

Horti Hesperidum
Studi di storia del collezionismo
e della storiografia artistica

Rivista telematica semestrale

LE IMMAGINI VIVE
coordinamento scientifico di Carmelo Occhipinti

L'età moderna
a cura di Carmelo Occhipinti

Roma 2015, fascicolo II, tomo I

UniversItalia

Il presente volume riproduce il fascicolo I (tomo I) del 2015 della rivista telematica semestrale *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*.

Cura redazionale: Ilaria Sforza

Direttore responsabile: Carmelo Occhipinti

Comitato scientifico: Barbara Agosti, Maria Beltramini, Claudio Castelletti, Francesco Grisolia, Valeria E. Genovese, Ingo Herklotz, Patrick Michel, Marco Mozzo, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Ilaria Sforza

Autorizzazione del tribunale di Roma n. 315/2010 del 14 luglio 2010

Sito internet: www.horti-hesperidum.com/

La rivista è pubblicata sotto il patrocinio di



Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Dipartimento di Studi letterari, Filosofici e Storia dell'arte

Serie monografica: ISSN 2239-4133

Rivista Telematica: ISSN 2239-4141

Prima della pubblicazione gli articoli presentati a *Horti Hesperidum* sono sottoposti in forma anonima alla valutazione dei membri del comitato scientifico e di *referee* selezionati in base alla competenza sui temi trattati.

Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© Copyright 2015 - UniversItalia – Roma

ISBN 978-88-6507-793-1

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registrazioni o altro.

INDICE

TOMO I

BRAM DE KLERCK, <i>Inside and out. Curtains and the privileged beholder in Italian Renaissance painting</i>	5
VALERIA E. GENOVESE, <i>Statue vie: lavori in corso</i>	29
DANIELA CARACCIOLO, « <i>Qualche immagine devota da riguardare</i> »: <i>la questione delle immagini nella letteratura sacra del XVI secolo</i>	51
CRISTINA ACUCELLA, <i>Un'ekphrasis contro la morte. Le Rime di Torquato Tasso sul ritratto di Irene di Spilimbergo</i>	89
MARIA DO CARMO R. MENDES, <i>Image, devotion and pararepresentation: approaching baroque painting to neuroscience, or a way to believe</i>	127
NINA NIEDERMEIER, <i>The Artist's Memory: How to make the Image of the Dead Saint similar to the Living. The vera effigies of Ignatius of Loyola</i>	157
ALENA ROBIN, <i>A Nazarene in the nude. Questions of representation in devotional images of New Spain</i>	201
PAOLO SANVITO, <i>Arte e architettura «dotata di anima» in Bernini: le reazioni emotive nelle fonti coeve</i>	239
TONINO GRIFFERO, <i>Vive, attive e contagiose. Il potere transitivo delle immagini</i>	277
ABSTRACTS.....	307

TOMO II

PIETRO CONTE, «Non più uomini di cera, ma vivissimi». <i>Per una fenomenologia dell'iperrealismo</i>	7
ARIANA DE LUCA, <i>Dall'ekphrasis rinascimentale alla moderna scrittura critica: il contributo di Michael Baxandall</i>	27
A. MANODORI SAGREDO, <i>La fotografia 'ruba' l'anima: da Daguerre al selfie</i>	77
FILIPPO KULBERG TAUB, « <i>They Live!</i> » <i>Oltre il lato oscuro del reale</i>	91
ALESSIA DE PALMA, <i>L'artista Post-Human nel rapporto tra uomo e macchina</i>	105
ABSTRACTS.....	115

EDITORIALE

CARMELO OCCHIPINTI

Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di pietra, e a somiglianza degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima, nell'isola di Pasqua. Ma fattosi più da vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente; e stata così un buono spazio senza parlare, all'ultimo gli disse: «Chi sei?»

G. LEOPARDI, *Dialogo della natura e di un islandese*

Poco prima che si chiudesse l'anno 2013, nel sito internet di «Horti Hesperidum» veniva pubblicato il *call for papers* sul tema delle «Immagini vive».

Nonostante la giovane età della rivista – giravano, ancora, i fascicoli delle sole prime due annate –, sorprendentemente vasta fu, da subito, la risposta degli studiosi di più varia formazione: archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti. In poche settimane, infatti, il nostro *call for papers* si trovò a essere rilanciato, attraverso i siti internet di diverse università e istituti di ricerca, in tutto il mondo. Risonanza di gran lunga inferiore, nonostante l'utilizzo degli stessi canali, riuscivano invece a ottenere le analoghe iniziative di lì a poco condotte da «Horti Hesperidum» su argomenti specialisticamente meglio definiti come quello della *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* (1567) di Lodovico Guicciardini (a proposito dei rapporti artistici tra Italia e Paesi nordici nel XVI secolo), e del *Microcosmo della pittura* (1667) di

Francesco Scannelli (a proposito del collezionismo estense nel XVIII secolo).

Evidentemente era il tema in sé, quello appunto delle «Immagine vive», a destare una così inaspettata risonanza. Tanta risonanza si dovrebbe spiegare – mi sembra – in ragione di una nuova e sempre più diffusa esigenza, molto sentita ormai da parte degli studiosi di storia artistica (sollecitati, più o meno consapevolmente, dagli accadimenti del mondo contemporaneo): l'esigenza, cioè, di indagare certa qualità 'attiva' che le immagini avrebbero posseduto nel corso della storia, nelle epoche, nei luoghi e nei contesti sociali e religiosi più diversi prima che esse diventassero, per così dire, gli 'oggetti' – in un certo senso 'passivi' – della moderna disciplina storico-artistica, prima cioè che le stesse immagini si 'trasformassero' in 'reperti', diventando, così, non necessariamente qualcosa di 'morto' (rispetto a una precedente 'vita' perduta), bensì diventando, in ogni caso, qualcosa di 'diverso' da ciò che originariamente esse erano state. Già per il solo fatto di essere 'guardate' sotto una prospettiva disciplinare come quella della storia dell'arte, che è vincolata a proprie istanze di astrazione e di scientificità (in funzione, per esempio, delle classificazioni o delle periodizzazioni), le immagini non hanno fatto altro che 'trasformarsi': ma è vero che, per loro stessa natura, le immagini si trasformano sempre, per effetto della storia e degli uomini che le guardano, e dei luoghi che cambiano; tanto più, oggi, le immagini continuano a trasformarsi per effetto dei nuovi *media* i quali, sottraendole a qualsivoglia prospettiva disciplinare, ce le avvicinano nella loro più imprevedibile, multiforme, moderna 'vitalità'.

Il fatto è che, immersi come siamo nella civiltà nuova del digitale – la civiltà delle immagini virtuali, de-materializzate, de-contestualizzate che a ogni momento vengono spinte fin dentro alla nostra più personale esistenza quotidiana per ricombinarsi imprevedibilmente, dentro di noi, con i nostri stessi ricordi, così da sostanziare profondamente la nostra stessa identità – ci siamo alla fine ridotti a non poter più fare a meno di questo flusso magmatico che si muove sul *web* e da cui veniamo visceralmente nutriti, e senza il quale non riusciremmo proprio a decidere alcunché, né a pensare, né a scrivere, né a comunicare, né a fare

ricerca. In questo modo, però, le immagini che per via digitale, incessantemente, entrano per così dire dentro di noi sono immagini del tutto prive della loro materia, del loro stesso corpo, perché internet, avvicinandocene, ce le impoverisce, ce le trasforma, ce le riduce a immateriali parvenze. Ma così diventa addirittura possibile – ed è questo per molti di noi, come lo è per molti dei nostri studenti, un paradosso davvero mostruoso – diventa possibile, dicevo, studiare la storia dell'arte senza quasi che sentiamo più il bisogno di andare a vedere le opere d'arte, quelle vere, senza cioè riconsiderarle concretamente in rapporto, per esempio, all'esperienza nostra del 'paesaggio' di cui esse sono state e continuano a essere parte: non può che venirci fuori, ormai, una storia dell'arte fatta di opere ridotte alla parvenza immateriale la quale, distaccatasi dalle opere d'arte 'vere', non conserva di esse alcuna idea di fisicità, né possiede la benché minima capacità di coinvolgimento emotivo che derivava anticamente dalla 'presenza', dalla 'corporeità', dal rapporto col 'paesaggio' e col 'contesto', nonché dalle tradizioni e dai ricordi che, dentro quel 'paesaggio', dentro quel 'contesto', rivivevano attraverso le immagini, vivevano nelle immagini. La storia dell'arte ha finito per ridursi, insomma, a una storia di immagini 'morte', staccate cioè dai contesti culturali, religiosi, rituali da cui esse provenivano: in fondo, è proprio questo tipo di storia dell'arte, scientificamente distaccata dalla 'vita', a rispecchiare bene, nel panorama multimediale e globalizzato che stiamo vivendo, il nostro attuale impoverimento culturale.

In considerazione di quanto detto, questa miscellanea sulle «Immagini vive» è stata pensata anzitutto come raccolta di testimonianze sugli orientamenti odierni della disciplina storico-artistica la quale – oggi come non mai afflitta, per di più, dall'arido specialismo accademico che l'ha ridotta alla più mortificante inutilità sociale –, ambisce, vorrebbe o dovrebbe ambire, alla riconquista dei più vasti orizzonti della storia umana, nonché alla ricerca dei legami profondi che uniscono il passato al presente e, dunque, l'uomo alla società e le civiltà, seppure lontane nello spazio o nel tempo, l'una all'altra.

Ebbene questi due fascicoli della V annata (2015) di «Horti Hesperidum», ciascuno diviso nei due tomi che ora finalmente presentiamo, raccolgono i contributi di quanti, archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti, abbiano voluto rispondere al nostro *call for papers* intervenendo su argomenti sì molto diversi, però tutti collegati a un'idea medesima: quella di verificare, nel passato come nel presente, una certa qualità 'attiva' che sia storicamente appartenuta, o appartenga, alle immagini.

Esattamente come lo enunciavamo nel sito internet di «Horti Hesperidum», alla fine del 2013, era questo il contenuto del nostro *call for papers*:

La rivista semestrale «Horti Hesperidum» intende dedicare il primo fascicolo monografico del 2015 al tema delle “Immagini vive”. Testimonianze letterarie di varie epoche, dall'antichità pagana all'età cristiana medievale e moderna, permettono di indagare il fenomeno antropologico dell'immagine percepita come presenza “viva”, capace di muoversi, parlare, interagire con gli uomini.

Saranno prese in particolare considerazione le seguenti prospettive di indagine:

1. Il rapporto tra il fedele e l'immagine devozionale
2. L'immagine elogiata come viva, vera, parlante, nell'*ekphrasis* letteraria
3. L'iconoclastia, ovvero l'“uccisione” dell'immagine nelle rispettive epoche

Ora, una siffatta formulazione – cui ha partecipato Ilaria Sforza, antichista e grecista – presupponeva, nelle nostre intenzioni, le proposte di metodo già da noi avanzate nell'*Editoriale* al primo numero di «Horti Hesperidum» (2011), dove avevamo cercato di insistere sulla necessità di guardare alle opere d'arte secondo un'ottica diversa da quella più tradizionalmente disciplinare che, in sostanza, si era definita, pure nella molteplicità degli indirizzi metodologici, tra Otto e Novecento. Allora, infatti, ci chiedevamo:

Ma sono pienamente condivisibili, oggi, intenzioni di metodo come le seguenti, che invece meritano la più rispettosa storicizzazione? Ri-

muovere ogni «ingombro leggendario», auspicava Longhi, che si frapponesse tra lo storico e le opere. Considerare queste ultime con il dovuto distacco scientifico. Guardarle «in rapporto con altre opere»: evitare cioè di accostarsi all'opera d'arte – come però sempre accadeva nelle epoche passate – «con reverenza, o con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo». Negare, in definitiva, «il mito degli artisti divini, e divinissimi, invece che semplicemente umani». Queste affermazioni, rilette oggi alla luce di nuove esigenze del nostro contemporaneo, finiscono per suonare come la negazione delle storie dell'arte in nome della storia dell'arte. Come la negazione degli uomini in nome dello storico dell'arte. Come la negazione dei modi di vedere in nome della *connoisseurship*. Come la negazione, in definitiva, della stessa 'storia' dell'arte. Infatti la storia ha davvero conosciuto miracoli e prodigi, maghi e stregoni, opere orribilmente belle, sovrumane, inspiegabili, e artisti terribili e divini. Lo storico di oggi ha il dovere di rispettare e comprendere ogni «ingombro leggendario», senza rimuoverlo; dovrebbe avere cioè il dovere di sorprendersi di fronte alle ragioni per cui, anticamente, a destar «meraviglia», «paura», «terrore» erano i monumenti artistici del più lontano passato come anche le opere migliori degli artisti di ogni presente. Quell'auspicato e antiletterario distacco scientifico ha finito in certi casi per rendere, a lungo andare, la disciplina della storia dell'arte, guardando soprattutto a come essa si è venuta trasformando nel panorama universitario degli ultimi decenni, una disciplina asfittica, non umanistica perché programmaticamente tecnica, di uno specialismo staccato dalla cultura, dalla società, dal costume, dalla politica, dalla religione».

In effetti, dalla cultura figurativa contemporanea provengono segnali ineludibili – gli odierni storici dell'arte non possono non tenerne conto – che ci inducono a muoverci in ben altra direzione rispetto alle indicazioni enunciate da Roberto Longhi nelle sue ormai lontane *Proposte per una critica d'arte* (1950) alle quali ci riferivamo nell'appena citato *Editoriale* di «Horti Hesperidum» del 2011. Pensiamo, per esempio, a quanto si verificava in seno alla 55^a Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia (2013), quando artisti e critici dovettero condividere il bisogno di ritrovare la fede – quella fede che, anticamente, era così sconfinata – nel 'potere' delle immagini, e di ritrovare, tentando di recuperarla dal nostro passato, «l'idea che l'immagine

sia un'entità viva, pulsante, dotata di poteri magici e capace di influenzare, trasformare, persino guarire l'individuo e l'intero universo»: d'altronde una tale idea non la si poteva affatto ritenere estranea alla tradizione culturale da cui noi stessi proveniamo nonostante che la modernità 'illuministica' abbia tentato di cancellarla, respingendola come vecchia, come appartenente a una «concezione datata, offuscata da superstizioni arcaiche».

Così, persino sulle pagine del catalogo della stessa Biennale del '13 (come pure su quelle dell'11, dove era fatta oggetto di rimpianto addirittura la potenza mistica di cui in età medievale era capace la 'luce', contro il buio introdotto da una deprecata età dei 'lumi'), l'urgenza di un rinnovato sguardo sul passato e sulla storia era già di per sé un fatto sorprendente e audace: tanto più se, per contrasto, ripensiamo all'altrettanto audace rifiuto del passato che lungo il XX secolo fu provocatoriamente mosso, in nome della modernità, da parte delle avanguardie e delle neo-avanguardie.

Del resto, «la parola 'immagine' contiene nel suo DNA, nella sua etimologia, una prossimità profonda con il corpo e con la morte: in latino l'*imago* era la maschera di cera che i romani creavano come calco per preservare il volto dei defunti»: ma visto che gli uomini del nostro tempo se ne sono dimenticati, serviva ricordare ai visitatori della Esposizione Internazionale che il mistero primigenio della scultura funeraria era, ed è, quello «di opporre alla morte, all'orizzontalità informe, la verticalità e la rigidità della pietra»³.

Di fronte a questa nuova disponibilità dei 'contemporaneisti' nei confronti della 'storia', gli storici dovrebbero, da parte loro, tornare a cercare nel contemporaneo le motivazioni della loro stessa ricerca. Sottratte alle rispettive dimensioni rituali, magiche, funerarie, devozionali e religiose – quelle dimensioni che la civiltà moderna, multimediale e globalizzata ha tentato di annul-

¹ *La Biennale di Venezia. 55ª Esposizione d'arte. Il palazzo enciclopedico*, a cura di M. Gioni, Venezia, Marsilio, 2013, p. 25.

² *Ibidem*, p. 25.

³ *Ibidem*, p. 26.

lare definitivamente – le immagini sono diventate vuoti simulacri, come paiono esserlo quando le si vedono esposte, scientificamente classificate, dietro le vetrine o dentro le sale dei musei al cui interno esse hanno finito per arricchirsi di significati nuovi, certo, ma diversi da quelli che molte di esse possedevano al tempo in cui – citiamo sempre dal catalogo dell'esposizione del '13 – «magia, miti, tradizioni e credenze religiose contavano quanto l'osservazione diretta della realtà»⁴.

⁴ *Ibidem*, p. 28.

ARTE E ARCHITETTURA «DOTATA DI ANIMA»
IN BERNINI:
LE REAZIONI EMOTIVE NELLE FONTI COEVE

PAOLO SANVITO

Le fonti seicentesche più svariate attestano come per Bernini fosse fondamentale l'aderenza della creazione artistica alla vita pulsante degli organismi viventi in natura, che egli ripresenta illusionisticamente. Già in occasione della sua visita in Francia egli per esempio si dichiarava «molto amico dell'acque», che «sono congeniali al mio temperamento», e come sarà evidente da quanto segue, non si trattava di una provocazione né di una locuzione retorica¹.

Una simile sensibilità estetica è certamente tributaria tra l'altro della tradizione del michelangiologismo, anzi si radica nell'aderenza ad esso, con il quale l'artista, comprovatamente, aveva una relazione di continuità formativa, e che dunque con-

¹ DEL PESCO 2007, p. 262: «Mi ha detto: '...esse sono congeniali al mio temperamento'» («font du bien à mon tempérament»).

siderava paradigmatico nella definizione dell'opera artistica. Già il padre Pietro, infatti, era stato formato a Firenze nell'orbita michelangiotesca dei tardi seguaci del Buonarroti: si rammenti, in questo contesto, che il suo maestro Ridolfo Sirigatti, accreditato presso il Borghini e generalmente in tutta la tradizione degli scrittori d'arte, era il nipote di Ridolfo Ghirlandaio con il cui nome era stato battezzato, e presso il cui padre Michelangelo aveva ricevuto la sua formazione stessa. La sua carriera si dipanava in seguito tutta tra commissioni dei Farnese, Borgheese, o Strozzi (con la villa di Leone Strozzi, situata presso quella del Cardinal Montalto), in ogni modo in un ambiente tardo-manieristico facente capo al gusto di alcune grandi famiglie toscano-romane in auge al momento².

Sirigatti era fratello maggiore di un noto trattatista di scenografia di area manieristica, Lorenzo³; il suo *La pratica di prospettiva del cavaliere Lorenzo Sirigatti* era uscito nel 1596 a Venezia, ma come recita il colofon, per «Girolamo Franceschi sanese libraio in Firenze», avendo dunque una diffusione ampia, verificata fino a Napoli e in Sicilia⁴.

Un discorso a largo raggio sui temi iconografici inerenti alle acque e al mare sarebbe troppo vasto per il respiro di queste pagine (il delfino, le acque minacciose, la sorgente, la cascata, la grotta, il teatro acquatico, il tritone e tanti altri dei marini). Si propongono perciò delle piste di indagine che servano a illuminare le condizioni iniziali e originarie delle scelte estetiche dell'artista, andando a ritroso nella genealogia delle sue esperi-

2 Cf. ROTONDI 1935, p. 194, solo per quanto riguarda l'esperienza napoletana. Cf. anche, per Sirigatti, KESSLER 1994, pp. 310-336; Kessler vi riassume la tesi di dottorato (*Pietro Bernini 1562-1629*, München 2005), informativa vagamente sul Sirigatti (pp. 14-19), e assente, benché ivi stesso concepita, nelle biblioteche della Max-Planck-Gesellschaft (www.kubikat.org) nonché nella maggioranza delle biblioteche italiane, segnatamente napoletane. Alla Villa di Leone Strozzi, sita accanto alla Villa Montalto, presso la strada Pia, aveva lavorato solo il padre Pietro, non Gianlorenzo; cf. D'ONOFRIO 1986, p. 71ss.

3 Per Lorenzo Sirigatti: PEGAZZANO 1999, pp. 144-175.

4 Un esemplare del trattato si trova in Universitaria a Napoli; ben quattro si trovano sparsi, secondo il catalogo sbn.it, in biblioteche pubbliche romane. I Sirigatti d'altronde erano famiglia ampiamente ramificata.

enze formative, culturali o figurative. Per quanto esse sembrano marginali rispetto alle scelte fondamentali della maturità, della sua allora raggiunta definitiva aderenza ad un solo orientamento tra le diverse possibilità apertesesi in gioventù, tuttavia non esiste mai casualità nell'inclinazione delle opzioni dell'artista in un senso o nell'altro; al contrario, tale inclinazione è deliberata, e viene determinata, come da sempre spiegano gli studi iconologici, più da influenze contestuali ambientali che dalla sfera strettamente curricolare artistica.

La rilevanza in Bernini dei fenomeni estetici qui considerati, per altro, è già stata oggetto di attenta considerazione in vari studi antichi e moderni. Maurizio e Marcello Fagiolo per esempio offrirono, nella vasta monografia del 1967, una definizione per questa caratteristica, approdando alla coniazione dell'espressione «realismo magico», ma tuttavia senza dare spiegazioni della sua sovrapposibilità ad un altro termine tecnico che è da sempre in vigore altrove – ovvero nella periodizzazione artistica del sec. XX in Italia, notoriamente per gli anni Venti⁵.

In riferimento alla capacità di creare illusioni di realtà e mondi fantastici, si è parlato inoltre sporadicamente di una specifica pratica *metateatrale* in Gian Lorenzo, in particolare per la messa in scena di una commedia, *I due covielli* (i documenti coevi al riguardo sono stati da tempo pubblicati da Frascchetti)⁶. In essa, come ha evidenziato Tomaso Montanari⁷, non è mai possibilmente identificabile, o indicato, il momento in cui comincia la finzione, in questo caso il teatro, e dove esso finisce⁸. Lo spettatore vede quindi sul palcoscenico l'immagine specchiata di se stesso, del proprio *Dasein*, la sua propria società. La finzione in-

5 È il titolo di un capitolo, «Il realismo magico» a p. 82 della citata monografia.

6 FRASCETTI 1900, p. 262: carnevale 1637, descrizione di Montecuccoli. È difficile, e anche inappropriato, riassumere qui la mole di conoscenze sull'attività teatrale di Bernini, per la quale si rinvia ancora a numerosi studi di Marcello Fagiolo insieme a Silvia Carandini, inoltre di Elena Povoledo, Cesare Molinari, infine Maria Luisa Angiolillo.

7 MONTANARI 2004, *passim*.

8 Cf. anche la trattazione del tema in FAGIOLO 1967, p. 48.

scenata poteva coincidere in ogni momento con la realtà quotidiana, sebbene non necessariamente dovesse. Tutto il teatro dell'epoca del resto, non solo quello berniniano si concepisce, secondo una simile estetica, come un settore di mondo che riproduce se stesso. Come lo spiega egregiamente un personaggio berniniano, Graziano, in *Fontana di Trevi*⁹: «Il mondo non è altro che una commedia» e di conseguenza l'arte scultorea, per Bernini, è probabilmente una possibile declinazione della messa in scena in senso lato, ma solo di altro genere rispetto a quella teatrale. Comprensibilmente, inoltre, ne deriva anche che arte decorativa e architettura non si vedano come generi concorrenziali, ma al contrario perfettamente congeniali, analogamente al giudizio di Fagiolo sull'«organicità» dell'opera in Bernini, per cui l'architettura sarebbe concepita come una colossale scultura e i suoi materiali sarebbero il mattone e travertino invece del marmo e lo stucco¹⁰. Non è un caso che l'artista fosse un grande ammiratore, e dunque continuatore secondo tradizione ininterrotta, ma non pedissequamente, della scena teatrale antica, in cui le facciate erano di pietra e riproducevano naturalisticamente vedute di città. In altri sensi, ma parallelamente, si muovono le ricerche attuali di van Gestel o di Fehrenbach oggi ad Amburgo, sulla *vivacità* di Bernini, ai quali si ritornerà¹¹.

La messa in scena teatrale si componeva attraverso combinazioni ed accostamenti di frammenti ed elementi di realtà anche inattesi, raggiungendo quel realismo che Fagiolo chiama, come si diceva, 'magico', ma il cui fine essenziale è specialmente uno, la *meraviglia*. Il confronto con l'estetica del Marinismo è stato già proposto da tempo, segnatamente proprio nella citata monografia dei Fagiolo¹². Si potrebbe dunque concludere parlando di

9 GIAN LORENZO BERNINI, *Fontana di Trevi: Commedia inedita*, Roma 1963.

10 FAGIOLO 1967, p. 174.

11 VAN GESTEL 2013, pp. 57–78, e qui particolarmente 81; per Fehrenbach, cf. infra, il gruppo di ricerca amburghese è intitolato «Naturbilder».

12 «È del poeta il fin la meraviglia», dal poema *La Murtoleide*, d'altronde non l'unica opera letteraria del tempo, in cui il tema della meraviglia sia considerato. Cf. FAGIOLO 1967, p. 192. Sul Marinismo più specificamente ancora sempre: FEHRENBACH 2013, pp. 203–222.

intermedialità della sua arte, e i numerosi incontri, congressi e studi a Bernini dedicati possono averlo fatto indirettamente. *Intermedialità*, sempre più frequente tra i temi degli studi recenti di storia dell'arte, è un connotato che bensì si attribuisce da tempo volentieri all'estetica del Manierismo, dalla cui radice infatti l'arte di Bernini prende molti spunti; eppure è anche una categoria universale, applicabile a diversi contesti¹³.

Le fonti pertinenti al tema, sia storiografiche che letterarie

Un'eco di questa profonda convinzione diffusa, ovvero della necessità di immaginare animato il prodotto artistico, si ha ancora in un episodio narrato da Domenico Bernini: ovvero quando, per convincere il popolo della falsità delle voci sulla morte di Urbano VIII, il papa malato fu trascinato a fatica alla Loggia delle Benedizioni, e il popolo gridò che era il corpo morto che si manteneva intatto, «per artificio del Bernino»; «quello non esser il loro Pontefice Urbano, ma il Corpo di Urbano, che per artificio del Bernini si manteneva intatto, e si muoveva: Haver essi veduto poco prima in quell'istessa finestra il Cavaliere, et altra che sua non poter essere l'invenzione...», impressione veramente plebea, ma che pur necessitò un pontefice a quell'incomodo¹⁴. Naturalmente in questa biografia idealizzata redatta dal figlio Domenico il fulcro dell'attenzione non si rivolge a considerare la raffinatezza della realizzazione artistica, bensì solo l'effetto della buona fama di Bernini in quanto ideatore di trucchi, o *machinae*¹⁵.

13 CADUFF, FINK 2006, pp. 211-237; VON ROSEN 2001, in generale e in studi dell'università di Bochum - la serie «Culturae: Intermedialität und historische Anthropologie» (dal 2009).

14 BERNINI 1713, XVII, p. 36. Cito anche l'ottima traduzione inglese di MORMANDO 2011, p. 119: «this was not their Pope Urban, but rather his corpse, which, thanks to some artifice on Bernini's part, was being held intact and moved about as if alive [...] therefore, could be nothing more than an invention of his for giving motion to an already dead body».

15 Infatti ivi stesso: «Per lo che fu solito poi Urbano ricordare al Bernino spesse volte [...] questo grazioso successo».

Sono tuttavia le fonti coeve sull'artista, quasi meglio della critica moderna, a chiarire molto esplicitamente quali fossero il pensiero e la poetica di Bernini rispetto al concetto di una 'vita' intrinseca all'opera. Raccogliamo di seguito alcune testimonianze contemporanee, da una parte sull'illusione di realtà e vitalità, dall'altra riferibili all'estetica della meraviglia, comprovanti a diverso titolo la virtuosità dell'opera berniniana nell'ottenere risultati di assoluta singolarità nella reazione empatica del pubblico.

Un caso a volte citato, specialmente da parte della storia del teatro, è la *Commedia dell'inondazione* (Fraschetti ne fornisce i documenti relativi e riferisce di «tre scene da far stupire tutto l'universo» al suo interno)¹⁶. La fonte della citazione, l'ambasciatore estense Massimiliano Montecuccoli, rinvia costantemente alla reazione di incredulità, illusione, stupore e disillusione: «mentre ognuno stava *attonito* vedendo questo spettacolo»; «altra scena *maravigliosa* con occasione che si sentiva una musica... [Bernini] fece comparire una strada piena di carrozze, di cavalli, e di gente vera che si fermarono a sentire la musica. [...] Più lontano si vedevano fabbriche nobilissime e piazze grandi che venivano frequentate da carrozze finte e da gente *simulata*. Ci era ancora il cielo con la luna e le stelle che talvolta si movevano e questa scena fornì con la comparsa d'un somaro che tagliò opportunamente»¹⁷.

In occasione del finto crollo di un edificio sulla scena, sempre della commedia dell'inondazione, caddero «i sassi i travi e i calcinacci con uno strepito grande e polvere straordinaria», tale da far credere al pubblico si trattasse di un crollo autentico (ancora Montecuccoli)¹⁸.

La prassi teatrale seicentesca non è, evidentemente, il tema presente¹⁹, tuttavia essa può essere la cartina di tornasole per in-

16 FRASCETTI 1900, p. 264: «Di Roma li 13 febbraio 1638».

17 Si veda la nota precedente.

18 FRASCETTI 1900, p. 264.

19 Non è un caso che negli stessi anni (dapprima nel 1629; ma di nuovo poi discontinuamente varie volte, a causa di impegni professionali altrove in Italia) arrivasse da Parma a Roma l'architetto Francesco Guitti in quanto protetto dei Barberini, uno dei maggiori scenotecnici del continente, che dunque si trova alla stessa corte gentilizia

quadrare correttamente gli aspetti più essenziali dell'estetica berniniana. Essa è, ad evidenza, una delle forme artistiche attraverso cui si esprimeva l'ingegno dell'artista e può dunque, con un procedimento di transfert, essere cruciale per intendere anche tutte le sue altre sfere di attività artistica.

Fondamentale è la considerazione, in questo ambito, delle stesse testimonianze autografe di Bernini: come viene detto nella citata commedia *Fontana di Trevi*, l'illusione di realtà, ovvero «l'ingegno e il disegno», «sono l'arte magica attraverso cui si arriva a ingannare la vista in modo da stupire»²⁰. E inoltre, come riferisce Filippo Baldinucci, egli «biasimava» l'uso di animali negli effimeri e nel teatro, poiché «l'arte sta in fare che tutto sia finto e paia vero»²¹.

Anche nelle analisi offerte da Giambattista Doni delle commedie di Bernini, (nell'ottima analisi che ne fornisce Tomaso Montanari)²² viene rilevato lo stesso binomio, o dualismo, irrinunciabile: una «centralità assoluta che assumono l'imitazione e la consapevolezza dell'effetto psicologico che essa indurrà nello spettatore». Non a caso, nel riferire di tali coordinate, ancora una volta Montanari è in un certo senso costretto a ricorrere a parametri ermeneutici di Kurz e Kris, la cosiddetta «leggenda» della potenza illusionistica dell'opera d'arte: e a mio vedere essa non è che una trasposizione in teoria astratta, maturata dall'argomentare dell'ermeneutica moderna, del postulato pragmatistico berniniano di «far che il tutto sia finto e paia vero». Il pubblico deve quindi essere considerato, citando lo studioso fiorentino, «calcolatissimo protagonista delle architetture e delle commedie di Bernini»²³.

presso la quale è apprezzato e ingaggiato, in varie imprese, il Bernini. Cf. POVOLEDO 1959, col. 71.

20 In proposito ancora MONTANARI 2004, 303, sul ruolo di Graziano come *alter ego* dell'artista, «impresario che trasparentemente allude allo stesso Bernini»; la cruciale battuta sua nella commedia dello stesso Bernini, *Fontana di Trevi*, è pubblicata in D'ONOFRIO 1963, p. 74: «L'ingegn, el desegn, è arte mazica per mezz del quali s'arriva a ingannar la vista in modo da fere stupier».

21 BALDINUCCI 1682, p. 78.

22 MONTANARI 2004, p. 317.

23 MONTANARI 2004, p. 318.

Va ulteriormente osservato che, tra tutti gli effetti di riproduzione illusoria di una situazione naturale singolare o eccezionale è in particolare quello dell'elemento marino, come, in altra sede, già verificato nel padre Pietro o nel quasi coetaneo Fanzago²⁴, a venire indirizzato a soddisfare e incrementare le caratteristiche di organicismo e vitalismo della rappresentazione plastica (o forse anche, nei casi pertinenti, scenica): a questo proposito conviene considerare alcuni esempi eloquenti. Sull'uso di molteplici elementi naturalistici, sia di mare, sia di selva, da parte di Pietro, si rimanda per altro al tuttora fondamentale studio di Lavin (2007)²⁵.

Uno dei principali casi è quello della *Barcaccia* proprio per la sua posizione transitoria tra la conclusione della carriera del padre Pietro e le prime opere autonome del figlio, che ne eredita la commissione: essa è denotata da una mescolanza intrinseca dell'acquatico con il mostruoso, a mio avviso specifica alla poetica del Bernini. Il Cavaliere non scopriva qui il motivo *ex novo*: lo conosceva da tempo, al più tardi dalle numerose fontane realizzate sotto la guida del Maderno per il Vaticano (a questi, esclusivamente, è attribuita dal Venturini la *Fontana dello scoglio*, o *dell'Aquila* [fig. 2], in tufo per le parti più naturalistiche, e marmo, 1612, la *mostra rustica* dell'Acqua Paola in Vaticano; e l'ammiratissima *Fontana della galera*, purtroppo oggi non più presente, almeno nella sua redazione originaria; riprodotta nella versione antica in una bella versione dal Venturini, all'incisione numero 5; la *Fontana della Torre* si trova a tav. 4). Egli userà una scogliera nuovamente in almeno due casi: al castello Alfieri di Monterano, su cui ritorneremo; e nel progetto del Louvre, castello erto al di sopra di un fossato, con una nuova, spiccata sen-

24 SANVITO 2014, pp. 225-266 (in stampa). Le carriere dei due grandi architetti barocchi sono legate anche da un filo diretto, di conoscenza reciproca, per il passaggio di consegna di un cantiere: come si approfondirà più avanti, Fanzago eredita dal padre di Bernini la continuazione della fontana del Nettuno a Napoli, che era, significativamente, pensata e realizzata nel quartiere del porto (Arsenale del porto), in vicinanza del mare.

25 LAVIN 2007.

sibilità naturalistica²⁶. Ivi il nuovo «Ercole cristiano» Luigi XIV²⁷ si sarebbe appropriato in una cerimonia del 1662, dell'emblema del Sole, con un progetto che era piaciuto molto a Colbert e che egli stesso aveva approvato²⁸. Come aveva notato in un vecchio ma ancora suggestivo studio già Roberto Pane²⁹, «aderente allo stesso sentimento plastico [*scil.*: della Barcaccia] doveva essere la scogliera che egli aveva progettato come basamento del [...] Louvre», che oggi sappiamo essere stata intesa come «Montagna della Virtù», da scalare da parte del sovrano-Ercole;³⁰ e altrove lo studioso napoletano parla anche di una «poetica nostalgia del mare».³¹ Ma perfino Ercole è tema mitologico marino: innanzitutto in quanto sorvegliante dello stretto di Gibilterra; poi, perché egli è tradizionalmente il protettore dei dazi e dei luoghi di ingresso per i commercianti nel mondo ellenico, e per questo motivo gli erano dedicati diversi santuari nei porti della Magna Grecia (dei quali certamente Bernini non era, tuttavia, edotto). Certamente, quanto ad attribuzione la Barcaccia è un'invenzione tutta di Pietro³², per il quale sono documentati inequivocabilmente pagamenti già fin dal 1626³³; ma questi moriva nel corso dei lavori e fu inevitabile, quindi, che Gian Lorenzo ereditasse l'incarico del completamento dell'opera. L'idea della barca naufragante non fu suggerita elementarmente solo dal debole getto d'acqua (che l'acquedotto ha in questo punto) ma dal papa stesso, che voleva che la Barcaccia ricor-

26 Interessante rileggere al proposito PANE 1960, p. 49, nel suo confronto - contrario - con le fontane tardomanieristiche, come nei cavalli marini della *Fontana dell'Annunziata* del Tacca: «nessun movimento [essi] riescono a imprimere al macchinoso carro».

27 FAGIOLO 2008, p. 105.

28 PREIMESBERGER 2000, p. 155: «cosa da stupire». «Qual pensiero e allegoria piacque grandemente a S. M. parendogli che avesse del grande e del sentenzioso»: parole di Mattia de' Rossi citate da MIROT 1904, p. 217.

29 PANE 1960, p. 92.

30 FAGIOLO 2008, p. 104: Incisioni di Jean Marot con la facciata del Louvre e due Ercoli ai lati dell'ingresso dal *Grand Marot*, Paris 1670 (circa); Paris, Département des Estampes et de la Photographie.

31 PANE 1960, p. 17.

32 BATTISTI, 1959, p. 188.

33 D'ONOFRIO 1986, p. 358.

dasse una memorabile inondazione avvenuta intorno al 1624, che sembra avesse trasportato una barca vera dalla sponda del Tevere fino nell'area dell'attuale Piazza del Popolo, alle falde del Pincio: di conseguenza esiste una relazione del progetto e della sua invenzione con l'elemento marino, a causa dell'idea del naufragio implicata dal naviglio affondante. A ben vedere, sussiste perfino una similarità della scalea di Trinità dei Monti con la struttura del porto antico di Ripetta (fig. 1), oggi purtroppo solo noto da materiali grafici e pittorici. L'ipotesi che ci sia un rapporto tra la vicenda della recente inondazione e l'idea iconografica della fontana è d'altronde suffragata da pochi documenti ed è destinata a restare tale (si veda Frascchetti, che tuttavia scrive solo: «si vuole che» il piccolo naufragio sia accaduto)³⁴.

Inoltre è certamente suggestivo, e per niente casuale, che la rottura degli argini rappresenti il tema centrale di un'altra commedia berniniana (vedasi *infra*), appositamente fornita di macchine per effetti d'acqua e satura di effetti speciali. In questo punto si incontrano due filoni maggiori berniniani, da una parte l'efficacia nel rappresentare l'acqua; dall'altra il forte interesse teatrale.

Poco o nulla, purtroppo, sappiamo anche documentariamente su un personaggio chiave nella carriera artistica di Gianlorenzo, suo fratello Luigi, notorio per l'approntamento raffinato di dispositivi tecnici nelle fontane (e forse anche in altre opere). A questo punto tuttavia va ricordato il ruolo influente assunto da uno stimato assistente di Bernini: Giovanni Paolo (Johann Paul) Schor, che per diversi motivi, per quanto attivo anche autonomamente dal capo bottega, intersecò nella sua opera le ricerche berniniane sulla funzione dei diversi elementi naturali e sulla riproduzione del loro comportamento in arte. Schor ebbe funzione essenziale nell'approntare gli apparati scenografici più spettacolari di Bernini: tra i quali *in primis* quello della Cattedra di S. Pietro, forse il più celebre al mondo. A lui si sono rivolte

34 FRASCHETTI 1900, p. 116: «il Cassio lo dà a Luigi». Significativa l'univocità del giudizio del Milizia (1785 II p. 171): «Ma la convenienza soffre una barca fuor d'acqua piena d'acqua?».

numerose ricerche internazionali recenti, e dunque si prenderanno in considerazione qui solo sporadici aspetti salienti, pertinenti al nostro tema.

Elena Tamburini³⁵ ha annoverato nella commedia *La Baltasara* (scritta dal papa Giulio Rospigliosi ovvero Clemente IX nel 1668, ispirata all'omonima opera di Calderón) l'«unico spettacolo [teatrale] in cui troviamo attivi insieme il Bernini e lo Schor»; ma certamente essa non fu l'unica né l'ultima occasione di collaborazione: Bernini infatti lo lodava come il miglior scenotecnico di Roma³⁶. D'altronde Schor, e qui il suo intervento tradisce cruciali circostanze della pratica artistica dell'epoca, redasse anche il disegno preparatorio per l'incisione del frontespizio (fig. 3), oltre che di altre tavole illustrative, del *Mundus subterraneus*, uscito nel 1678, di Athanasius Kircher, inciso a sua volta da Theodor Matham (che è certamente l'autore anche della bella incisione dell'*Interno del mondo* nello stesso trattato; fig. 4). Secondo lo scienziato gesuita, che formula un'autonoma teoria delle maree, queste ultime sarebbero causate da grandi masse d'acqua, che si sposterebbero dai mari superficiali con un movimento avanti e indietro verso un mare sotterraneo di raccolta delle acque³⁷. Nel frontespizio, il cartiglio «Spiritus intus alit; totam que infusa per artus,/ Mens agitat molem», [et magno se corpore miscet] ricorre a un famoso verso virgiliano³⁸, che espone un concetto, interpretato platonicamente (e in tal modo soprattutto in età moderna) dell'anima del mondo, molto consono alle teorie della magia naturale moderna; esse, notoriamente, implicavano l'esistenza di vita anche nella materia terrestre. Sarebbe interessante rintracciare qualche documento che comprovì l'interesse di Kircher per Schor a partire dall'importanza che quest'ultimo aveva rivestito, in data così avanzata, per colui che appariva senza alcun dubbio l'«attore» principale della scena

35 FRASCETTI 1900, p. 116: «il Cassio lo dà a Luigi». Significativa l'univocità del giudizio del Milizia (1785 II p. 171): «Ma la convenienza soffre una barca fuor d'acqua piena d'acqua?».

36 TAMBURINI 1997, p. 282.

37 KIRCHER 1664, pp. 166 ss.

38 *Aen.*, VI, 726-727.

artistica romana del tempo, Bernini (in particolare proprio in ambito di committenza ecclesiastica cui Kircher non era alieno): che questi lo abbia letteralmente «raccomandato» a Kircher?

È proprio in Kircher che ritroviamo interessanti analisi delle facoltà vivificanti delle acque, e perfino sulla loro vita autonoma, tra alcune caratteristiche delle quali lo scienziato gesuita teorizza, come ricorda già Norbert Huse, una *vis lapificativa*: ovvero la facoltà di trasformarsi, a determinate condizioni, in pietra. Non furono, in origine, altri che gli Aristotelici, e in particolare Avicenna, a verificarlo in esperimenti di scienze naturali già nell'XI secolo, e a tramandarlo in un trattato intitolato *Avicennae de Congelatione*, ben noto a Kircher, molto probabilmente³⁹. Ciò che un tempo è stato vivo, dunque, per effetto della *congelatio* può convertirsi in minerale.

Ma ora torniamo al significato dell'acqua nell'illusionismo berniniano. È complessivamente sensato pensare che un aspetto del tutto individuale dell'artista, ovvero il gusto estetico maturato personalmente in lui, un'affinità sedimentata negli anni con l'ambiente marino e in particolare costiero, sia un portato della biografia di Bernini, napoletano per nascita, o almeno per parte di madre. Per di più trascorse i primi otto anni della sua infanzia a Napoli, dove il padre ebbe anche un forte impatto sulla prima produzione napoletana e la carriera di numerosi scultori, soprattutto del Fanzago, ancora quindicenne alla partenza dei Bernini per Roma nel 1606, dunque abbastanza adulto secondo i paradigmi dell'epoca.

Ulteriore scogliera realizzata artificialmente da Bernini è quella «fontana capricciosissima»⁴⁰ di un «palazzo naturalizzato», ovvero del castello Altieri (1679) di Monterano, oggi noto solo attraverso l'affresco di Giuseppe Barberi a Palazzo Altieri di Oriolo Romano. Barberi con le sue stesse parole così la descrive: «tutta anch'essa lavorata a scogli naturali». (fig. 5, leone

39 HUSE 1970, pp. 6-17; *Avicennae de Congelatione et Conglutinatione lapidum*, sezione della *Kitab al Shifa*, noto a Roma forse grazie all'edizione del *Theatrum Chemicum*, Strasburgo: Zetzner 1659, p. 883, cf. ADAMS 1954, pp. 82-83.

40 PINELLI 1976, pp. 171-188, p. 174; BARBERI 1785, pp. 290-292.

terrifico). La poetica della montagna come simbolo della natura rientra tra gli attributi della scena satirica, come dice Serlio: si torna qui nuovamente, quindi, all'uso teatrale, e l'intero complesso palaziale può benissimo essere considerato una scenografia. Purtroppo non ci sono testimonianze coeve all'esecuzione dell'opera, che tradiscano quale fosse la reazione del pubblico. Analoga è la poetica del monte primigenio che è *teatro della Terra*, oppure natura artificata, trasformazione della natura in architettura⁴¹.

In singoli casi assistiamo dunque in Bernini alla ripresa volontaria della tradizionale cultura architettonica del parco campestre-rupestre del manierismo tusco o laziale della Tuscia e regioni limitrofe, ben nota nella tradizione successiva attraverso monumenti particolarissimi e irripetibili come la Fontana Pappacqua (1561) di Giacomo del Duca⁴², cultura ugualmente assimilata da Bernini come dai suoi modelli tardomichelangioleschi (fig. 6).

Bernini, all'interno del recente rinnovamento dell'architettura di paesaggio esperita nell'architettura tra Toscana e Lazio, fu certamente ricettore delle idee di altri grossi cantieri intrapresi nelle ville sia urbane, sia del contado. Lo stesso concetto di natura tematizzato a Monterano si trovava, tra l'altro, anche nei grandi progetti di fontane del Manierismo, e forse nel modo più icastico nella *Cascata della Fontana dell'Organo* di Villa d'Este, nel 1661: proprio al suo centro avrebbe dovuto trovarsi originariamente l'Artemide Efesia significante *Madre Natura*, secondo un'iconografia che ha un'antica genealogia⁴³. Invece, per la stessa parte al centro della fontana, ancora una volta Bernini venne invitato a realizzare il completamento a edicola, e proponeva - tipicamente - la cascata selvaggia; anche per il parco del castello di Saint-Cloud, nel 1665, ne propose in disegno

41 TURANO 1998. Anche FAGIOLO 1999, p. 139.

42 Recepiamo qui l'attribuzione, che sembra generalmente accettata, proposta da BENEDETTI 1970, p. 1.

43 Si veda, per una rappresentazione manieristica dell'Artemide, l'allegoria del Gabinetto dei *naturalia* nella *Metalloteca* di Michele Mercati (postumo: Salvioni, 1717) incisione di Anton Eisenhoit, ca. 1580, in BREDEKAMP 1993, p. 30.

delle varianti, e tutte queste da lui intese in opposizione alle miti, addomesticate cascatelle dell'architettura di giardino francese. Secondo lo Chantelou, colà il Cavaliere infatti disegnò una cascata naturale da realizzare davanti al grande getto d'acqua, e poi commentò: «Sono sicuro che non piacerà. Qui non si è abituati a cose naturali di questo genere; se ne vogliono di più accomodate e più piccole, come i ricami delle monache»⁴⁴. Nell'esempio francese, evidentemente, l'acqua spaventava lo spettatore troppo poco.

Il costruttore, nel 1568, dell'organo tiburtino, era stato d'altronde un celebre scienziato e teorico della *magia naturalis* napoletano: il Della Porta, forse a sua volta una vecchia conoscenza del padre dello scultore nel periodo partenopeo (ma non è dato saperne)⁴⁵, ancora vivente al momento in cui Bernini è invitato a Tivoli; lo stesso Della Porta riferisce, per quanto si sa, per la prima volta della costruzione di dispositivi per fontane a Nettuno e nel suo circondario, sulla costa a sud di Roma⁴⁶.

Echi degli effetti di arte idraulica nelle fonti letterarie

Alcuni confronti di tali reazioni emotive, evidentemente non solo di «maraviglia», con la poesia di Giovambattista Marino, a causa dell'elemento animistico in essa alluso, sono alquanto incoraggianti nel senso di un'estetica dell'architettura come *natura artificciata*, propaggine estrema della natura stessa. Ora, è d'altronde notorio che la fama del Marino era ben più ampia che solo nell'ambito regionale napoletano; ma allo stesso modo

44 CHANTELOU 2007, p. 405.

45 KESSLER 2005, p. 77 cita la famiglia partenopea solo in quanto famosi collezionisti, ma senza legami con Bernini. A meno che non avesse ragione ancora Preimesberger, quando per primo ipotizzava una diretta derivazione delle fisionomie bestiali nel repertorio berniniano dalle tavole, ben note fin dagli anni 1580, della *Fisionomia* del Della Porta: in particolare l'*Anima dannata*, ca. 1619; a cui si devono aggiungere le *Teste Grottesche*, a Düsseldorf, Kunstmuseum, FP 8910 e FP 8911; cf., e qui lo ringrazio sentitamente per i suoi commenti, PREIMESBERGER 1989, pp. 415-422.

46 Nei *Tre libri degli spiritali*, Napoli: Carlino 1606, pp. 85-86. Cf. Barbieri 1986, pp. 3-61, p. 16.

egli rispecchiava una sensibilità che è tipica per il tardo Umanesimo meridionale, con le sue caratteristiche fortemente scientifiche di cui ha parlato splendidamente in diverse occasioni Lina Bolzoni. Marino comunque non si trovava isolato a rappresentare nella propria generazione questo tipo di estetica, solo in seguito ed entro certi limiti definibile barocca. Il Marinismo in ogni caso pervase una larga parte della società urbana della penisola e trovò più di un rappresentante nella lunga progenie di poeti petrarchistici ovvero manieristici, di successo e si direbbe anche, per certi versi, «alla moda» entro un arco cronologico determinabile come più ampio di quello del Manierismo pittorico; un arco che per di più si spingeva ben oltre l'ambito culturale italiano al cambio di secolo, e poteva dunque facilmente conquistare un vasto pubblico di committenti.

Marino, nella sua *Sampogna*, descrive una fontana acusticamente: «udì non lontana con un rauco rimbombo mormorar la fontana»⁴⁷; e un effetto di sordo brusio, simile a quello della *Barcaccia*, cercano di ottenere anche le numerose piccole «fontane a galera» manieristiche diffuse in Italia, più spettacolare fra tutte forse quella citata dei Giardini Vaticani, attribuita a Cristoforo Ferrabosco e Giovanni Vasanzio degli Studioli, purtroppo molto ristrutturata in diverse fasi fino al '700, quindi comunque non paragonabile ad alcuna creazione berniniana (nel Venturini è la tav. 5; e di nuovo attribuita a Maderno). Di interessante nella diffusione della fontana «a barca» resta comunque la frequenza della sua tipologia all'interno di complessi di parchi e giardini: il motivo dell'imbarcazione incantata, dotata di prerogative sovranaturali, ha avuto evidentemente sempre un forte impatto sugli architetti di fontane ed ingegneri idraulici. Una riprova es-

47 La citazione completa legge «Dela luna serena sotto il gelido raggio la donzella sen giva, quando udì non lontana con un rauco rimbombo mormorar la fontana» (MARINO 1993, VIII, v. 954-960, p. 438). Al Libro IV, v. 319ss, p. 266, *Ratto d'Europa*, troviamo ulteriori riferimenti all'ambiente marino: «Udì Triton del trasformato amante/ i bugiardi muggiti, e rimugghiando/ dai cavi antri profondi, gli rispose/ con la conca ritorta/ il gran Nettuno istesso/ spianando il varco al predator felice,/ sorse da 'l cupo gorgo/ col tridente a bandir venti e tempeste» etc. Non c'è da stupirsi che essi siano spesso ricorrenti.

tremamente attendibile e salda se ne ha nella ricorrenza del motivo della barca o vascello come elemento sostanziale di un complesso di fontane all'interno dell'antologia di progetti proposti da Gian Antonio Nigrone, grande architetto di fontane napoletano, ad alcuni suoi committenti (tra cui figura anche il viceré Pedro da Toledo). (fig. 7; Nigrone, 1585-1609, il castello immerso nell'acqua; ma questi ne offre moltissimi altri esempi, nello stesso codice la fontana a forma di galera, f. 116r; e l'Arca di Noè, f. 11r: vi si legge «Diluvio al te.po di Noé – Sisto Quinto P. M.»)⁴⁸. Notoriamente anche lo stesso Bernini torni poi sul tema con un progetto di fontana, oggi al Musée des arts décoratifs di Parigi, non realizzata (se non si tratta di un'idea ispirata da quella simile «a galera», costruita da Ippolito Buti nel 1607 a Villa Aldobrandini a Frascati, e pubblicata nel 1691 da Falda; fig. 13)⁴⁹.

Anche la voce immaginaria del *Tritone*, nella fontana omonima, è rappresentata, dal suo ideatore, ricorrendo alla modellazione di un fascio d'acqua, uscente dalla sua bocca in luogo di suono. Traslatamente, la voce è come percepita mentre è tramutata in acqua viva, elemento organico e dunque animato, e non in semplice elemento minerale o naturale. Si veda, come interessante precedente, di nuovo il citato Nigrone (fig. 14).

A questi aspetti dovrebbe essere accostato parallelamente, come ad essi del tutto congeniale, il rigetto dell'immagine strettamente realistica, della pedissequa ripetizione della realtà, e l'impulso, o seduzione, iconoclastici, e contemporaneamente latenti, entro l'*excess in naturalism* di Bernini. È un tema che qui tralasciamo, dato che il presente contributo intende concentrarsi più specificamente sul fenomeno dell'immagine concepita come «viva,

48 Prescindo in questa sede dall'argomento, tuttora rilevante, dell'influenza di libri progettuali di fontane e altri giochi d'acqua appena precedenti o coevi al Bernini, uno dei principali dei quali è il citato Giovanni Antonio Nigrone (Napoli, Biblioteca Nazionale), e un ulteriore, forse più prossimo a Bernini ma meno fantasioso, Felice Antonio Casoni (1559 Ancona, † 1634 Roma), il cui album è conservato oggi in Biblioteca Vaticana; un suo progetto riprodotto in PREIMESBERGER 1974, pp. 77-162, p. 99. Inoltre cf. PREIMESBERGER 1985, pp. 1-24.

49 FALDA circa 1691, tav. 5.

vera, parlante»: allo Chantelou il Cavaliere egli avrebbe detto che “Le vrai et le feint ne conviennent pas ensemble”⁵⁰. E, come riferisce Domenico Bernini⁵¹, egli «Soleva dire che il bello di esse comedie e delle comparse consisteva in far parer vero ciò che in sostanza era finto», nel senso di inverosimile, irreal. Ancora in un altro caso che necessita almeno di una menzione, ossia la ancor più celebre *Fontana dei Fiumi*, ci troviamo di fronte alla trasmissione di un imponente, oltremodo altisonante messaggio universale di dominio e sovranità sul mondo (per caso esercitato – ai buon intenditori – dal papa Pamphili destinatario dell’opera), ma particolarmente corroborato da un dominio, pari e corrispondente, sui mari e sulle loro acque, da parte di un sovrano ideale, che riunisce sotto il proprio controllo allo stesso tempo Danubio e Rio de la Plata: la tipologia dell’obelisco è già di per sé, secondo Michele Mercati⁵², l’«emanazione delle forze seminali attraverso i raggi solari dentro al cuore della materia inerte». Secondo Preimesberger⁵³, la fontana resta in parte legata, anche nella ricezione postuma, allo scritto kircheriano, interpretativo del monumento egizio montato su di essa (e a tale interpretazione si riallaccia anche Fehrenbach): *Obeliscus Pamphilius*, nel quale Kircher fornì una traduzione delle iscrizioni dell’obelisco nel contesto della *prisca sapientia* degli antichi Egizi; esse parlavano del potere del *nume triforme* del pantheon egizio, una chiara prefigurazione della Trinità, illustrato nella sua forma sensibile da nessun’altro che lo stesso Schor (qui in fig. 3). Ad ulteriori strati semantici, precipuamente irenici, nel pontificato di Innocenzo X si allude qui soltanto, essendo essi stati ampiamente analizzati dalla letteratura recente. L’erudito gesuita venne in ogni modo coinvolto ufficialmente, mediante la commissione dell’iscrizione.

50 CHANTELOU 2001, p. 233; CHANTELOU 2007, p. 416.

51 BERNINI, 1713, p. 57.

52 MERCATI 1589, p. 64. Citazione da FEHRENBACH 2008, p. 122.

53 PREIMESBERGER 1974, p. 90; e su Kircher in particolare p. 142; KIRCHER 1664, p. 111. Più generale: RIVOSECCHI 1982, p. 123.

Fagiolo⁵⁴ interpreta come segue il desiderio berniniano di valicare i confini della ferma e statica materia: il Cavaliere, in particolare nella *Fontana dei Fiumi*, «vuole sostituire al labile e caduco materiale architettonico un materiale più fluido e sempreverde» [di muschio forse]. Tale è appunto non il marmo dell'arte, ma la roccia, che segue la propria trasformazione naturale, e anche nella suddetta fontana roccia appare, e roccia è destinata a restare per sempre, riproducendo la situazione di natura.

Il gruppo di Nettuno e tritone realizzato per peschiera a villa Montalto (1619) e la rilevanza del tema del dio marino

Sulla scorta di queste considerazioni una nuova luce potrebbe essere gettata sul valore significativo di un complesso di architettura di giardino tra i più raffinati d'Italia, e allo stesso tempo il più grande bacino acquatico della Roma seicentesca, realizzato per villa Montalto. Alcune valenze di quest'opera potrebbero esser sfuggite alla lunga e solerte opera di catalogazione compiuta sul *corpus* berniniano ormai da diverse generazioni. Al suo centro un adirato Nettuno agita il tridente verso un'ipotetica tempesta di mare (fig. 8). «Glauco» (così erroneamente interpretato da molti autori, tra cui Cesare D'Onofrio)⁵⁵, che in realtà è un tritone, con la sua buccina soffia spandendo un alto suono-segnale continuo, che probabilmente va inteso in quanto parallelo, una sorta di falso bordone, del mugghio fragoroso delle acque. Si tratta di più che di un'allusione al mondo del mare: non solo è Nettuno la personificazione di tale elemento ma, soprattutto, l'immaginazione viene trasportata immediatamente agli aspetti più indomiti dell'elemento acquatico, le tempeste. Per non dimenticare la seconda, non meno terrificata, funzione del dio marino: in quanto *seisichtôn*⁵⁶, «scuotitore

54 FAGIOLO 1967, p. 175.

55 D'ONOFRIO 1986, p. 343. Ma cf. già WITTKOWER 1952, pp. 68-76.

56 AMMIANUS MARCELLINUS, *Rerum gestarum libri*, XVII, 7, 12, ovvero come «veteres poetae et theologi» lo chiamano.

della terra», egli provocava i terremoti ed è dunque anche legato all'attività sismica e vulcanica.

Bernini non era, specialmente in questa sua fase ancora giovanile, nuovo al confronto con il dio marino: Fanzago aveva ereditato da Pietro a Napoli, lui bambino, la celebre *Fontana del Nettuno*, realizzata incompiutamente solo poche decadi prima, nel 1599, insieme con il Naccherino, e completata senza di lui solo in seguito dagli artisti napoletani. Il ricordo della grandiosa impresa di tema marino doveva essere ancora attuale almeno nel padre, se non nel figlio. Anche a Napoli, come nel tritone Montalto, il suono si trasforma in acqua. E fu proprio Pietro colui con cui venne inizialmente stipulato il contratto con il Cardinale Carlo Barberini, nel 1614, e poi con Maffeo nel 1618, contratto riguardante ulteriori opere comuni della bottega Bernini a S. Andrea della Valle.

Ci sono inoltre alcuni illustri precedenti, non solo toscani; uno genovese, la *Fontana dei tritoni* sul declivio della Villa Doria, di Montorsoli, certamente di patrimonio comune nella conoscenza delle arti dell'epoca; e quello di un altro fiorentino per una simile villa: un Nettuno bronzeo che Stoldo Lorenzi aveva scolpito per Cosimo de' Medici e sistemato al di sopra di una scogliera sorretta da mostri marini, nel Giardino di Boboli (1567). Ma la veemenza del Nettuno Montalto è altra cosa. Il rapporto del dio del mare con la potenza secolare è ripreso con l'«enargeia» della rappresentazione anche da Giambologna nel gruppo di fontana, ancora una volta eponima, eseguita a Bologna per papa Pio IV⁵⁷.

Infine, c'è un'ultima fontana berniniana, che ha Nettuno come tema mitologico: quella dei Giardini del Palazzo Conti di Ericciera, realizzata per i festeggiamenti del matrimonio niente meno che del Re di Portogallo incoronato nel 1683 ma reggente in vece del fratello Alfonso fin dal 1668, Don Pedro II il *Pacífico*, nel 1687, e ambientata nella corte giardino di un palazzo tra i

57 PREIMESBERGER 1998, pp. 173-190.

più rappresentativi di Lisbona (Palazzo dei Conti di Ericeira; fig. 9-10)⁵⁸.

Come responsabile ufficiale per Piazza Navona, inoltre, Gianlorenzo rielaborava negli stessi anni (1652 seguenti) un'altra fontana del Nettuno come *pendant* della *Fontana del Moro* ivi stesso, che è solo testimoniata da disegni, mentre negli stessi anni abbiamo ancora quella di uguale tema a Sassuolo, per il palazzo Estense, datata 1660-66⁵⁹: per l'esattezza, lo studio per il gruppo centrale (fig. 11: Modena, Galleria Estense⁶⁰, con Nettuno in equilibrio in cima ad uno sperone di roccia su una frastagliata scogliera; il dettaglio, in Collezione di Windsor – Inv. 5627, presenta una variante dello stesso progetto, ma in più con Nettuno trasportato su conchiglie da due centauri marini, i quali ultimi sono disegni preparatori per l'esecuzione, che tuttavia fu tutta a cura di Antonio Raggi, in assenza del Bernini). Anche Pietro da Cortona riprendeva intorno al 1658-'59 il tema di una grande selvaggia scogliera nel *Disegno per una mostra di fontana di un Palazzo Chigi* (fig. 12; Biblioteca Vaticana, Chigi P. VII.9, fol. 10): perciò c'è da chiedersi se il motivo – tanto ricorrente – della scogliera fosse immanente, nella coeva generazione, o piuttosto tutto di origine berniniana (fig. 12).

E non va dimenticato che il gruppo del *Nettuno* è allo stesso tempo lontana derivazione iconografica dalla *Fontana del Mare* di Tivoli (peraltro solo progettata, per essere costruita su un lato breve delle peschiere, e mai realizzata), in cui il tema marino è presente almeno quanto presso Bernini. I simbolismi marini indubbiamente abbondavano nella tradizione e nella topono-

58 Biblioteca Nazionale di Lisbona, sez. Reservados, Casa de Tarouca, Ms. 317, autore Joao dos Reis, fol. 27. Cfr. Teresa Leonor Magalhães do Vale, «La fontana di Nettuno nei giardini del palazzo di Lisbona dei conti di Ericeira, un'opera di Gian Lorenzo Bernini e Ercole Ferrata in Portogallo», in *Traduzioni, imitazioni, scambi tra Italia e Portogallo nei secoli*, ed. Monica Lupetti, Firenze 2008, pp. 137-162.

59 Lo studio per il Nettuno di Piazza Navona è ben noto e riprodotto in BLUNT, COOKE 1960, cat. Nr. 42, Inv. 10758.

60 BRAUER, WITTKOWER 1931, per tutta la serie le tav. 34-38. Il disegno di Sassuolo con Nettuno in equilibrio dovrebbe essere inoltre quasi coevo ai progetti per la Fontana dei Fiumi, ovvero circa 1652.

mastica romana e laziale, anche in lontananza da una costa dalla quale si proviene e si ritorna sempre⁶¹.

Conclusione

Si pone tuttavia ancora il problema, a cui in sostanza si possono solo proporre dei tentativi di soluzione, della causa di simili caratteristiche di vitalismo berniniano, e forse anche, intendendolo più latamente, barocco. Premesso che naturalmente esso sia un retaggio di principi già osservati nella bottega di formazione, la tesi presentata è che esso nasca dalla percezione della membratura architettonica, o scultorea che sia, quale organismo di natura raggelato, sostanzialmente fossilizzato. Questa percezione accomuna sia Bernini, sia alcuni tardomanieristi fortemente impegnati nella realizzazione di fontane e giochi d'acqua monumentali, in cui la presenza della natura necessita, comprensibilmente, di venire integrata organicamente all'interno della più ampia commissione architettonica; essa è anche la prospettiva interpretativa dei naturalisti dell'epoca, come il citato Giovan Battista della Porta, nella sua *Magia naturalis* ben nota nella Napoli di fine Cinquecento, ma anche a Roma nella cui accademia principe, i Lincei, l'autore venne iscritto onorevolmente come membro⁶².

Lo spettatore dell'opera d'arte avrebbe dovuto, in accordo con l'estetica berniniana, oscillare tra l'acquiescenza all'effetto illusionistico di una riproduzione tecnica irreprensibile, prossima alla creazione dell'automa animato, e la certezza dell'assoluta artificialità del manufatto artistico: esattamente come accade allo spettatore teatrale ideale per Bernini, che questi auspicava come

61 Anche il Marforio venne interpretato come personificazione di un *Mare* (l'etimologia del nome è Mare «in forio»), d'altronde molto più tardi, ad inizio '700, nei piani di ristrutturazione della relativa fontana per opera di Clemente XII.

62 Da consultare, specialmente nell'edizione tardiva: DELLA PORTA 1597, benché essa circolasse già molto per tempo in una prima redazione napoletana (Neapoli: M. Cancer, 1558); le sue varianti editoriali erano infinite e confermano la celebrità e diffusione dell'opera.

in costante oscillazione tra la credenza nella realtà di quanto vede, i conseguenti effetti di terrore (e di disgusto) che a volte lo inducono a fuggire spaventato dal teatro, e infine l'agnizione, lo svelamento dei processi di finzione o perfino *camouflage* teatrale ai vari livelli. Tuttavia, anche per motivi pratici, l'opera d'arte di quest'epoca, e in generale del Seicento, necessitava di ricorrere esclusivamente a materiali resistenti, non deperibili, come il marmo, lo stucco, più raramente il vetro, lo smalto, la scagliola o altre tecniche affini, tralasciando materiali organici come le stoffe o altre materie vegetali soggette a decomposizione. È frattanto stato anche verificato che proprio Bernini mostrasse una decisa preferenza per la cromia della superficie scultorea, rispetto alle bianchezze a volte eburnee, a volte perfino abbaglianti, del marmo usato in questo periodo. Illuminanti, sui principi guida della messa in scena berniniana, poche parole del Montanari⁶³: «Gian Lorenzo fa apparire all'improvviso il 'naturale' nel luogo stesso della convenzione (il palcoscenico), suscitando così quel senso di straniamento, di sorpresa, di confusione delle sfere di realtà che disorienta e avvince lo spettatore».

A questo punto un ultimo quesito fondamentale si pone: ci si chiede in quale ampia cultura di contesto l'arte di Bernini, con sue specifiche caratteristiche di ri-creazione, direi di approntamento di una *secunda natura*, vada inserita e spiegata. Il noto studio di Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben* (1993), che si concentra proprio sulla temperie culturale in cui fu attivo Bernini ma non lo considera, potrebbe aver già suggerito un'opzione: essa andrebbe spiegata come fenomeno parallelo allo stabilirsi, specificamente nella prima età moderna, dello stretto legame tra arte antica e illusione di natura ricreata, riflessa anche in opere di Maarten van Heemskerck⁶⁴ (pur giungendo l'autore olandese ad altre conclusioni, non attinenti al tema presente; l'idea di questo saggio è stata ulteriormente

63 MONTANARI 2004, p. 317.

64 Nel 1993 comunque l'autore olandese giunge ad altre conclusioni, non attinenti al tema presente; BREDEKAMP 2000, pp. 225-249, fig. 10.

sviluppata nel ben successivo, e più completo, *Theorie des Bildakts*, Frankfurt am Main 2010). Vale in ogni modo la pena di mettere perciò in questione il rapporto tra accezione, e rivisitazione, dell'antico da una parte e ascesa del tecnicismo dall'altra durante l'era moderna, e in particolare dal punto di vista dell'estetica seicentesca – ed oltre.

La percezione della creazione artistica come replica della natura, o, dato che essa viene spesso personificata nella cultura del Seicento, *Mater Natura*, è teorizzata anche nella filosofia del periodo, come ha ben evidenziato ancora Bredekamp: in Robert Fludd, o Giordano Bruno, o Thomas Hobbes⁶⁵. Il mondo e le arti sono dunque definiti in quanto sfere reciprocamente speculari; non a caso in Fludd una celebre incisione rappresenta il «*Mirror of Nature and the Image of Art*» (1617). Ma parimenti, le arti dell'uomo sono arricchite, e caratterizzate, dai più complessi strumenti della tecnologia che è figlia della natura. Al fine di ricreare la natura – secondo il concetto tramandato dagli Antichi, segnatamente nella tradizione ellenistica, ovvero artificialmente – era considerato necessario, come ha chiarito egregiamente Giovanni Di Pasquale⁶⁶, imitare i suoi stessi processi trasformativi, i suoi sistemi ecologici (o ecosistemi; la fontana Papacqua ne è uno, miniaturizzato). Intuitivamente, questo stesso concetto è ribadito dal lemma *Ars simia naturae*, secondo il noto proverbio popolare (probabilmente di origine fiamminga), il quale si diffuse proprio nello stesso secolo dal Nord al Sud dell'Europa nelle diverse lingue⁶⁷. Ma è contenuto ben altro, al suo interno, rispetto alla banale valenza di un'abilità umana a copiare, come una scimmia, i gesti della natura.

Uno sprone a revisionare il rapporto delle arti moderne con le tecniche ingegneristiche e l'avanzamento scientifico è giunto in questo senso da lungo tempo grazie anche agli studi galileiani e storico-scientifici in genere (stimolati in particolare dal recente

65 BREDEKAMP 1999, p. 56.

66 DI PASQUALE 2015, in corso di stampa

67 Cf. HALL 1974, *ad vocem*. Inoltre, più completo, cf. anche il *Lexikon der Tiersymbole*, a c. di LOTHAR DITTRICH, München 2004, alla voce «Affe», p. 34.

centenario della scoperta del telescopio e dalla successiva mostra romana su Archimede). Tuttavia il saggio, alquanto pioniere, sull'*Antikensehnsucht*, se da un lato ha avuto il merito di porre, logicamente, sulla stessa linea evolutiva la tecnologia dell'antico, l'arte italiana dell'età moderna e il parallelo sviluppo dell'ingegneria e delle scienze naturali, dall'altro attribuisce a tutte le fasi successive, forse unicamente da un punto di vista evolucionistico, una posizione di superiorità; e dunque, comprensibilmente, riconosce solo alle fasi finali, ovvero quelle dello scoppio della rivoluzione scientifica e quelle subito susseguenti ad essa, di aver compiuto un processo evolutivo, accorda loro il raggiungimento di un primato. Eppure anche gli Antichi come abbiamo visto pianificarono, e infatti cercarono di realizzare, grazie alla perfezione tecnica raggiunta da studiosi o scienziati del calibro di Ctesibio ed Erone, una natura riprodotta artificialmente. Di fatto essi si ponevano lo stesso scopo che abbiamo rilevato nella nostra era moderna: di raggiungere la più alta perfezione tecnica; tuttavia, che l'avanzamento tecnologico infine causi *maraviglia* al fruitore, come accade per esempio precocemente nei contributi di teorici come Della Porta, Giambattista Aleotti, e più tardi Salomon De Caus, nei suoi modelli di fontane-automi pubblicati già nel 1615 (fig. 15) o anche in esempi ancor più precedenti al Barocco, era 'solo' un valore aggiunto, indipendente dal progresso scientifico; un valore che nella nostra contemporaneità artistica sembra essere stato misconosciuto, per il sopraggiungere di diverse priorità, o perché si perseguono altri fini.

Bibliografia

- ADAMS 1954 = Frank Dawson Adams, *The Birth and Development of the Geological Sciences*, New York 1954, pp. 82-83.
- BALDINUCCI 1682 = Filippo Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio: Lorenzo Bernino*, Firenze 1682.
- BARBERI 1785 = Giuseppe Barberi, «Lettera scritta dal signor Barberi architetto», *Giornale delle Belle Arti* II (1785), pp. 290-292.
- BARBERI 1986 = Patrizio Barbieri, «Organi e automi musicali idraulici di Villa d'Este a Tivoli», in *L'Organo* XXIV (1986), pp. 3-61.
- BATTISTI 1959 = Eugenio Battisti, «A proposito della 'Barcaccia' di Piazza di Spagna», in *Bollettino d'Arte*, 4. Ser. 44 (1959), 11, p. 188.
- BENEDETTI 1970 = Sandro Benedetti, «Nuovi documenti e qualche ipotesi su Giacomo del Duca», in *Palladio* (1970), p. 1.
- BERNINI 1713 = Domenico Bernini, *Vita del cavalier Giovanni Lorenzo Bernini*, 1713.
- BLUNT, COOKE 1960 = Anthony Blunt e Hereward Cooke, *The Roman drawings of the XVII & XVIII centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1960.
- BRAUER, WITTKOWER 1931 = Heinrich Brauer e Rudolf Wittkower [ed.], *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlin 1931.
- BREDEKAMP 1993 = Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschienglauben*, Berlin 1993.
- BREDEKAMP 1999 = Horst Bredekamp, *Thomas Hobbes visuelle Strategien: der Leviathan: Urbild des modernen Staates; Werkillustrationen und Portraits*, Berlin 1999.
- BREDEKAMP 2000 = Horst Bredekamp, «Nature as Mother and Stepmother. The Personification of *Natura* in Art History», in: *Changing Concepts of Nature at the Turn of the Millennium. Proceedings of the Pontifical Academy of Sciences 26-29 October 1998*, Roma, Vaticano 2000, pp. 225-249.
- CADUFF, FINK 2006 = Corina Caduff e Sabine Gebhardt Fink, «Intermedialität», in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 51 (2006), 2, pp. 211-237.
- CHANTELOU 2001 = Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernini en France*, ed. Milovan Stanic, Paris 2001.
- DEL PESCO 2007 = Daniela Del Pesco, *Bernini in Francia: Paul F. Chantelou. Il Journal De Voyage Du Cavalier Bernin En France*, Napoli 2007.
- D'ONOFRIO 1986 = Cesare D'Onofrio, *Le Fontane di Roma*, Roma 1986.

- DELLA PORTA 1597 = Giovan Battista Della Porta, *Magia naturalis libri viginti*, Frankfurt: Wechel, 1597.
- DELLA PORTA, *Tre libri degli spiritali*, Napoli: Carlino 1606.
- DI PASQUALE 2015 = Giovanni Di Pasquale, in *Vitruvianismus. Ursprünge und Transformationen*, Berlin 2015.
- FAGIOLO 1967 = Maurizio e Marcello Fagiolo, *Bernini: una introduzione al Gran Teatro del Barocco*, Roma 1967.
- FAGIOLO 1999 = Marcello Fagiolo, «La scena delle acque», in *Lorenzo Bernini: regista del barocco: catalogo della mostra*, Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio - 16 settembre 1999, a c. di Maria Grazia Bernardini, Maurizio Fagiolo dell'Arco (1999), p. 139.
- FAGIOLO 2008 = Marcello Fagiolo, «Bernini a Parigi. Le Colonne d'Ercole, l'Anfiteatro per il Louvre e i progetti per la Cappella Bourbon», in *Confronto*, 10/11 (2007/08 [2008]), pp. 104-122
- FALDA 1691 circa = Giovanni Battista Falda, *Le Fontane Di Roma Nelle Piazze E Lvoghi Pvblici Della Città, Con Li Loro Prospetti, Come Sono Al Presente (vol. 2): Le Fontane Delle Ville Di Frascati, Nel Trusciano, Prospetti*, Roma [circa 1691].
- FEHRENBACH 2013 = Frank Fehrenbach, «“Tra vivo e spento”. Marinos lebendige Bilder», in Christiane Kruse – Rainer Stillers (ed.), *Barocke Bildkulturen: Dialog der Künste in Giovanni Battista Marinos ‚Galeria‘*, Wiesbaden 2013, pp. 203–222.
- FEHRENBACH, *Compendia mundi: Gianlorenzo Berninis Fontana dei Quattro Fiumi und Nicola Salvis Fontana di Trevi*, München 2008.
- FRASCHETTI 1900 = Stanislao Frascchetti, *Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano 1900.
- VAN GASTEL 2013 = Joris van Gastel, *The Many Sides of Baroque Sculpture*, Paragone als Mitstreit. Hg. Joris van Gastel, Yannis Hadjini-colaou und Markus Rath. Berlin: Akademie, 2013, pp. 57-78.
- HALL 1974 = James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York 1974.
- HUSE 1970 = Norbert Huse, «La Fontaine des Fleuves du Bernin», *Revue de l'art* VIII, (1970), pp. 6-17.
- KESSLER 1994 = Hans Ulrich Kessler, «Pietro Bernini (1562-1629): Seine Werke in der Certosa di San Martino», in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 38 (1994), 2/3, pp. 310-336.
- KESSLER, *Pietro Bernini 1562-1629*, München 2005.
- KIRCHER 1664 = Athanasius Kircher, *Athanasii Kircheri Mundus subterraneus in XII libros digestus; quo divinum subterrestris Mundi Opificium, mira Ergasteriorum Naturae in eo Distributio, universae denique Naturae Majestatis & Divitiae summa Rerum Varietate exponuntur, Abditorum*

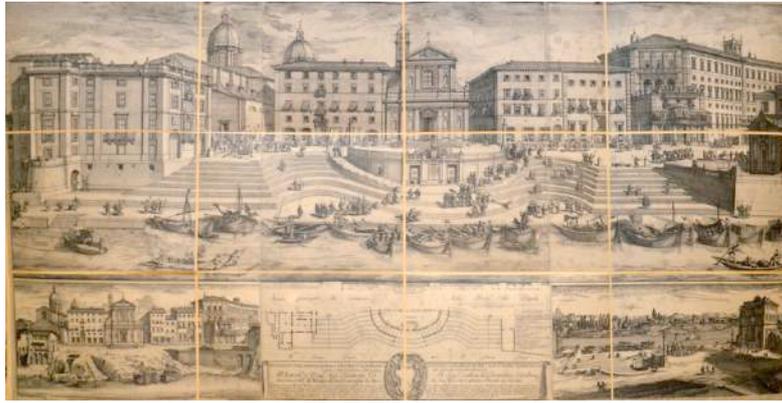
Effectuum Causae acri Indagine inquisitae demonstrantur, cognitae per Artis & Naturae Conjugium ad humanae Vitae necessarium Usus vario Experimentorum Apparatu, necnon novo Modo & Ratione applicantur, Roma 1664.

- LAVIN 2007 = Irving Lavin, *Visible Spirit: the art of Gian Lorenzo Bernini*, London 2007.
- Lexikon der Tiersymbole*, a c. di LOTHAR DITTRICH, München 2004.
- MAGALHÃES DO VALE 2008 = Teresa Leonor Magalhães do Vale, «La fontana di Nettuno nei giardini del palazzo di Lisbona dei conti di Ericeira, un'opera di Gian Lorenzo Bernini e Ercole Ferrata in Portogallo», in *Traduzioni, imitazioni, scambi tra Italia e Portogallo nei secoli*, ed. Monica Lupetti, Firenze 2008, pp. 137-162.
- MARINO 1993 = Giovan Battista Marino, *La sampogna*, Parma 1993.
- MERCATI 1717 = Michele Mercati, *Metallototeca*, Roma: Salvioni, 1717.
- MERCATI, *De gli Obelischi di Roma*, Roma 1589.
- MIROT 1904 = Léon Mirot, «Le Bernin en France», in *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France* 21, (1904), 166-288, p. 217.
- MONTANARI 2004 = Tomaso Montanari, «“Theatralia”, di Giovan Battista Doni : una nuova fonte per il teatro di Bernini», in *Estetica barocca*, Accademia Nazionale dei Lincei; Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), a cura di Sebastian Schütze, Roma 2004, pp. 301-320.
- MORMANDO 2011 = Franco Mormando, *Domenico Bernini: The life of Gian Lorenzo Bernini, translation and critical edition*, University Park 2011.
- PANE 1960 = Roberto Pane, *Bernini architetto*, Vicenza 1960.
- PEGAZZANO 1999 = Donatella Pegazzano, «Lorenzo Sirigatti: gli svaghi eruditi di un dilettante del Cinquecento», in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 42.1998 (1999), pp. 144-175.
- PINELLI 1976 = Antonio Pinelli, «Bernini a Monterano», in *Ricerche di storia dell'arte* 1-2 (1976), pp. 171-188.
- POVOLEDO 1959 = Elena Povoledo, «Guitti Francesco», in *Enciclopedia dello spettacolo*, VI, Roma 1959, col. 71.
- PREIMESBERGER 1974, «Obeliscus Pamphilus», in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 25 (1974), pp. 77-162, p. 99.
- PREIMESBERGER 1989, «Eine grimassierende Selbstdarstellung Berninis», in *Acts of the XXVth International Congress of the history of art, vol. 2*, University Park-Philadelphia, 1989, pp. 415-422.
- PREIMESBERGER 1985, «Themes from art theory in the early works of Bernini», in *Gianlorenzo Bernini: New Aspects of His Art and*

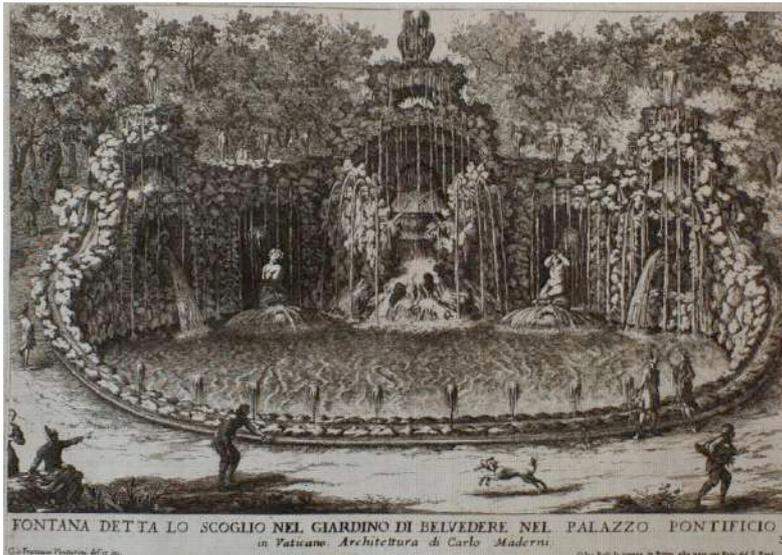
- Thought*, ed. Irving Lavin, University Park & London 1985, pp. 1–24.
- PREIMESBERGER 1998, «Visual Ideas of Papal Authority», in in *Iconography, propaganda, and legitimation*, ed. da ALLAN ELLENUS, Oxford (et al.) 1998, pp. 173-190.
- PREIMESBERGER 2000 = Rudolf Preimesberger, «“Avec une honnête hardiesse”: Bernini in Saint-Germain», in *Inszenierung der Dynastien. Jenseits der Grenzen: französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart; Thomas W. Gaetgens zum 60. Geburtstag*, Köln 2000, 149-165.
- VON ROSEN 2001 = Valeska von Rosen, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians*, Emsdetten 2001.
- ROTONDI 1935 = Pasquale Rotondi, «Studi intorno a Pietro Bernini», in *Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte* V (1935), pp. 189-345.
- SANVITO 2014 = Paolo Sanvito, «The Building as a Living Work of Art in the Time of Cosimo Fanzago», in *Images of the Body in Architecture*, ed. da Jasper Cepl, Berlin 2014, 225-266.
- RIVOSACCHI 1982 = Valerio Rivosecchi, *Esotismo in Roma barocca: studi sul Padre Kircher*, Roma 1982.
- TAMBURINI 1997 = Elena Tamburini, *Due teatri per il principe: studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna, 1659-1689, con un'ipotesi di ricostruzione del teatro piccolo elaborata in collaborazione con Sergio Rotondi*, Roma 1997.
- Theatrum Chemicum*, Strasburgo: Zetzner 1659.
- TURANO 1998 = Antonino Turano, *Gli ultimi anni di Monterano*, Roma 1998.
- STEFANI 1998 = Francesco Stefani, *Monterano, appunti sul territorio e la storia*, Canale Monterano 1998.
- WITTKOWER 1952 = Rudolf Wittkower, «The Group of Neptune and Triton», in *The Burlington Magazine*, Vol. 94, No. 58 1952, pp. 68-76.

Didascalie

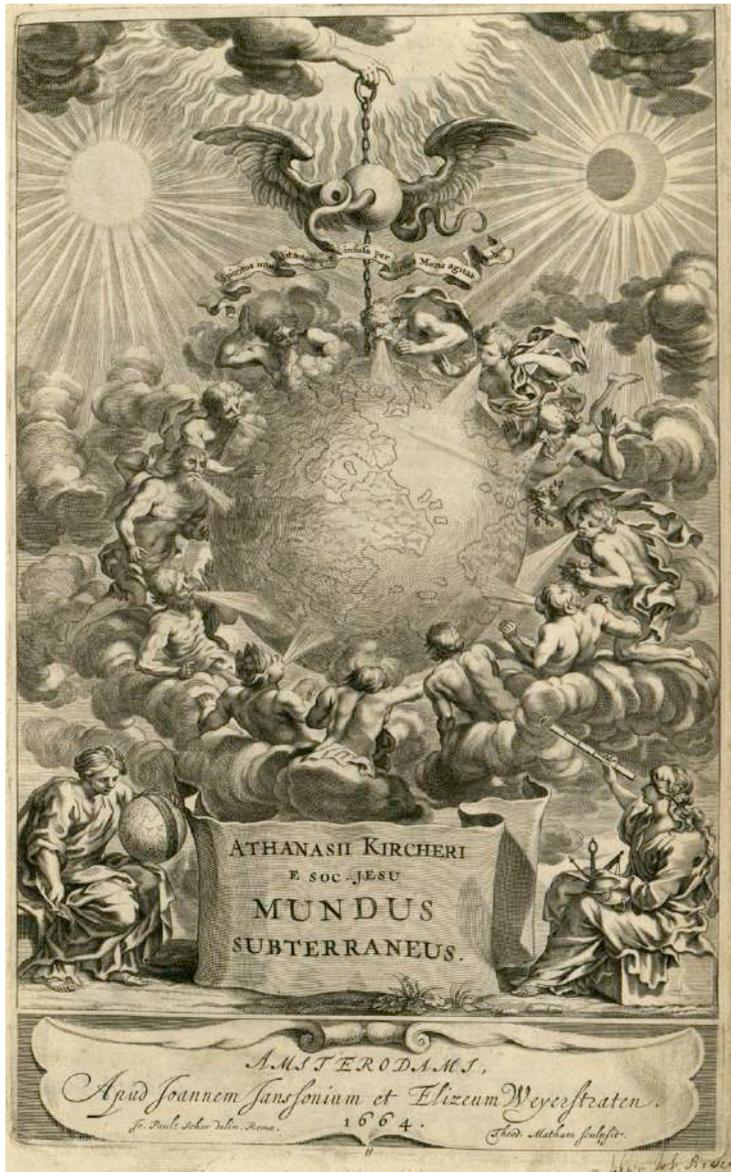
- Fig. 1. Il porto antico di Ripetta; incisione di Giuseppe Vasi (V - I *Ponti e gli edifici sul Tevere* - 1754).
- Fig. 2. *Fontana dello scoglio*, tufo e marmo, 1612, Cristoforo Ferrabosco e Giovanni Vasanzio, da Gian Francesco Venturini, *Le fontane di Roma nelle piazze, e luoghi pubblici della città, con li loro prospetti, come sono al presente*, Roma 1691, tav. 3.
- Fig. 3. J.P. Schor, incisione, frontespizio del *Mundus subterraneus*, di A. Kircher (1678).
- Fig. 4. Schor, *Mundus subterraneus: l'Interno del mondo*.
- Fig. 5. Castello Altieri di Monterano, leone terrifico.
- Fig. 6. *Fontana Papacqua* (1561), Giacomo del Duca.
- Fig. 7. Giovanni Antonio Nigrone, 1585-1609, Napoli, Biblioteca Lucchesi Palli, XII G 59 f 194r.
- Fig. 8. Bernini, *Nettuno e Tritone*, Londra.
- Fig. 9. Giardini del Palazzo dei Conti di Ericeira, disegno, Biblioteca Nazionale di Lisbona, sez. Reservados, Casa de Tarouca, Ms. 317, autore Joao dos Reis, fol. 27.
- Fig. 10. Bernini, *Fontana di Nettuno*, Giardini del Palazzo Conti di Ericeira, ante 1687.
- Fig. 11. Bernini, *Fontana di Sassuolo*, palazzo Estense, 1660-66, studio per il gruppo centrale, Royal Collection Trust, inv. 5624.
- Fig. 12. Pietro da Cortona, *Disegno per un palazzo Chigi con fontana* (Biblioteca Vaticana - Chigi P.VII.9, fol. 10).
- Fig. 13. Frascati, Villa Aldobrandini, fontana (attribuita ad Ippolito Buti).
- Fig. 14. Progetto di *Fontana con Tritone*, 1585-1609, Giovanni Antonio Nigrone, Napoli, Lucchesi Palli, XII G 59 f. 116r.
- Fig. 15. Salomon De Caus, *La raison des forces mouvantes*, Francoforte 1615, p. 75: fontana meccanica.
- Fig. 16. Alba o tramonto sul mare, probabilmente per la commedia *La Marina*, messa in scena in casa del Bernini, 1635.



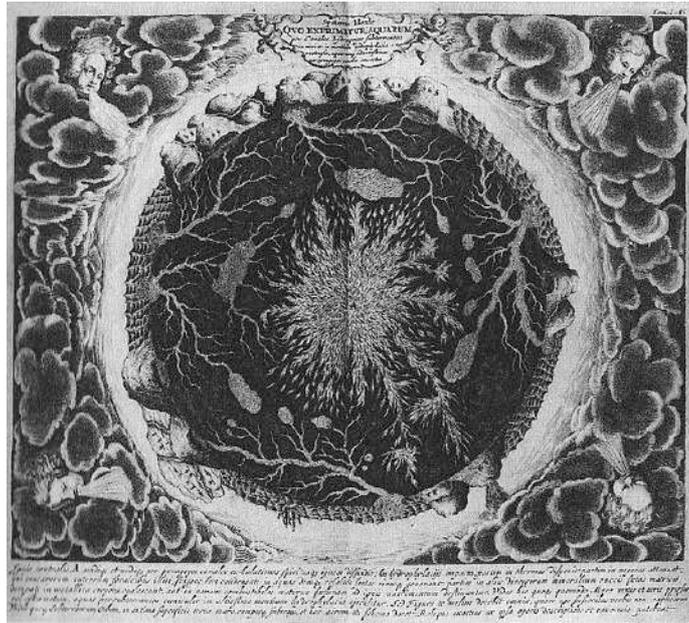
1



2



3



4



5



6



7





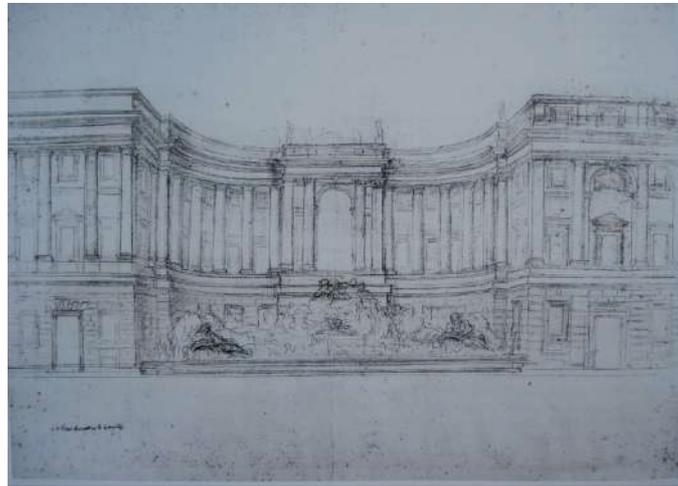
9



10



11



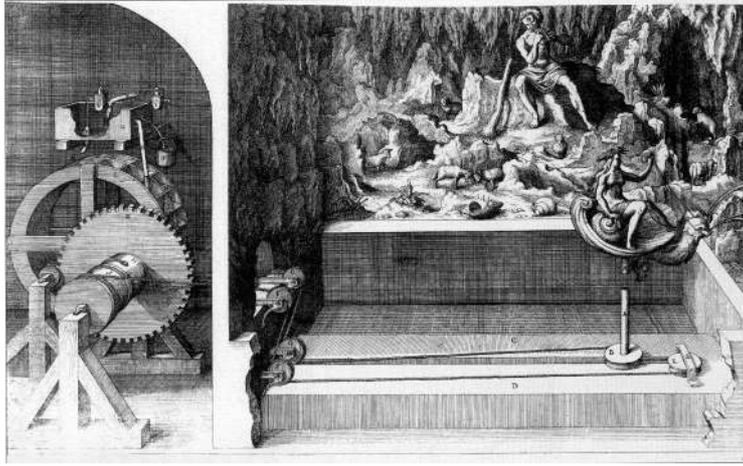
12



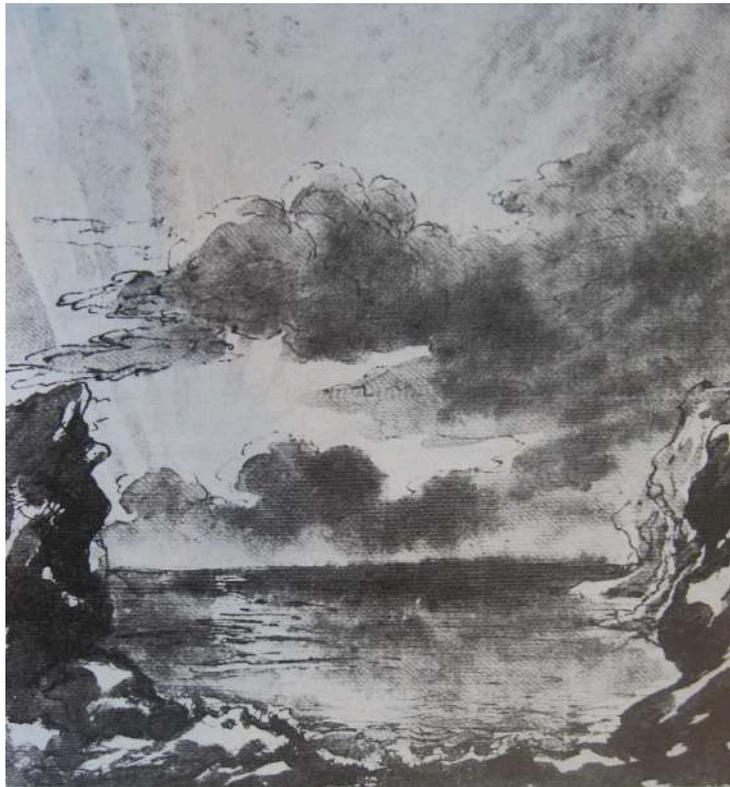
13



14



15



16