

Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana

BAND 41 · 2013/14

HIRMER

VERÖFFENTLICHUNGEN DER BIBLIOTHECA HERTZIANA
MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE
ROM

HERAUSGEGEBEN VON
SYBILLE EBERT-SCHIFFERER UND TANJA MICHALSKY
REDAKTION: SUSANNE KUBERSKY-PIREDDA
REDAKTIONSASSISTENZ: MARA FREIBERG SIMMEN, CATERINA SCHOLL

Die Beiträge des *Römischen Jahrbuchs* werden einem Peer-Review-Verfahren unterzogen.

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2017 Hirmer Verlag GmbH, München
Gestaltung und Satz: Tanja Bokelmann, München
Lithographie: ReproLine Genceller, München
Druck: Kösel GmbH & Co. KG, Altusried-Krugzell

Printed in Germany

ISBN 987-3-7774-2838-3

Tomaso Montanari

Scherzare col fuoco:
la *Pandora* di Bernini

Abstract

In this paper the author suggests that the female figure who stands as a *pendant* to Vulcan in the well-known drawings in the Museum der bildenden Künste, Leipzig, by Gian Lorenzo Bernini for fireplace andirons is not intended as Venus, as has been thought up to now, but rather represents Pandora, who is also closely linked to the theme of fire. Bernini could have known the iconographic tradition, which persisted into the 17th century, presenting Pandora in a positive light. It is indeed interesting to observe that a number of significant bronze andirons designed and cast in Rome at the end of the 1650s was destined for the Spanish court of Philip IV, where Pandora enjoyed considerable iconographic and poetic success.

«Le Cavalier nous a conté, à l'abbé Butti et à moi, un endroit de ses comédies où il feignit un embrasement. L'abbé ayant dit qu'il y avait été, et qu'il avait été de premiers à s'en fuir, le Cavalier a dit que, jugeant bien que le feu donnerait de l'épouvante, il avait, avant que la comédie commençât, averti le cardinal Barberini, lui disant que, s'il voyait quelque chose qui semblât devoir donner de l'apprehension, qu'il ne s'étonnait pas pour cela, et que tout était un effet de l'art. Que cependant, tout averti que le cardinal était, il eut peur, qu'à la vérité, il n'avait dit son secret qu'au signor Luigi, son frère; que la représentation se fit comme de gens qui retournaient d'une fête, et qui s'encontraient les choses qu'ils y avaient vues; qu'entre autres, dont le flambeau n'était guère allumé, le frottait de fois à un autre contre la toile de la décoration pour l'allumer davantage, et avait ordre de le frotter jusques à ce que quelque'un de parterre dît qu'il pourrait y mettre le feu, ce qu'ayant entendu dire, il fit allumer le feu, qui, dans peu de temps, couvrit le théâtre, et se prit à un grand nuage qui était en haut, de sorte que tout le monde crut que le feu s'était allumé par mégarde et ne songeait plus qu'à se sauver. Ce que la Cavalier voyant, il parut sur le théâtre et cria aux spectateurs qu'ils devaient se contenter de voir la comédie et la laisser achever sans prendre ainsi l'alarme mal à propos, qu'au même temps il fit paraître un paysan conduisant un âne marchant à petits pas à travers le théâtre, ce qui acheva de confirmer que cet embrasement avait été concerté»¹.

Il racconto avvincente che Gian Lorenzo Bernini fa a Paul Fréart de Chantelou il 5 ottobre del 1665 è minutamente confermato da Filippo Baldinucci e da Domenico Bernini², e si riferisce con ogni probabilità all'intermezzo della *Fiera di Farfa*, che nel carnevale del 1639 alleggerì le cinque ore dell'*Egisto*, o *Chi soffre spera*, su libretto di Giulio Rospigliosi, con musica di Virgilio Mazzocchi³.

Insomma, a Bernini piaceva scherzare col fuoco. Gli era sempre piaciuto: fin dai tempi del *San Lorenzo* rosolato a puntino sulla graticola, e del suo scoppiettante sostegno, o dell'*Anima Dannata* (dove il fuoco non si vede, ma si sente). Per non parlare dei disegni che documentano i suoi continui divertimenti con quelli che Baldinucci chiama i «fuochi d'allegrezza»⁴. «Scherzare col fuoco». Questo modo di dire ha a che fare con la polisemia della parola «scherzare»: che aveva già nel Seicento il significato che conserva nell'ita-



1 Gian Lorenzo Bernini, Disegno per alare da camino con la figura di Vulcano, matita nera, ca. 1655-1660. Lipsia, Museum der Bildenden Künste, inv. NR 7909 (foto Museum der Bildenden Künste, Leipzig)

liano di oggi, ma che voleva anche dire creare degli «scherzi», cioè dei capricci figurativi, opere leggere per forma o per funzione, eppure brillantemente concettose⁵.

È il caso del gruppo di disegni di Gian Lorenzo per gli alari da camino, conservato a Lipsia⁶. Un gruppo di opere

¹ CHANTELOU (1885) 2001, p. 225 s.

² BALDINUCCI 1682, p. 76 s.; BERNINI (D.) 1713, p. 55 s.

³ TAMBURINI 2012, p. 334.

⁴ BALDINUCCI 1682, p. 108.

⁵ BATTAGLIA 1961-2004, vol. 17, *sub voce* «scherzo».

⁶ BRAUER/WITTKOWER 1931, vol. 1, p. 163; OSTROW 1980, pp. 275-281; *Bernini Erfinder* 2014, pp. 294-297, con bibliografia precedente.

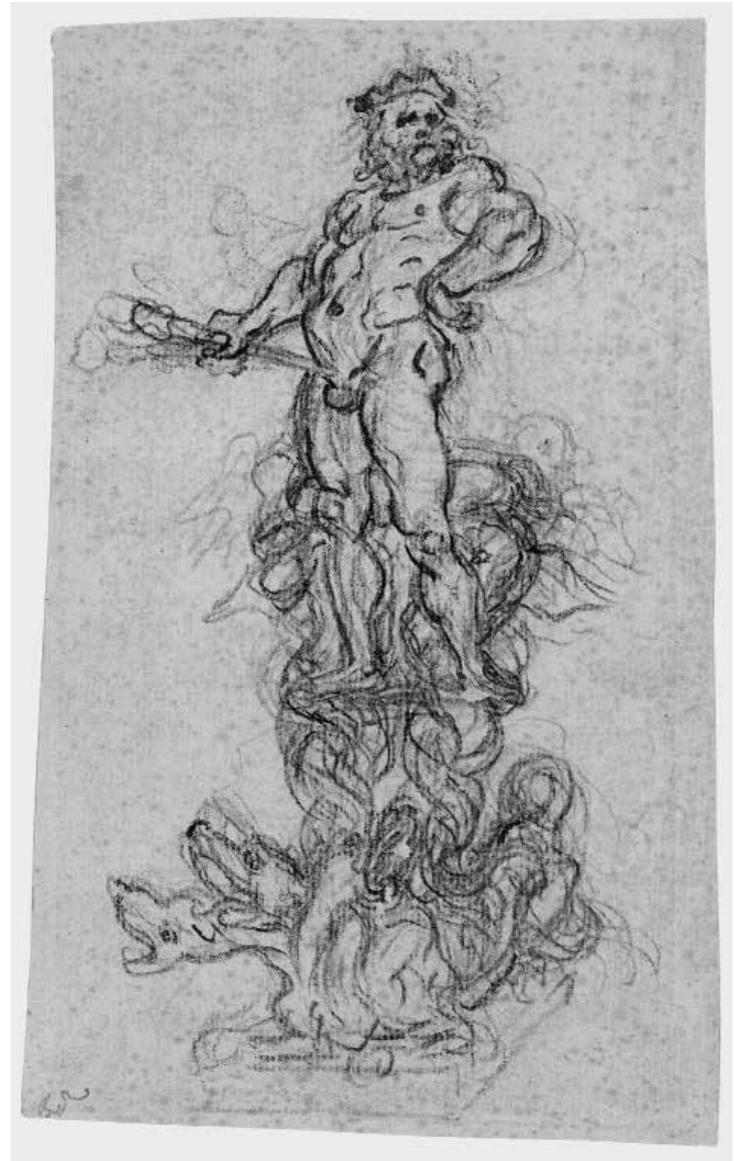
Scherzare col fuoco: la *Pandora* di Bernini



2 Gian Lorenzo Bernini, Disegno per alare da camino con la figura di Pandora, matita nera, ca. 1655-1660. Lipsia, Museum der Bildenden Künste, inv. NL 7910 (foto Museum der Bildenden Künste, Leipzig)



3 Gian Lorenzo Bernini, Disegno per alare da camino con la figura di Vulcano, matita nera, ca. 1655-1660. Lipsia, Museum der Bildenden Künste, inv. NL 7911 (foto Museum der Bildenden Künste Leipzig)



4 Gian Lorenzo Bernini, Disegno per alare da camino con la figura di Plutone, matita nera, ca. 1655-1660. Lipsia, Museum der Bildenden Künste, inv. 7908 (foto Museum der Bildenden Künste Leipzig)

nelle quali l'artista fa scendere gli dèi antichi in oggetti d'uso di tutti i giorni, scherzando sia con la mitologia del fuoco, sia con l'etimologia della parola «alari»⁷, che designa i sostegni di metallo per la legna del camino rifacendosi proprio agli dèi antichi, anche se non a quelli dell'Olimpo, ma a quelli del focolare domestico: quelli, appunto, *ad lares*, i lari che Gian Lorenzo aveva rappresentato nella *Fuga da Troia*. Come ha notato Steven Ostrow, questo gruppo non

⁷ BATTAGLIA 1961-2004, vol. I, *sub voce* «alari».

comprende solo i fogli numero 7909 (fig. 1), 7910 (fig. 2) e 7911 (fig. 3) del fondo di Lipsia, ma anche il 7908 (*recto e verso*) (fig. 4), che raffigura Plutone (altro dio legato al fuoco, per via dell'inferno): e che – per iconografia, forma, invenzione, composizione – è lo studio per un terzo capofuoco della stessa serie, e non il progetto di una fontana⁸. Le poche cose che sappiamo di questi disegni sono ben allineate da Ostrow: la scala dimensionale presente su uno dei fogli

⁸ OSTROW 1980, p. 275.

ci informa che i bronzi, cui questi studi preludevano, avrebbero dovuto essere alti circa un metro e quindici centimetri; lo stile induce a datarli tra la fine degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta (Ostrow propende per il 1665). Una fitta rete di simmetrie, corrispondenze e contrapposti dimostra che il disegno per la figura maschile e quello per la figura femminile preparavano una indivisibile coppia concettuale e narrativa, i cui membri sono sempre stati identificati con due divini coniugi, Vulcano e Venere. Non abbiamo nient'altro: non un documento, non un committente, non un plausibile perché sono fino ad ora emersi nel mare delle fonti e dei documenti berniniani.

Nelle righe che seguono vorrei provare a sfidare proprio quella che è apparentemente la più sicura tra le poche cose sicure che riguardano il disegno forse più celebre di questo piccolo gruppo: il fatto che esso rappresenti la sposa infedele di Vulcano, e dunque una Venere. Ma quale altra divinità, o almeno figura mitologica femminile, può funzionare come *pendant* di un indiscutibile Vulcano? E quale può egualmente funzionare con i puttini che, indiscutibilmente, maneggiano il simbolo d'amore, e cioè i cuori messi amabilmente allo spiedo sulle loro frecce?

Vorrei qui proporre che si tratti di una rara raffigurazione dell'unica donna mitologica perfettamente identificata dall'unico particolare che non ha alcun senso nell'iconografia di Venere, e cioè l'oggetto che la donna solleva enfaticamente con due mani, inconfondibilmente riconoscibile almeno nel primo disegno – e infatti precisamente riconosciuto da Steven Ostrow per quello che è: un'urna. O, se volete, un vaso.

Non un vaso qualsiasi, ma il vaso di Pandora: la *Pandora* di Gian Lorenzo Bernini.

Il notissimo libro di Dora ed Erwin Panofsky mi esenta dal dovere di una minuta ricostruzione della fortuna figurativa del mito di Pandora. Basterà citarlo nel passaggio che sottolinea la sua intima connessione con il fuoco, con Vulcano, con l'amore:

«Primo. Pandora era l'immagine di una donna bellissima, plasmata con terra e acqua, vuoi da Prometeo, il creatore degli uomini (almeno a stare a quella che sembra la tradizione più antica), vuoi, su istigazione di un vendicativo Zeus, da Efesto (almeno a stare a Esiodo, e a quelli che ne dipendono). Secondo: questa immagine fu animata da Atena, o con l'aiuto del fuoco rubato in cielo, dallo stesso Prometeo, e perfezionata da tutti gli dei, ricevendo da ciascuno uno specifico dono (donde il nome di «dotata di



5 Bronzino, *Pigmalione e Galatea*, olio su tavola, 1529-1530. Firenze, Galleria degli Uffizi (foto su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)

tutti i doni»). Ma poiché i doni di Afrodite ed Hermes erano più dannosi che benefici, il prodotto finale risultò *kalòn kakòn*, «bello e malvagio». Terzo: Pandora fu condotta sulla terra da Hermes, e presa in moglie da Epimeteo, che introdusse sulla terra malattia e vizio, aprendo un fatidico vaso, il cui contenuto si involò immediatamente, ad eccezione della speranza⁹.»

In effetti Bernini rappresenta una statua, creata da Vulcano, nell'istante in cui ha preso vita: essa è infatti ancora in piedi sull'incudine di quest'ultimo, cosa che per Venere non avrebbe alcun senso. E, d'altra parte, una statua che si anima col fuoco – una statua viva che è una sensuale vendetta degli dèi contro gli uomini che hanno rubato il fuoco – è un soggetto perfetto per far coppia, appunto, con Vulcano in due alari da camino. Ma una *Pandora* è anche un soggetto perfetto per appassionare uno scultore straordina-

⁹ PANOFSKY (1956)1992, p. 4.



6 Jacques Callot, *Creazione di Pandora*, acquaforte, ca. 1625. Amsterdam, Rijksmuseum (foto Rijksmuseum, Amsterdam)

riamente sensibile al tema della divina capacità della scultura di creare figure così vive, sensuali e presenti da prender vita letteralmente. Ed è per questo che il nudo femminile (genere rarissimo nella produzione del Bernini maturo) nei fogli di Lipsia è così naturalistico, illusionistico (nella seconda versione anche il vaso si dilata a contenere tutti i doni degli dèi, come in una cornucopia rovesciata) – così intimamente berniniano, insomma – da farci sentire la presenza di una donna di carne. E come nell'unica sua commedia di cui possediamo un frammento di testo – nota col titolo *L'Impresario* – Bernini si identifica e si rappresenta nel vecchio regista e impresario Graziano¹⁰; è chiaro che qua egli si sente Vulcano: uno scultore così sovrumano da far prendere vita alle sue statue, secondo un tema carissimo alla storiografia artistica novecentesca, da Kris e Kurz fino a Freedberg¹¹.

Un tema, questo, che Gian Lorenzo poteva conoscere direttamente, anche attraverso la rappresentazione visiva di una delle sue varianti (quella di Pigmalione e Galatea): per esempio attraverso la coperta del ritratto pontormesco di Francesco Guardi, dipinta da Bronzino e oggi agli Uffizi, ma

ai giorni di Bernini conservata nella collezione romana che gli era certo più nota, quella dei Barberini¹². E un confronto tra le posizioni delle due «statue animate» – la *Galatea* di Bronzino e la *Pandora* di Bernini – è, in effetti, assai suggestivo (fig. 5).

Ma Gian Lorenzo doveva conoscer bene anche due rappresentazioni recenti di Pandora stessa, in incisione: e, d'altra parte, sappiamo che egli consigliava ai giovani artisti di «contemplare anche molte stampe, per imprimerse nell'idea vari pensieri»¹³. Ed è a questa stampa di Jacques Callot, databile intorno al 1625, che egli dovette guardare per la sua *Pandora*: coperta solo da un pannicello svolazzante e ben attenta a sfoggiare quello che, per colpa di Erasmo da Rotterdam, era passato dalla intrasportabile, enorme giara del mito ad un piccolo, maneggiabile vasetto (fig. 6)¹⁴. Certo, Bernini trasforma la figurina di Callot in una credibilissima rappresentazione della prima donna, la Eva della mitologia classica: con una sensualità aggressiva paragonabile a quella che Rubens aveva donato alla sua *Hélène Fourment in pelliccia* (fig. 7). Ma il concetto è già tutto in Callot, e nella sua scia figurativa: una scia che comprende per esem-

¹⁰ BERNINI (G. L.) 1992.

¹¹ KRIS/KURZ (1934) 1989, pp. 67-69; FREEDBERG (1989) 1993, pp. 502-506.

¹² Cfr. la scheda di Elizabeth Cropper, in *Bronzino* 2010, pp. 76-78, con l'ampia bibliografia precedente.

¹³ KOMMER 1974, p. 159.

pio quest'altra bellissima incisione, in cui Cornelius Bloemaert tradusse un disegno di Abraham Van Diepenbeeck (fig. 8)¹⁵. Un'immagine carissima a Jan Six che la mise in testa al suo *Liber amicorum* così ben noto agli studiosi di Rembrandt¹⁶.

È, infine, necessario notare una singolare coincidenza: la fortuna secentesca della figura di Pandora è soprattutto una fortuna spagnola. È del 1669 la *Estatua de Prometeo*, dove Calderón de la Barca reinventa per Filippo IV, e in totale libertà rispetto alle fonti antiche, una Pandora del tutto positiva. Ma, soprattutto, esattamente dieci anni prima, Diego Velázquez aveva diretto la decorazione della Pieza Ochavada dell'Alcázar di Madrid, chiedendo ad Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli (da lui stesso, come è ben noto, reclutati in Italia), assistiti da Juan Carreño e Francisco Rizi, di dipingere sul soffitto cinque scene del mito di Pandora¹⁷. Anche in questo caso, Pandora diventa un'eroina positiva, e il ciclo si conclude non con la nefasta apertura del vaso, ma con il matrimonio primordiale tra Pandora ed Epimeteo. Un tema adattissimo, come ha notato Jonathan Brown¹⁸, per la cerimonia che si sarebbe tenuta nella sala il 16 ottobre 1659, e che aveva motivato la decorazione pittorica: cioè il fidanzamento ufficiale tra la figlia del re Filippo IV, Maria Teresa, e il Re Sole, Luigi XIV di Francia.

Ora, è ben noto che l'unica serie di capifuochi monumentali realizzati a Roma nel Seicento e – almeno in parte – arrivata fino a noi, è quella che Alessandro Algardi modellò, e i suoi allievi fusero e cesellarono proprio per Filippo IV, e proprio per commissione di Velázquez¹⁹. Non solo non c'è alcuna prova, ma nemmeno un indizio, che l'invadentissimo Bernini abbia gettato la propria ombra anche su questa commissione spagnola diretta ad Algardi. Ma qualche tempo fa ho potuto ricostruire un'altra storia di bronzi tra Roma e Madrid, che dà qualche motivo di riflessione²⁰. Probabilmente nel 1657 Bernini inviò a Madrid il suo *Crocifisso* monumentale in bronzo per il Panteon de los reyes, nelle viscere dell'Escorial, ordinatogli direttamente da Filippo IV, forse già attraverso Velázquez, a Roma nel 1650. Nello stesso 1657 Domenico Guidi terminò l'ultima opera del suo maestro Alessandro Algardi, e cioè esattamente i capifuochi mitologici commissionati ad Algardi dallo stesso Filippo IV, poi finiti ad Aranjuez (fig. 9), e poco dopo ricevette la commissione per un altro *Crocifisso* per l'Escorial (o la richiesta di condurre in porto un accordo già concluso



7 Peter Paul Rubens, *Hélène Fourment in pelliccia*, olio su tavola, 1638. Vienna, Kunsthistorisches Museum (foto KHM Museumsverband)

¹⁴ PANOFSKY (1956) 1992, pp. 75-79.

¹⁵ PANOFSKY (1956) 1992, pp. 77-79.

¹⁶ PANOFSKY (1956) 1992, p. 73.

¹⁷ PANOFSKY (1956) 1992, p. 164s.

¹⁸ BROWN 1986, p. 248.

¹⁹ Cfr. MONTAGU 1985.

²⁰ Per tutto quello che segue si veda MONTANARI 2009.



8 Cornelius Blomaert da Abraham van Dieprnbeeck, *Creazione di Pandora*, incisione, 1655. Amsterdam, Rijksmuseum (foto Rijksmuseum, Amsterdam)



9 Alessandro Algardi, *Alari di Giove e Giunone*, bronzo. Londra, Wallace Collection, inv. S162 (foto The Wallace Collection)

con Algardi, forse fin dal 1650), e si accinse a realizzarlo. Nel 1659 il *Crocifisso* di Guidi-Algardi soppiantò all'Escorial quello di Bernini: e fu uno scacco mortale (anche se perfettamente messo a tacere) al dittatore della scena artistica romana. Per riscattarsi da questa incredibile sconfitta, Bernini realizzò una seconda versione del suo grande crocifisso (probabilmente quello oggi a Toronto), trasformandolo in un *Cristo vivo*. Un numero sufficiente di indizi induce a credere che la nascita di quest'ultima opera sia legata ad una profonda e articolata sfida, una vera e propria tenzone artistica tra i due massimi scultori del Seicento italiano: Gian Lorenzo Bernini e Alessandro Algardi (e il suo continuatore Domenico Guidi).

Ora, sappiamo che il disegno che stiamo discutendo appartiene ad un gruppo in cui Bernini progetta degli alari da camino alti un metro e quindici centimetri circa, databili alla fine degli anni Cinquanta. Dobbiamo poi ricordare che

Ostrow ha notato che la scala metrica accanto alla figura che qui si identifica con *Pandora* fa pensare ad una conversione in un'altra scala di misura (e dunque ad una commissione non italiana)²¹. Sappiamo, infine, che Velázquez, e cioè l'artista che ideò e diresse l'unico ciclo monumentale seicentesco dedicato alla figura di Pandora, commissionò in quegli stessi anni ad Alessandro Algardi una serie di alari da camino, anch'essi con divinità, e anch'essi alti circa un metro e quindici centimetri.

Fin qua sono tutti dati di fatto. Immaginare che dietro la *Pandora* di Bernini ci sia una commissione di Filippo IV e di Velázquez, magari per il camino della Pieza Ochavada dell'Alcázar di Madrid: questo sarebbe davvero voler scherzare col fuoco.

²¹ OSTROW 1980, p. 276.

Bibliografia

- BALDINUCCI 1682 Filippo Baldinucci, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto e pittore*, Firenze 1682.
- BATTAGLIA 1961-2004 Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., Torino 1961-2004.
- BERNINI (D.) 1713 Domenico Bernini, *Vita del cavalier Giovanni Lorenzo Bernini*, Roma 1713.
- BERNINI (G.L.) 1992 Gian Lorenzo Bernini, *L'impresario*, a cura di Massimo Ciavolella, Roma 1992.
- Bernini Erfinder* 2014 *Bernini. Erfinder des barocken Rom* (catalogo della mostra Lipsia), a cura di Hans-Werner Schmidt, Sebastian Schütze e Jeannette Stoschek, Bielefeld/Berlino 2014.
- BRAUER/WITTKOWER 1931 Heinrich Brauer e Rudolf Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, 2 voll., Berlino 1931.
- Bronzino* 2010 *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici* (catalogo della mostra Firenze), a cura di Carlo Falciani e Antonio Natali, Firenze 2010.
- BROWN 1986 Jonathan Brown, *Velázquez. Painter and Courtier*, New Haven/Londra 1986.
- CHANTELOU (1885) 2001 Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France* (1885), a cura di Milovan Stanić, Parigi 2001.
- FREEDBERG (1989) 1993 David Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (ed. orig. 1989), trad. di Giovanna Perini, Torino 1993.
- KOMMER 1974 Björn R. Kommer, *Nicodemus Tessin der Jüngere und das Stockholmer Schloss: Untersuchungen zum Hauptwerk des schwedischen Architekten*, Heidelberg 1974.
- KRIS/KURZ (1934) 1989 Ernst Kris e Otto Kurz, *La leggenda dell'artista: un saggio storico* (ed orig. 1934), trad. di Giovanni Niccoli, Torino 1989.
- MONTAGU 1985 Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, 2 voll., New Haven/London 1985, vol. 2, pp. 409-413.
- MONTANARI 2009 Tomaso Montanari, «Bernini per Bernini: il secondo «Crocifisso» monumentale. Con una digressione su Domenico Guidi», *Prospettiva*, 136 (2009), pp. 2-25.
- OSTROW 1980 Steven F. Ostrow, «A Pair of Andirons», in *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der bildenden Künste*, (catalogo della mostra Princeton *et al.*) a cura di Irving Lavin, Lipsia/Princeton 1980, pp. 275-281.
- PANOFSKY (1956) 1992 Dora e Erwin Panofsky, *Il vaso di Pandora. I mutamenti di un simbolo* (ed. orig. 1956), Torino 1992.
- TAMBURINI 2012 Elena Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte*, Firenze 2012.