man; then he askt againe if he understood Italian well; he answerd the Caelier, perfectly well.

Then sayth he, I told his Holinesse that if he went into the next rome and whyted all his face ouer and his eyes, if possible were, and come forth

againe nott being a whit leaner nor lesse beard, only the chaunging of his coulour, no man would know you; for doe not wee see y' when a man is affrighted thare comes a pallness on the sudden? Presently wee say he likes nott the same man. How can itt than possible be that a marble picture can resemble the nature when itt is all one coulour, where to the contrary a man has on coulour in his face, another in his haire, a third in his lipps, and his eyes yett different from all the rest? Therefore sayd (the Caelier Bernine) I conclude that itt is the impossible thinge in the world to make a picture in stone naturally to resemble any person". Stone 1919, pp. 170-171. L'aneddoto è riferito anche da Vertue: "The Cavalier told this Author. that it was imposible to make a bust in Marble. truly like. & to demonstrate it he orderd a person to come in. and afterwards, havinge flower'd his face all over white. ask'd Stone if ever he had seen that face before. he answered no. by which he ment to demonstrate. that the colour of the face. hair. beard. eyes. lipp. &c. are the greatest part of likenes". (G. Vertue, *Note Books* (circa 1713): vol. I, *Walpole Society*, XVIII, 1929-1930, p. 19 sgg.)

<sup>21</sup> "En parlant de la sculpture et de la difficulté qu'il y a de réussir, particulièrement dans les portraits de marbre et d'y mettre la ressemblance, il m'a dit une chose remarquable et qu'il a depuis répétée à toute occasion: c'est que si quelqu'un se blanchissait les cheveux, la barbe, les sourcils et, si cela se pouvait, la prunelle des yeux, et les lèvres, et se présentait en cet état à ceux mêmes qui le voient tous les jours, qu'ils auraient peine à le reconnaître; et pour preuve de cela, il a ajouté : Quand une personne tombe en pâmoison, la seule pâleur qui se répand sur son visage fait qu'on ne le connoit presque plus, et qu'on dit souvent: *Non pareo piu desso*, qu'ainsi il est très-difficile de faire ressembler un portrait de marbre, lequel est tout d'une couleur." (P. Fréart de Chantelou (a cura di), *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, Paris 1885, (trad. it. di Stefano Bottari, *Viaggio del Cavalier Bernini in Francia*, Palermo 1988, p. 18), [6 giugno]; cfr. P. Fréart de Chantelou (a cura di), *Journal du voyage...*, cit., p. 94 [12 agosto]; "...esser però nel far somigliare in scultura una certa maggior difficoltà, che non nella pittura, mostrando esperienza, che l'uomo, che s'imbianca il viso non somiglia a se stesso eppure la scultura in bianco marmo arriva a farlo somigliante" (F. Baldinucci, *Vita del cavaliere...*, cit., p. 146); "...la Pittura può ... con la varietà, e vivacità de' colori più facilmente accostarsi alla effigie del rappresentato, e far bianco ciò ch'è bianco, rosso ciò ch'è rosso; Ma la Scultura priva del comodo de' colori, necessitata ad operar nel sasso, hà di mestiere per rendere somiglianti le figure di una impressione vivissima, mà schietta, senza l'appoggio di mendicati colori, e colla forza solo del Disegno ritrarre in bianco marmo un volto per altro vermiglio, e renderlo simile; Ciò che non riuscirebbe, conforme mostra l'esperienza, in un huomo, che inbiancandosi il viso, benche habbia le medesime fattezze, rimanesse simile a se, e pur bisogna, che lo Scultore ne procuri la somiglianza sul bianco marmo." (D. Bernini, *Vita del cavalier...*, cit., p. 29 sgg.)

<sup>22</sup> Doc. 43: "Il a dit autre chose plus extraordinaire encore: c'est que, quelquefois, dans un portrait de marbre, il faut, pour bien imiter le naturel, faire ce qui n'est pas dans le naturel. Il semble que ce soit un paradoxe, mais il s'en est expliqué ainsi: Pour représenter le livide que quelques-uns ont autour des yeux, il faut creuser dans le marbre l'endroit où est ce livide, pour représenter l'effet de cette couleur et suppléer par cet art, pour ainsi dire, au défaut de l'art de la sculpture, qui ne peut donner la couleur aux choses." (P. Fréart de Chantelou (a cura di), *Journal du voyage...*, cit., p. 18, [6 giugno]). È interessante in questo frangente che Bernini percepisse l'invecchiamento del marmo come un'approssimazione al colore della carne: "le marbre, neuf ou dix ans après avoir été travaillé, acquiert je ne sais quelle douceur et devient enfin couleur de chair". (P. Fréart de Chantelou (a cura di), *Journal du voyage...*, cit., p. 94 [12 agosto]).

<sup>23</sup> Cfr. la lettera del 22 febbraio 1642, in S. Fraschetti, *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano 1900, p. 112 n. 2: "Per la Città si è

saputo che il Cardinale di Richeliù ha donato un gioiello superbissimo al Cavalier Bernino, et che il Cardinal Mazarino l'ha regalato nobilissimamente per la statua che di sua mano ha fatto al primo: onde mille sono gli Encomij che si fanno sopra la Generosità di ambidue". Il dono venne menzionato da D. Bernini, *Vita del cavalier...*, cit., p. 68: "Gradì quel Principe [Richelieu] in modo tale il Ritratto che ne dimostrò il gradimento con il dono di un Gioiolo, che mandò al Cavaliere di trentatré Diamanti, fra' quali ve n'erano sette di quattordici grani l'uno di peso. Al Balsimelli fè dare per mancia otto cento scudi". Il gioiello è verosimilmente uno dei tanti elencati nell'inventario dei possedimenti di Bernini: "un gioiello con il ritratto di Re di Francia circondato da tredici diamanti grossi quanto un ceccio, tondi lavorati a faccette e numero novantasei diamanti tra piccoli e mezzani". (F. Borsi et al., *Gianlorenzo Bernini. Il testamento la casa la raccolta dei beni*, Firenze 1981, p. 113).

<sup>21</sup> Docc. 10, 20, 35.

<sup>22</sup> Si veda l'epigrafe (doc. 43). Il cardinale Rinaldo aveva impiegato l'espressione "quasi impossibile" nello stesso contesto, senza dubbio ripetendo quanto aveva sentito dire da Bernini, in una lettera al duca del 17 agosto 1650 (doc. 14). Cfr. anche i commenti fatti da Bernini a Nicholas Stone nel 1638, citati sopra.

<sup>23</sup> L'asserzione di Bernini fu riferita da Stone, e se ne fa inoltre menzione nella corrispondenza relativa al busto di Francesco (docc. 10, 38). Alla fine Bernini era riluttante a fare ritratti in generale, e citava quale precedente l'esempio di Michelangelo: "Il a repété le difficulté qu'il y a à faire un portrait de marbre [...] Il a dit que Michel-Ange n'en avait jamais voulu faire. [...] Il a dit ensuite à ces Messieurs la peine où il était toutes les fois qu'il était obligé de faire un portrait; qu'il y avait déjà du temps qu'il avait resolu dans son esprit de n'en plus faire, mais que le Roi lui ayant fait l'honneur de lui demander le sien, il n'avait pas pu refuser un si grand prince..." (P. Fréart de Chantelou (a cura di), *Journal du voyage...*, cit., p. 94 [12 agosto]; cfr. P. Fréart de Chantelou (a cura di), *Journal du voyage...*, cit., p. 111 [21 agosto]).

<sup>24</sup> La veduta frontale è menzionata in docc. 10, 11, 12, 14, 16, 17, 20, 69, 73; la misura delle spalle in docc. 20, 21.

<sup>25</sup> Sulla prima ritrattistica di Bernini, cfr. I. Lavin, *Five Youthful Sculptures by Gianlorenzo Bernini and a Revised Chronology of his Early Works*, in "The Art Bulletin", I, 1968.

<sup>26</sup> Doc. 5. Su questo episodio si veda anche Montagu 1985, I, pp. 157-162.

<sup>27</sup> Sul tempo e i compensi, cfr. infra. Sulla difficoltà, docc. 10, 14, 20, 38, 42, 43. Sulla "difficoltà" quale norma del compimento artistico nel Rinascimento, cfr. D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, pp. 177-185.

<sup>28</sup> Doc. 6.

<sup>29</sup> Sulla questione, cfr. H. Tratz, *Werkstatt und Arbeitsweise...*, cit., p. 466.

<sup>30</sup> Ai primi ritratti di "eroi reali" del Bernini (per questo concetto, cfr. infra) veniva fatto specifico riferimento in una delle poesie sul busto di Luigi (P. Fréart de Chantelou (a cura di), *Journal du voyage...*, cit., p. 100 [16 agosto]).

<sup>31</sup> Cfr. P. Fréart de Chantelou (a cura di), *Journal du voyage...*, cit., p. 38 n. 116.

<sup>32</sup> Per quanto segue, lo splendido saggio di Wittkower (R. Wittkower, *Bernini's Bust of Louis XIV*, London 1951) rimane un'essenziale fonte ispiratrice.

<sup>33</sup> Si vedano le descrizioni citate nella nota seguente. Bernini stesso descrisse lo scopo dei bozzetti: "Le Cavalier... a besoin à présent de voir le Roi pour le particulier du visage de Sa Majesté, n'ayant jusques ici travaillé qu'au général; durant quoi il n'a même presque pas regardé ses dessins, qu'aussi ne les avait-il faits que pour s'imprimer plus particulièrement l'image du Roi dans l'esprit et faire qu'elle y demeurât *insuppata et rimvenuta*, pour se servir de ses propres termes; qu'autrement, s'il avait travaillé d'après ses dessins, au lieu d'un original il ne ferait qu'une copie; que même, s'il lui fallait copier le buste lorsqu'il l'aura achevé, il ne lui

serait pas possible de le faire tout semblable; que la noblesse de l'idée n'y serait plus à cause de la servitude de l'imitation..." (P. Fréart de Chantelou (a cura di), *Journal du voyage...*, cit., p. 75 [30 luglio]). Il punto essenziale sostenuto qui da Bernini sul fatto di non ripetersi nemmeno in copie intenzionali dello stesso busto si basava su non meno di tre occasioni in cui si erano rese necessarie delle sostituzioni a causa di imperfezioni nel marmo: Scipione Borghese, Urbano VIII, Innocente X (cfr. C. Johnston et al., *Vatican Splendour: Masterpieces of Baroque Art*, catalogo della mostra, Ottawa 1986, n. 14; Wittkower 1981, pp. 221 sgg.). In ciascun caso, la seconda versione mostrava lievi ma significativi cambiamenti. Senza dubbio a causa del limitato tempo a disposizione per far fronte a una tale eventualità, come riferisce Domenico Bernini, Bernini ordinò sin dall'inizio che venissero approntati due blocchi per il busto di Luigi XIV. Il fattore tempo viene menzionato in una lettera del 5 giugno da Matteo de' Rossi (L. Mirot, *Le Bernin en France. Les travaux du Louvre et les statues de Louis XIV, Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Île de France*, 1904, p. 207) e dell'11 giugno da Chantelou (1885, p. 30). Sui due blocchi di marmo, cfr. P. Fréart de Chantelou (a cura di), *Journal du voyage...*, cit., pp. 40 sgg., 30 giugno, e D. Bernini, *Vita del cavalier...*, cit., p. 135. Dato il continuo accento posto da Bernini sulle limitazioni della ritrattistica in marmo, specialmente riguardo al colore, si vedrà che qualcosa di diverso dall'adulazione si celava dietro alle osservazioni di Bernini nel famoso scambio di battute tra l'artista e il re in occasione di una delle varie sedute di posa, come riferito da Chantelou: "s'è messo a studiare il Re, evitandogli la noia del posare. Il Cavaliere occupava il suo tempo come meglio poteva e, di tanto in tanto, quando il Re lo guardava, diceva: 'Sto rubando'. Il Re una volta gli osservò: 'Sì, ma per restituire'; e il Cavaliere di rimando: 'Però per restituire meno del rubato'". (1885, p. 40 [28 giugno]).

<sup>34</sup> "Diceva egli che nel ritrarre alcuno al naturale consisteva il tutto in saper conoscere quella qualità, che ciascheduno ha di proprio, e che non ha la natura dato ad altri che a lui, ma che bisognava pigliare qualche particolarità non brutta, ma bella. A quest'effetto tenne un costume dal comune modo assai diverso, e fu: che nel ritrarre alcuno non voleva ch'egli stesse fermo, ma ch'e' si si movesse, e ch'e' parlasse, perché, in tal modo, diceva egli, ch'e' vedeva tutto il suo bello e lo contrafaceva com'egli era: asserendo, che nello starsi al naturale immobilmente fermo, egli non è mai tanto simile a se stesso, quanto egli è nel moto, in cui quelle qualità consistono, che sono tutte sue e non d'altri e che danno la somiglianza al ritratto; ma l'intero conoscer ciò [dico io] non è giuoco da fanciulli" (F. Baldinucci, *Vita del cavaliere...*, cit., p. 144). "Tenne un costume il Cavaliere, ben dal comune modo assai diverso, nel ritrarre altrui ò nel Marmo, ò nel disegno: Non voleva che il figurato stasse fermo, mà ch'ei con la sua solita naturalezza si movesse, e parlasse, perche in tal modo, diceva, ch'ei vedeva tutto il suo bello, e'l contrafaceva, com'egli era, asserendo, che nello starsi al naturale immobilmente fermo, egli non è mai tanto simile a se stesso, quanto è nel moto, in cui consistono tutte quelle qualità, che sono sue, e non di altri, e che danno la somiglianza al Ritratto". (D. Bernini, *Vita del cavalier...*, cit., pp. 133 sgg.)

<sup>35</sup> "Le Cavalier, continuant de travailler à la bouche, a dit que, pour réussir dans un portrait, il faut prendre un acte et tâcher à le bien représenter; que la plus beau temps qu'on puisse choisir pour la bouche est quand on vient de parler ou qu'on va prendre la parole; qu'il cherche à attraper ce moment." (P. Fréart de Chantelou (a cura di), *Journal du voyage...*, cit., p. 133 [4 settembre]). Sulla nozione di "somiglianza parlante" si veda l'importante contributo di Harris 1992.

<sup>36</sup> Cfr. i passi in Chantelou citati alle n. 34 e 39. Il procedimento è descritto dai biografi: "Per fare il ritratto della maestà del re di Francia, egli ne fece prima alquanti modelli; nel metter poi mano all'opera, alla presenza del re tutti se gli tolse d'attorno e a quel monarca che ammirando quel fatto, gli domandò la cagione del non volersi valere delle sue fatiche, rispose

che i modelli gli erano serviti per introdurre nella fantasia le fattezze di chi egli doveva ritrarre, ma quando già le aveva concepite e doveva dar fuori il parto, non gli erano più necessari, anzi dannosi al suo fine, che era di darlo fuori non simile a' modelli, ma al vero". (F. Balducci, *Vita del cavaliere...*, cit., p. 144); "In oltre fù suo costantissimo proposito in somiglianti materie, far prima molti disegni, e molti della figura, ch'egli doveva rappresentare, mà quando poi nel Marmo metteva mano all'opera, tutti se li toglieva d'attorno, come se a nulla gli servissero: E richiesto dal Re, che prese meraviglia di questo fatto con domandargliene la cagione, del non volersi valere delle sue istesse fatiche, rispose, che i Modelli gli erano serviti per introdurre nella fantasia le fattezze di chi egli doveva ritrarre, mà quando già le haveva concepite, e doveva dar fuori il parto, non gli erano più necessari, anzi dannosi al suo fine, che era di darlo fuori, non simile alli Modelli, mà al Vero". (D. Bernini, *Vita del cavalier...*, cit., p. 134).

Si veda anche il resoconto del nemico di Bernini a Parigi, Charles Perrault: "Il travailla d'abord sur le marbre, et ne fit point de modèle de terre, comme les autres sculpteurs ont accoutumé de faire, il se contenta de dessiner en pastel deux ou trois profils du visage du Roi, non point, à ce qu'il disoit, pour les copier dans son buste, mais seulement pour rafraichir son idée de temps en temps, ajoutant qu'il n'avoit garde de copier son pastel, parce qu'alors son buste n'auroit été qu'une copie, qui de sa nature est toujours moindre que son original" (C. Perrault, *Mémoires de ma vie (1702); voyage a Bordeaux (1669)*, a cura di Paul Bonnefon, Paris 1909, pp. 61 sgg.).

<sup>40</sup> "il a demandé de la terre afin de faire des ébauches de l'action qu'il pourrait donner au buste, en attendant qu'il travaillât à la ressemblance." (P. Fréart de Chantelou (a cura di), *Journal du voyage...*, cit., p. 30 [11 giugno]). Sulla questione cfr. R. Wittkower, *Bernini's Bust...*, cit., p. 6. Giulio Mancini, all'inizio del XVII secolo aveva posto la fondamentale distinzione tra il "ritratto semplice", quello di pura imitazione, e il "ritratto dell'azione e affetto" (G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi e L. Salemo, 2 voll., Roma 1956-1957, I, pp. 115 sgg.; cfr. il perspicace commento di Bauer in P. Fréart de Chantelou (a cura di), *Journal du voyage...*, cit., pp. 85 sgg., n. 154).

<sup>41</sup> "M. Colbert Lui a témoigné être étonnée combien l'ouvrage étoit avancé, et qu'il le trouvoit si ressemblant qu'il ne jugeait pas qu'il fût besoin qu'il travaillât à Saint Germain. Le Chevalier a reparti qu'il y avoit toujours à faire à qui vouloit faire bien; que jusqu'ici il avoit presque toujours travaillé d'imagination, et qu'il n'avoit regardé que rarement les dessins qu'il a; qu'il ne regardait principalement que là dedans, montrant son front, où il a dit qu'étoit l'idée de Sa Majesté; que autrement il n'aurait fait qu'une copie au lieu d'un original, mais que cela lui donnant une peine extrême et que le roi. lui demandant son portrait, ne pouvoit pas lui commander rien de plus pénible: qu'il tâcherait que che fût le moins mauvais de tous qu'il aura faits; que, dans ce sortes de portraits, il faut, outre la ressemblance, y mettre ce qui doit être dans des têtes de héros." P. Fréart de Chantelou (a cura di), *Journal du voyage...*, cit., p. 72 sgg. [29 luglio].

<sup>42</sup> Docc. 9, 25.

<sup>43</sup> Doc. 23.

<sup>44</sup> Doc. 1.

<sup>45</sup> Docc. 32, 40, 41, 68, 69.

<sup>46</sup> Docc. 20 e infra nota 49. Altre fonti stimavano il valore a 4000 scudi (R.W. Lightbown, *Bernini's Busts...*, cit., pp. 447 sgg., il quale confronta anche i costi di altre opere di Bernini: per esempio, 1000 scudi per il ritratto di Scipione Borghese).

<sup>47</sup> Doc. 23.

<sup>48</sup> Cfr. i documenti citati *supra* e anche doc. 37. Sul significato del dono quale remunerazione, cfr. la sezione *Old and New Ways of Evaluating Works of Art* in R. e M. Wittkower, *Born Under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French*

*Revolution*, New York 1963, pp. 22-25, e più recentemente Warwick 1997, pp. 632 sgg. I Wittkower tendono a considerare il dono in relazione alla precedente tradizione artistica che funzionava sul baratto e sul pagamento in natura, piuttosto che alla tradizione cortese. La differenza principale consiste nel fatto che, nel primo caso, i beni erano generalmente di natura pratica, mentre nel secondo si trattava di oggetti decisamente di lusso. Sulla "Nobiltà della professione artistica" e fattori connessi, cfr. il capitolo *Between Famine and Fame* in R. e M. Wittkower 1963, pp. 253-280. In un'occasione Bernini stesso utilizza l'espressione "mi fa pagare" (doc. 76).

<sup>49</sup> I doni per i ritratti sono menzionati in una lista di alcune delle remunerazioni più cospicue di Bernini, fra le carte di Bernini conservate alla Bibliothèque Nationale a Parigi:

Alcune remunerazioni haute dal Cav.re Bernino

Per il ritratto del Rè Carlo 2.o d'Inghilterra un'diamante che portava in dito, di valore di sei mila scudi

Per il ritratto del Card.le Richelieu una gioia di quattro mila scudi

Per il ritratto del Duca Fran.co di Modena tre mila scudi in tanti Argenti (B.N. ms ital 2084, fol. 126r).

Domenico Bernini menziona la generosa "mancia" data agli aiutanti che accompagnavano a destinazione i busti di Carlo I, "si cavò dal dito un Diamante di sei mila scudi di valore, e consegnatelo a Bonifazio disse, [...] in oltre mandò al Cavaliere copiosi regali di preziosissimi panni, & a Bonifazio fè donare per mancia mille scudi" (D. Bernini, *Vita del cavalier...*, cit., pp. 65 sgg.) e di Richelieu (vedi *supra*, n. 23).

<sup>50</sup> Cfr. n. 22.

<sup>51</sup> Il duca concepì tale mossa allorché scoprì che la credenza tedesca in argento che aveva pensato di acquistare aveva un prezzo esorbitante che non valeva il pezzo: doc. 30. I 3000 scudi per Bernini sono menzionati in docc. 66, 77, 79. Cfr. anche docc. 86, 87, 88.

<sup>52</sup> Doc. 69. Sulla collezione di gioielli di Bernini, cfr. *supra*.

<sup>53</sup> Doc. 68.

<sup>54</sup> Doc. 76.

<sup>55</sup> Doc. 18; vedi anche Doc. 85.

<sup>56</sup> Sulla reputazione cfr. R. Bireley, *The Counter-Reformation Prince*, Raleigh 1990, s.v.

<sup>57</sup> Partendo da Parigi, Bernini disse al re che "... il s'estimerait heureux de finir sa vie à son service, non pas pour ce qu'il étoit un roi de France et un grand roi, mais parce qu'il avoit connu que son esprit étoit encore plus relevé que sa condition" (P. Fréart de Chantelou (a cura di), *Journal du voyage...*, cit., p. 201 [5 ottobre]). Vedi, su questo punto, Lavin 1994, p. 295 e *supra*, n. 2.

<sup>58</sup> L'incisione e il busto di Windsor Castle vennero messi in relazione per la prima volta al ritratto perduto di Bernini, rispettivamente da L. Cust, *Notes on Pictures in the Royal Collections. The Triple Portrait of Charles I by Van Dyck and the Bust of Bernini*, in "The Burlington Magazine", XIV, 1908-1909, e K.A. Esdaile, *Two Busts of Charles I and William III*, in "The Burlington Magazine", LXXII, 1938. Un'argomentazione contraria, basata sui busti precedenti di Dieussart, è stata sostenuta da M. Vickers, *Rupert of the Rhine*, in "Apollo", CVII, 1978.

<sup>59</sup> Cfr. M. Vickers, *Rupert of the Rhine*, in "Apollo", CVII, 1978.

<sup>60</sup> Sui precedenti antichi per questo tema cfr. H.P. L'Orange, *Apotheosis in Ancient Portraiture*, New Rochelle 1982; in relazione a Bernini, Lavin 1994, p. 256 sgg. Nell'opera di Bernini il modello trova l'analogia più profonda con le effigi di ispirazione religiosa espresse in ritratti quali quelli di Roberto Bellarmino, Suor Maria Raggi, e Gabriella Fonseca. È importante osservare, comunque, che a eccezione di Richelieu, Bernini non impiegò mai questo modello per i suoi ritratti di personalità ecclesiastiche viventi, compresi i papi (per i quali era l'umiltà la chiave di lettura), ma vi ritornò verso la fine della sua vita, per il "ritratto" del *Salvator Mundi* (a proposito del quale, in relazione alla trattazione dell'apoteosi nei ritratti marmorei, cfr. Lavin 1972, pp. 158-186).

