

IRVING LAVIN

IL DONO REGALE.
BERNINI E I SUOI RITRATTI DI SOVRANI



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMVI

Direzione:

Gian Luigi Beccaria, Carlo Delcorno, Cesare De Michelis, Maria Luisa Doglio,
Giorgio Ficara, Marc Fumaroli, Giulio Lepschy, Carlo Ossola,
Gilberto Pizzamiglio, Jean Starobinski

La Redazione della rivista è affidata al Condirettore Gilberto Pizzamiglio

Redazione:

Giovanni Baffetti, Attilio Bettinzoli, Bianca Maria Da Rif, Fabio Finotti,
Nella Giannetto, Claudio Griggio, Giacomo Jori

Articoli

Con *Vittore Branca* Pag. 513

Il dono, il nome

- M. ARONBERG LAVIN, *Cimabue ad Assisi: la Vergine, il «Cantico dei Cantici» e il dono d'amore* » 514
I. LAVIN, *Il dono regale. Bernini e i suoi ritratti di sovrani* » 535
J. STAROBINSKI, *Lettres et syllabes mobiles (Pétrarque, Ronsard, Saussure)* » 558

Vittore Branca: presenza e memoria

- C. OSSOLA, *Vittore Branca: «creatura lodante» nella religione del vero* » 572
C. SEGRE, *L'«epopea dei mercatanti» e la critica testuale* » 600
CH. BEC, *Vittore Branca sur la route des marchands (écrivains)* » 609
G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Madonna Oretta e il cavallo* » 616
A. e G. LEPSCHY, *Un ricordo personale* » 622
J. STAROBINSKI, *La Suisse et Vittore Branca* » 630
G. PULLINI, *Vittore Branca filologo di se stesso* » 639

Indice dell'annata (2005) » 645

Abbonamento 2006: Italia € 60,00 Estero € 82,00

Collezione completa: chiedere offerta

Indirizzare manoscritti, libri per recensione e quanto riguarda la Redazione a:

«LETTERE ITALIANE» - DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA - UNIVERSITÀ DI PADOVA -
Via Beato Pellegrino, 1 - 35137 PADOVA

Indirizzare abbonamenti, inserzioni, versamenti e quanto riguarda l'Amministrazione a:
CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI - Cas. postale 66 - 50100 FIRENZE, Viuzzo del Pozzetto, 8 -
50126 FIRENZE - Conto corrente postale 12707501 - Tel. 055.65.30.684 - Fax 055.65.30.214
(e mail: periodici@olschki.it)

Pubblicato nel mese di gennaio 2006

Il dono regale. Bernini e i suoi ritratti di sovrani*

Era Lorenzo e per natura e per consuetudine in modo disposto al beneficiare, che quel solo reputava bene che negli amici e ne' parenti spendesse. Quindi, essendo pur giovanetto, meritò non solo il cognome di Magnifico ma di Magnanimo ancora; ed in ciò fu d'animo più presto regio che civile. Accadde che, desiderando un cavallo molto nominato, de' quali da giovane fu vago ed in maneggiarli esperto, gli fu di Sicilia dal padrone mandato a donare; a cui esso rimandò doni di maggior valore che non sarebbe suto il prezzo del cavallo. E dicendoli il maestro che l'aveva in custodia: «più utile ti era il comperarlo»; gli rispose, sorridendo: «Io certo ho saputo accettare uno dono regio, ed appresso ho voluto mostrare esser cosa più degna di re non si lassare vincere di liberalità» (NICCOLÒ VALORI, *Vita di Lorenzo il Magnifico*).¹

CON questo contributo intendo definire un particolare momento della lunga, e ben studiata, storia del ruolo dell'artista nello sviluppo sociale, economico e culturale europeo. Tale sviluppo consiste nell'evoluzione dell'arte e dell'artista dalla condizione di artigiano, e quindi dal relativo anonimato, che occupava nel Medioevo,

* Questo saggio è la versione rielaborata di un contributo che ho presentato al Corso di Alta Cultura dal titolo "Forme e Valori del Gratuito" tenuto alla Fondazione Cini di Venezia nel settembre del 2002 e diretto da Carlo Ossola. Lo propongo ora in questa sede in segno di ammirazione e di affetto nei confronti di Vittore Branca e suo.

¹ N. VALORI, *Vita di Lorenzo de' Medici*, Vicenza, 1991, in WALTER 2003, p. 239.

all'autonomia e al prestigio di cui ancora oggi gode. Questo aspetto è stato spesso indagato ma non nella forma che io ho studiato e di cui offro risultati in questo articolo. Nella fattispecie ho esaminato un particolare aspetto del rapporto artista/committente, ovvero quello del salario o del compenso, o piuttosto dello scambio e del dono, o per meglio dire del 'regalo', per usare un termine italiano che rende sicuramente più corretto il concetto che intendo approfondire in questo contesto. Proprio per il suo significato intrinseco, il 'regalo' ha svolto un ruolo fondamentale nella elaborazione del suo significato simbolico-culturale anche nella nostra società. Io mi concentro in modo particolare sulla forma, cioè gioielli da una parte, sculture dall'altra; e sul valore, cioè lucro da una parte, prestigio dall'altra, dei doni scambiati tra Bernini e i suoi committenti reali.

Come punto di partenza dell'indagine, intendo prendere in esame un lavoro che Bernini intraprese nella primavera del 1651, quando accettò – non senza perplessità – di scolpire il ritratto del duca Francesco I d'Este, discendente da una delle famiglie italiane più antiche e prestigiose, ma a quel tempo non più politicamente ed economicamente influenti (Fig. 1). La capitale del ducato era stata trasferita a Modena nel 1598 quando, dopo la morte senza eredi dello zio di Francesco, Ferrara, già capitale, era stata devoluta allo Stato della Chiesa. Il ritratto di Francesco I, commissionato a Bernini, intendeva quindi disegnare una parte del vasto e ben definito programma di *patronage* artistico al più alto livello possibile, teso, secondo le volontà del duca, a restaurare l'antica e prestigiosa importanza della sua casata.² Per realizzare il busto, Bernini si sarebbe dovuto avvalere di due ritratti di profilo di Francesco I, dipinti da Justus Sustermans (ora perduti), artista saltuariamente al servizio del duca. Infatti né Bernini aveva in mente di recarsi a Modena per conoscere personalmente il duca, né Francesco aveva programmato un viaggio a Roma per far visita alla bottega dell'artista, fatto che comportò un intenso scambio epistolare tra il d'Este, i suoi agenti a Roma e lo scultore. Questa corrispondenza è praticamente tutta conservata nell'archivio ducale di Modena, tanto che le vicende artistiche che accompagnarono l'esecuzione del busto di

² Le imprese artistiche di Francesco sono state esaustivamente studiate da SOUTHERN 1988 e JARRARD 2003.

Francesco sono tra le più dettagliatamente documentate tra le opere che Bernini eseguì per altri monarchi, quali il perduto busto di Carlo I d'Inghilterra e la statua equestre di Luigi XIV. Sia il ritratto del re inglese che quelli del sovrano francese sono stati largamente indagati; anzi questi ultimi con monografie speciali.³ Il materiale documentario relativo al busto di Francesco I è stato abbastanza studiato da generazioni di studiosi, anche se i documenti erano stati solo parzialmente citati o riportati in pubblicazioni risultate poi disperse. Dopo aver completato un saggio sull'idea che Bernini aveva dell'immagine di un monarca cristiano, venni a conoscenza che la giovane studiosa modenese, Giorgia Mancini, stava sistematicamente esplorando la corrispondenza ducale. La invitai così a preparare un'appendice documentaria completa, riguardante unicamente i ritratti di Bernini, e a stilare un indice ragionato dei contenuti. Molti di quei documenti erano inediti e includevano anche la corrispondenza riguardante l'imballaggio e la spedizione dell'opera, operazione alla quale l'artista partecipò personalmente e con vivo interesse. Questo materiale documentario, insieme ad altre fonti antiche e a testimonianze iconografiche, è divenuto un saggio, incluso in un volume pubblicato in italiano dall'editore Panini a Modena. I documenti che spesso citerò in questo discorso si riferiscono, quindi, a quella importante e basilare appendice documentaria.⁴

Da questa straordinaria ricchezza di materiale documentario vorrei qui focalizzare due argomenti che mi sembrano particolarmente significativi relativi alla realizzazione del busto di Francesco: un aspetto 'procedurale', ovvero il procedimento di elaborazione tecnica dell'opera; e l'altro sociologico (per ogni considerazione sugli aspetti formali e concettuali del busto, rimando al libro appena citato). Riguardo al primo punto, bisogna sottolineare la difficoltà che Bernini incontrò – e ch'egli stesso più volte rilevò – nel dar vita a un ritratto senza poter vedere il modello originale. Scolpire un ritratto di una persona in vita, utilizzando soltanto un prototipo di-

³ Vedi oltre, nota 6.

⁴ LAVIN 1999 (1997); vedi anche LAVIN 1998. Per i documenti relativi alla spedizione dell'opera si vedano, in particolare, nn. 35-37, 41, 44-45, 47-59, 61, 63-64. Questo saggio si trova nel primo capitolo dell'opera con il sottotitolo *Impresa quasi impossibile*, in LAVIN 1998. Il contributo di MARDER 1999, si basa sul materiale documentario pubblicato in quel volume.

pinto, era un fatto che, per quanto io sappia, non aveva precedenti (ritratti post-mortem per tombe o altro sono comunque un'altra faccenda).⁵ Bernini inaugurò questo nuovo modo di creare un ritratto scolpito nel caso del busto di Carlo I (1635-36; ora distrutto; Fig. 2) e poi di quello della moglie Henrietta Maria (1638; mai realizzato), avvalendosi come modello per ambedue di tre ritratti dipinti da Van Dyck (Figg. 3, 4, 5, 6); seguiti da quello del cardinale Richelieu (1640-41; Fig. 7), basato sul triplo ritratto di Philippe de Champagne (Fig. 8), e infine da quello di Francesco I, cui attese tra il 1650 e il 1651.⁶ Questo nuovo procedimento, per quanto notevole dal punto di vista professionale, non era fine a se stesso, ma indirizzato verso un nuovo scopo. È rilevante il fatto che tre potenti teste coronate entrassero in competizione tra loro, commissionando i loro ritratti senza mai farsi vedere di persona, ad un artista tanto lontano. Il fenomeno costituisce uno sviluppo veramente importante, dal momento che esso rese possibile all'artista di emergere come la figura moderna, internazionale, del "culture hero", capace di sorpassare tutti i suoi predecessori sia nel concetto di virtuosismo che nella bravura tecnica. Si arriva, insomma, a una sorta di equivalenza tra l'artista riconosciuto come supremo, e il cosiddetto sovrano assoluto, il tipo moderno per eccellenza di eroe politico, affermatosi a quell'epoca, e la cui immagine viene definita proprio con queste opere.

Questa congiuntura tra arte e politica deve essere stata più o meno evidente a tutti, e a Bernini stesso, dal momento che, come vedremo, aveva un'idea ben chiara del sovrano cristiano ideale che voleva visualizzare nei suoi ritratti. Era evidente ai suoi biografi, Filippo Baldinucci e Domenico Bernini, figlio dell'artista, che parlano del lavoro dello scultore in questi termini:

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

⁵ Si veda MONTAGU 1985, I, p. 171.

⁶ Per un riassunto di queste opere si veda WITTKOWER 1981, pp. 207 sg., 224, 246 sg., 254 sgg., e recentemente AVERY 1997, pp. 225-250. Per i documenti relativi al busto di Carlo I e di Henrietta Maria si veda LIGHTBOWN 1981; per quelli relativi a Richelieu, LAURAIN-PORTEMER 1981, pp. 177-235; per il busto di Luigi XIV, WITTKOWER 1951 e GOULD 1982, pp. 35, 41-45, 80-87, ed infine TRATZ 1988, pp. 466-478; per il ritratto equestre, WITTKOWER 1961, arricchito dal contributo di BERGER 1985, pp. 50-63.

potentati d'Europa incominciassero a gareggiare, per così dire, fra di loro per chi sue opere aver potesse.⁷

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.⁸

Ed era infine evidente ai suoi nobili committenti, considerando l'assiduità con la quale ricorsero alla sua opera, le enormi somme di denaro che furono disposti a pagare e la straordinaria accoglienza con cui salutarono i risultati dei suoi lavori. Mai prima, e mai in seguito, per quanto mi è dato di conoscere, ci furono tante teste coronate in contemporanea competizione tra loro per essere rappresentate da uno dei più grandi artisti della loro epoca. Come inevitabile conseguenza, Bernini, già al servizio continuo ed opprimente del Papa, si trovò di fronte alla grande sfida – che in varie occasioni, con un po' di tristezza, lui stesso descrive come «quasi impossibile» – di creare il busto di una persona che non aveva mai visto. Ed è l'artista stesso che ci rende partecipi del suo stato d'animo, quando, in una lettera al duca Francesco, inviata praticamente ad opera terminata e pronta per la spedizione, scrive:

Far che un marmo bianco pigli la somiglianza di una persona, che sia colore, spirito, e vita, ancorché sia lì presente, che si possa imitare in tutte le sue parti, e proporzioni, è cosa difficilissima. 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 la rappresenterà ... (20 ottobre 1651).⁹

Queste righe potrebbero sembrare un atto di indulgenza verso se stesso, e forse anche una lusinga, ma in sostanza, e in tre punti, la

⁷ BALDINUCCI 1948, p. 88.

⁸ BERNINI 1713, p. 64.

⁹ Doc. 43.

lettera costituisce un vero e proprio 'trattato' – e forse il termine 'lamenteo' potrebbe essere più appropriato – sull'idea che Bernini aveva dell'arte del ritratto in marmo. La sfida riguardava le tre qualità che l'opera doveva avere, e ad ognuna delle quali Bernini attribuiva un importante e particolare significato: il colore, lo spirito e la vita. Il significato pieno del pensiero berniniano si può intravedere soltanto considerando le implicazioni di questi tre punti di riferimento.

Dove l'artista avvertiva maggiormente la sfida dei modelli dipinti era nella resa coloristica del soggetto, il primo dei tre *desiderata* che Bernini elencava. Infatti fu proprio il confronto con il dipinto di Van Dyck che provocò le sua famosa 'ammissione' artistica, cioè che nel bianco del marmo era praticamente impossibile raggiungere una rassomiglianza convincente in fatto di colore. Tra le prime testimonianze di questa affermazione vi è un aneddoto raccontato nel diario di Nicolas Stone, uno scultore inglese che fece visita allo studio di Bernini il 22 ottobre 1638:

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 lips, and his eyes yett different from all the rest? Therefore sayed (the Cauelier Bernine) I conclude that itt is the impossible thinge in the world to make a picture in stone naturally to resemble any person.

Nel brano successivo Stone riferisce che Bernini giurò a se stesso che non avrebbe mai più intrapreso un'opera a simili condizioni, nemmeno se gli fosse stato dato per modello un dipinto uscito dal pennello di Raffaello (e ciò va inteso come un evidente riconoscimento della bellezza del ritratto di Van Dyck).¹⁰

¹⁰ «... 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 imboist his physyognymy, and being finisht and ready to begin in marble, itt fell out that his patronne 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 mischaunce to the modell and y^e 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 Cauelier) I could not belye itt being commanded to the contrary; for the Pope would haue no other picture

Se era decisamente caratteristica di Bernini la preoccupazione di rendere gli effetti del colore attraverso il marmo, il problema in fondo è insito nella natura stessa del *medium*, e poi, come abbiamo visto, il colore è soltanto una delle tre qualità, elencate nella lettera al duca, che rendevano così difficile il compito che aveva affrontato con il busto.¹¹ Il problema vero non risiedeva tanto nel materiale in sé, quanto piuttosto nella possibilità di ricercare una somiglianza con le fattezze del duca basandosi soltanto su modelli dipinti e senza aver mai visto «il naturale», come Bernini stesso riferisce. Dopo il ritratto di Carlo I, l'artista aveva giurato che non avrebbe mai più accettato un lavoro a quelle condizioni,¹² ma poi accondiscese alla

sent into England from his hand but his Mai^{ty}; then he askt the young man if he understood Italian well. Then he began to tell y^e 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 (says he) I told his Holiness 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 Cauelier, perfectly well. Then sayth he, "I told his Holiness that if he went into the next rome and whytd 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^e 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 Cauelier 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). La stessa storia racconta 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, haueing 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» (VERTUE 1929-30, p. 19 sg.).

¹¹ Il cardinale Rinaldo, in una lettera al duca del 6 agosto 1650 (Doc. 14), aveva usato la frase «quasi impossibile» nello stesso contesto, ripetendo senza nessun dubbio quanto aveva sentito dallo stesso Bernini. Si vedano inoltre le osservazioni di Bernini a Nicolas Stone nel 1638, citati nella nota 10 sopra.

¹² Il giuramento di Bernini è riportato da Stone (vedi nota 10) ed è anche citato nelle corrispondenze riguardanti il busto di Francesco I, Docc. 10,38. In sostanza Bernini era riluttante ad accettare l'esecuzione di ritratti, e citava come precedente 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 ...» (CHANTELOU 1885, p. 94 (12 agosto); cfr. CHANTELOU 1985, p. 111 (21 agosto)).

richiesta di Francesco I, che pure gli proponeva un problema ancor più complicato, per il fatto di avere davanti a sé solo due ritratti di profilo, pur avendo richiesto con urgenza la consegna di un ritratto frontale che non arrivò mai. Così dovette lavorare unicamente con i due profili e le semplici misure dell'altezza del duca e della larghezza delle sue spalle.¹³

Ovviamente alla fine prevalse in lui l'orgoglio per ciò che era riuscito a fare, e le sue lamentele per le difficoltà incontrate certamente servirono ad aumentare da parte degli estimatori l'apprezzamento per i risultati raggiunti. Si deve anche sottolineare, però, che il senso di insufficienza, e finanche di paura di un fallimento, insito nelle affermazioni dell'artista, è da ritenersi autentico, anche perché il ritratto era il genere che più gli era congeniale e nel quale eccelleva. La sua capacità fenomenale di creare rassomiglianze gli aveva procurato una grande notorietà sin da bambino, come *enfant prodige*, e aveva contribuito largamente alla fama internazionale che accompagnò il corso di tutta la sua carriera.¹⁴ Ma le motivazioni del suo lamento nei confronti dei limiti della scultura derivano anche dagli altri due elementi citati nella lettera al duca: lo «spirito» e la «vita», che pure potevano comprensibilmente generare in lui un senso di inevitabile frustrazione quando si consideri il suo modo di intendere l'arte del ritratto.

Riusciamo a comprendere meglio questo ultimo punto grazie alle testimonianze riguardanti l'originaria indecisione del duca nel commissionare il lavoro a Bernini o ad Alessandro Algardi, suo grande rivale soprattutto nel settore del ritratto (Fig. 9). I documenti che riportano le varie negoziazioni forniscono infatti una straordinaria opportunità per mettere a confronto i due modi d'operare di questi giganti della scultura barocca italiana. Così riferisce il cardinale Rinaldo d'Este, fratello del duca, che serviva come suo agente a Roma, in una lettera scritta il 6 luglio 1650:

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 daria uno compito per tutto il mese pross.o d'Ago-

¹³ La veduta frontale è citata nei documenti 10, 11, 12, 14, 16, 17, 20, 69, 73; le misure delle spalle nei documenti 20, 21.

¹⁴ Sulla iniziale carriera di Bernini ritrattista, si veda LAVIN 1968.

sto quando dovesse farlo, e potrà cavar, e formar il tutto dalla Pittura, e lo perfezionarà in presenza di chi dovrà sodisfarli, per farlo poi più esattamente 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.¹⁵

Con una risposta schietta e dettagliata, Algardi offrì al duca tempi precisi e prezzo fisso – 150 scudi – necessari per la realizzazione dell'opera; ma offrì anche la possibilità di far eseguire il ritratto a qualcuno dei suoi allievi per la metà, o anche meno, del prezzo richiesto. Non così Bernini: si rifiutò di dare qualsiasi indicazione sia sul tempo di esecuzione sia sul costo dell'opera, enfatizzando, anzi, le difficoltà oggettive nel dover intraprendere un lavoro in quelle condizioni.¹⁶ Richiedere meno del massimo esigibile, o entrare in qualche trattativa con il duca, come se si trattasse di un affaruccio da Porta Portese, avrebbe in ogni caso leso e svilito la dignità di entrambi. Nella sua lettera di risposta del 22 luglio al mediatore cardinale Rinaldo, il duca si dichiarava disposto ad offrire un 'dono' di 100 dobloni (cioè del valore di 200 scudi) a Bernini, e nello stesso tempo si dichiarava – sembra incredibile – «indifferente» su chi dei due scultori avrebbe poi realizzato il suo ritratto.¹⁷ Alla fine, per volontà di essere all'altezza dei più importanti sovrani della sua epoca, Francesco si compiacceva di pagare a Bernini ben 3000 scudi per quello che avrebbe potuto ottenere dall'Algardi per solo 150, più il costo del marmo! Vogliamo considerare fra poco il significato dell'atteggiamento del Bernini. Il punto importante qui riguarda la difficoltà nell'eseguire un ritratto basandosi soltanto su modelli dipinti, compito che non provocava nessuna perplessità in Algardi, ma che viceversa intimidiva il Bernini, al punto di temere *di essere sconfitto dall'impresa*.¹⁸

La ragione reale che indusse Bernini a considerare questo lavoro «quasi impossibile» – concetto in se stesso paradossale e quasi

¹⁵ Documento n. 5. Circa questo episodio, si veda anche MONTAGU 1985, I, pp. 157-162.

¹⁶ Per quanto riguarda il tempo e il compenso per l'esecuzione dell'opera, si veda la pagina 549 e la nota 32. Sulla difficoltà, si confrontino i documenti 10, 14, 20, 38, 42, 43. Sulla «difficoltà» come una norma nell'arte del Rinascimento si veda SUMMERS 1981, pp. 177-185.

¹⁷ Documento n. 6.

¹⁸ Su questo punto si veda anche TRATZ 1988, p. 466.

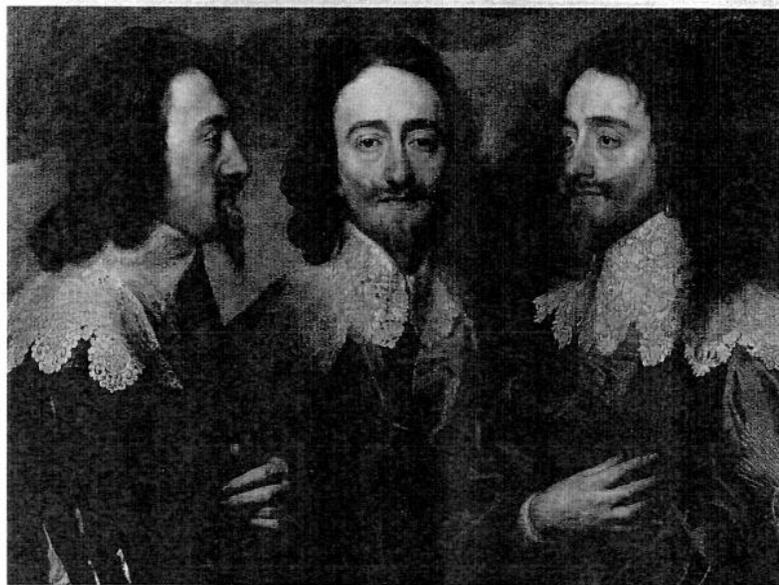
contraddittorio – per il quale non avrebbe potuto mai sentirsi soddisfatto in pieno del risultato, non stava nel raggiungere la somiglianza nel senso tradizionale e normale del termine. Il problema sorgeva inevitabilmente dai principi fondamentali di quella che potremmo chiamare la ‘psico-filosofia’ dei ritratti di Bernini e dal metodo stesso messo a punto dall’artista per creare dei ritratti. Questo particolare aspetto della sua arte si può ricostruire grazie alle sue lettere, allo studio di varie affermazioni riportate dai suoi biografi e, soprattutto, ai dettagli giunti sino a noi relativi al busto di Luigi XIV (Fig. 10), l’ultimo ritratto, in ordine cronologico, di un monarca eseguito da Bernini, e modello a cui, al contrario, aveva facile e frequente accesso durante la sua visita a Parigi nel 1665 per disegnare una nuova dimora per il re al Louvre.¹⁹ Fréart de Chantelou, il nobile intellettuale e cortigiano che il re assegnava come compagno all’artista, riferisce nel suo diario, che teneva come se fosse in visita diplomatica, che il re «sedette» per Bernini in niente di meno che diciassette occasioni: cinque per il disegno e dodici per il lavoro in marmo.²⁰ Grazie a questa ricca messe di documentazione diretta, riguardante il metodo di lavoro dell’artista – che di per sé non ha precedenti nella storia dell’arte – è chiaro innanzi tutto che per Bernini il concetto di somiglianza aveva un significato molto particolare.²¹ L’artista non concepiva il ‘sedente’ affatto come ‘sedente’. Egli, piuttosto, insisteva nell’«inzuppare», com’egli stesso dice, il carattere e la personalità del soggetto da ritrarre, disegnandolo continuamente in tante diverse «attioni»: mentre si muoveva, lavorava, conversava, persino mentre giocava;²² diceva che nessuno

¹⁹ I primi ritratti di ‘eroi reali’ (per il concetto si rimanda a LAVIN 1999) eseguiti da Bernini erano particolarmente rievocati in uno dei poemi sul busto di Luigi XIV (CHANTELOU 1885, p. 100, 16 agosto).

²⁰ Si veda CHANTELOU 1985, p. 38, n. 16.

²¹ Per tutto ciò che segue rimane ancora oggi fondamentale lo splendido studio di Wittkower del 1951.

²² Si veda la descrizione citata nella nota seguente. Bernini stesso descrive il fine degli schizzi e dei disegni: «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 rinvenuta*, 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 sembla-



1. BERNINI, *Francesco I d'Este*. Museo Estense, Modena. 2. THOMAS ADEY (?), *Carlo I*, da Bernini. Windsor Castle. 3. VAN DYCK, *Tripla ritratto di Carlo I*. Windsor Castle.



4



5

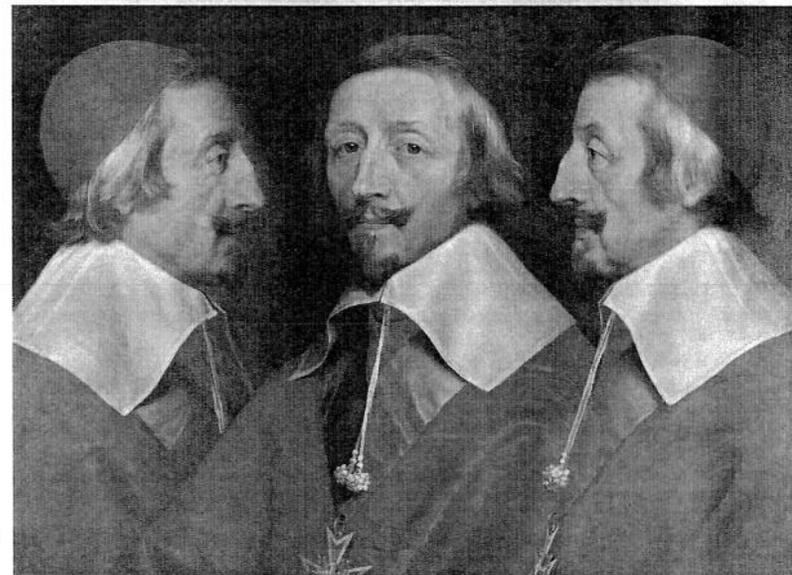


6

4. VAN DYCK, *La regina Henrietta Maria*. Brooks Memorial Art Museum, Memphis, TN. 5. VAN DYCK, *La regina Henrietta Maria*. Windsor Castle. 6. VAN DYCK, *La regina Henrietta Maria*. Windsor Castle.



7

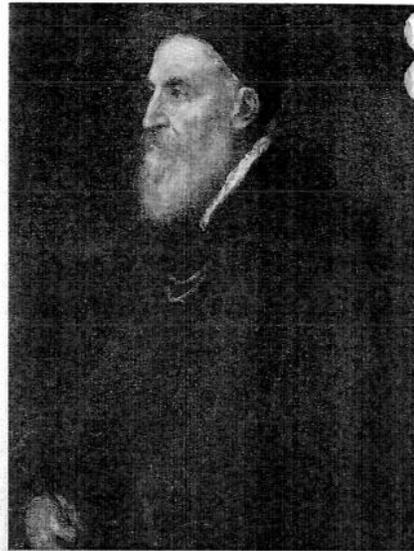


8

7. BERNINI, *Il cardinale Richelieu*. Musée du Louvre, Parigi. 8. PHILIPPE DE CHAMPAGNE, *Triplo ritratto di Richelieu*. National Gallery of Art, Londra.



9



11



12



13



10



14

9. ALESSANDRO ALGARDI, *Urbano Mellini*. Santa Maria del Popolo, Roma. 10. BERNINI, *Luigi XIV*. Musée National du Château de Versailles. 11. TIZIANO, *Autoritratto*. Museo del Prado, Madrid.

12. RUBENS, *Autoritratto*. Windsor Castle. 13. VAN DYCK, *Autoritratto*. Collezione del Duca di Westminster, Londra. 14. REMBRANDT, *Autoritratto*. Musée du Louvre, Paris.



15



16

15. REMBRANDT, *Aristotele che contempla il busto di Omero*. Metropolitan Museum of Art, New York. 16. REMBRANDT, *Aristotele che contempla il busto di Omero*, particolare. Metropolitan Museum of Art, New York.



17



18



19

17. REMBRANDT, *Autoritratto*. Wallraf-Richartz Museum, Colonia. 18. BERNINI, *Autoritratto*, disegno. Windsor Castle. 19. BERNINI, *Autoritratto*, disegno. Windsor Castle.

assomiglia più a se stesso come in questi momenti.²³ Considerava particolarmente incisivi gli attimi in cui il soggetto iniziava o finiva di parlare. (Questa squisita e sottile determinazione psicologica è paradossale, visto che si concentra non sull'atto retorico di per sé, cioè il parlare, bensì precisamente sui suoi due – liminare e postremo – momenti derivanti direttamente dall'inconscio).²⁴ Algardi si

ble; que la noblesse de l'idée n'y serait plus à cause de la servitude de l'imitation ...» (CHANTELOU 1885, p. 75, 30 luglio). Bernini non amava ripetere se stesso, se non in alcune particolari copie, come confermano tre esempi dove alcune sostituzioni si erano rese necessarie per le imperfezioni del marmo: il ritratto di Scipione Borghese, quello di Urbano VIII e di Innocenzo X (si veda JOHNSTON e altri 1986, p. 76; WITTKOWER 1981, p. 221 sg.). In ogni caso, le seconde versioni mostrano sottili ma significativi cambiamenti. Senza dubbio a causa del tempo limitato, come riferisce Domenico Bernini, l'artista proprio all'inizio ordinò di preparare due blocchi di marmo per il busto di Luigi. Il fattore del tempo è menzionato in una lettera del 5 giugno di Matteo de' Rossi (MIROT 1904, p. 207) e dell'11 giugno di Chantelou (1885, p. 30). Sui due blocchi di marmo, si veda CHANTELOU 1885, p. 40 sg., 30 giugno, e BERNINI 1713, p. 135. L'enfasi di Bernini riguardo al poco tempo a lui necessario per realizzare un ritratto in marmo, deve essere letta come qualcosa in più di una semplice lusinga. Questo appare chiaro in uno dei famosi incontri tra Luigi e Bernini, riportati da Chantelou: «...il a dessiné d'après le Roi, sans que S.M. ait été assujettie de demeurer en une place. Le Cavalier prenait son temps au mieux qu'il pouvait; aussi disait-il de temps à autre, quand le Roi le regardait: *'Sto rubando'*. Une fois le Roi lui repartit, et en italien même: *Si, ma è per restituire*. Il répliqua lors à Sa Majesté: *Però per restituire meno del rubato*» (1885, p. 40, 28 giugno).

²³ «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» (BALDINUCCI 1948, p. 144); «Tenne un costume il Cavaliere, ben dal commune modo assai diverso, nel ritrarre altrui ò nel Marmo, ò nel disegno: Non voleva che il figurato stasse fermo, mà ch'ei colla 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 sè 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» (BERNINI 1713, p. 133 sg.).

²⁴ «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» (CHANTELOU 1885, p. 133, 4 settembre). Sul concetto di "speaking likeness" si veda l'importante contributo di HARRIS, 1992. Ci sono, comunque, alcune difficoltà con la teoria di Harris che si basa su l'espressione di alcuni autoritratti con la bocca aperta di Simon Vouet. I ritratti non sono datati con affidabilità e ci si è chiesti se forse Vouet non avesse voluto rappresentare uno dei sintomi più co-

sentiva realmente capace di soddisfare i suoi committenti (e se stesso) quando scolpiva dei busti avvalendosi unicamente di un modello dipinto e terminando poi l'opera alla presenza, e sotto la diretta osservazione, del beneficiario dell'opera stessa. Questo tipo di procedimento non avrebbe mai soddisfatto Bernini, visto che solo in presenza del modello vivente, egli sarebbe stato in grado di osservare e riprodurre non soltanto la fisionomia del soggetto, ma anche, e soprattutto, le sue caratteristiche espressioni e gesti. In poche parole: il suo spirito e la sua vita. Come corollario di questo procedimento, ricordiamo in che modo l'artista diede gli ultimi ritocchi al busto di Luigi XIV. Suscitando ammirazione e sorpresa tra coloro che furono testimoni di quell'opera, Bernini rinunciò liberatamente ai disegni e ai modelli preparatori, elaborati con tanto e paziente lavoro, evitando così di affidarsi alla sua memoria, per completare il busto di fronte al sovrano in persona. Altrimenti – come egli stesso sottolineò – avrebbe copiato se stesso e non il re di Francia.²⁵

muni per chi soffre di adenoidi (FIGACCI 1998, p. 24). Potrebbe essere rilevante notare che certi ritratti mostrano cicatrici e la guancia destra gonfia (si veda THULLIER e altri 1990, ma soprattutto PICART 1990, pp. 22 e 25). In ogni caso, tutti gli esempi che Harris cita a proposito di Vouet e di altri sono dipinti informali della 'middle-class'. Rimane comunque un fatto accertato che il primo ritratto di una persona che mostra le labbra aperte come segno di distinzione sociale, è il busto di Gregorio XV (1621) di Bernini, ora ad Ottawa (LAVIN 1998, p. 91; 1989, p. 37; JOHNSTON e altri 1986, p. 74).

²⁵ Si veda il passaggio citato da Chantelou nella nota 22 e nelle note 26 e 27. Il procedimento è descritto dai biografhi dell'artista: «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 ragione 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 dovea 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» (BALDINUCCI 1948, p. 144). «In oltre fù suo costantissimo proposito in somiglianti materie, far prima molti disegni, e molti della figura, ch'egli dovea 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 maraviglia di questo fatto con domandargliene la ragione, del non volersi valere delle sue istesse fatiche, rispose, che i Modelli gli erano serviti per introdurre nella fantasia le fattezze di chi egli dovea ritrarre, ma quando già le haveva concepite, e dovea dar fuori il parto, non gli erano più necessari, anzi dannosi al suo fine, che era di darlo fuori, non simile alli Modelli, ma al Vero» (BERNINI 1713, p. 134). Si veda anche la notizia riferita dal nemico parigino di Bernini, 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

Il punto centrale, però, anche per le tre qualità essenziali ch'egli cercava nei ritratti, va anche oltre la volontà di ricreare una somiglianza 'vitale' con il soggetto. Per comprendere meglio questo punto, è bene mettere in evidenza un altro modo di procedere che Bernini seguì nei ritratti. Proprio all'inizio del lavoro, prima anche di studiare la rassomiglianza, l'artista era solito creare dei piccoli schizzi in argilla riproducenti l'azione che intendeva riprodurre nel busto.²⁶ In sostanza, egli iniziava l'opera avendo nella sua mente un determinato concetto che continuava a sviluppare nel modello, studiando i dettagli della fisionomia 'vitale' del re dai suoi disegni. Ed era proprio questa 'idea' che più lo preoccupava quando doveva abbandonare il modello e i disegni ed iniziare la sua riproduzione sul marmo. È lo stesso Bernini che offre la spiegazione definendo la relazione che esisteva tra il suo modo di realizzare tecnicamente un ritratto e il significato che intendeva attribuirgli. La frase ricorre in un passaggio in cui Bernini spiega a Colbert i buoni progressi registrati nell'esecuzione del busto del re:

fino ad ora egli ha completamente lavorato basandosi sulla sua immaginazione e guardando solo raramente i suoi disegni; aveva cercato principalmente – egli sottolineò – di concentrarsi sforzandosi di trovare nella sua testa l'idea di Sua Maestà; egli fece questo, altrimenti il suo lavoro sarebbe stato una copia anziché il ritratto di un originale. Questo suo metodo era veramente difficile, e il Re, quando commissionò il ritratto, non avrebbe potuto richiedere niente di più difficile; egli si stava ingegnando per fare questo ritratto meno peggio degli altri che aveva fatto; in questo tipo di ritratti si devono riportare le qualità dell'eroe, oltre che un buona somiglianza.²⁷

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» (PERRAULT 1909, p. 61 sg.).

²⁶ «...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» (CHANTELOU 1885, p. 30, 11 giugno). Su questo punto si veda WITTKOWER 1951, p. 6. Giulio Mancini, proprio all'inizio del XVII secolo, elaborò la distinzione fondamentale tra il «ritratto semplice», ovvero quello di pura imitazione, e il «ritratto dell'azione et affetto» (MANCINI 1956-57, I, p. 115 sg.; si veda anche la perspicace intuizione di Bauer in CHANTELOU 1985, p. 85 sg., n. 154).

²⁷ «M. Colbert Lui a témoigné être étonné combien l'ouvrage était avancé, et qu'il le trouvait si ressemblant qu'il ne jugeait pas qu'il fût besoin qu'il travaillât à Saint-Germain. Le Cavalier a reparti qu'il y avait toujours à faire à qui voulait faire bien; que jus-

È qui evidente che l'ultima difficoltà di Bernini era anche il suo ultimo obiettivo, ovvero quello di riuscire a realizzare la sua idea di monarca – il suo 'spirito' – cercando di catturare le qualità eroiche del Re unitamente alla sua somiglianza. Per Bernini il ritratto era qualcosa che andava oltre il naturale, una composta replica di un'idea e della vitalità stessa. È per questa ragione che scolpire un ritratto di marmo, senza vedere il soggetto in azione, era per lui non solo difficile, ma anche una sfida estrema. Dopo aver terminato il busto di Francesco fece voto con se stesso di non fare mai più niente di simile.

Il secondo punto che voglio considerare, quello sociologico, riguarda l'atteggiamento di Bernini rispetto alla commissione d'Este. È ormai chiaro che l'artista non era particolarmente ansioso di intraprendere questo lavoro, e non solo per le difficoltà tecniche dell'opera. Dopotutto Francesco non era Carlo I o Richelieu! Al suo atteggiamento cauto potrebbe aver concorso anche un fattore politico. Il duca di Modena era un personaggio fortemente legato alla Francia, in quanto comandante delle truppe francesi di stanza in Italia. Bernini, come è noto, era stato intimamente associato a Urbano VIII Barberini, già alleato e sostenitore della Francia. Quando a Urbano VIII successe Innocenzo X Pamphilj, il grande avversario dei Barberini e della Francia, Bernini cadde in disgrazia, e vide venir meno quei favori e quei privilegi di cui aveva goduto alla corte di Urbano VIII. Solo da poco tempo era riuscito a riscattare la sua posizione. Infatti grazie al progetto per la Fontana dei Quattro Fiumi a piazza Navona, l'artista era stato in grado di ottenere la fiducia del nuovo pontefice, che aveva particolarmente a cuore la sistemazione della piazza dove stava sorgendo il nuovo grande palazzo di famiglia. Dobbiamo quindi forse immaginare che Bernini si sentisse imprudente nell'accettare un incarico da un personaggio così vicino alla Francia. Ciononostante, il suo modo di trattare con il

qu'ici il avait presque toujours travaillé d'imagination, et qu'il n'avait regardé que rarement les dessins qu'il a; qu'il ne regardait principalement que là dedans, montrant son front, où il a dit qu'était l'idée de Sa Majesté; que autrement il n'aurait fait qu'une copie au lieu d'un original, mais que cela lui donnait une peine extrême et que le roi, lui demandant son portrait, ne pouvait pas lui commander rien de plus pénible: qu'il tâcherait que ce fût le moins mauvais de tous ceux qu'il aura faits; que, dans ces sortes de portraits, il faut, outre la ressemblance, y mettre ce qui doit être dans des têtes de héros» (CHANTELOU 1885, p. 72 sg., 29 luglio).

nobile committente doveva sembrare anche più peculiare a quel tempo di quanto non appaia oggi. Il cardinale Rinaldo riferiva: l'artista era tanto impegnato con altri progetti, soprattutto con la fontana di Piazza Navona, che non aveva tempo;²⁸ era tanto affaccendato che era difficile raggiungerlo; lavorava solamente per amici o per committenti importanti;²⁹ doveva essere spesso sollecitato, e abbastanza remunerato; non voleva mai parlare di tempi o di denaro.³⁰ Le condizioni precise si rivelavano solo indirettamente, rispetto a pagamenti e regalie che aveva ricevuto da altri importanti committenti: Innocenzo X lo aveva ricompensato con 3000 scudi per la fontana di piazza Navona³¹ e Carlo I, per il suo busto, con un anello di diamanti del valore di 6000 scudi.³²

Tutto questo ben ci fa comprendere l'atteggiamento del più importante e ricercato creatore di immagini del suo tempo. Ma l'atteggiamento dell'artista comportava molto più di una richiesta economica, perché metteva in gioco il suo stesso status sociale. In poche parole, si diceva che si comportava in modo 'indipendente' – «opera da sé» – e credo che sia proprio questo il punto.³³ Sicuramente il suo comportamento deve esser sembrato veramente arrogante, proprio perché era un artista. Ma per questa stessa ragione, il suo atteggiamento lo poneva all'interno di una solida tradizione – di cui era certamente conscio – che risaliva ai tempi antichi, e giungeva alla sua epoca con le emblematiche figure di Velazquez e di Rubens, di artisti che cioè aspiravano ad un riscatto della loro figura: da artigiani a esponenti di una aristocrazia dello spirito, di una meritocrazia dell'intelletto e della creatività. E di fatti i nobili veri non percepivano un salario: tra l'aristocrazia l'unica forma riconosciuta di compenso era il dono. Il questo senso è sintomatico che nella corrispondenza tra Bernini e il duca si parli esclusivamen-

²⁸ Documenti 9, 25.

²⁹ Documento 23.

³⁰ Documento 4.

³¹ Documenti 32, 40, 41, 68, 69.

³² Documento 20 e nota 35. Altre fonti indicano una ricompensa di 4000 scudi (LIGHITBOWN 1981, pp. 447 sgg. che confronta anche altre opere di Bernini come, per esempio, i 1000 scudi ricevuti per il ritratto di Scipione Borghese).

³³ «Questo opera da sé, et vi vuole destrezza nel sollecitarlo» (Documento 23).

te di 'regali', piuttosto che di un pagamento o di una ricompensa.³⁴ Questo particolare elemento di distinzione appare anche dal fatto che per tutti e tre i busti (Carlo I, Richelieu e Francesco I) Bernini ricevette, o gli furono offerti come nel caso del duca d'Este, dei doni, mentre coloro che furono incaricati di consegnare le sculture furono compensati con delle 'mance'.³⁵ La fraseologia era significativa, sì che il cardinale Rinaldo riferiva al duca che il Mazzarino aveva «regalato nobilissimamente». ³⁶ Proprio per deferenza verso questo principio di distinzione sociale, Francesco ricorse ad un piccolo sotterfugio: il duca istruì il suo emissario di dire a Bernini che erano stati inviati 3000 scudi per l'acquisto di un regalo dignitoso, ma che l'artista avrebbe potuto tenersi anche il denaro, nel caso lo

³⁴ Vedi i documenti citati sopra nella nota 31, nonché il documento n. 37. Sul significato del dono come remunerazione, si veda la sezione "Old and New Ways of Evaluating Works of Art" in WITTKOWER R. e M. 1936, pp. 22-25 e, più di recente, WARWICK 1997, p. 632 sg. I Wittkower tendevano ad interpretare il dono in relazione alla precedente tradizione del baratto e del pagamento in natura, piuttosto che in riferimento all'usanza del nobile gesto. La differenza principale risiede nel fatto che, nel primo caso, la merce era generalmente di natura pratica, mentre, nel secondo, era costituita evidentemente da articoli di lusso. Il mercato dell'arte nella Roma del primo Seicento, inclusi il baratto e il pagamento in natura, è stato studiato in maniera ammirevole da SPEAR 1993 e 1997, pp. 210-224. Sulla 'nobiltà' della professione di artista e relativi fattori, si veda il capitolo di Wittkower, *Between Fame and Fame*, pp. 253-280.

³⁵ I doni per i ritratti sono menzionati in una lista di alcuni notevoli pagamenti a Bernini, tra i fogli della Bibliothèque Nationale di Parigi:

«Alcune remunerazioni haute dal Cav.re Bernino

Per il ritratto del Rè Carlo I.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).

Da parte sua Domenico Bernini menziona la generosa 'mancia' offerta a coloro che furono incaricati di consegnare il busto a 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», e Richelieu: «Gradi quel Principe in modo tale il Ritratto che ne dimostrò il gradimento col 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» (BERNINI 1713, p. 65 sg., 68).

³⁶ Lettera del 22 febbraio 1642, in FRASCHETTI 1900, p. 112, n. 2: «Per la Città si è saputo che il Cardinale di Richelieu ha donato un gioiello superbissimo al Cavaliere 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».

avesse preferito.³⁷ Bernini scelse il denaro contante dal momento che era «già sufficientemente provvisto di gioielli e di oggetti d'argento». ³⁸ Si diceva tra l'altro che il compenso del duca era stato esattamente uguale a quello che il pontefice aveva «generosamente» offerto per i lavori di piazza Navona, rischiando nel favorirlo così di far vergognare lo stesso Innocenzo X. ³⁹ In uno dei documenti Bernini usa una sola volta la frase «mi fa pagare», riferendosi ai 3000 scudi che aveva ricevuto, non come compenso, ma come segno «molto più regale» della generosità della casa d'Este. ⁴⁰

È importante comprendere che l'idea e il valore di una ricompensa 'principesca' funzionava in due direzioni. In primo luogo la voce che il duca aveva superato di gran lunga il Papa ben si sposava con la volontà di dar credito allo stesso duca Francesco, il quale da parte sua osservava che far felice il Bernini serviva ad affermare il suo proprio status come patrono: «col far restar contento il Bernino penso di conservarmi il credito di stimar la virtù et i virtuosi». ⁴¹ Quindi, la transazione tra Bernini e il duca fu realmente uno 'scambio regale'. L' 'omaggio' equivalente all'omaggio del duca del valore di 3000 scudi, fu l'immagine suprema di lui stesso come un monarca cristiano ideale, al quale Bernini aggiungeva un 'omaggio' che solo lui come artista era in grado di 'offrire': il credito che il grande gesto di elargizione culturale portava al valore inestimabile di prestigio e reputazione che la contemporanea teoria politica richiedeva ad un governante virtuoso. ⁴² Anche per Bernini la meritoria funzionava in due direzioni, come quando, anni dopo, parlando con il giovane Luigi XIV, disse che lo ammirava come sovrano «non perché era re di Francia e un grande re, ma perché [...] aveva compreso che lo spirito era molto più elevato della stessa po-

³⁷ Il Duca concepì l'ingegnoso espediente quando scoprì che la credenza di argento tedesco, che aveva pensato di acquistare, aveva un prezzo ben maggiore rispetto al suo effettivo valore: documento 30. I 3000 scudi per Bernini sono menzionati nei documenti 66, 77, 79. Cfr. anche documenti 86, 87, 88.

³⁸ Documento 69.

³⁹ Documento 68.

⁴⁰ Documento 76: «tre mila scudi [...] mi fa pagare, non dico già per il suo ritratto da me in marmo scolpito, ma per lo genio della gran Casa Estense, la quale suol eccedere in più che reale generosità».

⁴¹ Documento 18 ed anche 85.

⁴² Sul concetto di 'fama' si veda LAVIN 1999.

sizione che ricopriva.⁴³ Si potrebbe affermare quindi che proprio gli stessi elementi che avevano reso «quasi impossibile» la realizzazione del busto di Francesco I, attribuivano a questo lavoro il segno di una nuova epoca.

Bernini certamente non esagerava quando diceva al duca che era già ricco in argento e pietre preziose: le biografie, i documenti relativi al suo lavoro, l'inventario dei suoi beni sono veramente pieni di liste di gioielli preziosi.⁴⁴ È significativo il fatto che il dono abbia sempre preso la forma di questi oggetti preziosi e mai, per esempio, quella di generi alimentari o altro tipo di prodotti con i quali venivano pagati gli artigiani a quel tempo. I doni erano veramente 'regali' nel senso che erano equivalenti per natura e valore ai favori che gli aristocratici si scambiavano tra di loro.

Il fenomeno che sto descrivendo aveva la sua origine nell'antichità. Una prima vicenda riguardava Apelle, cui fu concesso il privilegio esclusivo di eseguire il ritratto di Alessandro Magno, la cui eco ebbe grande importanza per il concetto berniniano del ritratto-monarca; la seconda si riferiva a Parrasio che, con orgoglio, si era autoproclamato 'principe dei pittori'. Questi precedenti di età classica furono alla base della rivalutazione del ruolo dell'artista nel Rinascimento, quando questi fu elevato allo stato di un vero e proprio 'cortegiano'. Si pensi a Tiziano che, dopo aver ottenuto il titolo di Cavaliere da Carlo V, si era ritratto, in posa molto nobile, con una catena d'oro, simbolo del suo nuovo rango (Fig. 11). Anche Rubens ebbe molti onori e pure lui, in un ritratto eseguito per Carlo I, si ritrasse con una catena (Fig. 12); così come fece Van Dyck quando ricevette questo onore da Carlo I (Fig. 13). In molti casi si usava dipingere una medaglia con l'effigie del committente, a significare un particolare tipo di legame, di reciproca ammirazione e di mutua alleanza tra il donatore e il ricevente. Il valore simbolico di queste insegne era talmente importante che Rembrandt, cui non furono mai riconosciuti privilegi, si dipinse spesso con una catena d'oro in bella mostra (Fig. 14); e conferì un profondo valore intel-

⁴³ «... il s'estimerait heureux de finir sa vie à son service, non pas pour ce qu'il était un roi de France et un grand roi, mais parce qu'il avait connu que son esprit était encore plus relevé que sa condition» (CHANTELOU 1885, p. 201, 5 ottobre; tradotto da CHANTELOU 1985, p. 254, con alcune modifiche).

⁴⁴ BORSI e altri 1981.

lettuale a questa tradizione nel suo dipinto di Aristotele che contempla il busto di Omero, nel quale il filosofo indossa una catena d'oro con una medaglia che forse rappresenta Alessandro Magno, il devoto allievo di Aristotele, con l'elmo, o parimenti Atena, la dea della Sapienza, o entrambi (Figg. 15, 16).⁴⁵ La catena e la medaglia hanno, invece, un significato diverso in un tardo autoritratto di Rembrandt dove l'artista si raffigura con una smorfia, con il bastone e con una medaglia (Fig. 17). In un'ironica e macabra auto-decorativa rappresentazione di se stesso, la cui età avanzata è riprodotta in maniera grossolana, l'artista assume con gioia il ruolo del grande pittore Zeusi, che si diceva morto ridendo mentre dipingeva una donna rugosa, vecchia e buffa, ritratta alla sinistra nel ruolo di Zeusi stesso, con un ghigno e indosso una catena d'oro. L'inventario di Bernini riporta una catena d'oro con il ritratto del re di Spagna, oltre al famoso gioiello con il ritratto di Luigi XIV circondato da diamanti (valutato 3000 scudi da Bandinucci, 8000 da Domenico Bernini, che comunque enfatizzano tutti e due la 'regalità' del dono).⁴⁶

Bernini appartiene direttamente a questa tradizione e potrebbe aver ereditato questo atteggiamento da Guido Reni, che era noto per dare importanza alla dignità del dono piuttosto che all'infamia di 'dover negoziare' un prezzo.⁴⁷ Ma io ritengo questo caso unico, dal momento che esso porta la tradizione a un culmine e segna un nuovo momento di partenza. Io non conosco nessun creatore di immagini precedente a Bernini che sia stato così universalmente e

⁴⁵ Il significato e la tradizione delle catene d'oro, particolarmente nelle opere di Rembrandt, è stato particolarmente approfondita da HELD 1969, pp. 32-41, DEUTSCH-CARROLL 1984, PERRY CHAPMAN 1990, pp. 50-54.

⁴⁶ BORSI e altri 1981, pp. 113, 115, 116; BALDINUCCI 1947, p. 112; BERNINI 1713, p. 118.

⁴⁷ «Ne' trattati de' lavori si servi sempre di mezzani e dimestici, che mostrassero ottegnere per favore, difficilmente riducendosi a trattar in persona propria d'accordo; abborrendo il nome di prezzo in questa professione, che diceva doversi negoziare con titolo di onorario e di regalo. [...] Ad esempio di Zeusi che reputando l'opre sue non poter pagarsi a bastanza, donò l'Alcmena a gli Agrigentini, il Pane ad Archelao, praticò il non voler chieder prezzo talora dei suoi quadri con Grandi e persone commode piuttosto donarli loro ricevendone per tal via assai più di ciò ch'era in uso, ed avrebbe egli medesimo chiesto» (MALVASIA 1841, II, p. 47), trascritto da WARWICK 1997, p. 632, SPEAR 1997, p. 212. Che Bernini conoscesse e stimasse enormemente Guido, ed anche la sua visione dei compensi, risulta evidente dai molteplici riferimenti alla vita e ai dipinti dell'emiliano, riportati sia nel diario di Chantelou che in alcuni suoi scritti (si veda CHANTELOU 1985, indice; NAVA CELLINI 1967, HIBBARD 1976, SCHLEGEL 1985).

assiduamente ricercato e con tanto timore reverenziale, a livelli della società così elevati, e a valori tanto stravaganti. (E nessuno dopo di lui, forse fino al fotografo Karsh). Ma Bernini è anche unico per il modo in cui ha portato con disinvoltura la sua corona d'alloro. In realtà, non l'ha realmente mai indossata. Il fatto è che noi possediamo veramente pochi autoritratti sicuramente realizzati da Bernini, e quelli che abbiamo offrono un'iconografia opposta a quanto codificato dai suoi predecessori (Figg. 18, 19). Bernini non si è mai rappresentato con qualche ornamento particolare;⁴⁸ non si è mai dipinto, infatti, in un tipico ritratto 'importante' ma piuttosto in immagini relativamente piccole e non pretenziose che, se non fosse per l'intimo sentimento e lo sguardo dritto verso lo spettatore, difficilmente si potrebbero identificare con un autoritratto in senso stretto. Egli non firmò mai un autoritratto; così come non firmò nessuna delle sue opere. Nessun artista della sua statura fu più modesto e schivo nell'esibire la consapevolezza di sé. Ed è qui che troviamo il punto cruciale del paradosso che, secondo me, fa situare Bernini al culmine di un'era e al principio di un'altra: l'artista più lodato del tempo presentava se stesso semplicemente, come uno dei tanti, dotato soltanto di potenza creatrice e di uno sguardo penetrante, rivelatore di una profonda consapevolezza umana.

IRVING LAVIN

BIBLIOGRAFIA

- AVERY, C., *Bernini. Genius of the Baroque*, Boston, etc., 1997.
 BALDINUCCI, F., *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Firenze, 1682; ed. a cura di S. S. Ludovici, Milano, 1948.
 BERGER, R. W., *In the Garden of the Sun King. Studies on the Park of Versailles under Louis XIV*, Washington, DC, 1985.
 BERNINI, D., *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Roma, 1713.

⁴⁸ I dipinti e i disegni, che si stima essere dei ritratti o degli autoritratti Bernini, sono stati recentemente raccolti e ben illustrati in cataloghi di mostre: COLIVA e SHUTZE 1988; WESTON-LEWIS 1998; BERNARDINI e FAGIOLO DELL'ARCO 1999.

- Gian Lorenzo Bernini. *Regista del Barocco*, catalogo della mostra, a cura di M. G. Bernardini e di M. Fagiolo dell'Arco, Roma, 1999.
 Bernini *Scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, catalogo della mostra, a cura di A. Coliva e S. Schütze, Roma, 1998.
 BORSI, F. e ALTRI, *Gian Lorenzo Bernini. Il testamento, la casa, la raccolta dei beni*, Firenze, 1981.
 CHANTELOU, P. FRÉART DE, *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, a cura di L. Lalanne, Paris, 1885.
 ID., *Diary of the Cavaliere Bernini's Visit to France*, edited and with an introduction by A. Blunt, annotated by G. C. Bauer, translated by M. Corbett, Princeton, 1985.
 DEUTSCH CARROLL, M., *Rembrandt's Aristotle: Exemplary Beholder*, «artibus et historiae», numero 10, 1984, pp. 35-56.
 FICACCI, L., *L'espressione dell'affetto indefinito*, in *Docere delectare movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, a cura di S. De Blaauw e altri, Roma, 1998, pp. 89-104.
 FRASCHETTI, S., *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano, 1900.
 GOULD, C., *Bernini in France. An Episode in Seventeenth-Century History*, Princeton, 1982.
 HARRIS, A. S., *Vouet, le Bernin, et la 'ressemblance parlante'*, «Rencontres de l'École du Louvre», 1992, pp. 192-206.
 HIBBARD, H., *Guido Reni's Corsini "Magdalen": Its Date and Influence*, in L. Bonfante et al., eds., *In memoriam Otto J. Brendel. Essays in Archaeology and the Humanities*, Mainz, 1976, pp. 227-231.
 JARRARD, A., *Architecture as Performance in Seventeenth-Century Europe. Court Ritual in Modena, Rome, and Paris*, Cambridge and New York, 2003.
 JOHNSTON, C., et AL., *Vatican Splendour: Masterpieces of Baroque Art*, catalogo della mostra, Ottawa, 1986.
 LAURAIN-PORTEMER, M., *La Politique Artistique de Mazarin*, in *Il Cardinale Mazzarino in Francia: colloquio italo-francese* (Accademia Nazionale dei Lincei, Atti dei convegni lincei, 35), Roma, 1977, pp. 41-76 (ristampato nei suoi *Études mazarines*, Paris, 1981, pp. 177-235).
 LAVIN, I., *Five Youthful Sculptures by Gianlorenzo Bernini and a Revised Chronology of his Early Works*, «The Art Bulletin», L, 1968, pp. 223-248.
 ID., *Bernini's Bust of Cardinal Montalto*, «Idea», III, 1984, pp. 87-95; ripubblicato in «The Burlington Magazine», CXXVII, 1985, pp. 32-38.
 ID., *Bernini's Image of the Ideal Christian Monarch*, in J. W. O'Malley, et al., eds., *The Jesuits: Cultures, the Sciences, and the Arts, 1540-1773*, Toronto, etc., 1999, pp. 442-479 (Atti di un convegno al Boston College, Maggio 1997).
 ID., *Bernini e l'immagine del monarca cristiano ideale. Appendice documentaria a cura di Giorgia Mancini*, Modena, 1998.

- LIGHTBOWN, R. W., *Bernini's Busts of English Patrons*, in M. Barasch and L. F. Sandler, eds., *Art the Ape of Nature, Studies in Honor of H. W. Janson*, New York, 1981, pp. 439-476.
- MALVASIA, C. C., *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, 2 voll., Bologna, 1841.
- ID., *The life of Guido Reni*, translated and with an introd. by C. Enggass and R. Enggass, University Park, PA, 1980.
- MANCINI, G., *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi e L. Salerno, 2 voll. Roma, 1956-57.
- MARDER, T. A., *L'immagine del principe*, in *Modena 1598. L'invenzione di una capitale*, a cura di C. Conforti e altri, Milano, 1999, pp. 39-54.
- MIROT, L., *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, pp. 161-288.
- MONTAGU, J., *Alessandro Algardi*, 2 vols., New Haven and London, 1985.
- NAGEL, A., *Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna*, «The Art Bulletin», LXXIX, 1997, pp. 647-668.
- ID., *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge and New York, 2000.
- NAVA CELLINI, A., *Note per l'Algardi, il Bernini e il Reni*, «Paragone», numero 207, 1967, pp. 35-52.
- PERRAULT, C., *Mémoires de ma vie (1702); voyage à Bordeaux (1669)*, ed. P. Bonnefon, Paris, 1909.
- PERRY CHAPMAN, H., *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton, 1990.
- PICART, Y., *La vie et l'oeuvre de Louis-René Vouet*, Lyon, 1990.
- SCHLEGEL, U., *Bernini und Guido Reni*, «Jahrbuch der Berliner Museen», XXVII, 1985, pp. 101-145.
- SOUTHORN, J., *Power and Display in the Seventeenth Century. The Arts and their Patrons in Modena and Ferrara*, Cambridge, 1988.
- SPEAR, R. E., *The "Divine" Guido: Religion, Sex, Money, and Art in the World of Guido Reni*, New Haven, 1997.
- ID., *Scrambling for Scudi: Notes on Painters' Earnings in Early Baroque Rome*, «The Art Bulletin», LXXXV, 2003, pp. 310-320.
- STONE, N., *The Note-Book and Account Book of Nicholas Stone*, (ca. 1640), transcribed and annotated by W. L. Spiers, «Walpole Society», VII, 1919.
- SUMMERS, D., *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, 1981.
- THULLIER, J., et AL., *Vouet. Galeries nationales du Grand Palais*, Paris, 6 novembre 1990-11 février 1991, catalogo della mostra, Paris, 1990.
- TRATZ, H., *Werkstatt und Arbeitsweise Berninis*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XXIII-XXIV, 1988, pp. 397-485.
- VERTUE, G., *Note Books* (ca. 1713): Vol. I, «Walpole Society», XVIII, 1929-30.

- VALORI, N., *Vita di Lorenzo il Magnifico*, Palermo, 1992.
- WALTER, I., *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, Roma, 2003.
- WARWICK, G., *Gift Exchange and Art Collecting: Padre Sebastiano Resta's Drawing Albums*, «The Art Bulletin», LXXIX, 1997, pp. 630-646.
- WESTON-LEWIS, A., ed., *Effigies & Ecstasies. Roman Baroque Sculpture and Design in the Age of Bernini*, catalogo della mostra, Edinburgh, 1998.
- WITTKOWER, R., *Bernini's Bust of Louis XIV*, London, etc., 1951.
- ID., *The Vicissitudes of a Dynastic Monument. Bernini's Equestrian Statue of Louis XIV*, in M. Meiss, ed., *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, pp. 497-531 (ristampato nei suoi *Studies in the Italian Baroque*, London, 1975, pp. 83-102).
- WITTKOWER, R. and M., *Born Under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York, 1963.
- ID., *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, Oxford, 1981.

