

## FORME ASTRATTE DELLA SCULTURA BAROCCA

di Luigi Moretti

*Spazio*, a. I, n. 1, Ottobre 1950, 9-20.

Sono molte opere di scultura del barocco romano, del tempo vivido del Bernini e dei suoi allievi e del Borromini, che rivelano alcune zone della loro stesura plastica risolte in termini puramente formali, lontani da ogni preminente riferimento ad una realtà oggettiva così che non sembra arbitrario riconoscerle di appartenenza al mondo formale astratto.

Queste particolari zone plastiche si riscontrano in quei pretesti figurativi chiamati panneggi, ali, roccciati, scogli, cespi di verzura, raggi di luce, nuvole; e non sono da stimarsi né casuali né di secondaria importanza compositiva rispetto al complesso dell'opera cui appartengono, se si considera che spesso di questa opera investono la quasi totalità della superficie espressiva e ne costituiscono i fondamentali termini dell'immagine.

Gli elementi tradizionali rappresentativi della figura umana, braccia, mani volti commossi o estatici, sembrano in molte sculture barocche ridursi al minimo a riguardo di queste strane e lampeggianti zone; tanto che viene spontaneo valutarli non più di eccellenti cartelli indicatori posti ad assicurare la comprensione almeno letteraria del duro ed esoterico linguaggio figurativo. Cartelli come le targhe esplicative delle scene elisabettiane. O anche simboli ideografici come quelli della fiorente concettistica secentesca. In verità si appalesano elementi del discorso necessari per il trapasso da un linguaggio figurativo già acquisito ad un altro nuovo cui si tendeva. Non diversamente, come già

## ABSTRACT FORMS OF BAROQUE SCULPTURE

by Luigi Moretti

*Spazio*, yr. I, no. 3, October 1950, 9-20.

There are many works of Roman Baroque sculpture, from the vibrant time of Bernini and his pupils and Borromini, that show some zones of their plastic handling to have been resolved in purely formal terms, in a manner so remote from any pre-eminent reference to an objective reality that it does not seem arbitrary to view them as belonging to the formal world of abstraction.

These particular plastic zones are found in those figurative pretexts known as drapery, wings, rocks, tufts of verdure, beams of light, clouds. And they should not be regarded either as incidental or of secondary importance from the compositional perspective with respect to the whole of the work to which they belong, if we consider that they often extend to almost the entire expressive surface of the work and constitute the fundamental terms of its image.

The traditional elements representative of the human figure – arms, hands, moved or ecstatic expressions on faces – seem in many Baroque sculptures to have been reduced to a minimum in comparison with these strange and sparkling zones; to the point where it is only natural to see them as nothing more than excellent signposts placed there to ensure an at least literary understanding of the strict and esoteric figurative language. Signposts resembling the explanatory signboards of Elizabethan theatre. Or even ideographic symbols like those of the flourishing *Conceptismo* of the 17th century. In truth they are revealed to be elements of discourse necessary to the transition from an already acquired figurative language to another, new one. No differently, as we pointed out

rilevammo, dalla funzione che assumono gli occhi isolati e vaganti nei quadri picassiani.

Alla luce di queste osservazioni, il concetto di *decorativo* e di *decorazione* che la critica corrente da decenni assume come comodo quanto inesplorato rifugio per tutte le forme espressive non classificabili nell'oggettivo rinascimentale o nelle sue dirette deformazioni, perde, almeno nel barocco e aggiungerei nel gotico, ogni valore; e converrebbe spegnerlo del tutto, se mai sia stato bene acceso. A meno che affrontando il rischio di gravi confusioni dizionali, non lo si voglia ora riempire con la stessa forza dominante e lo stesso carattere che a queste curiose zone plastiche astratte di cui parliamo, competono. Nella voce *decorativo* sono venuti a coabitare confusamente uno ad uno sino ad oggi, e il calligrafismo, ripetizione stanca ed estranea di forme quali che siano, e il contrappunto rafforzativo ad una stesura di linguaggio vigoroso, e i necessari apporti corali ad un'arte delle altre arti, e infine, quelle zone di nuovi linguaggi che si appongono di forza ai raggiunti e che per tale situazione storica e filologica sono private di ogni ufficiale reverenza. Dalla confusione sul concetto di *decorativo* nacquerò equivoci famosi e numerosi dal Milizia all'architettura razionale ad alcune correnti della pittura astratta.

Certo è che queste curiose zone plastiche così lontane dalla realtà, ci dicono che il Barocco elaborò un violento assalto al mondo delle forme oggettive del Rinascimento pochi decenni dopo che esse avevano raggiunto il loro maggior vigore, bruciando così in pochi anni quei due secoli che ancora occorsero all'affacciarsi a simile battaglia dei Fauves dei Cubisti dei Futuristi e infine degli

earlier, from the function that the isolated and roving eyes assume in Picasso's pictures.

In the light of these observations, the concept of *decorative* and *decoration* that ordinary criticism has used for decades as a convenient as well as uncharted refuge for all forms of expression that cannot be classified under the Renaissance objective or its direct distortions, loses all value, at least in the Baroque and I would add in the Gothic too. And it would be better to extinguish it completely, if it ever really caught fire. Unless we now wish to run the risk of serious verbal confusion and fill it with the same dominant force and character that pertain to these curious abstract plastic zones of which we are speaking. Up until today the heading *decorative* has been used haphazardly to lump together, one by one, the excessive refinement known in Italian as *calligrafismo*, a tired and extraneous repetition of forms as they are; the counterpoint used to intensify a vigorous handling of language; the necessary concerted contributions to one art by the other arts; and finally, those areas of new languages that are appended by force to ones which have already been accomplished and which owing to this historical and philological situation are stripped of any official reverence. From the confusion over the concept of *decorative* have stemmed numerous famous misunderstandings, from Milizia to rational architecture and some currents of abstract painting.

What is certain is that these curious plastic zones, so distant from reality, tell us that the Baroque made a violent assault on the Renaissance world of objective forms just decades after they had attained their greatest vigour, getting through in a few years the two centuries it would take before the emergence of a similar battle on the part of the Fauves, Cubists, Futurists and finally the modern abstractionists. An

astrattisti moderni. Assalto che la scultura barocca non poté da sola spingere alle ultime conseguenze e conquiste perché priva del sostegno di una profonda alleanza col mondo circostante ricettivo del suo linguaggio; mondo rimasto, nonostante le apparenze e gli osanna che alzava, fermo ad una realtà manierista appena più *mossa e fantasiosa*. Anche la pittura sentì l'urgenza della lotta e con il Caravaggio e i caravaggeschi, e tra essi gli straordinari napoletani, sembrava voler rompere gli argini. Ma così potente nel linguaggio pittorico era la forza raffaellesca che la pittura si mise ad esaurire tutte le infinite possibilità e la casistica dell'esaltazione e astrazione della luce non toccando il mondo naturale delle forme, bruciando così dei due poli uno solo; né aveva avuto, come la scultura, un Michelangelo che in una vita avesse corso le avventure plastiche di tre secoli. Per il Rinascimento la forma nella pittura e nella scultura aveva sempre un forte sostegno oggettivo e se ne risolvevano le sue interne leggi formali, delle quali gli artisti avevano avvertimento da scienza e da istinto, entro la stessa oggettività. Dovevano cioè coincidere negli elementi del linguaggio plastico sia le esigenze puramente astratte e formali sia le esigenze oggettive. È un processo di nitore galileiano ove la tessitura e l'ordinamento dello spirito è tutt'uno con la tessitura dell'oggettivo, e l'uno dà vita e appaga l'altro. Per dare un esempio, nel disegnare un drappaggio si individuava tra gli infiniti panneggi possibili della realtà quello che risolveva perfettamente il tessuto formale fluente con l'intera composizione. Questo straordinario procedimento che accerta la facoltà d'onniscienza dell'artista fu codificato dal Rinascimento e giunse con Raffaello ad un tal

assault that Baroque sculpture could not by itself take to its ultimate consequences and conquests as it lacked the support of a profound alliance with the surrounding world to which its language was addressed; a world that remained, notwithstanding appearances and the cheer that it raised, stuck at an only slightly more *lively and fanciful* Mannerist reality. Painting too sensed the urgency of the struggle and with Caravaggio and the Caravaggisti, including the extraordinary Neapolitans, seemed to want to break down the barriers. But the influence of Raphael on pictorial language was so strong that painting set about exhausting all the infinite possibilities and opportunities for the exaltation and abstraction of light without touching the natural world of forms, thereby burning up only one of the two poles. Nor had it, like sculpture, had a Michelangelo who in a single life had run through the plastic adventures of three centuries.

For the Renaissance, form in painting and in sculpture always had a strong objective support and was resolved by its internal formal laws, of which artists were informed by knowledge and by instinct, within the same objective framework. That is to say both the purely abstract and formal requirements and the objective ones had to coincide in the elements of the plastic language. It was a process of Galilean lucidity in which the structure and the order of the spirit were one and the same as the structure of the objective, and one gave life to and fulfilled the other. To give an example, in drawing a piece of drapery one from amongst the infinite possible draperies of reality was picked that brought about a perfect resolution of the flowing formal fabric with the whole composition. This extraordinary procedure that established the artist's faculty of omniscience was codified by the Renaissance and reached with Raphael such a degree

grado di splendente identità degli impianti astratti con la realtà, che questa ne rimase di colpo svuotata e come morta.

È proprio nell'attimo dopo l'aver raggiunto la piena felicità espressiva che nello spirito rinascimentale insorge la biologica «tristitia» e con essa l'avvertimento di un ritmo interno distinto e non scioglibile nelle cose esterne del mondo.

Insorge in una parola il senso del *tempo* estraneo fino allora alla contemplazione immediata dello spazio, unica dimensione del Rinascimento.

Questa crisi sembra precipiti tutta e si svolga su Michelangelo e forse anche in Raffaello nei suoi ultimi anni. Sembra proprio con Michelangelo riaprirsi quella frattura, rimasta latente dopo il gotico, tra le cose e il ritmo dell'uomo. Con Michelangelo scendono le ansie, i terrori, il senso ostile del tempo, questa malattia della maturità; con Michelangelo il senso del tempo è la nuova dimensione in cui si proietta e viene dominato il mondo espressivo. Nasce così da lui la *temporalità plastica* del barocco, ignorata o quasi nel Rinascimento che, persino nelle grandi architetture, realizzava cristalli senza tempo, Palazzo Rucellai la Cancelleria la Farnesina peruzziana, acquisibili immediatamente allo spirito come un disegno geometrico semplice. E alla *temporalità plastica* del Barocco negli stessi anni si appongono il senso del tempo di Vico, ultimo sforzo per una totale riobiettivazione di una cultura astratta, il senso del tempo di Cartesio, prima conquista, o sconfitta, dell'esistere astratto dell'uomo moderno. Nel medesimo clima nasce la discontinuità leibniziana per la quale muore il mito della identità, nasce l'esigenza del tempo legato allo spazio delle leggi di Keplero. Esplode infine sotterranea finale dominatrice la musica.

of dazzling coincidence between the abstract frameworks and reality that the latter was left at a stroke drained and as if dead.

And it was in the very moment after having attained this full felicity of expression that biological *tristitia* arose in the Renaissance spirit and with it the premonition of a distinct internal rhythm that could not be dissolved in the external things of the world. In a word, what arose was the sense of *time*, extraneous up until then to the immediate contemplation of space, sole dimension of the Renaissance.

This crisis seems to have brought everything to a head and had an impact on Michelangelo, and perhaps Raphael as well in his final years. With Michelangelo that rift between things and the rhythm of human life, left dormant after the Gothic, seems to have opened up again. With Michelangelo the anxieties, the terrors, the hostile sense of time, this malady of maturity, eased off. With Michelangelo the sense of time was the new dimension into which the expressive world was projected and mastered. So it was from him that the *plastic temporality* of the Baroque was born; a sense of time almost completely unrecognised in the Renaissance, which created timeless crystals even in great works of architecture like Palazzo Rucellai, the Cancelleria and Peruzzi's Farnesina, as immediately accessible to the mind as a simple geometric design. And to the plastic temporality of the Baroque in the same years were appended Vico's sense of time, ultimate effort for a total reobjectification of an abstract culture, and Descartes's sense of time, first conquest, or defeat, of the abstract existence of modern humanity. Out of the same climate was born Leibnizian discontinuity, killing off the myth of identity, as well as the need for a time linked to the space of Kepler's laws. And finally the subterranean final master of music burst onto the scene.

L'incanto, ossia il superamento, del tempo rimane così il problema esplicito dell'arte barocca come è sempre stato, implicito o no, nell'arte di ogni periodo. Il far salire lo stato umano a contemplazione, a una sorta di smarrimento vivido, è il fine dell'operare in arte; il che è poi sempre stabilizzazione ed elusione del tempo. Questa acuta esigenza temporale porta allora il barocco alla concezione di una plastica *successiva*, da svolgersi e risolversi musicalmente. Il barocco crea allora quelle strutture complesse leggibili solo temporalmente e la cui unitarietà, e cioè contemplazione, si raggiunge solo per sintesi intellettuale attuata nella memoria fuori della percezione immediata. Perciò bisogna sempre distinguere in un'opera del Barocco l'immagine visiva del totale che ne è la sagoma ed il profilo esterno e che è sempre in un certo gusto dell'epoca, dall'immagine intellettuale che si ricava dalla sua lettura temporale. Dai soli profili nacquerò il barocchismo e poi il romantico che nulla hanno da fare con il Barocco. La dissociazione spesso violenta degli elementi compositivi in un'opera barocca è una conseguenza di queste premesse, la loro libertà logica reciproca e rispetto al tutto ne scaturisce evidente. Vediamo così statue dissociarsi in tre o quattro fuochi compositivi principali la cui visione successiva è essenzialmente determinate dalla loro disposizione in *uno* spazio. Fuochi assolutamente liberi tra loro e da legami che non sieno quelli che richiede la dimensione della memoria nel ricostruirli. Ciascun centro compositivo è un mondo per suo conto, legato all'altro da una specie di forza gravitazionale; ciascun mondo ha un peso, un'atmosfera, un'ebullizione, perfino una scala

Thus the enchantment, i.e. the overcoming, of time remained the explicit problem of Baroque art, just as it has always been, implicitly or not, in the art of every age. The act of bringing the human state to contemplation, to a sort of vivid disorientation, is the aim of what is done in art; which is also always stabilisation and evasion of time. This acute temporal need led the Baroque to the conception of a *successive* plastic art, to be conducted and resolved musically. Thus the Baroque created those complex structures that are only legible in time and whose sense of unity, and thus contemplation, is attained solely by intellectual synthesis carried out in the memory, away from immediate perception.

So it is always necessary to distinguish in a work of the Baroque period the visual image of the whole, which is its shape and external profile and which is always in a certain style of the age, from the intellectual image that is derived from its reading in time. Out of the profiles alone were born baroque mannerism and then the Romantic, which have nothing to do with the real Baroque.

The often violent dissociation of the elements of composition in a Baroque work is a consequence of these premises, of their mutual logical freedom, and makes them stand out clearly from the whole. Thus we see statues dissociated into three or four main focuses of composition whose vision in succession is essentially determined by their arrangement in *one* space. Focuses that are absolutely free from one another and from links that are not the kind that require the dimension of memory in order to be reconstructed. Each compositional centre is a world in its own right, connected to the next by a sort of gravitational force; each world has a weight, an atmosphere, an agitation, even a scale of measurement of its own. And it is for this reason that each centre

metrica propri. E per questo che spesso ciascun centro inizia la navigazione nel mare stupendo del più puro astrattismo.

In Michelangelo il tempo cadde per primo sul mondo delle immagini. E sembra gusto anche perché in lui si addensavano segrete vene di quel gotico che nei grandi toscani sembra ragione di naturale parte ghibellina. La *Pietà* giovanile veniva già da lui composta in quattro centri o meglio con quattro personaggi drammatici: il drappeggio sottostante il Cristo, il Cristo esanime, il panneggio sul seno della Madre, il volto della Vergine. Quattro mondi tagliati nettamente, orizzontalmente, quattro livelli da ascendere; legati tra loro da una prospettiva verticale a fuga esaltata e distorta che cambia metro ad ogni salto come certe prospettive giottesche e con un procedimento espressivo che sarà poi una delle forze del barocco. Ciascuno dei quattro elementi sembra avere il suo recitativo solenne: la morte umana, la morte divina, il dolore umano della morte e, solo diviso dalla benda diagonale, la follia disperata del dolore materno e infine il divino assentire della Vergine. Il panneggio che chiamo dell'amore materno è un vero organismo astratto. Nella *Pietà* ultima, il braccio isolato e sospeso, pentimento o no di scalpello, e il gruppo misericordioso scandiscono un ritmo ossessivo binario solo diatonico, come un canto atricano o un metro dorico, che non dà più pace. E solo su questo battito è impostata l'espressione e le superfici quasi graffiate dall'onde del tempo sono a un soffio da quella astrattezza massima che è nelle pietre naturali appena segnate, isolate nello spazio. Il Bernini ci appare oggi non più il figliuol prodigo e lontano e quasi dimentico del Buonarroti sibbene vicinissimo a lui, per consanguineità se non per

often begins to sail the marvellous sea of the purest abstractionism.

It was in Michelangelo that time first fell on the world of images. And this seems right in part because in his work hidden veins gelled of that Gothic which in the great Tuscans seems to be a natural reflection of their Ghibelline leanings. The composition of his youthful *Pietà* already had four centres, or rather four dramatic characters: the drapery beneath Christ, the lifeless body of Christ, the drapery on his Mother's breast, the face of the Virgin. Four worlds cut sharply, horizontally, four levels to ascend; linked together by a vertical perspective with an exaggerated and distorted vanishing point that changes its measure on each leap in the way that some of Giotto's perspectives do and with an expressive method that was to become one of the strong points of the Baroque. Each of the four elements seems to have its own, solemn recitative: human death, the death of the divine, the human sorrow of death and, divided only by the diagonal band, the despairing madness of maternal grief and finally the divine assent of the Virgin. What I call the drapery of a mother's love is a truly abstract organism. In his last *Pietà*, the isolated and suspended arm, whether it is a pentimento of the scalpel or not, and the compassionate group beat out an obsessive binary and solely diatonic rhythm, like an African chant or a Doric meter, which no longer brings peace. And it is only on this beat that the expression is based and the surfaces almost eroded by the waves of time are on the verge of the maximum of abstraction that lies in the barely touched pieces of natural stone, isolated in space.

Today Bernini no longer appears to us to be the prodigal, distant and almost forgetful son of Buonarroti, but very close to him, by consanguinity if not by identity of moods and Gothic affinity as

uguaglianza d'umori e per parentela gotica come lo è il Borromini. Chi compia il periplo di quell'astratto mondo che è la Fontana dei Fiumi e passi da un'isola figurativa all'altra traversando mari e spazi ritmati ora stretti ora gravi ora grandiosi ora pazzamente minuti è, dopo, come un dio che contempi il suo cosmo vivo e fermo nel tempo isolato nello spazio. In Bernini leggendo con attenzione l'opera della Fontana e gli Angeli in S. Andrea delle Fratte e più ancora quelli dei suoi allievi sul ponte di Castel S. Angelo si trova evidente e l'impianto di ampie zone non-oggettive e, in genere, il processo formativo della plastica barocca, del quale processo, parallelo per molti punti a quello di stesura di un linguaggio astratto, vorrei, dopo questo rapido discorso, rienumerare i termini:

- 1) composizione accentrata in due o più fuochi; 2) i fuochi o centri compositivi essendo distinti si visionano successivamente; 3) la dissociazione della visione porta a libertà ogni centro rispetto agli altri e al tutto; 4) l'unitarietà dell'opera è data dal sovrapporsi musicale delle immagini dei centri ed è perciò mediata ed intellettuale; 5) la vista generale dell'opera è altra cosa da questa unità; 6) il grado di libertà dei centri li porta e consente ad espressioni non oggettive; 7) la scelta e l'associazione dei centri a formare l'opera segue una logica lirica astratta analoga a quella dell'associazione nella lirica dorica; 8) da un centro all'altro i passaggi plastici non sono importanti e possono essere operati da aiuti e allievi, proprio come i passaggi tra i centri lirici di Pindaro fatti con frasi d'uso; 9) la prospettiva che lega i centri è altra da quella rimascentale e segue la legge dimensionale necessaria alla ricostruzione intellettuale; 10) gli elementi

Borromini is. Whoever circumnavigates the abstract world that is the Fountain of the Rivers and passes from one figurative island to another, crossing rhythmical seas and spaces that are sometimes cramped, sometimes heavy, sometimes majestic and at others crazily minute, is, afterwards, like a god contemplating his cosmos, alive and still in time, isolated in space. Looking carefully at Bernini's works of the fountain and of the angels in Sant'Andrea delle Fratte, and to an even greater extent those of his pupils on the bridge of Castel Sant'Angelo, the structure of ample non-objective zones is evident as well, in general, as the formative process of baroque sculpture. Parallel in many ways to that of the formulation of an abstract language, it is a process of which I would like, after this hurried discussion, to list again the terms:

- 1) composition centred on two or more focal points; 2) being distinct, the focuses or centres of composition are viewed successively; 3) the dissociation of the vision makes each centre free from the others and from the whole; 4) the unity of the work is determined by the musical overlapping of the images of the centres and is therefore mediated and intellectual; 5) the general view of the work is a different thing from this unity; 6) the degree of freedom of the centres leads them to and allows non-objective expressions; 7) the choice and association of the centres to form the work follows an abstract lyrical logic similar to that of the association in Doric lyrics; 8) the plastic passages from one centre to another are not important and can be executed by assistants and pupils, just like Pindar's passages between lyrical centres made with phrases in common usage; 9) the perspective that links the centres is different from that of the Renaissance and follows the dimensional law necessary to reconstruction by the intellect; 10) the naturalistic

figurativi naturalistici o sono concessioni per la comprensione letteraria dell'opera o sono anch'essi centri con funzione allora diversa da quella assunta dal Rinascimento; 11) l'unità concreta intellettuale dell'opera deriva da una sintesi astratta di elementi spesso non oggettivi. Le opere del barocco romano attraverso questo procedere rientrano in quella chiarezza e immutabilità di possesso intellettuale che è poi il classico e ad esso appartengono come estrema ala. Il grande barocco fu un linguaggio altissimo quasi esoterico che, per essere tale, si troncò rapidamente e s'ebbe poi infiniti epigoni spuri. Il suo processo di involuzione e cioè di espressione di una temporalità a passaggi lirici accorciati e tendenti di nuovo alla immediatezza si verificò più che nella scultura nell'ultimo Borromini e direi nella Cappella Spada; in questo spazio veramente «non conforme a natura» che però il Sedlmayr non rilevava. Lo spazio della Cappella Spada metricamente modesto raggiunge quasi appena mirato una fissità temporale; tra le sue pareti scavate esattamente con una lama nel centro del mondo, scorre perpetuo il fiume invariato del tempo. Le figure degli Spada sono lambite da questa perenne corrente prismatica e riposano attente in questo giardino fossile ove salgono e si uniscono canne di gigli pietrificati ghiacciati piantate dal Giardiniere a esattissime distanze; nel quale giardino nessuno di noi può entrare se non traversando le ali.

#### Bibliografia

Filippo Baldinucci: «Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino scultore, architetto, e pittore», Firenze 1682.

Filippo Titi: «Ammaestramento utile e curioso di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma, Palazzi Vaticano, Di Monte Cavallo e altri, che s'incontrano nel cammino facile, che si fa per ritrovarle», Roma 1686.

figurative elements are either concessions made for the literary comprehension of the work or are also centres, and so have a different function from the one assumed by the Renaissance; 11) the concrete intellectual unity of the work derives from an abstract synthesis of elements that are often non-objective. Through this approach the works of the Roman Baroque fall within that clarity and immutability of intellectual grasp which is the classical, of which they represent an extreme wing. The grand Baroque was a very lofty and almost esoteric language that, as such, was rapidly exhausted and replaced by endless spurious imitations. Its process of involution and thus of expression of a temporality made up of abbreviated lyrical passages once again tending to immediacy culminated not so much in sculpture as in the late work of Borromini, and I'd say in the Spada Chapel: in this space truly 'out of keeping with nature' but which Sedlmayr failed to notice. The modestly sized space of the Spada Chapel attains a barely intentional temporal fixity; between its walls cut out precisely with a blade in the centre of the world perpetually runs the unchanging river of time. The figures of the Spada are lapped by this perennial prismatic current and rest attentively in this fossil garden where canes of petrified frozen lilies planted by the Gardener at exact distances rise and unite; a garden into which none of us can enter except by passing through the wings.

#### Bibliography

Baldinucci, Filippo. *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino scultore, architetto, e pittore*. Florence, 1682. English ed. *The Life of Bernini*, trans. Catherine Enggass. University Park, PA: Penn State University Press, 2006.

Titi, Filippo. *Ammaestramento utile e curioso di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma, Palazzi Vaticano, Di Monte Cavallo e altri, che s'incontrano nel cammino facile, che si fa per ritrovarle*. Rome 1686.



- Domenico Bernini: «Vita del cav. Giovan Lorenzo Bernino», Roma, Bernabò, 1713.
- Lione Pascoli: «Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti moderni», Roma 1730-36.
- Stanislao Frascchetti: «Il Bernini» con una prefazione di Adolfo Venturi. Milano 1900
- Marcel Reymond: «Le Pont Saint-Ange» in: *Revue de l'art ancien et moderne*. XXXII, pag. 99.
- Roberto Longhi: «I due Bernini». Precisione sulle Gallerie Italiane, Galleria Borghese, Roma 1928.
- Valerio Mariani: «Bozzetti berniniani » in: *Boll. d'arte del Min.* P. I. Agosto 1929.
- Hans Sedlmayr: «Die Architektur Borrominis», Berlino 1930.
- Vincenzo Golzio: «Raggi Antonio d.j.» in: Ulrich Thieme-Felix Becker: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. vol. XXVII. Lipsia 1933.
- Vincenzo Golzio: «Documenti berniniani» in: *Archivi d'Italia*. Serie II, Anno I, fasc. II, pag. 138. Roma 1933-34.
- A. Nava: «Il Bernini e gli angeli di Ponte S. Angelo» in: *Illustrazione Vaticana*. VII, 2, pag. 619-622, Città del Vaticano, 1936.
- Eugenio D'Ors: «Del Barocco», Milano 1945.
- Bernini, Domenico. *Vita del cav. Giovan Lorenzo Bernino*. Rome: Bernabò, 1713. English ed. *The Life of Gian Lorenzo Bernini*, trans. Franco Mormando. University Park, PA: Penn State University Press, 2012.
- Pascoli, Lione. *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti moderni*. Rome, 1730-36.
- Frascchetti, Stanislao. *Il Bernini*, with a preface by Adolfo Venturi. Milan: Hoepli, 1900.
- Reymond, Marcel. 'Le Pont Saint-Ange'. *Revue de l'art ancien et moderne* 32, no. 185, August 1912, pp. 99-112.
- Longhi, Roberto. 'I due Bernini'. *Precisioni sulle Gallerie Italiane*. Rome: Galleria Borghese, 1928.
- Mariani, Valerio. 'Bozzetti berniniani'. *Boll. d'arte del Min. P. I.*, August 1929.
- Sedlmayr, Hans. *Die Architektur Borrominis*. Berlin: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1930. English ed. 'The Architecture of Borromini', trans. Karl Johns. *Journal of Art Historiography* 14, June 2016, p. 91.
- Golzio, Vincenzo: 'Raggi Antonio d.j.'. In Ulrich Thieme-Felix Becker, ed. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* 27. Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1933.
- Golzio, Vincenzo. 'Documenti berniniani'. In *Archivi d'Italia*, series II, yr. I, no. II. Rome, 1933-34, p. 138.
- Nava, Antonia. 'Il Bernini e gli angeli di Ponte S. Angelo'. *Illustrazione Vaticana* 7, no. 2, Vatican City, 1936: 619-22.
- Ors, Eugenio d'. *Lo barocco*. Madrid: Tecnos, 1993.