

Prospettiva

Rivista di storia dell'arte antica e moderna

157 - 158

Gennaio-Aprile 2015

Università degli Studi di Siena
Università degli Studi di Napoli 'Federico II'
Centro Di

Nn. 157-158, Gennaio-Aprile 2015

Sommario

Università degli Studi di Siena,
Università degli Studi di Napoli 'Federico II'
Centro Di della Edifimi srl

Rivista fondata da
Mauro Cristofani e Giovanni Previtali.

Redazione scientifica:
Fiorella Sricchia Santoro, direttore

Francesco Aceto, Benedetta Adembri,
Giovanni Agosti, Alessandro Angelini,
Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini,
Evelina Borea, Francesco Caglioti, Laura
Cavazzini, Lucia Faedo, Aldo Galli, Carlo
Gasparri, Adriano Maggiani, Clemente
Marconi, Marina Martelli, Vincenzo
Saladino, Fausto Zevi.

Segretari di redazione:
Benedetta Adembri, Alessandro Bagnoli.

Consulenti:
Paola Barocchi, Sible L. de Blaauw,
Caroline Elam, Michel Gras, Nicholas Penny,
Victor M. Schmidt, Carl Brandon Strehlke,
Andrew Wallace-Hadrill, Paul Zanker.

Redazione:
Università degli Studi di Siena,
Dipartimento di Scienze storiche e
dei Beni culturali
via Roma 47, 53100 Siena,
e-mail: prospettiva@unisi.it

Direttore responsabile:
Fiorella Sricchia Santoro

© Copyright: Centro Di, 1975-1982.
Dal 1983, Centro Di della Edifimi srl,
Lungarno Serristori 35, 50125 Firenze.
ISSN: 0394-0802
Stampa: Alpi Lito, Firenze, luglio 2016

La rivista è stampata grazie anche al contributo
della Biblioteca Umanistica dell'Università
degli Studi di Siena

Pubblicazione trimestrale.
Un numero € 26 (Italia e estero). Arretrati € 29.
Abbonamento annuo, € 100 (Italia), € 150 (estero).

È attivo il sito di 'Prospettiva'
www.centrodi.it/prospettiva
dove acquistare in formato PDF: singoli articoli,
fascicoli (dall'anno 2012) e abbonamenti.
Un numero in PDF € 20 (Italia e estero).
Abbonamento annuo di 4 numeri in PDF € 80
Abbonamento in PDF + cartaceo:
Italia € 150; Estero € 200

Distribuzione, abbonamenti:
Centro Di della Edifimi srl
via de' Renai 20r, 50125 Firenze,
telefono: 055 2342668, fax: 055 2342667,
edizioni@centrodi.it www.centrodi.it

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 2406 del 26.3.75.
Iscrizione al Registro Operatori di Comunicazione n. 7257.



Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

Saggi:	
Roberto Bartalini	Ambrogio Lorenzetti a Montesiepi. Sulla committenza e la cronologia degli affreschi della cappella di San Galgano 2
Rosanna De Gennaro Paolo Giannattasio	Messina nel diario di viaggio e nei disegni di Willem Schellinks 19
Contributi:	
Gail E. Solberg	Taddeo di Bartolo e Rinaldo Brancaccio a Roma: Santa Maria in Trastevere e Santa Maria Maggiore 50
Alessandro Angelini	Una 'Sant'Agnese di Montepulciano' di Domenico Beccafumi. Per una revisione dell'attività giovanile del pittore 74
Andrea Giorgi	"Domenico dipentore sta in chasa di Lorenzo Bechafumi". Di alcuni documenti poliziani intorno al culto di Agnese Segni e ai suoi riflessi in ambito artistico (1506-1507) 94
Claudio Gulli	Il cataletto di Girolamo del Pacchia per la Compagnia di San Bernardino a Siena 104
Giovanni Agosti	Una cartellina tizianesca 122
Patrizia Tosini	La committenza Boncompagni e Guastavillani nella chiesa dei Cappuccini a Frascati: un'aggiunta per Niccolò Trometta e un'ipotesi per il 'Pittore di Filippo Guastavillani' 132
Fausto Nicolai	Cesare Nebbia e la decorazione della cappella Florenzi a San Silvestro al Quirinale. Il contratto del 1579 e i rapporti con Girolamo Muziano 142
Stefano De Mieri	Una pala napoletana di Alessandro Casolani: il "Sant'Alfonso quando riceve l'habito sacerdotale dalla Madonna" 152
Marco Tanzi	Tanzio da Varallo: un ritratto napoletano 162
Tomaso Montanari	"Chi perde vince": un 'Salvatore' di Gian Lorenzo e Pietro Bernini (1617-19 circa) 176
Jacopo Stoppa	Il curriculum di Ferdinando Porta nelle carte di Marcello Oretti 192
	English Abstracts 205

“Chi perde vince”: un ‘Salvatore’ di Gian Lorenzo e Pietro Bernini (1617-19 circa)

Tomaso Montanari

Ci si è, di recente, stupiti che una derivazione francese (fig. 1) del ‘*Salvator mundi*’ di Gian Lorenzo Bernini dipenda dalla tradizione fiorentina dei busti di Cristo assai più di quanto non farebbe lo stesso prototipo berniniano.¹ Ma è uno stupore che si può tranquillamente archiviare: perché il ‘*Salvator mundi*’ conservato nella Basilica di San Sebastiano fuori le Mura a Roma, ora universalmente identificato con il celebre marmo lasciato da Gian Lorenzo a Cristina di Svezia² e dunque eletto a metro di questo paragone, ne è invece soltanto un’altra bellissima replica, del primo Settecento (fig. 2).



1. Scultore francese del 1680 circa: copia del ‘*Salvator mundi*’ di Gian Lorenzo Bernini. Sées, cattedrale.

Tutto, in questo marmo smagliante, è rotondamente accademico: le falcate simmetriche della barba, i riccioli ordinatamente esclamativi, la calcolata eterodossia delle pieghe. Non è Bernini, questo. È invece il berninismo ultraortodosso e manieristico di un allievo che, avendo completamente interiorizzato lo stile maturo del maestro, lo sa riprodurre senza scosse, e senza sorprese, semmai traducendolo in una cifra decorativa ormai in odore di barocchetto: tra i molti nomi possibili, credo ancora che quello di Giuseppe Mazzuoli sia il più calzante, come dimostra il confronto con il volto e i capelli del ‘*Battista*’ da questi scolpito per la co-cattedrale di San Giovanni alla Valletta, Malta (fig. 3).³ Lontanissimo da questo stile è, invece, quello che io continuo a giudicare l’originale di Bernini: e cioè la mezza figura del Chrysler Museum di Norfolk, in Virginia (fig. 4). Un’opera tormentata, discontinua e probabilmente finita da un’altra mano, ma capace di alternare brani di qualità suprema ad altri di violento anticonformismo stilistico: come solo all’ultimo, esaltato Bernini poteva esser consentito di fare. E se guardiamo il ‘*Salvatore*’ di Norfolk, vedremo che nel suo volto è possibile cogliere non solo il nesso con un celebre foglio autografo (fig. 5) di Gian Lorenzo (nesso che invece scompare nella replica di San Sebastiano), ma anche l’impronta di “una persistenza secolare, ma sempre rinnovata, del genere” che “nel corso dell’Età moderna Firenze ha coltivato più di qualunque altra civiltà figurativa in Europa”: “la tradizione dei busti scolpiti del Salvatore”.⁴ La posizione della testa, il modo in cui scendono i capelli ai lati del viso e la forma della barba (corta e ricciuta sulle guance, più lunga sul mento) è, infatti, ancora quella che conosciamo nei busti di ‘Cristo’ intagliati o plasmati da Andrea del Verrocchio, Pietro Torrigiani, Giambologna, da quel Giovanni Caccini che a Pietro Bernini fu particolarmente legato (fig. 6)⁵ e infine da Antonio Novelli: una serie lunga più di due secoli, se consideriamo i due estremi rappresentati dal prototipo, perduto, di Desiderio (1459)⁶ e dalla conclusione di Gian Lorenzo Bernini (1678-79).

Ma parlare dei rapporti tra quest’ultimo e Firenze, vuol dire parlare di un buco nero: il primo soggiorno documentato di Gian Lorenzo in “questa sua patria”⁷ è infatti del 1665, quando l’artista aveva quasi sessantasette anni.⁸ Sembra, tuttavia, impensabile che egli non ci fosse stato da giovane: incredibile, per esempio, che egli non avesse visitato già all’alba del terzo decennio quella Sagrestia Nuova che poi resusciterà pezzo a pezzo nella tomba di



2. Giuseppe Mazzuoli: copia del ‘*Salvator mundi*’ di Gian Lorenzo Bernini (1700 circa). Roma, San Sebastiano fuori le Mura.

Urbano VIII. Sia come sia, la tradizione fiorentina gli scorreva nelle vene grazie a suo padre Pietro: e fu proprio obbedendo a questo richiamo della foresta che, a ottant'anni, egli si decise a scolpire nel marmo la mezza figura di un Cristo. Un'affermazione, quest'ultima, che diventa meno apodittica quando si consideri il magnifico busto di 'Cristo' in marmo, alto sessantatré centimetri (fig. 8), battuto da Sotheby's, a Londra, l'8 luglio del 2010 come "Circle of Pietro Bernini", e oggi in una collezione privata americana. È tempo di sottrarre tale scultura a questa vistosa sottovalutazione: perché la sua

sovrapponibile a quelle che compaiono nell'opera di Pietro almeno dagli 'Apostoli' (fig. 7) della cappella Ruffo nei Girolamini di Napoli (1603-06), ricorrendo poi nei volti di quelli che si affollano intorno al sarcofago della Vergine nell'Assunzione del Battistero di Santa Maria Maggiore a Roma (1607-10), e quindi dilatandosi su quello del 'Giovanni Battista' scolpito per la cappella romana di Maffeo Barberini nel 1615 (fig. 9).⁹ Questi confronti, tuttavia, non spiegano tutto: perché se è vero che nel Cristo troviamo le stesse pieghe di panneggio, le stesse ciocche di capelli, la stessa altissima qua-

rentina cui appartiene, il busto non è pensato per essere poggiato su una consolle, ma invece per essere incassato in una nicchia ovale che doveva trovarsi a circa due metri dal pavimento (forse sopra una porta) e poteva essere assai simile, per non fare che un esempio, a quella che accoglie tuttora il bustino di 'Giovanni Battista Santoni' in Santa Prassede, scolpito da Gian Lorenzo nella bottega del padre, intorno al 1610 (fig. 11). Anche il busto di 'Antonio Coppola' – pagato ai Bernini nel 1612, riscoperto da Irving Lavin nel 1968 e da questi giustamente considerato un'opera di svolta in cui Gian Lorenzo afferma le sue prime idee autonome dal padre – fu scolpito per essere posto in una nicchia sopra una porta (fig. 10).¹¹

Con questi due ritratti di marmo il nostro 'Cristo' condivide innanzitutto la forma degli occhi, che in tutti e tre i casi sono resi con una grande iride perfettamente rotonda, cerchiata da un bordo inciso, e profondamente scavata: in modo da colmarsi d'ombra e sembrare 'colorata', facendo così apparire animato lo sguardo della figura anche a coloro che la scorgevano a distanza, e dal basso (fig. 13). Coerentemente con questo scopo, la pupilla è appena accennata, e attaccata al bordo superiore dell'iride, nel 'Santoni' e nel 'Cristo' (mentre è addirittura assente nello spettrale 'Coppola'): una soluzione mai utilizzata da Pietro, e invece presente per esempio nel busto di 'Giovanni Vigevano' scolpito da Gian Lorenzo per Santa Maria sopra Minerva nel 1620, un'opera anch'essa concepita per una nicchia a circa due metri da terra (fig. 12).

Anche la seconda caratteristica che avvicina il 'Cristo' al 'Santoni' e al 'Coppola' è legata alla sua collocazione originaria: ed è la sua lieve, ma sensibile, anamorforesi. Quando il nostro 'Salvatore' è collocato su un tavolo, il suo volto appare singolarmente disarmonico a causa del viso troppo largo, del collo taurino, del mento sfuggente, della fronte troppo alta: ma quando è visto dal basso verso l'alto, tutti questi apparenti 'difetti' scompaiono, ed anzi il volto riattiva il suo sguardo e sembra vivo, mostrando una incisività e una nobiltà straordinarie (figg. 13-17). Lo stesso fenomeno, anche se forse meno accentuato, si registra nella percezione del 'Santoni' (che funziona molto meglio visto dal basso, che non guardandolo da una scala), ma soprattutto nel 'Coppola': il quale, riacquistando le condizioni originarie di percezione, riacquista anche una vitalità e una presenza quasi inquietanti. Il fatto che il 'Cristo' sia stato progettato e 'costruito' alla stessa maniera di due ritratti non è senza significato: Pietro non



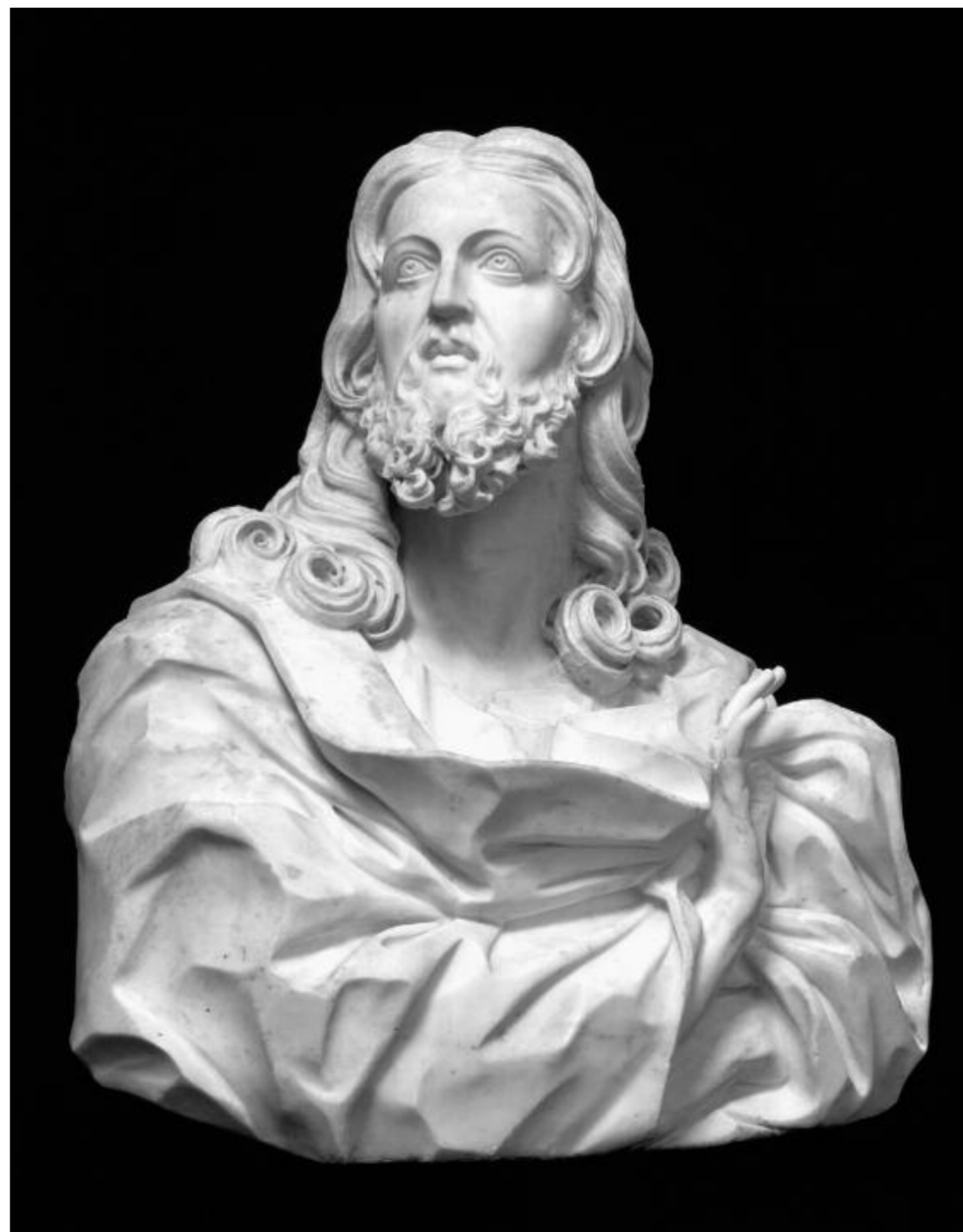
3. Giuseppe Mazzuoli: 'Battesimo di Gesù' (1702-03) (particolare del volto del Battista). La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni.

qualità dimostra che non è in nulla opera della bottega o dell'atelier. A meno che – verrebbe da celiare – per "circle of Pietro Bernini" (cerchia della quale, sia detto per inciso, nulla purtroppo sappiamo) non si intenda proprio alludere al celebre figliuolo, Gian Lorenzo.

Già, perché il nostro bel 'Cristo' va guardato come l'anello finora mancante tra la tradizione quattro-cinquecentesca fiorentina dei Cristini in marmo e l'opera estrema del protagonista del Barocco. La fisionomia del 'Redentore' appare perfettamente

lità di esecuzione, è anche vero che la sua figura non tende a dissolversi nell'atmosfera come avviene nei quadri di Federico Barocci (parallelo stilistico pertinentemente evocato per l'Assunta liberiana):¹⁰ né c'è più traccia di quella disgregazione materica che assimila alle spugne delle grotte dei giardini medicei i capelli e la barba del 'Battista' barberiniano. C'è, invece, una concentrazione nuova, una solidità che non conoscevamo, una palpabile vita interiore che induce a raccontare il 'Cristo' come una storia, o almeno come una psicologia individuale e cioè come un ritratto: non più come un oggetto, o come una ghiribizzosa natura morta di marmo.

In piena coerenza con la tradizione fio-



4. Gian Lorenzo Bernini: 'Salvator mundi' (1678). Norfolk (Virginia), Chrysler Museum.

aveva probabilmente mai scolpito un busto-ritratto in vita sua (o almeno noi non ne conosciamo nessuno),¹² ed aveva sempre disciplinatamente camminato all'interno delle sicure corsie dei generi stabiliti. Questo 'ritratto di Cristo', invece, tende a sfasciolarli, meticciarli, superarli: mettendo a frutto la grande lezione della pittura contemporanea, quella di Annibale Carracci e di Caravaggio. Alcuni indizi (gli occhi velati di nobile malinconia, la striscia di stoffa che attraversa il petto e che sembra sostenere non una toga, ma piuttosto un mantello) inducono, infatti, a pensare ad una, seppur timida, contami-

Carracci disse esser egli arrivato nell'arte in quella picciola età dove altri potevano gloriarsi di giungere nella vecchiezza":¹³ un gruppo cui doveva appartenere la 'Capra Amaltea' della Galleria Borghese. Ma, contemporaneamente, Gian Lorenzo si specializzò nel genere meno familiare al padre, e cioè proprio il ritratto, con i citati 'Santoni' (1610) e 'Coppola' (1612).¹⁴ Subito dopo, si aprì la complicatissima, avvincente fase (1614-18) in cui la produzione della bottega dei Bernini si può dividere in tre categorie:¹⁵ la prima riunisce i marmi interamente opera di Pietro (l' 'Incoronazione di Clemente VIII' nella

1617; il 'Putto col delfino' di Berlino, 1618; il 'Putto' stavolta a destra di chi guarda lo stesso timpano della cappella Barberini; e siamo sempre nel 1618;¹⁶ il bustino di 'Paolo V' della Galleria Borghese, 1617-18; la grande 'Fuga da Troia', 1618-19, della figura 19); la terza, infine, è la bizzarra specie per cui l'uso della "dicitura congiunta Pietro e Gian Lorenzo Bernini ... rende conto nel modo più adeguato di una situazione oggettivamente intrecciata":¹⁷ il 'Satiro molestato dai cupidi' (1615) al Metropolitan Museum di New York; le erme con 'Flora' e 'Priapo' (1616), nello stesso museo; le



nazione tra la classica tipologia del 'Cristo' fiorentino e quella del busto dell' 'Ecce Homo'.

Ora, tutte queste caratteristiche – la resa 'cromatica' e chiaroscurale degli occhi, l'anamorfose, la presenza ritrattistica e l'accenno di storia – non sembrano farina del sacco di Pietro: mentre sono quella tipica di suo figlio, Gian Lorenzo. Questi aveva esordito, già intorno al 1609, con le "piccole statue" che "apparivano così maestrevolmente lavorate, che, avendone qualcheduna veduta, il celebre Annibale

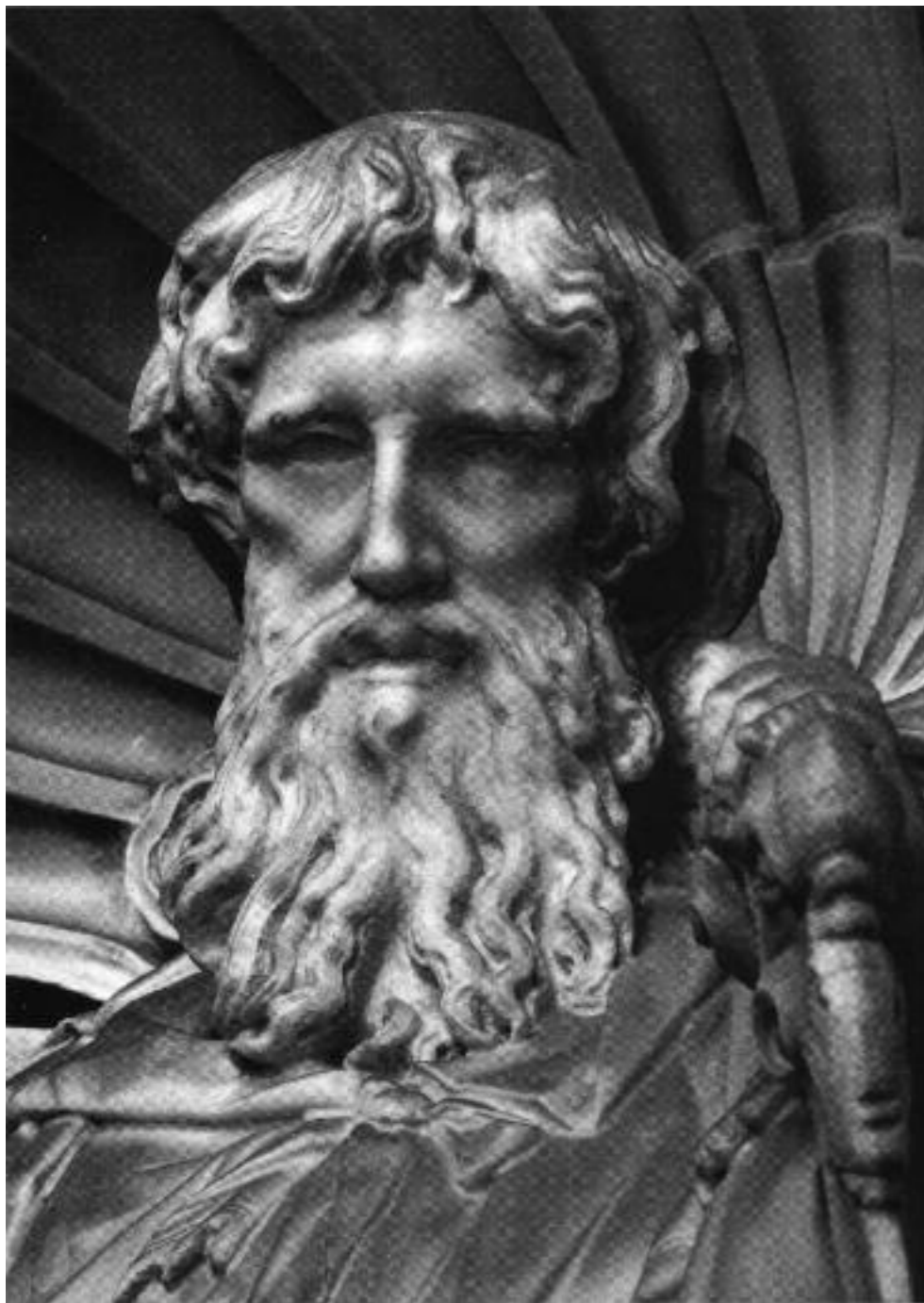
5. Gian Lorenzo Bernini: Studio per il 'Salvator mundi' (1678). Roma, Istituto Nazionale per la Grafica.

Cappella Paolina di Santa Maria Maggiore, terminata nel 1614; il 'Battista' di Sant'Andrea della Valle, 1615; l' 'Angelo' stesso sul timpano che unisce la Sala Regia alla Cappella Paolina del Quirinale, 1616-17; il 'Putto col Drago' del Getty Museum, 1617; il 'Putto' a sinistra di chi guarda il timpano della cappella Barberini, in Sant'Andrea della Valle, 1618); la seconda è, invece, quella tutta riferibile a Gian Lorenzo (il 'San Lorenzo', 1614; l' 'Autunno' in collezione privata a New York, 1616; il 'San Sebastiano' Thyssen,

'Quattro Stagioni' Strozzi, a villa Aldobrandini a Frascati (che continuo a ritenere del 1616 circa).¹⁸ Subito dopo, "le strade si separano":¹⁹ l' 'Anima beata' e soprattutto l' 'Anima dannata' radicalizzano l'adesione di Gian Lorenzo ai valori della grande pittura naturalistica contemporanea (esplosione poi nel 'Plutone e Proserpina'), mentre Pietro (per esempio con le 'Allegorie' della Tomba Dolfin a Venezia, e con l' 'Annunciazione' spedita a Bordeaux per il cardinale François Escoubleau de Sourdis) regredisce verso soluzioni che appaiono programmaticamente nostalgiche.



6. Giovanni Caccini: 'Salvator mundi' (1598 circa). Amsterdam, Rijksmuseum.



7. Pietro Bernini: 'San Simone', particolare del volto (1603-06). Napoli, chiesa dei Girolamini, cappella Ruffo.

Ora, io credo che il nostro 'Cristo' debba essere collocato nella terza categoria delle opere dei Bernini, e cioè quelle per le quali è difficile – forse impossibile, e probabilmente improduttivo – proporre un'etichetta esclusiva.²⁰ Una collocazione, questa, che contribuisce anche a spiegare perché Gian Lorenzo non ricorderà questa scultura (al pari delle altre compagne di categoria) quando detterà il suo catalogo ai biografi, negli anni settanta.²¹ In quell'insieme esso rappresenta, tuttavia, un'eccezione: perché le altre opere sono gruppi complessi e animati, in cui è

possibile supporre l'alternata presenza delle mani del padre e di quelle del figlio. E, quasi sempre (forse con l'eccezione di alcune delle 'Stagioni' Strozzi), sembra di dover ritenere che l'invenzione sia di Pietro, e semmai alcuni brani dell'esecuzione possano spettare a Gian Lorenzo. In quest'opera contenuta e compatta, invece, quasi tutte le singole siglature del marmo sembrano essere quelle tipiche di Pietro (cosa che appare bene dalla veduta in profilo), mentre ad essere incompatibile con una sua esclusiva autografia è la concezione stessa dell'opera: la sua invenzione, la decisione con cui calpesta i confini tra i generi – tenendo insieme l'icona di Cristo, il ritratto e la storia –, la sua capacità di agire come una persona in carne ed ossa. Tratti, tutti questi, che rappresentano

l'essenza stessa dell'arte nuova di Gian Lorenzo. E pare assai significativo che Pietro accolga il magistero sviluppato dal figlio proprio nel genere che egli non padroneggiava: quello del busto-ritratto, e della ricerca spasmodica dell'evocazione di una presenza capace di coinvolgere lo spettatore.

Il confronto che permette di capire fino in fondo la natura nuova, e singolare, del 'Cristo' è forse quello con l' 'Anima beata', licenziata da Gian Lorenzo nel 1619 per Pedro de Foix Montoya.²² Alcuni dettagli appaiono impressionantemente sovrapponibili, deponendo così a favore di una stessa cronologia: le ciocche di capelli che ricadono sulle spalle, il movimento della testa (dettaglio carissimo a Gian Lorenzo),²³ e soprattutto la ricerca di un rapporto emotivo con lo spettatore. Non c'è dubbio che tra il 'Cristo' e l' 'Anima beata' (fig. 19) esista un nesso genetico: ma un nesso che investe idee e aspetti che Pietro non poteva certo insegnare a Gian Lorenzo. E che erano, anzi, quelli per cui il figlio aveva imboccato, così precocemente e felicemente, la strada dell'emulazione della pittura contemporanea. Tuttavia, proprio quando vengano accostate, il 'Cristo' e l' 'Anima beata' rivelano di non essere state scolpite dalla stessa mano. Ed è per questo che si dovrà pensare ad un intreccio reso verosimile solo dalla peculiarissima situazione che congiungeva i due scultori padre e figlio: si dovrà, cioè, immaginare che Pietro abbia attinto dal suo bagaglio di scultore fiorentino il ricordo dei busti in marmo di Cristo, proponendo questa tipologia al figlio. E ancora: che Gian Lorenzo abbia tradotto quel ricordo paterno in disegno, e poi probabilmente in un modello, e che infine lo abbia ripassato al padre Pietro, che lo traspose nel marmo: ribaltando con ciò i cardini stessi del rapporto maestro-allievo, per non dire di quello padre-figlio.

Esiste almeno un altro caso in cui questo, a mio giudizio, dev'essere avvenuto: e alludo al 'Marco Curzio che si getta nella voragine', l'altissimo rilievo della villa Borghese nel quale Pietro restaurò un frammento antico (1617 circa).²⁴ Un'opera la cui capacità narrativa e la cui forza inventiva non trovano paragoni nel *corpus* di Pietro – e obbligano a pensare ad un'invenzione, a studi e forse a modelli di Gian Lorenzo –, laddove invece il trattamento del marmo non lascia dubbi sul fatto che le mani fossero quelle del padre.

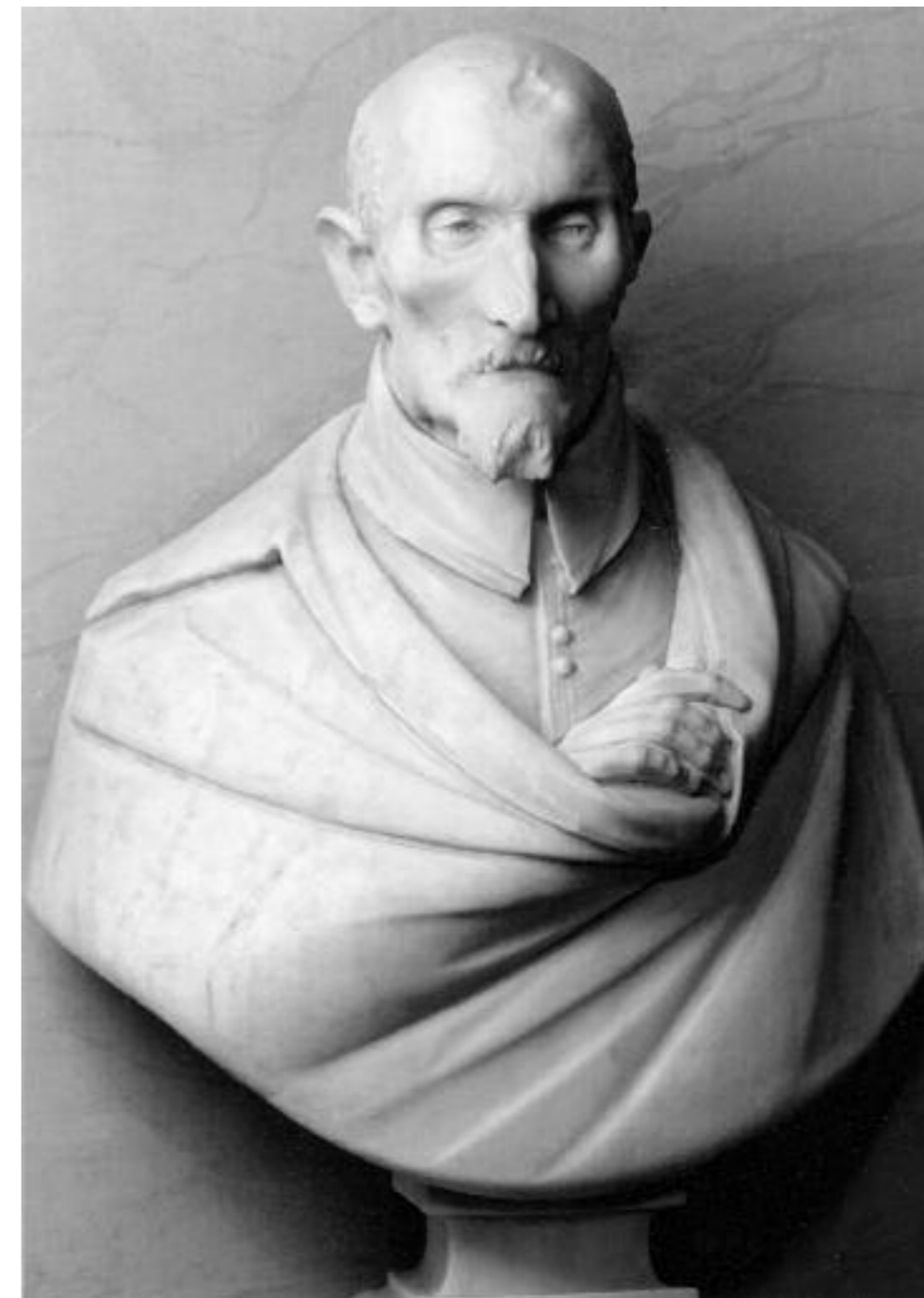
Jennifer Montagu ha scritto delle "Bernini sculptures not by Bernini":²⁵ e cioè delle statue concepite, disegnate e modellate da Bernini, ma eseguite da qualcun'altro. Complicando ulteriormente questa eti-



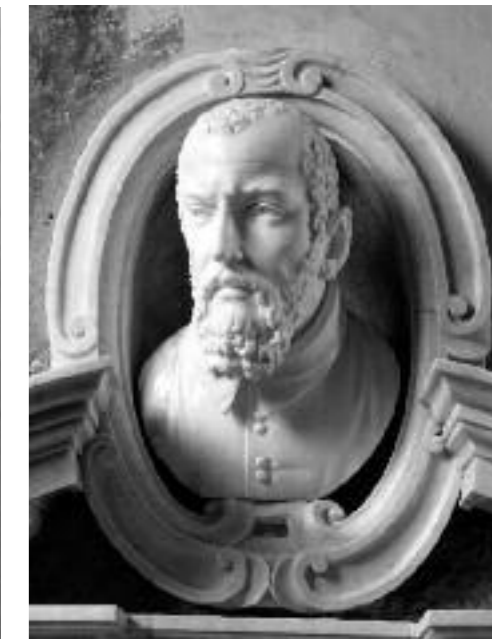
8. Gian Lorenzo e Pietro Bernini: 'Salvator mundi' (1617-19 circa). New York, collezione privata.



9. Pietro Bernini: 'San Giovanni Battista' (1615). Roma, Sant'Andrea della Valle, cappella Barberini.



10. Gian Lorenzo Bernini: 'Busto di Antonio Coppola' (1612). Roma, San Giovanni dei Fiorentini, Museo.



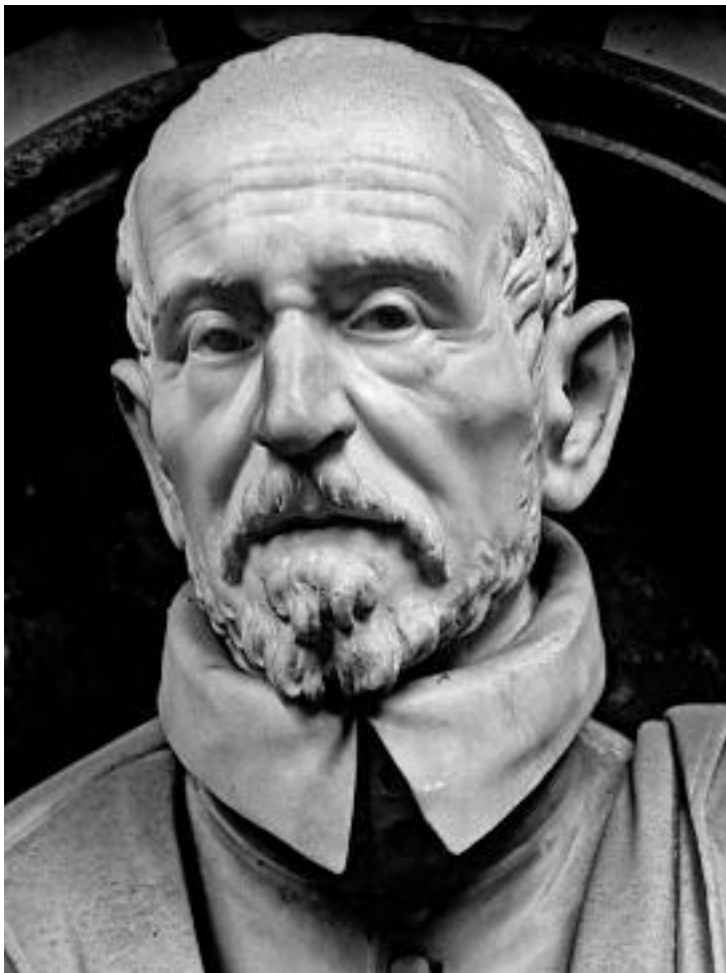
11. Gian Lorenzo Bernini: 'Busto di Giovan Battista Santoni' (1610 circa). Roma, Santa Prassede.

chetta, per il 'Cristo' e per il 'Marco Curzio' potremmo parlare di "sculture di Gian Lorenzo non di Gian Lorenzo, ma di Pietro, Bernini": si tratta, cioè, di opere sulle cui superfici non è possibile individuare i segni della mano di Gian Lorenzo, ma che Pietro non avrebbe mai potuto concepire da solo, e che sono il più diretto riflesso del suo essersi messo, non solo alla scuola, ma in certi casi, per così dire, alle dipendenze del figlio. Casi per i quali converrà usare l'etichetta "Gian Lorenzo e Pietro Bernini", laddove l'inversione dell'ordine logico e cronologico dà conto delle rispettive responsabilità in fatto, da

una parte, di invenzione e composizione, e, dall'altra, di esecuzione. Quali sono gli anni in cui questa 'inversione' si è verificata, e dunque a quali anni possiamo ancorare la realizzazione del 'Cristo'? Gian Lorenzo iniziò ad avere un suo stile riconoscibile intorno al 1612 e Pietro ripiombò nel 'manierismo' dal 1619-20. Ma questo lasso di tempo va ulteriormente scorciato, perché il figlio ha bisogno di qualche anno per far capire al padre che le parti si sono invertite: e se nel 'Battista' Barberini del 1615 Pietro è ancora pienamente se stesso, apparendo immune da simili suggestioni, già con il

'Putto col drago' del Getty (1617) egli sembra invece impegnato a rispondere alle novità che Gian Lorenzo gli sta portando in casa, e che in quello stesso anno esplodono in quel Rubens di marmo che è il vertiginoso 'San Sebastiano' Barberini-Thyssen. E visto che il 'Marco Curzio' "di Gian Lorenzo e Pietro Bernini" si fissa al 1617, appare ragionevole – ancorché ipotetico – datare anche il 'Cristo' – eseguito per un committente ed una destinazione che al momento è impossibile conoscere – al lasso di tempo che va da circa il 1617 a circa il 1619. In esso Pietro Bernini si fa dunque segua-

ce del figlio Gian Lorenzo. Senza rimpianti, c'è da giurare: perché Pietro era un padre che aveva abbastanza cuore e cervello per sapere, e per dire, che, "in quel gioco, chi perde vince".²⁶ Poco dopo, tra il 1618 e il 1619, la genesi della monumentale 'Fuga da Troia' per lo stesso cardinale Scipione Borghese rimise le cose al loro posto naturale: l'invenzione e l'esecuzione tornarono ad essere esercitate insieme, e il risultato fu che "quantunque alquanto della maniera di Pietro suo padre [vi] si riconosca, non lascia però di vedersi, per le belle avvertenze ch'egli ebbe in condurla, un certo avvicinarsi al tenero, e vero, al quale sino in quell'età portavalo l'ottimo gusto suo".²⁷



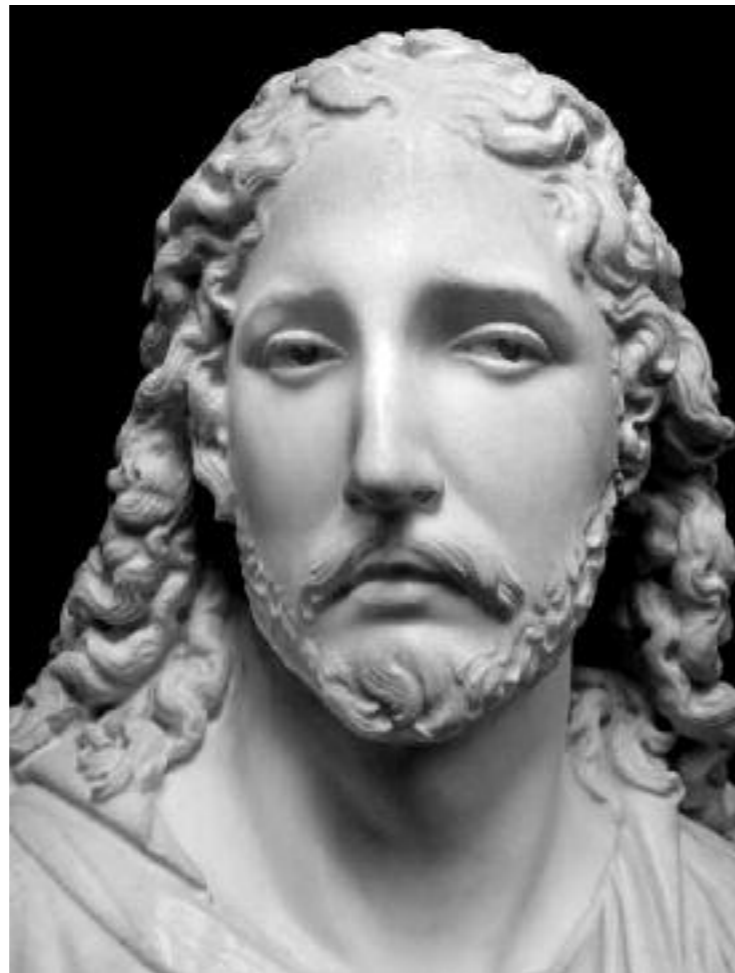
12. Gian Lorenzo Bernini: 'Busto di Giovanni Vigevano' (1620). Roma, Santa Maria sopra Minerva.

1) Ch. Avery, *Giambologna, Busto di Cristo*, in Ch. Avery, C. Pizzorusso, *Un busto di Cristo Redentore di Giambologna*, Giovanni Pratesi Antiquario, Firenze 2009, pp. 5-14: 14.

2) Sulla storia dell'opera, e sulla giusta identificazione con il marmo di Norfolk, vedi: I. Lavin, *Bernini's Death*, in 'The Art Bulletin', LIV, 1972, p. 161-186; Idem, *Afterthoughts on «Bernini's Death»*, in 'The Art Bulletin', LV, 1973, pp. 429-436; Idem, *On the pedestal of Bernini's Bust of the Saviour*, ivi, LX, 1978, pp. 548-549; T. Montanari, *Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della storiografia berniniana*, in A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Monte dei Paschi di Siena, Milano 1998, pp. 330-477: 407-416. Per una discussione della bibliografia che identifica nell'esemplare di San Sebastiano l'originale berniniano rinvio a T. Montanari, *Percorsi per cinquant'anni di studi berniniani*, in 'Studiolo', 3, 2005, pp. 269-298: 279-281. Anche A. Bacchi, S. Pierguidi, *Bernini e gli allievi*, E-ducation, Firenze 2008, pp. 332-335, aderiscono all'opinione ormai corrente.

3) Cfr. Montanari, *Percorsi per cinquant'anni cit.*, p. 280.

4) Così Francesco Caglioti nella scheda dedicata ad un busto in marmo di Cristo Salvatore restituito a Pietro Torrigiani, in *Puro, semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento*, catalogo della mostra tenutasi agli Uffizi nel 2014, a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Giunti, Firenze 2014, p. 304. A questo testo e agli altri di Caglioti, e di Caglioti e Pizzorusso, nello stesso catalogo (pp. 304-311) si rinvia per considerazioni e bibliografia sul busto di Cristo in marmo nella Firenze tra Quattro e Seicento.



5) Cfr. da ultimo e con bibliografia precedente, F. Loffredo, *Pietro Bernini e Giovanni Caccini per le tombe angioine nel Duomo di Napoli*, in 'Prospettiva', 139-140, 2010, pp. 81-107.

6) Vedi nota precedente.

7) F. Balducci, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Vincenzo Vangelisti, Firenze 1682, p. 45.

8) Cfr. su questo T. Montanari, *Bernini in Francia, visto da Firenze*, in 'Franco-italica', 19-20, 2001, pp. 105-133.

9) Cfr. H.-U. Kessler, *Pietro Bernini (1562-1629)*, Hirmer Verlag, München 2005, pp. 140-149, 156-161, 181-183.

10) Da parte di A. Bacchi, *Del conciliare l'inconciliabile. Da Pietro a Gian Lorenzo Bernini: commissioni, maturazioni stilistiche e pratiche di bottega*, in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, catalogo della mostra tenutasi a Roma, Palazzo Venezia, nel 1999, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, M.G. Bernardini, Skira, Milano 1999, pp. 65-76: 68.

11) I. Lavin, *Five New Youthful Sculptures by Gianlorenzo Bernini and a Revised Chronology of His Early Works*, in 'The Art Bulletin', L, 1968, pp. 223-248 (224).

12) Sembra infatti radicalmente inaccettabile, per ragioni di qualità, l'unico accolto da Kessler, *Pietro Bernini cit.*, pp. 325-326.

13) D. Bernini, *Vita del cavalier Giovan Lorenzo Bernini*, Rocco Bernabò, Roma 1713, p. 10.

14) Cfr. T. Montanari, *Il colore del marmo. I busti di Bernini tra scultura e pittura, ritratto e storia, funzione e stile (1610-1638)*, in *I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, a cura di A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, catalogo della mostra tenutasi a Firenze, Museo Nazionale del Bargello, nel 2009, Giunti, Firenze 2009, pp. 71-135.

15) La divisione nelle tre classi e le datazioni delle

13. Gian Lorenzo e Pietro Bernini: 'Salvator mundi' (1617-19 circa) (particolare del volto). New York, collezione privata.

singole opere dipendono in parte da documenti, in parte dal consenso sedimentatosi nella bibliografia, in parte dalle convinzioni di chi scrive: cfr. Lavin, *Five New Youthful Sculptures by Gianlorenzo Bernini cit.*; Bacchi, *Del conciliare l'inconciliabile cit.*; Montanari, *Percorsi per cinquant'anni cit.*

16) Bacchi, Pierguidi, *Bernini e gli allievi cit.*, pp. 124-131.

17) Bacchi, *Del conciliare l'inconciliabile cit.*, p. 72.

18) A differenza di Bacchi, Pierguidi, *Bernini e gli allievi cit.*, pp. 138-145, non credo che i pagamenti di Leone Strozzi a favore di Pietro Bernini datati al 1620 e al 1622 debbano riguardare necessariamente le *Quattro Stagioni*, che lo stile ancora saldamente al 1616 circa.

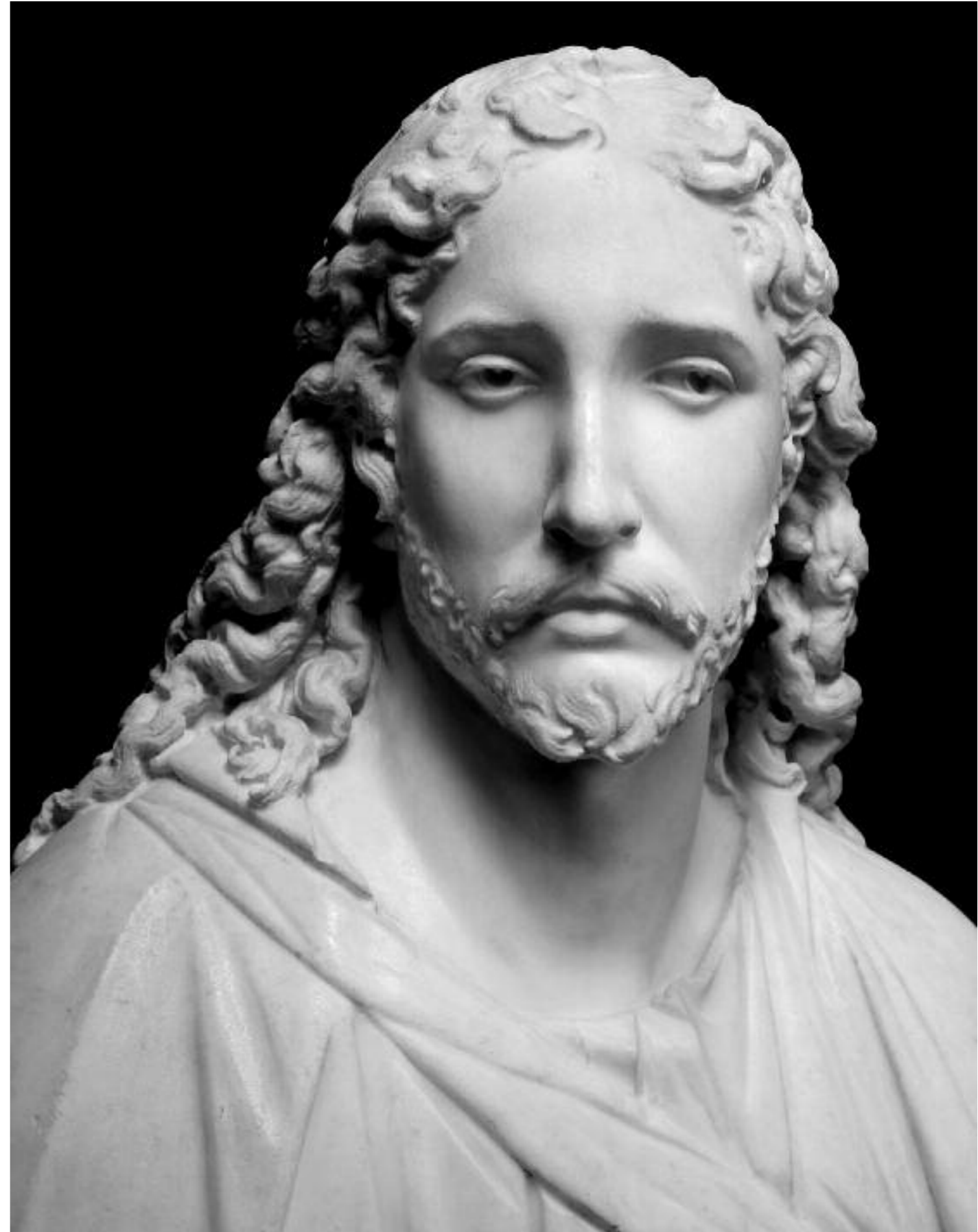
19) Bacchi, *Del conciliare l'inconciliabile cit.*, p. 73.

20) Cfr. ivi, pp. 70-73.

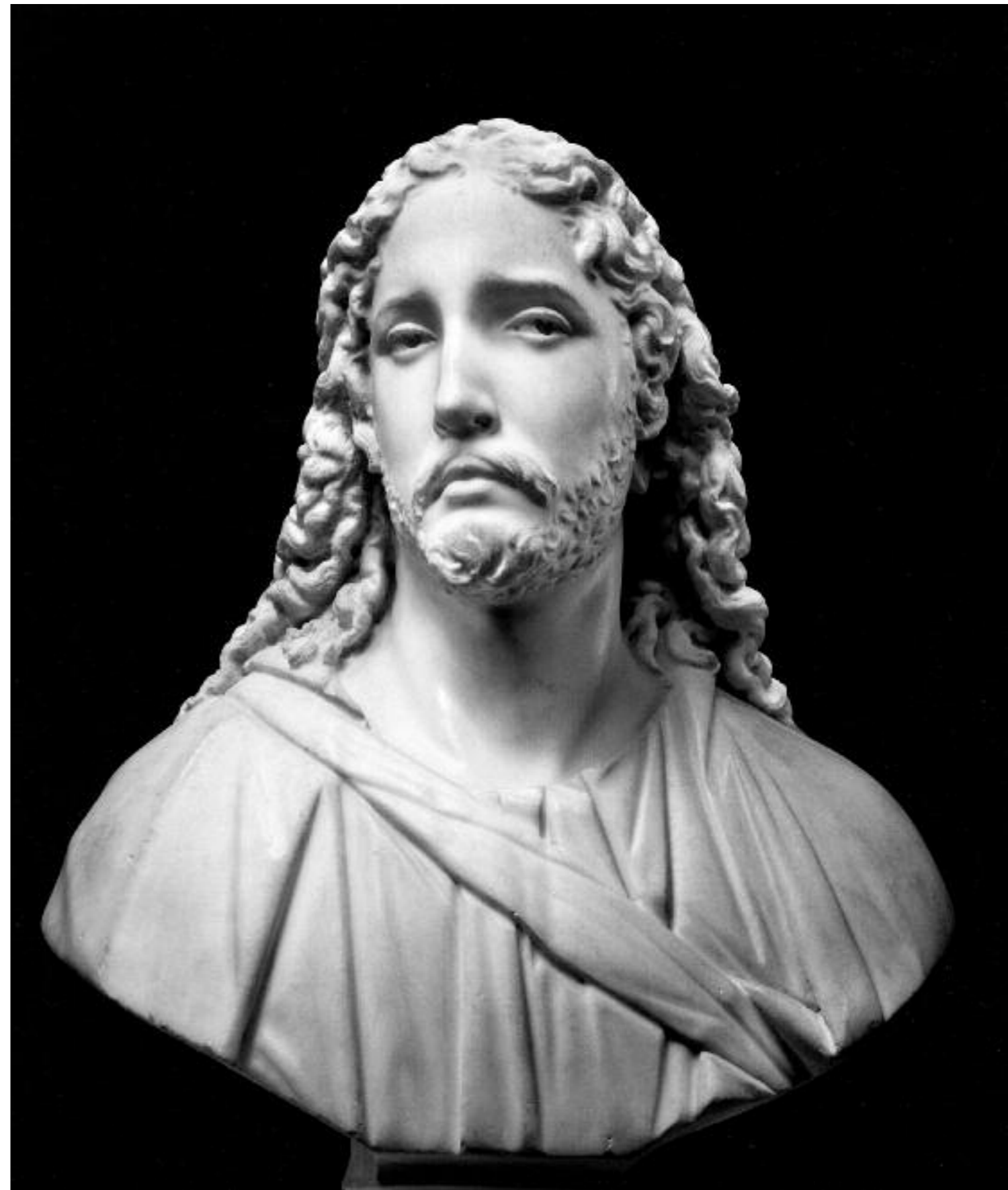
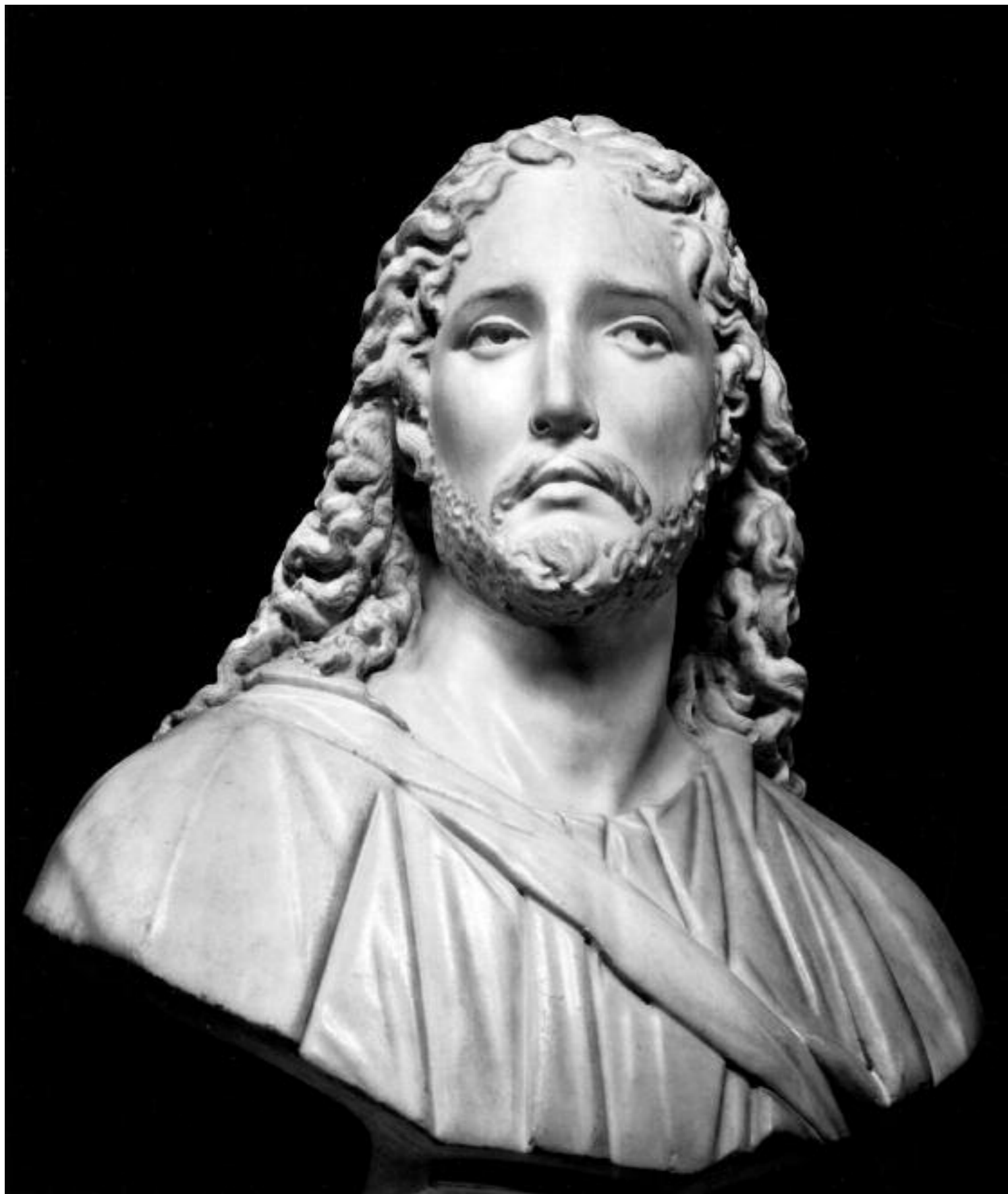
21) Cfr. T. Montanari, *At the Margins of the Historiography of Art: The Vite of Bernini between Autobiography and Apologia*, in *Bernini's Biographies. Critical essays edited by M. Delbeke, E. Levy and S.F. Ostrow*, The Pennsylvania State University Press, University Park 2006, pp. 73-109.

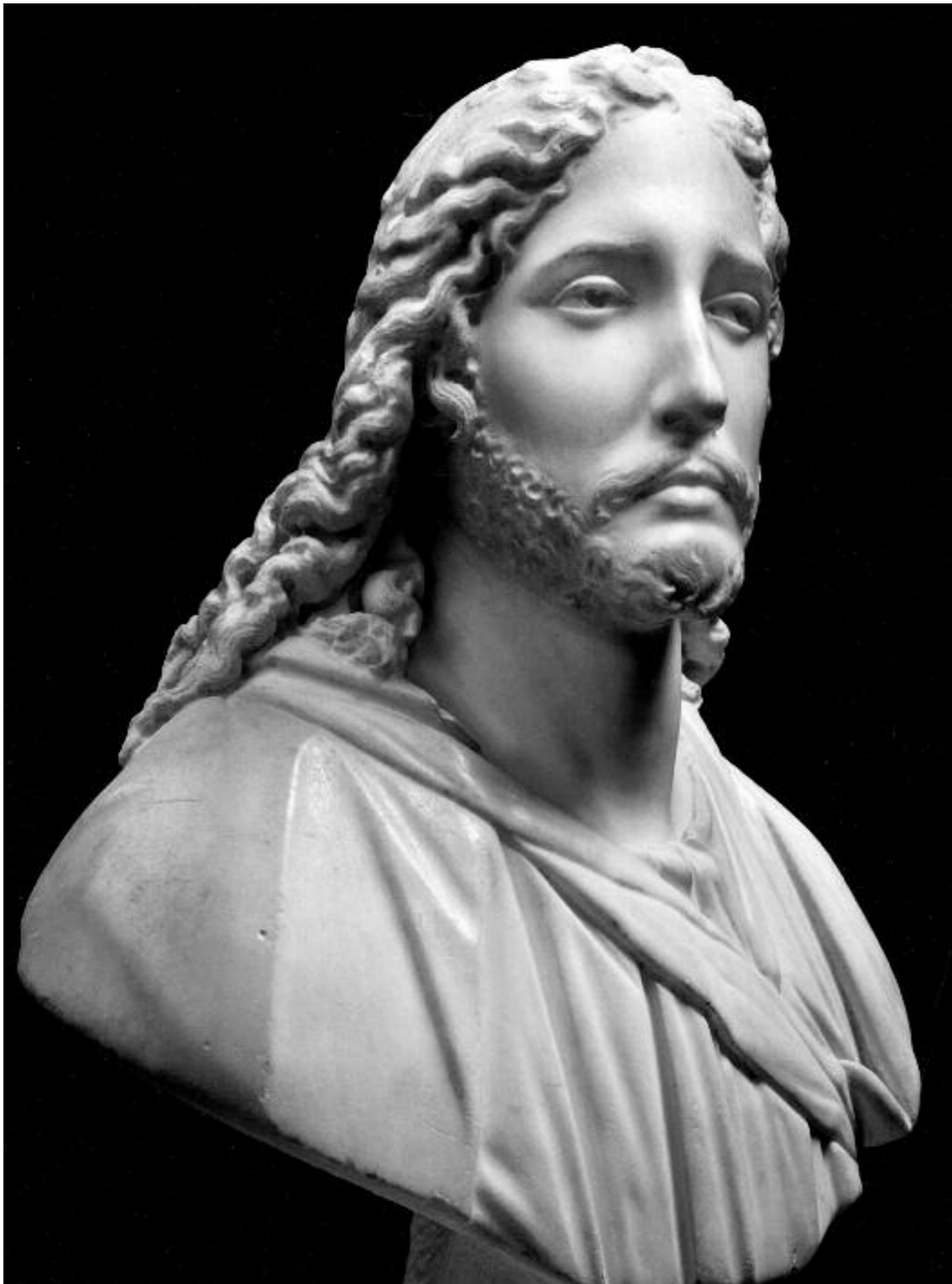
22) Sulla quale cfr. la scheda di S. Schütze in *Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, a cura di A. Coliva, S. Schütze (catalogo della mostra tenutasi a Roma, Galleria Borghese, nel 1998), De Luca, Roma 1998, pp. 148-169.

23) Il quale così ne parlava: "le soir, si l'on met une chandelle derrière quelqu'un, de façon que son ombre donne sur une muraille, l'on reconnaîtra la personne à cette ombre-là, étant vrai de dire qu'il n'y a



14. Gian Lorenzo e Pietro Bernini: 'Salvator mundi' (1617-19 circa) (particolare del volto). New York, collezione privata.





17. Gian Lorenzo e Pietro Bernini: 'Salvator mundi' (1617-19 circa) (veduta laterale). New York, collezione privata.



18. Gian Lorenzo Bernini: 'Anima beata' (1620 circa). Roma, Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede.

aucun qui ait la tête sur les épaules de la même sorte qu'un autre, et ainsi de tout le reste; que la première chose que doit regarder pour la ressemblance celui qui fait un portrait est le général de la personne, avant que de penser au particulier" (Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, édition de M. Stanić, Macula, Paris 2001, p. 128, 19 giugno).

24) Kessler, *Pietro Bernini* cit., pp. 335-337.

25) J. Montagu, *Bernini Sculptures not by Bernini*, in *Gian Lorenzo Bernini. New aspects of His Art and Thought. A Commemorative Volume*, edited by I. Lavin, The Pennsylvania State University Press, University Park-London 1985, pp. 25-61.

26) Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin* cit., pp. 46-47, 6 giugno: "Une des premières choses que je [Paul Fréart de Chantelou] me souviens qu'il [Bernini] m'a dites est que ce pape, n'étant encore que cardinal, fut un jour chez son père, lequel était aussi sculpteur, et considérant un ouvrage que le Cavalier finissait, âgé de huit ans seulement, le cardinal Barberini (c'est ainsi que s'appelait alors Urbain VIII) dit en riant à son père: «Seigneur Bernini, prenez-y garde. Cet enfant vous surpassera et sera sans doute plus habile que son maître». Il dit que son père répondit à cela brusquement: *Non me ne curo niente. Sappia Vostra Eminenza che in quel gioco chi perde vince*".

27) Balduino, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino* cit., p. 8.



19. Gian Lorenzo Bernini: 'Fuga da Troia' (1618-19). Roma, Galleria Borghese.

“Chi perde vince” (“He who loses wins”): a ‘Salvatore’ by Gian Lorenzo and Pietro Bernini (circa 1617-19)

Tomaso Montanari

The paper presents a marble bust depicting a *Salvator mundi* offered at a Sotheby's London auction of 2010 with a “Circle of Pietro Bernini” attribution and currently in a private collection in New York. We propose that the sculpture (datable by style to circa 1617-19), as yet unpublished in the scholarly literature, was undoubtedly executed by Pietro Bernini but that the invention, composition, and probably the models be recognized as the work of the young but already affirmed Gian Lorenzo. The bust displays a new focus, an unknown solidity, and a palpable interior life that prompted presentation of Christ as the story of a character, almost a biography, or at least as an individual psychology, and therefore as a portrait, not an object or a whimsical still life in marble. The Christ is planned and ‘built’ like a portrait though Pietro probably had never before sculpted a portrait (at least we know of none), and had always remained diligently within the bounds of established genres. This ‘portrait of Christ’ tends instead to supersede those boundaries taking advantage of the great lesson of the contemporary painting of Annibale Carracci and Caravaggio. In the complex variety of collaborations between father and son in the second decade of the Seicento, such an inversion of the natural roles of father-master and son-pupil is very rare; it is precisely for this reason that the re-emergence of the bust is particularly significant. No less interesting is the subject of the work: a bust of Christ rooted in the purest Florentine tradition. The marble constitutes a fundamental link in the transmission from father to son of an iconographic model that Gian Lorenzo would cultivate until the end in the grand ‘*Salvator mundi*’ from his last years, the original of which we recognize in the example at Norfolk, assigning the version at San Sebastiano fuori le Mura at Rome instead to Giuseppe Mazzuoli.

Ferdinando Porta's curriculum in Marcello Oretti's papers

Jacopo Stoppa

The rediscovery among the papers of the erudite Bolognese Marcello Oretti of a manuscript he sent to one of his correspondents, Emanuele Cesati, allows us to shed light on the *oeuvre* of Ferdinando Porta, the Milanese Settecento painter. A brief digression on the painter's figurative and cultural context follows.

Copyright delle immagini

Ambrogio Lorenzetti a Montepulciano. Sulla committenza e la cronologia degli affreschi della cappella di San Galgano

Roberto Bartalini

Figg. 1-5, 7-13: Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Siena, Grosseto e Arezzo; fig. 6: fotografia di Andrea Sbardellati © 2016; fig. 14: archivio dell'autore.

Messina nel diario di viaggio e nei disegni di Willem Schellinks

Rosanna De Gennaro, Paolo Giannattasio

Figg. 1-6, 8, 10-11, 23-25, 32-33: Österreichische Nationalbibliothek, Wien; figg. 7, 9: Rijksprentenkabinet, Amsterdam; fig. 15: Biblioteca Nazionale, Napoli; fig. 18: Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins et Fonds miniatures; fig. 20: The Metropolitan Museum of Art, New York; figg. 21-22, 35, 37: immagini riprese dagli autori.

Taddeo di Bartolo e Rinaldo Brancaccio a Roma:

Santa Maria in Trastevere e Santa Maria Maggiore

Gail E. Solberg

Figg. 1-2, 4-8, 15: ICCD –Gabinetto Fotografico Nazionale, NN07926967-69, N079271-72, N079274-75, E 060546: su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione-MiBACT Prot. Num. SG08 1042; fig. 3: immagine dell'autrice; figg. 9-11: Barb. Lat. Ms. 4404, ff. 30, 33-34: © Biblioteca Apostolica Vaticana per concessione, ogni diritto riservato, Prot. 15/854-15R92; figg. 12-13: Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Siena, Grosseto e Arezzo, Prot. 4773-28.13.10/1; fig. 14: archivio autrice; fig. 16: Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Edward W. Forbes in memory of his mother, Edith Emerson Forbes, 1965.2: Imaging Department © President and Fellows of Harvard College, 15-H8500; figg. 17-18, 21: per gentile concessione della Fototeca della Soprintendenza per il P.S.A.E. e per il Polo Museale della Città di Napoli e Caserta, Prot. Class 28.13.10 e con permesso dell'Ufficio Beni Culturali Diocesi di Napoli del 5.3.2015; fig. 19: Biblioteca Palatina, Parma, Ms. Parm. 1194, c. 14r su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo dell'Emilia Romagna, Prot. N. 516, Class. 28.34.08.02.65,11; fig. 20: Concessioni Diritti di Utilizzo Immagini per Pubblicazioni, Beni Culturali Ecclesiastici-Conferenza Episcopale Marchigiana 03-03-1999, Diocesi di Fabriano-Matelica.

Una ‘Sant’Agnese di Montepulciano’ di Domenico Beccafumi: per una revisione dell’attività giovanile del pittore

Alessandro Angelini

Figg. 1, 10, 14, 18-19: Bruno Bruchi, Siena; figg. 2-4, 6, 9, 11, 13, 20-21: Fausto Lucherini, Dipartimento Scienze Storiche e del Patrimonio cultura Università degli Studi di Siena; figg. 5, 8, 16: archivio dell'autore; figg. 7, 12, 17: Christoph Schmidt, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie; figg. 15, 22-27, 30: Andrea e Fabio Lensini, Siena; figg. 28-29: Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Siena, Grosseto e Arezzo.

“Domenico dipintore sta in chasa di Lorenzo Beccafumi”. Di alcuni documenti poliziani intorno al culto di Agnese Segni e ai suoi riflessi in ambito artistico (1506-1507)

Andrea Giorgi

Figg. 1-4: foto Antonio Sigillo; fig. 5: Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Siena, Grosseto e Arezzo.

Il cataletto di Girolamo del Pacchia per la Compagnia di San Bernardino a Siena

Claudio Gulli

Figg. 1, 11: Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le provincie di Siena, Grosseto e Arezzo; figg. 2-3, 7: Alte Pinakothek, Monaco; fig. 4: Archivio Reali, fototeca del Kunsthistorisches Institut, Firenze; fig. 5: villa Chiamonte Bordonaro ai Colli, Palermo, su gentile concessione di Gaia Palma; fig. 6: archivio privato Chiamonte Bordonaro, Palermo, su gentile concessione di Andrea Chiamonte Bordonaro; fig. 8: Andrea e Fabio Lensini, Siena; figg. 9, 14-15: Londra, Christie's, © Christie's Images Limited; fig. 10: British Museum, © The Trustees of the British Museum, Londra; fig. 13: archivio dell'autore.

Una cartellina tizianesca

Giovanni Agosti

Fig. 1: Castello Sforzesco, Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche, Archivio Fotografico, Milano; fig. 2: Kunsthistorisches Museum, Wien; fig. 3: Collezione Borromeo, Isola Bella; fig. 4: Museo Nazionale del Bargello, Firenze; fig. 5: National Gallery of Art, Washington; fig. 6: Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano; fig. 7: Jacopo Stoppa, Milano.

La committenza Boncompagni e Guastavillani nella chiesa dei Cappuccini a Frascati: un'aggiunta per Niccolò Trometta e un'ipotesi per il ‘Pittore di Filippo Guastavillani’

Patrizia Tosini

Figg. 1, 5-6: per gentile concessione del Convento dei Cappuccini di Frascati; fig. 2: Archivio fotografico Ugo Bozzi Editore; figg. 3-4: Archivio fotografico Mauro Coen; figg. 7, 10: archivio dell'autrice; fig. 8: © Budapest, Szépművészeti Múzeum; fig. 9: Fratelli Alinari, Firenze; fig. 11: per gentile concessione della Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena.

Cesare Nebbia e la decorazione della cappella Florenzi a San Silvestro al Quirinale. Il contratto del 1579 e i rapporti con Girolamo Muziano

Fausto Nicolai

Figg. 1-5: Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio del Comune di Roma, neg. 160466, 160512, 160511, 160473, 160476; figg. 6-9, da J. Marciari, *Muziano and the Dialogue of Drawings in Cinquecento Rome*, in ‘Master Drawings’, XL, 2002, pp. 128, 129, 130.

Una pala napoletana di Alessandro Casolani: il ‘Sant’Alfonso quando riceve l’habito sacerdotale dalla Madonna’

Stefano De Mieri

Fig. 1: Pinacoteca Nazionale, Siena; fig. 2, 6: Biblioteca Comunale degli Intronati, Siena; figg. 3, 5, 8: Antonio Lombardo, Napoli; fig. 4: British Museum, © The Trustees of the British Museum, Londra; fig. 7: collezione della Banca Monte dei Paschi di Siena, Siena; fig. 9: Pinacoteca dei Cappuccini, Voltaggio, su concessione del Museo Beni culturali Cappuccini di Genova.

Tanzio da Varallo: un ritratto napoletano

Marco Tanzi

Figg. 1, 6, 19: © Sotheby's, New York; figg. 2-3, 11, 14, 17: Foto Gino di Paolo, Pescara; figg. 4-5: Archivio Fotografico Pinacoteca di Varallo; figg. 9, 20: archivio dell'autore; fig. 7: Archivio Fotografico Soprintendenza BSAE del Piemonte, Torino (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali); figg. 8, 10, 12-13, 15, 18: Silvano Ferraris©ADstudio2016, Varallo; fig. 16: Fotografia Ernani Orcorte, Torino; fig. 21: la riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

“Chi perde vince”: un ‘Salvatore’ di Gian Lorenzo e Pietro Bernini (1617-19 circa)

Tomaso Montanari

Fig. 1: Cathédrale de Notre Dame, Sées; figg. 2, 11-12: Fondo Edifici di Culto, Ministero dell'Interno della Repubblica Italiana; fig. 3: Daniel Cilia, Malta; fig. 4: Chrysler Museum of Art, Norfolk (Va); fig. 5: Istituto Nazionale per la Grafica, Roma; fig. 6: Rijksmuseum, Amsterdam; fig. 7: Luciano Pedicini, Napoli; figg. 8, 13-17: Maggie Nimkin; figg. 9, 18: Fratelli Alinari, Firenze; fig. 10: Museo di San Giovanni dei Fiorentini, Roma; fig. 19: Galleria Borghese, Roma.

Il curriculum di Ferdinando Porta nelle carte di Marcello Oretti

Jacopo Stoppa

Figg. 1-2, 6: Jacopo Stoppa, Milano; fig. 3: Foto Perotti, Milano; figg. 4, 7: Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano; fig. 5: Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”, Milano.

L'Editore si rende disponibile a integrare ed emendare eventuali omissioni o errori se informato dagli aventi diritto.