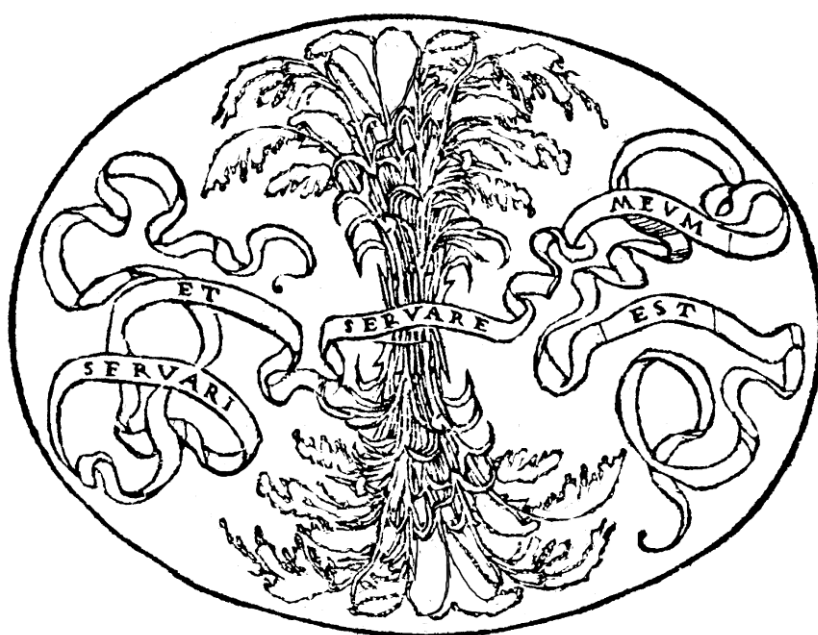


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

Numero speciale I/2026



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Fondatrice*

Paola Barocchi

*Direzione scientifica*

Donata Levi

*Comitato scientifico*

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura redazionale*

Martina Nastasi, Mariangela Palombo

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## **STORICI DELL'ARTE ALLA GALLERIA BORGHESE**

a cura di Alexander Auf der Heyde e Claudio Gulli

Pubblicazione finanziata dall'Unione Europea – Next Generation EU – PNRR (M4.C2.1.1) – codice progetto 2022PEL788 – CUP B53D23022990001 – titolo *La Galleria Borghese e i suoi pubblici, 1888-1938*. Principal investigator Lucia Simonato, unità dell'Università di Palermo (responsabile scientifico Alexander Auf der Heyde), in collaborazione scientifica con la Galleria Borghese (direttrice Francesca Cappelletti).



## INDICE

ALEXANDER AUF DER HEYDE, CLAUDIO GULLI Introduzione	pp. 1-2
PIER LUDOVICO PUDDU Il silenzioso lavoro storico-critico di Giovanni Piancastelli alla Borghese, tra <i>connoisseurship</i> e scavo documentario. Una prima indagine	pp. 3-17
EMANUELE PELLEGRINI Venturi in Borghese	pp. 18-39
JOSEPH IMORDE Venus and Violante. Titian's <i>Amor sacro e profano</i> in Popular Art History. Ernst Steinmann, Olga von Gerstfeldt, Eugen Petersen	pp. 40-61
NADIA RIZZO Hoogwerff e altri olandesi in Borghese (1928)	pp. 62-86
ALEXANDER AUF DER HEYDE «Avrei anch'io qualche cosa da precisare!». Hermann Voss e la «spätitalienische Malerei» (1908-1932)	pp. 87-124
CLAUDIO GULLI Roberto Longhi e la Galleria Borghese nel cantiere delle <i>Precisioni</i>	pp. 125-164
GIOVANNA TARGIA Traduzioni dello sguardo: Aby Warburg nella Galleria Borghese	pp. 165-193
LUCIA SIMONATO Un punto di vista unico sulla Galleria Borghese: il giovane Wittkower a Roma (1923-1927)	pp. 194-214
SILVIA DAVOLI Francis Haskell e Villa Borghese: una relazione riesaminata attraverso le carte inedite	pp. 215-230
GIACOMO AGOSTI Cabaret Borghese	pp. 231-232



## UN PUNTO DI VISTA UNICO SULLA GALLERIA BORGHESE: IL GIOVANE WITTKOWER A ROMA (1923-1927)

È merito di una recente pubblicazione a cura di Tod A. Marder<sup>1</sup>, se conosciamo oggi fin nel dettaglio le prime fasi romane della carriera di Rudolf Wittkower (1901-1971), prima e dopo il dottorato a Berlino nel novembre del 1923 con Adolph Goldschmidt su Domenico Morone, pittore e miniatore veronese del Rinascimento. Il giovane studioso tedesco soggiornò brevemente in Italia e nella sua capitale già prima della discussione della tesi, tra il 1921 e il 1922, ma fu solo dall'anno successivo che egli visse più stabilmente a Roma: dal gennaio del 1923 per diversi mesi; poi, conseguito il titolo in Germania e sposatosi, tra la fine del 1923 e il 1927, lavorando alla Bibliotheca Hertziana come assistente del direttore Ernst Steinmann. Dopo altri temporanei soggiorni romani, nel 1930 tornò quindi all'Hertziana con una borsa di studio per collaborare con Heinrich Brauer (1900-1981) al *corpus* di disegni berniniani, edito in due tomi nel 1931<sup>2</sup>. Al momento dell'uscita del suo primo saggio sulle opere scultoree dell'artista napoletano, *Le Bernin et le baroque romain*, nella «Gazette des beaux-arts» del settembre 1934<sup>3</sup>, il giovane studioso tedesco era ormai stabilmente a Londra da un anno.

Come dimostra il suo breve contributo pubblicato nel «Berliner Tageblatt» del 17 aprile 1924, intitolato *Barocke Kunst in Rom*, da poco ritrovato e valorizzato da Susan Klaiber<sup>4</sup>, il tempo trascorso nella capitale italiana tra il 1923 e il 1927 fu cruciale per l'avvio e il consolidamento degli studi di Wittkower sull'arte del Sei e Settecento, ai quali forse era già stato avvicinato a Berlino da Werner Weisbach, assistente di Goldschmidt e autore nel 1921 dell'opera *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*<sup>5</sup>. Al termine di questo periodo, Steinmann poteva indicare nel resoconto annuale della sua istituzione che il nuovo progetto post-dottorale del giovane, in procinto di tornare a Berlino con la moglie e il figlio di due anni, era incentrato sulla scultura barocca romana tra il 1620 e il 1750<sup>6</sup>: primo avvio di un iter che avrebbe portato, trent'anni dopo, all'importate volume *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, edito nel 1958. Sulla scelta del tema aveva di certo giocato il contemporaneo contesto internazionale degli studi, dove sempre più attenzione si stava rivolgendo all'arte post-rinascimentale italiana<sup>7</sup>. Non dovettero però essere estranee al consolidarsi dell'interesse di Wittkower per Bernini, figura cardine della periodizzazione proposta nel suo nuovo progetto di ricerca, anche le importanti scelte allestitivo condotte all'interno della Galleria Borghese dall'inizio del Novecento che, appena passata allo Stato italiano (1902), si stava configurando come il museo di riferimento per studiare la produzione dello scultore napoletano, e quindi la scultura barocca *tout court*<sup>8</sup>.

---

Ricerca condotta nell'ambito del PRIN 2022, codice 2022PEL788, finanziato dall'Unione Europea – Next Generation EU, Missione 4, Componente 1, CUP E53D23014060006.

<sup>1</sup> KLAIBER–MARDER 2025, in particolare pp. 23-27 (*Wittkower from Berlin to Rome*); il saggio sviluppa quanto già proposto in KLAIBER–MARDER 2017. Per la presente pubblicazione non è stato possibile consultare i *Rudolf and Margot Wittkower Papers* (1916-1995), conservati presso la Rare Book & Manuscript Library della Columbia University (New York).

<sup>2</sup> BRAUER–WITTKOWER 1931.

<sup>3</sup> WITTKOWER 1934. La monografia sarebbe seguita vent'anni dopo: WITTKOWER 1955.

<sup>4</sup> WITTKOWER 1924. Cfr. KLAIBER 2025.

<sup>5</sup> WITTKOWER 1994, p. 22. Cfr. anche BERNINI'S ARCHITECTURAL DRAWINGS 2025, p. 763 (*Biography of Rudolf Wittkower from his PhD. Dissertation, 1923*).

<sup>6</sup> KLAIBER–MARDER 2025, p. 27.

<sup>7</sup> Si veda il bel saggio HOPKINS 2015.

<sup>8</sup> Su questo mi permetto di rimandare a SIMONATO 2017, in particolare pp. 354-365; e SIMONATO 2018, in particolare pp. 218-220.

A rilanciare questo statuto era stato in particolare il ritorno nel casino pinciano, intorno al 1908, di alcune opere capitali del catalogo berniniano afferenti alla committenza Borghese, ma per diversi motivi e in diversi momenti allontanate dalla collezione: il gruppo del *Ratto di Proserpina*, rimasto per poco meno di tre secoli a Villa Ludovisi, fino all'acquisto da parte dello Stato e alla collocazione nell'ambiente che occupa ancora oggi in Galleria, la sala degli Imperatori (dove in quegli anni era esposto anche il *Sonno* di Alessandro Algardi)<sup>9</sup>; e i due busti del *Cardinale Scipione* (ora nella Loggia di Lanfranco), comprati dallo Stato subito nel 1892 al momento della vendita delle opere di Paolo Borghese non vincolate dal fedecommesso, ma assegnati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, l'unico museo, scriveva Ettore Modigliani, in grado «in quel momento [...] di disporre di diecimila lire, della somma, cioè, pagata per l'acquisto»<sup>10</sup>. Lungamente auspicata dagli studiosi, la restituzione alla villa romana delle due effigi marmoree scolpite da Bernini sarebbe stata celebrata con la loro immediata esposizione nel salone oggi intitolato al pittore Mariano Rossi: uno degli ambienti più sontuosi del museo, subito accessibile dopo il portico da cui i visitatori entravano all'epoca negli spazi espositivi e aperto sulla sala degli Imperatori con un ampio portale, che offre ancora oggi una splendida veduta tergale del *Ratto di Proserpina*.

Per quanto immaginata come provvisoria, in attesa che venissero confezionate le «basi adatte» a sorreggerli<sup>11</sup>, la presenza dei due ritratti marmorei in questo salone è ricordata nella quarta edizione della guida di Giovanni Giusti, pubblicata nel 1911, dove sono segnalati come opere di particolare pregio (due asterischi). Non ancora numerati, si trovavano «uno di riscontro all'altro», accanto a preziose opere antiche: il primo tra il ritratto di Vespasiano (inv. XXXVIII) e la statua intera raffigurante Claudio quale Giove (inv. XXXIX); il secondo tra una statua intera di togato (inv. IVL) e un busto moderno in alabastro con testa antica (inv. IIII), marmi tutti e quattro ancora oggi esposti nello stesso ambiente<sup>12</sup>. La vicenda della duplicazione dell'effigie del cardinale, che dimostrava la valenza tecnica e la prontezza d'ingegno del loro autore, così come il giudizio complessivo sui due busti (acquistati allo stesso prezzo dallo Stato, nonostante uno presentasse una frattura e l'altro fosse una copia del primo) venivano nella guida trascritti *verbatim* e senza virgolettato dalla monografia pubblicata da Stanislao Fraschetti nel 1900 su Bernini, suggerendo al visitatore di approfittare del confronto per apprezzare «la potenza terribile del genio dell'artista» nella versione realizzata per prima, davanti al cardinale, dove Bernini sarebbe addirittura riuscito a strappare «alla natura la profonda espressione umana» (Fig. 1). Anche la seconda versione però, per quanto priva «della suggestione profonda della persona viva presente», era «diversamente meravigliosa», perché connotava la figura di un carattere «più nobile», con «un'eleganza nuova, un'imponenza superba, un'aurea regale»<sup>13</sup>.

I due marmi non erano raffigurati nel breve opuscolo, ma Bernini risultava ampiamente rappresentato, come nessun altro artista esposto in Galleria, grazie a quattro foto: del *Ratto di Proserpina* («d'una finezza così perfetta, d'un'armonia così viva e d'una realtà così vera, che quasi ti pare animato dal soffio della vita»<sup>14</sup>); del *David* («vero capolavoro ispirato

---

<sup>9</sup> GALLERIA BORGHESE 1911, pp. 59-61 (in particolare p. 59: «CLX. *Il Sonno*, in nero antico, statua di Alessandro Algardi, bolognese»). Sul *Ratto* si veda la scheda di A. Coliva in *CATALOGO SCULTURA MODERNA* 2022, pp. 148-156.

<sup>10</sup> MODIGLIANI 1908, in particolare p. 66. Sulla vicenda si veda SIMONATO 2018, pp. 218-220, e di recente, in particolare sull'acquisto da parte dello Stato, GIACOMINI 2025, pp. 163-164. Sui busti cfr. la scheda di M.G. Barberini in *CATALOGO SCULTURA MODERNA* 2022, pp. 181-189.

<sup>11</sup> MODIGLIANI 1908, p. 66.

<sup>12</sup> GALLERIA BORGHESE 1911, p. 47. Su queste opere antiche si rimanda all'accurata schedatura nel sito del museo (<https://www.collezionegalleriaborghese.it/>).

<sup>13</sup> GALLERIA BORGHESE 1911, p. 47; cfr. FRASCHETTI 1900, pp. 109-110.

<sup>14</sup> GALLERIA BORGHESE 1911, pp. 60-62 («Fotografia Anderson – cliché Danesi»).

all'antico»<sup>15</sup>; dell'*Enea e Anchise* («una delle prime opere di polso, anzi la prima, dicesi»<sup>16</sup>), proprio entro il 1911 monumentalizzati su nuove basi marmoree<sup>17</sup>; e, addirittura in antiporta, dell'*Apollo e Dafne* («in questo gruppo meraviglioso, pieno di verità e di vita, il marmo è così finissimamente pulito, che ti sembra quasi riscaldato dal vivido calore del sangue»<sup>18</sup>). Le quattro sculture erano poi accompagnate da sperticate lodi dal sapore letterario ancora dannunziano per il «sommo artista»<sup>19</sup>, a riprova della crescente fortuna culturale e (aggiungerei quasi) 'popolare', prima ancora che critica, di Bernini a Roma all'inizio secolo<sup>20</sup>. Un nuovo indirizzo, che risultava evidente già dal semplice confronto con la celebre guida di Adolfo Venturi del 1893, dove era stato riprodotto solo il gruppo dell'*Apollo e Dafne* e la descrizione delle opere veniva affidata per lo più alla voce seicentesca di Filippo Baldinucci<sup>21</sup>.

«Gian Lorenzo Bernini, il grande maestro dell'arte barocca di Roma, dell'Italia e di tutta Europa, le cui opere a Roma sono oggi ammirate anche dai non italiani», scriveva Wittkower nel breve intervento del 1924, registrando questo stato di fatto, «è stato riscoperto da appena una generazione non solo dal punto di vista critico, ma anche come esperienza artistica per i visitatori in giro per la città»<sup>22</sup>. E proprio durante i primissimi anni della permanenza dello studioso tedesco in Italia la Galleria Borghese trovava il modo di confermarsi come il luogo deputato alla celebrazione dello scultore barocco, accogliendo due nuove opere cruciali, perché in grado di illustrarne la produzione matura, fino a quel momento non presente negli spazi espositivi: la «colossale figura» della *Verità*, subito collocata nella stessa sala dell'*Enea e Anchise*, rimasta «fino al 1923 nel palazzo di Bernini al Corso»<sup>23</sup>; e soprattutto, nella Loggia di Lanfranco al piano superiore, il «bozzetto in terracotta del monumento equestre di Luigi XIV, modellato in vecchiaia da Gian Lorenzo Bernini per la colossale statua marmorea che, trasformata e logorata, è tuttora nel parco di Versailles»<sup>24</sup>. Entrambe le nuove acquisizioni figurano nella guida di Giusti pubblicata nel 1926: la prima con un asterisco; la seconda, dove il cavallo aveva «grandi punti di contatto con quello di Costantino nella Scala Regia del Vaticano, modellato poco prima dall'artista», con due<sup>25</sup>. Il modello fittile del re francese, scriveva su «Bollettino d'arte» il direttore in quel momento della Galleria Achille Bertini Calosso dandone riproduzioni da tutti i lati (Fig. 4), era stato lasciato in deposito al museo «per due anni» dal conte Alessandro Contini Bonaccossi (che l'aveva appena acquistato), «allo scopo di offrire in esame agli studiosi un così pregevole esemplare dell'arte barocca italiana, da lui riportato con gravissimo dispendio in patria». Si poteva però già sperare (come poi di fatto avvenne), che l'opera sarebbe rimasta a disposizione per più tempo del pubblico della Borghese<sup>26</sup>.

La vocazione didattica del museo, ormai sede imprescindibile per studiare l'arte di Bernini, non era del resto una novità degli anni Venti. Il primo allestimento dei due busti di

<sup>15</sup> Ivi, pp. 52-54 («Fotografia Anderson – cliché Danesi»).

<sup>16</sup> Ivi, pp. 64-65 («Fotografia Anderson – cliché Danesi»).

<sup>17</sup> BERNINI SCULTORE 2002, pp. 119, 148, 168; SIMONATO 2017, pp. 355-356.

<sup>18</sup> GALLERIA BORGHESE 1911, p. 56, e in antiporta («cliché Danesi»).

<sup>19</sup> Ivi, p. 52.

<sup>20</sup> Ad esempio, in JAHN RUSCONI 1906, i tre gruppi in quel momento nel museo sono tutti raffigurati (pp. 65 e 71, foto Anderson), insieme a uno dei due busti di Scipione a Venezia (p. 15, foto Alinari). Anche in MUÑOZ 1909a, pp. 9 e 14-17, sono pubblicati i quattro gruppi e uno dei due busti (foto Anderson). Sulla fortuna di Bernini a Roma all'inizio del Novecento cfr. SIMONATO 2018, pp. 187-247.

<sup>21</sup> VENTURI 1893, tav. II (per *Apollo e Dafne*) e *passim* per la descrizione delle opere berniniane.

<sup>22</sup> WITTKOWER 1924, p.n.n.: «Giov. Lorenzo Bernini, der Großmeister der barocken Kunst Roms, Italiens, ja ganz Europas, dessen Werke der Fremde heute in Rom bewundert, wurde vor kaum einer Generation nicht nur der kunstwissenschaftlichen Bearbeitung, sondern als künstlerisches Erlebnis dem Rom-Wanderer wiedergewonnen».

<sup>23</sup> GALLERIA BORGHESE 1926, p. 34.

<sup>24</sup> Ivi, p. 38. Sulla fortuna di quest'opera cfr. SIMONATO 2022.

<sup>25</sup> Ivi, p. 38

<sup>26</sup> BERTINI CALOSSO 1924, in particolare pp. 559-560.

Scipione fu presto stravolto da Giulio Cantalamessa, che aveva a lungo preceduto Bertini Calosso alla direzione della Borghese. Nella settima edizione della guida di Giusti, stampata probabilmente nel 1914, i due marmi risultavano già collocati al piano superiore, nella sala di Elena e Paride, dove oggi si trova la *Caccia di Diana* di Domenichino e altri quadri della scuola bolognese. E qui erano ancora quando Wittkower arrivò a Roma<sup>27</sup>. Nell'ambiente i busti berniniani furono posizionati agli «angoli della parete interna» («quello a destra di chi guarda [...] è il primo eseguito; l'altro, a sinistra, è il secondo esemplare»)<sup>28</sup>, forse per difenderli dalla luce che abitualmente nella villa entrava «violenta e diffusa da opposte finestre»<sup>29</sup>, come ricordava Modigliani.

A sollecitarne lo spostamento dal salone Mariano Rossi, già previsto al momento del loro ingresso in Galleria ma di fatto rimandato di almeno tre anni, era stato probabilmente il recente arrivo nel museo del busto del cardinale Domenico Ginnasi (Fig. 2)<sup>30</sup>. Ora riferito a Giuliano Finelli, al momento del suo ritrovamento Cantalamessa lo aveva giudicato un'opera di Bernini, nonostante le diffuse perplessità al riguardo espresse dai colleghi: «l'attribuzione a questo grande maestro», scriveva in una lettera al colonnello Mariano Borgatti, direttore di Castel Sant'Angelo, era «tanto chiara da farmi meravigliare che sia disconosciuta e, sebbene a rischio di parer presuntuoso alla signoria vostra, io prevedo che gli oppositori presto saranno convertiti al mio giudizio»<sup>31</sup>. Presentato dal suo scopritore all'inizio del 1911 in una seduta della Società di Archeologia e Storia dell'Arte, già con l'intendimento di trovare all'opera «degno posto nella Galleria Borghese»<sup>32</sup>, il busto sarebbe stato esposto entro il 1914 da Cantalamessa *a pendant* degli 'Scipioni' in uno degli angoli dell'opposta parete finestrata della sala di Elena e Paride, evidentemente con l'intenzione di convincere anche i più dubbiosi della sua attribuzione<sup>33</sup>. L'altro angolo, a sinistra, veniva quindi assegnato alla «vecchia dama [...] della scuola del Bernini e forse del Bernini medesimo»<sup>34</sup>: un marmo ancora oggi privo di paternità certa, acquistato dallo Stato nel 1907 per interessamento di Corrado Ricci e già ricordato nella guida di Giusti del 1911 al piano terra, nella sala con la *Paolina* di Canova (Fig. 3)<sup>35</sup>. Non sappiamo quanto durò questo allestimento: di certo dal 1934, con la direzione di Aldo de Rinaldis, tutti e quattro i ritratti risultavano ormai esposti nella Loggia di Lanfranco, assieme alle «cose migliori [...] sei quadri di Caravaggio, cinque sculture del Bernini, due dell'Algaridi»<sup>36</sup>.

A confermare gli espliciti intenti di 'didattica berniniana' di Cantalamessa, poi ereditati da Bertini Calosso, contribuivano altre due nette scelte allestitivo: l'esclusione dalla sala al primo piano di un terzo ritratto marmoreo portato in Galleria nello stesso arco di anni (1910), raffigurante Clemente XII, che, decisamente afferente a un'epoca successiva, continuò a rimanere esposto al pianoterra, nella sala con la *Paolina*<sup>37</sup>; e soprattutto lo spostamento accanto agli 'Scipioni' della piccola effigie marmorea di papa Paolo V, scolpita «nella prima giovinezza

<sup>27</sup> GALLERIA BORGHESE 1926, pp. 42-43.

<sup>28</sup> GALLERIA BORGHESE 1914, p. 71.

<sup>29</sup> MODIGLIANI 1908, p. 66.

<sup>30</sup> Cfr. la scheda di M.G. Barberini in CATALOGO SCULTURA MODERNA 2022, pp. 176-180.

<sup>31</sup> Roma, Galleria Borghese, Archivio Storico, B/I, n. 11, Mostre, 1911-1965, *ad annum*. Già ricordato in CATALOGO SCULTURA MODERNA 2022, p. 180. Sull'opera cfr. CANTALAMESSA 1911.

<sup>32</sup> La notizia del ritrovamento da parte di Cantalamessa del «bellissimo busto [...] di non dubbia origine berniniana» e della sua futura collocazione sono date nel 1911 nella *Cronaca* della rivista di Adolfo Venturi, «L'arte» (XIV, p. 148).

<sup>33</sup> GALLERIA BORGHESE 1914, p. 72: «busto del cardinale Ginnasi (non numerato), nell'angolo destro della stessa parete delle finestre, di Gian Lorenzo Bernini».

<sup>34</sup> Ivi, p. 72.

<sup>35</sup> GALLERIA BORGHESE 1911, p. 51. Cfr. la scheda di V. Brunetti in CATALOGO SCULTURA MODERNA 2022, pp. 219-222.

<sup>36</sup> DE RINALDIS 1935, pp. 31-34.

<sup>37</sup> GALLERIA BORGHESE 1914, p. 50: «il pontefice Clemente XII (Lorenzo Corsini), attribuito a Pietro Bracci, uno dei migliori scolari di Bernini».

di Bernini», già in grado di realizzare dettagli come «il camice pieghettato e traforato», riportava la guida di Giusti (sempre copiando da Frascchetti), e di eseguire con «grazia squisita» l'intaglio «del paludamento pontificale»<sup>38</sup>. Si trattava di un prezioso capolavoro della villa pinciana, esposto in precedenza, almeno dal 1893, nella Loggia di Lanfranco al primo piano, dove una foto Anderson di fine secolo lo eterna davanti alla *Caccia di Diana* di Domenichino<sup>39</sup>; un capolavoro che già nel 1911 era stato consacrato in «Vita d'arte» da Antonio Muñoz come una tra «le prime, vive creazioni del Seicento nell'arte del ritratto» e anche nei lavori successivi dello studioso figurava come un caposaldo per ricostruire la produzione giovanile di Bernini<sup>40</sup>.

Grazie a queste strategie allestitive, la sala di Elena e Paride riusciva, fin dal secondo decennio del Novecento, a offrire una suggestiva ricapitolazione della ritrattistica dello scultore barocco e assurgeva a luogo ideale di dibattito critico e attributivo, sollecitando un esercizio di lettura particolarmente necessario, in questo momento, proprio rispetto ai busti seicenteschi: sempre più ricercati dal mercato, ma spesso non facilmente ancorabili a riferimenti autoriali verificati in archivio o nella guidistica, come stava invece avvenendo in modo forse più semplice per la statuaria ecclesiastica e per le fontane. Che a questo esercizio di *connoisseurship* prendesse parte anche il giovane Wittkower appena giunto a Roma, è suggerito da un fugace riferimento nella voce dedicata a Giuseppe Mazzuoli dall'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* o Thieme–Becker (1930) a firma di Valentin Suboff, addottoratosi a Berlino nel 1914 con Goldschmidt<sup>41</sup>. Allo scultore senese, tra le 'opere non datate', veniva riferito anche il busto (probabilmente) di Isabel Cardosa Fonseca (oggi ricondotto per via documentaria a Giulio Cartarè<sup>42</sup>) nella cappella gentilizia di San Lorenzo in Lucina, come «attribuzione di R. Wittkower per la somiglianza con i busti De Vecchi a San Vigilio»<sup>43</sup>: sicuramente una proposta molto intelligente, alla luce delle conoscenze che si avevano in quel momento 'della scuola berniniana' e forse sollecitata anche (non lo sappiamo) dai dibattiti che erano avvenuti intorno a un'opera problematica come la *Dama anziana* della Borghese, caratterizzata da un estremo realismo e già accostata da Modigliani nel 1908 a uno dei «migliori seguaci» di Bernini, forse addirittura «Antonio Giorgetti» o «Giulio Cartari, Raggi o Ferrata»<sup>44</sup>.

L'inciso nel Thieme–Becker ben delinea la volontà di Wittkower a spingersi oltre la produzione del grande artista: un compito, come riportava in modo molto lucido nell'intervento sul «Berliner Tageblatt» del 1924, che gli studiosi del barocco avrebbero dovuto affrontare non solo per ampliare le conoscenze rispetto alle figure più defilate del panorama artistico dell'epoca («la comprensione che si riservava al barocco italiano si fermava tuttavia sempre a Bernini»), ma soprattutto per tentare di offrire una sintesi storica della scultura sei e settecentesca («il fatto che finora nessun lavoro sintetico abbia chiarito i problemi dell'arte barocca italiana nel loro contesto e nei loro dettagli dimostra chiaramente quanto poco la storia dell'arte padroneggi la nuova materia»<sup>45</sup>). Complementari già nella giovanile visione di Wittkower, i due propositi gli imponevano però di confrontarsi con tradizioni di studi di fatto in quel momento contrapposte, non solo da un punto di vista nazionale, con gli storici dell'arte

<sup>38</sup> Ivi, p. 71 (sempre da FRASCHETTI 1900, pp. 17-18).

<sup>39</sup> Edita, ad esempio, in JAHN RUSCONI 1906, p. 53, n. 30.

<sup>40</sup> MUÑOZ 1911, in particolare p. 192 (per la citazione); e MUÑOZ 1916, in particolare pp. 99-103.

<sup>41</sup> SEIDEL 2018, in particolare p. 352.

<sup>42</sup> MARCHIONNE GUNTER 2003, in particolare p. 354, doc. 13.

<sup>43</sup> SUBOFF 1930, in particolare p. 319: «undatierbare Werke [...] Büste einer älteren Frau an deren Grabmal, Rom, S. Lorenzo in Lucina, Capp. Fonseca (4.r.), r. Wand r. (Zuschreibung von R. Wittkower auf Grund der Ähnlichkeit mit den de' Vecchi-Büsten in S. Vigilio)».

<sup>44</sup> MODIGLIANI 1908, p. 71. MUÑOZ 1909a, p. 4 «The realistic bust of an old woman, which if not Bernini's work is unquestionably of his school, is a recent addition».

<sup>45</sup> WITTKOWER 1924, p.n.n.: «Das Verständnis, das man dem italienischen Barock entgegenbrachte, machte jedoch stets bei Bernini halt [...] Daß aber bisher keine zusammenfassende Arbeit die Probleme der italienischen Barockkunst in ihrem Zusammenhang und ihren Einzelheiten klarlegt, zeigt am besten, wie wenig die Kunstgeschichte den neuen Stoff beherrscht».

italiani lanciati alla riscoperta di nuove opere e impegnati nelle loro attribuzioni, ma addirittura all'interno della stessa scholarship tedesca, divisa negli anni Venti tra conoscitori attivi in ambito museale (come Wilhelm von Bode) e accademici sedotti da un approccio formale (come Heinrich Wölfflin).

Come ha sottolineato Alexander Auf der Heyde in questa miscellanea<sup>46</sup>, era stato soprattutto Hermann Voss a muoversi in quegli anni a cavaliere dei due opposti approcci tedeschi, ribadendo (soprattutto in pittura) l'importanza per la ricostruzione storica anche del vaglio di opere di artisti meno noti, e al contempo rilevando i limiti delle recenti operazioni editoriali sulla scultura barocca, come la traduzione e il commento a firma di Alois Riegl della *Vita di Bernini* redatta da Filippo Baldinucci, uscita postuma nel 1912: una pubblicazione condotta, secondo i suoi stessi curatori, senza che Riegl intraprendesse un nuovo studio delle fonti, e dunque, commentava Voss, senza confrontarsi né direttamente con le opere d'arte, né con i documenti relativi all'artista. Da qui il rischio di offrire nel contributo «collegamenti concettuali errati che, coperti dall'autorità di Riegl», erano «destinati ad aumentare l'incertezza dei fatti»<sup>47</sup>. Nel 1924, quando elencò i principali scrittori di area tedesca che si erano occupati di arte barocca (Burckhardt, Wölfflin, Riegl, Gurlitt), Wittkower non citò Voss, di cui probabilmente non aveva ancora avuto modo di leggere il libro, uscito quell'anno, *Die Malerei des Barock in Rom*. Non poteva però ignorarne i lavori dedicati alla scultura seicentesca italiana, *in primis* quello edito nel 1910 sui gruppi giovanili di Bernini alla Borghese e sul loro rapporto con la produzione pittorica di Guido Reni<sup>48</sup>. Peraltro, come ha ben individuato Klaiber<sup>49</sup>, nel 1922 era data per imminente la pubblicazione di un volume doppio a firma di Voss dedicato proprio all'artista napoletano nella collana «Biblioteca d'arte illustrata». Si trattava di una serie editoriale composta di «monografie sui maestri barocchi, corredate da testi brevi, per lo più di buona qualità, e da un ricco materiale illustrativo», esplicitamente elogiata da Wittkower sul «Berliner Tageblatt», anche perché stava contribuendo «notevolmente alla diffusione dell'arte» sei e settecentesca<sup>50</sup>. Alla fine, il contributo di Voss non avrebbe mai visto la luce nella collana italiana, dove solo nel 1925 sarebbe stato pubblicato il fascicolo su «Bernini architetto e decoratore» a firma però di Muñoz, già autore nel 1921 del volume su Borromini e nel 1922 di quello su Maderno.

A ogni modo, la necessità di un corpo a corpo con le opere, già sollecitato negli anni del dottorato a Berlino da Goldschmidt<sup>51</sup>, così come l'urgenza di una disamina dei documenti, tra guidistica storica e positivistici spogli in archivio condotti ed editi tra fine Ottocento e primo Novecento in Italia (Antonino Bertolotti, Oskar Pollak, Ludwig Schudt, J.A.F. Orbaan), emergono con chiarezza nelle pubblicazioni preparate a Roma da Wittkower, tra il 1923 e il 1927, su temi di scultura barocca. È in questo arco di anni, in particolare, che lo studioso ricevette l'incarico di aggiornare, per la capitale e per il territorio laziale, l'edizione del Baedeker che sarebbe stata pubblicata al termine del suo soggiorno romano. «Le informazioni relative all'arte più recente sono state verificate dal Dr. R. Wittkower (Roma) e da altri studiosi

---

<sup>46</sup> Si veda in questa miscellanea il contributo su Voss di Alexander Auf der Heyde, con un rimando per la situazione tedesca intorno agli anni Venti a DILLY 1979, p. 37.

<sup>47</sup> VOSS 1913, in particolare pp. 254-255: «Riegl konnte eben, wie das Vorwort bemerkt, „keine neuen Quellenstudien anstellen“, sei es nun solche, die sich mit den primären Quellen, also den Kunstwerken selber, sei es solche, die sich mit dem Urkundenmaterial über den Künstler beschäftigen [...] Mir scheint im Gegenteil die Gefahr nahezu liegen, daß falsche gedankliche Verbindungen entstehen und, durch die Autorität Riegls gedeckt, in Zukunft die Unsicherheit des Tatsächlichen noch vermehren».

<sup>48</sup> VOSS 1910b. Si consideri però anche VOSS 1910a.

<sup>49</sup> KLAIBER 2025, p. 766.

<sup>50</sup> WITTKOWER 1924, p.n.n.: «Die *Biblioteca d'arte illustrata* veröffentlicht in der Hauptsache Monographien barocker Meister, die mit kurzem, meist gutem Text und einem reichen Abbildungsmaterial versehen der Verbreitung barocker Kunst äußerst dienlich sind».

<sup>51</sup> SEIDEL 2018.

specializzati, che hanno dedicato particolare attenzione all'arte barocca, così importante per Roma», veniva riportato nelle pagine iniziali della pubblicazione, uscita nel 1927<sup>52</sup>. I lavori dello studioso tedesco presero avvio probabilmente già nel 1924<sup>53</sup>, trovando di fatto nel suo breve contributo edito nello stesso anno sul «Berliner Tageblatt» il loro programma: la rivalutazione dell'arte barocca, ancora troppo poco conosciuta dal pubblico.

Su questa strada si erano già mossi gli editori italiani, osservava Wittkower, confezionando «libri relativamente economici, destinati ai viaggiatori e agli appassionati»<sup>54</sup>, quali la sopraccitata serie «Biblioteca d'arte illustrata». Ma, per quanto l'incarico non potesse prescindere da una mappatura serrata dei molti studi che erano fioriti in anni recenti, specialmente in Italia, sull'arte post-rinascimentale (grazie a conoscitori come Muñoz e agli stessi storici dell'arte che si erano alternati alla direzione della Borghese), dovevano essere state soprattutto le perlustrazioni del tessuto urbano ad aver impegnato fino al 1927 il giovane insieme con la moglie Margot, coinvolta nell'iniziativa in prima persona, nonostante una prima ritrosia nei confronti della scultura e dell'architettura sei e settecentesche: «quando sono arrivata a Roma per la prima volta, ero piuttosto impressionata da tutti quei frontoni barocchi e angeli presenti ovunque. Tutte le fontane di Piazza di Spagna, dove l'acqua entrava nella vasca invece di uscirne, erano qualcosa a cui dovevo abituarci»<sup>55</sup>. La dimensione urbanistica e 'identitaria' del barocco a Roma, testata passo dopo passo per approntare la guida, spingeva quindi Wittkower nel febbraio del 1926 a intervenire sulla «Kunstchronik» per sollecitare la salvaguardia della cosiddetta «città vecchia» (ovvero dell'area urbana due/settecentesca), più a rischio nel processo di modernizzazione in atto nella capitale, rispetto alle sopravvivenze antiche<sup>56</sup>: un processo che si stava nutrendo di continue distruzioni, evitabili, scriveva lo studioso, se fosse stata adottata l'idea promossa dall'architetto Marcello Piacentini di preservare il centro storico di Roma spostando all'esterno di questo le strutture necessarie all'amministrazione statale.

Come è già stato rilevato<sup>57</sup>, il risultato del lavoro di indagine in biblioteca e nel tessuto urbano per aggiornare il Baedeker, che possiamo immaginare assiduo nonostante i molteplici impegni del giovane come assistente di Steinmann, fu l'impressionante ampliamento nell'edizione del 1927 dei riferimenti al patrimonio barocco della capitale, pressoché taciuto o mal comunicato nelle precedenti edizioni della guida: errori grossolani furono emendati, come l'attribuzione a Bernini della statua di *San Gaetano* in Santa Maria Maggiore (presentata ora con la sola data, 1694) e il riferimento ad Alessandro Algardi di una delle due statue berniniane nella Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo. Inoltre, nella nuova edizione furono menzionate più opere del periodo (come il busto del cardinal Giovanni Garzia Mellini nella

<sup>52</sup> BAEDEKER 1927, p. VII: «Die Angaben über die neuere Kunst wurden von Dr. R. Wittkower (Rom) und anderen Fachgelehrten nachgeprüft, wobei die für Rom so besonders wichtige Kunst der Barockzeit eingehende Würdigung fand».

<sup>53</sup> WITTKOWER 1994, p. XII: «assisted Rudolf Wittkower in revision of *Baedeker* guide to Rome, ca. 1924».

<sup>54</sup> WITTKOWER 1924, p.n.n.: «Dieser Erweiterung des Interessengebietes kommt man in Italien bereits durch eine verhältnismäßig billige, für Italienreisende und Liebhaber bestimmte Bücherserie entgegen».

<sup>55</sup> WITTKOWER 1994, p. 37: «When I first came to Rome, I was pretty horrified by all those baroque gables and angels sitting everywhere. All the fountains in Piazza di Spagna, where the water spit into the basin instead of coming out – it was something I had to get used to»; sul suo coinvolgimento nei lavori cfr. *ivi*, p. 70 («In order to do something, I started seriously to help my husband. He got at that time an assignment to reedit the Rome guide in *Baedeker*. There were very many things which I could do: go and see whether a church was still standing, and in what condition it was in; whether it took twenty minutes or twenty-five minutes to walk from here to there») e p. 297 («The grand thing in Italy was to rewrite the chapter on baroque for *Baedeker*. I went into churches and found that there were baroque statues they had never seen. I did quite a bit of archive work for my husband, but it was always for so many months and then I went back to Berlin and did my own work... Then we went together to museums and exhibitions and discussed things, and of course we had basically the same approach, but very often very different single impressions»).

<sup>56</sup> WITTKOWER 1926.

<sup>57</sup> Cfr. CAPITELLI 2017, in particolare p. 80, con riferimenti bibliografici precedenti.

stessa basilica, questa volta si opera del bolognese), facendo maggiore attenzione alla specificazione dei contesti, ovvero ricordando (ad esempio) sempre per Santa Maria del Popolo che la cappella Cybo era «stata costruita da Carlo Fontana nel più ricco stile barocco», e non solo segnalando in questa la presenza della pala d'altare di Carlo Maratti<sup>58</sup>. Ben al di là della scuola berniniana, il barocco romano prendeva forma in più complesse articolazioni, che necessitavano, anche per le cronologie più tarde, di nuovi strumenti interpretativi.

A fornire aggiornati criteri di periodizzazione sembra rivolto il principale contributo scientifico di Wittkower su temi di scultura barocca prodotto in questi anni romani. Incentrato sulle dodici statue di *Apostoli* primo-settecentesche nella basilica di San Giovanni in Laterano, il saggio vedeva la luce nel 1926-1927 sulla «Zeitschrift für bildende Kunst»<sup>59</sup> e tradiva tutto il fascino che avevano avuto sul giovane assistente di Steinmann gli studi sulla plastica e sull'architettura barocca di Albert Erich Brinckmann, elogiati anche sul «Berliner Tageblatt», come «un tentativo estremamente stimolante nel difficile percorso verso una sintesi delle correnti artistiche e delle intenzioni di quel periodo»<sup>60</sup>. Ma soprattutto con questo studioso, vent'anni più anziano e in quel momento già professore a Colonia (prima di subentrare per qualche anno a Goldschmidt a Berlino), dovevano essere stati fondamentali i contatti avvenuti all'Hertziana, dove questo tra il 1923 e il 1924 era stato borsista<sup>61</sup>. Possiamo immaginare che, tra i dialoghi personali e la lettura delle sue pubblicazioni, Wittkower fosse in debito con il maturo collega tanto per spunti puntuali, come l'apprezzamento per la naturalità e la *gravitas* romana dei ritratti algardiani (compreso quello di Mellini)<sup>62</sup>, quanto però soprattutto per un più ampio approccio critico, basato sulla necessità di declinare l'orizzonte formale wölffliniano secondo le nuove esigenze interpretative sollecitate dall'accrescersi delle conoscenze intorno alla scultura barocca. In particolare, tra i diversi temi affrontati da Brinckmann soprattutto in rapporto allo spazio in cui agisce la statua, troviamo *in nuce* una delle idee cardine dell'interpretazione della plastica berniniana di Wittkower, ovvero l'unidirezionalità delle sculture di Gian Lorenzo, verificata dal professore di Colonia proprio sui gruppi borghesiani:

È evidente l'influenza delle rappresentazioni di rapimenti create da Giambologna sul *Ratto di Proserpina* [...] Da quei gruppi armoniosi e dalle linee eleganti Bernini crea una scena cruda; la plasticità è accentuata, ma la composizione, a differenza del *Ratto delle Sabine*, è disposta su un unico fronte [...] Bernini rinuncia così consapevolmente a quella scultura a tutto tondo che offre interessanti vedute da tutti i lati ed era la regola alla fine del XVI secolo, avvicinandosi piuttosto a un'immagine pittorica bidimensionale<sup>63</sup>.

---

<sup>58</sup> Si confronti *BAEDEKER* 1927, pp. 188-189 («um 1660 von Carlo Fontana im reichsten Hochbarockstil erbaut») e 219, con *BAEDEKER* 1908, p. 170, 173 e 197 («Bernini, Statue des h. Gaetanus»). Sulle due edizioni cfr. *HINRICHSSEN* 1991, p. 152.

<sup>59</sup> *WITTKOWER* 1926-1927.

<sup>60</sup> *WITTKOWER* 1924, p.n.n.: «A.E. Brinckmanns Behandlung der barocken Plastik und Architektur im *Handbuch der Kunstwissenschaft* (4 Bände, 1915/19) ist auf dem schwierigen Wege zu einer Synthese der künstlerischen Richtungen und Intentionen jener Zeit nur ein höchst anregender Versuch». Sul debito di Wittkower nei confronti di Brinckmann cfr. *HOPKINS* 2015.

<sup>61</sup> *KLAIBER—MARDER* 2025, p. 22.

<sup>62</sup> *BRINCKMANN* 1919, II, p. 254 «die frühen Marmorbüsten, wie... der Giovanni Grazie Millini in S.M. del Popolo, 1629-30, wirken wie photographisch getreue Naturwiedergaben, aber doch keineswegs kleinlich. Sie bewahren etwas von römischer *gravitas*».

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 230: «Unverkennbar ist die Einwirkung der Raptusdarstellungen Giovanni da Bologna auf den *Proserpinarab* [...] Aus jenen ornamental schönlinig bewegten Gruppen macht Bernini eine derbe Szene, die Plastizität ist gesteigert, die Komposition aber im Gegensatz zum *Sabinerinraub* einfrontig eingestellt [...] Bernini verzichtet damit bewusst auf jene nach allen Seiten interessante Ansichten bietende Rundskulptur, die gegen Ausgang des 16. Jhhs. programmatisch war, und nähert sich dem malerischen Flächenbild».

In un momento in cui non era ancora stata confortata da ritrovamenti documentari l'ipotesi che anche le statue giovanili dello scultore, in quel momento ammirabili alla Borghese al centro delle sale da ogni punto di vista, fossero state inizialmente concepite per nicchie o comunque per essere accostate alla parete, il passo di Brinckmann del 1919 veniva riproposto con fiducia quasi alla lettera da Wittkower nel suo primo saggio su Bernini del 1934:

Bernini intende rappresentare il compimento di un'unica azione. Questo principio impone allo spettatore un punto di vista che gli consente di cogliere con uno sguardo l'intera composizione. Solo da questa posizione è possibile, contemplando la scena, individuare l'unica fonte di energia che la determina. Per Giambologna è completamente diverso. Da nessun punto è possibile cogliere completamente il senso della sua opera e, se la si osserva da ogni angolazione, ogni nuova posizione rivela una nuova ricchezza di incroci, molteplici possibilità, nuovi enigmi [...] Questa molteplicità di punti di vista nella scultura è una caratteristica della seconda metà del XVI secolo<sup>64</sup>.

Se però a Brinckmann si devono di certo alcune strategie di lettura del rilievo adottate da Wittkower fin dal suo giovanile contributo dei colossi lateranensi, come la verifica dei punti di vista delle statue e del loro rapporto con le nicchie, soddisfaceva a una diversa esigenza di storicizzazione delle categorie wölffliniane il tentativo dello studioso berlinese, già messo in atto in questo lavoro, di enucleare un carattere distintivo in scultura per il cosiddetto *Spätbarock* romano (anticipando uno schema che sarebbe stato centrale poi in *Art and Architecture in Italy*), dove la «base intuitiva della corrente barocca di Bernini» era stata costretta a confrontarsi con «quella sovrastruttura classicista-antica richiesta dal gusto dominante», identificata dal binomio Bellori-Maratti<sup>65</sup>. Ecco dunque che,

nonostante tutte le tendenze tipicamente barocche della composizione (la creazione di profondità), la ragione delle luci e delle ombre come espressione di sensibilità pittorica, il corpo esaltato plasticamente dalle masse del mantello, l'inteso pathos nella testa, non si deve trascurare il fatto che l'educazione e le tendenze dell'epoca cercano sempre di frenare e regolare lo *Sturm und Drang* barocco. Il ritorno della composizione all'interno dei margini orizzontali e verticali della cornice, la posizione tranquilla delle pieghe che seguono le leggi della gravità, il movimento che non spinge verso l'esterno la figura, ma si accontenta di sé stesso: tutto ciò mostra chiaramente come gli elementi barocchi siano ovunque limitati, modellati e destinati a una sintesi innovativa<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> WITTKOWER 1934, p. 330: «Le Bernin veut représenter l'accomplissement d'une seule action. Ce principe impose au spectateur un point de vue qui seul lui permettra de saisir d'un coup d'œil l'ensemble de la composition. De cette seul position l'on peut, en contemplant la scène, déceler la source d'énergie unique qui la détermine. Il en est tout autrement pour Jean de Bologne. D'aucun point on ne saisit complètement la raison d'être de son œuvre, et si l'on en fait le tour, chaque position nouvelle révèle une nouvelle richesse de recoupements, de multiples possibilités, de nouvelles énigmes [...] Cette multiplicité des points de vue dans la sculpture est une caractéristique de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle». Sul tema si veda KENSETH 1981, in particolare p. 192, e SIMONATO 2018, pp. 50, 56-57, 179-185.

<sup>65</sup> WITTKOWER 1926-1927, p. 11: «Hier entrollt sich uns bereits von einer Seite her das grundlegende Problem des Stils: die intuitive Basis der barocken Richtung Berninis mit jenem klassizistisch-antiken Überbau, den der herrschende Geschmack fordert». Sulla pubblicazione di Hans Rose, allievo di Wölfflin, *Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaues in den Jahren 1660-1760* (München 1922) e i possibili rapporti con Wittkower, cfr. HOPKINS 2015, p. 153.

<sup>66</sup> WITTKOWER 1926-1927, p. 17: «Bei allen typisch hochbarocken Tendenzen der Komposition (Tiefengewinnung), der Licht- und Schattenverteilung als Ausdruck malerischen Empfindens, des durch die Mantelmassen zu besonderer Macht gesteigerten Körpers, des Pathos der Vertiefung im Kopfe darf doch nicht übersehen werden, daß Erziehung und Zeitströmung den barocken Sturm und Drang stets hemmend und regulierend einzudämmen suchen. Die Rückbeziehung der Komposition auf die Horizontale und Vertikale der Rahmung, die ruhige und den Gesetzen der Schwerkraft folgende Lage der Falten, die nicht über die Figur hinaus nach auswärts drängende Bewegung, sondern ihr Sichbegnügen mit sich selbst – all dies zeigt deutlich, wie überall die barocken Elemente von dieser Seite her eingeengt, gemodelt und zu einer neuartigen Synthese bestimmt werden».

Di questo momento di trapasso, tra fine Sei e primo Settecento, era uno scultore come Lorenzo Ottoni, autore di una statua nel ciclo lateranense, menzionato però solo fugacemente da Brinckmann, a segnare la temperatura: «nelle sue opere in marmo si può osservare l'evoluzione dal barocco al classicismo intorno al 1700», riportava Wittkower nella breve biografia dell'artista, che firmava nel 1932 per il Thieme–Becker<sup>67</sup>. Avviata fin dal 1930 per oltre un lustro, la collaborazione dello studioso con questo dizionario si nutriva senz'altro degli studi giovanili condotti a Roma entro il 1927 e confermava l'attenzione che li aveva animati non solo per figure minori (come Niccolò Menghini, Giuseppe Peroni, Leonardo Reti, Bartolomeo Pincellotti), per la 'scuola' di Bernini (Giovan Antonio Mari, Giovanni Francesco de Rossi e Giuseppe Mazzuoli) e per artisti di 'trapasso' (come Pietro Paolo Olivieri, Francesco Mochi, Lorenzo Ottoni), ma anche per scultori e architetti che con la loro produzione si erano spinti quasi agli ultimi sussulti del barocco (Carlo Marchionni, Simon Martinez e Carlo Monaldi)<sup>68</sup>.

Anche alla luce di questi interessi dello studioso, inoltrati ormai nel Settecento italiano maturo, non sorprende che nell'edizione del Baedeker da lui aggiornata nel 1927 trovasse spazio, nel capitolo dedicato al casino pinciano, la citazione del modello in gesso del *San Giovanni Battista* di Jean-Antoine Houdon<sup>69</sup>, esposto nella sala con la *Paolina* di Canova, dopo essere stato miracolosamente riscoperto «in un vano appartato» del Museo Nazionale Romano, adiacente alla chiesa di Santa Maria degli Angeli, come annunciava su «Dedalo» Bertini Calosso nel 1922-1923, dando la notizia anche del suo restauro e del suo imminente trasferimento «ad accrescere il numero dei capolavori della Regia Galleria Borghese in Roma»<sup>70</sup>. Accanto alla menzione di questo modello del 1767-1768 non mancavano però nella guida edita nel 1927 altre puntuali osservazioni sulla villa. «Tra le sculture più recenti si distinguono le numerose opere giovanili di Bernini»<sup>71</sup>, era specificato fin dall'inizio del capitolo, subito dopo l'elogio delle importanti raccolte antiquarie del museo già presente nell'edizione del 1908. Questi gruppi barocchi, poi, venivano finalmente provvisti di riferimenti cronologici, per lo più assenti o solo abbozzati in precedenza e ora aggiornati sulla più recente bibliografia. Accogliendo una proposta (che poi si sarebbe rivelata errata) di Lionello Venturi, la data del *David* veniva anticipata al 1619<sup>72</sup>, mentre quella dell'*Apollo e Dafne* fissata al 1622-1623, prendendo le distanze da quanto stimato nel Baedeker del 1908 (sulla base della *Vita* di Balducci, nemmeno emendata con le considerazioni di Frascchetti)<sup>73</sup>, che voleva questo gruppo realizzato addirittura nel diciottesimo anno di età di Bernini (1616), mentre quello di *Enea e Anchise* nel suo quindicesimo (1613). Nella nuova edizione invece,

<sup>67</sup> Cfr. R. Wittkower, *Ottone, Lorenzo*, in THIEME–BECKER 1907-1950, XXVI (1932), p. 94: «An seinen Marmorwerken kann man die Entwicklung vom Hochbarock zur klassizist. Wendung um 1700 ablesen».

<sup>68</sup> Nel THIEME–BECKER 1907-1950 si segnalano le seguenti voci, firmate da Wittkower o comunque composte ricorrendo a notizie da lui trasmesse: XIV (1930), *Marchionni, Carlo*, pp. 69-70 («Notizien v. Fr. Noack † u. R. Wittkower»), *Mari, Baldassare*, pp. 90-91 (firmata), *Mari, Giovan Antonio*, p. 91 (firmata; «Künstler ohne besondere Physiognomie, der alle seine heute bekannten Werke nach Berninis Entwürfen ausgeführt hat»), *Martinez, Simon*, p. 175 («Mitteil, von R. Wittkower»), *Mazzuoli, Giuseppe*, pp. 318-319 («Notizien v. Fr. Noack † u. R. Wittkower»), *Menghini, Niccolò*, p. 389 («Notizien v. Fr. Noack † u. R. Wittkower»), *Mochi, Francesco*, pp. 601-602 (firmata); XXV (1931), *Monaldi, Carlo*, pp. 54-55 («mit Notizien von R. Wittkower»); XXVI (1932), *Olivieri, Pietro Paolo*, pp. 7-8 («Notizien v. Fr. Noack † u. R. Wittkower»), *Ottone, Lorenzo*, p. 94 (firmata), *Peroni, Giuseppe*, pp. 426-427 (firmata); XXVII (1933), *Pincellotti, Bartolomeo*, p. 52 (firmata); XXVIII (1934), *Reti, Leonardo*, p. 189 (firmata); XXIX (1935), *Rossi, Giovan Battista*, p. 63 (firmata), *Rossi, Giovan Francesco*, p. 64 (firmata).

<sup>69</sup> BAEDEKER 1927, p. 230: «CCLXXI, Houdon, Johannes d.T. (1768 Gipsmodell)».

<sup>70</sup> BERTINI CALOSSO 1922-1923, in particolare pp. 298 e 300.

<sup>71</sup> BAEDEKER 1927, p. 229: «Unter den neueren Skulpturen sind die zahlreichen Jugendwerke Berninis hervorzuheben».

<sup>72</sup> VENTURI 1909, in particolare p. 50.

<sup>73</sup> BALDINUCCI 1682, pp. 8-9 (cfr. FRASCCHETTI 1900, p. 26).

quest'ultima statua era ancora indicata come la prima grande prova dell'artista, ma suggerendo che in quel momento Bernini fosse almeno vicino ai vent'anni (1617) e fosse stato aiutato dal padre: una proposta, questa, già avanzata da Muñoz nel 1909<sup>74</sup>. Nella stessa sala, per la *Verità* si proponeva un anno intorno al 1645, mentre per il *Ratto di Proserpina*, nella sala degli Imperatori, veniva avanzata una cronologia ancora oggi accettata: 1622<sup>75</sup>.

Non minore attenzione era rivolta alla sala di Elena e Paride, di cui si precisavano le opere di pittura esposte (tra queste anche la *Danae* di Correggio), così come si confermava negli angoli la presenza dei due busti di Scipione realizzati da Bernini, di quello di *Vincenza Danesi* riferito alla sua scuola e di quello del cardinale Domenico Ginnasi, stavolta attribuito (accogliendo anche in questo caso una recente proposta di Muñoz) ad Alessandro Algardi<sup>76</sup>. Il piccolo bustino di Paolo V si trovava su un tavolo: «opera giovanile, del 1620 circa»<sup>77</sup>. Infine, si gettava luce sull'allestimento della Loggia di Lanfranco, con al centro il gruppo antico raffigurante un' *Amazzone e due guerrieri* (CCXLV) e alla sua sinistra il modello in terracotta del *Ludwig XIV* di Bernini<sup>78</sup>: dobbiamo presupporre (come sarà ancora in uso nel tardo Novecento) sempre al centro dell'ambiente e non addossato alla parete, e dunque visibile da tutti i lati, come gli altri gruppi dello scultore in quel momento esposti nel museo<sup>79</sup>.

Redatte da Wittkower poco prima di tornare a Berlino, queste puntualizzazioni non solo confermavano l'assidua frequentazione, da parte del giovane studioso, della Galleria Borghese, ma si configuravano di fatto come i primi appunti su Bernini dati da lui alle stampe: un primo timido passo, nella direzione dell'ancora oggi imprescindibile monografia dello scultore edita nel 1955. È però un'importante testimonianza nell'anno successivo alla sua partenza dall'Italia a gettare un'intima luce sul modo con cui lo storico dell'arte, nell'occasione di queste visite, si era mosso negli spazi del museo e aveva osservato i gruppi giovanili di Gian Lorenzo. Nell'inserito illustrato del «Berliner Tageblatt» del 12 aprile 1928 venivano date alle stampe due foto realizzate alla Borghese dalla sorella di Wittkower, Käte (Fig. 5)<sup>80</sup>. Raffiguranti il *David*, i due scatti sceglievano due distinti punti di vista, peraltro già abbastanza frequenti nelle campagne fotografiche dell'epoca<sup>81</sup>: il primo frontale, comprensivo anche dell'imponente base moderna, era «completamente sbagliato, nonostante la perfetta fototecnica» e proponeva una «concezione illogica», visto che l'ereo biblico sembrava guardare verso il basso; il secondo in diagonale con un *focus* sulla fionda e leggermente rialzato, permetteva invece, appuntava la didascalia (forse composta dalla fotografa, parafrasando un'osservazione condivisa dal fratello Rudolf), di riconoscere il «tipico esempio di una scultura con un solo punto di vista. Solo in

<sup>74</sup> MUÑOZ 1909b, p. 446.

<sup>75</sup> Si confronti BAEDEKER 1908, p. 209, con BAEDEKER 1927, p. 230. Si vedano inoltre le schede di A. Coliva in *CATALOGO SCULTURA MODERNA* 2022, pp. 134-142, *Enea e Anchise* (1618-1619); pp. 148-156, *Ratto di Proserpina* (1621-1622); pp. 156-167, *Apollo e Dafne* (1622-1625); pp. 168-176, *David* (1623-1624); per la datazione della *Verità* (1646-1652) cfr. la scheda di M.G. Barberini, *ivi*, pp. 194-198.

<sup>76</sup> MUÑOZ 1922-1923, in particolare p. 689 e 694. L'identificazione del busto femminile con Vincenza Danesi è in MODIGLIANI 1908, pp. 72-73.

<sup>77</sup> BAEDEKER 1927, p. 234, in particolare «Auf dem Tisch: Bernini, Büste Pauls V. (Frühwerk, 1620)». Sulla datazione del bustino, oggi *grossomodo* indicata al 1621 (ma con proposte anche più tarde), si veda la scheda di M.G. Barberini in *CATALOGO SCULTURA MODERNA* 2022, pp. 142-147.

<sup>78</sup> BAEDEKER 1927, p. 232: «In der Mitte CCXLV, antike Marmorgruppe, Amazone zwei Kriege überreitend; 1. davon Bernini, Terrakottamodell zur Versailler Reiterstatue Ludwigs XIV».

<sup>79</sup> Uno degli scatti dell'Istituto Luce che illustra la visita di Adolf Hitler alla Borghese con Benito Mussolini, nel maggio del 1938 (Firenze, Archivio Alinari, AVQ-A-003696-0117), mostra in effetti già la terracotta berniniana su un piedistallo isolato nella Loggia di Lanfranco.

<sup>80</sup> La loro pubblicazione avveniva nel corpo del saggio RAPHAEL 1928. Anche di questa importante segnalazione siamo in debito con KLAIBER—MARDER 2025, p. 23.

<sup>81</sup> Si considerino ad esempio le due foto del *David* di Giovanni Gargiulo, del 1908 circa: ICCD, inv. C002766 (<https://fotografia.cultura.gov.it/iccd/item/C002766>) e C002767 (<https://fotografia.cultura.gov.it/iccd/item/C002767>).

questa veduta il movimento reale della figura emerge dallo spazio. Il *David* guarda verso l'alto – tira con la fionda mirando verso l'alto, contro il gigante Golia»<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> RAPHAEL 1928, prima didascalia: «Bernini: David (Rom, Villa Borghese) Völlig verfehlt Aufnahme trotz photographisch-technischer Vollkommenheit – unlogische Auffassung»; seconda didascalia: «Bernini: David (Rom, Villa Borghese) Typisches Beispiel für die Einansichtigkeit einer Plastik. Nur in dieser hier dargestellten Ansicht kommt die wirkliche Bewegung der Figur aus dem Raum heraus zustande. Der David schaut nach oben – schleudert nach oben auf den Biesen Goliath hin». Cfr. WITTKOWER 1952, in particolare p. 72, dove lo studioso conferma la prevalenza di un punto di vista nella scultura, ma, forse sulla base di modelli pittorici, la identifica in una visione più frontale: «Bernini's David has only one principal view, and this insistence on a single viewpoint remained a fundamental principle of Bernini and, indeed, of seventeenth-century statuary in general. The movement in depth and the rich spatial qualities of the David lead, of course, to a multitude of other views, but these are secondary ones and subordinated to the main view. The climax of an action can be fully revealed only from one main aspect. The climax of an action can be fully revealed only from one main aspect, and in the case of the *David* this view lies exactly in the central axis and on the eye level of an average person. Only from this standpoint is the movement entirely homogeneous, passing through leg, body, and neck, and counterbalanced by the turn of the head and the arm holding the stone in the sling».



Fig. 1: Gian Lorenzo Bernini, *Ritratto del cardinale Scipione Borghese*, 1632, Roma, Galleria Borghese, inv. CCLXV (© Galleria Borghese)



Fig. 2: Giuliano Finelli, *Ritratto del cardinale Domenico Ginnasi*, 1630 ca., Roma, Galleria Borghese, inv. CCLXX (© Galleria Borghese)



Fig. 3: Neue Photographische Gesellschaft, «74. Roma, Museo Borghese, Paolina Borghese del Canova», post 1907 - ante 1914, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-F-00-9176 (Public Domain)

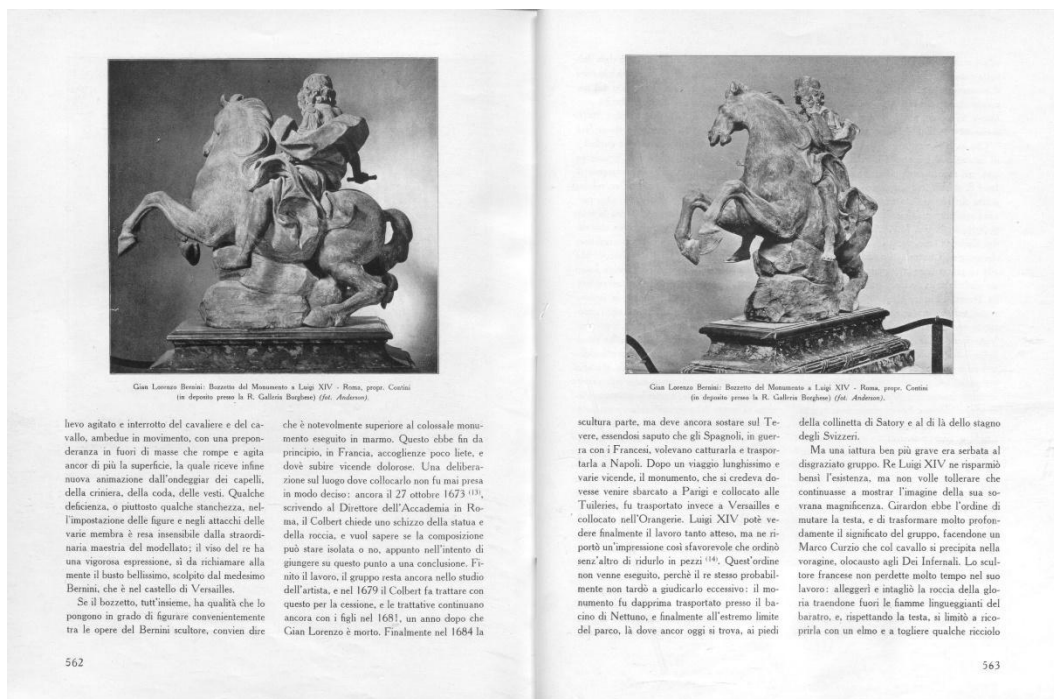


Fig. 4: Foto Anderson, Veduta laterale e veduta tergale del bozzetto del *Luigi XIV a cavallo* di Gian Lorenzo Bernini (1669-1670, Roma, Galleria Borghese, inv. CCLXIX), edite in A. Bertini Calosso, *Il monumento equestre del Bernini a Luigi XIV*, «Bollettino d'arte», XVII, 1923-1924, pp. 562-563

# PHOTO-SPIEGEL

ILLUSTRIERTE WOCHENSCHRIFT DES BERLINER TAGEBLATTS

JAHRGANG 1928 NR. 14 DONNERSTAG, 12. APRIL

---

## DIE KAMERA ALS HILFSMITTEL DES BILDENDEN KÜNSTLERS

Von Kurt Raphael. Mit fünf Aufnahmen von Käte Wittkower (Berlin)



**Bernini: David**  
(Rom, Villa Borghese)

**V**or kurzem rief mich eine junge Bildhauerin an, sie hätte in ihrem Atelier „einiges zu photographieren“. Unkundige werden die Köpfe schütteln und fragen, wozu. Sehen wir uns doch die Arbeit des Künstlers an! Er modelliert einen Kopf, möchte zu Studienzwecken die verschiedenen Stadien der Arbeit irgendwie festhalten für spätere Zeit; er arbeitet an einem Akt, der Besteller wünscht Reproduktion, um in seinem Bekanntenkreise seinen Stolz möglichst verbreiten zu können. Oder er will selbst die fertige Plastik in irgendeinem literarischen Kunstwerk reproduzieren, um bekannt zu werden, um einen möglichst grossen Kreis auf die einfachste Weise vom Grade seines künstlerischen Schaffens überzeugen zu können.

Die Bildhauerin, die „einiges zu photographieren“ hatte, konnte selbst nicht mit der Kamera umgehen, sie lernte selbst noch eifrig und wollte ihre fortschreitend-künstlerische Reife auf diese Weise festhalten und belegen. (Vielleicht hatte

sie allerdings doch schon ein wenig, gar nicht einmal so unberechtigten Ehrgeiz, bekannt zu werden. Darum, und nicht der Aufnahmen wegen, bringen wir einige der Reproduktionen ihrer Arbeiten!) Plastiken sind geduldig, das erleichtert die Arbeit des Photographen sehr. Auch der blutige Anfänger kann sich ruhig an derartigen Reproduktionen versuchen; aus den Misserfolgen wird er sehr bald die richtige Technik erlernen! Wir wollen einige kleine Tips mitteilen, die auch den Künstlern selbst vielleicht zustatten kommen, wenn sie nun selbst an die photographische Reproduktion ihrer Werke gehen.

Zunächst das Gemälde. Hauptbedingung für alle zweidimensionalen Schöpfungen ist die absolut parallele Aufstellung gegenüber dem Fenster. Die Beleuchtung muss unbedingt gleichmässig sämtliche Teile des Bildes treffen. Wenn das der Fall ist, ist die Reproduktion schon halb gelungen! Denn jetzt ergibt sich nur noch eine wesentliche Schwierigkeit, die der Wiedergabe der Farben. Wer eine normale, nicht farbenempfindliche Platte benutzt, wird da sein helles Wunder erleben. Wenn er viel Phantasie besitzt, kann er die Identität an der Übereinstimmung der Linienführung nachweisen. Aber die Farben! Das tiefe Blau des



**Bernini: David**  
(Rom, Villa Borghese)

**Typisches Beispiel für die Einansichtigkeit einer Plastik. Nur in dieser hier dargestellten Ansicht kommt die wirkliche Bewegung der Figur aus dem Raum heraus zustande. Der David schaut nach oben — schleudert nach oben auf den Riesen Goliath hin**

Meeres, des Himmels wird kredeweiss, das leuchtende Rot tief-schwarz, helles Gelb und Grün gleichfalls viel zu dunkel. Das Ergebnis ist eine völlige Verdrehung der Tonwerte, die völlige Unbrauchbarkeit der Reproduktion. Ein anderer, schon gewitzigter, greift gleich zur orthochromatischen Platte, vergisst aber das Gelbfilter. Das Ergebnis ist nicht viel anders! Der nächste nimmt ein zu starkes Filter, der folgende ein zu schwaches. Das richtige meist keiner. Denn das sogenannte tonrichtige Filter, das ja zu den meisten bekannten Fabri-katen von der Lifa geliefert wird, ist nur bei normaler Beleuchtung und in normaler Umgebung tonrichtig, d. h. bei schönem Wetter im Freien, wenn der Himmel nicht zu knallblau ausfällt! Keineswegs aber bei Gemäldefarben, deren chemische Zusammensetzung und Wirkung auf die photographische Platte eine ganz andere sind. Wer nicht den gewagten Versuch einer Farbenplattenreproduktion machen will (die Farben werden leicht



**Rubens-Landschaft**  
Neuerwerbung des Kaiser-Friedrich-Museums (Berlin)

Agfa-Chromo-Isolar-Platte, doppelter Gelbfilter. Blende 36, 120 Sekunden, Objektiv 5,5

Fig. 5: Käte Wittkower, Veduta frontale e veduta laterale del *David* di Gian Lorenzo Bernini (1623-1624, Roma, Galleria Borghese, inv. LXXVII), edite in K. Raphael, *Die Kamera als Hilfsmittel des bildenden Künstlers*, «Photo-Spiegel. Illustrierte Wochenschrift des Berliner Tageblatts», 12 aprile 1928 (Staatsbibliothek zu Berlin, Public Domain)

## BIBLIOGRAFIA

BAEDEKER 1908

K. BAEDEKER, *Mittelitalien und Rom. Handbuch für Reisende*, Lipsia 1908 (quattordicesima edizione aggiornata).

BAEDEKER 1927

K. BAEDEKER, *Mittelitalien und Rom. Handbuch für Reisende*, Lipsia 1927 (quindicesima edizione aggiornata).

BALDINUCCI 1682

F. BALDINUCCI, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino scultore, architetto, e pittore*, Firenze 1682.

BERNINI SCULTORE 2002

*Bernini scultore: la tecnica esecutiva*, a cura di A. Coliva, Roma 2002.

BERNINI'S ARCHITECTURAL DRAWINGS 2025

*Bernini's Architectural Drawings. An Extended Edition of Brauer and Wittkower's Catalogue of 1931*, a cura di T.A. Marder, I-II, Monaco 2025.

BERTINI CALOSSO 1922-1923

A. BERTINI CALOSSO, *Il San Giovanni Battista di Giovanni Antonio Houdon*, «Dedalo», III, 2, 1922-1923, pp. 289-306.

BERTINI CALOSSO 1924

A. BERTINI CALOSSO, *Il monumento equestre del Bernini a Luigi XIV*, «Bollettino d'arte», s. II, XII, 1924, pp. 557-566.

BRAUER –WITTKOWER 1931

H. BRAUER, R. WITTKOWER, *Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, I-II, Berlino 1931.

BRINCKMANN 1919

A.E. BRINCKMANN, *Barockskulptur: Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum 18. Jahrhundert*, I-II, Berlino - Neubabelsberg 1919.

CANTALAMESSA 1911

G. CANTALAMESSA, *Una scultura ignota del Bernini*, «Bollettino d'arte», s. I, V, 3/4, 1911, pp. 81-88.

CAPITELLI 2017

G. CAPITELLI, *Rudolf Wittkower, Art and Architecture in Italy 1600-1750, 1958*, in *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi e L. Barroero, Genova 2017, pp. 76-91.

CATALOGO SCULTURA MODERNA 2022

*Catalogo generale. I. Scultura moderna*, a cura di A. Coliva, con la collaborazione di V. Brunetti, Roma 2022.

DE RINALDIS 1935

A. DE RINALDIS, *La R. Galleria Borghese in Roma*, Roma 1935.

DILLY 1979

H. DILLY, *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Francoforte 1979.

FRASCETTI 1900

S. FRASCETTI, *Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, con prefazione di A. Venturi, Milano 1900.

GALLERIA BORGHESI 1911

*La Galleria Borghese e la Villa Umberto I in Roma*, a cura di G. Giusti, Città di Castello 1911 (quarta edizione).

GALLERIA BORGHESI 1914

*La Galleria Borghese e la Villa Umberto I in Roma*, a cura di G. Giusti, Città di Castello [1914] (settima edizione).

GALLERIA BORGHESI 1926

*La Galleria Borghese e la Villa Umberto I in Roma*, a cura di G. Giusti, Roma 1926 (ventesima edizione).

GIACOMINI 2025

F. GIACOMINI, *I destini della collezione Borghese: acquisizioni, allestimenti, dispersioni nell'Ottocento*, Cinisello Balsamo 2025.

HINRICHSSEN 1991

A.W. HINRICHSSEN, *Baedeker's Reisehandbücher, 1832-1990*, Bevern 1991.

HOPKINS 2015

A. HOPKINS, *Taking the Sting out of the Baroque: Wittkower, 1958*, in *The Baroque in Architectural Culture, 1880-1980*, a cura di A. Leach, J. Macarthur, M. Delbeke, Farnham 2015, pp. 151-159.

KENSETH 1981

J. KENSETH, *Bernini's Borghese Sculptures: Another View*, «The Art Bulletin», 63, 1981, pp. 191-210.

KLAIBER 2025

S. KLAIBER, *Rudolf Wittkower's Baroque Debut: 'Barocke Kunst in Rom', April 1924*, in *BERNINI'S ARCHITECTURAL DRAWINGS* 2025, II, pp. 767-769.

KLAIBER-MARDER 2017

S. KLAIBER, T.A. MARDER, *Brauer and Wittkower and the Corpus Berninianum*, in *Bernini disegnatore: nuove prospettive di ricerca*, a cura di S. Ebert-Schifferer, T.A. Marder, S. Schütze, Roma 2017, pp. 11-33.

KLAIBER-MARDER 2025

S. KLAIBER, T.A. MARDER, *Prologue. The Creation of the 'Corpus Berninianum'*, in *BERNINI'S ARCHITECTURAL DRAWINGS* 2025, I, pp. 15-44.

MARCHIONNE GUNTER 2003

A. MARCHIONNE GUNTER, *Documenti e nuove attribuzioni di opere in chiese romane tra Sei e Settecento*, «Studi romani», LI, 2003, pp. 339-360.

MODIGLIANI 1908

E. MODIGLIANI, *I busti del Cardinale Scipione e una scultura berninesca alla Galleria Borghese*, «Bollettino d'arte», s. I, II, 2, 1908, pp. 66-73.

MUÑOZ 1909a

A. MUÑOZ, *La Galleria Borghese in Roma*, con 64 illustrazioni, Roma 1909.

MUÑOZ 1909b

A. MUÑOZ, *Il padre del Bernini: Pietro Bernini scultore (1562-1629)*, «Vita d'arte», II, 1909, pp. 426-470.

MUÑOZ 1911

A. MUÑOZ, *Un'opera del Bernini ritrovata. Il busto di Gregorio XV*, «Vita d'arte», IV, 1911, pp. 181-192.

MUÑOZ 1916

A. MUÑOZ, *Studi sul Bernini*, «L'arte», XIX, 1916, pp. 99-114.

MUÑOZ 1922-1923

A. MUÑOZ, *Alcuni ritratti a busto del Seicento romano*, «Dedalo», III, 3, 1922-1923, pp. 671-694.

RAPHAEL 1928

K. RAPHAEL, *Die Kamera als Hilfsmittel des bildenden Künstler*, con cinque fotografie di K. Wittkower, «Photo-Spiegel. Illustrierte Wochenschrift des Berliner Tageblatts», 12 aprile 1928, pp.n.nn.

JAHN RUSCONI 1906

A. JAHN RUSCONI, *La Villa, il Museo e la Galleria Borghese*, Bergamo 1906.

SEIDEL 2018

M. SEIDEL, *Adolph Goldschmidt (1863-1944)*, in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova, Milano 2018, pp. 349-366.

SIMONATO 2017

L. SIMONATO, *Tre momenti di critica berniniana alla Borghese (1785, 1838, 1908)*, in *Bernini*, catalogo della mostra, a cura di A. Bacchi e A. Coliva, Milano 2017, pp. 349-356.

SIMONATO 2018

L. SIMONATO, *Bernini scultore. Il difficile dialogo con la modernità*, Milano 2018.

SIMONATO 2022

L. SIMONATO, *Bernini torna al Louvre. 1988*, in *La Francia del Grand Siècle e il Barocco: fortuna e sfortuna di una nozione*, a cura di O. Bonfait, Genova 2022, pp. 61-74.

SUBOFF 1930

V. SUBOFF, *Giuseppe Mazzuoli*, voce in THIEME–BECKER 1907-1950, XXIV (1930), pp. 318-319.

THIEME–BECKER 1907-1950

*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart*, fondata da U. THIEME e F. BECKER, I-XXXVII, Lipsia 1907-1950.

VENTURI 1893

A. VENTURI, *Il museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893.

VENTURI 1909

L. VENTURI, *Note sulla Galleria Borghese*, «L'arte», XII, 1909, pp. 31-50.

VOSS 1910a

H. Voss, *Berninis Fontänen*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXXI, 1910, pp. 99-129.

VOSS 1910b

H. Voss, *Über Berninis Jugendentwicklung*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», III, 1910, pp. 383-389.

VOSS 1913

H. VOSS, recensione a *Filippo Baldinuccis Vita des Gio. Lorenzo Bernini by Alois Riegl*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», VI, 1913, pp. 254-256.

WITTKOWER 1924

R. WITTKOWER, *Barocke Kunst in Rom*, «Berliner Tageblatt», 184, 17 aprile 1924, pp.n.nn.

WITTKOWER 1926

R. WITTKOWER, *Die städtebauliche Zukunft Roms im 20. Jahrhundert*, «Kunstchronik und Kunstmarkt», XLIV-LXV, 6/13, 1926, pp. 673-677.

WITTKOWER 1926-1927

R. WITTKOWER, *Die vier Apostelstatuen des Camillo Rusconi im Mittelschiff von S. Giovanni in Laterano in Rom. Stilkritische Beiträge zur römischen Plastik des Spätbarock*, «Zeitschrift für bildende Kunst», LX, 1926-1927, pp. 9-20, 43-49.

WITTKOWER 1934

R. WITTKOWER, *Le Bernin et le baroque romain*, «Gazette des beaux-arts», s. 6, XI, 1934, pp. 327-341.

WITTKOWER 1952

R. WITTKOWER, *Bernini Studies – I. The Group of Neptune and Triton*, «The Burlington Magazine», XCIV, 588, 1952, pp. 68-76.

WITTKOWER 1955

R. WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini: the Sculptor of the Roman Baroque*, Londra 1955.

WITTKOWER 1994

M. WITTKOWER, *Partnership and Discovery: Margot and Rudolf Wittkower*, intervistato da T. Barnett, Art History Oral Documentation Project, Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994 (consultabile on-line: <https://archive.org/details/partnershipdisco00witt>).

## ABSTRACT

Il saggio considera i primi anni di formazione a Roma su temi di scultura barocca di Rudolf Wittkower (1901-1971), in un momento in cui la Galleria Borghese si era appena configurata come il museo di riferimento per gli studi su Gian Lorenzo Bernini, accogliendo nuove opere dell'artista (non solo di provenienza Borghese) e aggiornando le proprie scelte espositive. Lettore attento dei più recenti contributi di conoscitori italiani e tedeschi, tanto quanto interessato alla ricezione dell'approccio formale wölffliniano, il giovane studioso berlinese iniziò ad affrontare tra il 1923 e il 1927 alcune tematiche, che sarebbero rimasti centrali nelle sue pubblicazioni mature, quali la periodizzazione dell'arte barocca e l'interpretazione pittorica delle sculture berniniane. Permette di ripercorrere questi anni la variegata produzione editoriale firmata da Wittkower: da saggi scientifici ad articoli divulgativi per giornali e altri contributi per il largo pubblico.

This essay examines the early years in Rome of Rudolf Wittkower (1901-1971), when he began dedicating himself to the study of Baroque sculpture. At that time, the Galleria Borghese had recently become the leading museum for the study of Gian Lorenzo Bernini, thanks to the addition of new works by the artist – not only from the Borghese collection – and the updating of its displays. Between 1923 and 1927, the young Berlin-born scholar began addressing issues that would remain central to his later work, such as the periodisation of Baroque art and the painterly interpretation of Bernini's sculptures. This was due to his careful reading of contributions by Italian and German connoisseurs, as well as his keen interest in the reception of Wölfflin's formal approach. The years in question can be retraced through Wittkower's varied editorial output, which ranged from scientific essays to newspaper articles and other contributions intended for a non-specialist audience.