

Comune di Roma  
Assessorato alle Politiche Culturali  
Sovraintendenza ai Beni Culturali

musei  Comune  
Musei Capitolini

# La Medusa di Gian Lorenzo Bernini

*Studi e restauri*

a cura di Elena Bianca Di Gioia

Campisano Editore

Rome 2007



## Indice

- p.
- |                   |   |
|-------------------|---|
|                   | Presentazioni   |
| 9                 | <i>Eugenio La Rocca</i>   |
| 11                | <i>Anna Mura Sommella</i>   |
| 13                | <i>Giovanni Risso</i>   |
| 15                | <i>Luis Egidio Galvez</i>   |
| <br>IMAGO MEDUSAE |   |
| 19                | <i>Imago Medusae. Miti e immagini dal mondo antico</i><br><i>Maddalena Cima</i>   |
| 61                | <i>Il Busto di Medusa di Bernini: un doppio senso terrificante</i><br><i>Irving Lavin</i>   |
| 120               | <i>Bernini's Bust of the Medusa: An Awful Pun</i><br><i>Irving Lavin</i>  |
| 133               | Bibliografia  |
| 137               | <i>Il dono segreto di Francesco Bichi:<br/>Raffaello, Michelangelo e il fantasma di Bernini</i><br><i>Elena Bianca Di Gioia</i>   |
| 157               | <i>Testamenti e Inventari di casa Bichi</i><br><i>Elena Bianca Di Gioia</i>   |
| 209               | <i>Uno sguardo su Medusa</i><br><i>Araldo De Luca</i>   |
| <br>IL RESTAURO   |   |
| 243               | <i>Le ragioni del restauro</i><br><i>Elena Bianca Di Gioia, Sante Guido, Giuseppe Mantella</i>  |
| 255               | <i>Il Busto di Medusa. Tecnologia, conservazione e restauro</i><br><i>Sante Guido, Giuseppe Mantella</i>  |
| 305               | <i>Il Busto di Medusa. Il rilievo e le elaborazioni grafiche</i><br><i>Monica Cola</i>  |
| 311               | <i>La testa di Medusa dei Musei Capitolini. Alcune note sulla tecnica della scultura</i><br><i>Peter Rockwell</i>   |
| 325               | <i>Indagini multispettrali e di controllo non distruttivo delle superfici<br/>del Busto di Medusa dei Musei Capitolini</i><br><i>Maurizio e Giuseppe Fabretti</i>   |
| 353               | <i>Studio non-invasivo <i>in situ</i> tramite spettroscopia mid-FTIR<br/>a fibre ottiche per l'identificazione e la mappatura di patine e contaminanti<br/>e per il controllo delle operazioni di pulitura</i><br><i>Costanza Miliani, Manuela Vagnini,<br/>Brunetto Giovanni Brunetti, Antonio Sgamellotti</i> |
| 358               | Bibliografia  |
| 375               | Referenze fotografiche  |

# Il *Busto di Medusa* di Bernini: un doppio senso terrificante

## Irving Lavin

Sulla storia dell'arte in quanto disciplina di carattere intellettuale grava, al momento di tradurre in parole idee visive, una sorta di *handicap* endemico. È ben noto, d'altra parte, che l'antichità classica non ci ha lasciato nulla concernente le arti visive comparabile con l'esteso apparato critico e teorico elaborato sull'uso espressivo e persuasivo delle parole nei diversi generi letterari. Una conseguenza di questa discrepanza si riflette nel fatto che la maggior parte del linguaggio usato nelle arti visive, sviluppatisi successivamente, ed in particolare durante il Rinascimento, venne preso in prestito dalla letteratura, in particolare dalla poesia<sup>1</sup>. Anche il titolo del presente saggio adotta, in mancanza di meglio, uno di questi concetti imprestati, in due forme, nel nome e nell'esempio, con lo scopo di rendere comunicabile in parole il pensiero creativo che, come io credo, è alla base di una notevole opera d'arte visiva. In inglese, il termine "pun" (gioco di parole) sta ad indicare in modo specifico l'uso equivoco di una singola parola che veicola più di un significato; la parola stessa è particolarmente appropriata al suo significato perché la sua origine resta piuttosto misteriosa, come se fosse l'equivalente etimologico dell'inquietante, illuminante effetto che tali giochi di parole possono talvolta raggiungere<sup>2</sup>. Mentre la parola "terribile" vuole suggerire sia ciò che è riprovevole sia ciò che è terrificante, sbalorditivo e, nel caso specifico, effettivamente pietrificante.

Vorrei partire da quello che a mio giudizio è uno dei più sorprendenti e meno apprezzati tra i numerosi *obiter dicta* attribuiti a Bernini dalle fonti contemporanee<sup>3</sup>. L'affermazione è ricordata in forma indiretta, e con leggere variazioni tra i due testi, dai suoi biografi, Baldinucci e suo figlio Domenico Bernini, mentre Chantelou nel diario scritto in occasione della visita fatta dall'artista a Parigi nel 1665, riporta le parole dell'artista. Stando a Baldinucci: "Diceva che il Laocoonte e il Pasquino nell'antico avevano in sé tutto il buono dell'arte, perchè vi si scorgeva imitato tutto il più perfetto della natura, senza affettazione dell'arte (figg. 1-5). Che le più belle statue che fussero in Roma eran quelle di Belvedere e fra quelle dico fra le intere, il Laocoonte per l'espressione dell'affetto, ed in particolare per l'intelligenza che si scorge in quella gamba, la quale per esserne già arrivato il veleno, apparisce intirizzita; diceva però, che il Torso (fig. 6) ed il Pasquino gli parevano di più perfetta maniera del Laocoonte stesso, ma che questo era intero e gli altri no. Fra il Pasquino ed il Torso esser la differenza quasi impercettibile, né potersi ravvisare se non da uomo grande e più tosto migliore essere il Pasquino. Fu il primo il Bernino che mettesse questa statua in altissimo cre-

dito in Roma e raccontasi che essendogli una volta stato domandato da un oltramontano qual fusse la più bella statua di quella città e respondendo che il Pasquino, il foresterio che si credette burlato fu per venir con lui a cimento"<sup>4</sup>. L'affermazione di Bernini era particolarmente provocatoria in quanto Pasquino era la più famosa tra le "statue parlanti" di Roma alla quale la gente comune, e spesso anche la gente "meno comune", come Aretino, Bembo, Francesco Berni, dava voce, affiggendo alla sfigurata e screditata scultura discorsi aspri e beffardi contro l'augusto ed il potente, scritti in prosa e poesia volgare (sia come contenuto sia come linguaggio) (fig. 4).

È importante precisare che Bernini non fu il primo ad apprezzare Pasquino, anche le popolari guide di Roma sottolineano l'alta qualità di questo gruppo scultoreo<sup>5</sup>. Ma, per quanto mi è noto, Bernini fu invece il primo (e forse anche l'ultimo) a dare a Pasquino il primato tra le statue di Roma. Il fatto che egli fosse seriamente convinto di questa valutazione risulta evidente osservando il fondamentale ruolo compositivo giocato da Pasquino in tutta la serie giovanile di eroi maschili, Enea, Nettuno, Plutone e David; questo influsso lo troviamo di nuovo anni più tardi nella parte centrale della Fontana del Moro – e forse questa volta con un particolare significato, considerando che la fontana si trova a Piazza Navona, ovvero molto vicino a Piazza Pasquino<sup>6</sup> (figg. 7-11).

Tra i molti aspetti interessanti dell'aneddoto, sopra citato, ce ne sono due particolarmente rilevanti in questo contesto. Il primo deriva dal fatto, piuttosto sorprendente per la nostra moderna sensibilità, che Bernini abbia trovato nel Laocoonte ed in Pasquino tutta la perfezione di natura, senza l'affettazione dell'arte. Al contrario, l'apprezzamento di Bernini per la capacità espressiva del Laocoonte è piuttosto sorprendente, provenendo dall'artista barocco italiano *par excellence*. È però, in ogni caso, importante essere consapevoli che la piena, o per meglio dire esuberante retorica visiva che noi siamo portati a percepire nello stile ellenistico, Bernini non la considerava niente affatto una giustificata esagerazione bensì come l'epitome del naturalismo. Noi possiamo solamente comprendere la sua enfasi sulla naturalezza senza affettazione nell'espressione delle emozioni del Laocoonte, in termini di un'ideale od eroica nozione di bellezza, precisamente il concetto implicito nel suo modo di vedere che la scultura conteneva tutto il buono dell'arte in quanto rifletteva quanto di più perfetto esiste in natura. Particolarmenete commovente nel suo elogio – e questo è il secondo aspetto del citato aneddoto su cui voglio soffermarmi – è la raffinata sottigliezza con la quale Berni-

ni decide di elogiare la gamba che si è irrigidita, “intirizzata”, al primo tocco del dente velenoso del serpente. Virgilio nella sua celebre descrizione dell’episodio non fa alcun riferimento a questo processo, e sembra chiaro che per Bernini questa trasformazione era una metafora del miracoloso paradosso, proprio della capacità dello scultore, di donare vita al marmo raffigurando l’inizio del *rigor mortis*<sup>7</sup>.

Ritengo che Bernini, nel fare questo elogio, deve aver avuto in mente un’opera moderna che ammirava molto e che aveva accuratamente studiato, ovvero la Galleria Farnese, dove Annibale Carracci aveva rielaborato l’eredità della cultura classica con un senso di grandiosa artificialità con lo scopo di dimostrare il potere dell’arte (in termini di racconto mitologico, il potere dell’amore) nel far scomparire la distinzione tra realtà e finzione<sup>8</sup> (fig. 12). L’artificio è evidentemente manifesto in ciò che può essere considerato il doppio *paragone* fissato nelle complesse immagini e nell’illusionismo formale della volta affrescata: *ut pictura poesis* riguardo la relazione tra due stati temporali, il passato reso presente dalle parole (principalmente nelle *Metamorfosi* di Ovidio, testo di per sé inherente la magica trasformazione della realtà) ed i loro equivalenti visivi nella materia pittorica ed in pietra; ed *ut pictura sculptura* in riferimento alla relazione tra due stati esistenziali, uno policromo ma dipinto su di una superficie piana (ovvero visivamente vero ma fisicamente falso), l’altro monocromo ma scolpito a tutto tondo (ovvero, visivamente falso ma fisicamente vero)<sup>9</sup>.

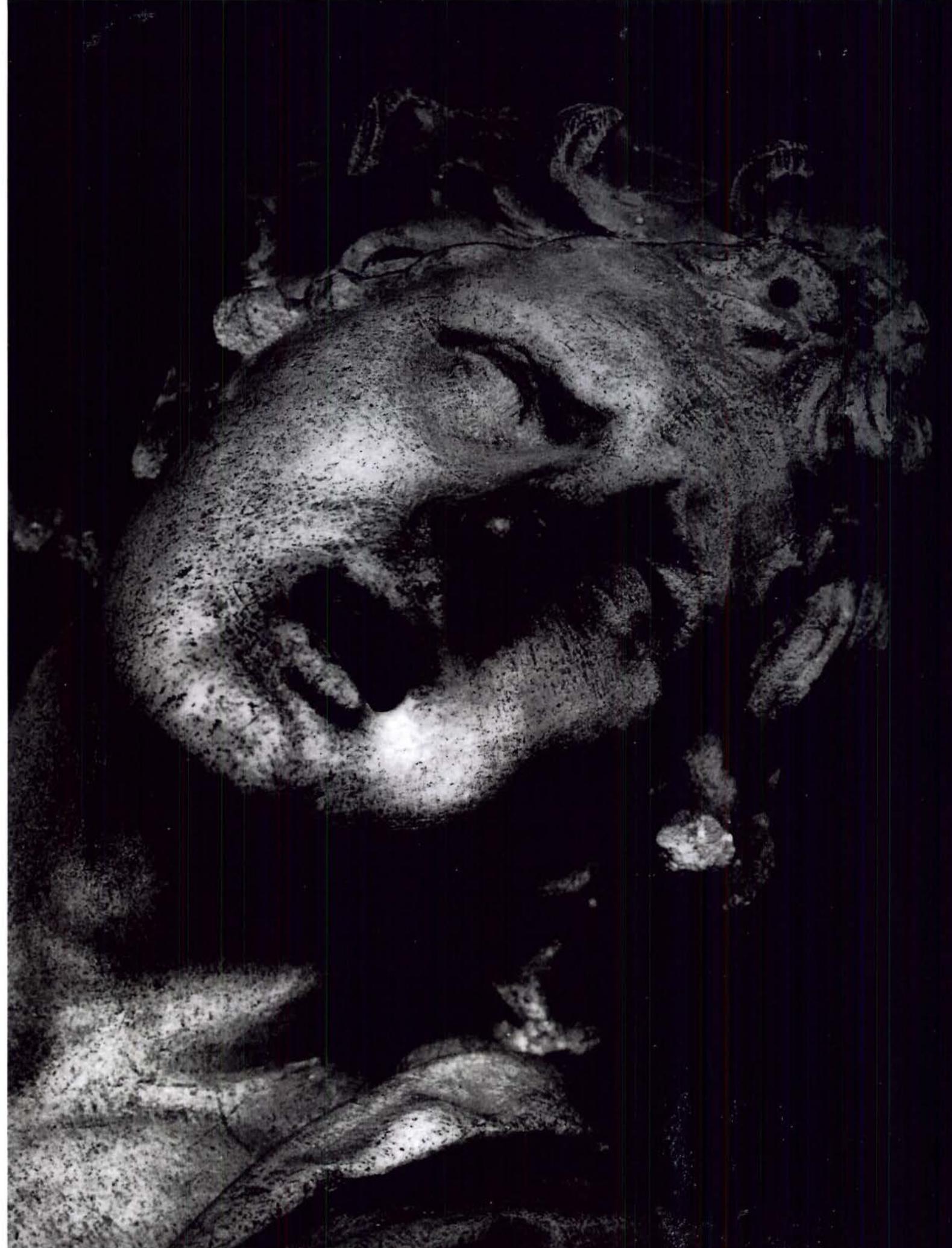
In particolare, l’osservazione di Bernini sulla gamba del Laocoonte ricorda inevitabilmente quelle che, forse, erano le più cospicue e portentose rappresentazioni di una tale trasformazione, ossia i dipinti di Perseo che libera Andromeda ed uccide Fineo nelle due contrapposte pareti terminali della Galleria Farnese (figg. 13-15). Nella prima scena, la pallida colorazione del corpo di Andromeda sembra alludere al confronto di Ovidio, il quale afferma che il nudo corpo della fanciulla incatenato alla roccia poteva essere scambiato per una statua marmorea; mentre nell’episodio di Perseo che uccide il mostro marino, Annibale adottò una versione del racconto nella quale Perseo uccide la bestia non con una spada, come in Ovidio, ma pietrificandolo con la testa di Medusa, processo che, come indica il colore petroso dell’animale, è già iniziato. Nella scena di Fineo alla competizione tra le arti nella rappresentazione della natura è data una virata aggiuntiva tramite uno specifico riferimento ad uno dei capolavori riconosciuti dell’antichità. Perseo brandisce la testa di Medusa verso i nemici, mentre Fineo retrocede spaventato, la parte superiore del corpo è

sottoposta alla terrificante trasformazione della carne in pietra, metamorfizzata proletticamente nel suo ovvio prototipo scultoreo, il Torso del Belvedere<sup>10</sup> (figg. 14, 6). Data la grande reputazione del Torso, il riferimento di Annibale Carracci costituisce una frecciata ironica nell’epica battaglia del paragone visivo. Dopo essersi intromesso nel banchetto nunziale di Perseo per rapire la sposa, lo sconfitto Fineo chiede pietà. Perseo risponde ironicamente risparmiando al suo intimorito nemico la morte, degna di un guerriero, mediante la spada ed usa invece la testa di Medusa per trasformarlo in “un monumento che rimarrà e conserverà il tuo ricordo per l’eternità: nella casa di mio suocero sempre ti si potrà ammirare”<sup>11</sup>. Il frammento apparentemente eroico dell’arte dello scultore classico impersona quindi uno dei più notori codardi dell’antichità!<sup>12</sup>. Questo concetto – la pittura ricrea la trasformazione che le parole possono solo descrivere e la scultura può solo richiamare – è compendiato nella storia di Perseo e Medusa, che Carracci coopta come metafora della sua virtù e di quella dei Farnese<sup>13</sup>.

Ritengo che l’artificio di cui fa mostra Annibale Carracci in servizio del vero fu cruciale per la genesi – mediante un processo di inversione visuale e concettuale, un paragone dello scultore – di una delle più notevoli e nel contempo meno considerate opere di Bernini. Mi riferisco alla *Medusa*, conservata nei Musei Capitolini (figg. 16-18), la quale sul suo piedistallo reca un’enigmatica iscrizione che ricorda il suo dono da parte del Marchese Francesco Bichi nel 1731, e la descrive come opera di un “celeberrimus statuarius”, senza che il nome venga specificato<sup>14</sup>. Sebbene per questa scultura non possediamo alcun altro documento, la sua sbalorditiva (come risulterà chiaro più avanti, uso questa parola di proposito) qualità – la portentosa fisionomia espressiva e la brillante mostra di virtuosità tecnica nelle fragili ciocche, attorcigliate, perforate ed azzardatamente sospese nello spazio – inevitabilmente evocano il nome di Bernini, attribuzione che è stata generalmente accettata<sup>15</sup>. In questo saggio intendo affrontare alcuni aspetti di questa scultura che finora sono stati trascurati e che invece ritengo possano aiutare a definire il suo significato ed il suo carattere distintivo.

La fisionomia e l’espressione sono piuttosto diverse dalla decisa repulsione con la quale Medusa viene frequentemente raffigurata, come nella famosa versione dello scudo di Minerva di Caravaggio (figg. 19-21), e nella raffigurazione di Rubens della sua testa decapitata (figg. 22-23). La Medusa di Bernini sembra invece riflettere la tradizione, esemplificata dalla “pericolosa bellezza” della famosa maschera





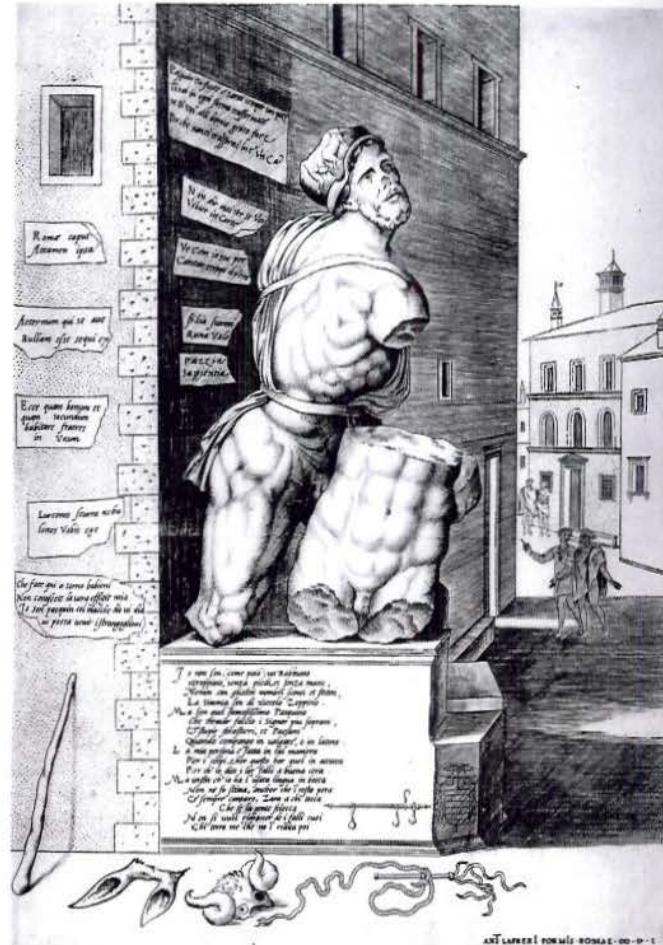


*Nelle pagine precedenti*

- 2-2a. *Laocoonte*, particolari delle teste dei *Figli di Laocoonte* prima del restauro. Roma, Musei Vaticani, Cortile del Belvedere
3. *Pasquino*. Roma, Piazza di Pasquino
4. Antonio Lafreri, *Pasquino*, 1550, incisione. Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe
5. *Menelao trasporta il corpo di Patroclo*. Firenze, Loggia dei Lanzi

*Nelle pagine seguenti*

6. *Torso del Belvedere*. Roma, Musei Vaticani, Cortile del Belvedere
7. Bernini, *Enea e Anchise*. Roma, Galleria Borghese
8. Bernini, *Nettuno* (immagine invertita). Londra, Victoria and Albert Museum
9. Bernini, *Plutone e Proserpina*. Roma, Galleria Borghese















10. Bernini, *David*.  
Roma, Galleria Borghese  
11. Bernini, *La Fontana del Moro*.  
Roma, Piazza Navona

- Nelle pagine seguenti*  
12. Annibale Carracci, *Galleria Farnese*.  
Roma, Palazzo Farnese  
13. Annibale Carracci, *Perseo e Andromeda*.  
Roma, Palazzo Farnese, Galleria Farnese



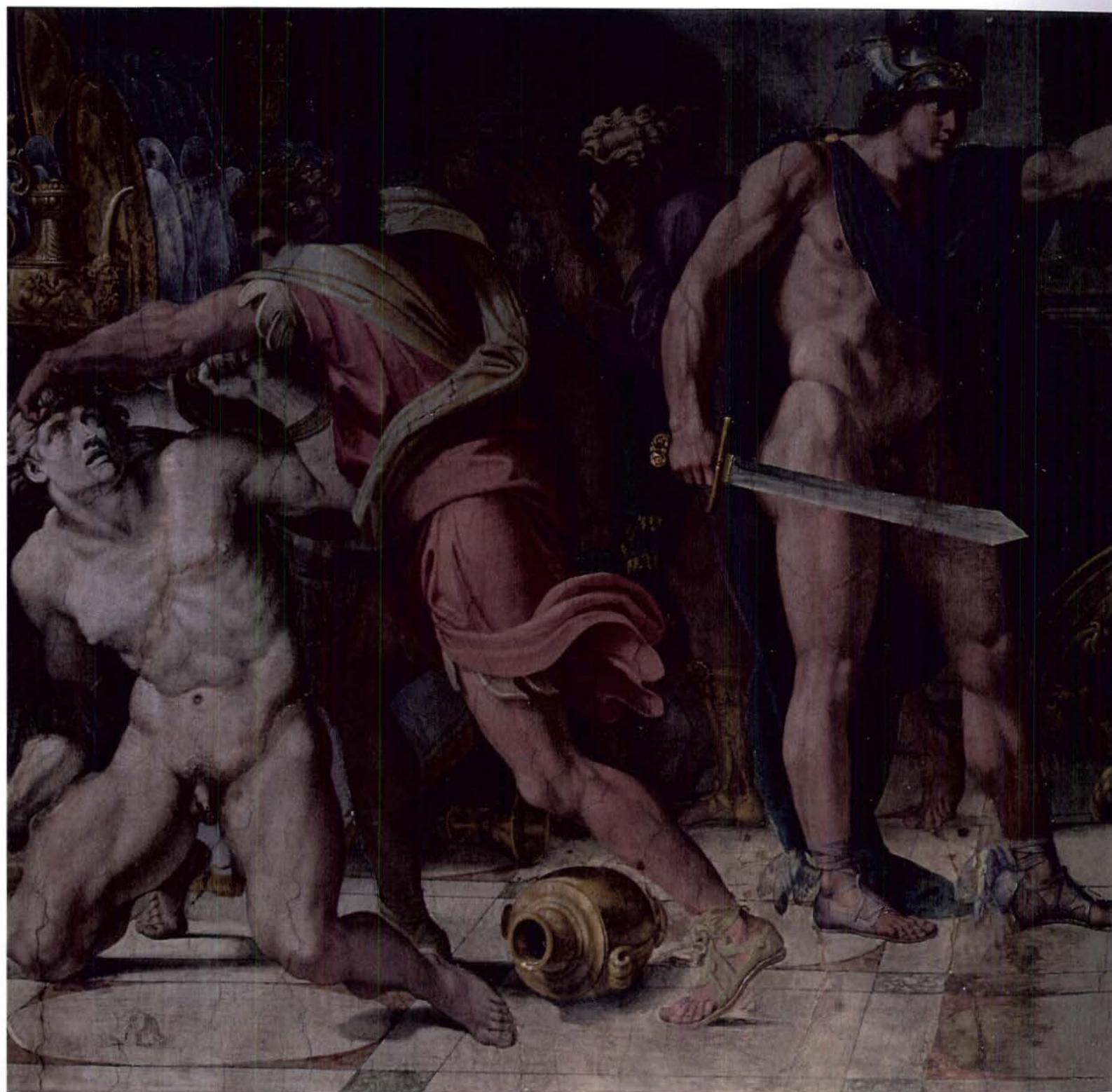


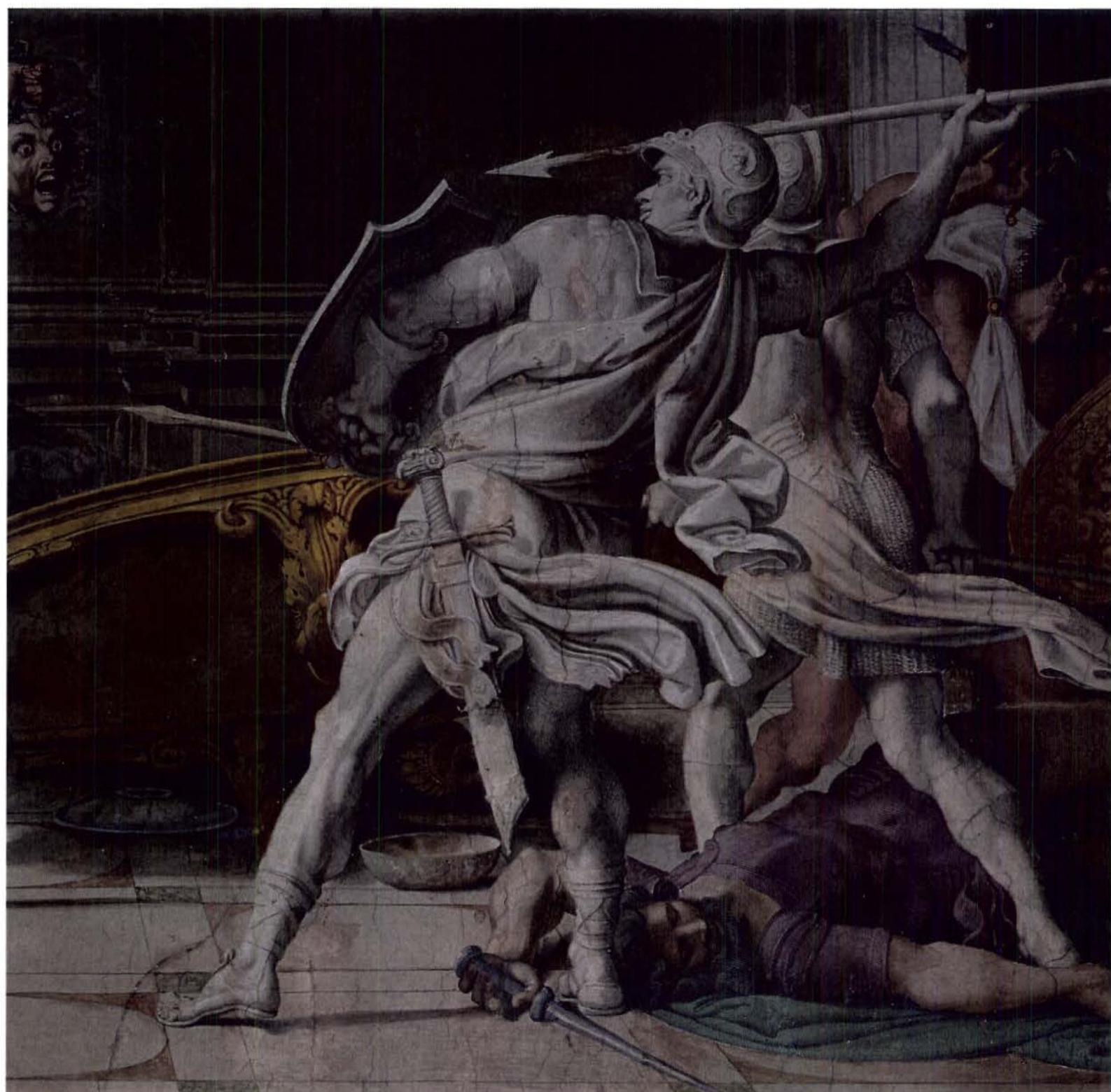






14. Annibale Carracci, *Perseo e Fineo*.  
Roma, Palazzo Farnese, Galleria Farnese







15. Annibale Carracci,  
*Perseo e Fineo*, particolare.  
Roma, Palazzo Farnese,  
Galleria Farnese

16. Gian Lorenzo Bernini,  
*Busto di Medusa*.  
Roma, Musei Capitolini,  
Palazzo dei Conservatori



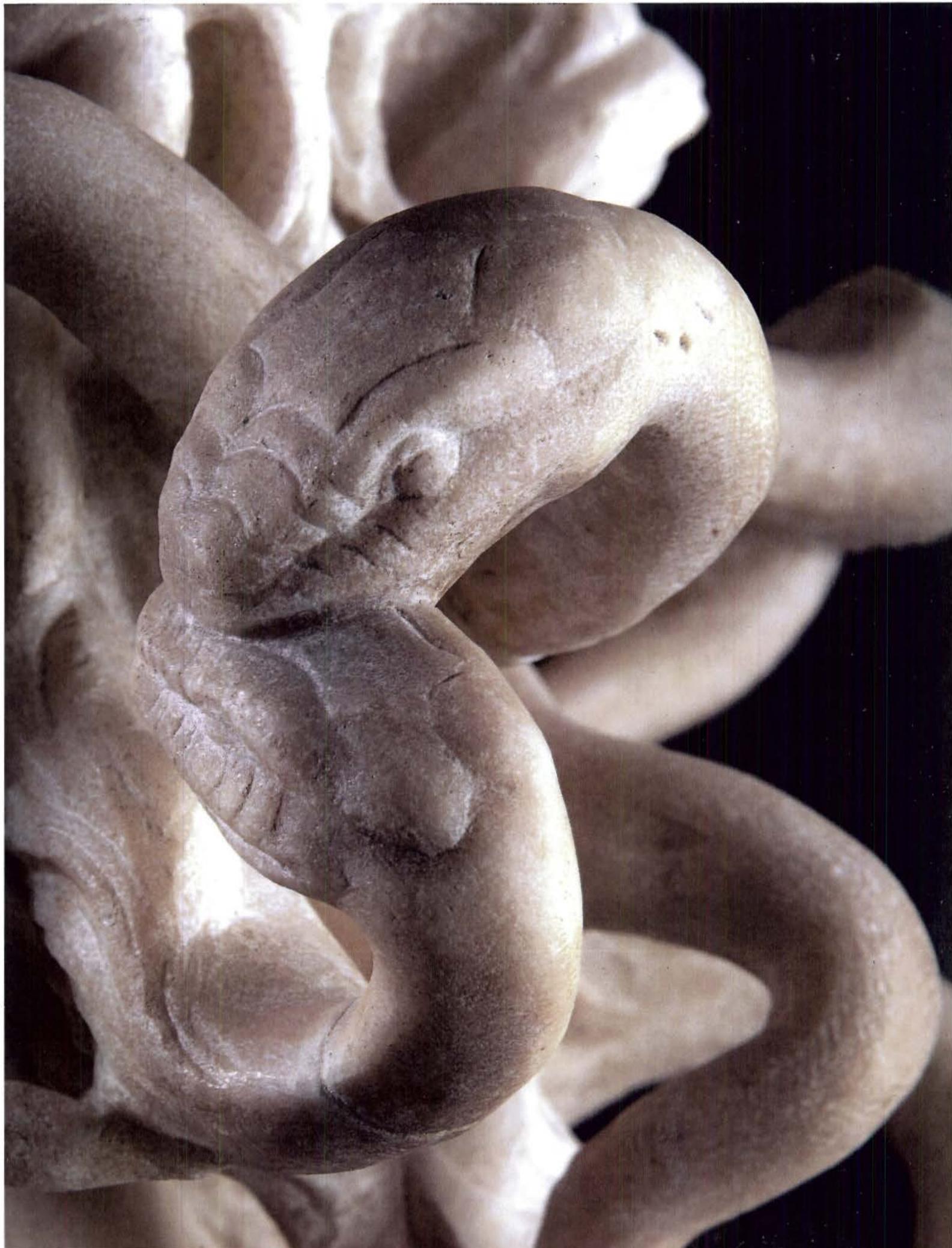
17. Gian Lorenzo Bernini, *Busto di Medusa*. Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori

*Nelle pagine successive*

18. Gian Lorenzo Bernini, *Busto di Medusa*, particolari. Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori









19. Caravaggio, *Medusa*.  
Firenze, Galleria degli Uffizi

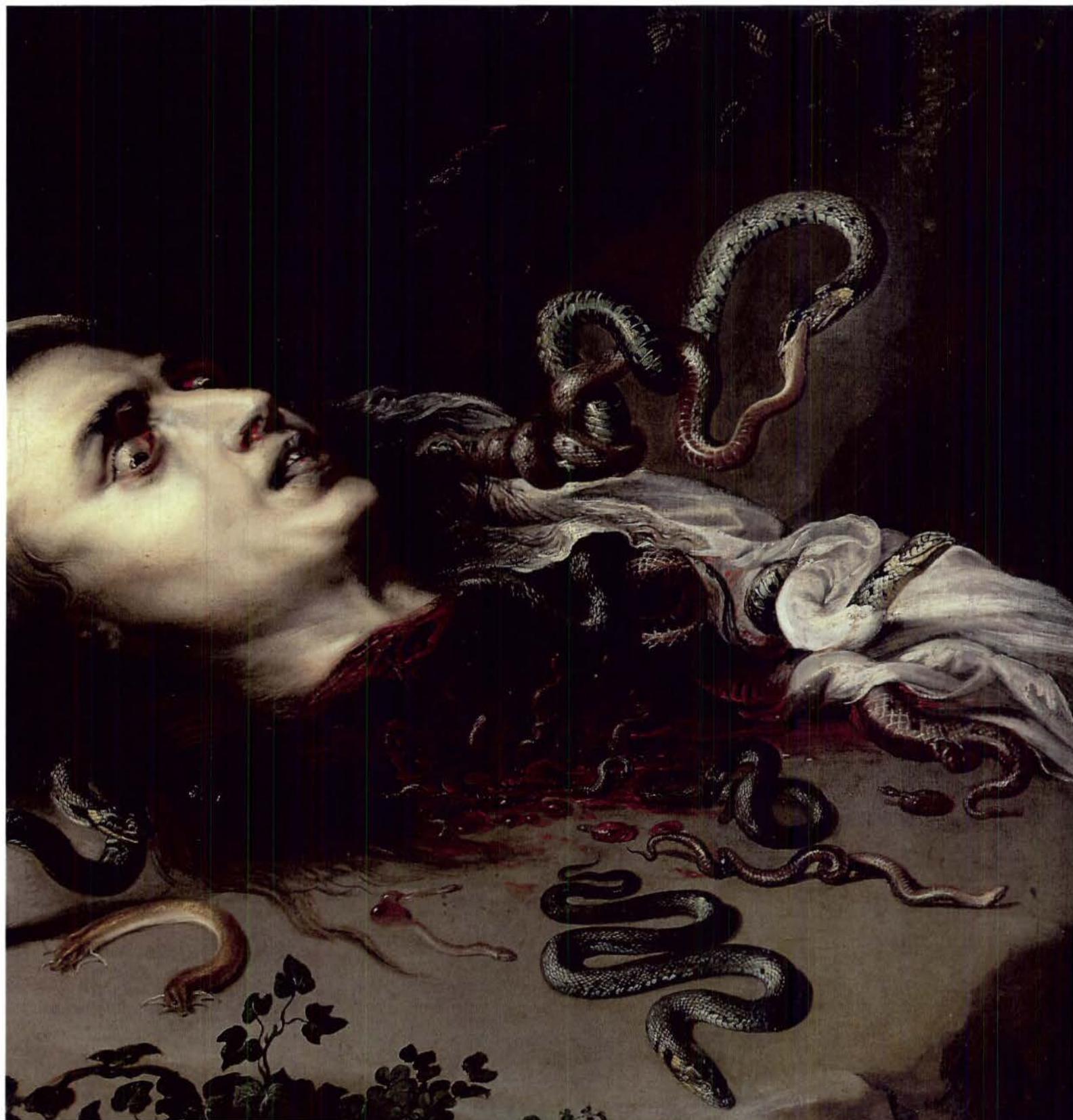


20-21. Caravaggio, *Medusa*, particolari.  
Firenze, Galleria degli Uffizi



22. Pieter Paul Rubens, *Medusa*.  
Vienna, Kunsthistorisches Museum





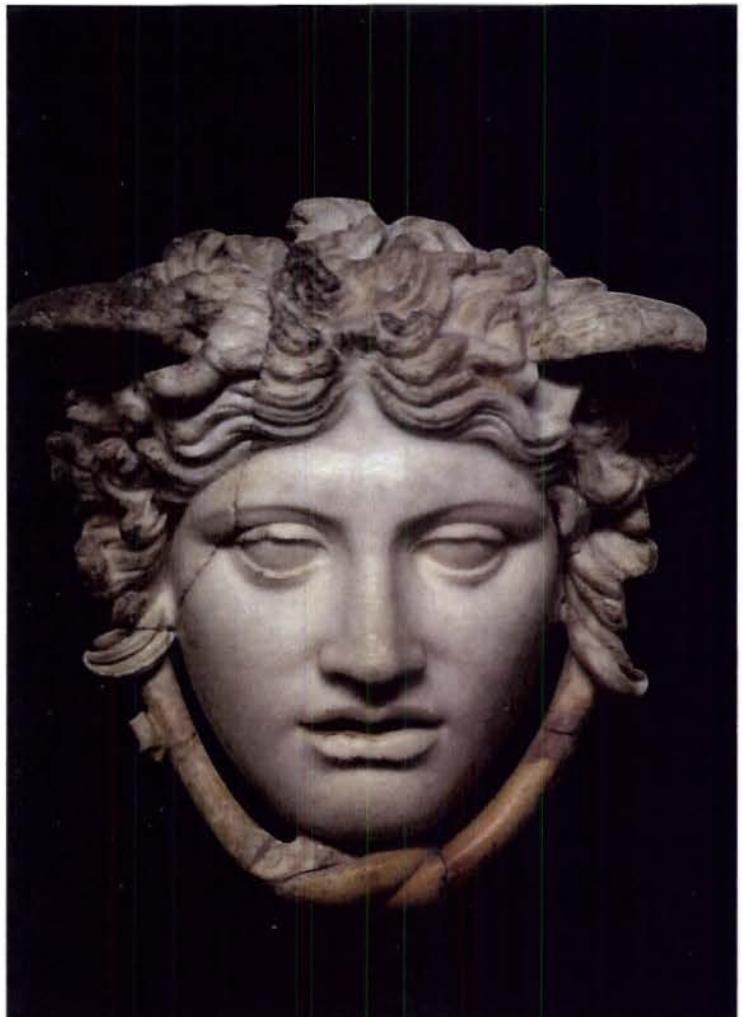
22. Pieter Paul Rubens, *Medusa*.  
Vienna, Kunsthistorisches Museum



24. *Medusa Rondanini*.  
Monaco, Glyptothek

Nelle pagine successive

25-26. Gian Lorenzo Bernini,  
*Anima Beata e Anima Dannata*.  
Roma, Palazzo di Spagna



di Medusa di Palazzo Rondanini (fig. 24), secondo la quale ella era considerata la più bella delle tre Gorgoni, tra loro sorelle, e la sola ad essere mortale; la sua condizione mortale essendo dovuta a Minerva, che l'aveva punita per aver contaminato il tempio delle ancelle divine del vero e della saggezza<sup>16</sup>. Questa sorta di malefica vanità ed amoreggiamiento con la bellezza era all'epoca basata sui velenosi capelli: Lucano scrive che Medusa era per natura diabolica e che i riccioli serpentine le erano veramente graditi, come fosse stata una acconciatura da parrucchiere<sup>17</sup>. Inoltre, la Medusa di Bernini invece di prorompere nei suoi orrendi lamenti sembra sperimentare una sorta di profondo *pathos* morale, una conscia, quasi meditativa, angoscia dell'anima; questa sofferenza affettiva è chiaramente correlata, ma anche piuttosto diversa dal completo abbandono conferito da Bernini all'Anima Dannata, con la quale la Medusa è spesso confrontata, e che venne concepita come controparte dell'Anima Beata (figg. 25-26). Penso che non sia un caso che nell'occuparsi di Medusa, confermando l'attribuzione a Bernini, Antonia Nava Cellini, con la sua usuale perspicacia, comparì la testa alla splendida *réprise* della Testa del Laocoonte, conservata nella Galleria Spada, che Italo Falda aveva per primo attribuito a Bernini<sup>18</sup> (fig. 27). Come vedremo, sospetto che la peculiare qualità espressiva della testa capitolina possieda un suo specifico significato. In particolare, voglio qui sottolineare l'ironia del fatto che, in questo senso, la scultura, in contrasto con ciò che può essere definito l'iper-realismo dei dipinti di Caravaggio e Rubens, possiede la "naturale" affettività che Bernini ammirava nelle opere antiche.

La scultura capitolina deve molto del suo impatto al fatto di essere un'indipendente ed autonoma opera d'arte. Nel caso della Medusa, la cui ragion d'essere, come si può dire, consiste nella sua testa recisa, questo isolamento ed autonomia costituiscono uno sbalorditivo ed evocativo gioco di parole visivo. Il più immediato precedente per una testa di Medusa scolpita a tutto tondo – sempre evocativa della "bellezza pericolosa" della Medusa Rondinini – è brandita davanti al popolo di Firenze dalla considerevole figura di Perseo del Cellini, collocata nella Loggia dei Lanzi (figg. 28-29). Nonostante l'ovvia differenza, sia nella forma sia nel contesto, dubito che la scultura capitolina avrebbe potuto essere concepita senza l'esempio del Cellini, e ciò non solo per ragioni di carattere formale. Il Perseo venne dotato di un inequivocabile messaggio etico e politico, come un monito verso gli attuali e potenziali nemici del Duca Cosimo de' Medici, liberatore e difensore della fiorentina Andromeda<sup>19</sup>. Il Perseo bronzeo venne anche inteso come un





vittorioso paragone al confronto con il suo pietrificato predecessore, collocato lì vicino, il *David* di Michelangelo e specialmente l'*Ercole e Caco* di Baccio Bandinelli, l'odiato rivale di Cellini<sup>20</sup>. Sospetto che il paragone potrebbe soggiacere anche al motivo di Medusa che appare alla fine del sedicesimo secolo nel famoso affresco dell'*Apoteosi dell'Artista* di Federico Zuccari, che si trova nel suo palazzo romano (fig. 30). Lì lo scudo di Medusa – dipinto in un colore che suggerisce l'idea di una scultura metallica, che può essere imitata in pittura, mentre con la pietra il contrario è impossibile – appare come un trofeo ai piedi dell'artista, trionfalmente raffigurato in trono mentre impugna la matita del disegno ed il pennello della pittura<sup>21</sup>.

Per un altro aspetto la scultura capitolina differisce da quella di Cellini e, a mia conoscenza, anche da tutte le precedenti raffigurazioni dipinte del soggetto. L'opera non rappresenta la testa di Medusa, come di norma concepita. Parte dell'essenza del mito comprende solo la testa recisa, il suo uso come talismano fisionomico con occhi ammalianti e sangue gocciolante che genera una miriade di serpenti del deserto libico<sup>22</sup>. La scultura di Bernini, invece, non rappresenta la sola testa, ma un busto di Medusa; non è una trasfigurazione della mortale Gorgone apotropaica come tale, ma un ritratto del mostro “vivente”. In quanto busto-ritratto la stessa Medusa ha subito una metamorfosi in pietra, ed in questo contesto l'immagine sembra fare un altro gioco di parole, questa volta sul tradizionale *topos* del ritratto come analogo al soggetto vivente. Uno dei più celebri esempi è, infatti, un altro aneddoto raccontato da Bernini stesso e dai suoi biografi e riguarda il suo ritratto di Monsignor Pedro de Foix Montoya (fig. 31). Il Cardinal Maffeo Barberini, futuro Urbano VIII, con vari altri prelati, si recò in visita allo studio di Bernini e vide il busto proprio nello stesso momento in cui il modello entrava nella stanza. A titolo di introduzione, uno dei visitatori disse del ritratto “Questo è Montoya trasformato in pietra”; a ciò il Cardinal Barberini aggiunse, indirizzandosi al modello, “Questo è il ritratto di Monsignor Montoya”, e, rivolto alla scultura, “e questo è Monsignor Montoya”<sup>23</sup>. L'aneddoto, e gli stessi termini usati, riecheggiano la storia di Medusa, con la differenza che nel busto Capitolino il concetto, o piuttosto la stregoneria dell'artista, è rivolta verso Medusa stessa.

Realizzare un busto-ritratto autonomo della Medusa è un'idea sbalorditiva, comparabile di fatto alle, ugualmente senza precedenti, raffigurazioni di anime umane come busti-ritratti: immagini indipendenti, autocontenute di estremi stati psico-teologici<sup>24</sup> (figg. 25-26). Ma mentre nei “ritratti dell'anima” il ritratto in forma di busto serve per

evocare l'incorporeo spirito umano, in questo caso il “mezzo busto”, come frequentemente denominato nelle fonti contemporanee, diventava una sorta di metafora esistenziale in quanto la Medusa era, di fatto, solo per metà umana, essendo in parte donna ed in parte animale. Sospetto, tuttavia, che la scelta di realizzare un busto aveva anche un significato affettivo, che allude al potere proprio dello scultore, e solo dello scultore, di imitare l'umana natura nel suo aspetto più terrificante e terrificato.

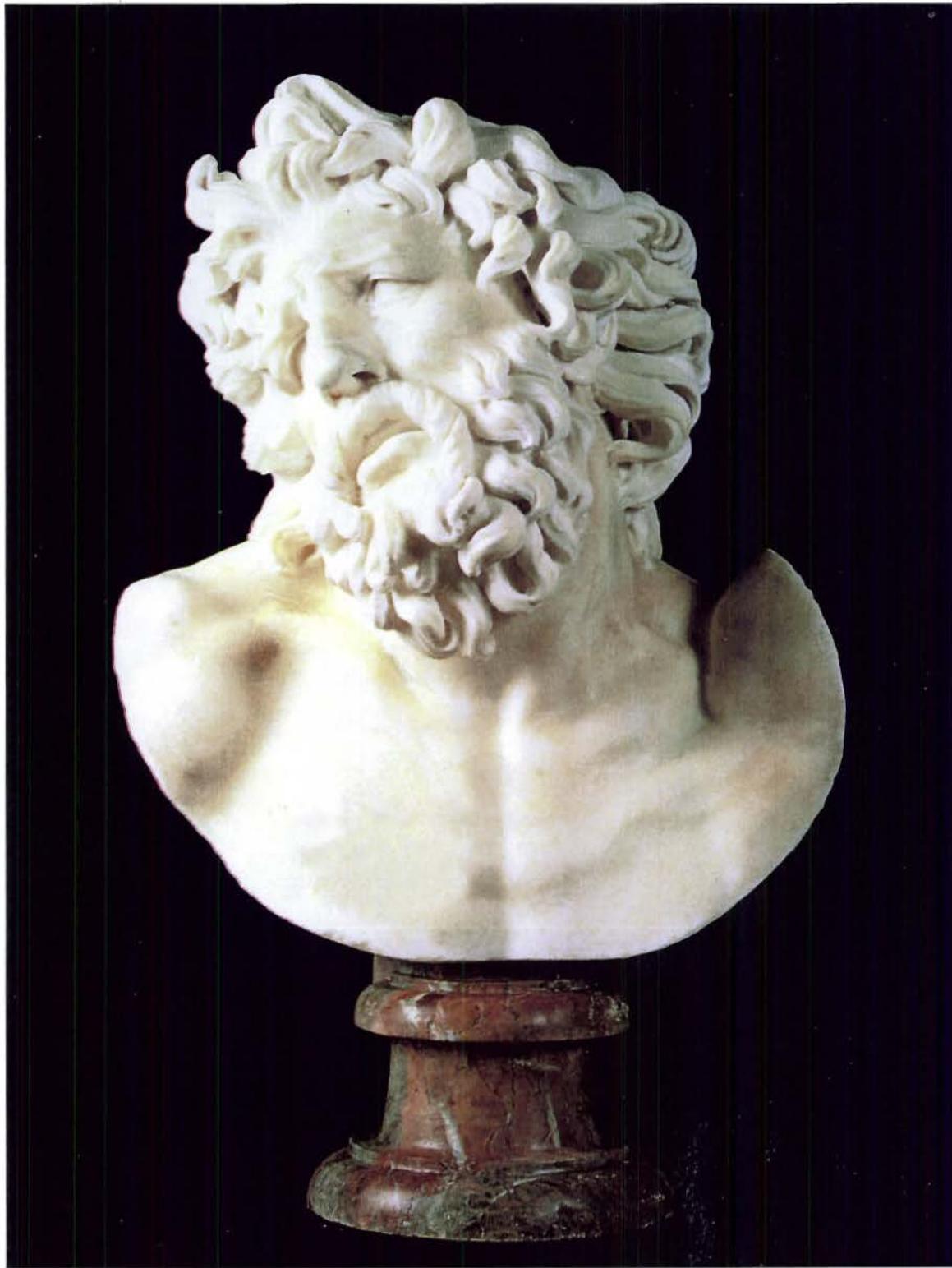
A Bernini doveva essere ben noto il famoso madrigale scritto da Giovan Battista Marino per celebrare lo scudo di Medusa di Caravaggio (figg. 19-21), allora nella collezione del Gran Duca Ferdinando de' Medici, al quale venne offerto come dono nunziale<sup>25</sup>. Il poema, che nella raccolta di Marino di poetiche evocazioni di opere d'arte visiva, *La Galeria*, è incluso nella sezione dedicata alla pittura, è per noi significativo in quanto vi troviamo, rispetto alla versione più diffusa del mito, due importanti inversioni. Perseo ha evitato di essere pietrificato guardando Medusa indirettamente, ovvero il suo riflesso, sul lucido scudo di Minerva. A tal punto l'immagine allo specchio era inerente alla classica versione della storia di Medusa<sup>26</sup>. Ma il poema di Marino inizia riferendosi ai nemici che saranno trasformati in pietra guardando lo scudo dipinto del Gran Duca: “Or quai nemici fian, che freddi marmi/ non divengan repente/ in mirando, Signor, nel vostro scudo/ quel fier Gorgone, e crudo?”<sup>27</sup>. L'immagine di Caravaggio, che nella classica storia può essere solo uno specchio, possiede invece il mirabile potere della realtà stessa: come la vera Medusa, può trasformare in pietra gli avversari del Duca. Il poema si conclude trasferendo al Duca il potere di Medusa, dichiarando che la vera difesa di Ferdinando, la sua “vera Medusa”, è il suo personale valore: “Ma che! Poco fra l'armi/ a voi fia d'uopo il formidabil mostro:/ ché la vera Medusa è il valor vostro”<sup>28</sup>. L'associazione fatta da Marino tra virtù personale ed il potere della Medusa costituisce, seguendo le orme di Cellini e Carracci, un importante passo in avanti nel trasformare l'immagine in una sorta di riflesso opposto di rettitudine personale. Un ulteriore passo viene compiuto in due meno noti poemi, un madrigale ed un sonetto, che Marino include nella sezione dell'opera *La Galeria* denominata “Statue”. Qui i ritratti di Medusa sono, infatti, trattati come immagini scultoree indipendenti. Entrambi i poemi sono basati sul concetto che, a differenza del dipinto di Caravaggio, la Medusa, che trasforma coloro che la guardano in pietra, viene lei stessa tramutata in pietra. Nel madrigale l'immagine parla: “Non so se mi scolpì scarpel mortale,/ o specchiando me stessa in chiaro vetro/ la pro-

27. Gian Lorenzo Bernini (?),  
*Testa di Laocoonte*.  
Roma, Palazzo Spada, Galleria Spada

*Nelle pagine successive*

28. Benvenuto Cellini, *Perseo*.  
Firenze, Loggia dei Lanzi

29. Benvenuto Cellini, *Perseo*, particolare.  
Firenze, Loggia dei Lanzi

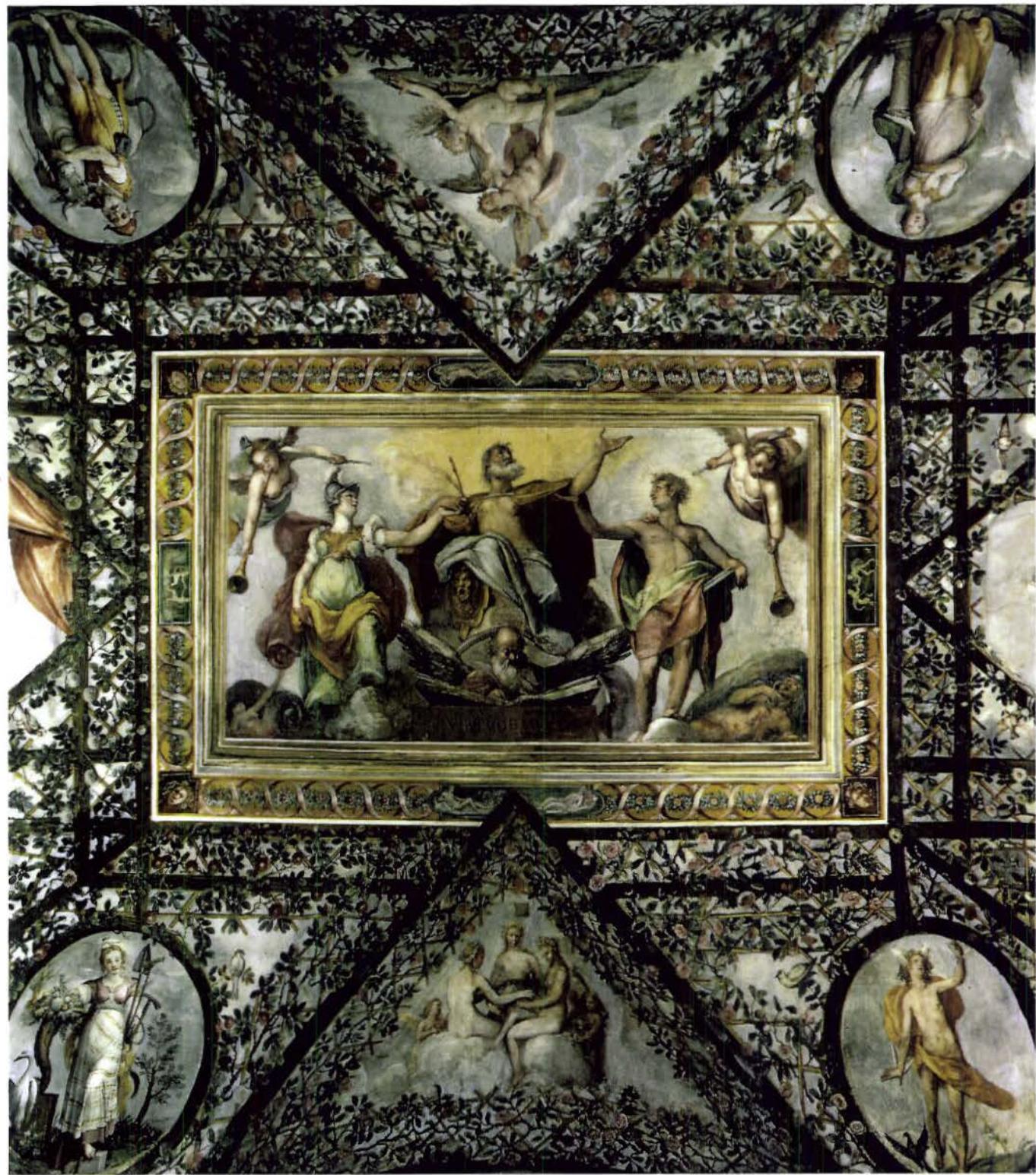






30. Federico Zuccari, *Apoteosi dell'Artista*.  
Roma, Palazzo Zuccari

31. Gian Lorenzo Bernini, *Busto di Monsignor Pedro de Foix Montoya*.  
Roma, Santa Maria di Monserrato





pria vista mia mi fece tale”<sup>29</sup>. Nel sonetto è invece il poeta che parla: “Ancor viva si mira/ Medusa in viva pietra;/ e chi gli occhi in lei gira,/ pur di stupore impètra./ Saggio Scultor, tu così ‘l marmo avivi,/ che son di marmo a lato al marmo i vivi”<sup>30</sup>. Anche se a mia conoscenza non abbiamo una tradizione classica che autorizzi l’idea che Medusa venga trasformata in pietra, questa versione non è un’invenzione di Marino<sup>31</sup>. Egli venne preceduto, e senza dubbio ispirato, da un poema del poeta di Adria Luigi Grotto, intitolato significativamente, “Scultura di Medusa”: “Non è scoltura di colui, che’n sasso/ Cangiava questa, ma Medusa stessa./ Pero tien, chi qua giungi, il viso basso!/ … Che poi, che gli occhi in uno specchio tenne,/ Per se stessa mirar, sasso diviene”<sup>32</sup>. Il poema di Grotto sul potere di trasformazione della vista diventa particolarmente commovente quando si tiene presente che l’autore era cieco ed è conosciuto soprattutto con lo pseudonimo di “Cieco d’Hadria”. Caravaggio stesso potrebbe aver avuto qualcosa di analogo in mente, riguardo la metamorfosi autoindotta, dato che la sua Medusa guarda verso il basso con espressione orrificata, accorgendosi che la testa di uno dei suoi riccioli serpentine ha assunto nella parte sottostante una pallida colorazione come un presagio del suo destino di trasformazione in pietra (figg. 19-20). Questi sono i soli esempi che ho trovato del concetto che chiaramente ispira la scultura capitolina: la Medusa si è auto-trasformata in pietra guardando la sua immagine riflessa nello scalpello dello scultore, la cui virtù consiste nel rispecchiare il vero in pietra, con tutta l’animazione della vita, in forma di busto-ritratto.

Per un osservatore contemporaneo, la Medusa avrebbe avuto due associazioni morali contraddittorie che nella scultura capitolina sono diventate complementari. In parte, senza dubbio, a causa della sua associazione con Minerva, la Medusa era un emblema di saggezza e ragione: stando a Lomazzo, così come la Medusa trasformava in pietre gli uomini che la guardavano, così la saggezza rendeva muti coloro che non sanno<sup>33</sup>. Per Cesare Ripa, la “...testa di Medusa... dimostra la vittoria, che há la ragione de gli inimici contrarij alla virtú, quale gli rende stupidi, come la testa di Medusa, che faceva restare medesimamente stupidi quelli, che la guardavano”<sup>34</sup>. Nell’*Ovide moralisé*, d’altra parte, i serpenti generati dal sangue che fluisce dalla testa di Medusa sono interpretati come i cattivi pensieri che derivano dai cattivi sentimenti<sup>35</sup>. È importante sottolineare in questo contesto che lo stesso attributo è utilizzato da Ripa nella sua descrizione dell’Invidia, che potrebbe ben essere identificata con la Medusa: “Ha pieno il capo di serpi, inve-

32. *Gorgone arcaica*, antefissa proveniente da Taranto.  
Taranto, Museo Nazionale



ce di capelli, per significatione de’ mali pensier....”<sup>36</sup>. Nell’ambito della dimostrazione di Bernini del prevalere della scultura sulla pittura nell’arte della pietrificazione, un riferimento al suo peccato mortale professionale non era inappropriato: una sorta di risposta all’uso di Zuccari dello scudo di Medusa nella sua *Apoteosi dell’Artista*.

L’immagine della Medusa iniziò a prender vita nel periodo arcaico come una mostruosa, deformata figura, con un’aureola di serpenti ricci decorativamente stilizzati per capelli, occhi enormi, lingua protundente da una bocca dentata, allungata in una smorfia demoniaca, calcolata per incutere paura della morte pietrificante che avrebbe provocato il più lieve sguardo<sup>37</sup> (figg. 32-33). L’enfasi era posta sulla figura grottescamente minacciante e quindi sul suo effetto apotropaico protettivo. In seguito, parallelamente allo sviluppo più generale dell’arte greca, l’immagine divenne sempre più umanizzata e, a parte le scene narrative, limitata alla testa recisa. Nel periodo classico, il volto acquisì i lineamenti perfettamente regolari di una bellezza ideale. L’enfasi era stata spostata da Medusa come mostro stupefacente a Medusa come una fanciulla la cui bellezza provocò la fatale attrazione che indusse Nettuno a posse-

33. *Gorgone arcaica*, Siracusa,  
Museo Regionale "Paolo Orsi"



34. *Busto di Adriano*.  
Roma, Musei Capitolini,  
Palazzo dei Conservatori

102



35. *Busto di Adriano*, particolare.  
Roma, Musei Capitolini,  
Palazzo dei Conservatori



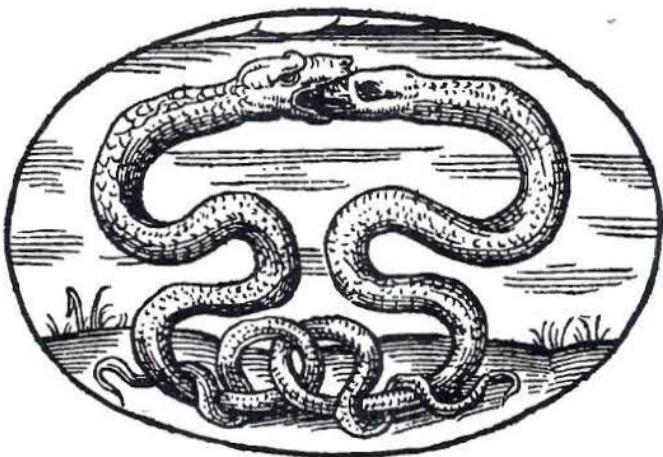
derla nel tempio di Minerva, la casta ed austera dea della Saggezza. Il classico esempio di questo tipo di bella Medusa è costituito dalla famosa *Medusa Rondanini*, attualmente a Monaco ma proveniente da Roma, dove Bernini potrebbe averla vista (fig. 24). Questa presenta soltanto alcuni serpenti ed alcuni lineamenti demoniaci e l'effetto apotropaico è trasmesso in modo inquietante dal suo agghiaccianto, inespressivo volto, che può ben essere definito volto di pietra, la sua "bellezza pericolosa", come è stata perspicacemente descritta. Questo processo classico di umanizzazione attraverso il periodo ellenistico culminò in quella che è stata definita la maschera "patetica" di Medusa, una vera *persona* in termini teatrali. Il volto è sempre contorto, ma ora con fronte rugosa, labbra aperte ed uno sguardo rivolto verso l'alto che fa riscontro alla sofferenza di Laocoonte (figg. 34-35). L'enfasi è stata spostata dal magico, apotropaico, terrifico potere della mostuosità, alla bella fanciulla la cui umana natura mortale – unica tra le tre Gorgoni sorelle – non è stata distrutta dal castigo divino, ma che ora soffre, fisicamente per il dolore della decapitazione, e psicologicamente per la consapevolezza della sua disgrazia. Questa comprensione dell'evento come una tragedia tutta umana è stata espressa da Esiodo in termini di "*pathos*": riferendosi alle tre Gorgoni sorelle egli afferma che Medusa "sperimentò un triste destino [τε Μέδουσά τε λύγρα παθοῦσα]: lei era mortale, mentre le altre due erano immortali e non divennero vecchie".<sup>38</sup>

In effetti, la nuova immagine riflette una nuova attenzione sull'origine della viperesca trasformazione di Medusa, vale a dire che la sua bellezza ha indotto Nettuno a violentarla nel tempio di Minerva, una violazione del suo santuario per la quale la dea volle essere risarcita, trasformando i capelli di Medusa in serpenti ed applicando l'orrendo volto decapitato al suo scudo per spaventare futuri violatori del suo santuario. Per comprendere il significato di questa storia risulta cruciale la natura e la ragione della punizione di Minerva narrate da Ovidio: l'attrazione e lo stimolo per il libertinaggio di Nettuno fu precisamente la chioma di Medusa, la più bella di tutte le sue attrattive fattezze:

"L'eroe [Perseo] narra i pericoli – pericoli veri – del suo lungo viaggio; quali mari, quali terre ha visto dall'alto sotto di sé, quali stele ha toccato battendo le ali. Tutt'a un tratto, però, s'interrompe. Uno dei dignitari interviene chiedendo perché soltanto Medusa, e non anche le sue sorelle, avesse tra i capelli dei serpenti. E l'ospite risponde: "Siccome chiedi una cosa che merita raccontare, eccoti il perché. Medusa era di una bellezza meravigliosa, e fu desiderata e contesa da molti pretendenti, e in tutta la sua persona nulla era più splendido dei capelli. Ho conosciuto un tale che sosteneva di averla vista. Si dice che il signore del mare la violò in un tempio di Minerva: la figlia

36. *Vipere durante l'amplesso*, incisione,  
da Capaccio 1592, fol. 9r

37. *Venus improba*, incisione,  
da Camerarius 1590-1604, fol. 92r



xc.  
**VENVS IMPROBA.**<sup>39</sup>



*Sic pereat quisquis meretrici turpiter haret,  
Per Venerem ut nimiam vipera morsa perit.*

di Giove si voltò indietro e si coprì i casti occhi con l'egida, ma perché il fatto non restasse impunito, trasformò i capelli della Gorgone in schifosi serpenti. Ancor oggi Minerva, per sbigottire e atterrire i nemici, porta davanti, sul petto, i serpenti da lei stessa creati”<sup>39</sup>.

Per cui, l'oggetto del castigo di Minerva, i capelli di Medusa, era appropriato alla causa dell'offesa. E, del tutto a parte dal significato formale e psicologico, la natura della punizione, ovvero la trasformazione dei capelli in serpenti, era ugualmente appropriata. Infatti, nell'antichità i serpenti erano emblematici soprattutto della lussuria, ed in particolare delle sue terribili, di fatto mortali, conseguenze per l'uomo: stando a Plinio, dopo che i serpenti hanno intrecciato i loro corpi durante la copula, il maschio introduce la sua testa nella bocca della compagna. Quando la coppia raggiunge l'apice dell'orgasmo, la femmina stacca con un morso la testa del maschio<sup>40</sup> (figg. 36-37).

In sintesi, si tratta di un racconto di illecita lussuria carnale e della sua giusta punizione, ed è in questo modo che la storia arrivò ad essere interpretata, da allora in poi nella tradizione cristiana: Medusa, vizio carnale, Minerva-Perseo virtuosità e giustizia. Nell'*Ovide moralisée*, tra le tre Gorgoni sorelle, Medusa incarnava la “delectacion charnelle”<sup>41</sup>. Per Natale Conti, “Per dimostrare come dobbiamo rimanere costanti nel confrontarci con i piaceri, i saggi dipingono Medusa come la più bella tra le donne, a causa del suo aspetto e fascino che seduceva gli altri, ma gli antichi dicevano che tutti coloro che la videro furono da lei trasformati in pietra, essendo stata Minerva a darle questo esercitabile potere per renderla odiosa ad ognuno dopo che ella ebbe contaminato il tempio di Minerva con Nettuno... Così ammonivano gli antichi che lussuria, sfrontatezza ed arroganza devono essere represse perché Dio è il più esigente vendicatore di questi vizi. In quanto, non solo Medusa perse i suoi capelli, essendo stato mandato Perseo mediante il consiglio e supporto degli Dei per distruggerla completamente”<sup>42</sup>. Perseo uccise Medusa “perché la ragione è quella che interrompe bruscamente o aggira tutti i piaceri illeciti, e può fare ciò solo con l'aiuto di Dio, attraverso l'intervento divino, nessun virtuoso eccetto Dio le concede la benedizione che è sempre cercata”<sup>43</sup>. Per Ludovico Dolce, il dono della *Medusa* di Caravaggio “denoterebbe che colui a cui si mandasse dovesse stare armato contro le lascivie del mondo che fanno gli uomini divenir sassi, cioè gli priva dei sensi umani e gl'indurisce alle operazioni virtuose in guisa che niuna ne possono fare”<sup>44</sup>.

Evidentemente, sulla scia di un perduto dipinto di Medusa di Leonardo, attorno al 1500, emerse una nuova concezione. La formula sembra combinare l'elettrificante de-

formazione della Gorgone arcaica con l'intensità emotiva della formula del *pathos* ellenistico: la turpe smorfia dell'una e l'eroica sofferenza dell'altra sono ora fuse in un forte urlo di angoscia proveniente da una bocca ampiamente aperta (figg. 38-39). Caravaggio e Rubens seguirono questo esempio: le loro esibizioni di cruenti frammenti di corpo, ancora viventi, quintessenzialmente umani ma interamente mostruosi (solamente serpenti, niente capelli), con occhi gonfi e bocche spalancate e urlanti, riprendono in termini personali lo spaventoso, pietrificante orrore dell'originale apotropaico<sup>45</sup>.

Bernini, al contrario, mostra la catarsi patetica che Aristotele attribuisce alla tragedia<sup>46</sup>. In contrasto, con la classica tradizione umanizzante, Bernini segue i suoi immediati predecessori nel trasformare effettivamente quasi tutti i capelli di Medusa in serpenti, e nel mostrare la cannibalistica agonia della concupiscenza viperesca prominente accanto alla guancia di Medusa (figg. 16, 18, 21, 23). Seguendo Caravaggio e la sua *Anima Dannata*, la Medusa di Bernini gira la testa emotivamente su un lato e verso il basso, non atterrita alla vista insanguinata come in Caravaggio e Rubens, ma dalla funesta visione della sua propria ombra nell'aldilà (stando ad Apollodoro e Virgilio, Medusa era in realtà vista come un'ombra nell'Ade)<sup>47</sup>. A parte i suoi capelli serpentini, la Medusa di Bernini è mostrata come un classico busto-ritratto, ma in forma abbreviata come l'*Anima Dannata* e l'*Anima Beata*, e con indosso il chitone che le scende da una sola spalla come un'Amazzone, infine non è, o non è più del tutto umana; ed infatti, quando Minerva affisse la testa decapitata al suo scudo, le era stato accordato un tipo di antieroica immortalità.

Per quanto mi è noto, Bernini fu il primo a comprendere l'antica patetica Medusa alla luce di questa tradizione cristiana moralizzante: nella sua raffigurazione senza precedenti di Medusa come busto-ritratto, piuttosto che come testa decapitata, essa è, come se lo fosse, non ancora viva ma ancora viva, e la sua angoscia è spirituale e non fisica. L'immagine che si lamenta, di fatto, evoca una catartica purificazione dell'anima intesa in senso aristotelico, e questa empatica risposta fornisce una chiave di lettura alla singolare natura e significato di quest'opera.

Riferendosi ai ritratti di Bernini nella biografia di suo padre, Domenico Bernini riporta un singolare ed infamante episodio scandaloso che ebbe luogo nel 1638, quando l'artista stava per compiere quarant'anni. Bernini si innamorò follemente ed ebbe una torrida relazione amorosa con Costanza, la moglie dello scultore Matteo Bonarelli, che all'epoca stava lavorando sotto la sua direzione in San

38. Medusa, Piatto in ceramica da Cafaggiolo.  
Londra, Victoria and Albert Museum

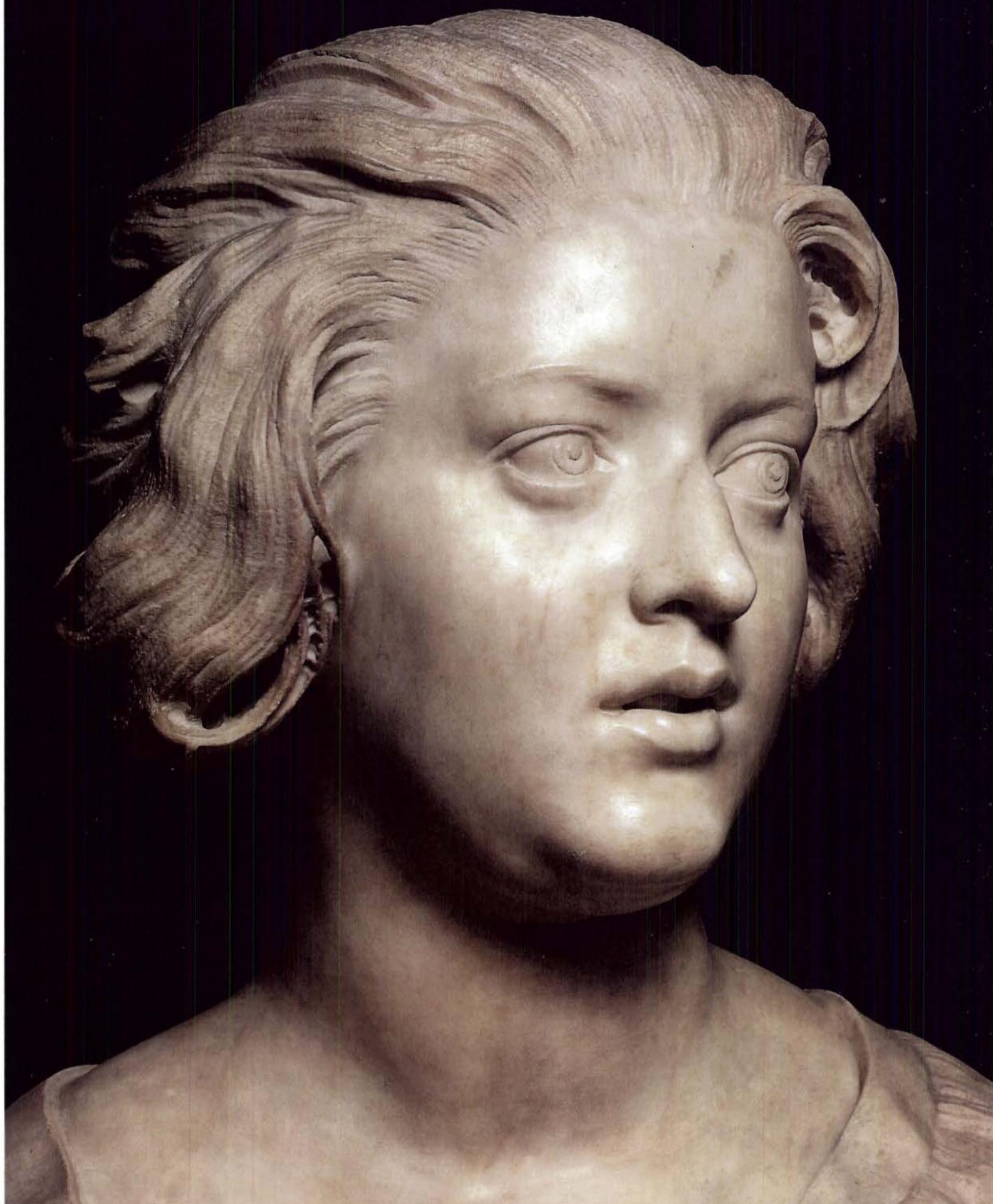


39. *Scudo con la Testa di Medusa*.  
Firenze, Museo Nazionale del Bargello

*Nelle pagine successive*

40-41. Gian Lorenzo Bernini,  
*Busto di Costanza Bonarelli e particolare*.  
Firenze, Museo Nazionale del Bargello













*Nelle pagine precedenti*

42. Gian Lorenzo Bernini, *Busto di Medusa*. Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori

43-44. Gian Lorenzo Bernini, *Tomba di Urbano VIII*, particolare. Roma, Basilica di San Pietro in Vaticano

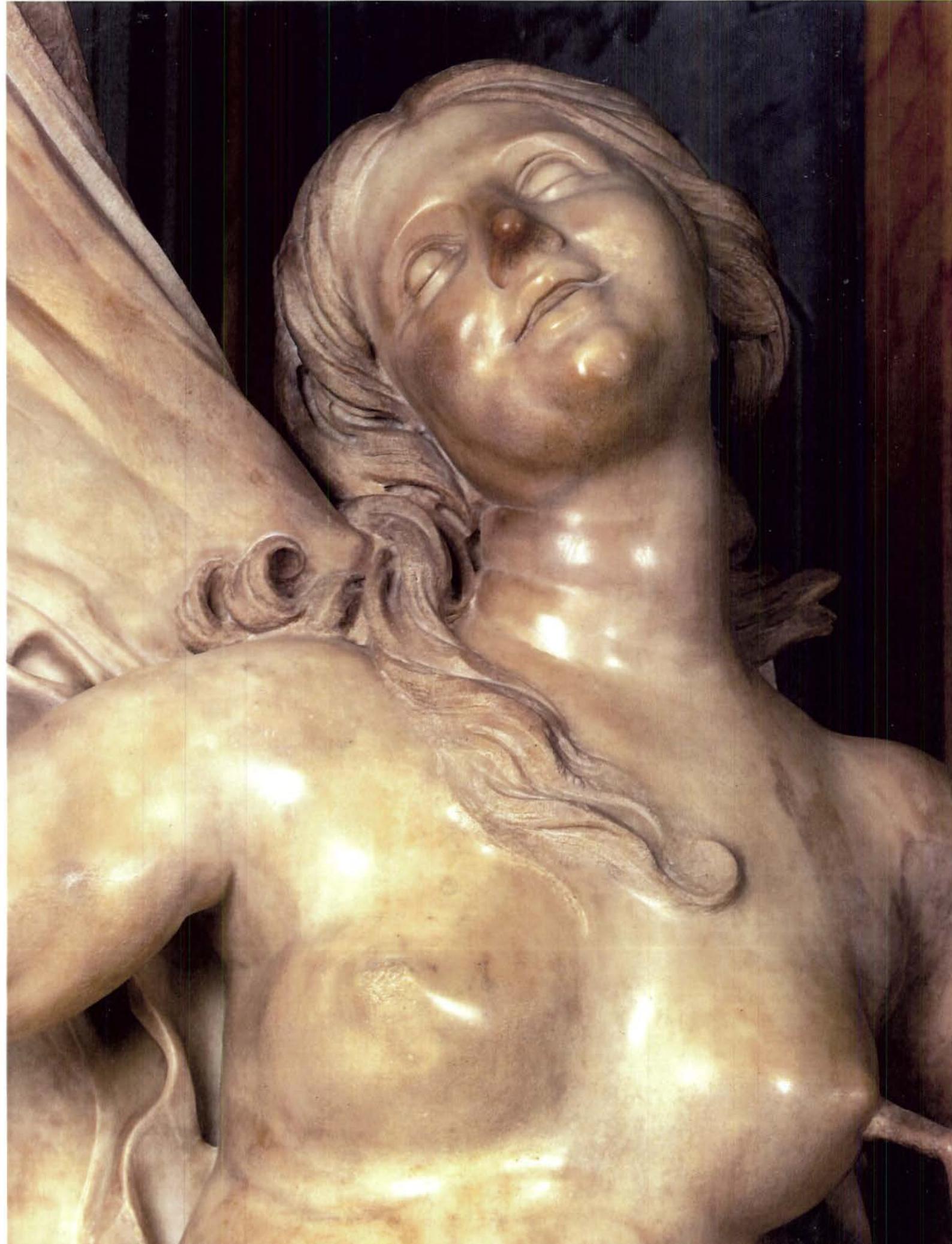
Pietro<sup>48</sup>. Quando Bernini scoprì che il suo più giovane fratello, e prezioso assistente, Luigi era anch'egli in confidenziale relazione con la donna, in un eccesso di rabbia attaccò e ferì Luigi ed ordinò ad un servo di sfregiare Costanza con un rasoio. La madre di Bernini esasperata scrisse una lettera disperata al Cardinal Francesco Barberini riportando l'evento (ma senza spiegarne la motivazione) ed implorandolo di controllare il suo arrogante figlio maggiore che si stava comportando come se fosse "Padron del mondo". Luigi ed il servo furono mandati in esilio e Bernini fu multato con tremila scudi. Infine, lo stesso Urbano VIII promulgò un documento ufficiale assolvendolo, non per altra ragione che quella, come afferma Domenico, di essere "*Eccellente nell'arte*" e "*Huomo raro, Ingegno sublime, e nato per Disposizione Divina, e per gloria di Roma a portar luce a quel Secolo*".

Bernini effettivamente era uno sregolato, dotato, indispensabile e divinamente consacrato tesoro nazionale. L'assoluzione del papa fu evidentemente accompagnata da un'urgente raccomandazione a Bernini di correggere i suoi comportamenti e di sposarsi. Bernini inizialmente si mostrò renitente a questa idea, ma ben presto acconsentì sposando il 15 Maggio 1639 Caterina Tezio, considerata "la più bella giovane che habbia Roma", dalla quale ebbe nove figli e con la quale visse – per quanto ne sappiamo – d'allora in poi in piena fedeltà (potrebbe non essere una coincidenza, nel presente contesto, che egli facesse una descrizione al papa delle molte virtù di Caterina – tra cui la sua "Bellezza senza affettazione" – in termini di un ritratto da lui stesso prodotto<sup>49</sup>).

I tangibili risultati della fulminante relazione amorosa di Bernini con Costanza furono un doppio ritratto dipinto raffigurante se stesso e questa anticonvenzionale donna, attualmente perduto, che egli tagliò in due ma conservò nella sua casa, e l'indimenticabile, seducente busto-ritratto scolpito della sua amante, esso stesso anticonvenzionale, nel senso che venne realizzato non dietro committenza, ma per soddisfare un bisogno personale – letteralmente "per amore" (figg. 40-41). Costanza Bonarelli è raffigurata, in modo altrettanto anticonvenzionale, in uno scomposto *negligée* che sembra evocare l'intimo, rivelatore stato nel quale Bernini la vide durante il loro rapporto. Il ritratto di Costanza può essere considerato l'equivalente, in un dominio questa volta personale e privato, della colloquiale calda, intimità ed informalità che Bernini aveva conferito, attraverso le labbra aperte, gli abiti sbottonati, la posa scomposta delle berrette ai busti pieni di vita del Cardinal Scipione Borghese e dello stesso Papa Urbano (1633)<sup>50</sup>. Il busto della







*Nelle pagine precedenti*

45. Gian Lorenzo Bernini,  
*Tomba di Urbano VIII*, particolare.  
Roma, Basilica di San Pietro in Vaticano

46-47. Gian Lorenzo Bernini, *La Verità*.  
Roma, Galleria Borghese

116

donna deve essere stato realizzato all'incirca tra l'ottobre del 1636, quando Matteo Bonarelli iniziò a lavorare a San Pietro, ed il 22 marzo del 1638, data in cui cessano i regolari pagamenti a Luigi come sovrintendente dei lavori. Luigi, durante il suo esilio, lavorò ad un progetto di Bernini a Bologna, e ritornò a lavorare a San Pietro, dopo essere stato assolto nell'ottobre del 1639 dal Cardinal Francesco, dietro pressione di Bernini<sup>51</sup>.

Poco dopo il suo matrimonio, con gesti tra loro collegati, significanti la sua mutata realtà sentimentale, Bernini diede via la scultura e, ne sono convinto, creò la sua controparte morale con il busto di Medusa, sempre per ragioni puramente personali, e sempre, come sospetto, per essere dato via<sup>52</sup>. Considerate insieme, le due sculture possono essere intese come opere opposte ma compagne – “contrapposti” era il termine usato da Bernini per descrivere tali contrasti mutuamente dipendenti e complementari che erano fondamentali nella concezione della propria arte –, in questo caso dei personali discendenti genealogici dei suoi ritratti delle anime beata e dannata<sup>53</sup> (fig. 42). Vale la pena notare, infine, che le circostanze della creazione di Medusa qui discusse coincidono con la datazione su base stilistica più diffusamente accettata negli anni recenti. Wittkower riteneva che la Medusa non fosse un lavoro giovanile, ma piuttosto la datava a quello che egli considerava il periodo deliberatamente classicheggiante dello sviluppo di Bernini, 1635 circa<sup>54</sup>. Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco si presero la libertà di datarla ancora più tardi, alla metà degli anni Quaranta, collegandola stilisticamente ad elementi della tomba di Urbano VIII<sup>55</sup> (figg. 43-45). Un'altra notevole osservazione si deve ad Antonia Nava Cellini che riconobbe le stravaganti forme ed espressività che legavano la Medusa alla figura della *Verità*, scolpita nello stesso periodo (figg. 46-47).

Il nome del Cardinal Alessandro Bichi appare nel diario di Chantelou in un divertente passaggio che riporta una conversazione a cena, che venne interrotta da un messaggio dove si diceva che alcune dame chiedevano di essere ammesse a vedere il busto di Luigi XIV, allora in lavorazione. Si torna poi a parlare di acquisti che Bernini intendeva fare. Bernini citò l'adagio “chi sprezza vuol’ comprare”, al quale Chantelou replicò che aveva sentito il Cardinal Bichi usare la frase. Bernini rimarcò che lui stesso aveva una volta fatto uso del proverbio in una delle sue commedie, nella quale al servo di un pittore era detto dal suo datore di lavoro di non ammettere nel suo studio nessun giovane uomo che non fosse stato interessato a comprare ma a blandire la sua graziosa figliola. Il servo obbedì con zelo, rifiutandosi

di ammettere alcuni giovani uomini che venivano ad elogiare i dipinti. Il pittore rimproverò il servo che si difese dicendo che si era ricordato il proverbio e aveva pensato che il loro scopo reale era quello di amoreggiare con la fanciulla. Il servo disse ad un giovane corteggiatore che voleva conquistare il favore della ragazza che egli non sapeva perché egli parlasse di cose passate dato che “con le donne non bisognava trattar di cose passate, neanche delle future; ma star sopra il presente”<sup>56</sup>. È stato opportunamente suggerito che questa commedia è identica ad una menzionata da Baldinucci e Domenico Bernini intitolata *Modo di regalar le Dame in Commedia*<sup>57</sup>. La parola “regalar” nel titolo della commedia è curiosa, ed è stata interpretata come errore di stampa per “regolar,” dirigere, ma il fatto è che sia Baldinucci sia Domenico presentano lo stesso termine<sup>58</sup>. Forse il titolo era deliberatamente ambiguo, riferendosi sia al comando delle donne sia ai doni di Bernini di entrambi i busti della Bonarelli e di Medusa dopo che quel capitolo nella sua vita era stato chiuso. In ogni caso sembra improbabile che questi riferimenti intrecciati siano coincidenze, è più probabile che il Cardinal Bichi abbia udito questa frase dallo stesso Bernini, o dalla sua commedia, e che attraverso il Cardinale la Medusa sia passata alla famiglia Bichi, e di lì, un secolo più tardi, al Palazzo dei Conservatori. Bichi era stato nominato nunzio papale a Parigi, quindi vescovo di Carpentras, quindi cardinale da Urbano VIII. Egli giocò un ruolo politico molto importante, ed il suo lungo soggiorno a Parigi e la sua stretta associazione con la corte francese potrebbero anche spiegare le due copie gemelle della Medusa ora al Louvre. Essendo tra coloro che erano più vicini ad Urbano VIII, ed in stretti rapporti anche con l'artista, Bichi, e di conseguenza anche la sua famiglia, era sicuramente a conoscenza delle scandalose circostanze nelle quali il busto fu creato. Perciò anche un secolo più tardi, Francesco Bichi, ricordando il suo cospicuo dono alla città, pensò che fosse meglio identificare lo scultore non con il nome proprio ma, in modo ugualmente inequivocabile, menzionando la sua insuperata celebrità.

Infine, si potrebbe dire che la *Medusa* di Bernini è una sorta di ironico, metaforico autoritratto: la dimostrazione del potere trasformativo della sua arte comportava non solo l'inversione visiva del nucleo centrale del mito, ed il suo disprezzo per l'affettazione, ma anche il suo esercizio di quel potere al servizio di un più alto scopo morale. Il busto incarna la nobile vittoria della virtù sul vizio, l'accattivante arguzia di un'immagine di pietra che pietrifica, e la disturbante espressione della tragica sofferenza per espiare la pena causata dai propri errori\*.

## NOTE

\* Questo saggio è una versione rivista ed ampliata di un testo pubblicato con lo stesso titolo, Lavin 1998a, pp. 155-174.

<sup>1</sup> L'argomento è trattato nel classico studio di Lee 1967, p. 6 ss.

<sup>2</sup> Cfr. *Oxford English Dictionary* 1961, VIII, 1594, colonna centrale.

<sup>3</sup> Gli studi fondamentali delle opinioni di Bernini sull'arte e sulla teoria dell'arte restano quelli di Barton 1945-1947 e Schudt 1949.

<sup>4</sup> I testi inerenti Bernini e il Pasquino, che ho commentato in un altro contesto (Lavin 1990, p. 32), sono, oltre quello sopra citato di Baldinucci (Baldinucci 1948 [1682], p. 146), i seguenti: M. le nonce, changeant de matière, a demandé au Cavalier laquelle des figures antiques il estimait davantage. Il a dit que c'était le Pasquin, et qu'un cardinal lui ayant un jour fait la même demande, il lui avait répondu la même chose, ce qu'il avait pris pour une râillerie qu'il faisait de lui et s'en était fâché; qu'il fallait bien qu'il n'eut pas lu ce qu'on en avait écrit, et que le Pasquin était une figure de Phidias ou de Praxitéle et représentait le serviteur d'Alexandre, le soutenant quand il reçut un coup de flèche au siège de Tyr; qu'à la vérité, mutilée et ruinée comme est cette figure, le reste de beauté qui y est n'est connu que des savants dans le dessin. (Chantelou 1885, p. 25 ss.). Diceva che il Laocoonte e il Pasquino nell'antico avevano in sé tutto il buono dell'arte, perchè vi si scorgeva imitato tutto il più perfetto della natura, senza affettazione dell'arte. Che le più belle statue che fussero in Roma eran quelle di Belvedere e fra quelle dico fra le intere, il Laocoonte per l'espressione dell'affetto, ed in particolare per l'intelligenza che si scorge in quella gamba, la quale per esserne già arrivato il veleno, apparisce intirizzita; diceva però, che il Torsò ed il Pasquino gli parevano di più perfetta maniera del Laocoonte stesso, ma che questo era intero e gli altri no. Fra il Pasquino ed il Torsò esser la differenza quasi impercettibile, ni potersi ravvisare se non da uomo grande e più tosto migliore essere il Pasquino. Fu il primo il Bernino che mettesse questa statua in altissimo credito in Roma e raccontasi che essendogli una volta stato domandato da un oltramontano qual fusse la più bella statua di quella città e respondendo che il Pasquino, il forestiero che si credette burlato fu per venir con lui a cimento. (Baldinucci 1948 [1682], p. 146). Con uguale attenzione pose il suo studio ancora in ammirar le parti di quei due celebri Torsi di Ercole, e di Pasquino, quegli riconosciuto per suo Maestro dal Buonarota, questi dal Bernino, che fu il primo, che ponesse in alto concetto in Roma questa nobilissima Statua; Anzi avvenne, che richiesto una volta da un nobile forastiere Oltramontano. Quale fosse la Statua più riguardevole in Roma? e rispostogli, Che il Pasquino, quello di sù le furie, stimandosi burlato, e poco mancò, che non ne venisse a cimento con lui; e di questi due Torsi era solito dire, che contenevano in se tutto il più perfetto della Natura senza affettazione dell'Arte. (Bernini 1713, p. 13 ss.).

<sup>5</sup> Cfr. Lavin 1990, p. 43, n. 51.

<sup>6</sup> Si potrebbe dire che la preoccupazione di Bernini con il Pasquino contraddistingue la contrapposta azione delle sue figure che egli sviluppò dal movimento serpentinato appreso da suo padre: si confronti il San Giovanni Battista di Pietro Bernini in S. Andrea della Valle (Lavin 1968b, dove l'infusione dello spirito dell'antichità che si trova generalmente nelle prime opere di Bernini è accentuato). Né Bernini era interessato a Pasquino dal punto di vista solamente formale. Egli certamente apprezzava la tradizione delle anonime e pubbliche satire con le quali la scultura era associata, dato che senza dubbio si riferiva a ciò (piuttosto che a se stesso, come di norma ritenuto) quando parlava di "qualcuno" a Roma "à qui le public a toujours rendu la justice qui était due à son savoir, quelque chose qu'on ait pu dire et faire contre lui; ce qui fait voir que si le particulier est injuste à Rome, enfin le public ne l'est pas" (Chantelou 1885, p. 59); Bernini potrebbe aver collegato questa alta funzione morale con il nobile stile dell'opera. Sebbene le interpretazioni siano varie, tutti ritengono che il gruppo rappresenti un'azione eroica di salvazione; cfr. Haskell e Penny 1981, p. 192; D'Onofrio 1986, p. 444, si veda inoltre la relazione del Moro con Pasquino.

<sup>7</sup> Eneide II, vv. 199-227; Virgilio 1999, I, p. 330 ss.

<sup>8</sup> Il tema amoroso della Galleria è stato accentuato soprattutto da Dempsey (più recentemente, 1995). La volta reca la data 1600, evidentemente in riferimento al matrimonio avvenuto quell'anno di Ranuccio Farnese con Margherita Aldobrandini; una delle scene, *Il Ratto di Cefalo*, corrisponde ad un testo teatrale di Gabriello Chiabrera scritto per un altro matrimonio celebrato nello stesso anno (Lavin 1954, pp. 278-284).

<sup>9</sup> Sul significato per Bernini di questo aspetto dell'illusionismo della Galleria Farnese, cfr. Lavin 1980, pp. 42-45. Sulla Galleria in generale in relazione al paragone tra pittura e scultura cfr. Scott 1988. Il paragone letterario tra scultura *poeisis* come metamorfosi non è stato esplorato approfonditamente; riferimenti si possono trovare in Preimesberger 1989, Barolsky 1997; Lavin 1998a; Schmidt 1998, e soprattutto Bolland 2000. Sulla Medusa di Dante in questo contesto, cfr. Freccero 1979.

<sup>10</sup> Su queste trasformazioni cfr. Scott 1988, p. 252 ss., Dempsey 1995, p. 95 ss. Bellori con estrema attenzione nota che in queste scene il colore cambia (cfr. più avanti nota 13). Per le ripercussioni di questi temi in Rubens, cfr. Muller 1981-1982.

<sup>11</sup> *Metamorfosi* V, vv. 226-228, Ovidio 1984, I, p. 254 ss.: "nullo violabere ferro quin etiam mansura dabo monumenta per aevum, inque domo socii semper spectabere nostri".

<sup>12</sup> L'ironia – che si è tentati di definire insolente dileggio – è aumentata dal riferimento nella posa della figura nel suo insieme ad un famoso ed antico tipo di guerriero, il "persiano inginocchiato"; cfr. Marzik 1986, p. 113 n. 3, Scott 1988, p. 253 n. 15.

<sup>13</sup> L'interpretazione morale cristiana di Bellori della volta della Galleria Farnese è stata respinta dalla critica recente, ma il significato delle scene di Perseo sulle pareti come un'allegoria della Virtù non può, e non lo è stata, essere messa in dubbio: Dempsey 1968, p. 365; Posner 1971, p. 123. Un'interpretazione politicizzata della Galleria è stata offerta da Marzik 1986, mentre il contenuto etico delle scene della parete è stato riconfermato da Reckermann 1991, pp. 98-103.

Nell'interpretazione di Bellori Perseo, rappresentando la ragione, prudenza ed onestà nella sconfitta del vizioso, potrebbe essere un'allegoria dell'artista stesso, che salva la bellezza con il suo potere trasformativo, che Bellori preferisce a quello del poeta: "Ma, per toccare la moralità della favola, Perseo viene inteso per la ragione dell'anima, la quale riguardando nello scudo di Pallade e regolandosi con la prudenza, tronca il capo al vizioso figurato in Medusa, mentre gli uomini affissandosi in esso senza consiglio divengono stupidi e di sasso" (Bellori 1976, p. 54); "... Perseo, cioè la ragione, e l'amor dell'onesto..." (p. 77). Bellori mette in evidenza il contenuto intellettuale della Galleria Farnese: "dobbiamo avvertire che la loro forma richiede spettatore attento ed ingegnoso, il cui giudicio non resta nella vista ma nell'intelletto" (p. 56). Per Bellori l'essenza delle raffigurazioni di Carracci degli episodi di Perseo sono le trasformazioni materiali, non solo degli esseri viventi ma anche delle cose inanimate in pietra, eguagliando così la capacità del poeta di dare vita agli oggetti facendoli partecipi delle umane emozioni: "tiene per li cappelli la formidabil testa di Medusa e l'oppone contro la balena, che già impallidisce in sasso e diviene immobile scoglio" (p. 73; e p. 54, come sopra); "... Tessalo, il quale vibrando l'asta ed opponendo lo scudo, in quest'atto in cui si muove resta immobile e cangiando in bianca pietra" (p. 74); "... e'l compagno che lo segue di fianco, armato anch'egli, s'irrigidisce in bianca pietra" (p. 74); "... Fineo supplice e genuflesso, che avendo riguardato Medusa, in quel punto allora s'indurisce in sasso, serbando il senso stesso con cui si raccomanda, ed una morte con l'altra commuta. Questa figura tutta ignuda è differente dall'altra nella sua trasformazione, vedendosi con tutto il petto di bianco marmo e 'l resto del corpo in varia mistione tra 'l sangue vitale e la rigidezza della pietra, contaminate le coscie da pallida incarnazione" (p. 74); "... In questa favola Annibale, all'uso de' poeti si servi dell'impossibilità per accrescere la mera-viglia, dando senso alle cose inanimate; poiché si rende impossibile per natural che l'armi e le vesti di gli assalitori di Perseo restino impietrite da Medusa, non avendo né vista né vita. Questa impossibilità e falsificazione di natura fu usato da' poeti con le virtù varie attribuite all'armi favolose, alle pietre ed

alli sassi, facendoli partecipi d'umani affetti" (p. 74). Ed egli cita lo stesso Ovidio che si riferisce agli sconfitti compagni di Fineo come statue armate: "ed Ovidio stesso descrivendo questa favola chiama statue armate li trasformati assalitori..." (p. 74 ss.). E per completare la metafora di paragone Bellori descrive i dipinti come il più nobile poema di Annibale nel quale l'artista era così elevato dal suo ingegno da vincere un premio immortale: "Pose nel vero Annibale ogni più esquisita industria nel ritrovare ed ordinare le favole con gli episodi di questo suo nobilissimo poema; così può chiamarsi tutto il compimento, nel quale egli prevalse tanto e tanto si elevò con l'ingegno, che acquistossi al nome suo un'ornatissimo lode immortale" (p. 75).

<sup>14</sup> "L'immagine della Medusa, una volta incisa negli scudi dei romani a terrore dei nemici, ora rifugie in Campidoglio, gloria di un celeberrimo scultore, dono del marchese Francesco Bichi Conservatore nel mese di marzo dell'anno del Signore 1731". "MEDUSAE IMAGO IN CLYPEIS/ ROMANORUM AD HOSTIUM/ TERROREM OLIM INCISA/ NUNC CELEBRERIMI/ STATARJ GLORIA SPLENDET/ IN CAPITOLIO/ MUNUS MARCHI/ FRANCISCI BICHI CONS./ MENSE MARTIJ/ ANNO D/ MDCCXXXI" (Forcella 1869-1884, I, p. 78, n. 230). Bichi venne eletto Conservatore Capitolino nel 1731 e nel 1740 (Forcella 1869-1884, XII, pp. 13, 14).

I Bichi erano un'importante antica famiglia senese. Come vedremo, il più probabile candidato come destinatario della scultura sarebbe il Cardinal Alessandro Bichi (1596-1657), il quale condivide una splendida tomba con suo fratello Celio (1600-1657), che comprende dei notevoli busti ritratto di entrambi, nella chiesa di Santa Sabina (Darsy 1961, p. 134 ss., 143; cfr. l'iscrizione biografica in Forcella 1869-1884, VII, p. 313, n. 640); Alessandro fu un particolare *protégé* dei mecenati di Bernini Urbano VIII e Alessandro VII, Celio fu un notabile giurista della Curia Romana. Un ritratto del Cardinale Antonio Bichi (1614-1691), nipote di Alessandro VII, fu fatto dall'allievo di Bernini Baciccio (Matitti 1994, p. 61, fig. 63). Su Alessandro, Antonio e Celio cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1960 ss., X, pp. 334-347). Le mie ricerche per trovare documenti sul busto di Medusa nell'archivio di famiglia dei Bichi (Bichi Ruspoli 1980) non hanno avuto successo; cfr. anche la scheda di catalogo di Cirulli 1999.

<sup>15</sup> Il primo a pubblicarla ed attribuirla a Bernini è stato Fraschetti 1900, p. 405, che menziona due copie in bronzo (ma in realtà è marmo) nel Louvre, e nota l'attribuzione a Bernini di Nibby 1838-1841, II, p. 626; Wittkower 1981, p. 208 ss.; Nava Cellini inizialmente non era d'accordo ma in seguito, 1988, p. 30, ribadi in modo deciso l'attribuzione ("...inconfutabile e l'opera dichiarata, a chi l'esamina senza pregiudizio, tutta la sua suggestione ed anche la rarità del suo significato"); Fagiolo dell'Arco 1967, cat. n. 83; aspetti dell'iconografia della scultura sono stati discussi da Posèq 1993. Le estremità dell'intreccio dei serpenti sono state rotte in molti punti, se ne deduce che originariamente l'effetto scultoreo pirotecnico doveva essere ancor più spettacolare.

<sup>16</sup> *Metamorfosi*, IV, vv. 794-803; Ovidio 1984, I, p. 234 ss. Sulla *Medusa Rondanini*, la più famosa tra i molti esempli del tipo della "bella" Medusa presumibilmente inventata da Fidia, cfr. Vierneisel-Schlörb 1979, pp. 62-67; si possono seguire le tracce della sua storia fino agli inizi del Seicento a Roma. Sulla "umanizzazione" di Fidia della Gorgone grottesca dell'arte greca arcaica cfr. il classico studio di Buschor 1958, la cui brillante intuizione è compendiata dalla sua frase "gefährliche Schönheit" (p. 39). Sulle molte permette della *Medusa Rondanini*, cfr. Noelke 1993.

<sup>17</sup> Lucano, *Pharsalia* (La Guerra Civile) IX, vv. 628-637; Lucano 1928, p. 552 ss.

"Hoc primum natura nocens in corpore saevas  
Eduxit pestes; illis e faucibus angues  
Stridula fuderunt vibratis sibila linguis.  
Ipsa flagellabant gaudentis colla Medusae,  
Femineae cui more comae per terga solutae  
Surgunt adversa subrectae fronte colubrae,  
Vipereumque fluit depexo crine venenum.  
Hoc habet infelix, cunctis inpune, Medusa,  
Quod spectare licet."

"Nel suo corpo, maligna natura per prima cosa produsse flagelli; dalla sua gola si generarono serpenti che emettevano sibili acuti con le loro lingue feroci. Piaceva a Medusa quando i serpenti ciondolavano contro il suo collo; allo stesso modo con cui le donne acconciavano i loro capelli le vipere pendono libere sulla parte posteriore ma si innalzano erette sulla sua fronte, ed il loro veleno sgorga quando i capelli sono pettinati. Questi serpenti sono la sola parte della sventurata Medusa che gli uomini possono osservare senza perire".

<sup>18</sup> Faldi 1977.

<sup>19</sup> Cfr. Braunfels 1948, pp. 3-7; oltre al simbolismo politico mediceo della scultura in Mandel 1996, con relativa bibliografia, vorrei aggiungere che i "beaux gestes" di Perseo-Cosimo, brandendo la testa in una mano e la spada nell'altra, sembrano ricreare l'esplicito messaggio dell'imperatore Commodo che minaccia i senatori di Roma dall'anfiteatro: "E c'è un'altra cosa che fece a noi senatori che ci diede ogni ragione per aspettare la nostra morte. Avendo ucciso uno struzzo e tagliato la sua testa, egli venne dove eravamo seduti, tenendo la testa nella sua mano sinistra e nella sua destra sollevando la sua spada insanguinata; e sebbene non proferisse parola, tuttavia scuoteva la sua testa con un sogghigno, a significare che ci avrebbe potuto trattare nello stesso modo". Dion Cassio, *Historia Romanorum*, LXXIII (Dione Cassio 1982, IX, pp. 112-115).

C'è anche da domandarsi se la creazione di Cellini, che è basata su statuette etrusche in bronzo (Braunfels 1948), possa aver generato le altre tradizioni familiari di eroici vincitori che mostrano le teste ripugnanti di mostri sconfitti: Davide con la testa di Golia e Giuditta con la testa di Oloferne.

<sup>20</sup> Cfr. Shearman 1992, pp. 46-57 e Shearman 2003.

<sup>21</sup> Acidini Luchinat 1998-1999, II, pp. 207-209; Herrmann Fiore 1979, p. 60 ss., identifica lo scudo come un attributo di Ercole.

<sup>22</sup> *Metamorfosi*, IV, vv. 618-620 (Ovidio 1984, I, p. 222 ss.).

<sup>23</sup> Baldinucci 1948, p. 76; cfr. Bernini 1713, p. 16; Chantelou 1885, p. 17.

<sup>24</sup> Su i "ritratti dell'anima" di Bernini cfr. Lavin 1993; sulla natura evocativa della forma del busto, Lavin 1970 e Lavin 1975.

<sup>25</sup> Cfr. l'ampio dibattito sulla relazione Caravaggio-Marino e le sue implicazioni per il paragone poesia-pittura, in Cropper 1991. Il dipinto di Caravaggio ha ispirato negli anni recenti un'ampia bibliografia, che comprende molto materiale iconografico nuovo: Marini 2001, p. 178 ss., 180 ss., 414-417; Caneva 2002; Milano 2004.

<sup>26</sup> Sul motivo dello specchio nella storia classica di Medusa, cfr. le numerose astute osservazioni in Ziegler 1926, e Vernant 1991, pp. 95-111 ("In the Mirror of Medusa").

<sup>27</sup> Marino 1979, I, 31.

<sup>28</sup> Marino 1979, I, 32.

<sup>29</sup> Marino 1979, I, 272.

<sup>30</sup> Marino 1979, I, 272.

<sup>31</sup> Curiosamente, nei suoi saggi concernenti Caravaggio e l'immagine di Medusa, Marin 1995, p. 118 (citato da Cropper 1991, p. 204), "immagina" una Medusa che pietrifica se stessa nel guardare la sua immagine riflessa nello scudo e non fornisce alcuna fonte per questa idea. Una variante sul tema si trova in un madrigale di Marino su una scultura di Andromeda, dove il mostro è trasformato in pietra, ovviamente basato sulla stessa versione della storia adottata da Carracci (cfr. sopra p. 62), ed il poeta non sa se è opera della Medusa o dell'Amore o dell'Arte: "Ma che resti di marmo,/ non so s'opra sia questa/ (veggendo ch'è scolpita ogni sua parte)/ di Medusa, d'Amore, o pur de l'Arte" (Marino 1979, I, 271; citato in relazione alla Galleria Farnese da Dempsey 1995, p. 33).

<sup>32</sup> Citato da Fumaroli 1988, p. 173 ss.

<sup>33</sup> "Lo scudo, sotto la tutela di Minerva, significava riparo, e con la testa di Medusa in mezzo, sapienza; perciò, sì come quella faceva diventare gli uomini che la guardavano sassi, così la sapienza ammutisse quelli che non sanno" (Lomazzo 1973-1975, II, p. 406).

<sup>34</sup> Ripa 1603, p. 426. Citato anche da Posèq 1993, p. 20, che, sebbene in senso diverso, accentua sempre la natura morale della scultura capitolina in relazione alla libido.

<sup>33</sup> "Derechief par les serpens qui furent engendrés du sang cheant du chief de la Meduse sont entendues les mauvaises pensées qui procedent de mauvais couraiges" (De Boer 1954, p. 162).

<sup>34</sup> Ripa 1603, p. 242. Sull'Invidia con i capelli serpentini di Medusa, cfr. De Tervarent 1958-1964, I, coll. pp. 167-168.

<sup>35</sup> Lo sviluppo degli antichi ritratti di Medusa fu tracciato per la prima volta in un notevole e pionieristico studio da Konrad Levezow 1833, il quale comprese che la progressiva umanizzazione del mostro demoniaco offriva una fondamentale possibilità di comprensione dello sviluppo più generale dell'arte greca. Levezow fornì la base di partenza per il classico trattato di Adolf Furtwängler 1886-1890, che è servito di riferimento per tutta la successiva discussione sull'argomento. La più ampia raccolta di materiale si trova in Lexicon 1981-1999, IV, 1, pp. 285-362.

<sup>36</sup> Teogonia, vv. 276-278, Esiodo 2006, p. 24 ss.

<sup>37</sup> Metamorfosi, IV, vv. 787-803; Ovidio 1984, I, p. 234 ss.):

"Addidit et longi non falsa pericula cursus,  
quae freta, quas terras sub se vidisset ab alto  
et quae iactatis tetigisset sicira pennis;  
ante exspectatum tacuit tamen. excipit unus  
ex numero procerum quaerens, cur sola sororum  
gesserit alternis inmixtos crinibus angues.  
hospe ait: 'quoniam scitariis digna relatu,  
accipe quaeasiti causam. clarissima forma  
multorumque fuit spes invidiosa procorum  
illa, nec in tota conspectior illa capillis  
pars fuit: inveni, qui se vidisse referret  
hanc pelagi rector templo vitiasse Minervae  
dicitur: aversa est et castos aegide vultus  
nata Iovis texit, neve hoc impune fuisse.  
Gorgoneum crinem turpes mutavit in hydros.  
nunc quoque, ut attonitos formidine terreat hostes,  
pectore in adverso, quos fecit, sustinet angues".

<sup>38</sup> "Rursus in terrestribus ova pariunt serpentes, de quibus nondum dictum est. coeunt complexu, adeo circumvolutae sibi ipsae ut una / existimari biceps possit. viperae mas caput inscrit in os, quod illa abrōdit voluptatis dulcedine" Historia Naturalis, X, 169; Plinio 1938-1963, III, pp. 398-401. Il testo di Plinio e l'emblema di Camerarius 1590-1604, f. 92r, furono citati da Koslow 1995, p. 147, in connessione con la Medusa di Rubens. Ho dimostrato in un altro contesto che Caravaggio era in rapporto profondo con i testi teologici di Capaccio, specialmente per quanto riguarda la luce e la penitenza, Lavin 2001.

<sup>39</sup> De Boer 1954, p. 162.

<sup>40</sup> Natale Conti, Mythologies: Di Matteo 1994, p. 374 ss.

<sup>41</sup> Di Matteo 1994, p. 377.

<sup>42</sup> Dolce 1565 [1913], p. 104; citato da Posèq 1993, p. 18 ss. e da Battisti 1960, nota 214.

<sup>43</sup> Sul perduto dipinto di Leonardo come modello per le successive immagini della Medusa, cfr. Posèq 1989, p. 172; Varriano 1997.

<sup>44</sup> Wittkower 1981, p. 209, mette in relazione la Medusa con l'antica maschera tragica. Ho affrontato il tema del rapporto di Bernini con l'antico, specialmente in relazione alla sua "teatralità", in Lavin 1989.

<sup>45</sup> Apollodoro (*La Biblioteca*, II, v. 12; Apollodorus 1921, I, v. 232 ss.) e Virgilio (*Eneide* VI, vv. 289-294; Virgil 1999, I, p. 526 ss.) narrano che quando Ercole ed Enea scesero nell'Ade vissero Medusa e le rivolsero contro le loro spade, fin quando si resero conto che si trattava solo di un'ombra impotente.

<sup>46</sup> "E sopra tutti rimangano famosi due Ritratti di sua persona, e di sua mano, l'uno de' quali si conserva in Casa Bernini, l'altro in più degno Theatro, cioè nella rinomata Stanza de' Ritratti del Gran Duca, fatti tutti dalle proprie mani de' più insigni Pittori: Quello tanto decantato di una Costanza si vede collocato in Casa Bernini, & il Busto, e Testa in Marmo della medesima nella Galleria del Gran Duca, l'uno, e l'altro di così buon gusto, e di così viva maniera, che nelle Copie istesse diede a divedere il Cavaliere, quanto fosse innamorato dell'Originale. Donna era questa, di cui egli allora era vago, e

per cui se si resc in parte colpevole, ne riportò ancora il vanto di essere dichiarato un grand'huomo, & eccellente nell'Arte; Poiche ò ingelosito di lei, ò da altra che ci fosse cagione trasportato, come che cieco l'amore, impose ad un suo servo il farle non sò quale affronto, come segui, che per essere stato pubblico, e dannevole, doveva con non dispregievole pena punirsi. Il Papa assicurato del fatto, diede ordine, che all'esilio fosse condannato il servo, & al Cavaliere mandò per un suo Cameriere l'assoluzione del delitto scritta in Pergamena, in cui appariva un Elogio della sua Virtù degno da tramandarsi alla memoria de Posteri: Poiche in essa veniva assoluto non con altro motivo, che, perche era Eccellente nell'arte, né con altri Titoli era qui nominato, che con quelli di *Huomo raro, Ingegno sublime, e nato per Disposizione Divina, e per gloria di Roma a portar luce a quel Secolo.*" (Bernini 1713, p. 27).

La storia è riportata con gusto da D'Onofrio 1967, pp. 130-138; e da Avery, come nella nota 56 più avanti. L'intera documentazione è opportunamente riassunta da Oreste Ferrari in Bernardini, Fagiolo dell'Arco 1999, p. 307 ss. Sull'argomento verrà gettata molta nuova luce in una monografia su Costanza che sta preparando Sarah Mc Phee.

<sup>47</sup> Bernini 1713, p. 51: "che gli venne fatto trovarla, quale appunto, com'egli poi disse al medesimo Urbano, non avrebbe potuto di se medesimo farsela meglio, se convenuto gli fosse lavorarla a suo gusto nella cera: Docile senza biasimo, Prudente senza raggiiri, Bella senza affettazione, e con una tal mistura di gravità, e di piacevolezza, di bontà, e di applicazione, che potea ben'ella dirsi dono conservato dal Cielo per un qualche grand'huomo".

<sup>48</sup> Sull'informale urbanità di questi ritratti, compresa la "sbottonata" mozetta ecclesiastica, cfr. Lavin 2004, in corso di pubblicazione.

<sup>49</sup> Curiosamente, i pagamenti a Luigi riprendono nell'agosto del 1639; D'Onofrio 1967, pp. 132, 138. Anni più tardi, nel 1670, Luigi commise un atto violento di pederastia, dal quale di nuovo Bernini lo riscattò con grande difficoltà; i documenti furono rintracciati e discussi da Martinelli 1959 (1994).

<sup>50</sup> Dopo aver realizzato che i busti della Bonarelli e di Medusa erano correlati, ho scoperto che Charles Avery ha presentato proprio la stessa ipotesi (1997, p. 91 ss., 274 ss.). Sono lieto di riconoscere la precedenza di Avery.

<sup>51</sup> Sul concetto berniniano del termine "contrapposti" cfr. Lavin 1980, p. 9 ss.

<sup>52</sup> Wittkower 1981, p. 209. In una recensione del libro di Wittkower ho provato che questo riferimento formale all'antico era motivato tanto tematicamente quanto stilisticamente, in quanto altri lavori contemporanei erano più "Barocchi" (Lavin 1956, p. 258; anche Lavin 1968b, p. 38 ss.). La giustapposizione e contemporaneità della Bonarelli e della Medusa supportano questa opinione.

<sup>53</sup> Per una cronologia sommaria della tomba di Urbano VIII, cfr. Wittkower 1981, p. 198 ss.

<sup>54</sup> Chantelou 1885, p. 195 ss.: A l'issue de table, discourant ensemble de quelques achats qu'il devait faire, il m'a allégué le proverbe qui dit: *chi sprezzà, vuol' comprare.* Je lui ai dit que je l'avais autrefois appris de M.le cardinal Bichi. Il m'a conté sur cela, qu'il s'en était une fois servi dans une de ses comédies où il avait introduit un peintre, dont la fille était fort belle, que le Raguet, valeu du peintre, étant demeuré une fois à la maison, le maître lui avait dit qu'il ne reçût point chez lui ces Zerbins qui ne venaient pas pour acheter, mais pour cajoler sa fille. Apres quoi, quelques jeunes galants étaient venus et louant les tableaux qu'il avait mis à l'étagage, d'abord il leur ferma la porte au nez et ne voulut jamais les laisser entrer quelques instances qu'ils fissent; de quoi s'étant plaints au peintre et dit qu'ils étaient cavaliers et gens d'honneur et à n'être point traités de la sorte, et le peintre faisant réprimande de cela au Raguet, il répondit que comme il avait vu qu'ils avaient commencé par louer si fort ses tableaux, il avait jugé qu'ils ne venaient pas pour acheter, mais pour cajoler sa fille, pour ce que quoiqu'il ne fût pas habile, il n'ignorait pas le proverbe qui dit: *chi sprezzà, vuol' comprare,* qui fut une application qui plut assez. Ce même Raguet dit à un qui voulait gagner les bonnes grâces de cette fille, qu'il n'y entendait rien, qu'il lui contaït toujours des histoires du temps passé, *che con le donne non bisognava trattar di cose passate, ne anche delle future; ma star sopra il presente.*

<sup>55</sup> Fagiolo dell'Arco 1967, scheda n. 168.

<sup>56</sup> Ibidem.

As an intellectual discipline the history of art has labored under what might be called an endemic handicap when it comes to expressing visual ideas in words. It is a well-known fact that antiquity left nothing for the visual arts to compare with the vast body of classical theory and criticism centered upon the expressive and persuasive use of words, or rhetoric, in various literary genres. A consequence of this discrepancy is that much of the language of art that developed subsequently, notably in the Renaissance, was borrowed from the domain of literature, especially poetry<sup>1</sup>. The title of the present paper adopts, *faute de mieux*, one of these loan concepts in two forms, in name and in example, in order to convey the thought which, as I believe, underlies one remarkable work of visual art. In English, the term "pun", meaning specifically the equivocal use of a single word with more than one meaning, is itself singularly appropriate to its meaning because its origin is quite mysterious – the etymological equivalent, as it were, of the uncanny, illuminating effect such plays on words can sometimes achieve<sup>2</sup>. And "awful" is here meant to suggest both that which is reprehensible, and that which is terrifying, stunning – in the present case, indeed, petrifying.

I take as my point of departure what seems to me one of the most startling and least appreciated of the numerous *obiter dicta* by and attributed to Bernini in the contemporary sources<sup>3</sup>. The statement is recorded, in slightly varying form, indirectly by his biographers, Baldinucci and his son Domenico Bernini, and in Bernini's own words in Chantelou's diary of the artist's visit to Paris in 1665: "He said that among the works of antiquity, the Laocoön and the Pasquino contain, in themselves, all the best of art, since one sees in them all that is most perfect reproduced without the affectation of art (Figs. 1-5). The most beautiful statues existing in Rome were those in the Belvedere and among those still whole the Laocoön, for its expression of emotion, and in particular for the intelligence it displays in that leg which, already being affected by the poison, seems to be numb. He said, however, that the Torso (Fig. 6) and the Pasquino seemed to him more perfect stylistically than the Laocoön itself, but that the latter was whole while the others were not. The difference between the Pasquino and the Torso is almost imperceptible, not to be discerned except by a great man, and the Pasquino was rather better. He was the first in Rome to place the Pasquino in the highest esteem, and it is said that he was once asked by someone from beyond the Alps which was the most beautiful statue in Rome, and that when he

responded, the Pasquino, the foreigner thought he was mocking him and was ready to come to blows"<sup>4</sup>. Bernini's assertion was the more provocative in that the Pasquino was the most notorious of the "speaking statues" of Rome to which the common, and often the "uncommon" populous, like Aretino, Bembo, Francesco Berni, gave voice by affixing to the disfigured and disreputable sculpture acerbic, mocking diatribes against the august and powerful, written in vulgar (in terms of content as well language) prose and poetry (Fig. 4).

It should be said at once that Bernini was not the first to appreciate the Pasquino; even the popular Rome guidebooks pointed out the high quality of the group<sup>5</sup>. But as far as I can discover, Bernini was indeed the first (and perhaps also the last) to give it the highest rating among the statues of Rome. That he meant the evaluation seriously is evident from the critical compositional role the Pasquino played throughout the early series of heroic male figures, Aeneas, Neptune, Pluto, and David; the theme reverberates again years later in the centerpiece of the Fontana del Moro – perhaps with a particular significance, since the fountain is located in the Piazza Navona, adjacent to the Piazza Pasquino (Figs. 7-11)<sup>6</sup>.

Among the many points of interest in this anecdote, two concern me here. The first arises from the fact, surprising to our modern sensibility, that Bernini found in the Laocoön and the Pasquino all the perfection of nature, *without* the affectation of art. Conversely, Bernini's esteem for the emotional content of the Laocoön is hardly a surprise coming from the Italian Baroque artist *par excellence*. It is important to learn, however, that the full – or indeed overblown visual rhetoric we tend to perceive in Hellenistic style, Bernini regarded not even as a justifiable exaggeration but as the epitome of naturalism. And we can only understand his emphasis on the Laocoön's unaffected naturalness in the expression of emotions, in terms of an ideal or heroic notion of beauty – precisely the concept implicit in his view that the sculpture comprised all the good in art because it reflected all the most perfect in nature. Particularly moving in his eulogy – and this is the second point in the passage I want to address – is the fine subtlety with which he singles out for praise the leg that rigidifies (*intrizzata*) at the first touch of the serpent's fangs. Virgil in his famous description of the event makes no reference to such a process, and it seems clear that Bernini understood this transformation as a metaphor for the miraculous paradox of the sculptor's capacity to bring stone to life by portraying the onset of *rigor mortis*<sup>7</sup>.



In my view Bernini in this passage must have had in mind a modern work he greatly admired and carefully studied, the Farnese Gallery, where Annibale Carracci had manipulated the heritage of antiquity with grandiose artificiality in order to demonstrate the power of art (the power of love, in terms of the mythological narrative) to obliterate the distinction between fact and fiction (Fig. 12)<sup>8</sup>. This artifice was patently evident in what might be called the double *paragone* embedded in the complex imagery and formal illusionism of the frescoed ceiling: *ut pictura poesis* with respect to the relationship between two temporal states, the past made present by words (mainly in Ovid's *Metamorphoses* – itself, after all, a text about magical transformations of reality) and their visual equivalents in paint and stone; and *ut pictura sculptura* with respect to the relationship between two existential states, one polychrome but painted on a flat surface (that is, visually true but physically false), the other monochrome but sculpted in the round (that is, visually false but physically true)<sup>9</sup>.

Specifically, Bernini's observation concerning the Laocoön's leg inevitably calls to mind what were perhaps the most conspicuous and portentous depictions of such a transformation, the pictures of Perseus rescuing Andromeda and slaying Phineus on the facing end walls of the Farnese Gallery (Figs. 13-15). In the first scene the pale coloration of the body of Andromeda seems to allude to Ovid's comparison of her nude body chained to the rock as resembling a marble sculpture; and for the episode of Perseus killing the sea monster, Carracci adopted a version of the story in which Perseus dispatches the beast not with a sword, as in Ovid, but by petrifying it with the head of Medusa, a process that the stony color of the animal indicates has already begun. In the Phineus scene the competition among the arts in the representation of nature is given an additional turn through a specific reference to one of the acknowledged masterpieces of antiquity. Perseus wields the Medusa's head toward the enemy band, while Phineus recoils in fear, his upper body undergoing the unholy transformation from flesh to stone – metamorphosed proleptically into its obvious sculptured prototype, the Belvedere Torso (Figs. 14, 6)<sup>10</sup>. Given the exalted reputation of the Torso, Carracci's reference to it here constitutes an ironic thrust in the epic battle of the visual paragone. Having intruded in Perseus' wedding feast to abduct the bride, the defeated Phineus pleads for mercy. Perseus responds ironically by sparing his cringing enemy a proper warrior's death by the sword, and using instead the Medusa's head to turn him into "a monument"

of stone for permanent display in his father-in-law's house<sup>11</sup>. The putatively heroic remnant of the classical sculptor's art thus embodies one of antiquity's notorious cowards!<sup>12</sup> The conceit – painting recreates the transformation words can only describe and sculpture can only recall – is epitomized in the story of Perseus and the Medusa, which Carracci co-opts as a metaphor for the virtue of the Farnese, and himself<sup>13</sup>.

I believe that Carracci's display of artifice in the service of truth was crucial to the genesis – by a process of visual and conceptual inversion, a sculptor's *paragone* – of one of Bernini's most remarkable and least considered works. I refer to the *Medusa* in the Capitoline Museum (Figs. 16-18), which bears an enigmatic inscription on its pedestal recording that it was donated by Marchese Francesco Bichi in 1731, and describing it as the work of a "most celebrated sculptor", who is not named<sup>14</sup>. Although the sculpture is otherwise undocumented, its stunning (I use the word advisedly, as will become evident) quality – the powerfully expressive physiognomy and the brilliant display of technical virtuosity in the fragile locks, twisted, perforated and daringly suspended in space – inevitably evoke Bernini's name, and the attribution to him has been generally accepted<sup>15</sup>. I want to discuss certain aspects of the sculpture that have not been commented upon, and which together help to define its distinctive character and significance.

The physiognomy and expression are quite different from the riveting repulsiveness frequently attributed to the Medusa, as in Caravaggio's famous version of Minerva's shield (Figs. 19-21), and Rubens's depiction of her decapitated head (Figs. 22-23). Bernini's Medusa also seems to reflect the tradition, exemplified by the "dangerous beauty" of the famous Medusa mask from the Palazzo Rondinini (Fig. 24), that she was the most beautiful of the three Gorgon sisters, and the only one who was mortal; her deadly appearance was Minerva's punishment for having defiled the temple of the maiden goddess of truth and wisdom<sup>16</sup>. This sort of maleficent vanity and flirtation with beauty was actually focused on the venomous hair: Lucan writes that Medusa was by nature evil, and that the snaky tresses actually pleased her, like the stylish coiffeurs that women wore<sup>17</sup>. Moreover, rather than screaming out her horrendous cry, Bernini's Medusa seems to suffer a kind of deep, moral pathos, a conscious, almost meditative anguish of the soul; this affective passion is clearly related to, but also quite different from the utter abandon of Bernini's bust of the *Damned Soul*, with which the Medusa

is often compared, conceived as the counterpiece to his *Blessed Soul* (Figs. 25-26). I think it no accident that in discussing the Medusa, and affirming the attribution to Bernini, Antonia Nava Cellini, with her wonted perspicuity, compared the head to the splendid *réprise* of the head of Laocoön in the Galleria Spada, which Italo Falda had earlier attributed to Bernini (Fig. 27)<sup>18</sup>. As we shall see presently, I suspect that the peculiar expressive quality of the Capitoline head has a significance of its own. Here I want to emphasize the irony that, in this sense, the sculpture, in contrast to what might be called the hyper-realism of the paintings by Caravaggio and Rubens, has the "natural" affectivity Bernini admired in the ancient works.

The Capitoline sculpture owes much of its impact to the fact that it is an independent, free-standing work of art. In the case of the Medusa, whose *raison d'être*, as it were, consists in her severed head, this isolation and self-sufficiency constitutes a startlingly evocative visual pun. The nearest precedent for a Medusa's head sculpted fully in the round – also evocative of the Rondanini Medusa's "dangerous beauty" – was brandished before the people of Florence by Cellini's great figure of Perseus in the Loggia dei Lanzi (Figs. 28-29). Despite the obvious differences both in form and context, I doubt whether the Capitoline sculpture would have been conceived without Cellini's example, and not only for formal reasons. The Perseus was endowed with an unequivocal ethical and political message, as a warning to the actual and potential enemies of Duke Cosimo de' Medici, liberator and defender of the Florentine Andromeda<sup>19</sup>. The bronze Perseus was also understood as a victorious paragon in relation to its petrified predecessors placed nearby, the *David* of Michelangelo and especially the *Hercules and Cacus* of Baccio Bandinelli, Cellini's hated rival<sup>20</sup>. I suspect that the paragone may also underlie the Medusa motif that appears at the end of the sixteenth century in the famous fresco of the *Apotheosis of the Artist* by Federico Zuccari in his Roman palace. There the Medusa shield – painted in color to suggest metal sculpture, which can be imitated in painting, whereas in stone the reverse is impossible – appears as a trophy at the feet of the triumphantly enthroned artist who wields the pen of disegno and the brush of painting (Fig. 30)<sup>21</sup>.

In another respect the Capitoline sculpture differs from Cellini's, and indeed from all previous depictions of the subject, as far as I can discover. The work does not actually represent the head of Medusa, as normally conceived. Part of the essence of the myth involves the severed head alone, its use as a physiognomical talisman with fascinating

eyes and dripping blood that engendered the myriad serpents of the Libyan desert<sup>22</sup>. Bernini's sculpture, however, does not represent the head alone, but a bust of the Medusa; it is not a transfiguration of the mortal apotropaion as such, but a portrait of the "living" monster. As a portrait bust Medusa herself has been metamorphosed into stone, and in this context the image seems to make still another pun, this time on the traditional *topos* of the portrait as an analogue of the living subject. One of the most celebrated instances is in fact another anecdote recounted by Bernini himself and his biographers about his portrait of Monsignor Pedro de Foix Montoya (Fig. 31). Cardinal Maffeo Barberini, the future Urban VIII, with various other prelates, visited Bernini's studio and saw the bust, just as the sitter himself entered the room. By way of introduction, one of the visitors said of the portrait, "This is Montoya turned to stone"; to which Cardinal Barberini added, addressing the sitter, "This is the portrait of Monsignor Montoya", and, turning to the sculpture, "and this is Monsignor Montoya"<sup>23</sup>. The anecdote, and the phraseology as well, are redolent of the story of the Medusa, except that in the Capitoline bust the conceit, or rather the wizardry of the artist, is turned against the Medusa herself.

To make a free-standing portrait bust of the Medusa is a stunning idea, comparable indeed to Bernini's equally unprecedented depictions of human souls as portrait busts: independent, self-contained images of extreme psycho-theological states (Figs. 25-26)<sup>24</sup>. But whereas in the "soul portraits" the bust form served to evoke the disembodied human spirit, in this case the "mezzo busto", as the type was frequently termed in contemporary sources, was a kind of existential metaphor for the fact that the Medusa was indeed only half-human, part woman part bestial. I suspect, however, that here the bust form also had an affective significance, alluding to the power of the sculptor, and the sculptor alone, physically to mimic human nature in its most terrifying, and terrified, aspect.

Bernini must have been familiar with the famous madrigal written by Giambattista Marino to celebrate Caravaggio's Medusa shield (Figs. 19-21), then in the collection of Grand Duke Ferdinando de' Medici, to whom it had been presented as a wedding gift<sup>25</sup>. The poem, which is included in the section devoted to painting in Marino's collection of poetic evocations of works of visual art, *La Galeria*, is significant in our present context because it makes two important inversions of the classical story. Perseus had avoided being petrified by looking at the Medusa only as a reflection in Minerva's polished shield. Mirror imagery

was thus inherent in the classical Medusa story<sup>26</sup>. But Marino's poem begins by referring to the enemies who will be turned to stone by looking upon the Grand Duke's painted shield: "Now what enemies would not be quickly turned to cold stone regarding that fearsome and cruel Gorgon in your shield...?"<sup>27</sup> Caravaggio's image, which in the classical story can only be a mirror, has instead the wondrous power of reality itself: like the actual Medusa, it can turn the Duke's adversaries to stone. The poem concludes by transferring the Medusa's power to the Duke, declaring that Ferdinando's real defense, his "true Medusa", is his own valor: "But yet! That formidable monster is of little use among your weapons, since the true Medusa is your valor"<sup>28</sup>. Marino's association of personal virtue with the power of the Medusa was, following the leads of Cellini and Carracci, a critical step in transforming the image into a sort of reverse reflection of personal rectitude. A further step occurs in two, less well-known poems, a madrigal and a sonnet, which Marino included in the section of *La Galeria* called "Statue." Here portrayals of the Medusa are indeed treated as independent, sculptured images. Both poems are based on the conceit that, unlike Caravaggio's picture, the Medusa, which turns viewers into stone, is itself here turned to stone. In the madrigal the image speaks: "I know not if I was sculpted by mortal chisel, or if by gazing into a clear glass my own glance made me so"<sup>29</sup>. In the sonnet, the poet speaks: "Still alive one admires the Medusa in living stone; and whoever turns his eyes toward her is by stupor stoned. Wise sculptor, you so vivify marble that beside the marble the living are marble"<sup>30</sup>. Although to my knowledge there is no classical warrant for the idea that the Medusa was turned to stone, it was not Marino's invention<sup>31</sup>. He was preceded and no doubt inspired by a poem by the Andrian poet Luigi Grotto, entitled, significantly, "Scoltura di Medusa": "This is not a sculpture by him who changed it into stone, but Medusa herself. ... Looking into a mirror to regard herself, she turned to stone"<sup>32</sup>. Grotto's poem on the transformative power of vision becomes especially poignant when one recalls that he was blind and was famously known as "il Cieco d'Hadria." Caravaggio himself may have had something of this kind of self-reflexive metamorphosis in mind as his Medusa looks down in horror to perceive the pale underside of the head of one of her snaky locks as a pre-sagément of her stony fate (Figs. 19-20). These are the only instances I have found of the conceit that clearly inspired the Capitoline sculpture: the Medusa is herself turned to stone by gazing into the reflexive chisel of the sculptor,

whose virtue lies in mirroring the truth in stone with all the vividness of life, in portrait-bust form.

For a contemporary viewer the Medusa would have had two, contradictory moral associations, which in the Capitoline sculpture have become complementary. Partly no doubt owing to her association with Minerva, the Medusa was an emblem of wisdom and reason: according to Lomazzo, just as the Medusa turned men who looked upon her into stones, so wisdom silences those who do not understand<sup>33</sup>. For Cesare Ripa, the head of Medusa shows the victory attained by reason over the enemies of virtue, rendering them dumb, even as the head of Medusa rendered dumb those who looked at her<sup>34</sup>. In the *Ovide moralisé*, on the other hand, the serpents engendered by the blood flowing from Medusa's head are interpreted as the evil thoughts that spring from evil hearts<sup>35</sup>. It is noteworthy in our context that the same attribute is taken up by Ripa in his description of Envy, which might well be identified with the Medusa: "Her head is full of serpents, instead of hair, to signify evil thoughts"<sup>36</sup>. In the context of Bernini's demonstration of the prevalence of sculpture over painting in the art of petrification, a reference to this professional deadly sin was not inappropriate: a kind of *riposte* to Zuccari's use of the Medusa shield in his *Apotheosis of the Artist*.

The Medusa image started life in the archaic period as a monstrous, deformed figure with a halo of decoratively stylized, curly snakes for hair, enormous eyes, tongue protruding from a toothy mouth stretched into a ghoulish grimace, calculated to instill fear of the petrifying death the slightest glance would provoke (Figs. 32-33)<sup>37</sup>. The emphasis was on the figure's grotesquely menacing and therefore protective apotropaic effect. Thereafter, in company with the evolution of Greek art generally, the image became ever more human and, apart from narrative scenes, curtailed to the severed head. In the classical period, the face acquired the perfectly regular features of an ideal beauty. The emphasis had shifted from Medusa as a stultifying monster to Medusa as a maiden whose beauty was the fatal attraction that induced Neptune to possess her in the temple of Minerva, the chaste and austere goddess of Wisdom. The classic example of this beautiful Medusa type is the famous *Medusa Rondanini*, now in Munich, which came from Rome, where Bernini may have seen it (Fig. 24). Only a few snakes and other demonic features remain, and the apotropaic effect is conveyed in an uncanny way by her chillingly expressionless, one might well say stony face – her "dangerous beauty", as it has been perspicaciously

described. This classical process of humanization through the Hellenistic period culminated in what has been called the “pathetic” mask of Medusa, a veritable *persona* in theatrical terms. The face is once again contorted, but now with furrowed brow, open lips and upward glance that matched the suffering of the Laocoön (Figs. 34-35). Emphasis shifted from the magical, apotropaic, terrific power of the monstrosity, to the beautiful maiden whose mortal human nature – unique among the three Gorgon sisters – had not been destroyed by the divine retribution but now suffered, physically from the pain of decapitation, and psychologically from the awareness of its own misfortune. This understanding of the event as a specifically human tragedy had been expressed by Hesiod in terms of “pathos”: speaking of the three Gorgon sisters he says that Medusa “suffered woes [τε Μέδουσά τε λύγρα παθοῦσα]. She was mortal, but others are immortal, the two of them”<sup>38</sup>.

The new image reflects, in effect, a new focus on the origin of Medusa’s viperous transformation, namely that her beauty had induced Neptune to ravish her in the temple of Minerva, a desecration of her sanctuary for which the goddess exacted retribution by turning Medusa’s hair into snakes and applying the horrendous decapitated visage to her shield to frighten future violators of her sanctity. Crucial to the significance of the story was the nature and reason for Minerva’s punishment as recounted by Ovid: the attraction and the stimulus for Neptune’s lechery, was precisely Medusa’s hair, the most beautiful of all her attractive features:

The hero [Perseus] further told of his long journeys and perils passed, all true, what seas, what lands he had beheld from his high flight, what stars he had touched on beating wings. He ceased, while they waited still to hear more. But one of the princes asked him why Medusa only of the sisters wore serpents mingled with her hair. The guest replied: Since what you ask is a tale well worth the telling, hear then the cause. She was once most beautiful in form, and the jealous hope of many suitors. Of all her beauties, her hair was the most beautiful – for so I learned from one who said he had seen her. ‘Tis said that in Minerva’s temple Neptune, lord of the Ocean, ravished her. Jove’s daughter turned away and hid her chaste eyes behind her aegis. And, that the deed might be punished as was due, she changed the Gorgon’s locks to ugly snakes. And now to frighten her fear-numbed foes, she still wears upon her breast the snakes which she has made”<sup>39</sup>.

Hence the object of Minerva’s retribution, Medusa’s hair, was appropriate to the cause of the offense. And, quite apart from the formal and physiological significance, the nature of the punishment, turning the hair into snakes, was equally appropriate. For in antiquity snakes were

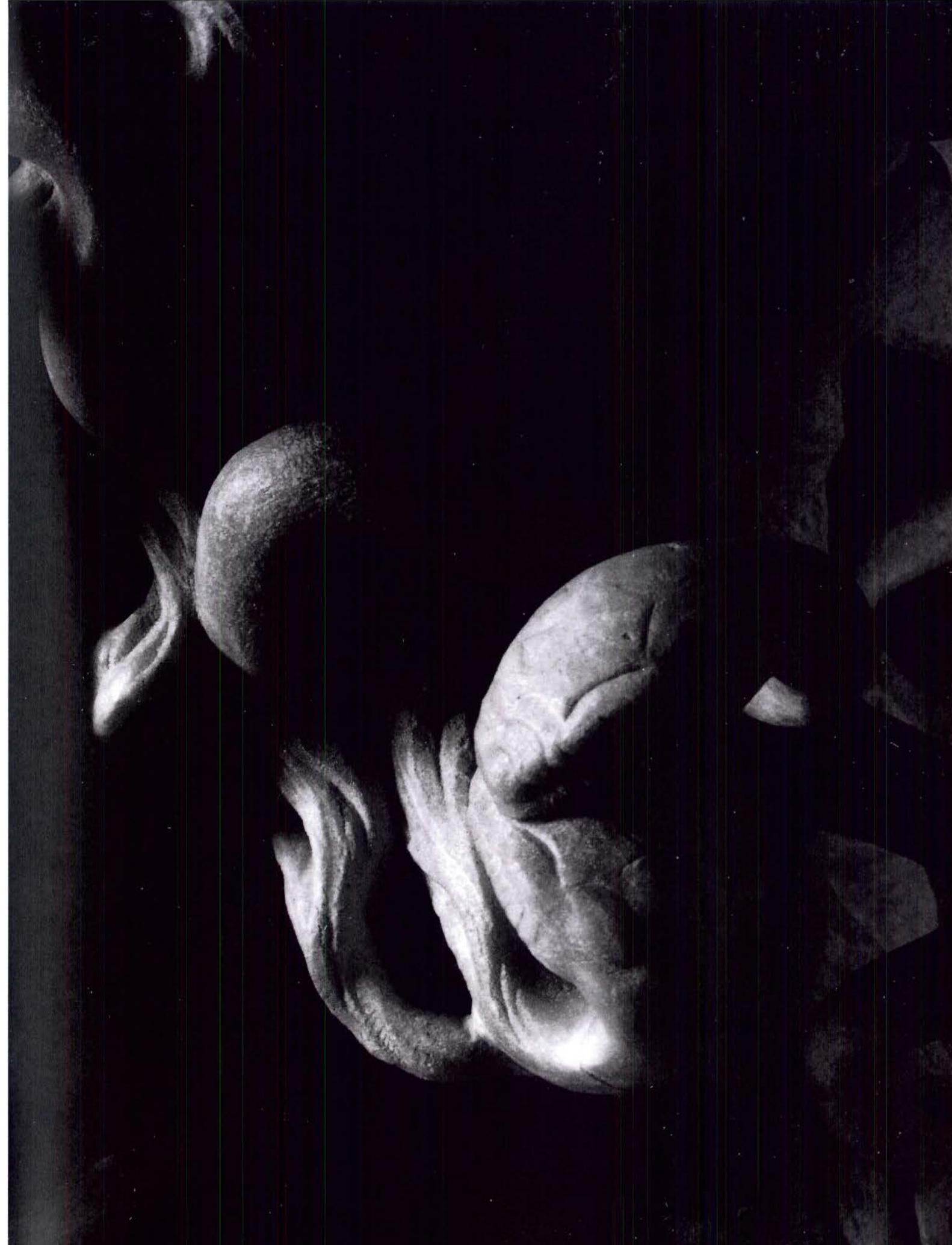
above all emblematic of lust, and specifically of its dire, indeed mortal, consequences for men: according to Pliny, the serpents having intertwined their bodies during copulation, the male thrusts his head into the mouth of his mate who bites it off as the couple reaches the climax of their orgy (Figs. 36-37)<sup>40</sup>.

In essence the tale is one of illicit, carnal lust and just retribution, and so the story came to be interpreted ever after by moralizing Christian interpreters in the Christian tradition – Medusa, carnal vice, Minerva-Perseus righteousness and justice. In the Ovide moralisée, of the three Gorgon sisters, Medusa embodied “delectacion charnelle”<sup>41</sup>. For Natale Conti, “To demonstrate how constant we must remain in our confrontation with pleasures, the sages depicted Medusa as the most beautiful of women, on account of her appearance and charm that allured others, but all who saw her the ancients said were changed into stone by her, Minerva having given her this damnable power to make her odious to everyone after she had polluted Minerva’s temple with Neptune... So did the ancients warn that lust, boldness and arrogance must be restrained because God is the most exacting avenger of these flaws. For not only did Medusa lose her hair, Perseus through the counsel and support of the Gods having been sent to destroy her utterly”<sup>42</sup>. Perseus slew Medusa “because reason is that which breaks in upon or circumvents all illicit pleasures, and it can do so only with the help of God, through divine intervention, no one good unless God bestows upon her the blessing which is always sought”<sup>43</sup>. For Ludovico Dolce, the gift of Caravaggio’s *Medusa* “would denote that he to whom it was sent should be armed against the seductions of the world, which make men into stones, that is, deprive him of human senses and harden him to virtuous actions, so that he can perform none”<sup>44</sup>.

Evidently in the wake of a lost painting of the Medusa by Leonardo, a new conception emerged around 1500. The formula seems to combine the electrifying distortion of the archaic Gorgoneion with the emotional intensity of the Hellenistic pathos formula: the ugly grimace of the one and the heroic suffering of the other are now merged in a wide-open-mouthed scream of anguish (Figs. 38-39). Caravaggio and Rubens followed this lead: their gory, exophthalmic, gaping displays of thoroughly monstrous – all snakes, no hair – still living, quintessentially human body-fragments, recapture in personal terms the frightful, petrifying horror of the original apotropeion<sup>45</sup>.

Bernini, on the contrary, evinces the pathetic catharsis





Aristotle attributed to Tragedy<sup>46</sup>. In contrast to the classical humanizing tradition, Bernini follows his immediate predecessors in transforming virtually all of Medusa's hair into snakes, and in displaying the cannibalistic agony of viperous concupiscence prominently beside Medusa's cheek (Figs. 16, 18; 21, 23). Following Caravaggio and his own Damned Soul Bernini's Medusa turns her head affectively to the side and downward, not aghast at the gory sight, as with Caravaggio and Rubens, but in a baleful glimpse of her own shadow in the underworld (according to Apollodorus and Virgil, Medusa was actually seen as a shade in Hades)<sup>47</sup>. Quite apart from her serpentine hair, Bernini's Medusa, shown as a classical bust portrait, but in abbreviated form like the Damned and Blessed Souls, and wearing the one-shouldered chiton of an Amazon, is finally not, or is no longer altogether human; and in fact, she was accorded a kind of anti-heroic immortality when Minerva affixed the decapitated head to her shield.

So far as I know, Bernini was the first to understand the ancient pathetic Medusa in light of this Christian moralizing tradition: in his unprecedented portrayal of Medusa as a portrait bust, rather than a decapitated head, she is, as it were, not still living but still alive, and her anguish is spiritual, not physical. The lamenting image does indeed evoke a cathartic cleansing of the soul in the Aristotelian sense, and Bernini's empathetic response to a real human being provides finally an ulterior motive for the singular format and a key to the personal significance of the work.

Speaking of Bernini's portraits in his biography of his father, Domenico Bernini recounts a singular, infamously scandalous episode that took place in 1638 when the artist was turning forty. Bernini fell madly in love and had an evidently torrid affair with the wife, Costanza, of the sculptor Matteo Bonarelli who was working under his direction at St. Peter's<sup>48</sup>. When he discovered that his younger brother, and invaluable assistant, Luigi was also trysting with the woman, in a fit of rage he attacked and wounded Luigi and ordered a servant to cut Costanza with a razor. Bernini's exasperated mother wrote a desperate letter to Cardinal Francesco Barberini recounting the event (but without explaining the motivation) and imploring him to control her arrogant elder son, who was behaving as if he were "Padron del mondo." Luigi and the servant were sent into exile and Bernini was fined three thousand scudi. In the end Urban VIII himself issued an official document absolving him, for no other reason, as Domenico says, than that he was "excellent in art" and a "rare man, sublime genius, and born by Divine inspiration

and for the glory of Rome, to bring light to that century."

Bernini was, in effect, an inordinately gifted, indispensabile, and divinely ordained national treasure. The pope's absolution was evidently accompanied by an urgent recommendation that Bernini mend his ways and marry. Bernini at first resisted the idea but soon acquiesced and on 15 May 1639 married Caterina Tezio, reputed "la più bella giovane che habbia Roma", by whom he had nine children and with whom he lived – so far as we know – faithfully ever after. (It may not be coincidental in our present context that he appreciatively described for the pope Caterina's many perfections – which included her "Beauty without affectation" – in terms of a portrait of his own making)<sup>49</sup>.

The tangible results of Bernini's fulminant affair with Costanza were a painted double portrait of himself and this unconventional woman, now lost, which he cut in two but which remained in his house, and the hauntingly seductive sculptured portrait bust of his mistress, itself unconventional in the sense that it was made without a commission, to fill a personal need – literally "for love" (Figs. 40-41). Costanza Bonarelli is depicted, equally unconventionally, in a disheveled negligee that seems to evoke the intimate, revelatory state in which Bernini saw her during their assignations. It embodies in a personal and private domain the conversational warmth, intimacy, and informality Bernini had vested in the open-lipped, unbuttoned, cocked hat, motion-filled busts of Cardinal Scipione Borghese and Pope Urban himself (1633)<sup>50</sup>. The bust must have been made sometime between October 1636, when Matteo Bonarelli started working at St. Peter's, and March 22, 1638, when Luigi's regular payments as overseer of the works there ceased. Luigi worked on a Bernini project in Bologna during his exile, and returned to work at St Peter's, having been absolved in October 1639 by Cardinal Francesco – at Bernini's instigation<sup>51</sup>.

Shortly after his marriage, in companion gestures signifying his change of heart, Bernini gave the sculpture away, and, so I am convinced, created its moral counterpart in the bust of the Medusa, also for purely personal reasons, and also, I suspect, to be given away<sup>52</sup>. Taken together, the two sculptures may be understood as companion-counterpieces – "contrapposti" was the term Bernini used to describe such mutually dependent, complementary contrasts that were fundamental to his conception of his art – in this case personalized lineal descendants of his portraits of the blessed and damned souls (Fig. 42)<sup>53</sup>. It is worth noting, finally, that the circumstances of the Medu-

sa's creation discussed here coincide with the dating on stylistic grounds generally agreed upon in recent years. Wittkower perceived that the Medusa is not an early work. He assigned it rather to what he regarded as a deliberately classicizing period of Bernini's development, about 1635<sup>54</sup>. Maurizio and Marcello Fagiolo dell'Arco then made bold to place it still later, in the mid-1640's, relating it stylistically to elements of the tomb of Urban VIII (Figs. 43-45)<sup>55</sup>. Another remarkable insight of Nava Cellini was to recognize the extravagant forms and expressivity that linked the Medusa to the figure of Truth, made in the same period (Figs. 46-47).

The name of Cardinal Alessandro Bichi appears in Chantelou's diary, in an amusing passage that follows a curious thread through a conversation at dinner, which was interrupted by a message that some ladies were asking to be allowed to see the bust of Louis XIV, then in the making. The subject of women must have stuck in Bernini's mind when the subject then turned to purchases Bernini planned to make. Bernini quoted the adage, "who decries wants to buy" (*chi sprezza vuol'comprare*), to which Chantelou replied that he had heard the phrase used by Cardinal Bichi. Bernini remarked that he had once made use of the proverb in one of his comedies, in which the servant of a painter was told by his employer not to admit to the studio any young men who might not be interested in buying but in cajoling his pretty daughter. He obeyed zealously, refusing to admit some young men who came praising the paintings. The painter rebuked the servant who defended himself by saying that he had remembered the proverb and assumed that their real purpose was to flirt with the daughter. The servant told a young suitor who wanted to gain favor with the girl that he did not know how, that he kept speaking of past things, that with women one must deal neither in the past nor in the future, but stay on top in the present (*con le donne non bisognava trattar di cose passate, neanche delle future; ma star sopra il presente*)<sup>56</sup>. It has been aptly suggested that this play was identical with one mentioned by Baldinucci and Domenico Bernini entitled "How to give women in a comedy" (*Modo di regalar le Dame in Commedia*)<sup>57</sup>. The word "regalar" in the title of the comedy is curious, and it has been taken as a misprint for "regolar", manage, except that both Baldinucci and Domenico give the same spelling<sup>58</sup>. Perhaps the title was deliberately ambiguous, referring both to the management of women and Bernini's gifts of both the Bonarelli and Medusa busts after that chapter in his life had closed. In any case, it seems unlikely that these cross

references were coincidental – more likely that Cardinal Bichi had heard the phrase from Bernini himself, or his comedy, and that it was through the Cardinal that the Medusa passed to the Bichi family, and hence, a century later, to the Palazzo dei Conservatori. Bichi had been appointed papal nunzio in Paris, then Bishop of Carpentras, then cardinal, by Urban VIII. He played a major political role, and his long presences in Paris and close associations with the French court may also explain the twin copies of the Medusa now in the Louvre. As one of Urban VIII's closest associates, and well-acquainted with the artist, Bichi, hence also his family, was surely aware of the scandalous circumstance in which the bust was created. And hence also a century later, Francesco Bichi, recording his conspicuous gift to the city, thought it best to identify the sculptor not by his name but, equally unmistakably, by his unrivalled celebrity.

In the end, it might be said that Bernini's *Medusa* is a kind of ironic, metaphorical self-portrait: the demonstration of the transformative power of his art embodied not only the visual inversion of the point of the myth, and his contempt for affectation, but also his exercise of that power in the service of a higher moral purpose, expiating the anguish of his own fallibility. The bust embodies the noble victory of virtue over vice, the engaging witticism of a stony image of petrification, and the disturbing expression of tragic suffering \*.

#### ENDNOTES

\* This paper is a revised and expanded version of one published with the same title in Lavin 1998, 155-74

<sup>1</sup> The point is made in the classic study by Lee 1967, 6f.

<sup>2</sup> See Oxford 1961, VIII, 1594, center column.

<sup>3</sup> The basic studies of Bernini's views on art and art theory remain those of Barton 1945-7 and Schudt 1949.

<sup>4</sup> The texts concerning Bernini and the Pasquino, on which I have commented in another context (Lavin 1990, 32), are as follows: M. le nonce, changeant de matière, a demandé au Cavalier laquelle des figures antiques il estimait davantage. Il a dit que c'était le Pasquin, et qu'un cardinal lui ayant un jour fait la même demande, il lui avait répondu la même chose, ce qu'il avait pris pour une raillerie qu'il faisait de lui et s'en était faché; qu'il fallait bien qu'il n'eut pas lu ce qu'on en avait écrit, et que le Pasquin était une figure de Phidias ou de Praxitéle et représentait le serviteur d'Alexandre, le soutenant quand il reçut un coup de flèche au siège de Tyr; qu'à la vérité, mutilée et ruinée comme est cette figure, le reste de beauté qui y est n'est connu que des savants dans le dessin. (Chantelou 1885, 25f.) Diceva che il Laocoonte e il Pasquino nell'antico avevano in sé tutto il buono dell'arte, perchè vi si scorgeva imitato tutto il più perfetto della natura, senza affettazione dell'arte. Che le più belle statue che fussero in Roma eran quelle di Belvedere e fra quelle dico fra le intere, il Laocoonte per l'espressione dell'affetto, ed in particolare per l'intelligenza che si scorge in quella gamba, la quale per esserne già arrivato il veleno, apparisce intirizzita; diceva però,

che il Torso ed il Pasquino gli parevano di più perfetta maniera del Laocoonte stesso, ma che questo era intero e gli altri no. Fra il Pasquino ed il Torso esser la differenza quasi impercettibile, ni potersi ravvisare se non da uomo grande e più tosto migliore essere il Pasquino. Fu il primo il Bernino che mettesse questa statua in altissimo credito in Roma e raccontasi che essendogli una volta stato domandato da un oltramontano qual fusse la più bella statua di quella città e respondendo che il Pasquino, il forestiero che si credette burlato fu per venir con lui a cimento (Baldinucci 1948 [1682], 146). Con uguale attenzione pose il suo studio ancora in ammirar le parti di quei due celebri Torsi di Ercole, e di Pasquino, quegli riconosciuto per suo Maestro dal Buonarota, questi dal Bernino, che fù il primo, che ponesse in alto concetto in Roma questa nobilissima Statua; Anzi avvenne, che richiesto una volta da un nobile forastiere Oltramontano. Quale fosse la Statua più riguardevole in Roma? e rispostogli, Che il Pasquino, quello diè sù le furie, stimandosi burlato, e poco mancò, che non ne venisse a cimento con lui; E di questi due Torsi era solito dire, che contenevano in se tutto il più perfetto della Natura senza affettazione dell'Arte (Bernini 1713, 13f.).

<sup>7</sup> See Lavin 1990, 43 n. 51.

<sup>8</sup> It might be said that Bernini's preoccupation with the Pasquino distinguishes the contrapostal action of his figures, which he developed from the serpentine movement he learned from his father: compare Pietro Bernini's St. John the Baptist in S. Andrea della Valle (Lavin 1968b, where the infusion of the spirit of antiquity generally in Bernini's early work is stressed). Nor was Bernini's interest in the Pasquino purely formal. He certainly appreciated the tradition of anonymous public satire with which the sculpture was associated, since he undoubtedly referred to it (rather than himself, as usually assumed) when he spoke of "someone" in Rome "à qui le public a toujours rendu la justice qui était due à son savoir, quelque chose qu'on ait pu dire et faire contre lui; ce qui fait voir que si le particulier est injuste à Rome, enfin le public ne l'est pas" (Chantelou 1885, 59); Bernini may have linked this high moral function with the noble style of the work. Although identifications varied, all understood the group as portraying an heroic action of salvation; see Haskell and Penny 1981, 192. D'Onofrio 1986, 444, also notes the relation of the Moro to the Pasquino.

<sup>9</sup> Aeneid II, 199-227; Virgil 1999, I, 330 f.

<sup>10</sup> The amatory theme of the gallery has been emphasized above all by Dempsey (most recently, 1995). The vault bears the date 1600, evidently in reference to the marriage in that year of Ranuccio Farnese to Margherita Aldobrandini; one of the scenes, *The Rape of Cephalus*, corresponds to a play by Gabriello Chiabrera produced for another marriage in the same year (Lavin 1954, 278-84).

<sup>11</sup> On the significance for Bernini of this aspect of the illusionism of the Farnese Gallery see Lavin 1980, 42-5. On the Gallery in general in relation to the painting-sculpture *paragone* see Scott 1988. The literary paragone of sculpture with *poesis* as metamorphosis has not been extensively explored; references will be found in Preimesberger 1989, Barolsky 1996, Lavin 1998, Schmidt 1998, and especially Bolland 2000. On Dante's Medusa in this context, see Freccero 1979.

<sup>12</sup> On these transformations see Scott 1988, 252f., Dempsey 1995, 95f. Bellori carefully noted the color changes in these scenes (see n. 13 below). For repercussions of these themes in Rubens, see Muller 1981-2.

<sup>13</sup> Metamorph. V, 226-8; Ovid 1984, I, 254f: "nullo violabere ferro. quin etiam mansura dabo monumenta per aevum, inque domo socii semper spectabere nostri."

<sup>14</sup> The irony – one is tempted to call it persiflage – is augmented by the reference in the pose of the figure as a whole to a famous ancient warrior type, the "kneeling Persian"; see Marzik 1986, 113 n. 3, Scott 1988, 253 n. 15.

<sup>15</sup> Bellori's Christian-moralizing interpretation of the vault of the Farnese gallery has been rejected by recent scholarship, but the significance of the Perseus scenes on the walls as an allegory of Virtue cannot, and has not been doubted: Dempsey 1968, 365; Posner 1971, 123. A politicizing view of the Gallery has been offered by Marzik 1986, while the ethical content of

the wall scenes has been reconfirmed by Reckermann 1991, 98-103.

In Bellori's interpretation Perseus, representing reason, prudence, and honesty in the defeat of vice, may be an allegory of the artist himself, who rescues beauty by his transformative power, which Bellori likens to that of the poet. "Ma, per toccare la moralità della favola, Perseo viene inteso per la ragione dell'animo, la quale riguardando nello scudo di Pallade e regolandosi con la prudenza, tronca il capo al vizio figurato in Medusa, mentre gli uomini affissandosi in esso senza consiglio divengono stupidi e di sasso" (Bellori 1976, 54); "... Perseo, cioè la ragione, e l'amor dell'onesto..." (77). Bellori emphasizes the intellectual content of the Farnese gallery: "dobbiamo avvertire che la loro forma richiede spettatore attento ed ingegnoso, il cui giudicio non resta nella vista ma nell'intelletto" (56). For Bellori the essence of Carracci's portrayals of the Perseus episodes are the material transformations, not only of living beings but also of inanimate things into stone, thus equaling the poet's capacity to give life to objects by making them participants in human emotions: "tiene per li cappelli la formidabil testa di Medusa e l'oppone contro la balena, che già impallidisce in sasso e diviene immobile scoglio" (73; and 54, as above); "... Tessalo, il quale vibrando l'asta ed opponendo lo scudo, in quest'atto in cui si muove resta immobile e cangiando in bianca pietra" (74); "... e l'compagno che lo segue di fianco, armato anch'egli, s'inridisce in bianca pietra" (74); "... Fineo supplice e genuflesso, che avendo riguardato Medusa, in quel punto allora s'indurisce in sasso, serbando il senso stesso con cui si raccomanda, ed una morte con l'altra commuta. Questa figura tutta ignuda è differente dall'altra nella sua trasformazione, vedendosi con tutto il petto di bianco marmo e 'l resto del corpo in varia mistione tra 'l sangue vitale e la rigidezza della pietra, contaminate le coscie da pallida inarnazione" (74); "... In questa favola Annibale, all'uso de' poeti si servì dell'impossibilità per iaccrescere la meraviglia, dando senso alle cose inanimate; poiche si rende impossibile per natural che l'armi e le vesti di gli assaltatori di Perseo restino impietriati da Medusa, non avendo nè vista nè vita. Questa impossibilità e falsificazione di natura fu usato da' poeti con le virtù varie attribuite all'armi favolose, alle pietre ed alli sassi, facendoli partecipi d'umani affetti" (74). And he cites Ovid himself who refers to the defeated companions of Phineus as armed statues: "ed Ovidio stesso descrivendo questa favola chiama statue armate li trasformati assaltatori..." (74f.). And to complete the paragone metaphor Bellori describes the paintings as Annibale's most noble poem, in which the artist was so elevated by his ingenuity that he won immortal praise: "Pose nel vero Annibale ogni più esquisita industria nel ritrovare ed ordinare le favole con gli episodi di questo suo nobilissimo poema; così può chiamarsi tutto il componimento, nel quale egli prevalse tanto e tanto si elevò con l'ingegno, che acquistossi al nome suo un'ornata simo lode immortale" (75).

<sup>16</sup> "The image of Medusa once inscribed on the shields of the Romans to the terror of their enemies, now shines in the Capitol, the glory of a most celebrated sculptor. The gift of Marchese Francesco Bichi Consul in the month of March of the year of Our Lord 1771." MEDUSAE IMAGO IN CLYPEIS/ ROMANORUM AD HOSTIUM/ TERROREM OLIM INCISA/ NUNC CELEBERRIMI/ STATUARIJ GLORIA SPLENDET/ IN CAPITOLIO/ MUNUS MARCH/ FRANCISCI BICHI CONS/ MENSE MARTIJ/ ANNO D/ MDCCXXXI (Forcella 1869-84, I, 78, No. 230). Bichi was elected Capitoline Consul of Rome in 1731 and 1740 (Forcella 1869-84, XII, 13, 14).

The Bichi were an important old Sienese family. As we shall see, the most likely candidate as recipient of the sculpture would be Cardinal Alessandro Bichi (1596-1657), who shares a splendid tomb with his brother Celio (1600-1657), including remarkably fine portrait busts of both, in the church of S. Sabina (Darsy 1961, 134f., 143; see the biographical inscription in Forcella 1869-84, VII, 313, no. 640). Alessandro was a particular protégé of Bernini's patron Urban VIII and Alexander VII, Celio a notable jurist of the Roman Curia. A portrait of Cardinal Antonio Bichi (1614-1691), nephew of Alexander VII, was made by Bernini's pupil Baciccio (Matitti,

ed., 1994, 61, fig. 63). On Alessandro, Antonio and Celio see *Dizionario* 1960 ff., X, 334-47). My search for documentation concerning the Medusa bust in the Bichi family archive (Bichi Ruspoli 1980) were unsuccessful; see also the catalogue entry by Cirulli, 1999.

<sup>13</sup> First published and attributed to Bernini by Fraschetti 1900, 405, who mentions two bronze (*recte* marble) copies in the Louvre, and notes the attribution to Bernini by Nibby in 1838-41, II, 626; Wittkower 1981, 208f.; Nava Cellini at first doubted but later, 1988, 30, emphatically affirmed the attribution ("...inconfutabile e l'opera dichiara, a chi l'esamina senza pregiudizio, tutta la sua suggestione ed anche la rarità del suo significato"); Fagiolo dell'Arco 1967, cat. no. 83; aspects of the iconography of the sculpture have been discussed by Posèq 1993. The extremities of the interlace of snakes have been broken off at many points, so the sculptural pyrotechnics would have been even more spectacular originally.

<sup>14</sup> *Metamorph.* IV, 794-803; Ovid 1984, I, 234f. On the Rondanini Medusa, the most famous of many examples of the "beautiful" Medusa type presumably invented by Phidias, see Vierniesel-Schlörb 1979, 62-7; its history can be traced to the early seventeenth century in Rome. On the "humanization" by Phidias of the grotesque Gorgoneion of early Greek art, see classic study by Buschor 1958, whose brilliant insight is epitomized by his phrase "gefährliche Schönheit." (p. 39). On the many permutations of the Medusa Ronadanini, see Noelke 1993.

<sup>15</sup> *The Civil War*, IX, 628-37; Lucan 1928, 552f: In her body, Malignant nature first bred these cruel plagues; from her throat were born the snakes that poured forth shrill hissing with their forked tongues. It pleased Medusa, when snakes dangled close against her neck; in the way that women dress their hair, the vipers hang loose over her back but rear erect over her brow in front; and their poison wells out when the tresses are combed. These snakes are the only part of ill-fated Medusa that all men may look upon and live:

Hoc primum natura nocens in corpore saevas  
Eduxit pestes; illis e faucibus angues  
Stridula fuderunt vibratis sibila linguis.  
Ipsa flagellabat gaudentis colla Medusae,  
Femineae cui more comae per terga solutae  
Surgunt adversa subrectae fronte colubrae,  
Vipereumque fluit depexo crine venenum.  
Hoc habet infelix, cunctis inpune, Medusa,  
Quod spectare licet.

<sup>16</sup> Falda 1977.

<sup>17</sup> See Braunfels 1948, 3-7; further to the Medicean political symbolism of the sculpture in Mandel 1996, with intervening literature. I would add that the "beaux gestes" of Perseus-Cosimo, brandishing head in one hand and sword in the other, seem to recreate the explicit message of the emperor Commodos menacing the senators of Rome from the amphitheater: "And here is another thing that he did to us senators which gave us every reason to look for our death. Having killed an ostrich and cut off his head, he came up to where we were sitting, holding the head in his left hand and in his right hand raising aloft his bloody sword; and though he spoke not a word, yet he wagged his head with a grin, indicating that he would treat us in the same way." Dio, *Roman History*, LXXII, 21; Dio Cassius 1982, IX, 112-5.

One also wonders whether Cellini's conception, which is based on Etruscan bronze statuettes (Braunfels 1948), might have engendered the other familiar traditions of heroic victors displaying the repugnant heads of defeated monsters: David with the head of Goliath, Judith with the head of Holofernes.

<sup>18</sup> See Shearman 1992, 46-57; Shearman 2003.

<sup>19</sup> Acidini Luchinat 1998-9, II, 207-9; Hermann Fiore 1979, 60f., identifies the shield as an attribute of Hercules

<sup>20</sup> *Metamorph.* IV, 618-20; Ovid 1984, I, 222f.

<sup>21</sup> Baldinucci 1948, 76; cf. Bernini 1713, 16; Chantelou 1885, 17.

<sup>22</sup> On Bernini's "soul portraits" see Lavin 1993; on the evocative nature

of the bust form, Lavin 1970, and Lavin 1975.

<sup>23</sup> See the rich discussion of the Caravaggio-Marino relationship and its implications for the poetry-painting pragone, by Cropper 1991. Caravaggio's picture has inspired a large bibliography recent years, including much new iconographical material: Marini 2001, 178f., 180f., 414-7; Caneva 2002; *Caravaggio* 2004

<sup>24</sup> On the mirror motif in the classical Medusa story, see the many astute observations in Ziegler 1926, and Vernant 1991, 95-111 ("In the Mirror of Medusa").

<sup>25</sup> "Or quai nemici fian, che freddi marmi/ non divengano repente/ in mirando, Signor, nel vostro scudo/ quel fier Gorgone, e crudo..." (Marino 1979, I, 31).

<sup>26</sup> "Ma che! Poco fra l'armi/ a voi fia d'uopo il formidabil mostro:/ ché la vera Medusa è il valor vostro" (Marino 1979, I, 32).

<sup>27</sup> "Non so se mi scolpì scarpel mortale,/ o specchiando me stessa in chiaro vetro/ la propria vista mia mi fece tale" (Marino 1979, I, 272).

<sup>28</sup> "Ancor viva si mira/ Medusa in viva pietra;/ e chi gli occhi in lei gira,/ pur di stupore impetrà./ Saggio Scultor, tu così 'l marmo avivi,/ che son di marmo a lato al marmo i vivi" (Marino 1979, I, 272).

<sup>29</sup> Curiously, in his essays dealing with Caravaggio and Medusa imagery, Marin 1995, 118 (cited by Cropper 1991, 204), "imagines" a Medusa who petrifies herself by looking at her image reflected in the shield; and he gives no source for the idea. A variant on the theme occurs in a madrigal by Marino on a *sculpture* of Andromeda, in which the monster is turned to stone, obviously based on the same version of the story adopted by Carracci (see 122 above), and the poet does not know whether it is the work of the Medusa or of Love or of Art: "Ma che resti di marmo,/ non so s'opra sia questa/ (veggendo ch'è scolpita ogni sua parte)/ di Medusa, d'Amore, o pur de l'Arte" (Marino 1979, I, 271; cited in connection with the Farnese Gallery by Dempsey 1995, 33).

<sup>30</sup> "Non è scoltura di colui, che'n sasso/ Cangiava questa, ma Medusa stessa./ Pero tien, chi qua giungi, il viso basso! ... Che poi, che gli occhi in uno specchio tenne,/ Per se stessa mirar, sasso diviene" (cited by Fumaroli 1988, 173f.).

<sup>31</sup> "Lo scudo, sotto la tutela di Minerva, significava riparo, e con la testa di Medusa in mezzo, sapienza; perciò, sì come quella faceva diventare gli uomini che la guardavano sassi, così la sapienza ammuttisse quelli che non sanno" (Lomazzo 1973-4, II, 406).

<sup>32</sup> "... testa di Medusa... dimostra la vittoria, che ha la ragione de gli inimici contrarij alla virtù, quale gli rende stupidi, come la testa di Medusa, che faceva restare medesimamente stupidi quelli, che la guardavano" (Ripa 1603, 426). Cited also by Posèq 1993, 20, who, although in a different sense, also stresses the moral nature of the Capitoline sculpture in relation to the libido.

<sup>33</sup> "Derechief par les serpens qui furent engendrés du sang cheant du chief de la Meduse sont entendues les mauvaises pensées qui procedent de mauvais couraiges" (De Boer 1954, 162).

<sup>34</sup> "Ha pieno il capo di serpi, in vece di capelli, per significatione de' mali pensierii..." (Ripa 1603, 242). On Envy with the snake hair of the Medusa, see De Tervarent 1958-64, I, cols. 167-8.

<sup>35</sup> The development of ancient portrayals of the Medusa was first traced in a remarkable, pioneering study by Konrad Levezow 1833, who understood that the progressive humanization of the demonic monster offered a fundamental insight into the development of Greek art generally. Levezow provided the basic structure for the classic treatise of Adolf Furtwängler 1886-90, which has been the basis for all subsequent discussion. The largest collection of material will be found in *Lexicon* 1981-99, IV, 1, 285-362.

<sup>36</sup> *Theogony*, 276-8, Hesiod 2006, 24f.

<sup>37</sup> *Metamorphoses* IV, 787-803; Ovid 1938, I, 234f.:

Addidit et longi non falsa pericula cursus,  
quae freta, quas terras sub se vidisset ab alto  
et quae iactatis tetigisset sidera pennis;

ante exspectatum tacuit tamen. excipit unus  
ex numero procerum querens, cur sola sororum  
gesserit alternis inmixtos crinibus angues.  
hospe ait: 'quoniam scitari digna relatu,  
accipe quae sit causam. clarissima forma  
multorumque fuit spes invidiosa procorum  
illa, nec in tota conspector ulla capillis  
pars fuit: inveni, qui se vidisse referret.  
hanc pelagi rector templo vitiasse Minervae  
dicitur: aversa est et castos aegide vultus  
nata Iovis texit, neve hoc impune fuisset,  
Gorgoneum crinem turpes mutavit in hydros.  
nunc quoque, ut attonitos formidine terreat hostes,  
pectore in adverso, quos fecit, sustinet angues.'

<sup>40</sup> "Snakes mate by embracing, intertwining so closely that they could be taken to be a single animal with two heads. The male viper inserts its head into the female viper's mouth, and the female is so enraptured with pleasure that she gnaws it off." *Natural History* X, 169; Pliny 1938-63, III, 398-401: Rursus in terrestribus ova pariunt serpentes, de quibus nondum dictum est. coeunt complexu, adeo circumvolvutae sibi ipsae ut una / existimari biceps possit. viperae mas caput inserit in os, quod illa abrodit voluptatis dulcedine (1938-63, III, 40, 398, 400). Pliny's text and the emblem of Camerarius 1590-1604, f. 92r, were cited by Koslow 1995, 147, in connection with Rubens's *Medusa*. I have argued in another context that Caravaggio was deeply conversant with Capaccio's theological texts, especially as concerns light and penitence, Lavin 2001.

<sup>41</sup> De Boer 1954, 162.

<sup>42</sup> Natale Conti, *Mythologies*: Di Matteo 1994, 374f.

<sup>43</sup> Di Matteo 1994, 377.

<sup>44</sup> "denoterebbe che colui a cui si mandasse dovesse stare armato contro le lascivie del mondo che fanno gli uomini divenir sassi, cioè gli priva dei sensi umani e gl'idurisce alle operazioni virtuose in guisa che niuna ne possono fare." Dolce 1565 [1913], 104; cited by Posèq 1993, 18f., after Battisti 1960, 214 n.

<sup>45</sup> On the lost Leonardo painting as the model for subsequent images of the Medusa, see Posèq 1989, 172; Varriano 1997.

<sup>46</sup> Wittkower 1981, 209, linked the Medusa to the ancient tragic mask. I have discussed Bernini's relationship to antiquity, especially in relation to his "theatricality," in Lavin 1989.

<sup>47</sup> Apollodorus (*The Library* II, 12; 1921, I, 232-7) and Virgil (*Aeneid* VI, 289-94; 1999, I, 526 f.) report that when Hercules and Aeneas descended into Hades they saw and drew their swords against Medusa, until they learned she was but a harmless shadow.

<sup>48</sup> "e sopra tutti rimangano famosi due Ritratti di sua persona, e di sua mano, l'uno de' quali si conserva in Casa Bernini, l'altro in più degno Teatro, cioè nella rinomata Stanza de' Ritratti del Gran Duca, fatti tutti dalle proprie mani de' più insigni Pittori: Quello tanto decantato di una Costanza si vede collocato in Casa Bernini, & il Busto, e Testa in Marmo della medesima nella Galleria del Gran Duca, l'uno, e l'altro di così buon gusto, e di così viva maniera, che nelle Copie istesse diede a divedere il Cavaliere, quanto fosse innamorato dell'Originale. Donna era questa, di cui egli allora era vago, e per cui se si rese in parte colpevole, ne riportò ancora il vanto di essere dichiarato un grand' uomo, & eccellente nell'Arte; Poiché è ingeloso di lei, ò da altra che ci fosse cagione trasportato, come che cieco l'amore, impose ad un suo servo il farle non sò' quale affronto, come seguì, che per essere stato pubblico, e dannevole, doveva con non dispregievole pena punirsi. Il Papa assicurato del fatto, diede ordine, che all'esilio fosse con-

dennato il servo, & al Cavaliere mandò per un suo Cameriere l'assoluzione del delitto scritta in Pergamena, in cui appariva un Elogio della sua Virtù degno da tramandarsi alla memoria de Posteri: Poiché in essa veniva assoluto non con altro motivo, che, perchè era Eccellente nell'arte, né con altri Titoli era quivi nominato, che con quelli di *Huomo raro, Ingegno sublime, e nato per Disposizione Divina, e per gloria di Roma a portar luce a quel Secolo.*" (Bernini 1713, 27)

The story is retold with relish by D'Onofrio 1967, 130-8; and by Avery, as in n. 56 below. The full documentation is conveniently summarized by Oreste Ferrari in Bernardini and Fagiolo dell'Arco 1999, 307f. Much new light will be shed on the subject in a monograph on Costanza currently in preparation by Sarah McPhee.

<sup>49</sup> Bernini 1713, 51: che gli venne fatto trovarla, quale appunto, com'egli poi disse al medesimo Urbano, non avrebbe potuto da se medesimo farsela meglio, se convenuto gli fosse lavorarla a suo gusto nella cera: Docile senza biasimo, Prudente senza raggi, Bella senza affettazione, e con una tal mistura di gravità, e di piacevolezza, di bontà, e di applicazione, che potea ben'ella darsi dono conservato dal Cielo per un qualche grand'uomo.

<sup>50</sup> On the informal urbanity of these portraits, including the "unbuttoned" ecclesiastical mozzetta, see Lavin (2004) in course of publication.

<sup>51</sup> Curiously, the payments to Luigi resume in August 1639; D'Onofrio 1967, 132, 138. Years later (1670) Luigi committed a violent act of pederasty, from which Bernini again redeemed him with great difficulty; the records were retrieved and discussed by Martinelli 1959 (1994).

<sup>52</sup> After I realized that the busts of Bonarelli and Medusa were related, I discovered that Charles Avery had offered the very same hypothesis (1997, 91f., 274f.). I am glad to acknowledge Avery's precedence.

<sup>53</sup> On Bernini's concept of the "contrapposti" see Lavin 1980, 9 f.

<sup>54</sup> Wittkower 1981, 209. In a review of Wittkower's book I argued that this formal reference to antiquity was as much thematically as stylistically motivated, since other, contemporary works were more "Baroque." (Lavin 1956, 258; also Lavin 1968b, 38 f.). The juxtaposition and contemporaneity of Bonarelli and the Medusa support this view.

<sup>55</sup> For a summary chronology of the Urban VIII tomb see Wittkower 1981, 198f.

<sup>56</sup> Chantelou 1885, 195f.: A l'issue de table, discourant ensemble de quelques achats qu'il devait faire, il m'a allégé au proverbe qui dit: *chi spreza, vuol' comprare*. Je lui ai dit que je l'avais autrefois appris de M.le cardinal Bichi. Il m'a conté sur cela, qu'il s'en était une fois servi dans une de ses comédies où il avait introduit un peintre, dont la fille était fort belle, que le Raguet, valet du peintre, étant demeuré une fois à la maison, le maître lui avait dit qu'il ne reçût point chez lui ces Zerbins qui ne venaient pas pour acheter, mais pour cajoler sa fille. Apres quoi, quelques jeunes galants étaient venus et louant les tableaux qu'il avait mis à l'étagage, d'abord il leur ferma la porte au nez et ne voulut jamais les laisser entrer quelques instances qu'ils fissent; de quoi s' étaient plaints au peintre et dit qu'ils étaient cavaliers et gens d'honneur et à n'être point traités de la sorte, et le peintre faisant réprimande de cela au Raguet, il répondit que comme il avait vu qu'ils avaient commencé par louer si fort ses tableaux, il avait jugé qu'ils ne venaient pas pour acheter, mais pour cajoler sa fille, pour ce que quoiqu'il ne fut pas habile, il n'ignorait pas le proverbe qui dit: *chi spreza, vuol' comprare*, qui fut une application qui plut assez. Ce même Raguet dit à un qui voulait gagner les bonnes grâces de cette fille, qu'il n'y entendait rien, qu'il lui conta toujours des histoires du temps passé, che con le donne non bisognava trattar di cose passate, ne anche delle future; ma star sopra il presente.

<sup>57</sup> Fagiolo dell'Arco 1967, scheda n. 168.

<sup>58</sup> Ibid.

## BIBLIOGRAPHY

- AVERY, CHARLES, *Bernini. Genius of the Baroque*, Boston, etc., 1997
- ACIDINI LUCHINAT, CRISTINA, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, 2 vols, Milan and Rome, 1998-1999
- APOLLODORUS, *The Library. With an English translation by Sir James George Frazer*, 2 vols, Cambridge, MA, 1921
- BALDINUCCI, FILIPPO, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Florence, 1682; ed. S. S. Ludovici, Milan, 1948
- BAROLSKY, PAUL, "The Metamorphoses of Art", in Roy Eriksen, ed., *Contexts of Baroque. Theatre, Metamorphosis, and Design*, Oslo, 1997, 13-25
- BARTON, ELEANORE D., "The problem of Bernini's Theories of Art", *Marsyas*, 1945-1947, 81-III
- BATTISTI, EUGENIO, *Rinascimento e barocco*, Turin, 1960
- BELLORI, GIOVANNI PAOLO, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, ed. E. Borea, Turin, 1976
- BERNARDINI, MARIA GRAZIA, and MAURIZIO FAGIOLI DELL'ARCO, eds., *Gian Lorenzo Bernini. Regista del barocco*, Milan, 1999
- BERNINI, DOMENICO, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Rome, 1713
- BICHI RUSPOLI, TOMMASO, "L'archivio privato Bichi Ruspoli", *Bullettino senese di storia patria*, LXXXVII, 1980, 194-225
- BOLLAND, ANDREA, "Desiderio and Diletto. Vision, Touch, and the Poetics of Bernini's Apollo and Daphne", *The Art Bulletin*, LXXXII, 2000, 309-30
- BRAUNFELS, WOLFGANG, *Perseus und Andromeda von Benvenuto Cellini*, Berlin, 1948
- BUSCHOR, ERNST, *Medusa Rondanini*, Stuttgart, 1958
- CAMERARIUS, JOACHIM, *Symbola et emblemata. (Nürnberg 1590 bis 1604)*, eds. Wolfgang Harms and Ulla-Britta Kuechen, Graz, 1986-1988. p. 91r
- CANEVA, CATERINA, *La Medusa del Caravaggio restaurata*, Rome, 2002
- CAPACCIO, GIULIO CESARE, *Delle imprese*, 3 vols., Naples, 1592
- Caravaggio. *La Medusa. Lo splendore degli scudi da parata del Cinquecento*, Milan, 2004
- CHANTELLOU, PAUL FRÉART DE, *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, ed. L. Lalanne, Paris, 1885
- CIRULLI, BEATRICE, Cat. No. 39, in Bernardini and Fagiolo dell'Arco 1999, 323f.
- CROPPER, ELIZABETH, "The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio", *Metropolitan Museum Journal*, XXVI, 1991, 193-211
- DARSY, FELIX MARIE DOMINIQUE, *Santa Sabina*, Rome, 1961
- DE BOER, CORNELIS, *Ovide Moralisé. En Prose. (Texte du quinzième siècle)*, Amsterdam, 1954
- DEMPSEY, CHARLES, *Annibale Carracci. The Farnese Gallery*, Rome, New York, 1995
- DE TERVARENT, GUY, *Attributs et symboles dans l'art profane. 1450-1600*, 3 vols., Geneva, 1958-64
- DI MATTEO, ANTHONY, *Natale Conti's Mythologies. A Select Translation*, New York and London, 1994
- DIO CASSIUS, *Dio's Roman History. With an English Translation by Ernest Cary*, ed. Ernest Cary, 9 vols., Cambridge, MA, and London, 1982
- Dizionario biografico degli italiani*, Rome, 1960 ff.
- DOLCE, LODOVICO, *Dialogo dei colori*, Venice, 1565 (ed. Scrittori italiani e stranieri. Belle lettere, Lanciano, 1913)
- D'ONOFRIO, CESARE, *Roma vista da Roma*, Rome, 1967
- D'ONOFRIO, CESARE, *Le fontane di Roma*, Rome, 1986
- FALDI, ITALO, "Il mito della classicità e il restauro delle sculture antiche nel XVII secolo a Roma", in *Barocco fra Italia e Polonia*, Warsaw, 1977, 57-69
- FAGIOLI DELL'ARCO, MAURIZIO, and MARCELLO, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco*, Rome, 1967
- FORCELLA, VINCENZO, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma dal secolo XI fino ai nostri giorni*, 14 vols., Rome, 1869-84
- FRASCHETTI, STANISLAS, *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milan, 1900
- FRECCERO, JOHN, "Dante's Medusa: Allegory and Autobiography", in David L. Jeffrey, ed., *By Things Seen: Reference and Recognition in Medieval Thought*, Ottawa, 1979, 33-46
- FUMAROLI, MARC, "La Galeria de Marino et la Galerie Farnèse: Epigrammes et œuvres d'art profanes vers 1600", *Les Carraches et les décors profanes (Actes du Colloque Organisé par l'Ecole Française de Rome)*, Rome, 1988, 163-82 (reprinted in his *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1994, 37-51)
- FURIWÄGLER, ADOLF, "Gorgones und Gorgo", in Wilhelm Heinrich Roscher, ed., *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 6 vols., Leipzig, 1884-1937, vol. I, 2, cols. 1701-27
- HASKELL, FRANCIS, and NICHOLAS PENNY, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven, Conn., and London, 1981
- HERRMANN FIORE, KRISTINA, "Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XVIII, 1979, 36-112
- Hesiod, *Theogony. Works and Days. Testimonia*, edited and translated by Glenn W. Most, Cambridge MA London, 2006
- KOSLOW, SUSAN, "How looked the Gorgon then...: 'The Science and Poetics of 'The Head of Medusa' by Rubens and Snyders", in Cynthia P. Schneider, et al., eds., *Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive Presented on His Seventy-Fifth Birthday*, Cambridge, MA, 1995, 147-149. On line at <http://profkoslow.com/publications/medusa.html>
- LAVIN, IRVING, "Cephalus and Procris. Transformations of an Ovidian Myth", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVII, 1954, 260-87
- LAVIN, IRVING, Review of Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London, 1955, in *The Art Bulletin*, XXXVIII, 1956, 255-60
- LAVIN, IRVING, *Bernini and the Crossing of Saint Peter's* (Monographs on Archaeology and the Fine Arts sponsored by the Archaeological Institute of America and the College Art Association of America, XVII), New York, 1968a
- LAVIN, IRVING, "Five Youthful Sculptures by Gianlorenzo Bernini and a Revised Chronology of his Early Works", *The Art Bulletin*, I, 1968b, 223-48
- LAVIN, IRVING, "On the Sources and Meaning of the Renaissance Portrait Bust", *Art Quarterly*, XXXIII, 1970, 207-26
- LAVIN, IRVING, "On Illusion and Allusion in Italian Sixteenth-Century

- Portrait Busts", *Proceedings of the American Philosophical Society*, CXIX, 1975, 353-62
- LAVIN, IRVING, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York and London, 1980
- LAVIN, IRVING, "Bernini and Antiquity - The Baroque Paradox. A Poetical View", in Herbert Beck and Sabine Schulze, eds., *Antikenrezeption im Hochbarock*, Berlin, 1989, 9-36
- LAVIN, IRVING, "High and Low Before their Time: Bernini and the Art of Social Satire", in K. Varnadoe and A. Gopnik, eds., *Modern Art and Popular Culture. Readings in High & Low*, New York, 1990, 18-50
- LAVIN, IRVING, "Bernini's Portraits of No-Body", in I. Lavin, *Past-Present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley, CA, 1993, 101-138; second, enlarged edition in Italian in I. Lavin, *Pasato e presente nella storia dell'arte*, Turin, 1994, 193-232
- LAVIN, IRVING, "Bernini's Bust of the Medusa. An Awful Pun", in Sible De Blaauw et al., eds., *Docere, Delectare Movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano* (Rome, 19-20 January 1996, Istituto Olandese a Roma, Biblioteca Hertziana, Università Cattolica di Nijmegen), Rome, 1998, 155-74
- LAVIN, IRVING, "Caravaggio rivoluzionario o l'impossibilità di vedere", in Irving Lavin, *Caravaggio e La Tour*, 2000, 5-34; English version "Caravaggio Revolutionary or the Impossibility of Seeing", in Klaus Bergdolt and Giorgio Bonsanti, eds., *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venice, 2001, 625-44
- LAVIN, IRVING, "Urbanitas urbana. The Pope, the Artist, and the Genius of the Place", in Lorenza Mochi Onori, et al., eds., *I Barberiniani e la cultura europea del seicento. Roma, Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7-11 dicembre 2004*, in course of publication
- LEE, RENSSLAER, W., *Ut Pictura Poesis. The Renaissance Theory of Painting*, New York, 1967
- LEVEZOW, KONRAD, *Über die Entwicklung des Gorgonen-Ideals in der Poesie und bildenden Kunst der Alten*, Berlin, 1833
- LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE (LIMC), 9 vols., Zurich and Munich, 1981-99
- LOMAZZO, GIOVANNI PAOLO, *Scritti sulle arti*, ed. R.P. Ciardi, 2 vols., Florence, 1973-5
- Lucan. With an English translation by James D. Duff. The Civil War. Books I-X*  
London and New York, 1928
- MANDEL, CORINNE, "Perseus and the Medici", *Storia dell'arte*, No. 87, 1996, 168-87
- MARIN, LOUIS, *To Destroy Painting*, Chicago and London, 1995
- MARINI, MAURIZIO, *Caravaggio. "Pictor praestantissimus". L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma, 2001
- MARINO, GIOVANNI BATTISTA, *La Galeria*, ed. M. Pieri, Padua, 1979
- MARTINELLI, VALENTINO, "Novità berniniane 3. Le sculture per gli Altieri", *Commentari*, X, 1959, 137-58; reprinted in his *Gian Lorenzo Bernini e la sua cerchia. Studi e contributi (1950-1990)*, Naples, 1994, 241-70
- MARZIK, IRIS, *Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom*, Berlin, 1986
- MATITTI, FLAVIA, ed., *Il Baciccio illustratore*, Rome, 1994
- MULLER, JEFFREY M., "The Perseus and Andromeda on Rubens' House", *Simiolus*, XII, 1981-2, 131-46
- NAVA CELLINI, ANTONIA, "Ipotesi sulla 'Medusa' capitolina e sulle probabili 'teste' di Gianlorenzo Bernini", *Paragone*, XXXIX, no. 457, 1988, 29-34
- NIBBY, ANTONIO, *Roma nell'anno MDCCXXXVIII*, 2 vols., Rome, 1838-41
- NOELKE, PETER, "Im Banne der Medusa: die Antikensammlung Ferdinand Franz Wallrafs und ihre Rezeption", *Kölner Jahrbuch*, XXVI, 1993, 133-216
- OVID, *Metamorphoses. With an English translation by Frank Justus Miller*, 2 vols., Cambridge, MA, and London, 1984
- The Oxford English Dictionary*, 13 vols., Oxford, 1961
- PLINY, *Natural History. With an English Translation by H. Rackham*, 10 vols., Cambridge, MA, and London, 1938-63
- POSEQ, AVIGDOR W.G., "Caravaggio's Medusa shield", *Gazette des Beaux-Arts*, CXIII, 1989, 170-4
- POSEQ, AVIGDOR W.G., "A Note on Bernini's Medusa Head", *Konsthistorisk Tidskrift*, LXII, 1993, 16-21
- POSNER, DONALD, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting Around 1590*, London, 1971
- PREIMESBERGER, RUDOLPH, "Zu Berninis Borghese-Skulpturen" in Herbert Beck and Sabine Schulze, eds., *Antikenrezeption im Hochbarock*, Berlin, 1989, 9-36
- RECKERMANN, ALFONS, *Amor Mutuus: Annibale Carraccis Galleria Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance*, Cologne and Vienna, 1991
- RIPA, CESARE, *Iconologia*, Rome, 1603
- SCHMIDT, VICTOR M., "Marble Flesh. An Addition to 'Bernini and Ovid'", *Source*, XVIII, 1998, 25f.
- SCHUDT, LUDWIG, "Bernini's Schaffensweise und Kunstschaungen nach den Aufzeichnungen des Herrn von Chantelou", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XII, 1949, 74-89
- SCOTT, JOHN Beldon, "The Meaning of Perseus and Andromeda in the Farnese Gallery and on the Rubens House", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LI, 1988, 250-60
- SHEARMAN, JOHN, *Only connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, 1992
- SHEARMAN, JOHN, "Art or politics in the Piazza?", in Alessandro Nova and Anna
- SCHREURS, Eds., *Bentvenuto Cellini. Kunst und Kunstdtheorie im 16. Jahrhundert*, Cologne etc., 2003, 39-58
- VARRIANO, JOHN, "Leonardo's lost Medusa and other Medici Medusas from the Tazza Farnese to Caravaggio", *Gazette des Beaux-arts*, CXXX, 1997, 73-80
- VERNANT, JEAN-PIERRE, *Mortals and immortals. Collected Essays*, Princeton, NJ, 1991
- VIERNEISEL-SCHLÖRB, BARBARA, *Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Munich, 1979
- Virgil, *with an English translation by H. Rushton Fairclough*, 2 vols., Cambridge, MA, and London, 1999
- WITTKOWER, RUDOLPH, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London, 1981
- ZIEGLER, KONRAD, "Das Spiegelmotiv im Gorgomythos", *Archiv für Religionswissenschaft*, XXIV, 1926, 1-18

