

«on l'entendoit presque toujours dire: Si come di-
«ceva il Michel Angelo Buonarroti».

Accanto al *Journal*, e sempre in prima linea, occorre citare le due biografie e la notissima monografia: F. BALDINUCCI, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Firenze, 1682; D. BERNINO, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Roma, 1713; S. FRASCHETTI, *Il Bernini*, Milano, 1900 (ivi — pref., p. VI — è il giudizio che ho citato di A. VENTURI).

Per l'intima adesione delle dottrine platoniche all'anima di Michelangelo vedi H. THODE, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, II (*Der Dichter und die Ideen der Renaissance*), Berlin, 1903, soprattutto pp. 191-221, e R. ROLLAND, *Michel-Ange (Les Maîtres de l'Art)*, Paris, [1905], ultimo capitolo.

Lo spirito correggesco vivo nella scultura del Bernini può spiegare la predilezione di questo per il grande pittore: cfr. A. SCHMARSOW, *Barock und Rokoko (Beiträge zur Aesthetik der Bildenden Künste)*, II, Leipzig, 1897, 214-218 e G. CANTALAMESSA, *Un pensiero sul Correggio in Vita d'Arte*, I, Siena, 1908, 33-35.

Per l'aneddoto relativo alla Elena di Zeusi cfr. M. T. CICERONIS *de Inventione*, II, 1 e I. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, I, Dresden, 1764, 155; per le proporzioni architettoniche derivate dal corpo umano: VITRUVII *de Architectura*, III, I, 1 e A. BUSIRI-VICI, *La Piazza di San Pietro in Vaticano*, [Roma], 1893, 105-107 e tav. IV; per l'influsso dell'*Apollo* del Belvedere: A. SCHMARSOW, op. cit., 213; per i riflessi dell'arte ellenistica e per il prototipo della figura di Danae: G. COLLIGNON, *Histoire de la Sculpture Grecque*, II, Paris, 1897, 586-589 e P. DUCATI, *L'Arte Classica*, Torino, 1920, 620-621; per l'abside di Santa Maria Maggiore: C. SAMBUCETTI, *Sopra un bozzetto in acquarello rappresentante la Tribuna di Santa Maria Maggiore attribuito al Bernini*, Roma, 1898, e anche P. LE TAROUILLY, *Édifices de Rome Moderne*, Paris, 1868, 618.

La testimonianza di un contemporaneo, per di più legato alla casa Borghese, ci assicura che il restauro dell'*Ermafrodito* deve a Pietro Bernini, non al figlio: cfr. J. MANILLI, *Villa Borghese*, Roma, 1650, 99. Del resto il lavoro stesso del materasso e del cuscino è troppo pesante ed uniforme per essere di Gian Lorenzo come viene erroneamente ripetuto dopo l'affermazione di [D. MONTELATI], *Villa Borghese*, Roma, 1700, 277; questi, veramente, dice che il lavoro è stato fatto dal Bernini, ma, senza dubbio, con ciò ha voluto nominare il figlio notissimo, non il padre ormai pressochè dimenticato. Responsabili della divulgazione dell'errore sono stati soprattutto E. Q. VISCONTI,

Illustrazioni de' Monumenti scelti Borghesiani, I, Roma, 1821, 67, n. 1 e A. NIBBY, *Monumenti scelti della Villa Borghese*, Roma, 1832, 99. Che Pietro Bernini lavorasse al restauro di statue antiche è detto del resto da un altro contemporaneo, da G. BAGLIONE, *Le vite de' Pittori Scultori et Architetti*, Roma, 1642, 305. E per le sculture di termini affidate dai Borghese a Pietro vedi anche A. MUÑOZ, *Il Padre del Bernini — Pietro Bernini scultore (1562-1629)* in *Vita d'Arte*, a. II, vol. IV, Siena, 1909, 447-448 (edito anche a parte come IV vol. della *Biblioteca di «Vita d'Arte»*).

Per il carattere michelangiolesco dell'arte di Pietro Bernini vedi G. SOBOTKA, *Pietro Bernini* ne *L'Arte*, XII, Roma, 1909, 413; per l'influsso di Michelangelo, attraverso Pietro Bernini, nell'*Enea ed Anchise* del Museo Borghese, ed in genere sulla formazione di Gian Lorenzo giovane, vedi H. VOSS, *Ueber Berninis Jugendentwicklung* in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, III, Leipzig, 1910, 383-389 e P. ALFASSA, *Le Cavalier Bernin — A propos d'un livre récent* (è la monogr. del Reymond che citerò appresso) ne *La Revue de l'art ancien et moderne*, [a. XV], t. XXIX, Paris, 1911, 101-116 e 219-234, special. a pp. 219-220 e 225. Infine è da ricordare come il gruppo di *Enea ed Anchise* sia giudicato opera di Pietro «con la collaborazione molto ristretta del figlio» da A. MUÑOZ, op. cit., 446-447. Vedi anche a pp. 455-458 per la formazione di Gian Lorenzo sotto la guida paterna.

L'origine michelangiolesca del Bernini è molto bene compresa da L. VITET, *Le Louvre*, Paris, 1853, 77; meno serenamente da I. WINCKELMANN, op. cit., vol. cit., 144. A. JAL, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, II éd. corr. et augm., Paris, 1872, 206, scrive: «Si je ne craignais «d'être taxé de barbarie, je dirais que Bernin fut «le père du Rococo, dont Michel-Ange fut le grand-«père». Non per nulla F. MILIZIA, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, I, Bassano, 1797, 126, dice di Michelangelo «che avrebbe forse giovato molto «alle arti ch'egli non fosse mai esistito!» L'influsso e la vitalità dell'esempio di Michelangelo nell'età barocca sono illustrati da A. SCHMARSOW, op. cit., 116-123 e 220-221. La stoltissima affermazione di L. CICOGNARA è nella *Storia della Scultura*, II ed. rived. ed ampl., VI, Prato, 1824, 116.

L'aneddoto del gran Condé è narrato da VOLTAIRE, *Siècle de Louis XIV*, ch. XXXII.

I disegni del Bernini per il Louvre ci sono conservati in cinque incisioni in rame di Jean Marot, stampate nell'opera *L'Architecture Française, ou Recueil des Plans, Elevations, Coupes et Profils Des Eglises, Palais, Hôtels et Maisons etc.*, [IV] Paris,