

La fenice degl'ingegni

**Een alternatief perspectief op Gianlorenzo Bernini en zijn
werk in de geschriften van Sforza Pallavicino**

Maarten Delbeke

**Proefschrift tot het behalen van de graad van doctor in de Toegepaste Wetenschappen,
richting Architectuur, verdedigd op 29 november 2001.**

Bart Verschaffel (promotor), Dirk De Meyer (co-promotor), Bert Treffers (co-promotor)

Universiteit Gent – Faculteit Toegepaste Wetenschappen – Vakgroep Architectuur en Stedenbouw

2002

Ghent University Architecture and Engineering Press

uitgegeven door: Ghent University Architecture and Engineering Press – Gent – België
2002
ISBN \$-\$\$\$\$\$-\$
Wettelijk depot D \$/\$\$\$\$\$/\$
© Maarten Delbeke

La fenice degl'ingegni

**Een alternatief perspectief op Gianlorenzo Bernini en zijn
werk in de geschriften van Sforza Pallavicino**

Maarten Delbeke

Voor C.A., G.C. & O.C. (in memoriam)

H1. TWEE MODELLEN VOOR DE RECEPTIE VAN HET *BALDACCHINO* 19

1. BERNINI'S <i>BALDACCHINO</i>	20
1.1. HET <i>BALDACCHINO</i> , DE BIOGRAFEN EN SFORZA PALLAVICINO	20
1.1.1. De Bernini-biografieën over het <i>baldacchino</i>	20
1.1.2. Domenico Bernini en Sforza Pallavicino	26
1.2. HET <i>BALDACCHINO</i> EN DE REGEL	28
1.2.1. Maffeo Barberini en Gianlorenzo Bernini	28
1.2.2. Bernini als de nieuwe Michelangelo	30
1.3. <i>LA NUOVA VIA</i> EN HET <i>BALDACCHINO</i>	33
1.3.1. Een dialoog tussen Lelio Guidiccioni en Gianlorenzo Bernini	33
1.3.2. Bernini, Michelangelo en Marino	39
2. MICHELANGELO EN <i>LA NUOVA VIA</i>	40
2.1. OVER DE BETEKENIS VAN MICHELANGELO'S <i>GIUDIZIO DELL'OCCHIO</i>	40
2.1.1. Michelangelo's <i>giudizio</i>	41
2.1.2. Zeuxis	43
2.2. DE CINQUECENTO-KUNSTTHEORIE EN DE DISCUSSIE OVER DE LITERAIRE IMITATIE	45
2.2.1. 'Eclectische' imitatie	45
2.2.2. Michelangelo en de eclectische imitatie	46
2.2.3. De imitatie van één model	48
2.2.4. Michelangelo in context	48
2.3. BERNINI EN DE VRIJHEID VAN DE <i>INVENZIONE</i>	51
2.3.1. Het baldakijn als <i>chimera</i>	51
2.3.2. De limieten van de <i>invenzione</i> volgens Domenico Bernini	52
2.3.3. Het 'natuurlijke' als grens bij Baldinucci	54
2.3.4. <i>Invenzione</i> als embleem van een tijdperk	55
3. <i>NOVITÀ</i> IN DE TWEEDE ROMEINSE RENAISSANCE	58
3.1. HET GEBRUIK VAN MODELLEN VOLGENS MASCARDI EN PALLAVICINO: ECLECTICISME TOT HALFWEG	58
3.1.1. Agostino Mascardi	58
3.1.2. Sforza Pallavicino	61
3.2. HET <i>BALDACCHINO</i> ALS EEN MODEL VOOR DE <i>POESIA SACRA</i> : DE CULTUURPOLITIEK VAN URBANUS VIII	67
3.2.1. Heilig ciceronianisme	67
3.2.2. De discussie over het Marinisme	70
3.2.3. Cesarini en Ciampoli	71
3.2.4. Poëzie en Pontificaat	73
3.2.5. Ciampoli en Pallavicino	75
3.2.6. De <i>Poetica sacra</i>	77
BESLUIT: TWEE MODELLEN VOOR BERNINI'S KUNSTENAARSSCHAP ONDER URBANUS VIII	83

H2. SFORZA PALLAVICINO (1607-1667) 87

§ 1.	Sforza Pallavicino, 1607-ca. 1650	87
§ 2.	Pallavicino's werk uit deze periode	96
§ 3.	Sforza Pallavicino, ca. 1650-1667	98
§ 4.	Bernini en Pallavicino: preliminaire bedenkingen	102

H3. DE BETEKENIS VAN *VARIETÀ* BIJ SFORZA PALLAVICINO **103**

1.	<i>VARIETÀ</i> ALS EFFECT VAN VERSCHILLENDE STIJLMIDDELEN	105
1.1.	DE STRUCTUUR VAN HET <i>TRATTATO DELLO STILE E DEL DIALOGO</i>	105
1.2.	EEN ANALYSE VAN VERWANTE STIJLMIDDELEN	106
1.2.1.	<i>Numero</i> en <i>contrapposto</i>	106
1.2.2.	De vergelijking; <i>varietà</i> als een middel voor elegantie	108
1.2.3.	De dialoog	109
1.2.4.	<i>Varietà</i> als effect van verschillende stijlmiddelen	112
2.	DE BRONNEN VAN DE <i>VARIETÀ</i>	113
2.1.	HET EPISTEMOLOGISCHE ARGUMENT:	
	DE TAAL STAAT IN EEN CONTINGENTE RELATIE TOT DE SCHEPPING	113
2.1.1.	De relatie tussen de woorden en de dingen als een bron van <i>varietà</i>	113
2.1.2.	Contingentie als de bron van stijlfiguren	114
2.1.3.	De noodzaak van <i>stijl</i>	115
2.2.	HET ONTOLOGISCHE ARGUMENT: DE SCHEPPING IS EEN GEORDENDE VEELHEID	117
2.2.1.	De Schepping is een gevarieerd geheel	117
2.2.2.	<i>Arte</i> versus <i>Caso</i>	118
2.2.3.	De superioriteit van de goddelijke kunst	119
2.2.4.	De <i>unità di corrispondeza</i> versus de <i>unità di forma</i>	122
2.2.5.	Tot besluit: de structuur van de Schepping als model voor het menselijke artefact	124
2.3.	HET ETHISCHE ARGUMENT:	
	HET APPEL VAN DE <i>VARIETÀ</i> OP DE GELUKSTREVENDE WIL	125
2.3.1.	De dialoog gelegitimeerd door de vrije wil en de onsterfelijkheid van de mens	125
2.3.2.	Het <i>ingegno</i> als agent van de vrije wil: de omgang van het intellect met veelheid	127
2.3.3.	Vrijheid, waarschijnlijkheid en <i>varietà</i>	129
2.4.	BESLUIT	131
3.	HET GEVARIEERDE SPREKEN ALS EEN WEG NAAR DE WAARHEID	132
3.1.	DE AANSCHOUWELIJKHEID VAN HET GEVARIEERDE SPREKEN	132
3.1.1.	De imitatie als een vorm van inventie	132
3.1.2.	De dubbele didactische functie van de poëzie	134
3.1.3.	Een eerste consequentie: de waarheid verschijnt nimmer naakt aan de mens	135
3.1.4.	Een tweede consequentie: het gevarieerde spreken veraanschouwelijkt de waarheid	137
3.2.	<i>VARIETÀ</i> EN DE KENPSYCHOLOGIE VAN DE MENS	141
3.2.1.	Aanschouwelijkheid gaat samen met aantrekkelijkheid	141
3.2.2.	De plicht tot gevarieerd spreken en denken	142
3.2.3.	Stijl weerspiegelt een coherente orde	144
3.2.4.	Dominique Bouhours: 'je ne m'accorde pas de ces idées si pompeuses'	145
	BESLUIT	146
4.	PALLAVICINO'S OPVATTING OVER STIJL ALS EEN LEGITIMATIE VAN DE VERSCHIJNING	148
4.1.	Het evidente is helder maar overtuigt niet	148
4.2.	Stijl als ideologische stellingname: de kritiek van Le Noir	150
4.3.	Pallavicino's legitimatie van de kerkelijke praal	152
5.	<i>VARIETÀ</i> EN DE VISUELE KUNSTEN: OPNIEUW HET <i>BALDACCHINO</i>	155
5.1.	Bernini's opvatting over het <i>contrapposto</i> : visuele harmonie	156
5.2.	Sforza Pallavicino over 'het samengestelde' en zijn maker	157
5.3.	Domenico Bernini over 'het samengestelde' en zijn maker	159
5.4.	Besluit	161

1.	DE WAARDE VAN HET ONWARE	164
1.1.	<i>APPRENDERE</i> EN <i>GIUDICARE</i> IN HET <i>TRATTATO DELLO STILE</i>	164
1.1.1.	Het <i>apprendere</i> en het <i>giudicare</i> zijn twee onderscheiden kenmomenten	164
1.1.2.	Poëzie en filosofie	164
1.2.	DE <i>PRIMA APPRENSIONE</i> ALS PENDANT VOOR DE <i>ERRORE</i>	167
1.2.1.	De drie kenmomenten van het intellect	168
1.2.2.	De onderliggende probleemstelling: het onware is ethisch neutraal	171
1.2.3.	Het onderscheid tussen poëzie en geschiedenis	172
1.2.4.	Besluit: de <i>apprensione</i> vat de verschijning van de dingen, en is daarom wenselijk	174
2.	TWEE EFFECTEN VAN DE <i>MIMESIS</i>: KENNEN EN BEROEREN	175
2.1.	HET EPISTEMOLOGISCHE ARGUMENT: DE <i>PRIMA APPRENSIONE</i> LEGITIMEERT DE ARTISTIEKE IMITATIE	175
2.1.1.	Pallavicino's weerlegging van Plato's verwijt: imitatie is de reproductie van de verschijning	175
2.1.2.	De constructie van de <i>res</i>	176
2.1.3.	Besluit	178
2.2.	HET RETORISCHE ARGUMENT: HET <i>VERISIMILE</i> RAAKT HET <i>AFFETTO</i> DOOR DE <i>VIVACITÀ</i>	179
2.2.1.	Het <i>verisimile</i> raakt het <i>affetto</i>	179
2.2.2.	<i>Vivacità</i> is een retorisch instrument	181
2.2.3.	De kracht van het <i>apprendere</i> komt voort uit de <i>vivacità</i> van de voorstelling	183
3.	<i>VIVACITÀ</i> EN HET BEELD	185
3.1.	THEATER: GEMODELLEERDE <i>PATHOS</i>	186
3.1.1.	Bernardino Stefonio en het jezuïetendrama: de <i>actio</i> als de activering van het <i>exemplum</i>	186
3.1.2.	Pallavicino en het theater: <i>meraviglia</i> en <i>giudicio</i>	189
3.1.3.	Het theatrale als cultureel model	192
3.2.	MEDITATIE: 'LEVENDIGHEID' IN DE <i>ARTE DELLA PERFEZION CRISTIANA</i>	192
3.2.1.	<i>Intelletto, fantasia</i> en meditatie	192
3.2.2.	Het geprivilegieerde beeld van de meditatie is het paradijs	196
3.2.3.	Besluit	200
4.	<i>VIVACITÀ</i> IN DE KUNST:	
	DE GESPANNEN VERHOUDING TUSSEN <i>VIVACITÀ</i> EN <i>VERISIMILE</i>	201
4.1.	PALLAVICINO EN DE VISUELE KUNSTEN: DE IMITATIEVE KUNSTEN ZIJN VERWANT DOOR HUN EFFECT OP DE BESCHOUWER	201
4.1.1.	<i>Vivacità</i> is epistemologisch gedefinieerd	201
4.1.2.	De imitatieve kunsten zijn verwant door hun effect op de beschouwer	202
4.2.	HET <i>TRATTATO DELLA PITTURA</i> VAN OTTONELLI & DA CORTONA: THEOLOGIE EN KUNSTTHEORIE?	202
4.2.1.	Een samenwerking tussen een theoloog en een schilder?	203
4.2.2.	Het argument van het <i>Trattato</i> , hoofdstuk 3, vraagstelling 20	205
4.3.	DE BRON VAN HET PROBLEEM: SCHILDERKUNST, RETORIEK EN THEATER	208
4.3.1.	Het beeld bewerkstelligt drie vormen van het goede	208
4.3.2.	De kracht van het beeld en de schilderkunst in het <i>Trattato della Pittura e Scultura</i> : 'emula della Natura e imitatrice dell'Oratoria'	210
4.3.3.	Paleotti en de retorische rechtvaardiging van het beeld	212
4.3.4.	Ottonelli & Da Cortona versus Paleotti	215
4.3.5.	<i>Verisimile</i> en ekphrasis	218
4.3.6.	Besluit: de delicate balans tussen affectieve kracht, <i>verisimile</i> en kunstenaarschap	220
4.4.	DE KUNSTTHEORIE OVER <i>VIVACITÀ</i> : FRANCESCO BOCCHI	220
4.4.1.	Bocchi's <i>Eccellenza del San Giorgio di Donatello</i> .	220
4.4.2.	<i>Enargeia</i> en <i>Energeia</i>	222

4.5.	BESLUIT: <i>VIVACITÀ</i> ALS CLUSTERBEGRIIP IN DE KUNSTLITERAUAUR	225
	BESLUIT: DE ETHISCHE FUNDERING VAN STILISTISCHE VOORSCHRIPTEN	
	BIJ SFORZA PALLAVICINO	226

H5. ROMA = EXEMPLUM. DE STAD ALS MANIFESTATIE VAN DEUGD 229

1.	DE BOODSCHAP VAN HET <i>BALDACCHINO</i> UITGEDRAGEN DOOR DE <i>TALAMO</i> VAN DE <i>ARCHICONFRATERNITÀ DEL SS. ROSARIO</i>	230
1.1.	DE <i>MAESTÀ</i> VAN HET BALDAKIIN ALS PORTRET VAN URBANUS VIII: ‘TU EXEMPLAR ES NOSTRUM’	230
1.2.	DE JAARLIJKE PROCESSIE VAN DE <i>ARCHICONFRATERNITÀ DEL SS. ROSARIO</i>	233
1.3.	DE <i>TALAMO</i> EN HET <i>BALDACCHINO</i> : EEN VERWANTSCHAP IN VORM EN NAAM	235
1.3.1.	De vormelijke verwantschap tussen de <i>talamo</i> en het <i>baldacchino</i>	235
1.3.2.	De verwantschap in de naam en haar betekenis: <i>talamo</i> als beeld voor Maria; Maria als beeld voor Jeruzalem	240
1.4.	1625: HET MILITANTE JUBILEUM VAN DE BARBERINI	245
1.4.1.	De kruising van de S. Pietro als vereeuwiging van de militante idealen van het jubileum	245
1.4.2.	De toeëigening van de processie	249
1.4.3.	Carlo en Maffeo Barberini	250
1.4.4.	Bernini en het brons van het baldakijn	253
1.5.	HET WOORD EN HET ZWAARD	254
2.	DE EXEMPLARISCHE ROL VAN DE STAD: SFORZA PALLAVICINO EN LUCAS HOLSTENIUS	257
2.1.	DE CONTROVERSE TUSSEN PALLAVICINO EN HOLSTENIUS	258
2.1.1.	Eerste punt: de woonplaats van de paus weerspiegelt zijn taak en status	261
2.1.2.	Punt twee: Woonplaats en cultus	264
2.2.	TWEE MODELLEN VOOR DE EXEMPLARISCHE AANWEZIGHEID VAN DE PAUS EN HET MECENAAT VAN ALEXANDER VII	265
2.2.1.	Twee modellen voor de exemplarische aanwezigheid van de paus	265
2.2.2.	De controverse en het mecenaat van Alexander	267
2.2.3.	De <i>Scrittura</i> en de motieven van Alexanders mecenaat	271
3.	VERSCIJNING ALS MANIFESTATIE VAN DEUGD	275
3.1.	<i>EXEMPLUM</i> ALS LEVENDIGE VERSCIJNING	275
3.1.1.	<i>Vivacità</i> en <i>exemplum</i>	275
3.1.2.	<i>Exemplum</i> en epos	278
3.1.3.	Het epos als coherent systeem	280
3.1.4.	<i>Magnificenza</i>	282
3.1.5.	<i>Exemplum</i> , epos, <i>magnificenza</i> en de <i>Scrittura</i>	286
3.2.	DE PAUS, DE STAD EN DE ARCHITECTUUR	287
3.2.1.	Het <i>palazzo</i> als een exemplarische ruimte: het <i>Collegio Romano</i> in 1640	287
3.2.2.	De <i>Res Gestae</i> van Alexander VII: ‘Sapientia in Plateis dat Vocem Suam’	290
3.2.3.	<i>Alexander Septimus</i> = <i>Tu Splendes Ex Maria</i>	291
3.2.4.	Alexanders mecenaat gelegitimeerd als som van <i>comodità</i> en <i>magnificenza</i>	295
3.2.5.	Alexanders mecenaat als <i>evidenza</i>	300

H6. BERNINI, DE KUNSTENAAR VAN DE ROMEINSE BAROK 307

1.	BERNINI, DE GROOTSTE [KUNSTENAAR] VAN ZIJN TIJD	308
1.1.	CESARINI, PALLAVICINO, BERNINI: ‘LA FENICE DEGL’INGEGNI’	308
1.1.1.	Virginio Cesarini’s <i>Carmine</i>	309
1.1.2.	Virginio Cesarini als de verpersoonlijking van een era	312
1.1.3.	Cesarini, Pallavicino en Bernini als ‘fenici degl’ingegni’?	313

1.2.	DE PAUS, DE BEELDHOUWER, DE BUSTE EN DE Vlieg	316
1.2.1.	De betekenis van de anekdote volgens Sforza Pallavicino	319
1.2.2.	Leven en levenloosheid in de <i>Trattato sulla Provvidenza</i>	321
1.2.3.	Levend, levenloos en levendig	322
1.2.4.	Domenico Bernini's versie van de anekdote	326
1.2.5.	De portretkunst van Bernini	327
1.2.6.	De anekdote als <i>paragone</i> -statement	329
1.2.7.	Domenico Bernini versus Sforza Pallavicino	331
2.	PALLAVICINO'S <i>PERSONA</i> IN DE BIOGRAFIEËN	333
2.1.	ZENO'S PARADOX	334
2.1.1.	Een Pallavicino-citaat bij Baldinucci	334
2.1.2.	De functie van Zeno's paradox bij Baldinucci en Pallavicino	336
2.2.	PALLAVICINO'S CRUCIFIX	340
3.	<i>BERNINI E L'UNITÀ DELLE ARTI VISIVE</i>	343
3.1.	HET <i>BEL COMPOSTO</i> BIJ DOMENICO BERNINI EN FILIPPO BALDINUCCI	343
3.2.	HET <i>BEL COMPOSTO</i> IN DE BERNINI-HISTORIOGRAFIE: EEN SYNCRETISME VAN BIOGRAFISCHE <i>TOPOI</i>	350
3.2.1.	Het <i>composto</i> als de synergie van inventie, methode en effect	350
3.2.2.	Irving Lavins <i>Bernini e l'unità delle arti visive</i> : de identiteit tussen <i>res</i> en <i>verba</i> in het <i>composto</i> als een biografisch project	353
3.2.3.	Alternatieve visies op de relatie tussen <i>res</i> en <i>verba</i> in het <i>composto</i>	359
3.2.4.	Het probleem van de theorie	363
	BESLUIT	366

ALGEMEEN BESLUIT **369**

AFBEELDINGEN

INDEX

BIBLIOGRAFIE

- 1. AFKORTINGEN**
- 2. BIBLIOGRAFIE VOOR 1700**
- 3. BIBLIOGRAFIE NA 1700**

Dank

De kiem van voorliggende werk is ongetwijfeld ontstaan tijdens een studiereis in april 1994, toen Dirk De Meyer een omvangrijke groep studenten en oud-studenten door het universum leidde dat hij jaarlijks in zijn colleges behandelt, de Romeinse barok. Hoewel er op dat moment misschien eerder sprake was van een fascinatie voor de stad en al waar hij voor staat dan van een nauwomlijnde wetenschappelijk interesse, is het deze fascinatie geweest die mij ook bij de minder enthousiasmerende momenten van het onderzoek is blijven voeden. Ze bleek bovendien sterk genoeg om Rome nooit gereduceerd te zien tot niets anders dan een studie-object. Ik ben Dirk De Meyer niet alleen dankbaar omdat hij mij Rome heeft leren kennen, maar ook omdat hij mij de kans heeft gegeven om mijn onderzoek te toetsen via hoorcolleges, oefeningen en afstudeerwerken.

Het vage en achteraf bekeken vrij drieste project om op de theorievorming rond Gianlorenzo Bernini te werken, is langzaam gegroeid tijdens de eerste twee jaar van mijn assistentenmandaat aan de vakgroep Architectuur en Stedenbouw van de Universiteit Gent. Het is echter pas na een reeks gesprekken met Bert Treffers dat mijn onderzoek vorm is beginnen krijgen. Ook vooraleer de initiële scepsis overwonnen was, heeft Bert Treffers mijn onderzoek met een verrijkende mengeling van gulheid en rigiditeit gevolgd. Zijn werk en commentaren hebben mij de mentaliteit en de typische problematiek van het Romeinse Seicento doen begrijpen. En zijn herhaaldelijk aanbod om gebruik te maken van zijn appartement aan Campo de'Fiori hebben mij de kans gegeven om ook het laat-twintigste-eeuwse Rome van binnen uit te ervaren.

In de loop van het onderzoek heeft Bart Verschaffel zich getransformeerd van een stille steun tot een promotor onder wiens voortdurende impulsen het argument en zijn formulering tot op het laatste moment gevormd en vooruit geholpen zijn. Zonder zijn

intensieve begeleiding zouden een aantal fundamentele kwesties niet volledig uitgeklaard zijn, en zou de lezer een nog beduidend zwaardere lijdensweg te wachten staan dan nu het geval is. Daarenboven vormde zijn werk over Rome een essentiële inspiratiebron.

Van bij het begin van mijn onderzoek heb ik geregeld in Rome kunnen verblijven. Ik ben het Belgisch Historisch Instituut in Rome en zijn voorzitter professor Ludo Milis zeer dankbaar voor de meerdere reis- en verblijfsbeurzen die het mij heeft toegekend. Het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek financierde een onderzoeksmaand in januari 1998. De ettelijke maanden die ik heb doorgebracht op de Academia Belgica hebben niet alleen de fundamentele van deze studie gelegd, maar hebben mij ook in contact gebracht met talrijke Belgische onderzoekers van binnen en buiten het eigen vakgebied. Mijn dank gaat uit naar de hoeders van deze stimulerende microcosmos, prof. J. Hamesse, Dianne Michiels, en de verschillende bibliothecarissen, in het bijzonder de huidige bibliothecaris, Alec Vuijsteke.

In Rome heb ik gebruik kunnen maken van de onderzoeksfaciliteiten van de Bibliotheca Hertziana, de American Academy in Rome, de British School in Rome en de andere buitenlandse instituten, net als van de Bibliotheca Apostolica Vaticana, de Bibliotheca Vallicelliana, de Bibliotheca Angelica, de Bibliotheca Casanatense en de Bibliotheca Corsiniana. De soms hallucinante werkomgeving van de Bibliotheca Nazionale Vittorio Emanuele bleek niet zelden een intellectuele stimulans. Ik dank deze instituten en hun immer bereidwillige personeel, net als de staf van de bibliotheek Godsdienstwetenschappen van de K.U.Leuven, van de Koninklijke Bibliotheek in Brussel en van de eigen onvolprezen vakgroepbibliotheek.

Op de *Annual Meeting of the Society of Architectural Historians* van 1998 hebben Tod Marder en Patricia Waddy mij de gelegenheid gegeven om de probleemstelling van studie voor het eerst publiekelijk ter discussie te stellen. Deze lezing is uitgebreid en omgewerkt verschenen in het *Bulletin van het Belgisch Instituut in Rome* (2000) en ligt aan de basis van het argument in hoofdstuk IV en hoofdstuk VI in deze studie. De problematiek van hoofdstuk III is voor het eerst behandeld in een lezing voor de *International Society for the History of Rhetoric* in 1999, en ik dank Caroline van Eck en Rob Zwijnenberg voor de uitnodiging om aan hun sessie deel te nemen. Op basis van deze lezing is een bijdrage uitgewerkt voor de *Erster Somerkurs der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin*, in 2000, waar de problematiek van hoofdstuk I werd omschreven. Tristan Weddigen en Joseph Imorde waren zo vriendelijk om mij voor dit intensieve en zeer verrijkende seminarie uit te nodigen. Naar aanleiding van de gesprekken aldaar heeft Evonne Levy aan de University of Toronto het colloquium *Berninis Biographies* georganiseerd. Haar commentaar en die van Steven Ostrow op mijn bijdrage zijn van groot belang geweest bij de uitwerking van hoofdstuk I en VI. Het tweede deel van hoofdstuk V is *in nuce* voorgesteld op de *Meeting of the South East Chapter of the Society of Architectural Historians* in 1999, en, in een uitgebreide versie, in de Academia Belgica in Rome.

Aan het thuisfront heb ik in de vakgroep Architectuur & Stedenbouw een stimulerende werkomgeving gevonden. In de eerste plaats wil ik Charles Vermeersch bedanken, ook voor de jarenlange inzet om de opleiding architectuur de vorm te geven die ze uiteindelijk gekregen heeft, en Mil De Kooning, die mij de afgelopen twee jaar gevrijwaard heeft van beslommeringen allerlei. Aan de vakgroep heb ik de luxe om met vele vrienden te kunnen samenwerken. Een bijzonder woord van dank gaat uit naar Guy Châtel, die al van bij mijn afstudeerwerk bereid was om mijn 'élocubrations' te aanhoren, al gedroeg ik mij soms als een 'faux frère', naar Kris Coremans, die mee het pad naar Rome heeft geopend, en naar mijn collega's in het atelier van de eerste kandidatuur, in het bijzonder lotgenoot Johan Lagae. Dank ook aan Sandra Joliet en haar voorgangster, Sylvia De Backer, voor de immer efficiënte en bereidwillige bijstand. Bijzondere dank en appreciatie voor de studenten die in oefeningen en afstudeerwerken de toegewezen studiebelasting vaak ver overschreden om grip te krijgen op een of ander aspect van de zeventiende eeuw.

In de loop van het onderzoek hebben Wouter Schallier en Gert Walravens mij geholpen met de Latijnse teksten, Harald Hendrix met de Italiaanse. Giacomo Jori, Matthias Oberli en Eraldo Bellini waren zo vriendelijk hun werk ter beschikking te stellen. Tristan Weddigen, Steven Ostrow, Luc Duerloo en Dirk Sacré gaven ongepubliceerd materiaal ter inzage. Fabio Barry liet mij delen in zijn encyclopedische kennis van de Romeinse barok, en herinnerde mij er bij tijd en wijle aan dat ook demystificatie zijn grenzen kent. Geert Delbeke en Caroline Andrin verifieerden taalgebruik, voetnoten, citaten en bibliografie. Stefan Devoldere hielp bij het lay-outen en drukken van dit werk. Ik dank hen allen voor hun hulp.

Het maken van een doctoraat is een solitaire en vooral langdurige bezigheid. Johan Bossant & Mike Wijnhoven hebben het vaak zonder derde man moeten stellen. Gentse, Brusselse en 'Romeinse' vrienden zagen contact steeds meer gereduceerd tot email (ANE). Mijn ouders, zussen en schoonfamilie moesten telkens weer vaststellen dat de periode van ingekrompen bezoeken en algemene wereldvreemdheid nog niet voorbij was. Hen wil ik danken voor hun steun en geduld.

Het is via Rome dat Caroline Andrin in het verre België is terechtgekomen, waar ze mij sindsdien steeds met Bernini en Pallavicino heeft moeten delen. Aan haar dankt dit werk *vivacità*.

Maarten Delbeke, Brussel, augustus 2001

Inleiding

‘This worldly, emotional, anti-intellectual kind of religion produced its equivalent in the arts’. Met deze woorden besluit Anthony Blunt in zijn *Art and Theory in Italy 1450-1600*, voor het eerst verschenen in 1940, de korte schets van het artistieke klimaat in Rome ten tijde van Paulus V, Gregorius XV en Urbanus VIII, de jaren 1605-1643¹. Hoewel alleen al de kwantiteit van de publicaties die sindsdien over de Romeinse barok zijn verschenen het tegendeel lijkt te suggereren, is de kern van Blunts opmerking, geformuleerd in een boekje dat hij zelf beschouwt als het product van ‘the rashness of youth’², nooit fundamenteel bevraagd of ontwikkeld. Blunt gaat immers impliciet uit van de premisse dat de architectuur, beeldhouwkunst en schilderkunst van de barok in de eerste plaats een *product* is, de vanzelfsprekende uitdrukking van een bepaald gedachtegoed. Dit gedachtegoed bepaalt dan meteen ook de vorm of gedaante van die uitdrukking. We weten nu in veel gevallen, dankzij uiterst verfijnde studies, wat de kunst van de Romeinse zeventiende eeuw uitdrukt, wanneer ze dat doet en voor wie. We zijn ook op de hoogte van heel wat aspecten van haar totstandkoming. Een deel van Blunts uitspraak is daarmee weerlegd: artistieke campagnes blijken ook in het Rome van de zeventiende eeuw het resultaat te zijn van een belangrijke en vaak collectieve intellectuele arbeid; ‘religie’ is allerm minst een alleenstaand, wereldlijk, anti-intellectueel gegeven dat zich zomaar in ‘kunst’ laat omzetten. Maar wat is dan de rol van die kunst of *arte* in het maken en het vormen van die uitdrukking, en welke principes spelen daarin een rol? Waar vinden die principes hun neerslag? Hoe worden die principes geformuleerd en gelegitimeerd? De kunst van de Romeinse zeventiende eeuw is niet getheoretiseerd, zo lijkt het, precies omdat ze zoekt naar het onmiddellijke effect, de verwondering, de overtuiging. Zoals vaak wordt beklemtoond, heeft de Romeinse barok dan ook nauwelijks kunsttraktaten voortgebracht. De meest merkwaardige uitzondering, het door Pietro da Cortona en Domenico Ottonelli geschreven *Trattato sulla Pittura e Scultura* (1652), wordt doorgaans beschouwd als een rechtstreekse erfgenaam van de laat zestiende-eeuwse contrareformatorense traktaten³.

Sinds Marc Fumaroli in zijn *L'âge de l'éloquence* (1980) Urbanus VIII ‘Cicéron Pape’ heeft genoemd⁴, is zijn these, krachtig verwoord in de titel van een aan dit boek onttrokken artikel, *La tradition rhétorique du Collège Romain et les principes inspireurs du mécénat des Barberini*⁵, algemeen, zij het soms wat lichthartig, aanvaard: de jezuïtische retorica, als een theorie van de communicatie, levert een model voor de artistieke uitdrukking in het Rome van Urbanus VIII. Anders gezegd, de retorica impliceert een esthetica, en deze esthetica vormt het sturend principe voor het mecenaat van de Barberini. Een vergelijkbare these was al door Italiaanse literatuurhistorici als

¹ Blunt, 1962, p. 134.

² *ibid.*, ‘Preface to the second impression’, z.p.

³ Voor deze problematiek, zie o.a. Grassi, 1997 en Schlosser, 1996, libro VII.

⁴ Fumaroli, 1994b, p. 202.

⁵ Fumaroli, 1978.

Ezio Raimondi en Mario Costanzo gesuggereerd. De poëtica van de jaren 1620, nauw aan de retorica verwant, vormt volgens hen een model voor de barokke expressie⁶. In een nog steeds zeer lezenswaardig artikel van Giulio Argan uit 1955, een bijdrage aan het congres *Retorica e barocco*, wordt deze these rechtstreeks op de visuele kunsten betrokken⁷. Hoewel Argan vruchtbare suggesties formuleert over de toepasbaarheid van esthetische principes van de redenaarskunst en de poëtica op het visuele, en zich daarbij *en passant* scherp uitspreekt tegen de opvatting die Blunt aankleeft, blijft er een lancune bestaan. Immers, als de retorica en de poëtica pasklare modellen zouden aanleveren voor de uitdrukking van een door de opdrachtgever te verspreiden boodschap, waar blijven dan de visuele kunsten en hun beoefenaars? Of is het nu net de taak der kunsten om ‘visuele redevoweringen’ te maken? Waaruit bestaat dan hun autonomie? En wat met een kunstvorm, de architectuur, die zich niet bedient van voorstellingen van menselijke handelingen of verhalen? Hoe kan zij ‘uitdrukken’⁸?

Deze vragen worden des te prangender wanneer we de barokke architectuur, beeldhouwkunst en schilderkunst niet bekijken als de uitdrukkingen van een boodschap, maar als de creaties van kunstenaars en architecten. Dit perspectief wordt ook aangenomen in de belangrijkste kunstliteratuur van die tijd, de collecties *Vite*, of ‘levens’, van onder andere Gian Pietro Bellori en Filippo Baldinucci. De Romeinse barok is dan een amalgaam van oeuvres, die in het leven van hun scheppers een vorm van coherentie en ontwikkeling vinden. De sporen van dat leven – het oeuvre, eigen geschriften, eventuele biografieën, ... – zijn dan een vindplaats voor de sturende principes die aan het werk ten grondslag liggen. In het geval van Gianlorenzo Bernini (1598-1680) worden we geconfronteerd met een kunstenaar die zijn eigen werk klaarblijkelijk niet theoretiseerde⁹. Er zijn geen theoretische geschriften van hem bekend. In de Bernini-historiografie wordt dit deficit aan theorie opgevangen door een minutieuze lectuur van Bernini’s werk, en een analyse van de belangrijkste geschreven bronnen over Bernini en zijn oeuvre, de twee biografieën, Filippo Baldinucci’s *Vita del cav. Gian Lorenzo Bernini* (Firenze, 1682) en de *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernini descritta da Domenico Bernino suo figlio* (Rome, 1713), en Chantelous dagboek van Bernini’s reis naar Frankrijk in 1665. In een van de meest ambitieuze pogingen om een centraal principe voor Bernini’s kunst te definiëren, Irving Lavin’s *Bernini and the Unity of Visual Arts* uit 1980, gelden deze bronnen als uitgangspunt¹⁰. Deze aanpak veronderstelt dat Bernini’s kunst hem eigen is, een product dat volledig met zijn aard en leven is verweven.

Maar waar blijven dan ‘les principes inspireurs du mécénat’? Of worden die principes op zo’n manier verinnerlijkt dat er toch weer een werk ontstaat dat onmiskenbaar ‘van Bernini’ is? Dat is de these van Anthony Blunt in een laat artikel, 38 jaar na *Art and*

⁶ Meest recent in Raimondi, 1995.

⁷ Argan, 1955.

⁸ Een verwante vraagstelling wordt ontwikkeld in Michiels, 1988, pp. 1-8.

⁹ Barton, 1945-1947; Schudt, 1949.

¹⁰ Lavin, 1980, bv. p. 14.

Theory in Italy 1450-1600 gepubliceerd. In *Gianlorenzo Bernini: Illusionism and Mysticism* (1978) suggereert de onderzoeker dat Bernini de in het Seicento hoogtij vierende hang naar de metafoor, het *concetto*, de illusie, ... zodanig verinnerlijkt, dat hij deze tot in het extreme doorgedachte retorische kunstigheid kan aanwenden voor het tonen van de meest diepgaande religieuze ervaringen. Blunt maakt hier gebruik van de zeventiende-eeuwse literatuurtheorie zoals die onder andere wordt geformuleerd door Emanuele Tesauro en de jezuïet Sforza Pallavicino¹¹. Het referentiekader voor de visuele kunsten is ook volgens Blunt de retorische theorie en de poëtica, met dien verstande dat deze theorie aan de auteur een centrale rol toekent, én de finaliteit van retorica en poëzie zich even zeer situeert in het complexe, aantrekkelijke, ... proces waarmee een boodschap wordt overgebracht, als in het overtuigend overbrengen van die boodschap zelf.

Afhankelijk van het perspectief dat wordt ingenomen, haakt de literaire theorie dus aan op twee verschillende aspecten van de barokke kunst. Voor de opdrachtgever en de schrijver van een programma is ze een serviel medium, voor de kunstenaar de locus van zijn activiteit en creativiteit.

Blunt is niet ingegaan op het feit dat Sforza Pallavicino en Gianlorenzo Bernini zich hun leven lang in dezelfde kringen bewogen en elkaar kenden. Pallavicino wordt vermeld in de twee biografieën en Bernini verschijnt in Pallavicino's werk. Tomaso Montanari heeft recent de nauwe band tussen beide figuren in kaart gebracht. De relatie blijkt echter complexer dan de vriendschap tussen een kunstenaar en een in de kringen van Bernini's opdrachtgevers hoog aangeschreven intellectueel, die bij de jezuïeten intreedt en later kardinaal wordt. Pallavicino is een auteur in wiens werk Benedetto Croce de kiemen van een moderne esthetica aantreft. Marco Collareta schrijft in 1994 dat 'het moeilijk is, om in de zeventiende-eeuwse literatuur over de kunst, een rakere theoretische rechtvaardiging van de barokke 'misleiding', of *inganno*, te vinden'¹². De complexiteit en coherentie van Pallavicino's werk wordt geleidelijk aan duidelijk in een nog steeds stijgend aantal studies, in navolging van het pionierswerk van Benedetto Croce, Franco Croce, Mario Costanzo en Eraldo Bellini. Gestimuleerd door het historische gegeven van de onderlinge betrekkingen tussen kunstenaar en denker, is het dan ook verleidelijk om Sforza Pallavicino's werk te lezen als de ongeformuleerde theorie van Bernini, als een oeuvre dat expliciteert wat Bernini zelf nooit heeft uitgeschreven. Dit rechtlijnige en ook daarom aantrekkelijke uitgangspunt moet echter onmiddellijk worden geamendeerd, en wel om verschillende redenen.

De hypothese dat 'Bernini's theorie' niet bij Bernini te vinden is, maar bij een kerkelijke auteur die zich in Bernini's kringen bewoog, vormt op zich een belangrijke indicatie van de status en de plaats van die theorie. Zou de verhouding tussen deze twee figuren geen weerspiegeling kunnen zijn van het probleem dat we net hebben gesteld, namelijk hoe de

¹¹ Blunt, 1978, pp. 69-70.

¹² Collareta, 1994, pp. 185-186.

verschillende in de kunstproductie betrokken partijen de zeggenschap opeisen over een ‘theorie van de uitdrukking’? Zou het feit dat Pallavicino ‘voor Bernini spreekt’ er niet op kunnen wijzen dat in de aanspraken van kunstenaars en opdrachtgevers op de zeggenschap over de creatie de balans duidelijk in de richting van de laatstgenoemden doorslaat?

Aan deze observatie moet onmiddellijk een tweede bedenking worden gekoppeld. Pallavicino is geen kunsttheoreticus, wel een geestelijke, en een dichter, historicus, biograaf, filosoof en theoloog. Als dichter en schrijver gaat zijn belangstelling uit naar de literatuurtheorie. Deze belangstelling wordt mede gestuwd door zijn centrale positie in het Romeinse geestesleven, waar vooral in de jaren 1620 een aantal hevige literaire debatten woeden. De erfenis van deze controverses is duidelijk voelbaar in Pallavicino’s oeuvre. Als moraalfilosoof en theoloog gaat Pallavicino in op de werking van het menselijke kensysteem en de plaats die het esthetische daarin inneemt. De belangstelling voor dit aspect van Pallavicino’s denken heeft gemaakt dat zijn oeuvre vaak als een esthetica met een moralistische inslag is gelezen, soms zelfs als een esthetica *tout court*. We hebben echter te maken met een reeks filosofische en theologische traktaten waar het esthetische alleen via de omweg van de ethische en de epistemologische problematiek wordt geïntroduceerd. De coherentie van Pallavicino’s oeuvre, samen met het feit dat een aantal thema’s en concepten voortdurend worden hernomen en gepreciseerd, maakt wel dat we Pallavicino’s denken over de kunsten via verschillende invalshoeken kunnen detecteren en duidelijk kunnen situeren binnen een filosofisch en theologisch kader. Daarmee staan we uiteraard ver van een ‘worldly, emotional, anti-intellectual’ omgang met de kunsten. Zoals Collareta kort suggereerde, vinden we bij Pallavicino een geraffineerde legitimatie van de imitatie, van het kunstige, het artistieke en van het beeld.

Maar wat is bij Pallavicino de rol van Gianlorenzo Bernini en zijn werk? Het is opvallend dat de denker in de belangrijkste kunsttheoretische passages van zijn werk niet over Bernini of enig andere barokke kunstenaar spreekt. Er komen in zijn geschriften wel vrij veel referenties aan kunstenaars en artistieke oeuvres voor. Bernini, maar ook Michelangelo, Raffael, Titiaan, Pietro da Cortona, Alessandro Algardi of Guido Reni duiken regelmatig op wanneer Pallavicino in een beeldspraak of algemeen statement een voorbeeld wil aanhalen van een uitstekend kunstenaar, of van volmaakt kunstenaarschap, of van door eenieder geapprecieerde of dure kunst. Pallavicino gebruikt deze namen wanneer hij het over ‘de kunstenaar’, of ‘de kunst’ heeft, en dat gebeurt steeds binnen een bredere filosofische, theologische of literatuurtheoretische context.

Het is via de *persona* van de kunstenaar, alternerend belichaamd door de artistieke *fine fleur* van de zestiende en zeventiende eeuw, dat Pallavicino’s oeuvre een licht werpt op Bernini’s werk en kunstenaarschap. Zoals Cesare D’Onofrio reeds in de jaren 1960 heeft gesuggereerd – en zijn aanwijzingen zijn, ondanks het werk van Catherine Soussloff aan het einde van de jaren 1980, pas sinds kort gemeengoed –, wordt er vanaf het midden van de jaren 1620 in de kringen rond Urbanus VIII een Bernini-mythe gecreëerd, die tot doel

had om de dan nauwelijks twintigjarige Gianlorenzo tot de Michelangelo van het Seicento uit te roepen. Dit beeld wordt, hoogstwaarschijnlijk onder impuls van Bernini zelf, gereproduceerd in de biografieën van Domenico Bernini en Filippo Baldinucci. Deze twee *Vite* creëren, elk op hun manier, een duidelijk afgelijnde *persona* van de kunstenaar. In dit verband is het frappant dat, waar Pallavicino Bernini en zijn werk niet behandelt wanneer de hij de kunsttheorie aanraakt, de jezuïet wel een sleutelrol toebedeeld krijgt in de twee biografieën. In de *Vite* is hij degene die intellectueel gezag verleent aan Bernini's artistieke praktijk en kunstkritische of -theoretische uitspraken. Pallavicino wordt gebruikt om 'de kunstenaar Bernini' vorm te geven. Dit feit, dat ook door Montanari voor het voetlicht is gehaald, vormt de brug tussen de twee oeuvres. Het is langs deze as dat we de eerste observatie – dat het vreemd is dat Pallavicino voor Bernini zou spreken – verder kunnen onderzoeken.

Zowel Pallavicino's werk, als de biografieën van Bernini en Baldinucci, omsluiten een beeld van de kunstenaar. Dat deze bronnen op hetzelfde moment in hetzelfde milieu ontstaan en circuleren, nodigt uit tot een vergelijking. Al deze geschriften spreken zich echter ook uit over wat de kunstenaar doet, op welke manier, en waar zijn creaties voor dienen. Zoals gezegd, ontwikkelt Pallavicino in de schoot van zijn filosofisch en theologisch werk een theorie over de kunsten, hun kwaliteiten en hun functie. Het is precies de evidente kwaliteit van de barokke architectuur, schilderkunst en sculptuur, haar functie als levendige *uitdrukking*, die door Pallavicino zeer gedetailleerd wordt getheoretiseerd. De stilistische kwaliteiten van een werk, de vrijheden van de kunstenaar, ... worden volledig gedetermineerd door hetgeen de kunst kan tonen of demonstreren; de efficiëntie en het succes van de kunst wordt gemeten aan haar effect op de toeschouwer. Deze kwaliteiten worden uitgedrukt in een terminologie die we ook in de kunstenaarsbiografieën aantreffen. Die terminologie is ontwikkeld in het amalgaam van de kunst- en literatuurtheorie van de voorgaande eeuwen, een amalgaam dat op zijn beurt noties ontleent aan filosofie en religie. Waar Pallavicino deze begrippen met filosofische rigueur aanwendt, verschijnen ze in de biografieën als een reeks *topoi* en anekdotes, wat ze daarom niet minder precies en beladen maakt. Het is in de soms verholen of veronderstelde ethische en religieuze betekenissen van begrippen die de effecten van het kunstwerk willen beschrijven, dat er zich analogieën en divergenties voordoen tussen de verschillende discours. De gemeenschappelijk aanwending van een aantal kunsttheoretische sleutelbegrippen vormt dan een raakvlak tussen Pallavicino's werk en de biografieën.

De consequenties van deze reconstructie van twee modellen voor 'kunstenaarschap' en 'kunst' blijven echter niet beperkt tot het geval Bernini, maar openen ook perspectieven op het meer algemene probleem dat door de uitspraak van Blunt is opgeworpen. Als we beschikken over een theorie van de 'levendige uitdrukking', of de expressiviteit, wordt het mogelijk om een aantal al dan niet impliciete premissen over de Romeinse barok opnieuw te bekijken. De vooronderstelling dat een kunst van de uitdrukking en haar effect geen theorie of legitimatie behoeft, is in elk geval terzijde geschoven. Maar

daarmee wordt ook een andere vaak gehanteerde aanname op losse schroeven gezet, namelijk dat deze kunst niet wezenlijk is. Het ‘onwezenlijke’ wordt dan in een spectrum geplaatst dat begint bij de attitude van de jonge Blunt – kunst is niets anders dan uitdrukking – en eindigt bij een opvatting als zou de kunst pure verhulling zijn, en daarom, op een haast pathetische manier, betekenisloos. De gedachte, als is het gigantische, het indrukwekkende, het rijkelijke, ... een vertoning die andere, minder aantrekkelijke zaken verhult, wil doen vergeten of zelfs substitueert, duikt vaak op met betrekking tot het opdrachtgeverschap van Alexander VII, de paus die ongetwijfeld de meest ingrijpende invloed heeft gehad op de aanschijn van Rome. Onder zijn opdrachtgeverschap zouden architectuur en stedenbouw een irreële macht uitdrukken, zou de schijn van de kunst en het theatrale leven dat ze accomodeert, een reëel gebrek aan autoriteit en vitaliteit compenseren. Een geschrift van Pallavicino, de *Scritture contrarie del card. Sforza Pallavicino e del chiarissimo monsignor Luca Holstenio sulla questione [...] se al Romano pontefice più convenga di abitare S. Pietro, che in qualsivoglia altro luogo della città*, laat toe om zijn kunsttheoretische gedachten onmiddellijk te betrekken op de modaliteiten van Alexanders mecenaat. Op die manier kan een alternatieve hypothese worden geformuleerd over de betekenis van het pauselijke vertoon.

We verwezen ook reeds naar een tweede meer algemene kwestie, die hier nauw op aansluit. *Wie* maakt, bedenkt, ontwerpt de kunst van de Romeinse barok? De modellen van kunstenaarschap die door Pallavicino en de twee biografieën worden voorgesteld, en door een belangrijke groep contemporaine en oudere teksten worden geschraagd, geven ieder een fundamenteel ander antwoord op deze vraag. De zeventiende-eeuwse discussie over een van de barokke artefacten waarvan ook vandaag nog het auteurschap fel wordt betwist, het *baldacchino* in San Pietro, biedt een gevalstudie om de verschillende opvattingen over ‘auteurschap’ met elkaar te vergelijken. Deze studie van het *baldacchino* heeft een dubbel doel. Enerzijds wil ze aantonen hoe de premissen die door de verschillende auteurs over kunst en kunstenaarschap worden aangehouden, vérijkende consequenties hebben voor de definiëring van de artistieke kwaliteiten van specifieke artefacten. En hoe, omgekeerd, een bepaalde lezing van een artefact een specifieke auteur, met specifieke vaardigheden en een welbepaalde context vooronderstelt. Dat betekent, anderzijds, dat het begrip ‘auteurschap’ ruimer moet worden bekeken dan als de vraag wie er welke bijdrage heeft geleverd aan het ontstaan en de creatie van een bepaald werk. ‘Auteurschap’ wordt dan een element van de betekenis van een artefact, en zal overeenkomstig de vooropgestelde boodschap of betekenis van het artefact in kwestie worden ingevuld.

Het is evident dat deze these historiografische consequenties heeft, zowel wat betreft Gianlorenzo Bernini en zijn werk in het bijzonder, als de Romeinse barok in het algemeen. We wezen er op dat het biografische materiaal een belangrijke rol speelt in de Bernini-historiografie. Hoewel de literaire premissen van de biografieën geleidelijk aan erkend worden als een intrinsiek deel van de informatie die in de *Vite* ligt opgeslagen,

worden aan die vaststelling weinig consequenties verbonden. De geschriften van Domenico Bernini en Filippo Baldinucci blijven een grote invloed uitoefenen als ‘betrouwbare’, ‘contemporaine’ feitenverslagen. De biografieën bepalen rechtstreeks het historische discours, als belangrijke, soms de belangrijkste bronnen van een studie, maar ook onrechtstreeks, omdat kunst- en architectuurgeschiedenis vaak wordt bedreven als een biografisch project, dat daarom door zijn natuur zelf een innige verhouding aanknoopt met het oudere biografische materiaal. Deze invloed zal worden onderzocht via een historiografische analyse van het enige kunstkritische of –theoretische begrip dat Bernini uitdrukkelijk zelf zou hebben ontwikkeld en gehanteerd, het *bel composto*.

Wat betreft de Romeinse barok in het algemeen, leidt de vaststelling dat de ‘kunst van de expressie’ inderdaad getheoretiseerd wordt, en wel op een zeer verfijnde manier, tot de vaststelling dat enerzijds een aantal debatten uit het late Cinquecento nog steeds hun invloed laten voelen op de artistieke praktijk van het Seicento, en dat anderzijds de kunst precies door haar dienstbaarheid een onvermoed belang krijgt binnen een streng religieus – en geenszins verwereldlijkt – kader: alleen de schilderkunst, de beeldhouwkunst en de architectuur kan de mens zijn heil openbaren.

Deze studie wil één doorlopend betoog te ontwikkelen, dat vertrekt vanuit een anekdote die de belangrijkste thema’s samenneemt: een gesprek aan de voet van het *baldacchino* in de San Pietro, tussen Gianlorenzo Bernini en Sforza Pallavicino, zoals het wordt weergegeven in de biografie van Domenico Bernini. In het eerste hoofdstuk wordt ingegaan op het specifieke kunsttheoretische probleem dat in de anekdote aan bod komt, het belang en de betekenis van de ‘goede regel’. Deze problematiek zal toelaten om twee contemporaine theoretische kaders af te lijnen voor Bernini en zijn kunst. Via de problematiek van de ‘goede regel’, en de referentie aan Pallavicino’s werk die daarin verhuld ligt, gaan we in op Pallavicino’s kunsttheorie. Na een korte biografische schets, zijn daar twee hoofdstukken aan gewijd. Deze hoofdstukken hebben een dubbel doel: Pallavicino’s denken over de kunsten blootleggen, en dit denken confronteren met de kunstliteratuur. Vervolgens bekijken we vanuit het perspectief dat door Pallavicino’s werk wordt opgeroepen, twee belangrijke gevallen van het pauselijke mecenaat. Na een herlezing van het door Urbanus VIII gebouwde *baldacchino*, aansluitend bij het eerste hoofdstuk, wordt een controverse over de woonplaats van de paus, ten tijde van Alexander VII, gebruikt om te bekijken of en hoe architectuur in de zeventiende eeuw gezien kan worden als de uitdrukking van autoriteit. Het slothoofdstuk grijpt terug naar het in de vorige hoofdstukken geschetste verhouding tussen de twee modellen, om in te gaan op de vraag welke partijen deze of gene vorm van kunst en kunstenaarschap geschikt achten om een bepaalde boodschap uit te dragen. De voortdurende uitwisseling en verschuiving van claims op uitdrukkingskracht en autoriteit, reeds duidelijk afleesbaar tussen het biografische discours en het werk van Pallavicino, wordt getraceerd tot in de laat-twintigste-eeuwse literatuur over Gianlorenzo Bernini.

H1. Twee modellen voor de receptie van het *baldacchino*

1. Bernini's *baldacchino*

1.1. Het *baldacchino*, de biografen en Sforza Pallavicino

1.1.1. De Bernini-biografieën over het *baldacchino*

In 1713 verschijnt een *Vita* van Gianlorenzo Bernini (1598-1680), geschreven door zijn jongste zoon, Domenico (1657-1723)¹. Het werk vertelt chronologisch het leven van de kunstenaar. Een afsluitend hoofdstuk somt de kwaliteiten op die van Bernini een groots man maakten². Een sleutelpassage in het boek wordt gevormd door het relaas van de verhouding tussen Bernini en paus Urbanus VIII (1623-1644). De krachtlijnen van hun verhouding worden duidelijk aan het slot van het vijfde hoofdstuk³. Daar lezen we over de tumultueuze verkiezing van Maffeo Barberini tot paus, en zijn ernstige ziekte na het conclaaf. Volgens Domenico deden onmiddellijk na Urbanus' verkiezing geruchten de ronde dat hij overleden was, omdat zijn publieke kroning voor onbepaalde duur was uitgesteld. Om dit te logenstraffen, liet de zieke Urbanus VIII zich even zien aan het raam van het Vaticaanse paleis. Zijn verschijning had echter het tegenovergestelde effect op het toegestroomde volk. Net tevoren hadden de toeschouwers aan hetzelfde raam Gianlorenzo Bernini zien staan. Daarom dachten ze dat hij degene was die het lichaam van de paus bewaarde en deed bewegen. Alleen Bernini zou immers in staat zijn om in een dood lichaam de schijn van leven wekken. Pas toen de datum van de kroning bekend werd gemaakt, was het volk gesust⁴.

¹ Bernini, 1713. Ik maak gebruik van de originele uitgave in de anastatische herdruk uit 1999. Voor Domenico Bernini, zie de *DBI*, IX, pp. 364-365. Voor de familie Bernini, zie Fraschetti, 1900, pp. 101-106.

² Bernini, 1713, p. 180: 'Onde concluder possiamo, essere stato il Cavalier Bernino in ogni sua operazione, UN GRAND'HUOMO'.

³ *ibid.*, p. 24: 'Capitolo V: Assunzione al Pontificato del Card. Maffeo Barberino col nome di Urbano Ottavo, sua lode al Cavalier Bernino, e come da lui volesse essere trattato. Studii del detto Cavaliere nella Pittura, & Architettura ad istanza del Pontefice, e suoi documenti sopra quelle facoltà'.

⁴ *ibid.*, pp. 33-36. De anekdote wordt verteld op pp. 35-36: '[...] indi a due giorni cadesse [Urbanus VIII] in una aperta, e grave malattia. Si pubblicò questa per Roma tanto più pericolosa, quanto meno aspettata, e la Plebe particolarmente desiderosa di novità, e che poi nelle novità istesse si confonde, ne parlava come di male già disperato, & irremediabile. Non potendosi dunque in quello stato dar esecuzione alla solita Coronazione, impressionòssi maggiormente il Popolo della disperata salute del Papa, e tanto credito prese la fama, che frà tal'uno cominciò ancor a correr voce, ch'ei fusse già morto, e per particolari rispetti tenersene occulta da'suoi Congiunti la pubblicazione, e così in pochi giorni si avanzò il sospetto, che già più non se ne parlava come di cosa dubbiosa, mà al solito delle voci, che nascono senza fondamento, e crescono senza misura, vi era poco meno chi assicurava, haverlo veduto in sepoltura. Tanta forza acquistò quest'opinione frà la Plebe, che per evitarne il disturbo, si giudicò bene, far comparire al meglio, che possibile fosse, il Pontefice dalla finestra della sua stanza, affinché con gli occhj proprii ciascuno disingannar si potesse di quel vano sospetto. Ne fù dunque pubblicata la funzione, e non vi fu chi stimolato dalla curiosità, o mosso ancora dal rincontro del vero, non si conducesse nella Piazza di S. Pietro, dove rispondeva la finestra destinata alla benedizione, e toltosi il Papa da letto vi si porto sù le braccia de'suoi, non senza grave stento della sua persona. Mà in vano; Poiche cominciò il Popolo ad esclamare, 'Quello non esser il loro Pontefice Urbano, mà il Corpo di Urbano, che per artificio del Bernino si manteneva intatto, e si moveva: Haver'essi veduto poco prima in quell'istessa finestra il Cavaliere, & altra che sua non poter essere l'invenzione di dar moto ad un Corpo già morto', Impressione veramente plebea, mà che pur necessitò un Pontefice a quell'incomodo. Nè altrimenti si sarebbe dissingannato il Popolo, che, se per Indulgenza del Cielo ristabilitosi alquanto il Pontefice in sanità, non havesse fatto

Deze anekdote is exemplarisch voor de manier waarop de biografie de relatie tussen de paus en de kunstenaar presenteert⁵. Dat Filippo Baldinucci (1625-1696), de andere biograaf van Bernini, de anekdote niet vertelt, is dan ook betekenisvol. Ten eerste benadrukt het voorval de intimiteit van de verhouding tussen paus en kunstenaar. Zoals blijkt uit Bernini's plaats aan het raam, heeft Urbanus de jongeman in zijn Vaticaanse entourage opgenomen. Ten tweede suggereert de anekdote dat Bernini de publieke verschijning van de paus zo stevig en bekwaam in handen neemt, dat het ongeletterde volk denkt dat hij er de drijvende kracht achter is. Bernini bewaart het lichaam, de 'materialiteit' van de paus en zet het desgewenst in beweging. De kunstenaar is de geest die het dode en hulpeloze lichaam animeert, en bijgevolg regisseert hoe het in het publiek verschijnt⁶. Deze aanspraak wordt echter onmiddellijk gerelativeerd. Domenico hoont de misvatting van 'il volgo'. Tot slot van de anekdote vertelt hij dat de paus Bernini later steeds weer schertsend aan de onwetendheid, 'l'ignoranza', van het plebs herinnert⁷. Daarmee komt even de spanning in de krachtsverhouding tussen de protagonisten aan de oppervlakte. Urbanus VIII benadrukt dat er een verschil bestaat tussen hetgeen de massa denkt te zien, en de werkelijke stand van zaken.

Het zesde hoofdstuk van Domenico's *Vita* presenteert de resultaten van de wisselwerking tussen kunstenaar en paus⁸. Als eerste werk van Bernini voor Urbanus VIII komt de oprichting van het bronzen *baldacchino* in San Pietro aan bod [fig.1]. De passage over het baldakijn snijdt een reeks van belangrijke kunsttheoretische problemen aan. Die zijn daarenboven volledig verweven met de problematiek van de relatie tussen de kunstenaar en zijn opdrachtgever. Domenico Bernini beseft ten volle het precaire karakter van de realisatie. Hij weigert een beschrijving van het baldakijn te geven – hoewel de

publicare la sua Coronazione per la prossima Festa di S. Michele Arcangelo, con la cui aspettativa, confermata poi dall' evento, conobbesi finalmente, quanto fallace sia il concetto della Plebe, che hà per maestra l'ignoranza'.

De verkiezing en de ziekte van Urbanus speelt een belangrijke rol in de Barberini-iconografie, en komt ruim aan bod in Agostino Mascardi's verslag van Urbanus' possesso, Mascardi, 1624, pp. 16-19, met op pp. 18-19 volgende passage: 'La privatione della vista del Papa, che prima alla Corte fù di dolore, trapassò poscia al disiderio, e finalmente all'impazienza pervenne: niuno poteva tollerare la dilatione del proprio gusto in veder la faccia del Padron datogli da Dio Medesimo'. Voor de rol van de ziekte in de Barberini-iconografie, zie o.a. Beldon Scott, 1991, pp. 182-183 & 189-190; Hammond, 1994, pp. 256-257; Chandler Kirwin, 1997, pp. 11-13 & 34, waar de anekdote wordt aangehaald; Bellini, 1997, p. 89; Lavin, 1999, p. 63. Gigli, 1994, I, p. 131 (6 augustus 1623) en p. 132 (29 september 1623) vermeldt de ziekte van Urbanus VIII, die volgens de nieuwe paus zelf veroorzaakt zou zijn door vergiftiging. Op 27 maart 1644, pp. 414-415, beschrijft hij een anekdote die aan de biografische passage herinnert: '[...] il Papa diede la Beneditione, ma non nella Loggia del Portico di S. Pietro, ma da una fenestra della Camera di Palazzo, che guarda la Piazza, et fu raccontato, che quando gli volsero mettere il Camiso, gli alzorno il braccio per mettergli la manica, et che in quel punto hebbe a morire, onde fu detto, che bisognava scuire le maniche, et buttargliele sopra senza muovere la braccia'.

⁵ Voor de rol van de anekdote in de kunstenaarsbiografie, zie Soussloff, 1997; Kris & Kurz, 1979. Voor de karakteristieken van de biografie als historische bron, zie Mayer & Woolf, 1995.

⁶ Voor deze problematiek, zie hoofdstuk IV & VI, en Lecercle, 1987, p. 32 e.v.

⁷ Bernini, 1713, p. 36 spreekt over een 'Impressione veramente plebea'. En verder: '[...] conobbesi finalmente, quanto fallace sia il concetto della Plebe, che hà per maestra l'ignoranza. Per lo che fù solito poi Urbano ricordare al Bernino spese volte, come per ischerzo, questo grazioso successo'.

⁸ *ibid.*, p. 37: 'Capitolo VI: Opera delle quattro Colonne di Metallo, detta la Confessione di S. Pietro, Ritratti del Papa, Figura di S. Bibiana, Abbellimento ne'Piloni sotto la Cuppola di S. Pietro, e Sepolcro della Contessa Matilde fatti dal Bernino per commandamento del Pontefice'.

geschiedschrijving, de *Historia*, zo'n beschrijving eist – en legt de lezer uit waarom. Eerst stelt hij uitdrukkelijk dat zijn stilzwijgen meer betekent dan de klassieke retorische figuur die haast elke beschrijving, of *ekphrasis*, inleidt. Hij versaat *niet* omdat woorden het bouwsel niet adequaat aan het intellect van de lezer kunnen presenteren; dat spreekt immers voor zich. Wel omdat een beschrijving van het object naast de specifieke kwaliteiten van het baldakijn zou grijpen. Het bouwsel kan pas worden beoordeeld als het wordt bekeken samen met zijn plaats, met de immense leegte die het passend vult, met de schoonheid van de sculpturen en de rijkdom van het materiaal⁹. Een tweede reden om de lezer op zijn honger te laten, aldus Domenico, is dat iedereen inmiddels weet hoe het baldakijn er uit ziet, dankzij de talloze gravures die over heel de wereld zijn verspreid. Deze afbeeldingen evoceren daarenboven een veel krachtiger beeld dan een beschrijving, al missen ook zij het meest bewonderenswaardige aspect van het werk, de verhouding tussen de constructie en de kerkruimte¹⁰. De in woorden onvatbare complexiteit van de verschijning van het baldakijn treft ook de toeschouwer in de San Pietro, vervolgt de biograaf. De samenhang tussen alle aspecten van het werk, en de verhouding tussen het werk en de kerkruimte, doen de bezoeker echt denken dat het werk per toeval is geslaagd, zoals Gianlorenzo Bernini zelf uit bescheidenheid beweert¹¹. De veelheid aan elementen die niet eigen is aan het object, maar 'che è annesso a lei', 'die er mee is verbonden' – en die Domenico, de historicus, ontsnapt wanneer hij het werk beschrijft – doet de toeschouwer betwijfelen of de perfecte samenhang tussen al die elementen wel volledig beredeneerd is. Domenico Bernini vertelt echter hoe het baldakijn is gemaakt volgens een welbepaalde procedure. Gianlorenzo Bernini brengt deze werkwijze ook zijn leerlingen bij. Ze vormt dus een methode, opgebouwd volgens vaste regels¹².

Het model voor de methode is het klassieke schema voor het maken van een redevoering: de opeenvolging van de *inventio*, de *dispositio* en de *elocutio*. Vanaf de zestiende eeuw is het gebruik van analoge schema's in de kunsttheorie – zowel voor de visuele kunsten als

⁹ *ibid.*, p. 38: 'Se ben richiederebbe l'Historia, che facessimo particular descrizione di questo stupendo Edificio, tuttavia essendo certi, che colle parole non faremmo mai per sottoporlo adeguatamente alla luce dell'intelletto, ci siamo risolti passarlo sotto silenzio per due ragioni; la prima delle quali si è, che questa maravigliosa Machina non tanto è in sè riguardevole, per ciò che essa in sè contiene, quanto per ciò, che in sè non contiene, mà che è annesso a lei, e l'accompagna: Onde l'occhio solamente può esserne degno Giudice, che con riguardare unitamente il Sito, la Mole, la Vastità del Vano, che empie senza ingombrarlo, la Vaghezza de'Rilievi, la Ricchezza della Materia, e tutto ciò che essa è, e la proporzione che fuor di essa nel Tutto s'accorda, rimane appagato, e sodisfatto [...]'. Voor deze *topos*, zie Curtius, 1948, pp. 168-171. Domenico Bernini gebruikt ze bijvoorbeeld ook bij de *Apollo en Dafne*, p. 19. Labrot, 1997, pp. 68-69 & 79-90, behandelt het gebruik van de *topos* in de Rome-beschrijving.

¹⁰ Bernini, 1713, p. 39: '[...] che conoscendo la verità di quanto si è detto di sopra, han procurato fin'hora molti di sottoporla alla vista anche delle più lontane Nazioni per mezzo di nobilissime Stampe, nelle quali però a mio parere manca il più bello, & il più ammirabile, che consiste nella proporzione, e misura, cha hà la Mole col Tempio'.

¹¹ *ibid.*: '[...] in tal modo, che tramandandone la specie nell'imaginativa, fà di mestiere, che l'intelletto affermi per verità, ciò che diceva per sua modestia il Cavaliere, 'Quest'Opera essere riuscita bene a caso', volendo con raro temperamento dimostrare di haverla più tosto per buona, che fatta; [...]']

¹² *ibid.*, pp. 39-41: 'E come che il Cavaliere dava per documento a'suoi Discepoli in materia di Architettura, che prima bisognava riflettere alla materia, indi all'invenzione, poi all'ordinazione delle parti, e finalmente a dar loro perfezione di grazia, e tenerezza'. Dan volgt een beschrijving van Bernini's toepassing van deze methode in het baldakijn.

voor de poëzie – gemeengoed¹³. Domenico's tekst volgt een vierledig schema, en past de klassieke terminologie lichtjes aan. Eerst wordt het materiaal, de *materia*, gekozen. Voor het baldakijn acht Bernini brons geschikt. Het past bij de majesteit van de kerk. Hij suggereert Urbanus VIII om, ter ere van de prins der apostelen, de bronzen platen in het portiek van het Pantheon te recyclen¹⁴. In de *invenzione* kiest de kunstenaar voor een structuur die bestaat uit vier gigantische, 'smisurate', maar geproportioneerde kolommen, die een groot baldakijn schragen, waarboven een kruis komt¹⁵. Het derde deel van de procedure, de *ordinazione*, stelt Bernini echter voor problemen. In de *ordinazione* worden de verschillende onderdelen van de *invenzione* samengebracht. Deze delen moeten zo worden geschikt, dat ze zowel tot elkaar als tot de kerkruimte in een goede verhouding staan. In de immense ruimte van de San Pietro heeft het geen zin om bij deze stap de regels van de kunst, de 'Regole dell'Arte', toe te passen¹⁶. Bernini bepaalt de proporties van de delen, door deze regels te buiten te gaan, zonder ze te schenden. Hij vindt zelf de maat, die de regels niet kunnen voorschrijven. Tenslotte bewerkstelligt Bernini elegantie en schoonheid, 'grazia, e [...] vaghezza', uitzonderlijk in de delen, en uniek in het geheel, zoals elke toeschouwer met eigen ogen kan vaststellen, aldus Domenico¹⁷.

¹³ Lee, 1940, *passim* en p. 264, appendix 2 voor kunsthistorie; Tagliabue, 1955, *passim*, die de 'barok' interpreteert als een crisis van de 'inventio'; Ackerman, 1961, pp. 331-333; Baxandall, 1971, p. 101; LeCoat, 1975, pp. 30-32, met referenties aan het gebruik van het schema in de muziektheorie; Kemp, 1977, p. 355 e.v.; ook Summers, 1981, pp. 73-74 e.v.; Lecercle, 1987, pp. 12-14, die varianten in de aanpassing van het schema in de Cinquecento-kunsttheorie voor schilderkunst geeft. Voor de poetica, Weinberg, 1961, p. 71 e.v.; pp. 150-155; 195-200; 474-477; 646-653 & 685 bij Tasso; 678-686, en *passim*.

¹⁴ Op de betekenis van het gebruik van het brons wordt teruggekomen in hoofdstuk III, 5.3 en hoofdstuk V, 1.4.4.

¹⁵ Voor het begrip *invenzione*, zie in de eerste plaats Lee, 1940, pp. 210-217, die het voornamelijk behandelt m.b.t. de keuze van een onderwerp in de schilderkunst. Kemp, 1977, pp. 348-361, onderscheidt *inventio* als ontdekking van de waarheid, het bedenken van nieuwe dingen – met name in de architectuur – en het kiezen van een onderwerp voor een schilderij. De *Crusca*, p. 490, definieert *invenzione* als 'ritrovimento'. Zie ook Braunfels, 1973, pp. 20-21.

¹⁶ Bernini, 1713, p. 40: 'Volle nobilitar l'Invenzione con una ordinazione miracolosa delle parti, in cui pareva, che consistesse la difficoltà maggiore. Considerò, che in un tratto così smisurato di spazio, vana sarebbe stata la diligenza delle misure, che malamente potevano concordare col tutto di quel Tempio; onde facendo di mestiere uscir dalle Regole dell'Arte, difficilmente vi acconsentiva per timore di perdersi senza guida. Tuttavia accordò così bene queste repugnanze, che nel dar loro la proporzione, seppe uscir dalle Regole senza violarle, anzi egli stesso da sè trovò quella misura, che invano si cerca nelle Regole'.

¹⁷ Audisio, 1985, pp. 41-43 publiceert in twee appendices korte notities uit de Bibliothèque Nationale, ms. *Italien* 2084, cc. 132-135 en 130-131, die aan de basis van de twee *Vite* hebben gelegen. Ze zijn waarschijnlijk van de hand van Pier Luigi Bernini, zoon van Gianlorenzo; zie hiervoor ook het werk van Montanari, i.h.b. Montanari, 1998b, pp. 385-425. De eerste appendix, *ibid.*, pp. 41-42, bevat een aantal anekdotes uit de jeugdjaren van Bernini die in de twee biografieën opduiken, zoals zijn opleiding door Pietro Bernini en het voorbeeld van Raffael en de Antieken, de ontmoeting met Paulus V en de Michelangelo-prophetie, en de voorspelling van Annibale Carracci. De tweede appendix, *ibid.*, pp. 42-43, behandelt in detail de genese van het *baldacchino* en de decoratie van de koepelpijlers. Volgens deze notitie werd Bernini – die het werk op vraag van Urbanus uitvoert – met de volgende problemen geconfronteerd, *ibid.*, p. 42b: (1) 'l'havere a far un'opera in un S. Pietro dove hogni minimo membro è proportionato alla sua immensa grandezza'; (2) 'quanto più l'opera è alta tanto più cresce la proportione della grossezza'; (3) 'quanto più cresce di corpo tanto più impedisce dall'entrata la veduta della bella simetria di esso tempio, [...] ch'è la più bella e difficil cosa ch'in architettura abbia fatto Michel'Angelo'; (4) & (5) 'quanto li fu ordinato sopra a dett'opera vi sia il Baldacchino proportionato a un altare come quello e che sia di materia soda [...] oltre il multiplicar l'impedimento la difficoltà in reggerlo per la materia e per lo spazio'; (6) 'vano harebbe richiesto ricorresse attorno un architrave, al quale anderebbe sustentato detto Baldachino, e questo necessita almeno haver tre o quattro sostegni sotto, o di pilastri o di colonne'; (7) 'il sudetto altare non è situato nel mezzo del centro della cuppola'. Deze moeilijkheden hebben dus allemaal – behalve de opmerking over de 'soda materia' – te maken met de fase van de

Ook Filippo Baldinucci, Bernini's tweede biograaf, heeft moeite met de beschrijving van het baldakijn. Baldinucci neemt Domenico's twee argumenten samen¹⁸. Hij versaat aan de opgave om gelijk welk werk van Bernini in San Pietro te beschrijven. De op zich overbodige beschrijving zou immers volledig te kort schieten in vergelijking met de visuele ervaring van het interieur van de basiliek. Want hoewel de verschijning van de basiliek wijd is verbreid in woord en beeld, staat eenieder die het gebouw voor de eerste keer ziet verbluft door de grote hoeveelheid aan 'sublieme beelden'. Op het eerste gezicht kan alleen een algemene indruk van verwondering ontstaan. Genoodzaakt tot een voortdurend herbekijken, ontdekt de toeschouwer het geheel en de delen steeds opnieuw als 'groter dan zichzelf'¹⁹.

Domenico Bernini's passage over het baldakijn raakt aan volgende kunsttheoretische problemen²⁰: waaruit bestaat de methode van Bernini bij het maken van een kunstwerk? In welke mate laat deze methode toe om in eender welke situatie een goed werk te maken? Hoe moet hij te werk gaan als deze methode te kort schiet, en waar hangt dan het succes van zijn ingreep van af? Centraal probleem daarbij is de *ordinazione*. De *invenzione* en de *grazia* worden niet becommentarieerd; er wordt niet gerefereerd aan het iconografische programma, of aan de liturgische betekenis van het werk²¹. Bij de *materia* komt de herkomst van het brons aan de orde, niet de verwerking. Het belang van de *ordinazione* blijkt uit de reactie van de toeschouwer. Die meet de oordeelkundigheid van de ingreep af aan de manifestatie van maat en proportie. Hij ontdekt met verbazing de

ordinazione. Er wordt ten andere gesteld dat Bernini is opgedragen een baldakijn te ontwerpen.

¹⁸ Voor de chronologische relatie tussen de twee biografieën, D'Onofrio, 1966b, die aantoonde dat een manuscript van Domenico Bernini aan de basis heeft gelegen van Baldinucci's tekst. Voor de genese van Baldinucci's tekst, zie hoofdstuk VI, 2.

¹⁹ Baldinucci, 1812, pp. 26-29, en in het bijzonder m.b.t. de argumenten voor zijn stilzwijgen, pp. 26-27: 'Molti sono stati coloro, che la nobiltà, la vastità, le maraviglie tutte di questo gran tempio hanno, nel passato, e molto più e meglio nel presente secolo con non ordinaria accuratezza descritte; altri (per dir così) han procurato di farle visibili, e godibili anche alle più lontane Nazioni, mediante le stampe fatte a lor simiglianza; e nulladimeno io non conobbi giammai alcuno, (e fra questi pongo io anche me stesso) il quale portandosi in persona a vederle con gli occhi propri non le ravvisasse tanto superiori al concetto, che egli poco anzi formato ne avea, che una cosa al tutto nuova, e non mai immaginata scorgere non gli paresse; onde traggio io conseguenza, che non all'orecchio ma all'occhio solamente vien riserbato il pregio di poter di loro dare un intero giudizio; anzi dirò di più, che l'occhio stesso di rappresentare alla fantasia sì gran copia di specie sublimissime al primo, e solo aspetto non è capace, quante in un tratto se ne offeriscono alle pupille. Segno di ciò evidentissimo si è, che in fatti nessuno si trova per giudizioso, ed esperto che egli sia, a cui basti l'animo a prima vista formarne altro concetto, che di tutta maraviglia sì, ma in universale; onde pur gli abbisogna, o voglia o non, il vedere e rivedere, e sempre quell'eccelsa Tempio ritrova e nel tutto, ed in ogni sua parte maggiore di se stesso; [...]'.
²⁰ De passage is nauwelijks becommentarieerd. Zie Chandler Kirwin, 1997, p. 218, met een kort commentaar; hij verwijst naar een ongepubliceerde lezing van Sandro Benedetti uit 1981. Waarschijnlijk is deze lezing minstens ten dele opgenomen in Benedetti, 1985, met de relevante passage op pp. 78-80. Bauer, 1983, p. 284, refereert kort aan het *baldacchino*, zonder de biografische passages te citeren. Blunt, 1978, die op pp. 69-70 als eerste de kunsttheoretische relevantie van Pallavicino's werk opmerkt, zonder het echter te betrekken op het baldakijn, waaraan hij op p. 71 een bondige paragraaf wijdt. Kort commentaar bij Montanari, (1998)a, pp. 59-60. Schütze, 1994, gebruikt een paragraaf uit Baldinucci's beschrijving als motto voor zijn artikel. Lavin, 1968 & 1980, citeert de biografieën niet.

²¹ Hoewel Domenico nergens een uitgebreide iconografische beschrijving geeft, worden toch lange passages gewijd aan de betekenis van werken als de *Fontana delle Quattro Fiume*, pp. 88-89 en vooral het ruitersstandbeeld van Louis XIV, pp. 148-153. Daarenboven citeert Domenico regelmatig gedichten over Bernini's werk, als bij de cappella Cornaro, pp. 83-84.

orde in een immense, schijnbaar bij toeval verzamelde massa aan visuele elementen. Deze ervaring is gebonden aan een concrete plaats, en daardoor uniek en onreproduceerbaar; ze kan niet worden opgeroepen in woord of beeld²². Ter plekke overschrijdt ze de grenzen van het voorstellingsvermogen.

Het zijn de biografieën die een rechtstreeks verband leggen tussen de appreciatie van de toeschouwer en het genie van de kunstenaar. Bernini's uitdaging bij het proportioneren van het baldakijn wordt weerspiegeld in Baldinucci's en Domenico's noodgedwongen stilzwijgen. Omdat Baldinucci niet spreekt over Bernini's werkwijze, toont zijn relaas veel minder precies waarom het baldakijn aan beschrijving voorbij gaat²³. Domenico's moeilijkheden om over het object te schrijven, zijn analoog aan zijn vaders uitdaging bij de *ordinazione*. In beide gevallen – in de San Pietro en in de tekst van de *Vita* – gaat het om het dimensioneren, ordenen en samenbrengen van verschillende elementen – de onderdelen of aspecten van het baldakijn – in een samenhangend geheel – het bouwsel of zijn beschrijving –, dat op zijn beurt perfect zijn plaats opneemt in – de beschrijving van – de immense kerkruimte. In Domenico's passage over de *ordinazione*, niet opgenomen door Baldinucci, verstomt daarom ook de kunstenaar zelf²⁴. Dertig jaar na de oprichting van het baldakijn, dus rond 1660²⁵, vraagt de kardinaal Sforza Pallavicino (1607-1667) van welke maat Bernini zich bij het ordenen van de delen heeft bediend. Die verschijnen immers vanuit elk gezichtspunt als gepast. Bernini's antwoord, 'che dell'occhio', 'van geen andere dan het oog', doet Pallavicino vragen hoe het oog de proporties van de delen kan bepalen, vooraleer ze geordend en aangebracht zijn. Hierop geeft Bernini zich al dan niet schijnbaar gewonnen, en zwijgt. Pallavicino besluit echter dat daarvoor geen andere ogen nodig waren, dan die van Bernini²⁶. De kardinaal verduidelijkt zo wat gesuggereerd

²² Op het probleem van de *paragone* tussen de beschrijving in woord of beeld gaan we niet in. Er weze echter opgemerkt dat de weergave van proportie een van de strijdpunten was in de *paragone* tussen de poëzie en de schilderkunst. Samenhang toont zich immers gemakkelijker aan het oog dan aan het oor, zie Lecercle, 1987, pp. 42-44 en algemeen *Scritti*, I, IV.

²³ Net als alle andere kunsttheoretische passages uit Domenico's beschrijving van het baldakijn, komt ook het relaas over de werkwijze in een aangepaste vorm terecht in een afsluitend hoofdstuk van Baldinucci's *Vita*, zie noot 58. Baldinucci, 1812, pp. 137-138 expliciteert daar de analogie tussen Bernini's methode en de retorica: 'Nel prepararsi all'opere usava di pensare ad una cosa per volta, e davallo per precetto a'suoi discepoli, cioè prima all'invenzione, e poi rifletteva all'ordinazione delle parti, finalmente a dar loro perfezione di grazia e tenerezza. Portava in ciò l'esempio dell'oratore, il quale prima inventa, poi ordina, veste, e adorna, perchè diceva, che ciascheduna di quelle operazioni ricercava tutto l'uomo, e il darsi tutto a più cose in un tempo stesso non era possibile'. Aan het slot van de beschrijving van het baldakijn betreft Baldinucci Bernini's opmerking over het toeval op het probleem van de proportionering, dat alleen opgelost kan worden door 'l'ingegno e la mente' van de kunstenaar, *ibid.*, pp. 28-29. Deze passage staat echter volledig los van enige beschrijving van Bernini's werkwijze. Zie hiervoor ook hoofdstuk VI, 3.1.

²⁴ Bernini, 1713, pp. 40-41.

²⁵ Het bouwproces van het baldakijn loopt van 1624 tot 1633. Voor een bondige reconstructie van de chronologie, zie de literatuur in hoofdstuk V, 1.3.1.

²⁶ Bernini, pp. 40-41: '*E questa fu quella medesima [misura, che invano si cerca nelle Regole], di cui richiesto una volta doppo trent'anni dal Cardinale Sforza Pallavicino suo intrinseco & amorevole, che domandogli, mentre un giorno vagheggiava quest'Opera, 'Di che misura si fosse servito in ordinar così proporzionate le parti, che da qualunque prospetto di quel vasto Tempio si consideravano, e sembravano tutte fatte apposta per qualunque veduta', rispose, 'Che dell'occhio'. 'E come hà potuto l'occhio', ripigliò l'acutissimo Cardinale, 'appagarsi delle proporzioni delle parti, avanti che queste fossero ordinate, e commesse?' allora il Cavaliere ò che si dichiarasse vinto, ò che volesse parer convinto, non temendo d'altro più, che di parer d'intenderlo, chinò il capo, e nulla rispose :*

wordt door het zwijgen van de biografen, de verbazing van de toeschouwer in de San Pietro en Bernini's verstomming. Hij verbindt de verwondering over het resultaat expliciet met de moeilijkheid van de realisatie. Het tot stand brengen van een unieke constructie vergt een uniek kunstenaar. Alleen hij kon in de lege en immense San Pietro op voorhand de juiste maat inschatten. Het oog van de individuele kunstenaar komt ter hulp waar de regel – de traditie, de methode – te kort schiet.

1.1.2. Domenico Bernini en Sforza Pallavicino

Domenico Bernini voert Sforza Pallavicino niet toevallig ten tonele. Hij laat een van de meest gerespecteerde intellectuelen van het midden zeventiende-eeuwse Rome aan het woord, die bovendien in 1659 door Alexander VII (1655-1667) tot kardinaal wordt verheven²⁷. Zijn autoriteit is dus dubbel: hij is een belangrijk denker, hooggeplaatst in de kerkelijke hiërarchie. Pallavicino heeft daarenboven een cruciale rol gespeeld in de historiografie van Gianlorenzo Bernini. Onlangs nog stelde Montanari dat hij mee aan de basis ligt van het kunsttheoretische vocabulaire van de biografieën. Wanneer Pallavicino in de Bernini-biografieën verschijnt, weerklinken steeds echo's uit zijn eigen theoretisch werk²⁸. Domenico's passage over het effect van het baldakijn op een toeschouwer in de San Pietro herinnert aan Pallavicino's uitleg over de werking van het *contrapposto*, de antithese, in zijn *Trattato dello Stile e del Dialogo*²⁹. In beide passages wordt gesproken over de verwondering van een toeschouwer of lezer die samenhang ontdekt in een schijnbaar toevallig geassembleerd geheel.

In hoofdstuk 19 van het *Trattato dello Stile* prijst Pallavicino een matig gebruik van *contrapposti* aan³⁰. Een *contrapposto* is het samenbrengen van twee al dan niet schijnbaar tegengestelde zaken³¹. De aanwending van *contrapposti* in een tekst behaagt de lezer, omdat zijn intellect geniet van het ontdekken van een onverwachte gelijkenis, harmonie of overeenkomst tussen dingen, die eerst tegengesteld of totaal niet verwant leken³². Dit inzicht vergt een zekere intellectuele inspanning, dus moet de antithese met mate worden aangewend. Net zoals iemand het *Laatste Oordeel* van Michelangelo voor de eerste keer liever in alle rust bekijkt, zonder dat er in de Sixtijnse kapel muziek wordt gezongen, zo wordt de lezer er niet graag toe gedwongen om zijn aandacht aan de

Mà ben per lui rispose il Cardinale, con soggiungere, 'Che altri occhj non vi volevano al bisogno, che quelli della sua Testa'. [eigen cursivering]

²⁷ Voor de biografie van Sforza Pallavicino, zie hoofdstuk II.

²⁸ Montanari, (1998)a, pp. 61-63. Montanari vergelijkt de desbetreffende passages niet met Pallavicino's werk. Deze passages zullen in de loop van deze studie aangehaald worden.

²⁹ Dit werk verscheen eerst als de *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*, in 1646. Het *TdS* verschijnt in 1662. De analogie tussen de passages is ook opgemerkt door Montanari, (1998)a, p. 62. Voor de verschillen in deze passage tussen de edities van het *TdS*, zie Bellini, 1990, pp. 128-129, en i.h.b. noot 118. Het desbetreffende hoofdstuk wordt in de edities van 1647 en 1662 uitgebreid met een kort besluit over het gecombineerd gebruik van verschillende *concetti*.

³⁰ *TdS*, 19, pp. 121-126: 'I Contrapposti'.

³¹ Pallavicino definieert het *contrapposto* niet expliciet in deze passage. Zie hiervoor hoofdstuk III, 1.2.1.

³² *TdS*, ibid., p. 121: '[...] perchè l'intelletto gode in veder quella simiglianza, proporzione, o corrispondenza fra cose, che per altro parevan fra sè contrarie, o nulla attenenti'.

overdadige ornamentering van de tekst te wijden³³. Pallavicino onderscheidt de antithese van dingen – objecten en concepten – en van woorden. Waar de eerste soort antithese met succes kan worden aangewend in het wetenschappelijk schrijven, is de tweede soort vooral bruikbaar in de poëzie³⁴. De vorm van deze antithese is het rijm. Een lezer geniet van de klankverwantschap tussen de namen van totaal verschillende dingen, omdat die een overeenkomst tussen deze zaken suggereert. Het lijkt alsof de kunst van de dichter die verwantschap blootlegt, terwijl het rijmen van hun namen gewoon van het toeval afhangt³⁵. Als de dichter er echter in slaagt om een dubbele verwantschap, ‘il uniforme’, te bewerken, in klank en inhoud, is het genot het grootst. Want dan bewerkstelligt de kunst onzichtbaar wat de lezer aan het toeval toeschrijft³⁶.

Pallavicino's definitie van het *contrapposto* roept onmiddellijk de woorden van Domenico Bernini en Baldinucci in herinnering. De beschouwer van de onverwachte harmonie tussen het baldakijn – in zijn onderdelen en als geheel – en de San Pietro, is verwonderd, net als degene die samenhang ontdekt in een uitdrukking die eerst incoherent lijkt. In beide gevallen wordt de verwondering vergroot door de schijnbare werkzaamheid van het toeval. Wat de toeschouwer of lezer echter aan dat toeval toeschrijft, is het product van excellent, want in eerste instantie onzichtbaar, kunstenaarschap. De analogie tussen de passages van Domenico Bernini en Sforza Pallavicino heeft dus zowel betrekking op de reactie van de toeschouwer als op de activiteit van de kunstenaar of schrijver. Beide auteurs onderkennen het weldoende effect van de ontdekking van proportionaliteit door de toeschouwer, én ze benadrukken dat de kunstenaar schijnbaar buiten de kunst om te werk is gegaan om dit effect te bereiken. Ze nemen daarbij een gelijkaardig standpunt in over het effect van de proportie, maar ze verschillen in hun opvatting over de rol van de regel. Domenico Bernini beschrijft hoe zijn vader met tegenzin de regels van de kunst verliet om het uitzonderlijke probleem van de proportionering aan te pakken. Het is deze *démarche* die de toeschouwer door zijn schijnbare willekeur overweldigt, en die van het *baldacchino* een uniek werkstuk maakt. Daarom is het dat elk nieuw bezoek aan de kerk uitnodigt tot het herontdekken van de structuur. Aan Pallavicino's uitleg over de *contrapposti* gaan echter een aantal hoofdstukken vooraf die uitleggen hoe voor elke stijlfiguur – dus ook deze die het moeten

³³ *ibid.*, p. 125: ‘E così, chi vago di pittura oltre modo, si ponesse a contemplar la prima volta nella Capella Vaticana il Giudizio di Michel Angelo avrebbe in dispetto, che in quel tempo s’innalzasse ivi un concerto [sic] di esquisiti Cantori, il quale, benchè lusingasse l’udito, distrarebbe l’animo in parte dall’attenzione, a quell’uomo più dilettevole, della vista’. In Pallavicino's werk komt de gedachte dat stijlfiguren met mate moeten worden aangewend regelmatig terug, zo ook in *DB*, II, 23, p. 459a.

³⁴ *TdS*, 19, p. 125.

³⁵ Voor deze problematiek, zie hoofdstuk III, 1.2.1 & 2.1.1.

³⁶ *TdS*, 19, p. 122: ‘E il piacer che ne risulta è fondato pure in quella ragione, che l’uditore vegga con maraviglia effetto del caso ciò che pareva doversi aspettar solamente dall’arte: cioè che le parole significatrici del concetto espresso dall’Autore abbiano tra loro qualche simiglianza di suono, come gli oggetti da tali parole significati hanno qualche simiglianza di proprietà o d’affetto’. Ook p. 124, over het rijm: ‘Poichè non è maraviglia, che questi effetti sian cagionati dall’arte; ma la maraviglia, e per conseguente il diletto nasce dall’apparere, che il caso abbia fatto ciò che non pareva possibile se non per arte. Dico dall’apparere, perchè ben la riflessione ci dimostra qual forza d’arte siasi impiegata in far apparer l’arte per caso, e tanto più ella comparisce maravigliosa’.

hebben van hun uniciteit, nieuwhed of verrassendheid – regels te bepalen zijn³⁷.

Zoals we zullen zien, is elke uitspraak over de functionaliteit van de regel, ook een uitspraak over de betekenis van gezag en traditie. Door in te gaan op het probleem van de regel, krijgen we een beter zicht op de verhouding tussen Bernini en Urbanus VIII, en hun bekommernis om het baldakijn. Op die manier zal ook duidelijk worden waarom Domenico Bernini het statement over de doorbreking van de regels gebruikt. Daarmee wordt het kader geschetst waarbinnen Sforza Pallavicino zijn opvattingen over proportionaliteit ontwikkelt.

1.2. Het *baldacchino* en de regel

1.2.1. Maffeo Barberini en Gianlorenzo Bernini

Wanneer Maffeo Barberini in 1623 als Urbanus VIII de pauselijke troon bestijgt, duurt het – volgens Domenico Bernini – geen dag voor hij Gianlorenzo bij zich ontbiedt³⁸. Als paus ‘wou hij geen moment verliezen om de *virtù* van de Cavaliere [Bernini] ten bate van zijn Pontificaat te gebruiken’. Daarom ‘voedt hij de geest’ van Bernini met ‘de kiem van Grote Plannen, en glorieuze en uiterst nobele realisaties’³⁹. Volgens Domenico’s relaas had kardinaal Barberini reeds onder de pontificaten van Paulus V (1605-1622) en Gregorius XV (1622-1623) zijn hoge achting voor de jonge beeldhouwer laten blijken⁴⁰. Hij merkt Bernini op aan het hof van Paulus V, bij de onthulling van de twee bustes van Scipio Borghese. Daarom wil hij, als ‘liefhebber van de nobele kunsten’, de jonge beeldhouwer absoluut beter leren kennen. Dit verlangen wordt ingewilligd wanneer Paulus V aan Barberini de zorg van zijn opvoeding toevertrouwt; de Borghese-paus benadrukt daarbij voor een tweede maal, ‘di nuovo’, dat Bernini de nieuwe Michelangelo is⁴¹. Barberini draagt de jongeman op zich te bekwamen in de schilderkunst en de

³⁷ *TdS*, 11-14. Zie *infra*, 3.1.2.

³⁸ Bernini, 1713, p. 24. Over de historische accuratesse van deze bewering, zie Chandler Kirwin, 1997, pp. 30-31. Baldinucci, 1812, p. 24, schrijft ‘non fu appena ascenso al Sacro Soglio, che egli fece chiamare a se [il Bernino], ed accoltolo con dolci maniere’, in plaats van ‘L’istesso giorno della sua Creazione fece a se chiamare il Cavaliere’ bij Domenico.

³⁹ Citaten uit Bernini, 1713, pp. 25-26.

⁴⁰ Voor Barberini en Bernini, zie onder andere D’Onofrio, 1967, pp. 89-195 & *passim*; Chandler Kirwin, 1997, pp. 31-33 & 99-100; *Bernini Scultore*, pp. 89-92 & 242-251; en de literatuur die in de loop van dit hoofdstuk wordt aangehaald. Barberini speelt een belangrijke rol in het relaas over de Montoya-buste, waar hij de levensechtheid van de buste attesteert, zie Bernini, 1713, p. 16; Baldinucci, 1812, p. 18 en Chantelou, 17 augustus 1665, p. 290. Bij Baldinucci: ‘Il Cardinal Maffeo Barberino, poi Urbano Ottavo [...] si portò ad incontrarlo [Montoya], e toccandolo disse: *Questo è il ritratto di Monsignor Montoja* (e voltosi alla Statua) *e questo è Monsignor Montoja*’. D’Onofrio, 1967, p. 386, legt een verband tussen de anekdote en een brief van 4 juni 1633 waarin Lelio Guidiccioni Bernini’s buste van Urbanus VIII prijst. Maffeo treedt ook op de voorgrond in het relaas over de *David* en de *Apollo en Dafne*, zie Bernini, 1713, pp. 19-20. Zie ook Chantelou, 6 juni, p. 196: ‘Le pape Urbain VIII, de qui il [le Bernin] a été aimé et considéré dès sa plus tendre jeunesse, est cité par lui à tout propos’. Onmiddellijk daarop volgt een anekdote over Urbanus VIII die in de dan achtjarige Bernini een beeldhouwer ontdekt die zijn vader, zelf beeldhouwer, zal overtreffen.

⁴¹ Bernini, 1713, p. 9, vertelt hoe een schets van de jonge Bernini paus Paulus V doet zeggen dat Bernini de nieuwe Michelangelo wordt. De tweede passage, pp. 11-12, vertelt de onthulling van de twee bustes van Scipio Borghese in aanwezigheid van Barberini. Voor de twee bustes van Scipio, zie Wittkower, 1990, nr. 31 en *Bernini Scultore*, pp.

architectuur; Bernini wendt zich voor het ene tot Raffael, voor het andere tot de Oudheid, '[le] fabbriche antiche'⁴². De passage over deze studieperiode wordt afgesloten met enkele bedenkingen over de architectuur, waaronder een stelling die Domenico's uitweiding bij de *ordinazione* van het baldakijn aankondigt. Bernini 'was een van eersten die de drie schone Kunsten van de Beeldhouwkunst, Schilderkunst en Architectuur verenigde, zodat hij van alle in zich een wonderbaarlijk *composto* heeft gemaakt; en hij was eminent in alle drie. Deze perfectie bereikte hij door een onvermoeibare studie, en door soms van de regels af te wijken – 'con uscir tal volta dalle Regole' –, zonder ze ooit te schenden; daarover zei hij: wie niet soms van de regel afwijkt, raakt haar nooit voorbij'⁴³. Domenico schrijft dus hoe Bernini de drie kunsten beheerste door zijn 'onvermoeibare studie', én zijn vermogen om soms de regels te buiten te gaan. Studie en 'transgressie' van de regel zijn twee evenwaardige componenten van Bernini's kunstenaarschap.

Wanneer Maffeo Barberini tot paus wordt verkozen, gebeurt wat zich onder Paulus V had aangekondigd⁴⁴. Het hoofdstuk over zijn mecenaat zet in met de mededeling dat 'de Paus, zoals gezegd, de Cavaliere opdroeg om zijn studies in de Schilderkunst en de Architectuur te doen, met de bedoeling om hem de grote *Loggia della Benedizione* te laten schilderen, en om een groot bouwwerk op te richten, dat de leegte onder de koepel van de San Pietro zou vullen'⁴⁵. Deze ambitie beantwoordt aan een voorspelling van de grote Annibale Carracci (1560-1609), die de kerkvorst reeds ter ore was gekomen⁴⁶.

276-289, met bibliografie. Bernini heeft de buste van Scipio in 1632 gemaakt in opdracht van Urbanus VIII. Domenico situeert de anekdote met de buste, met dezelfde protagonisten, dus minstens tien jaar te vroeg, en laat ze fungeren als aankondiging van de Michelangelo-identificatie die zich effectief rond 1632-33 lijkt te manifesteren. In een brief van Fulvio Testi, van 9 januari 1633, wordt Bernini de 'Michelangelo del nostro secolo' genoemd. Voor deze brief zie D'Onofrio, 1966a, p. 129 en *Bernini Scultore*, p. 279; de brief is volledig gepubliceerd in Testi, 1967, nr. 403, vol. I, pp. 432-433: '[...] ho [Testi] del continuo una mezza accademia in casa, nella quale per favorirmi s'è contentato d'entrare il cavalier Bernino, quel famosissimo scultore che ha fatta la statua del Papa e la Dafne ch'è nella vigna di Borghese, ch'è il Michelangelo del nostro secolo tanto nel dipingere quanto nello scolpire, e che non cede a nessuno degli antichi nell'eccellenza dell'arte'. Deze brief maakt ook gewag van het baldakijn. D'Onofrio, 1967, p. 183, noot 22, haalt een door Frascchetti, 1900, p. 147 vermelde brief aan van 16 oktober 1632 waarin: '[Urbano] gioisce dell'eccellenza del Bernini che viene chiamato *da lui* il secondo Michelangelo'. [eigen cursivering] De identificatie met Michelangelo duikt dus op ten tijde van de afwerking van het baldakijn.

⁴² Bernini, 1713, p. 26.

⁴³ *ibid.*, pp. 32-33: 'Ci giovi solamente il dire, esser concetto molto universale, e da non potersi forse così facilmente riprovare, ch'egli sia stato fra'Primi, anche de'Secoli trascorsi, che habbia saputo in modo unire assieme le belle Arti della Scultura, Pittura, & Architettura, *che di tutte ne habbia fatte in se un maraviglioso composto*, e le habbia tutte possedute in eminenza. *Alla qual perfezzione giunse per mezzo di un'infessato studio*, e con uscir tal volta dalle Regole, senza però giammai violarle, essendo suo detto antico, che 'Chi non esce tal volta di Regola, non la passa mai'. Mà il far ciò, non è impresa da tutti'. [eigen cursivering]

⁴⁴ Bij de dood van Gregorius XV Ludovisi (1622-1623) troost Maffeo Barberini de rouwende Bernini met de uitspraak dat 'chiunque verrà Papa, bisognerà, che vi ami per forza, se non vuol fare ingiustizia a se, a voi, & a chiunque hà in pregio l'esser virtuoso', Bernini, 1713, pp. 23-24. Domenico voegt eraan toe: 'E ne attese in breve soprabbondantemente ancora le promesse'. Zie ook *ibid.*, p. 12: '[...] che seppe [Urbano] così bene custodir quel Giovane, che cresciuto in età, doveva render celebre il suo Pontificato con operazioni illustri, e gloriose'.

⁴⁵ *ibid.*, p. 37: '[...] impose il Papa, come si disse, al Cavaliere, che facesse i suoi studii nella Pittura, & Architettura con intenzione di far a lui dinpingere la gran Loggia della Benedizione, & alzare una qualche gran Mole, che riempisse il vano sotto la Cuppola di S. Pietro'.

⁴⁶ *ibid.*, pp. 37-38. De profetie eindigt met de woorden: '[e]ra già noto questo vaticinio al Pontefice'. D'Onofrio, 1967, p. 100 becommentarieert deze passage, en wijst op de sterfdatum van Annibale Carracci, 1609; Bernini is dan

Volgens hem zou er ooit een genie opstaan dat de twee belangrijkste punten onder Michelangelo's koepel, de absis en de kruising, van een constructie zou voorzien, 'in proportie met de grootsheid van deze tempel.' Deze woorden, aldus Domenico, hadden in de dan veertienjarige Bernini het verlangen gewekt om deze hachelijke taak te volbrengen. Sindsdien was een project gerijpt, dat hij de nieuwe paus voorlegt. Urbanus VIII is verrukt, en prompt start de uitvoering⁴⁷.

1.2.2. Bernini als de nieuwe Michelangelo

Domenico's *Vita* is zo opgebouwd dat de realisatie van het baldakijn een eerste hoogtepunt vormt. Gianlorenzo wordt door Maffeo Barberini bij Paulus V ontdekt, en krijgt vervolgens een stimulerende opleiding. Hij vervolmaakt zich op die manier in elk van de drie visuele kunsten. Maar deze studie – en dat is de betekenis van het 'uscir tal volta delle regole' bij Domenico Bernini – volstaat niet. Wie immers alleen maar de regels volgt, raakt niet vooruit. Dit wordt afgekondigd van de eerste pagina's van Domenico's tekst. Gianlorenzo had als kind aan zijn vader gevraagd om onderwezen te worden in de beeldhouwkunst. Pietro Bernini (1562-1629) ondervond alras dat de principes die anderen door studie leren, bij Gianlorenzo 'als natuurlijk' aanwezig waren. Om zijn zoon te prikkelen, houdt hij echter strak de hand aan zijn werk. Wanneer Gianlorenzo al schetsend een model verbetert, en daarvoor op de vingers wordt getikt, antwoordt het kind: 'dat de honger om te werken hem ertoe had gebracht om aan zijn plicht voorbij te gaan, en haar waarschijnlijk achter zich te laten; maar, dat als hij steeds achter een ander aan zou moeten lopen, hij er nooit in zou slagen om gemakkelijk voor iemand te komen'. Bernini's vader ziet daardoor in dat 'de enige Meester van zo'n leerling zijn eigen *ingegno* is'⁴⁸. Cesare D'Onofrio merkte reeds op dat het antwoord van de jeugdige Bernini analoog is aan de uitspraak over het 'uscir dalle regole' uit de studieperiode⁴⁹. De twee statements kondigen samen Bernini's succes in de *ordinazione* van het baldakijn aan. Met de passage over het baldakijn heeft de anekdote uit Bernini's jeugd daarenboven de antithese tussen het 'toeval' en de succesvolle transgressie van de regel gemeen⁵⁰. Lezen we de drie passages samen, dan zien we dat Domenico telkens

¹¹ jaar oud.

⁴⁷ Bernini, 1713, p. 38.

⁴⁸ *ibid.*, p. 5: 'Accortosi [Pietro] un giorno, che nel ritrarre un disegno haveva mutato uno scorcio di una figura, in atto però più naturale, e spiritoso, e supponendo la variazione più tosto colpo di sorte, che tiro di maestria, lo ripigliò come mancante, e poco attento all'esemplare propostogli. Gio: Lorenzo modestamente rispose, che l'avidità dell'operare l'haveva fatto trascorrere, e forse passar oltre al suo dovere, *ma che s'egli doveva sempre andar dietro altrui, non sarebbe giammai arrivato a passar facilmente avanti ad alcuno*'. Da questa risposta comprese finalmente il Padre, che degno Maestro d'un tal discepolo era il suo solo ingegno, onde lasciò a lui libero il modo di operare, facendo quindi argomento, con qual motivo di speranze maggiori, facesse presentemente il Figliuolo progressi sì grandi'. [eigen cursivering]

⁴⁹ D'Onofrio, 1966a, p. 129. Daar wijst hij op de analogie tussen deze passage en de anekdote in het *Journal* van Chantelou, verteld op 6 juni 1665, p. 198 en 10 augustus 1665, p. 75. Kort hernomen in D'Onofrio, 1967, p. 183. Daar het D'Onofrio in de eerste plaats om de ontmaskering van de mythe van Bernini's precociteit te doen is, met de bedoeling om toeschrijvingen en dateringen van het jeugdwerk te corrigeren, gaat hij niet in op de spanning tussen *arte* en *ingegno* en de betekenis daarvan voor het baldakijn, noch maakt hij de vergelijking met Baldinucci's versie.

⁵⁰ Vergelijk de 'variazione più tosto colpo di sorte' (p. 5) met de 'essere riuscita bene a caso' (p. 39).

over de uitzonderlijke conjunctie van *arte* en *ingegno*, of aangeboren talent, in Bernini's kunstenaarschap schrijft. Het is Sforza Pallavicino die dit kunstenaarschap afkondigt. Hij prijst 'het oog' van de kunstenaar, dat traditioneel wordt beschouwd als de manifestatie bij uitstek van de synergie tussen vaardigheid en aangeboren *ingegno*⁵¹. De kardinaal autoriseert op die manier Bernini's oordeelkundige doorbreking van de regels.

Pallavicino's compliment neemt de vorm aan van een impliciete vergelijking tussen Bernini en Michelangelo (1475-1564). Het *giudizio dell'occhio* wordt sinds het Cinquecento beschouwd als een van diens emblematische kwaliteiten⁵². Pallavicino's uitspraak vormt alzo de bevestiging van de suggestie die Domenico's relaas voortdurend wekt. Als de toekomstige 'nieuwe Michelangelo' is de jonge Bernini geschikt om onderwezen te worden in de drie kunsten. Het baldakijn demonstreert daarin zijn meesterschap, en toont hoe Gianlorenzo zich naast het *giudizio dell'occhio*, ook deze tweede emblematische kwaliteit van Michelangelo heeft eigen gemaakt⁵³. Met de realisatie van het baldakijn voltrekt Bernini dus de profetie van Paulus V. Het is echter frappant dat Domenico deze aanspraak niet expliciet uitspreekt. Ze moet blijken uit de zorgvuldig toegelichte, stapsgewijze creatie van het baldakijn; ze wordt gelegitimeerd door Bernini's kunstenaarschap, waarvan het bouwsel een zichtbare manifestatie is. Bij Domenico bestaat aldus een impliciet maar rechtstreeks verband tussen de identificatie met Michelangelo en de creatie van het baldakijn, bemiddeld door het 'uscir dalle regole', de synergie van *arte* en *ingegno*.

Bij Filippo Baldinucci vinden we volgende passage, die ontbreekt bij Domenico Bernini: '[H]ij [Urbanus VIII] had bij zichzelf de virtuoze ambitie gekweekt, dat Rome, tijdens zijn pontificaat, en door zijn nijverheid, er in zou slagen om een nieuwe Michelangelo voort te brengen, des te meer, omdat hij op het nobele idee was gekomen van het Hoofdaltaar in de San Pietro, op de plaats, die we de *confessio* noemen'⁵⁴. In tegenstelling tot Domenico Bernini, identificeert Baldinucci Bernini expliciet met Michelangelo naar aanleiding van het baldakijn. De identificatie is nu uitdrukkelijk gewild door Urbanus VIII, en maakt dus deel uit van zijn opdrachtgeverschap, net als het werk dat voor hem wordt gerealiseerd. Volgens Baldinucci heeft Urbanus een nieuwe Michelangelo nodig om het baldakijn te bouwen, en vindt hij – tot zijn geluk, zo wordt

⁵¹ Voor de relatie tussen *ingegno*, *arte* en *giudizio*, zie *infra*, 2.1 & 2.2.

⁵² Voor het *giudizio dell'occhio* als emblematische eigenschap van Michelangelo, zie *infra*, 2.1.1. Voor de verschillende uitspraken van Bernini over zijn eigen *giudizio* bij het hanteren van het *contrapposto*, zie Lavin, 1980, pp. 10-14.

⁵³ Voor de identificatie van Bernini en Michelangelo op grond van hun meesterschap der drie kunsten, zie in de eerste plaats Soussloff, 1989, vnl. pp. 595-596. Zie ook *TPS*, III, q. 19, pp. 212-213, dat verwijst naar de *esequie* van Michelangelo, en de epitaaf op zijn tombe citeert waar dit meesterschap in wordt afgekondigd.

⁵⁴ Baldinucci, 1812, p. 25: '[...] egli [Urbano VIII] aveva concepita in se stesso una virtuosa ambizione, che Roma nel suo Pontificato, e per sua industria giungesse a produrre un altro Michelagnolo, tanto più, perchè già eragli sovenuto l'alto concetto dell'altar Maggiore di S. Pietro, nel luogo, che diciamo la confessione [...]'. Zie ook Soussloff, 1989, pp. 590-591.

ook hier benadrukt – Bernini⁵⁵.

Het plan voor het baldakijn stamt volgens Baldinucci van de paus⁵⁶. Als een fusie tussen architectuur, beeldhouwkunst en bronsgieterij, noopt het bouwsel tot een meesterschap van elk van deze disciplines. Daarom heeft Urbanus Bernini opgeleid⁵⁷. Hoe Bernini deze fusie realiseert, wordt niet vermeld. Domenico's omstandige uitleg over het ontwerpproces, met het 'uscir dalle regole', wordt gereduceerd tot een bondige paragraaf aan het einde van de passage over het baldakijn. Daarin neemt Baldinucci Bernini's opmerking over de schijnbare werkzaamheid van het toeval onmiddellijk samen met het ontwerpprobleem van de proportionering⁵⁸. Dat wordt opgelost door 'l'ingegno e la mente dell'artefice'. Baldinucci's gebruik van de termen *ingegno* en *mente* leunt dus nauw aan bij het *giudizio dell'occhio* van Sforza Pallavicino. De specifieke term wordt echter niet gebruikt. De impliciete referentie aan Michelangelo valt zo weg. De verantwoordelijkheid voor de identificatie met Michelangelo wordt volledig bij Urbanus VIII gelegd en ontkoppeld van zowel het 'uscir dalle regole', als het *giudizio dell'occhio*. Door de identificatie tussen de twee kunstenaars voor te stellen als een project van de opdrachtgever, wordt ze niet langer gezien als het resultaat van het kunstenaarschap.

Bernini wordt quasi systematisch met Michelangelo geassocieerd naar aanleiding van het baldakijn. Pompilio Totti publiceert in 1637 een *Ristretto delle grandezze di Roma*⁵⁹. Daarin schrijft hij hoe het baldakijn 'ontworpen en uitgevoerd is door Cavalier Bernini, Florentijns beeldhouwer, architect, en schilder; die, net zoals hij er in is geslaagd om Michelangelo qua roem te evenaren – door, zoals hij, deze drie allernobelste disciplines perfect te beoefenen –, hij er zich [met zijn talent] op toegelegd hem in te halen, door het toevoegen van een vierde [discipline], het wonderbaarlijk werken met gieten [van brons].'. De passage vergelijkt de grootmeesters op twee punten. Ze zouden beiden uit Firenze afkomstig zijn – Bernini is eigenlijk in Napels geboren⁶⁰ –, en beheersen

⁵⁵ Baldinucci vertelt de anekdote van Bernini's audiëntie bij Urbanus VIII, aan het begin van zijn pontificaat, zie noot 38.

⁵⁶ Voor de problematiek van het auteurschap, zie *infra*, 2.2. en hoofdstuk V, 1. Cfr. het citaat in noot 54: 'perchè già eragli [Urbanus VIII] sovvenuto l'alto concetto dell'altar Maggiore di S. Pietro'.

⁵⁷ Voor het belang van Bernini's aanstelling tot hoofd van de pauselijke bronsgieterij door Urbanus VIII, zie hoofdstuk V, 1.4.4.

⁵⁸ Baldinucci, 1812, pp. 28-29: 'Soleva dire il Cavaliere, che quest'opera era riuscita bene a caso: volendo inferire, che l'arte stessa non poteva mai sotto una sì gran Cupola, ed in ispazio sì vasto, e fra moli di eccedente grandezza dare una misura, e proporzione, che bene adequasse, ove l'ingegno e la mente dell'artefice, tale quale essa misura doveva essere, senz'altra regola concepire non sapesse'. Voor de desbetreffende passage bij Domenico, zie noot 11. Zoals gezegd, zondert Baldinucci ook de uitleg over het vierledige ontwerpproces af van de beschrijving van het baldakijn, zie noot 23. Gelijkaardige bemerkingen kunnen worden gemaakt over het verschil tussen Bernini's en Baldinucci's argumenten om het baldakijn niet te beschrijven. Domenico's bewoording kondigt duidelijk de beschrijving van Bernini's werkproces aan; Baldinucci spreekt ten eerste niet over het *baldacchino* alleen, maar over de hele S. Pietro, en situeert het probleem eerder op het niveau van de kwantiteit – maat en veelheid – dan de proportie.

⁵⁹ Pompilio Totti, *Ristretto delle grandezze di Roma*, Roma, 1637, p. 5: 'È disegno, e fattura del Cavalier Bernino Scultore, Architetto e Pittor fiorentino, che sì come ha procurato di arrivar Michel'Agnolo nella gloria di essercitar perfettamente, com'egli faceva, queste tre nobilissime professioni, così s'è ingegnato con l'aggiunta della quarta di operar maravigliosamente di getto, di trapassarlo'. Geciteerd uit D'Onofrio, 1967, pp. 375-376.

⁶⁰ Giambattista Passeri, geciteerd door Preimesberger, 1985, p. 7.

meesterlijk de drie visuele kunsten. Het verband tussen Bernini's kunstenaarschap, het baldakijn en de erfenis van Michelangelo wordt door Totti expliciet, maar vereenvoudigd, naar voren geschoven. Het functioneert in de eerste plaats als een artistiek waarde-oordeel: met het baldakijn overtreft Bernini Michelangelo. De gedeelde afkomst suggereert een historische continuïteit in de artistieke evolutie. Die 'ontstaat' op één plek, Firenze, en realiseert zich in een tweede, Rome, en meer specifiek in de San Pietro. Met deze suggestie legt Totti's haast stereotiepe opmerking een glimp bloot van de dieperliggende betekenis van Bernini's vereenzelviging met Michelangelo.

1.3. *La nuova via* en het *baldacchino*

1.3.1. Een dialoog tussen Lelio Guidiccioni en Gianlorenzo Bernini

De Berninibiografieën geven elk een model voor de identificatie van Bernini met Michelangelo⁶¹. Bij Domenico gebeurt ze via het kunstenaarschap, en meer specifiek, het 'uscir dalle regole'; bij Baldinucci via het opdrachtgeverschap. Het 'uscir dalle regole' heeft daarin geen belang. Een toneeldialoog uit 1633 speelt deze modellen tegen elkaar uit⁶². Het stuk ensceneert een discussie over twee interpretaties van de totstandkoming van het baldakijn, dat dan net is afgewerkt. Gianlorenzo voert de dialoog met Lelio Guidiccioni (1582-1643), de auteur van het stuk. Bij de aanvang identificeert Bernini zich met Michelangelo en diens 'nuova via'. Zijn initiële positie in de dialoog komt dus overeen met het relaas van Domenico. De verantwoordelijkheid voor de creatie – en haar uniciteit – berust daar volledig bij de kunstenaar. In de dialoog wordt deze claim ontkracht, eerst door Guidiccioni, dan door Bernini zelf. De dialoog is belangrijk omdat ze de keuze voor een van de modellen legitimeert met argumenten uit een verhit literair debat, met verregaande cultuurpolitieke implicaties.

De dialoog, gepubliceerd door Cesario D'Onofrio, is geschreven in oktober 1633, dus nauwelijks enkele maanden na de publieke inwijding van het baldakijn, op 29 juni 1633⁶³. D'Onofrio dateert het toneelstuk met behulp van een interne referentie aan de begrafenis van Antonio Querengho (1546-1633). Querengho wordt op 1 september 1633

⁶¹ Naast de letterlijke statements zijn talloze anekdotes uit de *Vite* gebaseerd op Vasari's Michelangelo-biografie, zie daarvoor in de eerste plaats D'Onofrio, 1966a, pp. 128-129 en idem, 1967, pp. 172-187 & *passim*; Thoenes, 1983, pp. 114 e.v., die zowel de 'mythografie' behandelt, als de reële invloed van Michelangelo op Bernini's werk; Soussloff, 1987 & 1989; Preimesberger, 1985, pp. 6-7; Chandler Kirwin, 1997, pp. 189-233; *Bernini Scultore*, pp. 87-91. Belangrijk materiaal werd voor het eerst gepubliceerd door Fraschetti, 1900, pp. 147 & 418-419. Voor de vergelijking tussen Bernini en Michelangelo bij Pallavicino, zie Montanari, (1998)a, pp. 58-60 en verder in deze studie. Voor de identificatie in Chantelou, zie 11 oktober 1665, p. 453.

⁶² Lavin, 1968, p. 12, noot 53, beschouwt de dialoog als de bron voor een reisgids die Urbanus VIII de auteur van het baldakijn noemt. We zullen zien dat Urbanus in meerdere teksten als auteur wordt beschouwd, en dat de betekenis van het auteurschap daarbij verandert, zie *infra* en hoofdstuk V, 1.1.

⁶³ Voor de inwijdingsdatum zie onder andere Lavin, 1968, p. 23. De dialoog is met een kort maar zeer waardevol commentaar gepubliceerd in D'Onofrio, 1966a. Commentaar op de dialoog is terug te vinden bij Lavin, als in de vorige noot; Quinterio, 1980, p. 292; Audisio, 1985, p. 26; Ostrow, 1996, p. 180; Ferrari, 1997, p. 153; en Chandler Kirwin, 1997, pp. 212-218, die een aantal passages vertaalt.

in de San Francesco a Ripa begraven⁶⁴. De verwijzing naar Querengho maakt ook duidelijk dat de dialoog aan Urbanus' hof gesitueerd moet worden. De uit Padua afkomstige letterkundige, die zich vanaf 1605 definitief in Rome had gevestigd, stond de Barberinipaus na aan het hart. De kerkvorst benoemde hem tot secretaris van het kardinaalscollege⁶⁵. De uitgebreide biografie die aan hem is gewijd in de *Apes Urbanae* (1633) benadrukt de centrale rol van Querengho in het Romeinse geestesleven⁶⁶. Hij was in elk geval een spilfiguur van de *Accademia degli Umoresti*, de belangrijkste literaire academie van Rome⁶⁷. In 1611 wordt hij aangezocht om de in 1603 opgerichte organisatie een tweede adem te geven⁶⁸. Zijn begrafenis groeide uit tot een publiek eerbetoon van de academie⁶⁹. Ook Lelio Guidiccioni maakte deel uit van de *Umoresti*, en bewoog zich als letterkundige in de Barberini-kringen, zoals blijkt uit de *Apes*⁷⁰. De *Accademia* speelde een centrale rol in het Rome van de jaren 1610-1630, en vormt een van de reservoirs waaruit Maffeo Barberini, zelf lid van het gezelschap, in 1623 zijn hofhouding recruteert. Zijn verkiezing wordt door de *letterati* in elk geval enthousiast onthaald, en duidelijk geïnterpreteerd als de ideale gelegenheid om een vaste plaats te verwerven in het huishouden van de paus of zijn familieleden⁷¹. Luisa Avellini

⁶⁴ Volgens de dialoog was hij 93 geworden. Voor de begrafenis, zie Gabrieli, 1935a, p. 177 en Motta, 1997, pp. 334-337, die een brief van Giovan Francesco Tolomei citeert, die schrijft dat Querengho 91 is geworden. In feite overlijdt hij op 86-jarige leeftijd. Motta, *ibid.*, p. 3, noot 1, geeft een opsomming van de belangrijkste zeventiende-eeuwse bronnen over Querengho's leven.

⁶⁵ Voor de innige band tussen Urbanus VIII en Querengho, zie in de eerste plaats Motta, 1997, pp. 320-321. Voor de benoeming tot secretaris, zie Pastor, XIII, p. 896. Zie ook Schütze, 1994, p. 285, Anhang I, die uit de ongepubliceerde biografie van Urbanus VIII door Andrea Nicoletti (B.A.V. Barb. Lat. 4730-4738) citeert. Dezelfde passage is ook terug te vinden in D'Onofrio, 1967, pp. 56-58.

⁶⁶ Querengho figureert uitgebreid in de *Apes urbanae*, zie Allacci, 1633, pp. 44-50; en in Rossi, I, 1645, nr. 37, pp. 63-65.

⁶⁷ De belangrijkste studies over de *Accademia degli Umoresti* zijn Maylender, V, pp. 370-381; Gabrieli, 1935a en 1935b, opnieuw gepubliceerd in Gabrieli, 1989, pp. 479-496; De Mattei, 1961, over de politieke disputen aan de academie; Russo, 1979, die de statuten van de Academie publiceert en gewag maakt van het ms. 44 in de Fondo S. Pantaleo in de B.N.V.E., dat de 'Discorso dell'Imprese proposte per L'Accademia degli Umoresti' bevat; Avellini, 1982, pp. 113-121, benadrukt de rol van de academie in de ontwikkeling van een nieuwe hofcultuur; Gallo, 1992, vnl. pp. 301-308, over de rol van de academie als ontmoetingsplaats tussen kunstenaars en opdrachtgevers; Alemanno, 1995. Zie ook de literatuur in noten 273 e.v.

⁶⁸ Motta, 1997, pp. 324-326. Zie de brief van Battista Guarini, *principe* van de Umoresti, aan Querengho, met het verzoek om lid te worden, gepubliceerd door Avellini, 1982, pp. 127-128, waarvoor ook Alemanno, 1995, p. 108, noot 18. Voor Querengho en de *Umoresti*, ook nog Gabrieli, 1935b, p. 239.

⁶⁹ Gabrieli, 1935a, p. 177; Motta, 1997, pp. 334-335.

⁷⁰ Voor Lelio Guidiccioni, zie D'Onofrio, 1967, pp. 378-380; Hammond, 1994, pp. 18 & 35; ook Allacci, 1633, pp. 172-174 en Rossi, II, 1645, pp. 127-130; Newman & Newman, 1992, *passim*; deels hernoemen in Newman, 1994; Völkel, 1993, p. 450, nr. 301, geeft aan dat Guidiccioni behoort tot het huishouden van Antonio Barberini, en afkomstig is uit de omgeving van Scipio Borghese, zie ook *Bernini Scultore*, pp. 248-249. Hij schrijft een lofdicht op het standbeeld van Urbanus VIII dat in september 1640 op het Capitool wordt geïnstalleerd, zie Nussdorfer, 1992, p. 182, noot 48. Guidiccioni had een belangrijke kunstverzameling, zie Totti, 1638, p. 336 en Rossi, *ibid.*, p. 129, die niet zonder ironie schrijft: 'has Michaeli Angelo Buonarotae, has Raphaeli Sancio Urbinati, has Perino Vago, aliusque, qui longe omnibus, pingendi arte, praestiterunt, tribuerat', zie ook Haskell, 1980, p. 121. Hij is de auteur van de *relazione* over de katafalk van Paulus V, zie Fagiolo dell'Arco, 1997, pp. 235-240.

⁷¹ Zie Hook, 1977; Fumaroli, 1978. Er circuleren lijsten met personen die voor een betrekking aan het pauselijke hof in aanmerking komen, zie Gabrieli, 1989, p. 1264. Bijna alle belangrijke figuren uit Barberini's omgeving zijn ook *Umoresti*. De Barberinifamilie verdeelt onderling het mecenaat, zie Nussdorfer, 1992; Völkel, 1993; Hammond, 1994. De hoop van de *letterati* wordt bijvoorbeeld uitgedrukt in Agostino Mascardi's voorwoord tot zijn *Le pompe del Campidoglio ...*, zie *infra*, 3.1.1.

interpreteert de werking van de academie als een substituut voor de humanistische hofcultuur. De academie vormt een beperkte vrijplaats, waar literair experiment een gewillig gehoor, en eventueel een mecenas vindt⁷².

De dialoog verwijst bij de aanvang naar een hevig literair dispuut, dat ook in de schoot van de *Umoristi* heeft gewoed, en een belangrijke impact heeft gehad op de cultuurpolitiek van Urbanus VIII. Gianlorenzo Bernini vraagt Guidiccioni om een gedicht aan te heffen over de kroning van Urbanus. De dichter wil met hoffelijke tegenzin voldoen aan het verzoek, op voorwaarde dat hij het Latijn mag gebruiken. In de poëzie in het Italiaans, de 'poesia volgare', zijn immers 'te veel smaken bedorven', 'troppo gusti son guasti'⁷³. De bron van dit verval is de grenzeloze drang om de juiste weg, 'la strada, che sempre conobbi esser la buona', te verlaten, en een eigen pad te zoeken. Zoals ook Orreste Ferrari heeft opgemerkt, zinspeelt Guidiccioni hier op de discussie over de verdiensten van het zogenaamde Marinisme⁷⁴. In deze discussie dient het werk van de Napoletaanse dichter Giambattista Marino (1564-1625), en in het bijzonder zijn *Adone* (1623), als embleem voor een literaire stroming waarin een grote aandacht voor gedetailleerde beschrijving gekoppeld wordt aan een extreem doorgedreven zoektocht naar bizarre en verrassende beeldspraak, met als voornaamste bedoeling bij de lezer *meraviglia*, verwondering, op te wekken⁷⁵. Rond Marino's werk ontspringen zich verschillende controverses, die passen in de traditie van de Cinquecento-disputen over de trouw aan Aristoteles en de geldigheid van de regels uit zijn *Poetica*. De tweespalt die Bernard Weinberg afleest in de controverse over Tasso en Ariosto – het gezag van de regel versus de autonomie van het *ingegno* en het nieuwe kunstwerk, het appel aan het intellect en de aristocraat versus de zintuigen en de massa –, vaak gekoppeld aan verwijten over ketterse of wellustige passages, duikt ook in deze discussie op⁷⁶. Wanneer Lodovico Tesauro schrijft hoe Marino 'een nieuw, onverwacht pad heeft geopend', waar de dichters tot dan toe een misschien niet verwerpelijke, maar evenmin bewonderenswaardige weg bewandelden, antwoordt Ferrante Carli, fervent antimarinist, hoe 'de koninklijke weg, 'la via regia', nog steeds open staat voor de *gloria*'⁷⁷. Ook in de dialoog wordt het willekeurige doorbreken van de regels door sommige 'moderni' zwaar op de korrel genomen. Guidiccioni vaart uit tegen degenen die tot hun eigen tevredenheid een sonnet van 13 verzen schrijven, of die het bizarre, het lichte, het inconclusieve een volwaardig alternatief vinden voor een gedicht dat ernst en precisie vereist⁷⁸. Hij lijkt daarmee bijna te antwoorden op de befaamde stelling van Marino, dat 'de ware regel er in

⁷² Avellini, 1982. De Mattei, 1961, pp. 164-167 schetst een academische cultuur waarin 'libertà del dire' gekoppeld wordt aan een verbod op politieke discussie. Zie ook Bellini, 1997, pp. 176-192.

⁷³ D'Onofrio, 1966a, p. 129a-b.

⁷⁴ Ferrari, 1997, p. 153.

⁷⁵ *Letteratura Italiana*, p. 770: 'L'essere nuovo, l'essere moderno, adoperare con abilità, destrezza e sicurezza il tesoro di una sapienza letteraria variamente disposta è insieme il programma calcolata e la sfida orgogliosa del Marino'. Zie ook Fumaroli, 1994a, pp. 78-79 & 96-97.

⁷⁶ Zie de synthese in Weinberg, 1961, pp. 988-990.

⁷⁷ Croce, 1955, p. 5.

⁷⁸ D'Onofrio, 1966a, p. 130b: 'Sopra tutto premevano [gli inventori di tal novità], che fosse acuto, et nuovo'.

bestaat om de regels op tijd en stond te breken, om zich aan te passen aan het courante gebruik en aan de smaak van zijn tijd'⁷⁹.

In de dialoog vormt de verwijzing naar deze discussie de aanzet voor een schalks verbaal steekspel over de 'nieuwheid' van Bernini's werk in het algemeen, en van het baldakijn in het bijzonder. Het contemporaine literaire debat over de rol en de wenselijkheid van 'het nieuwe' vormt het kader voor een kritische evaluatie van Bernini's bijdrage tot de ontwikkeling van de kunsten. Op Guidiccioni's weigering om in het Italiaans te dichten, vraagt Bernini of er niet meer dan één juiste weg bestaat. Zijn tegenspeler legt uit dat de kunsten en wetenschappen even zovele wegen naar de roem zijn. Elk van deze 'genere' bevat echter een aantal onderscheiden 'specie', die elk op hun beurt, binnen de beperking van hun voorschriften, 'nel ristretto de i suoi precetti', een nauwe, als met hagen afgeboorde weg vormt⁸⁰. Bernini besluit daaruit dat vernieuwing, of iets toevoegen aan een vinding van een ander, dan onmogelijk is. En dat de maat en de norm altijd door de voorgangers is vastgelegd, in wiens voetsporen steeds moet worden getreden. Guidiccioni stelt echter dat wij in en voor alles 'het onze' moeten doen, 'in tutto et per tutto far del nostro'. Van grote voorgangers moet het pad worden gevolgd, niet het voetspoor of de pas. Tegen Guidiccioni's standpunt stelt Bernini: 'ik dacht dat het eervoller was om een nieuw pad te bewandelen dan het oude te gebruiken, en het te verliezen tussen de massa die het overspoelt'⁸¹.

Op dit cruciale punt komen twee kritische tradities samen. Cesare D'Onofrio vergelijkt deze stelling met de uitspraak uit Vasari's Michelangelo-biografie, dat 'hij die achter anderen aanloopt, hen nooit voorbij raakt, en wie niet uit zichzelf goed kan doen, zich niet kan bedienen van de dingen van anderen'⁸². Zoals we gezien hebben, figureert deze uitspraak prominent in de biografie van Domenico Bernini. Het is de afkondiging van Bernini's unieke kunstenaarschap, dat gespiegeld wordt aan Michelangelo. Bij de

⁷⁹ Delcorno, 1975, p. 90, noot 81: 'Io pretendo di saper le regole più che non sanno tutti i pedanti insieme, ma la vera regola (cor mio bello) è saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente ed al gusto del secolo'; ook geciteerd in Croce, 1955, p. 46; en Donato, 1963, pp. 15-16, noot 1. Het citaat is afkomstig uit een brief aan Girolamo Preti. Croce merkt in een voetnoot op hoe Getto de originaliteit van deze uitspraak in zijn uitgave van de *Opere Scelte* van Marino sterk relativeert, wat ook zou moeten blijken uit voorgaande paragrafen.

⁸⁰ Deze referentie aan Hercules' keuze voor de smalle weg van de deugd toont hoezeer ethische en artistieke overwegingen samenvallen.

⁸¹ D'Onofrio, 1966a, p. 129a-130a: 'G.L.: 'Non v'è più d'una strada? / L.: Per molte vie si camina alla gloria, che sono le nobili arti, le discipline, et le scienze. Mà ciascuna d'esse, ch'è genere, tien le sue specie costituite con le sue differenze et ciascuna specie nel ristretto de i suoi precetti, apre una strada, che se ne v'è ben serrata, et guardata da folte siepi, [...] / G.L.: Dunque non si può innovare, né trovar di proprio, né aggiunger cosa alcuna all'inventato da gli altri? Et habbiamo à tor sempre la misura, et la norma da i primi, et porre il piè nelle pedate degli antichi? / G.: Non per certo, niuna è di queste cose. Anzi dobbiamo in tutto et per tutto far del nostro, col venerare gli antichi vestigi; et da quei grand'huomini [D'Onofrio geeft: quand'huomini] pigliare il passeggio, ma non i passi, né del lor piè fare il nostro. [...] / G.L.: Più glorioso stimavo il camminare per nuova strada che andando per l'antica, perderla trà la moltitudine che v'ondeggia per entro. / L.: Falso. Si vuol camminare per la strada vecchia, ma con nuovo valore, non fuggire il concorso, et la moltitudine, ma segnalarsi da essa, et abhorrendo la trivialità, sollevarsi al perfetto, né solo aspirare alla vicinanza di quegli ottimi, ma se fusse possibile à trapassargli'.

⁸² D'Onofrio, 1966a, p. 129: 'Chi va dietro a altri, mai non li passa innanzi; e chi non sa far bene da sé, non può servirsi delle cose d'altri'. Voor de herkomst van Michelangelo's uitspraak, zie Summers, 1981, p. 511, noot 17, met referentie aan Quintilianus, *Institutio Oratoria*, 10.2.10.

aanvang van de dialoog wil Bernini zich dus met Michelangelo identificeren zoals later zal gebeuren in Domenico's biografie. Maar de aanleiding van de discussie is dan nog niet Bernini, noch zijn werk. Guidiccioni spreekt over de contemporaine poëzie. Bernini doet zijn uitspraak naar aanleiding van het debat over het Marinisme. Dit debat wordt gevoerd met behulp van dezelfde metaforen als de discussie over artistieke vernieuwing uit de biografieën en – zoals we zullen zien – de dialoog. Het consistente gebruik van deze metaforen laat toe om elke kunstvorm op te nemen in een meer algemeen debat over 'vernieuwing' en 'het nieuwe'. Het is via dit debat dat de betekenis van de aanspraken in Domenico's biografie, en van de passage over het baldakijn pas ten volle duidelijk worden. De dialoog brengt Michelangelo's stelling immers impliciet onder in het marinistische kamp én schrijft ze toe aan Bernini. Aanvankelijk wordt Bernini dus geïdentificeerd met twee figuren: hij is als Michelangelo, en bezet op die manier, in de contemporaine discussie over poëzie, een met het Marinisme vergelijkbare positie. De draagkracht van deze stelling – en van haar ontkrachting – wordt pas duidelijk als we ze in de context van Urbanus' cultuurpolitiek plaatsen, mét de belangrijke traditie van de moralistische kritiek op Michelangelo in het achterhoofd. Eerst volgen we het verloop van de dialoog.

Guidiccioni antwoordt Bernini met een betoog voor een vernieuwing die zich inschrijft in de natuurlijke ontwikkeling van de menselijke kennis. De mens ontdekt gaandeweg de mogelijkheden van de Schepping, binnen de verschillende disciplines van het weten. Om dit te staven, haalt Guidiccioni, op aanzet van Bernini, voorbeelden aan uit de astronomie. 'Nieuwe vondsten' over 'hemelse vlekken', 'macchie celesti', zijn geen 'nuova strada'. Wie dat wel beweert, verdient het grootste misprijzen⁸³. Binnen de ontwikkeling van de traditie kan een individu zich onderscheiden, *gloria* verwerven, door zijn *virtù* en *peregrinità*. Met *virtù* worden de persoonsgebonden vaardigheden bedoeld, *peregrinità* kan worden vertaald als uniciteit of uitzonderlijkheid. Het concept wordt vaak gebruikt met betrekking tot het *ingegno*. Wanneer het gesprek vervolgens weer terecht komt bij de hedendaagse poëzie, nuanceert Guidiccioni zijn hard oordeel over zijn tijdgenoten, door te zeggen dat velen getuigen 'van uitstekende *gusto* en een goed *giudicio*'. Een begiftigd individu kan dus blijkbaar – door talent en studie, 'talento naturale, et nervo di studio', en een goed oordeel – de traditie vooruit helpen⁸⁴. Deze gedachtengang wordt besloten met de net geciteerde uitval tegen de modernen die de regels gratis doorbreken. Om 'een nieuwe opstoot van *dégout*' bij zijn gesprekspartner te voorkomen, komt Bernini terug op zijn eerste verzoek. Guidiccioni weigert echter ook om een Latijns gedicht ter ere van Urbanus VIII te declameren, niet alleen omdat het moment niet juist gekozen is, maar ook omdat hij wil dat de 'waarheid [zijn devotie voor Urbanus] zo naakt zou verschijnen als ze is', zonder dichterlijk ornament en niet in het

⁸³ D'Onofrio, 1966a, p. 130a. Het is moeilijk om in dit voorbeeld geen verwijzing te zien naar de discussies over het werk van Galileo, die net waren afgerond met de veroordeling van de astronoom. Bemerkt ten andere dat de astronomische ontdekkingen een belangrijke impuls geven aan de literaire discussies, zie Baffetti, 1997, pp. 154 & 200 e.v.; Bellini, 1997, pp. 198-212.

⁸⁴ D'Onofrio, 1966a, p. 130b.

moeilijke Latijn. Ook Bernini zou dus in woorden Urbanus moeten kunnen prijzen⁸⁵. De kunstenaar antwoordt echter dat ‘mijn beroep niet het spreken is, maar het werk van mijn eigen handen’⁸⁶.

Via deze opmerking kan Guidiccioni de discussie over ‘nieuwheid’ in de poëzie onmiddellijk betrekken op Bernini’s *baldacchino*. Hij countert de weigering van de kunstenaar met een compliment over de kracht van zijn *ingegno*, die maakt dat Bernini alles aankan. Gianlorenzo ziet zijn kans schoon om voor een laatste keer te vragen of daarmee ook het openen van een ‘nuova strada’ wordt bedoeld. Guidiccioni spreekt Bernini ook nu tegen, en gebruikt het *baldacchino* als tegenargument, precies omdat hij het bouwsel zelf ook als een ‘novità non più veduta’ beschouwt⁸⁷. Dit oordeel is quasi universeel. Pompilio Totti schrijft bijvoorbeeld in zijn *Ritratto di Roma Moderna* uit 1638, vijf jaar na de onthulling, hoe ‘dit gebouw niet minder bewonderenswaardig is voor zijn materiaal, en werk, dan omwille van het feit dat het enig op de wereld is; het is immers zeker, dat er nog nooit, zelfs niet door de Antieke Romeinen, enig bouwsel in metaal is gemaakt, van dergelijke omvang, en schoonheid’⁸⁸. Deze ‘nieuwheid’ vormt, zoals we zullen zien, geregeld een steen des aanstoots. Maar precies omdat het baldakijn zo ‘nieuw’ is, verleent het Guidiccioni’s argumentatie de nodige kracht. Want ook dit kunstwerk laat zich herleiden tot architectuur, beeldhouwkunst en bronsgieterij, die elk tot nieuwe hoogten worden gevoerd. Van een ‘nuova strada’ is echter geen sprake. Op dit punt in de dialoog lijkt Bernini overtuigd van Guidiccioni’s gelijk. Hij grijpt dit antwoord aan om te benadrukken dat het baldakijn een stuk handwerk is, waar het *ingegno* part noch deel aan heeft. Ook nu wordt hij tegengesproken. Als man van groot *ingegno* moet Bernini in staat zijn om zijn vorst ook met woorden te prijzen, aldus Guidiccioni. De discussie die daarop volgt, zet de relatie tussen Bernini en Urbanus even scherp in beeld als de passage over de publieke verschijning van de zieke paus in Domenico’s biografie. Barberini, zo zegt Guidiccioni, maakte Bernini immers tot ‘altr’uomo’, ‘si può dir creatura di Papa Urbano’⁸⁹. De lof die Bernini oogst, is dan een afspiegeling van Bernini’s devotie en dankbaarheid voor de paus, die zich uit in de kwaliteit van zijn werk. Het is immers de paus die Bernini heeft ‘geforceerd’, ‘sforzato’, om vooruit te gaan, en

⁸⁵ *ibid.*, p. 131b: ‘[...] vorrei che la verità apparisse ignuda quale è, [...]’. Guidiccioni’s antwoord vergelijkt alle mogelijke verbale uitdrukkingsvormen met een buste die Bernini van Urbanus VIII maakte terwijl de paus afwezig was. Hij zegt over Bernini: ‘Del cui ingegno con verità si può dire, che affissa talmente, et con tanta applicatione ogni sua potenza à gli obietti, che vede le cose lontane con attuale evidenza, non che esamini le presenti con puntualità’. Over de notie ‘evidenza’, zie hoofdstuk IV, 4.

⁸⁶ D’Onofrio, 1966a, p. 131b: ‘[...] il mio mestiero non è il discorso, ma l’opera delle stesse mani’.

⁸⁷ *ibid.*

⁸⁸ Totti, 1638, p. 11: ‘Questo edificio è non meno ammirabile per la materia, e lavoro, che per esser unico al Mondo; essendo certo, non esser mai stata fin’ora fatta, nè anco da gli Antichi Romani, mole alcuna di metallo in tanta vastità, e bellezza. È disegno, e fattura del Cavalier Bernino Scultore, Architetto, e Pittor Fiorentino di singularissimo nome’.

⁸⁹ D’Onofrio, 1966a, p. 132a; Chandler Kirwin, 1997, pp. 216-218 beschouwt dit als het belangrijkste argument van de dialoog; de discussie over ‘la nuova via’ ziet hij als ‘a well-established commonplace’; in zijn kort commentaar linkt hij de idee van vernieuwing zoals door Bernini in het begin van de dialoog wordt verdedigd, met een Toscaans/Romeinse traditie van ‘modernisme’ (pp. 225-227), voornamelijk bij Michelangelo. Hij refereert terloops aan de literaire component van de discussie, cfr. p. 216.

zijn vorst niet teleur te stellen. Dit hoofse principe laat vervolgens toe om Urbanus VIII als *ingegno* van het baldakijn te bestempelen. Eerst sommen Bernini en Guidiccioni een hele reeks voorvallen op, waarin paus Urbanus VIII vaklui in vernuft overtrof⁹⁰. De reeks wordt beëindigd door een retorische vraag van Bernini: ‘en van wie denkt u, komt de gedachte voor het Vaticaanse altaar, zoals het uiteindelijk tot stand is gekomen?’ Guidiccioni oppert dat hij altijd had gedacht dat ze van Bernini kwam. De kunstenaar antwoordt echter: ‘schrijf haar maar beter aan Zijne Heiligheid toe’⁹¹.

1.3.2. Bernini, Michelangelo en Marino

De dialoog behandelt dus twee verweven thema's. Eerst wordt over de grenzen van artistieke vernieuwing gesproken, op het stramien van de contemporaine discussie over het Marinisme. Dan wordt gezegd wie verantwoordelijk is voor deze vernieuwing. Het baldakijn dient in beide gevallen als laatste en doorslaggevend voorbeeld: het is een toonbeeld van de juiste artistieke evolutie, bedacht en bestierd door Urbanus VIII⁹². Het lijkt alsof Bernini in de dialoog terzijde wordt geschoven. De kwaliteit van zijn werk is niets anders dan zijn bijdrage aan de hoofse relatie met de paus. In vergelijking met Bernini's stelling aan het begin van de tweespraak, is het alsof de kunstenaar op het einde zijn ‘marinistische’ aspiraties heeft opgeborgen ten voordele van een meer bescheiden kunstenaarschap, in dienst van de paus. Daarmee lijkt de Bernini van de dialoog zijn aanspraak op uniciteit, uitgedrukt in de parafrase van Michelangelo, volledig terzijde te hebben geschoven. Exact dezelfde ideeën vinden we terug in Guidiccioni's *Ara Maxima Vaticana*, een lofdicht op het baldakijn, op 1 augustus 1633 opgedragen aan Urbanus⁹³. De constructie en de kunstenaar verschijnen er als creaturen van de paus. Hij is het die de constructie leven inblaast⁹⁴. De *Ara* sluit echter af met een aantal korte gedichtjes over Bernini's kunst om de levende Urbanus in de steen te vatten⁹⁵. Er tekent zich in de bundel dus een delicate balans af tussen de almacht van de kerkvorst, die zich ook

⁹⁰ D'Onofrio, 1966a, pp. 132-133.

⁹¹ *ibid.*, pp. 133b-134a: ‘G.L.: [...] mà di chi pensate, che sia il pensiero dell'Altar Vaticano, tale qual sia divenuta l'opera? / G.: Vostro hò sempre pensato. / G.L.: A pensarla meglio di Sua Santità’.

⁹² Het is frappant dat de dominicaan Tommaso Campanella dezelfde gedachte betreft op Urbanus' poëzie, en alzo een analogie ziet tussen de renovatie van de dichtkunst en van de wetenschap. In zijn *Commentaria* op Barberini's *Poemata* ‘difende inoltre il papa dall'accusa di essere un innovatore’, cfr. Bolzoni, 1971, p. 324. De vernieuwing van de poëzie voltrekt zich volgens het model van Gods Schepping, *ibid.*, p. 325, noot 1: ‘Similiter enim Deus, qui nova facere potest, non facit ex quo requieuit ab omni opere quod patrarat, sed cum nova individua rerum creat eorum quae abierunt instaurat speciem. Propterea Salomon ait: ‘Nihil sub sole novum. Quid est quod factum est nisi quod faciendum est? et quid est quod faciendum est, nisi quod factum est? Nihil sub sole novum. Sed Deus instaurat quod abiit’.

⁹³ De tekst is, samen met een ode uit 1639, uitgegeven en vertaald in Newman & Newman, 1992, pp. 107-262. Alle verwijzingen zijn naar deze vertaling. Voor referenties aan de *Ara*, zie hoofdstuk V, 1.1, noot 1.

⁹⁴ Volgende passages in Newman & Newman, 1992 geven Urbanus als auteur: p. 113, r. 40-49, waarin wordt gezegd dat Urbanus het werk in twee jaar uitvoerde; p. 115, r. 75-85: ‘So closely does it cohere, that it seems a child of willing earth, and so little fatigue did it cost the artist, that a young man of 33, dedicated to others' workmanship, in this instance, with all due modesty and courage, makes no claim on work of others’; *ibid.*, r. 94-99: ‘Nor is the work itself alone yours, but in a sense the very artist is your work. You either gave him new inspiration, or made him what he is anew, beyond even our hope of his potential. It is no surprise that the artist should have obeyed your advice and detailed instructions, for by your order you were able to give life to metals’; p. 171: ‘the credit, Urban, is yours’.

⁹⁵ *ibid.*, pp. 174-175.

uitstrekt over de kunsten, en de capaciteiten van de kunstenaar⁹⁶. Het belang en het aanzien van die capaciteiten wordt daarmee allerm minst geminimaliseerd. In een brief van 4 juni 1633, gericht aan de kunstenaar, schrijft Guidiccioni hoe hij 12 jaar eerder had gesteld dat Bernini in de beeldhouwkunst zo op weg was, ‘s’incaminava’, dat hij zijn eeuw zou verlossen van haar afgunst voor de Antieken⁹⁷. In een andere brief roemt hij het baldakijn in bewoordingen die Domenico Bernini’s beschrijving lijken aan te kondigen⁹⁸. Domenico verwijst in de *Vita* zelf naar Guidiccioni’s lofdicht over het baldakijn⁹⁹. Tenslotte beschouwt de eerder aangehaalde brief van Fulvio Testi, waarin Bernini de Michelangelo van zijn tijd wordt genoemd, het baldakijn onmiskenbaar als een meesterwerk¹⁰⁰. Het is met andere woorden niet evident om de dialoog zo maar te gebruiken om Bernini’s inbreng in het bouwwerk te minimaliseren, zoals Chandler Kirwin doet¹⁰¹. Evenmin devalueert de discussie Bernini’s kunstenaarschap. Ze plaatst dit kunstenaarschap wel stevig in de context van Urbanus’ pontificaat.

Om te begrijpen wat het betekent dat Urbanus VIII Bernini als de Michelangelo van zijn tijd beschouwt, is het nodig om na te gaan hoe Michelangelo door Urbanus’ en Bernini’s voorgangers werd gezien. In de Michelangeloreceptie van het Cinquecento ontstaat een model voor Bernini’s rol in een ruimere cultuurpolitieke strategie. Zo zal blijken dat de trinoom uit het begin van de dialoog – Bernini is als Marino en Michelangelo – niet wordt getransformeerd tot de tegenstelling Bernini versus Marino en Michelangelo, of hoveling versus bandeloos *ingegno*, maar tot de antithese Bernini en Michelangelo versus Marino, tussen gematigde en gepaste vernieuwing en degeneratie¹⁰².

2. Michelangelo en *la nuova via*

2.1. Over de betekenis van Michelangelo’s *giudizio dell’occhio*

⁹⁶ Over de figuur van de paus als *creator*, Newman & Newman, 1992, pp. 3 & 55-56; zie ook hoofdstuk V, 1.1.

⁹⁷ D’Onofrio, 1967, p. 381. Commentaar op de brieven is ook terug te vinden in *Bernini Scultore*, pp. 248-250.

⁹⁸ D’Onofrio, 1967, p. 387: ‘[...] di poi nel prender le somme chiavi il S.mo Urbano con la via già lastricata della virtù et della Fama, giunto al grado del servitio ov’hoggi si trova, si sia, oltre la scoltura, avvantaggiato in architettura; et dopo tante opere di modelli nell’una et nell’altra, habbia condotto et memorie et sepolchri nobilissimi et gettato di bronzo colonne smisurate, et posamenti et colossi et machine in quantità per servitio del tempio Vaticano; et sia fecondissimo d’inventione, et giudicioso nel disporre, sodo nell’ornare, polito nell’eseguire, elevato nella maniera; [...]’.

⁹⁹ Bernini, 1713, pp. 41-42.

¹⁰⁰ Zie noot 41.

¹⁰¹ Chandler Kirwin, 1997, p. 216.

¹⁰² Daarmee maakt de dialoog deel uit van een belangrijke historiografische traditie, die een parallel ziet tussen de kunst van Bernini en die van Marino. Frascchetti, 1900, pp. 418-419, schrijft dat Bernini ‘fu in arte nel suo secolo ciò che nel campo delle lettere fu il Cavalier Marino’. Maar al in 1797 vergelijkt Francesco Milizia in zijn *Dizionario delle Belle Arti* Borromini’s architectuur, Bernini’s beeldhouwkunst en da Cortona’s schilderkunst met Marino’s poëzie, waarmee hij zich aansluit bij Winckelman en Bettinelli, die in resp. 1764 en 1797 gelijkaardige vergelijkingen maken. Deze referenties worden gegeven door Noehles, 1990, p. 190. Zie voor de geschiedenis van de *topos* ook Payne, 1999, p. 146 en noot 10. We vinden dezelfde gedachte nog terug in twintigste-eeuwse literatuurgeschiedenis, bv. bij Marzot, 1944, pp. 10 & 12, en in de kunstgeschiedenis, bijvoorbeeld bij Weisbach, 1921, p. 142; Reymond, z.j., p. 19, volgens wie Bernini en Marino met elkaar waren bevriend; Hibbard, 1984, pp. 231-232; en Benedetti, 1985, p. 78.

2.1.1. Michelangelo's *giudizio*

Zoals gezegd, legt Vasari Michelangelo zelf volgende uitspraak in de mond: 'hij die achter anderen aanloopt, raakt hen nooit voorbij, en wie niet uit zichzelf goed kan doen, kan zich niet bedienen van de dingen van anderen'¹⁰³. Michelangelo kondigt also af dat een goed kunstenaar voorbij hoort te gaan aan oudere modellen en traditionele regels. Hij doet dat op de kracht van zijn *ingegno*. De kwaliteit van een artistiek *ingegno* manifesteert zich in het *giudizio dell'occhio*, het oordeel van het oog¹⁰⁴. In een kritische traditie die van het Cinquecento tot heden doorloopt, wordt de beheersing van het *giudizio dell'occhio* als een van de meest prominente kwaliteiten van Michelangelo beschouwd. In een brief prijst Aretino Michelangelo's geschilderde figuren als 'geschilderd met de majesteit van het *giudizio*, niet met de middelmaat van de kunst'¹⁰⁵. David Summers schrijft: '[...] it [the *giudizio dell'occhio*] was the power of the artist to seek the various and the new, to display his skill, to use all means, in short, which delighted the eye'. Dit vermogen was bovendien sterk geassocieerd met 'free artifice outside normative rule'¹⁰⁶. Als 'la faculté de s'écarter des règles quand et où il le faut' laat het oordeel toe om de kunst – het 'vak' dat elke goede kunstenaar kent – te complementeren of zelfs buiten te gaan¹⁰⁷. Deskundige toepassing van dit *giudizio* manifesteert zich in de beheersing van proportie. De kunstenaar bewerkstelligt een fundamentele eenheid in het kunstwerk. Eenheid wordt zowel begrepen in kwantitatieve zin – het bepalen van zintuigelijk waarneembare proportionaliteit – als in kwalitatieve zin – het rationeel creëren van een nieuwe samenhang¹⁰⁸. De coherentie van een kunstwerk

¹⁰³ Geciteerd door Battisti, 1956b, p. 101: '[...] colui che va dietro ad altri non li passi dinanzi, e che non sa far bene da sè, non può servirsi delle cose d'altri'. Uit: Vasari/Barocchi, I, p. 127. De uitspraak wordt ook gebruikt door Giovan Battista Armenini, zie Blunt, 1962, pp. 157-158, en *Scritti*, II, p. 1591. Als er één model gevolgd wordt, schrijft Armenini, is dat vanzelfsprekend Michelangelo; hij beklaagt zich vervolgens over de oppervlakkige Michelangelo-imitatie. Zie ook Summers, 1981, als in noot 82.

¹⁰⁴ De meest extensieve uiteenzetting over Michelangelo's *giudizio dell'occhio* is terug te vinden bij Summers, 1981, pp. 332-374. Voor *ingegno* en *giudizio*, zie in het bijzonder p. 366; p. 357 voor de associatie met *iudicium aurium*; pp. 369-370, waar Summers een anekdote uit de *Vita* van Vasari parafraseert waarin Michelangelo *giudizio* duidelijk definieert als het vermogen om de aangeboren *ingegno* te benutten; en p. 376, voor een gelijkaardig statement bij Vitruvius. Zie ook samenvattend idem, 1987, pp. 317-322. Voor de relatie tussen *ingegno* en *giudizio* in de literatuurtheorie van het Cinque- en Seicento, zie ook Curtius, 1948, pp. 300-301, die Juan de Valdés' onderscheid geeft, dat nauw aanleunt bij de opvatting van Agostino Mascardi (zie *infra*, 3.1.1) en Sforza Pallavicino (zie hoofdstuk III, 2.3.2).

¹⁰⁵ Het citaat bij Klein, 1970, p. 348: 'Guardate dove ha posto la pittura Michelagnolo con lo smisurato de le sue figure, dipinte con la maestà del giudizio, non col meschino dell'arte'. Voor het *giudizio* als emblematische eigenschap van Michelangelo, zie Summers, 1981, p. 368. Ook Vasari/Barocchi, vol. II, p. 40, met referenties aan uitspraken van Vincenzio Danti en Doni; zie ook vol. IV, p. 1977, noot 718 voor de tweespalt tussen *arte* en *giudizio* in de *Vita*. Voor de invloed van het *giudizio* in Vasari's *Vite*, cfr. *Scritti*, I, p. 495: 'L'arte nostra non la può far nessuno che non abbia disegno grandissimo et un giudizio perfetto[...]'.
¹⁰⁶ Summers, 1981, p. 360.

¹⁰⁷ Klein, 1970, p. 346. Voor de relatie tussen *arte* en *ingegno*, zie Close, 1969, pp. 475-477. Ook Summers, 1987, pp. 318-319, met een verwijzing naar Baldassare Castiglione's associatie van de uitoefening van het *ingegno* via het *giudizio*, om also buiten de regel om te werken. Het koppel *ars* en *ingenium* werd ook voorgesteld – vergezeld door *studio* en *pietà cristiana* – op de *esequie* van Michelangelo in Firenze op 14 juli 1564, zie Vliegthart, 1976, p. 19 en noot 88; en Wittkower & Wittkower, 1964, pp. 96-100.

¹⁰⁸ Summers, 1981, pp. 334-338 & 359-363. Zie bijvoorbeeld ook Raffaele Borghini, *Il Riposo*, p. 7 in de editie van 1807, geciteerd door Battisti, 1956a, p. 138.

bewijst dat zijn schepper niet alleen de buitenkant van zijn modellen nabootst, maar ook hun innerlijke structuur begrijpt, en op basis daarvan een kunstige synthese bewerkstelligt. Zo niet, bestaat het gevaar dat hij een onsamenhangende, wanordelijke, ja monsterlijke montage maakt, de zogenaamde *chimera*. De emblematische passage over de risico's van de ongebreidelde verbeelding is de aanhef van Horatius' *Ars Poetica*, die in allerlei traktaten steeds weer wordt hernomen om de ongebreidelde *invenzioni* van dichters en schilders onder vuur te nemen¹⁰⁹.

De beeldvorming over Michelangelo wordt zo een specifiek en krachtig voorbeeld van een meer algemene tendens. In de loop van het Cinquecento wordt steeds meer benadrukt dat het *giudizio* gebonden is aan de aard van de kunstenaar. Het verschilt bijgevolg van individu tot individu, en vormt alzo het fundament van zijn eigen stijl, of *maniera*¹¹⁰. Het persoonsgebonden oordeel complementeert de aangeleerde kennis van de kunstenaar¹¹¹. Zijn aangeboren aard maakt hem daarenboven meer of minder ontvankelijk voor de verschillende voorbeelden die hem ter beschikking staan. Zo schrijft Giovan Paolo Lomazzo in zijn *Idea del tempio della pittura* (1591) hoe een schilder in de eerste plaats zichzelf moet kennen, om volgens zijn eigen neigingen het goede model te kunnen kiezen¹¹². Deze ketenen van verwantschap strekken zich uit tot buiten de eigen discipline. François LeClerc geeft een passage uit Lomazzo's *Trattato dell'arte della pittura* (1585), die stelt 'dat een schilder natuurlijkerwijze een *genio* had dat meer conform is aan de ene dichter dan aan de andere'. De kwaliteiten van de beste schilders worden vervolgens geïdentificeerd met deze van de grootste schrijvers. Zo vindt Lomazzo de 'oscurzza profonda' van Michelangelo terug bij Dante¹¹³.

¹⁰⁹ Summers, 1981, pp. 128-143, geeft verschillende voorbeelden, zoals, op p. 140, Lorenzo Gamba's *Tractatio de perfectae poëseos ratione* uit 1576, dat er het samennemen van christelijke thema's met de literaire monumenten van de oudheid mee vergelijkt. Zie ook Weinberg, 1961, pp. 305-308, en i.h.b. p. 306.

¹¹⁰ Klein, 1970, p. 342. Hij refereert in dit verband expliciet aan de discussie tussen Pietro Bembo en Francesco Pico della Mirandola, zie daarvoor *infra*, 2.2.1-2.2.3. Voor de *maniera*, zie Summers, 1981, p. 191, bij Cennini, en idem, 1987, pp. 117-124 en, samenvattend, pp. 317-320. Bernardo Tomitano definieert in zijn *Ragionamento della lingua toscana* uit 1545 het begrip 'stijl' uit Aristoteles' *Poetica* (48a19) als het onderscheid tussen Michelangelo en Titiaan, zie Weinberg, 1961, p. 384. Voor het begrip *gusto*, zie Croce, 1990, pp. 237-255.

¹¹¹ Zie bijvoorbeeld Giovan Battista Armenini, in: *Scritti*, II, p. 1583, '[...] io stimo non si possa acquistare (una buona maniera) da niuno giamai, se non n'ha prima da natura un bonissimo giudizio mediante un assiduo studio'. Bijvoorbeeld ook Giovan Paolo Lomazzo, in: *ibid.*, pp. 1512-1513: 'Percioché né l'ingegno solo può acquistar al pittore il pregio senza le scienze, né quelle possono per arte o studio solamente, senza ingegno, apprendersi'. Zie ook de referenties gegeven in noot 1 aldaar en p. 1600.

¹¹² *Scritti*, II, p. 1604; zie ook pp. 1596-1597 & 1601 e.v.

¹¹³ LeClerc, 1987, p. 30, met referentie aan Lomazzo's *Trattato dell'arte della pittura*, Milaan, 1585, VI, 2, p. 283: 'che un pittore ha avuto naturalmente un genio più conforme ad un poeta che ad un altro'. Ook Blunt, 1962, pp. 156-157 en Payne, 2000, pp. 122-123. Voor de theorie van de *maniera* bij Lomazzo, zie Klein, 1970, pp. 174-192.

2.1.2. Zeuxis

In de kunstliteratuur wordt de rol van het *giudizio* vaak verduidelijkt met de befaamde Zeuxis-anekdote uit *De Inventione* van Cicero¹¹⁴. Om de ideale schoonheid van Helena te vatten, kiest de schilder Zeuxis uit vijf maagden de schoonste trekken en brengt hij ze samen in het portret. Cicero gebruikte deze anekdote om te tonen hoe hij nooit een goed redenaar had kunnen worden, als hij niet verschillende leermeesters had bestudeerd, *exempla*, en uit elk van hen regels had afgeleid, *praecipere*¹¹⁵. Vanaf Alberti's *Della Pittura* (Latijnse versie geschreven in 1436) komt de vergelijking bijna stelselmatig voor in de traktaten over de schilder- en de beeldhouwkunst¹¹⁶. Voor Martin Kemp '[t]he story of Zeuxis's selection of the best parts of various beautiful figures to produce an ideal form had been pressed into the service of a variety of disparate causes'¹¹⁷. Binnen deze waaier vallen er echter toch een paar constanten te ontdekken. Ten eerste onderkent het verhaal de diversiteit van de voortbrengselen van de Natuur: zij manifesteert zich aan de kunstenaar in een veranderlijke verschijning. Ten tweede kent het een belangrijke rol toe aan Zeuxis. Hij treedt naar voren in twee momenten in het scheppingsproces: bij de keuze van de schoonste aspecten van de maagden – zijn *invenzione* – en bij de oordeelkundige synthese in het portret, de *disposizione*¹¹⁸. Het afbeelden van Helena dwingt Zeuxis om voorbij te gaan aan de voorbeelden die de natuur ter beschikking stelt, en om op basis van zijn eigen oordeel een ideale schoonheid te creëren. Waar een traktaatschrijver het fundament van dit oordeel ook situeert – als verworven door een lange training in het nabootsen van de natuur of van modellen, of gekregen door al dan niet goddelijke inspiratie –, de uitoefening ervan bewijst dat de kunstenaar een uitzonderlijk begiftigd individu is¹¹⁹. Zo schrijft Giovan Battista Armenini in zijn *De veri precetti della pittura* (1586) hoe ook Zeuxis' welslagen afhing van zijn *maniera*¹²⁰. De traktaatschrijvers spreken op die manier impliciet Seneca tegen, die stelt dat een schrijver verschillende delen kan samensmeden tot een nieuwe, levende entiteit, waar de schilder als een onnadenkende aap een levenloos – want alleen aan de buitenkant gelijkend – simulacrum

¹¹⁴ Zie bijvoorbeeld Fumaroli, 1996, p. 84 of Battisti, 1956b, p. 90. De passage bij Cicero, *De Inventione*, II, 1-2. Een alternatieve versie bij Plinius, *Historia Naturalia*, XXXV, 64, zie ook Sabbatino, 1997, pp. 14-21.

¹¹⁵ Lecercle, 1987, p. 58.

¹¹⁶ Voor het gebruik van de anekdote bij Alberti, zie Spencer, 1957, p. 35 & Sabbatino, 1997, pp. 21-22. Verder: Blunt, 1962, pp. 154-159; Baxandall, 1971, vnl. pp. 35-38; Lecercle, 1987, p. 56, noot 18 en, in het algemeen, pp. 56-62; Panofsky, 1989, pp. 31-33, en, voor de zeventiende eeuw, pp. 224-226; Barkan, 2000. Voor de zeventiende eeuw ook Mahon, 1947, pp. 133-134, noot 81 en p. 263. Voor de Zeuxis-anekdote bij Gian Pietro Bellori, zie Lee, 1940, p. 208. Summers, 1981, pp. 188-190 en Sabbatino, 1997, pp. 20-21 voor de anekdoten in Michelangelo's *Vita* van Condivi. Daar is de Zeuxis-anekdote expliciet gelieerd aan de *topos* van de bij en de *furor*, als vermogen tot *invenzione*; voor deze thema's, zie *infra*. Ook Summers, 1987, pp. 120-121; *Scritti*, II, p. 1530, 1533, 1552, bij Raffael, Baldassare Castiglione en Delminio; zie bv. ook *Trattati*, I, p. 172, bij Lodovico Dolce, en de overeenkomstige noten, pp. 461-462 en *ibid.*, p. 99, bij Paolo Pino. In het *TPS* op p. 238.

¹¹⁷ Kemp, 1977, p. 388.

¹¹⁸ Lecercle, 1987, pp. 57-58.

¹¹⁹ Voor de verschuivingen in de interpretatie van de Zeuxis-anekdote, zie in de eerste plaats Panofsky, 1989, *passim*, ad indicem 'Zeuxis'. Voor Zeuxis als een model voor de goddelijke creator, zie Kemp, 1977, p. 395; Lecercle, 1987, p. 60: 'Voilà Zeuxis à la place de Dieu, modèle de tout Créateur'. Voor de rol van deze anekdote in de kunstenaarsbiografie, zie Kris & Kurz, 1979, pp. 44 & 61.

¹²⁰ Geciteerd in Blunt, 1962, p. 155.

produceert¹²¹.

In de kunstliteratuur wordt de anekdote op drie verweven aspecten van het artistieke proces toegepast: het leerproces – de imitatie van andere kunstenaars of kunstwerken –, het creatieve proces – de reproductie van een origineel – en het hanteren van verschillende stijlvormen – de zogenaamde *docta varietas*, de stilistische variatie in functie van de inhoud en de verwachtingen van het publiek¹²². Elk van deze aspecten doet een beroep op de gave des onderscheids, de *discrezione*, van de kunstenaar. *Discrezione* heeft te maken met de zintuigen én met het intellect. Op basis van waarnemingsgegevens worden regels en wetmatigheden onderscheiden, die toelaten om een geordend en samenhangend geheel te maken¹²³. *Discrezione* is dus zowel van toepassing tijdens de opleiding van de kunstenaar, als bij het maken van een kunstwerk. Als een Cinquecento-traktaatschrijver de pupil aanraadt om een of meerdere voorbeelden te volgen, benadrukt hij steeds dat de leerling verder moet kijken dan de buitenkant van de dingen, en de werkwijze van zijn leermeester moet *begrijpen*¹²⁴. De term *discrezione* is dus nauw verwant aan het oordeel, het *giudizio*¹²⁵. Zoals Robert Klein schrijft, opereert ook het *giudizio* tussen de zintuigen en het intellect; het is de eerste uitoefening van de *ratio* op zintuiglijke indrukken¹²⁶. Paolo Pino beschouwt beide termen in zijn *Dialogo di Pittura* (1548) als synoniem¹²⁷.

¹²¹ Summers, 1987, p. 121. Seneca gebruikt in deze passage ook de vader-zoon-metafoor. Voor de evolutie in het gebruik en de betekenis van de aap-metafoor in teksten over de literatuur en visuele kunsten, zie Panofsky, 1989, pp. 208-210; Janson, 1952, hoofdstuk X, pp. 287-325; en Mc Laughlin, 1995, ad indicem 'ape'.

¹²² Zie bv. Carlo Sigonio, *De dialogo* (1562), in Weinberg, 1961, pp. 482-485; en Sperone Speroni, *Dialogo sopra Virgilio: Frammento* (ca. 1564), in idem, pp. 284-286, die mimesis en opleiding met elkaar vergelijkt; Summers, 1981, pp. 190-199; Nativel, 1993.

¹²³ Zie in de eerste plaats Summers, 1981, pp. 332-334. Voor het concept *discrezione* bij Lomazzo, zie Lee, 1940, p. 207, noot 48. Bij Lomazzo lezen we, cfr. *Scritti*, II, p. 1605: 'Imperoché per lei [la discrezione] sola possiamo conoscere sin dalle viscere chiaramente ciò che facciamo, e da questa cognizione ne risulta poi la purità dell'ingegno e la stabilità del giudicio, e finalmente la vera e ragionevol via di operare'. Lomazzo koppelt de term 'discrezione' onmiddellijk aan 'ordinazione'. Het begrip kan ook in een andere betekenis worden gebruikt, die dichtert aanleunt bij het Nederlandse 'discretie', als een oordeelkundige maskering van de gebreken van een model in het portret, zie Benedetto Varchi, in: *Scritti*, I, p. 265 en Lee, 1940, p. 204, noot 40.

¹²⁴ Zoals we zullen zien, *infra* 3.1.2, sluit dit argument aan bij Pallavicino's onderscheid tussen imiteren en stelen, en keert het steeds terug in het debat over literaire imitatie. Zie ook *infra* voor Danti's beklag over de oppervlakkige imitatie van Michelangelo.

¹²⁵ Summers, 1981, p. 334: '*Giudizio* and *discrezione* are both circumstantial virtues implementing the adjustment of universal principles to individual cases'; ook p. 551, noot 8. Summers benadrukt in de eerste plaats de synthetische functie van het oordeel. De in deze passage geciteerde voorbeelden illustreren m.i. voldoende dat het oordeel een belangrijke functie heeft in de analyse en het leerproces. Zie ook Summers, 1987, pp. 230-234. Voor een gelijkaardige uitspraak i.v.m. de imitatie van modellen, zie bijvoorbeeld Armenini, in: *Scritti*, II, p. 1585: '[...] poiché l'imitazione [van modellen] non è altro che una diligente e giudiziosa considerazione, che si usa per poter divenire col mezo delle osservazioni simile agli altri eccellenti'.

¹²⁶ Klein, 1970, p. 343. In het hoofdstuk IV, 1.2.2, wordt uitgebreid ingegaan op de betekenis van de term *giudizio* bij Sforza Pallavicino. Summers, 1981, p. 354 schrijft: '[...] it would be unnecessary cloud and hopelessly sidetrack the discussion to trace all the uses, even in art theory, of the term "judgment"'.
¹²⁷ Paolo Pino, in: *Trattati*, I, p. 104: 'Ma qui [bij het proportioneren van de menselijke figuur] ci concorre la discrezione, ch'è intesa da me per buon giudicio'. Ook gegeven door Klein, 1970, p. 344, noot 2, met een bijkomende referentie aan Lodovico Dolce. Klein schrijft op p. 346: 'On trouve cet emploi de *giudizio* [als analoog aan *discrezione*] comme source de la licence convenablement motivée chez Raffaele Borghini et aussi, pour la

2.2. De Cinquecento-kunsttheorie en de discussie over de literaire imitatie

Het toenemend belang van de individuele aard en capaciteiten in de evaluatie van het kunstenaarschap wordt uitgedrukt in metaforen afkomstig uit teksten over de opleiding van de schrijver of de orator. De vorm van deze opleiding was het voorwerp van een van de belangrijkste debatten van het Italiaanse humanisme. Deze discussie gaat over de omgang van een hedendaags schrijver met zijn al dan niet klassieke voorbeelden. In de literatuur is immers hetzelfde probleem aan de orde als in de kunsten: hoe kan een schrijver tegelijk participeren aan de klassieke traditie, en toch eigentijds en origineel zijn¹²⁸? De argumenten voor de vrijheid of de gebondenheid van de *ingegno* in het bepalen van 'een nieuwe weg' voor de kunsten, zijn gevormd in dit debat. Ze worden overgenomen in de kunsttraktaten van de zestiende eeuw, en in geconcentreerde vorm toegepast op de figuur van Michelangelo¹²⁹.

2.2.1. 'Eclectische' imitatie

De metaforen voor de literaire imitatie worden sinds Petrarca steeds herbruikt en aangepast. Hij baseerde zich op zijn beurt op onder andere Horatius en Quintilianus¹³⁰. Omdat de precieze betekenis van de beeldspraak in het literaire debat is gevormd, staan we even stil bij een belangrijke fase uit de discussie. Giovan Francesco Pico della Mirandola (1470-1533) gebruikt de Zeuxis-anekdote om te tonen hoe één schrijver

poésie, chez Tasse; ce qui jette un pont vers la prudence qui adapte l'art universel au cas concret, et vers le fameux *bisogna avere le seste negli occhi* de Michel-ange'. Voor Benedetto Varchi zie Summers, 1987, p. 234. Panofsky, 1989, p. 80, voor het *giudizio universale* bij Vasari.

¹²⁸ Mc Laughlin, 1995, pp. 5-7. In het debat over de imitatie van voorbeelden vallen – net als in gelijk welk ander literair debat – twee fases te onderscheiden, gemarkeerd door de herontdekking van Aristoteles' *Poetica*. Mc Laughlin concentreert zich op de periode voor 1530.

¹²⁹ De impact van het literaire debat over de imitatie van modellen op de kunstliteratuur in het Cinquecento is recent uitgebreid behandeld in Clarke & Crossley (ed.), 2000. Ik heb deze waardevolle bundel, waarop mijn redenering aansluit, geconsulteerd na het schrijven van dit hoofdstuk; er moet worden opgemerkt dat de m.i. essentiële relatie tussen de keuze voor een model van imitatie en een ideologische/ethische stellingname over het *giudizio* er veel minder nadrukkelijk wordt uitgewerkt. Eerder was de relatie tussen het debat over de imitatie en de kunsten behandeld in Summers, 1981, pp. 186-199. Ulivi, 1959, alludeert voortdurend op parallellen tussen de kunsttheorie en de literaire theorie, zie bv. pp. 10 & 22-25, waar hij in Paolo Cortesi's opvattingen echo's uit de figuratieve kunsten ontwaart. Paola Barocchi presenteert een nevenschikking van fragmenten uit traktaten over de visuele kunsten en over poëtica in *Scritti*, II, hoofdstuk IX: 'Imitazione'. Op pp. 1535-1536 een fragment uit Bembo's *Prose della volgar lingua*, libro III, c. (1), haast voltooid in 1513, maar pas in 1524 aan Clemens VII gepresenteerd. Op pp. 1530-1531, noot 2 citeert ze Ulivi, p. 32, die terecht Battisti's identificatie van Raffaels 'certa idea' met Pico's 'idea della eloquenza' in twijfel trekt; zie daarvoor ook Sabbatino, 1997, pp. 35-40. Zie ook Vasari/Barocchi, IV, p. 1871, noot 304 (bij p. 36); Mahon, 1947, p. 206; Battisti, 1956b; Klein, 1970, p. 342, legt expliciet een link tussen de genese van de term *maniera* en het Pico/Bembo debat; Baxandall, 1971, pp. 31-44; Fumaroli, 1994b, p. 91 en idem, 1978, p. 822; Del Bravo, 1985, p. 48; en Rowland, 1999, pp. 202-203 en hoofdstuk 7, *passim*.

¹³⁰ Voor de metaforen bij Petrarca, zie Mc Laughlin, 1995, p. 28; hij geeft pp. 5-7 een kort overzicht van de klassieke bronnen voor het debat. Via de index is gemakkelijk terug te vinden hoe elk van de door hem behandelde auteurs de klassieke *topoi* aanwendt. Voor Petrarca, zie ook Fumaroli, 1994b, pp. 77-80. Baxandall, 1971, pp. 33-34 neemt Petrarca's passage over literaire imitatie op in zijn opsomming en analyse van humanistische *topoi* die zullen dienen als kiemen voor een kunsttheorie. In deze kiemen wordt vaak een literair probleem verduidelijkt door een vergelijking met een kunstwerk of de activiteit van de kunstenaar.

gebruik kan maken van verschillende literaire modellen¹³¹. Net zo stelt hij dat we misschien wel de weg kunnen volgen die gebaad is door een oudere auteur, maar nimmer de voetstappen. Hij bedient zich eveneens van het beeld van de bij die van bloem tot bloem vliegt, om uit verschillende grondstoffen de honing samen te stellen. De klassieke vergelijking van de verwantschap tussen de zoon en de vader met de juiste verhouding tussen model en nieuw origineel, buigt hij om door te wijzen op de soms grote verschillen tussen de generaties¹³². Pico gebruikt het klassieke beeldenarsenaal om de zogenaamde eclectische imitatie van modellen te verdedigen¹³³. Een hedendaags schrijver selecteert zijn voorbeelden uit de veelheid aan overgeleverde klassieke auteurs. Die hebben elk kwaliteiten waarin ze uitblinken, en andere waarin ze zwakker zijn. Dezelfde auteur kan daarenboven een ander lexikon, stijl, syntax, ... gebruiken naargelang van het genre dat hij bedrijft. De hedendaagse auteur maakt zich deze elementen eigen volgens 'het idee van welsprekendheid' dat hem is aangeboren. De net aangehaalde opvattingen over de 'aard' van de kunstenaar zijn zeer analoog aan dit 'idee'. De Natuur heeft er immers voor gezorgd dat er onder mensen een grote variatie aan mentale en fysieke eigenschappen voorkomt; gelijkenis tussen twee auteurs wordt dan ook bepaald door een overeenkomst in hun 'natuurlijke aard', en niet door imitatie. In het eclectische model komt de nadruk op de *ingegno* van de schrijver te liggen; op eigen kracht vindt hij, volgens zijn *inventio*, het onderwerp, de *res*, waarover hij wil schrijven. In functie daarvan kiest hij zijn modellen. Pico della Mirandola is er dus van overtuigd dat het mogelijk is om iets nieuws te maken, zowel in vergelijking met de Antieken, als met tijdgenoten. Aangezien ook de Natuur niet oud is, en zich steeds blijft vernieuwen, zullen er steeds nieuwe, originele inventies ontstaan, die uitgedrukt worden door de emulatie van een rijke variatie aan voorbeelden, gesynthetiseerd in een duidelijk persoonlijke stijl.

2.2.2. Michelangelo en de eclectische imitatie

Zoals Eugenio Battisti opmerkt, ligt de positie van Pico della Mirandola zeer dicht bij de manier waarop Vincenzo Danti over Michelangelo schrijft¹³⁴. In elk geval stond de jonge Michelangelo aan het hof van Lorenzo de Medici in nauw contact met Angelo Poliziano, mentor van Pico en verdediger van het eclectische gebruik van modellen¹³⁵. Ook Condivi's biografie uit 1553 stelt dat Michelangelo het voorbeeld van Zeuxis volgde, en te werk ging als de bij; in een jeugdedicht prijst de kunstenaar zelf de *electio* aan als demonstratie van goddelijke kunst, 'divin'arte'¹³⁶. De gedachte van Michelangelo's originaliteit wordt een dominante *topos* in de Michelangelo-receptie,

¹³¹ Fumaroli, 1994b, p. 84.

¹³² Voor Pico's gebruik van deze klassieke metaforen, zie Mc Laughlin, 1995, pp. 258-259.

¹³³ Zie Ulivi, 1959, pp. 26-36; Fumaroli, 1994b, pp. 83-85; Mc Laughlin, 1995, pp. 249-261; Sabbatino, pp. 28-32; Rowland, 1999, pp. 207-209.

¹³⁴ Battisti, 1956b, p. 101.

¹³⁵ Summers, 1981, pp. 242-249; voor Poliziano en het imitatie-debat, zie Mc Laughlin, 1995, pp. 187-215; Rowland, 1999, pp. 199-203.

¹³⁶ Battisti, 1956b, p. 100; Summers, 1981, pp. 186-187. Ook in Blunt, 1962, pp. 61-62.

zelfs in die mate dat een mogelijke referentie aan de ‘kunstenaar als aap’-doctrine in de *Slaven* voor de tombe van Julius II om deze reden als ondenkbaar wordt afgedaan¹³⁷.

De verheerlijking van het *giudizio* bij Michelangelo krijgt alzo een bijzondere lading. Hij zou een unieke synthese hebben gemaakt van al wat hem voorafging, door een nieuw, eigen pad te banen¹³⁸. Daarom is hij de kunstenaar die de artistieke taal voor zijn tijd vindt. Dankzij de excellentie van zijn *giudizio* tilde hij de kunsten uit hun verval en stelde hij een nieuwe standaard. Hij bewerkte in de drie visuele kunsten samen – Vasari’s *arti del disegno* – wat Giotto, Brunelleschi en Donatello voor elk van de kunsten apart hadden bereikt. Hij heeft door zijn *ingegno* en kunstenaarschap, *artificio*, de Antieken en de Natuur overwonnen¹³⁹. Zijn werk is de kunst van Firenze’s Gouden Eeuw die door Angelo Poliziano is bezongen¹⁴⁰. Het is frappant hoe dit beeld van Michelangelo ook doordringt in een van de belangrijke literaire debatten van het late Cinquecento, de controverse over de *Orlando Furioso* van Ariosto en de *Gerusalemme Liberata* van Torquato Tasso. De controverse draait onder andere om de vraag of Ariosto de regels uit Aristoteles’ *Poetica* heeft gevolgd, en, bijgevolg, wat die regels voor de hedendaagse auteur betekenen¹⁴¹. Een door Bernard Weinberg becommentarieerd document van rond 1575 stelt dat Aristoteles zijn regels voor de poëzie heeft afgeleid uit het werk van de beste en meest populaire dichters uit zijn tijd¹⁴². Als de Stagirit in de zestiende eeuw had geleefd, zou hij zich dus op Ariosto hebben gebaseerd. Ariosto is immers degene die het algemene – onderwerp van de filosofie – en het bijzondere – voorwerp van de geschiedenis – zo vermengt dat een waarlijk eigentijdse kunst ontstaat. Ter verduidelijking vergelijkt de tekst Ariosto’s nieuwe, universele dichtkunst met Michelangelo’s nieuwe architectuur. In een document dat wil bewijzen hoe goede kunst, tot stand gebracht door geprivilegieerde individuen, voortdurend zijn eigen regels voortbrengt, en alzo steeds een nieuwe standaard stelt, speelt Michelangelo dus de rol van *exemplum* bij uitstek.

¹³⁷ Janson, 1952, p. 296: ‘Thode [...] pronounced it a *simia naturae*, an attribute designating the statue as a personification of painting. He considered the animal a corroboration of Condivi’s interpretation of the ‘Slaves’, which had been generally discounted by earlier scholars because *the aping of nature seemed so completely foreign to the spirit of Michelangelo* [...]’. [eigen cursivering]

¹³⁸ Deze gedachte draagt het *Trattato delle perfette Proporzioni* (1567) van Vincenzo Danti, zie *Scritti*, II, p. 1563: ‘[...] egli non dee alcuno maravigliarsi se v’ha infinita gloria et onore conseguito e sia per conseguire eternamente. La qual cosa essendo vera, che è verissima, io, che dalla costoro openione non sono lontano, ardirò d’afermare che, chiunque desidera alle tre arti del disegno per buona e diritta via incaminarsi, dovrebbe nella maniera che ha fatto quest’uomo eccellente, con ogni ardore alla perfezzione di quelle, per buoni e convenevoli mezzi, e non a caso, inanimirsi, cercando d’imitare con tutte le forze e potere il Buonarroto, che ha in esse così felicemente operato’. Danti heeft Michelangelo’s werk steeds ‘come un specchio dinanzi agli occhi’ gehouden, zie *ibid.*, p. 1564. Cfr. ook p. 1566: ‘Veggendo, dico, il Buonarroto con ottimo giudizio i pittori e scultori moderni, et anco, per quanto si può vedere, gli antichi, [...]’, over Michelangelo’s ‘ontdekking’ van de perfecte menselijke proporties.

¹³⁹ Battisti, 1956a, pp. 135-138 en *idem*, 1956b, pp. 100-104; Soussloff, 1989, pp. 582-584; zoals ook Soussloff opmerkt, vindt de Michelangelo-verering haar hoogtepunt in de *Esequie*, waarvoor Wittkower & Wittkower, 1964.

¹⁴⁰ Battisti, 1956a, p. 139; Poliziano componeert zijn ode in 1490. Michelangelo wordt regelmatig vermeld in werken die Firenze en het Florentijns verdedigen.

¹⁴¹ De controverse over de verdiensten van Tasso en Ariosto is uitgebreid gedocumenteerd in Weinberg, 1961, pp. 954-1073.

¹⁴² B.A.V. Vat.lat. 6528, in: Weinberg, 1961, p. 978.

2.2.3. De imitatie van één model

Giovanni Francesco Pico della Mirandola ontwikkelt zijn opvattingen over literaire imitatie in een controverse met Pietro Bembo (1470-1547). Ook bij Bembo vinden we de gedachte dat Michelangelo en Raffael de Antieken hebben geëvenaard, in zoverre dat het niet meer duidelijk is wie de meester is van wie. Deze auteur benadrukt evenwel dat hun succes berust in een getrouwe imitatie van oude modellen¹⁴³. Michelangelo's exemplariteit past binnen een ander model van artistieke evolutie. Bembo doet de uitspraak over Michelangelo in zijn *Prose della volgar lingua* (gepubliceerd in 1525), waarin hij de consequenties van zijn dispuut met Pico della Mirandola voor het Italiaans verder ontwikkelt. In het dispuut verdedigde hij de navolging van ideale modellen, Cicero en Vergilius¹⁴⁴. Hun perfectie beantwoordt aan een objectieve norm, die zijn oorsprong vindt in God. Bembo verwierpt dan ook het bestaan van een 'ingeboren idee van stijl'. Een persoonlijke stijl wordt verworven door een leerproces, gebaseerd op de beste voorbeelden. 'Stijl' is daarenboven het enige waar de schrijver zich met succes mee kan bezighouden. Het is immers zinloos om een nieuwe *inventio* te willen doen. Bembo schrijft hoe hij steeds weer tot de ontdekking kwam dat zijn eigen vondsten reeds door een antieke auteur waren behandeld. De hedendaagse schrijver zal dus in de eerste plaats bezig zijn met het woord, de *verba*. Hij zal pogen om gelijk welke materie te beschrijven in een elegante, 'klassieke' taal¹⁴⁵. Bembo verzet zich dan ook zowel tegen de gedachte dat bepaalde omstandigheden dwingen om 'iets nieuws' te maken, als tegen de opvatting dat een model per definitie onvolmaakt is, en de reeks voorbeelden dus hybride. Voor Bembo is een schrijver geen Protheus¹⁴⁶. Bembo's ciceronianisme impliceert daarenboven een historisch model van bloei, verval en renaissance. Het idioom van het tijdperk van Augustus is de taal die past bij een nieuwe Gouden Eeuw¹⁴⁷.

2.2.4. Michelangelo in context

Deze discussie tussen Pico en Bembo vindt plaats in het Rome van Michelangelo, en Raffael, van Julius II (1503-1513) en Leo X (1513-1521); ze valt samen met de beëindiging van de werken aan de Sixtijnse kapel. De discussie tussen Bembo en Pico verduidelijkt de ideologische implicaties van de ingenomen posities. Ze speelt zich immers af in de onmiddellijke omgeving van het pauselijke hof. Pico della Mirandola

¹⁴³ *Scritti*, II, p. 1535-1536. Bembo componeert ook de epitaaf voor het graf van Raffael, zie Hagstrum, 1958, p. 81. Voor de connectie tussen Bembo en Raffael, zie Rowland, 1999, pp. 227 & 233; Davies & Hemsoll, 2000, pp. 104-105 & *passim*.

¹⁴⁴ Voor Bembo's positie in het debat met Pico, zie Ulivi, 1959, pp. 36-61; Fumaroli, 1994b, pp. 77-81; Mc Laughlin, 1995, pp. 262-271; Sabbatino, 1997, pp. 32-35; Rowland, 1999, pp. 209-210. Giombi, 1999, pp. 297-298 geeft Possevino's commentaar op de controverse. Voor de rol van de *Prose* in de controverse, zie Mc Laughlin, 1995, pp. 272-274. Er weze opgemerkt dat Mc Laughlin de antithese tussen Pico en Bembo nuanceert, en dat hij – in tegenstelling tot Fumaroli – geen homogene 'kampen' ziet in het debat over het ciceronianisme, cfr. *ibid.*, pp. 264-265 & 238.

¹⁴⁵ Zie de voorbeelden bij Mc Laughlin, 1995, pp. 270-271, waar de taal op de proef wordt gesteld door de geschiedenis.

¹⁴⁶ Fumaroli, 1994b, p. 86.

¹⁴⁷ Mc Laughlin, 1995, pp. 268 & 278.

verdedigt een humanistisch ideaal, waarin het Latijn dient als medium voor ongebonden en individuele intellectuele arbeid¹⁴⁸; het verleden biedt een reeks idiomen die de hedendaagse, creatieve denker kan gebruiken om zijn eigen gedachten uit te drukken¹⁴⁹. Pico verzet zich – net als zijn voorgangers in de discussie – tegen de reductie van de humanistische *latinitas* tot een eenvormige, op Cicero gebaseerde, omgangsvorm¹⁵⁰. Dit idioom wordt gebruikt binnen een centralistische machtsstructuur, te weten de Romeinse Curie. Bembo's triomf in de controverse wordt bezegeld met zijn aanstelling tot secretaris der breven door de pas verkozen Leo X. Zijn tegenstrever moet Rome verlaten¹⁵¹. De discussie is tenslotte relevant voor onze analyse van het baldakijn omdat – dit is de stelling van Marc Fumaroli – deze zogenaamde 'eerste Romeinse renaissance' model heeft gestaan voor het cultuurpolitieke programma van Urbanus VIII. In zijn onmiddellijke omgeving wordt een nieuw ciceronianisme geconcipieerd, een variatie op de positie van Bembo¹⁵². Deze stijl is een embleem voor een tweede Augustijnse era, een nieuw Gouden Tijdperk¹⁵³.

Het kunstenaarschap van Michelangelo neemt deze verschillende betekenislagen in zich op. Zijn originaliteit maakt hem tot nieuw model en een embleem van zijn tijd. Maar tegelijk toont het de risico's van een ongeremd geloof in het eigen *giudizio*. Er ontstaat een conflict tussen zijn exemplariteit en zijn uniciteit. De culminatie van een traditie draagt steeds de aankondiging van haar verval in zich¹⁵⁴. Dit risico wordt des te duidelijker geopenbaard door Michelangelo's onnadenkende akolieten. Zij hebben meer aandacht voor het modieuze dan voor het tijdloze; ze zijn ontrouw aan de natuur en de Schrift, en demonstreren de onafwendbaarheid van het verval der kunsten na hun hoogste bloei. Vincenzo Danti is een van de velen die zich beklaagt over de oppervlakkige imitatie van de grootmeester¹⁵⁵. Deze spanning vormt een belangrijk thema in de heftige

¹⁴⁸ Fumaroli, 1994b, pp. 77-83.

¹⁴⁹ Deze zeer modern aandoende gedachte wordt expliciet geformuleerd door Poliziano, de mentor van Pico, zie Mc Laughlin, 1995, p. 203, van wie ik de vertaling overneem: 'Someone might object: 'But you do not express yourself like Cicero'. What of it? I am not Cicero. But I express my own self'. Uit de *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite*, ed. del Lungo, Firenze, 1867, p. 902. Mc Laughlin benadrukt dat Poliziano's verdediging van de eclectische imitatie op dat moment neerkomt op het conservatieve standpunt in het debat, maar dat zijn accent op 'self-expression' origineel is. Ulivi, 1959, p. 20, linkt Poliziano's uitspraak met het 'ogni dipintore dipinge se' van Cosimo de Medici. De brief met deze uitspraak is grotendeels afgedrukt in Summers, 1981, p. 195.

¹⁵⁰ Fumaroli, 1994b, pp. 152-153.

¹⁵¹ Mc Laughlin, 1995, p. 268; zie ook Sabbatino, 1997, pp. 44-46 voor Erasmus' positie in het imitatie-debat, die een kritiek vormt op het curiaal ciceronianisme. De rechtstreekse associatie van Bembo met dit curiaal ciceronianisme wordt genuanceerd door Giombi, 1999, pp. 279-282, voor een zeer beknopte weergave van de relatie tussen het hof en Cicero in het begin van het Cinquecento. Giombi benadrukt de 'contiguità fra scelte linguistiche e posizione religiosa'. Rowland, 1999, pp. 211-212, benadrukt wel dat Bembo de 'stijl' van Leo's Curie bepaalt. Zij relateert ook de impact van het debat op het pauselijk hof van Julius II, zie *ibid.*, p. 206.

¹⁵² Fumaroli, 1994b, pp. 190-193. Zie ook Schröder, 1989, pp. 194-196.

¹⁵³ Deze renaissance-gedachte speelt sterk bij Bembo, zie Lecercle, 1987, p. 28 en Mc Laughlin, 1995, p. 268. Zie bijvoorbeeld ook Giulio Camillo Delminio, in: *Scritti*, II, p. 1555: '[...] inviar l'eloquenzia a quel camino, nel qual era al più felice secolo [...]'. Rowland, 1999, pp. 228-233, verbindt Bembo's standpunt met Raffaels exploratie van de concepten *maniera* en 'orde'.

¹⁵⁴ Battisti, 1956a, pp. 141 e.v.

¹⁵⁵ Battisti, 1956b, p. 103. Hetzelfde argument wordt zeer nadrukkelijk ontwikkeld door Gian Pietro Bellori in zijn *Idea*, zie Panofsky, 1989, p. 176.

kritiek die Michelangelo's werk, en in het bijzonder het *Laatste Oordeel*, te verduren heeft gekregen. In zijn dialoog *Degli errori de' pittori* (1564) begint Giovanni Andrea Gilio de bespreking van de schildering met een afkondiging van Michelangelo's exemplariteit¹⁵⁶. Hij is het voorbeeld dat elke schilder volgt. Vervolgens wordt echter de verbeelding van de *storia* in het Sixtijnse fresco aan een nauwgezette kritiek onderworpen. Op talloze punten blijkt Michelangelo de bijbeltekst niet nauwgezet te hebben nagevolgd¹⁵⁷. De bespreking is de meest uitvoerige demonstratie van Gilio's belangrijkste argument: de schilder dient bij het bedenken van een schilderij de *invenzione* in toom te houden, en ten dienste te stellen van het verhaal, *la storia*. Als de kunst immers de aap van de natuur is, hoort ze dat ook te zijn bij het weergeven van religieuze onderwerpen¹⁵⁸.

Michelangelo wordt zo het belangrijkste mikpunt van een kritische traditie met een lange pedigree, die zich baseert op volgend argument: omdat God de Schepper van de natuur is, demonstreert de verhouding van de kunst tot de natuur meteen haar attitude ten aanzien van God. Een getrouwe weergave van de Schepping krijgt daarom een sterke moralistische betekenis. Het ongeoorloofd, 'kunstig' vervormen van de natuur is een ketterse daad. Gilio plaatst de ongerijmde collage tegenover de *regolata varietà*, de geregelde variatie van de Schepping. Wie ongeremd te werk gaat, creëert monsterlijke *chimera's*, die buiten de natuurlijke orde vallen¹⁵⁹. De veroordeling van het monsterlijke gebeurt dus in de eerste plaats op morele gronden. De moralistische interpretatie van de natuurgetrouwe imitatie kent ook een precieze functie toe aan het kunstwerk. Goede kunst wordt een model voor het goede gedrag van de mens, die er naar hoort te streven 'een aap van God' te zijn. 'Imitatio' is de structuur van een christelijke levenswijze¹⁶⁰. Janson illustreert deze gedachte, die ook bij Boccaccio te vinden is, met een passage uit het schertsepos *Lo Scherno degli Dei* (1618/1625), geschreven door Francesco Bracciolini (1566-1645)¹⁶¹. Deze referentie is interessant omwille van haar herkomst. Het werk neemt vanuit een christelijk-moralistisch oogpunt de al te gretige aanwending van klassieke mythologie op de korrel. Het hoort thuis in de belangrijke literaire productie rond Maffeo Barberini, waarin een model voor een nieuwe christelijke dichtkunst wordt ontwikkeld. Bracciolini was Barberini's secretaris tijdens diens nuntiatuur in Parijs, en schreef onder diens nauw toezicht *La Croce racquistata* (1605/1611)¹⁶². Na de troonsbestijging van Urbanus VIII krijgt hij het recht om de suffix

¹⁵⁶ *Trattati*, II, p. 54; cfr. noot 1, p. 592, in een parafrase van Vasari.

¹⁵⁷ *ibid.*, pp. 54-88; ook Blunt, 1962, pp. 111-114, en over de controverse rond het *Laatste Oordeel*, pp. 118-126.

¹⁵⁸ Janson, 1952, p. 295.

¹⁵⁹ Voor Gilio's aanval op de uit onwetendheid geboren schijnvrijheid van de schilders, zie *Trattati*, II, pp. 16-22, i.h.b. p. 19. Een gelijkaardig argument bij Borghini in *Scritti*, II, pp. 1546-1547. Het vaste punt van referentie is uiteraard de eerste vijf regels van Horatius' *Arte Poetica*. Voor het probleem van de creatieve vrijheid in de renaissance, zie ook Panofsky, 1989, p. 64-65.

¹⁶⁰ Voor het belang van de imitatie in het christendom, zie *DS*, VI, k. 1536-1601, waar wordt benadrukt dat de 'imitatie' een fundamenteel andere modaliteit van de christelijke levenswandel is dan het 'volgen'. Wat betreft de gewijde retorica, vinden we deze gedachte terug bij Ludovico Carbone, zie Giombi, 1999, pp. 284-292.

¹⁶¹ Janson, 1952, pp. 293-295, die refereert aan c. viii.

¹⁶² Voor Bracciolini, zie *DBI*, XIII, pp. 634-636; Lee, 1993, p. 37; Beldon Scott, 1991, ad indicem; Pastor, XIII, p.

‘dell’Api’ – een referentie aan het Barberini-embleem – bij zijn naam te voegen. Zijn *Elezione di Urbano VIII* (1628) ligt aan de basis van het iconografische programma van da Cortona’s plafondschildering in palazzo Barberini¹⁶³.

2.3. Bernini en de vrijheid van de *invenzione*

2.3.1. Het baldakijn als *chimera*

Keren we nu terug naar het baldakijn en de associatie van Bernini met Michelangelo. We hebben gezien hoe de dialoog met Guidiccioni het innovatieve karakter van het baldakijn relateert. Bernini neemt in het gesprek afstand van een identificatie met Michelangelo die gebaseerd is op een al te grote zucht naar het nieuwe. Deze ‘conservatieve’ lectuur van het bouwsel en de inbreng van zijn maker, is ongetwijfeld gevoed door een vrij continue stroom van kritiek op zijn ‘chimerische’ en lichtzinnige aspecten, én op zijn plaats in Urbanus’ cultuurpolitiek. Teodoro della Porta had al in mei 1624, twee maanden voor Bernini aan het baldakijn begint te werken, aan de Congregatie van de San Pietro geschreven dat hij een ontwerp wou maken voor het baldakijn en zijn ondersteuning, dat ‘symmetrisch’ zou zijn en zou getuigen van decorum, ‘zoals past volgens de goede regels van de Architectuur’¹⁶⁴. Ook tijdens het bouwproces, gespreid over de periode 1624-1633, circuleerde er kritiek op de ‘chimerische’ vorm van het baldakijn¹⁶⁵. Lang na de inwijding mag de auteur van de *Specchio di Roma barocca* uit ca. 1676-77 wel schrijven hoe ‘[c]es sortes de colonnes torses, pour ne pas trouver de modèles semblables dans les antiques, n’en sont pas moins estimés’¹⁶⁶. Maar dat is voor André Félibien in dezelfde periode een reden om de gepastheid van de bronzen kolommen ernstig in twijfel te trekken. Net zoals het geval is met de ‘cartouches’ van Michelangelo, grijpen ‘[o]uvriers un seul exemple de nouveauté’ aan, om zich te buiten te gaan aan ‘toute sorte de licence souvent mal à propos & contre la raison’¹⁶⁷. Félibien trekt met andere woorden van leer tegen het baldakijn met de bezwaren die tegen de Michelangelo-navolgers werden ingebracht. Paul Fréart de Chantelou velt in zijn *Journal* van Bernini’s reis in Frankrijk in

893; Soussloff, 1989, p. 594 en noot 44; Völkel, 1993, p. 423, nr. 32, die aangeeft dat Bracciolini vanaf 1625 *gentiluomo* van Francesco Barberini is. Travaglini, 1887, p. 73, citeert uit diens *L’elezione di Urbano Papa VIII*, Rome, 1628, c. xix: ‘Quindi Maffeo dal traviato calle / Richiamando al migliore il suon de’ carmi / Segui Davide, il cui sentier non falle / Nobile promotor di Muse e d’armi’; Lee, 1993, pp. 85-89 verwijst naar c. xv, en linkt die met de frontispice van de *editio princeps* uit 1631 van Maffeo Barberini’s *Poemata*, zie *infra*, noot 263.

¹⁶³ Beldon Scott, 1991, pp. 172-181 en Pastor, XIII, p. 948; ander literair werk omvat een bijdrage aan de *Nozze*, 1629, pp. 18 e.v.

¹⁶⁴ Lavin, 1968, appendix 1, p. 44, nr. 28B. Dit voorstel toont dat de discussie al aan de orde was bij de efemere bekroningen van het graf der apostelen.

¹⁶⁵ Lavin, 1968, pp. 11-13, kort hernomen in Lavin, 1980, p. 20. De desbetreffende passage is terug te vinden in D’Onofrio, 1969, p. 158. Zie ook de commentaar in Schütze, 1994, p. 283. De kritiek wordt geuit door Agostino Ciampelli, die sterft in 1630. Op dat moment zijn de vier kolommen van het baldakijn opgericht en is de discussie over de bekroning in volle gang, zie hoofdstuk V, 1.3.1.

¹⁶⁶ Connors & Rice, 1999, p. 22; voor de datering van de gids, zie pp. x-xi. Gelijkaardige commentaar wordt geciteerd door Frascchetti, 1900, pp. 62-63. Schütze, 1994, p. 252 bericht over de receptie van het baldakijn. Schmidt, 1978, pp. 67-77, behandelt de plaats van de getordeerde zuilen in de belangrijkste architectuurtraktaten.

¹⁶⁷ Geciteerd in Schmidt, 1978, Anhang 11, p. 192. Voor de opmerkingen van Francesco Milizia over het gebruik van getordeerde kolommen en het baldakijn, zie Philipp P. Fehl, in Chandler Kirwin, 1997, pp. 341-342, noot 27.

1665 trouwens een gelijkaardig negatief oordeel over Michelangelo, naar aanleiding van het gebruik van de kolossale orde in de façade van het Louvre-ontwerp¹⁶⁸. De twee biografieën proberen dan ook te tonen dat Bernini's inventiviteit juist zit, door er de grenzen van af te bakenen. Zoals te verwachten, gaan Domenico en Baldinucci daarbij anders te werk. Domenico bevestigt de gepastheid van Bernini's *giudizio* door het te vergelijken met de ongeremde *maniera* van Francesco Borromini (1599-1667). Baldinucci gebruikt het arsenaal van klassieke metaforen om Bernini te presenteren als een eigentijdse vertegenwoordiger van de grote Florentijnse traditie.

2.3.2. De limieten van de *invenzione* volgens Domenico Bernini

In de paragraaf uit Domenico's biografie die vooraf gaat aan de afkondiging van Bernini's meesterschap over de drie kunsten, geeft Gianlorenzo zijn mening over Borromini. Wanneer hem wordt gevraagd waarom Borromini niet voor 'l'antica Romana & il bel modo moderno' heeft gekozen, maar voor 'la maniera Gotica', antwoordt Bernini glimlachend dat hij het beter acht 'een slecht katholiek te zijn dan een goed ketter'¹⁶⁹. De passage is even frappant voor haar positie in Domenico Bernini's betoog, als voor haar inhoud. Net voor Domenico schrijft dat een kunstenaar niet vooruit kan zonder de regels te breken, laat hij zijn vader afkondigen dat er wel degelijk voor een verkeerd model kan worden gekozen. Binnen het ene juiste model bestaat er speling, kan er 'gezondigd' worden; het andere model staat in zijn geheel buiten de regel. De keuze voor dat model wordt uitgedrukt als een kwestie van religieuze orthodoxie. Op het eerste gezicht lijkt de stelling op Serlio's uitspraak dat het breken van Vitruvius' regels een zonde is¹⁷⁰, maar

¹⁶⁸ Chantelou, 20 augustus 1665, p. 296: 'Je lui [Mattia de' Rossi, Bernini's assistent] ai reparti que Michel-Ange avait à la vérité fait de grandes choses, mais que ça a été lui qui a introduit le libertinage dans l'architecture par une ambition de faire des choses nouvelles et de n'imiter aucun de ceux qui l'ont précédé, étant auteur des cartouches, des mascarons et des ressautements de corniches, dont il s'est servi avec avantage, lui, possédant un dessin profond, ce que n'ont pas fait les autres qui l'ont voulu imiter et n'avaient pas ce même fondement de science'. Binnen dit betoog kan niet worden ingegaan op de uitspraken over imitatie en opleiding in het *Journal* van Chantelou. Bernini's standpunten daar zijn vrij conventioneel, zie Barton, 1945-1947, pp. 86-87 & 91; Schudt, 1949, p. 77; Ray, 1983, pp. 18-19; Thoenes, 1983, pp. 126-134, i.h.b. p. 131, noot 65. Bernini hangt blijkbaar ook de eclectische opvatting over het gebruik van modellen aan, Chantelou, 5 juli, p. 505, zie D'Onofrio, 1967, p. 97. Hoewel deze opvatting in de zeventiende eeuw bijna conventioneel is, vinden we sterke oppositie bij Armenini, *Scritti*, II, p. 1593, en bij Domenichino, zie Mahon, 1947, p. 205 en p. 120. In een opmerkelijke passage uit het dagboek van Chantelou benadrukt Bernini dat alleen in Rome de goede voorbeelden te vinden zijn, zie Chantelou, 13 september 1665, p. 272. Daarom is er 'nul Lombard [...] sans en excepter même le Corrège, qui n'ait été disproportionné et sans règle'. Ook deze passage kan begrepen worden als een sneer aan het adres van de Lombard Borromini. Borromini duikt ook op in een passage waarin Bernini zich zorgvuldig van het 'chimerische' wil distantiëren: 'dat de schilder en de beeldhouwer in hun architectuur als regel voor de proportie het menselijke lichaam hebben; en dat Borromini zijn [architectuur] wel op *chimera's* moest baseren', Chantelou, 20 oktober 1665, p. 177. De analogie tussen deze opmerking over de 'juiste voorbeelden', Baldinucci's verhaal over Bernini's opleiding en een passage bij Pietro Bembo, geciteerd in Battisti, 1956b, p. 96, is frappant. Bembo schrijft hoe talloze kunstenaars de ruïnes van het oude Rome komen kopiëren, omdat ze weten dat de antieke bouwwerken perfectter waren dan al wat er op volgde. Hij vervolgt: 'Questo hanno fatto più che altri, monsignor messer Giulio [de Medici], i vostri Michele Agnolo fiorentino e Raffaello da Urbino, l'uno dipintore e scultore e architetto parimente, l'altro e dipintore e architetto altresì'. Zo zijn ze er in geslaagd om hun voorbeelden te evenaren. Geciteerd uit *Scritti*, II, p. 1535.

¹⁶⁹ Bernini, 1713, p. 32. D'Onofrio, 1966a, p. 129.

¹⁷⁰ Blunt, 1962, pp. 151-152, de referentie is aan Sebastiano Serlio's *I Quattro Libri dell'architettura*. De verwantschap tussen deze passages is ook opgemerkt door Thoenes, 1983, p. 131, noot 64, die er een kort

eigenlijk wordt net het omgekeerde bedoeld. Bernini spreekt geen ethisch oordeel uit over het breken van een architecturale code. Het is niet een artistieke vrijpostigheid die hij als zondig beschouwt. Maar hij presenteert de keuze voor een bepaald model wel als was het een persoonlijke religieuze stellingname. In zijn metafoor is de zonde niet het gevolg van een artistieke daad, maar komt de artistieke keuze voort uit de eigen orthodoxie. Anders gezegd, een ‘katholiek’ hoort voor ‘il bel moderno’ te kiezen, en daar zijn gang mee te gaan. In de volgende zin bevestigt Domenico onmiddellijk dat Bernini’s werken duidelijk zijn perfecte beheersing van deze principes demonstrenen¹⁷¹. Dan volgt de ‘uscir dalle regole’-passage, die, zoals gezegd, de creatie van het baldakijn aankondigt.

Over het algemeen is Borromini prominenter aanwezig in Domenico’s biografie dan bij Baldinucci. Zo citeert Baldinucci ook de uitspraak over de ketterij, zonder Borromini echter bij naam te noemen. Alleen een vergelijkbare beoordeling van Borromini’s stijl, in de lijst met Bernini’s leerlingen, laat toe om de ketter te identificeren¹⁷². In tegenstelling tot Baldinucci, duidt Domenico Borromini expliciet aan als de kwatong die de campagne tegen Bernini’s *campanile* voor de San Pietro heeft aangevuurd, die volgens de biograaf tot de afbraak van de toren heeft geleid. Hij schrijft: ‘Onder hen [de kwaadsprekers] was er een, de voornaamste, de Cavalier Borromini, die elk succes van Bernini als van hem afgenomen beschouwde; hij was van de goede regels van de Architectuur, die hij leerde in zijn [Bernini’s] school, gedegeneerd in een werkelijk andere *maniera*, en daarom maakte hij zich bijzonder onpopulair bij de Meester, en weinig goedgezien bij veel virtuozen van het vak’¹⁷³. Bernini, die zijn tegenstrever onderwees in de ‘goede regels’, ziet hem, blijkbaar tot zijn ergernis, afglijden in een verkeerde *maniera*. Zoals we hebben gezien, betekent *maniera* de persoonsgebonden verwerking van de goede voorbeelden. Bernini’s omgang met de regel wordt dus verduidelijkt met behulp van een conflict

commentaar op geeft; zie ook idem, 1999, pp. 128-129. Zie ook de bemerkingen van Philipp P. Fehl, in Chandler Kirwin, 1997, pp. 237-252, die een analogie ziet tussen Bernini’s omgang met het architecturale decorum in het baldakijn en John Miltons verwerking van de impressies uit zijn Romeinse in zijn *Pandemonium*.

¹⁷¹ Bernini, 1713, p. 32: ‘Che poi il Bernino giungesse alla perfezzione di queste accennate facoltà, l’Opere, che siamo per descrivere, chiaramente lo dimostreranno’. Dit is een van de weinige passages waar de artistieke principes van Bernini rechtstreeks op zijn werk worden betrokken.

¹⁷² Baldinucci, 1812, pp. 143-144: ‘Disseglì una volta non so chi, che un tale, che era stato suo discepolo, che era un bravissimo architetto; voi dite molto bene, rispose, perchè egli è Tagliacantone. Di questo tale architetto, parlando il Bernino con un gran Prelato, il quale gli diceva non poter soffrire, che quegli per troppa voglia di uscir di regola, di buon disegnatore, e modellatore ch’egli era, avesse sbalestrato tanto nell’opere sue, che paresse che alcune di esse tirassero alla maniera Gotica, anzi che al buon modo moderno, e antico, disse: Signore, dice ella molto bene ed io stimo, che meno male sia esser un cattivo Cattolico, che un buono Eretico’. Dit gezegde staat bij Baldinucci gecatalogeerd onder Bernini’s ‘concetti nobili’. Ibid., p. 153: ‘Molti anni impiegò il Cavalier Borromino in casa del nostro artefice per apprendere l’arte dell’architettura, e divenne uno assai pratico maestro, se non che per volere nell’ornato degli edificj troppo innovare, seguitando il proprio capriccio, talvolta uscì tanto di regola, che s’accostò alla Gotica maniera’. Bemerkt dat Borromini om precies hetzelfde punt te maken, dit keer in positieve zin, naar het Michelangelo-citaat over de ‘nuova via’ refereert, zie D’Onofrio, 1966a, p. 129. Ook Baldinucci gebruikt het ‘uscir delle regole’ in Borromini’s *Vita*, zie Baldinucci, *Opere*, XIII, p. 75.

¹⁷³ Bernini, 1713, p. 76: ‘Frà questi uno fù, & il principale, il Cavalier Borromino, che stimando, come tolta a sè, ogni grandezza del Bernino, dalle buone regole di Architettura apprese nella Scuola di lui, havendo degenerato in una maniera affatto diversa, si rendeva nel medesimo tempo molto ingrato al Maestro, e poco benemerito a molti Virtuosi della Professione’. Baldinucci verwijst wel naar een rechtstreekse confrontatie tussen de twee in zijn *Vita* van Borromini, zie Baldinucci, *Opere*, XIII, p. 72.

tussen twee individuen, die elk een vorm van kunstenaarsschap belichamen. Gianlorenzo vindt de juiste balans tussen regel en transgressie, Borromini ‘degenereert’. De opdrachtgever, in casu paus Innocentius X (1644-1655), verschijnt in de hele kwestie als een speelbal van de stemmingmakerij. Wat verder in de *Vita* wordt benadrukt dat de paus achteraf de afbraak van de toren betreurt¹⁷⁴.

2.3.3. Het ‘natuurlijke’ als grens bij Baldinucci

Bij Baldinucci vinden we een zeer frappante – en vaak opgemerkte – uitspraak terug over de vrijheid van de *invenzione*. Er wordt verteld hoe de kunstenaar het verhaal over Zeuxis en de Crotoonse maagden als een fabel beschouwde. Het mooie oog van de ene vrouw past immers niet noodzakelijk in het schone gelaat van een andere¹⁷⁵. De uitspraak wordt geïllustreerd met een voorbeeld over proportionaliteit: ‘want de delen zijn niet alleen schoon om zichzelf, maar ook met betrekking tot de andere delen, net zoals een schone schacht van een kolom geprezen kan worden voor de verhouding, die ze in zich draagt; maar wanneer daar een mooie basis aan wordt toegevoegd, en een mooi kapiteel, die niet de hare zijn, verliest heel de kolom samen haar schoonheid’¹⁷⁶. Baldinucci gebruikt deze uitspraak als een inleiding op Bernini’s opvattingen over het gesculpteerde portret. Hij beschouwt de afwijzing van Zeuxis als een erkenning van het belang van het typische, ‘il proprio’, van een model¹⁷⁷. Daarom ook – en met deze opmerking wordt de uitspraak over Zeuxis ingeleid – wil Bernini dat zijn leerlingen zich richten naar het allerschoonste van de natuur; de kunst bestaat er in om dat te kennen en te vinden. Hij vindt dan ook niet dat het werk van de antieken of Michelangelo hun werk een zekere elegantie, ‘una certa grazia’, verschaffen die in de natuur zou ontbreken¹⁷⁸. Deze drie verwante bedenkingen ontbreken volledig bij Domenico Bernini. ‘Het natuurlijke’, de ‘natuurlijke orde’, wordt

¹⁷⁴ *ibid.*, p. 79. Borromini komt op die manier terecht tegenover Bernini, het ‘uscire dalle regole’, Michelangelo én het baldakijn. De plaats van Borromini in Domenico’s vertoog impliceert meteen ook een uitspraak over het auteurschap van de Vaticaanse constructie. Als het baldakijn immers het voorbeeld par excellence is van een unieke synergie tussen *arte* en *ingegno*, dan kan de gedegenererde Lombard daar voor niets tussen zitten.

¹⁷⁵ Baldinucci, 1812, p. 135: ‘Teneva per favola ciò, che si racconta della Venere Crotoniate, cioè che Zeusi la ricavasse dal più bello di diverse fanciulle, togliendo da chi una parte, e da chi un’altra; perchè diceva egli, che un bell’occhio d’una femmina non istà bene sopra un bel viso d’un’altra, così una bella bocca, [...]’. Zie Lavin, 1980, pp. 11-12, i.h.b. noot 21 en hoofdstuk VI, 3.2.2; en Panofsky, 1989, pp. 224-225, die ook een aantal precedentes voor de afwijzing van Zeuxis’ voorbeeld geeft. Het is opmerkelijk hoe Baldinucci deze uitspraak zelf nuanceert in zijn *Notizie de’ professori del Disegno* uit 1724 (1692), zie Panofsky, *ibid.* Er weze opgemerkt dat Michelangelo volgens Vincenzio Danti dacht dat Zeuxis’ werkwijze lastig en onproductief was, zie *Trattati*, I, p. 240 en Summers, 1981, pp. 195-196. Een kunstenaar zou er immers nooit in slagen om een samenhangend geheel te maken op basis van modellen van een verschillende ouderdom of met meer of minder schone delen. Montanari, (1998)a, p. 62 wijst op een mogelijke verwantschap tussen deze passage en een passus uit Sforza Pallavicino’s *Arte della Perfezion Cristiana* uit 1665. Op deze verwantschap en de verschillende rol van Pallavicino in de twee biografieën komen we nog uitgebreid terug.

¹⁷⁶ Baldinucci, 1812, p. 136: ‘[...] perchè le parti non son belle solamente per se stesse, ma anche in riguardo dell’altre parti; in quella guisa, che un bel fusto d’una colonna si loda per la proporzione, ch’egli ha in se medesimo; ma se a questo si aggiungerà una bella base, un bel capitello non suoi, tutta la colonna insieme perderà sua bellezza’.

¹⁷⁷ *ibid.* Na voorgaand citaat schrijft Baldinucci: ‘Con questa sua massima assai pare, che si accordi un altro sentimento’, waarmee volgende passage over het portret wordt ingeleid: ‘Diceva egli, che nel ritrarre alcuno al naturale consisteva il tutto in saper conoscere quella qualità, che ciascheduno ha di proprio, e che non ha la natura dato ad altri, che a lui, ma che bisognava pigliare qualche particolarità non brutta, ma bella’. Op Domenico’s gebruik van deze passage wordt uitgebreid ingegaan in hoofdstuk VI, 1.2.5.

¹⁷⁸ Baldinucci, 1812, p. 135.

door Baldinucci als Bernini's absolute norm naar voren geschoven. Deze norm ligt buiten de kunstenaar; zijn verdienste betreft de omgang met die norm. Hoewel Baldinucci de term *invenzione* in deze context niet expliciet gebruikt, zou ze hier ingezet kunnen worden in de betekenis van 'ontdekking'¹⁷⁹. De goede kunstenaar ontwaart het schone in de natuur. Hij kan wel 'leren ontdekken' door het bestuderen van roemrijke voorgangers. Volgens Baldinucci – in een passage die bij Domenico ontbreekt – heeft Bernini zich gevormd door een oordeelkundige selectie te maken van de overblijfselen van het oude Rome, het werk van Michelangelo en Raffael¹⁸⁰.

Preimesberger heeft er op gewezen hoe de Florentijnse auteur zo suggereert dat Bernini er in slaagt om zijn voorgangers te *evenaren*¹⁸¹. Van een overtreffen, het stellen van een nieuwe standaard, is geen sprake. Reeds van bij de aanhef plaatst Baldinucci zijn *Vita* in het teken van de bestendiging. Bernini's leven is het schrijven waard omdat hij de drie kunsten op het niveau wist te houden dat Michelangelo na hun totale verval had bewerkstelligd¹⁸². Bij Baldinucci komt daarmee een programma aan de oppervlakte dat volledig vreemd is aan Domenico's tekst. Het kunstenaarsschap van Bernini past in de voortzetting van de grote Florentijnse traditie¹⁸³. Dat gebeurt onder de hoede van paus Urbanus VIII. Baldinucci's historiografische premissen vallen zo volledig samen met de intenties van Bernini's bouwheer¹⁸⁴.

2.3.4. *Invenzione* als embleem van een tijdperk

In diens onmiddellijke omgeving werd volop gewerkt aan de rehabilitatie van Michelangelo's reputatie. Centraal in deze campagne staat de decoratie van Casa Buonarrotti in Firenze, tussen 1613 en 1635, onder de impuls van Michelangelo Buonarrotti il Giovane (1568-1647). In 1609 kwam hij als jeugdvriend van Maffeo naar Rome. Hoewel de relatie met de pauselijke familie wat moeizaam verliep, zijn er duidelijke sporen van intensieve betrekkingen¹⁸⁵. In 1623 draagt hij de eerste uitgave van de *Rime* van zijn grootoom Michelangelo op aan Barberini, dan nog net kardinaal¹⁸⁶. Dit

¹⁷⁹ Voor de betekenis van *invenzione* als ontdekking, zie Kemp, 1977, pp. 348-350.

¹⁸⁰ Baldinucci, 1812, p. 14: '[...]; imperciocchè ammirandosi in quella sola città le fatiche più illustri, sì degli antichi, come de' moderni pittori e scultori, e le preziose reliquie eziandio della vecchia architettura, che ad onta del tempo, non legghier nemico, stando ancora in piè, alle sue gloriose ruine miracolosamente s'appoggia, fu a lui facile coll'attento studio, e continovo dell'opere più lodate, e massimamente di quelle del gran Michelagnolo, e di Raffaello, il farne in se un estratto di tutto l'esquisito, e di tutto l'eletto, a fine di poter, giusta sua possa, agguagliare l'eccelse idee di quelle sublimissime menti'.

¹⁸¹ Preimesberger, 1986, pp. 191-193.

¹⁸² Baldinucci, 1812, p. 12. Zie ook Soussloff, 1989, pp. 588-589.

¹⁸³ Baldinucci, 1812, p. 91 schrijft dan ook uitdrukkelijk dat Bernini tijdens zijn oponthoud in Firenze, op weg naar Frankrijk, in staat wordt gesteld om 'vedere il più bello di questa sua patria'.

¹⁸⁴ Over deze premissen, Soussloff, 1989, pp. 589-590 & 594-595. Soussloff interpreteert Baldinucci's *Vita* louter vanuit historiografisch oogpunt en onderschat aldus de impact van Urbanus' cultuurpolitiek.

¹⁸⁵ Zie voor de relatie tussen Buonarrotti jr. en de Barberini, en zijn inspanningen voor de rehabilitatie van zijn oom, in de eerste plaats Vliegenthart, 1976, *passim* & pp. 5-23; Waddy, 1975; Soussloff, 1989, pp. 593-594; en *Bernini Scultore*, p. 90.

¹⁸⁶ Zie Guglielminetti & Masoero, 1978, p. 146, noot 32 en brief nr. 21, waarin Giovanni Ciampoli zijn commentaar op de opdracht geeft.

boekje past in zijn groots opgezette campagne om de herinnering aan ‘Il Divino’ te bestendigen, en in te passen in de plannen van Urbanus VIII.

De opdracht van de *Rime* trekt een parallel tussen Michelangelo’s architectuur en poëzie. Net zoals Dante tekende, aldus Buonarroti jr., verpoosde Michelangelo gaarne met het schrijven van verzen. Evenmin als in zijn andere kunst, hield Michelangelo zich daarbij niet bezig met ‘de oppervlakkigheid van ijdele ornamenten’, maar behandelde hij ‘de dingen’¹⁸⁷. Michelangelo’s stijl is daarom niet waardeloos, in tegendeel, ze is afgeleid van ‘het universele’¹⁸⁸. Zijn manier van orneren ontsnapt daarom aan de veranderlijkheid van de tijden en gewoontes. De mens schrijft immers volgens zijn aard, wat maakt dat er steeds nieuwe stijlfiguren, woorden en gedachten worden gebruikt. In de opeenvolging van verschillende idiomaten is het dan ook niet altijd evident om de juiste modellen te kiezen of voor ogen te houden. De tijd wijst echter de waardevolle modellen uit¹⁸⁹. Hetzelfde geldt voor de architectuur. Nadat de bouwkunst weer in haar antieke glorie is hersteld, na eeuwen lang op ‘barbaarse’ wijze te zijn beoefend, gebeurt het soms dat de ‘maniera moderna’ de klassieke architectuur heeft gecorrompeerd en aangetast. Immers, ‘de verzaaging van datgene wat lange tijd is toegepast doet het *giudizio* veranderen, en misleidt het vaak’. Daarom worden vooral jonge *intelletti* ertoe verleid om ‘*inventori* te worden’, en de oude dingen af te zweren. Buonarroti jr. besluit dat deze vrijheid ‘schadeloos’ is, net als in het schrijven, ‘dat vrij is’; variaties worden immers gedictieerd door de gewoontes, ‘costumi’ en de *ingegni*¹⁹⁰. Buonarroti stelt dat tijds- en persoonsgebonden vrijheden toelaatbaar zijn als ze gedragen worden door *gravità*, ‘ernst’ of ‘gewicht’. In deze verantwoording van Michelangelo’s dichtkunst, klinken dus duidelijk de laat-vijftiende-eeuwse verwijten aan zijn adres door. Die verwijten worden omgebogen tot indices van Michelangelo’s universaliteit.

Buonarroti is in de Barberini-omgeving niet de enige die zich om Michelangelo’s faam bekommert. Een gedicht van Francesco Bracciolini stelt een gerehabiliteerde Michelangelo de jonge Bernini tot voorbeeld¹⁹¹. De jonge beeldhouwer, aldus het

¹⁸⁷ *Rime*, opdracht, pp. [2]-[3]: ‘Dilettandosi pertanto Michelangelo nel riposo degli altri studi alcuna volta di compor versi, si come in disegnando si allontanò da ogni superfluità di vani ornamenti, filosofando intorno alla perfetta costituzione, e disposizion de’corpi naturali, così in versificando si ristinse nella real semplicità del suo intendimento, senza occuparsi in soverche fiori di favellare, i quali cercati da molti ingannano il più delle volte l’orecchie altrui, non vi lasciando impressa virtù niuna’.

¹⁸⁸ *ibid.*, p. [3].

¹⁸⁹ *ibid.*, p. [4]: ‘[...] come che il tempo maturando la verità rendesse il dovuto luogo alla opinion migliore’.

¹⁹⁰ *ibid.*, pp. [4]-[5]: ‘Per simigliante modo è avvenuto nelle cose dell’Architettura; perche per molte centinaia d’anni dismessasi la bouna maniera romana, si pose in opera la barbara molto affetata, trita, e falsa, e poscia si frastornò al buon segno, e fosse si migliorò, quantunque si sia poi veduto, che maniera moderna abbia alcuna volta ardito di corromporla, o di intracciarla. La fazietà di ciò che lungamente si è adoperato fa mutare il giudizio, e spesso lo inganna, e fa appetire, & appresso tentare cose nuove il desiderio della gloria stimola gli intelletti più vivi a farsi inventori, e specialmente i giovani, che credon molto alle forze loro, e alle lore imaginazioni, e sovente le cose antiche recusano. E dove così fatte variazioni si posson tentar senza alcun dispendio, e senza alcun danno, come avviene nello scrivere, che è libero, quelle occorrono frequentissime, per la diversità de gli ingegni, e de i costumi’.

¹⁹¹ Het gedicht, ‘Canzone con la quala s’invita il S. Cav. Bernino a veder l’opere di Michelangelo Buonarotti’, B.N.V.E. ms. Vitt. Em. 42, is volledig gepubliceerd in Soussloff, 1989, pp. 601-602, met commentaar op pp. 594-595. In de Bernini-literatuur is het voor het eerst opgemerkt door Frascchetti, 1900, pp. 417-418 en wordt het vermeld

gedicht, is immers de meest nijvere, de meest wijze en de meest populaire onder Michelangelo's volgelingen. Het gedicht looft dan ook in de eerste plaats het werk van de Florentijnse grootmeester. Een prominente plaats is voorbehouden aan de Mozes in de San Pietro in Vincoli. In dit werk worden verschrikking en genot verenigd, 's'unisce lo spavento e'l diletto'¹⁹². Het gedicht eindigt, als gespiegeld aan de dialoog, met een oproep om met de negen muzen samen Michelangelo na te volgen. Bracciolini vraagt Bernini om hem onder zijn hoede te nemen, om samen deze lange weg te bewandelen¹⁹³.

Zoals we hebben gezien, schrijft Baldinucci dat Urbanus van Bernini een nieuwe Michelangelo maakte om het baldakijn te bouwen. De ambities van Urbanus VIII met betrekking tot het baldakijn zijn geanalyseerd door Sebastian Schütze¹⁹⁴. In de bekroning van het graf van Petrus vermengen de claims van het Romeinse pausdom zich volledig met de heerschapsaanspraken van de in oorsprong Florentijnse familie. Het bouwsel kondigt alzo de nieuwe Gouden Eeuw aan, onder de hoede van de Barberini-paus¹⁹⁵. Aldus herhaalt zich de eerste Romeinse renaissance van Julius II en Leo X. Tegelijkertijd verwijst de iconografie duidelijk naar de dichterlijke ambities van Urbanus VIII. De prominent aanwezige Barberini-heraldiek – de zon, de bij en de laurier – verbeeldt zijn verlangen om als een nieuwe muzenvorst de boodschap van de Kerk uit te dragen [fig.2]. Als het baldakijn zo naadloos op de ambities van de Barberinipaus aansluit, is het aannemelijk dat de paus zelf een grote inbreng had in het ontwerp. Zoals gezegd, wordt dit ook gesuggereerd door Baldinucci en Guidiccioni. Schütze citeert in dit verband een correctie van Francesco Barberini, kardinaal-nepoot van Urbanus, bij de handgeschreven *Vita* van de paus door Nicoletti. De kardinaal schrijft naast een paragraaf waarin Bernini de 'artefice' van het baldakijn wordt genoemd, dat 'de gedachte, en het concept – 'pensiero, e l'idea' – van Urbanus zelf stamt'¹⁹⁶. Het is duidelijk dat deze uitspraak lijnrecht tegen Domenico's betoog ingaat. De biograaf schrijft letterlijk dat Bernini aan Urbanus 'il suo pensiero (sic)' voorlegt en zo de paus overtuigt. Maar alvorens op basis van dit soort uitspraken de koek van het auteurschap te herverdelen, moeten we wel

door D'Onofrio, 1967, p. 183, noot 22, samen met andere literaire identificaties van Bernini met Michelangelo.

¹⁹² 'Canzone ...', strofe 3, met het citaat in de laatste twee regels.

¹⁹³ 'Canzone ...', strofe 7 en 8 bevatten de oproep van Bracciolini om als dichter en beeldhouwer samen dezelfde weg te gaan; strofe 9 de oproep om de muzen na te volgen.

¹⁹⁴ Schütze, 1994, *passim*, met extensieve literatuur. Verkort hernomen in *L'Architettura della Basilica di San Pietro. Storia e costruzione. Atti del convegno internazionale di studi. Roma, Castel S. Angelo, 7-10/11/1995*, a cura di G. Spagnesi, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, n.s. 25-30, 1997, pp. 287 e.v.; en in: *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock. Kongr. Wolfenbüttel: 22.-25/8/1991*, in Verbindung mit B. Becker-Cantarino hrsg. von D. Breuer, (*Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, 25) (*Vorträge und Referate [...] des 'Wolfenbütteler Arbeitskreises für Barockforschung'*, 7), Wiesbaden, 1995, pp. 353-357. Zie o.a. ook Newman & Newman, 1992, 'Introduction'; Fumaroli, 1978, *passim*; Weddigen, 1999, pp. 73-74, die naar het neo-Raffaellisme verwijst. Voor de krachtadige invasie van de Barberini-familie in het Romeinse leven na de troonsbestijging van Urbanus VIII, zie Nussdorfer, 1992, *passim*.

¹⁹⁵ Schütze, 1994, pp. 240-253.

¹⁹⁶ *ibid.*, p. 221, noot 24: 'ma il pensiero, e l'idea fu di Urbano stesso'. Deze opvatting is ook terug te vinden in een reisgids uit 1638, cfr. Lavin, 1968, pp. 11-12, noot 53. De bemoeienis van Urbanus VIII blijkt o.i. des te duidelijker uit het ontwerp van de *talamo* voor de broederschap van het allerheiligste sacrament uit 1625, i.t.t. Lavin, 1973. Zie daarvoor hoofdstuk V, 1.

weten wat met die ‘gedachte en concept’ wordt bedoeld. Schütze toonde het iconografische verband aan tussen het baldakijn en de opdrachtgever. In het spoor van de Newmans, en op basis van contemporain materiaal, kan echter ook worden bewezen dat het baldakijn als paradigma voor een ‘Urbaniaanse’ esthetica dient. Om deze esthetica ten opzichte van de biografieën te positioneren, gaan we na hoe in de onmiddellijke omgeving van Urbanus over het probleem van ‘het nieuwe’ wordt geschreven. Deze ideeën corrigeren Bembo’s opvattingen. Vervolgens bekijken we twee gedichten uit Urbanus’ entourage waarin het baldakijn als een model voor een nieuwe, christelijke kunst wordt gepresenteerd.

3. *Novità* in de tweede Romeinse renaissance

3.1. Het gebruik van modellen volgens Mascardi en Pallavicino: eclecticisme tot halfweg

3.1.1. Agostino Mascardi

De *Discorsi Morali su la Tavola di Cebete Tebano* (1627) bevatten in de slotbladzijden een merkwaardige lofzang op Gianlorenzo Bernini¹⁹⁷. De auteur van de *Discorsi*, Agostino Mascardi (1591-1640), is een van de belangrijkste intellectuelen uit de onmiddellijke omgeving van Urbanus VIII¹⁹⁸. Hij schrijft in 1624 *Le pompe del Campidoglio* ..., het verslag van diens *possession*. Ook als hij niet zelf het programma heeft geschreven, toont deze tekst in elk geval dat hij goed vertrouwd is met de manier waarop het Barberini-pausschap zich wil presenteren¹⁹⁹. Als lid van de *Accademia dei Desiosi* –

¹⁹⁷ Mascardi, 1627, pp. 320-321. Deze *discorsi* zijn opgedragen aan kardinaal Maurizio di Savoia, in wiens academie ze werden uitgesproken. De passage, uit het achtste *discorso* van deel III, gewijd aan de ‘Critica’, is voor het eerst opgemerkt door Raimondi, 1966, pp. 64-65, die haar weergeeft in noot 20; in appendix gepubliceerd bij Harris, 1989, p. 23; ze wordt geanalyseerd door Bellini, 1991, pp. 76-77 en vermeld door Montanari, (1998)a, p. 44. Kauffmann, 1970, p. 207 verwijst kort naar Mascardi’s werk i.v.m. de iconografie van Bernini’s *Verità*-groep. Voor de relatie tussen Bernini en Mascardi, zie Montanari, *ibid.*, en Fagiolo dell’Arco & Fagiolo dell’Arco, 1967, scheda 121, voor het portret van Mascardi door Bernini. Voor de traditie van commentaren op het ‘tablet’ van Cebes, waarin de *ekphrasis* een uitgesproken moralistische betekenis krijgt, zie Hagstrum, 1958, pp. 33-34, 39 & 106. Zie ook Raimondi, 1999, pp. 183-185, voor de aanwending van de theatermetafoor.

¹⁹⁸ Voor Mascardi en Urbanus VIII, zie o.a. Pastor, XIII, p. 901 & 916; Nussdorfer, 1992, pp. 165-166; Visceglia, 1997b, p. 168; Lee, 1993, p. 118; Bellini, 1997, pp. 85-244. Contemporain materiaal over Mascardi is onder andere terug te vinden in Crasso, 1666, pp. 252-257, met een portret; Allacci, 1633, pp. 54-56; Rossi, I, 1643, nr. 62.

¹⁹⁹ Beldon Scott, 1991, p. 169, noot 49 noemt Mascardi ‘waarschijnlijk’ de auteur van het programma van de decoratie, net als Diez, 1986, p. 121; Fagiolo dell’Arco, 1997, p. 252 en Nussdorfer, 1998, pp. 446-447. Diez publiceert de volledige tekst pp. 123-156, waarbij hij zich baseert op een versie in manuscript; zijn transcriptie is niet volledig betrouwbaar. *Le pompe* ... worden ook uitgebreid beschreven door Hammond, 1994, pp. 43-47, die Mascardi eveneens als de auteur van het programma beschouwt. Mannucci, 1908, p. 133, stelt echter dat Mascardi *Le pompe* ... schreef om bij Urbanus VIII in de gunst te komen, wat betrokkenheid bij het ontwerp van de *possession* uitsluit. Bellini, 1997, pp. 86-87, noot 3 deelt de opinie van Mannucci, die hij niet vermeldt. Bellini’s lezing van *Le pompe* ... toont overtuigend aan dat de tekst eerder een interpretatie van de plechtigheid is aan de hand waarvan Mascardi een beeld van de vorst en zijn hof schetst, dan een beschrijving. Chandler Kirwin, 1997, p. 280, noot 81, wijdt de ‘misvatting’ – als zou Mascardi de auteur van het programma zijn – aan het ontbreken van een kritische editie van *Le pompe* ..., tegen het licht van Urbanus’ eigen geschriften en de *Vita* door Nicoletti. Kirwin parafraseert de tekst uitgebreid op pp. 13-29.

waarvan hij in 1630 de *discorsi* publiceert en aan Urbanus VIII opdraagt – en de *Umoristi* maakt hij deel uit van Romes intellectuele elite²⁰⁰. Urbanus neemt hem als ‘cameriere segreto’, en geeft hem in 1628 de leerstoel van Retorica aan de Sapienza. Door zijn tijdgenoten wordt hij beschouwd als de verdediger bij uitstek van het ciceronianisme²⁰¹.

Mascardi schrijft in de *Discorsi Morali* hoe hij in talloze Romeinse ateliers, ‘op het eerste zicht van uitstekende beeldhouwers’, gebroken stukken van antieke beelden ziet liggen. Zelfs in deze fragmenten is nog het meesterschap, ‘perizia’, van hun makers te ontdekken; maar een volledig stuk marmer, ‘waaruit een portret kan worden gemaakt’, valt in de ateliers niet te bespeuren. Alleen de jonge Bernini slaagt er in ‘om leven te geven aan de steen’. De anderen, ‘abbandonati dall’ingegno, e traditi dell’arte, poveri di disegno, e d’inventione’, verspelen hun tijd aan het repareren van neuzen en ellebogen. Dat Mascardi hier vergeet te verwijzen naar Bernini’s eigen activiteiten als restaurateur doet nu weinig ter zake²⁰². Belangrijker is de rol van de vergelijking in zijn betoog²⁰³. Mascardi definieert in de desbetreffende passage de rol van de *critica*. Zoals Bellini aantoonde, is de activiteit van de criticus nauw gelieerd aan de problematiek van de imitatie van modellen. Het navolgen van voorbeelden is een noodzakelijke maar delicate stap in het vervolmaken van de natuurlijke aanleg. Noodzakelijk, omdat de pupil anders de weg verliest in het labirint van de poëzie; delicaat, omdat geen enkel voorbeeld volmaakt is. Het is dan ook logisch dat Mascardi de imitatie van verschillende modellen verdedigt, op basis van een oordeelkundige selectie. Hij vergelijkt de dichter met de bij en met Ulysses, die bij zijn omzwervingen steeds op weg was naar Ithaca, maar onderweg talloze mensen, plaatsen en gewoontes leerde kennen. Daarbij dient de hedendaagse auteur zich te hoeden voor diefstal²⁰⁴. In de omgang met voorbeelden tekent zich zo de balans af tussen *ingegno* en *giudizio*. De goede dichter verenigt deze twee vermogens in zich: een ongeremd *ingegno* produceert een kunst die alleen oppervlakkig

²⁰⁰ De *Saggi Accademici dati in Roma nell’Accademia del Sereniss. Principe Cardinale di Savoia* bundelen o.a. *discorsi* van Sforza Pallavicino en Giulio Rospigliosi, zie Maylender, II, pp. 173-177, die de foutieve inhoudstafel van het boek overneemt; Bulletta, 1995b, p. 16; Merolla, 1995, pp. 138-155, die Maylender corrigeert; en Bellini, 1997, pp. 169-170, noot 2.

²⁰¹ Lancellotti, 1646, II, pp. 170 & 189-190. Ook aangehaald in Raimondi, 1982, p. 186, noot 11, daar uit de uitgave van 1658. Voor Lancellotti, zie Croce, 1993, pp. 94-96, die hem en Pallavicino tot dezelfde stroming van denkers rekent die de autoriteit van de Antieken aanvechten; Raimondi, 1966, pp. 6-7 & 90-94, hernomen als inleiding op de extracten in idem, 1960, pp. 263-314; Bertelli, 1973, pp. 185-189; Redondi, 1989, p. 128; en Bellini, 1997, p. 198, noot 44. Lancellotti wil met dit werk, opgedragen aan Scipio Borghese, aantonen dat de hedendaagse *ingegni* niet hoeven onder te doen voor hun voorgangers. Waar hij voor de schilderkunst en de architectuur zeventiende-eeuwse hoogtepunten aanhaalt, schrijft hij over de beeldhouwkunst, pp. 311-312: ‘Di maniera che sciocchezza sarebbe il voler competere HOGGIDI con essi [de antieken], quando la Santa nostra Religione non bisogno, ne permette vanità sì grande. Quanto all’Ingegno, però essendo quest’arte poco meno che manita da cento anni in quà s’è rinnovata, e l’Autore giudicato da periti non inferiori a gli antichi fu Michel’Angelo, Donatello, Francesco Sansovino, Giovan Bologna & altri’. In een Frans werk met dezelfde ambitie, *Le monde ne va pas de mal en pis* uit 1641, geschreven door een zekere Rampalle, wordt Bernini wel opgenomen, zie Vanuxem, 1965, p. 153.

²⁰² Bruand, 1956; *Ludovisi*, bv. nrs. 1 & 20; Montagu, 1992, pp. 155-159. Zie ook de literatuur over het standbeeld van Carlo Barberini in hoofdstuk V, 1.4.3.

²⁰³ Daarvoor Bellini, 1991, pp. 73-77. De volgende bedenkingen formuleert Mascardi in zijn *Sopra un componimento poetico intorno alla cometa* uit 1618.

²⁰⁴ Mascardi bedient zich hier op p. 74 van een vergelijking met de schilderkunst die een passage uit Pallavicino’s *TdS*, II, pp. 82-83, in herinnering roept.

behaagt; het gaat zich te buiten aan vormelijkheden die los van de zaak staan. Goede kunst appelleert ook aan het intellect, en moet dus tot stand komen met inzet van het *giudizio*. De expressieve middelen staan immers ten dienste van de inhoud²⁰⁵. Ook de criticus moet zich laten leiden door een analoog evenwicht tussen de twee vermogens, aldus de *Discorsi morali*. Zijn activiteit is er enerzijds op gericht om literaire vervalsingen en diefstallen op te sporen. Hij ontmaskert ‘ingegnosi’ die profiteren van het zweet van anderen. Anderzijds is hij verplicht om ook werkelijk iets bij te dragen in zijn geschrift, en zich niet te beperken tot pedant commentaar of oppervlakkige correcties. Net als de slechte hedendaagse beeldhouwers, houden te veel schrijvers zich bezig met het opsporen van onvolledige oude boeken, om die dan op te lappen. Mascardi besluit: ‘uit die dienstbare pennen komt nooit een regel die – als was het de lijn van Apelles – getuigt van kennis, ‘sapere’, of *ingegno*’²⁰⁶.

De evenwichtige dynamiek tussen *ingegno* en *giudizio* definieert bij Mascardi ook de persoonlijke stijl, of ‘stile’, van een bepaalde auteur²⁰⁷. Aan het probleem van de individuele stijl wijdt Mascardi een volledig *Trattato* van zijn *Dell’Arte Istorica* (1636). De ontwikkeling van een persoonlijke stijl past in dezelfde logica van gereguleerde vernieuwing als de kritische activiteit. Voor Ezio Raimondi is Mascardi zo een typische exponent van een zeventiende-eeuws ciceronianisme: stijl, hoewel gebaseerd op de goede voorbeelden, is steeds persoonlijk, en uit zich in een levende en moderne taal²⁰⁸. Een goed auteur drukt door de aard van zijn *ingegno* steeds zijn eigen stempel op zijn modellen. Mascardi vergelijkt de ‘qualità propria e individual di ciascuno’ met de ‘maniera’ van de schilder; deze ‘maniera’ hangt af van de ‘natura e ingegno’. De verschillende stijlregisters – de lage, middelste en hoge stijl – daarentegen, de ‘carattere’, worden aangeleerd, en betreffen ‘arte e studio’. Een schrijver kan zich alleen maar in zijn eigen stijl uitdrukken, en ontleent precies daaraan zijn kwaliteit²⁰⁹. Zijn *giudizio* garandeert dan dat hij steeds het voor de omstandigheden geschikte idioom kiest; het bestiert met andere woorden het *decorum*²¹⁰. Zo becommentarieert Mascardi de stijl van Torquato Tasso in bewoordingen die herinneren aan Domenico’s beschrijving van zijn vaders werkwijze: ‘Zo goed kon Tasso zijn rang hoog houden en zijn *genio* dienen, dat hij zonder de onderrichtingen van de kunst te schenden, de stijlregisters mengde maar niet verwarde’²¹¹.

²⁰⁵ Bellini, 1991, pp. 69-72.

²⁰⁶ Geciteerd in *ibid.*, p. 77. De verwijzing is naar Plinius, *Historia Naturalia*, XXXV, 82, de wedstrijd tussen Apelles en Protogenes.

²⁰⁷ Hiervoor Bellini, 1991, pp. 110-113 en Raimondi, 1982, pp. 185-196.

²⁰⁸ Raimondi, 1982, pp. 186-189, die naar Croce, 1993, pp. 226-228 verwijst; en Bellini, 1991, pp. 112-113.

²⁰⁹ Mascardi, 1859, IV, 6, vnl. pp. 285-288. Mascardi besluit in vier punten: iedereen heeft zijn eigen stijl, bepaald door zijn *ingegno*; *arte* staat tot *carattere* zoals *ingegno* tot *stile*; iemand kan niet worden aangevallen op zijn stijl; stijl is toe te schrijven aan een persoon, stijlregister, *carattere*. Zie Raimondi, 1982, pp. 188-189; Bellini, 1991, p. 113; en Fumaroli, 1996, p. 360.

²¹⁰ Bellini, 1991, p. 113.

²¹¹ Mascardi, 1859, IV, 6, p. 277: ‘Così ben seppe il Tasso sostenere il suo grado e secondare il suo genio, che senza violare gl’insegnamenti dell’arte, mescolò ma non confuse i caratteri’. Ook geciteerd door Bellini, 1991, p. 112. De

3.1.2. Sforza Pallavicino

Naar deze uitweiding over stijl verwijst Sforza Pallavicino in hoofdstuk 15 van zijn *Trattato dello Stile*²¹². Met dit hoofdstuk knoopt hij weer aan bij de betooglijn van zijn traktaat, na een disgressie over het verschil tussen stelen, imiteren en emuleren, en begint de definiëring van de verschillende soorten *concetti*, waartoe ook het *contrapposto* behoort. Pallavicino ziet zich door de aard van de *concetti* zelf genoodzaakt tot deze uitweiding over de imitatie van modellen. In hoofdstuk 10 neemt de auteur zich voor om deze ‘grote ornamenten van de stijl’ te bespreken²¹³. Het *concetto* is een stilistisch versiersel, dat bij de lezer intellectuele verwondering, en daardoor plezier bewerkstelligt²¹⁴. Pallavicino’s eigen beschrijving van het *concetto* luidt: ‘een wonderlijke bedenking in een korte uitspraak gevat’²¹⁵. Het neemt onverwacht een gekende waarheid bondig samen met iets wat eerst onbekend was. De door de schrijver gesuggereerde verwantschap wekt bij de lezer verwondering, ‘raakt het intellect’. Wanneer de lezer de verwantschap begrijpt, heeft hij iets geleerd wat hem voordien volledig onwaarschijnlijk leek. Het genot van het *concetto* schuilt dan in de ontdekking en overwinning van de eigen onwetendheid, via het mechanisme van het onverwachte. Een *concetto* is dus ook per definitie nieuw²¹⁶. Alleen een nieuwe samenneming van begrippen of klanken kan de lezer verwonderen en prikkelen. Onder filosofen blinkt Plato uit in het hanteren van het nieuwe en het onverwachte, bij de dichters Pindarus²¹⁷. Hoewel ‘ingegni grandi’ deze stijl met succes beoefenen, verwarren ‘scrittori mal periti, e poco dottrinati’ nieuwheid met ongeoorloofde vrijheid, of ‘licenza’.

Om te bepalen hoe geoorloofde nieuwheid dan wel bewerkstelligd kan worden, maakt Pallavicino de disgressie over de imitatie van modellen²¹⁸. Hij beweert – verwijzend naar de briefwisseling tussen Pico en Bembo – de eerste te zijn die het verschil tussen stelen en imiteren filosofisch uitlegt²¹⁹. Het verschil tussen stelen en imiteren komt overeen met

substitutie van ‘stijlregisters’ door ‘visuele kunsten’ is niet evident, maar evenmin ondenkbaar. Zoals opgemerkt door o.a. Beldon Scott en M.A. Lee gebeurt de discussie tussen Sacchi en da Cortona over de compositie van plafondschilderingen in een terminologie die volledig ontleend is aan de discussie over de coherentie van het epos, zie hiervoor hoofdstuk V, 3.1.4, noot 349.

²¹² *TdS*, 15, p. 100: ‘E benchè Agostino Mascardi abbia saggiamente e lungamente favellato nell’arte Istorica di tal soggetto, cioè in che consista quello che noi chiamiamo stile d’un tal Autore, non sono forse inutili per esplicazione di ciò queste brevi parole che qui ne abbiamo introdotte’. Met ‘il tal soggetto’ bedoelt Pallavicino zijn uiteenzetting over stijl en de ‘regole dell’arte’. Ook Raimondi, 1982, pp. 186-187, noot 12. Mascardi, 1859, p. 234, presenteert het desbetreffende *Trattato* expliciet als een disgressie.

²¹³ *TdS*, 10, p. 77.

²¹⁴ *ibid.*, pp. 77-79. Op basis van deze passage is Pallavicino vaak tot de zogenaamde *concettisti* gerekend. Zie daarvoor hoofdstuk II, §. 3, noot 98.

²¹⁵ *ibid.*, p. 79: ‘[un] osservazione maravigliosa raccolta in un detto breve’.

²¹⁶ *ibid.*, 15, pp. 98-100.

²¹⁷ *ibid.*, 10, p. 78.

²¹⁸ *ibid.*, 11 tot 14. Zie hierover Bellini, 1990, pp. 116-119, die refereert aan de opvattingen van Giambattista Marino en Agostino Mascardi. Antonio Querengho, die door Pallavicino als spreker wordt opgevoerd in zijn dialoog *DB*, gaat uitgebreid in op de problematiek, zie Motta, 1997, pp. 220-229. Zie ook Blanco, 1992, pp. 330-341; Marzot, 1944, pp. 37-64.

²¹⁹ *TdS*, 11, pp. 81-82: ‘Dell’imitazione scrissero molti, e specialmente alcune epistole fra di loro Francesco Pico della Mirandola, e Pietro Bembo, nelle quali il primo riprende il pigliar per idea un Autore particolare qualunque ei

het onderscheid tussen een ‘wetenschappelijk’, doordacht, en een schools gebruik van andere auteurs²²⁰. De imitator zoekt in een literair werk de eigenschap die genot verschaft. Vervolgens zal hij zien dat deze eigenschap generisch is, ‘un genere comune’, aan verschillende soorten, ‘specie’, van mogelijke bedenksels, ‘ritrovamenti’. Het verschil tussen de ‘specie’ binnen eenzelfde ‘genere’ geeft de ruimte voor eigen inventiviteit. Een voorbeeld wordt dus geïmiteerd volgens een inductief proces: uit verschillende, maar verwante, particuliere literaire werken wordt een universele regel gedistilleerd. Een oordeelkundig – geregeld – gebruik van modellen getuigt van intellectuele arbeid, gebaseerd op algemene regels, en gaat verder dan de ‘apparezenze’ die zich presenteren aan de zintuigen²²¹. In het geval van *concetti* zijn deze regels, ‘[le] regole dell’arte o luoghi comuni’, noodzakelijkerwijze zeer algemeen van aard²²². De kwaliteit van een *concetto* is immers evenredig met zijn nieuwigheid. De ‘favola’, het verhaal van bijvoorbeeld een epos of tragedie, is daarentegen geloofwaardiger wanneer het onderwerp bekend is. Alvorens de acht types te beschrijven, waartoe elk *concetto* te herleiden is, geeft Pallavicino aan dat elke auteur de regels op een andere manier hanteert²²³. Het is dus mogelijk om op basis van ouder werk de regels te ontdekken, én de ‘aria’ of ‘stile’ die zich in een specifiek gebruik van de regels manifesteert. Voor een grondige uitleg over de stijl verwijst Pallavicino dan naar Mascardi²²⁴.

Welke marge de oudere modellen modellen laten, valt echter af te leiden uit twee passages uit andere geschriften. Tussen de uitgave van de *Considerazioni* en het *Trattato*, wijdt de jezuïet zijn pen onder andere aan de *Vindicationes Societatis Iesu* (1649), een apologie van de jezuïetenorde²²⁵. In het zestiende hoofdstuk wordt de legitimiteit aangetoond van Ignatius’ oprichting van de Sociëteit, tussen al andere bestaande ordes²²⁶. Er wordt met andere woorden ook hier uitgezocht hoe iemand op een zinvolle manier kan handelen, te midden van een grote groep van op zich waardevolle voorlopers. Pallavicino behandelt het probleem via een vergelijking met de literatuur en de visuele

sia; e il secondo sostiene, che nella prosa latina debba ciascuno seguire ad ogni suo potere lo stile di Tullio, e nel verso quel di Virgilio. Vuol nondimeno che lo scrittore imiti loro, non che tolga da loro’. Vervolgens zegt Pallavicino dat hij als eerste het verschil tussen *torre*, *imitare* en *emulare* filosofisch zal uitleggen. In een nog steeds fundamentele studie stelt Franco Croce, 1955, vnl. p. 59, dat Pallavicino’s poëtica in de eerste plaats origineel is omdat ze een aantal literatuurtheoretische problemen vanuit de filosofie tracht op te lossen. Op deze nauwe alliantie tussen filosofie en kunsttheorie wordt uitgebreid ingegaan in hoofdstuk III en IV. De *Trattato dello Stile* neemt trouwens een precedent van de discussie tussen Pico en Bembo als uitgangspunt, namelijk de discussie tussen Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), de oom van de jongere Pico, en Ermolao Barbaro (1454-1493), over de compatibiliteit van filosofie en welsprekendheid, cfr. *TdS*, 2, pp. 12-14. Voor dit dispuut, zie Mc Laughlin, 1995, pp. 228-248 en Fumaroli, 1994b, p. 83.

²²⁰ *TdS*, 13, pp. 93-94. Zie ook Bellini, 1990, p. 119 en Giombi, 1999, pp. 292-293, voor verwante ideeën bij Daniele Bartoli en Emanuele Tesaro.

²²¹ Deze gedachte komt ook voor in *TdS*, 6, p. 53.

²²² *ibid.*, 15, p. 99.

²²³ *ibid.*, 19, p. 126.

²²⁴ Zie ook de referentie aan Tarquinio Galluzzi bij Filippi, 1994, pp. 108-109.

²²⁵ Voor de *Vindicationes*, zie hoofdstuk II.

²²⁶ *Vindicationes*, XVI, p. 98. Montanari, (1998)a, p. 59 schenkt kort aandacht aan deze passage, die hij interpreteert als een lofzang op het oordeel van het individu, in de traditie van het *giudizio dell’occhio*, een lezing die m.i. niet houdbaar is.

kunsten. Enerzijds, stelt hij, is geen enkel menselijk artefact volmaakt, door de beperktheid van de mens en de weerstand van de materie. Dus ook de redevoeringen van Cicero, de verzen van Vergilius, en de doctrines van de kerkvaders moeten ‘hoofdstuk per hoofdstuk’ aangepast en naar eigen oordeel herdacht worden, net als het werk van Phidias, Praxiteles, Raffael en Titiaan²²⁷. Anderzijds is het ondenkbaar dat de mens de veelheid aan mogelijkheden kan uitputten die hem voor een bepaald werk ter beschikking staan. Een goed jager, die op één strooptocht meerdere dieren vangt, kan ook niet worden verweten dat hij het bos niet heeft leeggehaald. Voorbeelden zijn dus pas nuttig als we ons hun beperkingen realiseren. Het is dus absoluut onzinnig om een model op een paar details na te kopiëren. Een schilderij van Michelangelo wordt door iedereen schoon geacht, en is passend geproportioneerd²²⁸. Een oppervlakkige vervorming zou een monsterlijk ding doen ontstaan, als een menselijk hoofd op een paardenhals met pluimen²²⁹. Pallavicino gaat dus uit van een bepaalde notie van proportionaliteit. Een goed werk is samenhangend, en daarom schoon. Oppervlakkige aanpassingen tasten de samenhang aan, en transformeren het model tot een onding. De waarde van een model schuilt dus niet in zijn specifieke verschijning – ook die is immers imperfect –, maar in de intentionele perfectie van de vorm²³⁰.

De verhouding van de vorm tot het model en het nieuwe origineel wordt uitgewerkt in het achtste hoofdstuk van boek drie van de *Arte della Perfezion Cristiana* uit 1665²³¹. In de *Arte* wil Pallavicino met name de jezuïetennovice uitleggen hoe hij zich kan vormen tot een perfecte christen. De passage in kwestie verbindt verschillende thema's uit het debat over de imitatie van modellen. Eerst stelt Pallavicino dat elk werk in de eerste plaats voortkomt uit een ‘buona idea’. Dat geldt voor de werken van de Natuur en voor de werken van de mens, die voortgebracht worden door ‘operatori intellettuali ed artificiosi’. Deze tweede ‘forma’ is nobeler, want, als object van het intellect, verder verwijderd van

²²⁷ *Vindicationes*, XVI, p. 96.

²²⁸ *ibid.*, pp. 98-99: ‘An tibi expeditum videretur novam hominis naturam effingere, quae retentis quibusdam humanis membris, aliam tamen diversa gerat ac ac ille homo qui nunc habetur? Scilicet periculum erit, ne si humano capiti equinam cervicem iunxeris, variasque plumas induxeris, deridiculo fis, ut Venusis ominatur. Et quod in homine posui, ad equum, ad canem, ad cervum transferri potest. Alia enim planè ab his animalia cogitari atque effici nihil vetat, sed aliqua eorum membra retinenti, aliqua pervertenti in proclivi erit, ut pro emendationi opere monstrum eat. Quod de opificijs naturae hoc est supreme architectae dixi hoc idem valet in repertis humanorum artificium, ij si praecellentes merint, aequae non effecerint tantum, sed accurate sedenloq ve perfecerint. Porro inconsultius reor Bonarottae tabulam imitari mutatis multis, alijs servatis, quàm dissimilimam excogitare ac delineare. Videlevit cum pulchritudo ac probitas opiriciorum toto versetur in aptam proportionem partium, quis non videat, quam promum fit ut alijs inductis partibus, quas egregius faber, uti credibile est, repudiavit, pristina pulchritudo in abnormem deformittam degenerat?’

²²⁹ Dit is een impliciete vergelijking naar het monsterlijke resultaat van de dichterlijke vrijheid in Horatius' *Arte Poetica*.

²³⁰ *ibid.*, p. 99: ‘Memini cum de novi templi structura Romae consultaretur, multique auctores, essent, aliquod ex laudatissimis deligendum ut exemplar, ijs tamen ablatis previtalibus, quae in eo communiter reprehenderentur, alios scientories, illicò intercessisse, ratos, vitia illa non artificum svisse, sed terretris materiae, quae perfectissimam formam non admittit’.

²³¹ *AdPC*, III, 8, pp. 740b-741b. Ook deze passage wordt vermeld door Montanari, (1998)a, p. 62, in de context van Bernini's afwijzing van Zeuxis' *electio*, zonder ze te vergelijken met de net geciteerde passage uit de *Vindicationes*, die er inhoudelijk rechtstreeks op aansluit.

de materie. Daarom kan ze ook als synoniem worden beschouwd met het Griekse ‘idea’. De werking van de *idea* legt Pallavicino uit met dezelfde vergelijking als waarmee hij het goede gebruik van de regel in het *Trattato dello Stile* toelicht: een arts geneest een patiënt door symptomen te interpreteren, niet door alleen deze uiterlijke tekens van ziekte te bestrijden²³². Vervolgens benadrukt Pallavicino dat de ‘la buona idea’ zeldzaam is: het intellect kan het pas verwerven via een lange, zware en onzekere weg. Een belangrijke hindernis waarmee de pupil wordt geconfronteerd, is de onderlinge tegenspraak tussen een veelheid aan meesters, ‘maestri’. Het voorbeeld daarentegen, ‘woord dat bijna hetzelfde waard is als *idea*’, vormt een korte en efficiënte weg tot kennis. Men kiest voor een bepaald voorbeeld op basis van zijn reputatie, ‘la approvazione del mondo’ en ‘gloria’. Op basis van het voorbeeld kunnen we ‘een juist idee (*idea*) portretteren’, van bijvoorbeeld de *arti* en de regeerkunst. Dit procédé – en deze gedachte vormt de crux van de passage – voert de pupil echter nog niet eens tot halfweg. Geen enkele kunstenaar, *artefice*, of wijze, *saggio*, heeft zijn kunst immers tot de perfectie gevoerd. Het perfecte voorbeeld bestaat dus niet. Daarom, zo schrijft Pallavicino, besloot Cicero zich in zijn leerproces te richten naar de *idea*, een mentale constructie, die is opgebouwd uit datgene waarin elke illustere redenaar zich had onderscheiden. Pallavicino plaatst Cicero’s handelwijze dus niet tegenover de keuze van één, en dus imperfect, model, maar wel tegenover een verkeerde, niet-discriminerende *omgang* met die veelheid aan modellen. De keuze voor één model wordt impliciet afgeschreven; net als in de *Vindicationes* gaat Pallavicino er vanuit dat geen enkel model perfect is. Expliciet wordt gewaarschuwd tegen een willekeurige keuze uit verschillende voorgangers. Als een tweede voorbeeld van een oordeelkundige selectie, na Cicero, dient de Zeuxis-anekdote²³³.

Maar ook deze werkwijze is geen garantie op succes, en wel om twee redenen. Ten eerste ziet niet iedereen waarom het werk van een bepaalde persoon voorbeeldig is. Met andere woorden, soms wordt het goede voorbeeld op een verkeerde manier geïmiteerd. Ten

²³² *TdS*, 13, p. 93.

²³³ *AdPC*, III, 8, pp. 740b-741a: ‘Di tutte l’opere, massimamente delle più ardue e delle più maestrevoli, la principal cagione è la buona idea. [...] Ma gli operatori intellettuali ed artificiosi hanno l’attività da una forma più nobile, e la qual più merita il titolo di *forma*, perch’è più sollevata dalla materia; informando essa l’intelletto ch’è potenza spirituale; e perciò le si dà quasi per antonomasia il nome d’*Idea*, che in greco val *forma*. [...] Questa buona idea è malagevole e rara; perocchè nè l’intelletto umano l’ha per sè stesso, nè senza lungo, laborioso, ed incerto cammino può rinvenirla. Fra vari maestri dell’*arti* ciascun se la figura a suo senno: e trovandosi nell’insegnamenti loro gran differenza e contrarietà, è ben forza l’affermare che almeno i più falliscano in divisarla; ma non è senza dubbio se ci abbia tra loro alcuno che vi si apponga; e posto eziandio che sì; riman poi dubbiosissimo qual sia desso. Il più corto e’l più certo aiuto è quel degli esempi; nome il cui significato val quasi lo stesso che *idea*. Però disse il morale: ‘Longum est iter per praecepta: breve et efficax per exempla’. [...] Questa via con tutto ciò è bensì utile per accostarsi, ma non bastevole per arrivare alla meta. Niun artefice, niun saggio di questo mondo è pervenuto all’ottimo nel suo mestiero. E però diceva Tullio, aver sè sperato di diventar perfetto oratore finchè s’era proposto d’agguagliar l’eccellenza d’uno o d’un altro eminente in quella professione, ma poichè gli avea scorti tutti imperfetti, e s’era volto a contemplare e a seguir l’idea, vedersene lui sì lontano, che affatto ne disperava. La qual’idea s’era argomentato di fabbricare cogliendo con la mente da cischedun di que’preclari dicatori alcuna parte in cui furono segnalati; e componendone un simulacro nel suo pensiero; qual già compose quel rinomato dipintore in Crotone per effigiarvi un’Elena pari di bellezza al grido. Ma nè pur questa maniera di procacciarsi l’idea è o sufficiente o sicura. Non è sufficiente, perchè l’averla nell’intelletto non ci dà forze per simigliarla nell’opere; come confessava lo stesso Tullio della sperimentata sua debolezza’.

tweede staat het evenmin vast dat een pupil er in slaagt om uit verschillende voorbeelden een samenhangende *idea* te vormen. Pallavicino citeert een kunstkenner, volgens wie Zeuxis' werkwijze slechts een monster zou opleveren²³⁴. De *Arte della Perfezion Cristiana* herneemt met andere woorden de twee klassieke bezwaren tegen de eclectische imitatie van voorbeelden: het risico op een oppervlakkige, door subjectiviteit en mode geregeerde selectie, en het potentiële onvermogen om de verschillende geselecteerde elementen tot een samenhangend geheel te smeden. Daarom wordt gepleit voor de navolging van het leven van Christus zoals het beschreven staat in de evangeliën. De soms onvaste levenswandel van de heiligen kan de gelovige te vaak op het verkeerde pad zenden: 'fu santo, ma non per questo'²³⁵. Het leven van Christus verenigt in zich alle nastrevenswaardige deugden.

Om het doel te bereiken dat de *Arte* de lezer voorhoudt – de christelijke perfectie – schrijft Pallavicino dus de navolging van één model voor, Christus. In een eerste stap prijst de auteur de oordeelkundige studie van verschillende modellen aan; dit laat toe om een nastrevenswaardige *idea* samen te stellen. Pallavicino's referentie aan Cicero – en Zeuxis – dient om Cicero te presenteren als een model van oordeelkundigheid²³⁶. Pallavicino legt trouwens steeds de nadruk op de vorming van de kunstenaar, en niet op creatie van de kunst. Wat die kunst is, en wat ze moet doen, ligt immers vast: het vormen van de perfecte christen. Deze eerste, 'eclectische' stap wordt expliciet geassocieerd met de imitatie van de heiligen, behandeld in het hoofdstuk dat aan deze passage voorafgaat²³⁷. In een tweede stap echter moet de christen zich conformeren aan het ene model van een juiste levenswandel. De imperfectie van elk menselijk model noopt de gelovige om de blik op een bovenmenselijk voorbeeld te richten.

Dit getemperd eclecticisme komt voort uit de vaststelling dat de keuze voor één model pedagogisch inefficiënt is, omdat elk menselijk model op een of ander punt faalt; het wordt uiteraard *niet* geschraagd door de gedachte dat er verschillende 'christelijke kunsten' zouden bestaan. Wat bij Pallavicino geldt voor de levenswijze, geldt ook voor de taal. Zijn model van imitatie kent een duidelijk overwicht toe aan de *res* ten opzichte van de *verba*, of beter, propageert een nauwe alliantie tussen beide waarvan de

²³⁴ *ibid.*, p. 741a: 'Non è sicura per due ragioni. La prima è, perchè possiamo ingannarci nel riuputare che l'eccellenza di questo o di quel valent'uomo, per la quale egli ha meritato l'applauso, fosse una tal dote; laddove forse per verità fu altra; [...] La seconda cagione si è, perchè molte qualità son buone ciascuna per sè, ma non accoppiate fra' loro: onde ho udito da qualche fino conoscitor della dipintura, che'l mentovato consiglio attribuito a Zeusi in Crotone avrebbe potuto indurlo a formare non tanto un viso bellissimo quanto un mostro'. Montanari, (1998)a, p.62, identificeert de kunstkenner op basis van een brief als Virgilio Malvezzi, oom van Pallavicino. Voor Malvezzi, zie hoofdstuk II. Voor Bernini's gelijkaardige uitspraak, zie *supra*, 2.3.3; deze bewering komt alleen voor bij Baldinucci, en wijst er eens te meer op dat de biograaf passages aan de *Arte della Perfezion Cristiana* ontleent. Zie voor deze problematiek hoofdstuk VI, 2.1.

²³⁵ *AdPC*, III, 8, p. 741b.

²³⁶ Croce, 1955, pp. 45 & 55 presenteert Pallavicino's werk als een 'filosofische' weg uit het regelloze, niet door restaureren van modellen, maar door herdenken van de functie van voorschriften en modellen.

²³⁷ *AdPC*, III, 8, p. 741a: 'Ed appunto io vengo dal trattar ciò [het bestuderen van gereputeerde voorbeelden] nel preceduto capitolo intorno all'imitazione de'santi'. *AdPC*, III, 7, p.738a: 'Quanto giovi la studiosa imitazione, l'affettuosa invocazione e la religiosa divozione de'Santi e specialmente della Santissima Vergine'.

wetmatigheden door de *res* worden bepaald. Samuele Giombi beschouwt de *Arte della Perfezion Cristiana* als een late poging om de kloof te dichten tussen de woorden en de dingen, geprovoceerd door een steeds grotere autonomie van de *elocutio* in de tweede helft van het Cinquecento²³⁸. Dit wordt door Pallavicino benadrukt in de allerlaatste paragraaf van het *Trattato dello Stile e del Dialogo*. Hij vergelijkt de arm van de zwaardvechter met het intellect van de schrijver. Net zoals geen enkele schermkunst iemand met een zwakke arm zal toelaten om goed het zwaard te hanteren, zo zal iemand van ‘debole intelletto’ niet goed leren schrijven dankzij een ‘arte di comporre’²³⁹. Het goede schrijven is niet los te koppelen van het juiste denken. Op dit vlak ligt Pallavicino’s positie beduidend dichter bij die van Pico della Mirandola dan die van Bembo, met dien verstande dat het individuele *ingegno* zich nu zoekt te confirmeren aan het christelijke model²⁴⁰. Het belangrijkste criterium voor een goede taal wordt evenwel haar transparantie. Het gebruik van neologismen, vaktaal, ... in een wetenschappelijke tekst dient te geschieden met de nodige vooruitziendheid, *prudenza*, zodat de verstaanbaarheid gegarandeerd blijft, nu en in de toekomst. Ook de eis tot stilistische en lexicale elegantie, een leidraad doorheen de *Trattato dello Stile*, wordt op deze grond gelegitimeerd²⁴¹. Op dezelfde manier bepaalt Pallavicino de limieten voor linguïstische ontwikkelingen. De vooruitgang van de wetenschap en de menselijke beschaving maakt elk purisme, als Bembo’s ciceronianisme, onmogelijk²⁴². Ook in hoofdstuk 19 van de *Vindicationes*, waarin Pallavicino de verdiensten van het jezuïetenonderwijs opsomt, wordt de eigen tijd gepresenteerd als een nieuwe ‘gouden eeuw’, die haar eigen grote schrijvers en idiomen heeft voortgebracht²⁴³. Een continu en traag proces, gestuwd door een samenspel tussen geautoriseerd gebruik en logica en beheerd met ‘prudente giudicio’, transformeert de taal volgens de vereisten van een tijdperk. De noodzakelijke vernieuwing, *novità*, vindt zijn plaats binnen een welomlijnd kader van lexicale en grammaticale regels²⁴⁴.

Zoals gezegd, vormen deze opvattingen over de regel en de imitatie de context voor Pallavicino’s uitleg over het *contrapposto*, en daarmee voor de passage waar Domenico Bernini in de anekdote over het baldakijn op alludeert. Het *contrapposto* hoort als een van de acht *concetti* bij de aan regels onderworpen kunst voor ‘het nieuwe’. Deze omschrijving van het *concetto* past in een breder kader van een conservatief eclecticisme, het ciceronianisme van de tweede Romeinse renaissance. Door de menselijke beperking

²³⁸ Giombi, 1999, p. 302.

²³⁹ *TdS*, 38, p. 248.

²⁴⁰ Bellini, 1994, pp. 92-104 is essentieel. Pallavicino behandelt zelf het probleem van de juiste literaire modellen in *TdS*, 27, p. 175: ‘Si stabilisce quali Autori deono esser seguiti nelle materie scientifiche da quelli che scrivono in Italiano, ovvero in Latino’. In de discussie over het gebruik van ‘barbarismen’ in vaktaal sluit Pallavicino zich onder voorbehoud aan bij Pico, zie *TdS*, 29, i.h.b. p. 192.

²⁴¹ Bellini, 1994, pp. 71-74. Pallavicino schrijft zelf over ‘una tal civiltà di stile’, *TdS*, 4, p. 32.

²⁴² *TdS*, 27, pp. 180-183; en de opmerking in *ibid.*, 5, p. 40. Zie ook Croce, 1955, p. 55.

²⁴³ *Vindicationes*, XIX, becommentarieerd door Croce, 1955, pp. 62-63 en Croce, 1993, pp. 232-233. Bellini, 1994, p. 94, geeft de referentie aan *TdS*, 27, pp. 177-178, waar de zeventiende eeuw als ‘età d’Augusto’ wordt bestempeld.

²⁴⁴ Bellini, 1994, p. 71, zie *TdS*, 4, p. 22: ‘[...] ed essendo i Gramatici non legislatori, come alcun pensa, ma compilatori di quelle Leggi, che per avanti la Signora dell’Uso ha prescritte’, en *ibid.*, 21.

zal een model nimmer perfect zijn, en het potentieel van een *arte* nooit volledig zijn uitgeput. Er is dus steeds ruimte voor evolutie binnen een door God bestierde natuurlijke orde. Deze marge kan worden verkend door een oordeelkundig gebruikt *ingegno*. De auteur die Domenico Bernini inroept om Gianlorenzo's *giudizio dell'occhio* te consacreren, steunt alzo op premissen die dichterbij aanleunen bij Baldinucci's model van Bernini's kunstenaarschap. Domenico liet duidelijk aanvoelen dat het al dan niet geoorloofde gebruik van de vrijheid bepaald wordt door de persoon van de kunstenaar, door zijn *virtù*. Pallavicino en Baldinucci erkennen echter de autoriteit van een orde die buiten het domein van de kunsten ligt. Zoals in het volgende deel wordt getoond, is Urbanus VIII daar de creator en de hoeder van.

3.2. Het *baldacchino* als een model voor de *Poesia Sacra*: de cultuurpolitiek van Urbanus VIII

3.2.1. Heilig ciceronianisme

Marc Fumaroli kent de jezuïet Famiano Strada (1572-1649) een centrale plaats toe in het Romeinse intellectuele milieu van de jaren 1610-1620²⁴⁵. Famiano Strada onderwees Sforza Pallavicino aan het Collegio Romano²⁴⁶. Pallavicino's *Del Bene en Trattato dello Stile* worden beschouwd als een logische ontwikkeling van Strada's *Prolusiones Academicæ* (1617)²⁴⁷. De *Prolusiones* coderen '[l'] équilibre difficile et délicat entre la finalité chrétienne de l'éloquence et l'ornement nécessaire à sa réception'. Het aanzien dat Strada door deze uitgave verkrijgt, groeit nog aanmerkelijk wanneer een van zijn oud-leerlingen, Maffeo Barberini, paus wordt²⁴⁸. Die neemt zijn mentor op in zijn entourage. Fumaroli spreekt van Strada's 'pontificat rhétorique'²⁴⁹.

De *Prolusiones* behandelen vragen over de retorica in een reeks fictionele ontmoetingen tussen grote geesten van de Italiaanse renaissance, meer in het bijzonder tussen de vertegenwoordigers van de Romeinse bloeiperiode in het begin van de zestiende eeuw. De discussie over de imitatie van modellen komt aan de orde in *Prolusio* V van boek II, en wordt geënceneerd als de bijeenkomst van de Romeinse academie onder Leo X. De leden, waaronder Bembo en Baldassare Castiglione, tuigen er zich op 'in de stijl van' hun geliefde voorbeeld²⁵⁰. De vergadering gaat door onder het voorzitterschap van Jacques Sadolet, samen met Pietro Bembo brevenssecretaris van de Medici-paus. Uit de passage blijkt dat Strada zich in grote lijnen bij Bembo aansluit: de twee na te volgen modellen

²⁴⁵ Fumaroli, 1994b, pp. 186-202; idem, 1978, pp. 818-820; idem, 1994, pp. 106 & 329. Voor een beknopte bio- en bibliografie, *DBS*, VII, k. 1605-1617 & Pastor, XII, pp. 221 & 598.

²⁴⁶ García Villoslada, 1954, pp. 335-336.

²⁴⁷ Fumaroli, 1978, p. 809; Croce, 1993, p. 537. Voor de *Prolusiones*, zie ook Raimondi, 1966, p. 30; Croce, 1955, pp. 57-58 & 63; Ijsewijn, 1988, pp. 242-243; Bellini, 1997, pp. 30 & 109, die aangeeft dat Strada in zijn *Prolusiones* Virginio Cesarini prijst, waarvoor cfr. *infra*.

²⁴⁸ Strada verschijnt ook in 'Barberini-publicaties', zoals Allacci, 1633, p. 85.

²⁴⁹ Fumaroli, 1994b, p. 190.

²⁵⁰ Malterre, 1977, pp. 20-21 & 25-26.

zijn Cicero en Vergilius²⁵¹. Strada deelt met Bembo duidelijk neo-platoonse premissen, zoals zijn opvatting over poëtische inspiratie en over de moralistische finaliteit van de poëzie²⁵². Toch treedt er ten opzichte van het ‘oude’ ciceronianisme een belangrijke verschuiving op, die duidelijk is geprovoceerd door de felle verdediging van het *ingenium* bij Justus Lipsius (1591) en Juan Huarte (1575), als alternatief voor de traditie en de *ars rhetorica*²⁵³. De standpunten ontwikkelen zich rond dezelfde thema’s als in het vroeg-zestiende-eeuwse debat, maar hebben inmiddels – na Luther, Calvijn en het Concilie van Trente – aan ideologisch gewicht gewonnen²⁵⁴.

Strada’s *Prolusiones* beschrijven de relatie tussen de *memoria*, het geheugen, het *judicium*, het oordeel en de *inventio*, als een intensieve uitwisseling, bestierd door het *ingenium*. De traditie, gehoed door het geheugen, is geen dood gewicht dat het *ingenium* lam legt en het selectieve oordeel bezwaart. Het participeert actief, als een soort grijpklare arsenaal, aan de retorische creatie. De opheffing van de klassieke tegenstelling tussen geheugen, oordeel en *ingenium*, en de dynamische interpretatie van hun onderlinge relatie, erkent de kracht van het *ingenium* – van het individuele, het nieuwe, het ‘kunstloze’ – én legt haar tegelijk aan banden. Als Strada schrijft hoe het *ingenium* werkzaam is in elk aspect van de retorische activiteit, dan functioneert het *ingegno* binnen een nauw omschreven en beheersbaar kader. Op die manier wordt de melancholische connotatie van het *ingenium* naar de achtergrond geschoven. Het ‘ingenieuze’ spreken wordt niet langer begrepen als een door het karakter bepaalde conditie, maar als aanbevelenswaardige methode. Zoals Fumaroli schrijft, schuift *ingenium* zo in de richting van de morele deugd van de *prudenza*, of vooruitziendheid. Cicero dient dan als de voorbeeldige demonstratie van deze deugd, en wordt ‘le seul qui soit Juge’²⁵⁵, te midden van een veelheid van na te volgen voorbeelden. De redenaar hoeft zich niet te plooiën naar Cicero’s taal, maar wel naar zijn redenaarschap. Voor Strada is de ultieme consequentie dat de gewijde retorica het model wordt voor elk ander spreken. Zij staat niet langer naast de profane redenaarskunst, maar vormt haar vervolmaking²⁵⁶.

²⁵¹ *ibid.*, p. 22.

²⁵² Weinberg, 1961, pp. 297-348.

²⁵³ Deze interpretatie van Strada is terug te vinden in Fumaroli, 1978, pp. 818-822; *idem*, 1994b, pp. 193-202. Voor Lipsius, *ibid.*, pp. 156-159. Lipsius verdedigt het retorische *acumen* of de *pointe*. Voor Huarte, *ibid.*, pp. 127-134. In Huartes *Examen des Esprits* (1575) wordt radicaal afstand genomen van het ciceronianisme; Huarte ontwikkelt een theorie die stilistische variatie grondt in de verschillende ‘humeuren’. Het vermogen om goed te spreken berust volledig in het *ingegno*, en veruitwendigt zich in een melancholische gesteldheid.

²⁵⁴ Deze gedachte wordt geformuleerd door Possevino, geciteerd in Fumaroli, 1978, p. 820. Zie ook *idem*, 1996, pp. 388-390.

²⁵⁵ Fumaroli, 1994b, p. 192.

²⁵⁶ Zie in dit verband ook de door Strada geschreven *Saggio delle Feste che si apparecchiano nel Collegio Romano in honore de’santi Ignatio et Francesco da N.S. Gregorio XV. canonisati*, (Roma, Alessandro Zannetti, 1622), B.N.V.E., 34.7.E.7 (13), waar de disciplines die in het Collegio Romano worden onderwezen aan het woord komen: ‘Il Maestro di Retorica discorrerà, quanto devano gl’huomini alla prudenza d’Ignatio, per haver ordinato à suoi l’ammaestramento della gioventù nell’arte del dire, il qual beneficio tanto vale, quanto haver tolto dalle mani à gli Eretici un arme potentissima, & insieme abbellite tutte l’altre Scienze d’un singular, & quasi necessario ornamento’.

In een opmerkelijke passage in de *Arte della Perfezion Cristiana* neemt Pallavicino Strada op in een reeks voorvechters van een heilige letterkunde. De liefhebber van wellustige kunst kan zich niet verschuilen achter het excuus dat het hem alleen maar om de schoonheid en de artistieke kwaliteit gaat, aldus de auteur. En hij vervolgt:

Bestaat er misschien geen meer nobele en briljante kunst over heroïsche, morele en heilige onderwerpen? Als je schoner licht kan onttrekken aan de puurheid van de was, waarom zoek je het dan in de vuiligheid van het vet? Over deze kwestie – voor wat betreft de boeken – hebben twee leden van mijn Orde uitzonderlijk proza geschreven, Famiano Strada in drie van zijn *Prolusiones* en Vincenzo Guinigi in een *Allocuzione*. En in poëzie, zowel mijn meest welwillende Vorst Urbanus VIII, die de banier verhef tegen de bedervers van de Parnassus in de eerste Elegie die vooraf gaat aan zijn Gedichten, als mijn zeer goede vriend Giovanni Ciampoli, zijn volgeling en vertrouweling, in zijn *Poetica Sacra*²⁵⁷.

Deze passage, voor het eerst gepubliceerd in 1665, neemt de lezer mee naar de frontlijn van het literaire debat uit de jaren 1620, en definieert meteen de protagonisten en de sleutelteksten. Vincenzo Guinigi (ca. 1588-1653) onderwees Pallavicino in de retorica aan het Collegio Romano²⁵⁸. Hij schrijft voor Pallavicino's publieke doctoraatsverdediging in de filosofie een Latijnse lofrede op Urbanus VIII²⁵⁹. Guinigi definieert samen met collega's als Strada het ciceronianisme van het Collegio Romano²⁶⁰. Aan ditzelfde Collegio worden de Latijnse gedichten van Urbanus VIII als leerstof gebruikt²⁶¹. In 1631 verzorgen de Romeinse jezuïeten een uitgave van de pauselijke *Poemata*, door Bernini voorzien van een titelblad [fig.3]. Volgens Mary Alice Lee wijst de iconografie, gebaseerd op Samuel I, 17, 34-35, op de analoge rol van het woord en het zwaard in de verdediging van het geloof²⁶². Pallavicino verwijst in de

Zie ook Fagiolo dell'Arco, 1997, p. 245.

²⁵⁷ *AdPC*, II, 10, p. 695a-b: 'Nè t'assolve il dire, che tu sei mosso a ciò da onesta vaghezza per la sola eccellenza dell'arte: manca forse l'arte e più nobile e più ingegnosa in materie eroiche, morali e sante? Perchè potendo tu ritrarre più bella luce dalla purità della cera, la cerchi dall'immondizia del sevo? Sopra quest'argomento, per quanto appartiene a'libri, hanno scritto egregiamente in prosa due uomini del mio Ordine, Famiano Strada con tre delle sue *prolusioni*, e Vincenzo Guinigi con una sua *allocuzione*: e in verso sì un mio benignissimo principe Urbano VIII, che alzò l'inclita bandiera contro a'corruttori di Parnaso nella prima elegia posta in fronte delle sue poesie; sì un mio familiarissimo amico Giovanni Ciampoli suo seguace e familiare, nella poetica sacra'. In een voorgaand hoofdstuk 8, p. 689, worden dichtkunst en wellust onmiddellijk met elkaar geassocieerd. De geciteerde passage wordt kort vermeld door Croce, 1955, p. 76.

²⁵⁸ *DBS*, III, k. 1941-1943, nr. 9. Guinigi geeft Retorica aan het Collegio Romano van 1617 tot 1627, zie Garcia Villoslada, 1954, pp. 335-336.

²⁵⁹ Pallavicino's doctoraat, *De universa Philosophia a Marchione Sfortia Pallavicino publice asserta*, bevat ook Guinigi's lofdicht. Volgens Affò, 1794, p. 5, is de ode ook opgenomen in *Vincentii Guinisii Poesis*, Rome, 1627, zie *DBS*, III, k. 1942, nr. 10. Zie ook Scotti, 1962, p. 40, die de titel van de ode geeft. Zie ook hoofdstuk II, noten 11-13.

²⁶⁰ Fumaroli, 1996 (1980), pp. 177-178. Op p. 178 wordt ook Pallavicino opgenomen in de reeks van 'maîtres romains de l'art oratoire', zij het met de lapsus dat hij door Clemens IX (1667-1669) tot kardinaal zou zijn verheven. Zie ook Via Piacentini, 1702, nr. 29.

²⁶¹ *Vindicationes*, XIX, pp. 116-117. D'Onofrio, 1967, pp. 37-40 & 48, met een citaat in die zin uit Rossi's *Pinacotheca*, II, p. 152.

²⁶² Lee, 1993, pp. 85-89. Voor besprekingen van Bernini's frontispiece, zie nog Fumaroli, 1994a, p. 100.

geciteerde passage naar de inleiding van deze uitgave, getiteld ‘Dat de dichtkunst hersteld moet worden in haar antieke schoonheid, georneerd volgens passende en piëteitsvolle modellen’²⁶³.

3.2.2. De discussie over het Marinisme

Deze stelling past in het literaire dispuut waar Lelio Guidiccioni in de dialoog naar verwees. In de *Accademia degli Umoristi*, zoals gezegd een van de intellectuele kringen waaruit Urbanus VIII zijn hofhouding recruteert, woedt het debat in alle hevigheid. De academie telt onder haar leden fervente antimarinisten als Ferrante Carli (1578-1641) en Tomaso Stigliani (1573-1651). Carli staat al tijdens zijn eerste Romeins verblijf in contact met de *Umoristi*, waar hij in 1605 een *Discorso* houdt. In een brief uit deze periode maakt hij gewag van ‘marinistische’ schermutselingen aan de academie²⁶⁴. Tijdens zijn verblijf in Bologna, ten tijde van Maffeo Barberini’s legatschap aldaar, raakt hij in een bittere literaire en persoonlijke twist met Marino’s volgelingen verwikkeld, waaronder Lodovico Tesauro, zelf actief bij de *Umoristi*²⁶⁵. Stigliani – volgens Pallavicino in de *Trattato dello Stile* ‘een van de weinigen die wetenschappelijk over de Poetica en het Italiaans kan spreken’²⁶⁶ – publiceert in 1627 zijn *Dello Occhiale*, een frontale aanval op de *Adone*. Stigliani’s kritiek op de *Adone* past volledig in de traditie van het late Cinquecento. De structuur van het werk zou zondigen tegen de regels van de kunst; het vertoont niet de eenheid die Aristoteles eist. Daarenboven hanteerde Marino een gebrekkige taal, een mengsel van een verheven en vulgair lexikon, vol neologismen en vreemde woorden²⁶⁷. Zoals Franco Croce schrijft, reageert de Stigliani in de eerste plaats tegen de stroom nieuwigheden, ‘novità’, die Marino in zijn werk gebruikt met het oog op een maximale verwondering bij de lezer²⁶⁸.

²⁶³ Van de inleiding op de *Poemata* van 1631 is een Franse vertaling beschikbaar, samen met het origineel, in Thill, 1999, pp. 242-247. Daar luidt de titel: ‘Il faut rendre à son honneur des premiers temps la poésie ornée d'exemples honnêtes et pieux’. Bondig commentaar op p. 250 en bij Fumaroli, 1994a, pp. 102-103. Voor Urbanus’ *Poemata*, zie Bellini, 1997, p. 5, met bibliografie, en pp. 144-145, over de editie van 1631; Weddigen, 1999, *passim*, met extensieve bibliografie. Voor de parallel tussen de poëtische idealen van Pallavicino en Maffeo Barberini, zie Costanzo, 1970, II, pp. 21-22.

²⁶⁴ De brieven bij Delcorno, 1975, appendix I, nr. 4, pp. 129-133; in brief 4 [84v] wordt vermeld dat de *Accademia* het toneel is geweest van een aantal schermutselingen. Voor Carli, zie *DBI*, XX, pp. 150-152.

²⁶⁵ Voor Carli’s dispuut met Marino, zie Delcorno, 1975, pp. 70-93; Maffeo Barberini wordt als legaat te Bologna rechtstreeks betrokken bij de juridische kant van het dispuut tussen Carli en enkele ‘marinisti’. Zie *ibid.*, pp. 79-80, voor de relatie tussen Urbanus VIII en Marino. Voor Tesauro en de *Umoristi*, *ibid.*, p. 83. Lodovico is de broer van Emanuele Tesauro.

²⁶⁶ *TdS*, 19, p. 124.

²⁶⁷ Stigliani, 1627. *Letteratura italiana*, pp. 789-790; Croce, 1955, pp. 3-11, i.h.b. p. 6. Croce vergelijkt Stigliani’s positie met Bembo, p. 8. De verschillende dispuuten van Marino worden in het Seicento even legendarisch als de discussie Tasso/Ariosto. De *Trionfo della Magnificenza Pontificia nello Stato Ecclesiastico, e in Roma per la Maestà Regina di Svetia descritti dal Dottor Carlo Festini*, (Roma, Stamparia della Rev. C. Apostolica, 1656), B.A. +.8.3 (4), p. 57 vertelt hoe tijdens de feestelijkheden voor de ontvangst van Christina van Zweden de *gara* tussen Marino en Murtola wordt uitgebeeld, waarna Tasso en Ariosto hen beiden steunen. Op p. 46 wordt ook een ‘ode pindarico’ van Ludovico Tingoli aangekondigd met de volgende vergelijking: ‘[...] non da ogni mano, non da ogni scalpello, si ritraeva, si scolpiva Alessandro, ne ogni lingua è degna di parlar di Christina’. Voor de *relazione*, zie Diez, 1986, nr. 60.

²⁶⁸ Zie het citaat en de literatuur in *supra*, noot 79.

Toch lijkt de academie Marino's werk over het algemeen eerder gunstig te hebben onthaald; ze stond waarschijnlijk van bij haar ontstaan, in 1603, in nauw contact met de dichter²⁶⁹. Girolamo Aleandro (1574-1629), interlocutor in een van Strada's *Prolusiones*²⁷⁰, secretaris van Maffeo en *gentiluomo* van Francesco Barberini²⁷¹, mede-ondertekenaar van de 'wetten' van de *Umoristi* en *principe* van het eerste uur²⁷², schrijft een *Difesa dell'Adone* (1629-30)²⁷³. Hoewel er geen vastomlijnde cultuurpolitieke standpunten van de academie als instituut af te lijnen vallen, wordt de aard van de vereniging en haar leden treffend gekarakteriseerd in Aleandro's *Discorso* (1611) over het embleem van de academie²⁷⁴. Hij benadrukt dat de titel het woord 'umoristi', verzinnebeeld in een wolk, verwijst naar de gemeenschappelijke karaktertrek van de leden – elkeen is 'capriccioso e fantastico' – én naar de constitutie van hun eigen aard, als persoonsgebonden mix van de vier 'umori'. Het verbond van 'spiritosi ingegni' valt buiten de sociale normen, vormt een vrijplaats volgens eigen regels. Het debat lijkt in 1623 beslecht ten voordele van de supporters van Marino, wanneer hij bij zijn terugkomst in Rome triomfantelijk wordt binnengehaald als *principe*²⁷⁵. Reeds het volgende jaar echter verlaat hij de Eeuwige Stad, na vergeefse pogingen om bij de nieuwe, 'literaire' paus in de gunst te komen²⁷⁶. Hij trekt naar Napels, waar hij in 1625 sterft. De Romeinse academie eert hem met somptueuze *esequie*²⁷⁷.

3.2.3. Cesarini en Ciampoli

Marino vertrekt uit Rome omdat de nieuwe paus zijn werk veracht. De *Adone* komt inderdaad al snel op de index terecht²⁷⁸. In de onmiddellijke omgeving van Urbanus VIII ontwikkelt zich inmiddels een dichterlijke activiteit die op christelijke leest is geschoeid. Centrale figuren zijn Giovanni Ciampoli (1590-1643)²⁷⁹, brevensecretaris van Gregorius XV en – tot 1632 – van Urbanus VIII, en Virginio Cesarini (1595-1624), die Urbanus' 'cameriere segreto' wordt²⁸⁰. Ciampoli kent Maffeo Barberini al vanaf 1610, en zal door

²⁶⁹ Alemanno, 1995, pp. 100-101 & pp. 108-111, waar een manuscript van *Rime degli Accademici Umoristi*, tijdens het principaat van Gian Battista Guarini (1611-1623), wordt vermeld; deze *Rime* hebben een marinistische inslag. Zie ook Russo, 1976, p. 57; Avellini, 1982, p. 116; Gallo, 1992, p. 303.

²⁷⁰ Fumaroli, 1994b, p. 192.

²⁷¹ *DBI*, II, pp. 135-136; Péliissier, 1888; Völkel, 1993, p. 424, nr. 36; en Pastor, XIII, pp. 904-905, voor zijn bemoeienis met de bibliotheek van Francesco Barberini. Aleandro wordt begraven in S. Lorenzo fuori le Mura, in een tombe naar ontwerp van Pietro da Cortona, met een buste van François Duquesnoy.

²⁷² Russo, 1979, appendix.

²⁷³ Croce, 1955, pp. 11-16. Hij noemt Aleandro 'l'ufficiale esponente del marinismo ortodosso'.

²⁷⁴ Gallo, 1992, pp. 302-303.

²⁷⁵ Russo, 1979, p. 50; Alemanno, 1995, p. 112.

²⁷⁶ Zie Guglielminetti & Masoero, 1978, p. 144 & noot 28; Bellini, 1997, p. 96.

²⁷⁷ Fagiolo dell'Arco, 1996 en idem, 1997, pp. 260-262; Gallo, 1992, pp. 305-306; Alemanno, 1995, p. 112. Het *apparato* wordt door Sementi gedecoreerd met de allegorische voorstelling van de *Umoristi*, door Francesco Crescenzi, lid van de Academie, met een portret van de overledene, door Baglione met *La Poesia*, door Valesio met *L'invenzione* en *La Vigilenza*, door Lanfranco met *La Retorica*, door Pomarancio met *L'Onore* en door de cavalier d'Arpino met *La Fama*.

²⁷⁸ Fumaroli, 1994a, p. 97 geeft 1627 als datum, Redondi, 1989, p. 128, juni 1624.

²⁷⁹ Voor Ciampoli, zie *infra*.

²⁸⁰ Redondi, 1989, p. 48; Gabrieli, 1989, pp. 763-786 & 787-818. Voor Cesarini, zie nog, naast de literatuur in volgende noten: *DBI*, XXIV, pp. 198-201; Raimondi, 1966, pp. 43-72; Costanzo, 1970, II, pp. 33-100, i.h.b. pp. 33-

de kardinaal rond 1615 naar Rome worden geroepen. De prelaat brengt hem onder bij Virginio Cesarini, met wie hij intiem bevriend raakt²⁸¹. Cesarini had in 1621 Stigliani onder zijn hoede genomen, en steunde Mascardi bij zijn definitieve terugkeer naar Rome in 1623²⁸². Wanneer de jongeman door ziekte sterft, wordt hij door de Romeinse senaat geëerd met een buste op de Campidoglio, die Ciampoli van een inscriptie voorziet²⁸³. Agostino Mascardi spreekt in de *Accademia degli Umoresti* een begrafenisrede uit²⁸⁴.

42; Bellini, 1997, pp. 1-84 & 245-309 en *passim*, met op pp. 11-12, noot 15 de beschikbare literatuur over Cesarini.

²⁸¹ Zo ook bij Pozzobonelli, 1676, p. 223. Costanzo, 1969, I, geeft talloze gedichten van Ciampoli aan Cesarini. Pallavicino verwijst in zijn *TdS*, 14, p. 141 naar een gedicht van Ciampoli op basis van een *distico* van Cesarini als een goed voorbeeld van emulatie. Een ode van Ciampoli aan Cesarini is terug te vinden in Baglioni, 1686, pp. 118 e.v. Bellini, 1997, p. 51 geeft aan dat de banden tussen Cesarini, Ciampoli en Barberini rond 1620 reeds 'assai stretti' zijn. In een brief schrijft Ciampoli dat Cesarini in zijn [Ciampoli's] kamer in zijn armen gestorven is, ver van andere vrienden en familieleden, zie Bellini, *ibid.*, p. 249, noot 7.

²⁸² Voor Cesarini's steun aan Mascardi, zie Mannucci, 1908, p. 133 en Bellini, 1997, p. 1. Voor de contacten tussen Cesarini en Stigliani, als *Lincei* en fervente anti-marinisten, Bellini, *ibid.*, pp. 98-106.

²⁸³ De begrafenis is de aanleiding voor een krachtmeting tussen de *Umoresti* en de *Lincei*, zie Gabrieli, 1989, pp. 479-496 en Bellini, 1997, pp. 274-277. Crasso, 1666, pp. 272 e.v. (in het door mij geconsulteerde exemplaar verspringt de paginering) geeft Ciampoli's inscriptie en Fulvio Testi's ode. Nussdorfer, 1992, pp. 179 & 187, spreekt over een gedenksteen voor Cesarini dat de Romeinse senaat betaalt om de Barberini gunstig te stemmen; in de documenten over dit gedenksteen wordt Cesarini's buste niet vermeld, wel de inscriptie. Voor de rol van de S.P.Q.R. bij de oprichting van het monument, zie ook Harris, 1989, p. 22, noot 21 en Gabrieli, 1935b, p. 243, noot 2, die een *avviso* van 15 juni 1624 publiceert. Daarin wordt ook melding gemaakt van medailles van Virginio met Pico della Mirandola, en twee fenixen, zie ook hoofdstuk VI, 1.1.3, noot 26. Freedberg, 1994, pp. 162-164, die Nussdorfer niet aanhaalt, ziet het monument als een eerbetoon van Barberini aan Cesarini.

Harris, 1989, schrijft deze buste toe aan Bernini door te verklaren waarom ze uit de lijst van Bernini's werken – in appendix afgedrukt bij Filippo Baldinucci's *Vita* – zou zijn geschrapt. Haar redenering, als zou Bernini zich hebben willen distancieren van het werk omdat Cesarini's medestanders in 1632-1633 in ongenade vallen bij de veroordeling van Galilei, wordt grotendeels ontkracht door de vaststelling dat Cesarini's gedichten, de Latijnse in 1658 en de 'Toscaanse' in 1658 en 1664, voor het eerst worden uitgegeven onder impuls van Alexander VII (zie Costanzo, 1970, II, pp. 39-40; Fumaroli, 1994a, p. 111; Bellini, 1997, pp. 295-303; Montanari, 1998a, pp. 135-138), met wie Bernini zoals bekend nauw samenwerkte. Daarenboven wordt de bundel van Italiaanse gedichten geïllustreerd met inscripties en afbeeldingen van Alexanders jaarlijkse medailles – gewijd aan zijn architecturale en stedenbouwkundige verwezenlijkingen – wat een verwantschap tussen de pauselijke cultuurpolitieke ambities en Cesarini's werk suggereert, zie hoofdstuk VI, 1.1.1 en noot 9.

De buste wordt waarschijnlijk voor het eerst vermeld door Totti, 1638, p. 406, zonder attributie, en niet, zoals Harris schrijft, in Borboni's *Delle statue* uit 1661; het is dus niet zo dat 'guidebooks did not include the Capitoline in their itineraries' (p. 23), wat het werk een stuk minder vergeten maakt dan Harris beweert. Het werk wordt bijvoorbeeld ook uitdrukkelijk vernoemd in de *Nota* uit 1664, p. 15: '[...] e'l ritratto di D. Virginio Cesarini, Principe de' letterati nel suo secolo'.

Zelfs al worden Alexanders editoriale demarches geïnterpreteerd als een herwaardering van Cesarini's nagedachtenis, op veilige afstand van de gebeurtenissen in 1630, dan nog lijkt het moeilijk aanneembaar dat Bernini zich distantieert van een portret van de man die zo wordt bewonderd door de paus waar de kunstenaar zelf een intieme relatie mee zegt te hebben. En onverklaard blijft waarom Sforza Pallavicino, ook een notoir medestander van Galileo (zie *infra*), wel in Bernini's biografieën blijft figureren (zie hoofdstuk VI, 2). Ook Bellini, 1997, pp. 276-277, noot 39, beschouwt de argumenten van Sutherland Harris als 'non sempre persuasive', waarbij hij verwijst naar een aquarel uit het Barberini-archief dat het monument volledig weergeeft. Bellini, *ibid.*, pp. 245-309, toont wel aan hoe de nagedachtenis van Cesarini zorgvuldig wordt bijgekleurd, om zijn nauwe associatie met Galileo te doen vergeten; hetzelfde lot zal ook Giovanni Ciampoli te beurt vallen. De uitgave van Cesarini's *Carmine*, lang voor de eerste editie van Baldinucci's biografie, toont dat dit 'revisionistisch' project in 1658 reeds voltooid is. Zie voor dit alles ook hoofdstuk VI, 1.1. Freedberg, 1994, pp. 162-164 beschouwt François Duquesnoy als de auteur van de buste, zoals voor het eerst werd gesuggereerd door Nava Cellini in 1956. Freedberg beargumenteert de attributie op stilistische gronden, en vanuit Duquesnoy's rol in het milieu van Cesarini. Volgens hem is niet Bernini, maar Duquesnoy rond 1623-1624 de lieveling van de progressieve intellectuele elite in Rome.

²⁸⁴ Zie De Mattei, 1961, p. 149, noot 2; Gabrieli, 1935b, pp. 240-241; Raimondi, 1966, p. 53, noot 11; Bellini, 1997,

Stigliani had Marino al op weinig flatterende wijze met een waterdier vergeleken in zijn *Il mondo nuovo* uit 1617. Dit motief komt ook terug in een gedicht van Ciampoli aan Cesarini²⁸⁵. De bevriende auteurs proberen een dichtkunst te ontwikkelen die de onmiskenbare kwaliteiten van ‘de modernen’ koppelt aan een christelijke boodschap. Costanzo schrijft in een rijke paragraaf hoe ook in Ciampoli’s poëzie de ‘antiregolistische’ karakteristieken van Marino en de zijnen zijn terug te vinden: de hang naar ‘meraviglia’, het fabelachtige, het retorische verzinsel als een doel op zich²⁸⁶. Maar er is een belangrijk verschil. De dichter kan deze procédés ook toepassen op historische en ethische problemen, en niet alleen in een vlucht uit de realiteit. De *meraviglia* of verwondering mag niet gebaseerd zijn op een intellectuele constructie die even goed waar of vals kan zijn, en resulteert in doelbewuste wanorde; de christelijke verwondering baseert zich op een ware of minstens waarachtige orde²⁸⁷. Ook Cesarini schrijft in een brief van 1 oktober 1618 aan Galileo Galilei hoe hij en Ciampoli over de dichtkunst ‘qualche pensiero di novità’ hebben, waarmee hij dezelfde conjunctie tussen nieuwe vorm en moreel verantwoorde inhoud bedoelt. Hij stuurt de astronoom enkele dichtelijke composities van Ciampoli toe, ‘ornati delle novità e vaghezze greche’, ofwel in de pindarische stijl²⁸⁸. Een vroege proeve van dergelijke dichtkunst – in het Italiaans – stuurt Ciampoli in 1616 op naar kardinaal Federico Borromeo²⁸⁹. Zijn *Poemetto sacro* wil, in de woorden van Guglieminetti, ‘op herculische wijze de linguïstische en ideologische fundamente van Marino’s poëzie vernietigen’. Federico Borromeo wordt afgeschilderd als een nieuwe Mozes, aan wie wordt voorgesteld om een alliantie aan te gaan met de David van Bologna, Maffeo Barberini.

3.2.4. Poëzie en Pontificaat

Het herstel van de dichtkunst is een van de prioriteiten van Urbanus’ pontificaat. De poëzie moest onttrokken worden aan de wellust van haar geperverteerde beoefenaars, en een nieuwe alliantie aangaan met het geloof. Een van Urbanus’ initiatieven betreft het herschrijven van het hymnengedeelte van het breviarium. Daartoe laat hij zich bijstaan door de jezuïeten Famiano Strada en Mattia Sarbiewski, de ‘Poolse Horatius’²⁹⁰. Reeds

pp. 260-268.

²⁸⁵ Voor Stigliani, zie Delcorno, 1975, p. 69, noot 2, met referentie aan c. XVI, st. 34-35; voor Ciampoli’s gedicht, zie Costanzo, 1969, I, p. 16, 36, 62. Guglieminetti & Masoero, 1978, pp. 137-138, noot 16 merken de analogie op. Zie ook Bellini, 1997, pp. 125-127. In Ciampoli, 1648, p. 273 is een sneer aan het adres van Marino te lezen.

²⁸⁶ Costanzo, 1969, I, p. 76.

²⁸⁷ *ibid.*, p. 78.

²⁸⁸ *ibid.*, II, p. 40 en Guglieminetti & Masoero, 1978, p. 141.

²⁸⁹ Guglieminetti & Masoero, 1978, pp. 136-138. Het *Poemetto* is gepubliceerd in Costanzo, 1969, I, pp. 97-104, met de hier geparafraseerde passage op p. 103. Zie ook Bellini, 1999, i.h.b. pp. 211-212, waarin hij op de analogie tussen Ciampoli’s *Poetica sacra*, cfr. *infra*, en Federico Borromeo’s *De pictura sacra libri duo* uit 1624 wijst.

²⁹⁰ Zie o.a. Baumer, 1905, II, pp. 285-294; Pastor, XIII, p. 598; Hammond, 1994, pp. 177-180; en Weddigen, 1999, pp. 84-66. Voor Urbanus’ *poesia sacra*, zie, naast de literatuur in dit deel, o.a. ook Hammond, 1994, pp. 48 & 66. Een handig overzicht van haar belangrijkste vertegenwoordigers is terug te vinden in Pallavicino’s *Vindicationes*, XIX, met een opvallend mild oordeel over Marino, zie daarvoor Croce, 1955, pp. 65-66; Raimondi, 1966, pp. 29-31; Zanardi, 1983, pp. 48-49; en Bellini, 1997, pp. 140-142. Voor Sarbiewski en zijn rol in de *poesia sacra*, zie o.a. Bilinsky, 1991; Mamczarc, 1995, pp. 349-352 & 355-358, waaruit blijkt dat Sarbiewski concepten als ‘la fantasia creatrice’, de poëtische *furor* en de ‘enthusiasmus poeticus et calor’ erg belangrijk vindt; en Thill, 1999, pp. 45-49,

in het decoratieve programma van zijn *posse* werd verwezen naar de *poesia sacra*. Mascardi schrijft in *Le Pompe del Campidoglio*... hoe Barberini zich van kindsbeen af gewijd heeft aan de poëzie en het Grieks. Immers, ‘het misstaat niet dat ernstige personen de poëzie bestuderen, wanneer het geschiedt met decorum en elegantie’²⁹¹. Het misprijzen waaraan de dichtkunst blootstaat, is te wijten aan haar beoefenaars. Maffeo Barberini neemt de draad op van illustere voorgangers als Mozes, David, Jeremiah en Salomon, of recenter Gregorius van Nazianze en paus Damasius. Het model voor deze christelijke dichtkunst wordt gevonden bij Pindarus, van wie Maffeo – aldus Mascardi in de *Prose Vulgari* (1653) – de eerste hedendaagse emulator was²⁹². Het is duidelijk wie de tegenstrevers zijn, zij die er niet voor terugdeinzen ‘om de maagdelijke muzen met de pen te verkrachten’²⁹³.

Maffeo’s pindarische ambities worden treffend verbeeld in zijn *impresa*. Pausanias schrijft hoe de Griekse dichter als kind door bijen werd gevoed²⁹⁴. De Newmans ontwikkelen extensief de consequenties van de ‘pindarische’ esthetica voor de kunst van Bernini²⁹⁵. Ze interpreteren haar als een Hellenistische en Byzantijnse transformatie van het klassieke. Daarmee wordt een kunst bedoeld waarin het plechtige vermengd raakt met het volkse, met het karnavaleske en het theatrale. Op inhoudelijk vlak omschrijft Castagna het pindarisme als gestuwd door een ‘sublieme transgressie’ van elke rationele norm, gepaard aan een demiurgische ambitie²⁹⁶. Een van de belangrijkste stijlfiguren is dan ook de antithese, gekoppeld aan bruuske overgangen in ritme en stijlregister. Het effect is een beweeglijke en muzikale tekst, die de toeschouwer zoekt aan te spreken om de scheidslijn tussen verhaal en toehoorder op te heffen. Cicero schrijft in *De Finibus* dat Pindarus er in slaagt om verder te reiken dan puur genot, in tegenstelling tot Phidias, Polycleitus en Zeuxis²⁹⁷. Deze dichtkunst is bij uitstek aristocratisch en hoofs. De meest volmaakte Italiaanse emulator van Pindarus is Gabriello Chiabrera (1552-1637)²⁹⁸. In 1623 ontvangt hij een breve van Urbanus VIII, opgesteld door Ciampoli, waarin zijn poëzie, vreemd aan de ‘maniera lasciva’, om haar educatieve waarde wordt geprezen.

waar een bio- en bibliografische schets te vinden is. Sarbiewski, is, net als Pallavicino, ten onrechte voorgesteld als bedenker van het programma van da Cortona’s *Divina Sapienza* in palazzo Barberini, zie Beldon Scott, 1991, p. 88.

²⁹¹ Mascardi, 1624, p. 23, met de volgende parafrase pp. 23-24. Becommentarieerd door Fumaroli, 1994a, pp. 104-105 en Bellini, 1997, pp. 90-95, die de anti-marinistische boodschap benadrukt.

²⁹² D’Onofrio, 1967, p. 44. Castagna, 1991, wijst er op dat Urbanus Gabriele Chiabrera imiteerde, die zich op zijn beurt aansloot bij een oudere traditie, zie *ibid.*, pp. 525-542. Voor het pindarisme als alternatief voor het Marinisme, zie o.a. Marzot, 1944, pp. 53-54; Croce, 1955, pp. 35 & 67; en Bellini, 1997, pp. 98-112 & 299-302.

²⁹³ Voor de *poesia sacra* en Marino, zie Fumaroli, 1994a, pp. 97-103.

²⁹⁴ Lavin, 1999, p. 61 en Weddigen, 1999, pp. 89-90. Voor de identificatie Urbanus/Pindarus, zie i.h.b. noot 205 aldaar. Daar kan nog aan worden toegevoegd Lancellotti, 1646, II, pp. 223 e.v., die uitgebreid uit Mascardi’s *Pompe*... citeert. Zie ook het voorwoord de Parijse editie van Urbanus’ *Poemata* uit 1620, geciteerd in Fumaroli, 1978, pp. 814-815.

²⁹⁵ Newman & Newman, 1992, pp. 79-98. Zie ook Del Bravo, 1985, pp. 49-50.

²⁹⁶ Castagna, 1991, p. 532.

²⁹⁷ Cicero, *De Finibus*, II, 115 [34], geciteerd door Robinson, 1936, p. 11.

²⁹⁸ Robinson, 1936, p. 23, aan te vullen met Castagna, 1991; Bellini, 1997, p. 106. Athanasius Kircher publiceert in zijn *Musurgia Universalis*, Roma, 1650, I, p. 541 e.v. een fragment van wat authentieke Pindarische muziek zou zijn, ontdekt in het San Salvatore-klooster in Messina, zie Robinson, *ibid.*, p. 5.

Giovanni Ciampoli – zelf een fervent imitator van Pindarus, ‘quae propterea omnem ad se raperent admirationem theatri’ – zal deze these verwerken in zijn *Poetica Sacra*, de laatste tekst die Pallavicino vermeldt in de geciteerde passage²⁹⁹.

3.2.5. Ciampoli en Pallavicino

De *Poetica Sacra* verschijnt voor het eerst in 1648, als tweede deel van Ciampoli's posthuum uitgegeven *Rime*. Het boek is samengesteld door Sforza Pallavicino. Het maakt deel uit van zijn pogingen om zijn oude vriend te rehabiliteren, net zoals de nadrukkelijke vermelding van Ciampoli in de *Arte della perfezion Cristiana* als geestesverwant van Urbanus VIII. Pallavicino verzorgt nog de publicatie van Ciampoli's *Prose* in 1649 en nieuwe edities van *Rime scelte* (1666) en *Prose* (1667)³⁰⁰. In zijn eigen geschriften is Pallavicino een vurig verdediger van Ciampoli's poëtisch werk³⁰¹. Hij prijst hem als

²⁹⁹ Guglielminetti & Masoero, 1978, p. 142, noot 22; Castagna, 1991, pp. 524-525. Chiabrera draagt een van zijn *Sermoni* aan Ciampoli op, zie Raimondi, 1982, p. 331, noot 4. In dezelfde noot vermeldt Raimondi het niet onverdeeld positieve oordeel over Ciampoli's pindarisme in Agostino Favoriti's *Vita* van Virginio Cesarini bij de uitgave van diens *Carmina* uit 1658. Zie daarvoor ook Bellini, 1997, p. 298, waar het Latijnse citaat aan is ontleend. Hammond, 1994, p. 63, citeert een gedicht van Michelangelo Buonarroti jr. over de muziek en poëzie aan Urbanus' hof, waar steeds 'Pindaric poems / The odes of Chiabrera / [And] Ciampolerias' weerklinken. D'Onofrio, 1967, p. 16, noot 11, citeert een brief waarin Carlo Barberini schrijft dat hij een gedicht van Ciampoli heeft gecorrigeerd. Zie ook Costanzo, 1970, II, p. 153, noot 40, die Baglioni, 1686 citeert, waar wordt gesteld dat Virgilio Cesarini Chiabrera als de standaard voor alle poëzie beschouwt, en pp. 163-164, noot 58 voor de door Pallavicino, Ciampoli, Cesarini, Barberini, ... gedeelde voorkeur voor Pindarus. Bellini, 1997, p. 300 haalt Pallavicino's genuanceerde lof op de imitatie van Pindarus aan uit het *TdS*, 10, p. 78.

³⁰⁰ De *Poetica Sacra*, in: Ciampoli, 1648, pp. 235-350. Voor de uitgaven van zijn poëzie, Affò, 1794, pp. 51-53; Costanzo, 1969, I, pp. 5-10; en *DBI*, XXV, p. 151b, die de Venetiaanse uitgave van 1648 niet vermeldt. Voor Pallavicino's uitgaven van Ciampoli, zie nu Favino, 2000, pp. 288-296. Volgens *DBS*, IV, k. 124-125, nr. 15 en 15bis is Pallavicino betrokken bij de uitgave van de *Rime* en de *Prose* van resp. 1648 en 1649. Hij vermeldt hoe Pallavicino 'fut accusé de flatterie à cause de la préface'. Er weze echter opgemerkt dat de inleiding van de *Prose* niet door Pallavicino, maar door Giovanni Casoni is verzorgd, die schrijft dat het laatste *componimento* van Pallavicino's hand is. Celsi's uitgave van de *Rime* uit 1666, door Pallavicino verzorgd, is door Celsi opgedragen aan Pallavicino, zie Costanzo, 1969, I, p. 6 en Favino, 2000, p. 292. Voor Pallavicino's behandeling van Ciampoli's tekst in de *Prose*, zie Raimondi, 1966, pp. 114-118; idem, 1982, pp. 333-334. Hij toont dat Pallavicino ontevreden is over een uitgave van Ciampoli's werk, *Dei frammenti dell'opere postume di mons. Giovanni Ciampoli*, Bologna, 1654. Het *DBI* beschouwt ook *Dei frammenti* ... verkeerdelijk als door Pallavicino uitgegeven. Voor een meer uitgewerkte visie op de redenen van Pallavicino's onvrede, zie Favino, 2000, pp. 291-292. Voor de vriendschap tussen Pallavicino en Ciampoli, zie Affò, 1794, pp. 7-8; Ciampoli, 1648, p. [2]; Pozzobonelli, 1676, pp. 233-234; Raimondi, 1982, pp. 330-334; Favino, 2000, *passim*; Pastor, XIII, p. 895; Croce, 1955, pp. 69-74 en bijvoorbeeld Testi, 1967, vol. III, p. 242, die vertelt hoe hij op 'istanze vivissime' van Sforza Pallavicino en monsignor Ciampoli door Urbanus VIII in dienst is genomen. Voor de verwantschap tussen Ciampoli's en Pallavicino's esthetica, onder andere afleesbaar uit de 'faticosi versi' van de *Poetica Sacra*, zie Mazzocchi, 1997, pp. 37-38; Costanzo, 1970, II, p. 133, noot 8, pp. 160-167, waar Costanzo op p. 164 suggereert dat Pallavicino ergens de 'invenzioni 'graziosissimi' van Bernini prijst; en idem, p. 41, noot 7 waar gesteld wordt dat de *Poetica Sacra* overeen komt met de 'principi morali e estetici espressi da Urbano VIII' in het voorwoord van de *Poëmata* van 1631.

³⁰¹ In een recent artikel betoogt Federica Favino dat Pallavicino in de latere uitgaven van Ciampoli's werk diens reputatie als dichter gebruikt om zijn activiteiten als – te progressief – filosoof te discrediteren, zie Favino, 2000, i.h.b. pp. 297-305. Het door Ciampoli verdedigde atomisme, dat met Galileo Galilei wordt geassocieerd, zou zijn onmacht blootleggen om in metafysische concepten te denken; anders gezegd, het atomisme is een filosofie die van de *fantasia* afhangt, en niet van het intellect. De dichter, daarentegen, wil in de eerste plaats *fantasmi* produceren; het filosofisch deficit wordt alzo een poëtische kwaliteit. Favino's analyse is zeer overtuigend. Ze stelt echter ook uitdrukkelijk dat Pallavicino's denken 'conservatiever' wordt in de loop van de jaren 1660, vooral manifest in een negatievere inschatting van de functie van de *fantasia*. Deze evolutie zou dan mee verklaren waarom Pallavicino in de eerste edities van Ciampoli's werk het atomisme simpelweg verzweeg; anderzijds zou ze wijzen op Pallavicino's

‘prodigioso intelletto’ in *Del Bene*³⁰², en citeert de *Poetica Sacra* in het *Trattato dello Stile*, enkele pagina’s na een scherpe veroordeling van Marino’s ‘valse’ poëzie³⁰³. Hij gebruikt in hetzelfde *Trattato* een gedicht van Ciampoli aan Cesarini als voorbeeld³⁰⁴. Beide auteurs verschijnen in de *Vindicationes* als exemplarische producten van het jezuïetenonderwijs³⁰⁵. Volgens Pallavicino’s achttiende-eeuwse biograaf, Irene Affò, was het Ciampoli die de jonge Marchese op het juiste poëtische pad bracht. Hij citeert Pallavicino’s inleiding bij de *Rime*, waarin die schrijft hoe Ciampoli ‘zich voegde naar de geest van zijn aangeboren *genio* en de aansporingen en voorbeelden van de grote kardinaal Maffeo Barberini’, om zo, ‘tot profijt van de sterfelijken, een nieuwe unie te bewerkstelligen, niet tussen de Muzen en de Waarheid, maar tussen de Muzen en het Geloof’. Daarom, schrijft Affò, voelde Pallavicino zich geprikkeld tot het schrijven van poëzie, en imiteerde hij Ciampoli in de keuze van ‘heilige en morele onderwerpen’³⁰⁶. In zijn inleiding bij de onafgewerkte *Fasti Sacri* vertelt Pallavicino hoe paus Urbanus VIII zijn dichtkunst welwillend begeleidt³⁰⁷.

Wanneer Ciampoli in 1643 sterft, heeft hij 11 jaar balingschap uit Rome achter de rug. Door zijn nauwe contacten met Galileo Galilei, valt hij in ongenade. In april 1632 wordt hem de toegang tot de paus ontzegd, ‘un ordine di non passare plus ultra’³⁰⁸; hij krijgt de

verlangen om met zijn eigen ‘galileïsche’ erfenis in het reine te komen, zie daarvoor *ibid.*, pp. 314-315. Het is echter niet vol te houden dat de *fantasia* in Pallavicino’s werk uit de jaren 1640 geen rol speelde; evenmin dat ze alleen als een intellectuele beperking wordt gezien. Zie hiervoor hoofdstuk III & IV.

³⁰² *DB*, II, 22, p. 459a.

³⁰³ *TdS*, 18, p. 120. De veroordeling van Marino op p. 106. Zie ook Mazzocchi, 1997, pp. 36-37 en noot 65, waar ze opmerkt dat de referentie aan Ciampoli pas opduikt in de uitgave van 1662, wat logischerwijze wordt verklaard door de chronologie van de edities van het *Trattato dello Stile* (1644, 1646 en 1662) en Ciampoli’s *Rime* (1648).

³⁰⁴ *TdS*, 14, p. 141. Pallavicino schrijft hoe het hem pleziert om een voorbeeld aan te halen van ‘amici moderni’. Ook in *DB*, IV, 54, pp. 573b-574a verwijst hij naar Ciampoli en Cesarini. Zie ook Bellini, 1997, pp. 36-39. Virginio Cesarini wordt in *DB* gebruikt als het typevoorbeeld van het superieure *ingegno*, gekweld door een zwakke gezondheid, cfr. IV, 8, p. 539b, waar wordt gerefereerd aan een ‘canzone’ van Ciampoli over Cesarini’s ‘malattie ostinate’, en IV, 12, p. 542a.

³⁰⁵ *Vindicationes*, XIX, pp. 124-126. Zie ook Bellini, 1990, pp. 121, 128 & 133-134.

³⁰⁶ Ciampoli, 1648, Opdracht, p. [6]: ‘Et aggiungendosi [il Ciampoli] à gli spiriti del nativo suo genio gl’incitamenti, e gli esempi del gran Cardinal Maffeo Barberino, adorato poscia dal Mondo col nome d’Urbano Ottavo, machinò egli à pro de mortali una nuova lega non pur fra le Muse, e la Verità, mà fra le Muse, e la Pietà’. Geciteerd door Affò, p. 8, met weglating van de zinsnede ‘egli à pro de mortali’. Affò vervolgt: ‘Sentendosi quindo Sforza eccitato a poetare, ed avendo già gustato le pure fonti de’ Scritturi de’ buoni secoli per ciò che appartiene allo stile; per l’innocenza de’ suoi costumi, e la pietà che glifu sempre compagna, s’invaghi d’imitar Ciampoli nella scelta de’ soggetti o sacri, o morali’. Affò kondigt alzo bondig de alliantie af tussen de goede – klassieke – stijl en de christelijke inhoud.

³⁰⁷ Affò, 1794, p. 9. Voor de *Fasti Sacri*, zie verder.

³⁰⁸ Pozzobonelli, 1676, p. 227. Voor Ciampoli’s biografie, zie Allacci, 1633, pp. 156-157; Rossi, II, 1645, nr. 19, pp. 63-67; Pozzobonelli, 1676, pp. 221-241, geschreven net na Ciampoli’s dood, op 15 januari 1644, ‘ho fresco la piaga della sua morte’; Pastor, XIII, ad indicem; *DBI*, XXV, pp. 147-152; Gabrieli, 1989, pp. 763-818; Bellini, 1997, *passim*, met op p. 11, noot 15 de beschikbare literatuur over Ciampoli, aan te vullen met Bellini, 1999, i.h.b. p. 227, noot 2. Voor Ciampoli’s betrokkenheid in de affaire Galileo, Redondi, 1989, pp. 43-50, 92-95 & 246-247. Knebel, 1996, p. 102, stelt Redondi’s versie van de feiten overtuigend in vraag. Bellini, 1997, pp. 1-84, schrijft op p. 84, noot 121 dat de zaak van de verbanning ‘non priva di lati ancora scarsamente illuminati’ is. In de *Vita* van Pozzobonelli, p. 227 wordt de verbanning volledig op rekening van de alomtegenwoordige hoffelijke afgunst geschreven. In deze zeer apologetische tekst is Ciampoli’s vertrouwelijke relatie tot Urbanus VIII de rode draad. Het gouverneurschap van Montalto wordt gezien als hervonden geluk, dat Ciampoli toelaat om zich aan zijn studies te wijden. Crasso, 1666, pp. 282-283 schrijft dat Ciampoli’s ijdelheid zijn ‘malpensati andamenti’ nog meer in de verf zet. Een derde factor zou Ciampoli’s alliantie met de Borgia zijn geweest, zie Pastor, XIII, p. 262. Raimondi, 1982, pp. 331-333, vat de

verwachte kardinaalshoed niet toegekend. Nog in 1632 neemt hij het gouverneursschap van Montalto in de Marken op, weg van het Romeinse hof waar hij met graagte schitterde. Deze feitelijke verbanning betekent het einde van zijn curiale carrière. Tot zijn dood bekleedt hij dit ambt in provinciesteden als Norcia, Sanseverino, Fabriano en Iesi. De affaire Galileo liet ook Pallavicino niet onberoerd. Hij maakte immers deel uit van dezelfde kring jonge vernieuwers als Ciampoli en Cesarini³⁰⁹. In een brief van 4 juni 1632 aan Fabio Chigi (1599-1667), later Alexander VII, schrijft Pallavicino dat hem het gouverneursschap van Iesi is aangeboden. Hij ziet dit aanbod als een teken van welwillendheid van de paus³¹⁰. Op 16 juni schrijft Virgilio Malvezzi (1595-1654), een oom van Pallavicino³¹¹, aan dezelfde Chigi dat Pallavicino belast is met ‘governo’, ‘con applauso di vicina purpura’³¹². Malvezzi voegt daar aan toe: ‘non mi piace questo motivo’. Pallavicino vertrekt uiteindelijk op 24 juni uit Rome³¹³. Daarmee vangt een reeks gouverneursschappen ver van de Urbs aan, die wordt afgebroken in 1637, wanneer Pallavicino bij de jezuïeten intreedt³¹⁴.

Het is met gerehabiliteerd gezag dat Pallavicino de *Rime* kan uitgeven. De opdracht aan kardinaal Girolamo Colonna neemt de vorm aan van een kort manifest over de *poesia sacra*, waarvan de Colonna hoeders bij uitstek zijn³¹⁵. Tegenover de zintuigelijke lust van ‘il volgo’, die ‘de verspillende van rijkdom met de naam *liberalità*, of vrijgevigheid, heeft gekroond’, heeft de familie steeds ‘de somptueuze bouw van nieuwe kerken, de ijverige restauratie van de antieken en het onderhoud van de behoeftigen’ geplaatst. Net zo steunde ze de Kerk, verwierf ze roem op het slagveld, stimuleerde ze de wetenschap, en verschaft ze illustere dichters de kans om hun werk te doen. De Colonna waren ‘de steun van [Petrarca’s] Parnassus’. Hij ontstak de vonk van de Italiaanse poëzie, die echter snel verviel in ijdele onderwerpen en obscure vorm³¹⁶. Maffeo Barberini, en in zijn spoor Giovanni Ciampoli, restaureerden de dichtkunst, en maakten het oor weer de dienaar van het intellect. Dankzij de heroïsche deugd van Casa Colonna kan Rome aan haar illustere Griekse en Romeinse voorouders een nieuwe dichtervorst David presenteren.

3.2.6. De *Poetica sacra*

De *Poetica Sacra* is opgevat als twee dialogen tussen personificaties van de Poëzie en de

argumenten samen en besluit daaruit dat Ciampoli’s intieme betrokkenheid bij Galileo’s activiteit in elk geval van doorslaggevend belang was.

³⁰⁹ Zie hoofdstuk II.

³¹⁰ Macchia, 1907, brief XIII, pp. 57-58. Zo ook in Crasso, 1666, I, p. 330 ; Ciaconius, 1677, IV, k. 739 en Moroni, *Dizionario*, LI, p. 50.

³¹¹ Voor Malvezzi, zie hoofdstuk II.

³¹² Crisafulli, 1990, p. 117.

³¹³ Macchia, 1907, brief XIV, p. 58.

³¹⁴ Affò, 1794, pp. 14-15.

³¹⁵ Voor Girolamo Colonna, zie *DBI*, XXVII, pp. 346-347; Bodart, 1998; Favino, 2000, p. 289. Colonna stond centraal in het culturele leven van Rome. Hij zet zich zeer actief in voor de uitgave van Ciampoli’s werk.

³¹⁶ Voor de positie van Petrarca in de literaire debatten van de periode, en zijn verhouding tot de *poesia sacra*, zie Bolland, 2000, pp. 313-318.

Devotie³¹⁷. In het eerste deel betoogt de Devotie met succes dat de Poëzie ook de waarheid als onderwerp kan hebben, en zich dus kan lenen tot het uitdragen van het geloof. Ze betreurt de staat van verval van de Toscaanse poëzie, die ‘beltà femminile’ en ‘impudico Amor’ bezingt, wat maakt dat zelfs het volk zich van zijn dichters afkeert³¹⁸. De Poëzie wordt opgeroepen om zich onder auspiciën van Urbanus VIII bij de Devotie aan te sluiten³¹⁹. Daarmee wordt het centrale probleem van de hele dialoog aangesneden: hoe verhoudt de poëtische inventie zich tot de waarheid? Of, anders gesteld, als het onderwerp van de poëzie het verzinzel of de fabel is, hoe kan ze de devotie dan van dienst zijn?

Het probleem wordt eerst behandeld aan de hand van een uitgebreide *ekphrasis* van personificaties van de Waarheid en de Leugen³²⁰. De lengte en detaillering van de beschrijvingen toont beide als twee fascinerende verschijningen³²¹. De Waarheid is een schitterende blanke figuur, met als voornaamste attribuut het licht. Dit licht schijnt vanuit haar transparante hart, en hult de hele scène in een witte schijn. De Leugen daarentegen is gemaskerd. Hij gaat gehuld in een mantel die voortdurend van kleur verandert. Ciampoli kiest zijn woorden zorgvuldig om te tonen dat de Leugen steeds iets *lijkt* te zijn, waar de

³¹⁷ Ik gebruik de uitgaven van de *Poetica Sacra* in Ciampoli, 1648, pp. 235-350 en Ciampoli, 1662, pp. 1-91. In tegenstelling tot de oudere versie is de nieuwe onderverdeeld in hoofdstukken. De *Poetica Sacra* wordt regelmatig vermeld als een van de belangrijke teksten over de *poesia sacra*, zie bijvoorbeeld Pastor, XIII, p. 234. Ze is becommentarieerd door Costanzo, 1969, I, pp. 78-79; idem, 1970, II, p. 41, noot 7; Guglielminetti & Masoero, 1978, pp. 144-146; Newman & Newman, 1992, p. 248; Raimondi, 1995, pp. 26-28; en Bellini, 1997, pp. 95-96, noot 13, pp. 120-132 & 163; ook zeer bondig in *DBI*, XXV, p. 151 en Jori, 1995, p. 105, noot 27. De tekst valt door interne verwijzingen te dateren na 1625, door referenties aan de canonisatie van Elisabeth van Portugal op 22 maart 1625 (waar Mascardi begin juni een *oratio* voor uitspreekt, zie Bellini, 1997, p. 195, noot 40) en de opening van het heilig jaar op 24 december 1624, cfr. pp. 342-347, en hoogstwaarschijnlijk voor 22 april 1629, de canonisatie van Andrea Corsini, die niet wordt vermeld, hoewel Ciampoli zelf een prominente rol speelt in de plechtigheden, zie Hammond, 1994, pp. 76 & 264, nr. XIX.

³¹⁸ Ciampoli, 1648, pp. 238-244.

³¹⁹ *ibid.*, p. 245: ‘Mà se con la mia scorta / Vuoi misurare i passi, / Là dove Gloria stassi, / Al solio eccelso, io [la Devozione] t’aprirò la porta. / La riverita mano. / Dell’adorato URBANO / che dell’ alme hà lo scettro, / Ivi per mio consiglio / Non disdegna trattar celeste Plettro. / E s’altri à Dio consacra ostia di laude / Con favorevol ciglio / Di sacra corde al casto suono applaude’. Vervolgens, p. 246, wordt in de marge aangeduid hoe ‘si comincia à trattar come possa con la Poesia unirsi la Verità’.

³²⁰ *ibid.*, pp. 249-254.

³²¹ *ibid.*, pp. 251-252, voor de Waarheid: ‘Sopra un globe celeste / Ricca di rai la Verità sorgea, / E con fiamme modeste / D’adorata beltà l’anime ardea / Suoi labbri eran rubini / Gl’occhi stelle apparean splendore i crini, / E pur dal sen al piè, ch’ella somigli / Albor di Neve, e purità di Gigli / O di stupor, ch’ogni stupor eccede. / Dal petto trasparente, / Qual per vetro lucente / Fatto in forma di cuore il sol si vede; / Scende dal collo in sù l’eburneo piede / Sottilissimo velo, / che di modestia è dono, / Mà celate vi sono / Le membra sue, come le stelle in cielo / Croci di lampi ardente [...] Presso alla bella Imago: / Apre gioconde scene / Un Teatro ben vago; [...]’. Dan volgt de beschrijving van de Leugen: ‘Que con altre tempre è colorita / La bugia cuor mentita; / Mà, che mentita il cuor mentita il volto / Mentita il corpo tutto, / Perch’ a gl’occhi si celi horror sì brutto, / Ella lo tiene involto / Dalle spalle alle piante / In un drappo cangiante / Mostruoso a vedersi. / Oh quanti aspetti varij ivi rimiri? / Hor par ciel di Zaffiri, / Hor prato di smeraldi, / Sembra hor campo di biade a i di più caldi / Tal hor ceneri, e fiamme io vi scopersi / Altre volte argentato imita l’onde, / E spesso in un confonde / Mille apparenze di color diversi, / Qual pompa ivi non mente? / Della faccia i difetti in lei nasconde / Maschera fraudulente, / [...] E con industria vana / Studia in fingersi un huom Scimia Affricana / Centauri, e Gerioni / Enceladi, e Chimere’. Deze fascinatie voor *beide* figuren wordt expliciet afgekondigd aan het einde van de *ekphrasis*, zie *ibid.*, p. 254: ‘Io non sapea levarmi / Con faccia, hor lieta, hor trista / Dalla curiosa vista / De i figurati marmi / Godeo del mio diletto / Il Santo Eroo del solitario tetto’.

Waarheid, in al haar verstommende pracht, werkelijk *is*³²². De ongebreidelde variatie in de verschijning verhult de monsterlijke verzinsels van des Leugens zieke geest; het innerlijke licht van de Waarheid openbaart heldere, coherente en harmonieuze schoonheid. Ciampoli beoordeelt het verschil tussen het leugenachtige en het ware dus niet op basis van de aantrekkelijkheid van hun verschijning, maar van de verhouding tussen de figuur en haar uiterlijk. In Ciampoli's van afschuw doortrokken *ekphrasis* van de Leugen is er immers één positieve noot: de mantel van Leugen is zoals een juweel, of het versiersel van een jas, maar ook niets meer dan dat³²³. De attributen van de Waarheid zijn dus *in se* niet verleidelijker dan die van het verzonnene, maar ze zijn innig met haar aard verbonden, en vormen geen schitterende masker voor een chimerisch verzinsel.

In een eerste stap wordt dan gezocht naar waar de Waarheid te vinden is – in de Schepping – en hoe de mens daarbij kan vermijden om toch weer te worden verleid door chimerische verschijningen, als de figuren in wolken³²⁴. Tegen een laatste tegenwerping van de Poëzie, dat sommigen alleen verzinsels als waardige producten van het *ingegno* beschouwen, voert de Devotie het werk van Titiaan, Raffael en Michelangelo aan, dat bewijst dat het kunstige zich manifesteert in een excellente weergave van christelijke onderwerpen, in het geven van 'apparenze nuove' aan 'verisimil trofei'³²⁵. Echte inventiviteit openbaart de schoonheid van het Ware. De devotie besluit: 'vandaag wordt de Parnassus bespot, Rome triomfeert, en het Vaticaan wordt bewonderd'³²⁶. Vervolgens presenteert ze, in navolging van de klassieke poëzie, de Natuur en het geloof als een coherente bron van inspiratie³²⁷. Tot slot van de eerste dialoog besluit Devotie hoe binnen de heilige Tempels harmonie zal heersen door de 'Sacra Poesia'³²⁸.

Het probleem van de vrijheid van de dichterlijke *invenzione* wordt ook aangekondigd als het thema van de tweede dialoog³²⁹. Nu wordt die vrijheid afgebakend door het onderscheid tussen het verzonnene en het valse te gebruiken als een argument voor de poëzie. De nieuwe weg, 'la nuova via', maakt de poëzie immers tot prooi van enerzijds

³²² *ibid.*, p. 253: 'Sembra hor campo di biade [...] Altre volte arentato imita l'onde, [...] Mille *apparenze* di colore diversi'. [eigen cursivering]

³²³ *ibid.*: 'Null'altro in lei diresti, che sol ne i lisci, e ne gl'ammanti è vaga / Quella si falsa Maga'.

³²⁴ Zie daarvoor, Summers, 1981, p. 491, noot 56 of Weinberg, 1961, pp. 1004 e.v., waar de figuren van wolken worden gebruikt als een embleem van dichterlijk vrijheid.

³²⁵ Ciampoli, 1648, pp. 274-275: 'Poesia: Con Pompe trionfali / Verità vincitrice / Scenda dal Cielo, e prenda in Pindo il regno, / Mà quanto il Volgo dice / Ella in odio non fù sempre al mio ingegno. / So ch'altri esclamerà: quando non finga / Clio non merta corona: / C'hai tu che far col Vero? / Febo con falsa cetra i cuor lusinga, / E mendace stupor serve al su'Impero. // Devotione: Forsi s'odi costui non sia pittura / L'arte del Tiziano / Se Nettuno ò Vulcano, / Copiando Argive tele, / ei non figura. / Mà chi le mani dall'Invention lega? / E dove mai si nega / Quando il Zeusi d'Urbino storie colori, / Che di fregi inventati / Ei non v'aggiunga incogniti stupori? / Certo il pennel dell'Arno, / Ornando in Vatican muri ammirati, / Con destra immitatrice / non desiava in darno / Mentre il ver coloria palma inventrice / Con apparenze nuove / Verisimil trofei / Tu sai con quale ingegno ei finse dove / Il Giudicante Iddio fulmina i rei'.

³²⁶ *ibid.*, pp. 277-278: 'Parnaso hoggi è deriso, / Roma trionfa, e'l Vatican s'adora'.

³²⁷ *ibid.*, p. 290; zie ook Guglielminetti & Masoero, 1978, p. 145.

³²⁸ *ibid.*, p. 298.

³²⁹ *ibid.*, p. 301: 'Si dimostra, come l'invenzione Poetica possa non alterare la verità de'soggetti sacri, e quanto vasto, e nobil campo dian questi alla Poesia'.

de beledigde minnaars – de poëzie en het valse – en anderzijds de ‘barbaarse wreedheid, misplaatste ijver’ van ‘priesters’, die de poëzie uit de kerk willen sluiten³³⁰. Deze zelanten vergeten echter dat de naakte waarheid door de kunst niet tot leugen, maar tot een aantrekkelijk kunstwerk wordt getransformeerd³³¹. Pracht en glans hebben inderdaad de kracht om de harten van het plebs te bespelen. Verschillende historische voorbeelden worden aangehaald om de risico’s op misplaatste beeldverering aan te geven. Maar de devotie toont hoe het holle vertoon van de Egyptenaren en de Romeinen uiteindelijk plaats heeft gemaakt voor een kunst van ‘meravigliose [...] pompe apparanti’ die het goddelijke tastbaar maakt³³². *Arte*, en de *novità* haar eigen, vinden een thuis in de schoot van de Roomse Kerk³³³.

De associatie tussen de manifestatie van het goddelijke en het spektakel doet opnieuw de vraag naar de legitieme *invenzione* rijzen. Weer stelt de poëzie dat ze door het volk, uit een zucht naar ‘meraviglie’, wordt gedwongen om zich van fantasieën en droombeelden te bedienen, van nieuwe vormen, ‘larve mostruose’, samengesteld uit ‘membri diversi’, *chimera*’s, die de zintuigen behagen³³⁴. Onmiddellijk wordt echter een alternatief onderwerp voor de dichterlijke verbeelding gepresenteerd: het Vaticaan, ‘Teatro del Mondo’³³⁵, voorbeeld bij uitstek van een christelijke *invenzione*. Ten bewijze vat de devotie een lange beschrijving aan van de intrede van Karel V, en zijn ontvangst door Adrianus VI. Dan volgt een evocatie van de nieuwe San Pietro, eerst van de koepel, dan van het baldakijn. Vervolgens beschrijft de devotie belangrijke plechtigheden van Urbanus’ pontificaat, zijn troonsbestijging, de canonisatie van Elisabeth van Portugal en de opening van het Heilig Jaar in december 1624. Deze opsomming trekt de Poëzie definitief over de streep: ze verklaart haar trouw aan de idealen van de *Poesia Sacra*, en roept alle dichters op om zich rond de ‘nieuwe Karmel’ te verzamelen. Samen met de Devotie besluit ze: ‘maar van de welluidende verzen heeft Christus, die de ware Apollo is, de kroon’³³⁶.

³³⁰ *ibid.*, p. 303: ‘Mà in troppo horror la nuova via conduce / Ohimè sentonsi là fremer li sdegni / De i vecchi amanti offesi, / Quà con facie crude / Avversario à i tuoi voti / Coro di Sacerdoti, / Chi’l credera! dal Tempio ancor m’esclude, / Barbara crudeltà, non giusto zelo! / E trovo ancor mostri d’Inferno in Cielo’.

³³¹ *ibid.*, p. 318.

³³² *ibid.*, p. 311-312, Gregorius de Grote als iconofiel; p. 312, de heidense voorlopers. De transformatie van de zuilen van Hadrianus en Trajanus door het plaatsen van de bronzen beelden der apostelen; p. 317, harmonie in de kerken door de afspiegeling van de goddelijke *splendor*.

³³³ *ibid.*, p. 317: ‘Sol per farsi [le vere Idee della splendor divino] palese à nostre menti Pigliò meravigliose / Di creata beltà pompe apparenti’. Zie Raimondi, 1982, pp. 351- 352, die benadrukt dat Ciampoli’s waardering voor de *novità*, uitgedrukt in een *discorso* in de *Prose* (1649), niet moet begrepen worden als een vorm van ‘modernisme’, maar juist als een oproep om de ‘fecondità’ van de christelijke traditie uit te buiten. Zie ook Jori, 1995, p. 105, noot 27. Een verwante gedachte vinden we terug in *DB*, I, 26, p. 427b, waar wordt gesteld dat de waarheid altijd ‘oud’ is, en alleen het valse jong kan zijn, zie ook Costanzo, 1970, II, p. 147.

³³⁴ Ciampoli, 1648, pp. 323-325: ‘Dissi: se il Mondo hà brama / Di meraviglie, e meraviglie intese. / Nel campo della Fama / Entrin pure i miei parti / Ricchi di doti opposte, / E sian con pompe nuova / Forme al senso apparenti, al senso ascoste / Così membri diversi / Com verisimil’arti / In un sol corpo congegnar mi giova’.

³³⁵ *ibid.*, p. 330.

³³⁶ De intocht van Karel V, *ibid.*, pp. 333-340; de beschrijving van de San Pietro, p. 341; de plechtigheden onder Urbanus, pp. 342-347 en het slotcitaat p. 350; ‘mà de i carmi sonori / CHRISTO, ch’è il vero Apollo, habbia gli

Het baldakijn in de San Pietro speelt in Ciampoli's gedicht een dubbele rol³³⁷. Het is een van de onderwerpen bij uitstek voor de christelijke dichter, als Urbanus' bijdrage aan de 'meraviglie' van de San Pietro, 'waar geen hoek niet gevuld is met marmer of goud'. De lyrische woorden van de devotie zijn dus een stichtend voorbeeld, zoals Pallavicino ook suggereert in zijn introductie³³⁸. Maar er is een tweede laag. De dichter wordt uitgedaagd om net als Urbanus tot op de grens van de kunst te gaan. De paus richtte immers vier kolommen op, 'con stupor ben raro', vergelijkbaar met Hercules' kolommen aan de zeeëngte van Gibraltar. Het baldakijn is dus, als kunstvorm, analoog aan de *poesia sacra*, en wel op twee punten. In de loop van de *Poetica* wordt meermaals duidelijk gemaakt dat Maffeo Barberini de christelijke dichter bij uitstek is³³⁹. Zoals de paus de dichtkunst bedrijft, gaat hij ook te werk in de visuele kunsten, suggereert Ciampoli. Hij bewerkstelligt de unie tussen waarheid en kunst, en drijft de kunsten zo tot hun limiet³⁴⁰. Hij is de ultieme auteur. Ten tweede passen de poëzie en de materiële 'pompe maravigliose' binnen dezelfde logica: het zicht- en tastbaar maken van de goddelijke *splendor*. Ciampoli's christelijke poëzie bedient zich dus op twee manieren van het baldakijn: als onderwerp en als model.

In de *Poetica Sacra* zitten verwijzingen naar de dominante thema's van de Barberini-heraldiek verweven. Urbanus wordt met Hercules vergeleken, op een manier die in talloze contemporaine panegyrische teksten opduikt: via de oprichtingen van de baldakijnkolommen³⁴¹. Ook Karel V wordt vergeleken met de deugdenheld³⁴², en geroemd als de nieuwe Constantijn³⁴³. Diens 'non ultra'-imprese, waarop de

allori'. Hier speelt duidelijk het thema van de S. Pietro als een verchristelijkte Apollo-tempel, zie Schütze, 1994, pp. 244-246. Ook Pallavicino's *Fasti sacri* gaat in op het thema, zie Baglioni, 1686, p. 327. Zie ook Alveri, 1664, II, 141-142: 'Fù quivi in tempo de' Gentili il Tempio d'Appoline oltre à molt'altri superbo di marmi, e d'oro, e famoso per gli Oracoli, che superstitosamente se ne prendevano. Hoggi hà contegno il Tempio di S. Pietro miracolo dell'arte, e della magnificenza, e degno d'ogni maggior honor per le gratie celesti, chi vi s'impetrano da chi divotamente lo venera, e visita'.

³³⁷ Ciampoli, 1648, p. 341: 'Mà dove lascio voi, bronzi dorati, / Alle cui glorie vinto / L'antiche palme sue cede Corinto. / Con due colonne in mar se già si vede / A i vascelli spalmati / Porre i confini Alcide, / Qui dal gran Tempio in maestevol parte, / Quattro colonne con stupor ben raro, / Quasi termine all'Arte / Dal magnanimo Urbano al Ciel s'alzaro'. De aanvang van deze passage wordt ook geciteerd door Bellini, 1997, p. 163.

³³⁸ Ciampoli, 1648, p. [7].

³³⁹ Bijvoorbeeld: *ibid.*, pp. 245 & 322.

³⁴⁰ Urbanus' epitheton in deze passage is 'magnanimo', grootmoedig; de zuilen zijn een geschenk. Fumaroli, 1996, p. 365, toont hoe het idee van 'magnanimité' bij een auteur als Leone Allacci, de auteur van de *Apes Urbanae*, binnen een esthetica van het sublieme past, alwaar het een brug slaat tussen desnoods gewelddadig heroïsme, en de transgressie van de regels in de dichtkunst en de poëzie: het betreft degenen 'qui ont osé mépriser leur existence pour conquérir la gloire'.

³⁴¹ Schütze, 1994, p. 235, i.h.b. noten 60 & 62; Frascchetti, 1900, p. 63, noot 2, geeft een fragment uit de *Rime per il Ciborio, opera di bronzo, fatta innalzare in S. Pietro dalla Santità di N.S. Papa Urbano VIII, Arezzo, 1633*, een gedicht met de titel 'Non plus ultra', dat de thema's uit Ciampoli's passage over het baldakijn herneemt: 'Pose altero confine / Con due Colonne il favoloso Alcide / All'immenso Oceano. / Il Sacro Alcide, il glorioso Urbano / Con le quattro divine, / Che sì leggiadramente alza e comparte, / Varca i confini dell'Arte / Ma con tanto splendore, con tanto lume / ch'oltre varcar invan l'Arte presume'. Dit fragment wordt ook geciteerd door Schütze, *ibid.*, noot 62, die de auteur, Cesare Bracci, vermeldt.

³⁴² Ciampoli, 1648, p. 247: 'E pur quel nuovo Ulisce / Anzi al surpar presisse / Termine al corso suo quattro colonne'.

³⁴³ *ibid.*, p. 327.

Herculeszuilen figureren, wordt ook aangewend door Urbanus VIII. In de Barberini-panegyriek vinden we minstens één geval – bij Claudio Achellini in 1650 – waar de vergelijking onmiddellijk geassocieerd wordt met het pauselijke poëziebedrijf³⁴⁴. De Urbanus/Hercules-associatie verenigt alzo drie koppels van kwaliteiten in de persoon van de paus: hij is vorst en dichter, verdedigt het geloof met het zwaard en het woord³⁴⁵, en hij bezit wereldlijk en religieus gezag³⁴⁶. Urbanus VIII heeft dus de volledige autoriteit over de dichterlijke *invenzione*. Tegen deze achtergrond ontstaat een samenhangend beeld van de artistieke waarde van het baldakijn. Het is geen *chimera*, of voortbrengsel van de verbeelding dat alleen de zintuigen wil prikkelen. De *invenzione* van het bouwsel draagt immers de autoriteit van de Roomse Kerk uit, belichaamd in de paus, die optreedt als auteur van de constructie en als zichtbare manifestatie van Gods wil. Deze boodschap appelleert aan het intellect en het hart van de toeschouwer. De kunsten hebben daarbij de grens bereikt van wat mogelijk is qua pracht en expressiviteit.

De functie van de San Pietro in zijn geheel, en de baldakijnconstructie in het bijzonder, als majestueuze manifestatie van God op aarde, wordt uitgewerkt in Sforza Pallavicino's eigen proeve van *poesia sacra*. Zijn *Fasti Sacri* (geschreven ca. 1632) zijn opgedragen aan de paus, en worden onder de banier van de nieuwe poëzie geplaatst³⁴⁷. De *Fasti* verdedigen het zintuiglijk genot, de *sacra eloquenzia* en de *arte sacra* voor het uitdragen en vieren van het christelijke geloof³⁴⁸. Ze besluiten met een beschrijving van een optocht voor de *Chinea*, de jaarlijkse schenking van een wit paard en een belangrijke geldsom door de Napolitaanse ambassadeur aan de paus. Deze passage is opgebouwd als een reeks antitheses tussen verschillende vormen van al dan niet vals licht. Na de glans van de ceremonie, het efemere licht van de verlichte San Pietro in de nacht, en het vuurwerk, komt de zon op, die overvloedig het spektakel van de optocht beschijnt³⁴⁹. Dan verschijnt als ultieme lichtbron, Urbanus VIII, die naar het altaar boven Petrus' graf

³⁴⁴ Schütze, 1994, p. 235, noot 60. Achellini wordt ook geciteerd in Travaglini, 1887, p. 71: 'Prescrisse Alcide al Mar l'ultimo segno / Questi col Plettro o con lo Scettro in mano / Diedi termine al metro, e metro al Regno'.

³⁴⁵ Zie ook Ciampoli, 1648, p. 347. Het Vaticaan wordt als citadel beschreven op p. 331. Strada omschrijft de heilige redenaar als een Ulysses, zie Fumaroli, 1994b, p. 195.

³⁴⁶ Voor deze thema's, zie in de eerste plaats Schütze, 1994, *passim*. Ze duiken ook voortdurend op in Ciampoli's gedicht. Voor het thema van de fusie dichter/vorst, zie Pollerros, 1995. Zie ook Weddigen, 1999, pp. 82-83.

³⁴⁷ Voor de omstandigheden waarin de *Fasti sacri* zijn aangevat, zie Affò, 1794, pp. 8-9 en hoofdstuk II. *DBS*, VI, k. 121, nr. 8, geeft een uitgave van de eerste twee zangen van de *Fasti Sacri* uit 1636. Ik heb Baglioni, 1686, pp. 160-335 geconsulteerd. Deze bundel bevat ook werk van Ciampoli.

³⁴⁸ Baglioni, 1686, pp. 173-174; ook p. 297: 'E così col diletto al zelo aperse / Per dolce via ne'molli cor l'entrata; / che sol bocca eloquente insegnar deve / La Fe, che da l'udir vita riceve'. Op p. 299 wordt David geprezen, die piëteitsvolle dichtkunst verenigt met koninklijk gezag. Dit deel sluit een lofzang af op Urbanus VIII, die met Gregorius van Nazianze wordt vergeleken, de befaamde vierde-eeuwse prediker.

³⁴⁹ Baglioni, 1686, p. 332: 'Ne s'estinguon le pompe in un col Sole / Ma splendor fra la notte ancor più belle: / Del Vatican l'incomparabil Mole / Sembra per mille lumi un Ciel di stelle / E Roma intera coronar si suole / Vita allungando al Di d'auree facelle'; p. 333: 'Ecco l'estinto Di rinascere pare, / E di ragge versar per l'aria un Mare. / Sta de la Rocca in su l'eccelsa parte / Di polve marzial copia infinita, / Ch'entro a l'angustia di pieghevol carte / Schierato Campo in mille globi imita'. Aan het slot van de uitgebreide beschrijving van het nu uitgedoofde vuurwerk verzucht Pallavicino: 'Ogni umano splendor così trapassa'. Pallavicino gebruikt de metafoor van het vuurwerk op een gelijkaardige manier in zijn *Trattato [...] intorno alla superbia*, c.15, p. 38, in: *Opere*, I. Deze lichtmetaforiek introduceert het thema van de 'majesteit' van de paus, zie daarvoor hoofdstuk V, 1.1.1.

wordt gedragen. En daar richten zich vier kolommen op, ‘als vergulde torens’, vervaardigd door zijn hand. Ook Pallavicino benadrukt hoe de kolommen haast de natuur overwinnen. Maar bovenal fungeren ze in zijn gedicht als de ultieme zichtbare manifestatie van het pauselijk gezag³⁵⁰.

Besluit: Twee modellen voor Bernini's kunstenaarsschap onder Urbanus VIII

Het door Domenico beschreven vierledige proces van de creatie van het baldakijn kan punt voor punt worden vergeleken met het andere model, dat wordt uitgewerkt in Ciampoli's *Poetica Sacra*. De *materia*, de keuze voor het brons, wordt in de *Vita* gemotiveerd op basis van het decorum, bij Ciampoli als overwinning van de christenen op hun heidense voorlopers³⁵¹. De *invenzione*, bij Domenico een opsomming van de samenstellende delen van het baldakijn, wordt het uitdragen van de autoriteit van de paus. De *ordinazione* is bij Ciampoli de bewerkstelling van een goddelijke harmonie in de kerken, die verwijst naar de hemelse orde³⁵². Domenico ziet haar als het bewijs bij uitstek van zijn vaders *giudizio*. De *grazia* en *vaghezza* tenslotte zijn bij Domenico duidelijk van ondergeschikt belang, terwijl ze in de andere beschrijvingen naar voren treden als de aspecten waarin de kunst haar grens bereikt. Schuiven we deze twee modellen over elkaar, dan zien we dat het deel waar Bernini volledige autonomie over opeist in Domenico's *Vita*, bij Ciampoli c.s. onder de uitwerking en ornamentering van de pauselijke *invenzione* valt. De *materia*, *invenzione* en *ordinazione* behoren Urbanus VIII toe als ze begrepen worden als de keuze voor heidens brons, getordeerde kolommen, een kruis, etc., en een harmonieuze constructie die de goddelijke orde reflecteert. Bernini's concept van *materia*, *invenzione* en *ordinazione* valt dan onder de uitwerking, of *elocutio* van Urbanus' project. Zo bekeken, zit de artistieke vrijheid van Bernini ingekapseld in een overkoepelend systeem van opvattingen over conceptie, creatie en expressie. De vrijheid in de omgang met oudere modellen situeert zich op het niveau van de *grazia*, of *elocutio*.

³⁵⁰ Baglioni, 1686, pp. 334-335: 'Quando il Sol poi l'ombre notturna ha vinto, / E'l celebrato Di tragge dal Mare; / Di Baroni, e di mitre, e d'ostri cinto, / Nè men cinto di gemma Urbano appare; / Portasi in Trono, ove di Pietro estinto / Copre l'ossa adorate il Regio Altare / Dove in ostia innocente a lui sol lece / Offrir quel Nume, ond'ei sostiene la vece. // Or qui de la tua mano opre ammirate / URBAN gli sguardi a vagheggiar prepara; / Quattro Colonne, anzi pur Torri aurate, / Ove l'Arte col fasto ha nobil gara; / Di vincer la Natura, e in un l'Estate / Emule antiche me qui l'Arte impara; / Queste Colonne al Fasto impozer meta, / Varcare più altre anche a i Gran Re si vieta'. Dan volgt een slotstrofe die het baldakijn met Urbanus' missionaire activiteit verbindt (zie daarvoor ook hoofdstuk V, 1.4): 'Ma far di Pietro a l'Urna i ricchi fregi / Fu lieve impresa al tuo real tesoro; / Ben far soggetti a lui Popoli, e Regi / Trionfo è degno d'immortale alloro; / Con cento bocche il Nilo alza i tuoi pregi, / E bagna or lieto più l'Impero Moro; / Mentre in Battesimo de le negre teste / Divien per verità fiume celeste'. Deze passage wordt ook gesignaleerd door Montanari, (1998)a, p. 44.

³⁵¹ Ciampoli, 1648, pp. 312, waar wordt verwezen naar het brons van het Pantheon en de beelden van Petrus en Paulus op de kolommen van Trajanus en Marcus Aurelius.

³⁵² *ibid.*, p. 298 & 315.

Domenico Bernini's paragraaf over het baldakijn reserveert een centrale plaats voor het probleem van de artistieke vrijheid. De constructie kon alleen tot stand komen door Gianlorenzo Bernini's oordeelkundige overtreding van de goede regels. Alzo is het een bewijs van een uitmuntend kunstenaarschap. Dit kunstenaarschap is vreemd aan Francesco Borromini, en wordt belichaamd door Michelangelo. De receptie van Michelangelo in de tweede helft van het Cinquecento legt echter de risico's van deze identificatie bloot. In de discussie over Michelangelo's verdiensten manifesteert zich de fragiele balans tussen 'genie' en ongeoorloofde vrijpostigheid. In zijn toneeldialoog stelt Lelio Guidiccioni dit evenwicht ter discussie, en betreft hij het onmiddellijk op Bernini's kunstenaarschap en het baldakijn. Tegenover een 'vrije' en 'vernieuwende' Bernini, komt de figuur van de paus te staan. De dialoog kadert deze verschuiving in de contemporaine literaire discussie over het Marinisme, en maakt op die manier duidelijk dat de bredere implicaties van de zestiende-eeuwse receptie van Michelangelo ook voor Bernini en zijn werk gelden. Deze implicaties zijn ontwikkeld in het debat over literaire imitatie, en betreffen de rol van herkomst, traditie en autoriteit in de ontwikkeling van de kunsten. Ze definiëren de rol van *ingegno*, *giudizio*, intellect en zintuigen in de totstandkoming en perceptie van een kunstwerk. Het debat over het Marinisme vormt een van de brandpunten waar dezelfde thema's opnieuw ter discussie worden gesteld. Urbanus VIII, en de intellectuelen die hij aan zijn hof heeft verzameld, ontwikkelen zowel in theorie als in de praktijk een alternatief voor de marinistische poëzie. In deze *poesia sacra* uit de artistieke vrijheid van de kunstenaar zich vooral in de kunstige verwoording van een conventioneel onderwerp. Tegelijkertijd wordt de figuur van Michelangelo door Urbanus VIII geherwaardeerd. Alzo worden de premissen van de Florentijnse Michelangelohistoriografie gerecupereerd in de context van het Romeinse pausschap. Deze twee, innig verweven mechanismen doen samen een solide en samenhangend model ontstaan voor de interpretatie van Bernini's kunstenaarschap en het baldakijn. Het is immers naar aanleiding van het baldakijn, opgericht voor Urbanus VIII, dat Bernini met Michelangelo wordt vergeleken. Dit model staat diametraal tegenover Domenico's *Vita*, maar volgt de lijnen van de tekst van de Florentijn Baldinucci en van Lelio Guidiccioni.

Giovanni Ciampoli stelt in zijn *Poetica Sacra* duidelijk hoe de dichterlijke *invenzione* zich hoort te baseren op de Waarheid. De hoeder van deze Waarheid, Urbanus VIII, wordt dan meteen de ultieme auteur. Hij verwoordt deze boodschap in een door klassieke voorbeelden geïnspireerde stijl; hij bedient zich van kunstige ornamentering om zijn publiek aan te spreken. Volgens deze logica dient het baldakijn in de San Pietro in de eerste plaats om de katholieke boodschap uit te dragen; het wordt met die bedoeling door de paus gemaakt. Zijn kunstige uitvoering, die de *arte* tot haar grens voert, treft de toeschouwer als wonderbaarlijk. Het baldakijn is dus een exponent van de cultuurpolitiek van Urbanus VIII. Het hoort thuis in een continue artistieke evolutie, die de kunsten heeft teruggebracht tot op het niveau van de eerste Romeinse renaissance, en verder terug in de tijd, van Augustus' Gouden Eeuw. Dit relaas over de creatie en de betekenis van het baldakijn sluit aan bij de interpretaties van Guidiccioni en Baldinucci. Zij verduidelijken

de plaats van de kunstenaar Gianlorenzo Bernini in het proces. Hij wordt door de paus opgeleid – via de studie van de antieken en de grootmeesters van het Cinquecento – om zich het passende stilistische idioom eigen te maken. Hij voert de pauselijke *invenzione* uit.

In de loop van dit hoofdstuk zijn een aantal concepten aangeraakt die toelaten om de verschillende interpretaties van het baldakijn van elkaar te onderscheiden. Die hebben te maken met kunstenaarsschap en auteursschap, met harmonie en proportie, met de expressiviteit en de levendigheid van een kunstwerk. Tegelijkertijd is een figuur geïntroduceerd die blijkbaar in de twee modellen een belangrijke rol heeft gespeeld. Het is in Sforza Pallavicino's werk dat we naar de precieze betekenis van deze concepten zullen zoeken. Zo hopen we te bewijzen dat het alternatieve model voor de interpretatie van het baldakijn deel uitmaakt van een samenhangende én volledige theorie over de kunst van Bernini.

H2. Sforza Pallavicino (1607-1667)

De precieze betekenis van Domenico Bernini's vermomd Pallavicino-citaat in de *Vita* kan alleen maar worden begrepen met behulp van een meer gedetailleerde analyse van het oeuvre van de jezuïet. De volgende twee hoofdstukken interpreteren zijn belangrijkste werken, met de bedoeling om de daarin vervatte opvattingen over kunst in het algemeen, en de visuele kunsten in het bijzonder, aan de oppervlakte te brengen. Die zullen in de loop van de analyse vergeleken worden met de kunsttheoretische premissen die Domenico Bernini impliciet of expliciet hanteert. Om het kader te evoceren waarbinnen Pallavicino's geschriften tot stand komen en circuleren, wordt nu kort ingegaan op zijn bio- en bibliografie¹.

§ 1. Sforza Pallavicino, 1607-ca. 1650

Sforza Pallavicino wordt op 28 november 1607 geboren in Rome, als eerste zoon van *marchese* Alessandro Pallavicino († 1645) en Francesca Sforza de' Duchi di Segni [fig.4]. Alessandro, afstammeling van de Parmelitaanse tak van de Pallavicino, had zich in Rome moeten terugtrekken omwille van twee verweven erfeniskwesties². Zijn aanspraken op Zibello, een stadje ten noord-westen van Parma, werden gesteund door Odoardo Farnese, die daarmee wou bewerkstelligen dat Alessandro de eigendommen zou opgeven die hem als adoptieve erfgenaam van Sforza Pallavicino sr. (1520-1585) waren toegewezen. Deze kwestie zou pas in 1630 opgelost raken, via de bemiddeling van kardinaal Francesco Barberini, nepoot van Urbanus VIII³. Sforza Pallavicino's correspondentie uit de periode

¹ Voor Pallavicino's biografie raadplege men: Crasso, 1666, I, pp. 329-333; Ciaconius, 1677, IV, k. 738-741; Affò, 1794; Affò, 1797, V, pp. 89-162, nr. CCXXXVI; Affò/Pezzana, 1827, VI, 2, pp. 726-762, s.v. 'Sforza Pallavicino', dat, samen met Affò's werk, een zeer volledige bibliografie bevat; *Bibliografia Romana*, pp. 196-200, met een indicatie van Pallavicino's mss.; Moroni, *Dizionario*, LI, s.v. 'Pallavicino'. Mossi Pallavicino, 1933, voegt weinig aan deze biografieën toe. Paolo Giordano voorziet de negentiende-eeuwse herdrukken van Pallavicino's werk van een elogieuze biografische inleiding, zie Pallavicino, 1834, I, z.p. en *Vita*, I, pp. 3-16. Ook opgenomen in de *Vite di Romani illustri*, Rome, 1891, IV, pp. 43-57; Pastor, XIII, pp. 898-899. Een meer recent overzicht in Raimondi, 1960, pp. 193-196 en Scotti, 1962, pp. 9-51, die een goede bibliografie en archiefreferenties geeft; en, recent, Favino, 2000, pp. 281-288, met enkele nieuwe gegevens. Voor Pallavicino's bibliografie en secundaire werken: *DBS*, VI, k. 120-143; *LfTK*, VIII, k. 6-7; Polgar, 1981-1990, nr. 15021-15039, en de jaarlijkse aanvullingen in het *Archivum Historicum Societatis Iesu*; *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexicon*, Bd.6, pp.1464-1466. Messina, 1983, geeft een bibliografie van Pallavicino's *Avvertimenti grammaticali per chi scrive in lingua italiana*, die 58 uitgaven kenden tussen 1661 en 1845, vaak onder Pallavicino's pseudoniem Francesco Rainaldi. De B.A. bevat: *A sua eminenza reverendissima il signor cardinale Pietro Marini nel giorno (21 dic. 1841) che l'immortale Pio IX. P.M. l'inalzava alla sacra porpora la seguente traduzione dell'Ode IV. del libro IV. di Q. ORAZIO FLACCIO elegante inedito lavoro del Cardinale Sforza Pallavicino*, Agostino Jacobini, in segno di ossaquo e gratitudine (B.A., misc.B.62 (Arcadia)). Zoals op het laatste blad aangegeven is deze vertaling afkomstig uit Pallavicino's mss. in de B.Cas. Voor de belangrijkste detailstudies over Pallavicino's werk, zie het notenapparaat van deze studie. Knebel, 2000, is de eerste omvattende behandeling van Pallavicino's filosofisch oeuvre.

² De Parma-tak van de Pallavicino heeft op dat moment geen enkele band meer met Genovese Pallavicino, zie bv. *LfTK*, VIII, k. 6. Niccolò Pallavicino, s.J., aan wie Sforza zijn kort traktaat *Della Superbia* opdraagt, zie *Opere*, I, pp. 21-38, is uit deze tak afkomstig.

³ Soliani, Allegri & Cappelli, 1989, pp. 75-97 en docs. 165-178 geven een gedetailleerde reconstructie van de erfeniskwestie, met bibliografie over het geslacht Pallavicino. Dat Pallavicino 'door omstandigheden' in Rome is geboren, maak hem tot een twistpunt tussen de schrijvers van de regionale literatuurgeschiedenissen van Rome en

toont duidelijk dat hij zich zeer intensief met de affaire heeft beziggehouden, en zijn goede contacten met de Barberini gretig heeft aangewend⁴.

Pallavicino wordt onderwezen aan het Collegio Romano, onder de stimulus van kardinaal Bandini (1557/58-1629) en Giambattista Rinuccini (1592-1652)⁵. Hij krijgt zijn opleiding van onder andere Juan de Lugo (1580-1660) (Theologie)⁶, Famiano Strada (1572-1649) (Retorica)⁷ en Vincenzo Guinigi (?-1653) (Retorica)⁸. Hij ziet er de beroemde toneelopvoeringen van Bernardino Stefonio (1560-1620)⁹. In de filosofie onderwezen door Vincenzo Aranea (1588-1652)¹⁰, verdedigt hij op 3 september 1625 in het publiek zijn doctoraat in de wijsbegeerte¹¹, onder auspiciën van kardinaal Maurizio di Savoia, in aanwezigheid van kardinalen, prelaten en intellectuelen¹². Zoals in het vorige hoofdstuk aangegeven, schrijft Guinigi voor deze gelegenheid een Latijnse lofrede op Urbanus VIII, die volgens Irene Affò, Pallavicino's belangrijkste biograaf, wordt gereciteerd door Mauro Albrizio¹³. In de herfst van 1628 wordt de ceremonie herhaald voor Pallavicino's doctoraat in de theologie, *De universa Theologia*, ditmaal zonder de aanwezigheid van Maurizio di Savoia, die het jaar voordien door financiële problemen gedwongen was om

Parma, zie Affò, 1794, pp. 4-5 & 11-12.

⁴ De Luca, 1974, pp. 36-41, brieven van 14 november 1629 tot 1 juni 1630, waaruit duidelijk blijkt dat Pallavicino zijn volledige hooggeplaatste kennissenkring in Rome inzet om de zaak op te lossen. Het akkoord wordt op 3 mei 1630 gesloten, maar de Pallavicino's nemen Zibello pas op 24 januari 1632 in bezit, cfr. de referenties in de vorige noot. Affò, 1794, p. 7, refereert aan het voorwoord van *De Universa Theologia*, Pallavicino's doctoraat in de theologie uit 1628, cfr. *infra*, waar de jongeman schrijft hoe hij gedwongen is om zich bezig te houden 'inter spinosas privatae familiae curas'.

⁵ Affò, 1794, p. 5. Voor Bandini, zie *DBI*, V, pp. 718-719.

⁶ Affò, 1794, pp. 6-7.

⁷ Voor Strada, zie hoofdstuk I, 3.2.1. Pallavicino vermeldt Strada nog in *DB*, IV, 55, p. 575a; *TdS*, 3, p.16: '[...] Famiano Strada già mio Maestro, [...]'; en *Vindicationes*, XIX, p. 118.

⁸ Zie hoofdstuk I, 3.2.1, noot 258. We zagen er dat Guinigi met Famiano Strada en Giovanni Ciampoli wordt genoemd als een van de voorvechters van de *Poesia Sacra*. Fumaroli, 1978, p. 802 vermeldt de opvoering van de Guinigi's *Ignatius in Monte Serrato arma mutans*, een tragedie geschreven n.a.v. de canonisatie van Ignatius van Loyola in 1622, met in de hoofdrol de dan 21-jarige Giulio Mazzarino, zie *DBS*, III, k. 1941-1942, nrs. 3 & 11.

⁹ Zie hoofdstuk IV, 2.2.2, noot 78; en 3.1.1.

¹⁰ Bij Affò, 1794, p. 5, geschreven als Aragna. Voor Aranea, zie *DBS* I, k. 504 en Garcia Villoslada, 1954, *appendix*: Aranea onderwijst aan het Collegio Romano Physica (Philosophia Naturalis) 1622-23; 1626-27 (pp. 329-330); Logica 1621-1622 (p. 332); Metafysica 1627-28 (p. 327); Casus (Theologie Moralis) 1637-1648 (pp. 325-326).

¹¹ Bibliografische referenties aan Pallavicino's verhandeling, *De Universa Philosophia a Marchione Sfortia Pallavicino publice asserta*, zijn terug te vinden in *DBS*, VI, k. 120, nr. 1 en I, k. 504, nr. 1. Voor een korte interpretatie van Pallavicino's doctoraat, zie Baroncini, 1981, pp. 202-207.

¹² Affò, 1794, p. 5; Garcia Villoslada, 1954, p. 223, geeft een 'Memoria del Collegio Romano' van 3 september 1625: 'Il sig. Marchese Sforza Pallavicino difese in un salone le sue Conclusioni [de universa philosophia] dedicandole al Papa, e il salone era apparato da alto abbasso con le tapezzarie del sig. Card. Di Savoia, con l'intervento di 20 Cardinali, e del Sig. D. Antonio, Nipote del Papa, con musica solenne a quattro cori. Alli 7 del detto mese prese il grado del Dottorato nel salone del Collegio con lo stesso apparato di 28 Cardinali sotto gli auspici del Sig. Cardinal di Savoia'. Voor een beschrijving en interpretatie van de plechtigheid, zie Redondi, 1989, pp. 186-188 & 369, noot 53, die de beschrijving in de *Universa* vermeldt; Hammond, 1994, p. 104. Op dat moment is Pallavicino inderdaad 'nog geen twintig', zoals Lancellotti schrijft, zie Lancellotti, 1646, II, p. 260. Op de betekenis van dit gebeuren wordt ingegaan in hoofdstuk VI, 1.1.3.

¹³ Zie hoofdstuk I, 3.2.1, noot 259. Affò, 1794, p. 5 spreekt over Mauro Albricio. Het is echter niet onwaarschijnlijk dat het hier over Luigi Albricio gaat, een gereputeerd prediker die door Urbanus VIII naar Rome was geroepen om te preken voor het heilig jaar, zie Pastor, XIII, p. 593; *DBI*, II, pp. 59-60; *DBS*, I, k. 138-139; Nussdorfer, 1992, p. 224.

Rome te ontvluchten¹⁴. Pallavicino's overwinning wordt bezongen door Giovanni Ciampoli¹⁵. In 1625 werkt Pallavicino zijn studies in de rechten af¹⁶.

De twee doctoraatsverdedigingen plaatsen Pallavicino in het centrum van de Romeinse intelligentsia. Hij is dan al opgenomen in de *Accademia degli Umoresti*, waarvan hij het principaat bekleedt¹⁷. In dezelfde periode, op 30 december 1624, spreekt Pallavicino een *discorso* uit – ‘Discorso [...] se sia più nobile l'intelletto, o la volontà’ – in de *Accademia dei Desiosi*, die onder de auspiciën van kardinaal Maurizio di Savoia samenkomt in zijn van de Orsini gehuurde paleis op de Monte Giordano¹⁸. Dit *discorso* wordt door Agostino Mascardi, zelf een prominent lid van de *Desiosi*, in 1630 uitgegeven, samen met de toespraken van onder andere Giulio Rospigliosi, Virgilio Malvezzi en Matteo Pellegrini¹⁹. Op 27 januari 1629 wordt Pallavicino, samen met Lucas Holstenius en Pietro della Valle, tot de selecte *Accademia dei Lincei* toegelaten, waar Giovanni

¹⁴ DBS, VI, k. 120, nr. 3; Garcia Villoslada, 1954, p. 223; Redondi, 1989, pp. 187-188; Hammond, 1994, p. 104. Zie ook hoofdstuk VI, 1.2.3. Voor Maurizio di Savoia's precaire financiële situatie, Oberli, 1999, p. 109.

¹⁵ Affò, 1794, pp. 7-8 vermeldt dat Ciampoli's ode is opgenomen in Baglioni, 1686, pp. 110-117, zie ook Costanzo, 1970, II, pp. 32, 62 & 71. Het gedicht kenmerkt zich door oorlogszuchtige beeldspraak, die Pallavicino protretteert als een van de speerpunten in Urbanus' herovering van Europa in naam van de religie. Volgens Redondi, 1989, pp. 187-188 raakt Pallavicino tijdens zijn verdediging onder andere verwickeld in een discussie over de aard van de eucharistische transsubstantiatie, waarin hij een modern, zij het gematigd, standpunt verdedigt; de acceptatie van deze opvattingen binnen de muren van het Collegio Romano, aldus Redondi, wordt door de intellectuele vernieuwers als een gunstig signaal begrepen. Het revolutionaire karakter van dit standpunt wordt met klem ontkend door Knebel, 1996, p. 102, noot 31.

¹⁶ Affò, 1794, p. 6.

¹⁷ Maylender, V, pp. 370-381 publiceert een onvolledige ledenlijst, waar Pallavicino's naam niet op voorkomt. Alessandro Tassoni past in 1630, in de tweede druk van de *Secchia Rapita*, zijn lofdicht op de leden van de *Umoresti* aan om Pallavicino op te nemen, zie Affò, 1794, p. 10. In de schoot van de *Umoresti* draagt Pallavicino bij aan de bundel *Il funerale della Signora Sitti Maani Gioerida della Valle nativa di Mesopotamia*, tipi di Bartolomeo Zanetti a Roma, 1627, (cfr. DBS, VI, k. 120, nr. 2), voor de begrafenis van de Perzische vrouw van Pietro della Valle, een befaamd oriëntalist en 'cameriero' van Urbanus VIII, zie Pastor, XIII, p. 898. Voor deze begrafenis, zie Fagiolo dell'Arco, 1997, pp. 268-269.

¹⁸ Voor de datum, zie Favino, 2000, p. 284, noot 13. De *Accademia dei Desiosi* wordt door Hammond beschouwd als de 'intellectual wing of Urban VIII's circle', zie Hammond, 1994, p. 104. Zie Redondi, 1989, pp. 69 & 71-78 voor de rol van de *Desiosi* in het Romeinse geestesleven van de jaren 1620, net als Merolla, 1995, pp. 142-144; De Mattei, 1961, pp. 163-167; Bellini, 1997, pp. 169-243; en Oberli, 1999, pp. 101-104. Voor Savoia's ingrepen in het Monte Giordano-paleis, zie Oberli, 1999, pp. 73-74 en afb. 16-23. Galileo krijgt bericht van de academische bijeenkomsten, waar de peripathetische leer het naar verluidt hard te verduren krijgt (Pastor, XIII, pp. 619-20; Redondi, 1989, pp. 67-78). Het embleem van de *Desiosi* is de konische *specchio*, met als motto OMNIS IN UNUM. Bij de dood van Maurizio di Savoia roemt Emanuele Tesauro in zijn *Panegirico* onder andere de 'ingegnoso Sforza Pallavicino' (uit de *Panegirici dedicati a Madame Reale*, Torino, 1657, geciteerd door Maylender, III, p. 175). Tesauro stond heel zijn leven onder de bescherming van het huis van Savoia te Turijn; en op de titelpagina van de uitgave van 1663 van zijn *Cannochiale Aristotelico* prijkt het embleem der *Desiosi* (Fumaroli, 1994a, pp. 321-322; Oberli, 1999, pp. 168-170, afb. 72-73, aldaar in de context van Savoia's Turijnse *accademia dei Solinghi*). Zoals aangegeven in het vorige hoofdstuk, was zijn broer Lodovico een trouw aanhanger van Marino (zelf een tijd aanwezig aan het Turijnse hof); in de controverse tussen Carli en Marino was hij trouwens de rechtstreekse opponent van eerstgenoemde, als vertegenwoordiger van laatstgenoemde, en had hij bij de *Umoresti* onder andere een discours gehouden *Se il pittore possa esser chiamato poeta* (zie Delcorno, 1975, p. 83). Redondi beschouwt Malvezzi en Pallavicino als de twee stuwende intellectuele krachten van de *Desiosi*, en wijst op de talrijke banden met de Bolognese intelligentsia. De *accademia* stond onder de bescherming van Francesco Barberini.

¹⁹ DBS, VI, k. 120, nr. 4 vermeldt niet de uitgave van de *Saggi Accademici dati in Roma nell'Accademia del Sereniss. Principe Cardinale di Savoia* uit 1630. Voor de *Saggi*, zie de literatuur geciteerd in hoofdstuk I, noot 200.

Ciampoli en de in 1624 gestorven Virginio Cesarini een sleutelrol in vervulden²⁰. Daarmee tekenen zich de coördinaten af van Pallavicino's intellectuele biografie. Hij wordt beschouwd als een van de vele beloftevolle *letterati* en denkers uit de onmiddellijke omgeving van Urbanus VIII en de Barberini²¹. Zoals aangegeven in het vorige hoofdstuk, sluit Pallavicino zich aan bij de idealen van de *Poesia Sacra*²². Anderzijds voegt hij zich bij de wetenschappelijke vernieuwers van de *Accademia del Lincei*, die een centrale rol spelen in de distributie en verdediging van Galileo's gedachtegoed in Rome. Beide aspecten van Pallavicino's carrière zijn nauw gelieerd aan het Collegio Romano. Aldus staat Pallavicino in het centrum van de 'mirabile congiuntura' die de eerste jaren van Urbanus' pontificaat kenmerkt²³. Hij neemt dan ook zijn plaats op in de publicaties die het Rome van de Barberini in kaart brengen, zoals de *Apes Urbanae* van Leone Allacci uit 1633²⁴.

In het vorige hoofdstuk gaven we reeds aan dat ook Pallavicino niet ongeschonden uit de affaire rond Galileo Galilei komt. Hij verlaat Rome op 24 juni 1632, om achtereenvolgens de goeverneurschappen van Iesi – waar hij de aan Urbanus VIII opgedragen *Fasti sacri* aanvat²⁵ –, Orvieto en Camerino op te nemen. Het is zeer tegen

²⁰ Gabrieli, 1989, pp. 466-467 & 547-548. Daarmee behoort Pallavicino tot de laatste lichting *Lincei*. Het is frappant om onder de aspiranten uit die periode Francesco Gualdi da Rimini aan te treffen, een befaamd verzamelaar, cfr. Gabrieli, *ibid.*, p. 469. In Pallavicino's mss. in de B.Cas. ms. 2121, f. 448r-451r, gaat een gedicht (dat niet met volledige zekerheid aan Pallavicino kan worden toegeschreven) uitgebreid in op een schilderij uit Gualdi's collectie, dat zelfs zijn 'ossa di Gigante' (f. 451r) overtreft. Op basis van het gedicht valt af te leiden dat de afbeelding Christus voorstelt, en gemaakt is door een kunstenaar uit 'L'alta Città, cui l'aurea quercia impresa'. Een recent gepubliceerde, onvolledige inventaris van Gualdi's collectie, Franzoni & Tempesta, 1992, p. 11, nr. 46, geeft inderdaad een 'Osso di Gigante' op. Ze bevat geen werk dat aan de poëtische beschrijving voldoet; zulks is evenmin het geval voor de werken die worden vermeld in Gallo, 1992, pp. 308-310. Ook Antonio Querenghio eert Gualdi's collectie met verzen, zie Franzoni & Tempesta, 1992, p. 35, noot 24 en p. 42, noot 203; Gallo, 1992, p. 326, noot 146. Gualdi schenkt verschillende stukken van zijn verzameling aan de Barberini. Bemerkt ook het gedicht van de nauw aan de Barberini gelieerde jezuïet Alessandro Donati, *Vetus sacrum numisma sub ipsum pacis Italicae Nuncium Romae inventum à Francisco Gualdo [...] et ab eodem Bibliothecae Vaticanae dono datum*, Roma, ex typographia R. Camerae Apostolicae, 1630, afgebeeld in Franzoni & Tempesta, 1992, pp. 12-14, Ded. 1a, fig. 15, zonder vermelding van de auteur. Voor Donati, zie hoofdstuk IV, 3.1.1.

²¹ Uit de door De Luca, 1974 gepubliceerde brieven blijkt duidelijk hoe nauw Pallavicino in contact stond met de Barberini. In een brief aan Fabio Chigi van 9 maart 1630 beschrijft Sforza hoe hij bij de paus wordt ontboden om over diens net overleden broer Carlo te praten (zie ook hoofdstuk V, 1.4.3). De onuitgegeven gedichten van Pallavicino bevatten een ode aan Carlo Barberini, B.Cas. ms. 2121, f. 446v.

²² Zie ook *AdPC*, II, 7, p. 687b, dat verzen van Urbanus VIII gebruikt om de zonde van de gulzigheid aan te klagen. Zie ook de opdracht aan Francesco Barberini van Pallavicino's tragedie *Ermenegildo*, z.p.: '[...] e però questo Dramma è per così dire un lauro pullulato nel sacro Parnaso alla vicina ombra di quelli, che v'ha piantati V.E. Onde, se non per altro, per questo titolo può egli sperare, che le reali Pecchie dell'Eminenza Vostra, le quali vogliono ALBERGO sù i LAURI, non il degnino di volare sopra le foglie di questo, almeno per qualche brev'ora non'occupata dal perpetuo lor lavoro nel fabricare i favi dal publico bene'. Voor deze tragedie, zie de literatuur in hoofdstuk IV, 3.1.2.

²³ In het vorige hoofdstuk is de meest relevante literatuur terzake geciteerd. De beste syntheses zijn te vinden in Raimondi, 1966, i.h.b. pp. 1-26; Fumaroli, 1978; Bellini, 1997; Weddigen, 1999. Veel materiaal en een uitstekende bibliografie in Motta, 1997, pp. 320-337.

²⁴ Allacci, 1633, pp. 233-234.

²⁵ Affò, 1794, pp. 8-9, uit de opdracht van de *Fasti Sacri*: 'Io, entrato da pochi anni dentro i confini già dell'adolescenza, e tirato dalla vaghezza, e dal genio, e dall'età ad irrigare la severità del Liceo, dove io più frequentemente dimorava, co'liquori dilettevoli di Parnasso, hebbi fortuna di ricevere gran luce per applicarmi alla sacra Poesia da chi sotto le insegne di Urbano VIII. l'havea trattata con diletto de'mortali, e con gloria dei celesti. Mi

de zin van zijn vader, en tot de verrassing van heel Rome, dat Pallavicino de ‘ijdelheid van de mondane dingen’ beseft, en op 21 juni 1637 intreedt bij de jezuïeten²⁶. Over de omstandigheden en de oorzaken van de ballingschap, net als over de motieven van de intrede, bestaat geen duidelijkheid²⁷. De meeste biografen schrijven Pallavicino’s (vrijwillige?) verwijdering uit Rome toe aan zijn trouw aan de gevallen vriend Giovanni Ciampoli. Hoewel ook Ciampoli’s verbanning aan verschillende andere factoren wordt toegeschreven – zijn Spaansgezindheid en ijdelheid²⁸ – speelt zijn zeer nauwe band met Galileo onmiskenbaar een rol²⁹. Ook Pallavicino wordt, zoals gezegd, tot dezelfde groep nieuwlichters gerekend³⁰. Alleen omdat hij ‘de kerkelijke staat heeft omarmd’, kan hij Federico Cesi in 1630 niet opvolgen als *principe* van de *Lincei*³¹. Zijn manuscripten in de Bibliotheca Casanetense omvatten een door Ciampoli geschreven, anti-peripathetische dialoog, die zich afspeelt in een koets van het pauselijke gevolg dat zich naar Castel Gandolfo begeeft, waarin Pallavicino wordt opgevoerd als de voornaamste gesprekspartner³². Affò wijdt in dit verband drie bladzijden aan Pallavicino’s terugkeer naar Aristoteles, en zijn afwijzing van Ciampoli’s spot op de peripatetische leermeester. Toch blijft ook Pallavicino’s waardering voor de proefondervindelijke methode niet onvermeld³³. Na zijn intrede kent Pallavicino een paar stevige conflicten met de meer conservatieve vleugel van de Sociëteit³⁴. Hoewel Villoslada nergens de interne spanningen van het Collegio Romano bespreekt die andere auteurs min of meer zijdelings vermelden, geeft hij toe dat er binnen het instituut vanaf 1616 – het jaar van Galileo’s berisping door Bellarmino – groeiende spanningen bestaan tussen de ‘scienziati’ en de ‘scolastici’³⁵. In 1646 wordt Pallavicino ervan beschuldigd atomistische leerstellingen aan te kleven, en wordt hij gedwongen om publiekelijk afstand van zijn werk te doen. Daarmee wordt hij een van de belangrijkste jezuïtische ‘novatori’. Zijn *Vindicationes Societatis Iesu* (1649)³⁶, het werk dat de lof van de jezuïtische verwezenlijkingen moet zingen tegen de aanvallen van de ex-jezuïet Giulio Clemente Scotti, nemen ten aanzien

posi dunque ad esercitar la penna in sì nobil genere di comporre’. Zie ook de passage uit de *Fasti Sacri* in Baglioni, 1686, p. 329.

²⁶ Affò, 1794, pp.14-15, overgenomen uit Ciaconius, 1677, IV, k. 739. Ook vermeld bij Redondi, 1989, pp. 244-245.

²⁷ Aansluitend bij Knebel en, in mindere mate, Baldini, moet de door Redondi zwaar in de verf gezette tegenstelling tussen het Collegio Romano en de meer progressieve denkers worden genuanceerd. Zowel de interne conflicten, cfr. *infra*, als een nauwkeurigere studie van het gedachtegoed dat in het Collegio wordt ontwikkeld, suggereren een veel rijkere schakering in posities. Bemerkt ook dat Virginio Cesarini in de Gesù en als een jezuïet begraven zou worden, zie Bellini, 1997, p. 246.

²⁸ Pallavicino schrijft zelf in *Vita*, I, p. 51: ‘[...] Ciampoli, uomo che non peccava punto nella soverchia umiltà, [...]’.

²⁹ Affò, 1794, p. 12 schrijft Ciampoli’s verwijdering toe aan ‘certa sua alterezza d’animo e libertà di parlare’. Zie de in hoofdstuk I, 3.2.5 geciteerde literatuur, voor Ciampoli i.h.b. noot 308.

³⁰ Affò, 1794, pp. 18-22; de passus over Ciampoli’s verderfelijke invloed staat te lezen op p. 18: ‘Il prelodato Ciampoli fra gli altri era uno di quelli, che sempre aveva deriso l’aristotelica Filosofia, e negli anni trascorsi aveva tirato nella sua opinione il Pallavicino’.

³¹ Bellini, 1997, p. 83.

³² B. Cas. ms. 2118; zie ook Montanari, (1998)b, p. 354, noot 6 en Favino, 2000, p. 297.

³³ Affò, 1794, pp. 18-21.

³⁴ Costantini, 1969, pp. 98-108; Croce, 1993, p. 93; Redondi, 1989, pp. 266-167; Bellini, 1990, pp. 177-185; Favino, 2000, pp. 298-299 & 308-315.

³⁵ Garcia Villoslada, 1954, p. 204. Zie Mossi, 1962, p. 31; Baldini, 1992, pp. 9-14 & 19-73.

³⁶ *DBS*, VI, nr. 17; Affò, 1794, p. 53.

van de interne doctrinaire conflicten duidelijk een progressieve stelling in. Net als bij de kwestie Galileo, gaat het conflict over de mate waarin de jezuïtische filosofen en theologen Aristoteles en Thomas van Aquino trouw moeten zijn. Pallavicino refereert ook expliciet aan de controverse met Galileo, en betoogt dat alleen de vrijheid van onderzoek de jezuïeten in staat heeft gesteld om de Padovaanse geleerde met succes te bekampen³⁷. De interne controverse, waar het conflict over Pallavicino's werk een onderdeel van is, wordt op de tiende congregatie van de Sociëteit, in januari 1652 ten voordele van de behoudsgezinden afgesloten³⁸. Toch verkrijgt Pallavicino al snel na zijn intrede een leerstoel aan het Collegio Romano. In het academisch jaar 1639-40 doceert hij *Logica*, vervolgens een jaar *Physica* en een jaar *Metaphysica*. Hij vangt 1643 aan met de leerstoel *Ethica*, en vanaf 1644 tot 1652 volgt hij zijn oude leermeester Juan de Lugo op als docent van *Theologia Scholastica*, nadat de Lugo door Urbanus VIII tot kardinaal verheven was in 1643³⁹. Villoslada benadrukt de sterke controle die de generaal van de Orde uitoefent op de invulling van deze leerstoel⁴⁰. De Lugo had samen met Aranea Pallavicino's doctoraat in de Theologie begeleid, en Pallavicino zou hem later vijf boeken van zijn *Theses Theologicae de Fide, Spe, Charitate et Poenitentia* en *Assertionum Theologicarum* opdragen en de uitgave van Lugo's *Responsorum Moralium* verzorgen⁴¹. Pallavicino onderbreekt zijn activiteit als studiefprefect van het Collegio Romano in 1654-58 voor het schrijven van zijn geschiedenis van het Concilie van Trente, die in 1656 verschijnt. In 1659, bij zijn kardinaalsbenoeming, verlaat hij het College definitief.

Het valt op dat Pallavicino in zijn Italiaanse traktaten uit de periode 1640 het milieu uit de jaren 1620 evoceert. Zijn *Del Bene Quattro Libri* verschijnt voor het eerst in Rome, 1644. Het werk is opgebouwd als een dialoog tussen eerst drie, dan vier personen, opgesplitst in vier boeken. Kardinaal Alessandro Orsini (1593-1626) is de gastheer voor Gherardo Saraceni (?-1641) en Antonio Querengho (1546-1633). Dit drietal wordt voorgesteld in de hoofdstukken 4 tot 7 van het eerste boek⁴². In het begin van het tweede boek voegt de jezuïet Andrea Eudimonio (1566-1625) zich bij het gezelschap⁴³. Het volledige gesprek vindt plaats rond het meer van Bracciano, in landerijen, een kasteel en een villa van de familie Orsini. De sterfdatum van de personages duidt aan dat de dialoog

³⁷ Costantini, 1969, pp. 104-105. Het is interessant vast te stellen dat Pallavicino's theses, uitgedrukt in verschillende traktaten uit de periode (cfr. *DBS*, VI, k. 124, nr. 14), beoordeeld worden door een commissie waar Giovanni di Lugo en Nicolo Zucchi van deel uitmaken. Voor Zucchi's positie in de Galileo-affaire, zie *infra*, noot 53.

³⁸ Costantini, 1969, p. 108.

³⁹ Garcia Villoslada, 1954, pp. 323, 327, 330, 332, 334. Bij Pallavicino's docentschap in de ethica staat het einde van zijn termijn niet aangegeven, en staat voor het academiejaar 1643-44 ook een andere docent vermeld, Francesco Brivio, iets wat voor dit vak anders nooit voorkomt.

⁴⁰ *ibid.*, pp. 214-222.

⁴¹ *DBS*, V, k. 178, nr. 12. Voor Pallavicino's werk, *DBS*, VI, k. 124-126, nr. 14 & 18. Omwille van de *Theses Theologicae de Fide, Spe, Charitate et Poenitentia* zou Pallavicino in aanvaring komen met de meer behoudsgezinde krachten binnen de Sociëteit, een conflict waarin de Lugo Pallavicino steunt, zie *supra*, noot 37.

⁴² *DB*, I, 3-7, pp. 405b-407b.

⁴³ *DB*, II, 2, pp. 443b-444b.

vòòr 1625 is gesitueerd⁴⁴. Het tweede boek van *Del Bene* wordt opgedragen aan een oom van Pallavicino, de Bolognese markies Virgilio Malvezzi (1595-1654)⁴⁵, het derde aan Fabio Chigi (1599-1667)⁴⁶, op dat moment bisschop van Nardò en nuntius in Keulen, vanaf 1655 Alexander VII, het vierde aan Giulio Rospigliosi (1600-1669)⁴⁷, dan aartsbisschop van Tarsi, nuntius in Madrid, en vanaf 1667 Clemens IX. Deze personages worden tevens gepresenteerd als belichamingen van een bepaalde deugd of een kwaliteit. Malvezzi is de beste schrijver over de relatie tussen staat en Kerk, Fabio Chigi is alom bekend als een staatsman die zich laat leiden door *prudenza*, Giulio Rospigliosi belichaamt de *felicità*. De opdracht van het eerste boek, aan Muzio Vitelleschi (1563-1645), generaal der jezuïeten, verbindt het werk met Pallavicino's activiteiten binnen het Collegio Romano. Pallavicino noemt de generaal expliciet de opdrachtgever en daarom ook *artefice* van het werk⁴⁸. Behalve Vitelleschi, stonden alle personages in de loop van de jaren 1610-1620 zeer innig met elkaar in contact. Een tweede, aan *Del Bene* nauw verwant werk, het *Trattato dello Stile e del Dialogo* (1662), dat voor in 1646 voor het eerst verscheen als de *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del Dialogo*, roept een ander personage uit dezelfde periode voor het voetlicht, Giambatista Rinuccini, aartsbisschop van Fermo en een gereputeerd *letterato*, onder wiens auspiciën Pallavicino aan het Collegio Romano had gestudeerd⁴⁹.

Sven Knebel heeft opgemerkt dat alle dialogisten, net als Pallavicino, een min of meer nauwe band met Galileo onderhielden⁵⁰. Alessandro Orsini staat in het centrum van de controverse⁵¹. In 1616 spoort hij Galileo aan om zijn bedenkingen over eb en vloed en de

⁴⁴ De keuze voor deze sprekers wordt uitgebreid verdedigd in de hoofdstukken die aan hun introductie voorafgaan: de weergave van lang overleden grootheden staat bloot aan de vervormingen en de overdrijvingen van de geschiedenis; het opvoeren van levenden zou op misplaatste vleierij en op geschiedenisvervalsing kunnen lijken. *DB*, I, 2-3, pp. 404b-405b, met op 3, p. 405b: 'E nel vero, per incitarci all'onesto, gli esempj nobili de'moderni defunti sono i più efficaci, come i più creduti'. Daarom '[...] scriverò [Pallavicino] di persone conosciute da molti che oggidì vivono'. Het 'heden' is dus 1644.

⁴⁵ *DB*, II, 1, p. 443a-b.

⁴⁶ *DB*, III, 1, pp. 494a-495a.

⁴⁷ *DB*, IV, 1, pp. 533a-534b.

⁴⁸ *DB*, I, 1, p. 403b: 'Vostro comandamento fu ch'io scrivessi quest'opera; vostra benignità il darmi tutti quegli agi che me ne agevolassero l'adempimento. Onde voi ne siete la cagion principale e quasi l'artefice, io [Pallavicino] l'esecutore, e, per così dir, l'istrumento'.

⁴⁹ *TdS*, pp. 2-6. Rinuccini wordt ook opgenomen op de 'Parnassus' van de *Vindicationes*, XIX, pp. 130-131, samen met Cesarini, Maffeo Barberini, Querengho, Stefonio, Galluzzi, Guinigi, Donati, Strada, Sarbiewski en Chiabrera.

⁵⁰ Knebel, 1996, pp. 100-102. Aan zijn bibliografie kan nog worden toegevoegd: Motta, 1993; Mazzocchi, 1997, p. 27 voor Querengho en Galileo. Voor een beknopte biografie van Andrea Eudimonio, zie *DBI*, XLIII, pp. 467-470; *DBS*, III, k. 462-486; Baldini, 1992, p. 389, noot 104; en Krajcar, 1983, p. 177, die aangeeft dat Eudimonio de laatste Griekse rector van het Grieks College in Rome is geweest. Eudimonio leert Galileo in Padua kennen, net als Querengho, rond 1605. Hij wordt volgens Pallavicino gekenmerkt door zijn 'acutissimo ingegno: tutto vivacità, tutto fuoco'. Eudimonio vergezelde Francesco Barberini als biechtvader op diens missie naar Parijs, zie ook Pastor, XIII, p. 288. In *DB*, IV, 55, p. 574a benadrukt Eudimonio zijn verknochtheid aan Urbanus VIII. Een andere Galileaanse 'schaduw' in *Del Bene* is precies de keuze voor de dialoogvorm, zie Cox, 1992, pp. 77-81; zie daarvoor hoofdstuk III, 1.2.4.

⁵¹ Alessandro Orsini is op 2 december 1615 tot kardinaal verheven met als titelkerk S. Maria in Cosmedin, zie Pastor, XII, p. 238 en Patritus Gauchat, O.M., *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi sive summorum pontificum, s.r.e. cardinalium, ecclesiarum antistitum series*, vol. IV, Regensburg, 1935, IV (Cardinales sub Paulo V), nr. 40; zie ook Rossi, 1645, II, nr. 9, pp. 31-34. Hij is een telg uit de Bracciano-tak, verwant met de Groothertog

aardbeweging op papier te stellen⁵². Op Orsini's diplomatieke missie bij Ferdinand II van Praag in 1623 wordt de kardinaal – op aansturen van Muzio Vitelleschi – vergezeld door pater Zucchi, die Kepler moest bekeren⁵³. Redondi vermeldt verder dat Mario Guiducci, de Romeinse waarnemer voor Galileo, in zijn laatste brief uit Rome aan Galileo – op 18 april 1625 – in het postscriptum advies vraagt voor een fontein voor kardinaal Orsini⁵⁴. Net als de andere leden van de familie, staat Alessandro in nauw contact met het Collegio Romano⁵⁵. Giulio Rospigliosi draagt er de verdediging van zijn doctoraat in de filosofie aan Alessandro op⁵⁶. Tijdens zijn studieperiode bij de jezuïeten draagt hij Orsini ook een boek op over de militaire heldendaden die deze nobele familie ten dienste van de religie hebben gesteld⁵⁷. Rospigliosi, Orsini en Pallavicino moeten elkaar in deze periode hebben leren kennen⁵⁸. Gherardo Saraceni en Antonio Querengho worden in *Del Bene* voorgesteld als nauw aan de Orsini gelieerde hovelingen. Querengho was de secretaris van Flavio Orsini, dan van Virginio, de vader van Alessandro. Zoals gezegd werd hij door Urbanus VIII zeer hoog geacht⁵⁹. Pallavicino prijst Querengho in de eerste plaats als een Platonisch opgeleide intellectueel, wiens conversatie steeds ‘onderwees en vermaakte’⁶⁰. Hoewel zijn gaven als dichter buiten kijf staan, slaagt Querengho's poëzie er volgens Pallavicino niet in om ‘de wenkbrauwen te doen doen welven’; ze wekt niet de *ammirazione* die de ‘Pindarus van Savona’, Gabriele Chiabrera, als het wezen van het

van Toscanië. Zijn vader, Virginio Orsini (1573-1613) had nauwe banden met figuren als Battista Guarini, Torquato Tasso, Giambattista Marino, de musicus Giulio Caccini, en met Gabriello Chiabrera, de beschermeling van de Medici die door Urbanus VIII als dé exponent van de *Poesia Sacra* naar voren zou worden geschoven, (zie hoofdstuk I, 3.2.4 en Haskell, 1980, p. 51 e.v.), maar ook met Francesco Bracciolini, en Giambattista Rinuccini (zie Avellini, 1982, p. 112; Boyer, 1926, p. 315). Een broer van Alessandro, Paolo Giordano II (1591-1656), is, net als zijn vrouw, door Bernini rond 1625 vereeuwigd in een marmeren buste (cfr. Haskell, 1980, pp. 94-98 & 401; Wittkower, 1990, nr. 36; *Bernini Regista*, nrs. 49-50). Het is deze Paolo Giordano die zich samen met Bernini vermaakte met het tekenen van karikaturen van gasten op mondaine feestjes (D'Onofrio, 1967, p. 100; Lavin, 1981, p. 47; cfr. ook Chantelou, 13 september 1665, p. 271). De hertog was tot 1647 opgetreden als de bemiddelaar tussen Bernini en Giulio Mazzarino voor de verkoop van de *Verità*-groep (Ilana Dreyer in Lavin (ed.), 1981, p. 99, noot 2) en correspondeert met Christina van Zweden.

⁵² Pastor, XII, p. 210; Redondi, 1989, p. 174; Knebel, 1996, pp. 101-102.

⁵³ Redondi, 1989, p. 124. Bernini zou later een frontispice ontwerpen voor Zucchi's *Optica Philosophica* uit 1652-56, zie Lavin, 1985b.

⁵⁴ Redondi, 1989, p. 132.

⁵⁵ Een andere broer van Alessandro, Francesco, was ingetreden bij de jezuïeten en sponsorde de bouwwerken van de Orde (Garcia Villoslada, 1954, p. 175: 'Memorie del Collegio 20 juni 1629' (Archivo Università Gregoriana ms. 142, fol. 68 r): Il P. Francesco Orsini della Compagnia di Gesù, fratello del Sig. D. Paolo Giordano Orsini, Duca di Bracciano, donò con dedizione irrevocabile 10 mille scudi al Collegio Romano per favvricare il Refetorio, e la altre officine necessarie per l'uso e servizio del Collegio Romano, essendo buttate a terra le altre officine vecchie per fabbricare la nuova chiesa de S. Ignazio').

⁵⁶ Garcia Villoslada, 1954, p. 288.

⁵⁷ *Chori militares elogiis Ursinorum subiecti ac decantati inter philosophicas Iulii Rospigliosi Sem(inarii) Rom(ani) con(victoris) Disputationes Alexandro Ursino cardinali dicatas*, z.p., z.d., ca. 1615: 'Est enim hoc solemne Familiae vestrae, Eam perpetuo fouisse causam, quam Religio meliorem, Vursina virtus superiorem [Romam patriam] faceret' (c. [A3]r), zie *Rospigliosi*.

⁵⁸ Zie ook *AdPC*, III, 6, p. 737b, waar Pallavicino schrijft dat hij Orsini heeft leren kennen 'ne'primi anni dopo la mia puerizia'.

⁵⁹ *DB*, I, 7, p. 407a. Zie ook *Vindicationes*, XIX, p. 118; & Motta, 1997, pp. 78-79 & 320-326. Voor Querengho, zie ook de literatuur in hoofdstuk I, noten 64-66. Een korte vermelding van Querengho, in de context van S. Maria della Pace, is terug te vinden bij Ost, 1971, p. 272.

⁶⁰ *DB*, I, 7, p. 407b. Zie ook Motta, 1997, pp. 43-50 & 325-326.

poëtische effect beschouwt⁶¹.

Gherardo Saraceni is een ‘gentiluomo’ van kardinaal Orsini, afkomstig uit Siena, de geboortestad van Fabio Chigi. Als een van de meest intieme vrienden van de toekomstige paus, behoort hij tot een kring waar ook Virgilio Malvezzi, Sforza Pallavicino en Giovanni Ciampoli deel van uitmaken⁶². Deze personages blijven tot aan hun dood nauw met Pallavicino gelieerd⁶³. Virgilio Malvezzi is een van de belangrijkste politieke historiografen van het Seicento. Na een vrij turbulente periode in Italië, verhuist hij in 1636 naar Madrid om er de officiële geschiedschrijver van het Spaanse hof te worden. Hij had inmiddels de *Discorsi sopra Cornelio Tacito* (1622), de *Romulo* (1629) en de *Tarquinio Superbo* (1632) gepubliceerd, die hem Europese roem hadden bezorgd. In deze werken wordt in een aan Seneca ontleend idioom commentaar geleverd op de belangrijkste klassieke Romeinse historiografen. Malvezzi’s opvliegend karakter en de per definitie delicate materie van zijn werk bezorgen hem echter een vrij incidentrijke carrière⁶⁴. In 1645 keert hij terug naar zijn geboortestad Bologna, om tussen 1648-1651 sporadisch Rome te bezoeken⁶⁵. Het is een gesprek uit deze periode dat geëvoceerd wordt in Pallavicino’s dialoog *Trattato sulla Provvidenza*, waarover straks meer. Sforza’s werk is rijkelijk voorzien van lofprijzingen aan het adres van zijn oom⁶⁶. Uit Malvezzi’s correspondentie, die meestal vrij bitter van toon is, blijkt dat hij Chigi, Pallavicino en Saraceni als zijn enige vrienden beschouwt⁶⁷. Dezelfde briefwisseling toont hoe Pallavicino, in samenspraak met Chigi, rond 1630 heeft moeten bemiddelen om de plooiën tussen Malvezzi en Ciampoli glad te strijken⁶⁸. Ciampoli, op zijn beurt, beschrijft in een aan Chigi opgedragen gedicht de lotgevallen van vier vrienden, waaronder Fabio

⁶¹ DB, I, 7, p. 407b. Zie ook Motta, 1997, pp. 330-333.

⁶² Voor Saraceni, zie Rossi, 1645, II, pp. 56-58. Voor zijn vriendschap met Chigi, zie Vita, I, p. 40, met referentie aan DB. In DB, III, 1, p. 494a, gaat Pallavicino uitgebreid in op de vriendschap tussen de twee mannen; in ibid., II, 1, p. 443b benadrukt Pallavicino dat hij via Malvezzi Chigi en Saraceni heeft leren kennen.

⁶³ Affò, 1794, pp. 47-48, vermeldt van Pallavicino een *Canzone in morte di Madama Serenissima Caterina Principessa di Toscane, e Duchessa di Mantova*, uitgesproken door Gherardo Saraceni. Zie ook Baglioni, 1686, pp. 148-159 en DBS, VI, k. 121, nr. 6.

⁶⁴ De beste biografieën van Malvezzi zijn Brändli, 1964; Bulletta, 1995b, pp. 9-50. Voor zijn werk, zie ook Fumaroli, 1994b, pp. 217-219 en Raimondi, 1982, pp. 175-248. Bernini maakte een portret van Malvezzi, zie Montanari, (1998)a, p. 44, noot 18.

⁶⁵ Colomer, 1995.

⁶⁶ Malvezzi draagt op zijn beurt een geschrift, de *Coroliano*, op aan Pallavicino, zie Brändli, 1964, p. 91. Pallavicino haalt Malvezzi in de *Vindicationes* aan als autoriteit, zie Aricò, 1997, p. 86. Eveneens in DB, IV, p. 551b; TdS, 8, p. 70.

⁶⁷ In zijn opdracht aan Malvezzi, DB, II, I, p. 443b verwijst Pallavicino naar een brief waarin Malvezzi zijn vriendenkring opsomt: Fabio Chigi, Saraceni en Pallavicino zelf. Deze brief is gepubliceerd door Brändli, 1964, p. 18 en Crisafulli, 1990, pp. 146-147; er wordt naar de brief verwezen door Calef, 1967, p. 349, noot 5; Bulletta, 1995b, p. 18; en, onrechtstreeks, door Colomer, 1992, p. 248. Calef, 1967, p. 95 interpreteert de gebeurtenissen rond 1632 als het wegvallen van Malvezzi’s Romeinse vrienden, die hem in zijn talloze conflicten en rechtszaken bijstonden. Crisafulli, 1990, p. 151, geeft een brief van Malvezzi aan Chigi uit Londen, 5 oktober 1640: ‘Mi rallegro sentire che il nostro monsignor Saraceni usi puntualmente con V.S. Ill.ma gli stessi modi che adopera meco, e questo non è rallegrarsi del mal d’altri, se non del bene, perchè meritiamo quel più nelle fede, che appresso di noi sta salda, della sua candidezza e buon amicizia. Il nostro buon Padre Pallavicino optimam viam elegit, quae non auferetur ab illo’. Recent is de correspondentie tussen Pallavicino en Malvezzi in de periode 1632-1656 gepubliceerd, zie Carminati, 2000. Brief nr. 4 is een dankbetuiging van Malvezzi voor de opdracht van boek II van DB.

⁶⁸ Crisafulli, 1990, pp. 92-94 en Bulletta, 1995b, pp. 29-30.

Chigi en Sforza Pallavicino, na de dramatische gebeurtenissen in het begin van de jaren 1630⁶⁹. Zoals gezegd, verschijnt Ciampoli vaak in Pallavicino's werk ten tonele⁷⁰. Tenslotte was het Malvezzi die Chigi vertrouwd maakt met het werk van Seneca⁷¹. Hij stelt Fabio Chigi bij zijn aankomst in Rome in 1626 voor aan Pallavicino⁷². Ter ere van Pallavicino's principaat van de *Umoristi* schrijft Fabio Chigi een ode, die wordt opgenomen in de *Philomathi Musae Iuveniles*, Chigi's dichtbundel die voor het eerst verschijnt in 1646⁷³. Pallavicino zet zich actief in om Chigi bij de Barberini te introduceren⁷⁴. Daarmee vangt een levenslange vriendschap aan, die Pallavicino onder het pontificaat van Alexander VII weer dezelfde centrale rol in het Romeinse geestesleven zal geven als tot 1632 het geval was⁷⁵.

§ 2. Pallavicino's werk uit deze periode

In het vorige hoofdstuk verwezen we reeds naar de *Vindicationes* en het *Trattato dello Stile*, de *princeps* van de *Considerazioni sopra l'arte dello stile en del dialogo*, evenals naar het door Pallavicino uitgegeven werk van Ciampoli. Deze korte schets toont hoe deze geschriften passen in een veel omvangrijker oeuvre, dat daarenboven tot stand komt in de epicentra van het Romeinse intellectuele leven. Voor zijn intrede bij de jezuïeten schrijft Pallavicino een reeks gelegenheidsdichten en *-discorsi*, en de twee doctoraten⁷⁶. Hij draagt een gedicht bij aan de bundel voor het huwelijk tussen Taddeo Barberini, neef van Urbanus VIII en prefect van Roma, en Anna Colonna in 1629⁷⁷. Volgens Affò

⁶⁹ Ciampoli, 1662, pp. 139-148: 'Mediationi Davidiche Contro alla prosperità de gli empi, sopra il salmo XXII. Dedicate all'Illustriss. Monsignor Chigi Nuntio di N.S. in Colonia', p. 148: 'Angelo in purità, Fenice in gloria / Era in sacro camino / quel pio Pallavicino / Che sì chiara del Mondo hoggi hà vittoria / Vuol Gesù per destino, // [...] Te sol con minor guai fortuna assalta / che t'è pur troppo avara; / Desti legge a Ferrara / E Marte e Christo incatenansi in Malta / Hor cantar Ghigi impara / Il Clima Boreal, c'ha padre il Reno. / D'ogni dottrina i lumi, / Della facondia i Fiumi, / Al Nuntio suo trova Colonia in seno / Fà voti, & arde incensi / Perche l'ostro al crin tuo dispensi'. De eerste figuur wordt geportretteerd als iemand die net voor hij gepurperd zou worden is overleden, na in Engeland de Roomse zaak te hebben verdedigd. De andere persoon is een zekere 'il mio buon Conti'. Costanzo, 1969, I, p. 70 dateert het gedicht rond 1639. Voor Chigi en Ciampoli, zie *Vita*, pp. 50-51 & 74.

⁷⁰ Zie hoofdstuk I, noten 300-306. Zie ook *DB*, IV, 54, p. 574a.

⁷¹ Voor de vriendschap tussen Malvezzi en Chigi, zie in de eerste plaats *Vita*, I, o.a. pp. 42, 109-110, 158, 164-166; zie ook Incisa della Rocchetta, 1964, pp. 444-445; *Bulletta*, 1995b, pp. 1-50, *passim*.

⁷² Zie ook Ijsewijn, 1977, pp. 342-344, die een brief van Fabio Chigi aan Erius Puteanus uit 1643 publiceert, met op p. 343: 'Antiquiores amicos meos consului, marchionem precipue Virgilium Malvetium et P. Sfortiae Pallavicinum Soc. Jesu, summa aevi nostri capita, doctrinā, nobilitate, pietate, humanitate praeter alios magnates ac religiosos viros'.

⁷³ Malvezzi verbleef in die periode bij de Pallavicini, zie Calef, 1967, p. 77. Voor deze episode, zie Affò, 1794, pp. 10-11. De ode in: *Philomathi*, XVI: 'Sfortiae Marchioni Pallavicino. Principi Academiae Humoristarum Romae obsequitur; à quo revocatus ad Musas mansuetiores, honorifique adscribebatus inter Academicos: in quorum symbolum digitum intendit'. Het gedicht refereert in de laatste regels aan Pallavicino's doctoraat in de filosofie. In de *Vita*, I, p. 50, refereert Pallavicino aan een 'gentilissima ode latina', die Chigi heeft uitgesproken bij zijn intrede in de *Umoristi*, die opgenomen is in de *Philomathi*. Het betreft hier waarschijnlijk dit gedicht.

⁷⁴ De Luca, 1974, p. 35.

⁷⁵ Voor de intieme vriendschap tussen Pallavicino en Chigi, zie, naast de opdracht in *DB*, in de eerste plaats *Vita*, *Proemio*; *Concilio*, 24, 13; Affò, 1794, pp. 10-11, 27 & 30; *DBI*, II, pp. 205-215; *DHP*, s.v. 'Alexandre VII', pp. 73-76. Zie ook de commentaren bij de verkiezing van Fabio Chigi tot Alexander VII, in Ceysens, 1963, docs. 323 & 330. Ook Incisa della Rocchetta, 1964; *Bulletta*, 1995b, pp. 1-50, *passim*.

⁷⁶ *DBS*, VI, k. 120-121, nrs. 1-8 & k. 141 A.

⁷⁷ *Nozze*, 1629, I, pp. 171-178.

onderbreekt Pallavicino het schrijven van de *Fasti Sacri* – een lyrische evocatie van de kerkelijke feesten en de ‘glorioso imprese de’ Santi’ – bij zijn intrede⁷⁸. Het eerste werk van Pallavicino als jezuïet is zijn beschrijving van de feestelijke decoratie van de *cortile* van het Collegio Romano, ter gelegenheid van de honderdste verjaardag van de Sociëteit⁷⁹. In de jaren 1640 verschijnt een reeks theologische werken in het Latijn, die, zoals gezegd, aanleiding geven tot de nodige controverses⁸⁰. Evenzo publiceert hij in dezelfde taal zijn controversiële apologie van de jezuïeten, de *Vindicationes Societatis Iesu*. De werken die ons in deze studie aanbelangen verschijnen vanaf 1644. In dat jaar wordt een tragedie van Pallavicino’s hand opgevoerd aan het Collegio Romano, *Ermenegildo Martire*, volgens Bruna Filippi de eerste jezuïetentragedie in het Italiaans⁸¹, die van een kort nawoord over het tragische genre wordt voorzien⁸². In 1655 wordt de bundel heruitgegeven; het *discorso* is nu opgedragen aan Agostino Favoriti, die als *letterato* aan het hof van Alexander VII zal schitteren. Zoals Pallavicino zelf schrijft in het voorwoord⁸³, is de tragedie tot stand gekomen tijdens het werken aan de omvangrijke moraalfilosofische dialoog *Del Bene Quattro Libri*⁸⁴. Zoals gezegd, stelt Pallavicino in zijn opdracht dat hij het werk op vraag van Muzio Vitelleschi heeft geschreven. Volgens Affò valt het verschijnen van *Del Bene* samen met Pallavicino’s aanvaarding van de leerstoel van Theologie aan het Collegio Romano⁸⁵. De inleiding van *Del Bene* maakt de lezer duidelijk dat de omschakeling van *Filosofia Morale* naar de *Theologia Speculativa* de voltooiing van het vroeger aangevatte werk ernstig heeft bemoeilijkt. *Del Bene* genereert vervolgens, in 1646, de *Considerazioni sopra l’arte dello stile en del dialogo*, dat Pallavicino oorspronkelijk aan de dialoog wou wijden, om zijn aanwending van het genre in *Del Bene* toe te lichten⁸⁶. Het werk bestaat uiteindelijk uit twee delen, waarvan

⁷⁸ Affò, 1794, pp. 48-49. Twee *Canti* worden in 1636 uitgegeven. Baglioni, 1686, neemt een gedeelte op.

⁷⁹ DBS, VI, k. 121, nr. 9; Affò, 1794, p. 49. Zie hoofdstuk V, 3.2.1.

⁸⁰ Zie voor dit werk Knebel, 2000, *passim*.

⁸¹ Filippi, 1994, p. 117.

⁸² DBS, VI, k. 122, nr.11; Affò, 1794, pp. 49-50. Baglioni, 1686, pp. 145-147 bevat een ‘Prologo, Che dovea servire per la Tragedia di S. Ermenegildo’, getiteld ‘La morte’.

⁸³ *Ermenegildo*, p. 122, meldt dat de tragedie is geschreven tijdens het werk aan ‘un tomo [...] sopra la Filosofia Morale, nella cui lezione l’impiegavano i suoi superiori’.

⁸⁴ DBS, VI, k. 122-123, nr.12. DB wordt in de zeventiende eeuw nog in het Italiaans herdrukt in 1681 en 1698. Twee jaar na de Italiaanse editie verschijnt in Keulen een Latijnse uitgave, die Pallavicino beschouwt als een zelfstandig werkstuk. De ene editie is bestemd voor het ‘vaderland’, de andere voor de gemeenschap der *letterati*, zie DB, ‘A’ Lettori. Quali materie, e con qual ordine disegni scriver l’autore’, p. 402b. Ook aangehaald, uit de Latijnse editie, in DBS, *ibid.*, die echter wel schrijft dat ‘[l]’ouvrage Latin est en tout semblable à l’italien’. Dit wordt tegengesproken door Knebel, 1996, p. 99, noot 9. In zijn inleidende boodschap tot de lezer kondigt de auteur aan dat hij ‘tutta la materia morale’ wil behandelen. Hij is zich bewust van de immense omvang van zijn taak, omvang die het invoegen van een zeer uitgebreide index vooraf verklaart, samen met een puntsgewijze samenvatting op het einde van elk boek, DB, I, 46, p. 442a: ‘Essendosi dette molte cose in questo primo libro, o incidentemente, o per maniera di dubitare o affine di risolverle ne’ seguenti, si è giudicato opportuno di registrar qui un sommario delle conclusioni principalmente in esso già stabilite’. Zie in dit verband ook de bemerkingen over het genre in Cox, 1992, hoofdstuk 9.

⁸⁵ Affò, 1794, p. 22: ‘Vuota quindi rimasta la Cattedra teologica da lui [de Lugo] sì onorevolmente occupata nel Collegio Romano, altri sceglier non seppero i Superiori a succedergli che il Padre Sforza, il quale pochi mesi appresso intraprese la novella carica, e lasciò strattanto correre alle stampe il suo Trattato *del Bene*, molto a ragione lodato dal Muratori, ove i più sodi precetti dell’Etica aveva ingegnosamente raccolti’.

⁸⁶ Zie TdS, ‘A chi legge’, *Considerazione sopra l’arte dello stile en del dialogo [...] del P. SFORZA PALLAVICINO della Compagnia di Gesù*, In Roma, per gli Eredi del Corbelletti, 1646 en DB, ‘A’ Lettori’, z.p., eerste zin, en III, 2-4,

het eerste aan de goede stijl van wetenschappelijke teksten is gewijd, het tweede, beduidend kortere deel, aan de dialoog⁸⁷. Zoals gezegd verzorgt Pallavicino in 1648 de uitgave van het werk van zijn gevallen vriend, Giovanni Ciampoli⁸⁸.

§ 3. Sforza Pallavicino, ca. 1650-1667

In het Collegio Romano werkt Pallavicino samen met zijn leermeesters. We gaven aan dat hij Juan de Lugo opvolgt. Met Famiano Strada schijnt hij een vrij stevige greep op de gang van zaken te hebben gehad, in zoverre dat ene P. Petrucci van een tirannie spreekt, die de zaak van de ware ciceronische *latinitas* verraadt. Petrucci wordt verbannen naar Sicilië⁸⁹. Pallavicino krijgt ook verschillende taken toegewezen in de Romeinse Curie. Innocentius X neemt Pallavicino als theoloog op in de eerste commissie die zich in 1651-53 over de stellingen van Cornelius Jansenius moet buigen, en de bulle *Cum Occasione* voorbereidt. Ook Fabio Chigi maakt, na zijn terugkeer in Rome in 1652, deel uit van de commissie⁹⁰. Tijdens het pontificaat van Alexander VII, waar de strijd met het jansenisme als een rode draad doorheen loopt, blijft Pallavicino een van de belangrijkste adviseurs in de kwestie⁹¹.

In deze periode situeert Pallavicino de handeling van zijn dialoog over de goddelijke voorzienigheid, het *Trattato sulla Provvidenza*. Deze tekst is onafgewerkt en voor het eerst uitgegeven in het eerste volume van de *Opere edite e inedite del cardinal Sforza Pallavicino* uit 1844⁹². In het *Trattato* wordt herhaaldelijk verwezen naar *Del Bene*⁹³. Er wordt veel aandacht besteed aan het rechtvaardigen van de stijl van het traktaat, echter zonder te verwijzen naar de *Considerazioni sopra l'arte dello stile, e del Dialogo*⁹⁴. Net zoals de *Considerazioni* zijn voortgekomen uit de vragen die het schrijven van *Del Bene* over de gepastheid van de dialoogvorm hadden opgeroepen, zo bouwt het *Trattato sulla Provvidenza* verder op het tweede boek van *Del Bene*. Het *Trattato* evocert de gesprekken die Pallavicino aan het einde van de jaren 1640 voerde met Matteo Pellegrini

pp. 495a-496b. Voor de verwantschap tussen de twee werken, zie Bellini, 1990, pp. 138-154; idem, 1994, pp. 57-59. In 1647 verschijnt een tweede uitgave van de *Considerazione*, onder de titel *L'arte dello stile ove cercasi l'idea dello scrivere insegnativo*. De derde uitgave, *Trattato dello Stile e del Dialogo*, verschijnt zoals gezegd in 1662, zie DBS, IV, k. 123-124, nr. 13; en Affò, 1794, p. 51.

⁸⁷ Zie hoofdstuk III, 1.1.

⁸⁸ DBS, IV, k. 124-125, nr. 15 & 15bis; Affò, 1794, pp. 51-53, zoals aangehaald in hoofdstuk I, 3.2.5, noot 300, waar ook de relevante literatuur terug te vinden is, o.a., recent, Favino, 2000.

⁸⁹ Zie Fumaroli, 1978, p. 809. Een ander voorbeeld van oppositie tegen Pallavicino citeert García Villoslada, 1954, p. 221, over Michel Elizalde (1617-1678), die Martino De Esparza Artieda (1606-1689), de opvolger van Pallavicino, opvolgt: 'Elizalde insegnò per meno tempo nel Collegio Romano, e segni la corrente contraria, detta del tuziorismo ('tendenza a obbligare alla interpretazione più rigoristica e sicura, quando la norma sia dubbia o vi sia possibilità di più interpretazioni', zie Zingarelli, s.v.), alla quale guadagni, a suo dire, il Cardinale Pallavicino'.

⁹⁰ Affò, 1794, p. 24; García Villoslada, 1954, p. 226.

⁹¹ Zie DBI, II, pp. 207-209.

⁹² De geconsulteerde uitgave (zie bibliografie 1.1) stelt geen datering van het *TsP* voor, evenmin als DBS, VI, k. 139, nr. 28 en k. 140, nr. 140. Het *Trattato* wordt vermeld door Affò, 1794, pp. 62-63.

⁹³ Voor de kruisverwijzingen, zie hoofdstuk III, 2.2, zie ook hoofdstuk III, 2.2.1, noot 56.

⁹⁴ *TsP*, I, 1, 'Proemio dell'opera, e proponimento dell'autore', p. 44.

(1595-1654), de jezuïet Antonio Perez (1599-1649) en Virgilio Malvezzi⁹⁵. Pallavicino voert zichzelf ten tonele als secretaris en regisseur van het gesprek⁹⁶. Met Matteo Pellegrini eert Pallavicino een auteur die net als hijzelf zijn onderzoek naar de ethiek koppelt aan de literaire discussies van de periode⁹⁷. We vermeldden in het eerste hoofdstuk dat Pallavicino in het *Trattato dello Stile* verwijst naar Pellegrini's *Delle acutezze* (1639). Pallavicino en Pellegrini worden vaak samen als zogenaamde 'concettistische' literatuurtheoretici beschouwd⁹⁸. Antonio Perez is docent aan het Collegio Romano. Hij schrijft in 1648 samen met Pallavicino de *Conclusiones theologicae de Deo trino et Uno*⁹⁹. Hij verdedigt in het *Trattato sulla Provvidenza* niet alleen de theologische opvattingen van het Collegio, maar ook hun retorische idealen: de 'seneciaan' Malvezzi krijgt het verwijt als 'ingegno più che umano' een 'linguaggio altro che umano' te hanteren¹⁰⁰. Uit Pallavicino's testament blijkt dat Perez hem, net als Malvezzi, zijn manuscripten heeft toevertrouwd. Pallavicino vraagt bij zijn dood dat deze werken alsnog worden uitgegeven¹⁰¹. Het manuscript van het *Trattato sulla Provvidenza* laat Sforza Pallavicino bij testament over aan Stefano Pignatelli, een jonge *letterato* die onder zijn hoede stond¹⁰².

Pallavicino's achting voor Perez blijkt ook uit een warme passage van de *Arte della Perfezion Cristiana*¹⁰³. Dit werk, dat zoals de titel aangeeft de christen de 'kunst van de christelijke perfectie' wil aanleren, verschijnt voor het eerst in 1665, om vanaf 1666 talrijke heruitgaven en vertalingen te kennen¹⁰⁴. We zullen zien dat het argument van het *Trattato sulla Provvidenza* deels wordt hernomen in de *Arte*, in een vereenvoudigde, meer voor de meditant geschikte vorm¹⁰⁵. De *Arte* maakt ook gebruik van de

⁹⁵ Calef, 1967, p. 366, refereert aan een brief van Pallavicino aan Fabio Chigi uit 1651 die de in het *Trattato sulla Provvidenza* geëvoceerde omstandigheden beschrijft; zie ook Bulletta, 1995b, p. 49.

⁹⁶ De sprekers worden geïntroduceerd in het tweede hoofdstuk, pp. 46-48.

⁹⁷ Voor Pellegrini's werk, zie, samenvattend, Raimondi, 1960, pp. 109-112; ook idem, 1966, pp. 3-4 & 99-101; Völkel, 1993, p. 260, noot 33. Uitstekende analyses bij Croce, 1955, pp. 29-43; Lange, 1968; Betti, 1995; Mazzocchi, 1997, pp. 11-24. Zoals gezegd, was Matteo Pellegrini ook lid van de *Accademia dei Desiosi*, waar hij het *discorso* 'Che il dir male non è del tutto male', waar Pallavicino in *DB*, IV, 56, p. 576a uitgebreid naar verwijst.

⁹⁸ Om te beginnen bij Croce, 1899. Zo ook bijvoorbeeld bij Marzot, 1944, p. 37 e.v.; Lange, 1968, p. 7, noot 1; Bauer, 1982, p. 466; Noehles, 1990, p. 192; Blanco, 1992, p. 325 e.v.; Bellini, 1997, pp. 196-197. Voor de referentie in *TdS*, zie ook Bellini, 1990, p. 116.

⁹⁹ *DBS*, VI, k. 125, nr. 16 en k. 514-515, nr. 1. Lancellotti, 1646, II, p. 188, neemt Perez op in de lijst van gereputeerde retoren.

¹⁰⁰ *TsP*, I, 3, p. 51, zie ook Raimondi, 1982, p. 244, noot.

¹⁰¹ B.N.V.E., ms. Ges. busta 1526 (7): Mauro Silvestro S.C.S.G., 'Ultimi momenti del Card. Pallavicino, seguiti dal testamento dello stesso Cardinale', f. 9v-10r. Voor andere exemplaren van het testament, zie Montanari, (1998)a, p. 66, noot 57. Uit de titel van een door Favino, 2000, p. 293, noot 58 geciteerde versie (B.A., ms. 1659, c. 410r) blijkt dat deze *relazione* besteld was om voor het Sacro Collegio, dat sinds 2 juni in conclaaf was bijeengekomen, voorgelezen te worden.

¹⁰² 'Ultimi momenti', f. 6v. Zie ook Affò, 1794, pp. 62-63. Voor Pignatelli, zie *Nota*, p. 45.

¹⁰³ *AdPC*, III, 2, p. 723b. Zie ook Garcia Villoslada, 1954, p. 221, die Pallavicino citeert: 'Antonio Perez, mio collega nell'insegnamento, fu uomo, a mio giudizio, non inferiore per talento a nessuno dei vanti che ho conosciuti nel mondo o che più hanno brillato nella Compagnia'. Garcia Villoslada geeft verkeerdelijk 1637 als sterfdatum van Perez. Voor Perez' werk, zie nu Knebel, 2000.

¹⁰⁴ Zie *DBS*, VI, k. 136-137, nr. 24; Affò, 1794, pp. 40 & 58-59.

¹⁰⁵ Hoofdstuk III, 2.2.3.

bedenkingen over de menselijke verbeelding uit *Del Bene* en het *Trattato dello Stile*¹⁰⁶. Het eerste en het derde boek van de *Arte della Perfezion Cristiana* zijn opgedragen aan Alessandro Fieschi, ‘assistente d’Italia’ van de jezuïeten en Pallavicino’s biechtvader, en Carlo Tommasi, ‘chierico regolare’, die, zo blijkt uit het verslag van Pallavicino’s ‘laatste momenten’, bij zijn stervensuur aanwezig waren¹⁰⁷. In Pallavicino’s testament verschijnen ook Gian Paolo Oliva – generaal der jezuïeten, Pallavicino’s noviciaatsmeester en biechtvader¹⁰⁸ –, en Agostino Favoriti, *letterato* uit de kringen van Alexander VII, aan wie Pallavicino het *discorso* uit de tweede uitgave van zijn tragedie *Ermenegildo Martire* had opgedragen¹⁰⁹.

Pallavicino’s belangrijkste en bekendste werk uit deze periode is ongetwijfeld de *Istoria del Concilio di Trento*, die in twee volumes verschijnt in 1656 en ‘57, en opgedragen is aan Alexander VII¹¹⁰. Pallavicino had de taak om de concilie-geschiedenis van Venetiaan Paolo Sarpi te weerleggen, overgenomen van een andere jezuïet, Terenzio Alciati, die in 1651 was gestorven. Alciati had het werk samen met Agostino Oreggi aangevat, op instigatie van Francesco Barberini en Urbanus VIII¹¹¹. De *Istoria* wordt in Rome juichend onthaald. Al gauw volgt een tweede uitgave en worden vertalingen in het vooruitzicht gesteld, die echter niet zonder problemen tot stand komen. Uiteraard ontketent Pallavicino’s geschiedenis een stortvloed aan panegyrieën, compendia, evenals geschriften die met zijn werk in controverse gaan¹¹². Op een van deze boeken, de *Nouvelles lumières politiques pour le gouvernement de l’Eglise*, gaan we nog in¹¹³. Vaak wordt het succes van de *Istoria* aanzien als de reden waarom Alexander VII Pallavicino op 30 april 1657 als kardinaal *in petto* benoemt. De benoeming, met als titelkerk eerst S. Susanna, dan S. Salvatore in Lauro, zou pas op 11 november 1659 worden gepubliceerd¹¹⁴. We zagen echter dat de betrekkingen tussen Chigi en Pallavicino reeds van in de jaren 1620 uiterst nauw waren. Alexander neemt Pallavicino op onder zijn meest intieme raadgevers¹¹⁵. Een van de delicate kwesties waar Pallavicino, samen met

¹⁰⁶ Hoofdstuk IV, 3.2.1.

¹⁰⁷ *AdPC*, I, pp. 642b, Pallavicino’s ‘padre spirituale’; en *ibid.*, III, 1, pp. 717b-718a, waar Pallavicino stelt dat Tommasi de ‘motore’, ‘autorità’, ‘promotore’, ‘aiutatore’ en ‘correggitore’ van de *AdPC* is geweest.

¹⁰⁸ Zie ook Affò, 1794, p. 18.

¹⁰⁹ Zie de heruitgave van 1655, p. 122.

¹¹⁰ *DBS*, VI, k. 126-134, nr. 21.

¹¹¹ Voor Alciati, zie *DBI*, II, pp. 67-68; Pastor, XIII, p. 901. Alciati had Pallavicino nog onderwezen aan het Collegio Romano. Voor de historiek van de opdracht, zie Jedin, 1940, pp. 7-20 & 42-43.

¹¹² Voor een overzicht, Affò, 1794, pp. 27 & 31-39. Zie ook Montanari, (1998)b.

¹¹³ Hoofdstuk III, 4.2.

¹¹⁴ Voor het kardinaalschap: *Effigies insignia nomina cognomina patriae et dies promotionis ac obitus summorum pontificum et S.R.E. cardinalium defunctorum ab anno MDC(L)VIII*, Roma, [ca. 1690], nr. 76, geeft de datum 9 april 1657, wanneer de promotie ‘in petto’ van Pallavicino wordt bekendgemaakt; gepubliceerd op 10 november 1659, cfr. Patritius Gauchat, O.M., *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi sive summorum pontificum, s.r.e. cardinalium, ecclesiarum antistitum series*, vol. IV, Regensburg, 1935, VII (Cardinales sub Alexandro VII), nr. 10.

¹¹⁵ Zie ook Pastor, XIV, pp. 315 & 319. Bij Corrado, 1663, p. 13, lezen we: ‘Car s’en estant allé à Rome [Alexander VII], il fit habitude avec le Marquis Pallavicin jeune homme alors de grande vertu, & à cause de cela bien venu auprès d’Urbain. C’est celuy qui s’est fait depuis Jesuite, & qui aiant esté promu au Cardinalat il y a quelques mois, nous obligera à dire en suite quelque chose de luy’. Er volgt een uitgebreid portret, pp. 38-40. Pallavicino wordt er

Juan de Lugo, advies in verleent, is de vraag of de Chigi-nepoten naar Rome moeten worden geroepen. Alexander had zich bij zijn troonsbestijging fors tegen het nepotisme uitgesproken, maar overweegt een jaar later om zich toch door zijn familieleden te laten omringen¹¹⁶. Het feit dat hij dat ook effectief doet, zou Pallavicino volgens sommigen doen hebben beslissen om zijn *Della vita di Alessandro VII*, dat tot het jaar 1659 loopt, niet af te werken¹¹⁷. Hij adviseert Alexander ook in doctrinaire disputen over het probabilisme, de Onbevleete Ontvangenis en het attritionisme, en mengt zich in de diplomatieke verhoudingen met Spanje en Frankrijk¹¹⁸. Volgens Affò wordt Pallavicino in deze periode ‘esaminatore’ van de bisschoppen, en lid van de Congregaties van het Concilie, van de Kerkelijke Immunitet, van de Apostolische Visitatie en van de Heilige Inquisitie¹¹⁹. Aan het hof van Alexander neemt hij deel aan de hernieuwde bloei van het literaire leven, die zich ontvouwt rond de zogenaamde *pleias Alexandrina*, een groep van literatoren die Pallavicino in hun dichtwerk meermaals eren¹²⁰. Het is waarschijnlijk binnen deze context dat we de pas in 1776 uitgegeven *Scritture contrarie del card. Sforza Pallavicino e del chiarissimo monsignor Luca Holstenio sulla questione [...] se al Romano pontefice più convenga di abitare S. Pietro, che in qualsivoglia altro luogo della città* moeten situeren, waarin Pallavicino tegen Holstenius betoogt waarom de paus niet verplicht is in het Vaticaanse paleis te wonen¹²¹.

Het pontificaat van Alexander VII brengt Pallavicino het aanzien dat hij ook onder Urbanus VIII genoot. Nauwelijks enkele maanden na het heengaan van de Chigi-paus sterft ook de jezuïet, op 5 juni 1667. Zoals hij gevraagd had in zijn testament, wordt hij begraven in de nieuwe, door Gianlorenzo Bernini ontworpen noviciaatskerk, S. Andrea al

omschreven als ‘un homme, qui a les intentions bonnes & qui sçait beaucoup, mais il peche où pechent d’ordinaire ceux qui se sont dévoués à la vie solitaire, & qui sont profession d’une vie differente de celle du siècle, c’est qu’ils sont estrangement obstinés en leurs opinions’. Zijn ‘singularités’ maken hem ‘odieux’ voor veel mensen. Zo ook voor Christina van Zweden, zie Connors & Rice, 1999, p. 218b.

¹¹⁶ Pallavicino was reeds, samen met Juan de Lugo, door Urbanus VIII gevraagd om hieromtrent advies te verlenen en hij wordt op het proces tegen de Barberini als expert terzake opgeroepen, zie Pastor, XIII, p. 878 & XIV, p. 316. Nussdorfer, 1992, p. 219, vermeldt dat Urbanus VIII in november 1642 een commissie opricht die de aanwending van de fondsen voor de Castro-oorlog door de Barberini moet onderzoeken, zie ook Pastor, XIV, pp. 44-45. Voor Pallavicino’s advies aan Alexander, zie Pastor, XIV, pp. 316-323; Menniti Ippolito, 1999, pp. 85-88.

¹¹⁷ Dit werk wordt pas in 1839-40 voor het eerst uitgegeven, zie DBS, VI, k. 139-140, nr. 31 & Affò, 1794, pp. 63-64. Het wordt gecompileerd uit verschillende mss., zie daarvoor ook Pastor, XIV, pp. 1179-1182. Delen van de *Vita* worden apart uitgegeven: de *Descrizione del primo viaggio fatto a Roma dalla Regina di Svezia Cristina Maria convertita alla religione cattolica e delle accoglienze quivi avute sino alla sua partenza. Opera inedita del P. Sforza Pallavicino della Compagnia di Gesù. Accademico della Crusca e poi cardinale di Santa Chiesa. A cura di Tito Cicconi*, Rome, 1838, later opgenomen in *Vita*, I, pp. 340-386; *Descrizione del Contagio che da Napoli si comunicò a Roma, nell’anno 1656 ...*, Rome, 1837, later opgenomen in *Vita*, II, pp. 84-111. De *Vita* behandelt de eerste vijf jaar van Alexanders pontificaat. Libro V, p. 150 vat aan met de aankomst der nepoten in het derde jaar, dus mei 1658; op p. 261 wordt nog verwezen naar de geboorte van een tweede zoon van Filip IV, ‘cioè nella festa di s. Tomaso Apostolo nell’anno 1659’. De Alexander vijandig gezinde Leti, 1668, pp. 89-94 suggereert dat Pallavicino zich na Alexanders beslissing over de nepoten in zijn cel terugtrekt. Pallavicino’s afkeuring blijkt ook uit *Vita*, II, p.

5-7.

¹¹⁸ Zie, samenvattend, Favino, 2000, p. 286, noot 25, voor Pallavicino’s doctrinaire invloed. Voor zijn diplomatie, zie Pastor, XIV, pp. 372-374.

¹¹⁹ Affò, 1794, pp. 30-31.

¹²⁰ Montanari, 1998a, pp. 138-155 en de literatuur in hoofdstuk VI, 1.1.

¹²¹ Zie hoofdstuk V, 2.1., noot 179 voor de uitgaven.

Quirinale¹²². Pallavicino laat zijn bibliotheek per testament over aan het Collegio Romano¹²³. Onmiddellijk na zijn dood verschijnt een bundeling met brieven, die in een uitgave van 1848 aanmerkelijk wordt uitgebreid¹²⁴. Hoewel de intellectuele erfenis van Pallavicino in de zeventiende en de achttiende eeuw nog niet volledig is getraceerd, hebben auteurs als Sven Knebel en Francesco Botturi sporen van zijn werk ontdekt in oeuvres als dat van Leibniz en Giambattista Vico¹²⁵. Ook binnen de jezuïetenorde blijft Pallavicino als een van de belangrijkste exponenten gelden. In een door Jozef Ijsewijn gepubliceerde *oratio* uit 1734 dient de kardinaal als een lichtend voorbeeld¹²⁶. In de negentiende eeuw kent Pallavicino's Italiaans werk relatief veel heruitgaves, waaronder een met onuitgegeven materiaal aangevulde *Opere* uit 1844-48, als een oeuvre dat in het corrupte Seicento zowel de morele als de literaire standaard van Italië hoog hield: 'fu grande filosofo, e grande scrittore italiano; e fu esempio delle più amabili virtù'¹²⁷.

§ 4. Bernini en Pallavicino: preliminaire bedenkingen

Sforza Pallavicino en Gianlorenzo Bernini bewogen zich hun leven lang in dezelfde kringen. Zoals gezegd was Pallavicino een personage dat, zeker na de troonsbestijging van Alexander VII, intellectuele en literaire autoriteit koppelde aan een hoge positie binnen de kerkelijke hiërarchie. Onder de grote kunstenaars van het zeventiende-eeuwse Rome stond Gianlorenzo Bernini ongetwijfeld het dichtst bij het pauselijke hof, zeker tijdens de pontificaten van Urbanus VIII en Alexander VII, Pallavicino's begunstigers. Dat de twee mannen ook met elkaar in contact stonden, blijkt uit het feit dat Pallavicino opduikt in de Bernini-biografieën, en Bernini in Pallavicino's werk; Pallavicino en zijn oeuvre blijken een rol te hebben gespeeld in de genese van Bernini's biografieën¹²⁸. Deze studie heeft de betekenis van dit contact tot onderwerp. Wat kan er worden afgeleid uit de citaten, referenties en historische congruenties? Uit deze korte schets is gebleken dat Pallavicino een omvangrijk oeuvre heeft bijgeschreven. Sinds Benedetto Croce hebben verschillende auteurs daarin een al dan niet ontwikkelde kiem van een esthetica of kunsttheorie ontwaard¹²⁹. De wetenschap dat Bernini en Pallavicino in dezelfde context opereerden, en dat Domenico Bernini op minstens één cruciaal moment van zijn biografie op Pallavicino een beroep doet, vormt de aanleiding om te onderzoeken wat Pallavicino denkt over de visuele kunsten, hun betekenis en hun beoefenaars.

¹²² Een afbeelding van de grafsteen in Scotti, 1962; zie ook Montanari, (1998)a, p. 55 en *Ultimi momenti*, f. 4r-v.

¹²³ Voor Pallavicino's bibliotheek, zie *Nota*, 1664, p. 42. Volgens Rietbergen, 1987, p. 168 belooft Pallavicino zijn manuscripten aan de bibliotheek van de Sapienza. Een deel van Pallavicino's bibliotheek bevindt zich nu in B.N.V.E., afkomstig uit het Collegio Romano. B.N.V.E. 71.2.D.17 is Pallavicino's exemplaar van de *Opere non più stampate del Signor Torquato Tasso. Raccolte, e publicate da Marc'Antonio Foppa*, Roma, Per Giacomo Dragondelli, 1666, opgedragen aan Francesco Barberini en van een inleiding voorzien door Gian Pietro Bellori.

¹²⁴ *DBS*, VI, k. 138, nr. 26.

¹²⁵ Knebel, 1996, pp. 97-98 voor Pallavicino's invloed op Leibniz; Botturi, 1991. Croce, 1990, pp. 289-290 en idem, 1993, pp. 292-296 suggereerde reeds Vico's sympathie voor 'quei retori secentisti', waaronder Pallavicino.

¹²⁶ Ijsewijn, 1985, p. 60.

¹²⁷ Pallavicino, 1834, I, 'Sulla vita e sulle opere del cardinale Sforza Pallavicino', z.p.

¹²⁸ Montanari, (1998)a & 1998a; en hoofdstuk VI.

¹²⁹ Zie de referenties in hoofdstuk VI, 2.

H3. De betekenis van *varietà* bij Sforza Pallavicino

In het eerste hoofdstuk hebben we getoond hoe in de verschillende commentaren op het baldakijn twee modellen voor Bernini's kunstenaarschap zichtbaar worden. In de formulering van beide modellen speelt Sforza Pallavicino een belangrijke rol. Enerzijds is zijn lof op Bernini's *giudizio dell'occhio* in Domenico's *Vita* de ultieme bevestiging van Bernini's auteurschap en genie. Anderzijds hoort hij bij de groep intellectuelen en dichters die het baldakijn in de eerste plaats beschouwen als een uitdrukking van pauselijke *splendor* en almacht. De biografische passage die ons toeliet om het probleem van het kunstenaarschap te stellen, gaat over de proportie van het baldakijn. We zijn ingegaan op de betekenis van dit begrip voor de definiëring van Bernini's kunstenaarschap. We wezen er ook op dat de biografische beschrijving van de proportionaliteit van het baldakijn nauw verwant is aan Pallavicino's definitie van het *contrapposto* in het *Trattato dello Stile e del Dialogo*. Deze twee vaststellingen bepalen de vraagstelling van dit hoofdstuk. Als Pallavicino in de *Vita* van Bernini gebruikt wordt om over de proportionaliteit van het baldakijn te spreken, omvat zijn eigen werk dan een theorie van de proportie? En als er twee modellen voor het kunstenaarschap bestaan, is er dan ook sprake van twee opvattingen over proportionaliteit?

De biografische referentie aan de definitie van het *contrapposto* in het *Trattato dello Stile e del Dialogo* biedt een aanknopingspunt om de eerste vraag te behandelen. Zoals gezegd, stelt Pallavicino dat *contrapposti* de lezer behagen omdat ze zijn intellect een onverwachte gelijkenis, harmonie of overeenkomst doen ontdekken tussen dingen, die eerst tegengesteld of totaal niet verwant leken¹. In de loop van het *Trattato* blijken meerdere stijlmiddelen volgens dit mechanisme te functioneren. In de volgende paragrafen maken we daarom een dwarssectie door het traktaat, wat toelaat om het *contrapposto* te vergelijken met de definities van de *numero* of het ritme, de constructie van de vergelijking, de *varietà* als middel voor elegantie en tenslotte de *varietà* van het literaire genre van de dialoog. In elk van deze passages komen aspecten van het *contrapposto*, of antithese, terug, of wordt het *contrapposto* als voorbeeld opgenomen.

Dit overzicht van een reeks verwante stijlmiddelen uit het *Trattato dello Stile e del Dialogo* zal duidelijk maken dat Pallavicino het effect van geordende veelheid of proportie benoemt met de term *varietà*. Tegelijk openen zich perspectieven op Pallavicino's verklaring van dit effect. We zullen drie categorieën van bronnen van de *varietà* onderscheiden: epistemologische, ontologische en ethische bronnen. Het onderzoek van deze bronnen maakt een bredere exploratie van Pallavicino's theoretische oeuvre noodzakelijk. Precies omdat Pallavicino de *varietà* uitlegt met behulp van theologie en filosofie, wordt gaandeweg duidelijk dat *varietà* meer is dan een al dan niet toepasselijk stijleffect. Het effect conformeert zich aan de manier waarop de mens wil kennen, en is alzo nauw met het wezen van de Schepping verknoopt. *Varietà* vormt geen surplus op een naakte, eenvoudige uitdrukkingsvorm, maar is noodzakelijk om een uitdrukking aantrekkelijk en alzo begrijpelijk te maken. Dat maakt dat de *varietà* een efficiënt middel wordt om het ware te demonstreren. Pallavicino zelf legitimeert de kerkelijke praal op basis van dit argument.

In de kunstliteratuur grijpt een gelijkaardige, zij het beduidend minder precieze verbreding van de betekenis van *varietà* en proportie plaats. De kunsttheoretische traditie neemt in deze begrippen connotaties van creatieve almacht en demiurgie op. Deze connotaties blijken ook een rol te spelen in de biografische passage over het baldakijn. Een vergelijking tussen Pallavicino's en de kunsttheoretische *varietà* zal confirmeren dat er inderdaad sprake is van twee verschillende modellen voor kunst en kunstenaarschap.

¹ *TdS*, 19, p. 121: '[...] perchè l'intelletto gode in veder quella simiglianza, proporzione, o corrispondenza fra cose, che per altro parevan fra sè contrarie, o nulla attenenti'.

1. *Varietà* als effect van verschillende stijlmiddelen

1.1. De structuur van het *Trattato dello Stile e del Dialogo*

Om aan te tonen dat de hierna besproken stijlmiddelen in het *Trattato dello Stile e del Dialogo* een centrale rol spelen, geven we eerst kort de structuur van het traktaat². Zoals de titel aangeeft, bestaat het uit twee delen, een over ‘stijl’ en een over de dialoog. Pallavicino schrijft dat hij in het eerste deel van het traktaat (hoofdstuk 1 tot 29) wil nagaan met welke stilistische middelen een wetenschappelijke tekst elegant gemaakt kan worden. Dit deel behandelt drie thema’s. Eerst komt de rol van de ‘ornamenten van de welsprekendheid’ in de wetenschappelijke tekst aan bod (hoofdstuk 4 tot 19). Dit onderdeel bestaat uit een hoofdstuk dat de juiste *splendor* van de stijlfiguren definieert (hoofdstuk 4), over het ritme, of *numero*, (5), de *sentenze* (6), de vergelijkingen (7 tot 9) en de *concetti* (10 tot 19, met de disgressie over de imitatie van modellen die in hoofdstuk I aan bod kwam). Dan wordt de elegantie behandeld (hoofdstuk 20 tot 28). Dit tweede thema wordt eerst gedefinieerd (20), en dan onderverdeeld in vier elementen: de grammaticale regels (21), ‘een veelheid aan kleine metaforen’ (22), *brevità*, of bondigheid (23) en tenslotte de *varietà* (24-25). Tenslotte, in een derde deel, gaat Pallavicino in op ‘barbaars’ taalgebruik (hoofdstuk 29)³.

Het tweede deel van het *Trattato dello Stile e del Dialogo* (hoofdstuk 30 tot 38), bekijkt de bruikbaarheid van het genre van de dialoog. Hoewel dit thema voor Pallavicino de aanleiding vormde om het *Trattato* te schrijven, is het beduidend korter dan het eerste, en staat het schijnbaar volledig los van het deel over ‘stijl’. Na een inleidend hoofdstuk over de poëtische imitatie (30), worden de klassieke bezwaren tegen de dialoog weerlegd, en

² Het *TdS* is binnen de literatuurtheorie en –geschiedenis ongetwijfeld Pallavicino’s meest bestudeerde werk. De belangrijkste bijdragen zijn geleverd door Croce, 1955; Costanzo, 1970, II, pp. 127-167; Snyder, 1989, pp. 197-213; Bellini, 1990 & 1994, met een analoge opmerking pp. 59-60; Mazzocchi, 1997, pp. 24-39; en Baffetti, 1997, p. 89 e.v. Hoewel mijn analyse op die punten waar dezelfde problemen worden behandeld grotendeels tot dezelfde conclusies komt als de geciteerde studies, bleek een vrij gedetailleerde lezing van het *Trattato* toch om twee redenen noodzakelijk. Enerzijds omdat geen van de genoemde auteurs het concept *varietà* als uitgangspunt neemt; anderzijds omdat zij – onder andere daarom – geen bijzondere aandacht schenken aan het slothoofdstuk van het *Trattato*, en bijgevolg aan de analogie die ook op dit punt bestaat met *Del Bene* en het *Trattato sulla Provvidenza*. Mijn analyse verschilt wel aanmerkelijk van Blanco, 1992, vnl. pp. 325-330. Blanco merkt eerst teleurgesteld op dat de belofte van een ‘filosofisch onderzoek’ in het *Trattato* niet wordt ingelost, en alleen aanleiding geeft tot ‘un mélange inextricable de termes, qui, comme le nombre, se définissent par des critères formels, et d’autres dont la définition est fonctionnelle comme le mouvement des affects’ (p. 326). Vervolgens wordt een scherpe grens getrokken tussen het domein van ‘l’enseignement’ en dat van de ‘style’, tussen wetenschap en poëzie, waartussen ‘il n’y a pas de place théoriquement pour un discours persuasif, bien que non scientifique, qui soit construit sur une armature d’arguments vraisemblables ou d’enthymèmes’ (p. 327). Ik zal in de loop van dit hoofdstuk aantonen dat deze interpretatie moeilijk houdbaar is.

Het *TdS* duikt ook op in kunsthistorische literatuur, zoals bij Blunt, 1978, pp. 69-70; Lavin, 1980, p. 78, noot 23; Borsi, 1980, pp. 160-162 & 253-255. Benedetti, 1985, p. 75 volgt Raimondi.

Hoewel het belang van de *varietà* als esthetische categorie in de renaissance en barok al dan niet impliciet wordt erkend, ontbreekt een systematisch onderzoek naar de betekenis en functie van het begrip. Een waardevolle introductie is te vinden in Ogden, 1949, pp. 157-167. Naar andere belangrijke studies, zoals Baxandall, 1971; Summers, 1981 & 1987; en Smith, 1992, wordt verwezen in de loop van het hoofdstuk. Koenigsberger, 1979, bleek minder geschikt voor deze studie.

³ *TdS*, 3, pp. 15-16.

de voordelen opgesomd.

Het eerste deel van het *Trattato dello Stile* bevat het hoofdstuk over het *contrapposto*. Aan het *contrapposto* verwante figuren duiken er op in de hoofdstukken 5, 7 tot 9 en 24 & 25. Zoals we zullen zien, komen specifieke karakteristieken van de antithese echter doorheen heel de tekst aan bod. Net zo spelen ze een belangrijke rol in het tweede deel van het *Trattato*, over de dialoog.

1.2. Een analyse van verwante stijlmiddelen

1.2.1. *Numero en contrapposto*

De belangrijkste elementen uit de definitie van het *contrapposto* vinden we terug in de passage over de *numero*, of het ritme, een van de retorische ornamenten. Cicero beseft als eerste ten volle de waarde van het ritme, aldus Pallavicino in hoofdstuk 5 van het *Trattato*. Om te weten waar en hoe het ritme moet worden toegepast, erkent Cicero in zijn ‘idea ch’egli forma del perfetto Oratore’ dat we er de natuurlijke oorzaken van moeten kennen. Volgens Pallavicino laat hij echter na om dat filosofisch uit te leggen, en ook in het *Trattato dello Stile* is geen plaats voor zo’n omslachtig onderzoek. Pallavicino schetst daarom zeer bondig enkele concepten, die zullen toelaten om de werking van het ritme te begrijpen⁴. Deze concepten zullen een centrale rol blijven spelen in de rest van het *Trattato*.

Volgens de auteur weet iedereen dat het samenvoegen van bepaalde objecten de zintuigen behaagt, terwijl andere samenvoegingen hen storen. Het verschil tussen een te hevige en een juist gedoseerde prikkeling kan worden uitgelegd door de werking van de *spiriti*, of ‘energieën’, die de hersenen met de zintuigen verbinden. Maar daarmee is de weldoende werking van visuele of akoestische proportie nog niet verklaard. Pallavicino ziet twee mogelijke oorzaken. Ten eerste, op het sensoriële vlak, bewerkstelligt proportie een juiste afwisseling tussen activiteit en rust. Op die manier oefent ze de zintuigen. Ten tweede, wat het intellect betreft, bestaat er een ‘soort uniforme en geregelde vervorming, waarmee de producten van de Kunst – die het schone vormt – zich onderscheiden van de werken van het Toeval, dat alleen het vormeloze kan voortbrengen’. Met andere woorden, het ritme behaagt omdat de mens de wetmatigheden die het regeren, de *arte*, de ‘eenvormige en goed geregelde *varietà*’ van het object, wil begrijpen⁵. Als voorbeelden haalt Pallavicino naast de muziek ook het rijm aan, dat de menselijke geest prikkelt om ‘de kunst, de proportie, de overeenkomst’ in te zien. Daarmee komen we bij de kern van Pallavicino’s opvatting over proportionaliteit. Goede verhoudingen prikkelen de aangeboren scherpzinnigheid, ‘l’innata perspicacità’, van de geest. Het intellect, ‘cioè [il]

⁴ Deze paragraaf parafraseert *TdS*, 5, pp. 33-39.

⁵ *TdS*, 5, pp. 35-36: ‘[...] stimo che sia certa uniforme e regolata difformità, per cui si distinguono i lavori dell’Arte ch’è formatrice del bello dall’opere del Caso che suol produrre il deforme. Onde m’avviso, che la maggior dilettaione partorita dall’acconcio numero sopravvenga per la riflessione che occultamente fa l’intelletto intorno a quell’uniforme e ben regolata varietà che nell’oggetto si discerne’.

discorso', wordt alzo tot zijn groot plezier aangezet om een nieuwe waarheid te ontdekken. Aristoteles, aldus Pallavicino, definieert op deze manier de *contrapposti*⁶. Dat het intellect wel degelijk een rol speelt in de appreciatie voor proportionaliteit, blijkt uit de dierlijke ongevoeligheid voor verhoudingen⁷.

Om vervolgens te bewijzen dat het intellectuele aspect de voorrang heeft, doet Pallavicino een beroep op het concept passendheid, of 'convenevolezza'. Wanneer de toon van een tekst de luisteraar of lezer steeds op het verkeerde been zet, raakt die geïrriteerd. Het ritme van de tekst dient dus de inhoud te begeleiden. Op dit punt vergelijkt Pallavicino het gebruik van 'il numero' met het scherpstellen van een verrekijker: net als het optisch instrument maakt het ritme de dingen beter zichtbaar, door zelf onzichtbaar te worden. Zoals schilders beter zijn wanneer ze de 'varietà de'colori' schijnbaar achteloos op een doek hebben aangebracht, zo pleziert het ritme meer wanneer het op natuurlijke wijze, onmerkbaar, met de betekende woorden verbonden lijkt⁸. Na een korte uitweiding over de risico's van een te geaffecteerd ritme, besluit het hoofdstuk met een bondige behandeling van de *numero* van het Italiaans. Pallavicino vindt deze uitweiding gerechtvaardigd, omdat alleen sensoriële harmonie door iedereen wordt gewaardeerd. Vandaar het belang van concrete voorschriften voor het ritme, bepaald door 'il Tribunal dell'orecchio', ofwel Cicero's *iudicium aurium*⁹.

Precies omdat in het ritme de intellectuele component primeert, illustreert Pallavicino zijn werking met referenties aan het rijm en het *contrapposto*, figuren die ontstaan uit dezelfde hiërarchische samenhang tussen het sensoriële en het intellectuele. Zowel bij het ritme als bij de antithese bestaat de weldoende werking van een stijlfiguur in de verrassende manifestatie van sensoriële en rationele harmonie, die elkaar versterken¹⁰. Ritme – 'de eenvormige en regelmatige *varietà*' van woorden en dingen – blijkt dus nauw verwant aan het *contrapposto*. In het ritme openbaart zich dezelfde delicate balans

⁶ *ibid.*, p. 36: '[...] si perchè tutto il proporzionato appar bello e però giocondo, e scambievolmente tutto lo sproporzionato appar brutto e però noioso alla cognizione sperimentale, come perchè è proprio dell'umano intelletto per un tal occulta ambizione il compiacersi quando esercita l'innata perspicacità in accorgersi dell'arte, della proporzione, della corrispondenza; ed in somma quando col suo, cioè col discorso, fa qualche novel guadagno di verità, come divinamente osserva Aristotile intorno alla dilettaazione che arrecano i contrapposti'. De referentie verwijst naar Aristoteles' *Retorica*, 1410a20, zie Bellini, 1990, p. 128.

⁷ *TdS*, 5, pp. 36-37.

⁸ *ibid.*, p. 39: '[...] siccome i Pittori dispongono la varietà de'colori sopra la tela con palese artificio in grazia sol della vista. Ma è arte più malagevole, e però più mirabile e più laudabile, il dar a vedere che l'opera artificiosa sia fatta senz'arte, [...]'. De referentie aan de verrekijker op *ibid.*, p. 38. In deze passage weerklinkt de zeventiende-eeuwse fascinatie voor de verrekijker, zie Baffetti, 1997, p. 154; Jori, 1998, pp. 82-86 & 155.

⁹ *TdS*, 5, pp. 40-47, met het citaat op p. 42, '[...] ma si ricordi che l'armonia è l'unico pregio dell'eloquenza noto anche al senso'.

¹⁰ *ibid.*, pp. 37-38: '[...] che il principal diletto del numero derivi dalla riflessione dell'intelletto, lo sperimentarsi, che lo stesso numero, in componimenti d'una materia ci piace, in altra materia nò, perocchè non riconosciamo ivi la debita convenevolezza o di vago, o d'aspro, o di grave tra il suono e tra il sentimento delle parole [...] e per tanto la Virtù estimativa interiore si trova in ogni momento sopra di ciò ingannata da quel che presupponeva, e quasi se ne disdegna forse per una certa superbia, con cui ogni potenza conoscitiva ha in dispetto chi fu cagione ch'ella cadesse in giudizio falso, quando ciò non le frutta qualche special godimento nell'acquisto che le sopravvenga improvviso d'una verità riguardevole'. Zie ook Bulletta, 1995b, pp. 219-220.

tussen kunst en toeval die zo belangrijk is voor de structuur en het effect van de antithese. In het eerste hoofdstuk hebben we daarenboven gezien dat het rijm een vorm is van de antithese. Het beantwoordt volgens Pallavicino ook aan de wetten van het ritme. De schrijver bewerkstelligt verwondering door de schijnbaar enig juiste, rijmende woorden te kiezen. De lezer wordt uitgedaagd om verschillende mogelijkheden te overschouwen die de schrijver ter beschikking stonden, en om de overeenkomst te ontdekken tussen de door het *iudicium aurium* geregeerde harmonie en het verband tussen verschillende objecten. De ‘ontmaskering’ van het rijm – het ontdekken van de kunstgreep – provoceert dan een kenmoment, en veroorzaakt daardoor genot. Met andere woorden, het intellect overpeinst de *arte* van de schrijver, een *arte* die er voor een deel in bestaat om de verwantschap tussen de klanken – de betekenaars – en de betekenissen te manipuleren. Groot vernuft blijkt bijvoorbeeld ook uit de succesvolle aanwending van eigennamen, dus van het soort woorden dat precies lijkt te ontsnappen aan het arbitraire van de taal¹¹.

1.2.2. De vergelijking; *varietà* als een middel voor elegantie

Een tweede aan het *contrapposto* verwante stijlmiddel is de vergelijking. Pallavicino gaat er van uit dat proportionaliteit behagen wekt, omdat het intellect door proportie wordt aangesproken. De mens verlangt immers naar kennis. In hoofdstuk zeven, ‘Delle comparazioni o similitudini’, schrijft hij dat het intellect ‘hongerig is om te weten’¹². Om deze honger te stillen, kan het twee soorten kennis van een object verzamelen. Absolute kennis is de contemplatie van een object zoals het is, zonder dat de eigenschappen of benamingen vergeleken worden met andere objecten. Comparatieve kennis ontstaat door in één keer veel verschillende objecten samen te bekijken, en zo relaties als oorzaak en gevolg, gelijkenis of verschil, verhouding of wanverhouding, vriendschap of vijandschap, enz., ... te ontdekken¹³. Het intellect geniet meer van comparatieve kennis, omdat het zo het object beter begrijpt. Daarom is de vergelijking ‘het meest efficiënte instrument van de wetenschap’. Comparatieve kennis stelt wel hoge eisen aan het intellect, omdat het in één keer verschillende, en onderling ver verwijderde objecten samen moet beschouwen. Deze moeilijkheid verhoogt aanmerkelijk het genot van de lezer: hij verenigt niet alleen ‘in één kennisname, of in één punt, de verschillende genoegens van verschillende ‘gekende’ waarheden’, maar ervaart ook *meraviglia*, of verwondering, bij het zien van ‘een zekere eenheid’ tussen schijnbaar totaal verschillende dingen¹⁴. Ook in het geval

¹¹ Zie hoofdstuk I, 1.1.2. *TdS*, 19, pp. 123-124: ‘E per lo contrario allora la rima è più dilettevole quando esce non solamente da vocaboli, che a puro caso nella formazion del linguaggio abbian sortita la desinenza uniforme, ma quando è tratta o da nomi propri, o da altre parole sì necessarie, o sì opportune, che l’uso loro non sia sospetto di servire alla rima’.

¹² *TdS*, 7, p. 54: ‘L’intelletto è famelico del sapere’.

¹³ *ibid.*, pp. 54-55: ‘[...] la prima [sorta di cognizione] chiamasi *assoluta*, la quale contempla un oggetto com’è in se stesso puramente, e senza considerar quali proprietà e quali titoli convengano a lui paragonato con altri oggetti: la seconda è nominata *comparativa*, perchè rimirando con un solo sguardo molti oggetti insieme, scorge qual corrispondenza abbiano essi fra sè di cagione o d’effetto, di somiglianza o dissimiglianza, di proporzione o di sproporzione, d’amistà o di nimistà, e così dell’altre’.

¹⁴ *ibid.*, p. 55: ‘E questa seconda cognizione [la comparativa] appaga meglio l’appetito dell’intelletto, come quella che intende più esquisitamente l’oggetto, e che giova per passare da una verità in un altra, e però è il più efficace

van de vergelijking provoceert de ontdekking van ‘onverwachte eenheid’ verwondering en wekt ze behagen. Het kennen is op die manier deelachtig aan de esthetische component van het *contrapposto* of het *numero*.

Deze esthetische component komt expliciet aan de orde in hoofdstuk 24, gewijd aan de *varietà* als element van de elegantie. Pallavicino legt er, in navolging van Aristoteles, uit dat ‘nature semplici’ nooit schoon kunnen zijn. De *varietà* ‘zal behagen aan alle kenvermogens’, de zintuigen en het intellect; ze ‘brengt de *meraviglia* voort, en is de gezelschap van de overvloed’¹⁵. *Varietà* is een effect van een geslaagde, kunstige productie van veelheid, tegengesteld aan het toevallig verzamelen of samenstellen van verschillende objecten. Daarmee benoemt Pallavicino het gemeenschappelijke effect van het *contrapposto*, ritme, rijm en de vergelijking: het behagen dat wordt gewekt door het waarnemen en begrijpen van de samenhang en orde in een soms op het eerste zicht incongruente of wanordelijke samenstelling.

1.2.3. De dialoog

Zoals gezegd, staat het tweede deel van het *Trattato dello Stile e del Dialogo* schijnbaar los van de eerste 29 hoofdstukken. In de hoofdstukken die de traditionele bezwaren tegen de dialoog weerleggen en er de voordelen van opsommen, wordt echter duidelijk dat Pallavicino het genre in de eerste plaats beschouwt als een vorm die toelaat om grote hoeveelheid aan gegevens en argumenten op een begrijpelijke en aantrekkelijke manier te ordenen. Op die manier is de dialoog nauw verwant aan de net besproken stijlmiddelen. Net zoals de vergelijking een rijker en aangename leerproces aanbiedt dan de eenvoudige uitdrukking, veraanschouwt het gesprek de verschillende aspecten van een probleemstelling en hun onderlinge relatie¹⁶.

Het argument dat een veelheid aan gerelateerde elementen een gegeven probleem duidelijker demonstreert, weerlegt het bezwaar dat een dialoog overbodige en onbelangrijke gebeurtenissen vertelt en dat de lezer zijn tijd verliest door de lange discussies en uitweidingen¹⁷. De details en anekdotes die het kader van de dialoog

strumento delle scienze. [...] Dilettano elle [le similitudini] incredibilmente il lettore, perocchè essendo sempre il diletto più intenso quando uniscono molti diletto in un tempo, e in un atto solo, il lettore qui riceve in una cognizione, e in un punto vari diletto di varie verità conosciute, e ciò con sua meraviglia (la qual pure accresce il diletto) essendo fatto accorgere in una certa unità fra cose che prima non gli sembravano punto conformi’.

¹⁵ *ibid.*, 24, p. 153: ‘[...] la varietà, la quale a tutte le potenze conoscitive suol esser gioconda, nè senza di lei qualunque altre perfezione può meritar il titolo di bellezza, il qual perciò fu negato da Aristotile alle nature semplici: E con ragione se parliamo delle corporali, laddove l’intellettuali quantunque semplici nella sostanza, hanno somma bellezza perchè hanno somma varietà nella cognizione, che le fa essere intenzionalmente composte di tutte le cose. La varietà, come nel vestire, così nel dire, produce la meraviglia, ed è compagna della dovizia’.

¹⁶ Voor de discussies over de dialoog, zie Weinberg, 1961, o.a. pp. 432 & 482; Cox, 1989 & 1992; Girardi, 1989; Snyder, 1989; en Fumaroli, 1996, p. 381.

¹⁷ Dit zijn twee van de vier bezwaren tegen de dialoog die Pallavicino onder de loupe neemt, naast de verzuiching dat de dialoog onwaarschijnlijk is, en dat de verdedigde doctrine moeilijk is af te leiden, zie: *TdS*, 33: ‘Si scioglie la prima opposizione contra questi divisati colloqui quasi inverisimile’; 34: ‘Seconda opposizione contra l’uso del Dialogo: Che egli non contenga successi degni di memoria’; 35: ‘Terza accusa: Che dal Dialogo si ritragga con oscurità e con difficoltà la Dottrina’; 36: ‘Ultima obbiezione intorno alla lunghezza ed al perdimento del tempo’.

schetsen, ‘maken de woorden [van de sprekers] haast zichtbaar’, en voegen, als ‘kroonlijst van de geïmiteerde discussie [...] *grazia* en *energeia*’ toe, op dezelfde manier als de ‘precieze en waarachtige bijzonderheden’ van de poëzie¹⁸. Dit veroorzaakt bij de lezer niet alleen genot, maar helpt hem ook om het argument te onthouden. Pallavicino verwijst naar de beoefenaars van de geheugenkunst, die zeer lange discours van buiten leren door in de *fantasia* de gehoorde woorden met objecten van het zicht te verbinden¹⁹. Tegen een ander bezwaar, dat de dialoog lang en omslachtig is, brengt Pallavicino een argument in dat herinnert aan het betoog over het ritme. De Natuur, aldus de auteur, voedt en onderwijst de mens. In alle planten of voedingswaren is het echt vruchtbare of voedzame deel miniem²⁰. De organen waarmee de mens kent zijn op hun beurt zo ‘traag en onwillig’, dat ze na de minste inspanning een lange rustpoos nodig hebben. Daarom genieten de ogen alleen van kleuren als die vermengd zijn met schaduw, of de oren van geluid en stilte. En daarom blijft er maar een heel klein deel van de talloze indrukken op onze zintuigen hangen in het geheugen. Deze veelheid aan waarnemingen is echter niet nutteloos, maar plaatst de echt waardevolle objecten en sensaties in reliëf. Aldus bewerkstelligt ze de ‘levendige aandacht’ bij de lezer²¹. Hij wordt langzamer maar doeltreffender overtuigd dan door een bondig geschrift dat alleen de essentie bevat, zoals de steek van een zwaard dieper verwondt dan een slag²².

Alleen bij het derde schijnargument tegen de dialoog, over de helderheid en herkenbaarheid van de doctrine, erkent Pallavicino dat de auteur reële risico’s loopt²³. Zijn kwalificatie van het genre ten opzichte van andere literaire vormen, waar we onmiddellijk op ingaan, minimaliseert dit risico echter. Het wordt daarenboven deels geneutraliseerd door een van de drie voordelen die Pallavicino aan de dialoog toeschrijft²⁴. Verkeerde opinies worden letterlijk voor de ogen van de lezer ontmaskerd. In het gesprek kunnen de belangrijkste argumenten van de tegenstander uitgebreid

¹⁸ *TdS*, 34, p. 230: ‘Pertanto quei fatti, che il Dialogo riferisce, benchè per sè soli non meriterebbono il pregio della narrazione, tuttavia come cornici degli imitati ragionamenti danno loro quella grazia e quella energeia, che le minute e verisimili particolarità aggiungono per la stessa ragione al Poema’. Zie ook Snyder, 1989, pp. 204-210, die dit aspect benadrukt. Voor het begrip *enargeia*, zie hoofdstuk IV, 4.1 & 4.3.

¹⁹ *TdS*, 34, p. 231: ‘Il che [il render quasi visibili le parole col vivace racconto di graziosissimi fatti], oltre al piacere, quanto rilevi alla ricordanza, il sanno gli esperti della memoria locale, che imprimono a sè nella mente ad un tratto lunghissime dicerie, senz’altro aiuto che d’attaccar successivamente con la fantasia le udite parole a vari oggetti segnalati della vista; i quali poi vagliono di pronto e fedel memoriale alla loro reminiscenza’.

²⁰ *ibid.*, 36, p. 235, voor de voedselmetafoor, zie ook *infra*, 3.1.2, noot 135.

²¹ *TdS*, 36, pp. 236-237: ‘Tolte loro [quelle pause a ben dell’udito, o quelle ombre a ben della vista], non discernerebbono questi sensi nè la disposizione de’luoghi, nè la varietà de’colori, nè la differenza de’suoni, e specialmente delle voci, come fa di mestiere per la dottrina, e pel commercio. [...] La compagnia di quelle cose men segnalate, e men necessarie, le quali perciò più trascuratamente si scorrono, ci ricrea l’intelletto con frapposti riposi; e fa ch’egli possa e voglia con vivace attenzione applicarsi a qualche successo o documento speciale che di tratto in tratto si sollevi assai di statura sopra il minuto volgo delle materie vicine’.

²² *ibid.*, p. 238.

²³ *ibid.*, 35, p. 233: ‘Per tutto ciò non si vuol negare che di sua natura il Dialogo non sia capace altresì della maniera insegnativa perfetta [...]’.

²⁴ *ibid.*, 37: ‘Due vantaggi che apporta lo scriver in Dialogo le dottrine’. Het eerste, bondig aangestipte voordeel dat in hoofdstuk 37 wordt behandeld, is de mogelijkheid om via de keuze van de sprekers ten onrechte vergeten grote denkers te eren, zie p. 240. Ook zijn eigen dialogen grijpt Pallavicino aan om gewaardeerde kennissen voor het voetlicht te plaatsen, zie bijvoorbeeld *DB*, I, 4-7 & *ibid.*, II, 2, zoals aangehaald in hoofdstuk II.

worden ontwikkeld, om dan genadeloos te worden ontmanteld, om also ook het *affetto* van de lezer te bespelen²⁵.

Dit laatste argument toont hoe Pallavicino over de dialoog denkt: als een middel tot demonstratie, verheldering. Daarmee stelt hij het tegen aan andere literaire genres, die volgens hem eerder verwarring en illegitieme veronderstellingen voortbrengen. In een lang inleidend hoofdstuk over de poëtische imitatie weegt Pallavicino de wetenschappelijke waarde van de verschillende literaire genres af. De dialoog komt vervolgens diametraal tegenover de allegorie te staan: wat voor de dialoog slechts een mogelijk gevaar inhoudt, de verstrooiing van de boodschap van de schrijver, is een structureel kenmerk van de allegorie. Uit één poëtisch vers ‘duizend diepzinnige mysteries’ afleiden, zoals een allegorische interpretatie doet, is eigenlijk even beledigend als overdrijven met valse lofprijzingen, aldus Pallavicino. Hij bespot degenen die in bijvoorbeeld Homeros de ‘zon van elke wijsheid’ willen zien, en daarom een beroep doen op de ‘nevelen van de allegorie’²⁶. Pallavicino roept de autoriteit van Aristoteles in. Niet alleen blijkt uit zijn *Poetica* duidelijk dat hij het verhaal, of de *favola* als de kern van de poëzie beschouwt, en niet de allegorie. In de *Metaphysica* wordt daarenboven de obscuriteit van de allegorie ondubbelzinnig veroordeeld²⁷. Als de poëzie dus een pedagogische waarde heeft, is dat niet via een allegorische interpretatie, maar wel als een ‘[...] imitazione mescolata in qualunque sorte d’oggetti’, het toepassen van een imitatieve operatie op een gegeven object²⁸. Een efficiëntere manier om ‘doctrine aan imitatie’ te koppelen is de dialoog²⁹. In het slothoofdstuk van het *Trattato* vergelijkt Pallavicino de kwaliteit van de dialoog opnieuw met de *Illias* en de *Aeneas*, ditmaal expliciet op het vlak van de *varietà*. Door de rijkdom van de behandelde materie, zitten in deze tekst kleine hoeveelheden van allerlei soorten wetenswaardigheden verspreid. Evenzo verrijkt de gevarieerde textuur van de dialoog haar inhoudelijke waarde. Het gesprek brengt dus geen steeds uitdeinende reeks van betekenissen en interpretaties van het onderwerp voort, aldus Pallavicino. En dat geldt ook voor de *Illias*.

Pallavicino beschouwt de dialoog als een stijlmiddel, en niet als een argumentatievorm die overeenstemt met een welbepaald perspectief op de werkelijkheid. Anders gezegd, de dialogische, gevarieerde vorm kan in theorie op gelijk wel onderwerp worden toegepast; ze is niet de enig denkbare of mogelijke verwoording van een thematiek die zich

²⁵ *TdS*, 37, p. 241: ‘[I]l Dialogo contiene e una fontana per ispruzzare i discorsi di quel piacere, e una fucina per fabbricare le rotelle di questa tempra: Potendosi porre in campo il sostenitore della falsa opinione, il quale con tutte le industrie più ingannevoli dell’eloquenza s’ingegni di persuaderla; indi far che l’insegnatore del vero con maniera schietta palesi la fraude di quelle prove, giganti nell’apparenza, ma nuvole d’aria nell’esistenza, e disfaccia quegl’incanti con cui la magia dell’affetto facea travedere il mal accorto Lettore: [...]’.

²⁶ *ibid.*, 31, pp. 216-217: ‘Il voler poi cavarne mille profondi misteri ad ogni verso, è un farle quell’ingiuria la qual si riceve dall’esagerazion delle lodi false, [...]’. En: ‘So che non pochi, affine di rinvenire in Omero e negli altri Poeti questo sole d’ogni sapienza, ricorrono alle nuvole dell’allegorie, [...]’. Voor een bondige introductie op de traditie van de allegorische lezing van Homeros, zie Curtius, 1948, pp. 211-213.

²⁷ *TdS*, 31, p. 218.

²⁸ *ibid.*, p. 215.

²⁹ *ibid.*, p. 219. Zie ook Bellini, 1990, pp. 146-149.

kenmerkt door veelheid en meerduidigheid. De begrijpelijkheid van de verdedigde doctrine wordt dus gegarandeerd door de ondergeschiktheid van de dialogische vorm aan de eenduidige, rechtlijnige inhoud. Met deze visie op de dialoog versmalt Pallavicino aanmerkelijk de impact van het genre op de behandeling van het onderwerp. Virginia Cox heeft aangetoond hoe zijn *Trattato* het eindpunt markeert van een evolutie van een ‘open’ naar een ‘gesloten’ opvatting van de dialoog. ‘Pallavicino’s theory of the dialogue assumes an active reading. [...] But the reader’s sphere of action is strictly patrolled and demarcated’³⁰. Voor Pallavicino dient de dialoog inderdaad niet om vanuit verschillende of zelfs tegengestelde opvattingen vrijblijvend een probleem te verkennen, zoals tot een eeuw tevoren wel vaak het geval was³¹. Zoals gezegd nuanceert hij het bezwaar dat een dialoog niet toelaat om het standpunt van de auteur af te leiden, of de ontwikkeling van zijn doctrine te volgen³². Ook in zijn eigen dialogen wordt de te weerleggen stelling altijd als dusdanig aangekondigd; de spreker aan wie het toekomt om het valse te verdedigen, ziet zijn taak als een expositie van eruditie en sofistieke retoriek³³. De dialoog is dan eerder een retorisch instrument om een juiste stelling levendiger en overtuigender aan de lezer over te brengen. Ze biedt net als het toneelstuk de mogelijkheid om een vastomlijnd verhaal te verlevendigen met details of uitweidingen³⁴. De dialoog is equivalent aan de mimiek en de gebarentaal die de schoolmeester gebruikt om de geest van zijn pupillen te vormen³⁵.

1.2.4. *Varietà* als effect van verschillende stijlmiddelen

Het laatste voordeel van de dialoog is dat ze ‘in staat is tot *varietà*’, zonder het *decorum* geweld aan te doen³⁶. Anders gezegd, de dialoog kan het effect van geordende veelheid genereren, zonder de coherentie van het betoog te schaden. Op Pallavicino’s argumentatie hieromtrent gaan we later uitgebreid in. Immers, op dit punt verlaat de auteur de lijnen die door de poëtica zijn uitgezet, om zich op een ethisch argument te beroepen. Bekijken we de net opgesomde stijlmiddelen samen, dan zien we dat ook daar problematieken sluimeren die verder reiken dan reflecties over hun vorm en toepasbaarheid.

Pallavicino gaat er van uit dat de mens het aangenaam vindt om met een geordende

³⁰ Cox, 1992, pp. 77-81 & 113.

³¹ *ibid.*, *passim*.

³² *TdS*, 34 -37.

³³ Zie bv. *TsP*, I, 6, p. 69. *DB*, II, 16, p. 455a, besluit: ‘Così mi preparo a fare, seguiti ridendo il Saraceni; e però in breve ristringerò i più robusti argomenti di cotal setta [de sceptici]. Non perchè io non conosca che sono falsi, ma perchè vorrei conoscer la cagione per cui son falsi’. Zie ook Cox, 1992, p. 80.

³⁴ *TdS*, 32, pp. 224-225: ‘[...] così [...] il Dialogo soglia quasi animare la diritta imitazione ch’egli fa dell’altrui parole, con l’obliqua dell’azioni, de’gesti, degli affetti, ond’egli veste le persone introdotte’.

³⁵ *ibid.*, 36, p. 239: ‘Quell’ascoltar il suono delle parole, quel vedere i volti, e i gesti di chi le proferisce, sono tante martellate che scolpiscono altamente le immagini delle cose insegnate nell’animo de’discepoli. Simigliante efficacia è quella del Dialogo; siccome egli per quelle operazioni stesse che da’ riprensori appellansi perdimenti di tempo, ha simiglianti vivacità’. Voor de verwantschap tussen het onderwijzen en de effecten van het theater bij de jezuïeten, zie hoofdstuk IV, 3.1.

³⁶ *TdS*, 38, p. 242: ‘Un altro estimabil vantaggio del Dialogo è l’esser capace di varietà senza offesa del decoro’.

veelheid te worden geconfronteerd. Zoals blijkt uit het deel over de elegantie, benoemt hij het effect van geordende veelheid met de term *varietà*. Een gevarieerd object is samengesteld uit verschillende delen die op de een of andere manier in een goede verhouding tot elkaar staan. *Varietà* kan spelen op het niveau van de zintuigen, in een kunstige samenstelling van klanken, en op het niveau van het intellect, in een compositie van verwante objecten of concepten. De *arte* die *varietà* bewerkstelligt, volgt bepaalde regels, en ook het ontdekken van deze regels wekt behagen. Dit behagen wordt aanmerkelijk vergroot wanneer de veelheid haar ordening met moeite prijsgeeft, en de *varietà* eerst een effect van het toeval lijkt te zijn.

Deze algemene bedenkingen roepen een reeks vragen op. Hoe ontstaat de veelheid die de *varietà* voortbrengt? Waar liggen de grenzen van de ‘gevarieerde’ veelheid, en waar begint de toevallige opeenhoping? Hoe verhoudt de *varietà* van woorden en uitdrukkingen zich tot de dingen? Welke orde kan er tussen verschillende objecten bestaan, en hoe wordt die gecreëerd, waargenomen en begrepen? Waarom schept geordende veelheid behagen? Net zoals bij Pallavicino’s argument over de *varietà* van de dialoog, moet het antwoord op deze vragen deels buiten de literatuurtheorie worden gezocht. In het volgende deel behandelen we daarom drie categorieën van ‘bronnen van de *varietà*’, die samen verklaren hoe dit effect ontstaat, en waarom het behaagt en nastrevenswaardig is.

2. De bronnen van de *varietà*

2.1. Het epistemologische argument: de taal staat in een contingente relatie tot de Schepping

2.1.1. De relatie tussen de woorden en de dingen als een bron van *varietà*

De bepaling, de denkbaarheid en de aantrekkingskracht van de *varietà* zijn een afgeleide van Pallavicino’s opvatting over de taal. Uit het voorgaande kunnen we afleiden dat het toeval de intellectuele *meraviglia* in de hand werkt omdat de omgang met de veelheid der woorden en dingen steeds balanceert tussen het bewerkstelligen van een geordende *varietà* en een vormeloze opeenhoping³⁷. Uit een resem passages uit het *Trattato dello Stile* blijkt dat de verhouding tussen de woorden en de dingen volgens Pallavicino aan de contingentie onderworpen is. Deze verhouding ligt wel vast binnen een door de gewoonte en de geschiedenis gevormd kader³⁸. De meest expliciete uitspraak in die zin is echter terug te vinden aan het einde van het derde boek van *Del Bene*, waar wordt aangegeven waarom filosofen zich bewust moeten zijn van de precaire relatie tussen de woorden en

³⁷ Zie *supra*, 1.2.1 en de bedenkingen in hoofdstuk I over de limieten van de *invenzione*.

³⁸ In hoofdstuk I, 3.1.2 gingen we reeds kort in op Pallavicino’s opvattingen over het ontstaan en de evolutie van de taal. Zie Ghilli, 1966; Bellini, 1990, pp. 99 & 104-106; idem, 1994, p. 61-66. Gelijkaardige opvattingen hanteert Pallavicino over grammaticale wetten, zie *TdS*, 21.

de dingen. Na een lange discussie over de epistemologische waarde van de misleiding en de vergissing – waar in het volgende hoofdstuk uitgebreid op wordt ingegaan – verzucht Gherardo Saraceni, een van de vier gesprekspartners in de dialoog, hoe ‘de sofistiek steeds berust in de dubbelzinnigheid van de woorden, daar die immers eindig in aantal zijn, en de dingen oneindig, waardoor één woord vaak het waarmerk is van hetzij het ene, hetzij het andere ding’³⁹. Na twee voorbeelden besluit hij met een lofzang op de ‘acuti filosofi’ die ‘Nominali’ worden genoemd, omdat ze steeds aandacht besteden aan de verschillende betekenissen van de woorden, ‘il vario significato de’nomi’, waardoor ze, tot nijd van de andere filosofische ‘sette’, het grootste deel van de vragen en argumenten kunnen oplossen⁴⁰.

Toeval en contingentie dragen dus elk bij tot de *meraviglia* van de *varietà*: het toeval als de immer dreigende wanorde in de veelheid van woorden en dingen, de contingentie als de arbiter van hun onderlinge relatie. De arbitraire maar onverbreekelijke band tussen de woorden en de dingen maakt dat elke schrijfact tegelijkertijd een omgaan met contingentie en veelheid is. Beide aspecten worden uitgebuit in uitdrukkingen die veel objecten op zo’n manier samen kunnen nemen dat de vorm van de uitdrukking zelf bijdraagt tot het begrijpelijk maken van de samenhang. Aldus ontstaat een gevarieerde taal, die geworteld zit in de orde en samenhang van de dingen. Elk schrijven zal daarom noodzakelijkerwijze streven naar *varietà*. De rol van veelheid en contingentie in de taal, op het vlak van de woorden, de dingen en hun onderlinge relatie, heeft dus een belangrijke consequentie: *varietà* is een nodige en noodzakelijke component van elk spreken of schrijven.

2.1.2. Contingentie als de bron van stijlfiguren

De *varietà* die ontstaat uit het bespelen van de wankelende verhouding tussen de oneindige veelheid aan objecten en de eindige voorraad aan woorden, is de toetssteen voor heel wat stijlfiguren uit het *Trattato dello Stile*⁴¹. Bepaalde stijlfiguren kunnen ingezet worden om aan het dictaat van de veelheid te ontsnappen, andere zijn min of meer succesvolle manipulaties van contingentie en veelheid of toeval. Het drieëntwintigste hoofdstuk gaat over de ‘bondigheid als een middel om elegantie te bewerkstelligen’. *Brevità* ‘maakt het *concetto* scherper, en indringender, als de fijnheid van de punt van pijlen’⁴². Bondig

³⁹ DB, III, 54, pp. 530b-531a: ‘[...] che la sofistica è tutta fondata negli equivoci delle parole, essendo queste finite, e gli oggetti immaginabili infiniti, e però convenendo spesso che una parola sia contrassegno or d’una, or d’un’altra cosa: [...]’. Het is niet onbelangrijk op te merken dat de opmerking volgt op de definiëring van het onderscheid tussen *apprensione* en *giudizio*, die beide onder de noemer *cognizione* vallen. Dit onderscheid laat Pallavicino toe om een epistemologische waarde toe te kennen aan het manifest onware. De ontmaskering van het ‘equivook’ dient als een ultieme verduidelijking van het concept *apprensione*; op die manier lijkt het concept dubbelzinnigheid zelf als een voorbeeld voor de waarde van het onware te dienen.

⁴⁰ *ibid.*, p. 531a.

⁴¹ Het probleem van de relatie tussen de woorden en de dingen wordt trouwens in een inleidend hoofdstuk aangekondigd als een van de centrale thema’s van de *TdS*, 4, p. 14.

⁴² *TdS*, 23, p. 150: ‘[...] la brevità, la qual rende il concetto più acuto, e più penetrante, come altresì fa la sottigliezza della punta nella saette’.

schrijven kan door voor elk object het meest precieze woord of omschrijving te kiezen, of, met andere woorden, door die uitdrukkingen te gebruiken die op de meest krachtige manier hun object oproepen. Pallavicino erkent daarbij dat de relatie tussen de woorden en de dingen continu verschuift, en dat de ene taal preciezer is dan de andere; bondigheid is met andere woorden niet altijd haalbaar⁴³. Omgekeerd kunnen potentiële misverstanden gebruikt worden om *concetti* te maken. Het *concetto* dat ontstaat door de figuurlijke betekenis voor letterlijk te nemen, toont hoe rigide Pallavicino de hiërarchie tussen de verschillende soorten betekenis van dezelfde uitdrukking beschouwt; dit soort *concetti* wordt afgedaan als kinderachtig en evident⁴⁴. Net zo kan de schrijver de dubbele betekenis van woorden gebruiken om een paralogisch bewijs te leveren. De lezer wordt weer getroffen door de efficiëntie van het toeval, ‘waar anders de kunst of de nijverheid hadden kunnen handelen’. Pallavicino citeert de voorbeelden van Aristoteles over de verwondering die het toeval kan veroorzaken, en de populaire bewondering wanneer er menselijke figuren, ‘benchè rozze’, te zien lijken te zijn in een agaat. Maar ook dit soort *concetti* is niet echt verfijnd, ‘door het grote aantal dubbele betekenissen – homoniemen – in onze taal’⁴⁵. Daarom is het uitbuiten van homoniemen vaak gewoon hinderlijk, ‘noioso’. Een van de uitzonderingen op deze regel demonstreert andermaal hoe fundamenteel arbitrair de relatie tussen woorden en dingen volgens Pallavicino is. Een homoniem is niet banaal wanneer men ‘redelijkerwijze kan geloven’ dat de dubbele betekenis voortkomt uit een occult goddelijk mysterie, iets wat uiteraard vrij zelden voorkomt⁴⁶.

2.1.3. De noodzaak van *stijl*

Het feit dat de naam van een ding alleen bij hoge uitzondering rechtstreeks verwijst naar een kwaliteit van het object, zorgt er voor dat bij elke taaluiting het risico op misverstanden bestaat. Daarom zijn de filosoof en de wetenschapper verplicht om hun vocabularium zo aanschouwelijk mogelijk te houden. De onvaste relatie tussen de woorden en de dingen noopt de schrijver er toe om stilistische middelen te gebruiken die zijn betoog eenduidiger, tastbaarder en daardoor begrijpelijker maken. Het tweede middel onder de noemer ‘elegantie’ is het aanwenden van ‘een veelheid aan gedetailleerde metaforen’. Pallavicino verantwoordt hun gebruik door er op te wijzen dat ‘de eigennaam [van een object] geen enkel waarneembaar beeld voortbrengt, noch enige gelijkenis oproept die het object op een of ander vlak met een ander ding heeft’. Daarom pleit hij er

⁴³ *ibid.*, p. 151-152.

⁴⁴ *ibid.*, 17, p. 106: ‘Altri concetti, [...] ingannano eziandio nella sostanza di ciò che affermano. Il che fanno le più volte col pigliare in significato proprio ciò che suole affermarsi dal comun sentimento per vero, ma solo in significato metaforico e figurato’. Zie ook Blanco, 1992, pp. 336-340, die stelt dat Pallavicino als eerste het ‘concettistische’ potentieel van het homoniem heeft ingezien. Ik durf dit te betwijfelen.

⁴⁵ *TdS*, 17, p. 111: ‘Poichè non è mai senza maraviglia, nè però senza diletto il trovare che il caso abbia operato in qualche materia ciò che avrebbe potuto operar l’arte, e l’industria. [...] E quindi è che tanto si stimino alcune figure benchè rozze impresse nell’agate dal casuale accoppiamento delle particelle componitrici. Ma un tal diletto nel proposito nostro è assai tenue, per la frequenza degli equivoci nei linguaggi, la qual diminuisce l’ammirazione’.

⁴⁶ *ibid.*, p. 112: ‘[...] quando si può ragionevolmente credere, che l’imposizion di quel nome equivoco non sia stata senza occulto misterio divino’.

voor om objecten metaforisch te vergelijken met zintuiglijk materiaal, die een ‘meer levendige, en meer onderscheiden kennis van het betekende object’ opleveren⁴⁷. Een gelijkaardige aanbeveling was reeds opgedoken als een van de vormen van de vergelijking. Hoofdstuk 9 verdedigt het gebruik van vergelijkingen om iets toe te lichten, te verhelderen, ‘dichiarare’⁴⁸. Een goede vergelijking kan ingewikkelde stof soms veel duidelijker voorstellen. De filosoof is daarbij minder vrij dan de dichter, wiens doel het immers is om ‘de lezers te behagen door bij hen levendige voorstellingen, *apprensioni*, op te roepen van nobele en bewonderenswaardige objecten’⁴⁹. Maar ook de filosoof kan zijn tekst soms veraanschouwelijken en alzo verhelderen door de eigennaam van objecten te vervangen door een korte omschrijving, ‘om de zaak beter uit te leggen, en om te doen verschijnen wat overeenkomt met het voorgestelde thema’⁵⁰.

Omgekeerd echter laat de vlakheid van de namen de goede schrijver toe om de contingentie uit te buiten. De betekenis van zijn boodschap wordt verduidelijkt door met behulp van stilistische middelen overeenkomsten te suggereren, die de arbitraire band tussen een object en zijn naam consolideren. Als elk ding zijn eigen naam of omschrijving heeft, kan een schrijver zijn superioriteit bewijzen door deze namen zo te gebruiken, als vroeg de opbouw, het ritme of het rijm van de tekst zelf om het in se arbitraire woord. Daar is de werkzaamheid van het rijm, zoals die beschreven is in het *Trattato dello Stile*, een concrete consequentie van⁵¹. Immers, de *meraviglia* ontstaat omdat de relatie tussen de ‘cose’ en de ‘nomi’ contingent is. In het hoofdstuk over de ‘bronnen van de *varietà*’ gebruikt Pallavicino het rijm nogmaals als voorbeeld, dit keer om te tonen hoe het synoniem toelaat om eenzelfde betekenis over te brengen binnen een vooropgesteld ritme of rijmschema. Ook nu weer benadrukt de auteur hoe daarbij ‘het intellect wordt bewogen door het particuliere object van het oor’⁵². Tevens, in een echo van de geciteerde passage uit *Del Bene* over de ‘Nominali’, waarschuwt hij de filosoof om ‘goed het ene onderwerp van het andere te onderscheiden’, en de woorden niet toevallig ‘uit te gieten’, maar om ze met rede, ‘a ragione’, te verdelen⁵³.

⁴⁷ *ibid.*, 22, pp. 143-144: ‘E questo [ornamento] si è una moltitudine di minute figure, e principalmente di metaforette prese da materia sensibile, le quali ci muovon più viva, e più distinta conoscenza dell’oggetto significato, che s’egli col suo nome proprio ci fosse proposto. Imperocchè il nome proprio, o non cel rappresenterebbe con veruna sensibile immagine, o non ci rammenterebbe la simiglianza ch’egli ha in qualche sua proprietà con altra cosa da sè distinta: dove amendue questi benefizi riceve la nostra Immaginazione da’ predetti vocaboli metaforici’.

⁴⁸ *ibid.*, 9, p. 72: ‘Dell’altra utilità che apporta la similitudine col dichiarare: [...]’.

⁴⁹ *ibid.*, p. 73: ‘[...] il diletta i lettori con eccitare in essi apprensioni vive d’oggetti nobili, ed ammirabili, consegua ciò principalmente col mezzo delle comparazioni: [...]’.

⁵⁰ *ibid.*, p. 75: ‘[...] oppure d’esplicar meglio la cosa, e di far apparire in essa ciò che conferisce al tema proposto, [...]’.

⁵¹ *ibid.*, 19, pp. 123-124, als geciteerd in noot 11. Pallavicino behandelt het rijm ook in *Ermenegildo*, pp. 146-149.

⁵² *TdS*, 25, p. 155: ‘Nondimeno [la varietà che si trae da’ sinonimi] giova mirabilmente una tal varietà per aggiustare il numero del periodo, per distribuire in esso leggiadramente le vocali, e le consonanti, per trarne il verso o la rima, ed in breve per tutto ciò che appartiene al diletto dell’orecchia, o più veramente dell’intelletto in quanto è mosso dall’oggetto particolar dell’orecchia, al qual diletto servendo massimamente i Poeti, ben disse Aristotile, che ad uso loro sopra modo i sinonimi sono acconci’.

⁵³ *ibid.*, p. 157: ‘[...] essendo proprio del Filosofo, e il distinguer bene l’un soggetto dall’altro, e il non versar le parole a caso, ma distribuirle a ragione’.

2.2. Het ontologische argument: de Schepping is een geordende veelheid

2.2.1. De Schepping is een gevarieerd geheel

Het epistemologische argument brengt ons bij een volgende vraag: naar welke ‘veelheid’ verwijst de taal? Als het spreken mits het hanteren van een ‘goede stijl’ een bepaalde orde kan openbaren, welke is dan die orde? Om op deze vragen te antwoorden, moeten we beroep doen op een ander deel van Pallavicino’s oeuvre. In het veertigste hoofdstuk van het tweede boek van *Del Bene* wordt de Democritische stelling weerlegd dat de wereld geregeerd wordt door het toeval. Volgens Pallavicino is het haast evident dat de wereld beantwoordt aan een of andere orde. De doelmatigheid van de Natuur is zichtbaar in bijvoorbeeld de *fabbrica* van dieren, of van de wereld. Wie niet gelooft dat de *Illias* van Homeros, het *Giudicio* van Michelangelo of het Escorial in Spanje per toeval is gemaakt, kan ook niet denken dat het universum, ‘samengesteld uit delen die zo verscheiden zijn, zo groot, onderling zo goed geordend en zo standvastig in hun handelingen’, zo maar tot stand kwam. De orde van het universum getuigt van een plan, *disegno*, dat elke zweem van blinde activiteit tegensprekt en naar een auteur verwijst⁵⁴.

De formulering en gedachtegang van deze passage lijken goed op Domenico Bernini’s beschrijving van het baldakijn⁵⁵. We zullen in hoofdstuk VI zien hoe deze thematiek de Bernini-biografie via een anekdote ook letterlijk binnensluipt. Nu richten we ons echter op Pallavicino’s behandeling van het probleem. Daarin wordt immers de betekenis van de *varietà* volledig ontwikkeld. De net geciteerde hoofdstukken uit *Del Bene* vormen het uitgangspunt voor de onafgewerkte dialoog over de Goddelijke Voorzienigheid, het *Trattato sulla Provvidenza*. In de *Proemio* van de *Provvidenza* wordt er impliciet gebruik gemaakt van de argumenten uit het *Trattato dello Stile* om de keuze voor de dialoogvorm te rechtvaardigen; de analogie tussen de twee teksten situeert zich echter op een veel fundamenteeler niveau⁵⁶. Zoals de titel aangeeft heeft het gesprek de werkzaamheid van de goddelijke voorzienigheid als onderwerp. Het eerste boek, het enige dat is voltooid, bespreekt eerst de werkzaamheid van de voorzienigheid in de Schepping, om dan de rol van de voorzienigheid in het handelen te onderzoeken.

⁵⁴ *DB*, II, 40, p. 473b: ‘Chi mirerà l’Iliade d’Omero, il Giudicio di Michelangelo, l’Escuriale di Spagna, potrà mai dubitare se tali opere son fatte a caso? E pure qual comparazione hanno elle con la macchina dell’universo, composta di parti sì varie, sì grandi, tanto ordinate fra loro e tanto costanti nelle loro operazioni? In somma è primo principio stampato in ogni uomo dal nascimento, che, quando veggiamo uno stuolo particolare d’effetti, di cui per altro ignoriamo la determinata cagione, siamo certi almeno ella esser tale, quali abbiám veduto esser le cagioni degli altri stuoli simiglianti d’effetti, [...]. Posto ciò, avendo noi veduto che tutte le schiere grandi e continue d’effetti ordinati e regolati furono cagionate dal magistero di qualche artefice che operi a disegno con fine, e non dalla cecità sconsigliata del caso; non possiamo se non lo stesso indubitatamente affermare della cagione dell’universo, effetto il più vasto, il più regolato, il più ordinato e il più continuo di tutti gli altri’.

⁵⁵ Zie hoofdstuk I, 1.1.1.

⁵⁶ *TsP*, I, 1, pp. 44-45. Het belangrijkste argument is de *vivacità* van de dialoog: ‘[...] conferisce [il dialogo] all’allettamente de’lettori, e all’impressione delle dottrine, il recarle quasi vive e spiranti nella lingua de parlatori, e non quasi inanimate ed ombrate nella tintura delle carte’.

2.2.2. *Arte versus Caso*

In het derde hoofdstuk van het *Trattato sulla Provvidenza* willen de gesprekspartners bewijzen dat elk geordend oorzakelijk verband zijn oorsprong vindt in de vrijheid van de schepsels en dat het derhalve onmogelijk kan voortkomen uit het toeval⁵⁷. Ze zullen daartoe de net aangehaalde bewijsvoering van Pallavicino's *Del Bene* hernemen⁵⁸. Om te bewijzen dat de oorzaken afleesbaar zijn uit de gevolgen, wordt geponeerd dat de mens door de Natuur tot kennis, *scienza*, wordt geleid. *Scienza* is de kennis van de oorzaken. We weten dat er drie soorten oorzaken zijn, namelijk de Natuur, *la Natura*, het toeval, *il Caso*, en de menselijke kunst of vaardigheid, *l'arte*. Met *arte* wordt 'elke beredeneerde [vrije] keuze' bedoeld⁵⁹. Deze oorzaken verschillen door de voorspelbaarheid van hun gevolgen. Al wat de Natuur, 'de eerste en meest wijze van alle kunsten', voortbrengt, is bij een gelijke oorzaak steeds gelijk; het is deze gelijkheid die de mens in staat stelt om door inductie kennis te vergaren⁶⁰. De *arti* zijn – door de menselijke beperktheid en veranderlijkheid – niet in staat om onder dezelfde voorwaarden steeds hetzelfde voort te brengen. Deze veranderlijkheid roept daarom de vraag op naar de verhouding tussen het toeval en de *arti*. Het is immers denkbaar dat ook uit zuiver toeval goede en geordende werken kunnen voortkomen, zoals wanneer iemand achteloos een goed akkoord aanslaat op een luit. Menselijk maken of handelen is echter complex, hetzij omdat de productie van één voorwerp het doelgericht aanmaken van een serie andere voorwerpen noodzaakt, hetzij omdat een 'aangenaam effect' vaak het product is van een hele reeks gewaarwordingen, die op hun beurt afhangen van verschillende handelingen. Zo wordt akoestische harmonie gevormd door 'veel verschillende bewegingen van zowel stemmen als snaren'⁶¹. Hoe groter de complexiteit van een object, hoe waarschijnlijker het wordt dat het een kunstig object is, en geen product van het toeval⁶². Anderzijds zou de exclusieve afhankelijkheid van *arte* van menselijke overwegingen, van *consiglio*, geen enkele garantie bieden tegen absolute willekeur. Een kunstenaar zou in principe een schilderij kunnen maken door gewoon wat verf op een doek te gooien, en toch doet hij het niet. Hoe kan de mens dan zijn ingeprent wat hij moet doen om een goed schilderij te

⁵⁷ *TsP*, I, 3, p. 48: '[...] mostrasi ogni casuale effetto aver dipendenza dalla libertà delle creature, e s'apporta la cagione ond'è impossibile affatto che si affronti ad uscir dal caso con una lunga serie d'operazioni ben ordinata'.

⁵⁸ Cfr. *supra*, 2.2.1. In *DB* is reeds bewezen dat 'la natura ci rende certi, niuna opera grande, in cui appaia ordine e corrispondenza di parti, e qual si formerebbe con lunga attenzione da buono artefice, esser fattura del caso', *TsP*, I, 3, p. 49.

⁵⁹ *TsP*, I, 3, p. 50: '[...] intendo per arte generalmente ogni consigliata elezione'.

⁶⁰ *ibid.*: De Natuur heeft gewild dat ze doorgrond kan worden 'per mezzo dell'esperienza e dell'induzione'. In de *AdPC*, I, 17, p. 669a spreekt Pallavicino in een gelijkaardige context over God als de 'natura naturante'.

⁶¹ *TsP*, I, 3, p. 51: '[...] che una fila di esse procedenti da un medesimo consiglio, vedesi tutta rivolta ad un medesimo segno; [...] o a qualche effetto dilettevole, come molti vari movimenti sì di voci, sì di corde fatti dal musico tendono a formar l'armonia che piace all'udito'.

⁶² Deze redenering wordt ook ontwikkeld in *DB*, II, 43, pp. 476a-477b, waar het harpspel, de *Illias* en Michelangelo's *Giudizio* als voorbeelden dienen: 'E non vedete voi che allo stesso modo se i colori per costume di qualche Regione si gittassero sul muro a caso, dovrebbero pur una volta formar la disposizione che sta ora nel Giudizio di Michelangelo? E con tutto ciò se giugnerà in Roma un Indiano che non abbia veruna altra contezza darsi nel mondo l'arte della pittura, scorgendo tuttavia quell'opera sì stupenda, non sospetterà mai ch'ella sia fatta per caso'. Voor een mogelijke bron van deze vergelijking bij Cicero, zie Janson, 1961, p. 256.

maken, zonder dat zijn vrijheid aan banden ligt? Met andere woorden, hoe kan de menselijke *arte*, in al zijn veranderlijkheid, onttrokken worden aan het toeval, zonder de menselijke vrijheid te moeten opgeven⁶³?

Het onderscheid tussen de eenvormige en geregelde vervorming van de kunst en het vormeloze van het toeval, volgt uit de manier waarop de mens de vrijheid gebruikt die hem door God is toevertrouwd. God kan immers ‘de zielen zachtjes op de wijze schikken, waarvan hij ziet dat ze aan hen is aangepast, omdat ze zich in alle vrijheid eerder tot het ene willen neigen dan tot het andere’⁶⁴. Wanneer de mens dus zijn natuurlijke neigingen volgt, zullen die samenvallen met Gods wil. Deze conformiteit tussen de goddelijke en de menselijke wil wordt gegarandeerd door de ‘eerste waarheden’⁶⁵. Wie het bestaan van deze eerste waarheden ontkent, verloochent de grondslag van het menselijk bestaan. Deze waarheden maken het mogelijk om doelgericht te handelen én om kennis te verwerven. Onder de principes die de mens aldus eigen zijn, hoort ook het besef dat een ‘groot en goed geordend werk, zowel wat betreft de delen, als wat betreft het geheel, zoals de Vaticaanse Basiliek of de piazza van Madrid, [...] kunstig is, en niet toevallig’⁶⁶. Orde en schikking zijn het resultaat van de toepassing van *arte*, van *artificio*. De werkzaamheid van de *arte*, de weloverwogen inzet van geordende kennis, toont de werkzaamheid van een wil en een intellect, van *consiglio*.

2.2.3. De superioriteit van de goddelijke kunst

In het *Trattato* wordt vervolgens het onderscheid gemaakt tussen de capaciteit van het menselijke en het goddelijke intellect. De Schepping is oneindig veel complexer dan elk menselijk maaksel. Het is dan ook logisch dat dit kunstwerk wordt voortgebracht door een superieur vrij intellect. ‘Als we in het maken van een aar, of van een vlieg, nogal wat meer kunstigheid ontwaren dan in gelijk welk werk van degene die bij uitstek door de Grieken Dedalos, dus Kunstenaar, werd genoemd, hoeft niet gevreesd te worden dat het

⁶³ *TsP*, I, 3, p. 52.

⁶⁴ *ibid.*, p. 53: ‘Imperocchè operando la sua onnipotenza ne’lor pensieri, e ne’loro affetti, o per mezzo delle inferiori cagioni create e mosse dalla sua mano, o anche immediatamente con le illuminazioni e con le ispirazioni ora naturali, ora soprannaturali secondo la qualità degli oggetti, sa disporre soavemente gli animi per tal modo, qual vede esser loro adattato, perchè s’inducano con intiera libertà più tosto ad un voler che ad un altro’. Deze dubbelheid komt in het *Trattato* nog aan de orde in de passage die het onderscheid tussen de *sapienza pratica* en de *sapienza speculativa* van God definieert: I, 7, p. 82: ‘Accenna in un luogo Aristotile che nella natura convien fare alcuni presupposti come antecedenti ad ogni ragione: e quindi poi trarre col discorso ciò che quella intelligenza non errante ha ordinato. Ed a questo forse ebbe rispetto, quando affermò che tra le cose necessarie altre non son cagionate. Per certo noi generalmente veggiamo che ogni artefice presuppone avanti a qualunque sua opera alcune strettezze necessarie e non dipendente dal suo arbitrio, cioè a dire la qualità della materia, che ha per le mani; e perciò alcune altre cose dipendono dal suo volere, e però cadono sotto la sua deliberazione, come il prendere tanta parte di materia e non più, quale di tal sorte e quale d’altra sorte, ed unirla, disporla, e muoverla più di questo che di quel modo. E la sua maestria s’impiega ad acconciar sì fattamente quello che gli è necessario, che ne resulti il suo fine. Così adopera l’autore della natura, imponendo a se una volontaria necessità, e obbligando la sua onnipotenza, come io accennai, di soddisfare alle naturali inclinazioni delle cose’.

⁶⁵ *TsP*, I, 3, p. 54, waar de uitdrukking ‘principio scolpito ne’nostri cuori’ voorkomt. Zie ook *ibid.*, 4, p. 61.

⁶⁶ *TsP*, I, 3, p. 54: ‘[...] che un’opera grande e ben regolata, sì nelle parti, come nel tutto, qual’è la Basilica Vaticana, o la piazza di Madrid [...] è artificiale, non casuale’.

hun maker aan kennis, *intendimento*, ontbeert, of dat hij ze bij toeval vormt, buiten zijn kennis om'⁶⁷. Menselijke kunst is dus niet inferieur omdat Dedalos 'privo d'intendimento' zou zijn, wel omdat hij deel heeft aan wat God volledig bezit, namelijk de kunst van het scheppen. Deze *arte* is niet gelegen in de materiële middelen die de kunstenaar inzet, 'die [niet] weten wat ze doen.' Het zou immers onzin zijn om te zeggen dat het de beitel is die een beeldhouwwerk maakt, of de aarde de vruchten of de ouders hun kind. De *arte* bestaat uit de doelgerichte kennis die de maker moet inzetten om tot een goed werkstuk te komen. De bron van deze kennis is God, die er de mens de eerste principes van heeft meegegeven.

Deze redenering wordt geïllustreerd met de werking van de redenaarskunst. Daarmee komen we weer in de buurt van de problemen die in het *Trattato dello Stile* werden behandeld. Pallavicino stelt dat niet de prediker onze bekering bewerkstelligt, maar God. De prediker prikkelt de verbeelding en maakt *fantasmi* aan, die zich aan het intellect presenteren en de wil beïnvloeden. Maar de bekering ten gronde, de bekering van het hart, heeft hij niet in de hand⁶⁸. Precies dezelfde gedachte wordt met identieke voorbeelden uitgewerkt in het eerste hoofdstuk van de *Arte della Perfezion Cristiana*⁶⁹. Zoals de titel aangeeft, wil Pallavicino in dit boek uitleggen hoe iemand zich kan bekwamen in de christelijke perfectie. Het verwerven van een christelijke levenshouding wordt gepresenteerd als een kunst, of 'regola', die op haar beurt 'oneindig veel dingen in één bevat', en tegelijk 'idea' is, de meest nobele en belangrijke oorzaak bij het handelen. Het traktaat wordt vervolgens vergeleken met de praktijk. Een goed boek met regels kan veel effectiever zijn dan de meest 'onvermoeibare en gedreven opvoeders van de geest', net zoals Vitruvius door de eeuwen heen meer gebouwen heeft gebouwd en nog zal

⁶⁷ *ibid.*, p. 55: 'Poichè veggendosi nella produzione d'una spiga, o d'una mosca assai maggior artificio che in quanti lavori mai fe colui, il qual per antonomasia appo i Greci fu chiamato *Dedalo*, cioè *Artefice*, non può dubitarsi che'l factore di quelle o sia privo d'intendimento, o le formi a sorte, e fuor del suo intendimento. Più oltre, essendoci aperto che nè la terra, nè il seme, nè la putredine, o l'altre sensibili cagioni, le quali concorrono a tali effetti, conoscono ciò che fanno, convien che discorriamo di esse, come del pennello e dello scarpello in rispetto alla figura, verso la quale non sono essi i principali motori, ma muovono mossi ed applicati l'uno dal dipintore, l'altro dallo scultore, che ne posseggono l'arte. E ciò interviene eziando nella formazione dell'uomo, il quale benchè sia prodotto da genitori dotati d'intelligenza, con tutti ciò ignorando essi affatto la stupenda architettura, onde il suo corpo è lavorato, e dalla quale dicono gli intendenti di questa professione, che s'è pigliato l'esempio di tutta l'architettura, e non avendone veruna idea, non possono esser riconosciuti come precipui facitori di quel miracolo naturale. Con questo argomento quella saggia madre de' giovani Maccabei diè loro a vedere che non essa, ma più propriamente Iddio gli aveva prodotti'. Deze passage wordt haast woordelijk hernomen, met Bernini in de rol van Dedalos, in de *AdPC*. Zie hoofdstuk VI, 1.2.

⁶⁸ *TsP*, I, 3, p. 56: 'E così parimente (vuol dir l'Apostolo) il predicatore gitta il seme, e sparge l'acqua delle sue persuasioni nell'altrui orecchie, ma non sa poi se non per ombra d'alcuni incerti e enigmatici dichiarazioni ritrovate dalla nostra losca filosofia, qual sentiero s'apra loro ad'internarsi nell'immaginazione, con qual penello quivi dipingano i fantasmi, qual modo tengano a prender casa nella memoria, con quali penne sgravati dal peso della materia s'innalzino all'intelletto, quale energia colà esercitino per guadagnarne l'assenso, finalmente qual simpatia faccia sì, che col mezzo di esso attraggano la volontà, perchè ciò succeda più tosto in uno che nell'altro degli uditori, e come ciascuno di essi questo o quel modo di persuadere sia meglio adattato; anzi allora, che'l cuor dell'uomo in virtù dell'ascoltata predica si converte, bene spesso il predicatore in altre funzioni sta divertito. Quindi si manifesta che eziando in quegli effetti, de' quali noi siamo cagione artificiale, l'arte nostra è in luogo di niente a comparazione di quell'infinito ed assiduo magistero, onde un superiore ed invisibile artefice vi concorre'.

⁶⁹ *AdPC*, I, 1, pp. 643b-644a.

bouwen dan Michelangelo of Bernini⁷⁰.

We zagen reeds hoe deze analogie Pallavicino toeliet om de imitatie van heiligen via het concept van de 'idea' te vergelijken met de eclectische praxis van Zeuxis⁷¹. In deze inleiding wordt de metafoor van de kunst gebruikt om de verhouding tussen de menselijke en de goddelijke activiteit scherp te stellen. Eerst stelt de auteur dat alle kunsten ondergeschikt zijn aan het algemeen belang, *la felicità civile*. De kunst van de christelijke perfectie is de koningin der kunsten. Ze garandeert immers niet het geluk in een vergankelijk staat, waar ons leven sterfelijk moet zijn, maar in de eeuwige staat waar ook de mens onvergankelijk is, de Hemel. Net zo staan alle schepsels ten dienste van 'dit sublieme meesterschap', en hebben alle voorbereidende handelingen in een kunstenaarsatelier alleen maar zin als ze uitmonden in een 'wonderlijk werk'.

Het voornemen om deze hoogste kunst uit te leggen getuigt niet van hoogmoed, aldus Pallavicino, omdat dit verlangen conform is aan de goddelijke wil. En eigenlijk geldt dat voor elke menselijke activiteit. 'Eerder God dan Apelles kleurt de schilderijen van Apelles; eerder hij borduurt de doeken van Arachne dan Arachne; kunstiger snijdt hij de wassen beelden van Miron uit, dan Miron'⁷². In dezelfde zin besluit het derde hoofdstuk van de *Provvidenza* dat 'de orde en de doelmatigheid' van 'alle dingen in het Universum', 'met zo'n perfecte symmetrie en harmonie' toont dat er slechts 'één architect van deze constructies' is, of 'een kapelmeester voor deze muziek'⁷³. Daarom ook, kan de prediker alleen maar het zaad van de bekering zaaien, maar weet hij niet welke oogst hij zal binnenrijven.

⁷⁰ ibid., p. 643a: 'Pertanto vennemi in cuore, che ove Iddio mi degnasse ch'io con l'aiuto speciale della sua grazia, con la scorta delle scienze a me non del tutto ignote, e con l'applicazione d'un fisso studio, potessi rinvenire e insegnare a' fedeli quest'arte celestiale d'introdurre in sè o in altrui la perfezion cristiana; avrei ottenuto di formar in ogni età maggior moltitudine di perfetti cristiani, e con più di cooperazione, che non fanno i più infaticabili e zelanti allevatori dell'anime; come più quantità d'eccellenti edifici, e in più efficace maniera ha fabbricati e va fabbricando ad ognora Vitruvio, che'l Bonarrotto o 'l Bernino'.

⁷¹ ibid., III, 8, pp. 740b-741a, zoals geciteerd in hoofdstuk I, 3.1.2, noot 233.

⁷² ibid., I, 1, p. 643ab: 'Tutte le arti sono ministre della retta politica più o meno pregiate in quanto promuovono qual più, qual meno la felicità civile, ch'è l'intento di quella sublime disciplina. [...] Pertanto quest'arte, la qual io mi pongo a divisare, dee riputarsi la reina di tutte; come quella che sopra tutte può conferire per noi e per ciascun altro alla vera felicità civile, ma non in una città ove la nostra vita debba esser mortale, e la qual città medesima sia mortale, ma nella città e verso di sè, e verso di noi eterna, del cielo. Onde il supremo artefice di quest'arte è lo stesso Iddio. [...] Ed in verità Iddio è il vero artefice di tutti i lavori che fa l'uomo, assai più che non è l'uomo. Più Iddio colori le dipinture d'Apelle che Apelle; più ricamò le tele d'Aracne, che Aracne; più artificiosamente incise le cere di Mirone, che Mirone [...]'.

⁷³ *TsP*, I, 3, p. 56: 'Che poi sapientissimo artefice sia uno stesso in tutte le cose dell'Universo ne siamo certificati dall'ordine, e dalle corrispondenze che tutte hanno ad un fine, con sì sciambevole e perfetta simmetria ed armonia, che ben dimostra uno esser l'architetto di queste fabbriche, ed uno il maestro di cappella di queste musiche'.

2.2.4. De *unità di corrispondenza* versus de *unità di forma*

De precieze verhouding tussen God en de Wereld, en bijgevolg de aard van de samenhang van het Universum, komt aan bod in het zesde en het zevende hoofdstuk van het *Trattato sulla Provvidenza*. Een veel gehanteerde maar verwerpelijke opvatting over de verhouding tussen God en de wereld, aldus Pallavicino, ziet deze verhouding als die van een geest tot haar lichaam⁷⁴. Dit zou blijken uit de organische orde die bestaat tussen alle delen van de Schepping. Deze orde garandeert dat elk onderdeel het best geschikt is voor de hem toegewezen taak. Als het verband tussen de componenten van de schepping en de gevolgen van hun acties niet gratis is, zou dat de aanwezigheid van een sturend principe, een *anima formatrice*, aantonen. Deze stelling wordt weerlegd door eerst te wijzen op het mirakel van de incarnatie. Ten eerste toont het feit van de incarnatie aan dat God niet per definitie in alles aanwezig is. Ten tweede is het zo dat de goddelijke vorm zich niet vervolmaakt in de incarnatie, zoals het geval zou zijn in een klassieke unie van *corpo* en *anima*; in tegendeel, het mensworden van God is een daad van barmhartigheid. Tenslotte wordt er op gewezen dat volgens de animistische opvatting elk miezerig of vuil deel van de Schepping tot verering zou moeten aanzetten, omdat God er dan in aanwezig zou zijn; de ervaring leert dat dat niet het geval is.

Een tweede aspect van de animistische stelling, als zou God de Schepping nodig hebben om zich te vervolmaken, wordt weerlegd door het onderscheid tussen levende en levenloze wezens te definiëren⁷⁵. Op het eerste deel van deze argumentatie wordt later ingegaan⁷⁶. Het argument vervolgt door uit te gaan van de coherentie van de Schepping⁷⁷. Om te weerleggen dat die zou voortkomen uit een vorm van deïsme, wordt het onderscheid gemaakt tussen twee soorten eenheid van verschillende dingen. Bij levende wezens toont de samenhang tussen de delen de eenheid van *forma sostanziale*; bij levenloze schepsels toont deze samenhang dat de maker ook de bestuurder is. Dit onderscheid blijkt uit het verschil tussen de levende en de dode toestand bij levende wezens: als de dood hun samenhang transformeert, bewijst dit de aanwezigheid van een *forma*. Het levenloze daarentegen heeft geen intern gedragen vorm, en kent daarom geen verschil tussen een dode en een levende toestand. Het wordt bestuurd en in stand gehouden door een krachtig en onvergankelijk extern principe. Tegen de opmerking dat precies dit principe beschouwd zou kunnen worden als een *forma* die de wereld draagt, wordt een – volgens Pallavicino zeer weinig opgemerkt – verschil gemaakt tussen goddelijke kunst en menselijke kunst⁷⁸. Menselijke kunst is gewelddadig, en wijzigt een

⁷⁴ *ibid.*, 6, pp. 66-67. Het katholieke scheppings- en voorzienigheidsgeloof heeft zich altijd zeer duidelijk moeten distancieren van elke vorm van deïsme, van de idee dat God zich verwerkelijkt en vervolmaakt in de Schepping. Zie *LfTK*, s.v. 'Schöpfung'. Voor Pallavicino's positie, zie ook Baroncini, 1981, pp. 202-207, waaruit de verwantschap tussen het *TsP* en Pallavicino's doctoraat in de *filosofia naturale* uit 1625 blijkt.

⁷⁵ *TsP*, I, 6, pp. 71-77.

⁷⁶ Hoofdstuk VI, 1.2.2.

⁷⁷ *TsP*, I, 7, p. 78: 'Dichiarasi come la collegazione ch'è tra le parti del vivente dimostri in lui l'unità della forma, e non dimostri il simile la collegazione tra le parti del mondo, ma ben dimostri l'unità sì dell'autore, sì del governatore'.

⁷⁸ *ibid.*, p. 79: 'Ci ha una differenza assai notabile, e poco notata fra gli artefici inferiori e l' supremo che è Iddio. Gli

ding anders dan de natuur het voorhad. Het conflict tussen de ‘neigingen’ van de lagere schepsels en de verlangens van de mens, ‘voor wiens geluk het universum is gecreëerd’, wordt in *Del Bene* geïllustreerd met een vergelijking tussen de beeldhouwkunst van Gianlorenzo Bernini met het temmen van een paard⁷⁹. De goddelijke kunst volgt de natuurlijke neigingen van een ding, en dient zijn essentie⁸⁰. Op die manier ontstaat een ingeboren samenhang, zelfs tussen dingen met een intrinsiek verschillende *forma*. Ze worden immers gemaakt en geperfectioneerd door dezelfde kunstenaar.

Om de ‘eenheid door overeenkomst’, de ‘unità di corrispondenza’, in de operaties of handelingen van de Schepping te bewijzen, doet Pallavicino een beroep op de categorie van het schone. In een parafrase van *Del Bene* wordt gesteld dat het schone steeds het beste is, omdat het het intellect aantrekt. Het schone maakt objecten immers op een aangename wijze kenbaar⁸¹. Welnu, schoon is dat wat één is. Dat zien we bij alle mooie kunstwerken, ‘of ze nu tastbaar zijn, zoals gebouwen, schilderijen, of muziekstukken, of een beroep doen op de verbeelding, zoals verhalen of al wat bij de poëzie hoort’⁸². Dit wordt ook aangetoond, zo stelt Pallavicino, door de befaamde anekdote over Zeuxis, die bij het maken van zijn ‘famosa Elena’ niets anders deed dan in hetzelfde portret de trekken samen te brengen die ‘tegen hun aard in’ verspreid waren over vijf verschillende gezichten. In die hoofden bestond er geen eenheid, maar veelheid, ‘moltitudine’, door ‘de onderlinge disproportie van delen’, die ‘zich geen deel van eenzelfde geheel konden noemen’⁸³. Nu bestaan er, zo vervolgt de tekst, twee soorten eenheid. De eenheid die wordt gedragen door één *forma sostanziale* heeft deel aan een hogere zijnswaarde, eigen aan de levende wezens. Ze is echter minder aantrekkelijk om waar te nemen dan de eenheid door proportionaliteit, *corrispondenza*. Geen eigenschap veroorzaakt immers meer genot in het aanschouwen dan *varietà*, ‘de imperfecte eenheid die resulteert uit verschillende volmaakte en onderling verwante dingen’, met als toppunt *contrarietà*.

uni impiegano l'arte loro a valersi delle cose per altro fine da quello, a cui sono specialmente proporzionate di sua natura; onde spesso col mezzo di violenta maniera le troncano, le alterano, le torcono contro all'inclinazione loro natia. [...] Ma l'artefice supremo esercita la sua maestria in conformarsi con l'attitudine, e con l'inclinazione essenziale di ciascuna cosa’.

⁷⁹ *DB*, III, 17, p. 504a: ‘Anzi è consueta maniera di favellare il misurar la perfezione delle cose non tanto da ciò che loro tornerebbe più in acconcio, quanto dalla conformità col fine inteso dal loro artefice, eziandio dall’artefice umano non che dall’ artefice divino, ch’è la natura. Così diciamo che fu perfezionato quel sasso dallo scarpello del Bernino, da cui fu ridotto in una graziosissima statua. E pure ciò non ha fatto il Bernino se non tagliando d’intorno al sasso molti pezzi a lui simili di sostanza che gli stavano congiunti, la qual cognizione meglio si conformava colla naturale inchinazione e col mantenimento del sasso. E la stessa misura eziandio usasi da noi nel divisare il bene degl’inferiori animali. Dicesi perfezionarsi dal cavallerizzo il cavallo, allora che il rende ubbidiente alla briglia ed alla bacchetta; e tuttavia più gioverebbe al cavallo il non apprendere mai una tal disciplina, essendo principio di servitù la docilità in lui, ch’è non diverrebbe schiavo se non sapesse imparare l’ubbidienza di schiavo’.

⁸⁰ Zie *RenPhil*, pp. 641-667; Contangelo, 1989, pp. 45-72.

⁸¹ Voor een beknopte toelichting bij de oorsprong van deze gedachte, zie De Bruyne, 1998, II, pp. 395-405.

⁸² *TsP*, I, 7, pp. 79-80: ‘Ed altresì è certo, quello esser più bello che più è uno; come si vede in tutte quelle opere d’arte che intendono il dilettere con la bellezza, o sieno elle sensibili, come gli edifici, le dipinture, le sinfonie, o sieno immaginabili, come le favole e tutto ciò che alla poetica s’appartiene’.

⁸³ *ibid.*, p. 80. ‘[...] e che Zeusi nella sua famosa Elena non facesse altro se non ridurre ad unità nel medesimo volto quelle fattezze che contra loro natura stavan divise in cinque volti, in ciascun de’quali non era propriamente unità, ma moltitudine per la sproporzione delle parti fra loro: se che elle in verità non poteano chiamarsi parti d’un medesimo tutto’. Voor deze *topos*, zie hoofdstuk I, 2.1.2.

Zaken die volgens hun ‘echt en werkelijk zijn’ tegengesteld of zelfs vijandig zijn, blijken ‘verwant’ volgens hun ‘kenbaar en intentioneel zijn’⁸⁴. Zwart en wit kunnen niet samen verschijnen in het wezen van hetzelfde object, maar samen produceren ze een aangename verschijning in dezelfde pupil. Dit geldt nog sterker voor de beelden van objecten in de *fantasia* en het intellect, ‘waar de verschijningen van alle tegengestelde objecten samen zijn ondergebracht’. Een gevarieerd geheel groepeerde een veelheid aan verschillende maar verwante dingen. *Varietà* is dus eigen aan gehelen die meer zijn dan de som der delen; ze legt immers niet alleen de eigenschappen van de dingen op zich bloot, maar ook hun onderlinge verwantschap. Ze draagt aldus bij tot de perfectionering van het intellect; ze laat het toe om in één oogopslag veel te zien. Als ‘de kenvermogens, en in het bijzonder het intellect – voor wie alle dingen zijn gemaakt – genieten van het aanschijn van wat hen het meest behaagt, de *contrarietà*, is het logisch dat de potentiële essenties onderling geen substantiële eenheid kennen, maar alleen eenheid door overeenkomst, omdat die het meest schone onder God is’. En ook daarom vormt deze eenheid een ‘trap van de meest comfortabele en passende treden om tot God te komen’⁸⁵.

2.2.5. Tot besluit: de structuur van de Schepping als model voor het menselijke artefact

De redenering uit het *Trattato sulla Provvidenza* laat zich als volgt samenvatten. Menselijke kunst is een imitatie van goddelijke kunst. Goede en waardevolle producten van de menselijk kunst reflecteren de orde en het schone van de Natuur: de *varietà* die voortkomt uit de *unità* van *corrispondenza*. Immers, een gevarieerd geheel verzamelt ook het substantieel tegengestelde, geproduceerd door één Schepper. Het in één keer waarnemen van verschillende of tegengestelde dingen, verschaft ons kenvermogen een groot genot. Het openbaart immers de samenhang van een creatie. Het schone staat daarbij ten dienste van het kennen, dat leidt tot geluk.

De samenstellende delen van Pallavicino’s beschouwingen in het *Trattato sulla Provvidenza* zijn niet nieuw. Bijvoorbeeld het idee dat de gediversifieerde orde van de Schepping de goddelijke kunst en voorzienigheid openbaart, ligt besloten in verschillende passages uit de bijbel, zoals Genesis, die talrijke interpretaties hebben gekregen⁸⁶. Deze gedachte wordt vaak verbonden met het idee van ‘discordia concorde’, ‘eenheid in

⁸⁴ *TsP*, I, 7, p. 80: ‘Ma per vagheggiarsi è migliore fra gli oggetti creati quello che ha l’unità imperfetta risultante da varie perfette cose tra loro acconce. [...] È bello a mirarsi, però che le cose fra loro contrarie secondo l’esser vero e reale non sono contrarie ma compagnevoli secondo l’esser conoscibile ed intenzionale, come il chiaman le scuole’.

⁸⁵ *ibid.*: ‘Or dopo Iddio, il quale comprende in se tutta la pienezza e però tutta la bellezza dell’essere, niuna cosa è più dilettevole a vagheggiarsi, che la varietà, come quella che in se contiene divisamente ciò che non può ritrovarsi unitamente in creature per la sua limitazione: e però anche niuna cosa è più dilettevole che la contrarietà, la quale è il sommo della varietà. Dunque acciò che le potenze conoscitive e specialmente l’intelletto, in cui grazia al fine son fabbricate tutte le cose, godan l’aspetto del sommo loro dilettevole, cioè della contrarietà, fu mestiero che l’essenze possibili non avesser fra loro unità di sostanza, ma solo di corrispondenza, essendo ciò il sommo del bello sotto a Dio; e però anche essendo una scala de’ più acconci ed agiati gradini per salire ad conoscimento di Dio’.

⁸⁶ De Bruyne, 1998, II, pp. 377-380; ook *infra*, 3.4.1.

verscheidenheid⁸⁷. De Schepping wordt dan beschouwd als een georneerd geheel⁸⁸. Evenzo is de opvatting van menselijke kunst als een imitatie van goddelijke kunst op zich traditioneel⁸⁹. Ook de gedachte dat de *varietà* van de Schepping naar het kennen van God leidt, is wijdverbreid⁹⁰.

Het is echter frappant hoe zeer de net geciteerde passage over de *unità di corrispondenza* overeenkomt met de omschrijving van de *varietà* van de vergelijking en andere verwante stijlvormen in het *Trattato dello Stile*. We vinden er dezelfde koppeling terug van het behaaglijke en het wetenswaardige. Deze koppeling wordt ook gemaakt in de passage uit *Del Bene* waarmee we dit deel over het ontologische argument aanvingen. Ze krijgt er een uitgesproken ethische betekenis. In het veertigste tot vijfenveertigste hoofdstuk van het boek II van *Del Bene* volgt op de definiëring van het ‘goede’ als ‘in overeenstemming met het verlangen van hem die zonder vergissing kent’, de vraag welke nu die dingen zijn die het verlangen aanspreken. Om op deze vraag te antwoorden, zal worden nagegaan wat de Natuur beweegt. Immers, het verlangen van de Natuur is ‘het eerste en het meest nobele’, én de Natuur kent het best en meest onfeilbaar⁹¹. Deze bewijsvoering zal leiden tot de conclusie dat de Natuur doelmatig handelt, gestuurd door het begrip of intellect, *intendimento*, en de wil, *volere*⁹². De Natuur kiest dus, en laat haar keuzes bepalen door twee vermogens, die bijgevolg moeten worden aangesproken. Wat voor de Natuur geldt, is ook van toepassing op de mens. In zijn streven naar het goede zal hij zich richten naar hetgeen hem aanspreekt. De schoonheid van de Schepping, zoals die gedefinieerd is in het *Trattato sulla Provvidenza*, beantwoordt aan deze ethische imperatief. De *varietà* is een trap naar God, omdat ze uitnodigt tot het goede. Daarmee zijn we beland bij de derde bron van de *varietà*, de ethiek.

2.3. Het ethische argument: het appel van de *varietà* op de gelukstrevende wil

2.3.1. De dialoog gelegitimeerd door de vrije wil en de onsterfelijkheid van de mens

We verwezen reeds naar het laatste voordeel dat Pallavicino aan de dialoog toeschrijft, namelijk dat ze gevarieerd kan zijn zonder het *decorum* geweld aan te doen⁹³. In zijn toelichting bij deze gedachte schrijft Pallavicino opnieuw dat het genoeg van de *varietà*

⁸⁷ Spitzer, 1963; Ogden, 1949, pp. 167-171.

⁸⁸ Summers, 1977, zie ook *infra*, 3.1.4, noot 143.

⁸⁹ De Bruyne, 1998, II, 537-555; Eco, 1988, p. 101 e.v.; Panofsky, 1989, p. 56 e.v.; Hagstrum, 1958, p. 46; Close, 1969; Summers, 1981, pp. 538-539, noot 1 & 4; idem, 1987, p. 226 e.v.

⁹⁰ Voorbeelden van de trap-metafoor zijn terug te vinden bij Ogden, 1949, p. 163; Jori, 1995, p. 24; idem, 1998, pp. 177-178 & 187; en Baffetti, 1997, pp. 74 & 104.

⁹¹ *DB*, II, 40, p. 473a: ‘[...] perchè il suo [della Natura] è il primo e’l più nobile fra gli appetiti, quanto perchè ha ella il più infallibile di tutti i conoscimenti’.

⁹² *DB*, II, 45, p. 478b: ‘Si mostra che questa natura distinta dal caso la qual governa il mondo convien che abbia *intendimento* e *volere*, e che operi per fine’.

⁹³ Zie *supra*, 1.2.4.

het dier onbekend is. Zoals we hebben gezien, gebruikte hij dit argument ook om te tonen dat *varietà* ook intellectueel behaagt⁹⁴. Nu wordt de hang naar *varietà* echter begrond in twee andere verschillen tussen mens en dier, namelijk de vrijheid van handelen en de onsterfelijkheid van de ziel. *Varietà* doet een appel op de menselijke wil.

Pallavicino verontschuldigt zich bij de lezer voor de twee korte bewijzen die hij voor deze ‘altissime conclusioni’ wil aandragen. Wanneer Hermogenes Demosthenes prijst voor de variatie in zijn redevoeringen, stelt hij eigenlijk, volgens Pallavicino, dat een eenvormig betoog een zonde is tegen de Natuur⁹⁵. Datgene wat noodzakelijkerwijze volgens zijn aard handelt, wil immers steeds hetzelfde doen. Een steen valt altijd naar beneden en een dier volgt altijd hetzelfde pad. De wetten van de Natuur zijn immers onveranderlijk. Net zo zoekt de mens onveranderlijk naar het geluk, ‘la felicità’. De onsterfelijkheid van de ziel verplicht de mens om zijn doel, het welzijn, in vrijheid na te streven. De mens handelt immers niet, zoals het dier, volgens een drang naar zelfbehoud, maar volgens een verlangen naar welzijn. Zijn vrijheid laat hem echter toe om zijn drang naar het geluk via verschillende ‘concrete goeden’ te realiseren. De middelen die een mens moet inzetten voor zijn geluk, worden hem niet volgens een onveranderlijke, natuurlijke regel ter beschikking gesteld. Dit welzijn betekent het beheren van een veelheid aan objecten, een veelheid die ook in de loop van de tijd varieert⁹⁶. De menselijke hang naar *varietà* wordt door Pallavicino dus verklaard binnen het kader van een verchristelijkte geluksethiek⁹⁷. De mens, het enige schepsel met een onsterfelijke ziel, streeft naar het geluk. Dit streven, geschraagd door onsterfelijkheid, roept de mens op om binnen de Natuurlijke orde zijn activiteiten en verlangens aan een veelheid van objecten te hechten. Verzaakt de mens aan die vrijheid, dan degradeert hij zich tot een dier, dat slechts wordt geleid door noodzaak, ‘necessità’. Volgens Pallavicino vindt de mens dus welbehagen in de stijffiguur van de *varietà* door zijn plaats in de Schepping. Het menselijke vermogen dat aangesproken wordt door geordende veelheid, is de wil. *Varietà* behaagt omdat de mens de ethische opdracht heeft te kiezen.

⁹⁴ Zie *supra*, 1.2.1, noot 7.

⁹⁵ Voor de *topos* van Hermogenes’ lof op Demosthenes, zie Desmouliez, 1976, pp. 127-130 en Summers, 1981, pp. 236-238.

⁹⁶ *TdS*, 38, p. 243: ‘Chi opera per necessità di natura non muta l’inclinazione; perocchè gli ordini della Natura sono immutabili. Così la pietra sempre dalla natura gravezza è tirata al centro; e il fuoco dall’innata sua leggierezza è sospinto al Cielo. I bruti parimenti, siccome quelli che sono mossi dal predominio della Natura in ogni loro appetito, non cambiano voglie se non per qualche alterazione, o esterna nell’oggetto, o interna nel corpo. Anzi l’uomo similmente che per impeto necessario di natura desidera la felicità, mischia in tutti gli affetti suoi quest’invariabil desiderio d’esser felice. Ma perchè egli poi è libero nella scelta dei beni particolari, perciò intorno ad essi il veggiamo sì vario nelle sue compiacenze.

Ciò della libertà: già dell’immortalità. Le cose mortali hanno per fine potissimo dell’operazioni loro il conservarsi nell’essere, ch’è il fondamento di tutti i beni. E perchè durante le medesime circostanze, alla conservazione d’un medesimo essere la medesima qualità sempre conferisce d’un modo, quindi è che le forme caduche hanno sempre le stesse inclinazioni, ed operazioni: Ma delle forme immortali che vivono sicure dell’essere, il fine è il ben essere, e il signoreggiar coll’intendimento un vasto Reame d’oggetti. E non potendo per la loro virtù limitata conseguir ciò in un medesimo tempo, son così bramosi di variare, cioè di possederli almeno in diversi tempi’.

⁹⁷ Zie *RenPhil*, pp. 303-386.

2.3.2. Het *ingegno* als agent van de vrije wil: de omgang van het intellect met veelheid

Deze keuzes worden gestimuleerd en deels mogelijk gemaakt door de activiteit van het *ingegno*, de aangeboren scherpzinnigheid. Het *ingegno* is daarbij wel een duidelijk ondergeschikt vermogen. In tweede instantie wordt de ordening van veelheid immers steeds getoetst door het intellect. De epistemologische functie van het *ingegno* wordt uitgelegd in *Del Bene*.

Het derde boek van deze dialoog behandelt de hiërarchie tussen doelen en middelen in de Schepping. Na het vaststellen van de aard van de Natuur, wordt aangetoond dat de Natuur voor de mens geschapen is. De mens is onder andere superieur omdat elk zintuiglijk genot een intellectuele component heeft⁹⁸. Dit betekent ook dat het kennen behoort tot de ‘fysieke, interne doelen’ van de mens, naast het zijn en het zich behagen. ‘Kennen’ maakt alsof deel uit van de voorwaarden voor menselijk geluk, het onderwerp van het vierde boek van *Del Bene*. In het twintigste hoofdstuk aldaar worden de middelen voor het verzamelen van ‘sapienza’, ‘weten’, gedefinieerd. Als eerste middel behandelt Pallavicino ‘de verschijningen, ‘abiti’, van de goed ingewortelde disciplines’. Hij neemt in de ‘hevige discussie’ die daarover woedt, de positie in dat ze bestaan uit ‘een veelheid aan kleine beelden, behendig in de beweging en expressief in de representatie, die ons goed en snel hun ‘voorbeeld’, ‘esemplare’, laten vatten’. Het tweede middel is een goed *ingegno* en intellect, ‘de natuurlijke perfectie van de kenvermogens’, die er in bestaat om die ‘levende, snelle en heldere beelden’ goed te bewerken. Deze beelden, voegt de auteur toe, zijn ‘onderling goed verbonden’ en ‘immer werkzaam’, én ‘gehoorzaam aan het gezag van de wil’. Daarenboven vraagt de kennis een ‘goed innerlijk oog’, dat slaagt er in om zich op veel van die beelden in een keer te fixeren⁹⁹.

Een meer gedetailleerde uiteenzetting over de capaciteit van het *ingegno* om ‘levende, snelle en heldere beelden’ te verzamelen en door te spelen naar het intellect, vinden we

⁹⁸ *DB*, III, 21, p. 507b: ‘Discorrendo pertanto dell’orecchio e dell’occhio dobbiamo notare come il principal godimento che da lor si raccoglie non consiste in ciò che a loro si manifesta, ma in ciò che l’interno conoscimento avverte per mezzo loro. Qual è il piacer della musica? E la proporzione de’suoni, così fra di loro come di essi paragonati con le pause fraposte. Non consiste dunque mai una tal proporzione, e per conseguenza il diletto che ne risulta, ne’soli oggetti che solo vengono conosciuti dal senso esterno, ma parte nel suono e nel silenzio presente, parte nel suono e nel silenzio passato, fra’quali per mezzo della memoria il pensiero fa paragone. [...] Simigliantemente dove sta egli riposto il bello degli oggetti visibili? Senza dubbio nella proporzione delle parti degli angoli, de’colori e talora nella vivace imitazione d’oggetti rassomiglianti’. Pallavicino brengt hier een hiërarchie aan tussen de zintuigen, afhankelijk van de participatie van het intellect in de waarneming. Het laagst staat de geurzin.

⁹⁹ *DB*, IV, 20, p. 549a-b: ‘Questi [mezzi prossimi, sicuri e stabili per esercitar cognizioni eccellenti] sono principalmente gli abiti delle discipline ben radicati. Che cosa sieno questi abiti di scienze è gran disputa nelle scuole. Io m’accosto a coloro che gli stimano essere una moltitudine d’immaginetten agili a muoversi ed espressive a rappresentare, le quali ci facciano apprendere bene e presto i loro esemplari. Secondariamente mezzo efficacissimo per ben conoscere è la natural perfezione delle potenze conoscitive, la quale, per mio avviso, consiste in aver un’esquisita officina per lavorarvi sì fatte immagini vive, chiare e veloci, ben confederate fra loro, ubbidienti all’impero della volontà, non facili a guastarsi nè ad impigrirsi; e di più in aver un buon occhio interno che possa affissarsi a molte di loro in un tempo’. [eigen cursivering]. Op het derde middel, een goede gezondheid, wordt ingegaan in hoofdstuk V, 2.1.1, noot 208.

aan het einde van de discussie over de epistemologische waarde van de vergissing, aan het slot van boek III van *Del Bene*. Het *ingegno* wordt er geprezen als ‘die gift van de natuur, die door middel van gewiekste *apprensioni* objecten samenbrengt, die eerst niets met elkaar te maken leken te hebben’. Het doet dit ‘door de duistere sporen van verwantschap op te sporen in de tegenstelling, of de onopgemerkte eenheid van een bijzondere gelijkenis in het grootste verschil’¹⁰⁰. De verwantschap tussen deze passage en de reeds geciteerde passage over de kwaliteit van de vergelijking is frappant¹⁰¹. Daar lezen we immers ook ‘dat volgens Aristoteles het vinden van gelijkenissen het bewijs is van een groot *ingegno*’¹⁰². In *Del Bene* wordt boudweg geschreven dat ‘uit dit succes en deze snelheid van *apprensione* – begrip – de hele speculatieve wetenschap, de ganse praktische vooruitziendheid [voortkomt]; en het gebrek daaraan is de enige oorzaak van elke vorm van waanzin’¹⁰³. Tegelijkertijd, zo blijkt uit het vervolg, kan precies het *ingegno* vergissingen veroorzaken; soms neemt het inderdaad dingen samen die niet bij elkaar horen en leidt het zo tot verkeerde conclusies. Het *ingegno* bekommert zich immers niet om waarheidsoordelen. Het levert het intellect *apprensioni* – indrukken, uitdrukkingen –, op basis waarvan oordelen kunnen worden geformuleerd. Hoe meer *apprensioni* het intellect gepresenteerd krijgt, hoe meer het kan oordelen, en hoe groter zijn kans op succes¹⁰⁴. Aan het slot van deze passage wordt het *ingegno* verbonden met de zintuigen: een verfijnde tastzin duidt op een uitmuntend *ingegno*¹⁰⁵.

De werkzaamheid van het *ingegno* laat zich ook aflezen uit de karakteristieken van de gevarieerde tekst, zoals die werden gedefinieerd in het *Trattato dello Stile*. Net zoals het de zintuigen stuurt en stimuleert, werkt het *ingegno* in op het voorstellingsvermogen en de *inventio* van de auteur: het verlevendigt, en maakt de dingen aanschouwelijk. In het deel over de *concetti* schrijft het *Trattato dello Stile* hoe een dichter zich zijn onderwerp eigen maakt door de activiteit van zijn *ingegno*; hij kan schijnwaarheden verzinnen, ‘falsità’, die niet afhangen van ‘de natuur van het object’¹⁰⁶. Het *ingegno* bestiert dus de

¹⁰⁰ DB, III, 55, p. 531b: ‘Poichè quel dono di natura che si chiama ingegno, consiste appunto in congiungere per mezzo di scaltre apprensioni oggetti che pareano affatto sconnessi, rintracciando in essi gli occulti vestigi d’amicizia fra la stessa contrarietà, la non avvertita unità di special simiglianza nella somma dissimilitudine, qualche vincolo, qualche parentela, qualche confederazione dove altri non l’avrebbe mai sospettata’.

¹⁰¹ Zie *supra*, 1.1.2. Zie ook Bellini, 1990, p. 103, noot 55, die toont dat in de passage uit de *TdS* oorspronkelijk stond dat het *ingegno* geniet van het samenbrengen van verschillende, op het eerste zicht niet verwante dingen. In de editie van 1662 werd dat het *intelletto*. Zoals ook elders in zijn artikel wordt aangetoond, duidt deze verschuiving op de iets conservatievere houding van de latere Pallavicino. Zo wordt het woord *gusto* – dat, zoals we in hoofdstuk I hebben gezien, verwijst naar aan het individu gebonden oordelen – in de 1662-editie systematisch vervangen of afgezwakt, zie Bellini, *ibid.*, pp. 168-172. Toch blijft Pallavicino’s opvatting over de verhouding tussen intellect en *ingegno* mijns inziens coherent; net zoals de twee opvattingen over de poëzie elkaar niet tegenspreken, zie hoofdstuk IV, 1.1.

¹⁰² *TdS*, 7, p. 55: ‘Però Aristotile disse; che il trovar le similitudini è indizio d’ingegno grande’.

¹⁰³ DB, III, 55, pp. 531b-532a: ‘E se la materia lo richiedesse, vi mostrerei che da questa felicità e celerità d’apprensione ha origine tutta la sapienza speculativa, tutta la prudenza pratica, e che per lo contrario il mancamento di questa dote è l’unico fonte d’ogni genere di pazzia [...]’.

¹⁰⁴ Zie hoofdstuk IV, 1.2.

¹⁰⁵ DB, III, 55, p. 532b: ‘[...] perchè il tatto delicato è indicio d’ingegno eccellente, [...]’.

¹⁰⁶ *TdS*, 17, p. 105: ‘Anzi ove la falsità è ben coperta dalla sembianza del vero, più essi convengono al Poeta, che se pura verità contenessero; poichè sono più suoi, come prodotti col suo ingegno, e non accattati dalla natura

verschijning van het object, en krijgt zo een precieze rol toebedeeld in het totstandbrengen en interpreteren van een succesvolle imitatie¹⁰⁷.

2.3.3. Vrijheid, waarschijnlijkheid en *varietà*

Varietà is een belangrijk hulpmiddel in het kennisproces, en draagt bij tot het genot van de ontdekking en van het kennen. Dit heeft als consequentie dat stilistische voorschriften intiem gelieerd zijn met de menselijke aandrang om te kennen, die gestuurd wordt door een ethische imperatief: *varietà* is immers een conditie voor de menselijke vrijheid. Ook in de structuur zelf van het kenproces speelt deze ethische imperatief een rol. Ze komt expliciet aan de orde in de voorwaarden die Pallavicino opstelt voor een geldige inductie¹⁰⁸. Deze voorwaarden worden geformuleerd in het tweede boek van *Del Bene*, als reactie op de sceptische stelling dat zintuiglijke kennis onbetrouwbaar is, en objectief kennen bijgevolg onmogelijk¹⁰⁹. Volgens een van Pallavicino's principes moet uit een gelijke oorzaak steeds een gelijk gevolg voortkomen. De vrije wil vormt op deze regel de enige uitzondering¹¹⁰. Immers, de mens kan bij dezelfde voorwaarden – *cagione* en *condizione* worden beide expliciet als 'oorzaak' beschouwd – altijd het tegenovergestelde doen, willen of wensen dan feitelijk het geval is. De vrije wil genereert dus een onbepaaldheid. Deze onbepaaldheid in het handelen heeft consequenties voor het menselijke kennen. Pallavicino formuleert een ander principe voor de inductie, dat de grenzen van het waarschijnlijke probeert vast te leggen. Het stelt dat in het menselijke handelen uit gelijke of zeer gelijkaardige oorzaken meestal datgene voortkomt, wat dezelfde of zeer gelijkaardige oorzaken meestal voortbrengen. Tegelijk verandert in het menselijk handelen de impact en 'logica' van oorzaken echter voortdurend, en zijn niet steeds alle oorzaken gekend¹¹¹. Kennis met betrekking tot het handelen, en dus de moraal, is steeds waarschijnlijk, nooit zeker. De onbepaaldheid van het menselijke handelen stemt dus overeen met een relatieve onbepaaldheid in het kennen, de waarschijnlijkheid¹¹². Toegepast op tekst, zal een auteur, wanneer zijn lezer een

dell'oggetto'.

¹⁰⁷ Pallavicino neemt op die manier afstand van de zogenaamde theoretici van het *concetto*, waar hij gewoonlijk bij wordt gerekend. De rol van het *ingegno* bij een auteur als Emanuele Tesauro is werkelijke het her-creëren, gelegitimeerd door een analogie tussen de dichter en de Schepper. Zie hiervoor ook Lange, 1968, *passim* die bij Tesauro en Pellegrini een theorie voor 'twee soorten spreken' onderscheidt, ingenieus en niet. Ook Donato, 1963. Zanlonghi, 1993 pp. 190 e.v. stelt Pallavicino expliciet tegenover Tesauro. Mazzocchi, 1997, p. 13 stelt dat het *concetto* bij Pellegrini alleen met de woorden te maken heeft, niet met de betekenissen. Bellini, 1990, p. 161 leest in de *AdPC* een reactie op Tesauro's *Cannocchiale*.

¹⁰⁸ Volgens Knebel, 1996, is Pallavicino daarmee de eerste filosoof die de logische voorwaarden voor een geldige inductie formuleert.

¹⁰⁹ *DB*, II, 15-37.

¹¹⁰ Knebel, 1996, p. 112; *DB*, II, 32, p. 465a: 'Dalla stessa cagione affatto (se non dalla volontà) non possono uscire nuove sorta d'affetti [sic: bedoeld wordt 'effetti']'.

¹¹¹ *DB*, II, 33, p. 467a: 'Che per lo più dalle stesse cagioni o dalle più simili a loro avverrà in futuro e avviene di fatto ciò, che per lo più da esse cagioni o dalle più simiglianti a loro abbiamo sperimentato in preterito'.

¹¹² Alzo schemert duidelijk de invloed van de discussie rond het probabilisme door, zie daarvoor Baffetti, 1997, i.h.b. pp. 92-94 en Jori, 1998, p. 281. Blanco, 1992, hoofdstuk XII, vnl. pp. 477-503 neemt terecht als hypothese dat er een analogie bestaat tussen het probleem van de vrijheid in de zeventiende-eeuwse moraaltheologie en de vrijheid van de *ingegno* in het *concettismo*. Hoewel haar these overeenstemt met mijn analyse, komt de auteur er niet toe om

gevarieerd werkstuk presenteert, nooit volledig zeker zijn van wat de lezer daaruit zal oppikken. Dit geldt des te meer voor de dialoog, het genre dat bij uitstek wordt gekenmerkt door de *varietà*. De lezer is immers een willend en denkend wezen, en vindt zijn geluk in de vrije uitoefening van zijn kenvermogens.

De menselijke vrijheid introduceert met deze onbepaaldheid ook een esthetische factor in het kenproces. Een discussie uit het tweede boek van *Del Bene* preciseert de relatie tussen het kennen, het verlangen en het schone. Bij de definitie van ‘het goede’ in boek I was gesteld dat het goede eerder de *appetito*, het verlangen of de begeerte betreft dan het behagen, *gaudio* of *piacere*¹¹³. Dit wordt door Alessandro Orsini in twijfel getrokken. Hij ontwikkelt vier argumenten, die zich baseren op een identiteit tussen het verlangde object en het verworven object dat aan dit verlangen beantwoordt¹¹⁴. Deze identiteit herleidt elk verlangen tot de voorbereiding op een toekomstig en op voorhand gekend genoeg, dat wordt uitgekozen omwille van zijn nobelheid. Daarin schuilt het goede. Kennis van het verlangde object is dus essentieel: waar de begeerte zich kan laten leiden door een verkeerde waarneming, betreft het genoeg steeds de omgang met een werkelijk aangenaam object. De tegenargumenten van Antonio Querengho gaan er van uit dat de menselijke begeerte per definitie onvervuld is¹¹⁵. Enerzijds omdat niet elk verlangen realiseerbaar is. Anderzijds omdat dat ene verlangen dat de mens van in de moederschoot meedraagt, zich ontwikkelt in een veelheid van duizenden andere verlangens. Zoals Querengho in het begin van zijn redenering aangeeft, kan de mens daarbij slechts één genoeg per keer proeven, te midden van een zee van andere mogelijkheden. Alzo blijft hij eeuwig verlangen ‘naar de bestendinging van zijn bestaan en welzijn’¹¹⁶. Binnen deze veelheid richt het verlangen zich naar ‘de meest frequente, en de best gekende’ eigenschappen van de dingen, of nog, naar de ‘meest onderscheiden, de meest levende’

de twee problemen in een continuïteit te zien, maar eerder als ‘une homologie parfaite entre cette croyance [het probabilisme en de doctrine over de genade] et l’exaltation des pouvoirs du langage’ (p. 496), een continuïteit die zou gegarandeerd worden door de ‘jezuïtische cultuur’ van de *concettisti* (pp. 496-502). Het probleem met deze analyse is dat ze er van uitgaat dat Baltazar Gracian, aan wie Blanco’s studie hoofdzakelijk is gewijd, maar ook Matteo Pellegrini en Sforza Pallavicino in eerste instantie een ‘concettistische’ esthetica hebben willen ontwerpen, die dan een plaats moest krijgen in de ethiek. Voor wat betreft Pallavicino is het zo dat een behandeling van de ethica in *Del Bene* enkele esthetische intuïties heeft voortgebracht, die vervolgens in de vorm van voorschriften verder zijn ontwikkeld in het *Trattato dello Stile*. Kenschetsend voor de omkering die plaatsvindt bij Blanco – maar niet alleen bij haar, cfr. *infra*, hoofdstuk IV – is de bedenking dat ‘[u]n homme aussi proche des sphères du pouvoir [Pallavicino] ne [se] serait vraisemblablement pas occupé [du *concetto*] s’il n’y avait pas vu, de manière plus ou moins consciente, un enjeu idéologique important’ (p. 501).

¹¹³ *DB*, I, 9-22.

¹¹⁴ *ibid.*, II, 10, p. 449b-450a geeft de vier argumenten van Orsini: (1) ‘Il gaudio parmi universal effetto del bene più che l’appetito’; (2) ‘Il ricreare col gaudio è più nobile prerogativa che l’accendere col desiderio, essendo il gaudio fine del desiderio e di tutti gli affetti e per conseguente il più nobile di quella schiera’; (3) ‘[...] il gaudio è fine dell’appetito, come abbiamo detto, perchè in tanto si appetisce in quanto si vorrebbe godere’; (4) ‘Il gaudio è il primo affetto che in noi opera il bene, o riguardiamo l’ordine dell’intenzione che ha la natura o l’ordine dell’esecuzione che s’adempie in noi’.

¹¹⁵ *ibid.*, 12, p. 451a: ‘Io affermo che tutte le cose create, eziandio costituite nel centro della lor perfezione sempre appetiscono’.

¹¹⁶ *ibid.*, p. 451a: ‘Adunque rimane [tutta cosa creata] con perpetuo appetito della futura conservazione così nell’essere come nel ben essere’.

waarneming¹¹⁷. Querengho rekent dus de wisselwerking tussen het menselijke verlangen en aantrekkelijke objecten tot het goede. Hij erkent daarbij dat de mens zich kan laten misleiden door de verschijning van de dingen, maar zelfs dan is het mogelijk dat de vergissing zelf tot het welzijn bijdraagt¹¹⁸. De discussie tussen Querengho en Orsini leidt tot een definitie van het goede waarin het kennisaspect centraal staat. Het goede, datgene waar elke mens naar streeft, is ‘wat, wanneer het zonder vergissing gekend is, het verlangen stimuleert wanneer het veraf is, en genoegens verschafft, wanneer het aanwezig is’¹¹⁹.

2.4. Besluit

In Pallavicino’s denken verbindt de *varietà* het kennen en het ‘behagen vinden in’. Ze maakt het esthetische aspect van het kennen uit. De menselijke drang naar kennen wordt gestuurd door het verlangen naar geluk. Geluk, *felicità*, impliceert voor Pallavicino inzicht. De vermogens die het geluk bereikbaar maken zijn het *ingegno* en het intellect. Het *ingegno* verkent voor het intellect de *varietà* van de objecten die zich aan de mens presenteren. Deze coherente veelheid laat de mens toe om vrij zijn geluk na te streven. Dit vrije streven genereert steeds een epistemologische onbepaaldheid: het maakt dat kennis met betrekking tot het menselijke handelen steeds waarschijnlijk is. Dit betekent ook dat elke kenact een voluntaristisch aspect heeft: de mens leert wat hij wil weten. Het aan deze keuze inherente esthetische aspect verplicht een auteur om de kenpsychologie van de lezer te respecteren; de schrijver weet immers wél zeker dat de lezer naar het schone – het gevarieerde, het coherente, het vele – zoekt. Tegelijkertijd is de kunst van de schrijver, net als elke andere menselijke kunst, een imitatie van goddelijke kunst. Ze reflecteert de schone orde van de Schepping. Het medium dat de schrijver daarvoor ter beschikking staat, de taal, is echter geen volmaakte afspiegeling van die Schepping, maar onderworpen aan een reeks contingenties. Dit maakt dat de geordende veelheid van de Schepping alleen middels een deskundige manipulatie van de contingente relatie tussen Schepping en taal kan worden weergegeven.

Daarmee is duidelijk geworden hoe de *varietà* volgens Pallavicino ontstaat. Het brede kader waarin Pallavicino het effect van de variatie situeert, als attribuut van de taal, van de Schepping en van de menselijke vrijheid, impliceert dat *varietà* niet alleen wenselijk is, maar ook noodzakelijk. De *varietà* is een algemene norm voor elke geslaagde menselijke creatie, weze het een tekst, een kunstwerk of een gedachte. Omgekeerd

¹¹⁷ *ibid.*, p. 451b: ‘[...] di portar la proprietà [...] la più frequente e più nota’; ‘La notizia è in noi maggiore incontro al desiderio che intorno al gaudio. Intendo qui della notizia più distinta e più viva; [...]’.

¹¹⁸ *ibid.*, p. 451b: ‘Poichè sempre il concetto di bene è fondato in qualche predicato che nell’oggetto si apprende e che se vi fosse, il bene parimente vi albergherebbe: per esempio nel predicato di salutare, di glorioso, di comodo, che so io. Onde qualora io non erri in attribuire all’oggetto così fatti predicati, che sono il fondamento del bene in esso, non posso errare in giudicarlo bene. Nel secondo caso, cioè quando l’intelletto s’inganna in attribuir falsamente all’oggetto qualch’altro predicato, anche il gaudio può aver allora per materia il ben falso’.

¹¹⁹ *ibid.*, 13, p. 453a: ‘Ciò che, conosciuto senza errore, ha per sè medesimo e non per solo rispetto de’suoi effetti ch’egli, quando è lontano, muova appetito, quando è presente, cagioni gaudio’.

betekent dat ook dat een gevarieerd object effecten teweeg brengt die verder reiken dan een oppervlakkig behagen. *Varietà* is niet alleen een aangenaam effect, maar ook een belangrijk en essentieel middel om belangrijke, fundamentele inhouden te formuleren.

3. Het gevarieerde spreken als een weg naar de waarheid

3.1. De aanschouwelijkheid van het gevarieerde spreken

3.1.1. De imitatie als een vorm van inventie

Het tweede deel van het *Trattato dello Stile*, over de dialoog, vangt aan met een lang en gedetailleerd hoofdstuk dat – ‘voor de eerste keer’ – wil uitleggen waarom de mens geniet van de imitatie. Het gaat dus in op de verhouding tussen de literaire tekst en de werkelijkheid. Deze uitleg zal toelaten om de ‘professioni imitatrici’ te verdedigen tegen de beschuldigingen van Plato¹²⁰. ‘Imiteren is niets anders’, schrijft Pallavicino, ‘dan het maken van een werk, dat, hoewel het onderscheiden is van [zijn] onderwerp, niettemin bekleed is met veel eigenschappen, die in het bijzonder bij dat onderwerp passen; waardoor ze door de gelijkenis het intellect zich onmiddellijk het geïmiteerde ding doen herinneren’. Deze herinnering, vervolgt de auteur, ontstaat dankzij, ‘per virtù’, deze gedeelde eigenschappen, of ‘accidenti’¹²¹. Een van Pallavicino’s gevolgtrekkingen uit zijn definitie van poëtische imitatie is van centraal belang voor de problematiek die we hier behandelen. De auteur gaat in op de aloude kwestie of poëzie in essentie wordt bepaald door haar onderwerp, de *favola*, of haar vorm, het vers¹²². Hij beantwoordt de vraag door het onderscheid tussen *imitare* – imiteren – en *inventare* – bedenken – verregaand te nuanceren¹²³. De poëtische reproductie van een bepaald onderwerp doet

¹²⁰ *TdS*, 30, p. 196. Zie Bellini, 1990, pp. 135-145; Mazzocchi, 1997, pp. 37-39. Zoals hij zelf aangeeft, p. 196, herneemt Pallavicino hier een thema dat al werd ontwikkeld in *DB*, II, 29, pp. 206-209. Daar is de context een discussie over de mogelijkheden voor het menselijke kennen, een discussie die de befaamde definitie van de *prima apprensione* in boek III voorbereidt, waarover meer in hoofdstuk IV. In de *TdS* wordt Pallavicino’s opvatting over het menselijke kenproces steeds op de achtergrond meegedragen, maar nauwelijks geëxpliciteerd.

¹²¹ *TdS*, 30, p. 197: ‘Altro non è l’imitare che formare un lavoro, il quale, benchè sia distinto da un tal soggetto, è vestito nondimeno di molte proprietà, che a quel soggetto particolarmente sogliono convenire; sicchè per la somiglianza traggono subito l’intelletto a ricordarsi della cosa imitata. Poscia ripensando egli per qual cagione fosse tirato a tal ricordanza osserva che ciò succedette per virtù di quegli accidenti ch’ei riconosce in ispecialità comuni ad amendue que’soggetti’. Een gelijkaardige analogie tussen de relatie van de woorden tot de dingen en van een kopie tot een origineel is terug te vinden in Emanuele Tesauro’s *Cannocchiale Aristotelico*, zoals geciteerd door Kapp, 1990, p. 48.

¹²² *TdS*, 30, p. 210: ‘E [...] se nel verso, o anzi nella favola sia posto l’esser Poema’. Pallavicino behandelt de kwestie ook in *Ermenegildo*, p. 163. Deze vraag wordt pas behandeld in de editie van 1662, zie Bellini, 1990, pp. 144-145.

¹²³ *TdS*, 30, p. 210: ‘[...] che quantunque l’imitare, e l’inventare pajano opere tra sè opposte; nulladimeno il Poeta è per una stessa opera imitatore, ed inventore, il che si raccoglie da un principio universale per noi statuito nel distinguere l’imitator dell’emolo: Che spesso chi rassomiglia co’suoi lavori gli altrui solo in un genere molto largo, ma sotto quel genere produce una specie tutta diversa da’lavori rassomigliati, chiamasi meritamente inventore, perocchè rinvienne una forma nuova per accoppiarvi le proprietà di quel genere le quali egli vede già poste, ma con altra comitiva assai differente: Il che suol esser magisterio di fecondo, ed acuto ingegno’. De spanning tussen *inventare* en *imitare* is een van de terugkerende thema’s in de poëtica’s van het Cinquecento, zie Weinberg, 1961,

iets ontstaan dat deel uitmaakt van hetzelfde *genere*, aldus Pallavicino, maar behoort tot een ander *specie*, met een andere vorm en andere eigenschappen. Volgens deze logica is de *favola*, of het onderwerp, een product van poëtische imitatie; immers, het onderwerp van de poëzie is niet de werkelijkheid, maar een verdichte, aangepaste, geselecteerde, ... vorm daarvan. Pallavicino's definitie van de *favola* toont duidelijk dat 'het poëtische' niet gebonden is aan een bepaald soort onderwerp, maar aan de behandeling van een gegeven onderwerp met de middelen van de poëzie: de *favola* is 'het met behulp van verzonnen voorvallen imiteren van ware gebeurtenissen, die zich anders hebben voorgedaan'¹²⁴. Pallavicino's opvatting over de *favola* leunt dus nauw aan bij Torquato Tasso's opvatting over poëtische inventie, namelijk de kunstige bewerking van feiten met een poëtisch potentieel¹²⁵. Poëtische inventie kan naast de *favola* ook de *costume*, of de karakterisering van de personages, de *energia*, of levendigheid, en de *furor* betreffen¹²⁶. Pallavicino begrijpt *furor* daarbij als een stijlform, namelijk 'een imitatie met behulp van het metrum, en van die andere, en ongewone uitdrukkingwijze, die de poëtische wordt genoemd'¹²⁷. De *favola*, volgens Aristoteles de kern van de poëzie, komt dus terecht in de poëtische *verba*.

De behandelde *res* – de *favola* – en de *verba* – de drie andere vormen van imitatie op het niveau van de *verba*: *costume*, *energia* en *furor* – zijn haast evenwaardige poëtische vormen. Pallavicino ziet wel, als in een tegemoetkoming aan Aristoteles, een hiërarchie in de verschillende vormen van imitatie, en plaatst de *favola* nog op de eerste plaats. Maar, voegt hij daaraan toe, dat betekent daarom niet dat Aristoteles *costume*, *energia* en *furor* niet als imitatie beschouwt. Immers, de Stagirit erkent dat zelfs namen een vorm van nabootsing zijn, 'waarschijnlijk uit de overweging dat ze zich allemaal in het begin hebben aangediend volgens een of andere verwantschap met het benoemde ding, hetzij door etymologie, in welke zin hij ze elders korte definities noemt, of minstens volgens de klank. En hij voegt daaraan toe dat de stem ons is gegeven als het meest geschikte middel om te imiteren'¹²⁸. Met andere woorden, elk uitspreken van het ding in de taal is een imitatieve operatie. De hierboven geschetste ideeën over de arbitrariteit van de taal maken echter duidelijk dat zijn opmerking niet de intrinsieke verwantschap tussen een ding en zijn naam suggereert, maar, precies door het vrij losse verband tussen beide – 'qualche proposizione' of 'il suono' – het *imitare* opnieuw beschouwt als een vorm van

passim.

¹²⁴ TdS, 30, p. 211: '[...] con un finto successo imitar i successi veri, ma in altro modo avvenuti, e ciò è ufficio della favola'.

¹²⁵ Weinberg, 1961, pp. 1009-1014, 1019 & 1054; Bellini, 1990, p. 93.

¹²⁶ TdS, 30, p. 211.

¹²⁷ *ibid.*, pp. 211-212 met de volgende definitie van *furor*: '[...] rassomigliare quella maniera di favella, che il popolo si figura in chi fosse preso da furor sopraumano, quali fingono sè i Poeti, e questa è l'imitazione che si fa col metro, e con quell' altera, ed inusitata dicitura, ch'è nominata poetica; [...] [E] tal favella [...] si riputava dal volgo per simile ad un parlare ispirato dagli Dei'. Voor de begrippen *costume* en *energia*, zie hoofdstuk IV, 4.1 & 4.3.

¹²⁸ TdS, 30, p. 213: 'Anzi altrove il prenominate Filosofo [Aristotile] non dubitò d'appellar universalmente i nomi tutti imitazione, forse considerando che tutti da principio sogliono imporsi per qualche proporzione che hanno con la cosa dinominata, o secondo l'etimologia, nel qual senso ei chiamolli altrove brevi diffinitioni; o almeno secondo il suono. Ed aggiunge che la voce a noi era data come il più atto istrumento per imitare'.

*inventare*¹²⁹.

Het verbinden van de poëtische imitatie met de sfeer van de *verba*, of de formulering, heeft een belangrijke consequentie. Omdat het poëtische niet gezocht hoeft te worden op het niveau van de werkelijkheid, is het niet per definitie tegengesteld aan het ware. Het waarheidsgehalte van een tekst staat volgens Pallavicino bijgevolg los van zijn vorm. De poëtische imitatie is niet gebonden aan het fictieve, wat betekent dat de poëzie ook kan dienen voor het uitzeggen van de waarheid. Objecten worden ‘poëtisch’ dankzij hun stilistische behandeling, elke *favola* is altijd een product van de inventie.

3.1.2. De dubbele didactische functie van de poëzie

Om het proces van de poëtische imitatie nauwer te omschrijven, verwijst Pallavicino naar zijn definitie van de emulatie, die we in het eerste hoofdstuk hebben besproken¹³⁰. Wanneer een leerling een andere schrijver emuleert, doet hij dat door met zijn *ingegno* een algemene regel af te leiden uit verschillende gevallen, of *species*, van dezelfde figuur in verschillende modellen. Hij past die regel dan toe in zijn eigen geschriften, echter zonder die elementen te herhalen die van een specifieke context afhangen, of die eigen zijn aan het register van de geëmulerde schrijver¹³¹. Wie poëzie schrijft, moet een eigen stijl verwerven.

Hier ontstaat er een parallelle tussen de literaire voorbeelden van de dichter en de onderwerpen die de dichter behandelt: poëtische imitatie wordt – net als het leren schrijven – beschouwd als een onderzoek van het geïmiteerde object, een onderzoek dat de vorm aanneemt van een leerproces. ‘[W]ie imiteert, onderwijst; wie ziet imiteren, leert: en het onderwijzen, en het leren zijn aangenaam, het ene voor de trots, het andere voor de menselijke nieuwsgierigheid’. Pallavicino schrijft uitdrukkelijk dat hij niet bedoelt dat wie een imitatie bekijkt, leert imiteren; dat is immers evident. Maar ‘eigen aan de imitatie is, dat ze de aard, en de eigenschappen van de dingen onderwijst’¹³². Deze gedachte schraagt Pallavicino’s definitie van poëtische imitatie. Net zoals de afbeelding het origineel oproept, zo verwijst het woord of de uitdrukking naar de zaak door zoveel mogelijk eigenschappen en structuren van het object te evoceren. En net zoals de verschillende genres of technieken van de imitatie andersoortige afbeeldingen van hetzelfde object genereren, zo exploreert de stijlfiguur van de *varietà* de verschillende

¹²⁹ Zie *supra*, 2.1.1; ook Bellini, 1994, pp. 92-104.

¹³⁰ *TdS*, 13, pp. 92-93: ‘[...] che per aver il glorioso titolo d’inventore senza contentarsi del più dimesso di prenditore, o d’imitatore, e dall’altro conto per trarre utilità dalla lezione de’ ritrovamenti altrui, conviene in leggendo considerar qual sia in tutto quel ritrovamento la proprietà, o il predicato, come dicono le scuole, per cui egli diletta. E se in ciò per noi mirerassi a dentro vedremo che tal predicato è un genere comune a diversissimo specie di ritrovamenti possibili. Appresso a questo dobbiamo ricercare coll’ingegno qualche altra delle predette specie, la quale assomigli la favola che emuliamo solo nel predicato suddetto, ed in ogni parte sia differente, ma differente in maniera, che la medesima differenza le faccia participar tanto più, e tanto meglio quel predicato [...]’.

¹³¹ *ibid.*, 11, pp. 83-86; *ibid.*, 12, pp. 91-92.

¹³² *ibid.*, 30, pp. 196-197: ‘[...] perciocchè chiunque imita, insegna; chiunque vede imitare, impara: e l’insegnare, e l’imparare sono operazioni gioconde, l’una all’alterezza, l’altra alla curiosità umana; [...]’. *Ibid.*, p. 197: ‘Ma speciale dell’imitazione, si è l’insegnar la natura, e le proprietà delle cose’.

mogelijkheden van de verbinding tussen woorden en dingen. Logischerwijze zet dit didactische proces zich door tot bij de lezer. Immers, die neemt ten aanzien van de poëtische tekst dezelfde positie in als de dichter ten aanzien van zijn onderwerpen. Pallavicino schrijft dat de imitatie de aard van het object op zo'n manier openbaart, dat de toeschouwer denkt dat zijn eigen *ingegno* het zelf heeft ontdekt¹³³. De poëzie wordt in dit verband uitdrukkelijk gepresenteerd als een dienstmaagd van de filosofie¹³⁴.

Op die manier kent Pallavicino de poëzie niet alleen haar traditionele didactische rol toe, als zoete omhulling van de bittere pil van de wetenschap¹³⁵. Poëzie onderwijst ook omdat het proces van de poëtische imitatie zelf een actief onderzoek van het onderwerp betekent. Een goed voorbeeld van deze gedachtegang staat in de *Arte della Perfezion Cristiana*, in het hoofdstuk over de imitatie van heiligen, 'la studiosa imitazione, l'affettuosa invocazione e la religiosa divozione de'Santi'¹³⁶. De Natuur heeft de mens het aangeboren verlangen gegeven om 'sublieme en wonderlijke feiten te lezen en te overpeinzen'. Niet alleen waargebeurde feiten, maar ook de verzinsels van dichtsels, *romanzi* en *novelles*, 'die wij als vals doorzien'¹³⁷. Het is echter evident, dat als waardevolle mensendaden reeds op applaus kunnen rekenen, de gebeurtenissen die de 'Goddelijke arm' bewerkstelligt via de heiligen of 'met de schepsels als zijn instrument' heel wat meer bewondering wekken. Deze daden blinken uit in 'het schone van de *varietà*, het zoete van de zachtheid, het levendige van de nieuwigheid, het schitterende van de grootsheid, het beminnelijke van de welwillendheid, of het solide van de eruditie'¹³⁸. De studie van dit soort feiten leidt 'natuurlijkerwijze' tot genegenheid jegens de makers van 'zo'n schone werken' en, uiteindelijk, tot een voorbeeldige levenswandel.

3.1.3. Een eerste consequentie: de waarheid verschijnt nimmer naakt aan de mens

De passage uit de *Arte della Perfezion Cristiana* over de imitatie van heiligen verduidelijkt meteen een vooronderstelling die samenhangt met dit didactische aspect van de poëzie. De inhoud die aan de lezer moet worden meegedeeld, zal zich nooit vanzelf manifesteren: het object moet meer of minder helder, tastbaar of aantrekkelijk worden *voorgesteld*. Voor het mensenoog of -intellect verschijnt de waarheid nimmer naakt. Deze gedachte komt regelmatig aan de orde in *Del Bene*, en is essentieel voor een begrip

¹³³ *ibid.*: 'Anzi l'imparare col mezzo della veduta imitazione, porge insieme gradito pascolo sì alla curiosità, sì all'alterezza dell'umano intelletto, ed in maniera che l'uomo riconosce l'acquisto della Scienza dall'imitazione altrui come da mera occasione, dal proprio ingegno come da principale inventore'.

¹³⁴ *ibid.*, p. 199: '[...] e così divenir nutrice della Filosofia porgendole [la nostra mente] un dolce latte'.

¹³⁵ Deze vergelijking komt meermaals voor, bijvoorbeeld in *TdS*, 4, en is op zich klassiek, cfr. Curtius, 1948, pp. 144-146.

¹³⁶ *AdPC*, III, 7, pp. 738a-739b.

¹³⁷ *ibid.*, p. 739b: 'A questo esercizio utilissimo d'imitare, e d'invocare i santi può assai conferire una tal vaghezza impressaci dalla natura di leggere e di rivolgerci in mente fatti sublimi e maravigliosi; la qual innata vaghezza fa che ci sian dilettevoli non solamente l'istorie vere, ma i poemi, i romanzi, ed i novellieri, da noi ravvisati per favolosi'. Pallavicino komt uitgebreid terug op dit argument in *DB*, zie hoofdstuk IV, 1.2.

¹³⁸ *ibid.*: 'Nè manca in esse o il vago della varietà, o il soave della tenerezza, o il vivace della novità, o lo splendido della grandezza, o l'amabile della beneficenza, o il riposto dell'erudizione. E da tale studio segue poi naturalmente l'affezione verso i facitori d'opere tanto belle [...]'.
 135

van het *Trattato dello Stile*¹³⁹. In het vierde hoofdstuk van het *Trattato* bespot Pallavicino degenen die denken dat de ‘waarheid uit zichzelf zo schoon is, dat elke vreemde opsmuk haar besmeurt, en niet haar wangen verfraait, dat elke tierlantijn haar eerlijkheid compromitteert’. Dat zou alleen het geval zijn als de mens zich zijn gedachten onmiddellijk, buiten de taal om, kon voorstellen, zoals de engelen. En als we onze gedachten sowieso met een of andere tastbare kleur moeten schilderen om ze aan elkaar te kunnen meedelen, ‘waarom dan eerder de treurige zwarteheid van een potlood kiezen, dan de meer gracieuze kleuren van het ultramarijn?’ Vervolgens gebruikt Pallavicino de klassieke vergelijking met de vaas. Als de ‘likeur’ van de kennis een recipiënt nodig heeft, is het toch beter om een gouden en welriekende kop te gebruiken, die uitnodigt om te drinken, dan ‘een stinkende en vuile nap’¹⁴⁰.

Precies omdat de waarheid steeds gekleed gaat, kan ze ‘geaffecteerd’, ‘affettuoso’, zijn. Het hoofdstuk vervolgt met een onderzoek naar het taalgebruik van de wetenschapper. Daarbij wordt een onderscheid gemaakt tussen de plicht om zonder hartstocht, ‘spazionato’, te zijn ten aanzien van zijn onderwerp, en het gerechtvaardigde verlangen om de lezer aan te spreken. Precies het samenspel tussen deze twee randvoorwaarden laten de schrijver toe om zijn redenering zichtbaar te versieren met ornamenten. Ook al loopt een redenaar door een te geaffecteerd taalgebruik het gevaar verdacht te worden van onzuivere motieven, toch is het de plicht van de wetenschapper om zijn inzichten op een aangename manier aan de lezer mee te delen. Hij schrijft immers niet voor zichzelf, maar in het belang van de ander. Net zo moet de historicus vermijden om door zijn taalgebruik de indruk te wekken dat hij partij kiest, maar dat neemt niet weg dat ‘alleen al de evidentie, en de efficiëntie waarmee aandoenlijke gebeurtenissen worden voorgesteld’ een aandachtige lezer diep kan beroeren¹⁴¹. Pallavicino schrijft wel dat noch de geometrie, noch de metafysica gediend zijn met versierselen, precies zoals in ‘koninklijke gebouwen’ ‘de goede architectuur’ meer telt dan de vergulding¹⁴². Maar in disputen over de fysica en de moraal is een povere stijl een groot gebrek.

¹³⁹ Bellini, 1990, pp. 99-102; idem, 1994, pp. 61-62; Baffetti, 1997, pp. 231-232.

¹⁴⁰ *TdS*, 4, p. 26: ‘Poichè il dire, che la verità è tanto bella per se medesima, che ogni estraneo liscio le imbratta, e non le adorna le guancie, che alla sua onestà disdicono tutti i belletti, e mille simiglianti dettati, è un voler appunto imbellettare con metafore la bugia, perchè apparisca verità a gl’ingegni di poca vista. Se gli uomini potessero come gli Angeli manifestarsi immediatamente i loro concetti, soverchie sarebbero le parole. Ma giacchè a fine di palesarceli scambievolmente ci è necessario il dipingerli con qualche sensibile colore, perchè scegliere a ciò piuttosto la negrezza sordida d’un carbone, che le tinte più graziose d’oltremare? Già che fa mestieri di qualche vaso per trasportar questo liquore da una mente nell’altra; qual convenienza richiede, che il sugo più salutare cioè gl’insegnamenti della sapienza, sia dato a bere in una ciotola sucida e puzzolente, che muova nausea; e non piuttosto in tazza d’oro tutta odorosa, che inviti ad accostarvi le labbra?’. Deze passage wordt geciteerd door Lavin, 1980, p. 78, noot 23.

¹⁴¹ *TdS*, 3, p. 17: ‘Di più la sopraddeffa proibizione [het tonen van partijdigheid] non ha luogo in quel commovimento d’affetti, che nel Lettore accende l’Istorico senza mostrar parzialità in se stesso, ma con la sola evidenza, ed efficacia del rappresentar successi atti di lor natura a commovere chi vivamente gli concepisce: [...]’. Pallavicino refereert hier aan Mascardi, 1859, p. 290 e.v. Zie ook Jori, 1998, p. 110.

¹⁴² *TdS*, 4, p. 31: ‘L’ordine, la chiarezza, la brevità sono pregi altrettanto malagevoli e rari nel camminare per que’ciechi laberinti della più astratta filosofia, quanto lodevoli ed ammirabili in chi fornito di essi vi passeggia con più sicuro. Ricordisi ogn’uno in ciò esser negli edifici Reali opera di maggior dispendio, e di maggior arte la buona architettura, che la vaga indoratura’.

3.1.4. Een tweede consequentie: het gevarieerde spreken veraanschouwelijkt de waarheid

De gedachte, dat de poëzie door haar specifieke vorm de universele waarheden van de Natuur kan openbaren, is op zich traditioneel. Bijvoorbeeld de mozaïsche beschrijving van de Schepping heeft aanleiding gegeven tot een grote tekstproductie die haar verwondering over de veelheid en de rijkdom van de wereld uitdrukt¹⁴³. Deze productie bereikt een nieuw hoogtepunt in de loop van de zeventiende eeuw, in parallel met de openbaringen over de oneindige complexiteit van de Schepping door de nieuwe, meer empirische wetenschap. Zoals Ezio Raimondi¹⁴⁴, Marc Fumaroli¹⁴⁵, Giovanni Baffetti¹⁴⁶ en Giacomo Jori¹⁴⁷ hebben aangetoond, is de *curiositas*, en het daarmee verbonden enthousiasme over de grootsheid, de complexiteit en de betekenisvolheid van de wereld een dominante attitude in zowel de wetenschappelijke als de religieuze literatuur van het Seicento. Jori en Baffetti citeren talrijke auteurs die stem geven aan hun verwondering over de eindeloze *varietà* van de Schepping¹⁴⁸. Deze verwondering geeft aanleiding tot een literatuur die deze complexiteit zichtbaar maakt door te wijzen op de eindeloze reeks verbanden in het boek dat de wereld is¹⁴⁹. De Schepping wordt in haar geheel gezien als een metaforische constructie, waarin de goddelijke almacht zich weerspiegelt en afdrucken achterlaat. Precies daarom kan een metaforische, door enthousiasme gedreven taal de wereld en zijn wetmatigheden haast tastbaar, ‘evident’, weergeven¹⁵⁰. Baffetti concludeert in dit verband dat het *Trattato dello Stile* een poging is om gnoseologie en retorica samen te laten gaan¹⁵¹. Hij plaatst Pallavicino’s werk op één lijn met auteurs als Clavio en Bartoli, wiens geschriften doortrokken zijn van een ‘metaphysische pathos’¹⁵². Maar Jori nuanceert deze kwalificatie terecht. Hij ziet een afstand tussen Pallavicino, als ‘teoreticus’, en de metaforische drift van deze auteurs die de contouren van de vormen en de dingen doet vervagen, en de taal oplossen in de creatie van ‘illusoire en vluchtige ensceneringen’¹⁵³. Wanneer Pallavicino bijvoorbeeld, in navolging van Aristoteles, de

¹⁴³ Jori, 1995, pp. 3-4, over de traditie van de hexamerones. Over de Schepping als ‘ornatus’, zie Summers, 1977, vnl. p. 348.

¹⁴⁴ Raimondi, 1982, pp. 327-356; idem, 1995, pp. 77-86.

¹⁴⁵ Fumaroli, 1996, pp. 349-377.

¹⁴⁶ Baffetti, 1997, vnl. pp. 73-116 & 211-249.

¹⁴⁷ Jori, 1998, hoofdstuk 3 & 4 en *passim*.

¹⁴⁸ *ibid.*, p. 107: ‘Le cronache scientifiche dei naturalisti sono caratterizzate da un sentimento di vivo entusiasmo, che risalta quale tratto tipico della ricerca sperimentale’. Zie ook de aldaar geciteerde auteurs, o.a. p. 112 (F. Buonanni, *Ricreazione dell’occhio e della mente*, Roma, 1681), pp. 177-178 (R. Bellarmino), p. 183 (A. Glielmo, *Le grandezze della Santissima Trinità*, Venezia, 1658) en p. 186 (D. Bartoli, *La ricreazione del savio*, Roma, 1659). Zie ook Baffetti, 1997, vnl. pp. 77-78, 103, 106-108 (R. Bellarmino) & 211.

¹⁴⁹ Voor de metafoor van de natuur als boek, zie Curtius, 1948, pp. 323-329.

¹⁵⁰ Jori, 1995, p. 65, noot 55, citeert in dit verband Jean Rousset, uit diens *La littérature de l’âge baroque en France. Circé et le Paon*. Zie ook Hagstrum, 1958, pp. 44-47.

¹⁵¹ Baffetti, 1997, pp. 228-236; ook Bellini, 1994, pp. 86-89.

¹⁵² Baffetti, 1997, p. 103 schrijft hoe daarom de ‘wetenschappelijk-naturalistische’ beschrijving zich bij de jezuïeten zonder tegenspraak met de ‘symbolisch-allegorische’ interpretatie kan verenigen. Hoewel dat bij een aantal auteurs zonder twijfel het geval is, neemt Pallavicino op dit punt een veel gematigder standpunt in.

¹⁵³ Jori, 1998, pp. 169-171. Zie ook Croce, 1955, pp. 38-39. Baffetti, 1997, pp. 238-249, vervolgt met een bespreking van het werk van Daniele Bartoli, wiens ‘classicisme’ reeds door Ezio Raimondi met de kunst van Bernini was vergeleken, cfr. Raimondi, 1966, pp. 8-9; dezelfde Raimondi stelt Bartoli tegenover Ciampoli en Pallavicino, zie

poëzie van de historiografie wil onderscheiden, stelt hij dat de dichter wil het hebben over universele waarheden¹⁵⁴. Dergelijke waarheid draagt zoveel particuliere waarheden in zich, 'die niet afhangen van het toeval, maar van de orde van de Natuur', dat een 'uiterst gedetailleerde poëtische beschrijving niets anders is dan een beschouwing van ontelbare algemene waarheden'¹⁵⁵. De geschiedenis bestaat daarentegen zelf uit zoveel bijzondere feiten, dat de historicus alleen grootse gebeurtenissen kan vertellen, die zelf weer een hele categorie andere gebeurtenissen vertegenwoordigen. In beide gevallen is de imitatie stevig geworteld in een werkelijkheid, hetzij in een hogere, niet onmiddellijk aanschouwelijke universele orde, hetzij in de contingentie van het menselijke bestaan.

Hetzelfde geldt voor Pallavicino's opvatting over theatraliteit, een thema dat aan de orde komt in zijn bedenkingen over de dialoog. De theatraliteit van de dialoog beperkt zich volgens de jezuïet tot een gedeeltelijke analogie met de activiteit op de scène. Op basis van het onderscheid tussen de 'imitatie van handelingen' en de 'imitatie van woorden, niet als betekenaars van passies, maar van concepten' in het theater¹⁵⁶, wordt uitgelegd waarom er geen beschrijving van de scène of van scenische handelingen nodig is in de dialoog¹⁵⁷. Die wil immer geen daden, maar een redenering presenteren. Alle attributen voor de imitatie van acties kunnen dus worden geëlimineerd. Net zoals de aanschouwelijkheid van de *varietà* voor Pallavicino geen reden is om de wereld te beschouwen als een spiegelpaleis van metaforen, zo elimineert hij elk theatraal attribuut of instrument van de dialoog dat tot een verstrooiing van de boodschap kan leiden. Giacomo Jori suggereerde reeds dat 'theatraliteit' voor Pallavicino geen 'vermenigvuldiging van de letterlijke betekenis' impliceert¹⁵⁸. De begrippen 'theater' of 'theatraliteit' worden op die manier van een hele reeks connotaties ontdaan. Theater is hier geen 'kunstig, artificieel geheel', of 'een complexe eenheid bestierd door één Auteur'¹⁵⁹. Met andere woorden, het is geen kunstige *herscheping* van de werkelijkheid, maar een verhelderend perspectief op de realiteit¹⁶⁰.

idem, 1982, pp. 333-336, en zie Bellini, 1990, p. 177 & noot 204. De link Bartoli/Bernini wordt ook gemaakt, in een totaal andere context, door Borsi, 1980, pp. 160-161 en door Benedetti, 1985, p. 81.

¹⁵⁴ Zie Aristoteles, *Poetica*, IX, 51 b5, cfr. hoofdstuk IV, 1.2.3, noot 32.

¹⁵⁵ *TdS*, 30, pp. 208-209.

¹⁵⁶ *ibid.*, 31, pp. 220-221: 'Talora in quanto le parole sono rivolte alla rappresentazione de'fatti, e questa suol essere l'imitazione delle parole che si fa sul palco, il quale poco o nulla ci manifesta i fatti de'Personaggi operanti se non ajutato dall'imitazione delle loro parole. Talvolta eziandio sono imitate dal Poeta le parole in grazia di lor medesime, e non come narrazione, ma piuttosto come circostanze dell'azione principalmente rappresentata, e come espressioni d'interno affetto. Tutta questa sorta d'imitazione non può di sua primiera natura ammaestrare con la dottrina, ma solo al più con l'esempio.

Un altro genere d'imitazione ha per ufficio il rappresentare non i fatti, salvo talor secondariamente, ma le parole, ed esse come significatrici non di passioni, ma di concetti: [...] E di tale imitazione è dotato il Dialogo; atto perciò ad infonder negli animi la dottrina, come son atte le parole che egli ne propone al pensiero'.

¹⁵⁷ *ibid.*, 32, p. 224.

¹⁵⁸ Jori, 1998, pp. 155-170.

¹⁵⁹ Costanzo, 1964, p. 18.

¹⁶⁰ Donato, 1963, p. 24, benadrukt dat het theater bij Tesauro een werkelijkheidsscheppende vorm is, die duidelijk universaliteitsaanspraken van een zich als een goddelijke creator beschouwende de auteur impliceert. Zie ook Cox, 1989, p. 32, die stelt hoe Pallavicino de dialoog als een 'vehicle of truth' ziet, in tegenstelling tot bijvoorbeeld Sperone

Zoals ook Mario Costanzo heeft opgemerkt, zijn de korte *intermezzi* uit Pallavicino's eigen dialogen voorbeelden van zijn opvatting over theatraaliteit¹⁶¹. In *Del Bene* wordt de situering van het gesprek aangegrepen om een korte beschrijving te geven van een landschap, een interieur of de opvoering van een muziekstuk. Deze scènes staan in het teken van een beheerste harmonie, die een passend kader vormt voor de opeenvolging van verheven redeneringen. Tijdens de eerste dag van de besprekingen genieten de gesprekspartners na een weldoende maaltijd 'met de ogen van de niet verzonnen scenes van la *campagna*, en van het ingetogen zilver van het meer, terwijl het oor van tijd tot tijd besprenkeld wordt met de zoete harmonie van gezang en klank, en het *ingegno* zich nu eens ontspant met de spitsheid van de gezongen poëzie, dan weer de kracht van de gesprekken'¹⁶². De volgende dag nodigt kardinaal Alessandro Orsini zijn gasten uit om met hem vanuit een koets van 'de gekleurde schilderijen en verspreide edelstenen' van de Natuur te genieten¹⁶³. Na de middag worden de sprekers vergast op een recitatief gezang van een Mariaal gedicht geschreven door Baldovino De Monte Simoncelli, waarin de compositie, de muziek, de stemmen en het onderwerp 'vriendschappelijk met elkaar kampen'¹⁶⁴. Daags daarop zien ze vanuit de villa van de kardinaal van dichtbij de bevalligheid van de tuinen, en van ver de grootsheid van het landschap, waar als met kunst de bergen, de rivieren en de steden zijn geplaatst¹⁶⁵. Het gesprek vervolgt later in een *loggia* die volledig is gedecoreerd met voortreffelijke beeldhouwwerken en schilderijen, van waaruit een weids landschap te zien is¹⁶⁶.

Deze korte situeringen dienen een driedubbel doel. Aan de lezer wordt de aristocratie van het gezelschap duidelijk gemaakt. In een frase die aan de definitie van *splendor* herinnert¹⁶⁷, schrijft Pallavicino hoe de vertrekken die Orsini zijn gasten aanbiedt,

Speroni, die in zijn *Apologia dei Dialoghi*, 1575, stelt dat 'the dialogue, as an imitation and a 'giuoco', is exempt from the truth-conditions of the more serious forms of argumentation'. Zie ook Snyder, 1989, pp. 210-212.

¹⁶¹ Costanzo, 1964, p. 30; ook idem, 1970, II, p. 143, noot 26 & p. 151.

¹⁶² *DB*, I, 22, p. 423a: 'Così passarano il desinare, godendo con gli occhi le non finte scene della campagna e gli argenti non ambiziosi del lago, spruzzando l'orecchie d'ora in ora con soave armonia di canti e di suoni; ricreando sempre l'ingegno ora con l'arguzia delle cantate poesie, ora col sapore de'frapposti ragionamenti'.

¹⁶³ *ibid.*, II, 2, p. 444b: '[...] l'amenità della campagna: ove le pitture colorite e le gemme sparse dalla natura si rendono dilettevoli, vie più che agli altri, a coloro che nei palazzi sono svogliati possessori delle più eccellenti pitture e delle più ricche gemme lavorate o estratte dall'arte'.

¹⁶⁴ *ibid.*, 40, p. 473a: 'Gareggiavano amichevolmente insieme la gentilezza della composizione, l'artificio della musica, la soavità delle voci e la pietà dell'argomento'. Zie ook Costanzo, 1970, II, pp. 162 & 166; op p. 35, noot 1 een korte bibliografie over Simoncelli. Baldovino de Monte Simoncelli, *letterato* en hoveling uit Orvieto, schrijft ook een *orazione* ter ere van Virginio Cesarini, die in de *Accademia dei Gelati* in Bologna gelezen wordt, en aldaar verschijnt in 1624, zie Bellini, 1997, p. 278 e.v.

¹⁶⁵ *DB*, III, 5, p. 496b: 'Ivi per alcun tempo ricrearono la vista, e da vicino con l'amenità degli orti e da lontano con l'ampiezza delle campagne, ove parevano disposti quasi con arte i monti, i fiumi, le città che appena mai sazian lo sguardo, ma molto meno l'appetito de'mortali'.

¹⁶⁶ *ibid.*, 36, p. 515b: '[...] il Cardinale [...] fece accomodar le sedie in una loggia tutta guernita di statue e di pitture eccellenti che soggettava agli occhi una smisurata campagna'.

¹⁶⁷ Het onderscheid tussen welsprekendheid, of *splendor*, en elegantie wordt in *TdS*, 20 in een eerste stap bepaald als het verschil tussen het wegnemen wat stoort en het toevoegen wat pleziert; in een tweede stap als het smaakvol en beheerst aanbrengen van ornamenten. Vergelijkingen met kleding en met de opsmuk van paleizen verduidelijken dat een elegante tekst aan de vereisten van het decorum beantwoordt door een goed, gematigd 'gedrag' en een elementaire correctheid. Een onelegante tekst die is opgetuigd met de figuren van de welsprekendheid, lijkt op een

getuigen van een ‘villa-achtige’ eenvoud, die tegelijkertijd ‘gentilmente’ is ‘verguld’, op zo’n manier, dat ze zowel bij de plaats als bij de gastheer past¹⁶⁸. Ten tweede wordt op die manier gerefereerd aan illustere voorbeelden. Bij de aanvang van boek III verwijst Antonio Querengho expliciet naar het begin van Cicero’s *Brutus*¹⁶⁹. Maar bovenal dient de zintuiglijke en aristocratische kwaliteit van de geordende en gevarieerde omgeving als een beeld voor de intellectuele kwaliteit van de discussie. In boek II zegt kardinaal Orsini hoe hij ‘er meer op is gebrand om met het gehoor de vruchten van uw [Querengho’s] weten te proeven, dan met het zicht de kruiden en de bloemen van deze velden te bewonderen’¹⁷⁰.

De keuze voor dit soort *intermezzi* maakt inderdaad duidelijk wat het theatrale in de context van de dialoog betekent. Pallavicino onderscheidt een prominente voorgrond, het gesprek, van een discrete achtergrond, het geordende, gevarieerde landschap. Dat landschap vormt geen imposante en onbekende tweede realiteit, buiten de orde van de discussie, maar een discrete spiegel voor de dialoog zelf. Daarmee conformeert de *setting* van de dialoog zich aan een van de meest verbreide metaforen voor de *varietà*, de tuin. Een gelijkaardige operatie, het temmen van het landschap tot een toonbeeld van *varietà*, wordt uitgebreid beschreven in het reeds aangehaalde artikel van Ogden. Daar wordt gedemonstreerd hoe poëtische landschapsbeschrijvingen ontstaan uit de gedachte dat de goddelijke almacht en voorzienigheid zichtbaar is in de variatie van de Schepping¹⁷¹. Zo bekeken is het best mogelijk dat de scenografie van *Del Bene* ook functioneert als een aankondiging van het filosofische argument. Het geordende landschap verbeeldt dan niet alleen de structuur van de werkelijkheid, maar ook een perspectief op die werkelijkheid, als een beeld waarop of waarbinnen het aangenaam en goed denken is. De tuin als metafoor voor de *varietà* kan dan ook op een ander, dieper niveau worden gelezen. In het

rijkelijk uitgedost persoon met een wijnvlek op zijn hemd. Zie *TdS*, 20, pp. 128-129: ‘[...] s’io penso dirittamente, si distingue [l’eleganza], nello stile dallo splendore, e dall’ornamento di cui abbiám ragionato di sopra, come appunto nel culto della persona e delle abitazioni distinguesi la pulitezza dalla splendidezza e dal lusso. Ogni pulitezza partecipa alquanto dell’ornamento, perch’ella sempre abbellisce, e sempre allontana dall’uso della canaglia più vile. Ma il primo grado di pulitezza si restringe in levar ciò che a’sensi de’circonstanti sarebbe noioso, non in porre ciò che lor sarebbe gradito. [...] Ammette questo secondo grado guernirsi l’abito, ma non insuperbirlo di perle; [...]’. De vergelijking met vlekken van etensresten op p. 130. Deze definitie wordt aangekondigd in *TdS*, 4, waarin de *splendor* wordt gedefinieerd, zie, p. 21: ‘[...] per nome di splendore, in quanto distinguesi dagli altri ornamenti dello stile, voglio significare un lustro diffuso leggiadramente sopra le cose per mezzo delle parole nobili, e delle metafore prese da oggetti nobili non per altro fine, che di far arrivar all’animo del Lettore i proposti concetti più signorilmente guerniti’. Het verschil tussen elegantie en *splendor* situeert zich dus op het niveau van de noodzaak: het noodzakelijke goed doen is elegant, iets extra toevoegen verleent *splendor*. Elegantie hoort bij de burger, *splendor* bij de orator, zie ook *TdS*, 4, p. 32: ‘una tal civiltà di stile’. Er weze opgemerkt dat *splendor* expliciet wordt geassocieerd met *vivacità*, cfr. p. 21: ‘Passando allo splendore dell’elocuzione e alla varietà, e vivacità delle figure’, en p. 22: ‘Le più gagliarde, e più insolite, come più dimostrantisi destano con più vivacità l’attenzione, e sono ornate della sorella maggiore [van de *eleganza*] nominata Eloquenza’.

¹⁶⁸ *DB*, III, 36, p. 515b: ‘[...] in una camera particolare ove una tal villesca semplicità, indorata gentilmente di splendidezza signorile, al luogo insieme ed al padrone si confaceva, perciò dilettevole doppiamente’.

¹⁶⁹ *ibid.*, 5, p. 497a: ‘Che vi par, monsignor [Querengho], di questa villetta? Forse non tanto ameno era il praticello di Rodi ove Cicerone col fratello e con Bruto tenne il famoso ragionamento’.

¹⁷⁰ *ibid.*, II, 40, p. 473a: ‘Più avidi siamo di assaggiar con l’udito i frutti del vostro sapere che di vagheggiar con la vista l’erbe e i fiori di questi prati’.

¹⁷¹ Ogden, 1949, *passim*.

slothoofdstuk van het *Trattato dello Stile* schrijft Pallavicino dat ‘de *varietà* de meest verrukkelijke tuin voor onze kenvermogens [is]’¹⁷².

3.2. *Varietà* en de kenpsychologie van de mens

3.2.1. Aanschouwelijkheid gaat samen met aantrekkelijkheid

De *varietà* kenmerkt zich daarenboven door een dubbele kwaliteit: ze is niet alleen ‘aanschouwelijk’, als demonstratie van een of andere waarheid, ze is tegelijk ‘aantrekkelijk’, ze beroert de lezer of toehoorder. In de ‘tuin van de *varietà*’ wordt intellectueel genot aan welbehagen gepaard. Omdat geordende veelheid zowel aanschouwelijkheid als aantrekkingskracht genereert, komt ze tegemoet aan de eisen van de menselijke kenpsychologie. Het menselijke kennen wordt immers gestuwd door een vrij verlangen, dat naar het schone en het aantrekkelijke zoekt.

Zoals Elena Mazzocchi opmerkt, blijkt deze opvatting in het *Trattato dello Stile e del Dialogo* uit een zeer ‘onbarok’ aandoende voorkeur voor de ‘uitgelegde – of expliciete – vergelijking’ boven de metafoor¹⁷³. Pallavicino onderscheidt immers drie soorten vergelijkingen. De impliciete vergelijking, of metafoor, – ‘de menselijke glorie is een windvlaag’ –, de beeldspraak, – ‘de menselijke glorie is als een windvlaag’ – en tenslotte de expliciete vergelijking, die de overeenkomst tussen de menselijke glorie en de wind uitlegt¹⁷⁴. Hij erkent dat de metafoor de grootste *energia*, of kracht, heeft, en daarom bij uitstek geschikt is voor de tragedie¹⁷⁵. Om het respectieve nut van de verschillende soorten vergelijkingen te duiden, hanteert Pallavicino twee andere criteria, die te maken hebben met het appel aan de lezer en de bewijskracht van de stijlfiguur. Deze criteria blijken elkaars spiegelbeeld, en worden optimaal gerealiseerd in respectievelijk de metafoor en de expliciete vergelijking. De metafoor kan de lezer koud laten, omdat ze zichzelf niet uitlegt. De twee andere vormen zijn meer ‘bescheiden’, en daarom meer dienstbaar aan de lezer¹⁷⁶. Omgekeerd onthult alleen de expliciete en uitgesproken vergelijking ‘de gelijkenis waar ze niet vanzelf verschijnt’. Ze bewijst haar eigen geldigheid, waar de twee andere soorten vergelijkingen meer een beroep moeten doen op wat de lezer reeds kende¹⁷⁷. Hun heuristische waarde is dus kleiner. Een voorbeeld van een expliciete vergelijking uit Tasso’s *Gierusalemme Liberata* demonstreert volgens

¹⁷² *TdS*, 38, p. 242: La varietà è il più delizioso Giardino delle nostre potenze conoscitrici’. Zie ook de opdracht aan Giambattista Rinuccini, p. 6: ‘Il sentir materie così aride, così austere, così digiune trattate con tanta copia di pellegrini concetti, con tanta soavità di stile, con tanta lautezza d’ornamenti e di figure fummi oggetto di più alto stupore che non sarebbono i deliziosi giardini fabbricati su gli ermi scogli dall’arte de’Negromanti’.

¹⁷³ Mazzocchi, 1997, p. 35; zie ook Bellini, 1990, pp. 173-177; en Frare, 1992, p. 10.

¹⁷⁴ *TdS*, 7, pp. 55-56.

¹⁷⁵ *ibid.*, op het concept *energia* wordt uitgebreid teruggekomen in hoofdstuk IV.

¹⁷⁶ *ibid.*, p. 57: ‘[...] che la metafora soggiace più al vizio d’audace, e [...] di fredda [...] laddove nell’immagine, e nella comparazione spiegata si fa più modesta affermazione della sola similitudine, a cui non osta qualunque dissomiglianza di molte proprietà, purchè in una trovisi convenienza’.

¹⁷⁷ *ibid.*: ‘[...] si la metafora, sì l’immagine ristretta dice e non prova; onde, affinché sia lodevole, richiede similitudine sì palese, che solo affermata sia conosciuta. Ma la comparazione spiegata discuopre la somiglianza dove per sè non appare’.

Pallavicino het summum van ‘regelmaat, expressiviteit en levendigheid’¹⁷⁸. Deze levendigheid, zo wordt gesuggereerd, ontstaat omdat dit soort vergelijking de lezer veel verschillende overeenkomsten doet ontdekken. Bij de metafoor ziet hij vaak maar één punt van overeenkomst. De proportionaliteit van de vergelijking kan de waarnemer dus niet alleen bewegen, ‘muovere’, door de *meraviglia*, die wordt veroorzaakt door de ontdekking, maar ook door de coherente veelheid die ze impliceert.

3.2.2. De plicht tot gevarieerd spreken en denken

Doorheen het *Trattato* worden verschillende strategieën uitgelegd om deze dubbele werkzaamheid van de coherente veelheid te benutten¹⁷⁹. Zo omschrijft Pallavicino de *varietà* die een reeks van alternatieve perspectieven op eenzelfde object of gebeurtenis biedt, als een stijlmiddel voor elegantie. Deze perspectieven laten de schrijver toe om monotonie te vermijden en om het onderwerp haast tastbaar voor te stellen. Hoe meer eigenschappen van een object of een groep objecten worden geopenbaard, hoe meer ze het subject aanspreken, en hoe beter het subject ze kent. Pallavicino onderscheidt drie grote categorieën van stilistische middelen, die zich, aansluitend op zijn opvatting over de verhouding tussen de taal en de dingen, op het niveau van de *verba*, de *res* en hun onderlinge relatie situeren. Het alternatief in de *verba* is het synoniem, dat net werd toegelicht: het synoniem buit de toevalligheid van de taal uit¹⁸⁰. Op het niveau van de *res* suggereert Pallavicino dat elk gebeuren op ontelbare manieren kan worden uitgedrukt, omdat met elk gebeuren ontelbare effecten zijn verbonden¹⁸¹. De methodes om met die veelheid om te gaan, waaronder de metafoor, vormen de tweede categorie¹⁸². Het derde stijlmiddel, tenslotte, combineert de twee niveaus. Het situeert zich ergens tussen het synoniem en de metafoor, en bestaat uit verschillende methodes van omschrijving¹⁸³.

De menselijke kenpsychologie legt echter niet alleen esthetische criteria op aan het spreken, maar ook aan het denken. Deze criteria komen in het *Trattato sulla Provvidenza* aan bod onder de vorm van een discussie over het verband tussen de verschillende stijlvormen en de verschillende wetenschappelijke disciplines. In het vijfde hoofdstuk wordt een onderscheid gemaakt tussen de redeneertrant in de ethica, de metafysica en de

¹⁷⁸ *ibid.*, pp. 57-58: ‘Non si può dir pensiero nè più regolato, nè più espressivo, nè più vivace. Anzi spesso la comparazione distesa scuopre la similitudine in molte proprietà, dove la metafora non muove il lettore a riconoscerla salvochè in una’.

¹⁷⁹ Zie hiervoor bijvoorbeeld *TdS*, 9, p. 75: ‘[...] ma l’immaginazione sempre è più viva, quando maggior numero di proprietà nell’oggetto immaginato ci si rappresenta; è più mirabile quando ella ci fa concepire qualche proprietà di lui o nobile o non prima osservata’.

¹⁸⁰ *TdS*, 25, p. 155, als geciteerd *supra*, 2.1.3, noot 52.

¹⁸¹ *ibid.*, p. 158: ‘Innumerabili son quegli effetti, che hanno origine da un successo, o che sono con lui manifestamente congiunti, onde innumerabili per questa via saranno altresì le varie forme d’esprimerlo’.

¹⁸² *ibid.*, p. 163, voor de metafoor. Pallavicino refereert aan de vier categorieën van metaforen uit Aristoteles’ *Poetica*.

¹⁸³ *ibid.*, p. 164: ‘[...] cioè in quella per cui dicendo sempre la stessa cosa, ottiensi con tuttociò, che l’immaginazione formata dall’intelletto di chi ode sia differente. E quest’ultima forma di variare stà in mezzo fra il sinonimo, che ha la differenza solamente nel suono esterno, e fra la dicitura più figurata presa dagli effetti congiunti, o dall’ajuto della metafora, la quale non solo varia l’immagine dell’intelletto, ma eziandio esprime qualche cosa di più dalla parte dell’oggetto’.

wiskunde¹⁸⁴. Wiskunde doet een beroep op de verbeelding, die toelaat om de juistheid of valsheid van een stelling onmiddellijk te zien. De andere disciplines gaan te werk met behulp van complexe redeneringen, die in een veelheid van mogelijke argumenten naar een waarschijnlijke oplossing zoeken. Dit samenspel tussen veelheid en waarschijnlijkheid maakt ook dat de ene redenering ‘beter en schoner’ kan zijn dan de andere, iets wat bij wiskundige bewijzen niet van toepassing is¹⁸⁵. Met andere woorden, via de waarschijnlijkheid eigen aan bepaalde soorten kennis, sluipt er een esthetisch criterium binnen in de filosofie. Dit criterium betreft de ‘kwaliteit’ waarmee het kennen van de waarheid zal geschieden.

Zoals in de loop van dit hoofdstuk duidelijk is geworden, maakt de dialoog maximaal gebruik van de potentiële conformiteit tussen de manier waarop de mens kent en de kwaliteiten van een tekst en een redenering. Dit maakt het genre buitengewoon goed geschikt voor pedagogische doeleinden. In een korte uitweiding aan het begin van het derde boek van *Del Bene* vinden we een beknopte synthese van deze gedachtegang terug. In hoofdstuk 2 tot 4 weerlegt Pallavicino – die deze passage in eigen naam schrijft – de bezwaren tegen het vermengen van ‘subtiliteit van doctrine’ en ‘elegantie van stijl’¹⁸⁶. Hoewel het probleem ruimer wordt gesteld dan louter de keuze voor het genre van de dialoog, is het duidelijk dat deze keuze deel uitmaakt van het argument. Wanneer twee volmaakte en vijandige entiteiten worden samengenomen, aldus Pallavicino, zullen ze elkaar verzwakken en temperen¹⁸⁷. Het elegant schrijven over wetenschap doet alsof een tekst ontstaat die het midden houdt tussen de stekeligheid en droogheid van de hedendaagse ‘scholastici’, en de ornamenteringsdrift van de ‘moderne welsprekendheid’. Het mooiste voorbeeld van een *misto* is de mens; net zo gaat een goed *ingegno* steeds samen met een goede handelswijze. En zo zien we ook, elders, ‘dat in de muziek, en in het voedsel, en in alles wat de kunst, *arte*, kan bedenken, ‘inventar’, dankzij onze kenvermogens, de vermenging van tegengestelden de moeder van het genot is’. Het ene punt waarover alle filosofische strekkingen het eens zijn, is dat de eerste componenten van de dingen tegengesteld moeten zijn¹⁸⁸.

¹⁸⁴ *TsP*, I, 5. Zie ook Bellini, 1990, pp. 185-189; Baffetti, 1997, pp. 91-94; Jori, 1998, p. 280; Favino, 2000, pp. 313-315.

¹⁸⁵ *TsP*, I, 5, pp. 64-65: ‘Ella [la metafisica] ha un oggetto vastissimo, abbonda d’innnumerabili principii per trarne le sue conseguenze, e queste mostrando tosto che ci propongono bontà e bellezza con somma disuguaglianza tra loro di tali perfezioni, adescano altresì con somma disuguaglianza la curiosità di certamente sapere. Onde a fine che la speranza del diletto faccia inghiottir la difficoltà dello stento in così ardua disciplina, convien proporre talora una conclusione d’ottimo e di bellissimo aspetto, e andarlo provando con presupporre alcune proposizioni, le quali in sembianza appaiano già verisimili, ma che per essere dimostrate, abbisognano di operoso viaggio, affine che l’intelletto senza indugio assaggi almen leggiarmente il piacere della bramata verità, e con esso e con la speranza di conseguirne l’evidenza s’accenda a imprendere la fatica delle lunghe dimostrazioni tramezzate, ch’egli saltò per la fretta’.

¹⁸⁶ *DB*, III, 2, p. 495a: ‘Così stimeranno alcuni che intervenga a noi, mentre ci studiamo d’unire sottigliezza di dottrina e gentilezza di stile’.

¹⁸⁷ Zie Ogden, 1949, p. 167.

¹⁸⁸ *DB*, III, 3, p. 495b: ‘[...] quanto più nobili son le forme dei misti, ove le prime qualità non albergano se non troncate e domate, che i puri elementi, ove o due o una di loro superbamente e senza l’altrui emulazione tutta

3.2.3. Stijl weerspiegelt een coherente orde

De synergie tussen aantrekkelijkheid en aanschouwelijkheid speelt voor Pallavicino echter binnen duidelijk afgebakende grenzen. Het ‘ornament’ mag nimmer de coherentie van de uitdrukking aantasten. In het *Trattato dello Stile* legt Pallavicino de limieten vast voor de detaillering en verfijning van de stijl door eenheid te eisen in de variatie. In een passage over de risico’s van een gemaniëreerd ritme, waarschuwt Pallavicino voor te kleine tussenvoegingen, die ‘verhinderen dat de zin, ‘il sentimento’, tot bij het intellect komt met die eenheid die haar schoonheid en kracht bezorgt’¹⁸⁹.

Daarenboven is *varietà* noch een oppervlakkig versiersel, noch een kenmerk van een volstrekt fictieve en willekeurige werkelijkheid. Vanuit de analyse van de bronnen van de *varietà* is het duidelijk dat het gewenste stijleffect alleen kan ontstaan vanuit een coherent object, weze het fictief of waar. Het is deze problematiek die ook aan de orde komt in Ciampoli’s *Poetica Sacra*¹⁹⁰. De houding van de schrijver wordt dus enerzijds gedictieerd door de orde in de werkelijkheid zelf, en anderzijds door de modaliteiten van het door hem gekozen genre, dat zijn houding ten aanzien van de werkelijkheid weergeeft. Zijn streven naar een aantrekkelijke begrijpelijkheid zal zich binnen deze randvoorwaarden ontwikkelen¹⁹¹. Zoals we hebben gezien, werkt het deel over de dialoog in het *Trattato dello Stile* dit standpunt concreet uit¹⁹². Daar wordt ingegaan op de randvoorwaarden die de twee onderwijzende functies van de poëzie – als ‘zoete omhulling’ en didactische demonstratie – aan de schrijver en zijn kunst opleggen. De zoete omhulling mag niet zo zwaar of omvangrijk worden dat ze het verteren van de inhoud in de weg staat. En evenmin mag de poëtische verwerking van feiten zo ver van de waarheid af staan, dat ze die feiten zelf onherkenbaar vervormt. Voor deze randvoorwaarde speelt de *varietà* een essentiële rol. De *varietà*, die expressiviteit met helderheid verenigt, maakt de schoonheid van elk geordend, samengesteld object uit. Alzo reveleert ze het esthetische aspect van de waarheid¹⁹³. Als in tegenbeeld met de bepaling van ‘het poëtische’ als een bepaald soort behandeling van een gegeven onderwerp, impliceert de *varietà* dat elk gegeven onderwerp aantrekkelijk kan worden voorgesteld. Het begrijpen van de werkelijkheid

trionfa? Così fra i misti il più perfetto e il più divino, ch’è l’uomo, è il più temperato altresì, [...]. E non veggiamo noi che nella musica, nelle vivande ed in tutto ciò che sa inventar l’arte in grazia delle nostre potenze conoscitive la mescolanza dei contrarj è la madre del piacere? Non veggiamo che nell’istesse opere della natura, per avviso di Aristotile, fra tanti e sì discordi pareri delle antiche sette in un sol punto i filosofi non fur contrarj, cioè che contrarj dovean essere i principj componenti delle cose?’

¹⁸⁹ *TdS*, 5, p. 40: ‘In secondo luogo l’affettazion de’minuti incisi, che trincino e quasi slombino il sentimento, e però impediscono ch’egli arrivi all’intelletto, con quella unità che gli dà insieme bellezza, e forza; [...]’.

¹⁹⁰ Zie hoofdstuk I, 3.2.6.

¹⁹¹ *TdS*, 30, p. 205 benadrukt hoe kenners behaagd worden door de poëzie wanneer ze er het ‘artificio proporzionato’ ten aanzien van het onderwerp in herkennen.

¹⁹² Zie *supra*, 1.2.3. Maar bijvoorbeeld ook Pallavicino’s verdediging tegen de kritiek als zou Ciampoli te veel ‘parole basse’ gebruiken, in Ciampoli, 1648, p. [13]: ‘E la nobiltà di questi [scrittori], non prendesi originariamente dalla nobiltà delle voci usate da loro [...] mà dalla nobiltà de’concetti, delle figure, e de gli altri ornamenti, i quali hanno il suo pregio dalla Natura, e non dall’arbitrio de’parlatori, e che però il ritengono trasportati in ogni linguaggio; come si vede in Pindaro, & in Demosthene, i quali non parlano ora salvo à pochissimi, con la loro favella, e pur manifestano lo splendore della loro eloquenza’.

¹⁹³ Zie ook Bellini, 1990, pp. 173-177; Mazzocchi, 1997, pp. 33-34.

vraagt immers een verhelderende behandeling, en genereert aldus een poëtisch of retorisch appel¹⁹⁴.

3.2.4. Dominique Bouhours: ‘je ne m’accomode pas de ces idées si pompeuses’

In *La manière de bien penser dans les ouvrages de l’esprit*, een dialoog van de Franse jezuïet Dominique Bouhours (1628-1702), wordt Pallavicino’s opvatting over de relatie tussen rationaliteit en stijlfiguur onder de loupe genomen¹⁹⁵. Bouhours’ commentaar betreft onder andere de intieme alliantie tussen het verduidelijken en het aanspreken van de lezer of toehoorder¹⁹⁶. Bouhours keert zich in dezen expliciet af van de ‘Spaanse’ en ‘Italiaanse’ stijl, zoals ze wordt belichaamd door bijvoorbeeld Virgilio Malvezzi¹⁹⁷. Zijn positie lijkt dan ook niet zo heel ver van Pallavicino’s af te liggen. Bouhours geeft instemmend commentaar op Pallavicino’s verwerping van een vers van Giambattista Marino, voor de Franse auteur ‘je ne sçay quel Poète’¹⁹⁸. De bewering ‘Tu pur Dio sei; Che Dio sol è chi può dar vita ai marmi’ beschouwt een kwaliteit die de dichter metaforisch aan goede beeldhouwwerken toeschrijft, als een reëel attriboot van een sterveling, die alzo ‘potenza divina’ toegeschreven krijgt. De substitutie van de figuurlijke betekenis van een uitdrukking voor de letterlijke, is voor beide auteurs ontoelaatbaar.

In tegenstelling tot Pallavicino is Bouhours er echter niet van overtuigd dat het samengestelde, de geordende veelheid, steeds de beste methode is om een gedachte helder en aantrekkelijk geformuleerd te krijgen. Bouhours benadrukt dat het ware, het redelijke zich niet alleen laat openbaren in het samennemen en het vergelijken, maar ook in het glansrijk weergeven van het eenvoudige. De ultieme referent is daarbij ‘le naturel’, datgene wat het object zelf aandraagt als uitdrukking. Het ornament is toegestaan, ja aanbevelenswaardig en schoon, maar het moet natuurlijk zijn¹⁹⁹. In de samenstelling – de vergelijking of het *conchetto* – schuilt steeds het gevaar voor overdaad, zinloze verfraaiing en overdrijving²⁰⁰. Waar beide auteurs vinden dat ‘en matière de comparaisons [...] il faut éviter sur tout de falsifier la nature, pour ainsi dire; en luy attribuant ce qui ne luy convient pas’²⁰¹, heeft Bouhours beduidend meer reserves over het gebruik van antitheses. Eerst wordt gesteld dat ‘les antithèses bien ménagées plaisent infiniment dans les ouvrages de l’esprit’, wat wordt toegelicht met de klassieke voorbeelden van de *chiaroscuro* en de muzikale harmonie. Maar de auteur vervolgt: ‘Cependant ne croyez pas [...] qu’une pensée ne puisse être agréable que par des endroits brillants, & qui ayent

¹⁹⁴ Pallavicino beschouwt de poëzie als een kunst van het *muovere*, zie *TdS*, 31, p. 216.

¹⁹⁵ Bouhours, 1687. Zie *DBS*, I, k. 1908-1911, nr. 25.

¹⁹⁶ Bellini, 1990, p. 127; idem, 1994, pp. 63-64.

¹⁹⁷ Hij neemt ten andere ook duidelijk positie in in de discussie over het ciceronianisme vs. het senecisme.

¹⁹⁸ Bouhours, 1687, pp. 73-74. *TdS*, 17, p. 106. Bouhours parafraseert Pallavicino haast letterlijk. Raimondi, 1960, p. 203, noot 1; Blanco, 1992, p. 334 en Mazzocchi, 1997, p. 36 wijzen er allen op dat Pallavicino de dichtregel aanpast om Marino’s ‘fout’ extra in de verf te zetten.

¹⁹⁹ Zie ook Doncieux, 1970, pp. 231-243.

²⁰⁰ Marzot, 1944, pp. 62-63; en Raimondi, 1982, p. 28.

²⁰¹ Bouhours, 1687, p. 72.

du jeu: la seule naïvité en fait quelques fois tout l'agrément'. Als voorbeelden dienen de 'bon sens' van de landsman, of van 'un enfant qui a de l'esprit'²⁰². Net zo worden vraagtekens geplaatst bij de overdrijving, Pallavicino's zevende soort *conchetto*²⁰³. Het is frappant dat de epigrammen en inscripties voor het nieuwe Louvre daarbij het belangrijkste mikpunt zijn, samen met twee versjes over Bernini's buste van Louis XIV. Het *conchetto* als zou de hele wereld een te kleine piedestal zijn voor de Franse monarch, wordt afgedaan als 'le sublime vicieux', en ontmanteld als een absurde bewering²⁰⁴. Vervolgens wordt een dialoog tussen de Campidoglio en Bernini onder de loupe genomen, geschreven over Gianlorenzo's ruitersstandbeeld van de Zonnekoning. De Campidoglio klaagt omdat hij blijkbaar niet langer de plaats is waar de grote triomfators worden gevierd, nu het standbeeld naar Parijs wordt verscheept. Bernini antwoordt dat 'Het Capitool is waar Louis is'. Bouhours laat een gesprekspartner verzuchten 'que je ne m'accomode pas de ces idées si pompeuses'²⁰⁵.

Besluit

De bronnen van de *varietà* geven aan dat dit stijleffect om vier redenen een succesvolle overdracht van een bepaalde inhoud of betekenis bewerkstelligt. Dergelijk artefact is aantrekkelijk, omdat het zich conformeert aan de menselijke kennispsychologie; het komt overeen met de waarheid, omdat het aan de orde van de Schepping beantwoordt; het is

²⁰² *ibid.*, p. 150.

²⁰³ *TdS*, 18, p. 115 e.v. Bouhours neemt op pp. 287-288 een door Pallavicino gebruikt voorbeeld uit Tasso over.

²⁰⁴ Bouhours, 1687, p. 269: 'Tout cela me fait souvenir du Cavalier Bernin, dit Philanthe: il fut appelé en France pour le dessein du Louvre, & il fit le Buste du Roy en marbre. Ce buste luy attira l'applaudissement de toute la Cour, & donne lieu à un Poète de l'Italie de faire des vers sur la pré-d'estal qui n'estoit pas encore fait. Entrò Bernino in un pensier profondo, / Per far al Reggio busto un bel sostegno: / E disse, non trovandone alcun degno; / Piccola basa à un tal Monarca è il Mondo'. A quoy le Bernin répondit luy-mesme: 'Mai mi sovvenne quel pensier profondo, / per far di Ré si grande appoggio degno: / Van sarebbe il pensier, che di sostegno / non è mestier, à chi sostiene il mondo'. Nous voilà retombés dans le sublime vicieux, repartit Eudoxe: car qu'y a-t-il de moins grand & de moins solide que de dire qu'un monde entier est une trop petite base pour un tel Monarque; ou que celui qui soutient le monde, n'a pas besoin de soutien?' De twee versjes komen quasi identiek voor in Bernini, 1713, pp. 136-137, waar de slotzin van het tweede vers echter luidt: 'Non hà bisogno, Chi sostiene il Mondo'. Baldinucci, 1812, p. 94, geeft alleen het eerste vers. Ook bij Chantelou, 19 september 1665, p. 365 vinden we alleen het eerste dichtsels, met een minieme variatie ('regal' i.p.v. 'regio' in r. 2); het 'risposto' van Bernini volgt pas op 26 september, p. 181, waar de laatste regel identiek is aan de versie in Bouhours. Merk op dat in Bernini, 1713, p. 136 staat hoe Gianlorenzo 'incontantemente' antwoordt op de eerste rijmpje.

²⁰⁵ Bouhours, 1687, pp. 269-270: 'Ce n'est pas tout, reprît Philandre au sujet de la Statuë equestre du Roy, que le Cavalier Bernin fit à Rome, & qui est aujourd'huy à Versailles: on a fait un Dialogue entre le Capitole & le Bernin. Le premier se plaint de ce qu'ayant toûjours esté le lieu des Triomphes, on destine ailleurs ce nouveau Triomphateur. Le Bernin répond qu'ou est Louis le Grand, là est le Capitole. E vero che il tuo luogo è quello di Trionfante: / Ma dove è il gran LUIGI è il Campidoglio. Vous m'avouërez qu'il y a là une véritable grandeur aussi-bien qu'on a dit autrefois, qu'ou estoit le grand Camille, là estoit Rome; & à ce que dit un de nos Poètes, en faisant parler un Romain: Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis'. De dialoog wordt vermeld door Wittkower, 1961, p. 529, noot 68 en Lavin, 1993b, p. 187; ze is gepubliceerd in de 'Préface pour servir à l'histoire de la vie et les ouvrages du cav. Bernini' van P. Cureau De La Chambre uit 1685, net als de in de vorige noot geciteerde verzen. Vanuxem, 1965, p. 164 vermeldt dat Bouhours uit deze tekst citeert, zonder in te gaan op de inhoud of context. Voor de tekst van La Chambre, zie nu Montanari, 1999b, die op p. 107 het citaat in Bouhours vermeldt, zich hierin basierend op Vanuxem. De verzen bevinden zich op p. 124 van zijn heruitgave, en zijn inderdaad identiek, op accenten en hoofdletters na, aan de tekst in Bouhours.

demonstratief of aanschouwelijk, omdat het de orde van de Schepping imiteert; en het respecteert het eigene van de mens, als een vrij en onsterfelijk wezen. Om deze vier redenen werkt de *varietà* ook normerend. Een uitdrukking is pas dan geslaagd, wanneer ze zich als gevarieerd toont.

Varietà is zo belangrijk omdat Pallavicino de stijlmiddelen niet alleen uit de verschijning van de Schepping afleidt. Hij gaat ook uit van de conformiteit tussen het menselijke kennisverlangen en zijn object. Dit verlangen wordt beantwoord in de structuur van het universum. Het wordt geprikkeld door het schone, en dat schone is coherent en gevarieerd. De ervaring van het schone komt niet voort uit het kennen van de essentie van de dingen, maar door het aanschouwen van hun verschijning. Een schone verschijning getuigt van *varietà*, en ontstaat uit de samenstelling van tegengestelde maar verwante dingen. Door het ontdekken van de *varietà* wordt de onderliggende eenheid van de Schepping geopenbaard.

Daarenboven ligt dit kennisverlangen ingebed in een ethisch-religieus kader. Immers, het is God die gratis en in alle vrijheid de mens heeft geschapen, en heeft bepaald dat de Schepping in dienst staat van 's mans geluk. Dat geluk bestaat uit het voldoen aan een verlangen naar welzijn, gestuurd door het kennen. Daarom is het dat de lezer van een literaire tekst op dezelfde manier door *varietà* wordt bewogen als bij het aanschouwen van de Schepping. Beide ervaringen doen immers een beroep op het bij uitstek menselijke samenspel tussen het intellect en de wil.

Omgekeerd betekent het streven naar *varietà* dat de menselijke kunst zich naar de Schepping moet voegen. De maker is immers niet de enige referentie van het werk. De beschouwer verlangt dat het werk schoon is, en dus één. Immers, pas dan prikkelt het de interactie tussen wil en intellect. De norm voor coherentie is de orde van de Schepping; *varietà* is een eigenschap van de providentiële orde. Menselijke kunst, elke door *consiglio* gestuurde handeling, is dan een imperfect analogon van de goddelijke kunst, die immers door een perfect intellect wordt gestuurd.

De mens kan daarbij alleen op het exterieur van de dingen ingrijpen. De coherentie van zijn werk wordt gegarandeerd door de coherentie van zijn intenties. De maker staat alzo garant voor de eenheid van het werk. Die eenheid komt niet voort uit het realiseren van één substantiële vorm, maar uit het samenbrengen van verschillende, tegengestelde objecten. Dergelijke objecten kenmerken zich door aantrekkelijkheid en aanschouwelijkheid.

Hoewel in het voorgaande herhaaldelijk is verwezen naar andere artefacten dan de tekst, zijn vooral de kwaliteiten van literaire artefacten expliciet onder de loupe genomen. Pallavicino gebruikt deze argumentatie echter ook zelf om een zeer netelig problematiek te behandelen, de praal van de Roomse Kerk. Ook deze gevarieerde pracht wordt gelegitimeerd door haar demonstratieve aantrekkingskracht.

4. Pallavicino's opvatting over stijl als een legitimatie van de verschijning

4.1. Het evidente is helder maar overtuigt niet

We hebben gezien hoe Pallavicino in het *Trattato sulla Provvidenza* de San Pietro als een voorbeeld van een geordend, door *arte* gemaakt werk gebruikt²⁰⁶. Dit voorbeeld roept de passage over het onderscheid tussen *arte* en *caso* uit *Del Bene* in herinnering, waar hij schrijft over Michelangelo's *Laatste Oordeel*, Homeros en het *Escorial*²⁰⁷. Daarenboven wordt de San Pietro nu als toonbeeld van orde en *consiglio* gepresenteerd, wat onvermijdelijk doet terugdenken aan Domenico's tekst. Ook in *Del Bene* wordt het besef dat een geordend werk voortgebracht is door kunst gezien als 'geworteld in een principe waartoe de natuur ons heeft bepaald'. Meer precies, dit besef is het rechtstreekse gevolg van een nevenprincipe bij het zesde beginsel voor een geldige inductie, namelijk dat ook nu voortkomt of zal voortkomen wat meestal voorkomt, en niet wat zelden gebeurt. Zoals gezegd definieert dit principe de bewijskracht van waarschijnlijkheid²⁰⁸. Samen met de zes hoofdprincipes vormt deze uitspraak een regel waarnaar het intellect zich 'natuurlijkerwijze' richt²⁰⁹.

Het is nodig om even stil te blijven staan bij deze regels of 'eerste waarheden'. Niet alleen zullen ze een belangrijke rol spelen in Pallavicino's epistemologisch systeem, dat in het volgende hoofdstuk wordt behandeld²¹⁰. Ze stellen ook bijzondere voorwaarden aan de representatie. Eerste waarheden zijn immers evident; evident is 'zò'n verschijning, die het intellect nooit doet twijfelen aan haar waarheid'²¹¹. Wanneer het intellect redeneert, 'verheldert' het een of andere stelling, *proposizione*, met behulp van een andere. Zo kan er een lange keten van beweringen ontstaan, die echter een eindpunt moet vinden²¹². Het is zinloos om deze laatste, 'evidente' *proposizioni* te bevragen: zo is iets of is iets niet, en is een geheel steeds groter dan een deel. Het tweede boek van *Del Bene* toont hoe deze eerste waarheden zich aan definiëring of omschrijving onttrekken, met behulp van het verhaal over de wedstrijd tussen de schilders Zeuxis en Parrasius. Zeuxis probeert het doek weg te trekken dat Parrasius heeft geschilderd, en moet daarom de

²⁰⁶ *TsP*, I, 3, p. 54, zoals geciteerd in noot 66.

²⁰⁷ *DB*, II, 40, p. 473b, zoals geciteerd in noot 54.

²⁰⁸ *DB*, II, 34, p. 467b: 'Questa volta avviene o avverrà quello che avviene o avverrà più spesso, non quello che avviene o avverrà di rado'.

²⁰⁹ Zie ook *DB*, II, 40, p. 473ab: 'Il che maravigliosamente s'aggiusta e con ciò che ieri ne insegnò il signor Cardinale intorno alla contezza ch'è in tutti gli uomini della natura, e con quel quarto principio che stamane dal P. Andrea ne venne additato come scolpito in noi da'primi natali, cioè che le cagioni le quali sempre hanno finora operato d'un modo, sempre altresì hanno da operare in futuro allo stesso modo'. Zie ook *ibid.*, 43, p. 477b. Zie Knebel, 1996, pp. 109-111.

²¹⁰ Zie hoofdstuk IV, 1.2.

²¹¹ *DB*, II, 24, p. 460a: 'Evidenza è una tale apparenza che non lascia mai dubitar l'intelletto della sua verità'.

²¹² *DB*, *ibid.*: '[...] negli oggetti dell'intelletto una proposizione si fa evidente per l'altra e così per lunga serie; ma finalmente perviensi ad alcune proposizioni evidenti per sè medesime e quasi fiaccole accese dalla natura per illuminazione dell'altre proposizioni oscure'.

superioriteit van de andere schilder erkennen²¹³. Net zo, schrijft Pallavicino, vergissen de filosofen zich wanneer ze denken dat het woord ‘het goede’ een sluier is over een ander, meer helder concept; het woord zelf is immers ‘onthuld’, ‘ontsluierd’, het bedekt geen andere, duidelijkere definitie. Dit soort waarheden laat zich alleen maar toelichten door er de eigenschappen, oorzaken of gevolgen van op te noemen. Dit verheldert de ‘waarheid’ echter niet, het omschrijft haar. Pallavicino geeft dan vier ‘oneigenlijke’ methodes om over dit soort principes te spreken: via het synoniem, of via een of ander verwant woord dat toevalligerwijze beter bekend is bij een toehoorder, via een eigenschap, of via een *specie*, soort, van hetzelfde *genere*, of categorie.

In het *Trattato dello Stile* komen de ‘eerste waarheden’ op dezelfde manier aan bod. Het hoofdstuk over het verschil tussen emuleren en stelen wordt afgesloten met een vergelijking tussen de emuleerbare eigenschappen en de eerste waarheden: net zoals elk fysisch fenomeen berust op algemene principes, ‘die uit zichzelf klaar en helder zijn’, moet de emulator het universele ontdekken in zijn model²¹⁴. Het zesde hoofdstuk van het *Trattato* vergelijkt deze ‘*primi principii*’ met *sentenze*, of zinspreuken²¹⁵. Ze verschillen niet door hun waarheidsgehalte, maar omdat de *sentenze* alleen duidelijk zijn voor de meest scherpzinnigen; beide uitdrukkingen zijn wel onbewijsbaar en manifest, eens ze ‘het gelaat hebben ontbloot’²¹⁶. In wetenschappelijke werken, die de lezer van het gekende naar het ongekende willen leiden, is het dan ook beter om dit soort uitdrukkingen, ‘die het intellect bij een eerste aanblik verrukken om haar [waarheid] zonder aarzelen te omhelzen’, met mate te gebruiken²¹⁷. We zien dus dat evidente waarheden, weze het de eenvoudige eerste principes of de complexere *sentenze*, er juist door hun helderheid, gevatheid en hun naaktheid niet steeds in slagen om de lezer of toehoorder te treffen.

Omgekeerd laat de onwrikbaarheid van deze eerste waarheden toe om ook de meest zekere principes ter discussie te stellen. Immers, elke bespreking genereert een reeks omschrijvingen die de evidentie van de eerste waarheden alleen maar vergroot. In zijn *Storia del Concilio di Trente* gebruikt Pallavacino dit argument – dat duidelijk verwant is aan de gedachtegang uit het *Trattato dello Stile* – tegen de beschuldiging als zou de katholieke Kerk theologie ondergeschikt hebben gemaakt aan filosofie²¹⁸. Zijn historische excursus daarbij is veelzeggend. De Arabieren hadden Cordoba omgevormd tot een nieuw Athene, en gebruikten hun superieure kennis van Aristoteles om de

²¹³ In *DB*, II, 7, p. 447b, refererend aan Plinius, *Historia Naturalis*, XXXV, 65. Pallavicino geeft hier de volgende definitie: ‘Proposizioni evidenti ed indemostrabili sono quelle che, sol pronunziate, per simpatia di natura tirano a sè l’intelletto e portano il testimonio della lor verità scolpito nel volto’.

²¹⁴ *TdS*, 13, pp. 94-95: ‘[...] in guisa di primo principio, chiaro per se stesso, e non capace d’esserne dimostrato con più manifesta ragione’.

²¹⁵ Zie LeCoat, 1975, pp. 48-51, voor een definitie van *sentenza*, als ‘a group of words so related as to convey a completed thought with the force of asserting something, or of asking, commanding, exclaiming or wishing’.

²¹⁶ *TdS*, 6, p. 49: ‘Nondimeno e nell’una, e nell’altre l’apprenderle, e l’approvarle per vere, è una medesima cosa; non avendo elle bisogno d’addurre altro testimonio in prova loro, che il discoprirsì la faccia’.

²¹⁷ *ibid.*: ‘[...] col primo sguardo rapiscono senza dimora l’intelletto ad abbracciarle’.

²¹⁸ *Concilio*, 8, 14, I, p. 349. Cfr. Armogathe, 1997, pp. 273-275.

christelijke geloofswaarheden aan te vallen. Nadat hij beseftte dat ‘in elk land die religie domineert, die onderwezen wordt door de meest gereputeerde denkers’, begon Thomas van Aquino de beste filosofische leer, die van Aristoteles, te bestuderen²¹⁹. Zijn fusie van de peripathetische leer en het geloof was zo efficiënt, dat ketters zich in hun dwalingen niet alleen afkeren van God, maar ook van de aristotelische filosofie die ze zelf eerst hadden gebruikt. Vanuit dezelfde frustratie richten ze hun pijlen op kerkelijke filosofen wanneer ze zich bijvoorbeeld afvragen of God bestaat. Echter, net zoals het nodig is om elke niet-evidente *proposizione* te bevragen, om er de mens begrip van bij te brengen, kan dezelfde methode ook voor evidente principes van nut zijn. Ze dient dan niet om het evidente te bewijzen, ‘maar om er de helderheid van te doen verschijnen, en om te antwoorden op tegengestelde argumenten’²²⁰.

4.2. Stijl als ideologische stellingname: de kritiek van Le Noir

Dat deze redenering gelezen kan worden als een legitimatie van de Roomse gewoonte om haar geloofswaarheid gretig te verpakken in een somptueuze omhulling, blijkt uit *Les nouvelles lumières politiques pour le gouvernement de l'Eglise, ou l'évangile nouveau du Cardinal Pallavicin*, geschreven door Jean Le Noir en uitgegeven in 1676²²¹. De verdediging van het geloof met de wapens van de filosofie is een van de stellingen die het bijtend satirische, met citaten uit Pallavicino's *Storia del Concilio di Trento* opgebouwde ‘nieuw evangelie’ aanvalt²²². Le Noirs ironisch commentaar is in de context van deze studie interessant omdat het Pallavicino's *Storia* een spiegel voorhoudt. Zijn intenties – het aanklagen van de wereldlijke macht van de Kerk, van het primaat van Rome, van de pauselijke hofhouding en ceremonieën – maken dat hij de *Storia* grotendeels leest als een rechtvaardiging van rijkelijk ritueel en een abundante hofcultuur.

Een treffend voorbeeld van Le Noirs methode en agenda is de omschrijving van de eerste van twintig redenen voor de kerkelijke nood aan ‘biens temporels’, de *magnificenza*²²³.

²¹⁹ *Concilio*, 8, 14, I, p. 349a: ‘[...] il quale [S. Tomaso] intendendo che in ogni paese domina quella religione la qual è insegnata da'più reputati per dottrina, e non ritrovando fra le dottrine degli uomini o la più stimata o la più stimabile che l'Aristotelica, fece in ella un profundissimo studio: [...]’.

²²⁰ *ibid.*, p. 349a-b: ‘Anzi pur è giovevole il porre in discorso alcune di tali eziandio, non a fine di provarle, ma di farne ben apparir la chiarezza e di rispondere agli argomenti contrarj’. Pallavicino verwijst in deze passage, *ibid.*, p. 349b, naar de paradoxen van Zeno, waarvan hij de ontmaskering ook in de *AdPC* vergelijkt met het aantonen van de geloofswaarheden, zie daarvoor ook hoofdstuk VI, 2.1. Zie ook de brief aan Giuseppe Spucces in Scotti, 1962, pp. 651-652. In de *AdPC*, I, 17, p. 670a, wordt een argument ontwikkeld over het samenvallen van geloof en wetenschap op historische gronden.

²²¹ *DBS*, VI, k. 132-133, die een lijst van herdrukken geeft; ook Jöcher, III, p. 156. De auteur wordt er geïdentificeerd als Jean Le Noir, théologal de Séz (1622-1692), een indicatie die in het door mij geconsulteerde exemplaar, B.N.V.E. 12.24.A.30, met de hand is bijgeschreven, met de opmerking dat ‘Le Père Simon’ de auteur van dit boek een ‘bouffon’ noemt, terwijl ‘ce prétendu bouffon’, volgens de auteur van de notitie, niets anders dan de waarheid zegt. Bij mijn weten is de enige bespreking van Le Noirs werk te vinden bij Bertelli, 1973, pp. 115-116, die er op wijst dat Le Noir jansenistische sympathieën heeft; Pallavicino is lid van de door Innocentius X ingestelde commissie die het jansenisme met de bulle *Cum Occasione* zal veroordelen, *ibid.*, p. 110, waar wel verkeerdelijk over Innocentius VIII wordt gesproken.

²²² Le Noir, 1676, ch. II.

²²³ Voor het begrip *magnificenza*, zie hoofdstuk V, 3.1.4.

Eerst lijkt het alsof Le Noir Pallavicino's tekst grondig manipuleert. Het citaat dat hij uit de *Storia* plukt en vrij uitvoerig becommentarieert, 'net zoals men onder een royaal gebouw meer kolommen plaatst dan nodig is om het te ondersteunen', is bij Pallavicino eigenlijk niets anders dan een korte vergelijking om te verduidelijken waarom de paus meer dan eens de decreten van het Concilie heeft bevestigd²²⁴. Maar we kunnen Le Noirs verdraaiing ook lezen als een indicatie van de mate waarin het probleem van de fysieke en uiterlijke overvloed en de evidentie van de geloofswaarheid volgens de dissidente auteur samenhangen. Door Pallavicino's citaat op te nemen in zijn betoog, verklaart Le Noir zich impliciet akkoord met Paolo Sarpi. In diens geschiedenis van het Concilie, dat de aanleiding had gevormd voor Pallavicino's boek, vraagt Sarpi zich immers af waarom een paus meermaals boven elke discussie verheven decreten moet confirmeren²²⁵. Volgen we de logica van de metafoor, dan vergelijken Sarpi en Le Noir de waarheid met een gebouw dat door precies genoeg kolommen wordt ondersteund om recht te blijven staan en zijn taak te vervullen. De waarheid behoeft niets meer dan het noodzakelijke om zich te manifesteren, demonstreert daardoor haar geldigheid, en verkrijgt alzo haar glans. Pallavicino, zo wordt gesuggereerd, vindt dat het belang van een boodschap uitgedrukt wordt door de omvang en de weelde van de uitdrukking. Precies daarom boet ze volgens Sarpi/Le Noir aan bewijskracht of waarheidsgehalte in: de uitdrukking volgt niet meer uit het ware zelf.

Le Noir bouwt zijn nieuw evangelie op rond 'la félicité selon la chair': 'L'unique règle du gouvernement politique de l'Eglise est sa félicité selon la chair en ce monde & en l'autre, sous l'autorité d'un seul monarque de tout l'Univers qui est le Pape, dont tous les Roys Chrétiens sont les tributaires & les sujets, qui a pour patrimoine toutes les richesses de l'Univers, dont les honneurs, & les voluptez charnelles sont la splendeur & la félicité de l'Eglise. Jésus Christ les luy a méritées par l'effusion de son sang, pour la rendre visible, perpetuelle & remarquable comme la plus heureuse selon la chair de toutes les autres de la République, qui sont, qui seront, ou qui ont jamais esté sur la terre'²²⁶. Het Romeinse hof, aldus *Les nouvelles lumières*, is de ziel van de Kerk. Daarom is elke christen verplicht om dit hof te verrijken, zodat het zijn taak als beweger en bestuurder van het christendom kan vervullen. Ook daarom is de Kerk de enige universele politieke entiteit. Immers, als erkend wordt dat de mens een vleselijk wezen is, kan hij alleen maar tot het geloof worden gebracht langs fysieke, vleselijke weg, bestierd door een wereldlijke autoriteit. Vanuit deze gedachte wordt uit de *Storia del Concilio di Trento* een reeks citaten gelicht over de verhouding tussen 'verschijning' en 'waarheid'. Dit verduidelijkt andermaal hoe sterk Pallavicino's concepten over stijl als een ideologische stellingname worden gezien. Immers, in de door Le Noir gewraakte passages herkennen we concepten die net werden behandeld.

²²⁴ Le Noir, 1676, p. 153. De vergelijking is afkomstig uit *Concilio*, 13, 3, I, p. 565a: '[...] sì come appunto ad un magnifico edificio si pone maggior numero di colonne che il sufficiente a sostentarlo'.

²²⁵ *Concilio*, 13, 3, I, p. 564b.

²²⁶ Le Noir, 1676, p. 92.

4.3. Pallavicino's legitimatie van de kerkelijke praal

In het *Trattato sulla Provvidenza* zagen we hoe het werk van Dedalos vergeleken wordt met de kunstigheid van een vlieg²²⁷. In de *Storia* duikt dezelfde vergelijking op in een gloedvolle verdediging van het kerkelijke instituut, en vooral, van haar inkomsten. De natuur leert de mens om voor zijn zelfbehoud in te staan door zich te voeden, aldus Pallavicino; net zo heeft de mens in zijn imperfectie een zichtbare beloning nodig om het ware, onzichtbare goede te verwerven, 'dat de zichtbare beloningen zo veel waard zijn als stimulus voor deze taken die nuttig zijn om andere onzichtbare goeden te doen verwerven'²²⁸. Deze gedachte wordt ontwikkeld tot een analogie tussen de Kerk en een lichaam; in beide organismen wordt de essentie, 'gli spiriti', mee in stand gehouden door ondergeschikte, materiële componenten. Daarom 'heeft elk deel van deze republiek het andere nodig. En als het atheïstisch ongeloof is om het natuurlijke lichaam van een vlieg als toevallig te beschouwen, geldt dat dan ook niet voor dezelfde opvatting over het wereldlijke lichaam van de Kerk?'²²⁹. De Kerk is een instelling, die in de Schepping op hetzelfde niveau staat als de levende wezens; noodzakelijkerwijze bestaat ze uit materie en een spiritueel deel. De 'eenheid van *forma*' is de karakteristiek bij uitstek van de Kerk, een levend organisme met een materiële en een spirituele component. De materiële verschijning van de Kerk is een noodzakelijk *corpo*, dat wordt geanimeerd door de apostolische geest. Deze – klassieke – vergelijking tussen Kerk en lichaam komt regelmatig voor in de *Storia*, ook om het primaat van de paus te verdedigen. Immers, elk harmonieus lichaam heeft een hoofd, en, omgekeerd, zonder hoofd is er geen lichaam²³⁰. Pallavicino spreekt over 'het kerkelijke vorstschap dat de hele kerk één, geregeld en waardig houdt', een regering die in stand wordt gehouden door de kerkelijke inkomsten²³¹. In hetzelfde hoofdstuk dient de vergelijking om uit te leggen waarom ordes als de 'predicatori' en de 'minori' één generaal hebben: 'onderling ongeordende vormen kunnen niet primeren in een *composto*'²³².

²²⁷ zie *supra*, 2.2.3.

²²⁸ *Concilio*, 9, 9, I, p. 420a: 'Se dunque l'umana imperfezione è tale che le ricompense visibili tanto vagliono di stimolo a quelle fatiche le quali son utili per far acquistar agli altri i veri beni invisibili [...]'.
²²⁹ *ibid.*, p. 420b: 'Insomma chi ben considera, ogni parte di questa repubblica è bisognosa dell'altra. S'è impietà d'ateista il tener che sia casuale il corpo natural d'una mosca, non sarà il creder tale il corpo civile della Chiesa?'. Cfr. *Le Noir*, 1676, p. 124.

²³⁰ *ibid.*, 3, 10, I, p. 154b: 'Non conoscea egli [Paolo Sarpi], che questo termine *cristianità* resta un vocabolo inutile, e, come dicono le scuole, un mero aggregato accidentale, s'ella non riceve l'unità con una forma che la indirizzi e la governi? e questa forma non potendo essere un principe temporale, conviene che sia un capo spirituale che congiunga i varj principati di questo tutto in una medesima religione, in una medesima osservanza di leggi appartenenti alla vita eterna, in una medesima carità, siccome fra destinati cittadini della celeste Gerusalemme; e finalmente in una medesima Chiesa, che importa, congregazione. Di modo che posta la discordanza negli articoli della fede e la nimistà degli uni col capo spirituale degli altri, questo nome *cristianità* non è più nome d'un medesimo corpo composto di varie membra che abbiano speciale unione e lega fra loro, ma di molti corpi non solo affatto separati, ma inimici'.

²³¹ *ibid.*, 8, 17, I, p. 390b: '[...] il principato ecclesiastico che mantiene in unità, in regola, e in decoro tutta la Chiesa, [...]'. Cfr. *Le Noir*, 1676, p. 95.

²³² *ibid.*, p. 392a-b: 'E questo rispetto fu il dover tali religioni con uniformità di vita e con direzione del medesimo capo diffondersi in ogni parte del mondo: talchè non poteano dipendere dal vario giudizio ed arbitrio di molti vescovi; ma solo di superiori soggetti ad un medesimo lor generale: in quella maniera che non possono molte forme

Deze redenering wordt ook toegepast om het primaat van Rome te verdedigen. Pallavicino merkt op dat het lichaam van de Kerk de bijzondere eigenschap heeft dat ‘elk lichaamsdeel zich in maag kan omvormen’, of, met andere woorden, dat het een republiek is ‘waar elke plebejer senator kan worden, en elke onderdaan vorst’²³³. Rome is dan ook geen bijzondere stad omdat ze aan het hoofd van de religie staat. Maar het Rome ‘dat wordt gestut door het onderhoud van de orthodoxe religie en de pauselijke autoriteit, is een Hof dat is samengesteld uit alle katholieke landen, waarin elk [van die landen] door hun leer en hun verdiensten tot de meest sublieme waardigheid kan opklimmen, en ofwel de zeggenschap hebben over, ofwel participatie verwerven in de kerkelijke regering en patrimonium’. Rome oefent dus geen tirannie uit over de rest van de katholieke wereld, maar vormt het hoofd van een ‘politieke unie’, zoals Aristoteles uitdrukt in de *Politica*²³⁴.

De redenering die Pallavicino hier aanhoudt, is consistent met zijn standpunt over de woonplaats van de paus in zijn controverse met Lucas Holstenius, waarover meer in hoofdstuk V. De inplanting van het hoogste orgaan van de Kerk is minder afhankelijk van traditie dan van de combinatie van praktische voordelen met het *decorum* van de cultus. Het spreekt echter vanzelf dat Rome precies daarom het *capo* bij uitstek is. Reeds in het eerste van de vierentwintig boeken die de *Storia* telt, lanceert Pallavicino de gedachte dat er ‘voor de eenheid, voor het bestuur, voor de majesteit’ van de Kerk één ‘capo supremo’ nodig is, die bijgevolg ‘een eigen staat, een eigen hof, eigen ministers’ en een grote administratie nodig heeft²³⁵. De financiële bijdrage van alle onderdanen van de Kerk is dus noodzakelijk, en niet bestemd voor pracht en praal. Daarenboven, merkt Pallavicino op, bestaan er hardnekkige misverstanden over wat ‘pracht en praal’ betekent. Vaak wordt immers gezegd dat de primitieve Kerk heel wat soberder was, en de huidige praal dus overbodig is. Als we het echter hebben over ‘de pracht in de structuur, en de opsmuk van de tempels, in de gewijde vaten, en in de kleren voor de eredienst’, dan

tra loro non ordinate dominare in un composto’. Pallavicino vervolgt: ‘op geen enkele andere manier konden deze ordes de ‘crollante basilica di Laterano’ ondersteunen’.

²³³ *ibid.*, 3, 10, I, p. 156b: ‘Ma qui abbiamo un corpo, dove ogn’altro membro si può convertire in stomaco, siccome il chilo in sangue, e poi questo in carne: voglio dire, abbiamo una repubblica dove ogni plebeo può divenire senatore, ogni suddito principe. Rome in quanto capo della religione non è una particolare città, [...]’.

²³⁴ *ibid.*: ‘Ma la Roma che si sostiene col mantenimento della religione ortodossa e dell’autorità pontificia, è una Corte composta di tutti i paesi cattolici, nella quale ognuno con la dottrina e col merito può salire alle dignità più sublimi, ed avere o la sovranità, o la partecipazione del governo e del patrimonio ecclesiastico: una Corte, la quale è quell’anima che tiene in unità tanti regni, e costituisce i paesi a lei ubbidienti un corpo politico il più formidabile, il più virtuoso, il più letterato, il più felice che sia in terra. Or vegga il Soave, se alle membra di così fatto corpo è utile il sopportare qualche disagio per non separarsi da quest’anima, e non rimanere con le sole *forme parziali*, come le nomina la scuola, che sono proprie di ciascun membro anche privo di vita. Non è questo dunque un servaggio verso una padronanza dispotica, il quale repugna all’inclinazione della natura, ma una congiunzione di vita perfettamente politica, la qual congiunzione è sì naturale, che Aristotile ebbe a dire: siccome la mano che non serve all’intero corpo dal cui buono stato ridonda il bene di ciascun membro, dicesi equivocamente *mano*; così l’uomo che abbia per fine il privato suo prò, e non il comune, dal quale deriva ogni bene privato, chiamarsi equivocamente *uomo*’.

²³⁵ *ibid.*, 1, 25, I, p. 84a: ‘Ora supposto che per l’unità, pel governo, per la maestà debba essere un capo supremo, ed un supremo rettore della Chiesa, convien che egli a fine di poter essere padre comune, e non diffidente a veruno, non abiti nello stato di alcuno degli altri principi; ma che abbia stato proprio, corte propria, ministri proprj, e quali, richiedonsi alla grandezza della sua amministrazione’.

ontbrak het de eerste Kerk daar alleen maar aan door de ‘kwaadwilligheid van het tijdperk’. Pallavicino somt vervolgens de pracht, ‘splendidezza’, van de tempel van Jeruzalem op, van Constantijns basiliek, en hij vermeldt de talloze heilige teksten die zeggen hoe ‘goud nergens beter is dan in de tempel’. ‘Zoals God, bij wijze van spreken, de hemel met licht heeft verguld om de stervelingen er van te doen houden, zo is het passend dat de kerken met goud zijn verlicht, opdat het volk er verliefd op wordt, en er naartoe holt, en also een verbond sluit tussen de zintuigen en de rede, tussen het behagen en de devotie’²³⁶. Dit soort ‘magnifica santità’ is niet eigen aan Rome, want het Romeinse voorbeeld wordt overal geïmiteerd. Pallavicino besluit: ‘het volk wil theaters; en het is niet alleen conform aan de *pietà*, maar ook aan de *politica* om die theaters waar de zonde wordt genezen somptueuzer, en behaaglijker te maken, dan deze waar ze zich voedt’²³⁷.

In deze passage wordt reeds gesuggereerd dat Rome een voorbeeldfunctie vervult wat betreft de materiële, ‘lichamelijke’ component van de Kerk. Net zoals een aantrekkelijke ‘buitenkant’ nodig is om het volk de immateriële geloofswaarheden bij te brengen, zo is de grootsheid van het hoofd van de Kerk een maatstaf voor de rest van het lichaam. Deze gedachte komt regelmatig terug in de *Storia*. De Kerk van Rome ‘moet alle Kerken van de wereld tot spiegel dienen’²³⁸. Pallavicino erkent impliciet dat er misstanden geweest zijn, maar houdt de ceremonieën in de San Pietro en het onderhoud van ‘ospedale e altre opere pie’ in Rome nu voor als toppunt van voorbeeldigheid. Het is in de opdracht aan paus Alexander VII (1655-1667) dat de nauwe band tussen persoonlijke deugd van de paus en de uiterlijke manifestatie van voorbeeldige devotie wordt bezegeld. Tussen een reeks andere bewonderenswaardige voorbeelden schrijft Pallavicino hoe ‘de pauselijke eredienst qua majesteit, orde en devotie het meest levendige portret van het paradijs is dat op aarde mogelijk is’²³⁹.

Dezelfde redenering kan worden toegepast op de beeldverering. Immers, ook de heiligen en hun handelingen moeten voor de gelovige veraanschouwelijkt worden. In het hoofdstuk dat Pallavicino wijdt aan de beschuldiging als zou Maria’s titel ‘Moeder van God’ ketters zijn, spreekt hij zich gloedvol uit voor de aanbidding van schilderijen die Maria met het kind Jezus voorstellen²⁴⁰. In de *Annales Mariani Quibus Historia SS.*

²³⁶ *ibid.*, p. 84b: ‘Se parliamo delle pompe nella struttura, e negli addobamenti de’tempj, ne’sacri vasi, e negli abiti sacerdotali, queste mancarono sì alla primitiva Chiesa; ma per malignità del secolo, non per elezione de’prelati. Veggiamo quale splendidezza comandasse Iddio nel suo tempio dei Gerosolima; quale ne usasse Costantino subito che fu convertito, e quante lodi ne riportasse dalle penne di tutti i santi. Anche i gentili conobbero, e dissero che l’oro in niun luogo stava meglio che nel tempio: [...] Siccome Iddio ha, per così dire, indorato il cielo di luce per innamorarne i mortali, così è spedito che sieno illuminate d’oro le Chiese, perchè il popolo se ne invaghisca, e vi corra; confederandosi il senso con la ragione, e il piacere con la divozione’.

²³⁷ *ibid.*: ‘Vuole il popolo i teatri: ed è non solo conforme alla pietà, ma eziandio alla politica il fare che i teatri più sontuosi, e più dilettevoli sieno quelli dove il vizio si medica, non dove si nutre’.

²³⁸ *ibid.*, 4, 5, I, p. 186b: ‘[la] Chiesa speciale di Roma, la quale dee servir di specchio a tutte le Chiese del mondo’.

²³⁹ *ibid.*, 24, 13, II, p. 398b: ‘Le pontificie cappelle a suo tempo nella maestà, nell’ordine, nella divozione, il più vivo ritratto che aver si possa in terra del paradiso’.

²⁴⁰ *ibid.*, 7, I, pp. 333b-334b.

Virginis Mariae Dei Genitricis uit 1661, geschreven door Giovan Battista Cancellotti (1598-1670), jezuïet en biechtvader van Alexander VII, wordt hij daarom geroemd als een voorvechter van het gebruik van beelden in de Mariacultus²⁴¹.

De idee dat de waarheid nooit vanzelf verschijnt, wordt in de *Storia del Concilio di Trento* toegepast op het instituut van de Kerk. Als de Kerk het geloof wil hoeden, zal ze noodzakelijkerwijze een materiële vorm aannemen. Niet alleen om het spirituele deel in stand te houden, te ‘voeden’, maar ook om uiterlijk de innerlijke deugdelijkheid te manifesteren. De uiterlijke rijkdom functioneert als een voorbeeld, ‘esemplare’. Ze produceert ‘een veelheid aan kleine beelden, behendig in de beweging en expressief in de representatie, die ons goed en snel hun ‘voorbeeld’, ‘esemplare’, laten vatten’²⁴². Precies omdat die rijkdom een attribuut is van een in se ordelijk lichaam, zet ze aan tot devotie. In het lichaam van de Kerk spiegelt zich immers de schoonheid van de Schepping.

5. ***Varietà* en de visuele kunsten: opnieuw het baldacchino**

Het is duidelijk dat Domenico Bernini in de *Vita* van zijn vader verwijst naar het ideeëncluster die in dit hoofdstuk aan bod kwam. In het eerste hoofdstuk zagen we hoe de biografische passage over het baldakijn gelezen moet worden als een aanspraak op een uniek kunstenaarsschap, dat de ontwikkeling van de drie kunsten verder stuwde dan ooit het geval was geweest. Deze aanspraak wordt verbeeld door de identificatie van Bernini met Michelangelo. De analyse van het begrip *varietà* voegt hier een betekenislaag aan toe. Immers, als *varietà*, en bijgevolg *contrarietà* of het *contrapposto*, attributen zijn van de Schepping, dan is het bewerkstelligen van *varietà* een demiurgische daad. Dan manifesteert Gianlorenzo Bernini zich, in de creatie van een gevarieerde en coherente orde uit een veelheid aan elementen, als een superieur en uniek maker. Daarenboven onttrekt zijn creatie zich aan de onvastheid en de veranderlijkheid van elke menselijke

²⁴¹ Cancellotti, 1661, p. 626: ‘Sed quando ad refellendum auctoris reprehensi commentum argumenta deessent, neque ab earum imaginum delineatione ansa abfuisset errandi; innumera SS. Patrum encomia, quae in Deipaream ab ipsis Ecclesiae incunabulis usque ad propiora nostra aevo tempora sunt collata, errores arcerent, si qui potuissent irrepere. Excellentias D. Virginis ita illa declarant, ut omnes tandem referantur in Deum, & agnoscantur tanquam flumina derivata ab immenso divinitatis Oceano. Adi Nomenclatorem Marianum, quem è titulis selectioribus, apud sacros Doctores Dei genetrici traditis, copiosè contexuit, explicuitque Theophilus Raynaudus. Praeterae cuius fidei fit auctor libri in Synodum Tridentinam, atque adeò Ecclesiam universam iniurijs, optimè docuit in suâ verâ historiâ, Cardinalis Sfortia [Sfor. Cardin. Pallav. to I. Hist. Conc. Trid. l.9.c.7.n.6. [sic]] Pallavicinus; qui etiam apertè ostendit, quam ineptè ille detraxerit sacris picturis, exhibere iampridem solitis, sanctissimam cum paruulo Iesu Matrem, pietati Christianorum. Ad confutandum Pseudohistoricum, qui diu simpliciorum animis imposuerat, bipartitum volumen praelo subiecit, absolutum, expolitumque triennij spatio, quod opus alij annis viginti & pluribus vix conceperant. Ingenium, eruditio, diligentia, fidelitas, elocutio omnia in eo summa. Unde auctorem laudans novus ingeniose [Hierony. Petruccius] Poeta: *Non est, inquit, Sfortia Vicinus Palladi, Pallas hic est*. Voor Cancellotti, zie *Vita*, I, p. 267; Pastor, XIV, pp. 314 & 386; *DBI*, XVII, pp. 744-745; *DBS*, II, k. 611-612, die vermelden dat Cancellotti *socius* van de novicenmeester in Rome was. Sforza Pallavicino was novicenmeester in Sant’Andrea al’Quirinale tot aan zijn kardinaalsbenoeming. Op de *Annales Mariani* wordt nog kort teruggekomen in hoofdstuk V, 2.5.2.

²⁴² *DB*, IV, 20, p. 549a-b, als geciteerd in *supra*, 2.3.2, noot 99.

schepping: hij bewerkstelligt een perfecte orde onder de koepel van de San Pietro.

Door precies Sforza Pallavicino deze constatering in de mond te leggen, refereert Domenico Bernini eigenlijk aan twee kwalificaties van de *varietà*, de ‘biografische/kunsttheoretische’ en de ‘literaire’. De verwijzing naar Michelangelo, impliciet in heel de passage over het baldakijn, voert de lezer terug naar de aanspraken op de universaliteit van de kunstenaar, belichaamd in de complexe structuur van zijn creaties. Pallavicino’s optreden roept vergelijkbare bedenkingen in herinnering over de creatie en haar coherentie, die ditmaal ontleend zijn aan zijn theologisch en filosofisch denkwerk. In de biografische tekst laadt de figuur Pallavicino alzo een klassieke en belangrijke kunsttheoretische evaluatie van Bernini’s werk op met filosofische referenties, en verleent hij haar op die manier gewicht. Maar dan rijst de vraag in hoeverre deze twee theoretische kaders op elkaar aansluiten. Daarenboven is in het eerste hoofdstuk getoond hoe het baldakijn volgens twee verschillende kunsttheoretische modellen wordt beschouwd en geëvalueerd, waarbij het ene het andere omkapselt. Geldt die tweespalt ook voor de betekenis van de *varietà*?

5.1. Bernini’s opvatting over het *contrapposto*: visuele harmonie

De uitspraak van Pallavicino bij Domenico Bernini gaat over visuele proportie. De kardinaal zegt dat het baldakijn altijd de juiste maat heeft ten opzichte van de kerkruimte, ongeacht het standpunt van de beschouwer²⁴³. In het dagboek van Bernini’s reis naar Frankrijk wordt het dimensioneren van een gebouw of een beeldhouwwerk tot een geheel met goede visuele verhoudingen expliciet benoemd als het beheersen van de *contrapposti*²⁴⁴. Op 22 juli gaat Bernini bij Mignard een tekening voor het altaar van Val-de-Grâce bekijken. Naar aanleiding daarvan wordt er over architectuur gediscussieerd, waarbij Bernini opmerkt ‘que l’une des considérations que l’on y devait avoir était celle des lieux où les ouvrages étaient posés, pour ce que les membres des corniches diminuent beaucoup au grand air, ce qui n’arrive pas à la lumière particulière, et qu’il faut, outre cela, avoir un grand égard à ce qu’on appelle *gli contrapposti*’²⁴⁵. Wat Bernini precies bedoelt met de *contrapposti* wordt verduidelijkt op 23 augustus: ‘que les choses nous paraissent non seulement ce qu’elles sont, mais eu [sic] égard à ce qui est dans leur voisinage, qui change leur apparence’²⁴⁶. Bernini vertelt eerst over een figuur die hij had gebeeldhouwd, waarvan het hoofd te klein leek, hoewel hij de canonische

²⁴³ Bernini, 1713, pp. 40-41, zoals geciteerd in hoofdstuk I, 1.1.1: “Di che misura si fosse servito in ordinar così proporzionate le parti, che da qualunque prospetto di quel vasto Tempio si consideravano, e sembravano tutte fatte apposta per qualunque veduta”, rispose, ‘Che dell’occhio’. ‘E come hà potuto l’occhio’, ripigliò l’acutissimo Cardinale, ‘appagarsi delle proporzioni delle parti, avanti che queste fossero ordinate, e commesse?’ allora il Cavaliere ò che si dichiarasse vinto, ò che volesse parer convinto, non temendo d’altro più, che di parer d’intenderlo, chinò il capo, e nulla rispose: Mà ben per lui rispose il Cardinale, con soggiungere, ‘Che altri occhj non vi volevano al bisogno, che quelli della sua Testa’.

²⁴⁴ Voor het *contrapposto* bij Bernini, zie Kitao, 1965, pp. 283-284; Lavin, 1980, pp. 10-12; Gordon & Ostrow, 1981, pp. 11-13; Bauer, 1983.

²⁴⁵ Chantelou, 22 juli 1665, p. 171. Het altaar van Val-de-Grâce vertoont grote gelijkenissen met het baldakijn.

²⁴⁶ Chantelou, 23 augustus 1665, p. 278.

proporties had gerespecteerd. Pas nadat hij de draperie op een schouder van het beeld aanmerkelijk had verkleind, paste het hoofd bij de rest²⁴⁷. Zijn tweede voorbeeld is de gevel, of ‘le portail’, van de San Pietro, die veel hoger lijkt te zijn door ‘de tegenstelling met’ Bernini’s lagere colonnade, of ‘loges’, ernaast²⁴⁸. Het belang van de waargenomen, visuele proportie wordt in de loop van het dagboek meermaals geïllustreerd met behulp van de colonnade. Volgens Bernini is de constructie een correctie op de beslissing om niet Michelangelo’s façade voor de San Pietro uit te voeren. Door de toepassing van het *contrapposto* bij de dimensionering van de colonnade worden Michelangelo’s intenties weer zichtbaar gemaakt²⁴⁹. In een andere passage worden de voorbeelden van het gebeeldhouwde lichaam en de colonnade samengenomen. De colonnades zijn ‘als de armen ten opzichte van het hoofd’. De afmetingen van de armen corrigeren de indruk dat de façade van de kerk, of het hoofd, te laag lijkt²⁵⁰. Omdat de verhoudingen van de architectuur van het menselijke lichaam zijn afgeleid, zijn schilders en beeldhouwers goede architecten, vervolgt Bernini.

5.2. Sforza Pallavicino over ‘het samengestelde’ en zijn maker

Deze reeks voorbeelden is consistent met de passage over het baldakijn. Het gaat steeds over het samenbrengen van delen, *parti*, in een geheel, dat vergeleken wordt met een geheel, een *corpo*. Dat lukt alleen als de kunstenaar rekening houdt met de visuele verhouding tussen alle verschillende onderdelen. Als we Pallavicino’s bepaling van het *contrapposto* vergelijken met de beschrijving van het baldakijn, komen we in eerste instantie tot een volmaakte analogie met wat Domenico Bernini schrijft. Het baldakijn toont het oog een verrassende samenhang, die ontstaat door de zorgvuldige dimensionering en schikking van de delen. Net zoals het rijm in klank verwante woorden samenbrengt om het *iudicium aurium* te behagen, zo schikt Bernini’s *dispositio* de delen van het baldakijn tot een visueel harmonisch geheel. In beide gevallen ontsnapt het kunstwerk aan de willekeur van het toeval door de superioriteit van de auteur. In tweede instantie duikt er echter een essentieel verschil op. Pallavicino schrijft in het *Trattato dello Stile* niet over een samenhang tussen delen van een geheel, ‘parti’ van een ‘tutto’, maar tussen verschillende, schijnbaar tegengestelde dingen, of ‘cose’²⁵¹. Die ‘dingen’ worden samengebracht in een geheel dat op zich meervoudig is. Of, om het in de

²⁴⁷ Deze passage is alweer een duidelijk voorbeeld van Bernini’s opvatting over het *rompere delle regole*: Bernini gaat zelfs de Antinoüs en de Apollo Belvédère opmeten om er zeker van te zijn dat hij zich niet vergist, maar moet uiteindelijk toch vertrouwen op zijn *giudizio dell’occhio*.

²⁴⁸ *ibid.*: ‘Il a allégué encore après à ce sujet le portail de l’église de Saint-Pierre de Rome, et les loges, qu’il a faites de part et d’autre, afin de la faire paraître plus haut par l’opposition de ces corps beaucoup moins élevés que ce portail, et a dit que cela avait réussi, comme il l’avait imaginé’.

²⁴⁹ Chantelou, 15 juli 1665, p. 512.

²⁵⁰ *ibid.*, 1 juli 1665, p. 502.

²⁵¹ Vergelijk: Bernini, 1713, p. 40: ‘Volle nobilitar l’Invenzione con una *ordinazione miracolosa delle parti*, in cui pareva, che consistesse la difficoltà maggiore’, en verder, in het gesprek tussen de kunstenaar en Sforza Pallavicino: ‘Di che misura si fosse servito in *ordinar così proporzionate le parti*, che da qualunque prospetto di quel vasto Tempio si consideravano, e sembravano tutte fatte apposta per qualunque veduta’. Daarentegen, Sforza Pallavicino in de *TdS*, 19, p. 121: ‘[...] perchè l’intelletto gode in veder *quella simiglianza, proporzione, o corrispondenza fra cose*, che per altro parevan fra sè contrarie, o nulla attenenti’. [eigen cursivering]

terminologie van het *Trattato sulla Provvidenza* uit te drukken, er ontstaat geen eenheid van *forma*, maar een eenheid van *corrispondenza*.

We hebben gezien hoe Pallavicino de eenheid van de Schepping expliciet tegenstelt aan de eenheid van het levende, inwendig door een *forma* gedragen lichaam. Om ‘voor de ogen van de lezer een valse opinie te kunnen ontmaskeren’, wordt in het begin van het zesde hoofdstuk de lichaamsmetafoor uitgebreid ontwikkeld en toegepast op de structuur van de wereld. Volgens deze verkeerde opvatting is de wereld evenmin ‘een kunstig *composto* waarvan elk deel volgens zijn wezen en zijn natuur en zijn operaties goed op zichzelf zou kunnen staan, hoewel het voor zichzelf noch de schoonheid, noch het nut kan voortbrengen waartoe het bijdraagt wanneer het geplaatst wordt in dit geheel’, als een toevallige opeenhoping van ‘vele gehelen’, die niet participeren in ‘het werk of de schoonheid die uit het samenbrengen ontstaat’²⁵². Ze is ‘gemaakt volgens een geregelde schikking, en door zich te ‘animeren’ en te bewegen handhaaft ze het geheel tussen de wederzijdse transformaties van de delen; en ze leidt er een keten van regelmatige handelingen van af, gelijkend in de *varietà*, vriendschappelijk in de tegenstelling, *contrarietà*, en uniform in de nabijheid’²⁵³. De ‘delen van deze wereld zijn geen delen omwille van het toeval, of van kunst, maar op een natuurlijke manier, zoals een bot een deel is van een dier en een blad van een boom’²⁵⁴. Deze stelling wordt vervolgens ontkracht door te bewijzen dat een *in se* diverse wereld haar coherentie ontleent aan een door één Schepper gewilde schikking van verschillende lichamen, of *forme*. Daarom ook is de Schepping schoon, en behaagt ze de mens: de coherente eenheid van haar verschijning brengt *varietà* voort.

Wanneer Pallavicino zelf over architectuur schrijft, wat meestal bij wijze van voorbeeld gebeurt, spreekt hij steeds over het samenbrengen van de ‘parti’ tot een coherent ‘tutto’²⁵⁵. Net zo verwijst hij net na de hierboven geciteerde passage over de kunstigheid van Dedalos’ werk, naar architectuurkenners die beweren dat de hele bouwkunst is afgeleid van de structuur van het menselijke lichaam²⁵⁶. Maar ‘parti’ zijn voor Pallavicino zelf één en coherent. Een deel van een gebouw staat niet tot het geheel als een hand tot een lichaam, maar als één lichaam tot een groep van andere lichamen. Dat ene lichaam kan niet getuigen van *varietà*, precies omdat *varietà* zich pas openbaart in de verhouding tot minstens één ander object. Of, anders gezegd, een goed gebouw getuigt

²⁵² *TsP*, 6, p. 67: ‘Ed in somma il mondo non solo non è un mucchio accidentale di molti tutti, che non abbian quivi alcuna ragion di parte in riguardo a qualche opera, o a qualche bellezza speciale risultante dell’unione: ma nè similmente è un composto artificiale ciascuna delle cui parti seconda l’esser suo, la sua natura, e la sua operazione propria staria bene per se medesima, ancorchè per se medesima non potesse nè aver la beltà, nè recar l’utilità, a cui ella concorre posta in quel tutto’. Als voorbeelden worden de ‘pietre e i legni dell’edificio’ en het horloge aangehaald.

²⁵³ *ibid.*, p. 69: ‘[...] il mondo [è] prodotto con regolata disposizione e animandolo e movendolo il conserva immortale nel tutto fra li sciambevole tramutamenti delle parti; e ne trae una catena d’operazioni tanto ben regolata, simigliante nella varietà, amichevoli nella contrarietà, ed uniforme nella vicendevolezza’.

²⁵⁴ *ibid.*, pp. 67-68: ‘Adunque le parti di questo mondo non sono parti nè per caso, nè per arte, ma per natura, in quella maniera che l’osso è parte dell’animale, e la foglia dell’albero’.

²⁵⁵ *bv. TsP*, 3, p. 54, zoals geciteerd *supra* noot 66.

²⁵⁶ *ibid.*, p. 55.

van *varietà* door de coherente schikking van de *in se* verschillende delen, bewerkstelligd door één externe maker²⁵⁷. Vandaar ook ontbreekt het het Vaticaanse paleis aan samenhang, aldus Pallavicino in zijn *Della Vita di Alessandro VII*: ‘Dit gigantische paleis, kent, zoals alle bovenmaatse dingen, geen eenheid in de intentie van [haar] makers, en daarom, geen proportie tussen [haar] onderdelen’²⁵⁸. In de ‘eenheid van intentie’, die zich uit in een gevarieerd en dus coherent werkstuk, openbaart zich de analogie tussen de menselijke en de goddelijke schepper. Die eenheid berust in een principe, een intellect, dat buiten het ding zelf ligt. Tegelijkertijd ontstaat hier het hiërarchische verschil tussen de menselijke en de goddelijke maker. De mens is gedoemd om de dingen met geweld naar zijn veranderlijke wil te plooien. Bij een succesvol werk slaagt hij er echter in om gelijkenis, verwantschap of harmonie te bewerkstelligen in een samenstelling van fundamenteel verschillende objecten; er ontstaat *varietà* in ‘un composto artificiale’, waarbij *composto* begrepen wordt als uit *cose* samengesteld.

5.3. Domenico Bernini over ‘het samengestelde’ en zijn maker

Voor Domenico Bernini toont het *contrapposto* geen *unità di corrispondenza*, maar de creatie van een perfecte eenheid in het werk. De analogie tussen Bernini en de demiurg situeert zich niet op het niveau van de verschijning, maar op het niveau van het object zelf. Domenico’s *contrapposto*, de toepassing van het *giudizio dell’occhio*, betekent het vinden van een schikking die de fundamentele eenheid van het werk voortbrengt. Van essentieel belang daarbij is de keuze voor het brons, dat als – eerst amorfe – *materia* dient²⁵⁹. De drie volgende stappen geven vorm aan het geheel, door de keuze van de samenstellende delen – de kolommen, de bekroning en het kruis –, de schikking van die delen in het ‘tutto’ van het geheel in de San Pietro, en tenslotte, in de verfraaiing van het resultaat. Of, anders gezegd, de bronzen *materia* krijgt door het drieledige, kunstige procédé, bestierd door het *giudizio dell’occhio*, zijn *forma*, en wordt *corpo*. Deze opvatting steunt op een lange traditie, waar Bernini volgens David Summers doelbewust aan refereert. ‘It is significant that Bernini’s choice of the term *contrapposto*, which was no doubt common among artists of his time, reflected not only an optical principle, but retained the fully aesthetic ambivalence it had earlier, signifying the sensory, on the one hand, and the visually pleasing as a mode of access to harmony, proportion and beauty, on the other’²⁶⁰. Summers’ gedetailleerde analyse van deze traditie, waar we reeds in het eerste hoofdstuk naar verwezen, toont hoe de idee dat het menselijke lichaam, *corpo*, een

²⁵⁷ *TsP*, 7, p. 81: ‘Per tanto siccome la corrispondenza nella forma e nell’operazione artificiale dimostra l’unità dell’artefice per mezzo della sua idea accidentale, di cui partecipano le varie parti del suo lavoro; così la corrispondenza nella forma sostanziale e nell’operazione naturale mostra l’unità del creatore, che è la cagione del primo essere per mezzo della sua sostanza, di cui partecipano le varie parti del mondo’.

²⁵⁸ *Vita*, II, p. 181: ‘Quel vastissimo palazzo, siccome tutte le cose smisurate, non ebbe unità nella intenzione degli artefici, e per conseguenza non l’ha nella proporzione delle parti; [...]’. Hetzelfde oordeel is terug te vinden in *ibid.*, I, p. 372, over het Vaticaan: ‘[...] siccome interviene delle moli smisurate, non ha vera unità, ma è composto di molti pezzi fabricati da molti papi [...]’.

²⁵⁹ Bernini, 1713, pp. 39-40.

²⁶⁰ Summers, 1981, p. 362. Summers refereert hier aan de net geciteerde uitspraken uit Chantelou, maar, zoals aangetoond, zijn deze uitspraken ook toepasselijk op het *baldacchino*.

composto is van *materia* en een *forma*, resulteert in een identificatie van de *forma* met het idee of het *conchetto* bij de kunstenaar²⁶¹. Dit *conchetto* wordt zichtbaar in de fysieke schikking en vorm van het lichaam. Alzo wordt het kunstige, ‘gevarieerde’ lichaam tegelijkertijd een paradigma voor een georneerde stijl – *varietà/contrapposto* is dan tegengesteld aan het eenvormige en bewegingsloze – , én voor de universaliteit van de artistieke vermogens van de kunstenaar. Immers, de mens is de meest complexe en meest universele *forma* in de Schepping, waardoor zijn vorm zich onderscheidt van de aflijning, of *profile*, van objecten en dieren.

We verwezen reeds naar de analogie tussen het koppel *contrapposto/giudizio dell’occhio* uit de kunsttheorie en het inmiddels bekende Ciceronische tweetal ritme/*judicium aurium* van de retorica²⁶². Het begrippenpaar ritme/*judicium aurium* draagt uit de retorische traditie verschillende connotaties met zich mee. Ten eerste de koppeling van het zintuiglijke oordeel aan een inzicht in de compositorische principes van het kunstwerk, of, anders gezegd, van een door eenieder gedeeld sensorieel genot aan een redelijk en aan voorkennis gebonden inzicht in de kunstigheid van het werk. Maar het verwijst ook naar de associatie van de antithese met een georneerde stijl, die eerder het product is van een scherp *ingegno* dan van de goede toepassing van *arte*. De mate waarin het *contrapposto* gebruikt kan worden bij de weergave van de menselijke figuur, is zowel in de retorica, als, later, de visuele kunsten, onderwerp van heftige discussie. Summers toont aan hoe het pleit in de tweede helft van de zestiende eeuw wordt beslecht in het voordeel van een ‘georneerde stijl’²⁶³. *Contrapposto* en *varietà* behoren dan tot de belangrijkste stilistische vereisten voor het goede kunstwerk: ze tonen de eenheid van een werk op een georneerde, kunstige en aantrekkelijke manier. Wie de representatie van de menselijke figuur beheerst, bewerkstelligt een creatie die analoog is aan het werk van God en de Natuur²⁶⁴. Wanneer Bernini de proporties in de architectuur vergelijkt met de verhoudingen van het menselijk lichaam, legt hij eens te meer de nadruk op de ‘kwalitatieve’ component van visuele orde. Immers, de proportie van het menselijke lichaam is het waarmerk bij uitstek van een fundamentele eenheid, op het niveau van de *forma*.

De discussie over de draagwijdte en de toelaatbaarheid van het *contrapposto* wordt grotendeels gevoerd naar aanleiding van het werk van Michelangelo. Volgens Summers insisteren Michelangelo-adepten als Vincenzo Danti precies op de kwalitatieve aspecten van het *contrapposto* om verwijten te weerleggen als zou de *arte* van de Florentijnse grootmeester zich beperken tot de weergave van de menselijke figuur²⁶⁵. Alzo komen aan de *varietà* gelieerde thema’s, waar in het vorige deel naar werd verwezen, terecht in

²⁶¹ *ibid.*, vnl. pp. 297-304. Summers citeert op p. 303 Dante, *Paradiso*, I, 103-113: ‘[...] le cose tutte quanto / hanno ordine tra loro, e questo è forma / che l’universo a Dio fa simigliante’.

²⁶² Summers, 1977, pp. 346-347; *idem*, 1981, pp. 352-363. Cfr. *supra*, 1.2.1.

²⁶³ Summers, 1981, p. 356.

²⁶⁴ *ibid.*, pp. 285-296.

²⁶⁵ *ibid.*, p. 285.

de kritische traditie rond de figuur van Michelangelo. Uit de belangrijke groep teksten die de Schepping als een georneerde en gevarieerde eenheid beschrijven, citeert Summers een passage uit Augustinus' *De Civitate Dei* waar het *contrapposto* als de structuur van de Schepping dient²⁶⁶. Logischerwijze vertaalt de centrale rol van het *contrapposto* als compositorisch principe zich dan ook in een analogie tussen de menselijke en de goddelijke schepper. Nauw daarmee verbonden is het concept van de *docta varietas*, de vermenging van stijlregisters en idiomen. Zoals reeds aangestipt in het vorige hoofdstuk, is dit aspect van de *varietà* gekoppeld aan de *electio*, of de vereniging van verschillende schone aspecten van hetzij een reeks objecten, hetzij verschillende stijlen. Ook met betrekking tot de beheersing daarvan bestaat er een kritische traditie die bijvoorbeeld in Homeros en Vergilius goddelijke kunstenaars ziet, omdat ze in hun werk de variatie van de Schepping reproduceren²⁶⁷. Bij Vincenzo Danti wordt daarenboven de idee ontwikkeld dat de kunstenaar niet opereert binnen een door God geschapen kader, maar dat hij, net als God, op de principes van de Schepping zelf ingrijpt. In zijn *Trattato delle perfette proporzioni* uit 1567 legt hij de kunsten uit als het menselijke vermogen om de chaos in de Creatie te corrigeren²⁶⁸. De kunstenaar, die 'de perfecte intentionele vormen van de Natuur' imiteert, handelt net als de goddelijke voorzienigheid, die de orde schept in de passieve materie. Als de mens zijn vrijheid goed aanwendt, kan zijn kunst de natuur ver overtreffen. Immers, zijn intellect stelt hem in staat om een grote variëteit aan artefacten te maken, en om de perfecte vormen af te leiden uit de immense en niet steeds geordende diversiteit van de Natuur. Uit Danti's traktaat spreekt dus een grote waardering voor de creatieve vermogens van de kunstenaar. Zijn omgang met de 'intentionele vormen' van de Natuur verschaft hem kennis van de fundamentele wetten en verhoudingen in de *in se* diverse Schepping. Alzo krijgt de menselijke kunstenaar een aura van goddelijkheid, gegarandeerd door zijn omgang met goddelijke ideeën. Het is geen toeval dat een citaat uit Boethius dat exact dezelfde gedachte vertolkt, gebruikt werd bij de decoratie voor de Florentijnse begrafenis van Michelangelo: 'dove parla del mondo fabricato dal sommo Dio a imagine, & somiglianza di quella Idea, che bellissima haveva nel mente. SIMILI SUB IMAGINE FORMANS'²⁶⁹.

5.4. Besluit

In de door Domenico en Gianlorenzo Bernini overgenomen traditie is de toepassing van het *giudizio dell'occhio* in het *contrapposto* een methode om een object eenheid te verlenen, een eenheid die gedragen wordt door een *forma*. Daartoe wordt gebruik gemaakt van verschillende artistieke technieken, in het geval van het *baldacchino* architectuur, beeldhouwkunst en bronsgieten. Het resultaat is gevarieerd, *ornatus*. Bij

²⁶⁶ Summers, 1977, pp. 349-350.

²⁶⁷ Summers, 1981, p. 528.

²⁶⁸ *ibid.*, pp. 292-311, waar Summers duidelijk wijst op de verregaande consequenties van dit soort aanspraken: 'Such claims [om de kunstenaar 'almost a God' te beschouwen] were not only prideful in themselves, but the freedom that made such parallels possible, was perilously close to sin, to nothingness, to the error and death of the soul'. (p. 311); ook Close, 1969, p. 485.

²⁶⁹ Wittkower & Wittkower, 1964, p. 103; Summers, 1981, p. 541.

Pallavicino is de *contrarietà* een eigenschap van elke samenstelling van verwante maar heterogene objecten. Deze twee concepten ontmoeten elkaar in de analoge rol die wordt toebedeeld aan sensorische, aan de waarnemer gebonden harmonie. Wat die sensorische samenhang over het object openbaart, verschilt echter. Ofwel, bij Bernini, onthult de antithese de fundamentele eenheid van het object, ofwel, bij Pallavicino, toont ze de verwantschap in een reeks fundamenteel verschillende objecten. Het is evident dat dit onderscheid zich nauwelijks laat voelen in de visuele waarneming van het baldakijn. Het kent wel een verschillende rol toe aan de kunstenaar. In het ene model is de maker een manipulator van *forme*, en alzo godgelijk. In het andere iemand die binnen de door God gegeven Schepping objecten kiest, aanpast en schikt. Ten tweede werkt het onderscheid door in de manier waarop het kunstwerk gelezen wordt. Voor Bernini is het werk het materiële resultaat van een uniek scheppingsproces. Materiaal, elementen, schikking, proportie, afwerking vormen samen een levendige getuigenis van Bernini's kunstenaarsschap, van het *concetto* die zich articuleert in de *corpo*. We zagen echter hoe voor Pallavicino het *contrapposto*, en meer algemeen, de *varietà* van woorden, een instrument is om een gegeven betekenis zo helder en overtuigend mogelijk weer te geven. Zo bekeken is het compositie baldakijn een middel om verschillende betekenaars te organiseren rond één centrale boodschap, die zich precies dankzij de coherente meervoudigheid van het medium haast tastbaar manifesteert. Met andere woorden, als het baldakijn gezien wordt als een coherent composiet, zal het lezen van het werk zich via de visuele verschijning richten naar de betekenis waar het materiële object aan refereert. Pas in de betekenis manifesteert zich immers ten volle de coherentie. Maar tegelijkertijd ontstaat de betekenis pas in het lezen en begrijpen van het object.

H4. *Vivacità* : retorisch instrument, deugd of levensadem?

In het vorige hoofdstuk zagen we terloops dat Sforza Pallavicino in *Del Bene* een onderscheid maakt tussen het *apprendere*, of ‘waarnemen, vatten’, en het *giudicare*, of ‘oordelen’. Hij omschrijft het *ingegno* als het kenvermogen dat *apprensioni* aanlevert, die dan door het intellect op hun waarheidsgehalte worden beoordeeld. In de loop van onze uiteenzetting over de *varietà* zijn de termen *apprensione*, *intelletto* en *giudicio* herhaaldelijk vermeld, meestal in overwegingen uit het *Trattato dello Stile* over de verhouding tussen de literaire tekst en de werkelijkheid, of het waarheidsgehalte van de literatuur. Deze passages bieden ons een aanknopingspunt om een tweede kunsttheoretische thematiek te behandelen. Waar het vorige hoofdstuk over de *varietà* ging, de ordening van een object in zijn verschijning, willen we het hier hebben over de *vivacità*. Het onderscheid tussen *apprendere* en *giudicare* bepaalt volgens Pallavicino wat de poëzie, en de andere imitatieve kunsten, precies op de beschouwer overdragen. Eerst formuleren we met behulp van de overwegingen uit het *Trattato* de probleemstelling van dit hoofdstuk. We zullen zien dat er een intiem verband bestaat tussen elk van de verschillende kenmomenten en de esthetische ervaring. Dan wordt deze eerste vaststelling bekeken in het ruimere kader van Pallavicino’s epistemologie, wat vervolgens een aantal consequenties voor de visuele kunsten oplevert.

1. De waarde van het onware

1.1. *Apprendere en giudicare* in het *Trattato dello Stile*

1.1.1. Het *apprendere* en het *giudicare* zijn twee onderscheiden kenmomenten

Het *Trattato dello Stile* gaat het meest uitgebreid in op het onderscheid tussen *apprendere* en *giudicare* in het dertigste hoofdstuk, over de imitatie. Pallavicino schrijft dat de poëzie ‘de koningin van de imitatieve kunsten is, zowel omwille van de grotere *nobilità* en *varietà* van de handelingen die ze imiteert, als van de grotere levendigheid, *vivacità*, van haar imitatie’. Hij maakt dus een onderscheid tussen het onderwerp van de poëzie, dat verheven en rijk aan variatie is, en de poëtische imitatie, of uitdrukking, die wordt gekenmerkt door levendigheid. Hij vervolgt: ‘En hoewel ik in dit, en in een ander boek op een meer lage manier over haar heb gefilosofeerd, door haar alleen te beschouwen als bewerkster van dit genoeg dat onze geest kan proeven met de minder volmaakte handeling van het verbeelden, of, van het *apprendere* met behulp van de verbeelding – overeenkomstig waarmee ik de koorden die haar aan het waarachtige binden wat heb verruimd –, wil ik hier de meer voortreffelijke en meer vruchtbare taak van de poëzie tonen, die echter volgens een strikter vazalschap aan het waarachtige is gebonden. En deze taak is het verlichten van onze geest in de meest nobele uitoefening van het oordelen, *giudicare*, om zo voedster van de filosofie te worden, door haar zoete melk aan te bieden’¹. ‘Het andere boek’ waar Pallavicino naar verwijst is – zoals onmiddellijk duidelijk zal worden – *Del Bene*, waar het onderscheid tussen *apprendere* en *giudicare* in detail wordt behandeld. Vooraleer daar op in te gaan is het nodig om deze passage wat nauwkeuriger te bekijken. Het belang van het waarachtige wordt immers afgepast aan het kenvermogen dat de poëzie wil aanspreken, het *apprendere* of het *giudicare*. Als de dichtkunst zich tot het *apprendere* richt, moet ze minder waarachtig zijn dan wanneer ze zich aan het *giudicare* presenteert. Pallavicino voegt daar aan toe dat de poëzie in het tweede geval – wanneer het *giudicare* ingrijpt – de filosofie kan dienen.

1.1.2. Poëzie en filosofie

Pallavicino suggereert zo een intiem verband tussen poëtica en epistemologie, door te bepalen *hoe* poëzie de filosofie van dienst kan zijn. Dat vooronderstelt dat de poëzie niet puur verzonnen is, maar conform aan een particuliere of universele waarheid. Ze toont zich dan ‘als waar’, of nog, waarachtig. Het verband tussen waarachtigheid en het

¹ *TdS*, 30, p. 199: ‘Tutto ciò più chiaro si mirerà nella Poesia, la quale può chiamarsi Reina delle professioni imitatrici, tanto per la maggior nobilità, e varietà dell’operazioni imitate da essa, quanto per la maggior vivacità della sua imitazione. E benchè in questo, ed in altro Libro io abbia di lei filosofato più bassamente, considerandola solo per ministra di quel diletto che l’anima nostra può assaggiare nella meno perfetta operazione sua dell’immaginare, o dell’*apprendere* con dipendenza dall’immaginazione, e però in ordine a questo io le abbia un poco allargati i lacci che la tengon legata col verisimile, voglio qui mostrare l’altro ufficio della Poesia più esimio e più fruttuoso, ma che soggiace al verisimile con vassallaggio più stretto: *il qual ufficio è illuminar la nostra mente nell’esercizio nobilissimo del giudicare*, e così divenir nutrice della Filosofia porgendole un dolce latte’. [eigen cursivering] Zie ook Bellini, 1990, p. 137.

giudicare wordt echter niet geëxpliciteerd, maar Pallavicino geeft aan dat dit probleem ook ‘in dit boek’ reeds aan bod kwam; in de volgende paragraaf geven we de passage in kwestie. Deze passus suggereert wel dat de poëzie dan een filosofisch nut, of, meer algemeen, kenniswaarde heeft, die op dezelfde manier beoordeeld kan worden als een discursieve tekst.

De eisen die het *apprendere* en het *giudicare* aan de tekst opleggen, behandelt het *Trattato dello Stile* expliciet in het inleidende hoofdstuk over de *concetti*. Pallavicino verwijst weer naar de uitleg in het ‘andere boek’ wanneer hij de stelling uit Matteo Pellegrini’s *Delle Acutezze* (1639) wil weerleggen, als zou een *concetto* niet alleen nieuw moeten zijn, maar ook schoon, ‘[...] datgene wat meer dan elke andere waarheid aangenaam is’². Pallavicino’s argument is gebaseerd op het onderscheid tussen het voorwerp van de zintuiglijkheid en de daaraan nauw verwante *fantasia*, en dat van het intellect. Het wezenlijke object van de zintuigen is het schone, dat van het intellect echter het wetenswaardige, zelfs als dat lelijk is. De operatie van het begrijpen is dus tweeledig. Het geniet van het schone bij de ‘eenvoudige operatie van het *apprendere*’. Bij de meer nobele, en meer weldoende operatie van het oordelen, het *giudicare*, geniet het intellect alleen van het ware³. Het *apprendere* en het *giudicare* leggen dus onderscheiden en complementaire verwachtingen op aan de tekst. Voor de *apprensione* moet de tekst schoon zijn, voor het *giudicio* waar. Via dit onderscheid kan Pallavicino de relatie tussen het schone en het ware afbakenen. Er bestaan bijvoorbeeld nieuwe en intellectueel interessante *concetti*, die niet schoon zijn. Noch de waarheid, noch het nieuwe is altijd schoon; bijgevolg is het nieuwe niet het exclusieve domein van de verbeelding, die immers schoonheid wil⁴. Waar het schone van de poëzie dan wel uit bestaat, kwam reeds in het vorige hoofdstuk aan bod; het is immers de taak van de dichter om ‘de lezers te behagen door bij hen levendige voorstellingen, *apprensioni*, op te roepen van nobele en bewonderenswaardige objecten’⁵. Net als in hoofdstuk 30 van het *Trattato*, wordt de poëzie dus gekarakteriseerd als een ‘levendige’ behandeling van ‘nobeles’ materie.

Deze passages uit het *Trattato* laten ons toe om alvast het volgende af te leiden. Pallavicino onderscheidt twee intellectuele operaties, het *apprendere* en het *giudicare*. De tweede operatie heeft alleen zin als ze wordt uitgevoerd op een waarachtig object, dit in tegenstelling tot de eerste, die neutraal staat ten aanzien van het waarachtige. Het *giudicare* put alleen behagen uit het ware, het *apprendere* daarentegen uit het schone. Dit

² *TdS*, 10, p. 79: ‘Non voglio però qui tralasciare ch’egli al diletto speciale dell’acutezza, o del concetto che vogliam dire, non sol richiede la novità, ma la novità del bello, come di quello che sopra ogn’altra verità è dilettevole’. Voor Pellegrini’s tekst, zie Marzot, 1944; Croce, 1955, pp. 29-43; Lange, 1968; Blanco, 1992; Mazzocchi, 1997, pp. 13-17; zie ook hoofdstuk II, noot 107.

³ *TdS*, 10, pp. 79-80: ‘La vista, e la fantasia, che alla vista e nel nome e nella natura è molto conforme, non l’intelletto, ha mestiero del bello per dilettersi. Però eziandio quel ch’è molesto a vedersi, è giocondo a sapersi. L’intelletto in somma, benchè secondo la semplice operazione dell’apprendere, si compiaccia nella contemplazione del bello, come in altro libro io mostrai, tuttavia secondo quella più nobile, e più diletta del giudicare, non ha vaghezza, se non del vero’. Zie ook Costanzo, 1970, II, p. 157, noot 47 en Bellini, 1990, pp. 114-115.

⁴ Zie hoofdstuk I, 1.1.2.

⁵ *TdS*, 9, p. 73: ‘[...] il diletta i lettori con eccitare in essi apprensioni vive d’oggetti nobili, ed ammirabili, [...]’.

impliceert dat voor Pallavicino het schone niet waar hoeft te zijn, en het ware niet schoon. Het is wel denkbaar dat een dichter waarheden bewerkt, en zijn poëzie op die manier ten dienste stelt van de filosofie. In dat geval worden het *apprendere* en het *giudicare* aangesproken, het eerste door de levendige vorm, het tweede door de waarachtige *res*.

Pallavicino erkent daarmee de mogelijkheid dat het *apprendere* en het *giudicare* in elkaars verlengde liggen, of anders gezegd, dat de twee kenmomenten in de richting van de waarheid wijzen. De twee kenmomenten opereren echter niet samen als een stapsgewijze verificatie van het beschouwde object, maar als parallelle kenwijzen van het menselijke intellect. Wanneer deze twee parallelle ‘circuits’ naar dezelfde universele of particuliere waarheid verwijzen, zoals in het geval van de filosofisch nuttige poëzie, werkt het ‘schone’ als een veraanschouwelijking van het ‘ware’. Wat Pallavicino hier echter *niet* doet, is het definiëren van twee soorten poëzie, de ene gericht op het *apprendere*, met een minder waarachtig onderwerp, de andere op het *giudicare*, met een waarachtiger onderwerp. Hij onderscheidt wel twee mogelijke keneffecten van de poëzie, die afhangen van haar *res*. Deze nuance is belangrijk om verschillende redenen. In de Pallavicino-bibliografie is de hypothese van de ‘due uffici della poesia’ of ‘due estetiche’ meermaals, al dan niet expliciet, naar voren geschoven⁶. Benedetto Croce en Franco Croce zagen hier een interne contradictie in Pallavicino’s werk, een contradictie die Mercedes Blanco tot het uitgangspunt van haar Pallavicino-studie verheven heeft⁷. De passage uit het *Trattato* toont echter dat de poëtische tekst twee kenvermogens aanspreekt, die elk volgens hun eigen wetten op de poëtische tekst reageren. Bijgevolg putten ze er elk op hun eigen manier behagen uit. De these van de ‘due estetiche’ is dan alleen maar houdbaar als de aanspraken van de *apprensione* en het *giudicio* elkaar uitsluiten, en bijgevolg elk een fundamenteel andere poëtica genereren.

Zoals aangegeven, is deze passage uit het *Trattato* gebaseerd op *Del Bene*. In *Del Bene* wordt precies uitgelegd dat het *apprendere* en het *giudicare* niet in elkaars verlengde hoeven te liggen, meer nog, dat het *giudicare* de bevindingen van het *apprendere* kan tegenspreken.

⁶ Het citaat komt uit Croce, 1955, p. 61.

⁷ Blanco, 1992, pp. 319-321, met op p. 321: ‘Il y donc un hiatus infranchissable, pour le cardinal jésuite, entre le registre des passions [dus het poëtische, cfr. *infra*] et celui du savoir’. Bellini, 1990, p. 137, verwijst ongetwijfeld naar Croce, 1990, pp. 251-253 en Croce, 1955, pp. 53-62, wanneer hij schrijft dat deze passage ‘in prospettiva idealistica’ geïnterpreteerd wordt als een uitspraak van een latere, meer conservatieve Pallavicino, die afstand neemt van zijn meer originele, ‘gedurfde’ stellingname in *Del Bene*. Bellini toont echter aan dat deze passage stabiel blijft in de drie opeenvolgende edities van het *Trattato*, en dus tot stand is gekomen bij het schrijven van *Del Bene*; beide passages moeten dus samen worden gelezen. Dit neemt echter niet weg dat de laatste editie van het *Trattato* inderdaad een meer behoudende woordenschat hanteert, en dat enkele tussenvoegingen de dienstbaarheid van de imitatieve kunst sterker benadrukken, zie hoofdstuk III, noot 101.

1.2. De *prima apprensione* als pendant voor de *errore*

Pallavicino's meest gedetailleerde behandeling van de verhouding tussen *apprendere* en *giudicare*, in *Del Bene*, mondt uit in de passage over de rol van het *ingegno*, waar we in het vorige hoofdstuk reeds naar verwezen. Daar hebben we gezien hoe het *ingegno* snel en levendig *apprensioni* verzamelt, zonder die te onderwerpen aan waarheidsoordelen. Die indrukken worden dan aan het intellect voorgelegd. In de desbetreffende passage wordt de synergie tussen *ingegno* en *intelletto* hoog gewaardeerd: de ingenieuze verzameling van *apprensioni* vormt de basis voor 'de hele speculatieve wetenschap, de ganse praktische vooruitziendheid; en het gebrek daaraan is de enige oorzaak van elke vorm van waanzin'⁸.

Pallavicino legt de werking van het *ingegno* uit om aan te tonen dat sommige vergissingen het intellect wel degelijk iets bijbrengen⁹. De omschrijving van het *ingegno* sluit de passage uit het 'altro libro' af waar het *Trattato dello Stile* twee maal naar verwijst. Deze passage, hoofdstuk 49 tot 53 uit het derde boek van *Del Bene*, ligt ook grotendeels aan de basis van de aandacht waar Sforza Pallavicino zich sinds het einde van de negentiende eeuw op mag verheugen. Benedetto Croce zag in Pallavicino's concept van de *prima apprensione* – een eerste waarneming of beschouwing, het vormen van *apprensioni* – een kiem van de esthetica als autonome filosofische discipline¹⁰. Zijn aanzet is in 1930 verder uitgewerkt door Volpe en Marrocco¹¹, om dan door Casale en Noehles als een proeve van een barokke kunsttheorie te worden gebruikt¹². Deze aandacht heeft ertoe geleid dat er meerdere parafrases van de hoofdstukken over de *prima apprensione* te vinden zijn, recentelijk nog in een uitstekend artikel van Elena Mazzocchi¹³. De passage kreeg evenwel nogal uiteenlopende interpretaties, gaande van de conceptualisering van een breuklijn tussen waarheid en poëzie bij Noehles en Blanco¹⁴, tot een conditie voor de theatrale *katharsis* bij Giovanna Zanolonghi¹⁵.

⁸ DB, III, 55, pp. 531b-532a: 'E se la materia lo richiedesse, vi mostrerei che da questa felicità e celerità d'apprensione ha origine tutta la sapienza speculativa, tutta la prudenza pratica, e che per lo contrario il mancamento di questa dote è l'unico fonte d'ogni genere di pazzia [...]'. Zoals geciteerd in hoofdstuk III, 2.3.2, noot 103.

⁹ ibid., draagt als titel: 'Ond'è che alcuni errori, benchè conosciuti, acquistano lode all'intelletto; e che voglia dire *ingegno*. Tutta la singolarità della sapienza consiste nell'apprendere, non nel giudicare'.

¹⁰ Croce, 1899. Zie vooral Croce, 1993, pp. 240-251. Aldaar lezen we op p. 101 ook: '[...] il pregevole libro *Del bene* del Pallavicino, che abbraccia sotto questo titolo la trattazione della logica, dell'etica, della politica e della poetica, e come ha principale intento letterario-divulgativo, così anche offre il suo meglio in quel che dice della poesia e non già nell'investigazione dei problemi della coscienza morale'. Daarmee zet Croce de toon voor een groot deel van de Pallavicino-interpretatie, zie ook Costanzo, 1971, III, pp. 13-32.

¹¹ Volpe, 1930 en Marrocco, 1930. Ook Croce, 1955, p. 32, beschouwt Pallavicino als iemand die 'una certa intuizione' had voor '[i] problemi estetici che la preoccupazione di regolarità non intellettualistica dei barocchi moderati implicitamente poneva'. Raimondi, 1966, p. 5 schrijft hoe '[p]agine come quelle sulla 'prima apprensione' [...] aprono [...] una fertile prospettiva estetica, [...]'. Zie bv. ook Costanzo, 1985, p. 25 en Benedetti, 1985, p. 75.

¹² Noehles, 1990, pp. 190-227, zie ook noot 14; Casale, 1973, i.h.b. pp. lxxxi-lxxxvii en cxviii-cxix in idem, 1997.

¹³ Mazzocchi, 1997, pp. 29-31.

¹⁴ In noot 7 wezen we er reeds op dat Blanco precies op basis van de *prima apprensione* concludeert dat er voor Pallavicino een ondoordringbare kloof tussen poëzie en wetenschap bestaat. We hopen in de loop van het vorige en dit hoofdstuk afdoende aan te tonen dat deze lezing diametraal tegengesteld is aan Pallavicino's intenties. Ook Noehles,

Daarenboven wordt ze vaak als een min of meer autonome uitweiding behandeld, en niet geïntegreerd in het bredere kader van Pallavicino's denken. Deze indruk wordt in de hand gewerkt door de tekstselecties in de meest toegankelijke Pallavicino-bloemlezingen¹⁶. Daarom, en voor de coherentie van dit betoog is het nodig om vrij uitgebreid op de desbetreffende hoofdstukken uit *Del Bene* in te gaan.

1.2.1. De drie kenmomenten van het intellect

De passage in kwestie zal het net geschetste onderscheid tussen *apprendere* en *giudicare* nauwkeuriger definiëren dan in het *Trattato* het geval is. Eerst wijst Antonio Querenghio, die in deze discussie het voortouw neemt, zijn gesprekspartners er op dat ook beginners deze beginselen kennen, ze zijn 'note a principianti'¹⁷. Het *intelletto*, het vermogen eigen aan de mens, kent op drie manieren: het neemt een object eerst waar in de *prima apprensione*, 'quasi [...] fra le sue mani'¹⁸. De *apprensione* is te begrijpen als een eerste kennisname. Pallavicino typeert de *apprensione* door aan te geven dat ze geen uitspraak doet over de waarheid of de valsheid van het object. Zo weten we in eerste instantie niet welk deel van de *Aeneas* waar is, en welk verzonnen. Vervolgens oefent het intellect op de *apprensioni* het *giudicio*, het oordeel, uit. Het *giudicio* spreekt zich uit over de verschijning van het object, en niet over voorafgaande oordelen van het intellect. Het doet dus een beperkt aantal uitspraken, die te maken hebben met het leven, de

1990, pp. 200-201 – die *Del Bene* presenteert als een 'Rhetoriktraktat' – schrijft dat 'Kunst kann nur das Wahrscheinliche ('la verosimiglianza') vorstellen. Sie kann in bezug auf das Wahrscheinliche nur Vergleichscharakter haben'. Hij concludeert dit uit de minderwaardige rol van het *discorso* t.o.v. het *giudicio*, of van de 'interpretatie' t.o.v. het waarheidsoordeel, waarmee hij suggereert dat het *discorso* zich weer verwijdt van de 'absolute waarheid', en op zoek gaat naar 'altre verità più remote', wat hij vertaalt als 'die Unendlichkeiten der Wahrheiten'. Hij verliest uit het oog dat de set oordelen van het *giudicio* per definitie zo beperkt is dat elke kennisname een proces van precisering door vergelijking met zich meebrengt, een proces dat aan wetenschappelijke regels is gebonden, zie hiervoor *infra*.

¹⁵ Zanolghi, 1993, pp. 174-176 & vnl. 185-187. Het is de grote verdienste van Zanolghi dat zij de consequenties heeft ingezien van Pallavicino's definitie van de *prima apprensione* voor de modaliteiten van de 'purgering' bij de toeschouwers van een tragedie. Zie ook *infra*.

¹⁶ De passage in kwestie beslaat *DB*, III, 49-56, pp. 526a-533a. Hoofdstuk 49-51 en 53 zijn opgenomen in Raimondi, 1960, pp. 245-262. Scotti, 1962, pp. 505-518, geeft hoofdstuk 49 tot 53; in beide gevallen zijn de hoofdstukken over het probleem van de 'errore' niet opgenomen. Blanco, 1992, p. 477, noot 1 spreekt wel over een duidelijke parallel tussen esthetica en ethica, die ze daarenboven correct interpreteert als een overeenkomst in de reflectie over de rol van de vrije wil, cfr. ook vorig hoofdstuk, noot 112. De titel van Mazzocchi, 1997 suggereert een onderzoek naar een onmiddellijk verband tussen 'retorica' en 'moraal'. Dit verband wordt vooral op een sociologisch niveau gesitueerd, als een reeks voorschriften en bedenkingen over het 'passend spreken'. Daarmee sluit de inzet van haar artikel nauw aan bij Lange, 1968. Costanzo, 1970, II, pp. 155-158 integreert zijn commentaar op de passage in een reflectie over de gespannen verhouding tussen fantasie en intellect in Pallavicino's denken, cfr. ook pp. 129-132 & 147-152. Costanzo constateert in Pallavicino's werk een onopgeloste tweespalt tussen een 'barokke' praxis en een meer gematigde, intellectualistische theorievorming, een tweespalt waar Pallavicino zich bewust van was, en die resulteert in een geleidelijke 'classisering' van zijn stijl. Alzo komt zijn analyse overeen met Bellini, 1990.

¹⁷ Deze redenering wordt aangekondigd in *DB*, I, 14, p. 414b, met een referentie aan Malvezzi's *Tarquinio*. Voor het aristotelische systeem van de zintuiglijke waarneming en kennisverwerving, waar Pallavicino's uiteenzetting op rust, zie Summers, 1987, *passim*. Voor mogelijke bronnen voor het concept van de *prima apprensione*, zie Bellini, 1990, p. 87. Hij haalt Aristoteles *De Anima* III 6 430a 26-28 aan, herwerkt in Aquino's *Summa Theologica* I, q. 85 a.5 en het werk van de jezuïet Francisco Suarez. Uit Eco, 1988, pp. 192-201 en Keeler, 1934 blijkt inderdaad de grote verwantschap met Aquino's onderscheid tussen de *apprehensio* en het oordeel. Ook Summers, 1981, p. 107.

¹⁸ *DB*, III, 49, p. 526b: 'L'uno dunque di questi tre modi si chiama *prima apprensione* perciocchè apprende quasi l'oggetto fra le sue mani, senza però autenticarlo per vero nè riprovarlo per falso [...]'.

beweging, de verhouding van het geheel tot een deel. Dit soort oordelen is manifest en natuurlijk. Het zijn ‘proposizioni immediate, e manifeste di lor natura,’ de ‘primi principii’ van de menselijke kennis die in het vorige hoofdstuk aan bod kwamen. Deze uiteenzetting vormt een verfijning van een reeds aangehaalde passage uit boek II van *Del Bene*, dat de sceptische overtuiging wil weerleggen dat zintuiglijke kennis onbetrouwbaar is en persoonsgebonden, en inductie bijgevolg zinloos¹⁹. De oordelen van het *giudicio* worden in een derde stap, het *discorso*, verfijnd en verbonden met vroeger opgedane kennis. Het *discorso* redeneert ‘di mano in mano’ met de nieuwe gegevens, en verbindt ze stapsgewijs met al wat ligt opgeslagen in het geheugen. Aldus komen we tot een volledige en hanteerbare kennis van het waargenomen object²⁰.

Zo ontstaat er een hiërarchie tussen de drie kenwijzen: het *giudicio* is het meest excellent, want de mens deelt deze volmaakte kennis met God. De derde is beter dan de eerste, want het is beter te weten of een object waar is, ook al gebeurt dat haast via de getuigenis van andere bemiddelende waarheden en niet ‘via het aspect of de stem van het object zelf’, dan in onwetendheid te blijven²¹. Het *discorso* is eigen aan de mens: het laat hem toe te redeneren, maar vormt precies daarom ook zijn grootste zwakte. Hier kan immers de vergissing ontstaan²². Ook de *prima apprensione* heeft enige waarde, maar niet als instrument van de ratio. Ze laat toe om het manifest onware, en dus ook het onbegrijpelijke, te zien. Iedereen laat zich immers betoveren door het verhaal, of laat zich verleiden door de scène, en dat gebeurt *niet* omdat deze ‘wonderbaarlijke bedenksels’ zich als waar presenteren. Zelfs degenen die slaap, kou of warmte trotseren om een tragedie te gaan bekijken, of die zich de slaap uit de ogen wrijven om hun *romanzo* verder te lezen, geloven geen seconde dat wat zij zien, horen of lezen écht is. De schrijver heeft ook nooit gewild dat iemand de evidente onwaarheden van de poëzie voor waar zou nemen. Immers, als dat zijn intentie was geweest, zou hij hebben willen liegen, wat indruist tegen de wetten van de natuur en van God. Want de leugen, het valse, is precies het onware dat voor waar wil worden aanzien²³. Querengho geeft toe dat de poëzie

¹⁹ *ibid.*: ‘Il secondo modo con cui conosciamo ha nome giudicio, perchè come il giudice dal tribunale, così egli proferisce sentenza intorno alla verità o falsità dell’oggetto. E benchè il far ciò sia comune a tutti i conoscimenti che non sono prima apprensione, tuttavia, in quanto questa seconda specie distinguesi dalla terza, contien solo que’giudicj non che da noi son formati per lume recatoci da un altro precedente giudicio, ma che alla sola apparenza dell’obbietto sorgono in noi: come allora ch’io affermo di esser vivo, di muovermi, che il tutto è maggior della parte; [...] E di queste proposizioni immediate e manifeste di lor natura voi medesimo favellaste ieri copiosamente contro gli scettici’. Hier wordt gerefereerd aan *DB*, II, 24 e.v., zie *infra*. De definiëring van deze eerste waarheden wordt op verschillende plaatsen in Pallavicino’s oeuvre herhaald, zie, naast de referenties gegeven in hoofdstuk III, 4.1, *AdPC*, I, 15, p. 663a-b; *TsP*, I, 3, p. 53. Zie ook Knebel, 1996, pp. 106-123.

²⁰ *DB*, III, 49, p. 526b: ‘[...] così nel suo argomentar l’intelletto per mezzo di quelle proposizioni immediate e postegli quasi a canto dalla natura, discorre di mano in mano ad altre verità più remote. Ed a questa terza specie riduconsi quasi tutti i giudicj nostri; perciocchè le verità immediate son rare di numero ma fertili di progenie’.

²¹ *ibid.*, p. 527a: ‘La terza è miglior della prima, essendo meglio il spaer la verità dell’oggetto, benchè quasi per testimonianza d’altre verità mezzane e non, per così dire, dall’aspetto e dalla voce di lui medesimo, che il restarne con ignoranza’.

²² Deze gedachte wordt uitgewerkt in *DB*, II, 26-28, cfr. *infra*, 2.1.1.

²³ *DB*, III, 49, p. 527a: ‘Ma di più, se fosse l’intento della poesia l’esser creduta per vera, avrebbe ella per fine intrinseco la menzogna, condannata indispensabilmente dalla legge di natura e di Dio, non essendo altro la menzogna che dire il falso affinché sia stimato per vero?’

tijdens de ‘kindertijd van de mens’ waarschijnlijk voor waar werd gehouden, wat Plato’s verbanning van Homeros’ poëzie uit de Republiek kan verklaren. Maar – en we weten dat Pallavicino de dialoog in het midden van de jaren 1620 situeert – van de hedendaagse poëzie ‘worden de valsheden noch geloofd door de toehoorders, noch veroordeeld door magistraten, noch berispt door gelovigen’²⁴.

De poëzie heeft, zo zegt Querengho, als enige bedoeling het intellect te ‘orneren met beelden, of, willen we zeggen, somptueuse, nieuwe, bewonderenswaardige, schitterende waarnemingen of *apprensioni*’²⁵. Deze omschrijving is ons inmiddels welbekend, maar wordt hier preciezer omkaderd. De poëzie moet het *apprendere* prikkelen, en is *niet* gericht op het *giudicio*. Zoals we zullen zien, houdt dit tegelijkertijd een devaluatie van de poëzie in – ze wordt ontdaan van elke rationele bewijskracht – én een appreciatie; ze kan immers tonen wat aan het rationele bewijs ontsnapt. Deze logica kan ook doorgetrokken worden naar de schilderkunst, zo blijkt uit Querengho’s voorbeelden. Want hoewel de kwaliteit van de schilderkunst afgemeten wordt aan de mate waarin ze haar onderwerp natuurgetrouw voorstelt, zal geen mens dezelfde vergissing begaan als de vogels die wilden eten van de door Zeuxis geschilderde druiven. Alleen een dier laat zich, bij ontstentenis van *giudicio*, vangen door de volmaakte imitatie²⁶.

Het is deze eenduidige bepaling van de poëzie als ‘manifest onwaar’ die Pallavicino in het *Trattato dello Stile* nuanceert, maar allerminst tegenspreekt. Geen van beide passages wil een sluitende of exclusieve definitie van de poëzie geven; ze onderzoeken binnen een coherent, epistemologisch kader, welke inhouden de poëzie kan uitdrukken, en hoe die op de lezer worden overgedragen. In beide gevallen situeert ‘het poëtische’ zich op het niveau van de *apprensione*; dienstbaarheid aan het *giudicare* is ook in het *Trattato* een surplus. Het verschil tussen de twee teksten lijkt bovendien gemotiveerd door de context van de discussie. In het *Trattato dello Stile* gaat het over het wetenschappelijke nut van de literaire tekst, en gebruikt Pallavicino de opties die het onderscheid tussen *apprensione* en *giudicio* mogelijk maken. Querengho wil in *Del Bene* de plaats en de functie van het onvolmaakte kennen begrijpen; hij kiest daarvoor het meest zuivere voorbeeld, namelijk poëzie, een manifeste fictie.

²⁴ *ibid.*: ‘Ma parlo della poesia qual ella poi seguitò ne’ secoli più eruditi, qual è al presente, quando già le sue falsità nè son credute dagli uditori nè condannate dai magistrati nè riprese dai zelanti’.

²⁵ *ibid.*: ‘Pertanto l’unico scopo delle poetiche favole si è l’adornar l’intelletto nostro d’immagini, o vogliam dire d’apprensioni sontuose, nuove, mirabili, splendide’.

²⁶ *ibid.*, 50, p. 527b: ‘Nè con tutto ciò [de perfecte imitatie] pretende quell’arte [la pittura] che il finto sia stimato per vero e che rinnovi negli uomini la balordaggine di quegli uccelli i quali corsero per gustare col becco l’uve effigiate da Zeusi, o di que’ cani e di que’ cavalli mentovati da Plinio che bajarano e nitrirono all’aspetto di cani e di cavalli egregiamente dipinti, riputandogli vivi’. Raimondi geeft de referentie aan Plinius, *Historia Naturalis*, XXXV, 65. Voor het onderscheid tussen menselijke en dierlijke kenvermogens in de aristotelische traditie, zie *RenPhil*, pp. 464-484.

1.2.2. De onderliggende probleemstelling: het onware is ethisch neutraal

Zoals we in het vorige hoofdstuk hebben vermeld, wil Pallavicino in het derde boek van *Del Bene* bepalen welke waarden zich als middel of als doel tot het goede verhouden. In hoofdstuk 44 besluiten de gesprekspartners, op aangeven van kardinaal Alessandro Orsini, dat het zijn, het kennen en de levensvreugde inderdaad het goede in zich dragen²⁷. Deze conclusie noopt de gesprekspartners om een aantal consequenties van hun definitie van het goede te onderzoeken. Immers, als ‘het goede datgene is wat verblijdt wanneer het zonder vergissing gekend is’, hoe kan de vergissing dan verblijden²⁸? Met andere woorden, als het goede gekoppeld is aan het kennen, hoe verhoudt de vergissing zich dan tot het goede? Om op deze vraag te antwoorden, moet worden nagegaan wat de vergissing ons bijbrengt. Eudimonio vangt deze taak aan door, aansluitend op de voorgaande discussie, te stellen dat de voor waar aanziene vergissing vaak nuttiger is dan de ontmaskerde. In een tweede stap, het eigenlijke antwoord op de vraag, wordt de *errore* gepositioneerd tussen de absolute onwetendheid van degene die leeft ‘in eeuwige slaap’, en het absolute weten van de gelukzaligen, of ‘beati’. Daartussen zit het menselijke weten, de *scienza*, en de vergissing, die door Eudimonio niet als tegengestelden worden gezien, maar als de twee trappen van het menselijke kennen. Dat kennen is immers beperkt, en niet in staat om de absolute geloofswaarheden, de ultieme *scienza*, te begrijpen²⁹. In wat volgt zullen we aantonen dat Pallavicino precies op grond van deze definitie van de *errore* in staat is te poneren dat de mens deze waarheden, aan de mens ontruikt door zijn zondeval, wel kan zien. Op dit punt van de redenering beperkt Eudimonio zich tot de conclusie dat het ‘ware, maar onzekere weten’ – de menselijke *scienza* die per definitie, door haar menselijkheid, gepaard gaat met *errore* – aantrekkelijker is dan de onwetendheid die het onvermijdelijke resultaat zou zijn van een exclusief verlangen naar absolute, perfecte en onbetwistbare kennis. Immers, ‘wij stervelingen’ kunnen alleen maar met ‘de ogen van de onzekerheid’ kijken naar ‘de te talrijke, of te hoge, of te noodzakelijke objecten’³⁰.

²⁷ *DB*, III, 44, p. 522a: ‘I pregi naturali interni sono l’essere, la cognizione, il gaudio’.

²⁸ *ibid.*, 46, p. 524b: ‘Come, secondo le definizioni tra noi convenute, debban fra le cognizioni approvarsi per bene solamente le vere, e non solo per minor bene ma per male condannarsi le false; [...] Pertanto io vorrei che mi fosse spiegato come l’errore possa esser male, poichè egli, quand’è presente, non è mai oggetto che attristi’. Orsini refereert daarbij aan de conclusie van *DB*, II, 13. Aan de conclusie van hoofdstuk 44 worden twee gevolgen verbonden. Het eerste, III, 45, heeft te maken met de volmaaktheid van het zijn, en spreekt zich alzo uit over het probleem van de genade.

²⁹ *DB*, III, 48, p. 525b: ‘Se poi ragioniamo nell’altro senso, il qual solo è conforme alla quistione presente che noi trattiamo, cioè dell’aguzzar il desiderio e del consolare col possesso in grazia di sè medesimo come fine, ancor questo par che convenga all’errore, non già di pari con la scienza, ma più almeno che alla pura privazion dell’errore; onde l’errore non sarà mica un bene che s’agguagli alla scienza siccome nè men la scienza nostra è bene, il quale s’agguagli alla scienza de’beati, ma sarà bene e non male, essendo meglio l’averlo che l’esserne privo senza veruna ricompensa. Il che non accade nel dolore, ch’è vero male. Ciò ch’io affermai dell’errore il provo così. Propongasi questo partito a ciascun di noi: o di conoscer tutte le cose con errore, o di non conoscer nulla ma viver sepolto in perpetuo sonno. Qual condizione eleggeremmo? Io certo la prima, e crederei che tutti in ciò mi sarebber compagni; adunque l’errore è più vantaggioso che la mera privazion dell’errore. E ciò che avvien dell’errore in genere, paragonato alla privazione in genere, avverrà per conseguente d’un errore in particolare paragonato alla sua privazione particolare’.

³⁰ *ibid.*, p. 526a: ‘E tuttavia sappiamo che la notizia incerta ma vera è migliore della mera ignoranza ed è pregiata fra

Het is op dit punt in het gesprek dat Antonio Querengho ingrijpt met de uiteenzetting over de drie kenmomenten. Hij stelt vast dat zijn gesprekspartner ondanks zichzelf een verdediger is geworden van de ‘ontmaskerde, ontdekte vergissing’, die dus geen aanspraak maakt op waarheid³¹. Dit uitgangspunt moet steeds voor ogen worden gehouden om de functie van de *prima apprensione* te begrijpen. Querengho’s argument gaat over epistemologie, niet over esthetica. Zijn vrij gedetailleerde bedenkingen over de imitatieve kunsten dienen eigenlijk als voorbeeld voor een andere kwestie: de imitatie is een vorm van vergissing, ‘errore’, en past zo binnen een ruimere discussie over wat er uit dergelijke ‘vergissing’ te leren valt.

1.2.3. Het onderscheid tussen poëzie en geschiedenis

Querengho’s argument wil het onware bevrijden van de verdenking dat het werkelijk vals of leugenachtig is. Daarom is het denkbaar dat het onware naar de waarheid verwijst, zoals in het *Trattato dello Stile* wordt betoogd. En daarom doet het onderscheid tussen enerzijds het *apprendere* en anderzijds het *giudicare* en *discorre* Gherardo Saraceni een van de belangrijke verschillen tussen de geschiedschrijving en de poëzie begrijpen³². Een levendige voorstelling is versierd met allerlei details, het soort bijzonderheden dat ‘alleen maar geschikt is om een geschiedenis te bestoffen’, maar ‘als sieraden de poëzie verluchten’³³. Door de details, ‘die het verhaal meer dan mogelijk is op het ware doen lijken’³⁴, zal het voorgestelde beter aangrijpen op het voorstellingsvermogen van de beschouwer. Dit soort detaillering is overbodig in de geschiedenis, omdat die een gebeurtenis niet levendig wil evoceren, maar het wetenswaardige wil vertellen. Dit onderscheid vormt de aanleiding om dieper in te gaan op de verhouding tussen de literaire vorm en het geïmiteerde object. Querengho verwoordt dit probleem als een scherpe kritiek op Lodovico Castelvetro’s (1505-1571) *Poetica di Aristotele vulgarizzata e sposta* (1570)³⁵: ‘hoe is het mogelijk dat zo’n man niet ziet dat, als het fictieve een imitatie van het ware is, de uitdrukking van het fictieve geen imitatie van de uitdrukking van het ware is?’³⁶. Deze compacte vraag vat de consequenties van Pallavicino’s

noi mortali, che sol con gli occhi dell’incertezza possiamo contemplar gli oggetti o più numerosi o più alti o più necessarij. Così ha più del reale non portar indosso altre gioie che di maravigliosa bellezza, non perchè l’altre ancora non sieno di qualche pregio e ragionevolmente desiderate dalle persone inferiori, ma perchè alla maestà d’un re conviene che tutti i suoi ornamenti ostentino essi ancora una singolarità come regia fra gli ornamenti de’ privati’.

³¹ *ibid.*, 49, p. 526a-b: ‘[...] mentre vi siete fatto avvocato dell’errore e non già dell’errore mascherato di verità, com’ei suol comparire, ma scoperto e nulla dissimulante la sua deformità, la quale ei nemmeno e sè stesso giammai s’attenta di palesare. [...] Io stimo che l’discorso da voi recato sia falsità, ma non istimo che sia errore, perchè voi medesimo, s’io non m’inganno l’inventaste, con l’ingegno, non l’approvaste con l’opinione’.

³² *ibid.*, 51, p. 528b: ‘Si cava dalle cose predette perchè la poesia rappresenti con lode que’minuti particolari che rifiuta l’istoria: e di qual verisimile sia vaga la poesia’. Het verschil tussen geschiedschrijving en poëzie wordt behandeld in Aristoteles, *Poetica*, IX, 51 b5, als het verschil tussen het behandelen van het bijzondere of particuliere, en het algemene, zie ook Bellini, 1990, pp. 90-91.

³³ *ibid.*: ‘Il vostro ragionamento, ripigliò il Saraceni, mi ha fatto conoscere per qual cagione i più tenui particolari, atti solo ad impolverare, quasi minute arene, l’istoria, sien come gioie che tanto illustrano la poesia; [...]’.

³⁴ *ibid.*, p. 529a: ‘Ma la poesia, che ha per fine il far immaginar vivamente oggetti maravigliosi, a ragion si vale di quelle rappresentate minuzie le quali rendono il racconto più che si può simile al vero’.

³⁵ Voor de edities van de *Poetica*, zie *DBI*, XXII, pp. 8-21.

³⁶ *DB*, III, 51, p. 529a: ‘[...] quantunque il finto sia imitazione del vero, tuttavia l’espressione del finto non è

waardering voor de *apprensione* samen. De geschiedenis, die het ware tot onderwerp heeft, en de poëzie, die ook over pure fictie kan gaan, ontmoeten elkaar in de ambitie om voor waar genomen te worden, waarachtig te zijn. De geschiedschrijving heeft dit effect nodig om de lezer van haar accuratesse te overtuigen, de poëzie om de lezer aan te spreken en te verlokken. Pallavicino stelt nu dat de poëzie inderdaad haar *res* aan de geschiedenis kan ontlelen, en dus waarachtig kan zijn. Maar de finaliteit van haar levensechtheid situeert zich op een fundamenteel ander vlak dan het geval is bij de geschiedschrijving, en legt dus andere wetmatigheden op aan de vorm, of de *verba*. Waar de historie op een coherente en heldere manier de krachtlijnen moet schetsen van een reeks gebeurtenissen, om alzo haar waarheidsgehalte te bewijzen, zal de dichtkunst met de daartoe geëigende middelen het *apprendere* willen prikkelen; het waarachtige is dan alleen een middel om de poëzie haar specifieke taak te laten vervullen.

Voor Castelvetro impliceert het door de geschiedenis en de poëzie gedeelde 'effect van waarheid' of levensechtheid een verwantschap op het vlak van de *res* én de *verba*. In zijn poëtica leidt de identiteit van 'inhoud' – het poëtisch waarachtige is een imitatie van het historisch ware – en 'uitdrukking' – poëzie is een literaire vorm die een waarachtige inhoud als een waar feit presenteert – tot een opvatting van de poëzie als een soort emulatie van de geschiedenis: het waarachtige is de prijs voor een poëtische – levendige, gedetailleerde, figuurlijke – behandeling van een waar historisch gegeven³⁷. Zoals Bernard Weinberg heeft getoond, zou voor Castelvetro een goede 'kunst van de geschiedschrijving' elke poëtica eigenlijk overbodig moeten maken, 'since poetry derives all its light from the light of history'. Een ideale geschiedschrijving zou dan net dezelfde esthetische doeleinden dienen als de poëzie³⁸. Wie Weinbergs synthese van de grote literaire discussies van het Cinquecento leest, kan zich niet van de indruk ontdoen dat de verwarring tussen ware inhoud, *res*, en levensechte uitdrukking, *verba*, eigenlijk een constante is³⁹. De onderliggende gedachte daarbij is, zoals Weinberg het uitdrukt, 'that imitation is conveying an impression of truth'⁴⁰. Of, anders gezegd, de imitatie is een volmaakt substituut voor een vergeten, verafgelegen of verzonnen feit. Dit is precies de opvatting die Pallavicino met een epistemologisch argument onderuit haalt. Daarom kan de poëtische uitdrukking zich losmaken van haar – al dan niet ware – onderwerp. Het

imitazione dell'espressione del vero; [...]'.
³⁷ zie ook *ibid.*: 'Perchè, dic'egli [Castelvetro], come il vero è prima di natura e di notizia che il finto; e l'originale che la copia, così l'arte di narrare il vero, cioè di tessere l'istoria, dee prima sapersi che l'arte de narrare il finto, cioè tessere la poesia; affinché dal sapersi quali veri son memorevoli e come debbano raccontarsi, appaja indi agevolmente quali finzioni di vero sien degne d'esser descritte ed in qual maniera'.

³⁸ Weinberg, 1957, vnl. pp. 356-363 & 368-369, met het citaat op p. 368. Zie ook Weinberg, 1961, pp. 502-511.
³⁹ Weinberg, 1961, *passim*. Agostino Mascardi merkt op dat Castelvetro 'de geschiedschrijving met haar onderwerp verwart'. Castelvetro had zelf het onderscheid tussen 'cosa rappresentante' (poëzie) en 'cosa rappresentata' (geschiedenis) ingevoerd, om te bewijzen dat de geschiedschrijving, als feit, de poëzie, als uitdrukking, steeds vooraf gaat; het is dit onderscheid dat tot de verwarring leidt, aldus Mascardi. Beide genres zijn immers 'rappresentante', dus 'uitdrukking'. Zie Bellini, 1991, p. 126, waar de citaten aan zijn ontleend; zie ook *infra*, noot 85.

⁴⁰ Weinberg, 1961, pp. 678-686. Deze gedachte speelt nog steeds een centrale rol in de literaire disputen van het begin van de zeventiende eeuw, dus van de periode waarin de handeling van *Del Bene* is gesitueerd, zie Croce, 1955, p. 19 en noot 63. Croce schrijft dat volgens de heersende overtuiging '[...] soltanto attraverso il 'verisimile' si raggiunge la perfetta persuasione dei lettori'.

poëtische wordt een vorm, met eigen regels en wetten.

1.2.4. Besluit: de *apprensione* vat de verschijning van de dingen, en is daarom wenselijk

In hoofdstuk 52 kan vervolgens een definitief antwoord geformuleerd worden op Eudimonio's stellingen. Het staat vast dat er waarheden bestaan die alleen via een 'giudicio falso' gekend kunnen worden, omdat ze de menselijke beperktheid te boven gaan. In deze passage worden die niet genoemd, maar uit het voorgaande kunnen we afleiden dat het om de fundamentele geloofswaarheden gaat. Uiteraard is ook het onvolkomen kennen van zo'n waarheid vermengd 'met een goed dat op zichzelf wenselijk is'. Als er geen onderscheid wordt gemaakt tussen *giudicio* en *apprensione*, is het dan te verkiezen dat 'het intellect beter een gevlekte jas draagt dan naakt te blijven', met andere woorden, zoals Eudimonio had betoogd, te leven met de vergissing. Maar omdat nu is aangetoond dat het oordelen steeds gepaard gaat met het *apprendere*, '[...] perchè ogni giudicio è insieme apprensione dell'oggetto giudicato da lui', worden 'al die objecten die afgebeeld zijn in de act van de vergissing [dus als onvolkomen kennis van het 'giudicio falso'] gekend [...] via pure *apprensioni*', dus zonder een oordeel over hun waarheid of valsheid. Wie 'zou er dan aan twijfelen dat [pure *apprensioni*] wenselijker zijn dan vergissingen [onvolkomen kennis]?'⁴¹.

Betrekken we dit op de imitatieve kunsten, Querengho's voorbeeld, dan zou een intellect dat geen twee onderscheiden kenmomenten hanteert het ware en de onwaarheid, het echte en de imitatie, als evenwaardige gegevens beschouwen, alleen van elkaar te onderscheiden door stapsgewijze vergelijking en verwerking. Bovendien bestaat er dan geen verschil tussen het onderscheiden van een echt en een geïmiteerd object, en de foute interpretatie van een al dan niet echt waarnemingsgegeven. Zich vergissen tussen geschilderde en echte druiven is dan van dezelfde orde als druiven voor knikkers aanzien. Maar als het manifest onware aspect van de poëzie of de schilderkunst – de poëtische of schilderkunstige uitdrukking – niet aan een waarheidsoordeel wordt onderworpen, kan ze ook geen bron van vergissing zijn. De vergissing kan pas ontstaan in de duidelijk onderscheiden tweede stap, de operaties van het *giudicare* en *discorre*.

⁴¹ DB, III, 52, p. 530a: 'E perchè ogni giudicio è insieme apprensione dell'oggetto giudicato da lui, però qualunque giudicio, avvengachè falso, è misto di qualche bene desiderabile per sè stesso. E per avventura un tal bene è di tanto pregio che, quando non si potesse aver alcuno intendimento se non con l'atto d'errore, sarebbe meglio all'intelletto il portar la veste macchiata che il restar nudo. Ma se tutti quegli oggetti che sono effigiati nell'atto d'errore si conoscessero per mezzo di pure apprensioni, le quali siccome di verità non sono adornate, così di falsità sono esenti, chi dubita che sarebbon elle più desiderabili degli errori?'

2. Twee effecten van de *mimesis*: kennen en beroeren

2.1. Het epistemologische argument: de *prima apprensione* legitimeert de artistieke imitatie

2.1.1. Pallavicino's weerlegging van Plato's verwijt: imitatie is de reproductie van de verschijning

Querengho gebruikt de poëzie als het voorbeeld bij uitstek van de immer ontmaskerde, en daarom steeds onschuldige onwaarheid. Hij doet dat om een bijzondere functie van de poëzie te definiëren, namelijk het aanschouwelijk maken van het onbegrijpelijke. Daarmee is de dichtkunst tegelijkertijd gered van de beschuldiging als zou ze leugens verkopen, én ontdaan van haar aanspraken op een bijzonder, 'hogere', waarheidsgehalte. Ze kan het ongrijpbare immers alleen maar tonen omdat ze manifest onwaar is⁴². Deze conclusie sluit aan bij vaststellingen uit het vorige hoofdstuk⁴³. Maar deze restrictie degradeert de poëzie niet tot een waardeloze kopie. Pallavicino spreekt in meerdere passages Plato's verwijt tegen, als zouden de imitatieve kunsten een inferieure afspiegeling zijn van een reeds imperfecte materiële wereld. Hij doet dat, zoals we reeds zagen, in de inleiding van hoofdstuk 30 van het *Trattato dello Stile*, en, terzijde, in de net geciteerde passage over de *prima apprensione*, wanneer hij schrijft dat de poëzie ten onrechte uit Plato's republiek is verbannen.

Het is echter in *Del Bene*, boek II, hoofdstuk 29 dat het argument volledig wordt ontwikkeld, en dit als een gevolg van de stelling dat 'de zintuigen zich nooit vergissen'⁴⁴. Deze stelling is op haar beurt afgeleid uit de definitie van 'evidenza', die we in het vorige hoofdstuk behandelden: evident is 'zò'n verschijning, die het intellect nooit doet twifelen aan haar waarheid'⁴⁵. Zoals de dialogisten ook zelf aangeven, ligt deze passage aan de basis voor de passage over de *prima apprensione*⁴⁶. In dit deel van *Del Bene* willen de sprekers nagaan hoe een vergissing mogelijk is, en waar ze in het kenproces optreedt⁴⁷. Uit hoofdstuk 28 blijkt dat de vergissing ontstaat in het *giudicare*, dat omschreven wordt

⁴² Summers, 1987, p. 261, die bij Bonaventura een gelijkaardige tweespalt ziet opduiken: poëzie is de laagste vorm van kennis, want ze is verwant aan de mechanische kunsten, als product van *ingenium* en *fantasia*. De imitatieve kunsten hangen dus af van de laagste vorm van kennis, maar kunnen precies de innerlijke mens voeden omdat ze 'truth in its most apprehendable form' voorstellen.

⁴³ Daar zagen we dat voor Pallavicino het weergeven van de poëtische *furor* een stijlmiddel is, een vorm van expressie. Ze verschaft ons hoogstens de indruk dat de inspiratie van de kunstenaar van goddelijke oorsprong is, zie *TdS*, 30, pp. 211-212, zoals ook geciteerd in hoofdstuk III, 3.1.1, noot 127.

⁴⁴ Zie ook Bellini, 1990, pp. 92-94. Querengho refereert aan deze passage in *DB*, III, 53, p. 530b.

⁴⁵ *DB*, II, 24, p. 460a: 'Evidenza è una tale apparenza che non lascia mai dubitar l'intelletto della sua verità'.

⁴⁶ Zie hoofdstuk III, 4.1. Hoofdstuk 25, p. 460b behandelde de 'proposizioni con evidenza di nessun dubbio adombrata', hoofdstuk 26 het onderscheid tussen die 'proposizioni' en het 'discorso', wat dus duidelijk de passage in boek III aankondigt.

⁴⁷ Het onderscheid tussen deze vraag en de probleemstelling in boek III bestaat er in dat in deze hoofdstukken wordt nagegaan hoe het intellect zich vergist, terwijl III onderzoekt wat die vergissing ons kan bijbrengen. Voor de filosofische traditie i.v.m. de mogelijkheid en denkbareheid van de vergissing, zie Keeler, 1934.

als een inductieve operatie van het intellect. Om de objecten van de zintuigen te identificeren, weegt het intellect de zintuiglijke indrukken af aan voordien opgedane kennis, volgens een criterium van waarschijnlijkheid⁴⁸. Op basis van deze definitie van het kensysteem kan Pallavicino Plato verwijten dat hij imiteren beschouwt als het reproduceren van ‘een ander exemplaar van dezelfde soort’⁴⁹. Net als in het *Trattato*, omschrijft Pallavicino de imitatie immers als het weergeven van ‘enkele waarneembare effecten (en in het bijzonder de meest opvallende, wat aan het zicht verschijnt) die alleen terug te vinden zijn in het geïmiteerde object’. Immers, ‘het beeld en de *idea* zijn onderling verschillend’⁵⁰. Ook de verschijning van bijvoorbeeld één specifiek bed is echter ‘een zeer echte eigenschap’ van dat bed⁵¹. Het is deze eigenschap die in de verbeelding de herinnering aan het geïmiteerde beeld opwekt. Zo functioneert ook de schilderkunst. Daarom is het verkeerd te denken dat ‘de schilder bij het imiteren de populaire misleidingen van de zintuigen vleit, en de door het *discorso* gekende waarheid verraadt’⁵².

Het is frappant dat Pallavicino in deze passage ingaat op de schilderkunst, maar weigert om over de poëzie te spreken, omdat dat een te ‘grote lengte’ zou vergen, wat eens te meer aantoont dat hij in *Del Bene* niet de bedoeling heeft om een volledig poëtica uit te werken⁵³. Binnen onze uiteenzetting verduidelijkt de aanval op Plato wel de relatie tussen enerzijds de filosofisch dienstbare functie van de poëzie en anderzijds haar manifeste onwaarheid. Als de verschijning immers een intrinsieke eigenschap van een object is, dan betekent imiteren het reconstrueren van die eigenschap met behulp van artistieke middelen. Dit proces, de imitatie, heeft nimmer de ambitie om een als echt ervaren werkelijkheid te herscheppen, maar wil een wetenswaardige realiteit oproepen of evoceren. Het feit dat de poëzie daartoe de verschijning van de waarheid zal imiteren – of, anders gezegd, levensecht zal zijn – heeft niets te maken met werkelijkheidsaanspraken, maar met de condities en processen van het menselijke intellect, dat kennis opbouwt door onderdelen van nieuwe waarnemingsgegevens te herkennen.

2.1.2. De constructie van de *res*

⁴⁸ *DB*, II, 28, p. 462a-b. De context van de discussie maakt duidelijk dat ‘oordeel’ hier begrepen wordt als het samenspel tussen *giudicio* en *discorso* van boek III.

⁴⁹ *ibid.*, 29, p. 463b: ‘L’imitare adunque vuol dire produrre col suo lavoro alcuni effetti sensibili (e specialmente i più cospicui, quali sono le apparenze fatte alla vista) che sogliano ritrovarsi nella sola cosa imitata’. Pallavicino verwijst naar de discussie over het bed in Plato, *Republiek*, X. Zie daarvoor ook Bundy, 1927, pp. 28-31.

⁵⁰ *DB*, 29, p. 463b: ‘Perciocchè l’immagine e l’idea sono cose per lo più diverse tra loro di natura’. Zie ook vorig hoofdstuk, voor de vergelijkbare definitie in de *TdS*, 30, p. 197.

⁵¹ *DB*, 29, p. 463b: ‘Ora in così fatte circostanze è verissima proprietà del letto il produrre nell’altrui vista una tale apparenza. Dunque il pittore imita una verissima proprietà [sic] della cosa rappresentata, mentre col suo pennello sa fare un’opera che produca nei veditori una tale apparenza’.

⁵² *ibid.*: ‘È falso che il pittore nell’imitare aduli gli inganni popolari del senso, e tradisca la verità conosciuta del discorso’.

⁵³ *ibid.*: ‘A fine di rigettarla [questa invettiva falsa] convienmi uscire alquanto dalla materia per venir poi a quella difesa della pittura che dal precedente discorso voglio cavare; poichè della poesia nè cade ora a nostro proposito il pigliar la tutela, nè potrebbe farsi ciò senza molta lunghezza’.

Bij de constructie van de *res* definieert Pallavicino wel verschillende modaliteiten voor de waarachtigheid, afhankelijk van het beoogde publiek⁵⁴. De poëzie is in de eerste plaats voor het volk bestemd. De dichter moet zijn *res* niet richten naar de waarheid, want die is de menigte toch onbekend. Zijn werk moet zich vormen naar de mening, of de overtuiging van het volk, ‘volgens hetgeen door de gemeenschap wordt gedacht en geloofd’⁵⁵. Ook de kenner zal dan behagen putten uit de poëzie, want hij doorziet ook deze kunstgreep van de dichter. Het is frappant dat Pallavicino deze *démarche* vergelijkt met de werkwijze van de schilder, die van sterren niet ‘de waarheid van [hun] lichaam’ voorstelt, zoals Paulus ze zag toen hij tot tussen de hemellichamen werd vervoerd, maar zoals ze van ver aan ons oog verschijnen. Het volk wordt dus geconfronteerd met een dubbele onwaarheid: de door elke mens doorziene onwaarheid van het poëtische werk, en de al even artificiële constructie van een voor het volk geloofwaardige en aantrekkelijke *res*. Pallavicino spreekt hier duidelijk over het ‘vertellen in de *invenzione*, of uitspreken in de *sentenza*’. Daarom ook is de dichter nauw verwant aan de redenaar. Beiden verpakken de waarheid soms in onware uitspraken⁵⁶.

Tevens tekent hier zich nog een verschil tussen de poëzie en de geschiedenis af, dat andermaal gebaseerd is op de rol die de waarachtigheid van de *res* in het kenproces speelt. De dichtkunst richt zich tot de massa, de geschiedschrijving tot de elite. Omdat historici niet altijd op de hoogte zijn van alle omstandigheden die mee de loop van belangrijke gebeurtenissen hebben bepaald, beschrijven ze waarschijnlijke feiten, ‘dat wat op het ware lijkt’. Anders gezegd, de geschiedschrijver formuleert hypotheses, die door de gevormde lezer afgewogen worden⁵⁷. Het verschil tussen poëzie en geschiedschrijving sluit dus geenszins uit dat ook een waargebeurd verhaal de lezer door een levendige verteltrant beroert en overtuigt. Het maakt wel duidelijk dat het doel van de poëzie daar niet in schuilt. De dichtkunst wil aangrijpen door middel van het schone, het levensechte, het waarachtige. Deze gedachte wordt uitgewerkt in hoofdstuk 53 van boek III in *Del Bene*, in een voorafspiegeling van Pallavicino’s verwerping van Pellegrini’s *concetto*. ‘Het schone is alleen goed als middel’, omdat het ‘de kennisname die ons behaagt veroorzaakt’⁵⁸. Het verliest aan ‘moreel gewicht’ omdat het niet wordt getaxeerd op zijn waarheidsgehalte. Verder is het schone het medium dat ons naar het onbegrijpelijke leidt.

Daarmee belanden we weer bij het klassieke decorumprobleem: opdat de poëzie kenniswaarde zou hebben, moet ze zich lenen tot het zichtbaar maken van een specifieke set van waarheden, de openbaring van de heilseconomie. Maar in Pallavicino’s denken zijn deze waarheden eigenlijk niet extern aan de goede poëtische praktijk. In het vorige

⁵⁴ Bellini, 1990, pp. 141-142 toont dat deze passage alleen voorkomt in de uitgave van 1662.

⁵⁵ *TdS*, 30, p. 205: ‘[...] secondo che da’comunali è conceputo, e creduto: [...]’.

⁵⁶ *ibid.*: ‘Onde il Poeta non dee narrare nell’invenzione, o pronunziare nella sentenza ciò ch’è simigliante al vero, [...]’. *Ibid.*, p. 204 wordt dezelfde bedenking geformuleerd m.b.t. de redenaar.

⁵⁷ Zie ook *Ermenegildo*, pp. 139-141.

⁵⁸ *DB*, III, 53, p. 530a-b.

hoofdstuk zagen we immers dat de definitie van de stilistische norm van de *varietà* berust in de structuur van de Schepping, een structuur die doorwerkt tot in het handelen – en bijgevolg de moraal – van de mens. Daarom is het poëtische niet volledig van het ware gescheiden. Integendeel, het ware zal zich in zijn meest aantrekkelijke vorm met de eigenschappen van de poëzie omkleden.

2.1.3. Besluit

Elke vorm van imitatie is een uitdrukking of een weergave die verschilt van het afgebeelde. Ze wordt door elke menselijke waarnemer als dusdanig waargenomen. Dat betekent dat elke imitatie, ongeacht de soort of het genre waar ze toe behoort, onmiddellijk herkend wordt als een ‘onwaarheid’. Het waarheidsgehalte van de *res* wordt daarmee ontkoppeld van de aantrekkingskracht van de waarachtigheid of levensechtheid van de voorstelling. Precies omdat de ‘onwaarheid’ van de imitatieve kunsten evident is, tast ze de morele en epistemologische waarde van de imitatie niet aan. Integendeel, het maakt de plaats vrij voor de beleving van het schone, het doel van de poëzie. Daarenboven vormt de kennisname in het *apprendere*, de kenact waar de poëzie zich op richt, een alternatieve kenwijze voor wat aan het menselijke *discorso* ontsnapt. Daarom gebruikt de poëzie een nobele, gevarieerde en levensechte *res* om het onbegrijpelijke aanschouwelijk te maken, terwijl de geschiedenis historisch belangrijke feiten waarachtig wil weergeven. Beide tekstgenres kunnen op die manier een deel van de waarheid blootleggen, de poëzie door over het universele te spreken, de geschiedenis via het particuliere⁵⁹. Waar de geschiedenis immers op de juistheid van haar uit particulariteiten opgebouwde *res* zal worden beoordeeld, levert de poëzie een geloofwaardig maar manifest onwaar beeld van een hogere, onbegrijpelijke en universele waarheid, dat zich via een intuïtieve, pre-rationele kennisname in het hart en het geheugen nestelt. Omgekeerd kan de poëzie het ware én het waarschijnlijke met behulp van expressieve stijlmiddelen levensecht weergeven. Het waarschijnlijke is immers afgeleid van het ware, dat op zijn beurt doordrongen is van een poëtische zeggingskracht. De poëzie is dus niet vrij en bandeloos, maar gebonden aan de wetmatigheden van haar object, de Schepping.

Daarmee is de aard en de betekenis van het schone nog niet gedefinieerd. We hebben gezien dat Pallavicino of een van zijn ‘woordvoerders’ het schone omschrijven als ‘somptueuse, nieuwe, bewonderenswaardige, schitterende waarnemingen of *apprensioni*’. Maar anderzijds verschijnt het ‘mirabile’ in waarachtige voorstellingen. Wat is dan precies het effect het waarachtige? Is het niet meer dan een vehikel om het *apprendere* te prikkelen? Zo ja, zijn er dan geen andere middelen?

⁵⁹ *TdS*, 30, pp. 208-209.

2.2. Het retorische argument: het *verisimile* raakt het *affetto* door de *vivacità*

Aansluitend op Querengho's betoog over de *apprensione*, maakt Gherardo Saraceni twee tegenwerpingen, die deze problematiek tot onderwerp hebben⁶⁰. Waarom, zo zegt hij, zou een verhaal dan nog waarachtig moeten zijn, als het toch niet voor waar gehouden wil worden? En, ten tweede, hoe kunnen de menselijke *affetti*, of emoties, beroerd worden door iets wat manifest vals is? Als 'compassionare' 'het samen doormaken van een passie' betekent, zal wie ziet dat een ander niet echt lijdt, zelf niet meelijden. Deze vragen leiden de hoofdstukken 50 en 51 in, die als een door Querengho's voorstel geprovoceerde uitweiding kunnen worden beschouwd⁶¹. Toch liggen deze bedenkingen stevig verankerd in het epistemologische argument, dat bijgevolg steeds in de achtergrond meespeelt. Saraceni stelt de vragen 'als iemand die iets hoort dat hem tot dan volledig onbekend was', en meer uitleg nodig heeft om de blijkbaar verrassende oplossing te begrijpen⁶². Zoals in de loop van dit hoofdstuk zal blijken, belanden we aldus bij een van de centrale vragen uit de kunsttheorie van de zestiende en zeventiende eeuw, over het verband tussen de levensechtheid van een representatie en haar vermogen om de toeschouwer aan te spreken of te prikkelen. Tegelijkertijd wordt een licht geworpen op een van de kwesties uit het vorige hoofdstuk, namelijk de relatie tussen het aanschouwelijke en het expressieve, nu echter niet vanuit de vraag naar het poëtische appel van de waarheid, maar naar het waarheidsgehalte van de poëzie.

2.2.1. Het *verisimile* raakt het *affetto*

Querengho antwoordt op deze vraag met de net geciteerde referentie aan de schilderkunst 'waarvan de verdienste volledig schuilt in het lijken op de omlijnningen, de kleuren, de daden en uiteindelijk de interne passies van het geschilderde object'⁶³. Maar, zoals gezegd, geen mens gelooft dat wat hij op een schilderij of een scène ziet, waar is. Meer nog, deze voorstellingen willen helemaal niet voor waar worden gehouden. Vervolgens maakt Querengho de *shortcut* die zijn betoog rechtstreeks op de visuele kunsten betreft. Ook de als vals ontmaskerde voorstelling stimuleert het *affetto*, zoals blijkt uit de tranen

⁶⁰ DB, III, 50, p. 527b: 'Perché, se il fine della poesia è la sola apprensione e non il giudicio, ella cerchi la verisimilitudine e possa muover gli affetti'.

⁶¹ ibid., 51, p. 530a, eindigt met 'Ma torniamo al nostro filo'.

⁶² ibid., 50, p. 527b: '[...] disse il Saraceni in sembiante di chi ode cosa lontanissima fin allora dal suo concetto'. Er weze opgemerkt dat Pallavicino een groot arsenaal aan middelen gebruikt om de originaliteit van zijn oplossing – originaliteit die hij in de *TdS*, 30, p. 196, expliciet afkondigt – te benadrukken. Eerst laat hij de gesprekspartners gedurende drie hoofdstukken (III, 46-48) samenwerken aan een verkeerde oplossing voor het probleem van de vergissing. Dan laat hij Querengho's betoog aanvangen met een uitgebreide vergelijking tussen deze vergeefse inspanningen en de kunst van de sofisten (49, p. 526a-b). Vervolgens legt Querengho het aristotelische kensysteem uit, 'gekend door beginners', om daar dan de consequenties voor het probleem van de waarachtigheid uit af te leiden. Het is deze deductie die bij Saraceni vragen oproept, en die inderdaad de originaliteit van Pallavicino's bijdrage uitmaakt. Voor dit soort 'metacommunicatieve' strategieën in de dialoog, zie Cox, 1989, o.a. pp. 11-12. Het is precies omwille van de toepasbaarheid van deze strategieën dat Pallavicino het genre verdedigt.

⁶³ DB, III, 50, p. 527b: 'La pittura non è ella una diligentissima imitazione, la cui lode sta tutta in rassomigliare i lineamenti, i colori, gli atti e fin le passioni interne dell'oggetto dipinto?'

van gelovigen bij goede afbeeldingen van de gefolterde Verlosser, of uit de drift van sommigen om voor veel geld wellustige schilderijen te kopen. Er moet dus een andere reden zijn waarom ‘dergelijke imitatie het *affetto* beheerst’⁶⁴.

Querengho verschuift de nadruk van de waarachtigheid van het getoonde object, naar de kracht en de felheid van het kenproces: ‘wanneer de kennisname levendiger is, dan is ze perfecter, wekt ze meer genoeg en prikkelt ze meer het verlangen’⁶⁵. Want ‘wanneer de vertelsels van de poëzie meer gelijkend zijn in elk allerkleinste detail, of de figuren van het penseel [meer lijken op] het echte object [...], dan zullen ze met des te grotere efficiëntie die beweeglijke simulacra wekken die verspreid in de verschillende kamers van het geheugen rusten. En dit resulteert in een meer levendige kennisname en een meer fervente passie. Het ontsteken [van de passie] vereist dus niet dat men in de waarheid van het object gelooft’⁶⁶. Om het rechtstreekse verband tussen de kracht van de verschijning en de beroering van het *affetto* te bewijzen, beroept Querengho zich op de stoïcijnen, met name op Epictetus. Die onderscheidt immers twee soorten angst. Er bestaat angst voor dreigend kwaad, en deze angst kan door de rede worden overwonnen. Maar er bestaat ook de onontkoombare angst voor de gewelddadige uiterlijke verschijning van kwaad, zelfs als die nergens anders dan in de fantasie verschijnt, en door het intellect als vals wordt aanzien’⁶⁷.

De getrouwheid van de voorstelling, het *verisimile*, dient volgens Querengho dus niet het illusionisme van de voorstelling, maar de levendigheid van de kennisname. Het *verisimile*, het waarachtige, wil niet de schijn van waarheid hoog te houden. De beschouwer gaat immers nooit volledig op in de illusie. Het levensechte provoceert de *vivacità* van het kenproces⁶⁸. De *vivacità* van de voorstelling richt zich dus minder op het

⁶⁴ *ibid.*: ‘E pur le figure dipinte, benchè per dipinte sien ravvisate, pungono acutamente l'affetto. Il dimostrano con buona e con rea operazione e le devote lagrime che spesso traggono dagli occhi alle persone spirituali i ben formati ritratti del tormentato Redentore, e le fiamme pestilenti che sono accese ne’ petti giovanili dalle immagini oscene, le quali con obbrobrio dell’umana sfacciataggine talora pagansi gran danaro per esser mantici della sopita lascivia, comperandosi, come prezioso il desiderio medesimo di peccare’. Zie ook Belting, 1994, p. 459, die verwijst naar het traditionele verwijt als zou het verzamelen van beelden een ongeoorloofde accumulatie van kapitaal betekenen.

⁶⁵ *DB*, III, 50, p. 527b: ‘Quanto più vivace è la cognizione tanto è ella più perfetta, più dilettevole e più feritrice dell’appetito’.

⁶⁶ *ibid.*, pp. 527b-528a: ‘Ora quanto più simili in ogni minutissima circostanza son le favole della poesia o le figure del pennello all’oggetto vero ed altre volte sperimentato da chi ode l’une è mira l’altre, con tanto maggior efficacia destano elle que’mobili simulacri che ne giacevano dispersi per le varie stanze della memoria; e quindi risulta e più vivace l’apprensione e più fervida la passione. All’accendimento di questa non richiedesi, come voi presupponeste, che si creda la verità dell’oggetto’. Pallavicino haalt ten bewijze Horatius aan, *Ars Poetica*, 180-182.

⁶⁷ *DB*, III, 50, p. 528a: ‘[...] l’altro genere di timore vien cagionato dalla violenta apparenza esterna del male, benché non introdotta più oltre che nella fantasia e non approvata dal giudizio dell’intelletto, anzi da lui ripudiata per falsa’. In *DB* wordt de referentie gegeven aan Epictetus Aulo Gellio lib.19.c. Voor de stoïcijnse theorie over de relatie tussen zintuiglijke waarneming en emotie, zie Summers, 1987, pp. 46-47; *RenPhil*, p. 364; Bundy, 1927, pp. 92-96. Zie ook *infra*, 4.1.1.

⁶⁸ Dit onderscheid was de voornaamste bron van Benedetto Croce’s enthousiasme voor het concept van de *prima apprensione*. Pallavicino had in zijn ogen de kunst van de slavernij van de waarheidsgetrouwe imitatie bevrijd, zie Croce, 1993, p. 244, cfr. *DB*, III, 51, p. 529b: ‘[...] ma la poesia non cerca la simiglianza del vero se non per far apprendere più vivamente il finto’.

intellect, dan op het *ingegno*, dat, zo weten we, de act van het kennisnemen stuurt⁶⁹. Althans in theorie lijkt Pallavicino een levendige, niet waarachtige kunst denkbaar te achten, iets wat hij zelf aangeeft in de passage uit het *Trattato dello Stile* waar we dit hoofdstuk mee aanvatten⁷⁰. Op haar beurt staat de levendigheid van de kennisname ten dienste van de overdracht en de bewerkstelling van een *affetto*. De mate waarin een voorstelling het *affetto* prikkelt, zal corresponderen met haar *vivacità*. Daarbij wordt een belangrijke rol toegekend aan het geheugen. Want alleen ‘het ware dat de lezers reeds bekend is’ kan de natuurlijke sympathie tussen verwante beelden in het geheugen prikkelen, opdat ze samen levendig het vertelde voor zouden stellen in de geest van de lezer⁷¹. De scheiding tussen de aantrekkelijke, levendige – schone – vorm, en een bepaalde inhoud wordt hier nog radicaler gemaakt dan bij het *concetto*. *Vivacità* kenmerkt een gedaante, een verschijning van een bekend gegeven. Met andere woorden, en aansluitend op Querengho’s voorbeeld, als een portret van de gefolterde Verlosser ons tot tranen toe beroert, dan is dat niet omdat hij in levende lijve voor ons lijkt te staan, en we zijn smart als een reëel gebeuren herbeleven, maar omdat het schilderij ons op een aangrijpende wijze zijn lijden in herinnering roept.

2.2.2. *Vivacità* is een retorisch instrument

Querengho zet zijn woorden kracht bij met een referentie aan de *Institutio Oratoria* van Quintilianus. ‘En dit [de relatie tussen waarachtigheid en beroering] is zò waar, dat het volgens de redenaar Quintilianus het enige nuttige voorschrift voor het beroeren van de *affetti* is’⁷². Zoals onder andere Ezio Raimondi heeft getoond, verwijst Querengho hier naar een passage uit het zesde boek van de *Institutio*, over de aanwending van ‘pathos’ in de redevoering. Deze referentie is cruciaal. Immers, Querengho gebruikt Quintilianus’

⁶⁹ *DB*, III, 54-55.

⁷⁰ cfr. *TdS*, 30, p. 199: ‘E benchè in questo, ed in altro Libro io abbia di lei filosofato più bassamente, considerandola solo per sinistra di quel diletto che l’anima nostra può assaggiare nella meno perfetta operazione sua dell’immaginare, o dell’apprendere con dipendenza dall’immaginazione, e però in ordine a questo io le abbia un poco allargati i lacci che la tengon legata col verisimile, [...]’, zoals geciteerd *supra*, noot 1. Het is verleidelijk om hierbij aan de karikatuur te denken, cfr. ook de ‘modernistische’ bedenking in *DB*, I, 16, p. 416b: ‘E di qua nasce quella venerazione che da tutte le genti per dettame di natura è portata all’antichità ed alla vecchiezza, tollerando nelle persone dell’età mia tanto nostri difetti con cui su le scene ci dipingono i comici pur troppo al vivo’. Zie ook de bedenkingen van Lavin, 1981. Hagstrum, 1958, pp. 120-121, wijst er op hoe ‘iconic verse’, ofwel dichtkunst die er naar streeft om een visuele realiteit te evoceren, vanaf de zeventiende eeuw veel gebruikt wordt in satirische verzen: ‘It suggested that the poet had been faithful to the truth, had held a mirror up to actuality, had striven to achieve *enargeia*’ (p. 121). *Enargeia* betekent de kracht waarmee de voorstelling de beschouwer aanspreekt en is synoniem met *vivacità*, cfr. *infra* 2.2.2.

⁷¹ *DB*, III, 51, p. 529a: ‘Non a qualunque sorta di vero, che ciò non basterebbe al suo fine, ma al vero già noto a’ lettori, acciòche le immagini d’un cotal vero lasciate da esso altre volte nella memoria sieno deste dalla natural simpatia che hanno fra loro le specie simiglianti, e si ragunino a figurar vivamente il caso narrato nell’animo di chi legge’.

⁷² *ibid.*, 50, p. 528b: ‘Ed è ciò sì vero che quest’unico precetto per la commozion degli affetti stimò giovevole all’oratore Quintiliano, precetto insegnatogli, com’ei dice, non da verun altro maestro che dalla natura e dalla esperienza. Comanda egli che l’oratore si figuri vivissimamente nel pensiero qual fatto intorno a cui vuol appassionar gli uditori, rappresentando le più minute circostanze che in esso verissimilmente intervenire. E così prima a sè, poscia a loro *il ponga davanti agli occhi con quella evidenza che non racconta, ma mostra*; in virtù della quale, ardendo in sè, infiammerà chi l’ascolta’. [eigen cursivering]

stelling dat de emoties van een publiek door niets zo effectief worden gemanipuleerd als door de *enargeia* van een levensecht verhaal – een synoniem voor de *vivacità* – om aan te tonen dat het *verisimile* voor niets anders dient dan het opwekken van emoties. Anders gezegd, het waarachtige wordt gekwalificeerd volgens zijn retorische functie. Querengho gebruikt ‘het retorische argument’ om tegen te spreken dat het illusionisme – waarachtigheid, de schijn van waarheid – een doel op zich zou zijn.

Pallavicino benadrukt dat Quintilianus’ methode voor het opwekken van ‘pathos’ de vrucht is van diens eigen ervaring, in Quintilianus’ eigen woorden ‘de richtlijnen van de natuur zelf’, om dan bondig zijn redenering over te nemen. Volgens de *Institutio* is de ‘pathos’ een methode om het pijnlijke of betreurenswaardige te overdrijven, zodat de rechter niet alleen de feiten in ogenschouw neemt, maar zich ook laat leiden door zijn emoties; dit effect wordt ‘deinosis’ genoemd (6.2.24). Dan schrijft Quintilianus voor hoe de redenaar daarbij te werk moet gaan. De luisteraar wordt beroerd door de oprechte uitdrukking van emotie bij de spreker⁷³. Om zichzelf in een emotionele toestand te brengen, zal de retor gebruik maken van ‘wat door de Grieken *fantasiai* en de Romeinen *visiones* genoemd wordt’, ‘waarbij afwezige objecten met zo’n grote levendigheid aan onze verbeelding worden gepresenteerd dat ze werkelijk voor onze ogen lijken te staan. De man die werkelijk gevoelig is voor zo’n indrukken zal degene zijn die de grootste macht uitoefent over onze emoties’⁷⁴. Na enkele voorbeelden stelt Quintilianus dat ‘uit dit soort indrukken *enargeia* resulteert, door Cicero ‘verheldering of feitelijkheid’ genaamd⁷⁵, ‘die ons de feitelijke scène niet zo zeer lijken te vertellen, dan te tonen, terwijl onze emoties niet minder worden beroerd dan als we aanwezig waren bij het werkelijke voorval’⁷⁶. In de volgende reeks voorbeelden schrijft de auteur hoe hij vaak acteurs heeft gezien, die in tranen het theater verlieten na het spelen van een emotionele rol (6.2.35). Tot slot wordt benadrukt dat de spreker ‘zich moet verbeelden dat [zijn onderwerp] waar is’. Pallavicino laat ook Querengho naar de effecten van de *fantasiai* op acteurs verwijzen, en voegt daar aan toe dat Torquato Tasso en ‘padre Stefonio’ zich bij het schrijven ‘als bezetenen’ gedroegen⁷⁷. Hij verwijst hier naar de jezuïtische dramaturg Bernardino Stefonio, over wie Pallavicino elders in *Del Bene* schrijft dat zijn tragedies ook de meest beheerste toeschouwer tot verrukking, woede en wanhoop drijven⁷⁸.

Vooraleer op deze referentie in te gaan, moet er nog op worden gewezen dat dit deel uit de *Institutio* goed in Querengho’s betoog past, omdat Quintilianus nadrukkelijk uitlegt

⁷³ Quintilianus, *Institutio Oratoria*, 6.2.27: ‘[...] if we wish to give our words the appearance of sincerity, we must assimilate ourselves to the emotions of those who are genuinely so affected, and our eloquence must spring from the same feeling that we desire to produce in the mind of the judge’.

⁷⁴ *ibid.*, 6.2.29-30: ‘[...] whereby things absent are presented to our imagination with such extreme vividness that they seem actually to be before our very eyes. It is the man who is really sensitive to such impressions who will have the greatest power over the emotions’.

⁷⁵ De engelse termen zijn ‘illumination’ ‘actuality’.

⁷⁶ Quintilianus, *Institutio Oratoria*, 6.2.32: ‘[...] which makes us seem not so much to narrate as to exhibit the actual scene, while our emotions will be no less stirred then if we were present at the actual occurrence’.

⁷⁷ *DB*, III, 50, p. 528b.

⁷⁸ *ibid.*, I, 27, p. 428a.

hoe de retor door middel van waarachtige, maar *geveinsde* emoties klaarlijkheid, *evidenza*, bewerkstelligt. Hoewel de *Institutio* zich niet uitspreekt over de vraag of de toehoorders het verhaal van de redenaar voor waar aanzien, lijkt het aannemelijk dat Quintilianus dat eigenlijk als een secundaire kwestie beschouwt; hij gaat er immers van uit dat de emoties het rationele waarheidsoordeel overroepen⁷⁹. Ook deze gedachte wordt opgepikt door Pallavicino, en, zoals we zullen zien, opnieuw gebruikt in de *Arte della Perfezion Cristiana*, in beide gevallen voorzien van de waarschuwing dat alleen stevige argumenten de toehoorder blijvend overtuigen. De kracht van het *affetto*, besluit Querengh in *Del Bene*, volstaat eventueel voor ‘de dichter en de acteur’⁸⁰.

2.2.3. De kracht van het *apprendere* komt voort uit de *vivacità* van de voorstelling

Pallavicino is lang niet de eerste auteur die deze passage uit Quintilianus gebruikt om op de kracht van het beeldende spreken of schrijven te wijzen. Ze is de belangrijkste *topos* in elke bespreking van het dichterlijke vermogen om door een levendige beschrijving een scène letterlijk aan de lezer of toehoorder te *tonen*, en zijn publiek alzo te beroeren. Deze kwaliteit, die in het Cinque- en Seicento vaak is behandeld, wordt afhankelijk van de auteur benoemd met de termen *vivacità*, *evidenza*, of *enargeia*⁸¹. In de onmiddellijke omgeving van Pallavicino vinden we de referentie terug bij Agostino Mascardi, wanneer hij schrijft over het retorisch potentieel van de geschiedschrijving, een opvatting die, aldus ook Eraldo Bellini, nauw aanleunt bij Pallavicino’s⁸². In zijn *Dell’arte istorica* beschouwt Mascardi de kracht van de gedetailleerde beschrijving, die hij *enargia* noemt, als een teken van historische accuratesse en authenticiteit, ‘want omdat [de historicus] [...] de waarheid van de feiten met de pen herkenbaar wil maken in de oprechtheid van zijn verhalen, zal [de waarheid] de lezers des te levendiger verrukken, als ze met grotere accuraatheid en punctualiteit beschreven is, omdat [de lezers] haar dan in de papieren van de schrijver met de ogen als het ware natuurlijk geportretteerd zien, als in een schilderij’⁸³. Ten tweede kan de *enargia* een goed gedoseerde ‘amplificazione’ bewerkstelligen, en zo op de *affetti* van de lezers werken. Mascardi maakt daarbij duidelijk dat de versterking voortkomt uit de historische feiten zelf, die door de stijl van

⁷⁹ Lausberg, 1973 en James & Webb, 1991 benadrukken ten andere dat Quintilianus het *verzinnen* van allerlei details toelaat. Quintilianus, *Institutio Oratoria*, 8.3.70 schrijft expliciet: ‘And we shall secure the vividness we seek, if only our descriptions give the impression of truth, nay, we may even add fictitious incidents of the type which commonly occur’.

⁸⁰ DB, III, 50, p. 528b.

⁸¹ In het vervolg van dit hoofdstuk zal zowel de schrijfwijze *enargeia* als *enargia* worden gehanteerd, afhankelijk van de bron. Voor een omschrijving en de geschiedenis van deze *topos*, zie ook Lausberg, 1973, pp. 399-407, §§ 810-819, ‘evidentia’ als deel van de *elocutio*, die Quintilianus, *Institutio Oratoria* 8.3.61 e.v. als uitgangspunt gebruikt; JHI, III, pp. 466-469. Zie verder Bundy, 1927; Weinberg, 1961, p. 64; Hazard, 1975, die op p. 408 net als Lausberg naar Quintilianus, 8.3.61-62 verwijst, waar de link tussen *pathos* en ‘tonen’ veel minder prominent is; ‘enargeia’ verschijnt er echter wel als ‘ornament’, cfr. *infra*; Kemp, 1977, p. 367; Michels, 1988, pp. 62-65; Snyder, 1989, pp. 172-173 & 269-271; Jori, 1998, p. 145 en het hoofdstuk ‘L’evidenza della lettera’, *passim*; Smick, 2000.

⁸² Bellini, 1990, pp. 91-92, noot 33.

⁸³ Mascardi, 1859, V, 1, p. 298, die op p. 296 naar Quintilianus, Demetrius en Cicero verwijst.

de schrijver, de *elocutio*, verhevigd weergegeven worden⁸⁴.

Voor Mascardi krijgt geschiedenis overtuigingskracht door *enargia*, of verlevendiging. Die resulteert niet – zoals bij Castelvetro – uit het verzinnen van details, met de bedoeling om *meraviglia* op te wekken⁸⁵. De impact van de geschiedenis op de lezer hangt af van de gave van de historicus om de feitelijke levensrecht voor te stellen. Ook Pallavicino verbindt de impact van een poëtische tekst met zijn graad van detaillering. Maar dit stijlmiddel heeft een andere finaliteit: het bekleedt de geschiedenis met de autoriteit van de ooggetuige, waar het in de poëzie één specifiek kenmoment activeert, dat losstaat van elk waarheidsoordeel. We zagen hoe Pallavicino de verschillende rol van detaillering in de geschiedschrijving en de poëzie gebruikte om de werking van de *apprensione* te verduidelijken. In dezelfde passage vergelijkt hij daarom het verschil tussen dichtkunst en geschiedschrijving met de verhouding tussen de *pittura d'invenzione* en de portretkunst⁸⁶. Waar de portretschilder de dingen moet weergeven zoals ze zijn, schoon of niet, kan zijn collega zijn figuren zo maken dat ze misschien niet over het geheel beschouwd gelijkend zijn, maar wel in de apart te beschouwen onderdelen⁸⁷. Omdat de dichter schoonheid nastreeft, moeten de poëzie eerst en vooral aangenaam zijn om te bekijken. De rol van het *verosimile* is dan enkel om analoog aan het levende de *res* aanschouwelijk voor te stellen. Daarom ook gebruikt de dichter een ander literair instrumentarium dan de historicus⁸⁸. We kennen de reeks reeds uit het *Trattato dello Stile*: detaillering, metaforen en vergelijkingen, personificatie, 'toevoegingen', en andere

⁸⁴ *ibid.*, pp. 298-301. Zie ook Bellini, 1991, pp. 124-125, die Mascardi's appreciatie voor de *enargeia* als een retorische opvatting van de geschiedschrijving ziet. Voor het verband tussen *enargeia* en retorica, zie *infra*.

⁸⁵ Weinberg, 1957, pp. 368-370, voor Castelvetro, en Bellini, 1991, pp. 126-128, voor Mascardi's aanval op Castelvetro, in de lijn van Tasso's *Discorsi del poema eroico*, en voorafgaand aan Pallavicino's weerlegging in *Del Bene*, cfr. p. 126, noot 149. Mascardi ziet de link tussen waarachtige *res* en *verba* bij Castelvetro als volgt: 'Seconda proposizione [del Castelvetro]: Istoria è narrazione secondo la verità, d'azioni umane memorevoli avvenute; e poesia è narrazione secondo la verisimilitudine d'azioni umane possibili ad avvenire; dunque prima l'istoria dobbiam conoscere, e poscia la poesia', uit: Mascardi, 1859, V, 4, p. 345.

⁸⁶ Deze vergelijking is terug te vinden in vrij veel Cinquecento-traktaten over de poëtica en de visuele kunsten. Zie bv. *Scritti*, III, pp. 2705-2706; Lee, 1940, p. 203, noot 31, die tonen hoe deze vergelijking aanleiding geeft tot bedenkingen over de geïdealiseerde imitatie, zoals die bijvoorbeeld door Zeuxis wordt toegepast. De vergelijking speelt een centrale rol in Vincenzo Danti's *Trattato delle perfette proporzioni*, cfr. Summers, 1981, pp. 279-282 en p. 533, noot 4, en *Trattati*, I, pp. 241 en 252, waar Barocchi ook de referentie aan de *Poetica* (1536) van B. Daniello geeft. Zie verder ook Panofsky, 1989, p. 172 (Bellori, die naar Castelvetro verwijst), *Scritti*, I, pp. 303-304, (Gilio, waarvoor ook Lee, 1940, p. 233). Lee, 1940, p. 212, noot 75 geeft een citaat uit Lomazzo's *Trattato dell'arte della pittura*, Milaan, 1585, VI, 2, pp. 281 e.v., dat een opvallende gelijkenis vertoont met Pallavicino's omschrijving van de poëtische imitatie, cfr. volgende noot: '[...] il sentimento dell'istoria, che di qui ne nasce la buona compositione, parte tanto principale nella pittura che tanto ha del grave, e del buono, quanto è più simile al vero in tutte le parti [...]'. [eigen cursivering].

⁸⁷ *DB*, III, 51, p. 529a: '[...] e che però non fa mestieri, per esempio, che il pittore d'invenzione sappia l'arte di far bene i ritratti dovendo quest'atto esprimere le cose quali sono, o belle o non belle che sieno, e dovendo per lo contrario il pittor d'invenzione formar le sue figure in maniera ch'elle assomiglino non già nel tutto, ma nelle parti separatamente considerate qual si sia delle cose che sono o che furono, purchè gustose a mirarsi, e così convenendo loro osservar diversi precetti?'. [eigen cursivering]

⁸⁸ *ibid.* Ook hier volgt Pallavicino vrij nauwgezet Mascardi's opvattingen. Hij schrijft: 'L'istoria vuole insegnar que'successi ch'è spedito altrui d'imparare, nè si cura gran fatto di fargli vivamente apprendere per non allungarsi con leggiero profitto dal fine suo. Però lascia le minutezze e poco usa le metafore, e meno le simiglianze e gli epiteti non necessari'. [eigen cursivering] Bij Mascardi, 1859, V, 7, pp. 401-412, i.h.b. pp. 402-403, cfr. Bellini, 1991, pp. 134-135.

‘expressieve en pompeuse figuren’. Pallavicino besluit deze uiteenzetting met een laatste echo van Quintilianus en zijn emulatoren: ‘en waarschijnlijk is het deze evidentie of *energia*, ‘energie’, bij het representeren – eigen aan de dichter en gedeeld door elke soort poëzie – waarover zoveel wordt gediscussieerd’. Maar daarover wil Querengho het nu niet hebben⁸⁹.

3. *Vivacità* en het beeld

Pallavicino’s woordkeuze in Querengho’s opmerking over de *energia* bewijst dat hij goed weet binnen welk kunsttheoretisch veld hij zich beweegt. Het mag duidelijk zijn dat ook Saraceni’s vraag aan Querengho – over het verband tussen het *verisimile* en het *compassionare* – deel uitmaakt van dezelfde problematiek. Vooraleer Pallavicino’s kwalificatie van *verisimile* en *vivacità* af te wegen aan de kunsttheorie van zijn tijd, lijkt het aangewezen om in te gaan op de kracht en de kwaliteit die hij aan het beeldende toekent. Uit de besproken passage van *Del Bene* zijn immers rechtstreeks een aantal bedenkingen af te leiden over de manier waarop het levendige beeld zich verhoudt tot zijn maker en beschouwer. Zo schrijft Pallavicino expliciet over het theater, en wel via een referentie die specifiek genoeg is om onmiddellijk in te kunnen haken op een lopend debat. Pallavicino heeft zelf trouwens aan deze discussie deelgenomen in een kort *discorso* uitgegeven bij zijn eigen tragedie, *Ermenegildo Martire* (1644). Dit debat zal toelaten om meer precieze informatie te krijgen over de samenhang tussen de verschillende kunsten – kunst als een totaalervaring geregeerd door *meraviglia* –, de stichtende taak van de kunst, zowel voor haar beoefenaar als voor haar beschouwer, én haar modelgebonden karakter. Het theater blijkt zich immers in te schrijven in een welomlijnde praktijk van maatschappelijke codering. Tenslotte zal Pallavicino’s bijdrage aan het debat andermaal verduidelijken hoe de kunst inderdaad kan bijdragen aan een breed pedagogisch programma. Een aantal overwegingen over de didactische rol van het beeld vinden we ook terug in Pallavicino’s behandeling van de meditatie, in de *Arte della Perfezion Cristiana*. Het beeld in de meditatie kan op de redenering uit *Del Bene* betrokken worden omdat Pallavicino deze praktijk fundeert in het kensysteem dat we net hebben behandeld. Ook in de *Arte* zullen we zien hoe het beeld beantwoordt aan de vereisten van de *vivacità*, die nu echter ingezet worden om de moeilijke stap van het ‘aardse’ zien naar de absolute *evidenza* van het paradijs te overbruggen.

⁸⁹ *ibid.*, p.529a-b: ‘[...] e perchè il diletto dell’apprensione nasce dalla vivacità di quella e dallo splendor de’colori ond’ella è dipinta, però la poesia non è inventrice di que’successi che, se fosser veri, gioverebbero a sapersi, ma finge quelli i quali, avvegnachè falsi, riescon gustosi ad immaginarsi e si studia di porli avanti gli occhi, disegnandoli al vivo colle circostanze minute e colorandoli con oltremarine tinture di metafore e di similitudini, di prosopopeie, d’aggiunti e d’altre figure ben espressive e pompose. E forse questa evidenza o energia nel rappresentare è quella imitazione di cui tanto si disputa, propria del poeta e comune ad ogni individuo di poesia. Ma intorno a ciò non è ora tempo di quistionare’. Croce, 1955, pp. 49 & 59-60 benadrukt dat het pompeuze bij Pallavicino een belangrijk stijlkenmerk is.

3.1. Theater: gemodelleerde *pathos*

3.1.1. Bernardino Stefonio en het jezuïetendrama: de *actio* als de activering van het *exemplum*

Zoals gezegd, verwijst Pallavicino in *Del Bene* twee keer naar het werk van padre Stefonio. Zijn twee belangrijkste tragedies, de *Crispus* en de *Flavia* – drama's waarin een vroegchristelijke bekeerling de marteldood sterft – voor het eerst opgevoerd in 1597 en 1600, eerste uitgaves in 1601 en 1620⁹⁰, dienen in de zeventiende eeuw als de ijkpunten voor de jezuïtische theaterpraktijk en –theorie, en dit op een Europese schaal⁹¹. Stefonio is het voorbeeld aan de hand waarvan Tarquinio Galluzzi (1574-1649)⁹² en Alessandro Donati⁹³ de belangrijkste jezuïtische poëtica's van de jaren 1620-30 schrijven; Sforza Pallavicino prijst Stefonio in zijn *Vindicationes Societatis Iesu* als de grootste dramaturg van de Sociëteit⁹⁴. De referenties aan Stefonio in *Del Bene* krijgen daarom een zeker gewicht – de auteur illustreert zijn stelling immers met het ijkpunt van de theatrale praktijk der jezuïeten; omgekeerd werpt Pallavicino zo een – bescheiden – licht op het jezuïetentheater. We weten nu immers dat de dramaturg zich bij het schrijven gedraagt als een bezetene, en zo de voorschriften van Quintilianus incarneert; volgens de logica van de *Institutio* is dat ongetwijfeld een van de redenen waarom Stefonio's publiek zelf uitzinnig van vreugde en verdriet wordt.

In zijn tragedies bewerkt Stefonio een fusie van de spectaculariteit van het hoftheater van

⁹⁰ Fumaroli, 1996, pp. 141, 143 & 144.

⁹¹ Fumaroli, 1975, pp. 505-524, opgenomen in idem, 1996b, pp. 138-170; Ijsewijn, 1988, pp. 239-241; Filippi, 1994, pp. 105-116; idem, 1995; Quarta, 1995, pp. 146-154. Ook Saulini, 1995, pp. 162-165; Garcia Villoslada, 1954, pp. 42 & 161-166; Carandini, 1997, pp. 73-75. Voor contemporaine bronnen, Via Piacentini, 1702, III, nr. 23. Voor Pallavicino over Stefonio, zie *supra*. Ook *DBS*, VI, k. 1527-1531; Oldani & Bredeck, 1997, s.v. 'Stefonio, Bernardino', geven de publicaties van Fumaroli.

⁹² Fumaroli, 1996, pp. 72-73 & 150-151; voor Galluzzi, zie ook Zanlonghi, 1993, pp. 193-194 & 206-209, waar gebruik wordt gemaakt van zijn *Rinovazione dell'antica tragedia e difesa del Crispo* uit 1633, cfr. *DBS*, III, k. 1141-1144, nr. 14; Filippi, 1994, pp. 106-109, refereert aan hetzelfde werk, maar geeft 1632 als datum van uitgave; de carrière van Galluzzi wordt relatief gedetailleerd behandeld in Krajcar, 1983, pp. 152-159, met nadruk op zijn rol als rector van het Grieks College in de periodes 1626-1628 en 1632-1645. In *DB*, IV, 7, p. 538a, verwijzen de sprekers naar de 'diffese di Virgilio' van Galluzzi; Saraceni zegt: 'Egli fu mio maestro e mi fece onore ch'io potessi dare alle stampe i suoi versi. Ed i giorni passati mi disse ch'ei si preparava di pubblicare alcuni suoi commentarj sopra l'Etica d'Aristotile, spiegata da lui molt'anni nel Collegio romano', waarop Querengho antwoordt: 'Vedremo una volta scritte le materie morali non col carbone della barbarie corrente, ma con caratteri d'oro d'una finissima latinità'. Mascardi schrijft in zijn *Arte Istorica* dat hij Galluzzi moet tegenspreken, 'se m'è lecito di contradire all'opinione di chi mi fu nella prima giovinezza maestro', zie Mascardi, 1859, IV, 2, p. 358. Het argument van boek IV baseert zich grotendeels op Galluzzi. Galluzzi en Stefonio worden ook kort aangehaald door Lavin, 1989, p. 28.

⁹³ *Ars poëtica sive institutionum artis poëticae libri tres*, Coloniae Agrippinae, apud Johannem Kinchum, 1633, zie Costanzo, 1971, III, pp. 75-88; Aricò, 1997, pp. 75-76; en Hammond, 1994, p. 185, die vermeldt dat Donati's en Galluzzi's werken aan Francesco Barberini zijn opgedragen, en het jezuïetentheater expliciet met dat van de Barberini vergelijken. Zie ook noot 95, voor Donati's lof op de Barberini-producties in zijn *Roma vetus ac recens*. Zie ook Allacci, 1633, p. 21 (op p. 237 is Tarquinio Galluzzi opgenomen) en Via Piacentini, 1702, III, nrs. 21 en 27 voor Galluzzi en Donati. *DBS*, III, k. 131-133, nr. 11, geeft uitgaven van de *Ars poëtica* in 1631, 1633, 1659, 1684 en 1708. Stefonio, Galluzzi en Donati waren *maestri di retorica* van het Collegio Romano in respectievelijk 1591-1599, 1606-1617 en 1615-1626. In de periode 1600-1614 was het Famiano Strada, zie McGinness, 1995, p. 609.

⁹⁴ Fumaroli, 1996, pp. 142-143. Zie *Vindicationes*, XIX, p. 118. De passage wordt ook geciteerd door Garcia Villoslada, 1954, p. 42; Filippi, 1994, 109.

het Cinquecento – dat verder floreert in het ‘dramma musicale’ van de Barberini, uitgebreid geprezen in Alessandro Donati’s *Roma vetus ac recens*⁹⁵ – met de geplogenheden van de ‘sacra rappresentazione’ en de humanistische erfenis. Zo is de *Crispus* gebaseerd op de *Hippolytus* van Seneca, die eveneens het model aanlevert voor het slot van act V van de *Flavia*⁹⁶; deze modellen worden getransformeerd tot aangrijpende evocaties van vroegchristelijk martelaarschap. Nog volgens Fumaroli, die zich baseert op een brief van Stefonio uit 1604, berust het succes van dit theater in het bewerkstelligen van een *raptus*, of verrukking, die de toeschouwers ‘gedurende zes uur de kou, de winterse vochtigheid en het ongemak van het staan’ doet vergeten⁹⁷. De *raptus* maakt een herdefiniëring van de aristotelische dramatische categorieën nodig. Zoals Fumaroli en Filippi herhaaldelijk schrijven, worden de klassieke katharsische effecten van de ‘purificatie’ en de matiging – zelf onderwerp van hevige discussie in het Cinquecento⁹⁸ – ingeruild voor een moralistische onderrichting van de toeschouwer, gerealiseerd via aan de retoriek verwante effecten. Het publiek ziet zich niet meer geconfronteerd met de ambigue held waarmee het samen de tragische ontkenning beleeft, maar aanschouwt een perfect model of *exemplum* van heiligheid, ‘een vrije en totale overgave aan de goddelijke wil’⁹⁹. De heroïsche confrontaties met de heidense tiran, die uiteindelijk zullen leiden tot het martelaarschap, bewerkstelligen bij de kijker een afwisseling van bewondering en afschuw, ‘ammirazione e orrore’¹⁰⁰, dat door Stefonio zelf uitgedrukt wordt in een terminologie die volgens Fumaroli herinnert aan Famiano Strada’s omschrijving van het effect van de sublieme stijl in de redenaarskunst: ‘l’admiration silencieuse et extatique [du public], suivie d’enthousiastes applaudissements (*ammirazione, silenzio, e poscia plauso*), l’étonnement tempéré d’admiration (*stupore*), et enfin la compassion éplorée (*gemiti, sospiri, e verissime lagrime*) [...]’¹⁰¹.

Het citaat over de ontberingen die toeschouwers vrijwillig doorstaan om de theatrale

⁹⁵ Donati, 1648, pp. 401-402, bij de opsomming van Francesco Barberini’s mecenaat: ‘Nec parum Aedium illarum gloriam amplificaverunt sacrarum spectula fabularum. Neque enim theatralibus in ludis Roma quidquam laudaret illustrius, quam nuper aut peregrinum ALEXIUM, aut THEODORAM à liberatore dimissam. Inchoat fabulam perficitque concentus. Modos Musici Romani, hoc est Musicorum reges agunt. Machinamenta, & automata plusquam regia. usitatum quippe ibi transuolare cum levi nube, cum igne erumpere, cum pegmate evanescere: maria terris enasci: valles ascendere montes subsidere, alium in orbem momento transmigrare: sensu periucundo sequi triumphantes Divos, ac Coelum curru sulcantes. Nam choros, saltationes, symmata personarum, & reliquum Choragij apparatus haud facile sit animo aestimare; tanta sunt, quae videntur. Ab his spectaculis ad hortensia transitur, quoniam, & illic croceis, ut olim cum odoribus agitur fabula. Quidquid uspiam florem apud nos vivit, in illa veris scena primas sustinet: exitu quidem Tragico; non & florum regibus vitae caduca fors: & quibusdam vel in primo actu sanguis purpurat’. Donati, een nauw aan de Barberini gelieerde auteur (zie Labrot, 1997, p. 65), verwijst hier naar de *Alessio* en *Theodora* geschreven door Girolamo Rospigliosi, later Clemens IX (1667-1669), waarvoor, naast de volgende literatuur, Romei, 1990. Voor het Barberini-theater, zie ook Carandini, 1997, pp. 102-108; Hammond, 1994, pp. 199-254; Fumaroli, 1996, pp. 155-156. Zie ook de opmerking van Pallavicino in *Vita*, I, p. 378.

⁹⁶ Fumaroli, 1996, p. 149.

⁹⁷ *ibid.*, p. 158.

⁹⁸ Weinberg, 1961, *passim*; Rivoltella, 1993; Rotermund, 1968, pp. 239-255.

⁹⁹ Fumaroli, 1996, p. 72. Zie ook Quarta, 1995, p. 154, m.b.t. de *Flavia*.

¹⁰⁰ Filippi, 1994, p. 107.

¹⁰¹ Fumaroli, 1996, p. 158, en noot 127.

verrukking te mogen proeven, roept onvermijdelijk *Del Bene* in gedachten; net zo zien we hier de nauwe alliantie tussen retorica en theater waar Querengho zich op beroept. Door naar de context van Stefonio's werk te kijken, kunnen we een beter zicht krijgen op de precieze functie van beide aspecten. Het samengaan van retorica en theater zit immers ingebakken in het onderwijs en de literaire praxis van de jezuïeten. Die wordt op zijn beurt geschraagd door onverbloemd pedagogische motieven: 'het vormen van een 'christelijke redenaar', maar tegelijk van een perfecte hoveling, of *uomo di corte*'¹⁰². De Romeinse opvoeringen van Stefonio's tragedies worden dan ook gerealiseerd door de leerlingen en onderwijzers van het Collegio Romano; voor de leerlingen vormt deze acteerprestatie een intrinsiek deel van hun opleiding¹⁰³.

Bruna Filippi wijst er, met behulp van Pallavicino, op dat de dynamische relatie van de dode letter tot het opgevoerde stuk beantwoordt aan de 'besoin primaire de l'homme 'd'orner l'intellect d'images''¹⁰⁴. Op haar beurt is de tekst een met autoriteit omkleed gegeven. Ze neemt – net als de *poesia sacra* – de klassieke voorbeelden tot model, en emuleert die naar vorm en inhoud tot een christelijk spektakel. Deze thematiek wordt vaak geëxpliciteerd in een antithese van het oude en het nieuwe Rome¹⁰⁵. Daarenboven zijn de jezuïtische tragedies buitengewoon catechetisch; de toeschouwer wordt ook in de meest letterlijke zin van het woord onderwezen¹⁰⁶. De martelaarstragedie is dan ook gedacht als een gezaghebbend model, dat door de verschillende imitatieve operaties geactiveerd wordt, zoals blijkt uit een passage van Tarquinio Galluzzi, die Stefonio's imitatie van Seneca met Quintilianus' 'incessus orationis' vergelijkt¹⁰⁷. De 'incessus' is de initiële lichaamshouding of -dispositie van de redenaar. Volledig in de lijn van de meer courante imitatie-metaforen die in het eerste hoofdstuk aan bod kwamen, verschijnt het klassieke model, Seneca, als de houding van waaruit een nieuw, verchristelijkt, betoog ontstaat. In een volgende stap maakt de student/acteur kennis met het tweelagige – klassieke en christelijke – model, dat door inleving krachtadig wordt uitgedragen. Met name Fumaroli benadrukt dat het instuderen van een rol de student conformeert aan het christelijke *exemplum*, als betrof het 'une psychomachie édifiante'¹⁰⁸.

Daarmee bereikt het jezuïetenonderwijs een driedubbel doel: het activeren van de kennis van de retorica in een doorleefde voordracht op de scène; de verinnerlijking van het martelaarsdrama bij het instuderen en voordragen van de tekst; en de overdracht van de vruchten van deze devotionele en retorische arbeid op het publiek. Het instrument van

¹⁰² Filippi, 1995, p. 164; ook Quarta, 1995, p. 119.

¹⁰³ Voor deze relatie tussen retorica en theater in het curriculum van de jezuïetencolleges, zie Battistini, 1981, pp. 91-93; Filippi, 1994, pp. 96-99; en idem, 1997, p. 178 en *passim*.

¹⁰⁴ Filippi, 1997, p. 184, die refereert aan Pallavicino's behandeling van de dialoog. Zie vorig hoofdstuk, 1.2.4, noot 35.

¹⁰⁵ Zie Quarta, 1995.

¹⁰⁶ *ibid.*, p. 153 en Battistini, 1981, p. 91.

¹⁰⁷ Filippi, 1994, pp. 108-109.

¹⁰⁸ Fumaroli, 1975, p. 520. Fumaroli haalt voorbeelden aan van jonge acteurs die na het spelen van hun rol in het jezuïetennoviciaat binnentreden.

deze transfer is de *actio*. Deze term benoemt in de retorica het vijfde onderdeel van de redenaarskunst, de voordracht, maar wordt ook gebruikt als aanduiding van het uitvoeren, het realiseren van een theaterstuk¹⁰⁹. De *actio* identificeert de acteur met de redenaar, omdat beiden een tekst moeten voordragen en daardoor verlevendigen; hij veruitwendigt een retorisch potentieel dat besloten ligt in de dramatische tekst. Deze verlevendiging – in de woorden van Fumaroli ‘l’énergie expressive’ – wordt geregisseerd, zoals Quintilianus het had voorgeschreven, door het innerlijke, de emotie¹¹⁰. Omgekeerd maakt de innige link tussen expressie en het innerlijk het gedrag, de *actio*, voor de buitenwereld tot een maatstaf voor intellectuele en emotionele excellentie¹¹¹. Ook de pathetiek van de *raptus* wordt via het onderwijs gekaderd binnen maatschappelijke conventies.

De *actio* is daarmee een essentiële component van de *enargeia*. Het gebaar transformeert het lichaam van de acteur of de redenaar tot een krachtige uitdrukking van een bepaalde gemoedstoestand; de redenaar die zich de scène waarover hij spreekt kan visualiseren, slaagt er in zijn publiek emotioneel te treffen. Zo bekeken, is de *actio* de verlevendiging van het lichaam, en de *enargeia* die van de tekst. Daarenboven bedienen *actio* en *enargeia* zich van exact dezelfde techniek, namelijk de invoeling. Reeds in Quintilianus’ *Institutio* kunnen we lezen hoe de redenaar zijn lichaam volledig ten dienste moet stellen van de emoties die hij wil uitdrukken¹¹², net zoals hij er, zoals in de passage over de ‘pathos’ staat voorgeschreven, zijn verbeelding op gericht moest houden. Zo bekeken, wordt de scène van het theater de locus bij uitstek van de *evidenza*. Bij Alessandro Donati vinden we de gedachte terug dat de figuren van de poëzie dienen om stem te geven aan de meest geheime bewegingen van de ziel¹¹³. Het levendige spreken, de poëtische tekst vormt een expressieve eenheid met het lichaam¹¹⁴.

3.1.2. Pallavicino en het theater: *meraviglia* en *giudicio*

De referenties aan Stefonio in de net geanalyseerde passage van *Del Bene* krijgen binnen deze context een specifiek belang. De theorie van de *apprensione* blijkt toepasbaar op het jezuïetentheater. Pallavicino legt er impliciet de werking en impact van het spectaculaire martelaarsdrama mee uit. Zanolghi wijst in dit verband op de cruciale rol van de

¹⁰⁹ Filippi, 1997, pp. 182-183. Het tweede boek van Giovan Domenico Ottonelli’s *Della Christiana Moderatione del Theatro* uit 1649 is gewijd aan het opvoeren van comedies, spreekt continu over ‘azzioni’, zie Taviani, 1969, p. 403 e.v.

¹¹⁰ Over de traktaatliteratuur rond de *actio*, zie Fumaroli, 1996, pp. 420-448; Göttler, 1999, pp. 21-25. Zie ook Filippi, 1997, p. 189, die deze redenering doortrekt naar Kirchers theorie over de muziek. Zie in dit verband ook Treffers, 1999, pp. 83-85.

¹¹¹ Battistini, 1981; Kapp, 1990, pp. 44-53.

¹¹² Quintilianus, *Institutio Oratoria*, 11.3.61: ‘But it is high time for me to explain what I mean by appropriate delivery. Such appropriateness lies in the adaptation of the delivery to the subjects on which we are speaking. This quality is, in the main, supplied by the emotions themselves, and the voice will ring as passion strikes it chords’. Net zo wordt de kracht van het gebaar vergeleken met de kracht van het beeld, 11.3.67: ‘Nor is it wonderful that gesture which depends on various forms of movement should have such power, when pictures, which are silent and motionless, penetrate into our innermost feelings with such a power that at times they seem more eloquent than language itself.’

¹¹³ Costanzo, 1971, III, pp. 81-82.

¹¹⁴ Fumaroli, 1996, pp. 290-308, i.h.b. p. 297. Zie ook Zanolghi, 1993, pp. 164-165.

verwijzing naar de twee soorten angst volgens Epictetus, de rationeel te overwinnen vrees voor een gekend kwaad en de onstilbare angst voor de overweldigende manifestatie van het kwade¹¹⁵. De bruuske verschijning van ‘il male’ – zoals bijvoorbeeld de foltering van de martelaar op de scène – slaagt er in om het rationele oordeel even opzij te zetten, en de toeschouwer aan te grijpen. Om het met Zanolghi te zeggen ‘het plezier van de theatrale *evidenza* is betrokken op de fictie; het plezier dat voortkomt uit de tragedie is geworteld in de psyche, die zich uiteraard niet uitsluitend beperkt tot het bereik van de ratio’¹¹⁶.

Maar we hebben gezien hoe Pallavicino er in *Del Bene* op wijst dat deze impact van korte duur is, en dat het intellect uiteindelijk meer solide materiaal nodig heeft om zich naar het geloof te neigen. Het is dan ook niet zonder reden dat Pallavicino zelf twee keer terugkomt op de problematische verhouding tussen het *mirabile* – de zeggingskracht van het theater – en het waarachtige, of het object van het waarheidsoordeel van het *giudicio*. Pallavicino’s eigen korte behandeling van de christelijke tragedie, het apologetische nawoord bij de twee uitgaves van zijn *Ermenegildo Martire*, is een herdefiniëring van de klassieke tragische categorieën, vanuit een nauwkeurige bepaling van het waarachtige in het theater¹¹⁷. Een aanvullende en meer uitgebreide behandeling, rechtstreeks betrokken op het onderscheid tussen *apprendere* en *giudicare*, staat in hoofdstuk 30 van het *Trattato dello Stile*¹¹⁸. Daar wordt expliciet de volgende vraag behandeld: als het *verisimile* het eigenlijke object van het *giudicio* is, wat is dan de betekenis van de *meraviglia*? Eerst stelt Pallavicino dat ‘het bewonderenswaardige [...] waarachtig moet lijken’, hoewel ‘het echte en lovenswaardig bewonderenswaardige’ van de poëzie ‘niet als waar, maar als verzonnen wordt beschouwd’¹¹⁹. Omdat we steeds inzien dat bijvoorbeeld een theaterstuk een verzinsel is, kan een manifest onwaar verhaal geen verwondering, of *meraviglia*, opwekken. Immers, volgens Pallavicino is de ontmaskering van de onwaarheid van het kunstwerk, van zijn kunstigheid, geen bron van intellectueel genot meer; die onwaarheid is evident. Alleen een geloofwaardig verhaal verwondert; een ongeloofwaardig verhaal laat de lezer koud¹²⁰. Daarom moet de *meraviglia* zich ook op het niveau van de plot situeren. Deze voorwaarde is niet voldoende voor de aan het *apprendere* gebonden ervaring, maar wel noodzakelijk.

Daarom ook zijn volgens Pallavicino de klassieke argumenten voor en tegen de inzet van mirakels in de poëzie onbevredigend. Volgens de enen vormen ze een gratuite oplossing van problemen in de plot, volgens anderen is precies het mirakel de perfecte versmelting

¹¹⁵ Zanolghi, 1993, pp. 185-190.

¹¹⁶ *ibid.*, p. 175.

¹¹⁷ Angelini, 1975, pp. 203-207; Bellini, 1990, pp. 138-141; Zanolghi, 1995, pp. 209-210; Filippi, 1994, pp. 125-126; Quarta, 1995, pp. 155-160.

¹¹⁸ *TdS*, 30, pp. 201-206.

¹¹⁹ *ibid.*, p. 201: ‘[...] ma il giudicato per mirabile di fatto, e benchè sia ravvisato come non vero ma favoloso, il quale è ne poetici ritrovamenti il proprio, e lodevolissimo mirabile, ha per essenza necessaria l’apparir verisimile’.

¹²⁰ Pallavicino erkent uiteraard wel het intellectuele genoeg van het inzicht in de artistieke prestatie van de kunstenaar, een genoeg dat is voorbehouden aan de kunstkenner. Voor dit aspect, zie hoofdstuk III, 3.2.4.

van het wonderbaarlijke en het geloofwaardige¹²¹. Pallavicino weerlegt het eerste argument door er op te wijzen dat het bedenken van een mirakel niet weinig *ingegno* vergt. Bij het tweede argument onderscheidt hij eens te meer het bewonderenswaardige feit, gereproduceerd in de *res*, '[il] mirabile solo a farsi', van het bewonderenswaardige verzinsel, de productie van de *res*, 'mirabile a fingersi'. Een goede mirakuleuze ingreep in de plot bestrijkt de twee velden, maar verenigt ze niet. Ze is geloofwaardig, 'mirabile a fingersi', en imiteert succesvol de gratuite interventies van God en de engelen, '[il] mirabile solo a farsi'. Maar ze blijft hoe dan ook een – ingenieuze – fictie. Anders gezegd, het mirakel is geen instrument dat de waarachtigheid van de artistieke uitdrukking bestendigt door het introduceren van een narratieve anomalie met een perfecte pendant in de realiteit. Deze analogie maakt het bedenken van poëtische mirakels wel buitengewoon moeilijk, maar levert geen extra levensechtheid op¹²².

Ook volgens het nawoord van de *Ermenegildo* volstaat het overweldigend aanschouwelijke – en daarmee, de *raptus*, het enthousiasme, de tranen, ... – op zich niet om de diepgaande psychologische invloed van het klassieke drama te bewerkstelligen. Daarom besteedt Pallavicino uitgebreid aandacht aan de samenstellende elementen van het drama, de tragische held, de catastrophe en de katharsis¹²³. Zijn bedenkingen, die zich baseren op een vrij omvangrijk corpus van poëtica's uit de zestiende en zeventiende eeuw, trekken de logica van *Del Bene* door tot in de afwikkeling van de tragedie zelf. Het tragische van het martelaarsdrama schuilt in de reeks vergissingen van alle personages, die geprovoceerd worden door enerzijds de menselijke beperktheid, en anderzijds het aan het jonge christendom inherente conflict tussen maatschappelijke waarden en geloofswaarden. Hoewel Pallavicino de analogie zelf niet maakt, buit de tragedie op die manier de psychologische effecten van de vergissing uit waar hij in *Del Bene* naar verwijst. De reden waarom mensen zo hardnekkig aan als vals ontmaskerde ideeën vasthouden, heeft te maken met 'vergogna', met 'ostinazione'. Deze koppigheid vergelijkt hij, in de woorden van Petrarca, met de poëtische *furor*, 'Il furor letterato a guerra mena', om te tonen dat de mens niet alleen aan anderen, maar ook 'aan het eigen hart' weigert toe te geven dat hij zich heeft vergist¹²⁴. Volgens de *Ermenegildo* neemt de auteur deze schaamte en koppigheid op in de plot van zijn tragedie, en wordt waarachtigheid op die manier gegarandeerd. Dit resulteert uiteindelijk in een devotioneel effect: 'Wat betreft het schandaal tegen God, heeft [de *Ermenegildo*] in elke soort van toeschouwer de meest tedere devotie opgewekt; en wat betreft het medeleven, telkens wanneer ze is gereciteerd, heeft ze ook aan mannen van groot intellect, en met eerder harde dan weke ogen, tranen ontflokt'¹²⁵. Een majestueuze scène, met 'paleizen, tuinen

¹²¹ *TdS*, 30, p. 202.

¹²² In de *Ermenegildo Martire* wordt ingegaan op een concrete methode voor het introduceren van mirakels, zie aldaar pp. 139-140.

¹²³ *Ermenegildo*, pp. 129-143.

¹²⁴ *DB*, III, 52, p. 530a. Hetzelfde voorbeeld wordt gebruikt in *Vita*, I, pp. 46-47. Ook Zanlonghi, 1993, p. 209, noot 201.

¹²⁵ *Ermenegildo*, pp. 132-133: 'Poichè, quanto allo scandalo contro à Dio, ha ella eccitato più tosto in ogni ordine di spettatori una tenerissima divozione: e quanto al esser compassionevole, qualunque volta s'è recitata, ha tratto le

(en ook de Hemel, en de Hel, wanneer we met die gevallen te maken hebben waar het gebruik van mirakels gepast is) en gelijkaardige nieuwe verschijningen', vergroot dit effect, maar volstaat op zich niet¹²⁶.

3.1.3. Het theatrale als cultureel model

Volgens Fumaroli, en hij wordt daarin nagevolgd door Jori, vormt de koppeling tussen de *vivacità* en het emotioneel effect van de poëzie, tussen de redenaarskunst en het theater, stevig verankerd in de pedagogische praktijk van de jezuïeten, de achtergrond waartegen de barokke beeldcultuur zich ontwikkelt. Ze zou daarenboven de vereniging van de verschillende kunstvormen tot een aangrijpend geheel legitimeren¹²⁷. Fumaroli, en in zekere zin ook Kapp, gaat zo ver om de *actio* te beschouwen als een soort 'trait d'union' van de barokke woord- en beeldcultuur, als een expressievorm die zich door haar ingebouwde – in het geval van de jezuïetepupil met aandrang aangeleerde – codering conformeert aan het *decorum*¹²⁸. Anders gezegd, in de *evidenza* zouden veruitwendiging en codering elkaar aanvullen en versterken, om alzo een soort universele expressievorm te formuleren.

Zoals deze auteurs ook zelf aangeven, is de impact van het koppel *actio/evidenza* echter niet onbegrensd. Vanuit Pallavicino's perspectief wordt de *evidenza* ondergebracht in één welomschreven etappe van het bekerings- en het kenproces. In zijn bedenkingen over het beeld, zo zagen we, klinkt nog duidelijk het wantrouwen ten aanzien van schijn en leugen door. Daarenboven lijkt het alsof de *enargeia* niet louter aan het beeldende moet worden toegeschreven, maar zich ook verbindt met andere kwaliteiten, als *splendor*, glans, rijkdom, en, aansluitend op het vorige hoofdstuk, reliëf en variatie.

3.2. Meditatie: 'Levendigheid' in de *Arte della Perfezion Cristiana*

3.2.1. *Intelletto, fantasia en meditatie*

De opmerkingen over de retoriek en het theater uit de passages over de *prima apprensione* kunnen vergeleken worden met het mentale beeld van de meditant, een beeld dat, zo zal blijken uit de *Arte della Perfezion Cristiana* uit 1665, nauw verwant is aan de verbale schilderijen van de begaafde prediker. Zoals aangegeven in het vorige hoofdstuk, beschouwt de jezuïet de *Arte della Perfezion Cristiana* als een kunsttraktaat, dat regels en modellen voor een christelijke levenswijze voorschrijft. Bedenkingen overgenomen uit *Del Bene* spelen daarbij een belangrijke rol. Pallavicino gebruikt het

lagrime da molti huomini eziando d'alto intelletto e d'occhi anzi duri, che molli'.

¹²⁶ *ibid.*, p. 125: 'Anzi nel corpo medesimo dell'Azione non sarà disdetto d'introdurre aprimento di Palazzi, di Giardini (& ancor di Cielo, d'Inferno, quando siamo in que' casi, dove sia lecito il valersi de'miracoli) e simiglianti nuove apparenze; le quali non contengono quella inverisimil maniera di movimento ne' riguardanti che habbiamo accennata'.

¹²⁷ Fumaroli, 1996, pp. 154-159 & 298; *idem*, 1996a, p. 421; Jori, 1998, pp. 144-155 & 276. Zie ook Schröder, 1989, pp. 193-194.

¹²⁸ Kapp, 1990.

aldaar ontwikkelde kensysteem als uitgangspunt voor zijn methode in de *Arte*¹²⁹. Dit wijst op het belang van het voorstellingsvermogen in het bekeringsproces. Levendigheid, of *evidenza*, zal een belangrijke karakteristiek van het beeld worden. Bovendien toont de verwantschap tussen de *Arte* en *Del Bene* – en de referenties aan de redenaar en de acteur – hoe de meditant en zijn ‘acterende’ tegenhangers het vermogen delen om zich een emotie volledig eigen te maken door de kracht van de verbeelding. Waar de redenaar en de acteur de effecten van deze oefening uitdragen, verinnerlijkt de meditant ze, wat hun verschijning of vertoning dan weer een gelijkaardige impact verleent als een aangrijpende tragedie.

Pallavicino illustreert het uitgangspunt van de *Arte* met een anekdote over een prediker die zijn toehoorders de verschrikkingen van de hel en de geneugten van het paradijs ‘eerder liet zien dan horen, met tragische en levende welsprekendheid’, of, anders gezegd, met *vivacità* of *evidenza*¹³⁰. Op basis van deze evocaties verkoos zijn publiek – uiteraard – de hemel boven de onderwereld, waarop de orator – even voorspelbaar – vroeg waarom er dan zoveel zondaars zijn. Pallavicino wijt deze hardnekkige misleiding precies aan de beperkte invloed van het vermogen dat de prediker zo deskundig bespeelt, de verbeelding, op het intellect; drie hoofdstukken verder zal hij ten andere expliciet ingaan op de begrensde impact van de prediking¹³¹. De hardnekkigheid van de vergissing – de zondige levenswandel – wordt, in de lijn van *Del Bene*, uitgelegd met behulp van een epistemologische argumentatie. Kort licht Pallavicino toe hoe wij beschikken over een onsterfelijk intellect dat de dingen beoordeelt en interpreteert, ‘il qual giudica e discorre’, en over een voorstellingsvermogen, de *fantasia*, die wij met de dieren delen, en die ons toelaat om dingen voor te stellen die er niet zijn¹³². De *fantasia* is in staat om een diepgaande invloed uit te oefenen op de twee vermogens die het menselijke handelen sturen, het intellect en de wil. Ze zal het *ingegno* meer verrukken, *rapire*, naarmate ze de dingen levendiger voorstelt, zoals de schilderijen van Michelangelo ons meer aanspreken dan een beschaduwde, kleurloos en verward beeld¹³³. En ze heeft een grote zeggenschap over onze *appetito inferiore*, die we delen met de dieren. Op die manier verleidt ze de wil, en stimuleert ze de mens ook tot handelingen die het intellect als onwaar of zinloos

¹²⁹ De verregaande analogie tussen *DB* en de *AdPC* is voor het eerst opgemerkt door Benedetto Croce en verder uitgewerkt door Volpe, 1930, pp. 5-16; zie ook Casale, 1973, pp. lxxxi-lxxxvii en Bellini, 1990, pp. 155-174.

¹³⁰ *AdPC*, I, 2, p. 644b: ‘[...] il che tutto fec’egli piu tosto vedere che udire, con tragica e viva eloquenza; [...]’.

¹³¹ Zie *infra*, noot 137.

¹³² De kenwijzen worden als volgt gepresenteerd in *AdPC*, I, 3, p. 645b: ‘Si dee sapere, che nell’uomo, oltre all’intelletto, il quale giudica e discorre delle cose, e rimane immortale dopo la morte, è un altra potenza, la qual con greco vocabolo si chiama fantasia, e più volgarmente immaginativa ò immaginazione; e ci rappresenta gli oggetti eziandio spirituali sotto immagini corporali; siccome essa è corporale, e non vive più lungamente del corpo’. Pallavicino erkent dat ‘le potenze conoscitive, distinte dal senso ed affisse agli organi corporei, siano divise dai filosofi in vari uffici, e per vari nomi, [...]’.

¹³³ *ibid.*, p. 646a: ‘Così una medesima ragione vera, posta davanti all’intelletto dalla fantasia con certa sembianza confusa, tenue e sparuta, nol muove più di quel che faccia l’effigie d’un bellissimo volto, rappresentata mortamente nella sua ombra; laddove quella stessa ragione colorita dalla fantasia in una immagine distinta, gagliarda e vivace, quali soglion esser quelle di Michel Agnolo, rapisce l’intelletto all’approvazione e all’estimazione’. Bemerkt het werkwoord *rapire*, dat ook wordt gebruikt in de context van de passage geciteerd *infra*, noot 136.

doorziet¹³⁴.

Daarmee sluit de *Arte* rechtstreeks aan op *Del Bene*, wat ook blijkt uit het hernemen van een reeks voorbeelden en bedenkingen. Ten eerste beïnvloedt de *fantasia* de *appetito inferiore*, zoals blijkt uit onze angst om de nacht bij een lijk door te brengen¹³⁵. Ten tweede is haar kracht groot, maar voorbijgaand; het beeld dat ze vasthoudt, verhoudt zich tot het object als een kadaver tot een levende mens. Immers, ten derde, dit efemere beeld getuigt van grote helderheid en levendigheid: ‘Wanneer ons oog naar de zon kijkt, vormt het in zich een beeld dat meer leeft en meer gelijkend is dan een schilderij van Titiaan; en dit noemen we een visioen, ‘visione’; maar van zodra de blik zich elders wendt, verdwijnt het beeld zonder nog maar een schaduw achter te laten in de pupil’¹³⁶. Het samenspel van deze aspecten blijkt uit de extreme reacties die een tragedie bij het publiek teweeg brengt, en het verhaal van een Spaanse prediker, die zijn gehoor eerst met afschuw vervult met zijn schrikwekkende schildering van het Laatste Oordeel, en hen dan verder verbijstert door te melden dat ze al hun angst en goede voornemens ‘l’ottava parte d’un ora’ na zijn preek vergeten zullen zijn¹³⁷.

De *Arte* erkent dus de kracht van het levendige beeld, maar situeert het effect op het niveau van de *fantasia*, die voor kortere of langere tijd het intellect en de wil in haar greep kan houden. De eerste stap in het leerproces van de christen is dan om de verbeelding te zuiveren, door te mediteren over de vergankelijkheid van de aardse goederen, de dood en de hel. Pallavicino waarschuwt echter herhaaldelijk dat een bekering gestoeld op vrees niet erg diepgaand is, en dat dergelijke meditatie vaak verleiden tot een zich verlustigen in gore en vleselijke details¹³⁸. In een tweede stap moeten de *fantasia* en het intellect beginnen samen te werken¹³⁹. Immers, *intelletto* en *fantasia* zijn twee vermogens die nauw op elkaar inspelen, en zoals elke goede kunstenaar weet, kan de materie het best volgens haar aard worden bewerkt¹⁴⁰. Pas als

¹³⁴ *ibid.*

¹³⁵ *ibid.*; vergelijk *DB*, III, 50, p. 528a.

¹³⁶ *AdPC*, 4, p. 647b: ‘Il nostro occhio se rimira il sole, ne forma in sé una immagine più viva e più simigliante di quante ne sapesse dipigner Tiziano, la qual si chiama visione; ma tosto che'l guardo si volge altrove, quell'immagine svanisce senza lasciar di sé pur un'ombra nella pupilla’.

¹³⁷ *ibid.*, p. 647b: ‘Ma tantosto che'l senso cessa d'avvalorar con la sua rappresentazione l'obbietto, ne rimane alla fantasia un simulacro sì smontato e discolorato, che sembra quasi il cadavero di quell'altro dianzi sì robusto e sì vivace. Allo stesso modo nelle azioni rappresentate, finchè il recitante piagne le finte sue sciagure sul palco, il teatro s'avvisa per poco ch'elle non sian ritratti, ma originali; ed accompagna le altrui simulate lagrime con le sue vere; ma calata la tenda repente si discerne la falsità, e s'estingue la compassione’; vergelijk *DB*, III, 50, p. 528b: ‘[...] e da questa inavvertenza forse interviene che alcuni sacri oratori traggono molti pianti dagli occhi e poco frutto dall'opere degli ascoltanti’.

¹³⁸ *AdPC*, III, 4, pp. 726b-727a.

¹³⁹ *ibid.*, I, 3, pp. 645b-646b.

¹⁴⁰ *ibid.*, 11, pp. 655b-656b. Pallavicino vergelijkt de twee vermogens met gelijkgestemde luiten (12, p. 656b). Voor precedents van de innige alliantie tussen *fantasia* en *intelletto*, en het purgerende vermogen van die alliantie, zie Summers, 1981, pp. 109-116 en idem, 1987, pp. 117-124, waar het persoonsgebonden aspect van dit samenspel wordt benadrukt. Voor de oorsprong van de term, zie Kemp, 1977, pp. 366-384. Kemp wijst op het onderscheid tussen de *fantasia* als psychologisch vermogen en de *fantasia* als artistiek vermogen, met nadruk op haar invloedrijke kracht. Zie ook Pollitt, 1965, p. 220 en idem, 1966, p. 214.

het voorstellingsvermogen gekneet is, kan overgegaan worden tot het hanteren van meer solide redeneringen, die het *intelletto* rechtstreeks raken. Deze etappe is essentieel, en bepaalt of de vervolmaking van de christen van lange duur zal zijn.

Precies omdat de waarheid van het geloof moeilijk in te zien is, kan de *fantasia* het intellect bijstaan door de ‘goddelijke belofte’ levendig voor te stellen, zoals ook gebeurt in een droom¹⁴¹. Daarmee komt een tweede analogie met *Del Bene* aan de oppervlakte, de dienstigheid van de *fantasia* in het vormen van waarheidsoordelen. Pallavicino schrijft dat ‘de sympathie tussen deze vermogens [intellect en *fantasia*] er in bestaat de dingen eenvoudigweg te vatten, maar ook om ze als waar of vals, goed of slecht te begrijpen’. Hoewel deze *fantasm*i onwaar zijn, geen waarheidsgehalte hebben, kunnen ze de waarheid voorstellen en het intellect op de goede weg helpen. De *Arte della Perfezion Cristiana* openbaart dus de consequenties van de bedenkingen uit *Del Bene*: via de *fantasia* wordt voor het intellect de weg vrij gemaakt om te zien wat eigenlijk altijd al in het hart heeft geschuld¹⁴².

In de *Arte della Perfezion Cristiana* lijkt de *fantasia* zich dus te lenen tot de activiteit van de *prima apprehensione* uit *Del Bene*. Pallavicino stelt er dat onder *fantasia immaginazione* en *immaginativa* verstaan wordt; het begrip *apprehensione* komt niet voor. Zoals al vermeld, onderscheidt hij in de *Arte* wel expliciet de *fantasia* en het *intelletto*, dat oordeelt en redeneert, ‘giudica e discorre’, met andere woorden, waar de tweede en de derde stap van het kenproces plaatsvindt¹⁴³. In het *Trattato dello Stile* wordt de *fantasia* beschouwd als de ‘site’ waarop het *apprendere* aangrijpt; we zagen hoe het ‘immaginare’ en het ‘apprendere con dipendenza dall’immaginazione’ er als twee nauw verwante maar verschillende kenacten worden gepresenteerd¹⁴⁴. ‘*Apprendere* met behulp van de verbeelding’ betekent dat het intellect zich over de waarnemingsgegevens in de *fantasia* buigt, de vrucht van het *immaginare*. In het hoofdstuk over de *concetti* staat immers dat ‘het zicht, en de *fantasia*, die qua naam en aard nauw aan het zicht verwant is [...] behagen scheppen in het schone. Het intellect stelt zich tevreden met het schone bij de eenvoudige act van het *apprendere*’¹⁴⁵. Net zo schrijft Pallavicino in het hoofdstuk over

¹⁴¹ Het voorbeeld van de droom wordt ook gebruikt in *DB*, III, 53, p. 530b. Zie ook Jori, 1998, pp. 273-278 & 280-281, met een korte referentie aan het *TsP*.

¹⁴² *AdPC*, I, 13, p. 658a: ‘C’insegna la stessa fede, ch’ella è dono di Dio: e che spunta nel cuor nostro non alla persuasiva favella dell’umana sapienza, ma solo all’interior voce dell’omnipotente; il qual parla e fa udirsi in que’ripostigli dell’anima ove non penetra il suono d’altra loquela’. Voor de identiteit tussen eerste, evidente waarheden en geloofswaarheden, zie ook *TsP*, I, 6, p. 75.

¹⁴³ *AdPC*, I, 3, p. 645b.

¹⁴⁴ Bellini, 1990, pp. 167-168, lijkt, zoals de meeste commentatoren, de *prima apprehensione* te identificeren met de waarneming in de *fantasia*. Volpe, 1930, pp. 17-22, beschouwt het *ingegno* uit *Del Bene* en de *fantasia* uit de *Arte* als synoniem. Voor de convergentie van *fantasia* en *ingegno* in de zeventiende eeuw, Summers, 1987, pp. 100-101. De aangehaalde passage in *TdS*, 30, p. 199. Deze passage is gewijzigd in de uitgave van 1662, zie Bellini, 1990, pp. 137-138.

¹⁴⁵ *TdS*, 10, pp. 79-80: ‘La vista, e la fantasia, che alla vista e nel nome e nella natura è molto conforme, non l’intelletto, ha mestiero del bello per dilettersi. Però eziandio quel ch’è molesto a vedersi, è giocondo a sapersi. L’intelletto in somma, benchè secondo la semplice operazione dell’apprendere, si compiaccia nella contemplazione del bello, come in altro libro io mostrai, tuttavia secondo quella più nobile, e più dilettoza del giudicare, non ha

het *ingegno* van *Del Bene* dat ‘het enige nut van klanken en karakters er in bestaat om middels de oren in de *fantasia* de beelden van enkele objecten op te wekken, en ze zo samen te nemen dat er een of andere *apprensione* uit resulteert’¹⁴⁶. Ook in de passage over de twee soorten angst, voor een werkelijk gevaar en voor iets wat er gevaarlijk uitziet, verschijnt *fantasia* als het vermogen om afwezige objecten te zien, dus als de verbeelding¹⁴⁷. De *prima apprensione* zou dan overeen komen met een niet expliciet benoemd ‘kijken – van het intellect – in de verbeelding’.

Deze veronderstelling lijkt ook legitiem omdat de *fantasia* in de *Arte* expliciet met het mediteren wordt verbonden. We zagen reeds hoe de verbeelding het intellect op de goede weg kan zetten door het evoceren van paradijselijke beelden, en omgekeerd, hoe een meditatie over de dood kan helpen om de eindigheid en de nietigheid van het aardse in te zien¹⁴⁸. Net zo blijkt volgens Bellini de term *apprensione* in de Latijnse vertaling van *Del Bene* uit 1646 sporadisch door het woord meditatie te zijn vervangen¹⁴⁹. Hoewel het *apprendere* ongetwijfeld ruimer te begrijpen is dan ‘mediteren’ – niet elke confrontatie met een waarnemingsgegeven heeft een meditatieve component – toont de analogie tussen de *Arte* en *Del Bene* dat de voorstelling in de meditatie levendig moet zijn, om zo op de wil en het intellect in te werken. In ieder geval herkennen we de term ‘visiones’, die in de *Arte* opdook als de term voor de heldere, innerlijke voorstelling, uit de passage van Quintilianus waar Pallavicino zich op beroept om de relatie tussen *verisimile* en *affetto* te definiëren. Er weze in dit verband opgemerkt dat Pallavicino in *Del Bene* schrijft hoe de orator zich ‘nel pensiero’ een zeer levendig beeld moet vormen, nog een synoniem dus voor *fantasia*. De verwantschap tussen deze passage – en de referenties aan de redenaar en de acteur – en de *Arte* toont hoe de meditant en zijn twee ‘acterende’ tegenhangers het vermogen delen om zich een aandoenlijke inhoud volledig eigen te maken door de kracht van de verbeelding. Waar de redenaar en de acteur de effecten van deze oefening uitdragen, verinnerlijkt de meditant ze, wat hun verschijning of vertoning dan weer een gelijkaardige impact verleent als een aangrijpend schilderij.

3.2.2. Het gepriviligeerde beeld van de meditatie is het paradijs

In het derde boek van de *Arte* behandelt Pallavicino opnieuw de meditatie over het paradijs¹⁵⁰. Net als in het eerste boek legt hij uit dat een bekering gestimuleerd door angst niet duurzaam is; de christen moet hoopvol verlangen. Daarom zal nu uitgelegd worden hoe het paradijs kan worden geëvoceerd, een thema waarover de auteur eerder had verzocht dat hij er ‘lang over zou kunnen schrijven, als dat niet eerder zou resulteren in nieuwsgierigheid dan in profijt’¹⁵¹. Eerst erkent Pallavicino dat iedereen zich een beeld

vaghezza, se non del vero’, zoals geciteerd in noot 3.

¹⁴⁶ *DB*, III, 55, p. 532a.

¹⁴⁷ *ibid.*, 50, p. 528a.

¹⁴⁸ *AdPC*, I, 9.

¹⁴⁹ Bellini, 1990, p. 89.

¹⁵⁰ *AdPC*, III, 2, p. 722a: ‘Quanto, e come giovi alla vita spirituale l’assidua considerazione del paradiso’.

¹⁵¹ *ibid.*, I, 12, p. 657b: ‘[...] della quale potrei ragionare a lungo se ciò non riuscisse anzi a curiosità che ad utilità’.

van het paradijs vormt op basis van wat hij weet. De persoonsgebonden verschillen tussen deze visies verdwijnen echter in het niets ten opzichte van hun gemeenschappelijk deficit tegenover het echte paradijs, zoals twee boeren die elk een ander beeld van Rome hebben, beiden even zeer overdonderd zullen worden wanneer ze de stad bezoeken¹⁵². Maar in elk begeerlijk goed schuilt iets van God, wat ons toelaat een glimp van hem op te vangen¹⁵³.

Vooraleer een concreet voorbeeld van de meditatie op het paradijs te geven, wil Pallavicino twee misverstanden uit de weg ruimen. Deze overwegingen zijn interessant omdat ze rechtstreeks aansluiten bij de esthetische idealen die in de loop van dit en vorig hoofdstuk zijn geformuleerd. Volgens de auteur denken velen immers dat de herhaalde aanschouwing van hetzelfde – het aanschijn Gods – het genot van de meditatie gaandeweg reduceert; immers, ‘alleen de variatie van het object garandeert de continuïteit van het genot’¹⁵⁴. Pallavicino toont echter dat alleen een onvolmaakt object geen voortdurend genot verschaft, en niet de ‘heldere en door ervaring verworven kennisname van God, die door ons met een metafoor *visioen*, ‘visione’ wordt genoemd, omdat onder alle zintuigen geen enkel zijn object waarneemt, ‘apprende’, met meer helderheid, ‘evidenza’, en onderscheid, ‘distinzione’, dan het zicht’¹⁵⁵. Net als in het vierde hoofdstuk van de *Arte*, dient het woord visioen hier om een beeld met een absolute helderheid, ‘evidenza’, en aanwezigheid aan te duiden. Deze karakteristiek wordt nu dus afgewogen tegen de *varietà*, en vervolgens tegen de *novità*¹⁵⁶. Meditatie, zo luidt immers een ander bezwaar, zou de menselijke zucht naar het nieuwe niet bevredigen. Dit verlangen, aldus Pallavicino, ontstaat uit de tegenstelling tussen een gekend en verworven goed en iets nieuws, dat het eerste overtreft qua genot, zowel door zijn grotere aantrekkelijkheid, als door zijn grotere aanwezigheid en actualiteit. Deze tegenstelling kan alleen maar bestaan als er minder en meer behaaglijke objecten zijn, en als het menselijke genot aan de tijd en de herinnering gebonden is. De mens heeft het nieuwe nodig omdat hij het oude vergeet. Bij de aanschouwing van God echter, is elk genoeg

¹⁵² *ibid.*, III, 2, p. 723a. Voor deze vergelijking, zie ook Carruthers, 2000, p. 120.

¹⁵³ *ibid.*, p. 723b.

¹⁵⁴ *ibid.*: ‘D’una falsa immaginazione convien che l’uomo nel meditar la gioia della divina vista si purghi: ed è il concepire come tediosa quell’uniforme contemplazione perpetua d’un medesimo volto, sperimentando noi che qualunque piacere quanto più s’allunga, a guisa di piramide più impiccolisce, anzi al fine si cambia in noia: onde la sola varietà nell’obbietto mantien l’uniformità nel diletto’.

¹⁵⁵ *ibid.*, p. 724a: ‘E certo che la cognizione chiara e sperimentale di Dio, chiamata da noi con metafora *visione* perchè fra tutti i sensi niuno apprende con più evidenza e più distinzione il suo oggetto che la vista, [...]’.

¹⁵⁶ *ibid.*, pp. 724b-725a: ‘E da considerare che il piacer della novità ne’beni surge in noi dal vivo conoscimento de’due termini opposti; cioè del termine in cui eravamo innanzi di possedere il bene, e di quello in cui siamo dopo l’acquisto; onde in comparare l’uno con l’altro, l’animo gioisce del conseguito vantaggio; il qual conoscimento si va poi attenuando rimanendoci a poco a poco solo una ricordanza molto svanita del primo estremo: [...] Ma i veditori di Dio mirano sempre in lui così vivamente gli altri obbietti sì passati, sì venturi, che niun occhio tanto chiari gli scorge quando gli si mira presenti’. De nood aan *novità* bij de ‘aardse’ waarneming wordt in gelijkaardige termen uitgelegd *DB*, IV, 27, p. 555a: ‘Ma l’insegnare non si fa quando si mostrano cose che già son palesi e trite. Adunque non è maraviglia se le delizie di questi due sentimenti sieno o la novità, o almeno le cose non si conosciute che nel sentirle non se ne acquisti o più distinta o più certa o più viva la cognizione. Dissi: o più viva, imperocchè quindi avviene che dopo qualche intervallo ci piace di rivedere un bel giardino o d’ascoltar di nuovo da uno stesso cantore la stess’aria di musica, giovando ciò a ravvivar nella mente nostra le immagini di quegli oggetti già scolorite dal tempo’.

even groot als het vorige, en blijft het even aanwezig.

We zien dus dat de klaarblijkelijkheid, variatie en nieuwhed – *evidenza, varietà* en *novità* – de perfecte meditatie karakteriseren, echter zo, dat de volmaakte klaarheid van de goddelijke visie de variatie en nieuwhed verabsoluteert tot een totale eenvormigheid. Om tot dat punt te komen, zal de meditant zich moeten behelpen met beelden die deze eigenschappen in ‘aardse’ mate bezitten. Daarom laat Pallavicino toe om bij de meditatie van het goddelijke aanschijn ‘haast als franjes of kroonlijsten’ – niet als hoofdzaak! – ‘ware’ objecten te gebruiken, zintuigelijk kenbaar en alzo dienstbaar aan de verbeelding, zoals Johannes in zijn apocalyptische beschrijving van het hemelse Jeruzalem. Het loont de moeite om de passage in extenso te citeren:

‘Daarom is het nuttig zich de heiligen voor te stellen, gekleed in een helder en purperen licht, met een gouden haardos door sterren gekroond, met gezichten van een schoonheid superieur aan al wat de ogen op aarde en in de hemel zien; of gezeten op tronen van glorie, wanneer ze in de rechterhand scepters van diamant, tekens van eeuwige heerschappij houden; of behendiger dan duizend winden voeren ze heilige en mysterieuze dansen uit op een weids plein geplaveid met goud, ingelegd met in Indië en Eritrea onbekende juwelen, en zo verfijnd aangebracht dat de werken van Titiaan in vergelijking de sierranden van krukjes zijn, waar de wonderlijke werken van God – zowel bij de schepping en het bestuur van de wereld, als bij de verlossing van de mens – staan verteld; de weldaden van zijn genade, de straffen van zijn gerechtigheid zijn daar beide even verrukkelijk om te aanschouwen; de heldendaden van de heiligen, de ontelbare wereldlijke gebeurtenissen vervat in de loop van alle eeuwen, de geheimen van de natuur onbekend aan de menselijke beschouwingen, de wegen van de genade die ook voor angeliek begrip ontoegankelijk zijn. Daar omheen velden en tuinen met de ganse variatie van de meest schone kleuren en de meest bekoorlijke onderverdelingen die het oog kan vatten; en met alle geuren van wat de reukzin het meest behaagt. Waar de echo’s voor eenieder opklinken als melodieën, waar de dichters van de hymnen, de meesters van de melodieën, de muzikanten van de klank en de zang de serafijnen zijn [...]’¹⁵⁷.

Pallavicino benadrukt dat het oog, het oor en de reuk het best geschikt zijn voor de evocatie, omdat ze het meest aan het intellect verwant zijn. Toch laat hij ook aspecten

¹⁵⁷ *AdPC*, III, 2, p. 725a-b: ‘Tornerà dunque in acconcio il figurarci i beati vestiti di candida e purpurea luce, con aurea chioma coronata di stelle, con volti superiori in bellezza a quanto ammirano gli occhi in terra ed in cielo; or assisi in troni di gloria sostener nella destra scettri di diamante, insegne di eternal principato; or agili più che venti formar sacre e misteriose danze in larghissima piazza lastricata d’oro, intarsiata di gioie incognite all’Indie ed all’Eritreo, e commesse con lavoro sì fino che l’opere di Tiziano sarebbono rimpetto ad esso fregi di sgabelli; ove appaiono istoriate l’opere maravigliose di Dio sì nella creazione e nel governo del mondo, sì nella redenzione dell’uomo; i beneficj della sua misericordia, i gastighi della sua giustizia, gli uni e gli altri egualmente colà giocondi a mirarsi; le azioni eroiche dei santi, le innumerabili mondane vicende contenute nel giro di tutti i secoli, i segreti della natura ignori all’umana speculazione, le vie della grazia inaccessibili anche all’angelico intendimento. Quivi d’intorno prati e giardini con tutta la varietà de’più vaghi colori e dei più leggiadri spartimenti che siano contenuti nell’oggetto dell’occhio; e con tutte le fragranze più amabili all’odorato. Ove gli ecchi per ogni banda rimbombano di melodie, nelle quali i poeti degl’inni, i maestri dell’arie, i musici del suono e del canto sono i Serafini: [...]’.

van de tast en de smaak toe, hoewel die de hogere zintuigen kunnen corrumperen. Hij besluit: ‘zoals het past om tijdens het leven vaak naar de hel te gaan om er bij het sterven niet te belanden, zo moet men bij leven regelmatig het paradijs bezoeken om er na de dood heen te gaan’¹⁵⁸. Zowel dit citaat als deze bedenkingen roepen de idealen en de strategieën van de *poesia sacra* op. Pallavicino’s evocatie van het paradijs is niet weinig verwant aan Giovanni Ciampoli’s beschrijving van de Waarheid in de *Poetica Sacra*¹⁵⁹. Zoals we in het eerste hoofdstuk al aangaven, refereert Pallavicino in de *Arte* meermaals aan de *poesia sacra*, niet alleen door deze dichtvorm tegen te stellen aan de wellust¹⁶⁰, maar ook door te citeren uit het dichterlijke werk van Urbanus VIII¹⁶¹. Daarenboven eechoot de discussie over de poëzie door in een van Pallavicino’s aanbevelingen aan de meditant. Vaak denkt men immers, aldus de *Arte*, dat ‘de goede meditatie er in bestaat om nieuwe en subtiele *concetti* te vinden in de beschouwde (‘meditata’) materie, zoals degene die overweegt (‘medita’) om de clou van epigrammen te maken’¹⁶². Expliciet wordt de meditatie tegengesteld aan het ‘concettismo’, aan de zucht naar spitsvondige nieuwigheden, ‘fine arguzie e maravigliosi discorsi’¹⁶³. Deze aandrang transformeert de meditatie in nieuwsgierigheid, devotie in ijdelheid. Het paradijs zal alleen maar bereikt worden door het onveranderlijk en vast voor ogen te houden. Toch laat Pallavicino toe om ‘een of ander devoot en subtiel *concetto*’ te gebruiken, op voorwaarde dat het zich spontaan aandient en niet gecultiveerd wordt. Immers, ‘de geschriften van de meest fervente heiligen zijn vol van dergelijke devote en verfijnde vruchtbaarheid’. De mens put immers genot uit de producten, ‘i parti’, van het vermogen dat hem het meest eigen is, zijn intellect. ‘Het instinct van de natuur zweert samen met het stralen van de genade om de geest er bij stil te laten staan en ervan te laten proeven; om ze als overtuigend goed te keuren; en om er zich door bewogen te voelen’. Maar, herhaalt Pallavicino, deze *concetti* zijn niet noodzakelijk; de hemel is niet voorbehouden aan *letterati*¹⁶⁴. Deze opmerking is een ultieme consequentie van zijn kensysteem, die ook doorschemert in de beschrijving zelf van het paradijs. De scène wordt gekarakteriseerd door geheimen, door het onbekende, het mysterieuze, of nog, door het onbegrijpelijke. Het is onvoorstelbaar middels een rationele constructie, maar wel in een intuïtief *zien*. Het *concetto* of de stijlfiguur zijn producten van het *ingegno* die zich, uiteindelijk, laten toetsen door het intellect. Uiteraard zijn het passende middelen om het beeld te verduidelijken, maar

¹⁵⁸ *ibid.*, III, 2, p. 726a: ‘Certo è, che siccome per non andar all’inferno dopo la morte convien andarvi spesso in vita, al contrario, per andar al paradiso dopo la morte convien andarvi spesso in vita’.

¹⁵⁹ Zie hoofdstuk I, 3.2.6.

¹⁶⁰ *AdPC*, II, 8, p. 689 e.v. In hoofdstuk I, 3.2.1 verwezen we reeds naar *AdPC*, II, 10, p. 695b.

¹⁶¹ *ibid.*, II, 7, p. 687b; III, 5, pp. 734b-735a.

¹⁶² *ibid.*, III, 3, p. 727b: ‘Il quarto errore è l’avvisarsi che la buona meditazione sia posta in trovar concetti nuovi e sottili nelle materie meditate, come se fosse intento di colui che medita far conclusioni di epigrammi’.

¹⁶³ *ibid.*, p. 728a.

¹⁶⁴ *ibid.*, pp. 727b-728a: ‘[...] le cui [dei più fervidi santi] scritte meditazioni si trovan piene di questa pia ed ingegnosa fecondità. [...] Ed essendo l’uomo inclinato ad amar i suoi parti, non solo del corpo, ma della mente, che sono più suoi perch’egli più sa quel che opera quando il produce; l’istinto della natura conspira con l’aura della grazia a far che l’animo si fermi a gustarne; gli approvi per convincenti; e sentasi da lor commosso. Ma non però questo è necessario a meditar con frutto e con merito: altrimenti sarebbe troppo il disavvantaggio dei grossolani e degl’idioti, a cui nondimeno è aperto il cielo egualmente che a’ letterati; [...]’.

tegelijktijd houden ze het risico op de *errore* in. Maar bovenal leiden ze de blik weg van het eigen hart¹⁶⁵.

3.2.3. Besluit

De *Arte della Perfezion Cristiana* concretiseert alzo de aanwijzingen uit *Del Bene*; op zijn beurt schept *Del Bene* een kader voor de methode van de *Arte*. Het delicate evenwicht in de aanwendbaarheid en het effect van het beeld blijkt uit de dubbele betekenis van het werkwoord ‘meditare’ in de aanmaning over de *concetti*. Het goede ‘meditare’ betekent ‘(spontaan) zien’; het verkeerde ‘bedenken, uitdenken’. Toch zal ook het beeld dat zich als vanzelf aandient getuigen van verfijning, omwille van de menselijke aard. Het intellect wordt immers aangetrokken en bewogen door levendigheid, *varietà* en *novità*. Pallavicino’s eigen voorbeeld van een ‘paradijselijk beeld’ is een toonbeeld van glans, variatie, harmonie, rijkdom, ..., maar ook van kunstigheid – zelfs de afbeeldingen van de goddelijke rechtvaardigheid behagen de meditant – en raadselachtigheid – de meditant schouwt de mysterieuze dansen en de evocatie van ondoorgrondelijke lotsbeschikkingen. Hoewel daarbij alle zintuigen worden aangesproken, valt de meditatie samen met een metaforisch zien¹⁶⁶. Het statuut van dit zien is bepaald in *Del Bene* en de eerste hoofdstukken van de *Arte*. Het paradijselijke beeld dat de meditant zich voorstelt, is geen vervalsing van het werkelijke paradijs, maar een beeld dat als tussenstap en stimulans dient voor het echte zien, het visioen, de confrontatie met de ultieme *evidenza*. Het is tegelijkertijd neutraal – waar noch vals, want object van de *apprensione* in de *fantasia* – en aantrekkelijk – *vivace* – en precies daarom het perfecte instrument om de verbeelding eerst te beteugelen en dan de voortrekker te laten zijn van het intellect. Bij het echte zien zullen de onderscheiden karakteristieken die het intermediaire beeld verlevendigen, wegvallen in een alomvattende helderheid.

Wanneer nieuwhed en verfijndheid een doel op zich worden, beroept de meditant zich te veel op zijn eigen intellect; het mediteren wordt dan een oefening in ijdelheid. Variatie en nieuwhed moet niet besloten liggen in de productie van het intermediaire beeld, maar in de herhaalde beschouwing van eenzelfde scène die door haar spontane rijkdom – een schoonheid en geheimzinnigheid die elke persoon zich anders voorstelt – tot een steeds herhaald bekijken noopt, totdat het kijken samenvalt met begrijpen, en het beeld de onmiddellijke evidentie krijgt van een ‘eerste waarheid’. Toegepast op de meditatie, kunnen we suggereren dat de devote oefening mislukt wanneer de meditant zelfbewust de auteur van zijn eigen gedachten wordt, iets wat Pallavicino zelf benadrukt door er op te wijzen dat niet alleen geletterden in de hemel komen. Net als het geval is met de jonge

¹⁶⁵ *AdPC*, I, 12, p. 657b: ‘Dappoichè l’intelletto aiutato dall’amor proprio a vencer la resistenza dell’immaginazione ha vivamente e saldamente credute più e più volte per vere le divine promesse dei sempiterni guiderdoni, l’immaginativa ne dipinge tai simulacri che indi l’intelletto, senza più rivolgere il pensamento a quelle ragioni onde ciò gli fu persuaso, ed eziandio nel sogno, quando l’uso del discorso è viziato, qual volta concepisce i prenommati oggetti, li reputa per veri, e gli ha in eccelsa stima; perchè tali li concepisce, quali da quei concordi e signoreggianti fantasmi gli sono rappresentati’. Zie ook Schröder, 1989, pp. 196-203.

¹⁶⁶ Zie ook Hagstrum, 1958, pp. 45-46.

acteur in het Collegio Romano, balanceert het geacteerde of beschouwde beeld tussen een eigen hypothese over wat een martelaar of zijn vervolgers zelf doormaken, en een ervaring van wat de tekst, en uiteindelijk het geloof zelf suggereert.

4. *Vivacità* in de kunst: de gespannen verhouding tussen *vivacità* en *verisimile*

4.1. Pallavicino en de visuele kunsten: de imitatieve kunsten zijn verwant door hun effect op de beschouwer

4.1.1. *Vivacità* is epistemologisch gedefinieerd

De redenering uit het derde boek van *Del Bene* confronteert twee reeksen *topoi* over de imitatie – enerzijds over de levensechte illusie en anderzijds over de door *evidenza* geprovoceerde emotionele zeggingskracht – om de ene kwaliteit, het ‘levendige beeld’, het ‘levensechte’, onder te schikken aan de andere, ‘het beroeren van het affect’. Doorgaans worden deze twee kwaliteiten niet van elkaar onderscheiden, of met elkaar geïdentificeerd. In zijn studie uit 1958 ziet Jean Hagstrum, die trouwens even naar Pallavicino verwijst, in de door de poëzie en de schilderkunst gedeelde beeldende kracht om de beschouwer emotioneel aan te grijpen, de basis voor de *ut pictura poesis*-traditie. De twee kunstvormen, schilderkunst en poëzie, zijn vergelijkbaar via het effect dat ze bewerken op de lezer of de beschouwer. Herhaaldelijk benadrukt hij, en na hem Hazard, dat volgens deze traditie de perfecte levensechtheid, die op het *zien* werkt, een *conditio sine qua non* is om dit emotionele effect te bereiken¹⁶⁷. Zoals Hagstrum ook zelf aangeeft, brengt dit belangrijke implicaties met zich mee voor kwesties als auteurschap en creativiteit. Pallavicino bevraagt deze traditionele vermenging van de twee kwaliteiten en hun effecten door haar te confronteren met de meest radicale *topoi* over de bedrieglijke kracht van het illusionisme, zoals het verhaal over de vogels en de druiven van Zeuxis; deze confrontatie past, zoals gezegd, binnen een epistemologisch argument. Pallavicino expliciteert daarmee een ambiguïteit die historisch gezien in het concept zelf van de *apprensione* sluimerde.

Zowel Bundy als Jori wezen er reeds op dat in een begrip als *enargeia* de klassieke retorica en het filosofisch woordgebruik elkaar doorkruisen; Cicero verbindt de noties

¹⁶⁷ Hagstrum, 1958, p. 62 schrijft: ‘For that critical doctrine [*ut pictura poesis*] had originally arisen in connection with the notion of *enargeia*, the vivid and lifelike reproduction in verbal art of natural detail’. Hij refereert op p. 13, noot 23 aan *DB*, III, 50, om te tonen dat de superioriteit van het oog boven andere zintuigen – uitgedrukt in een vers van Horatius, zie noot 66 – een van de voornaamste motieven vormt voor de *ut pictura poesis*-traditie. Voor deze traditie, zie ook Lee, 1940, pp. 197-269. Het is de centrale these van Hagstrums werk dat *enargeia* de link tussen de kunsten van het woord en het beeld vormt. Zie bijvoorbeeld pp. 10-17, 18, noot 34, 29-36, 39-40, 45-46, 56, 62-65; voor de ‘illusion of reality’, o.a. pp. 21, 23, 53, 70. Dezelfde these wordt ontwikkeld bij Michels, 1988, pp. 62-69, voor de parallel tussen schilderkunst en retoriek. Voorbeelden van de aanwending van *enargeia* voor de visuele kunsten in Lee, 1940, pp. 197-198, noot 6; Baxandall, 1971, pp. 100-101; Hazard, 1975, p. 408; Klein, 1970, p. 257.

katalepsis – de zuivere waarneming of ‘comprehension’ bij Epictetus, nauw verwant aan Pallavicino’s *apprensione* – met de *enargeia* of *evidentia* van de heldere beschrijving¹⁶⁸. De link tussen het oog en *fantasia* betekent dan weer dat *evidenza*, de kracht van de voorstelling, traditioneel geassocieerd werd met de kracht van de verbeelding¹⁶⁹.

4.1.2. De imitatieve kunsten zijn verwant door hun effect op de beschouwer

Door vergelijkbare thema’s van de poëtica, kunsttheorie en filosofie naast elkaar te plaatsen, kan Pallavicino levensechtheid en affectieve kracht nauwkeurig uit elkaar halen. Vergelijken we Pallavicino met Hagstrum, dan is *vivacità*, *evidenza* of *enargeia*, de gemeenschappelijke kwaliteit van de artefacten die de beschouwer als een krachtig, levendig beeld treffen¹⁷⁰. Door het gelijkaardige effect dat ze uitoefenen op de toeschouwer, ontstaat er een analogie tussen de verschillende kunstvormen, tussen visuele kunsten en literatuur. Ook in de besproken passage van *Del Bene* zagen we hoe de gesprekspartners, zonder enige vorm van overgang, hun voorbeelden zowel uit de dichtkunst als uit de visuele kunsten haalden. Mensen worden beroerd door schilderijen van Christus of wellustige taferelen; ze laten hun slaap voor romans en doorstaan uren kou en ongemak in het theater. De trefkracht van een kunstwerk brengt bepaalde effecten teweeg, zoals emoties, beroering en uiteindelijk, overtuiging, religiositeit.

Het lijkt echter aannemelijk dat bijkomende kwaliteiten, zoals de indruk van authenticiteit die Mascardi voor de historiografie voorop stelde, eveneens van toepassing zijn op de andere imitatieve kunsten. Om te onderzoeken of dat het geval is, zullen we Pallavicino’s opvatting over ‘levendigheid’ vergelijken met de betekenis van het begrip in de kunsttheorie. Deze vergelijking zal verduidelijken welke secundaire effecten aan de levendigheid worden toegeschreven. Door de verschillende betekenissen van deze begrippen binnen dit veld te vergelijken met de rol die ze vervullen bij Pallavicino, kunnen we een beter zicht krijgen op de functie die Pallavicino aan de poëzie – en bij uitbreiding, de imitatieve kunsten – voorbehoudt, en vooral, op de privileges die hij haar en haar beoefenaars toekent of ontzegt.

4.2. Het *Trattato della Pittura* van Ottonelli & Da Cortona: theologie en kunsttheorie?

We willen deze problematiek behandelen aan de hand van een lecture van het *Trattato della Pittura e Scultura. Uso, et abuso loro* van de jezuïet Giovan Domenico Ottonelli (1584-1670) en de schilder en architect Pietro da Cortona (1597-1669). Deze aanpak is

¹⁶⁸ Cfr. Jori, 1998, p. 99 en noot 69, die naar Cicero, *Academica*, II, VI, 17 verwijst. Bundy, 1927, p. 106, voor de vermenging van retorica en filosofie, en p. 93, voor de ‘kataleptikè’. Ook Summers, 1987, pp. 242-243 en Graf, 1995. We zagen hoe Pallavicino naar Epictetus verwees in *DB*, III, 50, p. 528a, zie *supra*, noot 67. Voor de rol van de *fantasia* in de *ut pictura poesis*, zie Kemp, 1977, pp. 366-368.

¹⁶⁹ Essentieel is Summers, 1981, pp. 103-143, die ook ingaat op de associatie tussen het beeld in de *fantasia* en de droom, en op de artistieke aanspraken die ‘levendigheid’ en *fantasia* genereren.

¹⁷⁰ Zie ook de voorbeelden die Mascardi, 1859, V, 1, p. 298 aanhaalt, o.a. Plutarchus en Tucidydes.

legitiem omdat het traktaat rechtstreeks naar de passage over het *apprendere* en de imitatie uit *Del Bene* verwijst. In tweede instantie zal blijken dat het traktaat ondanks die referentie zelf blijft steken in de verwarring tussen het ‘levensechte’ en het ‘affectieve’. De referentie wordt gebruikt om te reaffirmeren wat *Del Bene* eigenlijk wil tegenspreken. De verschuiving tussen *Del Bene* en het *Trattato* legt daarmee een fundamentele problematiek bloot van het denken over christelijke schilder- en beeldhouwkunst. Deze problematiek zal in kaart worden gebracht door het *Trattato* te vergelijken met het *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* van Gabriele Paleotti, dat ten grondslag ligt aan het latere werk.

4.2.1. Een samenwerking tussen een theoloog en een schilder?

Uit Pallavicino’s hoofdstuk over de *vivacità* zijn twee citaten opgenomen in het *Trattato della Pittura e Scultura*¹⁷¹. Dit traktaat, afgewerkt in 1649 maar uitgegeven in 1652, is eigenlijk gegroeid uit het tweede boek van Ottonelli’s *Della Christiana Moderatione del Theatro*, een vijfdelig moralistisch traktaat over het theater, dat tussen 1646 en 1652 verschijnt¹⁷². Collareta suggereert dat Ottonelli en Da Cortona elkaar hebben ontmoet tijdens het Florentijns verblijf van de schilder, tussen december 1643 en oktober 1647, waar de jezuïet Da Cortona’s biechtvader was¹⁷³. De precieze rol van de kunstenaar bij het schrijven van het *Trattato* is niet duidelijk, maar de argumenten van Collareta en Sparti om Da Cortona eerder als raadgever te beschouwen dan als auteur, mee ingegeven door het feit dat Ottonelli zelf het werk als een integraal deel van zijn eigen moralistisch oeuvre beschouwt, zijn overtuigend¹⁷⁴. Dat Da Cortona’s naam ook op het frontispice staat vermeld – zij het, net als die van Ottonelli, in de vorm van een anagram – is dan te

¹⁷¹ TPS, III, q. 20, p. 214. De uitspraak over de hoge prijs die mensen willen betalen voor prikkelende schilderijen, geciteerd in noot 64, wordt geciteerd in het TPS, p. 128. Voor het oeuvre van Ottonelli, zie DBS, VI, k. 9-14, met het TPS, k. 12, nr. 8, zij het onder een afwijkende titel. Het belang van het traktaat wordt onderstreept door Weibel, 1909, p. 15; Weisbach, 1921, pp. 29-31; Wittkower & Jaffe (ed.), 1972, pp. 10-11; Schlosser, 1996, pp. 616-618; Wittkower, 1991a, p. 284; Noehles, 1970, pp. 4-6; Vivarelli, 1972; Vasillov, 1979-1980, pp. 19-21; Grassi, 1997, pp. 92-95; Casale, 1997; *Pietro da Cortona*, 1997, nrs. 124 en 125; Sparti, 1997, pp. 89-103; Connors, 1998. Mirto, 1999, p. 135, nr. 64, publiceert een korte brief van Ottonelli aan Lucas Holstenius, met de vraag om voor hem het boek van Scipione Gentile over ‘Comedie’ te kopen.

¹⁷² Zie DBS, VI, k. 9-11, nr. 4. Grote delen van het traktaat zijn opgenomen in Taviani, 1969, pp. 313-526. Op p. 429 aldaar, in het zeventiende punt van het tweede boek, vraagt Ottonelli: ‘Se si permette la publica, e privata mostra delle pitture, e statue oscene, si può anche permettere la comedia oscena’. Hij vergelijkt dus de *actio* op de scène rechtstreeks met de verschijning van het beeld of het schilderij. Dan kondigt hij de publicatie aan van een boek, ‘già composto’ – in 1649 – over dit gewichtige probleem. In de TPS verwijst Ottonelli expliciet naar dit voornemen in ‘A chi legge’: ‘Questo Libro doveva uscir in luce dopo il Secondo Theatrale, e si sarebbe potuto nominar il Terzo della Christiana Moderatione del Theatro’; en aan het slot, pp. 401-402, waar bij wijze van besluit wordt gesteld dat als ‘la publica oscenità dipinta non è lecita, dunque ne meno è lecita pubblicamente recitata’. Zie ook Casale, 1973, pp. xxix-xxxi; Collareta, 1975, pp. 180-181.

¹⁷³ Collareta, 1975, p. 182. Sparti, 1997, p. 94, citeert een brief van Ottonelli, eerst gepubliceerd door Casale, waarin Ottonelli aan Da Cortona refereert als zijn ‘penitente’.

¹⁷⁴ Collareta, 1975, pp. 182-191 en Sparti, 1997, *passim*, die de stelling als zou Da Cortona met Ottonelli samenwerken als ‘peintre philosophe’, beslagen in de kunsttheorie, overtuigend weerlegt. Deze gedachte speelt een centrale rol in de historiografie van het traktaat, zie haar noot 54; het idee ook bij Connors, 1998. Voor een overzicht van de behandeling van de auteursproblematiek, zie ook Casale, 1973, pp. cxxvii-cxxxi, met zijn eigen bijdrage aan het probleem pp. xv-xlvi, die Ottonelli als de auteur beschouwt, waar ‘il pensiero dell’artista [è] filtrato attraverso l’eloquenza e la deformazione professionale del padre gesuita’ (p. xxxvi).

danken aan zijn gezaghebbende positie als pauselijke kunstenaar, en aan zijn reputatie van ‘pictor christianus’, een *exemplum* van christelijke deugd. Sparti suggereert dat deze reputatie ook blijkt uit de reeks frontispieces die Da Cortona voor traktaten van jezuïeten heeft gemaakt¹⁷⁵, waar nog zijn voorblad voor Pallavicino’s *Storia del Concilio di Trento* aan kan worden toegevoegd¹⁷⁶. In een van deze werken, de *Annales Mariani Quibus Historia SS. Virginis Mariae Dei Genitricis* uit 1661, van Giovan. Battista Cancellotti, waar we in het vorige hoofdstuk reeds even naar verwezen, wordt inderdaad expliciet gesteld dat om die reden voor Da Cortona werd gekozen¹⁷⁷.

Via de referenties van het *Trattato* aan *Del Bene* wordt de redenering van Pallavicino onmiddellijk betrokken op een kunsttheoretisch discours waar ze zelf qua bronnen en probleemstelling zeer dicht bij staat. Ottonelli & Da Cortona’s werk is daarenboven een late exponent van de post-Tridentijnse traktaten over het beeld en de visuele kunsten. Het sluit nauw aan bij het *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* van Gabriele Paleotti, waarvan het de Latijnse editie uit 1594 uitgebreid citeert¹⁷⁸. Beide werken proberen op een vrij pragmatische wijze een christelijke schilderkunst te definiëren, door voor de kunst gepaste onderwerpen af te bakenen en voor de schilder, de beschouwer, de opdrachtgever en de verzamelaar gedragscodes voor te schrijven¹⁷⁹. Om dat te kunnen doen, wordt vrij bondig ingegaan op de functie, de inwerking en het effect van het beeld en de artistieke imitatie op de beschouwer. We zullen zien dat Ottonelli & Da Cortona een van de Pallavicino-referenties in zo’n passage opnemen. Deze auteurs zijn er, in tegenstelling tot hun zestiende-eeuwse voorganger, ook werkelijk in geïnteresseerd om na te gaan wat de schilderkunst, de *arte*, aan het christelijke beeld kan bijdragen. Paleotti, daarentegen, gaat uit van een retorisch schema om de weldoende werking van het beeld te verklaren, en spreekt zich daarom niet ten gronde uit over kunsttheoretische kwesties als de rol van het *verisimile*, noch over de specifieke rol die de kunstenaar te spelen heeft¹⁸⁰.

Tussen de ambities van de kunst en van de theologie sluimert een conflict, dat zich

¹⁷⁵ Sparti, 1997, pp. 98-99.

¹⁷⁶ Zie daarvoor Montanari, 1998b, en voor de intieme relaties tussen Da Cortona en de jezuïeten, i.h.b. p. 346.

¹⁷⁷ Cancellotti, 1661, p. 623: ‘Idem suo nobis confirmavit calculo Petrus Berrettinus Cortonensis, nostri aevi Appelles, qui ad primam huius operis faciem, Divae Virginis effigiem delineavit, tam decenti ac vivido linearum ductu, ut ad genium antiquitatis pictura ipsa maiestatem Dei Matris exhibeat; oblatumque invitatu Ecclesiae à Sacram Historiam Annalium Marianorum volumen, tanquam novum religionis anathema proponat. Ità qui sapiunt, in Virgine sanctissimam delineandam, decori memores, non aliter coloribus, ac penicillo laborandum censent, quam ad expressionem sanctitatis & morum, Deiparae Caelitum, hominumque Reginae convenientium’.

¹⁷⁸ Sparti, 1997, p. 95. Voor de editie van 1594, zie *Scritti*, I, pp. 1116-1117. *Trattati*, III, pp. 615-690, geeft in de commentaar op Paleotti de talloze referenties die het *TPS* overneemt.

¹⁷⁹ Voor Paleotti, zie in de eerste plaats Boschloo, 1974, I, pp. 121-141. Het *TPS* is onderverdeeld in zes hoofdstukken, waarvan het eerste gewijd is aan de schilderkunst, het tweede aan het beeld, het derde aan de schilder en de beeldhouwer, het vierde aan de opdrachtgever, het vijfde aan de toeschouwer, het zesde aan de *Signori Superiori*, de autoriteiten die beschikken over de aanwending van schilderijen.

¹⁸⁰ Zie ook Scavizzi, 1974, pp. 175-182. Paleotti behandelt het *verisimile* uitgebreid, maar als *decorum*-probleem, zie Boschloo, I, pp. 130-131.

scherpstelt op het punt dat ook Pallavicino behandelde¹⁸¹: de verhouding tussen de kunstigheid van de voorstelling, haar waarachtigheid, en haar effect op de toehoorder. Precies omdat de contrareformatorische traktaatschrijvers de functie van de kunst net op het affectieve vlak situeren, in het *muovere*, moeten ze haar normeren. Als de menselijke wil beïnvloedbaar is, kan dat immers ten goede en ten kwade gebeuren. En omdat het maken van een ontroerend werk, via het *verisimile*, beschouwd wordt als de hoogste uitdrukking van kunstenaarsschap, willen de artiesten precies op dit vlak hun rechten laten gelden. Rond het *verisimile* zijn dus verschillende problemen gegroepeerd: claims op artistieke autonomie of expressie en het primaat van het *muovere*. Het kondigt de definiëring aan van de status en het belang van het concrete beeld, de imitatie, zelf.

4.2.2. Het argument van het *Trattato*, hoofdstuk 3, vraagstelling 20

De verhouding tussen het artistieke en het *muovere* komt aan bod in het derde hoofdstuk van het *Trattato della Pittura e Scultura. Uso, et abuso loro*, gewijd aan de schilder en de beeldhouwer, in vraagstelling 20: kunnen zij het *affetto* uitbeelden, en hangt die uitbeelding af van een geslaagde weergave van het uiterlijk, dus van de waarachtigheid van de voorstelling¹⁸²? Anders geformuleerd luidt de vraag: is een correcte weergave van het uiterlijk een noodzakelijke voorwaarde voor het accuraat weergeven van het innerlijk? Deze probleemstelling is eigenlijk complementair met Saraceni's opmerking in *Del Bene*. Daar ging de spreker er van uit dat de illusie van realiteit, bewerkstelligd door de waarachtige imitatie, nodig is om het *affetto* te beroeren¹⁸³. Nu wordt de vraag niet gesteld vanuit het epistemologische statuut van de imitatie, maar vanuit het perspectief van de schilder en de beeldhouwer. Waar Saraceni aan de affectieve kracht van een als onwaar doorschouwde kunst twijfelde, zal hier bevestigd worden dat alleen de waarheidsgetrouwe representatie het *affetto* kan weergeven, en de kijker kan aanspreken. Het reintroduceren – na *Del Bene* – van deze innige alliantie, doet de vraag rijzen naar de verhouding tussen de religieuze functionaliteit van het kunstwerk en de artistieke autonomie.

Om de twee vragen uit de vraagstelling te beantwoorden, wordt de autoriteit van de oudheid ingeroepen. Aristoteles en Plinius hebben immers verklaard dat respectievelijk Polygnotos en Aristides hun figuren 'mores & sensus' meegaven; Zeuxis zou een Penelope geschilderd hebben, waarin de 'mores' zichtbaar waren. Het wezen van de schilderkunst wordt omschreven met behulp van Gian Paolo Lomazzo. Het gaat in de schilderkunst om de imitatie, zowel van het innerlijke, als van het uiterlijke, 'door in het

¹⁸¹ Casale legt in zijn introductie op het *Trattato*, pp. lxxxi-cxix en cxviii-cxix, een verband tussen het traktaat, Zuccari's *Idea* en Pallavicino's *Arte* en *Del Bene*. Hij kadert het *Trattato* in een *meraviglia*-esthetiek, wat betekent dat *arte* en *arteficio* toegestaan worden in zoverre ze bijdragen tot het overbrengen van de boodschap van het beeld. Het esthetische moment wordt dienstbaar gemaakt, maar krijgt wel een specifieke rol toebedeeld, op basis van de kracht van de *fantasia* en bijgevolg van het beeld. Deze lectuur is m.i. correct, maar verliest het centrale probleem van het *verisimile* uit het oog. Zie ook Casale, 1997, pp. 107-116.

¹⁸² *TPS*, III, q. 20, p. 214: 'Se può il Pittore esprimere l'interno affetto d'uno. E se, essendo quegli difettoso nell'esterno, può rappresentarlo senza difetto'.

¹⁸³ Zie *supra*, 2.2.

vlak niet alleen omvang en reliëf voor te stellen, maar ook de beweging (*il moto*)¹⁸⁴. Op die manier, vervolgt de tekst, ‘worden het soort afbeeldingen gemaakt waarvan we zeggen dat ze lijken te ademen, en die ‘ethice’ worden genoemd¹⁸⁵. Daarom ook lijkt de schilderkunst op de poëzie. Benedetto Varchi heeft immers geschreven dat zoals de poëzie ook het uiterlijke kan weergeven, de schilderkunst in staat is om het innerlijke te vatten¹⁸⁶. Op dit punt van de uiteenzetting vinden we de passage uit *Del Bene* die stelt dat de schilderkunst inderdaad een imitatie is van zowel het innerlijke als het uiterlijke¹⁸⁷. Ook de beeldhouwkunst is tot hetzelfde in staat. Want ‘hoewel een goed beeldhouwer zich geen Prometheus hoeft te vinden, die zijn beelden een ziel inblaast, geven de beste beeldhouwers de ziel van hun modellen toch zo gelijkend weer – in de houding, in de beweging, en in de gebaren –, dat ze op zo’n manier lijken te bewegen, te ademen, en te spreken, dat ze elke toeschouwer helder de innerlijke *affetti* tonen’¹⁸⁸.

Om te slagen in ‘dergelijke uitmuntendheid van de levende en de aandoenlijke uitdrukking’, ‘questa eccellenza d’espressione viva, & affettuosa’ – en hier wordt de tweede vraag beantwoord – moet de kunstenaar zijn kunst tot in de perfectie beheersen. Door meesterschap van het *disegno*, de *invenzione* en de *dispositio*, en kennis van de proportie, de passende houdingen en fysionomie, door nauwkeurige observatie, en door een gracieuze weergave van het geheel, kan een personage worden afgebeeld dat niet alleen een of ander innerlijk *affetto* wil prijsgeven, maar al zijn *affetti*, en heel zijn hart. Van bijzonder belang is daarbij de geestesgesteldheid van de schilder. Hij moet te werk gaan met een gezuiverd oordeel, een rustige ziel en een oprechte goedheid. Als voorbeeld dienen de schilders van de ‘antica Christianità’, wanneer zij de heilige geschiedenis en de eerste martelaars afbeelden. Zij slaagden er in om op buitengewoon levendige wijze de meest intieme *affetti* van ware devotie en gevoelens van oprechte *pietà* weer te geven. Toeschouwers worden bewogen tot *virtù* door de mysteries en de heroïsche acties van deze ‘vivaci & affettuose figure’¹⁸⁹.

De uiteenzetting kan als volgt worden samengevat. De schilderkunst geeft – net als de poëzie – zowel het uiterlijk als het innerlijk van de afgebeelde personages weer. Het

¹⁸⁴ *ibid.*: ‘L’Arte del dipingere imita la natura delle cose corporealmente, che non solo rappresenta nel piano la grossezza, & il rilievo de’corpi, mà anche il moto, e visibilmente dimostra à gli occhi nostri molti affetti, e passioni dell’animo; il che si vede nell’opere de’Valenthuomini’. Het citaat is uit G. P. Lomazzo, *Trattato dell’arte della Pittura*, Milaan, 1584, I, p. 30, referentie gegeven door Casale, 1973, p. 85.

¹⁸⁵ *ibid.*: ‘Con questa espressione son fatte quell’immagini, che paiono spiranti, e si chiamono Ethiche.’

¹⁸⁶ *ibid.* Het citaat is uit Benedetto Varchi, *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti* (1546), in *Trattati*, I, p. 55; zie ook Barocchi, 1998, p. 55.

¹⁸⁷ *ibid.*, uit *DB*, III, 51, p. 527b, cfr. noot 65.

¹⁸⁸ *TPS*, III, q. 20, pp. 214-215: ‘E questa lode conviene anche alla Scultura: e le bene non si fingono i Prometei, che infondano l’anime nelle statue, nondimeno i perfetti Scultori esprimono tanto somigliantemente al vero nell’attitudini, nella movenza, e ne’gesti gli animi di coloro, che scolpiscono, che paiono muoversi, spirar, e favellar in modo, che mostrino chiaramente l’interno degli affetti ad ogni spettatore.’

¹⁸⁹ *ibid.*, p. 215: ‘Così credo avvenisse à que’Pittori dell’antica Christianità, quando dipingevano in modo le sacre historie, e le figure de’santi Martiri, che facevano comparire con mirabile vivezza gl’intimi affetti di vera divotione, & i nascosti sensi della sincera pietà; onde i riguardanti si sentivano muovere alla virtù mirando i misteri, e l’heroiche attioni rappresentate in quelle vivaci, & affettuose figure’.

innerlijk betreft zowel het karakter van de persoon – *mores & sensus* – als zijn gemoedsgesteldheid van het moment, zijn *affetti*; er wordt gesuggereerd dat de som van die *affetti* zijn ware aard openbaart. De schilderkunst deelt dit vermogen met de beeldhouwkunst, omdat in beide media het afgebeelde buitengewoon waarheidsgetrouw kan worden weergegeven. Daarin slaagt de volleerde en oprechte kunstenaar. Een goed voorbeeld van dergelijke kunst, zoals de vroegchristelijke schilderijen van de heilige geschiedenis en martelaarschap, bewijst dat goede beeltenissen de toeschouwer tot deugd aanzetten. Als de schilder het innerlijke *affetto* wil uitbeelden, dan moet het uiterlijk goed zijn weergegeven. Dat levert ook een complementaire conclusie op. De succesvolle voorstelling van een persoon betekent de overtuigende weergave van diens karakter en emoties.

Het *Trattato della Pittura e Scultura* schrijft het vermogen van een voorstelling om een toeschouwer affectief te prikkelen toe aan haar *vivacità*, net als *Del Bene*. Deze *vivacità* komt nu echter voort uit de geslaagde representatie van levende en handelende figuren. In tegenstelling tot *Del Bene*, koppelt het *Trattato* de waarheidsgetrouwheid van de afbeelding onlosmakelijk aan haar affectieve impact. Uit de voorbeelden bij de theoretische uiteenzetting blijkt hoe moeilijk de kwaliteiten van een beeldhouwer of een schilder te prijzen vallen, zonder aanspraak te maken op haast demiurgische vermogens. De tekst prijst ‘alle figuren van Michelangelo, waarin men ziet dat de Kunst niet minder kan dan de Natuur’¹⁹⁰. Vervolgens komt Vasari aan het woord, die Michelangelo’s figuur van de *Nacht* voor de tombe van Giuliano de Medici letterlijk leven toeschrijft¹⁹¹. Tenslotte worden Guido Reni’s figuren in de Paulijnse kapel van de S. Maria Maggiore vermeld, ‘werk, dat zo goed levendig en zo wonderlijk het innerlijk *affetto* van echte devotie uitdrukt, dat elke oordeelkundige Toeschouwer bij het bekijken met de rede volledig wordt verrukt, en haast overmand blijft door grote, en buitengewone verstomming; zo is er iemand geweest, een zeer goed kenner, die niet bang was om te zeggen dat in deze figuren de ultieme sublimiteit van deze moderne Grootmeester van de schilderkunst zichtbaar wordt’¹⁹².

Het *Trattato* waarschuwt de kunstenaar voor de menselijke overmoed maar slaagt er in de net aangehaalde voorbeelden niet in om de religieuze en de artistieke *meraviglia* en *stupore* van elkaar te onderscheiden: de exemplariteit van de afbeeldingen van vroegchristelijke martelaren wordt snel ingeruild voor de verwondering over het werk van de grootste ‘moderne schilder’, die geduid wordt met de klassieke ‘sprekende gelijkenis’-*topos*. Ook de *Nacht* van Michelangelo is zo goed gemaakt, dat ze lijkt te leven; de uitdrukkingen *vivacità* of *vivezze* worden aangewend om deze dubbelzinnigheid

¹⁹⁰ *ibid.*, p. 218: ‘[...] tutte figure dell’istesso Michel Angelo, in cui si vede l’Arte poter non men, che la Natura; [...]’.

¹⁹¹ *ibid.* Zie ook Hagstrum, 1958, p. 74.

¹⁹² *ibid.*, p. 219: ‘[...] e sono opera, che esprime al vivo tanto bene, e con tanta meraviglia l’affetto interno di vera divotione, che ogni giudizioso Spettatore nel rimirla rimane con ragione astratto grandemente, e quasi sopraffatto da alto, & insolito stupore: anzi v’è stato tal’uno, e molto buon conoscitore, che non hà temuto di dire. Vedesi in quelle figure l’ultima sublimità del valore di quel gran Professor moderno della Pittura’.

te benadrukken¹⁹³.

4.3. De bron van het probleem: schilderkunst, retoriek en theater

4.3.1. Het beeld bewerkstelligt drie vormen van het goede

Ottonelli & Da Cortona's *Trattato* behandelt relatief beknopt het profijt dat uit 'sacre immagine' te halen valt. Dit onderdeel van het tweede hoofdstuk – over 'immagine' – is opgedeeld in drie delen, volgens het soort 'goede' dat de beelden opleveren: als 'diletto', verbonden met de verschillende kenvermogens; als 'bene utile', volgens het nut voor de drie faculteiten, het intellect, de wil en het geheugen; als 'bene onesto' of het hogere goede.

De eerste vorm van het goede – het behagen in het kennisnemen – is geordend volgens een aan *Del Bene* verwant systeem. De laagste vorm van kennis 'ontstaat uit de 'sacre immagine' wanneer het oog daarin de elegante variatie van de kleuren ziet, de schoonheid van het licht, de kunstigheid van het *disegno*, de lieflijkheid van de ornamenten, en al het andere wat de geest van de toeschouwer vervult met zoete verwondering wanneer het wordt aanschouwd. En dit genoeg ontvangen de oordeelkundige kenners hooglijk, die, omdat ze een goed oog hebben, zich laten verrukken om elk werk van een *valent'huomo* met de grootste aandacht te bekijken¹⁹⁴. Deze zintuiglijke schoonheid wordt vervolgens uitdrukkelijk verbonden met de levendigheid van kleur en de glans van goud, die worden tegengesteld aan de zuivere *arte* van het *disegno*¹⁹⁵. De volgende stap is de kennis 'waar de geest niet bij raakt met de *apprensione*', en die hij met het *discorso* kent¹⁹⁶. Hier neemt de beschouwer kennis van wat er op het schilderij staat afgebeeld, omdat 'de Schilderkunst een van die kunsten is, die als uitstekende imitatoren worden beschouwd'¹⁹⁷; ook daarom zullen 'die beelden, die levendiger het natuurlijke van een geïmiteerd object uitdrukken, redelijkerwijze met meer lof gevierd worden'¹⁹⁸. Tenslotte onderscheiden de auteurs de spirituele kennis, wanneer de beschouwer in een schilderij een voorafspiegeling van het paradijs ontwaart, de 'admiratio'¹⁹⁹.

¹⁹³ *ibid.*, p. 218.

¹⁹⁴ *ibid.*, II, q. 9, p. 57: '[...] e questo nasce dalle sacre immagini, quando il senso dell'occhio conosce in quelle la gratiosa varietà de'colori, la vaghezza de'lumi, l'artificio del disegno, la gentilezza degli ornamenti, & il resto, che veduto empie di dolce maraviglia l'animo dello spettatore. Questo diletto ricevono in gran maniera que'giuditiosi intelligenti, che, havendo occhio buono, si lasciano rapire à mirare con somma attentione ciascun'opera di valent'huomo'.

¹⁹⁵ *ibid.*, p. 58.

¹⁹⁶ *ibid.*, p. 59: 'Il secondo diletto, che dall'immagini profane, e molto più delle sacre si riceve, è il ragionevole, cioè quello, che viene cagionato dalla cognitione intelletiva, e stà nell'appetito superiore. [...] E tal diletto si gode, mentre nell'immagini l'animo conosce col discorso della ragione varie cose, alle quali non giunge con l'apprensione, e cognition del senso: [...]'.
¹⁹⁷ *ibid.*: 'La Pittura è una di quell'Arti, che si dicono per eccellenza imitatrici'.

¹⁹⁸ *ibid.*, p. 60: 'E da questo raccorre possiamo, che quell'immagini, che più vivamente esprimono il naturale d'una cosa imitata, sono ragionevolmente con maggior lode celebrate; [...]'.
¹⁹⁹ *ibid.*: '[la] terza, che è dono di Dio, e sopranaturale, si deriva il diletto spirituale, appoggiato al fondamento della

De volgende categorie van het goede, ‘l’utile’, betreft het intellect, de wil en het geheugen²⁰⁰. Beelden onderwijzen en herinneren de gelovigen aan de levens van de heiligen en de voorschriften van de Kerk. Wanneer de inwerking van het beeld op de wil wordt beschreven, vergelijken de auteurs het beeld met het preken, een woord dat reeds was gebruikt om de rol van het intellect te omschrijven: ‘want de Schilderkunst is een dusdanig nuttige Kunst, dat wie haar virtuoos uitvoert, met beelden datgene kan doen, wat de eloquente Orator met woorden doet om het menselijk *affetto* en wil tot het bedrijven van de deugd aan te zetten’²⁰¹. Met hetzelfde citaat uit Horatius dat Pallavicino in *Del Bene* aanhaalt, wordt gesteld dat de wil via het oog meer wordt beroerd dan via het oor²⁰². Ter staving worden teksten, vaak preken, geciteerd van iconofiele autoriteiten als Sint-Damasius en Sint-Basilius, en wordt verwezen naar het tweede Concilie van Nicea, waar het gebruik van beelden in de Kerk hevig ter discussie stond²⁰³. Het eerste aanvullende voorbeeld is de befaamde preek van Sint-Gregorius van Nyssa, over een schilder die het offer van Abraham zo had weergegeven dat ‘die beelden levend leken’, wat de heilige orator steeds weer tranen van devotie ontlokte²⁰⁴. Na deze anekdote, ongetwijfeld een van de meest verbreide getuigenissen van de beroerende werking van een levensecht beeld, volgt een resem voorbeelden die alle hetzelfde aspect benadrukken: een goed gemaakt beeld raakt het hart en doet wenen²⁰⁵. Het appel aan de drie vermogens sluit daarom nauw aan bij twee functies van de redevoering, het onderwijzen en het beroeren, of *muovere*. Immers, ook het geheugen dient om glorieuze voorbeelden van christelijke devotie op te slaan.

Volledig aansluitend wordt het hoogste goed, de morele waarde, van het beeld beschreven: ‘Alle ‘sacre immagine’ verdienen het om bemind te worden, want, uitgevoerd door oordeelkundige Kunstenaars, zijn ze gewoonlijk een schat van eerlijkheid, en kunnen ze deugdelijke en wonderlijke *affetti* genereren in hun aanschouwers’²⁰⁶. Daarom moet beelden respect en verering worden betoond²⁰⁷.

Wat in deze passage van het *Trattato*, in vergelijking met *Del Bene*, onmiddellijk opvalt, is de afwezigheid van de subtiele antithese tussen *giudicio/discorso* en het *apprendere*,

santa fede’.

²⁰⁰ *ibid.*, q. 10, p. 61. Zie ook Casale, 1973, pp. lxxxii-lxxxiv.

²⁰¹ *ibid.*, p. 62: ‘[...] imperoche la Pittura è Arte tanto giovevole, che, chi l’esercita virtuosamente, può far con l’immagini ciò, che fa con le parole un’eloquente Oratore nel muovere l’humano affetto, e volontà all’impresa delle virtù: [...]’.

²⁰² *ibid.* Het *TPS* citeert Horatius, *Ars Poetica*, 180-181, net als *DB*, III, 50, p. 527b. zie *supra*, noot 66.

²⁰³ Zie ook Casale, 1973, p. 41.

²⁰⁴ *TPS*, II, q. 10, p. 64. Zie ook Scavizzi, 1992, p. 97. Ook Gilio, in de *Dialoghi*, gebruikt deze anekdote, zie *Trattati*, II, p. 41 en 108: ‘E chi negherà che la pittura non abbia la sua energia, come dianzi fu detto di Gregorio Nisseo, [...]’; ook *ibid.*, pp. 586-587, noot 2 bij p. 41.

²⁰⁵ *TPS*, II, q. 10, pp. 64-68.

²⁰⁶ *ibid.*, q. 11, p. 68: ‘E certo, non solo quella, mà tutte le sacre immagini meritano d’essere amate; poiche condotte da’giuditiosi Artefici sono per ordinario un tesoro d’onestà, e possono generare affetti virtuosi, e maravigliosi ne’loro spettatori’.

²⁰⁷ *ibid.*, q. 13, p. 75: ‘Se la rappresentatione de’sacri esemplari sia buona ragione per istimar assai le sacre immagini’.

tussen ‘errore’ en het zien dat los staat van waarheidsoordelen. Net zo valt de overeenkomstige tegenstelling weg tussen het intellectuele begrijpen en het affectieve inzien, dat zich nauw associeert met geheugen. Voor wat betreft de kenvermogens plaatst het *Trattato* de verschillende ‘goeden’ in een lineair verband. De weg van het zintuiglijke over het intellectuele tot het spirituele is als een opgang van de beschouwer, die zich stapsgewijs losmaakt van het specifieke beeld. Ook in het geval van de drie faculteiten lijkt het beeld de wil, het intellect en het geheugen samen aan te spreken, zodat er een retorisch effect optreedt. De antithetische dynamiek tussen zien en begrijpen, centraal in *Del Bene* en de *Arte della Perfezion Cristiana*, wordt ingeruild voor een opvatting waarin de verschillende functies van het beeld conflictloos geïntegreerd worden. Het medium voor deze integratie is de excellente kunst.

4.3.2. De kracht van het beeld en de schilderkunst in het *Trattato della Pittura e Scultura: ‘emula della Natura e imitatrice dell’Oratoria’*

Het *Trattato* identificeert de devotionele kracht van het beeld, die resulteert in de manipulatie van de wil, expliciet met artistiek meesterschap, dat levensechtheid garandeert, in het hoofdstuk over ‘la pittura’, in de *quesito* over ‘de kracht, die de schilderkunst in het voorstellen’ heeft²⁰⁸. ‘Het oog toont aan het intellect’ dat de schilderkunst waarlijk ‘een emulator van de Natuur’ is. Omdat ze met kleur en *disegno* dingen er net zo kan doen uitzien als de natuur, ontstaan er ‘elegante misleidingen’²⁰⁹. Dit wordt geïllustreerd met een reeks anekdotes waarin geschilderde voorwerpen voor echt worden gehouden, zoals de wedstrijd tussen Parrasius en Zeuxis, die ook Pallavicino gebruikt in *Del Bene*²¹⁰, en Titiaans portret van Paulus III dat door voorbijgangers wordt gegroet. Dan komen dichters aan het woord die van beelden vonden dat ze alleen de spraak missen²¹¹. In de daarop volgende ‘Aggiunta’ snijden de auteurs een ‘andere reden’ aan waarom de schilderkunstige representatie zo krachtig is. Deze ‘forza’ komt overeen met de eerste twee vormen van ‘goedheid’, het *diletto* en het *utile*: een schilderij toont dingen die er niet zijn, onderwijst de ‘rozzi’ en – vooral – beweegt, net als de redenaar, de toeschouwer. Basilius en Gregorius van Nyssa komen weer aan het woord, net als Quintilianus, die de redenaar aanraadt om de rechter afbeeldingen te tonen om zijn oordeel te beïnvloeden. Deze passage, uit de *Institutio Oratoria* 6.1, behoort tot hetzelfde boek als de passus over de *enargeia*, 6.2.63-64, die Pallavicino gebruikt. De schilderkunst kan zo ‘uit de schaduwen van de vergissing van anderen [afgebeeld op schilderijen van zondaars] het licht van de eigen deugd doen ontstaan’²¹². Ze is tegelijk

²⁰⁸ *ibid.*, I, q. 6, p. 22: ‘Della forza, che hà la Pittura nel rappresentare’.

²⁰⁹ *ibid.*: ‘Et invero una cosa ben formata con disegno, e ben colorita con decoro dall’Arte, rende quasi il medesimo aspetto, che rende la stessa cosa dalla natura prodotta, e perfettionata nell’essere naturale: e però sono seguiti, e seguono alle volte inganni gratiosi’.

²¹⁰ Zie *DB*, II, 7, p. 447b, zoals geciteerd in hoofdstuk III, 4.1, noot 213.

²¹¹ *TPS*, I, q. 6, pp. 22-24. Voor deze *topoi* zie Emmens, 1956 en Lecercle, 1990.

²¹² *ibid.*, met de twee citaten resp. p. 24: ‘La Pittura è di grande utilità a’ Principi, & a’ Guerrieri comandanti assoluti, e supremi; perche fà veder vivamente i paesi, e l’altre cose del mondo, rappresentandole tutte, come valen e *emulatrice della natura*. Un’altra ragione mostra la sua utilità, e prova la forza, che hà nel rappresentare; cioè perche si può nomar potente *imitatrice dell’Arte oratoria* [...]’. [eigen cursivering]; & p. 25: [...] è cosa di molta

‘emula della natura’ én ‘imitatrice dell’Oratoria’.

Het perfecte samengaan van waarachtigheid – emulatie van de natuur – en affectieve kracht – imitatie van de redenaar – maakt dat een kunstenaar kan claimen dat hij een volwaardige, analoge realiteit schept en bemeestert. In deze onuitgesproken aanspraak schuilt uiteraard een gevaar: de schilder moet zijn vermogens ten goede aanwenden. *Decorum*-voorschriften zijn essentieel, wat maakt dat ‘elke schilder deze zeer honorabele Kunst moet eren door alleen maar werken te maken die de Kunstenaar tot eer strekken, en de goede zeden, *costumi*, tot nut en stimulus dienen, zodat elke toeschouwer er profijt uit kan halen’²¹³. Precies dezelfde dubbelheid – de erkenning van de kracht en het gevaar van het beeld – draagt Ottonelli’s *Della Christiana Moderatione del Teatro*. Alleen maar omdat het theater zo fascinerend en aantrekkelijk is, moet het aan de meest rigide normen worden onderworpen. Ottonelli’s aandacht gaat dan ook vooral uit naar de rol en het spel van de vrouw, die letterlijk de belichaming is van het appel aan het oog en de wil, van de verleiding die opsmuk, versluiering en lichaamstaal, *actio*, in zich dragen²¹⁴.

Het is frappant dat Ottonelli in een van de weinige passages van de *Della Christiana Moderatione del Teatro* die het genot van het toneel proberen te definiëren, weer naar Pallavicino’s uiteenzetting over de *prima apprensione* verwijst. De ‘gran forza’ van het theater ‘om iedereen te behagen’ komt voort uit zijn kunstigheid, uit *novità* en *varietà*²¹⁵. Als in een commentaar op het *Trattato dello Stile* worden de ‘commedia’ en de les van de schoolmeester aan elkaar tegengesteld. Waar de lessen, steeds gegeven door een persoon die met dezelfde stem weinig gevarieerde stof behandelt, de leerlingen snel vervelen, blijft de komedie boeien door de diversiteit van de personages, de gebaren en de stemmen. Daarom zoeken de auteurs van ‘de onderwerpen en de scenario’s’ ‘verhalen met waarachtigheid’, die worden geschikt volgens *meraviglia* en vermakelijkheid. Dan citeert Ottonelli Pallavicino: ‘want hoewel de *kenners* de *verhalen* als vals doorzien, zoals P. Pallavicino zeer vernuftig bewijst, veroorzaken ze zoveel plezier, dat elke leeftijd, elk geslacht, elke leeftijd, elk geslacht, elke sterveling zich met plezier laat betoveren door het verhaal’²¹⁶.

Ottonelli transformeert het citaat grondig. Pallavicino spreekt in *Del Bene* de ‘huomini dotti’ tegen die geloven dat ‘deze wonderbaarlijke [poëtische] bedenkzels voor waar

bellezza saper far nascere dalle tenebre degli errori altrui la luce della propria virtù, e recar alla sua vita miglioramento’.

²¹³ *ibid.*, p. 25: ‘Dunque ogni Pittor dovrebbe honorar questa honoratissima Arte col formar solamente opere d’honor all’Artefice, e di giovamento, e stimolo a’buoni costumi; onde ogni riguardante ne potesse ritrarre utilità; [...]’.

²¹⁴ Taviani, 1969, pp. 329-333, 341, 346, 368 & 390-391, waar het theater wordt tegengesteld aan het vertoon van de kerk. Voor het probleem van de *actio*, en de exemplifiëring daarvan in de lichaamstaal van de vrouw, zie Göttler, 1999, pp. 23 e.v.; Vasillov, 1979-1980, pp. 19-21.

²¹⁵ *ibid.*, p. 410.

²¹⁶ *ibid.*, p. 411: ‘E tali favole, come ingegnosamente prova il P. Pallavicino, tuttoché *da’savi siano conosciute per cose false*, recano tanto gusto che ogni età, ogni sesso, ogni condizione di mortali, si lascia con diletto incantar dalla favola’. [eigen cursivering]

worden aanzien', zelfs door diegenen die het theater 'betovert'. Bij Ottonelli beseffen dezelfde 'savi' dat de *favola* vals is; het volk ziet dat niet²¹⁷. Deze transformatie is veelbetekenend. De wijzen aan wie Pallavicino verwijt Ottonelli's vergissing te maken, zijn nu de enigen die een waarheidsoordeel over het theaterstuk kunnen uitspreken. Ze zijn tot dit oordeel in staat door hun autoriteit over de *res*, het verhaal. Het acteren van de geoorloofde *res*, het spelen, – in deze passage kent Ottonelli de acteur een even belangrijke rol toe als de auteur – genereert vervolgens de betovering van de illusie. Eenieder, het volk en de wijze, is vatbaar voor deze betovering. Op dit punt zijn Ottonelli en Pallavicino het eens. Maar in tegenstelling tot Pallavicino, identificeert Ottonelli de betovering met de volmaakte illusie, of nog, met een volkomen geloof in de waarheid van wat er op de scène gebeurt. Goed theater produceert volgens de moralist sowieso de illusie van realiteit. De *savi* beoordelen bijgevolg niet of het stuk geloofwaardig is, maar wel of het zich aan de waarheid confirmeert, met andere woorden, of het niet 'liegt'. Ottonelli denkt vanuit het klassieke vooroordeel dat het theater door haar betovering leugens geloofwaardig, echt kan maken. Precies daarom moet de *res* op moraliteit worden gecontroleerd.

Het *Trattato della Pittura e Scultura* volgt dezelfde logica: de kracht van de schilderkunst, de beeldhouwkunst en het theater kan niet worden gerelativeerd zonder aan de waarde van het kunstige artefact te raken²¹⁸. De synergie tussen illusie en affectieve kracht, die met de term *vivacità* wordt benoemd, is onverbreeklijk, en kan alleen door 'wijzen', kenners van de *favola*, in de hand worden gehouden.

4.3.3. Paleotti en de retorische rechtvaardiging van het beeld

Zoals aangegeven, beroept het traktaat van Ottonelli & Da Cortona zich vaak op Paleotti's *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, dat in 1582 voor het eerst verscheen. De net besproken problematiek – de *quesiti* 9 tot 12 van hoofdstuk 2 en *quesito* 6 van hoofdstuk 1 – is overgenomen uit de hoofdstukken 18 tot 28 van Paleotti's eerste boek²¹⁹. Bij nader inzien blijkt zich echter een fundamentele verschuiving te hebben voorgedaan. Bij Paleotti vinden we het onderscheid tussen beeld en schilderij of sculptuur niet terug; daarenboven gebruikt hij een fundamenteel ander epistemologisch model om de overdracht van het *affetto* te verklaren. Dit model wordt in stukken en brokken overgenomen in het *Trattato*, dat dan het *verisimile* als enig instrument van de beeldretoriek naar voren schuift. De verschuiving die zich tussen het *Discorso* en het

²¹⁷ Bij Pallavicino lezen we, in *DB*, III, 49, p. 527a: 'Nol veggiamo noi nei favoleggiamenti poetici? Ogni età, ogni sesso, ogni condizion di mortali si lascia con diletto incantar dalla favola, imprigionar dalla scena. Nè ciò interviene perchè si stimino veri quei prodigiosi ritrovamenti, come si persuasero molti uomini dotti'. [eigen cursivering]

²¹⁸ Taviani, 1969, pp. 316-318, maakt in zijn inleiding op de extracten uit de *Della Christiana Moderatione del Theatro* de terechte opmerking dat uit heel het traktaat een authentieke bewondering voor het theater spreekt, een bedenking die m.i. doorgetrokken kan worden naar de appreciatie van de beeldhouw- en de schilderkunst van het *TPS*.

²¹⁹ *Trattati*, II, merkt punctueel de overeenkomst tussen dit deel en Paleotti op, bv. p. 642, noot bij p. 215, p. 645, noot bij p. 228, en p. 647, noot bij p. 241, maar vergelijkt de structuur van beide passages niet. In de volgende paragrafen wordt gebruik gemaakt van de uitgave van het *Discorso* in: *Trattati*, II, pp. 117-509, vanaf hier *Discorso*.

Trattato heeft voorgedaan, plaatst Ottonelli & Da Cortona's positie over de verhouding tussen kunstigheid en religieuze functionaliteit scherper in reliëf.

Paleotti's uiteenzetting over de functie van het beeld bestaat uit drie delen. Eerst wordt getoond dat het beeld de drie faculteiten – wil, intellect en geheugen – behaagt, en het 'bene dilettevole', 'utile' en 'onesto' dient²²⁰. Dan wijdt het *Discorso* een volledig hoofdstuk aan de parallel tussen de orator en de christelijke schilder²²¹. Deze parallel wordt uitgewerkt via de drie functies van de retoriek, het *dilettare*, *ammaestrare* en *muovere*. Dan volgt een reeks hoofdstukken over het gebruik van beelden in de Kerk²²². Waar bij Ottonelli & Da Cortona de functie van het 'sacro immagine' wordt geduid via de drie vormen van het goede, wordt Paleotti's systeem gedragen door de retorische metafoor. Het eerste van de drie delen – over de faculteiten en het goede – dient als een soort algemene inleiding, die via de vergelijking met de retoriek wordt uitgewerkt. Op basis van de retorische functie wordt dan het cultische gebruik verantwoord.

De christelijke schilder deelt met de prediker de ambitie om 'de mensen te bewegen tot de verschuldigde gehoorzaamheid en onderwerping aan God'²²³. Dit wordt gerealiseerd via de drie functies van de redevoering. De eerste, het 'dilettare', bestaat op zijn beurt uit drie componenten, het zintuiglijke genot of 'diletto animale', het 'diletto razionale' en het 'diletto sopranaturale'²²⁴. Dit onderscheid vinden we bij Ottonelli & Da Cortona terug in de definitie van het 'bene dilettevole', in *quesito* 9 van hoofdstuk 2. De definitie van deze drie 'diletti' is dan ook quasi identiek, met echter één belangrijke verschuiving. Bij Paleotti verlustigen de zintuigen zich aan kleur en aan de variatie, zowel op het vlak van de vorm als van de inhoud. Dit tweede aspect wordt door het *Trattato* impliciet bij het intellectuele genoeg gerekend²²⁵. Voor Paleotti wordt het intellect behaagd door het succes van de imitatie, net als in het *Trattato*; en het 'diletto sopranaturale' is andermaal de ervaring van een voorafspiegeling van een paradijselijke toestand²²⁶.

De passage over het 'diletto razionale' is de enige waar Paleotti uitgebreid gebruik maakt van *ut pictura poesis-topoi* of verwijst naar de bedrieglijke kracht van het beeld²²⁷. Dit

²²⁰ *Discorso*, I, respectievelijk 18, p. 208 & 20, p. 213. Voor een analyse van Paleotti's traktaat, zie Boschloo, 1974, pp. 121-141; Michels, 1988, pp. 129-155.

²²¹ *Discorso*, I, 21, p. 214: 'Dell'ufficio e fine del pittore cristiano, a similitudine degli oratori'. Zie ook Imorde, 2000, p. 11. De weldoende werking van het beeld voor intellect, wil en geheugen komt aan bod in 18, voor 'il dilettevole, l'utile e l'onesto' in 20; 19 is een overgangshoofdstuk, waarin het 'fine prossimo' van de schilderkunst wordt herhaald, 'l'assomigliare la cosa rappresentata', om dan aan te kondigen dat de 'altri fini' zullen worden behandeld.

²²² *ibid.*, 28-33. Daarmee wordt het eerste boek afgesloten.

²²³ *ibid.*, 21, p. 215. Zie ook Michels, 1988, pp. 135-139.

²²⁴ *Discorso*, I, 22, pp. 216-217: 'Questa cognizione negli uomini è di tre sorti: l'una animale [...] l'altra è razionale [...]; la terza è sopranaturale [...]'.
²²⁵ *TPS*, II, q. 9, p. 59.

²²⁶ Beide traktaten maken ten andere gebruik van het zelfde voorbeeld, een afbeelding van het firmament, *Discorso*, I, 22, p. 217; *TPS*, als in de vorige noot. Er weze opgemerkt dat Paleotti het genoeg van de kenvermogens onmiddellijk koppelt aan *affetti*, wat suggereert dat de wil ook op drie niveaus werkt.

²²⁷ *Discorso*, I, 22, pp. 219-220: 'E se bene, come dicono i filosofi, niuna arte si trova la quale non imiti la natura, imitatrici nondimeno chiamiamo quelle per eccellenza, le quali non solo con la proporzione imitano, ma con la

genoegen is groter ‘wanneer [het schilderij, ‘la pittura’] de dingen onmiddellijk aanwezig stelt aan de mensen, zelfs al zijn ze ver, en [wanneer het] in de gedaante van de almachtige hand van God en de natuur, Zijn dienaar, doet lijken alsof ze in één moment mensen, dieren, planten, rivieren, paleizen, kerken doet ontstaan en maakt, en al dezelfde werken die we in het grote maaksel van de wereld zien’²²⁸. Omdat elke kenvorm zijn eigen *diletto* heeft, kunnen goede afbeeldingen van verschrikkingen, als een monster of een lijk, het intellect toch behagen²²⁹. Dit genot hangt af van de levensechtheid van de imitatie: ‘dus die schilderijen die het levende en het echte meer imiteren, zodat ze de dieren en soms de mensen misleiden, zoals Plinius vertelt over Zeuxis en Parrasius, worden het des te meer waard geacht om aanbevolen te worden, en hebben de beschouwers het meest behaagd’²³⁰.

De tweede functie van de redevoering, het onderwijzen, bestaat uit de voorstelling van heilige scènes, waarbij ‘l’autorità dell maestro’ wat betreft de over te brengen boodschap wordt beklemtoond. Er volgt een hoofdstuk waarin dit argument gebruikt wordt tegen de ketters die de Kerk het recht ontzeggen om beelden te gebruiken²³¹.

Tenslotte, in hoofdstuk 25, komt het *muovere* aan bod, ‘niet alleen een gepast, maar het belangrijkste deel van de schilderkunst’. Hoewel de term ook nu niet wordt gebruikt, staat deze passus volledig in het teken van de *enargeia*: het beeld is ‘viva scrittura’ of ‘zoögrafia’, benut de efficiëntie van het oog²³². In het daarop volgende hoofdstuk 26, over ‘verschillende opmerkelijke effecten van pieuze en devote beelden’, wil Paleotti uitleggen hoe het proces van de affectieve beïnvloeding in zijn werk gaat²³³. Hij beroept zich daarvoor op een epistemologisch model dat bij Ottonelli & Da Cortona maar van secundair belang is. De inwerking van het beeld komt voort uit de vormende werking van de *fantasia*, waarlangs de vorm, *forma*, van de afgebeelde dingen zich in onze geest afdrukt, wat op zijn beurt het lichaam aantast. Ook het *affetto* wordt op die manier overgedragen. De metafoor van de afdruk, of ‘impressie’, door Pallavicino gebruikt in *Del Bene* en de *Arte della Perfezion Cristiana*²³⁴, is uiteraard compatibel met de theorie van het *verisimile*, maar legt de nadruk meer op de klassieke opvatting van *enargeia*, namelijk op het intrinsieke vermogen van elk beeld om in de *fantasia* een krachtige kennisname op te wekken. De kracht waarmee dit proces zich voltrekt is rechtstreeks

somiglianza ancora; tra le quali sono numerate la poesia e la pittura, che hanno però tra di loro grandissima conformità; e chi scrisse dei precetti del poetare, gli andò illustrando quasi tutti con gli essempli tolti dal dipingere’.

²²⁸ *ibid.*, p. 219: ‘E questa imitazione, che nella pittura si scorge così evidentemente, tanto maggiormente suole recar diletto, quanto pare che subito renda le cose presenti agli uomini, se bene sono lontane, et a guisa della onnipotente mano di Dio e della natura sua ministra pare che in un momento faccia nascere e produca uomini, animali, pianti, fiumi, palazzi, chiese e tutte l’istesse opere che si veggono in questa gran machina del mondo; [...]’.

²²⁹ *ibid.*

²³⁰ *ibid.*, p. 220: ‘[...] onde quelle pitture che più imitano il vivo e il vero, per modo che ingannano gli animali e tal volta gli uomini, come racconta Plinio di Zeusi e di Parasio, tanto più sempre sono state degne di commendazione e maggiormente hanno diletto i riguardanti’.

²³¹ *ibid.*, 24.

²³² *ibid.*, 25, p. 227.

²³³ *ibid.*, 26, p. 230.

²³⁴ Zie ook Michels, 1988, p. 146.

afhankelijk van de levendigheid van het beeld. Vandaar ook referenties aan Quintilianus' aanbeveling om de rechter met beelden te bestoken, en aan Gregorius van Nyssa's ontroering over de scène met Abraham, 'zo levendig en piëteitsvol door een schilder afgebeeld'²³⁵.

4.3.4. Ottonelli & Da Cortona versus Paleotti

Fragmenten van Paleotti's hoofdstukken over het *muovere*, en de daaraan ten grondslag liggende mechanismen, zitten in het *Trattato della Pittura e Scultura* verspreid over drie delen: in hoofdstuk 1 over de kracht van de schilderkunst, en in hoofdstuk 2 over de weldoende werking van goede profane beelden, en het 'bene utile' dat gewijde beelden bewerkstelligen door de beïnvloeding van de wil²³⁶. Omgekeerd neemt het *Trattato* onder 'de kracht van de schilderkunst' voorbeelden over die Paleotti rangschikt bij het *muovere*, samen met de anekdote over Zeuxis en Parrasius, bij Paleotti in het deel over het intellectuele *diletto* dat voortspuit uit de perfecte imitatie²³⁷. Volgens Ottonelli & Da Cortona, zo zagen we, werken deze twee aspecten – *muovere* en *verisimile* – samen om de *forza* van de schilderkunst uit te maken.

Dit verschuiven van inderdaad topische en meerduidige citaten kan futiel lijken, maar de operatie beantwoordt aan de logica van de respectieve traktaten. Ottonelli & Da Cortona definiëren *a priori* de kwaliteiten van het goede schilderij, 'emulator van de Natuur en imitator van de retorica', om dan na te gaan welk ethisch nut profane en gewijde beelden kunnen hebben, in een volgens Aristoteles' drie soorten 'goede' geordende analyse.

²³⁵ *Discorso*, I, 26, p. 231.

²³⁶ We hebben gezien hoe deze passage uit Quintilianus door Ottonelli & Da Cortona wordt aangehaald in het deel over de schilderkunst, als bewijs van haar retorische kracht (*TPS*, I, q. 6, 'Aggiunta', p. 24). Daarenboven nemen de zeventiende-eeuwse auteurs de anekdotes over de 'impressies' wel over, maar nu in het tweede hoofdstuk, over de 'beelden', onder de *quesito*'s, of vragen, over het profijt dat *profane* beelden kunnen opleveren. De zesde vraagstelling aldaar behandelt de rol van deugdelijke voorbeelden, en citeert een vers van Gregorius van Nazianze, over een vrouw van lichte zeden die zich bekeert bij het zien van het portret van een nobel man (*ibid.*, p. 50). Ook dit versje zit bij Paleotti in het deel over de inwerking van 'impressies', bij het *muovere* (*Discorso*, I, 26, p. 232). De zevende *quesito* van Ottonelli & Da Cortona onderzoekt expliciet waarom vorm door visuele indrukken in de *fantasia* wordt overgedragen, en onderscheidt daarbij een reden uit de natuur en een uit de 'moraliteit' (*TPS*, II, q. 7, pp. 50-51). Bij de eerste oorzaak neemt het *Trattato* Paleotti's theorie van de 'impressies' over, samen met een reeks voorbeelden, maar laat de referentie aan Gregorius van Nyssa weg, waarin het belang van de levendigheid van het beeld wordt benadrukt (*TPS*, *ibid.*, verwijst naar een beeld van Julius Caesar, Quintilianus en de weldoende werking van beelden bij een zwangerschap. De eerste gevalstudie is de blanke vrouw die een zwart kind baart omdat ze tijdens haar zwangerschap naar een schilderij van een zwarte man keek. Bij *Discorso*, I, 26, pp. 230-231. Het 'indrukken' van beelden wordt beschouwd als een automatisme. Wie naar een beeld kijkt neemt er via de *fantasia* de vorm van op, net zoals het oog gevoelig is voor licht. De invloed van de *arte* van de schilder wordt niet vermeld. Bij de tweede reden, volgens de moraal, wordt gerefereerd aan de idee dat een schilderij een 'viva scrittura' is, zoals Paleotti in hoofdstuk 25 schrijft (*TPS*, II, q. 7, 'Aggiunta. Si spiega la seconda ragione', p. 53; *Discorso*, I, 25, p. 227). Ook nu ontbreken referenties aan levendigheid of kunstigheid, en ligt de nadruk op de zedigheid van het getoonde onderwerp (*ibid.*, p. 54, cit.). Omdat elk beeld zich nu eenmaal aan de ziel opdringt, worden bij voorkeur deugdelijke onderwerpen afgebeeld. Bij de bespreking van het 'bene utile' via de *volontà*, het *muovere*, gebruiken Ottonelli & Da Cortona het inmiddels welbekende citaat uit Horatius, en uitspraken van Gregorius de Grote, Basilius, Tarasius, Augustinus en Beda (*Discorso*, I, 25, pp. 228-229; *TPS*, II, q. 10, pp. 62-64). Ook bij Paleotti vinden we die reeks terug in het hoofdstuk over het *muovere*.

²³⁷ *TPS*, I, q. 6, p. 22, zie ook noot 211.

Daarbij gaan ze er impliciet van uit dat het om goede schilderijen of sculpturen gaat, wat ook blijkt uit de passage over de weergave van de *affetti* uit het derde hoofdstuk, waarmee we dit deel aanvingen. Het is ten andere frappant dat Ottonelli & Da Cortona het over de schilder- en de beeldhouwkunst hebben. Zij willen een hedendaagse artistieke en imitatieve praktijk coderen, waar de beeldhouwkunst een intrinsiek, zij het wat stiefmoederlijk behandeld, deel van uitmaakt²³⁸.

Paleotti maakt geen onderscheid tussen het ‘beeld’ en het ‘schilderij’, dus ook niet tussen hun kwaliteiten. Zijn desinteresse voor de *arte* van het schilderen laat hem toe om de kwaliteiten van het beeld volledig te beschrijven met de categorieën van de retorica. Paleotti behandelt het probleem van het *verisimile* niet vanuit een technisch of kunsttheoretisch perspectief. Het criterium van het *verisimile* beperkt zich tot een probleem van *decorum*²³⁹. De deugdelijke kracht van een beeld hangt dan volledig af van het afgebeelde onderwerp²⁴⁰. Het volledige tweede boek van het *Discorso* is gewijd aan de vraag welke beelden geoorloofd zijn, analoog – volgens de *ut pictura poesis*-logica – aan de index voor verboden boeken²⁴¹. Zoals Paola Barocchi ook opmerkt in de annotatie van het *Discorso*, lijkt Paleotti, wanneer hij aan het einde van het tweede boek terugverwijst naar de analogie tussen de schilder en de redenaar, zelf te beseffen hoe beperkt zijn invalshoek is²⁴². Hij benadrukt dat via de retorische metafoor vier beeldfuncties worden onderscheiden: het behagen van het intellect door enerzijds *arte* en anderzijds het voorgestelde onderwerp, het beroeren van het *affetto* via enerzijds de ‘geest en devotie’ en anderzijds de zintuigen²⁴³. Deze functies worden via een psalmvers (psalm 95, 6) herbeschreven in de categorieën *confessio*, *magnificentia*, *sanctimonia* en *pulchritudo*²⁴⁴. Overeenkomstig moet een schilderij de schilders, *letterati*, ‘spirituali’ en ‘idioti’ behagen. Dit betekent een goede toepassing van de kunst²⁴⁵, het voldoen aan het *decorum*²⁴⁶, ‘het gevormd zijn door tekens van religie en heiligheid’²⁴⁷ en, voor de ‘idioti’, absolute natuurgetrouwheid, ‘dat hetgene wat wil voorstellen levendig het ware imiteert, zodat, voor zover het mogelijk is, hun [van de ‘idioti’] zicht bedrogen wordt

²³⁸ Zie ook Ferrari, 1997.

²³⁹ Zie *Discorso*, I, 25, 26, 27, of van ‘proportionaliteit’, 28.

²⁴⁰ Zoals ook blijkt uit *Discorso*, I, 30, pp. 384-387.

²⁴¹ *Discorso*, II, 2, p. 268.

²⁴² *ibid.*, 51, p. 496, zie de noten bij pp. 496-500 op p. 689. Zie ook Michels, 1988, pp. 149-152. Michels ziet hier, net als Barocchi, een contradictie in Paleotti's denken. Dat ‘idioti’ volgens deze passage ‘bellezza’ smaken, wat volgens Michels bij het ‘delectare’ hoort, zou indruisen tegen de premisse van boek I, dat de kunst in de eerste plaats eenieder, dus ook de ‘idioti’, moet ‘movere’. De vier beeldfuncties die in deze passage worden omschreven, zijn echter duidelijk ondergeschikt aan het ‘movere’, of nog, omschrijven de kwaliteiten waaraan een beeld moet voldoen om elk van deze categorieën beschouwers te beroeren. Absolute natuurgetrouwheid raakt de simpelen van geest.

²⁴³ *ibid.*, 52, p. 497: ‘[...] quanto all’intelletto, si avria da ricercare che elle fossero ben fondate prima nel disegno secondo l’arte, di poi nella vera cognizione delle cose che si hanno da imitare. E, quanto all’affetto, che elle fossero figurate in maniera che operassero due cose, l’una nel muovere il senso, l’altra nell’eccitare lo spirito e la divozione’.

²⁴⁴ *cfr. ibid.*, p. 498.

²⁴⁵ *ibid.*, pp. 498-499.

²⁴⁶ *ibid.*, pp. 499-500.

²⁴⁷ *ibid.*, pp. 501-502: ‘[...] che siano formate con tali segni di religione e santità, [...]’.

door de gelijkenis', zoals wordt bezongen in gedichten over de 'sprekende gelijkenis'²⁴⁸. Alleen het appel aan de *letterato* wordt in boek II getheoretiseerd via voorschriften voor het *decorum*; de schilderkunstige illusie, waar Paleotti niet over schrijft, is voer voor het volk. De *arte* speelt in dit aspect alleen een onuitgesproken rol, en wordt als dusdanig expliciet onderscheiden van een werkelijk inzicht in de kunstigheid, dat bestemd is voor de kenner.

Het artistieke genot dat een goede, natuurgetrouwe uitvoering bewerkstelligt, wordt voor Paleotti een onderdeel van één retorisch functie, de *confessio*, duidelijk onderscheiden van de bedrieglijke illusie, de *pulchritudo*, en niet, als bij zijn zeventiende-eeuwse emulatoren, een van de twee poten waar de gewijde schilder- en beeldhouwkunst op rust. De inwerking van een beeld op de beschouwer schrijft Paleotti toe aan het mechanisme van de *fantasia*, dat heviger werkt bij een meer levendig beeld. De theorie van de 'impressie' wordt door Ottonelli & Da Cortona alleen toegepast op goede profane beelden, vanuit hun ambitie om het perfecte, illusionistische *verisimile*, embleem van de *arte*, te laten samenvallen met de nobelste functie van de schilder- en de beeldhouwkunst, het bewerkstelligen van het *diletto*, het 'bene utile' en het 'bene onesto' van het 'sacro immagine'. Daarom ook wordt het derde deel in Paleotti's betoog, over de beeldverering, bij Ottonelli & Da Cortona fel ingekort. Bij Paleotti vormt dit argument, dat de rest van het eerste boek beslaat, duidelijk de finaliteit van de uiteenzetting over de retorische functie van het beeld.

Het *Discorso* past in een reeks traktaten die het kerkelijke gebruik van beelden vooral verdedigen omdat ze beschouwers kunnen prikkelen en beïnvloeden²⁴⁹. Deze traktaten komen tot stand op een moment dat de Roomse Kerk de cultus van beelden nog militant moet verdedigen. Het *Trattato* verschijnt op een moment dat deze vraag alvast minder actueel was. Zoals Scavizzi schrijft, 'when the lesson [om goede religieuze kunst te maken] was learned by the painters, religious treatises on images ceased to exist'²⁵⁰. De nood om een religieus *kunst*traktaat te schrijven was daarmee nog niet gelenigd. Het *Trattato* sluit dan ook aan bij de tendens om de moderne schilder of beeldhouwer te presenteren als een 'verchristelijkt genie'. Ze proberen daarmee een antwoord te formuleren op de door Scavizzi in kaart gebrachte evolutie van het uit elkaar groeien van het artistieke en het religieuze perspectief op de kunsten na het Concilie van Trente. Paleotti exalteert volgens Scavizzi de kunst vanuit de klassieke en humanistische traditie, om haar vervolgens, in de era van een hernieuwd katholicisme, genadeloos te reduceren tot de uitvoerster van pedagogische taken; de kunstenaar moet theoloog worden, zijn visuele kunst de katholieke pendant van het boek bij de protestanten²⁵¹.

²⁴⁸ *ibid.*, pp. 500-501: '[...] che quello che vuole rappresentare imiti vivamente il vero, talché, se è possibile, resti ingannata la vista loro con la somiglianza, [...]'].

²⁴⁹ Scavizzi, 1992, p. 97.

²⁵⁰ *ibid.*, p. 232.

²⁵¹ *ibid.*, pp. 138-140 & 225-227.

Het spreekt vanzelf dat de kunstenaars dit soort claims niet met enthousiasme onthalen. Zoals Imorde recent aantoonde, resulteert de stijgende druk van de Kerk op de kunst rond 1600 in een herdefiniëring van het kunstenaarschap volgens religieuze categorieën, vanuit de vaststelling dat een schilderij net dezelfde diepe ontroering – een effect – kan opwekken als een religieuze beroering van het affect. Het vermogen om het *affetto* te stimuleren identificeert de schilder met de redenaar, een paradigma waar Paleotti en Ottonelli & Da Cortona zich uitgebreid van bedienen²⁵². De zeventiende-eeuwers gebruiken vervolgens Paleotti's *Discorso* om de christelijke schilderkunst – en niet het beeld – te definiëren, met de bedoeling om het conflict tussen het functionele en een artistiek perspectief op de imitatie op te lossen in een exaltatie van de 'pictor christianus'. *Muovere* blijft de eerste functie van het beeld, om de gelovige het juiste pad te tonen én om de kunstliefhebber tot tranen toe te roeren. Kunst en kunstenaar worden also geprofileerd door de religieuze en de artistieke ervaring stapsgewijs met elkaar te identificeren²⁵³. Op die manier redden de kunst en haar beoefenaars hun goddelijke status: via het kunstige worden ze participanten en verkondigers van een hogere waarheid. Deze aanspraak staat haaks op de opvatting als zou de kunst alleen ten dienste staan van de religie.

4.3.5. *Verisimile* en *ekphrasis*

Zoals reeds opgemerkt doen Ottonelli & Da Cortona, in navolging van Paleotti, een gretig beroep op Byzantijnse, iconofiele teksten. Er wordt ook expliciet verwezen naar het Tweede Concilie van Nicea, uit 787, waar de kwestie van de beeldverering centraal stond²⁵⁴. Zoals Scavizzi heeft aangetoond, wordt het iconofiele discours van de contrareformatie – in navolging van het Concilie van Trente – expliciet op de leest van Nicea geschoeid²⁵⁵. Katholieke auteurs zagen verschillende parallellen tussen hun situatie en de achtste-eeuwse perikelen: een dreigend schisma in de Kerk, een conflict tussen wereldlijk en kerkelijk gezag en de problematiek van de beeldverering zelf²⁵⁶.

In de literatuur waar deze auteurs, in de voetsporen van Nicea, een beroep op deden, figureren vierde-eeuwse preken als die van Gregorius van Nyssa uiterst frequent²⁵⁷. Immers, deze teksten getuigen van de stichtende werking – door lering en affect – van het beeldende. De techniek die deze auteurs gebruikten, is de *ekphrasis*, de levendige beschrijving die eerder toont dan vertelt. *Ekphrasis* is eigenlijk een geavanceerde schooloefening in de retorica, die – zoals we ten andere reeds zagen bij Quintilianus – in verschillende soorten redevoeringen kan worden aangewend. Met andere woorden, *ekphrasis* is op zich niet gebonden aan een onderwerp maar is (een deel van) een

²⁵² Imorde, 2000.

²⁵³ Zie ook Scavizzi, 1992, pp. 229-232; Treffers, 1999, pp. 90-92.

²⁵⁴ Casale, 1973, pp. lv-lvii.

²⁵⁵ Scavizzi, 1992, pp. 63 & 115; voor Paleotti, zie p. 132; pp. 152-153; p. 231, bij Gilio, zie *Trattati*, II, p. 107, zie ook de begeleidende noot op p. 611; en concluderend pp. 272-273.

²⁵⁶ Voor Nicea II, zie, samenvattend, Belting, 1994, pp. 146-148.

²⁵⁷ Maguire, 1994, pp. 9 & 12.

redevoering die een scène, een object, een gebeurtenis levendig, met *enargeia*, voorstelt²⁵⁸. We hebben reeds gezien dat de *enargeia* van het beeldende woord de vergelijking met het beeld mogelijk maakt; zoals ook James & Webb benadrukken, berust de verwantschap in een gedeeld emotioneel effect op de toevoerder of beschouwer, gegarandeerd door een *indruk* van waarachtigheid²⁵⁹. Wanneer de techniek van *ekphrasis* dan gehanteerd wordt in een beeldbeschrijving, dient ze minder om een accuraat verslag te geven van de authenticiteit of het illusionisme van het beeld, dan om het emotionele potentieel van het beeld te exploreren. Het beeld zelf is een aanleiding, waaraan wordt voorbijgegaan door de retorische vaardigheid van de spreker. James & Webb betogen dan ook dat de *ekphrasis* in de Byzantijnse Kerk – waar Gregorius van Nyssa's preken thuishoren – niet alleen een parallel vormt met het beeld, maar er vooral de verborgen spirituele dimensie van blootlegt. Het is in deze context dat een concept als 'zoögrafia', of 'viva scrittura', opduikt als een legitimatie van het beeld. De *ekphrasis* neemt in de taal de plaats in van het beeld²⁶⁰.

Het uitgangspunt van James & Webb is dat 'this expression of emotional vividness [in Byzantijnse *ekphraseis*] is often taken by modern critics as a reference to pictorial realism'²⁶¹. Het lijkt legitiem om deze misvatting ook in traktaatschrijvers als Ottonelli & Da Cortona te lezen, en te veronderstellen dat Paleotti zich van het potentiële gevaar bewust was²⁶². Zoals Baxandall heeft aangetoond, raken populaire *topoi* uit de *ekphrasis*-traditie, als de 'sprekende gelijkenis', in de humanistische traditie vermengd met de Latijnse 'vultus viventes'-*topos*, om op die manier de kunstliteratuur binnen te sijnpen²⁶³. Scavizzi wijst er ten ander op dat schilders de in se moralistische argumenten over de *excitatio* en de analogie tussen zien en horen wél met graagte aanhoorden²⁶⁴. *Topoi* als imiteert de kunstenaar het werk van God, kunnen gemakkelijk omgekeerd worden tot aanspraken op de goddelijkheid van de kunstenaar. Zoals we hebben gezien is perfect illusionisme uiteraard een belangrijke component van die aanspraak. Auteurs als Ottonelli & Da Cortona pikken de referenties in Paleotti aan 'zoögrafia' op om de religieuze finaliteit van de perfecte imitatie te benadrukken.

²⁵⁸ Lausberg, 1973, p. 544, § 1133: 'Ziel [van de *ekphrasis*] ist die *enargeia*'. Ook Graf, 1995; James & Webb, 1991, pp. 4-7. Een referentie aan Gregorius van Nyssa ook bij Fumaroli, 1996, p. 445; en aan Gregorius van Nazianze, Filippi, 1997, p. 183 en noot 13, in de context van het jezuïetentheater.

²⁵⁹ James & Webb, 1991, p. 9. Zie ook *supra*, noot 81, i.h.b. Lausberg, 1973, pp. 402-404, § 813.

²⁶⁰ James & Webb, 1991, pp. 11-13. Ook Hagstrum, 1958, pp. 47-51; Scavizzi, 1974, pp. 185-190; en Belting, 1994, pp. 261-269, die de synergie van woord en beeld bespreekt in het kader van de stijlveranderingen in iconen in de elfde en de twaalfde eeuw; hij beroept zich uitgebreid op Maguire, 1994.

²⁶¹ James & Webb, 1991, p. 10.

²⁶² Lecercle, 1987, pp. 19-25, beschouwt in die zin de *ekphrasis* als een dominant motief in de *ut pictura poesis*-traditie; hij refereert op p. 24 aan Paleotti. Lecercle benadrukt dan ook meer de analogie tussen literaire en visuele *techniek* en *structuur*, dan tussen het gelijkaardige *effect* van tekst en beeld. Daarom gaat hij in op de emblematiek, die we hier buiten beschouwing laten.

²⁶³ Baxandall, 1971, pp. 87-92; Fumaroli, 1994a, pp. 42-50, die i.h.b. Giambattista Marino's poëzie en Bellori's kunstkritiek behandelt, net als Hagstrum, 1958, pp. 100-104 & 107-108. Zie ook Shearman, 1992, pp. 112-117; Newman & Newman, 1992, pp. 208-209.

²⁶⁴ Scavizzi, 1992, pp. 230-233.

4.3.6. Besluit: de delicate balans tussen affectieve kracht, *verisimile* en kunstenaarschap

Pallavicino wordt door Ottonelli gebruikt om een opvatting over de imitatie te verdedigen die haaks op Pallavicino's eigen denken staat. Pallavicino benut de traditionele koppeling van affectieve en illusionistische kracht om de functie van het *verisimile* uit te leggen. Om de artistieke expressie dienstbaar te maken aan het uitdrukken van een boodschap, gebruikt Ottonelli, samen met Da Cortona, deze synergie om te bewijzen dat alleen de beste kunst en de beste kunstenaars waarlijk religieus kunnen zijn. Hoewel deze theoretische verschuiving geen andere voorschriften genereert voor de artistieke praktijk – Pallavicino en Ottonelli & Da Cortona prijzen 'levendige', 'vivace' kunst, of *enargeia* – sluimert er een conflict in de bepaling van de rol van het kunstenaarschap. Dit conflict kwam even aan de oppervlakte in de aanmaning dat 'beeldhouwers zich geen Prometheus hoeven te achten', en tekent zich verder af in de vergelijking tussen Paleotti's standpunt en dat van het *Trattato*. Want hoewel ook Paleotti de schilder met de redenaar vergelijkt, spreekt hij alleen over het gedeelde effect van het beeld en het woord. In het volgende deel willen we daarom aan de hand van het werk van Francesco Bocchi nagaan hoe de vereiste van *vivacità* zich in de kunstliteratuur verhoudt tot de definitie van het kunstenaarschap. In de realisatie van het levendige werk manifesteert de kunstenaar zich als deugdenheld.

4.4. De kunsttheorie over *vivacità*: Francesco Bocchi

4.4.1. Bocchi's *Eccellenza del San Giorgio di Donatello*.

De verwantschap en verwarring die in het *Trattato della Pittura e Scultura* tussen de levensechte en de affectieve, aandoenlijke voorstelling bestaat, gekoppeld met de overdracht van deugdelijkheid op de beschouwer door de kunstenaar, wordt duidelijk geïllustreerd in de geschriften van Francesco Bocchi (1548-1613/18?)²⁶⁵. In zijn *Eccellenza del San Giorgio di Donatello* (1584) wil Bocchi de perfectie van Donatello's werk vatten door de eigenschappen van een excellente beeldhouwer vast te leggen. Hij zal daarom de kwaliteiten *costume*, *vivacità* en *bellezza* definiëren, en vervolgens aantonen dat ze volmaakt aanwezig zijn in Donatello's San Giorgio²⁶⁶. Met het begrip *costume* bedoelt Bocchi het karakter en de deugdelijkheid van een persoon. De onmiddellijke en treffende afleesbaarheid van iemands deugdelijkheid kan worden

²⁶⁵ Schlosser, 1996, p. 391. Voor het leven van Bocchi, zie het *DBI*, IX, pp. 72-74. Zijn bekendste werk is ongetwijfeld *Le Bellezze della città di Fiorenza* (1591). Voor het belang van Bocchi's teksten, zie Barash, 1967, pp. 58-60; idem, 1975, p. 413: 'it [de *Eccellenza*] is perhaps the earliest treatise in which expression is considered, more or less articulately, as a specific concept'. Zie ook Gampp, 1998.

²⁶⁶ Het werk is geschreven in 1571, en is uitgegeven als 'Eccellenza del San Giorgio di Donatello. Dove si tratta del costume, della vivacità e della bellezza di detta statua', in: *Trattati*, III, pp. 125-194, vanaf hier *Eccellenza*. Het is frappant dat de jezuïet J. Van Laer Donatello's S. Giorgio nog als embleem gebruikt voor zijn boek over 'Fierheid' (Lannoo, Tielt, z.d.). Een beschrijving van het beeld dient als rode draad voor het eerste hoofdstuk, 'Fier zijn', en eindigt met de woorden: 'Meer dan begrijpen kunnen we het, men kijke nogmaals, en voor het laatst nu, Donatello's witmarmeren ridder aan en men zal het ZIEN! ...', p. 76.

overgedragen op een beeldhouwwerk, vooral in de weergave van het gelaat²⁶⁷. Alzo zal het de beschouwer krachtig aanzetten tot het imiteren van de deugdelijkheid van het model, en beginnen te functioneren als een *exemplum*: ‘Levend gemaakt in de harde steen, heeft het de kracht om anderen buiten zichzelf te verrukken en hen in de deugdelijkheid, die hen is toegewezen, te transformeren’²⁶⁸. De *vivacità* is de kwaliteit die toelaat om in het beeld voorbij de steen en de kunst te zien, om zo de oorspronkelijke *virtù* te ervaren²⁶⁹. In het beeldhouwwerk vervult het alzo een analoge functie als in het leven van het model. Zonder *vivacità* kan geen enkele grote daad worden ondernomen, en kan deugdelijkheid zich niet ontplooiën. Iemand zonder *vivacità* is dus als een dode, omdat hij zijn eigen wezen belemmert²⁷⁰. *Bellezza* tenslotte benoemt de samenhang, de proportionaliteit en de inhoudelijke deugdelijkheid van het model en het beeldhouwwerk²⁷¹. Op die manier, zo besluit Bocchi, ‘beweegt het standbeeld door de *vivacità*, bewerkstelligt het verheven gedachten met de *costume* en verschaft het genot met de *bellezza*’. Het beeld neemt aldus de drie functies van de redevoering over, het *muovere*, *docere* en *delectare*²⁷².

Als een beeld over de drie kwaliteiten beschikt, is dat te danken aan zijn maker. Alleen een ‘campione di Dio’ slaagt erin om bovenmenselijke *costumi* te vatten, alleen de beeldhouwer die net als de orator de *actio* beheerst, kan *vivacità* weergeven, alleen een goed kunstenaar kan de *difficoltà* overwinnen, die van de kunst een oefening in deugdelijkheid maakt, en kan het model recht doen met zijn *invenzione*²⁷³. Deze kwaliteiten maken van de beeldhouwer, in casu Donatello, een ware demiurg; zijn ‘divina invenzione’ transformeert een ‘statua marmorea’ tot een ‘cosa viva’²⁷⁴. Hoewel Bocchi bij de definiëring van de *vivacità* duidelijk stelt dat hij niet de ‘krachtige vigueur van het menselijk leven’ bedoelt, maar wel ‘die levendige bewegingen die kracht die bij de handeling horen’²⁷⁵, zit de tekst vol met topieken die het goede kunstwerk met een levend wezen vergelijken. Zo transformeert de *vivacità* de steen in actie, de kunst in natuur, de stilstand in beweging²⁷⁶. Voor Bocchi lopen de twee betekenissen van het begrip *vivacità* – expressieve vigour en levensechte imitatie – door elkaar. Deze fusie

²⁶⁷ *Eccellenza*, p. 134, pp. 135-142 & 144: ‘Perché, qual cosa maggiore e più mirabile [...] possono le statue dimostrare, che l’animo et i pensieri, et in una vista sola quasi la vita tutta, che si dee vivere, farci vedere? E certamente, sì come l’amicizia allora è di più pregio, quando l’uno amico scambievolmente all’altro mostra i suoi pensieri et il secreto del suo animo, così le statue che esprimono vivamente il costume sono altresì delle altre molto migliori e di più stima’.

²⁶⁸ *ibid.*, p. 151: ‘[...] che, fatto vivo in duro sasso, ha forza di rapire altrui fuori di sé stesso, e nella virtù, che a lui è assegnato, trasformarlo’.

²⁶⁹ *ibid.*, p. 153.

²⁷⁰ *ibid.*, p. 157.

²⁷¹ *ibid.*, pp. 169 & 179.

²⁷² *ibid.*, pp. 192-193: ‘[...] muove con la vivacità, crea gentili pensieri col costume, diletta con la bellezza, e con tutte e tre queste cose infonde in chi mira alta virtù et eroica, che in questa statua felicemente è fabbricata’.

²⁷³ *ibid.*, pp. 150, 160, 176 & 185.

²⁷⁴ *ibid.*, p. 164.

²⁷⁵ De ‘potente vigore della vita umana’ en ‘quel vivo movimento e quella forza con l’azione congiunta’, *ibid.*, p.

153.

²⁷⁶ *ibid.*, pp. 153 & 160. Zie ook pp. 147, 150 & 190. Zie ook Komorowsky, 1981, pp. 61-66; Williams, 1989, p. 120.

komt voort uit het uitzonderlijke kunstenaarschap van de beeldhouwer Donatello, die deugdelijkheid, inspiratie en vakmanschap in zich verenigt.

4.4.2. *Enargeia en Energeia*

De manier waarop Bocchi in het begrip *vivacità* verschillende inhouden verbindt, sluit aldus aan op het gebruik van het concept in de renaissance²⁷⁷. Het benoemt de levensechtheid, de mate waarin een voorstelling natuurgetrouw is. Een garantie daartoe is het vatten van de *moto*, de beweging. Daardoor wordt ook het innerlijk van de afgebeelde persoon weergegeven. In de levendige voorstelling, tenslotte, ontmoet het typische van het model de ideeën van de kunstenaar, die daarmee tot leven worden gewekt. Daarmee verduidelijkt de *Eccellenza* de morele connotaties van dit concept, connotaties die luid doorklinken in het *Trattato* van Ottonelli & Da Cortona²⁷⁸. De cluster van betekenissen die onder de noemer *vivacità* terecht komen, zijn grotendeels het resultaat van suggesties die reeds vervat lagen in Quintilianus' definitie. Zoals gezegd stelt hij immers dat er een verband bestaat tussen de levendige verbeelding en het beroeren van de emoties van de toehoorders. In een andere passage associeert Quintilianus het bewerkstelligen van *enargia* of 'evidentie' met ornamentering en kunstigheid. Hij schrijft: 'Het georneerde is iets wat voorbij het louter heldere en acceptabele gaat'. 'Evidentie' wordt verbonden met 'toegevoegde schitter', zodat het zichzelf 'op onze opmerkingsgave' stort²⁷⁹. Deze gedachte wordt dan in de kunsttheorie betrokken op de figuur van de kunstenaar en zijn relatie tot het publiek. Zoals Summers opmerkt, beschouwt Quintilianus *energia* als de hoogst mogelijke retorische vaardigheid, en brengt het de beschouwer also tot 'the level of the animating energy of creation itself'²⁸⁰. We zagen dat Quintilianus in boek 6 van de *Institutio* refereert aan het begrip *deinosis*, dat in de kunsttheorie van de Cinquecento voortleeft als *terribilità*, een andere emblematische eigenschap van Michelangelo. *Terribilità* is, volgens Summers, een stijl die deelname aan het goddelijke manifesteert, door zijn eindeloos gevarieerde kracht²⁸¹; de term kan zowel op het werk als op de kunstenaar betrekking hebben.

Naast deze reeks connotaties, neemt Bocchi's *vivacità* een andere betekenislaag op die het begrip *enargeia* in de loop van de zestiende eeuw gaandeweg als vanzelf kreeg toegeschreven. Een goed voorbeeld is de *Discorsi del poema eroico* van Torquato Tasso,

²⁷⁷ Hazard, 1975, p. 410.

²⁷⁸ Bocchi schrijft over de kunsten vanuit een ethisch/politiek perspectief. Zo verwijst hij duidelijk naar *Politica* VIII van Aristoteles, op p. 135. Zie ook de aard van zijn andere geschriften, cfr. *DBI*, IX, p. 73. Ik wil hoogstens een verwantschap tussen de *Eccellenza* en het *TPS* suggereren. Paolo Barocchi wijst in haar annotatie van Bocchi's werk (*Trattati*, III, pp. 471-500) op de verwantschap tussen de *Eccellenza* en het *Discorso* van Paleotti; Scavizzi, 1992, pp. 234-236 wijst op de verwantschap tussen Bocchi's werk en de kunst van de contrareformatie. Dit werk lag, samen met de belangrijkste kunsttraktaten van de tweede helft van het Cinquecento, aan de basis van het *TPS*, zie Collareta, 1975, p. 180.

²⁷⁹ Quintilianus, *Institutio Oratoria*, 8.3.61-62, ook geciteerd door Hazard, 1975, p. 408. Zie ook Carruthers, 2000, pp. 130-133, die het ornamentele van de *enargeia* benadrukt, en niet het pathetische.

²⁸⁰ Summers, 1981, p. 96.

²⁸¹ *ibid.*, pp. 237-239.

voor het eerst gepubliceerd in 1594, maar waarschijnlijk geschreven tussen 1575-1580²⁸². Hij definieert er de dichter als een ‘facitori de l’imagini a guisa d’un parlante pittore’²⁸³, en prijst om die reden Homeros en Vergilius²⁸⁴. Schijnbaar aansluitend op de klassieke bronnen beschouwt Tasso het Latijnse *evidentia* als een synoniem voor het Griekse *energeia*. Het vervangen van *enargeia* door quasi identieke *energeia* wijst op een interessante betekenisvermenging. Gerald LeCoat bemerkt immers, in navolging van Jean Hagstrum, dat Tasso hier waarschijnlijk verwijst naar ‘the achievement in verbal discourse of a natural quality or of a pictorial quality that is highly natural’, *enargeia* dus. *Energeia* refereert aan ‘the actualization of potency, the realization of capacity or capability, the achievement in art or rhetoric of the dynamic and purposive life of nature’²⁸⁵. Anders gezegd, het ene concept benoemt het realisme of naturalisme van de voorstelling, het andere de mate waarin een afgebeeld object werkelijk lijkt te leven en also uitdrukking geeft aan zijn ‘levenskracht’. LeCoat merkt op dat de artistieke consequentie voor het ene concept de ‘accurate voorstelling van de uiterlijke verschijning van de natuur’ is, terwijl het andere vraagt om ‘een psychologische interpretatie van de menselijke emoties en passies die het innerlijke proces van de levensdynamiek bevestigen’²⁸⁶.

Hoewel de graduele vermenging van de twee termen vaak is opgemerkt, wordt er niet op gewezen dat *energeia* een sleutelbegrip is uit de *Metaphysica* van Aristoteles. Zonder diep op de definiëring of vertaling van het begrip in te willen gaan, kan het omschreven worden, zoals Hagstrum deed, als de ‘actualisering van potentie’. Daarmee staat het centraal in elk proces van verandering, of lokale beweging, en wel op een dubbele manier. *Energeia* is het proces waarbij een potentieel, *dunamis*, zich transformeert tot zijn vervulling, of *entelecheia*; en het is zelf vervulling, omdat het in de aard van een object ligt om zich te transformeren²⁸⁷. In de *Ethica Nicomacheia* wordt dit concept onmiddellijk betrokken op het menselijke handelen: ‘ook is het zo dat van al onze natuurlijke eigenschappen wij eerst het vermogen (*tas dunameis*) bezitten en pas later de overeenkomstige activiteit zullen uitoefenen (*tas energeias*). [...] Voortreffelijkheid van karakter verwerven we echter door ze eerst te beoefenen (*energesantes*), zoals dit ook het geval is met technische vaardigheden’ (1103a25-30)²⁸⁸. Het is dan ‘in de activiteit

²⁸² Voor de *Discorsi del poema eroico*, zie Weinberg, 1961, pp. 339-441. Zie ook Snyder, 1989, p. 269, noot 116 en Hampton, 1990, pp. 85-86. Ook hoofdstuk V, 3.1.3.

²⁸³ Jori, 1998, pp. 142-143.

²⁸⁴ LeCoat, 1975, pp. 44-45.

²⁸⁵ *ibid.*, geciteerd uit Hagstrum, 1958, p. 12; de verwarring wordt ook opgemerkt door Snyder, 1989, p. 270, noot 120, die schrijft dat ‘Tasso’s tendency to confuse *enargeia* with *energeia* (energy, vigor) in other critical works of his, such as in Book 6 of the *Discourses on the Heroic Poem* [...] is of little consequence of his theory of clarity or evidence in the *Discorso dell’arte del dialogo*’. Ook Hazard, 1975, p. 417, noot 14 verwijst naar het onderscheid *enargeia/energeia*, net als Shearman, 1992, pp. 209-212, die *enargeia* definieert ‘elevated clarity or vividness of expression’ (p. 208) en *energeia* als ‘a selective emphasis or force of detail in illustration that tends toward hyperbole’ (p. 211). *Energia* zou dan een fusie zijn van de twee begrippen, ‘artificial clarity and (to that end) a measure of hyperbole’ (*ibid.*). Fumaroli, 1996, pp. 358-359, beschouwt de begrippen als synoniem.

²⁸⁶ Le Coat, 1975, pp. 44-45.

²⁸⁷ Wheelwright, 1951, p. xxxv.

²⁸⁸ Aristoteles, *Ethica Nicomacheia*, II.1, p. 55

(*energeia*) van de ziel overeenkomstig haar voortreffelijkheid (*aretè*)' (1098a15) dat het goed van de mens schuilt²⁸⁹. Net zoals het geval is met *evidenza* of *enargeia*, vinden we van *energeia* sporen terug in de literatuurtheorie. In Aristoteles' *Retorica* wordt een hoofdstukje gewijd aan 'levendigheid', 'voortgebracht door dingen die feitelijkheid (actuality) aanduiden (*energounta*)' (1411b). Aristoteles onderscheidt 'feitelijkheid' van de metafoor door te benadrukken dat 'feitelijkheid' 'door metaforen het levenloze levend' maakt; 'door de dingen te animeren lijken ze 'feitelijk' (1411b-1412a)²⁹⁰. Aristoteles besluit dat Homeros alle dingen 'bewegend en levend' maakt, 'en feitelijkheid (*energeia*) is een beweging' (1412a).

Energeia, de actualisering van een potentieel, is voor Aristoteles essentieel ethisch – de beoefening van de deugd – en heeft een artistiek aspect – het animeren van levenloze materie door de toepassing van kunstig taalgebruik²⁹¹. Het is duidelijk dat Bocchi deze connotaties opneemt in het begrip *vivacità*. Het beeldhouwen van de S. Giorgio is een uitoefening van deugd; het beeld drukt nobelheid uit; het beïnvloedt op die manier de toeschouwer²⁹². Het middel is de verlevendiging van de steen, bewerkstelligd door Donatello's kunstenaarschap, een proces dat traditioneel ook met *enargeia* of *evidenza* benoemd wordt²⁹³. Bocchi's *vivacità* neemt *energeia* en *enargeia* – twee termen die hij niet gebruikt – samen.

Tasso's gebruik van de ene term waar hij de inhoud van de andere lijkt te bedoelen, is dus minder te wijten aan onnauwkeurigheid dan aan de historische koppeling van de twee begrippen. Dat de Romeinse *letterati* zich daarvan bewust waren, blijkt ook uit Agostino Mascardi's *Dell'arte istorica*. Er wordt een duidelijk onderscheid gemaakt tussen *enargia*, een deel van de *elocuzione*, en *energia*, die daar niet toe behoort. Hij besluit echter dat 'l'energia nasce in gran parte dall'enargia'. Waar *energia* denkbaar is zonder *enargia* – een tekst, redevoering of beeld kan krachtig zijn zonder *evidenza* – is het omgekeerde nimmer het geval. *Evidenza* brengt steeds 'efficiëntie en kracht' voort²⁹⁴. Dit staat dicht bij wat Querengho in *Del Bene* vertelt. Die scheidt immers de *energeia* duidelijk van de *enargeia*, en houdt alleen de *energia* over, begrepen als *evidenza* of *enargeia*. Voor Querengho hoeft een levendige, 'evidente' voorstelling helemaal geen

²⁸⁹ *RenPhil*, p. 330.

²⁹⁰ Aristoteles, *Retorica*, p. 238. *RenPhil*, p. 720, spreekt in dit verband over *enargeia*.

²⁹¹ In het voorafgaande lemma betreft Aristoteles dit soort metafoor ten andere rechtstreeks op een beeldhouwwerk, *Retorica*, p. 237.

²⁹² *Eccellenza*, p. 155 e.v.; zie ook, in het algemeen, Williams, 1997, p. 11.

²⁹³ Zie, als in noot 167, Hagstrum, 1958, i.h.b. pp. 57-65.

²⁹⁴ Mascardi, 1859, V, 1, pp. 301-302. Zie ook Bellini, als in noot 85 en Jori, 1998, p. 139. Er weze echter opgemerkt dat *energeia* en *evidentie* soms ook als tegengesteld worden beschouwd, zoals door Blaise Pascal, zie Jori, 1998, p. 33. Dat is eigenlijk vrij vanzelfsprekend. Immers, *enargeia* als een eigenschap van stijlfiguren komt voort uit het prikkelend karakter van een complexe uitdrukking, zoals bijvoorbeeld in het geval van de metafoor; Quintilianus beschouwt ze ten andere ook als een ornament. Als *evidenza* dan de eigenschap bij uitstek is van de eenvoudige waarheid, die zich onmiddellijk aan het voorstellingsvermogen openbaart, dan hebben het 'evidente' en het 'levendige' een verschillende vorm. Deze tegenstelling wordt bij Pallavicino opgeheven door de introductie van een esthetisch criterium. Ook het evidente spreekt volgens hem krachtiger, en dus klaarder, wanneer het zich op een aantrekkelijke wijze presenteert, en zo aan het intellectueel begrip voorbij kan gaan.

authentiek, ‘energiek’ innerlijk proces te evoceren²⁹⁵.

4.5. Besluit: *Vivacità* als clusterbegrip in de kunstliteratuur

In dit deel hebben we gezien hoe het begrip *vivacità* de betekenissen van de concepten *energeia* en *enargeia* samenneemt en met elkaar verbindt. De associatie met *enargeia* maakt dat een levendig beeld door zijn absolute waarachtigheid de beschouwer emotioneel treft; alzo is het een embleem van kunstenaarschap. Wil dit kunstenaarschap zich goed laten aanwenden, dan zal het beeld dienen om de wil van de beschouwer naar het goede te neigen. De associatie met *energeia* presenteert de *vivacità* als de uitdrukking of uitoefening van deugd, in het geval van de kunsten de perfecte afbeelding van een nobel model, gestuwd door de nobele inborst van de *artifex*. De twee betekenisvelden raken elkaar in het artistieke meesterschap dat is vereist, én in de deugdelijkheid van de kunstenaar. Meesterschap en deugdelijkheid versmelten tot een alomvattende *virtù* van de kunstenaar. De aanspraak op deze *virtù* maakt de kunstenaar tot een demiurg, een godgelijke creator.

De vergelijking van de traktaten van Pallavicino, Ottonelli & Da Cortona, Paleotti en Bocchi, via hun opvatting van de *vivacità* of *enargeia*, toont wel dat precies op dit punt moeilijk te verenigen aanspraken worden gemaakt. Pallavicino behandelt het thema binnen het kader van een onderzoek naar de epistemologische en ethische waarde van de verschijning en de vergissingen die zij provoceert. De imitatieve kunst en haar expressieve kracht krijgen dan een duidelijk afgebakende rol toebedeeld in elk kenproces; de finaliteit van dit kenproces ligt duidelijk aan gene zijde van het esthetische genoegen. Ottonelli & Da Cortona proberen dit uitgangspunt te verenigen met de aanspraken van de beeldhouwer en de schilder, die zich graag als bevoorrechte bewerkers van een hybride esthetische en religieuze ervaring profileren. De aanspraken van hun *artifex* pendelen heen en weer tussen perfecte dienstbaarheid aan een functioneel ideaal en een claim op een unieke en onvervangbare creatieve kracht. Daarmee voegen ze een dimensie toe aan Paleotti’s discours, dat op de beperkingen van een puur functionele opvatting over de imitatieve kunst stoot, gebaseerd op een retorische opvatting van het beeld. Dezelfde elementen transformeert Bocchi in een portret van de ideale kunstenaar, die nu verschijnt als de onvervangbare deugdenheld.

Dat deze visies elkaar werkelijk tegenspreken mag blijken uit het feit dat al deze auteurs eenzelfde reeks van *topoi* en uitgangspunten omsmeden tot een ander vertoog, dat op zijn beurt steeds weer dezelfde bedoeling heeft: uitleggen wat een beeld met zijn beschouwer

²⁹⁵ Daarbij dient opgemerkt dat Pallavicino steeds *energia* gebruikt, waarbij het woord zowel kan verwijzen naar de graad van detaillering of ornering, naar de kracht waarmee de voorstelling de beschouwer treft, als naar de overtuigingskracht van de voorstelling op de toeschouwer. In *TdS*, 34, p. 230, spreekt hij over ‘quella grazia e quella energia, che le minute e verisimili particolarità aggiungono [...] al Poema’. In *TdS*, 7, p. 56 wordt geschreven dat de metafoor de expliciete vergelijking in *energia* overtreft. In het *TsP*, I, 3, p. 56 vinden we terug dat de prediker er nimmer zeker van is dat hij ‘quale energia [...] per guadagnarne l’assenso’ zal kunnen opwekken. Het woord neemt dus een aantal betekenissen van *energeia* en *enargeia* op, zonder echter ooit te verwijzen naar de animatie van het kunstwerk zelf. Voor enkele plaatsen waar Pallavicino het woord *evidenza* gebruikt, zie Bellini, 1990, p. 175.

doet, en waarom. Daarenboven beschouwen ze allen de retorische, en, meer specifiek, de affectieve werking van het beeld als de belangrijkste. Rond deze functie groeperen zich dan aanverwante opvattingen over kunst, kunstenaarschap, waarachtigheid, en illusionisme.

Besluit: De ethische fundering van stilistische voorschriften bij Sforza Pallavicino

In de laatste twee hoofdstukken is een lang traject afgelegd, van de definitie van een reeks stijlmiddelen tot verschillende, zelfs tegengestelde opvattingen over het kunstenaarschap. Een eerste conclusie die we aan deze redenering willen verbinden, is dan ook dat beide problemen intiem met elkaar gelieerd zijn. De definitie van een stijlmiddel impliceert steeds opvattingen over de wetmatigheden en de werking van dat middel, over hoe het bedacht of aangeleerd kan worden, over de persoon die het toepast en degene die het waarneemt. In het specifieke geval van Sforza Pallavicino's oeuvre nestelen deze overwegingen zich in een denken dat in essentie over religie gaat. Het is het religieuze dat de modaliteiten van de kunst en het daarin veronderstelde kunstenaarschap definiëert. In tegenstelling tot een belangrijk deel van de Pallavicino-receptie kunnen we concluderen dat het esthetische een afgeleide is van religieuze overwegingen en de ethische, epistemologische en proto-psychologische bedenkingen die daar uit voortkomen. De bestemming van Pallavicino's kunst is, net als haar maker, altijd de (potentiële) gelovige, die het juiste pad zoekt, ondanks de menselijke zwakheden die hem eigen zijn. Hij doet dat binnen het kader van een universum dat een welwillende God voor hem geschapen heeft. Daarmee wordt de gelovige ook een model voor zijn eigen handelen en scheppen aangeleverd: de wetten van de Schepping reveleren de werkzaamheid van de ultieme Auteur.

Binnen dit heilsperspectief krijgen de imitatieve kunsten – de kunsten die voorstellingen, representaties, beelden genereren – een prominente plaats toebedeeld. We kunnen zelfs stellen dat ze voor Pallavicino een belangrijke en onontbeerlijke taak vervullen. Daarin vallen drie aspecten te onderscheiden. Ten eerste moet elke gedachte worden voorgesteld of uitgedragen. Het maken van die voorstelling is dan per definitie een kunstig proces. Een uitdrukking is nooit zo maar gegeven. Het kunstige verwerkt in elke uitdrukking contingenties, die te maken hebben met de taal of andere codes van de voorstelling, maatschappelijke conventies, historische gegevens, de specifieke omstandigheden van het voor te stellen object en zijn bestemming. Ten tweede is de voorstelling aan de mens gebonden, en dus ingebed in zijn heilseconomie. De mens heeft de opdracht om zijn geluk te zoeken, en is daarom vrij. Al hetgene wat zich tot de mens richt, moet hem dus doen kiezen, net zoals de Schepping doet. Het feit dat de mens moet kiezen, betekent ook dat elke voorstelling zich naar de menselijke begeerte richt. Die keuzemogelijkheid bestaat in een omgaan met veelheid. Een goed kunstwerk biedt dus een kunstig geordende veelheid aan. Het uitsluiten daarvan, door te verzaken hetzij aan orde, hetzij

aan veelheid, is ethisch fout, bron van ketterse willekeur of dierlijke slaafsheid. Ten derde kan het beeld – en hiermee bedoelen we zowel het ‘zichtbare’ schrijven, als het schilderij of de sculptuur, als het theaterstuk – waarheden laten zien die de mens eigenlijk niet kan begrijpen. Het kan de mens openbaren wat hem door God in het hart is ingeprent, zonder dat het de lange en riskante weg van het redeneren, het *discorso*, moet doorlopen. In het beeld vindt de mens een voorafspiegeling van het volmaakte zien van de perfecte christen. Dit zien wordt gestimuleerd door het *affetto*.

Deze overwegingen resulteren in het voorschrijven van specifieke kwaliteiten aan de voorstelling. We hebben deze kwaliteiten onder twee noemers gegroepeerd, de *varietà* en de *vivacità*. De *varietà* betekent dat een aantrekkelijke voorstelling samengesteld is, niet eenvoudig. In de samenstelling zijn de contingenties van de verschillende objecten, hun uitdrukking, en de menselijke reactie daarop zò verwerkt dat er een geheel ontstaat dat in zijn particuliere coherentie iets laat zien van de universele waarheden waarop de Schepping rust. Alzo zal de voorstelling het leergierige intellect naar zich toe neigen. Met *vivacità* wordt bedoeld dat ‘voorstellen’ in de eerste plaats wordt beschouwd als het ‘zichtbaar maken’. Het oog – innerlijk of uiterlijk – is het geprivilegieerde zintuig om de beschouwer te raken. Dit betekent dat de voorstelling kunstig moet worden versierd met de kwaliteiten die het oog naar zich doen toeneigen: detail, glans, kleur, overdaad. Deze kwaliteiten genereren een algemene indruk van majesteit en *splendor*. De twee categorieën, de *varietà* en de *vivacità*, worden dus gedacht vanuit het effect dat ze uitoefenen op de toeschouwer. De esthetica die we uit Pallavicino’s werk kunnen deduceren, is dus in de eerste plaats een esthetica van de waarneming. In het *Trattato dello Stile* leidt Pallavicino daaruit regels voor het schrijven af. De analogie tussen de voorschriften voor de tekst en de vereisten van het beeld schuilen echter niet in een overdracht of vertaling van die regels, maar in een overeenkomst tussen hun effecten, effecten die hun betekenis uiteindelijk ontleen aan het menselijke handelen in de Schepping. Een belangrijke consequentie van deze esthetica en haar premissen is dat Pallavicino de netelige verhouding tussen de voorstelling, het tonen of uitzeggen, en de werkelijkheid, zeer rigide aflijnt. De voorstelling kan het onbegrijpelijke, ja het goddelijke alleen maar tonen omdat ze niets anders dan voorstelling is. Ze is fundamenteel onwaar, in de letterlijke zin van het woord artificieel en immer als dusdanig herkend. Ze kan nooit aanspraken maken op een status parallel aan of analoog met de Schepping zelve.

Ten aanzien van deze esthetica tekenen zich twee conflicten af. Een eerste spruit voort uit het religieuze kader waaruit ze is afgeleid, een tweede uit de artistieke implicaties met betrekking tot de kunstigheid en het kunstenaarschap. In het eerste geval, dat we hebben geïllustreerd met behulp van Le Noirs ironische commentaar op Pallavicino’s *Storia del Concilio di Trento*, wordt niet zo zeer aangevochten dat de voorstelling een voor de mens noodzakelijk middel is om om te gaan met het goddelijke en zijn bestemming, maar wordt die voorstelling onderworpen aan een andere economie. Dat de voorstelling in de meest brede betekenis van het woord ‘stijlvol’ moet zijn, is volgens deze kritiek een

symptoom van een op uiterlijkheden, pracht en praal verlustigd geloof. Deze moralistische kritiek is duidelijk verwant aan de iconoclastische opvattingen van de reformatie. We kunnen concluderen dat Pallavicino's theorie een geraffineerde legitimatie van het gebruik van beelden, en meer algemeen, van 'uiterlijkheid' voorstelt. Precies het raffinement van zijn legitimatie, die een belangrijke rol toekent aan het kunstige, leidt ons naar het tweede geval. Pallavicino's kunstopvatting impliceert een model waarin conformiteit centraal staat, in het leerproces van de kunstenaar, in zijn scheppingsproces, in de manier waarop de beschouwer met het kunstwerk omgaat. De fundamentele modus is imitatie van een extern gegeven, waarmee het individu dan zijn eigen bijdrage probeert te formuleren. De voorbeelden van de imitatie van heiligen, de praktijk van het theater en de meditatie op het paradijs wijzen alle in die richting. De verfijnde kwaliteiten die Pallavicino voor deze aan de confirmering gebonden kunstpraktijk voorop stelt, ja er noodzakelijk voor acht, de *varietà* en de *vivacità*, dienen in het biografische en kunsttheoretische discours van dezelfde periode echter als emblemen van een aan het geniale individu gebonden kunstenaarschap. Confrontatie met Pallavicino's denken heeft in dit discours een intern conflict blootgelegd. In de traditie van de contrareformatorische traktaten, waar we Paleotti en Ottonelli & Da Cortona in kunnen thuisbrengen, valt een moeizame verhouding af te lezen tussen een religieuze en artistieke beschouwing van het beeld. Onderworpen aan dezelfde maatschappelijke condities als 'Pallavicino's kunstenaar', ziet ook de geniale, vrije kunstenaar zich genoodzaakt om zijn creativiteit te legitimeren door aanspraak te maken op het vermogen om een religieuze epifanie te bewerkstelligen. In deze aanspraak raken religieuze en artistieke aspiraties zo innig met elkaar verstrengeld dat ze quasi worden geïdentificeerd. Het kunstige wordt also een embleem van religiositeit, die voortkomt uit excellent kunstenaarschap en zich overdraagt op de gesofisticeerde toeschouwer. In Pallavicino's model, waar het kunstige in de eerste plaats dienstbaar is aan de uitdrukking van een gedachtegoed dat op geen enkele manier kan toegeëigend worden door een geprivilegeerd individu, is deze identificatie ondenkbaar.

Nu we hebben bepaald welke functie de kunsten volgens Pallavicino te vervullen hebben, en hoe ze die functie vervullen, is het aangewezen om na te gaan of deze opvattingen in zijn onmiddellijke omgeving – de Romeinse intelligentsia, en meer in het bijzonder het pauselijke hof – circuleerden. In het volgende hoofdstuk doen we daarom een herlezing van twee belangrijke casussen van pauselijk mecenaat, het *baldacchino* en de stedenbouw van Alexander VII. In het zesde hoofdstuk gaan we dan dieper in op het tweede conflict dat in de vorige alinea is afgelijnd. Pallavicino's blik op Bernini's kunst en kunstenaarschap wordt er afgewogen tegen de vooronderstellingen van de twee biografieën.

H5. Roma = *exemplum*. De stad als manifestatie van deugd

Terugblikkend op de discussie over het baldakijn in de S. Pietro, geëvoceerd in het eerste hoofdstuk, is het inmiddels duidelijk geworden dat Pallavicino's esthetica een ander model biedt om over kunstwerk, kunstenaarschap en de functie van de kunst te spreken dan het model dat door de Bernini-biografieën wordt gesuggereerd. In dit hoofdstuk willen we nagaan hoe deze aspecten concreet gestalte krijgen in Pallavicino's model. We behandelen dit probleem via twee gevalstudies. Eerst wordt nagegaan hoe de perceptie van het *baldacchino* gecodeerd en geënceneerd wordt door de Barberini-familie, op basis van de door Pallavicino getheoretiseerde esthetica. Vervolgens biedt een controverse over de woonplaats van de paus de gelegenheid om in te gaan op de betekenis van de stedelijke ruimte, stedenbouw en publieke architectuur. Zo zal duidelijk worden hoe 'het zich voordoen', de *actio* die in het vorige hoofdstuk centraal stond, zich associeert met de politieke en religieuze context van het zeventiende-eeuwse Rome.

1. De boodschap van het *baldacchino* uitgedragen door de *talamo* van de *Archiconfraternità del SS. Rosario*

1.1. De *maestà* van het baldakijn als portret van Urbanus VIII: ‘tu exemplar es nostrum’

In het eerste hoofdstuk zijn we kort ingegaan op een lofdicht dat Lelio Guidiccioni ter ere van het baldakijn in S. Pietro schreef, de *Ara Maxima Vaticana* uit 1633¹. In zijn opdracht aan Urbanus VIII stelt Guidiccioni de paus voor als een demiurgische schepper, en dit op twee niveaus. Urbanus creëerde het baldakijn, en om dat te doen herschiep hij de kunstenaar die hij onder zijn hoede nam. De paus wekte zowel het kunstwerk als de kunstenaar tot leven, en dit dankzij zijn deugd en autoriteit. Urbanus’ deugdelijkheid als een voorbeeldig vorst, en zijn autoriteit als de opvolger van Petrus, worden letterlijk zichtbaar gemaakt in de constructie; het baldakijn is immers, net als Urbanus zelf, een onimiteerbaar model. In het gedicht roept Guidiccioni uit hoe de paus, als ‘het opperste groot beeld, ‘Simulacrum’, van deugd en glorie’, ‘het leeuwendeel van Gods macht op aarde, de opperste pinnakel van menselijke majesteit’ is². In hun commentaar op de *Ara* wijzen Newman & Newman op de centraliteit van het begrip *maiestas*³. Het is een attribuut van het pausschap, dus ook van Urbanus VIII, en het manifesteert zich in de uitoefening van zijn gezag⁴; maar het hoort ook toe aan de tombe van de apostelen, en meer algemeen, aan Rome, nu de stad van Urbanus⁵. Het gedicht beschouwt het baldakijn als het teken bij uitstek van de hernieuwde kracht van Romes majesteit⁶; immers, de

¹ Newman & Newman, 1992. Deze vertaling is voor het eerst gebruikt in Chandler Kirwin, 1997, pp. 205-212. De *Ara* is voor het eerst opgemerkt door Pastor, XIII, p. 892 en wordt kort becommentarieerd door D’Onofrio, 1967, p. 380. Frascchetti, 1900, p. 63, vermeldt – ongetwijfeld op basis van de niet aangehaalde biografie van Domenico Bernini, pp. 41-42 aldaar – de aanwezigheid van Guidiccioni op de inwijding van het *baldacchino*, op 29 juni 1633, waar de dichter ‘il lavoro sontuoso’ een ‘Degna Casa d’Apostoli, Erario del Cielo, Machina Eterna e Sacrario di Devozione’ noemt, wat haast letterlijk overeen komt met de aanhef van de opdracht aan Urbanus VIII in de *Ara Maxima Vaticana*, zie Newman & Newman, 1992, p. 110, r. 5-7. Zie ook Labrot, 1997, p. 336, noot 2. Guidiccioni’s werk behoort tot de ongetwijfeld talrijke gedichten die voor deze gelegenheid zijn geschreven zoals het door Alveri, 1664, II, p. 159 vermelde ‘Ara Vaticana ab Urbano VIII excitata’, door Nicolò Pascali, of het door Fehl aangehaalde *Urbano VIII P.O.B. Erectis Aeneis in Vaticana basilica quatuor columnis non plus ultra* van Johannes Guillelmus Vernerey, zie Fehl, 1976, p. 487, noot 5, die ook Guidiccioni’s gedicht vermeldt. Voor deze en andere panegyrische titels, zie ook Schütze, 1994, p. 235, noot 60.

² Newman & Newman, 1992, p. 114, r. 93-103: ‘Exemplum igitur exhibes, facultatem adimis imitandi; Neque tuum modo est ipsum opus, sed ipse quodam modo Artifex opus est tuum. Cui vel novos animos indidisti, vel ex integro talem condidisti, qualis nec futurus sperabatur. Et quid mirum, Artificem obtemperasse monenti, ac singula disponenti tibi, qui vel iussu metalla potueris animare? Ergo, universis mirantibus, haereo ipse, animati Aeris inspector paene marmoreus. Si stupor afflatus fuisset, mira fortasse vaticinabar. Cecini tamen nescio quid; exaravi, et ad Aram statuo. Tu, potestatis Divinae in terris magna portio, supremum Maiestatis humanae fastigium; maximum idem virtutis, et gloriae Simulacrum es meum’. Mijn paragraaf 1.1 maakt dankbaar gebruik van het commentaar van Newman & Newman bij de *Ara*, *ibid.*, pp. 185-249.

³ *ibid.*, pp. 50-51.

⁴ *ibid.*, p. 114, r. 102-103, als in noot 2; en p. 138, r. 358.

⁵ *ibid.*, p. 124, r. 77; p. 136, r. 327-340.

⁶ *ibid.*, p. 160, r. 825.

bronzen constructie vormt een nieuwe tempel boven het graf van Petrus. In deze tombe ‘als in een ziel, vindt de Tempel leven’⁷. Boven dit ‘hart’ verrijst ‘het maaksel van uw [Urbanus] werk’⁸, een kamer, of ‘Thalamus’⁹, als een eeuwigdurend eerbetoon, waarin de limieten van het menselijke kunnen zijn bereikt¹⁰. Daarmee vormt het, net als Petrus’ sleutels, een toegang tot de hemel¹¹. Het baldakijn verbeeldt de majesteit van Urbanus’ autoriteit, een majesteit die, zoals ook de Franse jezuïet Louis de Cresolles schrijft, de fusie tussen wereldlijk en spiritueel gezag zichtbaar maakt¹².

Guidiccioni stelt dat de buitengewone verfijning van het baldakijn zichtbaar is in de kunstigheid van het gieten van de kolommen, in zijn maat, en in de kostbare ornamentering. Deze kunstigheid wordt van in de eerste regels van het gedicht verbonden met de concepten autoriteit en roem: ‘Gij hebt een Altaar (‘Ara’) opgericht, gezegende Vader, om voor uzelf onsterfelijkheid te bewerken. Want ik noem het omsluitende baldakijn dat over het Altaar is gezet (‘superinductus Arae Thalamus’) een Altaar, net als de nieuw opgerichte stevige versiering die roem verschaft aan de hele onderneming. Ik zou zeggen dat gij het hemelse Altaar (‘Caelestem Aram’) naar de aarde hebt bevolen, want gij bent degene die de hemel toestaat aan stervelingen. Maar hier twijfel ik, of ik het een Altaar moet noemen, of een onaangetast schrijn van de Apostelen, of een heilige plaats voor devotie, een schatkamer van de hemel zelf, een opslagplaats voor de eeuwigheid’¹³. Deze keten van verwijzingen verleent het hele gedicht een vitale energie. Newman & Newman merken op dat het begrip ‘animatum’ een leitmotif vormt, dat de

⁷ *ibid.*, p. 158, r. 792: ‘Nam Tumulo, ceu Templum anima.’

⁸ *ibid.*, p. 160: r. 796: ‘[...], opera immortalia texit;’

⁹ *ibid.*, r. 804: ‘Iure incorruptum Thalamum, et longaeva quietis / Blandimenta paras; [...]’.

¹⁰ *ibid.*, p. 162, r. 871-873: ‘Augustum et Thalamum, positasque iubente Columnas / Alcide meliore; ullis quas ausibus ULTRA / NON LICET humanos aditum sperare labores’.

¹¹ *ibid.*, p. 164, r. 874-885: ‘Magne Pater: verso nisi per te cardine Caelum / Clausum olim, reseret fidae sua Limina genti; / Ni bifores PETRUS det Ianitor esse patentes: / Se rutila et PAULO reserarint ostia iam tum, / Cum potuit tantam ire viam vel stratus: et Astra / Insiluit, deiectus equo; cum calceus actis / Nequiquam in stimulum, tamen errabunda fidelem / Nosse dedit caecus caeca haud vestigia metam; / Credo equidem, aeratos Caeli se inflectere postes, / (Pulsa ut murali quondam trabe moenia cedunt) / Aerea tam solidae pietatis machina cogat, / Nec sese his gradibus disiungere possit Olympus’.

¹² Kapp, 1990, p. 50.

¹³ Newman & Newman, 1992, p. 110, r. 1-7: ‘EXCITASTI Aram (Beatissime Pater) quae tibi excitet immortalitatem. Aram enim appello superinductum Arae Thalamum, solidumque ornatum ab integro constitutum, toti rei splendorem, et nomina conferentem. Caelestem Aram in terras evocasse te dicerem, nam et Caelum mortalibus impertis; sed hic ambigo, Aramne dicam, an integram Aedem Apostolorum, an Pietatis Sacellum, ipsius Caeli Aerarium, Conditorium Aeternitatis’. Het hoofdaltaar was in 1594 door Clemens VIII opgericht; Paulus V installeerde een altaar in de absis, zie Chandler Kirwin, 1997, p. 80 en Freiberg, 1995, pp. 177-181, die zich ook beroept op Lavin, 1968; Chandler Kirwin, 1981 en Lavin, 1984. Er weze opgemerkt dat Gigli, 1994, I, pp. 160-161, in zijn verslag van de wijding van de S. Pietro op 18 november 1626, meldt dat Urbanus het Petrus-altaar in zijn geheel heeft laten verheffen, een feit waar ook Guidiccioni op lijkt te alluderen, cfr. de aanhef geciteerd in noot 13: ‘EXCITASTI Aram (Beatissime Pater) quae tibi excitet immortalitatem. Aram enim appello superinductum Arae Thalamum [...]’. Bij Gigli lezen we: ‘Adunque la Chiesa vecchia, che fu consacrata da S. Silvestro, era stata tutta levata via, et la nova, essendo finita, non era ancor consacrata. Per questo Papa Urbano, il quale in questi giorni haveva fatto alzare l’Altare di S. Pietro, et (con ordegni maravigliosi) sollevatolo così intiero da terra, haveva fatto aggiungere alli scalini vecchi, altri quattro scalini di marmo, et di suo ordine in questo tempo si lavoravano 4. gran colonne di bronzo per adornare il medesimo Altare; et nelli mesi avanti haveva fatto adornare la nicchia, dove si conserva il SS.mo Volto di N.S. nel Velo di Veronica impresso’.

paus als een ‘schepper en zelfs een demiurg’ toont¹⁴. Het ‘onimiteerbare’ baldakijn wordt daarmee een *exemplum* van Urbanus’ deugd. In de epiloog van het gedicht prijst Guidiccioni Urbanus als een gids, wiens autoriteit regels voor een goed leven, ‘monita ad bene vivendum’ overbodig maakt, en wiens exemplariteit, ‘tu es exemplar nostrum’, alle andere voorbeelden vervangt¹⁵. Zijn onderdanen worden verblind door de ‘majestueuze glans’ van zijn heerschappij¹⁶.

Volgens Guidiccioni brengt de constructie de majesteit van het enig ware geloof over op de toeschouwer, die daardoor wordt getroffen door verwondering en verbazing, en intuïtief de boodschap van de constructie begrijpt¹⁷. Via Urbanus’ baldakijn wordt de toeschouwer geanimeerd door de kracht die uitgaat van de tombe der apostelen, het hart van de basiliek. Het effect van het baldakijn, voortgebracht door Urbanus’ creatieve, animerende kracht en zijn persoonlijke voorbeeldigheid en autoriteit, of *maestà*, wordt door Guidiccioni beschreven in termen van ‘meraviglia’ en ‘stupore’. Het vermogen om brons leven te geven veroorzaakt ‘stupor’, verbazing¹⁸. In hun commentaar duiden Newman & Newman Guidiccioni’s ‘stupor’ met behulp van een *ekphrasis* van Statius, waar het wijst op de ‘persistent Roman and Italian reaction to the religious manifestation which is the work of art’. Deze reactie is ook merkbaar in het emotionele taalgebruik van Guidiccioni. Regelmatig evoceert hij de ‘awe’, of verbluffing, van de beschouwer¹⁹. De reactie bij het zien van het wonderlijke kunstwerk openbaart de autoriteit van de ‘auteur’²⁰.

Guidiccioni’s gedicht veruitwendigt deze autoriteit en scheppingskracht op twee niveaus. Enerzijds geeft het het kunstwerk en zijn effect weer; anderzijds is het gedicht zelf levendig, ademt het de pauselijke creativiteit uit. De gedetailleerde, gevarieerde beschrijving van *ekphrasis* produceert *vivezza* of *evidenza*, en reproduceert op die manier het effect van het baldakijn op de lezer. Zoals Guidiccioni zelf aangeeft aan het einde van zijn opdracht aan de paus, past ook zijn gedicht in de keten van kunstwerken die leven putten uit de scheppingskracht van de paus, en is ook zijn eigen pen een product van Urbanus’ creativiteit²¹.

Op het moment dat de bouw van het baldakijn aanvangt, wordt in een belangrijke publieke gebeurtenis het door Guidiccioni geëvoceerde, complexe effect van de constructie op de bezoeker van de S. Pietro gereproduceerd, of misschien beter ‘geproduceerd’. Op de eerste zondag van oktober in het jubileumjaar 1625 draagt de

¹⁴ Newman & Newman, 1992, p. 55.

¹⁵ *ibid.*, p. 178, r. 9-10.

¹⁶ *ibid.*, r. 24.

¹⁷ *ibid.*, p. 110, r. 23-28.

¹⁸ *ibid.*, p. 114, r. 99; ook, bijvoorbeeld, p. 110, r. 27-28: ‘Ego vero non expergiscar tali sonitu, ut fruar tanto spectaculo?’. Zie ook Schütze, 1994, p. 252.

¹⁹ Newman & Newman, 1992, p. 42, p. 194, bij r. 100, en p. 200, bij r. 14-18.

²⁰ zie ook *ibid.*, pp. 359-360.

²¹ *ibid.*, p. 116, r. 112-114: ‘Vellem quidem, se ipso viveret; sed vivet tamen ex te, ex gloria tui nominis, ex immortalitate operis tui’.

Archiconfraternità del SS. Rosario een *talamo* of schrijn met een schilderij van Maria in processie door de Romeinse straten²². Dit evenement, een fundamenteel ander ‘medium’ dan Guidiccioni’s gedicht, zal op zijn beurt een weerslag vinden in een reeks teksten die toelaten om het effect en de beleving van het evenement te begrijpen. De analogie tussen de bouw van het baldakijn en het evenement in kwestie situeert zich op al de verschillende betekenisniveaus die Guidiccioni in het baldakijn en zijn beleving onderscheidt. De *talamo* vertoont opvallende formele gelijkenissen met het baldakijn²³. Gaande van de gedeelde typologie, over de maat en de rijkdom van de constructie, de naam van het bouwsel en de metaforische betekenissen van die naam, over de boodschap die de auteur/mecenas met het object wil uitdragen tot een identieke samenwerking tussen ervaring en overtuiging, spiegelt de *talamo* de ervaring van het baldakijn in al haar volheid voor aan de stad Rome. Door in te gaan op deze analogie, kunnen drie met elkaar verweven vragen worden behandeld: welke boodschap wil het *baldacchino* uitdragen; hoe wordt die boodschap opgebouwd en zichtbaar gemaakt; wie is de auteur van de boodschap en haar uitdrukking?

1.2. De jaarlijkse processie van de *Archiconfraternità del SS. Rosario*

Op 5 oktober van het jubileumjaar 1625 trekt de jaarlijkse processie van de *Archiconfraternità del SS. Rosario* door het centrum van Rome²⁴. Ter ere van het jubileum had de confraterniteit al op 26 januari een rondgang naar de vier basilieken georganiseerd, die was bijgewoond door meer dan 30.000 mensen. De manier waarop deze mensenmassa gezamenlijk had gezongen en gebeden, stond in het geheugen van de Romeinen gegrift als een uniek gebeuren, bron van ‘maraviglia e stupore’²⁵. Ook de jaarlijkse optocht, op de eerste zondag van oktober, zou worden gevierd met de luister die

²² Voor de betekenis van ‘talamo’, zie *infra*.

²³ Deze gelijkenis is voor het eerst opgemerkt in Lavin, 1973 en wordt sindsdien vermeld in elke publicatie over de *talamo*, zie Fagiolo dell’Arco, 1997, pp. 76 & 262-264, met oudere bibliografie (in deze studie maak ik gebruik van Fagiolo dell’Arco, 1997, en niet van M. Fagiolo dell’Arco & S. Carandini, *L’effimero Barocco, Struttura della festa nella Roma del ‘600*, Rome, 2 vols., 1977-1978); Fagiolo, 1997, I, pp. 74-76 & 164; en Marder, 1997, p. 300, noot 149. De processie en de *relazione* worden ook vermeld door Diez, 1986, pp. 14-15; Hammond, 1994, p. 259, nr. VII; Visceglia, 1997a, p. 445, noot 63; *Roma Splendidissima*, nr. 29; Nussdorfer, 1998, pp. 457-458. Geen van deze auteurs gaat in de op de analogie tussen het baldakijn en de *talamo*.

²⁴ De processie staat beschreven in Brandi, 1625. Deze *relazione* is opgenomen in volgende bibliografieën: Diez, 1986, nr. 3, Fagiolo dell’Arco, 1997, p. 586 en *DS*, XIII, k. 969-970. Er bevindt zich een exemplaar in de B.N.V.E. 34.10.F.9 (2). Delen van de *relazione* zijn gepubliceerd in Diez, 1986, *passim* en Fagiolo dell’Arco, 1997, pp. 262-264. De *relazione* van Brandi is een uitzondering in het genre door de zeer gedetailleerde uiteenzetting over elk deel van de processie. Brandi zou de biechtvader van Clemens VIII zijn geweest. Hij sterft in 1645 op 90-jarige leeftijd. Hij is ook de auteur van een kroniek over de kerk en het klooster van de Minerva, zie Zucchi, z.d.

²⁵ Giovanni Briccio, *Le solenne e devote Processioni Fatte nell’Alma città di Roma, l’Anno del Giubileo 1625 con la sontuosa festa fatta la mattina di Pasqua di resurettione in Piazza Navona, date in luce da Lodovico Dozzi Bolognese*, Roma, Stefano Paolini, 1625, B.Val. S. Borr. I.V.163-int.10, zie Diez, 1986, nr. 4 en Fagiolo dell’Arco, 1997, p. 259. Bij Briccio, op p. 25: ‘[...] il qual modo di cantare con moltitudine di popolo fù di gran stupore la compagnia del santiss. Rosario nella Chiesa di S. Maria sopra Minerva governata da Padri di S. Dom. del. ord. de Predic. quale andò la Domenica di Settavesima à dì 26. di Gen. di questann. alla 4. Chiese in numero tra donne e huomini di passa 30. mila persone durando circa tre hore à passare, che rese grandissima maraviglia e stupore non essendosi mai più vista ne i tempi nostri, processione più numerosa di questa’. Deze rondgang wordt ook verteld door Brandi, 1625, p. 12 e.v.

bij het jubileum past²⁶.

De processie herdenkt de overwinning van de Katholieke Liga op de Turken in de zeeslag van Lepanto, op 7 oktober 1571, die werd toegeschreven aan een interventie van Onze-Lieve-Vrouw van de Rozenkrans. Deze herdenking, het feest van S. Maria della Vittoria, ingesteld door Pius V (1566-1572), wordt door Gregorius XIII (1572-1585) in 1573 samengevoegd met het feest van de rozenkrans, dat al een kleine eeuw gevierd werd door verschillende broederschappen. Sixtus V (1585-1590) verleent de confraterniteiten van de rozenkrans aanzienlijke privileges²⁷.

De eerste rozenkransconfraterniteit was in 1475 te Keulen ontstaan, om al gauw navolging te krijgen in heel Europa. Deze broederschappen institutionaliseerden een vooral in het noorden van Europa zeer populaire Mariadevotie. In 1481 vestigt zich een broederschap in de S. Maria sopra Minerva, de moederkerk van de dominicanen, die volgens Moroni in 1523 door Clemens VII (1523-1534) erkend wordt²⁸. Daarmee zetten de dominicanen een belangrijke stap in de toeëigening van de rozenkransdevotie, een proces dat afgesloten wordt wanneer Pius V in 1569 beslist dat alleen de overste van de dominicanen kan toestaan dat er buiten dominicanenkerken of -kapellen confraterniteiten worden opgericht. In 1585 wordt de confraterniteit van de S. Maria sopra Minerva erkend als enig model voor de andere broederschappen²⁹. Op dat moment vindt ook de mythe ingang als zou Sint-Domenicus zelf de rozenkransdevotie hebben geïnitieerd. Reeds van bij zijn aanvang werd de cultus van de rozenkrans geassocieerd met mirakuleuze interventies van de Maagd in gewapende conflicten met ketters. Toch is het pas na de overwinning in Lepanto dat dit thema in de rozenkranscultus op de voorgrond treedt³⁰. Daarmee wordt de Madonna del Rosario een van de vele gedaantes waarin Maria de militante verdediging van het geloof verzinnebeeldt³¹.

Van bij hun ontstaan zijn de broederschappen van de rozenkrans zeer populaire instituten van lekendevoetie. Ze vormen een belangrijk segment in de met de contrareformatie flink toegenomen schare broederschappen. In deze verenigingen manifesteren leden uit de burgerij hun pieteit. Aldus institutionaliseren ze de religieuze beleving van een belangrijk deel van de maatschappij in vrij strikt georganiseerde gemeenschappen³². Deze institutionalisering manifesteert zich, onder andere door middel van optochten, zeer frequent in het openbaar³³. De broederschap van de rozenkrans houdt elke eerste zondag van de maand een processie. Binnen deze reeks is de optocht in oktober, gewijd aan de

²⁶ Gigli, 1994, I, p. 147.

²⁷ *DS*, XIII, k. 937-980, i.h.b. 951-960.

²⁸ Moroni, *Dizionario*, II, s.v. 'Arciconfraternità', p. 299. Zie ook Dejonghe, 1969, pp. 115, 119 & 238-239; en Moroni, *ibid.*, s.v. 'Chiese. S. Maria sopra Minerva', XII, p. 144; en s.v. 'Rosario', LIX, pp. 154-157.

²⁹ *DS*, XIII, k. 954.

³⁰ *ibid.*, k. 960.

³¹ Stratton, 1994.

³² Fiorani, 1984, pp. 155-196, vnl. p. 159 e.v. en idem, 1997.

³³ Dit wordt kleurrijk geëvoceerd door Bertelli, 1973, pp. 117-120; Ingersoll, 1985, pp. 95-138.

slag van Lepanto, veruit de belangrijkste³⁴.

1.3. De *talamo* en het *baldacchino*: een verwantschap in vorm en naam

1.3.1. De vormelijke verwantschap tussen de *talamo* en het *baldacchino*

Het pronkstuk van de processie op 5 oktober 1625 is de *talamo* die wordt meegedragen. Beschrijvingen in de uitgebreide *relazione* van de overste van het klooster van S. Maria sopra Minerva, Ambrosio Brandi, en het *Diario Romano* van Giacinto Gigli, samen met een gravure uit de *relazione*, laten toe om zich een beeld te vormen van de constructie [fig.5]³⁵. De structuur is een ontwerp van de ‘militaire en civiele’ architect Orazio Torriani, gemaakt in opdracht van Carlo Barberini, de broer van Urbanus VIII³⁶. De *talamo* bestaat uit vier getordeerde kolommen, ‘naar de vorm van degene uit de tempel van Salomon, die nu te zien zijn in de kerk van het Vaticaan’, opgesteld in een vierkant van 16 *palmi*³⁷. De kolommen ondersteunen concave kroonlijsten, waaraan hangsels zijn bevestigd³⁸. Daarop steunt een ‘kroon’³⁹, opgebouwd uit acht met zilver, edelstenen en bloemen gedecoreerde ribben. Deze constructie vormt een meer dan 32,5 *palmi* hoog schrijn voor een beeltenis van de Madonna del Rosario, die traditioneel wordt toegeschreven aan Fra Angelico (1387-1455)⁴⁰. Die is geplaatst – ‘resideva con molta

³⁴ Zie ook Gigli, 1994, I, p. 146: ‘A di 5. prima Domenica di Ottobre, giorno solenne ogni Anno alla Compagnia del SS.mo Rosario per la segnalata Vittoria, che li Christiani ebbero in Mare, de’Turchi l’Anno 1571. nell’ hora apunto che per tutta la Christianità si faceva la Processione del Rosario, come è solito ogni prima Domenica di ciascun Mese, la quale in quell’Anno fu a di 7. di Ottobre’.

³⁵ *ibid.*, pp. 146-150, voor de *talamo* pp. 149-150: ‘Sorgevano da un palco quadro quattro grandissime colonne attorcigliate poste sopra le loro base, et piedestalli, sopra le quali colonne si aggirava in tondo un bellissimo cornicione, sopra il quale a guisa di una stella in arco si formava una cuppola fra i raggi aperta, et sopra la cornice nelle 4. cantonate sopra le colonne erano quattro bellissimi angeli, et tutta questa machina era inargentata, et in alcuni lochi indorata: nel mezzo del palco dentro delle colonne sorvegliavano alcuni scalini, sopra li quali, come in un bellissimo tabernacolo d’oro era collocata la Imagine della Madonna SS.ma del Rosario, quella istessa, che nella Minerva si riverisce nella sua Cappella, la quale Imagine è devotissima, et fu dipinta già da un frate Santo del medesimo Ordine di S. Domenico, chiamato il B.to Giovanni da Fiesole’. Gigli’s beschrijving van de processie en de *talamo* wordt in 1650 als een aparte *relazione* uitgegeven, cfr. *infra*, noot 162. De beschrijving in Brandi, 1625, pp. 54-58, met de gravure op p. 61. De gravure en een deel van Brandi’s beschrijving staan in Lavin, 1973 en Fagiolo dell’Arco, 1997, pp. 262-263.

³⁶ Brandi, 1625, pp. 56-57: ‘[...] dal Sig. D. Carlo Barberino gli [Torriani] fù commesso il disegno di questo Talamo, qual fece veramente ingegnoso, curioso, & vago’. Voor Orazio Torriani (1602-1657), zie *infra*, noten 59 en 60.

³⁷ Brandi, 1625, p. 57: ‘[...] quattro colonne di rilievo ritorte à foggia di quelle del tempio di Salomon, che hoggi si vedono nella chiesa del Vaticano’.

³⁸ Alleen Gigli, 1994, I, p. 149, schrijft expliciet dat ‘sopra le quali colonne si aggirava in tondo un bellissimo cornicione’. Brandi, 1625, p. 57 schrijft dat ‘sopra le quattro colonne ricorreva un’architrave [...] nel quale erano attaccati i pendoni a uso di baldacchino’. In tegenstelling tot Gigli, die één doorlopende kroonlijst suggereert, spreekt Brandi dus van vier architraven. De constructie met 8 ribben is uiteraard alleen mogelijk als de kroon op een cirkelvormige basis rust. De gravure suggereert daarenboven dat deze basis tussen de kolommen hangt, de kroonlijst of de architraven komen immers niet buiten de omtrek van het basisvierkant. Volgens de gravure staan de kolommen opgesteld volgens de assen van het vierkante grondplan, dus niet volgens de stralen van de cirkel.

³⁹ Brandi, 1625, p. 57, schrijft: ‘Sopra i quattro architravi veniva alzata in luogo di cupula una bellissima corona imperiale fatta alla grande, [...] con le sue costole inarcate, che andavano ad unirsi tutti insieme nella sommità’. Gigli, 1994, I, p. 149, schrijft: ‘[...] a guisa di una stella in arco si formava una cuppola fra i raggi aperta [...]’.

⁴⁰ Brandi, 1625, p. 57. Voor het schilderij, dat zich nu in de kapel van Fra Angelico in S. Maria sopra Minerva

maestà'⁴¹ – in een bekroond en door vergulde wolken omstuwde kader, 'als in een tabernakel'⁴², vereerd door zes engelen die rozen, bloemen en kronen in hun handen houden. Boven het schilderij zweeft de duif van de Heilige Geest 'temidden van gouden stralen, die een zeer grote devotie uitwasemen en aan alle toeschouwers overbrengen'⁴³. Maria wordt vereerd door beeltenissen van de geknielde S. Catharina en S. Domenico, op ware grootte, met echte kleren⁴⁴. Op elk van de vier kolommen van de *talamo* staat een engel, net als op de top van de koepel. De hele constructie is verzilverd, en op sommige plaatsen verguld. De *talamo* is zo groot – 'het leek een kapel uit een kerk'⁴⁵ – dat menigeen vreest dat het ding niet waardig zal kunnen worden rondgedragen. Als door engelenhanden geschraagd voltrekt het schrijn echter probleemloos het traject dat van de S. Maria sopra Minerva, via palazzo Cesarini, de Gesù, de Corso, de met passende decoraties verchristelijkte Arco di Portogallo en palazzo Borghese, langs S. Luigi dei Francesi terug naar de moederkerk leidt⁴⁶. Voor de *talamo* terug de S. Maria sopra Minerva binnengaat, laat de architect de structuur rechtsomkeer maken, zodat ze met de voorkant naar de Piazza voor de kerk staat. Na het installeren van de *talamo* centraal in de kerkruimte, kan de beeltenis van Maria door de open kerkdeuren van buiten af worden bewonderd. De volgende week blijft het schrijn opgesteld in het midden van de passend gedecoreerde kerk, samen met een uitbeelding van de slag bij Lepanto die ook in de processie was rondgedragen. Op de octaafdag komt Urbanus VIII zelf de kerk bezoeken⁴⁷.

In de vormgeving van de *talamo* worden elementen gebruikt die ook voorkomen in het bronzen *baldacchino* dat vanaf juni 1624 onder supervisie van Gianlorenzo Bernini in de kruising van de S. Pietro wordt gebouwd⁴⁸. Ten eerste zijn de kolommen van het

bevindt, zie Pasti, 1985, pp. 57-66. Op pp. 59-60 wordt benadrukt dat het schilderij een 'stendardo processionale' is, die tot minstens 1700 werd rondgedragen. Brandi, 1625, pp. 49-53, gaat uitgebreid in op de herkomst van het schilderij. Zijn toelichting bevat een korte legitimatie van de verering van beelden, in de lijn van Paleotti's argumenten. Voor Fra Angelico als 'pittore sacro', zie ook Gumpfenberg, 1672, p. 474. Zowel Moroni, *Dizionario*, LIX, p. 156, als Lépicié, 1956, p. 188, vermelden een 'machina' waarin het beeld tentoongesteld wordt op belangrijke feestdagen.

⁴¹ Brandi, 1625, p. 58.

⁴² Gigli, 1994, I, p. 149.

⁴³ Brandi, 1625, p. 58: '[...] e sopra la figura della Madonna appariva lo Spirito Santo in forma di colomba in mezzo a raggi d'oro, cose che spiravano, e rendevano a tutti i riguardanti devotione grandissima'.

⁴⁴ Dit is een dispositie die bijvoorbeeld ook staat afgebeeld op Sassoferrato's *Madonna del Rosario* (1643) in de cappella van S. Caterina in S. Sabina in Rome, zie *Anni Santi*, pp. 424-425, nr. X.23; ook Beissel, 1970, p. 98.

⁴⁵ Brandi, 1625, p. 83.

⁴⁶ *ibid.*, pp. 83-88. Voor de kapel van de *confraternità*, zie Strinati, 1984; Heideman, 1992 & 1989. De familie Capranica geeft haar kapel in 1573 in concessie aan de *archiconfraternità*. De kapel bevatte op dat moment reeds het lichaam van Catharina van Siena.

⁴⁷ Brandi, 1625, pp. 89-91, met op p. 91: '[...] e di questa solenne processione la mattina dell'ottava il sommo Pontefice dopo haver visitato le quattro chiese, venne a visitar anco questa per prender' il Giubileo in quel modo, che egli l'haveva conceduto alla Compagnia del Rosario, & per favorir anco sua Santità attione così segnalata, & honorar la gloriosa madre di Dio'.

⁴⁸ Voor de complexe ontstaansgeschiedenis en de typologie van het *baldacchino*, zie o.a. Thelen, 1967; Lavin, 1968, pp. 3-18; Quinterio, 1980, nr. 3, pp. 291-292; Chandler Kirwin, 1981; Lavin, 1984; Montagu, 1992, pp. 70-75; Schütze, 1994, pp. 219-233. i.h.b. m.b.t. de bekroning; Chandler Kirwin, 1997, i.h.b. pp. 79-187; Marder, 1998, pp. 27-45. De contracten voor de aanmaak van de bronzen kolommen worden opgemaakt in november 1624 en februari

baldacchino – waarvan in 1625 modellen op ware grootte worden opgericht⁴⁹ – eveneens vergrote versies van de getordeerde kolommen die afkomstig zouden zijn uit de tempel van Salomon in Jeruzalem, en die in de S. Pietro worden bewaard⁵⁰.

Zoals Lavin heeft opgemerkt, ten tweede, is de bekroning van de *talamo* verwant aan de koepel van het *baldacchino*⁵¹. In een tussenfase is voor het *baldacchino* nog een open, koepelvormige bekroning gepland, opgebouwd uit vier kruisende ribben, waarbij het baldakijndak opgespannen zit tussen rechte architraven met hangels, die aansluiten op het hoogste punt van de kolommen [fig.6-7]. Deze bekroning is een aanpassing van een ander schema, dat door Chandler Kirwin aan Carlo Maderno wordt toegeschreven, waarbij op de vrijstaande kolommen rustende engelen een zwevend baldakijn ophouden⁵². De bekroning van de kolommen bestaat in deze optie uit twee duidelijk

1625. In mei 1627 zijn de kolommen geïnstalleerd, zie Lavin, 1968, p. 10 en Chandler Kirwin, 1997, p. 124.

⁴⁹ Freiberg, 1995, p. 182 & noot 35. Chandler Kirwin, 1997, p. 96, vermeldt dat op 14 juni 1624 een houten kolom wordt opgericht, op 10 september van hetzelfde jaar een eerste model van een kolom naar Bernini's ontwerp. De contracten voor het gieten van de eerste twee kolommen worden op 5 november opgesteld, wat betekent dat het ontwerp dan vastligt. Bernini's model komt in elk geval niet in de plaats van het baldakijn dat onder Paulus V is opgericht. Op een gravure van het *apparato* in S. Pietro bij de canonisatie van Elizabeth van Portugal, op 25 mei 1625, staan de getordeerde kolommen nog niet afgebeeld. Er bestaat echter een tweede versie van de gravure van de canonisatie die het *baldacchino* met een model van de bekroning toont: de vier getordeerde kolommen met een koepel van kruisende ribben, bekroond met een verrijzende Christus; de vier kolommen zijn verbonden door architraven met hangels, waartussen het baldakijndak zit opgespannen. Marc Worsdale, *Bernini in Vaticano*, nr. 253 & 255, betoogt dat deze tweede gravure gemaakt is naar aanleiding van de canonisatie van Andrea Corsini, op 22 april 1629. Lavin, 1968, fig. nrs. 23 & 30 beschouwt de twee gravures als afbeeldingen van de canonisatie van Elizabeth, die hij op 25 maart 1625 laat doorgaan (waarin hij wordt gevolgd door Chandler Kirwin, 1997, p. 322, noot 34), gemaakt in resp. 1624 en 1625. In de appendix I, nr. 12, wordt fig. 23 besproken als een variant van fig. 30, een jaar op voorhand vervaardigd in anticipatie op de canonisatie. Een model van deze op de gravure afgebeelde bekroning wordt echter pas geïnstalleerd in april 1628, zie *infra*, noten 52 & 53.

⁵⁰ Lavin, 1968, pp. 14-15. Deze kolommen zijn door de eeuwen heen in verschillende constellaties gebruikt om de absis van de oude en de nieuwe S. Pietro af te schermen, en zijn op die manier continu manifest aanwezig geweest in de kerk, zie Ward Perkins, 1952. Sinds de campagne van 1633-1641 maken ze deel uit van de decoratie van de koepelpijlers, cfr. de literatuur in noot 124.

⁵¹ Lavin, 1973, p. 475. Lavin spreekt zich niet uit over de vorm van de architraven.

⁵² Chandler Kirwin, 1998, pp. 156-159. Op deze manier staat het baldakijn afgebeeld op de jaarlijkse medaille uit 1626, cfr. *ibid.*, fig. 96 en *Bernini in Vaticano*, nr. 280. De historiek van de bekroning van het baldakijn is vrij complex en onderwerp van discussie. We kunnen m.i. in het overgeleverde grafische materiaal vijf modellen onderscheiden: (1) een open koepel met architraven waartussen een aan de ribben opgehangen baldakijn is opgespannen; (2) een open koepel zonder architraven waarbij op de kolommen staande engelen het baldakijndak ophouden; (3) eenzelfde oplossing voor het baldakijn met diverse varianten voor de vorm van de bekroning; (4) een versie met rechte architraven en suspensie-systeem als in de eerste versie, maar met een S-vormige bekroning; (5) de definitieve versie, bestaande uit een bekroning van S-vormige ribben, gebogen architraven met daartussen het baldakijndak, dat met guirlandes verbonden is met de engelen op de kolommen. (1) staat afgebeeld op een van de gravures die de canonisatie uit 1625 of 1629 toont en op de *annuale* van 1629, met de canonisatie van Corsini; (2) verschijnt op de *annuale* van 1626 en op een tekening toegeschreven aan Domenico Castelli; (3) op diverse ongedateerde schetsen van Bernini en Borromini, zie Schütze, 1994, p. 226, fig. 10 en Chandler Kirwin, 1997, fig. 101, 102 & 103. Kirwin dateert deze tekeningen ca. 1627, zie ook pp. 163-164; (4) op een ongedateerde schets van Bernini, zie bv. Chandler Kirwin, 1997, fig. 104 en *Bernini in Vaticano*, nr. 256; (5), de definitieve versie, onthuld op 29 juni 1633, op de *annuale* van hetzelfde jaar, zie bv. *Bernini in Vaticano*, nr. 284 en Whitman & Varriano, 1983, nrs. 49 & 50. Al het visuele bewijsmateriaal, behalve de medailles en de schetsen, staat handig gegroepeerd in Fagiolo dell'Arco, 1997, p. 76. Zie figuren 7(1)-(5).

Borromini vermeldt in een nota een ontwerp van Carlo Maderno waarbij het baldakijndak de kolommen niet zou raken, dus overeenkomstig versie (1) en (3), zie Kirwin Chandler, 1997, pp. 153-154, met referentie aan D'Onofrio, 1969, p. 158. Hibbard, 1973, p. 128, schrijft dat het project uit 1626 'may be a reflection of the project reported by

onderscheiden componenten, de ribben en het baldakijn; de architraaf die in de andere versie de kapitelen van de kolommen, de ribben en het baldakijndak samenbrengt, ontbreekt. In de versie met architraaf suggereren de verschillende elementen van de bekroning samen een koepel die op de getordeerde kolommen rust. Een model van deze oplossing wordt geïnstalleerd in april 1628, en is zichtbaar op een tekening van Pietro da Cortona en op de jaarlijkse medaille van 1629⁵³. Het *baldacchino* anno 1627-28 en de *talamo* dienen zich dus aan als een samenstelling van vier in een rechthoek of vierkant opgestelde, getordeerde kolommen, met een koepelvormige bekroning⁵⁴. De specifieke vorm van de bekroning wordt gedictieerd door de iconografische eisen voor de beide constructies. In het geval van het *baldacchino* heeft ze een rechthoekig grondplan, volgens de positie van de kolommen, bij de *talamo* een cirkelvormig. De kroon van de bronzen constructie schraagt een beeld van de verzezen Christus; deze van de *talamo* een engel⁵⁵.

Een derde fundamentele verwantschap tussen *talamo* en *baldacchino* bestaat er in dat beide constructies in zich efemere en permanente architectuur verenigen. Het *baldacchino* is een permanente fusie van een tabernakel- of ciboriumarchitectuur met het efemere en ceremoniële attribuut van het baldakijn dat boven de paus, relieken of de

Borromini'. Kirwin dateert een tekening met deze versie, toegeschreven aan Domenico Castelli, in 1624, en identificeert zo Maderno's voorstel met wat volgens hem de eerste bekroning van het baldakijn is. Er weze opgemerkt dat de door Audisio gepubliceerde nota voor de *Vita* van Bernini een rechtstreeks verband legt tussen de buiging van de architraaf en de S-vorm van de bekroning, zie Audisio, 1985, p. 42c: '[...] con far ragirar detto architrave solamente attorno alla sua colonna, e [...] pensò di far ragirar (con somma simetria) la cornice della cima che forma tutto il Baldacchino, facendo l'istesso effetto d'architrave e fregio e cornice tutta centinata e risaltata; [...]'. Volgens Lavin, 1973, p. 475 – die reageert op Hibbard, 1973 – toont de tweede gravure van de canonisatie in 1625 een eerste oplossing, met koepel en architraaf; de medaille uit 1626 een op Maderno's plannen gebaseerd hybride, zonder architraaf; en de medaille uit 1629 een fusie van de twee oplossingen, die echter zeer nauw aanleunt bij de oplossing van 1625. Deze medaille toont dan het model dat in 1628 geïnstalleerd is. Deze versie wordt gevolgd door Marder, 1998, pp. 31-35. Lavin en Marder onderscheiden dus twee varianten in (1), uit 1625 en 1628; Torriani's *talamo* zou dan bewijzen dat het idee voor de koepelvormige bekroning reeds in 1625 circuleerde. Worsdales suggestie i.v.m. de herkomst van de tweede gravure geeft een andere chronologie, die impliciet wordt gevolgd door Chandler Kirwin: eerst (2) (geen architraaf, dragende engelen), aan Maderno toegeschreven; (3) (schetsen van Bernini en Borromini) hoort dan bij de uitwerking van (2); dan (1) (koepel met architraaf en hangsels), ontwikkeld in 1627-1628; (4) (schets van Bernini) hoort bij de uitwerking van (1); tenslotte het definitieve model, (5). Zelf ben ik geneigd om deze chronologie aan te nemen, om de volgende redenen: het enige bewijs voor een koepelvormige bekroning in 1625 is de discutabele tweede gravure van de canonisatie, en – volgens Lavin – Torriani's *talamo*, die echter een cirkelvormige bekroning heeft gekregen, wat Lavin niet opmerkt; er is m.i. nauwelijks verschil tussen deze koepel met architraaf en degene op de *annuale* uit 1629, waarvan we ten andere slechts een zeer onvolledig beeld krijgen; de schetsen tonen dat de oplossing voor architraaf/baldakijn en ribstructuur parallel worden onderzocht, dus dat er al sprake geweest kan zijn van S-vormige ribben voor er werd overgestapt naar de oplossing met architraaf.

⁵³ Lavin, 1968, p. 10, noot 46 voor de datering van het model. Ook Chandler Kirwin, 1998, p. 157, en fig. 97 voor de medaille van 1629, en fig. 98 voor de tekening van Da Cortona; *Bernini in Vaticano*, nr. 283 geeft de medaille.

⁵⁴ Commentaren over het *baldacchino* spreken systematisch over vier kolommen die een baldakijn of bekroning ondersteunen, dus over een tweeledige constructie, zie bv. Frascchetti, 1900, p. 62, noot 10 en p. 63, noot 3, in een brief uit 1626: 'Le suddette colonne al numero di quattro deono sostenere il Baldacchino che sta sopra li corpi degli Apostoli, fatte in forma di quelle del tempio di Salomone [...]'.
⁵⁵ De eerste versie van de bekroning is afgebeeld op een gravure uit 1696, en ook zichtbaar op de *annuale* van 1626, zie *Bernini in Vaticano*, nrs. 254 & 280.

hostie worden gedragen⁵⁶. De *talamo* is een efemere constructie die de maat van een stuk permanente architectuur heeft, ‘als een kapel’, en duidelijk behoort tot de typologie van het tabernakel of het ciborium. Ook bij de *talamo* wordt het ciborium verenigd met elementen van een baldakijn⁵⁷. Beide constructies functioneren als een tabernakel voor een object dat als een relik de aanwezigheid van een uiterst heilige persoon oproept. De *talamo* dient als een Mariaal schrijn, terwijl de *baldacchino* de plaats van het graf van Petrus en het belangrijkste misaltaar van de Roomse Kerk zal aanduiden⁵⁸.

De gelijkenis tussen de twee constructies roept vragen op over het auteurschap. In het eerste hoofdstuk werd reeds verwezen naar de discussie over de inbreng van Urbanus VIII in het ontwerp voor het *baldacchino*. De opdrachtgever voor de *talamo* was Carlo Barberini, Urbanus’ broer, die, zoals we zullen zien, nauw bij het pauselijke bestuur betrokken was. Orazio Torriani (1602-1657) is de architect van de koning van Spanje, die echter ook verschillende andere werken aan kerken en kapellen heeft uitgevoerd voor, tijdens en na het pontificaat van Urbanus VIII⁵⁹. Bernini en Torriani hebben samen het grafmonument voor de Spaanse prelaat Pedro de Foix Montoya (1556-1630) gemaakt⁶⁰. Schütze merkt op dat Montoya en Maffeo Barberini elkaar goed kenden⁶¹, een feit dat in de verf wordt gezet door de biografische anekdote over Bernini’s buste van de Spanjaard. Het is immers Maffeo die de kopie – Bernini’s buste – en het origineel – Montoya zelf – zegt te verwarren, een opmerking die aan gewicht wint wanneer ze wordt gemaakt door een vertrouweling⁶². Torriani’s hoofdaltaar voor de S. Agostino wordt bekroond met twee engelen naar een ontwerp van Bernini⁶³. Lavin gebruikt de *talamo* van Torriani om aan te tonen dat er reeds in 1625 sprake van was om het *baldacchino* met een combinatie van gebogen ribben, architraaf/fries met hangsels en baldakijn te bekronen⁶⁴. Volgens Kirwins hypothese lijkt de kroon van de *talamo* echter het best op de oplossing voor het baldakijn die pas in de loop van 1626-1627 in overweging wordt genomen. Daarenboven

⁵⁶ Lavin, 1973, p. 476.

⁵⁷ Brandi, 1625, p. 57.

⁵⁸ Daarbij dient opgemerkt dat zowel sacraments- als Mariale schrijnen traditioneel vormgegeven worden als overkoepelde *tempietti* met een centraal grondplan, zie bv. Bernini’s ciborium in de sacramentskapel in de S. Pietro; voor de associatie tussen Mariale devotie en het centrale grondplan, zie Lotz, 1977; Conforti, 1997.

⁵⁹ Hibbard, 1971, ad indicem; Blunt, 1980, p. 78, noot 50; idem, 1992, ad indicem; Fagiolo dell’Arco, 1997, pp. 220-221 & 232-234; Oberli, 1999, pp. 73-74; D’Onofrio, 1967, p. 288, vermeldt efemere architectuur door Torriani. De processie van 5 oktober 1625 wordt voorgegaan door Barberini, de ‘maestro Generale’ van de dominicanen en de ambassadeur van de Spaanse koning.

⁶⁰ Volgens Martinelli, zoals gepubliceerd in D’Onofrio, 1969, p. 53, is Torriani de architect van de Montoya-tombe, waar Bernini zijn befaamde buste voor maakt: ‘Il deposito del Fontoias, che stà à mano manca nell’entrare alla Sagrestia è di Horatio Toriani Romano, ma la testa con busto di detto Fontoias è del Cav. Lorenzo Bernino’. Hibbard, 1984, pp. 232-233, noot 16, stelt op basis van het manuscript van Martinelli’s tekst dat het om Niccolò Turriani gaat; op deze manier ook bij Harris, 1989, p. 22, noot 23. Wittkower, 1990, nr. 13, p. 237 corrigeert de toeschrijving, en stelt Orazio Turriani voor als auteur. Deze toeschrijving wordt bevestigd door documenten, zie *Bernini Scultore*, p. 157, en noot 7, op basis van Lavin, 1993, pp. 128-129. Uit deze documenten kan geen samenwerking of contact tussen Torriani en Bernini worden afgeleid.

⁶¹ *Bernini Scultore*, als in de vorige noot.

⁶² Voor de anekdote, zie hoofdstuk I, 1.2.1, noot 40.

⁶³ Blunt, 1992, p. 25, waarvoor ook Gigli, 1994, I, pp. 171-172 en noot 5.

⁶⁴ Lavin, 1973, p. 475. Zie ook *supra*, noot 52.

bestaan er ook belangrijke verschillen tussen de constructies, zoals de vorm van de kroon, de decoratie van de pijlers, de materialisering en de personages, verschillen die vooral te maken hebben met de specifieke context van de *talamo* en het *baldacchino*. Om een hypothese over het probleem van het auteurschap te kunnen formuleren, moeten we daarom eerst ingaan op de betekenis van de verwantschap, en op de rol die het auteurschap in de betekenis van de beide constructies speelt.

1.3.2. De verwantschap in de naam en haar betekenis: *talamo* als beeld voor Maria; Maria als beeld voor Jeruzalem

De verwantschap tussen de twee constructies wordt uitgedrukt in het woord *talamo*, of *thalamus*, dat zowel in Guidiccioni's gedicht als in de *relazione* en Gigli's beschrijving wordt gebruikt. De term is gangbaar om een draagbaar schrijn of tabernakel te benoemen, en lijkt vooral te worden geassocieerd met de Maria-cultus. Fagiolo dell'Arco neemt in zijn catalogus een *talamo* op, ontworpen door Bernini, waarin een replica van het huis van Loreto wordt rondgedragen⁶⁵. Bij Gigli lezen we bijvoorbeeld hoe tijdens een processie in 1628 een 'Imagine della Madonna Santissima' ondergebracht wordt in 'un bellissimo thalamo'⁶⁶. Sforza Pallavicino gebruikt het woord *talamo* in zijn *Della vita di Alessandro VII* echter om het ornament aan te duiden dat de troon bekroont waar Christina van Zweden plaatsneemt bij haar vormsel aan het pauselijke hof. Deze woordkeuze noopt de negentiende-eeuwse uitgever van de *Vita*, Pietro Giordani, tot een uitgebreide filologische noot. Giordani haast zich om er de lezer van te verzekeren dat het hier 'iets gans anders' betreft dan 'huwelijksbed', de conventionele betekenis die wordt voorgeschreven door het *Vocabolario della Crusca*⁶⁷. De context waarin Pallavicino het woord *talamo* gebruikt, werpt licht op de reeds aangehaalde voorbeelden.

Christina van Zweden ontvangt het vormsel in de S. Pietro op Kerstmis 1655, bij welke gelegenheid zij een nieuwe naam kiest. In Innsbruck, bij haar publieke abdicatie op 3 november 1655, had de koningin er al voor gekozen om Christina Alexander te worden genoemd, 'als uitdrukking van een zo devote genegenheid voor haar nieuwe vader, die de

⁶⁵ Fagiolo dell'Arco, 1997, p. 309; Frascchetti, 1900, p. 251, die op p. 254 aan 'altra machina' van Bernini 'del Rosario' vermeldt. Marder, 1997, pp. 242-244, schrijft over de *talamo* van Alexander VII, waarop de paus knielend het heilig sacrament aanbidt, zie daarvoor *infra*, 3.2.

⁶⁶ Gigli, 1994, p. 172, 2 april 1628, processie op de vierde zondag van de vasten, met de Madonna van de S. Agostino. Andere voorbeelden ook bij Briccio, 1625, als in noot 25, op p. 7, voor de 'S. Vergine' door de 'Compagnia del Carmine di S. Crisogono on Trastevere': '[...] e perche questo talamo era ornato con un baldacchino fatto di si tocca d'oro, e ripieno di molti lumi di cera bianca, compartiti con bell'arte, rendeva una maravigliosa, e devota vista, tanto più che attorno di questo era postato un grosso numero di falcole tutte intagliate, e riccamente indorate'. Net zo draagt de broederschap van de Gonfalone, waar Carlo Barberini ook prior van was, een *talamo* met een beeltenis van de Maagd rond op Witte Donderdag.

⁶⁷ *Vita*, I, pp. 422-425, noot 5, waar Giordani stelt dat Pallavicino het woord 'talamo' als eerste 'approvato scrittore italiano' in een andere betekenis dan 'huwelijksbed' gebruikt, de definitie die in de *Vocabolario della Crusca* wordt gegeven, en nog altijd in voege is. Giordani beroept zich op een reeks klassieke bronnen om aan te tonen dat het woord eigenlijk betekent '[...] un luogo apparato dentro la stessa chiesa, e adorno di ricche tappezzerie, ove come in un trono assidevasi la regina'. Hij vervolgt: 'Parmi che potrebbe anche dirsi un baldacchino con ampj drappelloni pendenti, o un padiglione' (p. 422).

Paus was⁶⁸. Alexander vraagt haar om tussen beide namen ‘Maria’ in te voegen. Immers, ‘Alexander’ verwijst naar de naam die Chigi heeft gekozen ‘om de *persona* van S. Pietro aan te nemen’. Elk eerbewijs aan die naam vereert daarom ‘de waardigheid van die heilige’. Omdat Christina, alvorens ze de S. Pietro is komen vereren, eerst het heilige huis van Loreto had bezocht, suggereert de paus haar om ook in haar naam de moeder van Christus te laten voorgaan op Zijn Vicarius⁶⁹. Het is na deze plechtigheid dat Christina plaatsneemt ‘in een rijke *talamo*’ om de plechtige mis van de paus bij te wonen en uit zijn handen het lichaam van Christus te ontvangen. Hoewel de *talamo* in deze passage geen belangrijke rol speelt, heeft Pallavicino het woord met zorg gekozen. Via de namen die haar gegeven worden tijdens de plechtigheid in de S. Pietro, eert Christina Maria, en, via Alexander, Petrus. Wanneer Alexander bij het baldakijn de mis viert, belichaamt hij zijn rol als opvolger van de Vicarius van Christus. Christina vertegenwoordigt dan Zijn moeder, getrouwd in een bouwsel met zeer sterke Mariale connotaties.

Deze connotaties spelen een prominente rol in het gedicht van Guidiccioni. We vermeldden reeds hoe de gedachte als zou Urbanus de constructie van het baldakijn ‘animeren’, om zo de kracht van het graf der apostelen uit te dragen, centraal staat in Guidiccioni’s tekst. De idee van het ‘levende altaar van God’, ‘ARA animata DEI’, komt terug aan het einde van het gedicht. De uitdrukking heeft nu betrekking op Maria en bewerkstelligt zo een impliciete vergelijking tussen de ruimte die het baldakijn omsluit en de Moeder Gods⁷⁰. Deze vergelijking wordt reeds eerder aangekondigd, wanneer Guidiccioni schrijft hoe ‘God lang diep verborgen lag in de baarmoeder van de Maagd, en van deze baarmoeder voor zichzelf een kamer, ‘Thalamus’, en Goddelijke Schatkamer maakte, waarvoor het paleis van de Hemel de plaats ruimt’⁷¹. Als God zichzelf niet had geopenbaard, zou Maria zelf voor God worden aanzien, verborgen onder ‘maagdelijke majesteit’⁷². Deze vergelijking van de overhuifde altaarruimte met Maria, ‘Coeli

⁶⁸ *ibid.*, I, p. 377: ‘[...] per espressione di un tal divoto affetto verso il nuovo suo padre, ch’era il Pontefice; [...]’.

⁶⁹ *ibid.*, pp. 377-378: ‘[...] che gli [Alessandro VII] piaceva il pensiero; poichè non risguardava il nome di lui come d’uomo privato, ma quello, che avea assunto in assumere la persona di San Pietro; onde ogni ossequio verso quel nome era un ossequio verso la dignità di quel santo: ma com’ella, prima d’adorar S. Pietro in Roma, avea fatte sì segnalate dimostrazioni verso la Vergine in Loreto, le proponeva che anche in quella moltiplicazione di nomi facesse preceder la madre di Cristo, appellandosi *Cristina Maria Alessandra*. [...] Seguita la cerimonia della cresima, le reina s’assise entro un ricco talamo apparecchiato per lei, rimanendo presente alla solenne messa del Papa, e ricevette di sua mano il Corpo di Cristo, [...]’. Pallavicino merkt wel op dat Christina haar middelste naam nimmer gebruikt: ‘E così fu posto in effetto [de naamgeving], benchè solo il primo e’l terzo di questi nomi fosse poi usato da lei nelle sottoscrizioni’. In Loreto had Christina in het geheim gecommuniceerd, ‘[...] perciocchè riserbavasi a prender in pubblico la prima volta il corpo di Cristo dalla mano del suo vicario; [...]’, *ibid.*, I, p. 370.

⁷⁰ Newman & Newman, 1992, p. 166, r. 930.

⁷¹ *ibid.*, p. 126, r. 141-142: ‘Quippe Deus, thalamumque sibi, gazamque paravit / Divinam ex utero, cedit cui Regia Caeli’. Het is denkbaar dat Guidiccioni hier een subtiële antithese inbouwt tussen de Regia Coeli en de Regina Coeli, Maria.

⁷² *ibid.*, p. 126, r. 139-140. Cancellotti, 1661, p. 328 haalt Guidiccioni’s gedicht aan om op de nauwe band tussen Maria en Petrus te wijzen: ‘Denique quotam amore partem sit à D. Virgine consecutus, & quantum ad eam pertinuerit magnus hic Heros, indicat eleganter ac piè Laelius Guidiccionus in heroico carmine, de Àra maximâ Vaticanâ ab Urbano Octavo Pont. Max. magnificentius restitutâ, ubi vates sic Petrum ipsum alloquitur’. Dan volgt een citaat van r. 155-158.

Porta'⁷³, gekoppeld aan de idee dat de baldakijnconstructie de grens van het menselijke kunnen belichaamt, maakt het in het geheel tot een bemiddelaar tussen de aardse en de hemelse sfeer. Guidiccioni roept de stad Rome aan, die zich verwondert over 'de vereerde kamer, 'thalamum', en de kolommen die op vraag van een betere Hercules zijn geplaatst, kolommen waar voorbij menselijke arbeid niet mag hopen te reiken'⁷⁴. Op die manier veruitwendigt de constructie Urbanus' scheppende kracht en vormt ze een teken van de nieuwe Gouden Eeuw, 'verlevendigd door van honing druipende bijen', 'Mellifluis animatum Apibus'⁷⁵. Deze nieuwe dageraad wordt aangekondigd door de ochtendster Astraea, op haar beurt een beeld voor Maria, zelf 'levende ster', 'animatum Sidus'⁷⁶. Zoals wordt opgemerkt in de begeleidende commentaar van Newman & Newman, wordt de verwijzing naar de morgenster aangekondigd door de uitdrukking 'Caelestem Aram', hemels tabernakel, in de eerste regels van Guidiccioni's opdracht⁷⁷.

De rechtstreekse vergelijking van Maria met de *thalamo* komt vaak voor in de Mariale literatuur van de periode, op een manier die de ultieme betekenis van het beeld blootlegt. In een van de bekendste werken in deze traditie, het *Pancarpium Marianum* van de jezuïet Johannes David, voor het eerst verschenen in 1607, worden vijftig 'titels' voor de Maagd ontwikkeld. De vijfendertigste is 'Thalamus Sponsi', waarin de jezuïet Maria aanroept als: 'tabernakel, *thalamus*, troon, tempel, & stad van God', als 'heilige stad' en 'hemels Jeruzalem'⁷⁸. De metafoor 'thalamus sponsi' is afgeleid van psalm 18, vers 6: 'Aan de zon gaf Hij er een tent; hij is als een bruidegom, die uit zijn bruidsvertrek treedt'⁷⁹, en drukt, volgens de exegese van de psalmen, de gedachte uit dat Maria instrumenteel is in de incarnatie van God op aarde en, aan het einde der tijden, in de voltooiing van een nieuw Jeruzalem.

Maria wordt traditioneel met Jeruzalem vergeleken via een reeks beelden die zowel worden toegepast op de Moeder Gods als op Zijn stad⁸⁰. De metaforen uit Davids *Pancarpium* zijn een vaak terugkerend motief in de christelijke literatuur over het 'Hemelse Jeruzalem'⁸¹. Aangekondigd in twee gedichten van de profeet Jesaia, die Sion of Jeruzalem portretteren als de 'bruid' van God, zijn de metaforen van de moeder en de

⁷³ Newman & Newman, 1992, p. 128, r. 177.

⁷⁴ *ibid.*, p. 162, r. 871-873.

⁷⁵ *ibid.*, p. 162, r. 861.

⁷⁶ *ibid.*, p. 128, r. 175. Voor de Astraea-beeldspraak, r. 858, zie de commentaar op p. 243, bij r. 856. Diezelfde gedachte wordt uitgedrukt bij de verkiezing van Alexander VII, inclusief de oproep tot heilige strijd, zie Burke, 1981.

⁷⁷ *ibid.*, p. 186, bij r. 4.

⁷⁸ David, 1607, p. 146. Vergelijkbare metaforen op p. 148, met referentie aan psalm 18, onder 'Tabernaculum Dei cum hominibus'. Zie bijvoorbeeld ook *Mysticis caelestis sponsis Thalamus Sive Ornamenta, et Preparationes Fidelis Populi Ad suspiciendum piè, devorèque Christum Dominum in eius Natali Sanctissimo*, Lurentio Scalabonio, Ravennate Ordinis Eremitarum Sancti Augustini, & sacre Theologie Magistro, Ravenna, 1640, waarin een reeks 'ornamenten' van de mystieke *thalamus* worden ontwikkeld, volgens de Mariale feestdagen.

⁷⁹ Psalm 18, 6: 'In sole posuit tabernaculum suum et ipse tamquam sponsus procedens de thalamo suo exultavit ut gigans ad currendam viam suam'.

⁸⁰ *DS*, X, k. 416 & 420-421.

⁸¹ Fundamenteel is hier *DS*, VIII, k. 944-958; *Marienlexikon*, III, pp. 367-369; en Gatti Perer & Martini, 1983, *passim*.

bruid herhaaldelijk terug te vinden in de bijbel en de christelijke traditie⁸². In de Apocalyps van Johannes daalt het Hemelse Jeruzalem neder, als een jonggehuwde die zich voor haar echtgenoot heeft opgemaakt⁸³. In de vierde eeuw stelt Ambrosius dit Jeruzalem voor als een maagd. Deze thema's worden uitgebreid verwerkt door Augustinus, die het hemelse Jeruzalem vergelijkt met de bruid van Christus⁸⁴. Bij Bernard van Clairvaux wordt de bruid vergeleken met 'domus', 'templum', 'civitas'⁸⁵. Volgens een verwante metafoor, zoals bij Gregorius van Elvire, wordt Jeruzalem gezien als een beeld van de moederkerk, de moeder van alle christenen⁸⁶. Het verlangen naar Jeruzalem dat uit Jesaia spreekt, verschijnt als een 'regressus ad uterum'⁸⁷.

De zeventiende-eeuwse, Romeinse *thalamo*'s refereren beide in naam en vorm aan het nieuwe en het oude Jeruzalem. Het woord *thalamo* verwijst naar het schrijn dat Christus voortbracht en herbergt, Maria, die op haar beurt geïdentificeerd wordt met de hemelse stad, die hetzij als de moeder der christenen, hetzij als bruid van God wordt beschouwd. In het geval van het baldakijn wordt deze analogie zichtbaar gemaakt door de kolommen in opbouw te verbergen achter een gigantisch purperen doek waarop Passignano's 'Presentatie van de Maagd in de Tempel' – het moment waarop voor het eerst duidelijk wordt dat Maria door God als 'recipiënt' is uitverkoren – was opgehangen⁸⁸. Deze thematiek wordt door Guidiccioni met het baldakijn verbonden door nadrukkelijk te verwijzen naar de figuur van Maria, de 'candida Amoris Sponsa' of *thalamus*⁸⁹. Daarenboven ziet hij een parallel tussen Urbanus' oprichting van het *baldacchino* en de bouw van de cappella Paolina in de S. Maria Maggiore⁹⁰. Deze kapel is gebouwd rond een nieuw tabernakel voor een van de meest vereerde Madonna-iconen in Rome, aan de voet waarvan de *confraternità del Gonfalone* is opgericht, waar Carlo Barberini als Generaal van de Kerkelijke troepen in 1625 ook prior van is⁹¹.

De vorm van de *thalamo*'s refereert aan het oude Jeruzalem, als tabernakels opgebouwd uit dezelfde zuilen als Salomons tempel aldaar⁹². Zoals Freiberg aantoonde, wordt de

⁸² Jesaia II 61, 10-11. Zie Ravasi, 1983, pp. 43-46.

⁸³ Apoc. 21, 2-10.

⁸⁴ *DS*, II, k. 86-109; *ibid.*, VIII, k. 949. Ravasi, 1983, pp. 46-47, met expliciete referentie aan de mariologische lezing van deze metafoor voor het Hemelse Jeruzalem: 'Maria diventa l'icona vivente della Chiesa perché genera il Cristo e in lui i suoi fratelli'.

⁸⁵ *DS*, VIII, k. 952.

⁸⁶ *ibid.*, k. 948.

⁸⁷ Ravasi, 1983, p. 46.

⁸⁸ Frascchetti, 1900, p. 62.

⁸⁹ Newman & Newman, 1992, p. 126, r. 136-137.

⁹⁰ *ibid.*, 1992, p. 140, r. 432-434: 'Ergo, namque Tholo, et thalamo sublime peracto, / Illa fuit PAULO primus labor: Haud minus ipsi / URBANO princeps, et maxima cura fuistis'. Zie ook Guidiccioni in D'Onofrio, 1966b, p. 131, geciteerd in Ostrow, 1996, p. 180.

⁹¹ Voor de icon, zie Belting, 1994, pp. 86 & 485-486. Voor het tabernakel in de cappella Paolina, zie Ostrow, 1996, pp. 142-167, met op p. 165 de vergelijking tussen Maria en Jeruzalem. Voor Barberini als prior van de Gonfalone, zie Braccio, 1625, als in noot 25.

⁹² Gigli, 1994, I, p. 273 vermeldt ten andere een op het *baldacchino* gebaseerd altaar dat op de Campo dei Fiori wordt opgericht ter gelegenheid van de optocht van de 'Compagnia della Concettione della Madonna nella Chiesa di S. Lorenzo in Damaso', op 19 augustus 1635: '[...] era alzato un Altare, a similitudine dell'Altare Maggiore di S.

associatie met Jeruzalem in het geval van het *baldacchino* alleen maar versterkt door de kolommen in brons uit te voeren. In S. Giovanni in Laterano bevinden zich bronzen kolommen die volgens een oude traditie uit Salomons tempel zouden komen. Het zou daarenboven bij een portico aan een oostelijke, bronzen poort zijn geweest dat Christus zich voor het eerst publiekelijk kenbaar heeft gemaakt, en dit op het feest van de tempelwijding⁹³. De kolommen vormen aldus de synthese van een goddelijk model, de tempel, met de oproep tot een deugdelijke levenswandel⁹⁴.

Door via Maria naar Jeruzalem te verwijzen, bevat Guidiccioni's gedicht een thematiek die Newman & Newman slechts zijdelings behandelen. Deze thema's worden op pregnante wijze verwoord in een hymne, 'Urbs Beata Hierusalem, dicta pacis visio', waar Guidiccioni's *Ara Maxima Vaticana* qua woord- en beeldgebruik naar verwijst. De hymne drukt het neerdalen van het Hemelse Jeruzalem op aarde uit, als een bruid die uit haar kamer, 'thalamus', de Heer tegemoet komt⁹⁵. Jeruzalem wordt er, in navolging van de scripturale bronnen waar we net naar verwezen, omschreven als een stad opgebouwd uit 'levende stenen', 'puur goud', als een toonbeeld van kunstigheid. Bij de door Urbanus VIII geleide hervorming van het *breviarium* wordt de tekst van de hymne grondig herschreven⁹⁶. In deze versie wordt de referentie aan Sion als ontmoeting tussen hemel en aarde, als bemiddeling tussen het menselijke en het goddelijke, tussen creatie en transcendentie veel explicieter uitgewerkt⁹⁷.

Als 'mater ecclesiarum' verwijst Maria naar het oude en het nieuwe Jeruzalem, een referentie die, zoals Lavin aantoonde, van centraal belang is voor de betekenis van het baldakijn⁹⁸. Dezelfde associatie van Maria met Jeruzalem wordt gesuggereerd door de

Pietro, con quattro gran colonne sopra pedestalli, sopra le quali era un baldacchino con frontespizio sopra a quattro faccie tutto di colori di pietre; dal baldacchino pendevano 12. Lampade di argento, tre per ogni banda, tra le quattro colonne era alzato l'Altare, che haveva 4. facciate con quattro paliotti il principale de quali era quello, che di argento massiccio fece fare il Cardinale Lodovisio all'Altare Maggiore di S. Lorenzo in Damaso'.

⁹³ Freiberg, 1995, pp. 134-136 & 184.

⁹⁴ In een *Dichiaratione dell'Apparato per l'Esposizione del Santissimo Sacramento Ne'giorni del Carnevale l'anno 1667 nella Congregazione della Comunione Generale*, (Roma, Typis Nicolai Angeli Tinosij, 1667), B.Cas., ms. 3788, f. 224, lezen we: 'Il numero perfetto degl'otto gradi addita i desiderij, co'quali l'anima si spicca prima, e poi solleva ad ambire ogni più alto grado di eroica virtù, e poiche à tali brame grandi si attraversano le difficoltà perciò sorgono sul vestibolo, e nella prima faccia del Santuario, due nobili isolate, e scannelate colonne di bronzo dorato à fuoco, e d'un ordine misto e bizzarro, ad imitatione perfetta dell'Idea designata da Dio. L'una delle colonne era detta Prontezza, e l'altra Fortezza, e vagliono à rappresentare la fortezza in resistere alle suggestione nemichi, e la prontezza in eseguire i cenni divini'.

⁹⁵ 'Urbs Beata Hierusalem, dicta pacis visio / Quae construitur in coelo vivis ex lapidibus / Et angelis coronata ut sponsata comite // Nova veniens e coelo nuptiali thalamo / Praeparata ut sponsata copuletur domino / Plateae et muri ejus ex auro purissimo', overgenomen uit Julian, 1915, pp. 1198-1200, die aangeeft dat de hymne voor kerkwijdingen wordt gebruikt. Zie daarvoor ook het *Missale Romanum*, Antverpiae, 1614, p. lxxi, 'Commune dedicationis Ecclesiae'; en, voor de aangepaste versie van de hymne, *Officia nova out innovator in Breviario Romano S.D.N. Urbani papae VIII*, Antverpiae, 1635, pp. 64-65. Zie ook DS, VIII, k. 955.

⁹⁶ Julian, 1915, p. 1199, geeft de nieuwe versie uit 1632; zie ook de vorige noot. De eerste toonzetting van de nieuwe hymnen, door Filippo Vitali, verschijnt in 1636, met een frontispice dat omkaderd is door de kolommen van het baldakijn, zie Hammond, 1994, pp. 178-180, fig. 50.

⁹⁷ 'Alto ex Olympi vertice Summi Parentis Filius / [...]', zie Ravasi, 1983, p. 38.

⁹⁸ Zie ook Lavin, 1980, pp. 96-97. Labrot, 1997, pp. 339-340, noot 78 citeert een tekst uit 1576 die de San Pietro als een belichaming van het apocalyptische Jeruzalem afschildert.

rozenkransprocessie, via de vorm van de *talamo* en het strijdhaftige thema van de optocht. Deze metaforiek is niet alleen op beide constructies van toepassing omwille van de formele referentie aan de kolommen van de tempel en de betekenis van het woord *thalamus*. Via de hymne krijgt deze beeldspraak in Rome een prominent belang op het exacte moment dat baldakijn en *talamo* ten tonele worden gevoerd. Het gezang wordt immers enerzijds aangeheven bij het inwijden van een kerk⁹⁹. De metafoor van de moederkerk, uitgedrukt in de hymne, wordt aldus gerelateerd aan fysieke objecten en concrete momenten. In Rome wordt de S. Giovanni in Laterano als de moeder van alle kerken beschouwd, de ‘mater cunctarum decor et decus ecclesiarum’. Dit epitheton wordt, onder andere door de oprichting van het baldakijn, echter ook aan de S. Pietro gerelateerd¹⁰⁰. Guidiccioni’s *Ara Maxima Vaticana* beschouwt de bouw van het baldakijn als een heroprichting van de tempel¹⁰¹. De vier kolommen zijn in aanbouw wanneer Urbanus op 18 november 1626 de nieuwe S. Pietro inwijdt¹⁰². Anderzijds weerklinkt ‘Urbs Beata Hierusalem, dicta pacis visio’ bij de opening en sluiting van een Heilig Jaar¹⁰³. Het jubileum van 1625 is voor Urbanus VIII het moment bij uitstek om de ambities van zijn pausschap uit te dragen.

1.4. 1625: het militante jubileum van de Barberini

1.4.1. De kruising van de S. Pietro als vereeuwiging van de militante idealen van het jubileum

Deze referentie aan Jeruzalem heeft zowel vanuit de exegetische traditie, als vanuit de religieuze en politieke situatie van de eerste decennia van het Seicento, een buitengewoon militante bijklank. Ze ontsteekt onmiddellijk het verlangen om de stad te bevrijden van haar heidense bezetter. Hoewel de verhouding van het aardse Jeruzalem tot haar hemelse tegenhanger in de exegetische traditie voortdurend verschuift, wordt het eschatologische aspect van het nieuwe Jeruzalem vaak expliciet gelinkt aan het instrument bij uitstek voor het instellen van een aards rijk van de Messias, de heilige strijd. De zogenaamde millenaire interpretatie van ‘il Gerusalemme Celeste’ krijgt een centrale rol toebedeeld in de legitimatie van de kruistochten¹⁰⁴. Zoals bijvoorbeeld blijkt uit een brief van Urbanus II, de kruisvarende paus die Urbanus VIII tot zijn naamkeuze inspireerde, maakt de evocatie van de ‘twee Jeruzalems’ van in het begin deel uit van de spiritualiteit van de

⁹⁹ Zie noot 95 en Temporelli, 1983, pp. 116-118; Colli, 1983, pp. 119-120.

¹⁰⁰ Newman & Newman, 1992, p. 106, met aldaar ook het citaat uit een mozaïek uit de oude Sint-Pieters, aangebracht door Innocentius III. Zie ook Freiberg, 1995, 177-190, voor de intieme associatie van de twee kerken door de interventies van Clemens VIII, Paulus V en Urbanus VIII. Voor de voortdurende dispuuten over het primaat van een van de twee kerken, zie Freiberg, *ibid.*, hoofdstuk 1; Roca de Amicis, 1995, pp. 13-20, met referentie aan de controverse die we in het tweede deel van dit hoofdstuk zullen behandelen. Haus, 1983, p. 310, citeert uit de correspondentie van de Congregatie der Riten: ‘Templum S. Petri Romae Caput & matricem esse omnium ecclesiarum, & Basilica Basilicarum Orbis’.

¹⁰¹ Newman & Newman, 1992, pp. 146-148, r. 529-570. Zie ook Lavin, 1968, pp. 14-18.

¹⁰² Gigli, 1994, I, p. 160, zie noot 13.

¹⁰³ *Anni Santi*, p. 27; Thurston, 1900, pp. 235-236 & 41-42, voor een jubileummedaille van Sixtus IV met dezelfde inscriptie.

¹⁰⁴ Mazzucco, 1983, pp. 54-58.

kruistochten¹⁰⁵. De twaalfde-eeuwse dichter Gilon beschouwt de verovering van Sion als een voorafbeelding van de realisatie van de hemelse stad. Bij een nauw aan Urbanus VIII gelieerde auteur, de dominicaan Tommaso Campanella (1568-1639), wordt de ‘recuperatio Terrae Sanctae’ expliciet gelinkt aan de ‘renovatio saeculi’, een gedachte die, zo hebben we gezien, centraal stond in Urbanus’ pontificaat¹⁰⁶. De kruistochten, tegelijkertijd pelgrimages en gelegenheden voor een glorieuze martelaarsdood, worden ‘[l]’éphémère instant où l’histoire extérieure et l’histoire intérieure coïncident, celui de la perspective de la conquête de Jérusalem, à la fois terrestre et céleste’¹⁰⁷.

Aldus vervat het *baldacchino*, belichaming van de moederkerk en evocatie van de oud-testamentische tempel, een oproep tot heilige oorlog. Die wordt expliciet verwoord in een epigram van Lelio Guidiccioni uit 1639. Het prijst het baldakijn boven het graf van Petrus als een voorafspiegeling van de bekroning van Christus’ heroverde tombe in Jeruzalem¹⁰⁸. Dezelfde boodschap wordt uitgedragen door de processie, waarin de *talamo* prominent figureert. We zagen hoe de optocht aan de legendarische triomf van de katholieken op de Turken herinnert; de Maagd van de Rozenkrans wordt in de *relazione* gezien als de apocalyptische vrouw, die onder haar voeten de maan van de ‘setta Maumetana’ vertrappelt¹⁰⁹. Brandi laat evenmin na om de herdenking te beschouwen als een *exemplum* voor de toeschouwer, een aanzet om de overwinning uit 1571 te herhalen¹¹⁰. Hij vergelijkt de processie expliciet met de triomfantelijke intrede van de in Lepanto zegevierende bevelhebber Marc’Antonio Colonna in Rome¹¹¹. De zuilen van de *talamo*, door Brandi geduid als evocaties van de tempel, een zinnebeeld van de ‘in het bloed van Christus en zijn Heilige Martelaren gewassen en gedrenkte bodem’¹¹², zullen ook bij de toeschouwer het verlangen naar een bevrijd Jeruzalem hebben doen ontbranden. Waarschijnlijk om dezelfde reden schonk Pius V twee kopieën van Salomons zuilen in de S. Pietro aan Colonna, na diens overwinning¹¹³.

Deze krijgshaftige boodschap krijgt extra nadruk door het moment waarop ze de wereld wordt ingestuurd, het jubileum van 1625. De metaforische identificatie van Rome met Jeruzalem tijdens het jubileumjaar maakt van de penitentiare pelgrimstocht naar de Eeuwige Stad een kruisvaart¹¹⁴. Nicola Courtright wijst er op dat het

¹⁰⁵ DS, XIII, k. 1069. Voor de naamkeuze, zie Mascardi, 1624, pp. 54-57. Zie ook o.a. Newman & Newman, 1992, p. 266; Chandler Kirwin, 1997, p. 232; Bellini, 1997, p. 156.

¹⁰⁶ DS, VIII, k. 953. Voor Campanella en Urbanus, zie Beldon Scott, 1991, pp. 88-94. Campanella publiceerde een commentaar op Urbanus’ *Poemata*, waarin de pauselijke poëzie geprezen wordt als de expressievorm van een Gouden Eeuw, zie Bolzoni, 1971, pp. 320-329; Bellini, 1997, pp. 52-53, noot 73.

¹⁰⁷ DS, XIII, k. 1068.

¹⁰⁸ Newman & Newman, 1992, pp. 264-267: ‘Magnificis extare iubes, URBANE, Sepulchrum / Sumptibus, Urbs geminos quo tegit alta Patres. / Quid Solymis facies quondam, si diva patescant / Christiadum valida Busta recepta manu?’

¹⁰⁹ Brandi, 1625, p. 88, ook geciteerd in Diez, 1986, p. 96.

¹¹⁰ Brandi, 1625, p. 67.

¹¹¹ *ibid.*, p. 77 e.v.

¹¹² *ibid.*, p. 63, ook geciteerd in Diez, 1986, p. 89.

¹¹³ Ward Perkins, 1952, p. 31.

¹¹⁴ Visceglia, 1997a, p. 445; ook Labrot, 1997, p. 279 en i.h.b. pp. 331-335.

vijftiengtiendaarlijkse jubileum een van de geprivilegeerde momenten is om Rome, met in zijn epicentrum de S. Pietro, als een incarnatie van het hemelse Jeruzalem te zien. Sinds 1500 opent de paus er bij de aanvang van het Heilige Jaar de Porta Santa, die 'de toegangspoort tot de hemel' wordt genoemd, en vergeleken wordt met de Gouden Poort in Jeruzalem¹¹⁵. Zoals Freiberg aantoonde worden de wijding van S. Giovanni in Laterano en van de oude en de nieuwe Sint-Pieter, en daarmee de act die hen innig verbindt met de oud-testamentische tempel en Constantijns kerk op het Heilig Graf, herbeleefd in de plechtigheden van de jubeljaren¹¹⁶. Een voorbeeld van deze identificatie vinden we terug in de decoratie van de Gesù voor de *Quarant'Hore* van het jubileumjaar 1650. Het *apparato* is een spectaculaire reconstructie van de tempel van Salomon, waar het 'oog ronddraait met de luie beweging van de verblufte'¹¹⁷; immers, 'Rome, dat op andere momenten reeds een groot theater voor zichzelf is, is tijdens zijn beroemde heilige jaren een groot spektakel voor de wereld'¹¹⁸.

Deze periodische identificatie van Rome met Jeruzalem wordt vastgelegd in het baldakijn boven de tombe van Petrus en Paulus. Het baldakijn werkt, samen met de decoratie van de koepelpijlers, als een permanente uitdrukking van de idealen van het Barberini-jubileum¹¹⁹. Het markeert het graf van de apostelen, sinds 1300 de focus van het Heilige Jaar¹²⁰. Hoewel de constructie pas voltooid wordt in 1633, hebben we gezien dat het plannings- en uitvoeringsproces, zeker wat betreft de kolommen, in 1625 reeds volop aan de gang is. Irving Lavin verwijst in zijn monografie over de kruising van de S. Pietro niet naar het jubileum, maar benadrukt dat de oprichting van het baldakijn en de aankleding

¹¹⁵ Courtright, 2000, p. 138. Courtright behandelt het pontificaat van Gregorius XIII, maar verwijst hier kort naar het baldakijn. De Gouden Poort speelt een belangrijke rol in de Maria-iconografie, als de plaats waar Joachim en Anna elkaar hebben ontmoet, zie Stratton, 1994, pp. 20-28. Zie ook Thurston, 1900, p. 257, die een gravure van Rome uit 1575 afbeeldt met het volgende onderschrift: 'Thou hast here, Christian reader, a portraiture of the City of Rome, not that City which is constituted of hills and open spaces, and the magnificence of public buildings, but that which is spiritually built up of Christian virtues and grows into a 'Holy City, coming down out of heaven from God, and having the glory of God' (Apoc. 21, 10-11). [...]'. Voor de identificatie van de Porta Santa en de Gouden Poort, ibid., Appendix C, pp. 405-410. Op de medailles die Innocentius X uitdeelt voor de opening van de Porta Santa staat de inscriptie 'Portae Coeli Apertae Sunt', zie Ciaconius, 1677.

¹¹⁶ Freiberg, 1995, p. 189.

¹¹⁷ *Apparato delle solenni quarant'hore celebrate nel Giesu di Roma l'Anno del Giubileo 1650*, (In Roma, Vitale Mascardi, 1650), B.Vall., S.Borr. K.II.8 (11), p. 4: 'L'occhio vi si aggirava col pigro moto di attonito'. Diez, 1986, nr. 43, geeft een *relazione* over hetzelfde *apparato* met een andere collocatie. Voor het *apparato*, zie ook Weil, 1974, pp. 234-235; Lavin, 1980, p. 105; Fagiolo dell'Arco, 1997, pp. 344-346.

¹¹⁸ *Apparato delle solenni quarant'hore celebrate nel Giesu di Roma ...*, p. 3: 'Roma che in altro tempo è teatro à se stessa, ne'suoi famosi anni santi è spettacolo grande alla terra'.

¹¹⁹ Freiberg, 1995, pp. 184-185 en noot 44: '[...] the spatial unification and the incorporation of the worshipper in a participatory role address the ecumenical nature of Saint Peter's and define the all-encompassing nature of Urban's pontificate demonstrated at the Holy Year celebration of 1625'; Chandler Kirwin, 1997, p. 83; Visceglia, 1997a, p. 459, in navolging van Freiberg. Voor het jubileum van 1625, zie Fagiolo dell'Arco, 1997, pp. 255-259; *Riti, Cerimonie, Feste*, pp. 178-180. De restauratie van de S. Bibiana past ook in de werken voor het jubileum, zie Marder, 1998, pp. 48 & 56, fig. 51. Treffers, 1995, pp. 164-169 toont aan dat de geherstructureerde en -gedecoreerde kerk de weg naar het heil wil verbeelden, waarbij Bibiana als *exemplum* dient. Hij wijst op het belang van de metafoor van het 'gaan' in zowel de iconografie van het beeld, als in de contemporaine Bibiana-literatuur. Zie bv. het citaat uit Domenico Fedini's *La vita di s. Bibiana, vergine, e martire romana*, Rome, 1627, aangehaald ibid., p. 272, noot 77: 'avanzarso nel cammino, mentre pellegrinando in questo esilio si muovono a lenti passi per la patria del Cielo'.

¹²⁰ *Anni Santi*, pp. 25-27.

van de koepelpijlers er op gericht zijn om een topografische analogie tussen de S. Pietro en de tempel, tussen Rome en Jeruzalem te bewerkstelligen via een aangrijpende evocatie van de Passie. Rond het baldakijn worden immers vier uiterst belangrijke relieken bewaard, waarvan er drie – de *Volto Santo*, de lans van Longinus en een deel van het kruis, door Urbanus overgebracht uit S. Croce in Gerusalemme – expliciet met de Passie te maken hebben¹²¹. De werken aan de bovenste nis van de zuidwestelijke pijler, bestemd voor de *Volto Santo*, belangrijk object van devotie tijdens het Heilig Jaar¹²², zijn begin 1625 ver gevorderd, zoals ook blijkt uit de inscriptie onder het tabernakel met de reliek, gedateerd op het ‘ANNO IUBILEI MDCXXV’ [fig.8]¹²³. De plannen om ook de andere drie koepelpijlers in te richten als reliektabernakels stonden in 1625 reeds zo goed als vast, zelfs al zou het volledige decoratieve project – voor de onderste en de bovenste nissen – pas tussen 1633 en 1641 worden gerealiseerd, met verschillende ingrijpende wijzigingen tijdens de uitvoering, onder andere wat betreft de plaatsing van de relieken¹²⁴. De tabernakels in de bovenste nissen zijn opgebouwd uit de getordeerde kolommen van de tempel van Salomon, de modellen voor het *baldacchino* en de *talamo*, wat de associatie van de kruising met de tempel in Jeruzalem uiteraard versterkt¹²⁵.

Dat het *baldacchino* dient als een vereeuwiging van de ambities van Urbanus’ *Anno Santo* blijkt ook uit de kleine voorwerpen die als losse, in brons gegoten objecten afgebeeld zijn op de voetstukken van de kolommen. Over de zuidwestelijke hoek van de zuidwestelijke kolom is een rozenkrans gedrapeerd [fig.9]. Chandler Kirwin suggereert dat de medaille aan de rozenkrans identiek is met een type dat waarschijnlijk diende als een wijd verspreide souvenir aan het Heilig Jaar 1625¹²⁶. De ene zijde van de medaille toont Maria met het kind Jezus en Johannes de Doper die de reliek van de *Volto Santo* flankeren. Op de andere zijde staan Petrus en Paulus aan weerskanten van een schematisch weergegeven tabernakel. Volgens Kirwin verwijst deze beeltenis naar het nieuwe tabernakel dat Urbanus voor de reliek heeft opgericht. Dit schrijn bevindt zich in de koepelpijler die gericht is naar de kolom van het baldakijn met de rozenkrans. Niet

¹²¹ Lavin, 1968, pp. 33-37. Voor de decoratie van de koepelpijlers, zie, naast de literatuur in de volgende noten, Preimesberger, 1989b.

¹²² Thurston, 1900, pp. 58-59 & 153-154. Zie bijvoorbeeld ook Briccio, 1625, p. 7.

¹²³ Lavin, 1968, p. 19 en noot 84. Chandler Kirwin, 1997, p. 86 en p. 320, noot 20. Er weze opgemerkt dat de *Volto Santo* in de loop van het ontwerpproces van de vier koepelpijlers steeds aan de zuidwestelijke pijler is toegewezen, zie Lavin, 1968, p. 24, text figure.

¹²⁴ Voor dit proces, zie Lavin, 1968, pp. 19-27; Quinterio, 1980, nr. 8, pp. 295-296. Lavin, *ibid.*, p. 19 schrijft: ‘Planning for the four piers and their decoration began when it was still expected to execute the baldachin according to Bernini’s first project [dus in 1625-1626]’. Chandler Kirwin, 1997, schrijft op p. 149 dat de beslissing om de onderste nissen te decoreren ‘lang voor 1626’ gevallen moet zijn. Op p. 151 stelt hij dat ‘Urban’s general plan for the perimeter of the crossing was most likely well articulated by early 1625’; *ibid.*, pp. 151-152 dateert twee tekeningen van Domenico Castelli, fig. 94 & 95, die het definitieve ontwerp van de Veronica-pijler tonen, in 1625; nog volgens dezelfde auteur zou de idee om deze kolommen te gebruiken voor de vier tabernakels vanaf het midden van 1624 circuleren. *Anni Santi*, p. 106, nr. II.6 (a), geeft een afbeelding uit 1160 van een tabernakel voor de *Volto Santo* in een Oratorium voor Maria in de S. Pietro, waarvan de toegang gemarkeerd is door twee Salomonische zuilen.

¹²⁵ Lavin, 1968, p. 20.

¹²⁶ Chandler Kirwin, 1997, pp. 142-143 & fig. 88-89. Een gelijkaardige medaille staat ook afgebeeld in *Anni Santi*, p. 54, nr. II.2.12. Dit exemplaar toont op de zijde van de *Volto Santo* alleen de reliek, zonder Maria en Johannes.

alleen lijkt het bronzen afgietsel van de schijnbaar achteloos achtergelaten rozenkrans kunstig dezelfde spanning tussen het efemere moment en de soliditeit en langdurigheid te suggereren als het *baldacchino*, het dateert dit moment en legt zijn betekenis vast. Aan de voet van het baldakijn, in de citadel van Petrus en Paulus¹²⁷, wordt in 1625 de rozenkrans gebeden om de verlossing van het Heilig Land af te smeken.

1.4.2. De toeëigening van de processie

Zoals Maria-Antonietta Visceglia aantoont is de oproep tot de herovering van het Heilig Land, die uitgedragen wordt bij de oprichting van het *baldacchino* en het ronddragen van de *talamo*, in de eerste plaats te begrijpen als een metafoor voor de centrale missie van Urbanus' pontificaat: het verstevigen van de aanspraak op wereldlijke en religieuze universaliteit van de Roomse Kerk¹²⁸. De overwinning in Lepanto, herdacht in de processie van de broederschap van de *SS. Rosario*, blijft in het Seicento als het 'symbolisch evenement van de ultieme pauselijke kruistocht gelden', terwijl de reële slaagkans van dergelijk project eigenlijk zeer klein is¹²⁹. Visceglia beklemtoont dat het symbolisch potentieel van het evenement daarmee eerder lijkt toe te nemen¹³⁰. De kruistochten hebben ten andere steeds de militaire kracht en autonomie van de Kerk van Rome tentoon gespreid¹³¹.

Vandaar ook dat de Barberini zich in 1625 de geijkte, Mariale symboliek van de optocht toeëigenen¹³². Er zijn twee elementen die het gebeuren binnen de ambities van de Barberini-paus doen kaderen. Ten eerste is er de *talamo*, die, zoals gezegd, het *baldacchino* vormelijk voorafspiegelt. Daarmee brengt het de centrale betekenis van de bronzen constructie voor het voetlicht, als omhulling van de plaats waar een nieuwe Kerk wordt geboren en een era wordt ingehuldigd. Zoals we in het eerste hoofdstuk hebben gesteld, en zoals blijkt uit Guidiccioni's gedicht, kan de constructie in de S. Pietro als een embleem van het Barberini-pontificaat worden aanzien. Ten tweede wijst Ambrosio Brandi in zijn *relazione* op de aanwezigheid van Carlo Barberini – broer van paus Urbanus VIII en Generaal van de Kerk – in de processie; de tekst is aan hem en zijn vrouw opgedragen. Als prior van de *archiconfraternità* voor het jaar 1625 stond hij in voor de bouw van de *talamo*¹³³. Het spreekt dan ook vanzelf dat er bij zijn ingewerkt in de voetstukken en in de hangels die aan de architraaf van de constructie zijn bevestigd; 'de hangels zoals gebruikelijk is bij een baldakijn zijn beschilderd met rozen

¹²⁷ Newman & Newman, 1992, p. 122, r. 48.

¹²⁸ Visceglia, 1997a, pp. 431-456. Visceglia's artikel ligt aan de basis van deze paragraaf.

¹²⁹ *ibid.*, p. 444. Voor de betekenis van de slag bij Lepanto als symbool voor de – snel gefnuikte – hoop op een nieuwe reeks kruistochten van een verenigd christendom, zie ook Prodi, 1996, pp. 335-337.

¹³⁰ Visceglia, 1997a, p. 445.

¹³¹ *DS*, XIII, k. 1070.

¹³² Visceglia, 1997a, p. 445, noot 63, verwijst kort naar de processie van de *archiconfraternità del SS. Rosario*, en benadrukt dat deze optocht elk jaar doorgaat, en daarom niet per se als een aan het jubileum gebonden evenement moet worden beschouwd. Ze laat echter de aspecten buiten beschouwing die deze optocht met de activiteiten van Urbanus VIII verbinden.

¹³³ Brandi, 1625, p. 56.

en bijen, de *impresa* van de ‘Eccellentissima’ familie Barberini, die een wonderlijke elegantie verleenden aan de *talamo*¹³⁴.

Dit is niet de enige uitspraak van Brandi waarin de *talamo* rechtstreeks gerelateerd wordt aan Barberini’s patronaat. Net zoals de bijen op de hangels ‘mirabil gratia’ verlenen aan de *talamo*, beschouwt Brandi Carlo Barberini en zijn vrouw als ‘bijen’, die voor Maria de ‘schone en kunstige ‘Alveo’ van deze *Talamo* hebben willen maken¹³⁵. ‘Alveo’ betekent zowel holte of baarmoeder, als bijenkorf. Daarmee expliciteert het een nauwelijks gebruikte betekenis van ‘talamo’, dat ook ‘bijencel’ kan betekenen¹³⁶. De behuizing van Maria’s beeltenis, is, net als het tabernakel boven het graf van de apostelen, een spectaculair huis van de Barberini, een bijenkorf. Daarmee wordt de *talamo*, die de optocht van 1625 tot een uitzonderlijk gebeuren maakt, duidelijk geïdentificeerd met Carlo Barberini; de processie zal dan ook voor immer met het Barberini-pontificaat geassocieerd blijven.

1.4.3. Carlo en Maffeo Barberini

Een van de teksten die Visceglia aanhaalt om het programma van Urbanus’ pausschap voor het voetlicht te plaatsen, de *Guida Romana per l’Anno Santo* van de theoloog Magno Perego, presenteert Rome als een stad die van bij haar ontstaan door God is beschermd, een door Christus met de dood der apostelen geheiligd mystiek Jeruzalem, waar de christenen uit heel de wereld naartoe stromen om de paus te erkennen als herder, vader én monarch van de wereld¹³⁷. Deze laatste hoedanigheid vertaalt zich in de ambitie om de universele vrede te bewerkstelligen, met behulp van het daartoe geëigende middel, de heilige oorlog¹³⁸. Een belangrijke gast bij Urbanus’ plechtige opening van de Porta Santa is prins Wladislaw Vasa van Polen, die geëerd wordt voor zijn strijd tegen de protestanten en, vooral, tegen de Turken. Zijn ijver levert hem een tijdelijk kanonikaat van de S. Pietro op. Wladislaws overwinning op de moslims wordt bezongen in talloze gedichten, en maakt het onderwerp uit van een muzikaal drama van Johann Hieronymus Kapsberger, op *libretto* van Giovanni Ciampoli, dat wordt opgevoerd ter ere van de prins¹³⁹.

¹³⁴ *ibid.*, p. 57: ‘[...] i pendoni a uso di baldacchino dipinti con rosi, & api che sono l’impresa dell’Eccellentissima famiglia Barberina, che davano mirabil gratia a tutto il Talamo’.

¹³⁵ *ibid.*, p. 2: ‘& poichè l’Eccellenze vostre sono al presente l’uno Priore e l’altra Priora dell’ Archiconfraternità del Santissimo Rosario, & nell’attione della sodetta Processione si sono mostrate api così devote de i fiori, & delle rose di Maria santissima, alla quale hanno voluto per loro devotione fabricare il vago, & artificioso Alveo di quel Talamo, nel quale la sua sacra Imagine è stata portata in processione, m’è paruto dedicar loro mia picciola fatica, in guisa d’un mazzetto di rose spirituali, raccolte dal mistico giardino della Regina del Paradiso’.

¹³⁶ M.b.v. *Perseus* is terug te vinden dat ‘talamo’ in Vergilius, *Georgicon*, 4.189 m.b.t. de bijenkorf wordt gebruikt. Volgens Zingarelli kan ‘Alveo’ zowel baarmoeder (uit het Latijnse ‘Alvus’) als ‘Alveare’ (uit ‘Alveus’), of bijenkorf, betekenen.

¹³⁷ Visceglia, 1997a, p. 440. Voor de imperiale connotaties van het jubileum, zie ook *Anni Santi*, p. 34.

¹³⁸ Visceglia, 1997a, pp. 443-445 wijst wel op belangrijke historische verschuivingen in deze doctrine. Ze vat de opvattingen van Paulus V en Urbanus VIII bondig samen met ‘la pace prima per la crociata dopo’ (p. 445).

¹³⁹ *ibid.*, p. 442-443, stelt dat Ciampoli’s stuk wordt gezongen wanneer Wladislaw op 30 december 1624 de relieken in de S. Pietro bezoekt, gehuld in zijn habijt van kanunnik. Volgens Hammond, 1994, pp. 23, 185, 200 &

Door de voorbeeldige ijver van Wladislaw publiekelijk te prijzen en te belonen met een belangrijk kerkelijk ambt, drukt Urbanus een ambitie uit die nauw met de gedachte van een Heilige Oorlog verbonden is: de aanspraak van de Kerk om zich aan het hoofd te plaatsen van een welvarende staat en een belangrijk militair apparaat, dat garant staat voor een universele *pax christiana*. Van in het begin van zijn pontificaat drukt de Barberini-paus deze ambitie uit door zich onder het patronaat van de aartsengel Michael te plaatsen, de verdelger van ketters én de hoeder van Rome, als patroon van Castel Sant'Angelo. Barberini's *possesso* gebeurt op het feest van de aartsengel, 29 september. In 1625 richt Urbanus de orde van de *Cavalieri della Concezione della Beata Vergine* op, onder de bescherming van Michael. In hetzelfde jaar wordt een pauselijke medaille uitgegeven waarop de aartsengel met zwaard en weegschaal aan de paus verschijnt¹⁴⁰. Dezelfde ambitie om wereldlijk en religieus gezag te versmelten, laat Urbanus Bernini uitdrukken in een tombe die tussen 1633 en 1637 wordt opgericht voor de burggravin Mathilde van Canossa (1046-1115) [fig.10], wier lichaam daartoe werd verwijderd uit de door haar begunstigde benedictijnenabdij S. Benedetto in Polirone in Mantua, waar zij eeuwenlang als een heilige werd vereerd. Bij haar overlijden schonk de gravin haar bezittingen aan de pauselijke staat die zij bij leven militair had bijgestaan. Het was aan de voet van haar burcht te Canossa dat keizer Hendrik IV zich in 1077 onderwierp aan Gregorius VII (1073-1085), in de woorden van Beth Holman 'an enduring image of victory for the Church and its 'soldiers of Christ''¹⁴¹. Een project als deze tombe toont de inferioriteit van elke wereldlijke autoriteit aan het spirituele én temporele gezag van de paus. De spirituele universaliteitsaanspraken van de Kerk worden gekoppeld aan de uitoefening van temporele macht, gegarandeerd door een solide militair apparaat¹⁴².

258-259, nr. V, wordt het drama opgevoerd op 19 januari 1625, wanneer de prins Rome verlaat. Beide auteurs verwijzen voor het verslag van de opvoering naar B.A.V. Barb. lat. 4731, f. 835, dat ik zelf niet heb geconsulteerd. Voor Ciampoli's *Vittoria del Principe Vladislao*, zie Costanzo, 1970, I, p. 6, die spreekt over het 'lungo coro encomiatico Nella regia famosa'. Zie ook p. 18, 21, 39 en het overzicht op p. 53, nr. 60, waar ook de uitgave in de *Rime scelte*, Roma, 1666, pp. 117-148 is vermeld. Zie ook Pastor, XIII, p. 590. Wanneer Ciampoli in ongenade valt, hoopt hij op de bescherming van Wladislaw, zie Gabrieli, 1989, p. 767; ook Pozzobonelli, 1676, p. 232.

¹⁴⁰ Voor Urbanus' verknoktheid aan Michael, zie Rice, 1992, pp. 428-430. In het eerste hoofdstuk, 1.1.1, zijn we kort ingegaan op de anekdote van Urbanus' ziekte, die het uitstellen van de *possesso* moest verklaren. In verband met de orde van de *Concezione* moet worden opgemerkt dat Urbanus' broer Antonio, kapucijn was in het klooster van S. Maria della Concezione. Onder Urbanus VIII wordt de kerk vanaf 1626 herbouwd, zie Magnuson, 1982, p. 287; Haskell, 1980, pp. 70-72.

¹⁴¹ Beldon Scott, 1985, pp. 119-127 en Schütze, 1994, pp. 233-234; Quinterio, 1980, nr. 15, pp. 300-301; Wittkower, 1990, nr. 33 en Montagu, 1992, p. 62. Ook Guidiccioni wijdt een paragraaf aan Mathilde, Newman & Newman, 1992, p. 156. r. 741-750, die eindigt met de nauwelijks mis te verstane woorden: '[...] et tantum agnoscens generosa Parentem, / (Pro decus emeritum!) Sancis Patrimonia PETRO'. Een korte biografie van Mathilde in Holman, 1999, pp. 637-638, met het citaat op p. 637; frappante getuigenissen van de 'roof' van Mathildes lichaam door Urbanus VIII op p. 664, noten 165-168. Innocentius X bestelde het ruitersstandbeeld van Constantijn in 1654 als een pendant, 'ad similitudinem', voor Mathilde, zie Wittkower, 1990, nr. 73; Holman, *ibid.*, p. 653 schrijft de bestelling verkeerdelijk aan Alexander VII toe, die pas in 1655 paus wordt. Voor het verband tussen tombe en ruitersstandbeeld, ook Marder, 1997, pp. 165-179 & 185-186, waar de tombe wordt besproken in het kader van de Constantijnse iconografie. Rossacher, 1983, pp. 108-113, geeft een *bozzetto* van het ruitersstandbeeld waar de voet voorzien is van reliëfs die de slag aan de Milvio-brug, de zege en de schenking van de Kerkstaat zouden uitbeelden.

¹⁴² Voor deze vermenging van staatsbelang en de strijd tegen ketterij, zie Rietbergen 1983a, pp. 51-75 en Prodi, 1996, pp. 242-248.

Om de rol van vredestitcher met succes te kunnen spelen, begint Urbanus aan een ingrijpende reorganisatie van de defensie van de Pauselijke Staten, een feit dat ook Giacinto Gigli niet ontgaat¹⁴³. De onmiddellijke aanleiding voor de herbewapening is de Valtellina-crisis, een dispuut tussen Frankrijk en Spanje met belangrijke religieuze implicaties, waarvoor Francesco Barberini, de kardinaal-nepoot, als legaat naar Parijs wordt gestuurd¹⁴⁴. Chandler Kirwin heeft de militaire inspanning van Urbanus VIII overtuigend geëvoceerd en gerelateerd aan de viering van het Heilig Jaar¹⁴⁵. De paus onderneemt deze taak samen met Carlo Barberini, die hij onmiddellijk na zijn troonsbestijging aanstelt tot Generaal van de Heilige Kerk¹⁴⁶. Na zijn dood in 1630 zal Carlo door de *Populus Romanus* in de S. Maria in Aracoeli worden geëerd met *esequie* die, volgens Gigli, niet kon worden overtroffen door gelijk welke ‘zeer grote *principe*’¹⁴⁷. De katafalk, naar een ontwerp van Bernini, herneemt verschillende thema’s van het *baldacchino*: de open koepel met daarop een triomferende figuur, de structuur die bestaat uit een basis van kolommen, bekroond met een koepel, en het gebruik van – namaak – metaal en brons¹⁴⁸. Een gedenkplaat in de kerk, volgens Lavin geflankeerd door personificaties van de Kerk en de Deugd, als overwinnaars van ketterij en sterfelijkheid, herinnert aan deze plechtigheid¹⁴⁹. Op de Campidoglio wordt Carlo geëerd als een emulatie van een Romeinse veldheer in dienst van de bescherming van de Kerk, met een door Gianlorenzo Bernini en Alessandro Algardi gerestaureerde en vervulde torso van Julius Caesar. Dit werk vertoont stylistische overeenkomsten met de beeltenis van burggravin Mathilde¹⁵⁰. Francesco Mochi maakt in 1630 een buste van Carlo, die hem afbeeldt als militair bevelhebber, en een klein bronzen ruitersstandbeeld dat gebaseerd is op het beroemde voorbeeld van Alessandro Farneses beeltenis in Piacenza¹⁵¹.

¹⁴³ Gigli, 1994, I, pp. 145 & 152. Zie ook Visceglia, 1997a, p. 455. Zie ook Alveri, 1664, I, pp. 424-425 & 426 voor Innocentius X's afbouw van Urbanus' militair apparaat, en *ibid.*, II, p. 112. Borsi e.a., 1974, pp. 104-110, geven het deel over Urbanus' interventies op het Quirinaal de titel 'Il Quirinale come fortezza' mee. *Algardi*, nr. 86 geeft een mooi voorbeeld van een door Urbanus besteld stuk voor de pauselijke vloot.

¹⁴⁴ Chandler Kirwin, 1997, pp. 147-148; Visceglia, 1997a, pp. 446-449.

¹⁴⁵ Chandler Kirwin, 1997, pp. 43-53. Zie echter ook Frascchetti, 1900, pp. 57-58.

¹⁴⁶ Chandler Kirwin, 1997, pp. 43-44. De Barberini realiseren in de eerste jaren van Urbanus' pontificaat een zelden geziene machtsconcentratie, bekroond met Taddeo Barberini's aanstelling als prefect van Rome in 1631, zie Nussdorfer, 1992, p. 103 & *passim*. Voor Carlo Barberini, zie ook *DBI*, VI, pp. 171-172; D'Onofrio, 1967, pp. 15-22; Pastor, XIII, pp. 254-258; 590, waar hij vermeldt dat Carlo Wladislaw de hamer schenkt waarmee de Porta Santa geopend is; pp. 852 & 888, over een sonnet van Urbanus aan Carlo.

¹⁴⁷ Gigli, 1994, I, p. 196.

¹⁴⁸ Fagiolo del'Arco, 1997, pp. 275-277, met bibliografie; zie ook Nussdorfer, 1992, pp. 179-180; Montagu, 1992, pp. 180-182; Hammond, 1994, p. 265, nr. XXII; Wittkower, 1990, p. 246.

¹⁴⁹ Voor het memoriaal, zie Nicola Courtright in Lavin (ed.), 1981, pp. 72-76, die in noot 1 de inscriptie geeft. Volgens Wittkower, 1990, nr. 26, stellen de twee figuren de *Ecclesia Militans* en de *Ecclesia Triumphans* voor.

¹⁵⁰ Beldon Scott, 1985, p. 122 en Holman, 1999, p. 637, die benadrukt dat Mathilde beschouwd werd als 'general of the church and imperial vicar'. Voor het monument, ook Wittkower, 1990, nr. 27; Montagu, 1992, pp. 155-157; Nussdorfer, 1992, p. 179, die dit standbeeld inpast in een reeks eerbewijzen van de S.P.Q.R. om de moeilijke verhouding met de Barberini te verbeteren; ook Cesarini's buste zou daar deel van uitmaken. Quinterio, 1980, nr. 14, p. 300, neemt de *esequie*, de inscriptie en het standbeeld samen.

¹⁵¹ Voor de buste en het ruitersstandbeeld, zie *Mochi*, nrs. 17 & 18; voor het ruitersstandbeeld ook Montagu, 1992, pp. 63-64.

1.4.4. Bernini en het brons van het baldakijn

Het opbouwen van een slagvaardig militair apparaat is op een zeer onmiddellijke manier met de oprichting van het *baldacchino* verbonden. Zoals Kirwin schrijft: ‘The development of a succesful weapons industry in Rome was vital for the Pope’s artistic plans inside St. Peter’s’¹⁵². Immers, de technologische ontwikkelingen in het gieten van bronzen kanonnen maakte de vervaardiging van de kolommen van het baldakijn mogelijk. Daarnaast noopt de wapenproductie tot een uitbreiding van de pauselijke bronsgieterij bij Castel Sant’Angelo; dezelfde gieterij zal de onderdelen van het baldakijn aanleveren¹⁵³. Tenslotte worden beide productieprocessen gesuperviseerd door dezelfde persoon. In 1623, onmiddellijk na de troonsbestijging, beslissen Urbanus VIII en Carlo Barberini om de jonge Gianlorenzo Bernini tot hoofd van de pauselijke bronsgieterijen aan te stellen¹⁵⁴. Deze benoeming is de eerste in een lange reeks taken die de beeldhouwer van Urbanus krijgt toevertrouwd¹⁵⁵. In het dagboek van de reis naar Frankrijk merkt Bernini zelf op dat Urbanus hem tijdens de oorlog met de Farnese-familie ook als forttenbouwer wou aanstellen¹⁵⁶.

Het *baldacchino* maakt door zijn materiaal deel uit van Urbanus’ oorlogsinspanning. Deze link wordt verkondigd door de inscriptie die Urbanus VIII in 1632 laat aanbrengen op het Pantheon, waarvan de bronzen decoratie in oktober 1625 wordt ontmanteld, om de gieterij van Castel S. Angelo van grondstof te voorzien¹⁵⁷. De tekst laat duidelijk verstaan dat de in onnut vervallen opsmuk van de antieke tempel nu passend wordt aangewend voor de kolommen in het Vaticaan en het vervaardigen van instrumenten voor de publieke veiligheid¹⁵⁸. Het is frappant dat Alessandro Donati’s *Roma vetus ac recens*

¹⁵² Chandler Kirwin, 1997, p. 53.

¹⁵³ Zie ook Alveri, 1664, II, p. 108.

¹⁵⁴ Chandler Kirwin, 1997, pp. 101-102. Deze benoeming, voor het eerstesignaleerd door Frascchetti, 1900, pp. 41 & 59-61, volgt nauwelijks een halve maand op Carlo Barberini’s aanstelling tot Generaal van de Kerk. Zie ook de draft voor Bernini’s *Vita* in Audisio, 1985, pp. 42c-43a, waar de discussie in de ‘Congregatione de Cardinali’ over de toewijzing van het gietwerk der kolommen wordt geëvoceerd. Volgens Urbanus zou het voor Bernini, dan 26 jaar, volstaan ‘che vede un par di volte che ne saperia più di loro [profesionele bronsgieters]’.

¹⁵⁵ Chandler Kirwin, 1997, pp. 41-78.

¹⁵⁶ Chantelou, 7 juni 1665, p. 198: ‘Il m’a dit que quand Urbain VIII fit fortifier Rome au temps de la guerre du duc de Parme, il voulait que le Cavalier eût la direction et la conduite des fortifications. Sur quoi, il répondit à Sa Sainteté: *Bisogna prima que (sic) Va. Stita. mi dii licenza d’andar per tre o quatro anni in Fiandra, affine imparare la pratica di quel arte*. Sur cela, il s’est mis à faire une réflexion et a dit que, le plus souvent, quand un prince trouve un serviteur à son gré et qu’il lui a donné sa confiance, il le charge de toutes choses et croit qu’il n’est rien de bien fait si ce n’est lui qui le fasse; mais qu’il se trompe fort en cela, parce que s’il donnait aux personnes l’emploi des choses qui sont de leur talent et de leur expérience particulière, elles seraient mieux exécutées, et le prince bien mieux servi’.

¹⁵⁷ Zie ook Alveri, 1664, I, p. 425: ‘Visitò Castel S. Angelo da lui novamente fortificato, & ordinò in Roma, & Ancona la fabrica di molti pezzi d’artiglieria per servito dello Stato Ecclesiastico, oltre l’armaria ivi ordinata, e nel palazzo Vaticano, nella cui Basilica, adornò l’Altar maggiore con quattro colonne di bronzo con sua scoperta del medesimo di mirabile arteficio’. Ook Gigli, 1994, I, pp. 152 & 235, waar wordt opgemerkt dat het brons van het baldakijn zowel in het baldakijn als in Urbanus’ kanonnen is terecht gekomen, zoals ook vermeld door Frascchetti, 1900, p. 62, noot 10. Gigli vermeldt daarbij dat de bekroning van het baldakijn uit met metaal bekleed hout bestaat, zie daarvoor ook Montagu, 1992, p. 72.

¹⁵⁸ Frascchetti, 1900, pp. 58-61, die op p. 60, noot 1 de inscriptie geeft: ‘Urbanus VIII Pont. Max. / Vetustas Aenei Lacunarum / Reliquias / In Vaticanas Columnas et / Bellica Instrumenta Conflavit ut Decora Inutilia / et Ipsi Prope

– dat ook de inscriptie weergeeft – het wegnemen van het brons onmiddellijk koppelt aan Urbanus’ restauratie van het Pantheon, die onder andere de constructie van *campanili* inhield¹⁵⁹. Met andere woorden, Urbanus’ ingreep staat volgens een aan de Barberini gelieerde auteur als Donati in het teken van passendheid, gekaderd binnen de transformatie van een oud en heidens Rome tot het nieuwe, christelijke Rome van Urbanus. Deze transformatie wordt bezegeld door de transfer van het brons naar de S. Pietro.

1.5. Het woord en het zwaard

In bewoordingen die meer dan eens aan Guidiccioni’s gedicht uit 1633 doen denken, prijzen zowel Brandi als Gigli de maat, de kunstigheid en de spectaculariteit van de *talamo*¹⁶⁰. De constructie overdondert de toeschouwers en laat alzo een onvergetelijke indruk na. De impact van deze processie wordt pas volledig duidelijk wanneer de rozenkransprocessie van het volgende jubileum flopt. Gigli schrijft over de processie van 1650: ‘Er was een toeloop van oneindig veel volk door de grote verwachting die er heerste voor iets zeer schoons, vooral bij degenen, die zich het vorige Heilig Jaar van Urbanus VIII herinnerden’¹⁶¹. Na afloop van de magere vertoning blijkt de herinnering aan 1625 zo superieur aan het nieuwe spektakel, dat, om een pijnlijke vergelijking tussen de twee processies te vermijden, verzaakt wordt aan het voornemen om de *relazioni* van de optochten van 1625 en 1650 samen uit te geven. In plaats daarvan verschijnt ter herdenking van het Heilig Jaar 1650 Gigli’s ooggetuigenverslag uit 1625 anoniem in een apart boekje¹⁶².

De analyse van de politieke ambities van de Barberini, en van de context waarin ze worden geformuleerd, maakt duidelijk dat de *talamo* het *baldacchino* voorafspiegelt door de manier waarop het de autoriteit en de missionaire ambities van de Barberini belichaamt. Door zijn kunstigheid, maat, spectaculariteit is de *talamo* een teken van heerschappij. Hetzelfde geldt voor het *baldacchino*. De verweving van religieuze en politieke autoriteit met artistieke superioriteit is afleesbaar uit de keuze van het materiaal,

Famae Ignota / Fierent / In Vaticana Templo / Apostolici Sepulchri Ornamenta / In Hadriana Arce / Instrumenta Publicae Securitatis / Anno MDCXXXII / Pontif. IX’. Zie voor de ontmanteling van het Pantheon ook Chandler Kirwin, 1997, pp. 56 & 126-127. Zie ook D’Onofrio, 1967, p. 24 over de beroemde pasquinade en de inscriptie.

¹⁵⁹ Donati, 1648, pp. 283-284, becommentarieerd in Labrot, 1997, p. 285. Voor de in 1882 afgebroken *campanili*, zie Bordini, 1967, pp. 53-54; Quinterio, 1980, nr. 7, pp. 294-295, en Marder, 1998, p. 225, die er beiden op wijzen dat het ontwerp ten onrechte aan Bernini wordt toegeschreven. Quinterio relateert de restauratie, in 1626, aan het wegnemen van het brons.

¹⁶⁰ Zie bijvoorbeeld Brandi, 1625, p. 80: ‘Finalmente nell’ultimo veniva con molta pompa, & maestà la gran machina di quel artificioso, e misterioso Talamo [...]’.

¹⁶¹ Gigli, 1994, II, p. 606.

¹⁶² *ibid.*, pp. 606-607, oktober 1650. De *Relatione della solenne, e devota processione chi fù fatta della Vener. Compagnia del Santiss. Rosario di S. Maria sopra Minerva. Nell’anno del Giubileo 1625. prima domenica d’ottobre*, Roma, Francesco Moneta, 1650 neemt Gigli’s beschrijving van de *talamo* uit 1625 *verbatim* over op p. [5]. Zie Diez, 1986, nr. 44. Ook vermeld door Nussdorfer, 1998, p. 458, in navolging van Fagiolo dell’Arco, 1997, p. 586. Geen van deze auteurs merkt op dat het hier een uitgave van Gigli’s relaas betreft. Fagiolo dell’Arco, 1997, p. 342 vermeldt voor 1650 wel een niet nader genoemde *relazione* van de optocht van de Rosario, vergelijkbaar met die van 1625, en op pp. 352-353 een rozenkransprocessie op de eerste zondag van november.

de vorm, de kostprijs, de maat, de graad van ornementering en de iconografie. We hebben reeds kort verwezen naar de verschillende projecten voor de bekroning van het *baldacchino*. Het derde voorstel, geformuleerd in 1631 en uiteindelijk uitgevoerd in 1633, ruilt de beeltenis van de verrezen Christus op vier gebogen ribben in voor S-vormige ribben die een globe ondersteunen waar een kruis op rust [fig.7]. Op basis van Lavins analyse heeft Sebastian Schütze getoond hoe de beslissing om Christus te vervangen door het kruis, ingegeven is door de ambitie om de sacramentele connotaties in te ruilen voor heerschapsaanspraken van de Barberini-paus¹⁶³. Met het kruis wordt het graf der apostelen bekroond met het teken bij uitstek van de keizerlijke aanspraken van het pausschap, het kruis onder de hoede waarvan Constantijn, de eerste christelijke keizer, Maxentius overwon¹⁶⁴.

Deze heerschappij wordt uitgedragen met het woord en het zwaard, en in beide gevallen belichamen de Barberini de ideale strijder. Het *baldacchino* is niet alleen een getuigenis van de oorlog voor het geloof, maar, zoals we in het eerste hoofdstuk zagen, ook de Parnassus voor degene die de strijd met het woord voert¹⁶⁵. Het *baldacchino* wordt innig geassocieerd met Urbanus' *poesia sacra*¹⁶⁶. De constructie staat door haar schoonheid, majesteit en kunstigheid model voor de rijke stof die de christelijke traditie de dichter te bieden heeft, en vormt een visueel analogon van de heilige poëzie. De omsluiting van het belangrijkste misaltaar van het katholicisme, die tegelijk functioneert als 'marker' voor de tombe van Petrus, is daarenboven rijkelijk gedecoreerd met de bijen, de laurier en de zon van de dichter-paus. Deze heraldiek wordt in een hele reeks publicaties, onder andere van Urbanus' eigen gedichten, uitgedragen. In dit soort publicaties vermengt het instituut van het pausschap en zijn religieuze autoriteit zich met de figuur van Urbanus VIII, dichter en lid van de Barberinifamilie. Ook de beschrijving van de processie in 1625 zet de verwantschap tussen oorlog en devotie als middelen om het geloof te vrijwaren, uitgebreid in de verf. De schrijver beklemtoont dat soldaten in deze processie even goed hun plaats hebben als penitenten en geestelijken¹⁶⁷. Bij Gigli lezen we dat ook Urbanus zelf de dubbele rol van bevelhebber en orant opneemt, door als 'capo supremo' van de Kerk te voet de basiliek van S. Maria in Trastevere te gaan bezoeken, tot 'edificatione' van Rome¹⁶⁸.

¹⁶³ Lavin, 1968, pp. 17, 23 & 37, waar hij besluit: '[...] he [Bernini] still conceived of it as if it were the site of a dramatic action, a second Jerusalem in fact, with Christ really present at its center'. Schütze, 1994, pp. 221-233.

¹⁶⁴ Belting, 1994, pp. 107-109 & 147; Scavizzi, 1992, p. 238-242. De befaamde uitspraak bij Constantijns visioen, 'In hoc signum vinces', wordt herhaald in de koepel met het kruis, zie Preimesberger, 1989b. Fosi, 1997, p. 95, wijst er op dat ook het baldakijn een heerschapsymbool is.

¹⁶⁵ Er weze in dit verband opgemerkt dat Urbanus VIII de *Propaganda Fide* helpt opstarten, die niet alleen missionarissen opleidt, maar ook een zeer actieve drukkerij omvat, zie Pastor, XIII, pp. 740-743; Chandler Kirwin, 1997, p. 232.

¹⁶⁶ Zie hoofdstuk I, 3.2.6.

¹⁶⁷ Brandi, 1625 p. 77.

¹⁶⁸ Alveri, 1664, I, p. 424: '[...] mentre in Roma procurava [de defensie van de Kerk] il medemo con l'orazione; per il quale effetto partendosi il Pontefice dalla Basilica Vaticana n'andò à visitare quella di S. Maria in Trastevere à piedi con il Clero, Religiosi, Cardinali, e popolo visitando le destinate Chiese con molto edificatione, come fece poi altre volte'.

De poëzie en de feestelijke architectuur van de *talamo* en het *baldacchino* delen het vermogen om een complexe en gelaagde boodschap zichtbaar te maken. De constructies belichamen het samenvallen van tempel, Parnassus en citadel. De *stupore* of de *meraviglia* in de publieksreacties bij optochten als de processie van de broederschap van de rozenkrans, vinden hun pendant in de ervaring die de toehoorder of toeschouwer ondergaat bij het zien van het baldakijn¹⁶⁹. De *splendore* van de processie beweegt de toeschouwers tot tranen, verrukt de harten en is op haar beurt een bewijs van de passende eer die de religieuze gemeenschap de vereerde heilige bewijst¹⁷⁰. Ook in de receptie van het *baldacchino* valt de relatie af te lezen tussen de erkenning van de gepastheid van de gigantische maat en de rijkelijke decoratie – zowel in relatie tot de S. Pietro, als met betrekking tot de liturgische en functie van reliekhouder – en de zintuiglijke impact van de structuur¹⁷¹. Frascchetti citeert uit een bundel *Rime per il Ciborio ...* uit 1633: ‘[...] daar strijden de *Pietà* en de *Magnificenza*, de Oudheid verliest elk voordeel, de huidige era is verstomd en de Kunst zal in de toekomst met verwondering kijken waar ze het schone en het grote kan imiteren’¹⁷². De fusie tussen passend eerbetoon en verstommende praal vormt een tastbare manifestatie van een bovenmenselijke waarheid.

Daarmee openbaart zich een laatste parallel van de twee bouwsels met de tempel van Salomon. Giacomo Jori citeert Emanuele Tesauro, die stelt dat Salomon de tempel versierde met ‘figurati emblemi’ ‘om het volk met de *meraviglia* tot de aanbidding te neigen’¹⁷³. Volgens Tesauro staat de esthetica van de tempel in het teken van *stupore*¹⁷⁴. In het geval van het Barberini-pontificaat worden de ‘figuri emblemi’ opgenomen in een bredere structuur van *vivacità* en *varietà*, en ondubbelzinnig dienstig gemaakt aan de persoonsgebonden boodschap van de paus. Via het beeld van de vier overkoepelde getordeerde kolommen kondigt de efemere structuur van de *talamo* de boodschap van de permanente structuur in S. Pietro aan. Binnen hun specifieke kader dragen beide constructies dezelfde missie uit: de ambitie van de Barberini-familie om zich op te werpen als de ultieme verdedigers van de spirituele en tijdelijke belangen van de Roomse Kerk. Wanneer op 5 oktober 1625 de *talamo* met de Maagd van de Rosario door het centrum van Rome wordt gedragen, krijgt de Romeinse bevolking een deel van het programma gepresenteerd van het *baldacchino* dat op dat moment onder constructie is. Door het mecenaat van Carlo Barberini, zichtbaar gemaakt in de decoratie van het schrijn, en bevestigd door de opdracht van de *relazione*, eigent de familie Barberini zich het beeld toe van de vier grote, getordeerde kolommen met koepel. Deze toeëigening

¹⁶⁹ Brandi, 1625, p. 89. Het aanschouwen van de *talamo* bewerkstelligt ‘allegrezze grande, gusto, consolatione spirituale.’ Het gebeuren ‘non fu veduto [...] senza lagrime.’

¹⁷⁰ Diez, 1986, pp. 69-94, met talrijke referenties, cfr. *infra*. Ook idem, 1997, pp. 84-90.

¹⁷¹ Newman & Newman, 1992, pp. 39-50.

¹⁷² Frascchetti, 1900, p. 63, noot 2: ‘[...] vi gareggiano la *Pietà* e la *Magnificenza*, l’antichità perde ogni vanto, si stupisce l’età presente e l’Arte mirerà nell’avenire con meraviglia dove possa imitare il bello et il grande’.

¹⁷³ Jori, 1995, p. 96. Pallavicino geeft in de *AdPC*, III, 2, p. 745a, Johannes’ apocalyptische beschrijving van ‘l’eterna Gerusalemme’ als een typevoorbeeld van het *vivace* beeld voor de meditatie. Fumaroli, 1994b, p. 78, geeft Valla’s vergelijking van de eloquentie met de tempel van Salomon.

¹⁷⁴ Zie ook Jori, 1995, pp. 75 & 83; zie ook *infra*, 3.2.5.

gebeurt in de context van een oproep tot een verdediging van het geloof door gebed en strijd. Deze oproep wordt hernomen door het *baldacchino*, gebouwd door Urbanus VIII. Zowel de *talamo* als het *baldacchino* verkondigen aldus de aanspraak van de Barberini-familie op spiritueel en temporeel leiderschap, een aanspraak die, in naam van de Roomse Kerk, met het woord en het zwaard zal worden verdedigd. De publieksreactie op de voordracht van deze claim in de processie vormt een voorafspiegeling van de stichtende verwondering die de toekomstige bezoeker van de S. Pietro zal ondergaan¹⁷⁵.

Het geval van het baldakijn en de *talamo* heeft getoond hoe kunst – permanente en efemere architectuur – precies door haar raffinement en aantrekkelijkheid kan werken als een uitdrukking van deugd, of *virtù*. De ‘dragere’ van de deugd zijn de kerkelijke autoriteiten, die middels de twee constructies een politiek-religieus programma veraanschouwelijken. De artistieke verwezenlijking is een essentieel, maar ondergeschikt aspect van de uitdrukking: ze genereert verwondering, en wordt precies door de getuigenis van het aangewende meesterschap in de kunsten een teken van autoriteit. ‘Kunst’ of ‘architectuur’ spelen in de uitdrukking dan ook een vergelijkbare rol als de Mariale metaforiek, die referenties aan goddelijke *splendor*, gratie en scheppingskracht verknoopt met een belichaming van de ultieme deugd. Een derde factor wordt gevormd door het feest, dat door zijn zeer precieze en door eenieder gekende thematiek de verschillende interpretaties van de uitdrukking activeert.

2. De exemplarische rol van de stad: Sforza Pallavicino en Lucas Holstenius

In dit deel willen we nagaan hoe de pauselijke stedenbouw in Rome geënceneerd en waargenomen wordt als een publieke manifestatie van deugd. Aan de publieke verschijning van de paus wordt een belangrijke voorbeeldfunctie toegekend. Deze verschijning kan de vorm aannemen van een persoonlijke aanwezigheid in de stad, of van stedenbouwkundige of architecturale interventies. De rozenkransprocessie vormt daar een duidelijke illustratie van: het programma van Urbanus VIII word er uitgedragen door Carlo Barberini’s *talamo*, die verwijst naar het pauselijke baldakijn. Een controverse over de woonplaats van de paus, te dateren in het begin van het pontificaat van Alexander VII Chigi, toont hoe de esthetische modaliteiten van de pauselijke aanwezigheid gedictieerd

¹⁷⁵ Een verwoording van die stichtende verwondering is terug te vinden in de *Relatione delle cerimonie, & apparato della Basilica di S. Pietro nella canonizatione del glorioso santo Francesco di Sales vescovo di Geneva fatta dalla Santità di N.S. Alessandro VII il dì XIX Aprile MDCLXV*, (Roma, Giacomo Dragonelli, 1665), B.N.V.E. misc. Val. 1187 (5), p. 4: ‘Nell’ingresso del quale [S. Pietro] che sollevò in una pia, e divota meditatione il pensiero alla gloria, con che trionfa nel Cielo il nostro Santo, ben potè vederne sotti gli occhi un vivo esemplare nella magnifica vaghezza della risplendente Basilica; e chi altro poteva concepire humanamente, se non che una patria celeste, mentre per rappresentare l’idea della beata Gerusalemme concorrevano i fulgori d’infinite face, che sfavillavano per ogni luogo; la ricchezza delle sete, e degli ori, che pendevano dalle pareti; la melodia della suavissima musica di che risonava l’aria; la maestà del Pontefice, che empiva un eccelso trono; e la maestosa Corona di 37. Cardinali, di 54. Vescovi e d’innumerabili Prelati tutti in abiti sacri formavano più che un corpo di terrena corte, un composto di beatitudine eterna’. Een vergelijkbaar citaat bij Diez, 1986, p. 82.

worden door overwegingen over de rol van de paus als hoofd van de Kerk, precies omdat de pauselijke verschijning deze overwegingen uitdraagt.

2.1. De controverse tussen Pallavicino en Holstenius

De favoriete verblijfplaats van Alexander VII was het paleis op de Quirinaalheuvel, of Monte Cavallo, het huidige presidentieel paleis. Alexander was geenszins de eerste paus die er voor langere tijd verbleef of het Quirinaal als hoofdverblijfplaats koos. Zo liet Urbanus VIII er door Bernini een *Loggia della Benedizione* bouwen, die de paus toeliet om de traditionele publieke zegeningen op de Monte Cavallo uit te voeren¹⁷⁶. Maar waarschijnlijk overwoog Alexander een definitieve verhuis uit het Vaticaan¹⁷⁷. Deze intenties konden blijkbaar niet op eenieders bijval rekenen. Alexanders vriend en vertrouweling Sforza Pallavicino schrijft daarom een apologie die moet aantonen dat er tegen een ‘voortdurend verblijf’ van de paus op het Quirinaal ‘geen enkele temporeel of spiritueel privilege van het [Vaticaanse paleis]’ kan worden ingebracht¹⁷⁸. Een andere vertrouweling van Alexander VII, Lucas Holstenius (1596-1661), dient Pallavicino van antwoord, en stelt dat de paus op het Vaticaan thuishoort¹⁷⁹.

Een korte biografische uitweiding over Lucas Holstenius is noodzakelijk om het statuut van de discussie en zijn standpunt in de kwestie beter te begrijpen¹⁸⁰. Geboren in Hamburg, vestigt Holstenius zich na verschillende reizen door Europa in 1624 te Parijs, waar hij zich op 15 december van hetzelfde jaar tot het katholicisme bekeert, geïnspireerd door de werken van Augustinus. Hij is daar bibliothecaris van de president van het Franse parlement wanneer hij Francesco Barberini ontmoet, nepoot van Urbanus VIII, dan legaat *a latere* om de Valtellina-crisis op te lossen. In 1627 vertrekt Holstenius naar Rome, als *familiare* van Barberini. Hoewel Holstenius soms het Medici-hof boven Rome lijkt te verkiezen, zal Francesco Barberini de grafsteen van de geleerde in S. Maria dell’Anima eren met een eloquente inscriptie. Holstenius’ wetenschappelijk-geografische kennis brengt hem kort na zijn aankomst in Rome in contact met Federico Cesi, de *principe* van de *accademia dei Lincei*. In januari 1629 wordt hij, samen met Sforza Pallavicino en Pietro della Valle, zij het in afwezigheid van Cesi, opgenomen in dit selecte

¹⁷⁶ Gigli, 1994, I, p. 320, 2 juni 1639. Gigli vertelt ook hoe Urbanus VIII de plechtigheid van de *Cinea* op 29 juni 1637 laat doorgaan op het Quirinaal, *ibid.*, p. 296.

¹⁷⁷ Pastor, XIV, p. 523; Marder, 1997, pp. 88-89 & 249.

¹⁷⁸ *Scritture*, p. 22: ‘[...] dall’abitazione continuata di Papa Alessandro nel Quirinale ridonderanno ad ogni qualità di persone importantissimi beni temporali, e spirituali, e che niun grave rispetto o temporale, o spirituale ha fondamento, e vigore per l’altra parte’.

¹⁷⁹ *Scritture*, pp. 23-64. De *Scritture* bundelt de twee teksten en is doorlopend gepagineerd; de bijdrage van Pallavicino loopt pp. 1-22. Zie DBS, VI, k. 138-139, nr. 27; Affò, 1794, p. 61; Moroni, *Dizionario*, L, s.v. ‘Palazzi Apostolici o Pontefici’, p. 290; Coppolecchia-Somers, 1971, p. 53, nrs. 43-44 & p. 58, nr. 99. Sommervogel neemt Affò’s stelling over dat Pallavicino de keuze aan de paus laat; volgens Pallavicino is het palazzo del Quirinale duidelijk de meest redelijke optie. Voor de relatie tussen Alexander VII en Pallavicino, zie hoofdstuk II.

¹⁸⁰ Voor de biografie van Holstenius, zie Pallavicino, *Vita*, I, p. 357; Almagià, 1942, pp. 1-24; Coppolecchia-Somers, 1971; Rietbergen, 1988; Völkel, 1993, pp. 267-306; Guiso, [1997], pp. 1-9; Mirtó, 1999, pp. 7-36. Een omvattende, intellectuele biografie ontbreekt nog. In januari 1997 vond in het Nederlands Instituut te Rome een congres plaats over Holstenius, waarvan de acten nog niet zijn verschenen.

gezelschap¹⁸¹. Voor de Barberini vervult Holstenius diplomatieke en wetenschappelijke taken, die hem in 1643 een kanonikaat van de S. Pietro opleveren. In 1636 wordt hij *custode* van Francesco Barberini's bibliotheek en pas op 2 september 1653 van de Vaticaanse bibliotheek, een benoeming waar de befaamde geleerde reeds sinds 1646 op hoopte¹⁸². Een van de meer specifieke opdrachten die hem worden toevertrouwd is de opvang van vreemdelingen en in het bijzonder van nieuwe bekeerlingen; daartoe is hij werkzaam voor de congregatie van de *Proganda Fide*¹⁸³. De belangrijkste gast die hij in die hoedanigheid begeleidt, is ongetwijfeld Christina van Zweden. Hij is aanwezig op haar publieke abdicatie op 3 november 1655 in Innsbruck, en reist met haar naar Rome¹⁸⁴. Van dat moment af behoort hij tot haar kring vertrouwelingen en beheert hij haar bibliotheek, een taak waarin hij na zijn dood zal worden opgevolgd door Gian Pietro Bellori¹⁸⁵. Holstenius sterft in 1661, na twee jaar slepende ziekte; de *Scritture* dateren dus waarschijnlijk van tussen 1655 en 1659.

Holstenius en Fabio Chigi hebben elkaar leren kennen aan het einde van de jaren 1620, wanneer beiden de *Accademia degli Humoristi* frequenteren¹⁸⁶. Ze delen in elk geval een passie voor de poëzie. Holstenius schrijft een gedicht in de feestbundel voor het huwelijk van Taddeo Barberini en Anna Colonna, en komt daarmee onder andere in het literaire gezelschap van Sforza Pallavicino terecht¹⁸⁷. Fabio Chigi draagt Holstenius een gedicht op uit de tweede en volgende uitgaves van zijn *Philomathi Musae Iuveniles*¹⁸⁸. Chigi en Holstenius ontwikkelen een nauwe band vanaf 1637, wanneer de geleerde Malta bezoekt, waar Fabio inquisiteur en apostolisch visitator is¹⁸⁹. Van dan af groeit een intensieve correspondentie¹⁹⁰. Het is Chigi's positie als staatssecretaris van Innocentius X die Holstenius de nodige ruggensteun geeft om *primo custode* van het Vaticaan te kunnen worden. Wanneer Chigi de pauselijke troon bestijgt, komt Holstenius terecht in de meest intieme kring van raadgevers en gezellen, waar ook Pallavicino prominent figureert¹⁹¹. Holstenius wordt vaak betrokken bij de architecturale projecten van de Chigi-paus. Hij

¹⁸¹ Voor deze episode, zie Gabrieli, 1989, pp. 466-467.

¹⁸² Mirto, 1999, pp. 17-19. Matteo Pellegrini, vriend van Pallavicino, zie hoofdstuk II, neemt de taak waar tussen 10 januari 1651 en 1 december 1652, wanneer hij sterft. Holstenius' wetenschappelijke en hoofse carrière wordt in detail behandeld door Völkel, 1993, pp. 275-280, die duidelijk maakt hoe moeizaam Holstenius in Rome een vaste en voordelige positie kan verwerven.

¹⁸³ Völkel, 1993, pp. 285-286. Zie ook *Anni Santi*, p. 238, nr. V.4.8; Hudal, 1932; *Alessandro VII*, nr. 240 geeft de allegorische voorstelling van de bekering van Lucas Holstenius tot het katholicisme, bestemd voor zijn tombe in S.M. dell'Anima.

¹⁸⁴ Zie in de eerste plaats Pallavicino, *Descrizione del primo viaggio fatto a Roma dalla Regina di Svezia Cristina Maria convertita alla religione cattolica e delle accoglienze quivi avute sino alla sua partenza. Opera inedita del P. Sforza Pallavicino della Compagnia di Gesù. Accademico della Crusca e poi cardinale di Santa Chiesa. A cura di Tito Cicconi*, Roma, 1838. Ook D'Onofrio, 1976, pp. 61-65.

¹⁸⁵ Montanari, 1997, p. 232.

¹⁸⁶ Völkel, 1993, p. 299.

¹⁸⁷ *Nozze*, 1629, met de bijdrage van Holstenius in II, pp. 162-166 en van Pallavicino in I, pp. 171-178.

¹⁸⁸ *Philomathi*, pp. 188-196: 'D. Lucae Holstenio canonico S. Pietri. Romam. Iter monasterio Westphaliae Aquisgranum anno M.DC.XLIX'. Voor de *Philomathi*, zie *infra*, noot 421; zie ook Pallavicino, *Vita*, I, p. 357.

¹⁸⁹ *DBI*, II, p. 205.

¹⁹⁰ Völkel, 1993, pp. 299-302.

¹⁹¹ Zie hoofdstuk II en Rietbergen, 1983a, p. 68; Morello, 1981, *passim*; en Krautheimer & Jones, 1975, *passim*.

stelt het iconografische programma voor de restauratie van de Chigi-kapel in S.M. del Popolo op¹⁹², adviseert de paus over inscripties op gebouwen en medailles¹⁹³, en stelt zijn kennis van de klassieke bronnen en de archeologie ter beschikking bij het ontwerpproces van de colonnade¹⁹⁴. Pallavicino en Holstenius hebben elkaar ongetwijfeld gekend sinds de aankomst van de Duitser in Rome; we vermeldden reeds dat ze samen opgenomen werden in de *Accademia dei Lincei*. Uit Pallavicino's kort portret van Holstenius in de *Vita di Alessandro VII*, dat de intieme band tussen Chigi en de bekeerling in de verf zet, spreekt oprechte bewondering¹⁹⁵.

De beide geschriften over de pauselijke woonplaats zijn dus van auteurs uit Alexanders onmiddellijke omgeving. Ongetwijfeld waren zij op de hoogte van zijn eigen bedenkingen over de kwestie. Het is dan de vraag of de *Scritture* deel uitmaken van een breder debat aan het pauselijke hof, en of dit debat werkelijk invloed heeft uitgeoefend op het pauselijke beleid¹⁹⁶. Misschien moeten de *Scritture* eerder gezien worden als een academische oefening, waarbij twee belangrijke intellectuelen de kwestie van uit tegengestelde posities bekijken om – als betrof het een dialoog à la Pallavicino – zoveel mogelijk aspecten van het probleem in kaart te brengen. Holstenius geeft in elk geval aan dat Alexander hem gevraagd heeft op Pallavicino's argumenten te antwoorden¹⁹⁷. Dat kan verwonderen, omdat Alexander in de praktijk eerder Pallavicino's standpunt lijkt aan te kleven; de paus verkiest immers het paleis op de Monte Cavallo boven het Vaticaan.

De *Scritture contrarie del card. Sforza Pallavicino e del chiarissimo monsignor Luca Holstenio sulla questione nata a'tempi di Alessandro VII se al Romano pontefice più convenga di abitare S. Pietro, che in qualsivoglia altro luogo della città* worden pas uitgegeven in 1776. Dezelfde vraag was dan blijkbaar weer aan de orde. Nadat een lange reeks pausen uitsluitend op het Quirinaal had gewoond, wil Pius VI (1775-1799) terug naar Vaticaan. Omdat zijn voorgangers het Quirinaal hadden gekozen 'per comodo della curia e del popolo', zoals Moroni schrijft¹⁹⁸, vult Francescantonio Zaccaria, de uitgever van de *Scritture*, Holstenius' argumentatie op dit punt aan¹⁹⁹. Zoals we zullen zien, benadrukt Pallavicino dat het paleis op het Quirinaal veel comfortabeler en gebruiksvriendelijker is dan het Vaticaanse, een aspect waar Holstenius inderdaad nauwelijks op ingaat.

¹⁹² Fabjan, 1999. In de oudere literatuur stelt Magnuson, 1986, p. 236, in navolging van Kauffmann, 1970, p. 222, dat Holstenius Alexander adviseerde om de Chigi-kapel in de S.M. del Popolo te decoreren met een *Daniel* en een *Habakuk*. Ook Krautheimer, 1987, p. 127. Pastor, XIV, p. 501, noot 6, refereert aan een brief van Alexander VII aan Holstenius over een inscriptie in de kapel.

¹⁹³ Zo bijvoorbeeld voor S. Maria della Pace, zie Ost, 1971, pp. 234, 243 & 269-270.

¹⁹⁴ Del Pesco, 1988 & 1993.

¹⁹⁵ *Vita*, I, p. 357.

¹⁹⁶ Krautheimer, 1983, p. 35, verwijst kort naar de *Scritture* en refereert aan een manuscript van een 'favourable anonymous'. Voor studies die de invloed van de controverse op Alexanders beleid in ogenschouw hebben genomen, zie *infra*, 2.2.2.

¹⁹⁷ *Scritture*, p. 23.

¹⁹⁸ Moroni, *Dizionario*, L, pp. 204-205; ook Fagiolo, 1997, pp. 13-15.

¹⁹⁹ *Scritture*, pp. x-xiv.

Iets minder dan een eeuw later, in 1870, herneemt het pamflet *Il Quirinale e i palazzi pontefici a Roma* de argumenten van Holstenius om te bewijzen dat de paus alleen als wereldlijk vorst recht heeft op het Quirinaal²⁰⁰. De kerkvorst heeft immers steeds in het Vaticaan gewoond als *Sommo Pontefice*, en gebruikt het Quirinaal alleen maar om staatszaken te behandelen. Omdat de nieuwe Italiaanse staat hem van deze zware taak – de auteur spreekt over ‘gravissime cure’²⁰¹ – heeft ontlast, komt dit paleis dus de nieuwe Italiaanse koning toe. Het is opvallend hoe de laat-negentiende-eeuwse auteur de argumentatie van Pallavicino en Holstenius nog op de voet volgt, zij het omkleed met enkele meer technische argumenten. Dat het Vaticaan ongezond zou zijn – een terugkerende klacht, geruggensteund door de soms indrukwekkende sterfte tijdens conclaven²⁰² – wordt weerlegd met behulp van een wetenschappelijke studie²⁰³. De rol van het Quirinaal in de uitoefening van de kerkelijke regering, het ‘commodo publico’, wordt geminimaliseerd door er op te wijzen dat het paleis op de Monte Cavallo alleen voor ‘usi civili’ heeft gediend, én dat alle aan het kerkelijk gezag gebonden rituelen in het Vaticaan moeten worden uitgevoerd²⁰⁴.

2.1.1. Eerste punt: de woonplaats van de paus weerspiegelt zijn taak en status

Het belangrijkste punt van het pamflet uit 1870 – het Quirinaal is het paleis van de pauselijke staat – raakt een van de twee centrale punten van de controverse. Pallavicino gaat, in navolging van Roberto Bellarmino, uit van de drievoudige taak van de paus. Hij is hoofd van de Kerk, bisschop van Rome en vorst van de kerkelijke staat²⁰⁵. Om deze hachelijke taak naar behoren te kunnen uitvoeren moet zijn residentie het hof optimaal accommoderen, door een centrale ligging, een goede bereikbaarheid en voldoende ruimte²⁰⁶. Daarnaast moet de woonplaats van de paus gezond zijn. Een gezonde paus kan meer uren per dag en ‘met een beter hoofd’ de belangen van zijn onderdanen behartigen²⁰⁷. Pallavicino maakt deze link tussen fysiek welzijn en het vermogen om intellectuele taken naar behoren uit te voeren ook in andere geschriften. In *Del Bene* wordt fysieke gezondheid als een belangrijke randvoorwaarde voor het verwerven van

²⁰⁰ Cenneralli, 1870, pp. 8-16.

²⁰¹ *ibid.*, p. 11.

²⁰² Pastor, XIV, p. 533 meldt dat Giulio Rospigliosi na zijn verkiezing tot Clemens IX (1667-1669) voor het Quirinaal koos omwille van zijn gezondheid. Alveri, 1664, II, p. 115 stelt dat reeds onder Nicolaas V de gebrekkige hygiëne van de site aanleiding gaf tot interventies. Gigli, 1994, I, p. 307, 25 april 1638, schrijft echter hoe Urbanus VIII bij de jaarlijkse verhuizing van het Vaticaan naar het Quirinaal ziek wordt.

²⁰³ Cenneralli, 1870, p. 11.

²⁰⁴ *ibid.*, p. 13.

²⁰⁵ *Scritture*, p. 6: ‘Anzi essendo il Papa non sol Vescovo particolare di questa città, ma signor temporale di gran Dominio, e capo spirituale della Chiesa’. Voor Bellarmino’s standpunt, en meer algemeen het probleem van de vermenging van spirituele en wereldlijke macht in de persoon van de paus, zie Rietbergen, 1983a, pp. 17-76, en i.h.b. 54-55; en Prodi, 1996, pp. 13-79.

²⁰⁶ *ibid.*: ‘E non meno ancora divien comune questo disagio ad ogni altra qualità di persone, cioè à *Palatini*, ed a’lor Familiari, quanto fa mestiero ad essi andar a parlar con alcuno, che stia nel piu frequentato di *Roma*, e parimente a’*Medici*, che devono andar’a curare, ed agli *Artisti*, ed a’*Mercandanti*, a’quali occorre d’andar a contrettare in Corte’.

²⁰⁷ *ibid.*, p. 7: ‘Deesi considerare oltre a ciò, ch’è di sommo rilievo al corso degli affari, ed a questo pascimento del gregge sì speciale di *Roma*, sì generale del Cristianesimo, ed insieme al governo temporale dello Stato Ecclesiastico che’l Pastore, e’l Principe sia sano, ed atto a poter operare più lunga parte del giorno, e con miglior testa’.

sapienza gezien, samen met de in het tweede hoofdstuk aangehaalde kwaliteiten van het ‘occhio interno’ en de intellectuele staat van het land en het tijdsgewricht²⁰⁸. In de *Vita di Alessandro VII* wijst de jezuïet op de nadelige invloed die het noordelijke klimaat van Keulen op de gezondheid van Chigi heeft uitgeoefend, wat vervolgens zijn ‘operazioni dell’animo’ aantastte,²⁰⁹ de last van het pausschap laat Chigi na zijn troonsbestijging niet meer toe om zware verstervingen te doen²¹⁰.

Pallavicino’s argumentatie staat dus in het teken van de *comodità*, het gemak van het paleis, die op haar beurt weer ten dienste staat van het algemeen belang, het *comun bene*: ‘Daar het evident is dat [...] als we Paus Alexander beschouwen als Dienaar, en het volk als degene die hij moet dienen, dat zijn meest geschikte verblijf voor deze gemeenschappelijke taken tussen hem en het volk, niet dat van het Vaticaan is, maar van het Quirinaal’²¹¹. Het door de paus te bestieren algemeen belang is drievoudig: het welzijn van christenen, van de onderdanen van de pauselijke staat, en van ‘deze zo bijzondere kudde’ van Rome. Deze redenering wordt onderbouwd met historische voorbeelden, die tonen dat de pausen altijd voor de meest praktische verblijfplaats hebben gekozen²¹². De traditie draagt met andere woorden geen andere argumenten aan om voor het Vaticaan te kiezen. Daarnaast wordt getoond hoe Rome, gereduceerd tot een ‘vormeloos kadaver’ of ‘cadavero informe’, door de interventies van een reeks pausen uit zijn asse is herrezen. In de eerste plaats gestuwd door de aanleg van fontein, is de heropstanding van Rome bekroond met de bouw van het paleis op de Quirinaal door Sixtus V, dat sindsdien de logische verblijfplaats van de pausen werd, ‘zowel voor hun eigen gezondheid, als voor het gemak van anderen’²¹³.

Omdat Holstenius eigenlijk alleen maar over de rol van de paus als hoofd van de universele Kerk spreekt, kent hij aan de pauselijke verblijfplaats een volledig andere betekenis toe. Hij begint met het primaat van de S. Pietro als belangrijkste kerk voor het pausschap aan te tonen. De paus is bisschop van Rome en de opvolger van S. Pietro. Deze tweeledigheid weerspiegelt zich in de verhouding tussen de S. Giovanni in Laterano en de S. Pietro²¹⁴. De zetel van de vicarius van Christus is de Vaticaanse basiliek. Op

²⁰⁸ DB, IV, 20, p. 549b: ‘Nè di picciol rilievo è la sanità e il vigor della testa per esercitar queste funzioni [intellectuele arbeid] senza dolore o stanchezza’. Zie hoofdstuk III, 2.3.2, noot 99.

²⁰⁹ Vita, I, p. 109.

²¹⁰ ibid., p. 267.

²¹¹ Scritture, p. 8: ‘Adunque essendo evidente, come appare dalle cose predette, che considerando noi Papa Alessandro in ragion di Servo, e’l popolo in ragion di coloro, a cui egli dee servire, la stanza di lui più acconcia all’uso di questi sciambevoli ufficj fra esso, e’l popolo, non è quella del Vaticano, ma del Quirinale’.

²¹² ibid., p. 9 e.v.

²¹³ ibid., p. 15: ‘Indi ricondottasi in Roma l’acqua Trivia per opera di Niccolò V, e di Sisto IV ed accresciuta colla Salonia da Pio IV, e molti anni appresso introdottavi l’acqua felice di Sisto V le quali scaturiscono in sito migliore, e più elevato, con esser distribuite poi abbondevolmente nelle case private, ed applicasi col beneficio della pace i Pontefici, e i Cittadini a ristorare, a ravvivare il cadavero informe, che appena rimaneva, di questa regia del mondo, cominciaronsi a fabbricare nuove, ed agiate abitazioni, e contrade verso la parte più salubre; e quivi tornò la frequenza de’Cittadini. Onde i Pontefici sì per loro sanità, sì per comodo altrui, e perchè il Pastore regnasse il Gregge, hanno edificato, ed abitato il Quirinale’.

²¹⁴ We verwezen reeds kort naar de discussie, cfr. *supra*, noot 100. Ook Newman & Newman, 1992, p. 106.

basis van dit vicariaat is de paus het hoofd van de universele Kerk, waar het heilig college der kardinalen het lichaam van uitmaakt²¹⁵. De autoriteit van de paus wordt belichaamd in de S. Pietro, vanwaar hij alle aan zijn ambt gebonden taken en ceremonies vervult²¹⁶. Het gezag van de paus berust immers op zijn opvolging van Petrus en het lichaam van Petrus is een tastbaar bewijs van deze autoriteit²¹⁷. Welke ‘heilige verering’ zal de paus in de hele wereld dan niet te beurt vallen, vraagt Holstenius, als hij in het meest nobele en meest beroemde paleis van het Christendom verblijft, ‘als in zijn eigen huis’, naast de eerste en belangrijkste Kerk van de wereld en vlakbij het lichaam en de stoel van Petrus²¹⁸?

Het verschil tussen Pallavicino’s en Holstenius’ opvatting over de aard van het pausschap wordt nog het best verduidelijkt door hun interpretatie van het epitheton van Gregorius de Grote, ‘Servus Servorum Dei’, dienaar der dienaren Gods. Voor Pallavicino betekent deze titel dat de paus ten dienste staat van de *carità* en het *bene comune* van de drie verschillende gemeenschappen waarvan hij aan het hoofd staat²¹⁹. Volgens Holstenius verwijst het epitheton naar Gregorius’ publieke daden van nederigheid en de dienstbaarheid ten aanzien van de armen²²⁰.

²¹⁵ *Scritture*, pp. 37-38: ‘[...] il Pontefice come capo supremo della Chiesa *Universale* ha per clero, e corpo il sacro Collegio de’ Cardinali [...]’.

²¹⁶ Dit argument wordt in detail uitgewerkt, *ibid.*, pp. 46-57.

²¹⁷ *ibid.*, p. 46: ‘E riconoscendo questo sacro luogo come il principio delle potestà spirituale, e della giurisdizione Ecclesiastica, che nella persona del Sommo Pontefice comme successore di S. Pietro primo, & principaliter risiede, egli stesso levava il Sacro Pallio del corpo del glorioso Apostolo, e se lo metteva sopra le spalle, siccome di continuo anche oggi si levano tutti sacri pallj, che a’ Patriarchi, e Metropolitani si mandano, come segno della comunicata giurisdizione. [...] dove si vede che quei Santi Pontefici credevano che S. Pietro stesso precedesse ne’l Concilj avanti il suo sacro Corpo radunati’.

²¹⁸ *ibid.*, p. 59: ‘[...] a segno tale [il Vaticano [...] ridotto in quella grandezza, e comodità, che si vede], che mancando ogni altr’obbligo, la sola maestà del luogo doveva invitare il Pontefice a quella Residenza, conciliandogli una santa venerazione appresso il Mondo, il vederlo alloggiato nel più nobile e più famoso Palazzo della Cristianità, come in Casa propria, ed accanto alla prima e principal Chiesa del Mondo, vicino al Corpo, ed alla Sede di S. Pietro, d’onde ogni sua grandezza riconosce’.

²¹⁹ *ibid.*, pp. 7-8: ‘Ed in somma non usando il papa alcuno titolo, il quale suoni maggior perfezione, ed al quale corrispondo egli ne’ fatti operi con maggior perfezione, che quello introdotto da S. Gregorio Magno SERVUS SERVORUM DEI. Dobbiamo nella presente esaminazione unicamente rimirare ciò, che sia di maggior beneficio a color, a’ quali Egli professa di servire: perocchè in questa maniera torremo da lui ogni rispetto di propria comodità, e di privato interesse, regoleremo questa sua deliberazione secondo la pura norma della carità, e del ben comune’.

²²⁰ *ibid.*, p. 63: ‘[...] a servire, e sovvenire i poveri’. Voor deze titel, cfr. *DHP*, s.v. ‘Titulaire’, pp. 1629-1630.

2.1.2. Punt twee: Woonplaats en cultus

Daarmee komen we bij het tweede belangrijke punt van de controverse. Een omvangrijk deel van Pallavicino's discours wil weerleggen dat een langdurige afwezigheid van de paus uit het Vaticaan de cultus in de S. Pietro schade zou berokkenen²²¹. Volgens Pallavicino ondervindt de 'culto privato', het bezoek aan heilige plaatsen door Romeinen en pelgrims, alleen maar hinder van de aanwezigheid van het hof. Maar de ceremonieën die de paus werkelijk aan de S. Pietro binden, zoals het *Corpus Domini*, de processionele verering van het sacrament, zullen met 'grotere luister, en meer opgemerkte eredienst van deze basiliek' plaatsvinden, als de paus er met een luisterrijke *cavalcata* heentrekt, in plaats van uit zijn gewone vertrekken via een 'naastliggende trap' neer te dalen. Pallavicino verwijst in dit verband expliciet naar de politiek van Sixtus V om de pauselijke *cappelle*, of erediensten, over verschillende Romeinse basilieken te spreiden, om zo de waardigheid van de cultus in verschillende kerken te bevorderen²²². Deze spreiding gaf aanleiding tot een groot aantal ceremoniële optochten per jaar, die werden geacomodeerd door Sixtus' nieuw wegensstelsel²²³.

Volgens Holstenius hebben 'seculiere grootheden', als *cavalcate*, nog nooit iemand dichter bij het geloof gebracht. Het nut van het Vaticaans paleis berust niet in de 'verschijningen van de al dan niet plechtige ceremonieën die zich eerder in deze basiliek dan elders voltrekken'; net zo min beperkt het zich tot de devotie bij Romeinen of pelgrims. Het gaat om de 'opinie' en 'achting' die de *Sommo Pontefice* bij vorsten en het ganse christelijke volk verwerft, door zijn devotie voor S. Pietro. De waardigheid van het pausschap berust immers in de autoriteit van Petrus en in de toeëigening van de apostolische deugden. De verering van enkele pausen is bijvoorbeeld hogelijk bevorderd door de geruchten dat zij 's nachts, in het geheim, gingen bidden bij de tombe van Petrus, om hun beslissingen te nemen onder invloed van de Apostolische Geest²²⁴. Kennissen van Holstenius die zich tot het katholicisme hebben bekeerd²²⁵, deden dat niet door het bijwonen van 'cavalcades, en andere seculiere praal en heerlijkheden', maar door het zien van publieke acten van nederigheid van de paus, als het wassen van de voeten van armen, of het te voet volgen van processies, of door de voorbeeldige devotie waarmee hij zich kwijt van zijn ceremoniële taken, zoals de verering van het Heilig Sacrament in de

²²¹ *ibid.*, pp. 19-22.

²²² *ibid.*, p. 19: '[le altre visitazioni, e funzioni Ponteficie] farannosi con maggior celebrità, e con più segnalato culto di quella Basilica, quando il Pontefice vi si conduca in cavalcata frequentissima, e nobilissima da si lontana abitazione, che se meramente vi discendesse dalle ordinarie sue stanze per una congiunta scala; o delle Cappelle meno solenne, che soglione tenersi dal Papa dentro al suo Palazzo: e questo tanto è rispetto al Culto di quella Chiesa che si tengono nel Palazzo Quirinale, quanto nel Vaticano: maggiormente che è stato in ciò sempre vario l'uso de' Papi, tanto, che Sisto V. non pur le tenne in diverse Chiese di Roma, ma per una Bolla (benchè poi non accettata da' Successori) statui determinatamente, che vi si tenessero anche nell'avvenire'.

²²³ Zie *infra*, 2.2.2.

²²⁴ Er bestaat inderdaad een passage tussen het paleis en het graf van Petrus, geïnstalleerd door Clemens VIII, zie Freiberg, 1995, p. 178.

²²⁵ Zie *supra*, noot 183.

2.2. Twee modellen voor de exemplarische aanwezigheid van de paus en het mecenaat van Alexander VII

2.2.1. Twee modellen voor de exemplarische aanwezigheid van de paus

De twee schrijvers beklemtonen, zowel door hun redeneertrant als hun woordgebruik, de pedagogische betekenis van de plaats van de paus in Rome. Pallavicino vraagt zich bijvoorbeeld vertwijfeld af wat een christen wordt bijgebracht door de wetenschap dat de paus het onderhoud van een 'luisterrijk paleis' verkiest boven het welzijn van eenieder die met zijn hof te maken heeft²²⁷. Voor Holstenius is de publieke nederigheid van de paus het stichtend voorbeeld bij uitstek voor elke christen²²⁸. Beide auteurs verschillen echter fundamenteel in hun opvatting over hoe die stichtende exemplariteit zich uitdrukt. Voor Pallavicino zijn de 'huizen gemaakt voor de mensen, en niet de mensen voor de huizen'²²⁹. Dit argument moet minder begrepen worden als een uiting van gezond verstand, dan als de overtuiging dat de majesteit en autoriteit, of *virtù*, van de paus zich uitdrukt door de tastbare bewijzen van goed bestuur, zoals een efficiënt paleis en een gezonde stad. Dit standpunt sluit naadloos aan bij de bedenkingen in *Del Bene* over de vraag of het 'principaat' gelukkig maakt²³⁰. De taken van de vorst, die lichaam en geest

²²⁶ *Scritture*, pp. 60-62: 'L'utile, che da questa Residenza risulta, non consiste a mio parere nell'apparenza delle funzione più, o meno solenni, che in questa Basilica piuttosto, che altrove si facciano, nè manco si restringe alla devozione, o particolare del popolo *Romano*, o generale de' Pellegrini, che v'arrivano; ma consiste nell'opinione, e stima, che acquista il Sommo Pontefice appresso i Principi, e tutto il popolo Cristiano col mostrarsi devoto verso *S. Pietro*. E la ragione è evidente, mentre la dignità Pontificia si fonda sopra il merito di *S. Pietro* e mentre il papa per l'autorità di quel glorioso Apostolo esercita le funzioni più ardue dell'ufficio Apostolico, che sostiene. L'obbedienza, e venerazione de' Principi, e popoli Cristiani non si acquista nè conserva, se non colla persuasione ferma, che tengono della Santità, ed altre virtù Apostoliche del Pontefice, le quali nascono da una certa intrinsechezza, o familiarità, e confidenza più stretta ['strerta' in de tekst] con quel glorioso Apostolo. Sappiamo in che concetto [61] e venerazione sono stati alcuni Pontefici, anco de'tempi nostri, per aver penetrato il mondo, che essi la notte per vie secrete, e sotteranee si conducessero al Sepolcro di *S. Pietro*, e per ore intere vi si trattenessero in orazione. Questo poi accredita i loro consigli, e risoluzioni, come suggeriti ed avvalorati dallo Spirito Apostolico, imbevuto in quel sacro luogo.

Però sono lontanissimo dal credere, che a questo concetto possa giovare la grandezza secolare, come sono le cavalcate, ed altre simili apparenze. Lasciando dunque, come si dice, *ad populum phaleras*, attesterò con verità, che come a me sono passate per le mani molte persone d'ogni sorte, e condizione, ridotte alla fede, ed unione Cattolica per diversi ragioni, così sono stato curioso di conoscere i motivi più principali d'una così santa risoluzione, per valermi de'medesimi a beneficio degli altri. Qui ho conosciuto che in *Roma* ha servito assai quasi a tutti, il vedere diverse azioni pie ed Ecclesiastiche del Sommo Pontefice, come sono lavare i piedi ai poveri, e servirli [62] a tavola, il frequentare le chiese, il fare le Processioni a piedi, il celebrare con singular divozione la Messa, il vederlo fisso con riverenza esemplare nella venerazione del santissimo Sacramento [...].

²²⁷ *ibid.*, p. 7: 'Qual *edificazione* sarebbe presso il Cristianesimo, se si dicesse, che alla sanità, alla comodità, all'utilità di tutte le persone si paesane, si forastiere, che sono in *Roma*, ed al miglior corso di tanti gravissimi affari, che da tutte le Provincie fedeli vengono a questa Corte, fosse anteposta al Vicario di Cristo la conservazione d'un pomposo Palazzo, senza il quale finalmente sono stati i suoi Antecessori per dodici Secoli [...].' [eigen cursivering]

²²⁸ *ibid.*, p. 62: '[...] da queste, e simiglianti azioni [cfr. noot 226] dico, ho sentito *edificati* molti; ma niuno ho trovato fin'ora, che delle cavalcate, ed altre pompe, e magnificenze secolari avesse ricevuto alcun motivo di pietà'.

[eigen cursivering]

²²⁹ *ibid.*, p. 17: '[...] che le case sono fatte per gli huomini, e non gli huomini per le case'.

²³⁰ *DB*, IV, 57-60, pp. 576b-579a.

buitengewoon zwaar belasten, worden beloond met de ‘allerhoogste goeden’, de roem, de ‘amor pubblico’, de verering, en, ‘ciò che più importa’, ‘het opperste geluk van de mensen als vrucht van de eigen deugd’ te zien²³¹. Want ‘wat is een vorst anders dan de de nobele dienaar van elke vazal?’²³²

In Pallavicino’s redenering is de paus in de eerste plaats een fysieke persoon die zich via zijn beleid concreet in Rome manifesteert; de stad Rome maakt de deugdelijkheid van de paus zichtbaar aan de ‘kudde’ van Rome, de bezoeker en de pelgrim. De ‘goede stad’, de uitdrukking van de wereldlijke autoriteit van de paus, vormt dan het kader voor de uitdrukking van des pausen spirituele autoriteit, het ceremonieel. De afstand tussen Quirinaal en Vaticaan schept de ruimte voor een ceremonieel gebeuren, de paus en de S. Pietro waardig.

Ook Holstenius refereert aan het belang van de publieke verschijning van de paus. Maar die verschijning vormt slechts een van de elementen die samen de essentie van het pausschap uitmaken, zijn reputatie als een heilig man. De paus verwerft deze reputatie ook omdat iedereen weet dat hij naast de S. Pietro woont, en omdat hij een waarlijk christelijk individu is, zoals blijkt uit zijn vrome daden. Holstenius is minder geïnteresseerd in de vitaliteit van de stad Rome dan in de plaatsen met belangrijke historische betekenis voor het christendom. Voor de geleerde is Rome niet de incarnatie of veruitwendiging van goed en deugdelijk bestuur, maar de stad waar zich de historische locus voor de uitoefening van het pauselijk gezag bevindt. De piëteit van de paus ten aanzien van die locus, met als zwaartepunt het graf van Petrus, is de graadmeter van zijn deugdelijkheid, en, daarmee, van zijn autoriteit. Of zoals hij het zelf samenvat: als Rome de S. Pietro eert, zal de wereld Rome eren²³³. Holstenius citeert dan ook Baronius, die het Vaticaan beschrijft als het nieuwe capitol, ‘cujus est domus Domini in vertice montium’²³⁴. Hij verwijst eveneens naar de eredienst van de ‘Sagra’, het wijdingsfeest van de S. Pietro, waar de tekst ‘tamquam ad Fidei petram & Ecclesiae fundamentum’ wordt geciteerd²³⁵.

Het verschil tussen de twee opvattingen over de rol van Rome en het pauselijk paleis wordt duidelijk geïllustreerd door de manier waarop Pallavicino en Holstenius de lichaamsmetafoor relateren aan de Kerk en aan Rome. We citeerden reeds de passage waarin Pallavicino de door de pausen aangelegde fonteinen vergelijkt met nieuw leven voor een vormeloos kadaver, aan het hoofd waarvan het nieuwe Quirinaalpaleis wordt

²³¹ *ibid.*, 57, p. 577a: ‘[il principe] è remunerato d’altissimi beni, cioè dalla gloria, dall’amor pubblico, dalla venerazione e, ciò che più importa, dal veder frutto della propria virtù il felice stato degli uomini, il che è il sommo della felicità umana, [...]’. De taken van de vorst worden opgesomd *ibid.*, pp. 576b-577a.

²³² *ibid.*, 59, p. 578b: ‘E che altro finalmente è il principe buono se non un servo nobile d’ogni vassallo?’

²³³ *Scritture*, p. 63.

²³⁴ *ibid.*, p. 39.

²³⁵ *ibid.*, p. 37. Er weze opgemerkt dat het responsorium ‘Fundata est domus Domini supra verticem montium’ ook deel uitmaakt van de kerkwijdingsliturgie.

gebouwd²³⁶. Voor Holstenius wordt het lichaam echter niet gevormd door de stad, maar door de gemeenschap der Christenen, samen de Kerk, en moet het derhalve bestierd worden door een heilig en vroom hoofd: ‘Niets werkt efficiënter in het lichaam van de Kerk, dan de heilige, en goede invloeden van het hoofd’²³⁷. Dit ‘hoofd’ is ‘de Vicarius van Christus, en opvolger van Petrus, supreem hoofd boven eenieder’. Pas in de twee plaats is de paus bisschop en patriarch van de eerste Stad ter Wereld, een taak die hem ten andere aan S. Giovanni in Laterano bindt, en niet aan de S. Pietro²³⁸. Het is de aanwezigheid van het lichaam van Petrus – die de *Sede Apostolica* ‘consacreerde met zijn bloed, en zijn heilige beenderen’²³⁹ – dat het Vaticaan een onovertroffen *maestà* verleent, niet zijn plaats in Rome²⁴⁰. Daarmee sluit Holstenius zich aan bij de argumenten die Nicolaas V (1447-1455) gebruikte om het Vaticaan als de permanente woonplaats van de paus te beschouwen en aldaar een volledig nieuw paleis voor zijn hof te plannen²⁴¹.

Voor beide auteurs speelt de zichtbaarheid van de paus in de stad dus een welbepaalde, maar totaal verschillende rol²⁴². De controverse tussen Pallavicino en Holstenius geeft dus twee verklaringsmodellen van de exemplarische aanwezigheid van de paus in de stad. Bij Pallavicino laat de verschijning van de paus in de stad toe om zijn deugdelijkheid en autoriteit te *zien*; op die manier wordt Rome zijn stad. De karakteristieken van die verschijning krijgen – als in het gedicht van Guidiccioni – dus zeer belangrijke ethische en politieke connotaties. Pallavicino propageert het model van de christelijke vorst, die door zijn publieke verschijningen het volk – pelgrims, bezoekers en Romeinen – van zijn exemplarische deugdelijkheid overtuigt; daarin schuilt de bedoeling van de *cavalcata*²⁴³. Deze manifestatie van deugd is expliciet aan Rome gebonden, en betreft ook de gebouwen die in Rome onder het mecenaat van de paus tot stand komen. Die getuigen immers van zijn bekommernis om het algemeen belang, en drukken door hun pracht uit dat passend eerbetoon aan God en de religie zich vertaalt in een ongrijpbaar en verrukkend spektakel. Voor Holstenius herinnert de verschijning aan een door eenieder gedeelde *wetenschap*, die per definitie onzichtbaar is. De woonplaats van de paus refereert aan de tombe van Petrus; zijn publieke nederigheid aan de zuiverheid van zijn hart.

2.2.2. De controverse en het mecenaat van Alexander

Deze controverse laat ons toe om in te gaan op de betekenis van het pauselijke

²³⁶ *ibid.*, p. 15, zoals geciteerd in noot 213.

²³⁷ *ibid.*, p. 62: ‘Niuna cosa più efficacemente opera nel corpo della Chiesa, che i santi, e buoni influssi del capo; [...]’.

²³⁸ *ibid.*, pp. 34-35: ‘[...] per primo, come Vicaro di Cristo, e successore di S. Pietro, capo supremo sopra tutti; per secondo, come Vescovo, e Patriarca della prima Città del Mondo, innanzi a tutti’.

²³⁹ *ibid.*, p. 36: ‘[...] per consecrarvi la *Sede Apostolica* col suo sangue, e colle sue ossa’.

²⁴⁰ *ibid.*, p. 59, zoals geciteerd in noot 218.

²⁴¹ Westfall, 1974, pp. 19-24.

²⁴² De betekenis van het zichtbaar maken van de paus voor de stad Rome wordt behandeld door Labrot, 1997, pp. 319-340.

²⁴³ Zie ook Moroni, *Dizionario*, 10, pp. 291-318.

opdrachtgeverschap. In het deel over het baldakijn en de *talamo* zagen we hoe een stuk architectuur gezien kan worden als de expressie van een gelaagde, aan de opdrachtgever gebonden boodschap. De discussie tussen Holstenius en Pallavicino toont welke vorm deze uitdrukking kan aannemen, hetzij als een demonstratie, als verschijning, hetzij als confirmatie van een historisch gegeven. Dat deze overwegingen geformuleerd worden ten behoeve van Alexander VII, maakt ze er alleen maar interessanter op. De bouwactiviteit onder het Chigi-pontificaat is immers in niet geringe mate verantwoordelijk voor het aanschijn dat Rome ook vandaag nog heeft. Onder Alexanders impuls zijn talloze kerken en *palazzi* gebouwd, afgewerkt of aangepast, en zijn een aantal belangrijke straten en pleinen aangelegd of gesystematiseerd. Deze interventies zijn verspreid over het volledige grondgebied van de stad [fig.11]²⁴⁴. Alexander hoort op die manier thuis in de door Nicolaas V aangevoerde reeks pausen die een stedenbouwkundige en architecturale strategie voor Rome hebben ontwikkeld²⁴⁵.

Daarenboven behandelt de controverse twee sites waar Alexander uiterst actief is geweest. Hij bestelt een vrij groot aantal uitgevoerde en onuitgevoerde projecten om het Quirinaalpaleis tot een volwaardige pauselijke residentie te maken, en om het beter te doen aansluiten op de stad²⁴⁶. Don Mario en Don Agostino Chigi, broer en neef van de paus, verblijven sinds 1657 aan de voet van de Quirinaalheuvel, in het Colonna-paleis aan Piazza SS. Apostoli. De Chigi plannen er in 1661-1662 een gigantisch familiepaleis, dat, zoals Metzger Habel aantoonde, op een gegeven moment werd opgevat als een tot aan de Corso reikende pendant voor de door Alexander gerestaureerde S. Maria in Via Lata (1661-62)²⁴⁷. Dit paleis zou het knooppunt beheersen dat het Quirinaal met de stad verbindt²⁴⁸. Nadat de uitbreiding spaak loopt, wordt het bestaande paleis op SS. Apostoli door Bernini verbouwd. Alexander laat in 1658 de connectie van de Monte Cavallo met de Piazza di S. Marco, en verder westwaarts naar de Gesù verbeteren²⁴⁹. Volgens Habel maakt Bernini een ontwerp voor de op deze verbinding aansluitende Piazza del Quirinale²⁵⁰. Krautheimer stelt dat Bernini voor Alexander een portaal heeft ontworpen dat vanuit de paleistuin op het Quirinaal toegang had moeten verlenen tot het verlengde van de Via del Babuino (1657-1665)²⁵¹. Zo zou het paleis rechtstreeks zichtbaar en

²⁴⁴ Voor een algemeen overzicht van Alexanders mecenaat, zie Krautheimer, 1987; Magnuson, 1986, pp. 121-254; Pastor, XIV, pp. 496-524; Ozzola, 1908, die zich grotendeels baseert op Alveri, 1664. Ook Lanciani, 1994, V, pp. 189-203.

²⁴⁵ Westfall, 1974.

²⁴⁶ In de volgende noten wordt in de eerste plaats verwezen naar Krautheimer, 1987 en Magnuson, 1986, die de belangrijkste literatuur ontsluiten. Waar nodig worden deze referenties aangevuld.

²⁴⁷ Metzger Habel, 1991.

²⁴⁸ *ibid.*, pp. 134-135.

²⁴⁹ *ibid.*, p. 135, noot 53, schrijft dat de connectie tussen Gesù en Quirinaal voorzien was als een 'cross-axial termination of the Corso'. Ook Krautheimer, 1987, p. 27; Pastor, XIV, p. 521, noot 4.

²⁵⁰ Metzger Habel, 1998, cfr. ook Marder, 1998, p. 152. Referenties aan de herschikking van de Piazza ook bij Quinterio, 1980, p. 323.

²⁵¹ Krautheimer, 1983 en idem, 1987, pp. 37 & 103-107, (dat Krautheimer, 1983, herneemt) & 134; Magnuson, 1986, p. 234; Marder, 1997, p. 68. De aansluiting van het Quirinaalpaleis op de stad, en in relatie met het familiepaleis van de paus, was al aan de orde sinds het werd gebouwd. Paulus V lijkt daarom de aanleg van een nieuwe weg te hebben voorzien, cfr. ook Connors, 1989, pp. 224-226. Frommel, 1988, geeft een goed overzicht van

bereikbaar worden gemaakt van aan de noordelijke toegang tot Rome, de ter ere van de inkomst van Christina van Zweden gerestaureerde Porta del Popolo. Het Quirinaalpaleis zelf wordt in 1657-59 in de richting van de Porta Pia uitgebreid met de zogenaamde ‘Manica Lunga’, waar de pauselijke familie, de Zwitserse wacht en het hof wordt ondergebracht [fig.12]²⁵². Volgens Marder is de S. Andrea al’Quirinale, de novicenkerk die de jezuïeten op vraag van Alexander, via bemiddeling van Sforza Pallavicino, vanaf 1658 door Gianlorenzo Bernini laten bouwen²⁵³, ook te begrijpen als een kapel voor het uitgebreide pauselijke paleis²⁵⁴. Alexander geeft Pietro da Cortona in 1656 de supervisie over de nieuwe fresco-decoratie van de galerij die Domenico Fontana vijftig jaar eerder had gebouwd; Da Cortona ontwerpt het architecturale kader voor de schilderijen²⁵⁵. Verscheidene dagboeknotities van Alexander behandelen de afwerking van gebouwen die het zicht vanuit het Quirinaalpaleis verstoren, zoals het palazzo Montecitorio²⁵⁶; dezelfde bekommernis heeft mee de hoogte van Bernini’s jezuïetenkerk bepaald²⁵⁷.

De werken die Alexander in en rond de S. Pietro laat uitvoeren zijn veel ingrijpender en zichtbaarder dan zijn activiteit op de Monte Cavallo. Reeds vanaf 31 juli 1656 wordt er overleg gepleegd over de aanleg van de colonnade voor de basiliek [fig.13]. Op 28 augustus 1657 vangt de constructie van de noordelijke arm aan. In 1662 is het noordelijke deel van het bouwsel klaar, de colonnade (1657-62) en de corridor (1659-62) die het westelijke eindpunt van de noordelijke arm met de ingang van het Vaticaans paleis en de S. Pietro verbindt²⁵⁸. De zuidelijke colonnade en corridor (resp. 1661-66 en 1665-67) worden opgetrokken terwijl er wordt gewerkt aan Bernini’s monumentale ingang naar het Vaticaans paleis, de *Scala Regia* (1663-66) [fig.14]²⁵⁹. Op het knooppunt van de *Scala*

de verschillende projecten uit de renaissance van pauselijke families om belangrijke kerk-paleiscomplexen op te richten.

²⁵² Wasserman, 1963, pp. 240-241; Borsi e.a., 1974, pp. 116-120. Ook Krautheimer, 1987, p. 42. Voor Pallavicino’s commentaar in de *Vita*, zie *infra*.

²⁵³ Frommel, 1983, pp. 211-213 en appendix I, pp. 247-248, en *passim*; Magnuson, 1986, pp. 197-202; Krautheimer, 1987, pp. 82-83, Montanari, (1998)a, p. 55. Haskell, 1972, pp. 56-62 publiceert een contemporaine preek van Gian Paolo Oliva, dan generaal der jezuïeten, die een rijkelijke kerkdecoratie propageert, en linkt deze preek m.i. terecht aan de bouw van de Sant’Andrea. Hij gaat er van uit dat Oliva de drijvende kracht achter het project is, eerder dan Pallavicino, en leidt daaruit af dat ook de esthetica door de generaal zou zijn ontwikkeld. Zie daarvoor ook Weibel, 1909, p. 68.

Pallavicino intervenueert ook wanneer Alexander VII de jezuïeten beveelt om palazzo Salviati te kopen om de *Piazza* voor het Collegio Romano aan te kunnen leggen. Pallavicino vraagt op 8 december 1660 om een audiëntie voor ene P. Giattino, met *modello*, zodat de paus zelf kan oordelen over de gevel alvorens aan de werken te beginnen, zie Pastor, XIV, pp. 521-522, noot 1; Krautheimer & Jones, 1975, nr. 442, 9 december 1660. Zie ook Metzger Habel, 1990, pp. 293-298.

²⁵⁴ Marder, 1998, pp. 196 & 212.

²⁵⁵ Magnuson, 1986, pp. 240-243; Krautheimer, 1987, p. 20; Jacob, 1971; Bestman, 1992; *Pietro da Cortona*, nr. 108.

²⁵⁶ Krautheimer, 1987, p. 31.

²⁵⁷ *ibid.*, pp. 84-85.

²⁵⁸ Een zeer goed gedocumenteerde chronologie van het bouwproces van de colonnade en de corridors is te vinden in Del Pesco, 1988, pp. 41-96; bondige versies in Krautheimer, 1987, pp. 175-180 en Menichella, 1987. Constructie van de colonnade en de corridors is extensief behandeld door Marder, 1997, pp. 82-129 en Brauer-Wittkower, 1931, pp. 69-87. Voor de economische en politieke context van de bouw, zie Rietbergen, 1983b.

²⁵⁹ Marder, 1997, pp. 130-164.

met de vestibule van de S. Pietro komt het ruiterstandbeeld van Constantijn dat reeds in 1654 was besteld als pendant voor de boven vermelde tombe van burggravin Mathilde²⁶⁰. De *Scala* leidt, via de *Sala Regia*, naar de *Sala Ducale*, die middels het wegnemen van een muur haast in oppervlakte wordt verdubbeld. Bernini omhult de aldus ontstane opening door een in *stucco* vervaardigd doek, dat door spartelende *putti* wordt opgehouden (1656-1657)²⁶¹. Marder heeft er op gewezen dat deze ingreep dient als accommodatie voor de publieke audiënties waar Alexander zo veel belang aan hechtte²⁶².

De bouwcampagnes rond de S. Pietro omspannen dus de volledige duur van Alexanders pauschap. Marder heeft wel aangetoond dat de nu als een organische eenheid samenwerkende kolonnades, corridors en trap beschouwd moeten worden als de resultaten van een stapsgewijs beslissings- en planningsproces. De financiële mogelijkheden en de voorziene uitvoeringstermijnen waren daarbij even belangrijke randvoorwaarden als Alexanders visie op de S. Pietro. Binnen in de kerk is Alexanders belangrijkste interventie ongetwijfeld de bouw van de *Cathedra Pietri* (1657-66), het gigantische reliekschrijn voor een troon die als een attribuut van Petrus wordt beschouwd²⁶³. Hoewel het niet sluitend te bewijzen valt dat de Chigi-paus daarmee een reeds in de tijd van Urbanus VIII geformuleerd plan voltrekt, complementeert de absidale constructie onmiskenbaar het *baldacchino*. Zoals we hebben gezien zetten ook Bernini's biografen dit in de verf²⁶⁴. Schütze toonde aan dat het programma van de *Cathedra* nauw aansluit bij de aanspraken die in de centrale constructie liggen vervat²⁶⁵. Alexanders laatste bijdrage, die pas lang na zijn dood wordt afgewerkt, is zijn tombe (1672-78), waarop de beeltenis van de kerkvorst geknield de ogen op de kruising van de basiliek richt²⁶⁶.

Van bij de aanvang van zijn pontificaat bestelt Alexander VII dus belangrijke werken op het Quirinaal en het Vaticaan. Als de *Scritture* inderdaad van tussen 1655 en 1659 dateren, zijn ze dus geschreven in een periode van intensieve activiteit op de twee sites. De samenvatting suggereert wel dat zijn ingrepen op de Monte Cavallo zich voor 1660 situeren; nieuw onderzoek lijkt echter ook latere decoratiecampagnes aan te tonen²⁶⁷. Verschillende auteurs hebben de controverse dan ook in het licht van Alexanders mecenaat gelezen. Krautheimer relateert de *Scritture* aan de pauselijke projecten voor het

²⁶⁰ Zie *supra*, noot 141.

²⁶¹ Wittkower, 1990, nr. 59.

²⁶² Marder, 1997, p. 241. Voor Alexanders visie op audiënties, ook Rietbergen, 1983a, pp. 51-75 en Pallavicino, *Vita*, I, pp. 280-281.

²⁶³ Magnuson, 1986, pp. 181-191; Wittkower, 1990, nr. 61. Voor de mythe van de *Cathedra*, zie Nees, 1993.

²⁶⁴ Zie hoofdstuk I, 1.1.1.

²⁶⁵ Schütze, 1994, pp. 268-273 & 282-284.

²⁶⁶ Wittkower, 1990, nr. 77, en de literatuur *infra*, noot 458.

²⁶⁷ Fabio Barry heeft mij gewezen op een 'pietra dura', door Michelangelo Vanni in 1662-64 aangebracht in de vloer van de Sala Regia, die 'God die aan Mozes de Wet doorgeeft' voorstelt. Tevens moet worden opgemerkt dat de bouw van de Sant'Andrea al Quirinale dan nog lang niet voltooid is, en voortdurend op Alexanders aandacht kan rekenen. Hetzelfde geldt voor het project voor de 'Portone' aan de tuinzijde van het paleis.

Quirinaal²⁶⁸. D'Onofrio kadert de controverse in de discussie over het primaat van de S. Pietro over de S. Giovanni in Laterano, en leest Holstenius' standpunt als een aansporing om de grote werken rond de S. Pietro uit te voeren²⁶⁹. Anna Menichella linkt Holstenius' standpunt met de iconografie van de colonnade, mede vanwege zijn betrokkenheid bij het definiëren van de typologie en het opstellen van de inscripties²⁷⁰. Roca de Amicis ziet een verband tussen Pallavicino's stelling en Alexanders stedenbouwkundige strategie, die, aansluitend op de initiatieven van Sixtus V, een polycentrische verdeling van de 'sacri luoghi' en ceremonieën over het volledige grondgebied van Rome zou proberen te bewerkstelligen²⁷¹. Sixtus' stratensysteem trok inderdaad verschillende assen door Rome, die weliswaar, zoals Simoncini heeft aangetoond, tijdens de opeenvolgende fases van dit kernachtige pontificaat verschillende doelen hebben gediend. Een nieuwe pool in het netwerk was het Quirinaalpaleis, dat door Sixtus werd omgevormd tot een pauselijke residentie. Zo hoopte de kerkvorst een impuls te geven aan de herontwikkeling van het *disabitato*, en de S. Maria Maggiore en de S. Giovanni in Laterano een meer prominente plaats te geven in de heilige geografie van de stad. Zoals ook Pallavicino vermeldt in de *Scrittura*, werd daarom ook beslist om de pauselijke eredienst over de verschillende basilieken te spreiden²⁷².

Deze bijdragen duiden elk op een aspect van de mogelijke architecturale en stedenbouwkundige betekenis van de *Scrittura*. Het belang van de *Scrittura* schuilt echter niet alleen in de mate waarin ze een sleutel aanreiken om Alexanders concrete beslissingen als bouwheer te begrijpen – hoewel ze een aantal van die beslissingen kunnen verduidelijken²⁷³ – maar vooral om in te zien wat de mogelijke betekenis van het bouwheerschap kan zijn. De *Scrittura* kunnen een perspectief bieden op de motieven van Alexanders mecenaat.

2.2.3. De *Scrittura* en de motieven van Alexanders mecenaat

Richard Krautheimer en, meer recent, Tod Marder hebben zich afgevraagd waarom Alexander zo veel heeft gebouwd. Krautheimer leest Alexanders preoccupatie als een compensatie voor het 'trauma van Westfalen'²⁷⁴. Bij de onderhandelingen die in 1648

²⁶⁸ Krautheimer, 1983, als in noot 251.

²⁶⁹ D'Onofrio, 1973, pp. 152-162.

²⁷⁰ Menichella, 1987, p. 14 en noot 112.

²⁷¹ Roca de Amicis, 1995, p. 19.

²⁷² Voor Sixtus' politiek m.b.t. de pauselijke *cappelle*, zie Moroni, 1841, pp. 28-29; Gamrath, 1987, pp. 131-147; Simoncini, 1990, p. 172 publiceert delen van de desbetreffende bulle; Scavizzi, 1992, p. 246. Zie ook Boîteux, 1997, pp. 66-69; Fosi, 1997, p. 95; Visceglia, 1997b, p. 132 en Ago, 1997, pp. 225-230. Voor de referentie in de *Scrittura*, zie *supra*, noot 222. Voor de rol van het Quirinaalpaleis in Sixtus' stedenbouwkundige politiek, zie Borsi e.a., 1974, pp. 61-66; Marder, 1978; Gamrath, 1987, pp. 76-78; Simoncini, 1990, p. 102 e.v.

²⁷³ Zo sluiten Holstenius' voorstellen voor de inscripties op de medailles nauw aan bij zijn argumenten over de majesteit van de S. Pietro. Het motto op de aan de colonnade gewijde *annuali*, is, net als op de funderingsmedaille, 'Fundamenta eius in Montibus Sanctis', uit psalm 86, die aan dezelfde metaforiek refereert als de zinsnede uit noot 95. Voor de inscriptie en haar interpretatie, zie Del Pesco, 1992, pp. 165-166, 182-183 en fig. 14; Wittkower, 1939-1940, pp. 89-90 & 102-103, fig. 16; Fagiolo, 1982, pp. 129-131; Delbeke, 2001, pp. 187-194.

²⁷⁴ Krautheimer, 1987, pp. 140-156, het citaat op p. 149.

zouden uitmonden in de Vrede van Westfalen had Alexander, dan nog Fabio Chigi, als pauselijke nuntius aan den lijve ondervonden dat de rol van de paus als scheidsrechter in Europa's politiek was uitgespeeld²⁷⁵. Het Rome van Alexander zou dan een aaneenschakeling vormen van *teatri* – publieke, ceremoniële ruimtes – die de vreemdeling alsnog van de grootsheid en de macht van het pausschap moest overtuigen²⁷⁶. Hoewel de politieke omstandigheden vanzelfsprekend voor een deel het kader vormen voor het ontstaan van het Alexandrijnse Rome, moet Krautheimer iets te veel een beroep doen op het psychologische profiel van de Chigi-paus om zijn bouwdrift te verklaren. Volgens Krautheimer, '[werd] Alexander VII ertoe gedreven om het idee dat de Kerk niet langer een politieke grootheid van de eerste orde was, weg te duwen in zijn onderbewuste, zoals we het vandaag zouden zeggen, en het te neutraliseren door een overtuiging over de suprematie van het pausschap te cultiveren, en, bijgevolg, van de eigen persoon. [...] Het intieme en pijnlijke besef van de politieke onmacht van de Kerk en de paus was een motief, zo niet het belangrijkste, voor Alexanders stedenbouwkundige herstructurering van Rome'²⁷⁷. Ook volgens Marder 'gebruikte Alexander doelbewust de architectuur om zijn eigen status als spiritueel en temporeel hoofd te proclameren, precies op het moment dat beide pregoratieven van zijn autoriteit zwaar ter discussie stonden'²⁷⁸. '[H]et ritueel, het ceremonieel, en, op bijzondere wijze, de architectuur [betekenen] ernstige en instinctieve reacties op het fundamentele probleem dat hem kwelde'²⁷⁹.

Deze zienswijze berust op twee vooronderstellingen: Alexander was een machteloze paus, en architectuur en stedenbouw zijn in staat om dit feitelijk onvermogen te compenseren door de evocatie van grootsheid en macht. De 'schijn' van Romes overweldigende indruk wordt tegengesteld aan zijn 'reële' politieke onmacht²⁸⁰. Wat betreft het eerste punt komen recente studies tot de conclusie dat het Chigi-pontificaat zeker niet als uitzonderlijk zwak kan worden bestempeld²⁸¹. Hoewel de invloed van de paus op Europees vlak onmiskenbaar vermindert, speelt Alexander onder andere een cruciale rol in de hervorming van de pauselijke instellingen, die van de pauselijke staat een model voor andere absolutistische administraties maakt²⁸². Daarenboven heeft zijn

²⁷⁵ Pastor, XIV, pp. 93-94. Voor de alzo opgelegde neutraliteit van de paus, zie Prodi, 1996, pp. 337-344.

²⁷⁶ Krautheimer, 1987, 'Introductie' en pp. 151 e.v.

²⁷⁷ *ibid.*, pp. 150-151: '[...] egli [Alessandro VII] fu spinto quindi a rimuoverla [l'idea che la Chiesa non era più una potenza politica di prima grandezza], come si direbbe oggi, *nel subconscio e a neutralizzarla coltivando la convinzione della supremazia del papato, e quindi anche della propria persona* [...] L'intima e dolorosa coscienza della debolezza politica della Chiesa e del papa [...] fu uno dei motivi, se non il principale, che spinsero Alessandro a ristrutturare urbanisticamente Roma [...]'. [eigen cursivering]

²⁷⁸ Marder, 1999a, p. 52; zie ook *idem*, 1997, p. 241 e.v. Eenzelfde logica is ook terug te vinden bij D'Onofrio, 1976, p. 16 e.v. en Ago, 1997, p. 228.

²⁷⁹ Marder, 1999a, p. 54: '[...] ritengo [Marder] invece che il rituale, il ceremoniale e, in modo particolare, l'architettura rappresentassero reazioni serie e istintive al problema di fondo che lo tormentava'. Zie ook Marder, 1999b, dat een meer genuanceerde kijk op het probleem biedt. Het 'theatrale' blijft evenwel een negatieve connotatie met zich meedragen.

²⁸⁰ Zie bijvoorbeeld ook Krautheimer, 1987, p. 141: '[...] si trattava piuttosto di creare un'altra realtà, di mettere in mostra una Roma che potesse impressionare il visitatore, [...]'].

²⁸¹ Rodén, 1997, p. 36; Rietbergen, 1983a, pp. 51-75; *DHP*, s.v. 'Alexander VII', pp. 73-76.

²⁸² Rodén, 1997, pp. 29-42.

aanwezigheid in Westfalen, hoe zeer deze onderhandelingen de Kerk ook benadeelden, Chigi een groot politiek kapitaal opgeleverd. Hij verwierf er de reputatie van een bekwaam en gematigd diplomaat, en kreeg er inzicht in de Europese diplomatieke huishouding²⁸³. En zelfs als Alexander zich door de internationale en binnenkerkelijke gang van zaken gefrustreerd zou voelen, blijft de vraag hoe deze en andere – bijvoorbeeld economische – contextuele factoren hun stempel kunnen drukken op architectuur²⁸⁴.

De *Scritture* laat toe om te ontsnappen aan de logica van de compensatie. Ze wijzen immers op de exemplarische, didactische rol van de pauselijke verschijning in de stad, en suggereren dat de manier waarop de paus die verschijning encenseert, bepaalt hoe zijn pausschap gelezen zal worden. Met andere woorden, de stad is niet de locus van de schijn, maar belichaamt het wezen van het pontificaat. Als Rome inderdaad gezien werd als een theater, moet die theatraliteit niet begrepen worden als het ‘opvoeren’ van een van elke realiteitswaarde ontdane pantomime, maar als een verstening van de ‘plechtige waarheid’ van het pausschap²⁸⁵. De pauselijke exemplariteit is ook de reden waarom Sforza Pallavicino de biografie van Alexander wil schrijven. In de *Inleiding* tot de *Vita di Alessandro VII* schrijft Pallavicino hoe hij, Pallavicino, zijn leven wijdt aan God en aan het onderricht van de mensen door de werken van zijn pen. ‘Eenieder weet hoe nuttig het is voor het Christendom om te weten dat degene die aanbeden wordt voor opperste waardigheid, [ook] te vereren is voor opperste deugd, en dat degene die hiërarchisch het dichtst bij Christus staat, hem ook nabij zou zijn in de imitatie. Daarenboven, omdat van de goedheid van de Opperste Priester, haast van de eigen invloed van de eerste beweging, al het goed van de Kerk afhangt, en omdat het goede en recente voorbeeld voor de mensen de nuttigste meester is, volgt dat het leven van een Paus aan de wereld geopenbaard, optimaal en voor lange tijd bijdraagt aan het hoogste goed van de kerk, omdat het een lange reeks van goede Pausen voortbrengt’²⁸⁶. De biografie is echter ook bedoeld als een ‘intellectuele spiegel’, die de paus zijn eigen daden voorhoudt. Ze laat hem toe te leven zoals voorgeschreven door Seneca, volgens wie de deugd het best wordt onderhouden door steeds te handelen ‘als in een theater’²⁸⁷.

²⁸³ Zie bijvoorbeeld Corrado, 1663, p. 16.

²⁸⁴ Rabb, 1997.

²⁸⁵ Verschaffel, 1990, pp. 14-26 & 47-49.

²⁸⁶ *Vita*, I, ‘Proemio’, pp. 21-22: ‘Ciascun sa quanto giovi alla edificazione del Cristianesimo il sapersi, che chi è adorato per suprema dignità, sia venarabile per suprema virtù, e che il più prossimo a Cristo nel grado, gli sia vicino ancora nell’imitazione. Oltre a ciò dipendendo dalla bontà del Sommo Sacerdote, quasi dalla propria influenza del primo mobile tutto il ben della Chiesa, ed essendo agli uomini il buon esempio recente il più profittevole d’ogni altro maestro, ne segue, che la vita palesata al mondo d’un Papa ottimo giovi per diuturno tempo a sommo pro della chiesa, cagionando una lunga serie di Papi buoni’.

²⁸⁷ *ibid.*: ‘Mi sono ricordato che le favole misteriose c’insegnano, come la medesima Dea della sapienza fu bisognosa di contemplar la sua effigie nel fido specchio d’un fonte per non deformarla. Ho considerato adunque, che veggendo Alessandro VII. tutte le sue azioni successivamente narrate, rimirerò ogni di l’immagine de’suoi costumi in uno specchio intellettuale, laddove il materiale per contemplarvi quella del suo sembiante, già son diciott’anni si è da lui disusato; e saprò, che di lui avviene ciò, che Seneca autore a lui famigliarissimo, raccomanda per ottimo presidio al mantenimento della virtù, cioè di oprar sempre come in teatro’. Zie ook *AdPC*, III, 6, p. 737b, waar dezelfde uitspraak wordt gebruikt, en *DB*, IV, 59, p. 578a, waar ‘il fare ogni azione come in teatro ed alla censura dell’invidia’

Pallavicino weet dat Alexander het werk van Seneca zeer goed kent. Autobiografische notities van de Chigi-paus, die in de biografie van Pallavicino zijn verwerkt, leren dat hij in zijn jeugd Seneca heeft bestudeerd samen met Virgilio Malvezzi, die de ‘nieuwe Seneca’ zou worden genoemd²⁸⁸. Malvezzi gebruikt in zijn eigen werk de geschiedschrijving voor een pedagogisch doel²⁸⁹. Hij kiest met de *Romulo* (1629) en de *Tarquinio Superbo* (1632) voor de becommentarieerde morele biografie om de kunst van het goede regeren te ontwikkelen, omdat de geschiedenis, het verhaal, een veel efficiënter leermiddel is dan het traktaat. De handelingen van vorsten uit het verleden dienen als al dan niet geslaagde demonstraties van de kunst van het regeren. De vorst leert gemakkelijker en met minder tijdverlies door kennis te nemen van voorbeelden, dan door zich een abstracte theorie eigen te maken, waarvan de toepasbaarheid niet altijd is bewezen. Ook voor Malvezzi is de geschiedenis een ‘theater’ waarin het heilsplan verschijnt als een zich langzaam perfectionerende voorafspiegeling van Gods rijk. Het model voor zijn historiografie is de tragedie, die toelaat om het drama van het menselijke bestaan om te zetten in een stichtend spektakel; of, in de woorden van Botero: ‘En waarlijk, de geschiedenis is het schoonste theater dat men zich kan inbeelden’²⁹⁰. In het leven van een vorst wordt het dramatische conflict tussen de psychologische drijfveren van de heerser, de specifieke historische omstandigheden en de door de goddelijke voorzienigheid bestierde gang van de geschiedenis zichtbaar. Sylvia Bulletta associeert deze strategie expliciet met de jezuïtische dramaturgie en de *Ermenegildo* van Pallavicino²⁹¹. Niet toevallig sluit Malvezzi zijn *Romulo* af met een aangrijpende meditatie over de liefde voor God, die Colomer vergelijkt met de Ignatiaanse spiritualiteit²⁹².

Zonder dat Malvezzi’s en Pallavicino’s politieke en historiografische premissen daarom volledig samen moeten vallen, toont de verwantschap wel hoe we Alexanders biografie, en bij uitbreiding, het argument van de *Scritture*, moeten lezen. Voor Pallavicino is Alexanders leven een geacteerd *exemplum*, waartoe alle daden van de paus behoren. De keuze voor de woonplaats, de consequenties voor de cultus en de publieke verschijning van het pauselijke hof, en voor het architecturale en stedenbouwkundige mecenaat maken deel uit van een biografische plot, een ‘theater’ of een ‘spiegel’. Zowel het mecenaat als zijn voortbrengselen horen bij de *actio*.

als een van de lasten van het principaat wordt opgesomd.

²⁸⁸ Incisa della Rochetta, 1964, pp. 444-445. Crasso, 1666, I, p. 366 noemt Malvezzi ‘Seneca dell’Italia lingua’. Voor de innige contacten tussen Malvezzi, Chigi en Pallavicino, zie hoofdstuk II. *DB*, IV, 6, p. 536b citeert Ciampoli als een ‘illustre moderno’ die Seneca naar zijn hand zet.

²⁸⁹ Bulletta, 1995a & 1995b, i.h.b. pp. 5-7 & 51 e.v., dat in hoofdstuk III het artikel uit 1995 herneemt; een samenvatting over de op Seneca gebaseerde historiografie van het Seicento in Raimondi, 1999.

²⁹⁰ Geciteerd in Bulletta, 1995b, p. 60, uit Giovanni Botero, *Della ragion di stato*, a cura di L. Firpo, Torino, 1948, II, 3, p. 99.

²⁹¹ Bulletta, 1995b, p. 135 en noot 22 (idem, 1995, p. 12, noot 35). Op p. 147, noot 71 wordt een brief van Pallavicino aan Malvezzi geciteerd, waarin hij zijn spijt uitdrukt over het feit dat zijn *Ermenegildo* niet heeft kunnen profiteren van Malvezzi’s *Tarquinio*.

²⁹² Colomer, 1992.

3. Verschijning als manifestatie van deugd

3.1. *Exemplum* als levendige verschijning

3.1.1. *Vivacità* en *exemplum*

In het vorige hoofdstuk hebben we gezien hoe de levendigheid van de voorstelling innig wordt geassocieerd met haar exemplariteit. *Vivacità* benoemt immers de perfecte imitatie van een model tot een beeld dat de beschouwer aanspreekt. Zo is de S. Giorgio van Donatello voor Francesco Bocchi een welsprekende deugdenheld²⁹³. De *vivacità*, *costume* en *bellezza* van het standbeeld vormen voor de beschouwer samen een voorbeeld, ‘esempio’, van ‘hoge en heroïsche’ deugd, dat de beschouwer treft en hem aanzet om zich met het model te conformeren²⁹⁴. Hazard merkt, met betrekking tot de *vivacità* in de literatuur, op dat ‘[a] lively model, an exemplary image in art not only expresses the artist’s sense of life; they also challenge the reader to modify his own’. Literaire personages kunnen gelezen worden als ‘modellen’ die deugden belichamen²⁹⁵. Het begrip ‘levendigheid’, aldus Hazard, is dan ook onlosmakelijk geconnoteerd met het voorzien in exemplarische voorschriften voor een goed leven²⁹⁶. Net zo schrijft Bartolomeo Maranta in 1561 dat poëzie de lezer door haar levendigheid of *enargeia* voorbeelden verstrekt²⁹⁷. Timothy Hampton citeert in zijn behandeling van het *exemplum* Petrarca, die stelt dat ‘niets mij meer beweegt dan het voorbeeld van beroemde mannen’. Het is inherent aan het *exemplum* dat het ‘doet ontvlammen’, ‘inciteert’, ‘animeert’²⁹⁸.

‘Levendigheid’ of *evidenza* is dan ook een van de karakteristieken die John Lyons in het *exemplum* onderscheidt. Het *exemplum* wordt geschraagd door *evidentia*, ‘datgene wat gezien kan worden, dat wat zijn zichtbaarheid uitstraalt’. Als ‘verschijning’, of, in extremis, ‘spektakel’ heeft het de eigenschap van ‘exteriority’, of uitwendigheid, ‘een manier om buiten het zuivere discours van de spreker of schrijver te gebaren, om steun te vinden in een algemeen aanvaarde textuele of referentiële wereld’²⁹⁹. Lyons verwijst – onder andere op basis van een brief van Anastasius aan Leo III, over in marmer ingelegde afbeeldingen in vloeren, die als *exempla* worden benoemd³⁰⁰ – naar een klassieke en middeleeuwse betekenislaag van het begrip, als ‘schildering, ingelegde marmervloer en retorisch *imago*’ die in de renaissance voortleeft³⁰¹. Deze etymologie van het *exemplum* als ingekaderd beeld, *eikon* of *imago*, is afkomstig uit de Griekse wortel van het concept, *paradeigma*. Binnen deze traditie wordt het *exemplum* in de eerste plaats beschouwd als

²⁹³ *Eccellenza*, p. 151, zoals geciteerd in het vorige hoofdstuk, 4.4.1, noot 268. Zie ook Williams, 1997, pp. 204-206; Gampp, 1998, p. 258.

²⁹⁴ *Eccellenza*, p. 192.

²⁹⁵ Hazard, 1975, p. 413, waar ook het citaat terug te vinden is.

²⁹⁶ *ibid.*, p. 414. zie ook *idem*, 1979, pp. 8-14.

²⁹⁷ Geciteerd in *Renphil*, p. 736, uit Weinberg, 1961, p. 487.

²⁹⁸ Hampton, 1990, p. 4; Michels, 1988, pp. 87-92.

²⁹⁹ Lyons, 1989, p. 28.

³⁰⁰ *ibid.*, p. 246, noot 245.

³⁰¹ *ibid.*, p. 29.

retorisch middel, ‘een daad met het oog op een effect’, geassocieerd met het ‘vergelijkend tonen’ en ‘voor het licht brengen’. Tegelijkertijd impliceert deze wortel een referentie aan de oudste modellen van de levendige *ekphrasis*, de *Eikones* van Philostratus³⁰². Het *exemplum* is dan een ‘aangrijpende waarheid’, die kunstig en daarom geïdealiseerd, misschien niet volledig of natuurgetrouw wordt gebracht³⁰³.

Via de etymologische associatie met het detail, de uitsnijding – immers, het ingelegde beeld past in een breder kader – wordt het *exemplum* regelmatig geassocieerd met vertellen binnen een retorische context, als de aanschouwelijke voorstelling van een afzonderlijke entiteit binnen de redevoering³⁰⁴. Ook Sforza Pallavicino beschouwt het *exemplum* of *esempio* als een instrument van de redenaar. In het zevende hoofdstuk van het *Trattato dello Stile*, over de vergelijking, behandelt Pallavicino de bewijskracht van voorbeelden³⁰⁵. Hij gaat uit van Quintilianus’ onderscheid tussen vergelijkingen die uitdrukken, ‘esprimere’, en vergelijkingen die bewijzen, ‘provare’. Pallavicino’s voorbeeld van de tweede soort herkennen we uit de vorige paragraaf: Agrippa die de verhouding tussen het volk en de senaat verduidelijkt met behulp van de relatie tussen de maag en de andere lichaamsdelen, om tegen te spreken dat de senatoren alle lasten en risico’s op de schouders van het volk afwentelen, en zelf van alle luxe en rijkdom genieten. Dit soort vergelijkingen kan door de filosoof worden gebruikt. Meer nog, ‘deze bewijzen, die van de particuliere ervaring uitgaan om de algemene axioma’s te vormen, [...] zijn inderdaad die eerste passen van het intellect, dat geleid wordt door de zintuigen – die de particuliere objecten kennen –, om kennis, ‘scienza’, te verwerven, die de ‘universali’ betreft’. Dat kan op twee manieren. Ofwel wordt opgemerkt wat zich in veel verschillende exemplaren van dezelfde soort, *spezies*, voordoet, en dan is er sprake van een voorbeeld, *esempio*; ofwel wat er gebeurt in verschillende soorten, *specie* van eenzelfde categorie, *genere*, en dat is een vergelijking, of *similitudine*. Het voorbeeld onderscheidt zich dus van de vergelijking omdat het voorbeeld minder algemeen is. Omdat het voorbeeld dichter bij het particuliere staat, en daardoor minder vatbaar is voor ‘duistere ongelijkheid’, is het krachtiger, en daarom beter geschikt voor de redenaar³⁰⁶. Het heeft daarom grotere bewijskracht, maar behaagt minder dan de vergelijking, deze ‘geheel divers[e]’ ‘onthuller van een andere universele waarheid’. De vergelijking is dus leerrijker, en daarom meer courant bij de filosoof; ze leunt immers aan bij zijn onderzoeksobject, de diversiteit van oorzaken³⁰⁷.

³⁰² Zie de literatuur in hoofdstuk IV, 4.3.5.

³⁰³ Lyons, 1989, pp. 10-11. Zie ook Wallace, 1974, pp. 280-286.

³⁰⁴ Lyons, 1989, p. 11; ook Rigolot, 1998, p. 557.

³⁰⁵ *TdS*, 7, pp. 58-62.

³⁰⁶ *ibid.*, p. 62. Voor de klassieke definities van het *exemplum* of *paradeigma*, alle uit de retorische theorie, zie Lyons, 1989, pp. 6-9.

³⁰⁷ *ibid.*, pp. 61-62: ‘E queste prove, che procedono dall’ispezienze particolari a formar gli universali assiomi quando non appare fra l’uno, e l’altro particolare diversità di ragione, sono appunto come que’primi passi con cui l’intelletto guidato dal senso conoscitor degli oggetti particolari, s’incamina all’acquisto della scienza, che contempla gli universali.

Or ciò fa egli in due modi. Il primo è l’osservare quel che succede in molti individui d’una medesima *spezies*, e quindi

Maar als de vergelijking werkelijk als een bewijs wil fungeren, moet ze te herleiden zijn tot de vorm van een geldige inductie. Net zo kan een vergelijking ontkracht worden door de onderliggende inductie te weerleggen³⁰⁸. Met andere woorden, de vergelijking is een meer aantrekkelijke vorm voor de wetenschappelijk bewijsvoering, een vorm die tastbaar maakt wat het intellect te weten moet komen. Zoals reeds aangegeven door Jori en Baffetti, sluit Pallavicino zich daarmee aan bij een tendens om een ‘naakte’, syllogistische schrijfrant te vervangen door een meer krachtige variant, die de ideeën van de schrijver ‘evident’, ‘helder’ maken³⁰⁹. In het *Trattato sulla Provvidenza* en *Del Bene* wendt Pallavicino zich trouwens expliciet af van het syllogisme, ten voordele van de inductie, omdat het inductieve proces meer parallel verloopt aan de natuurlijke kenwijze van de mens³¹⁰. Omgekeerd blijkt uit de net geciteerde passage dat ‘evidentie’ zich steeds laat herleiden tot een logische vergelijking van verschillende termen. In een belangrijk artikel heeft Ghilli aangetoond hoe ook in Pallavicino’s eigen proza syntax, ritme en bewijsvoering volledig samenvallen³¹¹.

In het vorige hoofdstuk hebben we gezien hoe de exemplarische, pedagogische functie van theater, meditatie en prediking geschraagd wordt door *evidenza*, de karakteristiek die de drie activiteiten met elkaar verbindt³¹². Dat geldt ook voor tekstgenres die voorbeeldige gebeurtenissen of personages voorstellen, zoals de geschiedschrijving in het algemeen, de biografie of *Vita*-literatuur, of epideictische redevoeringen. Agostino Mascardi schrijft, in navolging van Plutarchus³¹³, dat de lezer in een *Vita* ‘het beeld van de deugdelijke levendig uitgedrukt’ ziet. Daarom moet de biograaf ‘al de dingen die bij het karakter horen’ accuraat beschrijven, van de geboorte tot de dood, om ‘meer dan levend de inwendige geestestoestand [te] kunnen tonen’³¹⁴. Ook voor Pallavicino onderscheidt de *Vita* zich van de *storia* door het belang van details, omdat ‘eenieder over unieke en wonderbaarlijke gebeurtenissen graag ook de meest minieme omstandigheden leert kennen; zoals in de nieuwe verschijnselen van de hemel elk klein verschil van de verschijning wordt geobserveerd, en elke subtiele beweging, en dat in de anatomie van het menselijke lichaam geen enkel zenuwtje, of geen enkele vezel over het hoofd wordt

trar la regola generale a tutta la spezie; il che appartiene all’argomento dell’esempio. Il secondo è l’osservare ciò che succede in varie specie d’un medesimo genere, il che appartiene all’argomento della similitudine. Il primo è più forte, come quello ch’è meno sospetto d’occulta disparità, e però è solito dell’Oratore, che vuol persuadere. Il secondo è più dilettevole, come palesativo d’un’altra verità universale, e del tutto varia, e però è amicissimo del Poeta; e come più insegnativo è anche più consueto al Filosofo, il quale esamina poi sottilmente se vi sia diversità di ragione’. Zie ook de bedenkingen over de vergelijking in hoofdstuk III, 1.2.2.

³⁰⁸ *ibid.*, p. 62: ‘Ma in somma, siccome tutte le prove affinché sono legittime, deono potersi ridurre alla forma del syllogismo; così la similitudine, acciochè provi, dee trarsi dalla spezie d’un genere, in tutto il quale sia la stessa ragione a partecipare la qualità, che in quella spezie si scorge, e dentro al qual genere contengasi l’altra spezie, in cui la qualità predetta si vuol provare’.

³⁰⁹ Baffetti, 1997, pp. 232-236; Jori, 1998, p. 161; ook Giombi, 1999; Bellini, 1990, pp. 172-177.

³¹⁰ Zie bv. *TSP*, 5, p. 63; *DB*, II, 36; zie ook Knebel, 1996, pp. 118-120.

³¹¹ Ghilli, 1966.

³¹² Zie hoofdstuk IV, 4.1.2.

³¹³ Zie ook Hagstrum, 1958, p. 11, waarin wordt gerefereerd aan Plutarchus’ leven van Alexander de Grote, en p. 29; Baxandall, 1971, pp. 100-101.

³¹⁴ Mascardi, 1859, I, 3, p. 52.

gezien'³¹⁵. Net als in de definitie zelf van *vivacità*, of *evidenza*, verenigt het *exemplum* de helderheid van de voorstelling met haar functie als model. Of, uitgedrukt in de woorden van Balthazar Gracian, geciteerd door Hampton, '*exempla* zijn levende teksten'³¹⁶.

3.1.2. *Exemplum en epos*

Het *exemplum* heeft door zijn aanschouwelijkheid, of *evidenza*, overtuigingskracht; het verenigt het bijzondere van een specifiek personage of voorval met het algemene, het universele van een overkoepelende waarheid of autoriteit. Lyons benadrukt dat dit laatste aspect in de zeventiende eeuw dominant wordt. Het *exemplum* vertegenwoordigt dan een gedragscode, een model van waardigheid, eerder dan een open aansporing tot imitatie³¹⁷. Het *exemplum* is een dam tegen 'nieuwheid', en begint in de plaats van 'voorbeeld' 'voorbeeldigheid' te betekenen. Het spreekt vanzelf dat de notie van het 'voorbeeld' deze 'conservatieve' connotatie steeds in zich heeft gedragen. Omgekeerd is het precies de behoudsgebonden functie van het *exemplum* die het kunstbedrijf op maatschappelijk vlak legitimeert. Als poëzie – samen met of afhankelijk van de geschiedenis – immers geschikt is om op een aantrekkelijke manier voorbeelden van deugd voor te stellen, kan ze een sociale en een politieke rol spelen³¹⁸. We hebben gezien hoe deze opvatting wat betreft de schilderkunst de ruggengraat vormt van de traktaten van Ottonelli & Da Cortona en Paleotti, die aansluiten bij een eeuwenoude traditie waarin het heiligenbeeld een exemplarische, beroerende en bijgevolg religieus en maatschappelijk dienstige functie krijgt toebedeeld³¹⁹. In zijn bespreking van Bocchi's *Sopra l'immagine miracolosa della SS. Nunziata di Firenze*, uit 1592, wijst Scavizzi op het samengaan van 'de beste schilderkunst', met 'heilige politiek'. De exemplarische rol van het beeld – de schilder heeft op mirakuleuze wijze de *costume* van de Maagd gevat – die de beschouwer ontroert, beweegt, purgeert, ... plaatst het in een politieke context. Het beeld draagt zijn autoriteit over aan degenen die het behoeden, in casu de Medici, die zich onderscheiden door hun patronaat en hun eigen devotie. Cosimo de Medici wordt immers steeds tot tranen geroerd wanneer hij het beeld ziet³²⁰.

Het epos wordt beschouwd als het literaire genre dat het nauwst is geassocieerd met de publieke rol van het *exemplum*³²¹. Hampton citeert Giason Denores' *Discorso intorno à que'principii [...] che la comedia, la tragedia, et il poema heroico ricevono dalla philosophia morale & civile, & de'governatori delle repubbliche* (1586), die het epos 'de imitatie van een uiterst prijzenswaardige handeling noemt, uitgevoerd door beroemde

³¹⁵ Vita, I, p. 372: '[...] si perchè scrivendo io non istoria, ma vita, assai meno debbo astenermi dalle particolarità, sì perchè intorno a singolari e maravigliosi avvenimenti ciascuno è vago di risaper ancora le minime circostanze; siccome nelle nuove apparenze del cielo curiosamente s'osserva ogni picciola diversità d'aspetto, ed ogni tenuissimo movimento, e nella notomia dell'umano corpo niun nervicciuolo, e niuna fibra si trascura'.

³¹⁶ Hampton, 1990, p. 11, geciteerd uit de 'Oraculo manual y arte de prudencia', nr. 75.

³¹⁷ Lyons, 1989, pp. 15-16.

³¹⁸ Zie Weinberg, 1961, *passim*; RenPhil, pp. 730-737.

³¹⁹ Scavizzi, 1992, pp. 182-183; Belting, 1994, p. 263; Maguire, 1994, p. 9.

³²⁰ Scavizzi, 1992, pp. 233-235.

³²¹ Hampton, 1990, p. 84. Voor de discussie over het genre van het epos, zie Weinberg, 1961, pp. 954-1073.

personen, op het toppunt van goedheid'. Het zet also 'de luisteraars' aan 'tot de liefde en het verlangen om deze grootmoedige ondernemingen te imiteren'. Denores ziet het epos als een middel om '[de luisteraars] tevreden te doen zijn om onder hun staat te leven, en om de heerschappij van tirannen te verafschuwen en om de goed geregelde monarchie waarin ze leven te willen behouden'³²². Ook Tasso schrijft in zijn *Discorsi [...] Dell'arte poetica, Et in particolare del Poema Heroico* (1587) dat het 'illustere' van het epos gefundeerd is in de 'handelingen van een uitmuntend strijdvaardige deugd, op daden van hoffelijkheid, gulheid, *pietà*, religie', verricht door beroemde personen, wat het publiek zal beroeren en behagen, door objecten en personages levendig voor te stellen³²³. Dezelfde gedachte is terug te vinden in de reeds vermelde *Discorsi del poema eroico*, uitgegeven in 1594, maar vroeger geschreven, waar het doel van de poëzie wordt omschreven als 'de mens ten nutte zijn door het voorbeeld van menselijke handelingen'; de dichter is daarom eerder verwant aan de 'Theologo mistico' dan aan de 'Theologo scolastico', omdat hij de mens 'aanzet tot het contempleren van goddelijke dingen' en hem 'prikkelt door middel van beelden'; het kader voor deze goede levenswandel is de christelijke monarchie³²⁴. Gelijkaardige argumenten worden door Giulio Rospigliosi gebruikt in zijn *Sopra l'Elettione di VRBANO VIII*, over Francesco Bracciolini's episch gedicht³²⁵.

De epische deugd manifesteert zich in de figuur van de held. De lezer identificeert zich met de goede moraal via het leven van de held, het model van de 'handelende deugd'. In de handeling, het 'oeuvre' van de held, wordt de deugd geïncarneerd als een ontmoeting van het universele en het particuliere. Omgekeerd verwijzen het leven en het werk, de handelingen terug naar de deugd, waardoor ze samenvallen: het leven is niets anders dan de uitdrukking van de deugd in het werk en vice versa. Deze fusie wordt beëdigd in de naam van de held, die tegelijkertijd verwijst naar het leven, het werk en de voorbeeldige morele voortreffelijkheid, en gearticuleerd in zijn verhaal³²⁶. Timothy Hampton, op wiens werk we deze uiteenzetting baseren, situeert hier een van de cruciale uitdagingen van het exemplarische verhaal. Als de naam zich immers ontvouwt in een reeks exemplarische daden, dan moeten die daden terugverwijzen naar eenzelfde model en modaliteit van deugdelijkheid³²⁷. Die kan de vorm aannemen van één biografie, van een leven dat opgenomen zit in een breder kader van ruimere intenties, of van een overkoepelende 'narrative', zoals de humanistische opvatting over het cyclische verloop van de geschiedenis of het eschatologische christelijke model³²⁸. Volgens Mary Alice

³²² Hampton, 1990, p. 96. Zie ook Weinberg, 1961, pp. 316-317, met het citaat in noot 44.

³²³ Weinberg, 1961, pp. 646-653, met de citaten op p. 648. Zie ook *ibid.*, p. 686.

³²⁴ *ibid.*, pp. 340-341.

³²⁵ *Discorso del Sig. Giulio Rospigliosi sopra l'Elettione di VRBANO VIII. Poema del Sig. Francesco Bracciolini Dell'Api. [in] L'Elettione di Urbano VIII Papa VIII Di Francesco Bracciolini Dell'api Allo Ill.mo et R.mo S.re IL S.r Cardinale Barberino Con gli argomenti a ciascuno canto di Giuliano Bracciolini Dell'Api*, Roma, Brogiotti, 1628, pp. 484-489; zie Rospigliosi.

³²⁶ Hampton, 1990, 'Introduction', pp. 19-24.

³²⁷ *ibid.*, p. 27.

³²⁸ *ibid.*, p. 12.

Lee vallen biografie en epiek bij Mascardi daarom eigenlijk samen, omdat ze hetzelfde maatschappelijke doel hebben en geschraagd worden door dezelfde stilistische karakteristieken, het ‘sublieme’ en het *magnifico*, of ‘royale’³²⁹.

3.1.3. Het epos als coherent systeem

Een auteur als Lionardo Salviati koppelt het maatschappelijk nut van het epos in zijn *Il Lisca* uit 1584 onmiddellijk aan zijn vormelijke eigenschappen. Weinberg citeert: ‘wat betreft het epos, dat over het algemeen als het meest royale (‘magnifico’) wordt beschouwd, valt er toe te geven dat het juiste doel zowel vooruitziendheid als het algemeen welzijn is’, dit in tegenstelling tot andere genres, waar het maatschappelijk nut slechts een tweede, afgeleide doelmatigheid van is. De vorm van het epos maakt dat het via de purgering van de passies de republiek van dienst is³³⁰. David Quint neemt deze synergie tussen vorm en ideologische inhoud als uitgangspunt om de evolutie van het epische genre te bestuderen. Hij gaat er van uit dat het heldendicht gekenmerkt wordt door ‘an ideology of form’, [which] ‘attaches to [its] inherited formal and narrative structures a whole series of cultural and psychic associations [...] that reach into other [...] sectors of the reader’s lived experience’³³¹. Het genre is niet alleen ideologisch gekleurd door rechtstreekse of onrechtstreekse referenties aan een politieke of religieuze discussie, maar ook door de inherente eigenschappen van het genre zelf. Het epos *dient* om een bepaald politiek en religieus waardenpatroon uit te dragen. Daarom zal een crisis in deze patronen een crisis van de vorm met zich meebrengen.

Timothy Hampton ziet aan het einde van het Cinquecento een paradoxale verhouding ontstaan tussen de ‘verering van tijdloze waarden in klassieke modellen en de contingentie die moderne lezers van klassieke modellen scheidt’, geprovoceerd door de heersende ideologische instabiliteit en epistemologische scepsis³³². Deze crisis is nauw verwant aan de discussie die we in het eerste hoofdstuk hebben geschetst, over de imitatie van modellen. Ze gaat over vragen als: hoe kunnen oude modellen geldige richtlijnen uitstippelen voor een ‘nieuw’, ‘modern’ leven; hoe kan het beste uit die oude modellen worden geselecteerd; op grond van welke autoriteit zijn modellen exemplarisch; wat is de precieze verhouding tussen het historische model en zijn hedendaagse emulator³³³? Daarom gaat Hampton in op Torquato Tasso’s opvatting over de exemplarische rol van het heldendicht zoals die blijkt uit de *Gierusalemme Liberata*, en de herwerkte versie, de *Gierusalemme Reconquista*, het object van een zeer levendige controverse tot in de zeventiende eeuw³³⁴. Op basis van Tasso’s *Discorsi del poema eroico*, stelt Hampton dat de dichter de inherente conflicten van het genre probeert op te lossen door de definiëring van een nieuw type epos voor te staan. Volgens Tasso hoort het epos, in tegenstelling tot

³²⁹ Lee, 1993, pp. 235-238.

³³⁰ Weinberg, 1961, pp. 312-313, en noot 29.

³³¹ Quint, 1993, pp. 15-16.

³³² Hampton, 1990, pp. ix-xiii.

³³³ Zie ook Rigolot, 1998, pp. 559-563.

³³⁴ Weinberg, 1961, als in noot 321.

de *romanzo*, een duidelijk afgelijnde plot te hebben en respect te tonen voor de geschiedenis. Hij erkent echter onmiddellijk dat een puur historische plot ‘doods’ is, en verkiest een verhaal gebaseerd op feiten in een niet al te ver verleden, dat ‘geanimeerd’ wordt door de poëtische verwerking en een coherent wereldbeeld. De formele eenheid van het epos volgt dan uit politieke en religieuze opvattingen over de waarde van eenduidige, absolute regels, waar de roman met zijn meervoudige plot voor rebellie, polytheïsme en heidense waarden staat³³⁵. David Quint stelt, analoog, dat in het epos, als generische vorm, de idee van macht of autoriteit uitgedrukt wordt door het vermogen om de geschiedenis om te vormen tot een coherent en teleologisch verhaal, een ambitie die Tasso’s werk, zij het op conflictuele wijze, doordeseemt³³⁶.

Op basis van een gedetailleerde lezing van de *Liberata* karakteriseert Sergio Zatti het in het epos uitgebeelde conflict, de christelijke herovering van Jeruzalem, als een strijd tussen het ‘uniforme cristiano’, christelijke eenvormigheid, en het ‘multiforme pagano’, heidense veelvormigheid³³⁷. Met andere woorden, de ambitie om de geschiedenis te herkaderen in een coherent, christelijk perspectief, vertaalt zich ook intern in een representatie van het christelijke als één, harmonisch, en geconcentreerd, het heidense als gevarieerd, onharmonieus en dispers³³⁸. Deze logica valt ook terug te vinden in de ruimtes en de geografie van het avontuur; de heidense ruimte is labyrinthisch, verward, of zoals Zatti het uitdrukt ‘horizontaal’³³⁹. Deze wanorde betreft ook de volkeren die haar bewonen en, bijgevolg, het politieke bestel waaronder ze valt³⁴⁰. Tasso, aldus Zatti, stelt de eenheid van het Romeinse Rijk tegenover de ongedefinieerde variatie van ‘het Oosten’³⁴¹. Op basis van de *Discorsi [...] Dell’arte poetica, Et in particolare del Poema Heroico* stelt Zatti wel dat Tasso het ideaal van de ‘discorde concordia’ van ‘parti congiunte e collegate’ aanhangt, maar dit stelt hij opnieuw tegenover verwarring, een antithetische verhouding tussen zoet en bitter, zijn en schijn³⁴².

³³⁵ Hampton, 1990, pp. 85-86. Lee, 1940, p. 211, noot 67, vergelijkt Tasso’s opvatting als zou de *novità* van een epos niet bestaan uit verzonnen *materia*, maar in de plot, met de door Bellori geciteerde opmerking van Poussin als zou de nieuwheid van de schilderkunst niet schuilen in het onderwerp, maar in ‘dispositione e espressione’.

³³⁶ Quint, 1993, p. 15.

³³⁷ Zatti, 1983. Diezelfde gedachte ook bij Quint, 1993, p. 214 e.v. Er weze opgemerkt dat Hampton en Quint beduidend meer belang hechten aan de interne conflictualiteit van Tasso’s werk, waar Zatti uitgaat van een dominante, repressieve christelijke code.

³³⁸ Zatti, 1983, p. 15.

³³⁹ *ibid.*, p. 90.

³⁴⁰ *ibid.*, pp. 26-27.

³⁴¹ *ibid.*, pp. 52-53. Zatti, *ibid.*, pp. 63-65, rangschikt Tasso’s uitbeelding van Armida’s tuin der geneugten – waar Pallavicino ten andere naar verwijst in de uiteenzetting over het *contrapposto*, *TdS*, 19, p. 124 – onder de noemer ‘slechte’ *varietà*. Het zou misschien nauwkeuriger zijn om hier te spreken van ongebreidelde, mateloze overvloed; ten andere, Zatti verwijst zelf naar Tasso’s opvatting van de natuur als ‘la sintesi ideale di una molteplicità che si lascia ricondurre a un punto di vista unitario’, *ibid.*, p. 177.

³⁴² *ibid.*, pp. 176-177. Zie ook Weinberg, 1961, p. 652.

3.1.4. *Magnificenza*

Een auteur als Benedetto Varchi benoemt de vorm van het epos met de term *magnificenza*³⁴³. *Magnificenza* verwijst naar ‘de uitgebreide en gevarieerde plot’³⁴⁴, en de ‘ornament of language, justified by several of its [epic’s] peculiar conditions’, zoals een door *varietà* gereguleerde complexiteit binnen de eenheid³⁴⁵. In zijn *Della Maggioranza delle Arti* trekt Varchi deze logica door naar de schilderkunst: ‘hoe zeer is het iets ‘magnifica’ en hoe zeer orneert het om een *storia* in haar geheel te zien en perfect en met zoveel verschillende personages van elke leeftijd en stand, in zoveel verschillende houdingen [...] en uiteindelijk al hetgeen wat kan voorvallen op alle plaatsen. Wat wordt aangetoond door het ornament en de grootsheid die te zien is op vele plaatsen, het meest nog in de Cappella [Sistina] van Rome en in vele *stanze* van het Paleis’³⁴⁶. Bronzino schrijft in zijn brief over de *paragone* aan Benedetto Varchi dat de toeschouwer wordt beroerd en tot een goede levenswandel aangezet door beeldhouwwerken van ‘grandissimo ornamento’ en *magnificenza*³⁴⁷.

Magnificenza, of ‘royaliteit’³⁴⁸, benoemt de epische kwaliteit van het visuele. Axel Gampp en Matthias Oberli hebben bondig de geschiedenis van het begrip gereconstrueerd, en de verschillende betekenissen die er in liggen vervat, zonder evenwel aandacht te schenken aan de discussie over het epos³⁴⁹. Door Aristoteles wordt deze deugd gedefinieerd als de kunst ‘om op grote schaal passende uitgaven te doen’³⁵⁰. Een royaal mens is daarom een ‘kenner’, of een ‘kunstenaar’³⁵¹. Voor Aristoteles is *magnificenza* gebonden aan zaken van algemeen belang, of unieke privé-

³⁴³ Weinberg, 1961, p. 8.

³⁴⁴ *ibid.*

³⁴⁵ *ibid.*, p. 572, uit Torquato Tasso’s *Estratti della Poetica di Lodovico Castelvetro*, geschreven rond 1576 en uitgegeven in 1875. Zie ook *ibid.*, p. 410, waar Lombard en Maggi het epos als ‘uitgebreid’ en ‘gevarieerd’ beschouwen voor het genot van de *magnificenza*. Zanlonghi, 1993, p. 200, citeert Benedetto Firetti die de *magnificenza* en de *varietà* van het epos tegenstelt aan de vorm van de tragikomedie. Zie ook Lepschky, 1996, p. 149, voor Tasso.

³⁴⁶ Gampp, 1994, p. 348 en *Scritti*, I, p. 530 of *Trattati*, I, p. 39, die op p. 364, noot 5 suggereert dat het een impliciet citaat betreft uit Tasso’s *Lettere a Benedetto Varchi*, *ibid.*, p. 70, wat mij niet evident lijkt.

³⁴⁷ Gampp, 1994, p. 348 en *Trattati*, I, p. 65: ‘Volgiono ancora innalzarla con dire la scultura esser molto magnifica e di grandissimo ornamento nelle cittadi, perché con quella si fanno colossi e statue, sì di bronzo e sì di marmo e d’altro, che fanno onore agli uomini illustri et adornano le terre e pongon voglia, negli uomini che le veggano, di seguitare l’opere virtuose per avere simili onori, onde ne segue grandissima fama e giovamento’.

³⁴⁸ Ik neem deze vertaling over uit Aristoteles, *Ethica Nicomacheia*, p. 118, die alzo alvast één belangrijke betekenislaag in de verf zet.

³⁴⁹ Gampp, 1994, pp. 346-350. Hij verwijst op p. 349 wel naar de discussie Da Cortona/Sacchi, die in deze terminologie wordt gevoerd. In dit dispuut krijgt *magnificenza* een uitgesproken negatieve lading. Sacchi verwijt Da Cortona zich meer met ‘magnificenze’ dan met ‘cose di sostanza’ bezig te houden; het begrip wordt vervolgens geassocieerd met de gelede en complexe structuur van de tragedie, met de bedoeling om ‘meraviglia’ en ‘sorpresa’ op te wekken, zie Missirini, 1822, p. 111. Deze problematiek wordt behandeld door Beldon Scott, 1991, pp. 172-179, die refereert aan Francesco Bracciolini’s theorie van het christelijke epos. Ook Blunt, 1978, pp. 67-68, refereert aan de link tussen epiek en *magnificenza*. Vassilov, 1979-1980, betreft de discussie op Mascardi’s *Dell’arte storica*. Oberli, 1999, pp. 21-39, behandelt de *magnificenza* vanuit een meer economisch perspectief, om zicht te krijgen op het concrete belang van het artistieke mecenaat voor de vorstelijke zelfrepresentatie.

³⁵⁰ Aristoteles, *Ethica Nicomacheia*, p. 118, 1122a20.

³⁵¹ *ibid.*, p. 119, 1122a30.

aangelegenheden, zoals feesten of belangrijke gebeurtenissen; ‘royaliteit’ laat zich ook aflezen aan de behuizing, ‘want ook dat siert in zekere zin de stadsstaat’ en resulteert in bewondering³⁵². Zoals Gampp schetst, blijft deze betekenis tot in de zeventiende eeuw stabiel, maar worden er twee associaties aan gekoppeld. In de retorica wordt het ‘royale’ begrepen als een rijke, overvloedige, kunstige en gevarieerde uitdrukkingvorm; deze connotaties komen ook bij Vitruvius terecht, die ze betreft op het gebruik van kostbare materialen en zuilen in royale gebouwen. In de christelijke traditie wordt *magnificenza* een goddelijk attribuut en deugd³⁵³. De christen die in zijn pogingen om deel te hebben aan de goddelijke deugd een groot, deugdelijk werk verricht, is ‘royaal’³⁵⁴.

Reeds van in de Romeinse keizertijd wordt *magnificenza* beschouwd als eigen aan de vorst, en, onder andere via de uitgifte van munten en medailles, expliciet met zijn naam verbonden³⁵⁵. In de renaissance vormt *magnificenza* als vorstelijk attribuut een belangrijke legitimatie voor het opdrachtgeverschap, en schrijft het meteen de regels voor de ‘vorstelijke kunst’ voor³⁵⁶. In de woorden van Werner Gundersheimer moet hoffelijke kunst, het product bij uitstek van *magnificenza*, gezien worden als ‘the physical realization and exemplification of power and majesty’: *magnificenza* wordt dus werkelijk ‘belichaamd [...] door fysieke objecten en gebeurtenissen’, producten van rijkelijke uitgaven die ‘pleasure and delight’ verschaffen³⁵⁷. Zoals ook Gampp opmerkt, is *magnificenza* daarom intiem gelieerd met autoriteit, die zich, volgens een door Gundersheimer uitgegeven traktaat uit 1497, uitdrukt in enerzijds de persoonlijke verschijning van de vorst, anderzijds in ‘the surroundings he has arranged for himself’, gaande van een vertrek, over een paleis of een tuin, tot een ganse stad³⁵⁸. Exact dezelfde gedachte vinden we terug in Francesco Filelfo’s dialoog over de *magnificenza* uit 1443³⁵⁹.

Vanuit een christelijk perspectief wordt deze ‘royaliteit’ gezien als een verplichting van de vorst ten aanzien van zijn onderdanen – het goede beheer van de ‘stad’ – en als een passend eerbetoon ten aanzien van God – bijvoorbeeld door het oprichten van kerken en schenkingen aan kloosters³⁶⁰. *Magnificenza* maakt daarmee deel uit van de vorstelijke piëteit, of *pietà*. In het vermelde traktaat uit 1497 wordt de *pietà* op drie vlakken onderscheiden, als het uitoefenen van barmhartigheid – door publiek vertoon van nederigheid, het bedienen van de armen, het wassen van hun voeten –, door patronaat van de kunsten en door het celebreren van religieuze feesten, onder andere door het inrichten

³⁵² *ibid.*, pp. 120-121, 1122b20-1123a18. Ook Oberli, 1999, pp. 22-24.

³⁵³ Zie ook De Bruyne, 1998, p. 301, die bij Thomas van Aquino een wederzijdse afhankelijkheid tussen schoonheid en *magnificenza* ziet, die op haar beurt ‘la notion d’intégrité infinie et de vie surabondante’ van de Heilige Drieëenheid reflecteert; ook Oberli, 1999, pp. 21-22.

³⁵⁴ Gampp, 1994, pp. 346-348.

³⁵⁵ Oberli, 1999, pp. 24-25.

³⁵⁶ Voor *magnificenza* als legitimatie, zie Fraser Jenkins, 1970.

³⁵⁷ Gundersheimer, 1973, p. 267.

³⁵⁸ *ibid.*, p. 251.

³⁵⁹ Oberli, 1999, pp. 29-31.

³⁶⁰ *ibid.*, pp. 27-28.

van processies³⁶¹. Roberto Bellarmino, die we eerder aanhaalden als verdediger van de drievoudige functie van de paus, behandelt de *magnificenza* in zijn ‘vorstenspiegel’ *De officio principis* (1619) als een imitatie van Gods werkzaamheid, die ons met Zijn Schepping steeds weer verwondert. Daartoe richt de vorst gebouwen op voor het algemeen belang, zonder echter te vervallen in de ontaarde pronkzucht van Caligula of Nero³⁶². Pallavicino legitimeert in *Del Bene* de verkiesbaarheid van rijkdom boven een ‘gemiddeld’ fortuin, met het argument dat alleen door het mecenaat van rijke vorsten de wetenschap, literatuur en kunst tot volle wasdom zijn kunnen komen. Zijn eerste voorbeeld ‘onder de modernen’ is Lorenzo de Medici, de verpersoonlijking van de *magnificenza*³⁶³.

Verschillende auteurs hebben er op gewezen dat de bouw van de nieuwe San Pietro steeds met *magnificenza* is geassocieerd³⁶⁴. Ook op dit vlak emuleert ze dus de tempel van Salomon, bij Cataneo het *exemplum* bij uitstek van het ‘royale’ gebouw, en alzo legitimatie van de rijkelijke decoratie en kunstigheid van kerken³⁶⁵. In het eerste hoofdstuk van zijn *Storia del Concilio di Trento* gaat Pallavicino vrij uitgebreid in op de *magnificenza* van de nieuwbouw, omdat de maat en de kostprijs door talloze critici als ongepast werden aanzien. Pallavicino geeft hen ten dele gelijk, immers, ‘bij het ondernemen van een werk als *sommo sacerdote*, maar tegelijk als *sommo principe*’ begon Julius II aan een onderneming die zijn ‘wereldlijke middelen’ te boven ging. Door zijn ‘aangeboren *genio*’ aangezet tot ‘roemrijke werken’, wilde hij de San Pietro herstichten in een ‘royalere gedaante dan de vorige’. Echter, ‘[d]e somptueuze piëteit van een Salomon is pas ten volle prijzenswaardig, wanneer ze vergezeld gaat van Salomons rijkdom. Daarbij moet de *magnificenza*, hoewel heilig, voor koningen in passender proportie zijn dan voor ‘privati’, daar vorsten het patrimonium van de onderdanen beheren³⁶⁶. Anders gezegd, door de nieuwe San Pietro ontstond een disproportie tussen

³⁶¹ Gundersheimer, 1973, pp. 186-199.

³⁶² Oberli, 1999, pp. 31-32. Zie ook Hazard, 1979, p. 17; Scavizzi, 1992, p. 98.

³⁶³ *DB*, IV, 50, p. 570a, waar zijn ‘magnanimità’, niet zijn ‘magnificenza’ wordt geroemd. Voor De Medici als ‘il Magnifico’, Frasier Jenkins, 1970 en Oberli, 1999, pp. 36-38.

³⁶⁴ Oberli, 1999, pp. 30-31; Smith, 1992, pp. 52-53; Scavizzi, 1992, p. 247.

³⁶⁵ Voor de tempel van Salomon als *exemplum* voor *magnificenza*, Gampp, 1994, pp. 348-349 en noot 38; ook Scavizzi, 1992, p. 121 e.v., die citeert uit *Trattati*, III, p. 427, noot bij p. 5: ‘Debbesi pertanto a imitazione di Salomone guidare il principal tempio della città con ottime proporzioni di membri et in quello ridur quanto di ricchezza e magnificenza si può, risparmiando più tosto in tutte l’altre fabriche’; Scavizzi, 1992, pp. 333-334.

³⁶⁶ *Concilio*, 1, 1, I, p. 41b: ‘[...] tuttavia in nessuna altra cosa tanto nocesse, benchè con retta intenzione, e per accidente, quanto nell’imprendere un’opera di sommo sacerdote, ma insieme di sommo principe, e però superiore alle temporali sue forze. Dico il nuovo edificio della stupenda basilica di s. Pietro. Questa fabbricata dalla potenza divota di Costantino, ed ormai distrutta da potenza maggiore, cioè dal tempo, disegnò egli di rifondare in forma più magnifica della prima. Era Giulio portato dal nativo suo genio ad opere gloriose. Il qual genio, quando cerca ma non ha la gloria umana per ultimo fine, e la procura per mezzo di virtuose azioni, non è privo d’onestà secondo la dottrina de’padri. Avea special divozione al principe degli apostoli, non solo perch’egli ne vivea successore, ma perchè mentre fu cardinale ebbe il titolo, e la denominazione dalla Chiea dove si conservano le catene del medesimo apostolo, la qual egli fin d’allora adornò con magnifico portico qual oggi si vede [S. Pietro in Vincoli]. Onde nel pontificato accresciutesi in lui e le obbligazioni al santo, e le forze per onorarlo, determinò d’innalzargli secondo il disegno di Bramante famoso architetto, il più nobil tempio che fosse per avventura mai stato in terra. Ma la pietà sontuosa d’un Salamone allora è pienamente lodevole, quando è accompagnata dalle ricchezze di Salamone. Nel resto la magnificenza, quantunque sacra, vuol essere a proporzione più circonspecta ne’principi che nei privati’. Deze

Julius' verlangen om Petrus te eren en zijn financiële draagkracht, een basisvereiste voor ware *magnificenza*. Het is frappant en ligt volledig in de lijn van de *Scritture*, dat Pallavicino Julius' campagne verklaart door zijn *persoonlijke* devotie voor Petrus, en niet als het vervullen van een verplichting ten aanzien van het graf der Apostelen; net zo schrijft hij elders dat Rome de rest van de wereld alleen tot voorbeeld dient omdat de stad door historische omstandigheden en de goede zorgen van kerkvorsten is uitgegroeid tot het wonderlijke epicentrum dat het nu is³⁶⁷. Voor Pallavicino is Rome een 'teatro della *magnificenza*' omdat het de deugd van een spiritueel én wereldlijk principaat belichaamt³⁶⁸. Voor Pallavicino is 'Rome niet heilig maar theatraal'³⁶⁹.

Een eigenschap die de San Pietro onmiddellijk, op ostentatieve wijze met het 'royale' verbindt, is haar maat. Christine Smith heeft, onder de veelzeggende titel 'the moral problem of size', aangetoond hoe de maat van een moeilijke constructie, zoals een koepel, een complexe betekenaar wordt. Hoewel Smith een tekst becommentarieert die de *magnificenza* niet expliciet tot onderwerp heeft, een passage uit Alberti's *Della Tranquillità dell'animo* (1441-42?), legt haar analyse toch drie verweven, aan het begrip inherente thema's bloot: scheppingskracht, nut of algemeen belang, waaronder ook waardigheid en autoriteit vallen, en rijkdom³⁷⁰. Zo wordt smakeloze overdrijving onmiddellijk tegengesteld aan ware *magnificenza*; nog in het Seicento vergelijkt Secondo Lancellotti de San Pietro met het Pantheon en de tempel van Diana op het vlak van maat en ornament, om te besluiten dat Petrus' heiligdom de antieke voorbeelden niet alleen in maat overtreft, maar ook qua nut en waardigheid ver achter zich laat³⁷¹. Binnen het aspect van 'schaal en maat' wijst Smith op een belangrijke verschuiving. Waar van de klassieke Zeven Wereldwonderen, evenveel gigantische constructies, in de eerste helft van de Quattrocento het nut en opdrachtgeverschap werd veroordeeld, werden ze tegelijk beschouwd als wonderlijke manifestaties van de scheppingskracht van hun architecten. In de tweede helft van de eeuw verschuift de legitimatie van excessieve maat echter van het *ingegno* van de architect naar de *magnificenza* van de opdrachtgever³⁷². Volgens Fraser Jenkins is het precies door het toenemend belang van *magnificenza* als vorstelijk attribuut, dat de conventie ontstaat om opdrachtgevers als auteur te beschouwen³⁷³. Door deze identificatie wordt de kunst zelf onmiddellijk uitdrukking van *maestà*, ostentatie van het royale, of autoriteit. In het geval van een zo intiem aan het pausschap verbonden gebouw als de S. Pietro kan niemand anders dan Zijn Vicaris het auteurschap opeisen.

passage wordt geparafraseerd in Connors & Rice, 1999, pp. 20-21, zoals ook vermeld in de annotatie aldaar.

³⁶⁷ *Concilio*, 1, 25, I, p. 84b: 'Nè questa magnifica sanità è particolare di Roma'. Zie ook hoofdstuk III, 4.3.

³⁶⁸ Voor de *topos* van 'Roma magnifica', zie Oberli, 1999, pp. 38-39. Ook Lancellotti, 1646, II, pp. 401-417.

³⁶⁹ Verschaffel, 1990, p. 24; zie ook Labrot, 1997, pp. 79-125.

³⁷⁰ Smith, 1992, pp. 40-53.

³⁷¹ Lancellotti, 1646, I, p. 292. Smith, 1992, p. 41 geeft een citaat uit Plutarchus over de gebouwen van Domitianus.

Voor de topische vergelijking met het Pantheon en de Diana-tempel, *ibid.*, p. 52.

³⁷² Smith, 1992, pp. 45-49.

³⁷³ Fraser Jenkins, 1970, p. 169; Kemp, 1977, pp. 359-360; Scavizzi, 1992, p. 243 schrijft dat de opdrachtgever van christelijke architectuur vanaf de contrareformatie zo veel controle op het werk uitoefent, dat het opdrachtgeverschap onduidelijk wordt.

Ook Oberli benadrukt het ‘ostentatieve’ van de *magnificenza*³⁷⁴. Roy Strong associeert dit aspect met het festival. Hij citeert Serlio’s *Architettura* (1545) die over door Ieronimo Genga voor Francesco Maria della Rovere van Urbino bedachte ‘scenes’ schrijft dat ‘I saw so great liberalitie used by the Prince, and so good a conceit in the workeman, and so good Arte and proportion in things therein represented, as even I saw in all my life before. Oh good Lord, what magnificence was there to be seene ...’³⁷⁵. Het festival wordt door de kracht van de verwondering een locus voor een louterende ervaring, geregisseerd door de ontwerper, wiens taak het is om een orde te creëren die de vorst, zijn opdrachtgever, ondubbelzinnig heroïseert binnen een duidelijk gedefinieerde en veraanschouwelijkte maatschappelijke hiërarchie: ‘power conceived as art’³⁷⁶. Binnen de context van de stad veronderstelt dit het maken van een coherente, beheersbare scène, een *teatro*³⁷⁷. Deze getheatraliseerde onderschikking van visuele pracht, kunstigheid, rijkdom, variatie ... aan de exaltatie van de vorst, uiteraard uitgebreid gethematiseerd in het feestelijke evenement zelf, wordt gefixeerd en uitgelegd in de kleine boekjes, of *relazioni*, die de verschillende onderdelen van het spektakel uitleggen en daarmee de herinnering aan het efemere gebeuren en aan de efemere, theatrale orde, vastleggen³⁷⁸. Een *relazione* wil het voorbijgebeuren in al zijn grootsheid evoceren, en streeft naar daarom naar *evidenza*, door een bijzondere aandacht voor het particuliere, het detail³⁷⁹. Net zo merkt Smith op dat een gigantisch en wonderlijk gebouw, embleem van *magnificenza*, de beschouwer aanspoort tot het hanteren van panegyrische *ekphrasis* gebaseerd op de ‘overtreffings’-*topos*, of amplificatie, om alzo tot *evidenza* te komen³⁸⁰.

3.1.5. *Exemplum, epos, magnificenza en de Scrittura*

Deze korte exploratie van de link tussen exemplariteit, de ethiek van de vorst en diens verschijning maakt duidelijk binnen welk kader de thematiek van de *Scrittura* en de *Vita di Alessandro VII* te situeren valt, hoe de stilistische kenmerken die we in de vorige twee hoofdstukken behandelden daarin thuishoren, en hoe kunst van deze kenmerken voorzien, zich tot de vorst verhoudt. De vorst drukt zijn autoriteit uit door daden van *pietà* en *magnificenza*, die uiteraard een publiek karakter hebben. Het publieke wordt echter door het kunstige versterkt, en getransformeerd tot demonstratie. *Arte* schept immers orde en hiërarchie in veelheid, stelt de *artifex* in staat om ook de meest hachelijke en gigantische

³⁷⁴ Oberli, 1999, p. 35.

³⁷⁵ Strong, 1984, p. 39. Ook Gundersheimer, 1973, p. 267.

³⁷⁶ Strong, 1984, p. 39, waar expliciet naar Aristoteles’ definitie van de *katharsis* wordt verwezen. Zie ook Hazard, 1979, pp. 17-20.

³⁷⁷ Filippi, 1994, p. 107, wijst er op dat Tarquinio Galluzzi de theatrale eenheid van plaats vergelijkt met de stad. Zie ook Zorzi, 1977, pp. 61-234; Ingersoll, 1985, p. 121; Burke, 1989, p. 180; Fumaroli, 1996, p. 242; Kapp, 1990; Verschaffel, 1990, pp. 35-43.

³⁷⁸ Strong, 1984, pp. 20-22. Voor het genre in een barokke, Romeinse context, zie Diez, 1986 en Nussdorfer, 1998. Diez, *ibid.*, p. 76 citeert een *relazione* die de orde van een processie vergelijkt met de orde van de Schepping.

³⁷⁹ Gundersheimer, 1973, p. 251; Diez, 1986, pp. 81-86 & 95-105, die op p. 98 stelt dat ‘[i]mpliciti riferimenti alle sue [van Emanuele Tesauro] teorizzazzioni, come a quelli del Peregrini, del Pallavicino, e, anche, del Mascardi, sono contenuti nelle Relazioni’.

³⁸⁰ Smith, 1992, p. 41.

taak succesvol te volbrengen, en levert de middelen aan om de exemplarische wijze passend te orneren en te verlevendigen. De verschijning van de vorst – lijfelijk of door zijn patronaat – wordt pas dan exemplarisch als ze heroïsch is. Dit betekent dat de vorst degene is rond wie de plot van de verschijning draait; hij is degene die binnen de loop van de geschiedenis – het verhaal bij uitstek dat zich in de stad laat aflezen³⁸¹ – een bepalende en ordenende plaats verwerft. Deze prominentie maakt de held ook tot auteur van zijn eigen context³⁸².

3.2. De paus, de stad en de architectuur

3.2.1. Het *palazzo* als een exemplarische ruimte: het *Collegio Romano* in 1640

Wanneer de jezuïeten in 1640 hun honderdjarig bestaan vieren, wordt de *cortile* van het Collegio Romano rijkelijk versierd voor de grootse festiviteiten. Sforza Pallavicino's *Relazione scritta ad un'amico delle Feste celebrate nel Collegio Romano ...*, in hetzelfde jaar uitgegeven, beschrijft de efemere decoratie in detail. Het programma van de decoratie, en bijgevolg de *relazione*, sluit eigenlijk nauw aan bij een deel van zijn eigen *Vindicationes*. In standbeelden, medailles, incrypties, ... worden de disciplines die de jezuïeten onderwijzen en de landsstreken waar ze actief zijn, voor het voetlicht gehaald, samen met de illustere vrome mannen, kardinalen, geleerden en ook pausen, die door jezuïeten zijn opgeleid en hen nadien welwillend hebben bejegend. De vijfboogige galerij tegenover de ingang van de *cortile* is volledig gewijd aan Urbanus VIII. Centraal staat zijn standbeeld, 'dat de ogen verrukte' [fig.15]. Het toont een getroonde Urbanus, die de aanwezigen zegent 'in een daad van welwillende majesteit', terwijl hij in zijn linkerhand de pauselijke sleutels vasthoudt³⁸³. Urbanus' beeltenis wordt geflankeerd door personificaties van, in de twee bogen rechts, de *Scrittura Sacra* en de *Lingua Santa*, in de twee links de *Scolastica Teologia* en de *Teologia Morale*, die op die manier, zoals Pallavicino ook benadrukt, verschijnen als attributen van de doctrinele autoriteit van de

³⁸¹ *ibid.*, p. 50.

³⁸² Zoals ook uit de hierna geciteerde teksten duidelijk zal worden. 'Magnificenza' is dé recurrente kwalificatie in de citaten bij Diez, 1986, pp. 57-105.

³⁸³ De *Relazione* is volledig opgenomen in Diez, 1986, pp. 160-184, zij het met een aantal kleine fouten in de transcriptie. De citaten op pp. 166-167. Op dit standbeeld koelt het Romeinse volk zijn woede na de dood van Urbanus in 1644, wanneer zijn bronzen standbeeld op het Capitool door soldaten wordt beschermd. Zie daarvoor Fraschetti, 1900, p. 154 & Nussdorfer, 1992, pp. 232-234. Voor de viering in 1640, zie ook Fagiolo dell'Arco, 1997, pp. 316-318 – die het standbeeld van Urbanus in navolging van D'Onofrio, 1984, pp. 627-629, niet overtuigend aan Bernini toeschrijft – en Hammond, 1994, pp. 163 & 278-279. Er moet wel worden gewezen op de opvallende parallel tussen de decoratie van de *cortile* en de gelijktijdige installatie van het standbeeld van Urbanus VIII op het Capitool, waarvoor o.a. Nussdorfer, 1992, p. 189. De twee standbeelden maken het Collegio Romano tot een aan de S.P.Q.R. analoge senaat, die zich rond de Barberini-paus schaart; zowel het Capitool, waar Petrarca werd gekroond, als het Collegio worden ten andere vaak voorgesteld als een Parnassus.

Op basis van de *relazione* beschouwt Fagiolo dell'Arco Pallavicino m.i. ten onrechte als de auteur van het programma. Een andere *relazione*, *Descriptio apparatus quo in festo S. Ignatii annum 1640 celebravit Collegium Romanum* uit 1683, geeft een gravure van Urbanus' standbeeld. Er bestaat ook een tekening die door Fagiolo dell'Arco en Hammond als een *progetto* voor de *cortile* wordt beschouwd, maar die fundamenteel verschilt van Pallavicino's beschrijving; de tekening toont ook een geleding in zeven beuken, terwijl de *cortile* wordt gevormd door galerijen van telkens vijf *archi*. Gigli, 1994, I, pp. 332-333 gaat vrij uitgebreid in op de feestelijkheden.

paus³⁸⁴.

De overige decoratie van de galerij, zo schrijft Pallavicino, vormt haast een hofhouding rond Urbanus' beeld, ter ere van hemzelf en zijn familie³⁸⁵. Deze galerij 'wil zich, uit dankbaarheid, en om de eer die ze verwierf te vergroten, voor een groot deel wijden aan zijn glorie, door in verschillende figuren de meest gedenkwaardige feiten van zijn *virtù*, en de meest wijze *sentenze* van zijn pen te vieren'. Inscripties ontleend aan zijn 'sacra Musa' exalteren zijn deugden, 'verhuld met een transparante sluier van gracieuze allegorieën'. Of ze worden 'uitgedrukt in voorstellingen van de echte medailles, die in hun [de deugden] nagedachtenis op verschillende momenten gebeeldhouwd zijn. Zo werd duidelijk dat, omdat deze Vorst met een volmaakte harmonie van woorden en daden tegelijk heeft gehandeld en onderwezen, hem – volgens de belofte van de onfeilbare stem – de titel van 'Grote' toekomt in dat rijk, waar men geniet van ware en stabiele grootsheid'³⁸⁶. Achter de standbeelden hangen portretten van Carlo Barberini, twee andere broers en de nepoten, die in de twee buitenste bogen van de galerij vergezeld worden door twaalf kardinalen. In de uiterst rechtse boog hangt een grote medaille die de Waarheid toont als Pallas, met op haar schild echter een zon in plaats van de Medusa. De Waarheid, legt Pallavicino uit, licht voor het intellect, wordt met de zon vergeleken in de Ode die Urbanus aan 'zijn voorganger' heeft gewijd, en alzo tegengesteld aan de Medusa die de mens versteent in zijn geloof in leugens³⁸⁷. Een tweede medaille toont de graanschuur die Urbanus liet bouwen bij S. Maria degli Angeli, in de termen van Diocletianus, en kondigt daarmee het thema aan van de jaarlijkse medaille, of *annuale*, van 1642³⁸⁸. De derde beeldt de Ark van het Oude Testament af, en toont het zwaard van de verslagen Goliath; in een helm vormt een zwerm bijen een korf, om zo dit 'verschrikkelijke oorlogstuig' te transformeren tot 'een aangename burcht van zoetheid'. Daarmee, aldus Pallavicino, demonstreren deze symbolen het geluk van de overwinningen die tijdens dit pontificaat behaald werden op de vijanden van God, en de rust van de Pauselijke Staat, die tijdens Europa's 'ijzeren jaren' in vrede en voorspoed leeft. Een vierde medaille toont echter een bed van rozen, om aan de fragiliteit van het

³⁸⁴ *Relazione*, pp. 167-168.

³⁸⁵ *ibid.*, p. 177.

³⁸⁶ *ibid.*, p. 173: 'E perché questa Loggia fu specialmente e per gratitudine, e per accrescimento del Pontefice URBANO, volle essa e per gratitudine, e per accrescimento dell'honor che ne ricevea, impiegarsi per una gran parte ancora in sua gloria; celebrando in varie figure i fatti i più memorabili della sua virtù, e le più saggie sentenze della sua penna. Queste, ne'tre diversi linguaggi elegantemente trattati dalla sacra sua Musa di lui, servivano per dichiarazione di quelle, adombrate con un velo trasparente di gentili allegorie, o espresse nella rappresentatione delle vere Medaglie, ch'in lor memoria ne sono state in varii tempi scolpite. Così appariva, che havendo questo Principe con perfetta armonia di parole, e d'attioni operato, ed insegnato insieme, gli si dee secondo la promessa della voce infallibili il titolo di Grande in quel regno, dove solo godesi vera, e stabile la grandezza'.

³⁸⁷ Met de 'voorganger' wordt hier ongetwijfeld Clemens VIII bedoeld, aan wie Barberini verschillende gedichten heeft gewijd, zie Lavin, 1999, p. 67; Fehl, 1987; Freiberg, 1995, p. 185.

³⁸⁸ Bartolotti, 1967, p. 42 en Whitman & Varriano, 1983, nr. 64 geven de *annuale* van het jaar XIX, met daarop het palazzo dell'Annona, de graanschuur in kwestie, die in 1640, het jaar van de viering in het Collegio Romano, door Marcantonio Andreucci verbouwd wordt, zie Pastor, XIII, p. 856, die een *avviso* van 22 september 1640 citeert. De chronologische relatie tussen de *annuale* en de viering suggereert dat de afbeeldingen op medailles zich beroepen op een breder corpus van door de paus geautoriseerde beelden.

vorstelijke geluk te herinneren³⁸⁹. De volgende bogen bevatten – naast zichten op steden en de vermelde portretten – telkens vier medailles die de pauselijke bouwwerken tot glorie van de kerk – het *baldacchino* en de nieuwe S. Maria della Concezione – combineren met zijn fortificaties – Castel S. Angelo, het fort in Bologna – en de exaltatie van de pauselijke deugden. Daartoe worden, zoals Pallavicino aankondigde, verschillende *annuali* uitvergroot en gecombineerd met emblematische voorstellingen ontleend aan Urbanus' eigen poëzie³⁹⁰. Pallavicino's beschrijving besluit met een evenement dat deze feestelijke installatie werkelijk tot een theater voor de pauselijke *persona* maakt. Urbanus VIII daalt zelf af uit het Quirinaalpaleis, niet weerhouden door de hondsdagen die hem aan de Monte Cavallo kluisteren; hij 'heiligt het Theater door het volledig rond te gaan', de scholen te zegenen en gul indulgenties uit te delen. De *padri* wenen bij zoveel 'allegrezza'³⁹¹.

Dit tekstfragment is niet alleen interessant als Sforza Pallavicino's eigen proeve van een feestbeschrijving, ten andere beduidend beter gepolijst en beheerst geschreven dan in het genre gebruikelijk is. Zijn *relazione* toont vooral zeer overzichtelijk hoe verschillende media samen één homogene expressie van vorstelijke *magnificenza* creëren. Medailles, portretten en poëtische inscripties verwijzen naar de pauselijke *virtù*, uitgedrukt in beleidsdaden; op de medailles staan onder andere concrete, gerealiseerde gebouwen, die also het embleem van een specifieke deugd worden; gebouwen en poëzie refereren aan succesvol mecenaat, de bloei van de kunsten. Deze betekenissen komen samen in het pauselijke standbeeld, kunstwerk en toonbeeld van majesteit, en worden letterlijk geacteerd wanneer de paus lijfelijk ten tonele verschijnt³⁹².

³⁸⁹ Deze passage in *Relazione*, pp. 177-178.

³⁹⁰ *ibid.*, pp. 178-179. Op basis van de beschrijving herkennen we de *annuali* van 1624 (Pax in Virtute tua – zwaard en balans), 1628 (Instructa: Munita: perfecta – Castel S. Angelo), 1630 (Securitas Publica – Forte Urbano in Bologna), 1631 (Aucta ad metaurum ditio – Rome dat zijn temporeel Patrimonium opdraagt aan de S. Pietro), 1632 (Nunc re prefecto – Civitavecchia), 1633 (Ornato SS. Petri e Paoli Sepulchro – *baldacchino*), 1634 (Aedes Bibianae restituta.et.orn. – S. Bibiana), zie Bartolotti, 1967, pp. 23-44 en Whitman & Varriano, 1983.

³⁹¹ *Relazione*, p. 184. Gigli, als in noot 383, vermeldt ook het bezoek van Urbanus VIII op 8 augustus, vanuit de Monte Cavallo; zie voor het bezoek ook Garcia Villoslada, 1954, pp. 275-276, die vermeldt dat Pallavicino voor de gelegenheid, als oude 'favoriet', een 'orazoncino' afsteekt, bij Gigli 'un ragionamento latino da uno di detti Padri'; Pallavicino zelf schrijft dat de paus 'udì con benignità impareggiabile un breve ricevimento Latino con cui per mezzo d'un di quei Religiosi l'adorava, e lo ringratiava il Collegio, e la Compagnia', *Relazione*, p. 184. Volgens *DBS*, VI, k. 121, nr. 9, is Pallavicino's redevoering opgenomen in de in noot 379 geciteerde *relazione* uit 1683. Garcia Villoslada vermeldt dat Urbanus VIII een boek met een uitgebreide, met gedichten verluchte beschrijving van de *cortile* krijgt, vervaardigd door Famiano Strada, en de *padri* Petrucci, Andriani, Brivio en Angelo Gallucci. Dit boek, ook vermeld in een *relazione* uit 1683, is teruggevonden, cfr. D'Onofrio, 1984, p. 5, in B.A.V. cod. Barb. lat. 2066.

³⁹² D'Onofrio, 1984, p. 629 publiceert een nota waaruit blijkt dat er een voorstel voor de decoratie van de *cortile* heeft gecirculeerd met beeltenissen van Urbanus VIII en de drie nepoten gezeten onder een *baldacchino* '[...] e per imitar da lungi l'augusta mole delle quattro colonne che in mezzo di S. Pietro sorgono a magnificenza e schermo dell'altare sopra i corpi de SS. Apostoli'.

3.2.2. De *Res Gestae* van Alexander VII: ‘Sapientia in Plateis dat Vocem Suam’³⁹³

In 1677 verschijnt de vierdelige *Vitae, et Res Gestae Pontificium Romanorum et S.R.E. Cardinalum ab initio nascentis Ecclesiae usque ad Clementem IX*, aangevat door Alphonso Chacon en verdergezet door Augustino Oldoini. Dit werk, dat onder andere de oudste gepubliceerde biografie van Pallavicino bevat, vertelt de geschiedenis van het pausschap als ‘res gestae’, als de handelingen van de pausen. Die zijn afleesbaar in hun eigen biografie, in de biografie van de door hen gepromoveerde kardinalen, én, zoals weergegeven op indrukwekkende gravures, in hun mecenaat. Alexanders ‘res gestae’ liggen visueel vervat in een folio waarop de funderings- en jaarlijkse medailles van zijn pontificaat zijn geschikt [fig.16]³⁹⁴. Bovenaan in het centrale kader staat het profiel van Alexander VII, zoals hij op de *verso* van verschillende medailles verschijnt. Onder zijn beeltenis, gepaard, twee medailles uit 1666, gewijd aan S. Andrea della Valle en S. Maria in Campitelli. Centraal prijkt het Pantheon waar de Chigi-paus zoveel energie in investeerde³⁹⁵. Deze afbeelding, op grotere schaal, verschijnt niet als een medaille, maar in een kader dat gevormd wordt door de bovenste medailles en een sokkel, die op zijn beurt afbeeldingen van de ‘Manica Lunga’ van het Quirinaalpaleis en de colonnade van de San Pietro schraagt. Rondom dit centrale deel staan als in een krans de andere *annuali* en gelegenheidsmedailles geschikt³⁹⁶. In het midden bovenaan drie medailles die Alexanders persoonlijke deugden exalteren: links als vredenvorst³⁹⁷, centraal – zoals ook aangegeven in Pallavicino’s *Vita* – als *imitatio Christi*³⁹⁸, rechts als *exemplum* van nederigheid, via de act van de voetwassing, embleem van royale *pietà*. De andere medailles herinneren aan Alexanders gebouwen, zijn interventies voor het algemeen nut –

³⁹³ Dit vers dient als inscriptie op de funderingsmedaille van de Piazza del Popolo, en is ontleend aan Prov. 1, 20: ‘De Wijsheid geeft stem op de pleinen van de stad’, zie Whitman & Varriano, 1983, p. 118, nr. 100, die terecht opmerken dat het vers ‘proclaims in tones grand and terse the very essence of Alexander’s purpose in adorning Rome with buildings eloquently bespeaking the principles of the Catholic Restoration’.

³⁹⁴ Ciaconius, 1677, IV, f. 719.

³⁹⁵ Zie hiervoor Marder, 1989 & 1991.

³⁹⁶ In het middenveld zijn alleen gelegenheids- en funderingsmedailles opgenomen, waar de *annuali* chronologisch staan gerangschikt in de linker- en de rechterboord, te beginnen rechtsboven en dan steeds heen en weer verspringend en afdalend van anno I tot anno XII. De onderste boord wordt gevormd door een hybride reeks uit anno VI en VII en gelegenheidsmedailles.

³⁹⁷ Michelangelo Lualdi schrijft over deze munt, uitgebracht in 1655 (Bartolotti, 1967, p. 58), waarvan de inscriptie onttrokken is aan psalm 84, een kort gedicht, ‘Alexandri VII, P.O.M. Numisma II in quo iustitia et pax [...] osculae sunt’ [Roma, ex typographia Ignatij de Lazzeris, MDCL?]. Een exemplaar is te vinden in de bundel B.A.V. Chigi II.1081 (52), zoals ook vermeld door Bernstock, 1988, p. 172, noot 21. Analoge inscripties verschijnen ook op Alexanders ‘vredestempel’ S. Maria della Pace, zie Ost, 1971, pp. 270-271 en vooral Burke, 1981, die de koppeling van vrede en rechtvaardigheid linkt aan de belofte van een nieuwe Gouden Eeuw, verzinnebeeld door de komst van Astraea, die, zoals we hebben gezien, op haar beurt als een beeld van Maria wordt gezien. Dezelfde uit psalm 84 afgeleide iconografie wordt gebruikt in de Silva-kapel, waar het thema rechtstreeks wordt gekoppeld aan de Onbevleete Ontvangenis, zoals ook vermeld door Kauffmann, 1970, pp. 316-319; Bernstock, *ibid.*; en Koortboijan, 1991.

³⁹⁸ Menniti Ippolito, 1999, p. 86 refereert aan Pallavicino’s nota over de toelaatbaarheid van het nepotisme, geschreven op vraag van Alexander VII, waar Pallavicino de paus er aan herinnert dat: ‘[...] il papa in Concistoro aveva solennemente detto di ‘non esser più di Casa Chigi, al motto *ego tam non ego*, e ciò con tanta impertinenza e licenza ch’io non l’haverei mai aspettata’. [eigen cursivering] ‘Vivo ego tam non ego’ is het motto van de centrale medaille, Alexanders eerste *annuale*, zie *Alessandro VII*, nr. 64.

zoals de fontein voor S. Maria in Trastevere of de verdrijving van de pest in 1656³⁹⁹ – en aan zijn verering van het *Corpus Domini*. We kunnen deze gravure haast lezen als een neerslag van Pallavicino's argument in de *Scritture*⁴⁰⁰. Want hoewel we niet weten wie verantwoordelijk is voor het 'programma' van deze prent, toont ze de *annuali* als prominent medium om de verwezenlijkingen van een pontificaat uit te dragen. Deze prominentie demonstreert op haar beurt hoe zeer architectuur is ingeschakeld in een breder, doch extreem persoonsgebonden programma van algemeen welzijn⁴⁰¹. Voor Alexander vormt architectuur een hoofdbestanddeel van zijn 'res gestae', en daarmee de grondstof van zijn eigen – epische – biografie⁴⁰².

3.2.3. *Alexander Septimus = Tu Splendes Ex Maria*

Deze uit vorstelijke daden gesmede biografie kan vanuit verschillende perspectieven worden opgebouwd. De grondgedachte blijft natuurlijk steeds de expressie van pauselijke autoriteit, maar die kan zich, door de specificiteit van zijn interventies, uitdrukken in verschillende 'subplots'. Zo draagt Giovan Battista Cancellotti (1598-1670), jezuïet en biechtvader van Alexander VII, in 1661 zijn *Annales Mariani Quibus Historia SS. Virginis Mariae Dei Genitricis* op aan de paus [fig.17]⁴⁰³. De opdracht van de *Annales Mariani* is vooral te lezen als een eerbetoon aan Alexanders Mariale *pietà*, en de architecturale *splendor* en *magnificenza* waarmee de paus deze piëteit uitdrukt⁴⁰⁴. Wanneer Chigi na zijn lange buitenlandse omzwervingen naar Rome terugkeert, aldus Cancellotti, ontfermt hij zich over de in onbruik geraakte familiekapel in Santa Maria del Popolo, gewijd aan de Maagd van Loreto. Chigi wijdt de gerestaureerde kapel in op het feest van Maria's Nativiteit, en onderwerpt zich opnieuw aan de Maagd. Deze scène, waarbij het purper van Chigi's kardinaalsgewaad aan de ene kant van de kapel schittert, en de kleuren van Sebastiano del Piombo's altaarstuk aan de andere kant, is voor Cancellotti als een visioen, dat een nieuwe dageraad boven het Vaticaan aankondigt⁴⁰⁵.

³⁹⁹ Voor de medaille met de fontein op Piazza S.M. in Trastevere, zie *Ariccia*, nr. 22; *Bernini Regista*, nr. 191.

⁴⁰⁰ Deze gravure wordt vermeld in *Ariccia*, 1998, p. 172 en Hugenroth, 1999.

⁴⁰¹ Zoals opgemerkt door Varriano, in Whitman & Varriano, 1983, p. 13, bestaat er geen volledig duidelijkheid over de productie, het gebruik, de verspreiding en het belang van *annuali* en andere pauselijke medailles. De bediscussieerde voorbeelden suggereren echter dat de medaille een vrij voorname rol speelt in de pauselijke zelfrepresentatie. Alexander zelf was in elk geval een enthousiast numismaticus, die de pauselijke muntslagerij uitbreidde. Een Frans ambassadeur merkt in 1666 op dat Alexander meer bekommerd leek om zijn collectie munten dan om de publieke aangelegenheden, *ibid.*, p. 15. Zie in dit verband ook Varriano, 1987.

⁴⁰² Voor de herwaardering van de 'res gestae' als historiografisch model in het Seicento, zie Spini, 1948, pp. 113-114 & 131-135. Het is onder andere deze evolutie die biografie en epos dichters naar elkaar toe trekt, zoals duidelijk blijkt uit Mascardi, 1859, tratt. V.

⁴⁰³ Cancellotti, 1661, 'Sanctiss. Domini Nostro Alexandro VII. Pont. Opt. Max.', ongenummerd. Alleen het eerste deel van dit werk werd gepubliceerd. Het frontispice is ontworpen door Pietro da Cortona, zie ook hoofdstuk IV, 4.2.1. Het is gegraveerd door François Spierre, zie Turrio Baldassari, 1995, nr. 77.

⁴⁰⁴ Cancellotti, 1661, p. [4].

⁴⁰⁵ *ibid.*, p. [2]: '[...] ad Sanctae Mariae, cui à Populo nomen, instaurare, atque exornare aggressus es, pervetustum Tuae gentis Sacelum, D. Virgini Lauretanae dicatum; unde esse Chisios omnes sub eius patrocinio magnificentissimè declarasti. Equidem citrà adulationis notam affirmare nunc possum; eo ipso die, quo ad recurrentem Deiparae natae memoriam, opus magnis sumptibus absolutum, inter Romae plausus, re divina peracta, quasi iterum dedicabas; apud me fuisse loco praesagij, ex una parte, ortum Nazarenae puellae in ara coloribus plusquam Apellaeis

Wanneer deze profetie anderhalf jaar later ook werkelijk uitkomt, aldus Cancellotti, bewijst Alexander zijn Mariale ijver door bij zijn *posse* – de plechtige inbezitname van de San Giovanni in Laterano – een medaille uit te geven met de inscriptie *Ecce Virgo Concipiet*⁴⁰⁶. Vervolgens transformeert hij, middels doortastende restauraties, Santa Maria del Popolo en Santa Maria della Pace tot waardige getuigen van zijn innerlijke deugd⁴⁰⁷. Het laatste bouwwerk waar Cancellotti aan refereert, is een kerk voor Maria als schutheilige tegen de pest. Ongetwijfeld gaat het om Santa Maria in Campitelli⁴⁰⁸. Op het feest van de Ontvangenis in 1656, tijdens de grote pestepidemie, beslist de Romeinse Senaat, na krachtadig aandringen van Alexander, om het beschermende Mariabeeld van Santa Maria in Portico over te brengen naar de Campitelli, waar uiteindelijke Rainaldi's waardige, nieuwe kerk zal worden opgetrokken⁴⁰⁹. Het ikoon wordt echter pas geïnstalleerd op 24 oktober 1667, wanneer de façade en de koepel grotendeels zijn afgewerkt⁴¹⁰. De sculpturale decoratie van de gevel zou echter nooit worden uitgevoerd. De gravure uit Giambattista Falda's *Vedute delle fabbriche, piazze, e strade fatte [...] in Roma* uit 1665 [fig.18] en de vermelde medaille van 1666, met de inscriptie 'IMMACULATAE VIRGINI VOT.', leveren ons enkele impressies over, samen met een ontwerp-tekening van Carlo Rainaldi⁴¹¹. Boven het opperste pediment zweeft een

expressum; ex altera, Te Principem in purpura religiosissime supplicentem; adeo ut ex utriusque concursu, tanquam Aurorae, & Luciferi, diem illic novum affuturum, sim ausus ita praecinere'. Over de Chigi-kapel in S. Maria del Popolo, zie Magnuson, 1986, pp. 235-237; *Bernini Regista*, nrs. 74-81; Angelini, 1998a, pp. 140-144 en *supra*, noot 192. Ook *Vita*, I, p. 174. Alexander wordt verkozen op 7 april 1655; volgens Cancellotti grijpt de reconsecratie dus plaats op 8 september 1653. Deze data komen overeen met de chronologie in Fabjan, 1999. *Vita*, II, p. 166 geeft aan dat Alexander het einde van de pest in 1656 op de octaafdag van de Nativiteit in S. Maria del Popolo viert. Voor de devotie van Alexander voor de Maagd van Loreto, zie *Vita*, o.a. I, p. 29, pp. 31-32, p. 38, pp. 73-74.

⁴⁰⁶ Cancellotti, 1661, p. [3]: 'Fuit id, fateor privati hominis, Chisijs omnibus addictissimi, votum; at habuisse videtur vim vaticinij, quoniam nondum sesquianno elapso, Te Purpuratorum Patrum suffragijs, ex Lucifero salutare licuit, in Vaticani fastigio Solem, Chisij sive aurei diei clarissimum iubar, auspicijs praesertim D. Virginis, quae Aurora in sacris dicitur, Orbi universo asserentem. In hoc apice novum iter emensus Mundi bono, nequaquam passus es, Tuam illam evanescere Auroram, sicuti cadere quotidie videmus nostratem hanc, quae dum solem parit, illic perit; sed adesce Tibi perpetuam voluisti, ac propè dixerim sanctissimi consortem principatus; cuius initia à Deiparae cultu duxisti; nam renunciatus Orbis Christiani summus Hierarcha die Mercurij, nuptialem lucis laetitiam celebrasti, consueta à carnibus abstinentia, quam ex instituto Carmelitarum, in honorem Deiparae eo die pia Fidelium turba servare solet, per sacrum schema humeris, & pectori impositum, quasi per tesseram servitutis, cultum Virginis peculiarem professus. Praeterea cum delati regni possessionem caperes in Lateranensi Basilica, plaudentem Tibi circumquaque Romam, excipiendam censuisti liberali profusione numismatum, quibus impressa erat Magnae Dei Parentis effigies, cum Epigrapha: ECCE VIRGO CONCIPIET; [...].'

⁴⁰⁷ Voor deze restauraties, zie resp. Ost, 1971 en Magnuson, 1986, p. 235; Angelini, 1998a, pp. 144-152.

⁴⁰⁸ Cancellotti, 1661, p. [5]-[6]: 'Igitur supremo ita in solio sedes, Iesu Christi personam in terris gerens, ut Virgini Deiparae debeamus, non solum quod Pontifex; sed etiam quod talis fis Pontifex, qui tum foris illi templa splendide moliaris; tum intus de Te ipso religiosè templum efficias; cuius etiam exemplo, atque consensu, Romanus paulò ante Populus, ad avertendum ab Urba luem, (id quod cecidit è sententia) eidem, ut suae non semel Liberatrici, templum pariter voverit. Quoscumque Tu radios instar Solis, in Orbem Christianum universum essundis, illos esse dixerim ex Maria, tam piè abs Te iam pridem, & nunc ipsum maximè culta. Unde nonnemo, omine feliciter ducto, cum singula Tui nominis elementa, aliter ingeniose locaret: ALEXANDER SEPTIMUS inquit, litteris iisdem anagrammate puro transpositis, id omnino reddit, ac sonat: TU SPLENDES EX MARIA'.

⁴⁰⁹ Zie voor deze episode Connors, 1989, pp. 245-260. *Vita*, II, p. 111 vermeldt dat de beslissing op het feest van de Ontvangenis is genomen.

⁴¹⁰ Connors, 1989, p. 256.

⁴¹¹ Falda, 1665, f. 32. De tekening, B.A.V. Chigi P VII 10, staat afgebeeld bij D'Onofrio, 1969, p. 126 en Güthlein, 1990, p. 217. Voor de datering van de medaille, Güthlein, *ibid.*, pp. 216-220, die tot het besluit komt dat ze de

omstraald standbeeld dat rust op een wolk. Dat het hier hoogstwaarschijnlijk om een Onbevleete Ontvangenis gaat, wordt bevestigd door het opschrift van de medaille⁴¹². Door deze dedicatie zou de façade de intieme alliantie tussen fysiek en spiritueel welzijn belichamen, die centraal stond in Alexanders propaganda over zijn maatregelen ter bestrijding van de pest⁴¹³.

In haar afgewerkte toestand zou de Santa Maria in Campitelli de meest uitgesproken visuele getuige zijn geweest van een controversieel aspect van Alexanders kerkelijke politiek. Op 8 december 1661 had hij immers de bulle *Sollicitudo omnium Ecclesiarum* uitgevaardigd, die de leer van de Onbevleete Ontvangenis *de facto* als orthodox bestempelde. Daarmee nam hij een beslissende stap in een eeuwenoude controverse, die in de zeventiende eeuw binnen de Roomse Kerk met hernieuwde verbetering werd uitgevochten⁴¹⁴. Alexander draagt zijn immaculatistisch engagement echter ook uit op Pietro da Cortona's nieuwe façade voor de Santa Maria in Via Lata (met de inscriptie 'ALEXANDER VII. P.M. / DEIPARAE VIRGINI IMMACULATAE / AN. MDCLXII'⁴¹⁵), net als op het *frontespium* van de Cappella del Voto in de *Duomo* van Siena ('DEI MATER BEATE MARIA / VIRGINI IMMACULATA / ALEXANDER VII. PONT. MAX. 7 ANNO DMDCLXI'⁴¹⁶). Al deze handelingen passen Alexanders eigen uitspraak toe, dat 'niets ter

annuale van anno XII, 1667 is. Omdat de pauselijke 'anni' meegaan met de datum van de pauswijding, loopt jaar XII van 9 mei 1666 tot 9 mei 1667. Doorgaans worden de *annuali* van jaar XII op 1666 gedateerd.

⁴¹² Het altaarstuk van de oude S.M. in Campitelli was een Onbevleete Ontvangenis, zie Gigli, 1994, II, p. 614.

⁴¹³ *Vita*, I, 13 en Perlove, 1982. Een belangrijk thema in de Alexander-panegyriek is zijn weigering om als dank voor zijn efficiënte maatregelen een standbeeld op het Capitool aan te nemen, zie *Vita*, II, pp. 167-169, met een zeer uitgebreide legitimatie van Alexanders weigering; en Alveri, 1664, I, p. 429. Een van de overwegingen heeft te maken met de kwetsbaarheid van dergelijke standbeelden na het overlijden van de paus. Pallavicino zegt hoe het standbeeld van Sixtus V alleen door het ingrijpen van de Colonna en de Orsini van de volkswoede gered is kunnen worden; de twee 'onmiddellijke voorgangers' van Alexander, Urbanus VIII en Innocentius X, zouden van deze schande zijn gespaard, aldus Pallavicino, die de waarheid hier dus flink geweld aandoet, zie *supra*, noot 383. De *Populus Romanus* beperkt zich dan tot het aanbrengen van een inscriptie en het vervaardigen van de medaille die het onderwerp van Perloves artikel uitmaakt. Zie ook Whitman & Varriano, 1983, pp. 98-99; *Ariccia*, nr. 22; en *Bernini Regista*, nrs. 172-175, met twee, ook door Perlove behandelde, celebratieve gravures, waar de bescheidenheid van de paus uitgebreid in de verf wordt gezet. In de *Vita*, I, p. 159 vertelt Pallavicino hoe Chigi tijdens zijn nuntiatuur in Keulen en Trier nimmer zelfs maar een inscriptie heeft laten aanbrengen voor de 'ostentamento della virtù singolare'.

Een gelijkaardige congruentie tussen een immaculatistisch en een medisch programma valt af te lezen in Bernini's Fonseca-kapel. Zoals aangegeven in hoofdstuk II, is Juan de Lugo een van de belangrijkste Spaanse geestelijken in Rome, en bemiddelt hij in die hoedanigheid intensief in dienst van de Spaanse kroon, onder andere om de Onbevleete Ontvangenis van Maria als dogma goedgekeurd te krijgen. Bij zijn benoeming tot kardinaal worden zijn bijzondere verdiensten bij de distributie van kinine genoemd (Pastor, XIII, p. 705), die hij samen met Gabriele Fonseca verzorgde (Dobias, 1978, p. 66). Garcia Villoslada, 1954, p. 220 meldt dat kinine in de volksmond 'la polvere di Lugo' wordt genoemd, en verwijst naar een schilderij dat dit zou uitbeelden, boven de poort van het hospitaal van S. Spirito in Sassia. Fonseca is opgenomen in Allacci's *Apes Urbanae*, 1633, p. 114; hij wordt later lijfarts van Innocentius X, tot 1654. Bernini ontwerpt later een grafkapel voor Fonseca in S. Lorenzo in Lucina, die zijn activiteiten als medicus als thema heeft (Salvagnini, 1937, pp. 156-159; Dobias, 1978; Contardi, 1990; Coda, 1999). Het altaarstuk is een kopie van Guido Reni's *Annunciatie* uit het Quirinaalpalais, die deel uitmaakt van een immaculatistisch iconografisch programma (Mann, 1993).

⁴¹⁴ Ceyssens, 1951; idem, 1957; Stratton, 1994, pp. 98-104.

⁴¹⁵ Ciaconius, 1677, t. IV, k. 722.

⁴¹⁶ Over de *cappella del Voto*, zie, samenvattend, Ostrow, 1996, pp. 181-183; Angelini, 1998a, pp. 155-173.

ere van de Maagd mag worden ondernomen dat niet groots is⁴¹⁷: ware devotie wordt alleen juist en overtuigend uitgedrukt in publieke werken van *magnificenza*, die zowel rijkdom als deskundig toegepaste kunstigheid vereisen. Of, zoals Pallavicino schrijft over Alexanders restauratie van ‘het brons en de marmers’ in de Chigi-kapel in S. Maria del Popolo: de paus bestelde beeldhouwwerken bij Gianlorenzo Bernini, een uitgave die ‘overeenkwam met de grootsheid van zijn geest, eerder dan met zijn bescheiden inkomen’⁴¹⁸.

De door Cancellotti vermelde medaille vormt voor een andere jezuïet, Johannes Eusebius Nieremberg (1595-1658), de aanleiding om de relatie tussen Alexander VII, diens bekommernis om de stad Rome en zijn devotie voor de Maagd verder te exploreren⁴¹⁹. In een appendix bij zijn *Opera Parthenica de Superexemia et Omnimoda Puritate Matris Dei*, ‘De nova moneta Sanctissimi Domini Alexandri VII. pro gloria Immaculatae Conceptionis perpensa’, leest Nieremberg Chigi’s bekommernis om de cultus van de Onbevleete Ontvangenis in het twaalfde gedicht uit Alexanders dichtbundel *Philomathi Musae Iuvenes*⁴²⁰. Deze *Philomathi Musae Iuvenes*, ‘de jeugdgedichten van Filomatus’, zijn voor het eerst uitgebracht in 1646, en worden nadien nog minstens drie keer, in een uitgebreide versie, gepubliceerd [fig.19]⁴²¹. ‘Filomatus’ verwijst naar de Sienese literaire academie waar Chigi in zijn jeugd deel van uitmaakte⁴²². In tegenstelling tot wat de titel laat vermoeden, bundelen de *Philomathi* gedichten en een tragedie die Chigi tussen de jaren 1620 en het begin van de jaren 1650 heeft geschreven; de bundel bezorgt Chigi internationale faam als de tweede zeventiende-eeuwse dichterpaus, na Urbanus VIII⁴²³. Nieremberg interpreteert Chigi’s evocatie van Romes voortdurende wederopstanding uit de asse onder de hoede van Fortuna als een zinnebeeld voor Maria’s bekommernis om het menselijke heil. Alexanders Gouden Tijd, aldus Nieremberg, is ook die van Maria⁴²⁴. Deze bewering wordt kracht bijgezet met

⁴¹⁷ Pastor, XIV, p. 520; Napier, 1988, p. 17.

⁴¹⁸ *Vita*, I, p. 174.

⁴¹⁹ Over Nieremberg, zie Didier, 1982, I, pp. 39-81.

⁴²⁰ Nieremberg, 1659, pp. 515-528. i.h.b. pp. 527-528. Nieremberg verwijst verkeerdelijk naar het elfde gedicht, cfr. *infra*, noot 424.

⁴²¹ Voor de *Philomathi*, zie Springhetti, 1963; Ijsewijn, 1977, p. 51; Sacré (ed.), 1996, nr. 69; Fagiolo dell’Arco & Pantanella, 1998, p. 167; Hugenroth, 1999; Delbeke, 2001. Hoewel de titel ‘Jeugdgedichten’ door de inhoud lijkt te worden gelogenstraft – Chigi refereert immers aan gebeurtenissen tussen zijn eerste aankomst in en definitieve terugkeer naar Roma, dus 1626-1652 – schrijft Pallavicino in een brief van 16 oktober 1629 aan Chigi dat hij de *Philomathi* aan Urbanus VIII en Famiano Strada zal doorspelen, zie De Luca, 1974, p. 35.

⁴²² *Vita*, I, p. 38: ‘Non volle [Fabio Chigi] quivi porsi nome veruno speciale, contentandosi del generale dell’accademia, col quale poi ha permesso ch’escano in luce alcune sue poesie latine’. Zie ook *ibid.*, p. 167, en Incisa della Rochetta, 1964, p. 455.

⁴²³ Getuige van Chigi’s faam als dichter zijn de ‘Acclamations’ die een groep belangrijke poëten – a.o. Agostino Favoriti, Girolamo de Vecchi, Natale Rondinini, Ferdinand Fürstenberg and Jacobus Wallius – aan de *Philomathi*, wijden, zie Springhetti, 1963, pp. 290-291. Deze gedichten worden opgenomen in de *Philomathi* vanaf 1654. Over Alexanders pontificaat als een hernieuwing van de literaire idealen van Urbanus VIII, zie Montanari, 1998a, pp. 135-138 en de opdracht van Ferdinand Fürstenberg aan Balthasar Moretus in de *Philomathi* van 1654, p. [9]. Bellini, 1997, pp. 299-305 merkt echter op hoe de poëtische idealen tussen 1620 en 1655 flink zijn verschoven.

⁴²⁴ Nieremberg, 1659, p. 528a: ‘Et quidem sub tanto Deiparae patrocinio rectè posset vocari Roma Aurea, prout vocavit Clemens III. in suo numismate, cum aurea Ecclesiae secula restitui speremus, spiritualiterque complendum, quod ipse sanctissimus Dominus Alexander VII. de felicitate Romae olim iuvenis argutissime, & elegantissime

anagrammen van Rome en Alexanders naam, die dezelfde bewijskracht als hiërogliefen krijgen toegeschreven⁴²⁵. Nierembergs gegoochel met Alexanders medaille en gedicht bewerkstelligt dezelfde band tussen pauselijke devotie, orthodoxie en de *magnificenza* van de stad Rome als Cancellotti's opdracht.

3.2.4. Alexanders mecenaat gelegitimeerd als som van *comodità* en *magnificenza*

Cancellotti en Nieremberg demonstreren hoe Alexanders architectuur en stedenbouw als *exemplum* van Mariale piëteit kan worden gelezen, door het mecenaat op te nemen in het biografisch verhaal en te verbinden met andere 'uitspraken' van de paus, bijvoorbeeld in zijn poëzie. De *Scritture* beschouwen het 'pauselijke wonen' als een van die uitdrukkingvormen. Het enige 'architecturale' aspect dat daarbij wordt behandeld vinden we in een terloopse verwijzing naar de verbinding tussen het Vaticaanse paleis en kerk. Pallavicino schrijft immers dat het de trap die beide verbindt, ontbreekt aan zichtbaarheid⁴²⁶. Volgens een passage uit Carlo Fontana's *Templum Vaticanum et Ipsius Origo* ...uit 1694, opgenomen in Marders werk over de *Scala Regia*, werden de 'Sommi Pontefici' getroffen door 'orrore' wanneer ze in hun draagstoelen langs de duistere en in één stuk afdalende oude *Scala Regia* naar beneden werden gedragen. De trap was bijgevolg 'poco decoroso' voor de paus en andere hoogwaardigheidsbekleders⁴²⁷. Dit gebrek aan *decorum* schrijft Pallavicino volgens de logica van de *Scritture* niet alleen toe aan het immer aanwezige risico op een smadelijke valpartij; hij vindt vooral dat de trap in de meest letterlijke zin geen 'decor' kan vormen voor pauselijk ceremonieel. De kwaliteit van deze trap, of beter, het gebrek daaraan, wordt daarmee impliciet tegengesteld aan het scenografisch potentieel van de stedelijke ruimte. Zoals Marder heeft aangetoond schuilt daarin precies de functie van de nieuwe *Scala Regia*, als een passende scène voor het ceremoniële vertoon waar Alexander een buitengewoon groot belang aan hechtte⁴²⁸.

Het kunstig doen samenvallen van *decorum* met *magnificenza* maakt ook het onderwerp uit van Pallavicino's vrij summieri bedelingen over Alexanders mecenaat in de *Vita di Alessandro VII*. De jezuïet wijdt één hoofdstuk aan de 'fabriche' van de paus. De galerij van het Quirinaal, 'de belangrijkste kamer', kijkt in het westen uit op Rome en de groene heuvels die haar omzomen, in het oosten op de *cortile* en binnengevel van het paleis, de zichten die Alexander niet wil verstoord zien door onafgewerkte paleizen of al te hoge koepels⁴²⁹. Ze vormt 'de meest aangename en tegelijkertijd de meest gezonde wandelgang van de pausen, die door de *maestà* gevangen worden gehouden'. Dit is ook

cecinit in Philomuso, poëmate 11'.

⁴²⁵ *ibid.* Zo lezen we op p. 524a: 'Venio iam ad anagrammata, quae illustrabunt stemmata Chisianae domus, praeterquam quod ipsa insigna muta fati praedicent puram, sanctam, & immaculatam Virginem, etiam in sua Conceptione'. In dit verband kan verwezen worden naar Kirchers Mariale vertaling van de hiërogliefen op de obelisk voor S. Maria sopra Minerva, zie Napier, 1988, pp. 19-20.

⁴²⁶ Zie *supra*, noot 222.

⁴²⁷ Geciteerd in Marder, 1997, p. 253. Zie ook *ibid.*, pp. 130, 161 & 232.

⁴²⁸ Marder, 1997, pp. 241-244.

⁴²⁹ Krautheimer & Jones, 1975, nr. 235 geven de dagboeknotitie waarin Alexander schrijft dat de S. Andrea al'Quirinale naar achteren moet worden geschoven om het zicht vanuit het paleis niet te hinderen.

de ruimte, ‘come camera diletta’, waar de paus ambassadeurs audiëntie verleent. De paus wil deze ruimte voorzien van ‘een bekleding – ‘tapijten’ – die tegelijk majestueus, nobel, kerkelijk en duurzaam is’; daarmee wil Alexander de schilderkunst, die in verval was geraakt, ‘wekken’. Daarom vraagt hij Pietro da Cortona om de meest waardevolle jongeren ‘op te roepen’ om heilige verhalen te komen schilderen⁴³⁰. De decoratie van de galerij verlicht also de beklemmende *maestà* van het pauselijke ambt via voorbeeldig mecenaat met een waardig, gepast en aangenaam decor [fig.20]. Cortona’s opdracht koppelt het comfort van de paus aan de heropbloei van de schilderkunst en een ceremonieel objectief, het scheppen van een waardige ontvangstruimte voor hoogwaardigheidsbekleders. Ze vervult dus een driedubbel politiek doel: de condities voor een letterlijk gezond principaat, een cultuurpolitieke missie, én de passende accommodatie van de zeventiende-eeuwse ‘linguaggio politico’ bij uitstek, het ceremonieel⁴³¹. Omgekeerd draagt dat decor daarom door zijn kwaliteit het succes van Alexanders pontificaat uit, verbeeld in de nieuwe bloeiperiode van de schilderkunst. Of, in de woorden van Pallavicino, waar de wanden eerst bedekt leken met winterse sneeuw, bloeien ze nu als in de lente⁴³². Dit ‘ornamento’ wordt vervolgens tegengesteld aan de werken aan de ‘Manica Lunga’, die volledig in het teken staan van de ‘comodità’. Daar herhaalt Pallavicino haast *verbatim* de argumenten uit de *Scritture* over het belang van een paleis dat is aangepast aan de aanwezigheid van een uitgebreid hof⁴³³.

De onnadrukkelijke verweving van praktische, ceremoniële en artistieke overwegingen die Pallavicino’s passage over de *galleria* op het Quirinaal kenmerkt, maakt in de overwegingen over de *Piazza di S. Pietro* plaats voor een redenering waar ‘comodità’, of hier, ‘il comodo universale’ een functie wordt van *magnificenza*. We haalden reeds aan dat volgens Pallavicino in het Vaticaan, door het ontbreken aan een coherente ‘intenzione degl’artefici’ die voor de bouw instonden, geen proportie tussen de verschillende onderdelen bestaat⁴³⁴. Dit gebrek aan eenheid vertaalt zich in talrijke ongemakken. Zo

⁴³⁰ *Vita*, II, pp. 179-180: ‘Venne in mente ad Alessandro di far opera, che insieme svegliasse lo studio della pittura (assai allora scadutto) con lo stimolo di piacer al principe e di superar gli emoli, ed insieme ornasse la reggia del Quirinale nella stanza d’esso più riguardevole, cioè in una gran galleria lunga palmi, larga che con le finestre volte verso ponente domina tutta la nostra città di Roma, e gode la verde scena delle colline, che la circondano, e con l’altre verso levante guarda lo spazioso cortile e la facciata interna del palazzo. Questo è nella maggior parte dell’anno, che la corte dimora nel Quirinale, il più piacevole insieme e il più salutare passeggio de’ pontefici dalla maestà imprigionati; e quivi spesso conducono ambasciatori e signori stranieri per dar lor più grata udienza, come in camera più diletta. Or le parti di questa galleria rimaneano nell’uniforme semplicità d’una nuda bianchezza, il che troppo levava e beltà e decoro. Il Pontefice pertanto affin di vestirla di addobbi maestosi insieme nobili ecclesiastici e durevoli, commise a Pietro, che svegliasse alcuni giovani de’ più valorosi nell’arte del pennello, e con l’opere loro facesse effigiare ci sagre storie, acconciatamente spartite, tutti que’ muri, il che posto in esecuzione, riuscì agli occhi de’ riguardanti come il veder un piano dianzi coperto di neve nella vernata, poi verdeggiante e fiorito in giardino la primavera’.

⁴³¹ Voor dit aspect van het ritueel, zie i.h.b. Brice & Visceglia, 1997, pp. 27-238, en i.h.b. de bijdrage van Visceglia, pp. 117-176, getiteld ‘Il cerimoniale come linguaggio politico. Su alcuni conflitti di precedenza alla corte di Roma tra Cinquecento e Seicento’.

⁴³² cfr. noot 430.

⁴³³ *Vita*, II, p. 180, cfr. de *Scritture*, p. 6. Voor het belang van de uitbreiding van het Quirinaal voor de Romeinse hofcultuur, ook Ago, 1997, pp. 229-230.

⁴³⁴ Zie hoofdstuk III, 5.2.

ontbreekt een *cortile* die onmiddellijk aansluit op de trappen naar het paleis, waardoor deze ingangen onbereikbaar zijn voor koetsen. Daarenboven is de vlakte voor de San Pietro ongeschikt als parkeerplaats of als een plein waar de gelovigen ‘le più celebrate funzioni’ kunnen vieren. Het volk dat ‘van de giften van de barmhartigheden van de hemel’ wil genieten, krijgt door regen en zon op de onoverdekte ruimte immers te veel ‘onbarmhartigheden van de hemel’ te verduren. Alexander lost met de colonnade tegelijk deze ‘incomodità’ op, ‘en dit in zo’n vorm, dat daarmee tegelijk dit koninklijk gebouw gekroond wordt, dat waarschijnlijk het meest bewonderens- en vererenswaardige ter wereld is, en dat te onwaardig omringd was’⁴³⁵. Dan volgt een vrij gedetailleerde beschrijving van de Piazza di S. Pietro zoals ze geconcipieerd was ten tijde van de fundering van de noordelijke colonnade, in augustus 1657⁴³⁶.

Deze vrij korte bedenkingen over de pauselijke bouwsels, die aansluiten bij de logica van de *Scrittura*, worden voorafgegaan door een passage over de Porta del Popolo en S. Maria della Pace en afgesloten met de overbrenging van de bibliotheek van Francesco Maria della Rovere uit Urbino⁴³⁷. De inleiding van het hoofdstuk behandelt echter het mecenaat als een alternatief voor het geven van aalmoezen, of als een vorm van liefdadigheid⁴³⁸. Binnen deze catalogisering neemt Alexanders mecenaat in de visuele kunsten, zoals Piazza S. Pietro, de middenplaats in tussen zijn weldaden voor het lichaam, de voedselvoorziening, en voor het intellect, de bibliotheek. De opsomming van de pauselijke verdiensten voor het publieke belang volgt dus de hiërarchie van de menselijke ziel en vermogens: hij verzorgt het zuiver fysieke, dan het oog en, tenslotte, als

⁴³⁵ *Vita*, II, p. 181: ‘[...] ben gli scusa cortile un’immensa Piazza distesa avanti alla congiunta basilica di s. Pietro, ma questa Piazza come era tutta scoperta, così faceva patire inestimabile nocimento e agli addobbi delle carrozze e ai corpi de’ cavalli e de’ carrozzieri, or sotto la pioggia del verno, or anche sotto la sferza dell’estivo solstizio, nel qual tempo si fanno quivi li più celebrate funzioni, e ad alcune d’esse, come alle benedizioni solenni, le quali il Pontefice comparte dalle logge del tempio, adunasi un infinità di turba pedestre, che in quell’azione istituita per godere i doni della clemenza del cielo troppe ingiurie soffriva dall’inclemenza del cielo. Venne in mente ad Alessandro il far cessare sì grande incomodità, ed in forma tale, onde insieme si venisse a coronar quel regio edificio, che è forse il più ammirando e il più venerando di quanti ne siano in terra, e che troppo vilmente era circondato; [...]’

⁴³⁶ *ibid.*, p. 182. Dit is het project waarnaar wordt verwezen vanaf midden 1657, zie Del Pesco, 1983, pp. 57 e.v.; ook Krautheimer, 1987, p. 177 associeert Pallavicino’s beschrijving met de colonnade zoals ze staat afgebeeld op de funderingsmedaille.

⁴³⁷ *Vita*, II, pp. 177-184. De vermelding van de transfer van de bibliotheek doet wel een probleem van chronologie ontstaan. Rietbergen, 1987, pp. 169-170 beschrijft hoe de beslissing om de collectie van Urbino naar Rome over te brengen in de loop van 1666 wordt genomen; op 10 december gaat de *Compagnia della Grotta*, de beheerder van de Urbinese bibliotheek, daarmee akkoord; op 2 februari 1667 bereiken de boeken Rome, waar de meest kostbare werken in het Vaticaan en de Chigi-collectie verdwijnen en de rest naar de Sapienza gaat. Pallavicino’s *Vita* beschrijft Alexanders leven echter maar tot begin 1659. Het zou dan kunnen dat Pallavicino’s opmerking over de bibliotheek er op wijst dat het plan voor de overbrenging reeds dan bestond; ook de colonnade en de ‘Manica Lunga’ worden immers beschreven als voltooid, terwijl ze nog in de steigers staan. Pallavicino schrijft dat de Urbinese bibliotheek voor het Vaticaan bestemd is, waar Rietbergen spreekt over het plan om de Sapienza uit te breiden. Ook in *Nota*, p. 41, staat bij het Vaticaan te lezen: ‘Ultimamente N. Signore Alessandro VII vi ha aggiunto l’Urbinate già de’ Duchi di Urbino, [...]’. Bij de ‘Studio della SAPIENZA’ staat: ‘Essendosi dato compimento allo Studio della Sapienza, sotto gli Auspici di Nostro Signore ALESSANDRO VII. questo sapientissimo Pontefice vi ha fatto edificare il vaso di una libreria, che hora si va raccogliendo per uso & comodità publica, [...]’. Hier is dus wel duidelijk sprake van een nog lege bibliotheek die in de nabije toekomst gevuld zal worden.

⁴³⁸ *Vita*, II, p. 182: ‘[...] nel qual fatto il popolo dovrebbe considerare che le più difficultose e le più dispendiose opere del principato sono al fin tutte per suo pro’.

belangrijkste, het intellect⁴³⁹. Ook door tijdgenoten wordt de aanleg van Piazza S. Pietro gezien en gelegitimeerd als een teken van pauselijke *caritas*, wat op zijn beurt een aspect is van zijn *magnificenza*⁴⁴⁰. Aldus worden de *Piazza* en de goede werken die samen met de *Piazza* worden opgenoemd, gelezen als een heerschappssymbool. Een constructie als de colonnade, die dient om rituelen op en rond de S. Pietro en het Vaticaan te accommoderen, wordt een blijvende getuigenis van de exemplarische deugdelijkheid van Alexander. Zo lezen we bij Alveri: ‘De hele wereld begon zeker te jubelen, en meer in het bijzonder de stad Rome genoot tijdens de allergelukkigste regering van de Heiligheid van Alexander VII in alle rust van de vruchten van zijn aangeboren *pietà*, en *magnificenza*, niet zonder hoop op nieuwe voordelen, die zich immer laten voorvoelen door de ijver en de vaderlijke liefde waarmee hij zijn onderdanen behandelt’⁴⁴¹.

Hetzelfde argument – *caritas* als resultaat van *pietà* en *magnificenza* – speelt een belangrijk rol in Pallavicino’s weerlegging van de bezwaren tegen de hoge kostprijs van Christina’s intocht in Rome. De armen van de stad zijn beter af met de *magnificenza* van de optocht, dan met een tijdelijke en minieme verlaging van de broodprijs; een groot deel van het geld vloeit immers via lonen in hun richting. Maar bovenal zouden intelligentere mensen zich schamen als Rome, de zetel van de religie en het pontificaat, de passendheid

⁴³⁹ *ibid.*: ‘Ma laddove l’altre [opere] qui commemorate d’Alessandro conferivano a pro del corpo ed al diletto degli occhi, una da ridirsi appresso, ch’ei fece pur allora nel Vaticano, fu rivolta a beneficio ed a piacere degl’intelletti’.

⁴⁴⁰ In het vroegste stadium van het ontwerpproces is vaak gediscussieerd over het nut van de colonnade. Daarbij dient opgemerkt dat in een eerste fase voorzien was om boven de colonnade woonruimtes te voorzien voor ‘il corpo del Capitolo di S. Pietro’. Deze optie is vrij snel afgevoerd, begin 1657, om de structuur vervolgens te legitimeren met de argumenten die Pallavicino aanhaalt. Zie Rietbergen, 1983b, pp. 129-135; Marder, 1997, als *supra*, in noot 258. Op p. 88 haalt Marder een memorandum aan geschreven door Virgilio Spada, op 17 maart 1657, net na Bernini’s eerste voorstel met een ovalen planvorm. Spada vergelijkt het Vaticaan er expliciet met het Quirinaal, en de nieuw te bouwen colonnade met de *portico* aldaar. Pallavicino wijst er in de *Vita*, I, p. 316 wel op dat Alexanders eerste bulle er op was gericht om de armoede in Rome te lenigen, door de ‘onzekere erfenissen’ die eerst naar de ‘fabbrica di S. Pietro’ gingen, uit te laten delen onder de armen: de S. Pietro is immers reeds ‘ridotta [...] a segno di tanta maestà, e grandezza, [...]’.

Onder de verschillende *memoranda* die over de noodzaak en functie van de constructie zijn geschreven, ontwikkelt B.A.V. cod. Chigi, H II 22, f. 107r-109v de verschillende argumenten het meest in detail. Voor het eerst gepubliceerd bij Brauer & Wittkower, 1931, Textband, p. 70, noot 1; ook bij Del Pesco, 1988, pp. 62-65. Montanari, (1998)a, p. 48, toont aan dat het *memorandum* geschreven is door Pier Luigi Bernini, zoon van Gianlorenzo, en aan Pallavicino is voorgelegd. Dit document kan niet exact worden gedateerd; verschillende auteurs, geciteerd door Del Pesco, suggereren 1657-1659, Montanari dateert het een stuk later. Het document sluit zeer nauw aan bij Pallavicino’s biografisch relaas. Het verwijst naar Alexanders persoonlijke interesse in architectuur. Vervolgens (geciteerd uit Del Pesco): ‘Determinata dunque per sollievo commune la fabrica, l’animo di N. Signore ... non seppe rivolgersi ad innalzare sù le ruine di molte habitationi magnifici Palazzi, ne à ristengere in un Giardino solo le delitie hereditarie di più famiglie, ma risolse di principiare una mole, che ridondasse ad honore di Dio, e dei suoi Santi, et à beneficio commune. Frà la fertilissima miniera di machine heroiche che Alessandro racchiudeva nella mente, la Pietà, e la magnificenza quasi che irresolute non sapevano sceglierne la più grande al fine giudicarono, che il fare un Portico alla Chiesa di S. Pietro fosse un’opera conveniente alla Pietà d’un Pontefice, e propria alla grandezza d’un Alessandro. [...] E perche i due fini principali delle fabbriche sono l’utilità, e l’ornamento, nello stabilito disegno queste unitamente concorrevano’. [eigen cursivering]. Vergelijkbare bedenkingen in Agostino Favoriti’s begrafenis-oratio, gepubliceerd in *Septem*, pp. 157-166.

⁴⁴¹ Alveri, 1664, I, p. 571: ‘Principava appunto à Giubilar il mondo tutto, e la Città di Roma in particolare godeva quietissima nel felicissimo governo della Santità di N. Sig. Alessandro VII gli effetti della sua innata pietà, e magnificenza, non senza speranza di nuovi contenti, che si vanno sempre presagendo del Zelo, e paterno amore che egli tratti i suoi sudditi’. Deze bedenking sluit de passage over Alexanders ingrepen ter bestrijding van de pest af.

van een koninklijke ontvangst in twijfel zou trekken⁴⁴². De *magnificenza* van de pauselijke praal wordt dus gelegitimeerd als een act van liefdadigheid tegenover de minderbedeelden, en als een act van passende etiquette tegenover gelijken.

Deze dubbelheid van het ‘comodo’ en het ‘magnifico’ als een complexe expressievorm speelt ook op het vlak van de stad. Alexander beveelt in het begin van zijn pontificaat een visitatie van alle kerken en kloosters, om mogelijke uitwassen met wortel en tak uit te roeien. Immers, ‘zoals de Paus de universele bisschop van de hele christelijke Kerk is, zo is hij in het bijzonder bisschop van de Romeinse; zo wordt de nijverheid en waakzaamheid die hij in heel het christendom verspreidt in de eerste plaats aan de stad Rome bedeed, die, als hoofd, ook het voorbeeld moet zijn’⁴⁴³. Samen met een reeks andere hervormingen slaagt Alexander er in ‘om aan iedereen te verbieden wat hij eerst aan zichzelf en de zijnen had verboden; also kroonde een dergelijke geest, ontdaan van elk eigenbelang, hem in dat eerste jaar van zijn pontificaat met een werk, dat ook de nijd niet kon nalaten te prijzen’⁴⁴⁴. Net zo schrijft Pallavicino hoe Alexander tussen de ‘publieke zorg voor het christendom’ door zijn aandacht wijdt aan ‘een of ander werk van nieuwe schoonheid voor de stad, of betere orde aan het hof’⁴⁴⁵. Onder deze rubriek vallen de welbekende ingrepen om te straten recht te trekken en te verbreden, om bouwsels en ruïnes te slopen die ‘meer nobele woningen’ verduisteren en versperren, en om kramen en puinhopen uit de straten te verwijderen. Deze interventies vragen veel energie, maar ‘de vorst is als een pedagoog’, wiens taak het is om goed te doen aan degene die het goed pas achteraf herkent. De werken aan het ‘corpo materiale’ van Rome worden gecomplementeerd met het vormen van de ‘anima’, de bewoners; hier behandelt Pallavicino het verstrekken van beloningen, kerkelijke ambten en de straffen van de rechtspraak⁴⁴⁶.

Hoe zeer de stad Rome de deugdelijkheid van haar vorst werkelijk belichaamt blijkt ook uit de reeds aangehaalde *Vedute delle fabbriche, piazze, e strade fatte [...] in Roma* van Giambattista Falda. Er verschijnen drie delen, gerealiseerd tussen 1665 en 1669. De opdracht van de eerste bundel juicht hoe Rome door Alexander VII’s *pietà* en *munificenza* weer ‘con nuove pompe’ onder de ‘honori primi’ resorteert [fig.21]⁴⁴⁷. In de opdracht van het tweede deel, uit 1667, vergelijkt de uitgever, Giacomo de’Rossi, de genese van het Alexandrijnse Rome met de schepping van de eerste mens uit de rotsen

⁴⁴² Vita, I, pp. 366-367.

⁴⁴³ ibid., p. 410: ‘Siccome il Pontefice con esser vescovo universale di tutta la Chiesa cristiana, è vescovo specialmente della romana, così l’industria e la vigilanza di lui diffusa a tutto il cristianesimo compartivasi in primo luogo alla città di Roma, la quale essendone il capo dovrebbe essere anche l’esempio’. Zie hiervoor ook Labrot, 1997, pp. 141-143.

⁴⁴⁴ Vita, I, p. 414: ‘E siccome riuscì agevole ad Alessandro il proibir a tutti ciò che assai prima avevo proibito a se stesso ed a’suoi, così un tal animo puro da ogni interesse gli fe’ coronar questo primo anno del suo pontificato con un’opera, a cui non seppe eziandio il livore negar gli applausi’. Zie ook Fiorani, 1980, pp. 127-133.

⁴⁴⁵ Vita, II, p. 268: ‘[...] qualche opera di nuova bellezza per la città, e di miglior ordine per la corte’.

⁴⁴⁶ ibid., p. 269. Uiteraard zag niet iedereen Alexanders bekommernis om het uitzicht van Rome als een vorm van wijs beleid, zie daarvoor Krautheimer, 1987, pp. 135-139.

⁴⁴⁷ Falda, 1665, f. 2.

van de Parnassus, tot leven gebracht door het aan de zon ontstolen vuur. De paus heeft standbeelden en ruïnes geanimeerd. Dit wordt uitgedrukt door de gravure op het titelblad, waar antieke brokstukken aan de voet van een uit Chigi-*monti* opgetrokken Parnassus liggen, die op zijn beurt boven Alexanders Rome uittorent [fig.22]⁴⁴⁸. Op een andere representatie van het Alexandrijnse Rome, het ‘*pianta piccola*’ uit 1667, van dezelfde Giambattista Falda, eren personificaties van de Religie en de Architectuur hun weldoener [fig.23]. Krautheimer leest dit als een verbeelding van de ‘twee fundamenteen waarop het door Alexander gedroomde Rome rust’. Beide ‘instituten’ willen de vreemde bezoeker van de stad aantrekken en indruk op hem maken om hem alzo terug onder de autoriteit van Rome te plaatsen. Krautheimer besluit dat het daarbij aan de Architectuur zal toekomen om Alexanders naam van de vergetelheid te redden⁴⁴⁹. Uit de redenering van de *Scrittura* en het in dit deel behandelde materiaal blijkt echter duidelijk dat Religie en Architectuur in de eerste plaats begrepen moeten worden als elkaar complementerende attributen van de stad Rome; op haar beurt belichaamt de stad, door haar vroomheid en haar pracht, het Alexandrijnse pausschap. Haar schoonheid moet daarbij inderdaad aan Alexanders naam herinneren, maar alleen in zoverre die naam een teken van royale deugd is. Terugdenkend aan Zatti’s lezing van Tasso’s epos, strijden architectuur en religie immers dezelfde strijd, om het ketterse, het tijdelijke en het ruïneuze uit te wissen ten voordele van het heilige, het eeuwige en het volmaakte⁴⁵⁰.

3.2.5. Alexanders mecenaat als *evidenza*

Alexander stapt zo in de voetsporen van pausen als Nicolaas V en Sixtus V, die aan het bedrijven van architectuur, net als aan de schilder- en de beeldhouwkunst, expliciet een stichtende rol toekennen⁴⁵¹. Die rol berust in het feit dat architectuur en stad functioneren als *exemplum*, omdat ze de pauselijke deugd belichamen. Het is dan ook logisch dat die ‘zichtbaarheid’ haar eisen oplegt aan de pauselijke verschijning. Pallavicino schrijft in zijn biografie dat Alexander na zijn verkiezing de gewoonte laat vallen om uit majolica te eten, en niet uit zilver. De paus moet immers worden behandeld als een groot vorst. Hij moet ook de verering bij de mensen handhaven, en die hangt in grote mate af van tastbare

⁴⁴⁸ Falda, 1667, f. 2: ‘Quando finsero, Ecc.mo Sig.re non senza senso, e seno le favole, che dalle pietre tolte al Parnaso fusse l’Huomo riformato, e col foco al sol rapito anco nel suo loto animato parve uno sbozza di Roma da Alessandro Settimo, quasi che da sassi de suoi Monti, e col raggio della sua Stella de suoi diluvij animate, e dà suoi precepizi risorta. Nè potrà non dirsi di Parnaso, dove non è sin dalla sua giovinezza mancato alla Muse, et a Poeti l’Apollo; nè luce del sole quella che nel’uno, e l’altro Mondo serve di Lucifere, e d’Espero per illustrarli. A queste, che posso dire o statue, o ruine animate come è toccato anvo a V.B. il dar colla mano, e colla vista il fiato el moto; [...]’. Zie ook Wilson, 1996, p. 40; Angelini, 1998a, p. 285; *Alessandro VII*, nr. 146.

⁴⁴⁹ Krautheimer, 1987, pp. 155-156. Hij bespreekt een schets die hij toeschrijft aan een Bernineske kunstenaar, waarschijnlijk Maratta, voor de groep met de twee figuren, waar Religie de Ketterij verplettert en Architectuur de Tijd.

⁴⁵⁰ Zie hierover ook de fundamentele bedenkingen in Labrot, 1997, pp. 129-217.

⁴⁵¹ Westfall, 1974, pp. 52-62; Tafuri, 1992, die Westfall bespreekt; en Smith, 1992, p. 51, wiens Engelse vertaling van Nicolaas’ apologie voor zijn mecenaat ik hier overneem: ‘Not for ambition, nor pomp, nor vain glory, nor fame, nor the eternal perpetuation of my name, but for the greater authority of the Roman Church and the greater dignity of the Apostolic Seat among all peoples and the more certain avoidance of the usual persecutions we conceived such buildings’. Ook Rotondi, 1997; Marder, 1999b.

ornamenten. Daarom wordt ornamentering ook met succes gebruikt in kerken en erediensten⁴⁵². Pallavicino onderstreept elders hoe de ‘devote bewondering’ van het volk voor de eredienst hen er in de loop der tijden toe heeft aangezet om de kerken met schatten te verrijken. Om zich van de aanbidding van het volk te verzekeren, besteedt Alexander dan ook veel aandacht aan de verzorging van de pauselijke erediensten, aldus de biograaf. De zorg voor de eerbiedwaardige en allerheiligste plaats en functie waar de paus als mediator tussen God en de mens verschijnt, is niet alleen de meest heilige, maar ook de meest geldige manier om zijn principaat te versterken. Een belangrijk ambassadeur zei ooit dat ‘de pracht en de majesteit’ van de pauselijke eredienst het apostolisch college en zijn hoofd iets bovenmenselijks en hemels verschaft⁴⁵³. De schittering van het ritueel aan het pauselijke hof reflecteert de eer die het volk de religie bewijst. Ze vormt een kader waarbinnen de paus in het publiek zijn exemplarische deugd kan demonstreren. Zijn rechtmatige plaats in de eredienst bekrachtigt de legitimiteit van zijn gezag. Op die manier draagt de pracht van het ritueel de autoriteit én de religiositeit van de paus uit⁴⁵⁴.

De Alexander uit Pallavicino’s biografie vormt daarmee haast een levende illustratie van enkele passages uit Virgilio Malvezzi’s *Romulo*. Bulletta benadrukt in haar bespreking van het werk dat ‘de verering van de onderdanen voor de vorst [volgens Malvezzi] geen kwestie is van façade, maar de essentie, de ‘anima’ van het monarchistische instituut; het legislatief apparaat is onvoldoende om [de monarchie] in stand te houden, omdat het zich beroept op de ratio van de mens. De dynamiek van de *affetti* legt ook op dat de massa bevredigd wordt in haar nood aan een charismatisch hoofd, dat in staat is om de verwachtingen van de onderdanen te leiden naar doelen die voorbij gaan aan de angstwekkende politieke contingenties’. Of, in de woorden van Malvezzi zelf: ‘Grootse handelingen moeten geholpen worden, als ze zich niet willen laten verstikken door zich over te leveren aan de onnozele. Wanneer ze *maraviglia* doen ontstaan, wordt er verering uit geboren. Het is gemakkelijk om daden uit te vergroten met woorden, de werkelijkheid met de verschijning, en het is niet schadelijk. De *principe* verplicht zichzelf tot grotere daden dan hij al deed, als hij niet inferieur wil handelen aan wat er reeds [van hem] wordt geloofd. Het uitvergroten van minuscule daden prikkelt de lach en levert een ijdele reputatie op. Middelmatige [daden] helpen, leiden naar bewondering en geven onsterfelijke faam’⁴⁵⁵.

⁴⁵² Vita, I, pp. 267-268.

⁴⁵³ *ibid.*, pp. 334-335; dit wordt ook benadrukt bij Moroni, 1841, p. 31. Deze argumentatie komt volledig identiek terug in de *Storia*, zie daarvoor hoofdstuk III, 5.2.

⁴⁵⁴ Voor de context van Pallavicino’s argument, zie Burke, 1989, pp. 168-182 en de bedenkingen in Moroni, 1841, *passim*. Daar lezen we op p. 2: ‘E ben ragione vole, che ove ha sede il capo augusto della Chiesa cattolica, ivi risplenda maggiormente l’esterna espressione del culto religioso, che si deve alla Divinità, nel modo il più edificante e decoroso’.

⁴⁵⁵ Bulletta, 1995b, p. 161, met het citaat op p. 161: ‘Le azioni grandi hanno bisogno d’esser aiutate, se non si vogliono lasciar soffocare in braccio alla melensaggine. Allora che fanno concepire la maraviglia ne nasce la riverenza. E agevole l’aggrandire l’opere colle parole, la verità coll’apparenza, e non è dannoso. Si obbliga da se medesimo il principe a cose maggiori delle già fatte, se non le vuol far minori delle già credute. L’accrescere le azioni

De vorst heeft ‘un non so che più dell’uomo’, ‘in de majesteit van zijn gelaat, in de engelen die hem beschermen, in de sterren die hem beïnvloeden’, aldus Malvezzi⁴⁵⁶. Precies omwille van zijn onmeetbare superioriteit ontstaat *maraviglia* wanneer hij zich aan het volk gelijk toont. Het ‘publieke vertoon van nederigheid’, waar Holstenius in de *Scritture* zo’n belang aan hecht, wordt daarmee opgenomen in de theatrale amplificatie van de vorstelijke deugd. Alexander VII zelf verschaft ons een duidelijk voorbeeld van deze strategie. We hebben gezien hoe Pallavicino en Holstenius een bijzonder belang hechten aan de optocht van het *Corpus Domini*. Voor Pallavicino is het een van de ceremonies die de paus aan het Vaticaan bindt; voor Holstenius een gelegenheid om publiekelijk zijn nederigheid te belijden⁴⁵⁷. Voor de optocht van 1655 laat Alexander zich ronddragen op een *talamo* waarop hij geknielt en roerloos de hostie aanbidt. Deze dispositie is vereeuwigd op de *annuale* van 1664, die bovenaan staat afgebeeld op de gravure uit de *Res gestae* [fig.24]⁴⁵⁸. Pallavicino beschrijft hoe de paus deze door medische problemen ingegeven oplossing uitwerkt tot een indrukwekkende demonstratie van zijn deugd. Hij houdt de monstrans dusdanig fervent in aanbidding, ‘fisso con

che sono picciolissime muove il riso e dà nome di vano. L’aiutar le mediocri conduce all’ammirazione e dà grido immortale’, geciteerd uit *Il Romulo*, Bologna, 1629, p. 62.

⁴⁵⁶ *ibid.*, p. 160. De aan de persoon van Alexander gebonden pauselijke majesteit vormt het thema van de opdracht van de *Sacri sermones in sacello pontificio a pluribus habiti et sanctissimo domino nostro Alexandro VII. pontefici maximo dicati*, A.F. Raimundo Capisuccho, Ord. Praed. Sac. Palatij. Magistro, Rome, Typis Iaconi Dragondelli, 1662, waar de titel van dit deeltje aan is ontleend: ‘Sacri Sermones in Sacello Pontificio habiti Sanctiati tue consecrati prodeunt, Beatissime Pater, qui Pontificium Sacellum Maiestate comples. Nec verò eam tantum dico Maiestatem, quae Tibi cum caeteris Pontificibus est communis; quam scilicet à Ponteficia Dignitate accipis: sed eam, quae Tibi propria est, & peculiaris; quam nempè Pontificiae Dignitati addis. Eam igitur dico Maiestatem, quae sive Divina celebres, sive Divinis inter fis, tuo singulariter splendescit in vultu. Ac tanta est, ut ad eius praesentiam illic fese component spectatores: Et versari se sibi quisque videatur inter beatorum spirituum [2] choros ad solium Dei divinas laudes decantantium. Imò ipsi etiam, si qui adsunt, aliquando (& illuc penetrant non rarò) Ecclesiasticorum rituum osores, & irrisores, oculorum evidentia convicti admirantur omnes, & amare multi, ac seriò commendare incipiunt. Quin etiam ad fidem Catholicam capessendam fese permotes fatentur, cum Alexandrum Septimum viderint sacra celebrantem. Vidimus, Beatissime Pater, vidimus & cominus etiam inspeximus pietatis, maiestatisque plenissimam speciem tuam te Pontefice dignam; & consensimus omnes, talem esse debbere, qui ab omnibus adoratur, cui publica & privata vota redduntur, qui Dei fedem, ac Vicem habet in terris. Neque hic praetereundus oculorum tuus ille domesticus nitor, ac sincera frontis serenitas, qua omnes & solaris, & beas. Repellit in alijs Principibus obiecta Maiestas, & si qui propius accesserunt, quod oculis in Solem contententibus evenit; pectricata acie, videndi facultate carverunt. Tu verò Sanctissime Pater, ita Maiestatem [3] benignitate temperas, ut illa singularem venerationem, haec tibi aeternum concilliet amorem. Nec te intuentes infestus fulgor retundit, sed placidissima Oris Maiestatis ad serenum lumen invitat: Omniumque animos tua ista specie celsa tranquillitate residenti erigis, ac serenas Haec, quae in Principibus tam magne sunt, quam rara, tua nobis ingens largitur pietas, tua nobis largitur vita innocentissime acta, tua nobis largitur virtus extra communes metas evecta. [...]’. Voor de stormachtige relatie tussen Alexander VII en Capizucchi, zie Ceyssens, 1957, pp. 62-64 & 66-70. Een jaar na het verschijnen van de geciteerde bundel wordt Capizucchi door Alexander afgezet voor zijn rol in de controverse rond de Onbevleete Ontvangenis, om pas door Clemens X (1670-1676) gerehabiliteerd te worden; hij wordt tot kardinaal verheven door Innocentius XI, zie *DBI*, XVIII, pp. 573-575. Connors, 1989, pp. 245-260, behandelt de positie van de Capizucchi bij de nieuwbouw van de – immaculatistische – S.M. in Campitelli. Zie ook Costanzo, 1970, II, p. 154, over de betekenis van fysionomie.

⁴⁵⁷ Zie *supra*, 2.1.2.

⁴⁵⁸ Zie *supra*, 3.2.2 en *Bernini in Vaticano*, nr. 306. Alexander VII verschijnt op dezelfde manier – veel zichtbaarder – in zijn tombe in de S. Pietro. Zowel in de reeks medailles als in de kerk knielt de paus tussen de royale bouwwerken die onder zijn pontificaat tot stand zijn gekomen. De praal van zijn bouwwerken wordt aldus gepresenteerd als een bewijs van zijn gepaste *pietà*. Voor de tombe, zie Bernstock, 1988, die benadrukt dat Alexander het *baldacchino* vereert, en daarmee de verbeelding van het misoffer; op p. 184, noot 132 vermeldt ze kort de analogie met de dispositie in de processie.

riverenza esemplare nella venerazione del santissimo Sacramento'⁴⁵⁹, dat er iemand anders het zweet van zijn hoofd moet betten⁴⁶⁰. Deze enscenering resorteert het gewenste effect. Onder andere Gigli krijgt zijn bewondering voor de pauselijke devotie alleen met hyperbolen gezegd⁴⁶¹.

Na Haus heeft ook Marder betoogd dat precies deze plechtigheid een van de feestelijkheden is die door de nieuwe constructies op het Vaticaan geacommodeerd moet worden⁴⁶². Haus citeert daarenboven Alveri, die stelt dat door deze plechtigheid het Vaticaan Romes nieuwe, heilige Capitool wordt⁴⁶³. Een gelijkaardige associatie van Alexanders bouwwerken met de rituele demonstratie van kerkelijke autoriteit vinden we in een *relazione* over de canonisatie van Franciscus van Sales in 1665 [fig.25]. Deze tekst evocert hoe de Scala Regia en de kolonnades een scene vormen voor pauselijke majesteit; de *Piazza* en de basiliek zijn daarenboven een kader om de aanwezige prelaten als een leger onder de aanvoering van de nieuwe heilige op te stellen⁴⁶⁴. Verschillende auteurs benadrukken dat deze efemere gebeurtenissen de perceptie van stad en architectuur blijvend kleuren; de exaltatie van de paus is de exaltatie van de stad en vice versa⁴⁶⁵. De vanzelfsprekendheid waarmee de geësceneerde omgeving als uitdrukking wordt gezien tijdens het efemere evenement, wordt overgedragen op de permanente structuur⁴⁶⁶. Alveri schrijft hoe de bezoeker van aan de Ponte S. Angelo de drie *borghi* inkijkt, met de meest rechtse 'die op dit deel van het wonderlijke *Teatro* van Alexander VII uitgeeft waar het allerheiligste zich opent voor de trappen van het pauselijke Paleis,

⁴⁵⁹ Zoals Holstenius het in de *Scritture*, p. 62 uitdrukt, cfr. *supra*, noot 229.

⁴⁶⁰ *Vita*, I, p. 269; Gigli, 1994, II, pp. 744-745, op 27 mei 1655; Moroni, *Dizionario*, I, p. 252. Marder, 1997, pp. 242-243 en noot 152 laat na op te merken dat ook Pallavicino, de officiële biograaf van Alexander, uitlegt dat deze dispositie te wijten is aan Alexanders medische klachten, en niet alleen Pasquino (zie ook *DB*, III, 1, p. 494b). Marder noemt de draagstoel in navolging van Moroni en Pasquino een *talamo*, een woord dat Pallavicino en Gigli niet gebruiken. Pasquino speelt de betekenis van *talamo* als bed uit om de draagstoel te vergelijken met een lijkbaar.

⁴⁶¹ Gigli, 1994, als in de vorige noot, ook geciteerd door Marder, 1997, p. 243.

⁴⁶² Haus, 1983, pp. 300-311; Marder 1997, pp. 230-234.

⁴⁶³ De gedachte dat niet alleen het Vaticaan of Rome, maar de hele pauselijke staat een Capitool van het geloof wordt door de pauselijke *magnificenza* staat centraal in een eerder geciteerde *relazione* over de doortocht van Christina door de Pauselijke Staat, cfr. hoofdstuk I, 3.2.2, noot 267, met de relevante passage ook geciteerd in Diez, 1986, p. 105.

⁴⁶⁴ *Relatione delle cerimonie, & apparato della Basilica di S. Pietro nella canonizatione del glorioso santo Francesco di Sales ...*, als in noot 175, pp. 3-4: 'Fu [Alessandro VII] sotto il baldacchino portato alla Basilica Vaticana, calandosi dalla nuova maestosa scala fino alla porta de superbi portici, che lasciati a man sinistra si girò poi la gran Piazza fino alla guglia, precedendo il clero tutto secolare, e regolare [...] li capitoli delle trè segnalate Patriarchali, che dentro la chiesa attendevano la venuta di sua Santità con la medema ordinata dispositioni divini in due parti, con la quale il capitolo di S. Pietro medesimo sotto il portico dell'istessa chiesa erasi trattenuto a riceverla. [...] Gli officiali tutti della cappella [...] & i due Principi del soglio con i due cerei pareva che formasse un corpo di un sacrosanto esercito militare sotto gli auspici di S. Francesco di Sales [...]'. Voor de canonisatie, zie Fagiolo dell'Arco, 1997, pp. 426-427.

⁴⁶⁵ Diez, 1986, p. 88.

⁴⁶⁶ *Relatione delle sontuose esequie fatte dall'Illustriss. e Reverendiss. Capitolo, e Canonici della Sacrosanta Basilica di S. Maria Maggiore in Roma alla gloriosa memoria di Re Filippo Quarto Re delle Spagne ...*, (Roma, Giacomo Dragondelli, 1666), B.N.V.E., misc. B.1465 (4), Diez, 1986, nr. 86, p. 3: 'La magnificenza, e la santità de'sagri Tempj sono state sempre due mezzi potentissimi per destare in altrui la maraviglia, e la divotione: quella ne'sensi, che s'appagano degli oggetti materiali, & apparenti; questi negli animi, che si sollevano alla contemplatione de'beni del Cielo'. Zie ook de werken geciteerd door Angelini, 1998a, pp. 285-288.

alzo het zicht met een dusdanig majestueus zicht afsluit, *dat het elke grotere uitdrukking overtreft*⁴⁶⁷. Volgens Krautheimer concentreren Alexanders architecturale ingrepen zich op het ceremoniële parcours dat elke hooggeplaatste bezoeker doorloopt. Dit parcours is als het ware geconsacreerd bij de plechtige intocht van Christina van Zweden, op 23 december 1655⁴⁶⁸.

Zoals gezegd leggen *relazioni* de onderliggende functie van de spectaculaire feestapparaten omstandig uit. Op die manier expliciteren ze de precieze impact van pracht en praal. Pallavicino benadrukt in zijn relaas van de intocht van Christina van Zweden dat de stad door de decoratie van de straten er als één immens paleis uitzag⁴⁶⁹. De ‘verstomming’ en ‘verwondering’ die dit spektakel veroorzaakt, verrukt de harten en weekt tranen van piëteit los⁴⁷⁰. In Pallavicino’s verslag van de publieke bekering van Christina in Innsbruck staat hoe tussen het gebulder van de kanonnen en het geroffel van de tamboeren door, het ‘allervrolijkste, hoewel klaaglijke’ geluid te horen viel van de tranen en het gesnik van de toegestroomde massa, veroorzaakt door het aanschouwen van de nederigheid van dit machtige staatshoofd ten aanzien van God⁴⁷¹. Een beschrijving van efemere kerkdecoraties tijdens het karnaval uit 1654 zingt de lof van de ‘somptueuze en bekoorlijke *teatri*, met als ingenieur de *pietà* en als architect de *magnificenza*, die het volk weglukken van die teaters waar de vertrapte deugd haar tragedies beweent⁴⁷². In een *relazione* over de katafalk die is opgericht naar aanleiding van de dood van Filip IV wordt in een uitgebreide apologie benadrukt hoe de deugd van de vorst alleen maar eer kan worden bewezen door ‘magnifische pompe’. Luister wordt met andere woorden uitgelegd via het principe van passendheid; pas dan zullen de heroïsche acties in het ‘gran teatro del mondo’ werkelijk functioneren als ‘esempio’⁴⁷³. De ultieme referent voor de

⁴⁶⁷ Alveri, 1664, II, p. 116: ‘imbocando in quella parte del Teatro maraviglioso di N.S. Alessandro Settimo dove si apre l’adito alle scale del palazzo Pontificio, chiudendo la veduta con sì maestosa prospettiva, *che supera ogni maggiore espressione*’. [eigen cursivering]. Zie ook *ibid.*, pp. 153-154.

⁴⁶⁸ Krautheimer, 1987, p. 141. Voor een relaas van de intocht, cfr. *supra*, noot 184 en de bibliografie in Diez, 1986. Ook Alveri, 1664, I, pp. 430-435 beschrijft de intrede.

⁴⁶⁹ Vita, I, p. 376. Zie ook de *Trionfi della Magnificenza Pontifica nello stato ecclesiastico ...*, zoals geciteerd in Hoofdstuk I, 3.2.2, noot 267, pp. 150-151.

⁴⁷⁰ Zie, onder talloze voorbeelden, bijvoorbeeld Alveri, 1664, I, p. 432.

⁴⁷¹ *Descrizione del primo viaggio fatto a Roma dalla Regina di Svezia Cristina Maria*, pp. 37-38 en Vita, I, pp. 359-360. Dezelfde reacties worden geregistreerd door Giuseppe Elmi, *Vera relatione del viaggio fatto da Svetia in Roma dalla Serenissima Regina di Svetia*, Roma, Francesco Cavalli, 1655, B. Val., S. Borr. I.V.163(5). Na een beschrijving van de zeer somptueuze plechtigheid, schrijft hij: ‘Quivi elle fece tale devotione, che cavo le lagrime dagl’occhi à gl’astanti concorsi in così gran numero per amirar i meriti di così real Signora, che chiamar si poteva tanto concorso di Popolo una maraviglia di questo secolo’. Zie ook Holstenius’ eigen verslag in een brief aan Giulio Rospigliosi, in D’Onofrio, 1976, p. 64.

⁴⁷² *Relatione del Teatro eretto nella Congregazione della Communion Generale. Dedicata all’Altezza Emin.Ma del Signor Principe Cardinal d’Este*, Roma, de Lazzari, 1654, geciteerd in Diez, 1986, p. 86.

⁴⁷³ *Relatione delle sontuose esequie fatte ... alla gloriosa memoria di Re Filippo Quarto Re delle Spagne ...*, zoals geciteerd in noot 466, pp. 20-36. Het eerste punt van de apologie, waar de citaten uit afkomstig zijn, stelt dat een held alleen met ‘pompe’ geëerd kan worden; het tweede gaat over kunstigheid, ‘simmetria’ en proportie van de constructie; het derde over het gebruik van pyramides; het vierde over medailles met het portret van de koning, dat ‘Maestà reale’ uitademt; het vijfde over het gebruik van licht, dat het bouwsel animeert met datgene wat de ketters missen; het zesde over de preek, die het *apparato* uitlegt aan het volk; zeven over drie losse aspecten, de zwarte kleur, de trofeeën en de koninklijke diadeem.

maestà en *magnificenza* blijft echter de hemelse glorie. Een *relazione* over de canonisatie van Franciscus van Sales stelt dat de menselijke *magnificenza* noch de katholieke *pietà* ‘ornament of devotie’ moet bijdragen aan de grootsheid van de nieuwe heilige. Desalniettemin scheen het alsof ‘de Vaticaanse Basiliek aan de ogen der mensen op aarde die Glorie had getoond, die hij [de heilige] in eeuwigheid oog in oog met God genoot’⁴⁷⁴.

Dit soort formulering, een ware *topos* in de feestbeschrijving, lijkt zeer goed op Pallavicino’s evocatie van het beeld waar de perfecte christen op mediteert. Het feestapparaat kenmerkt zich door de *splendor*, klaarblijkelijkheid, levendigheid en eindeloze variatie van de hemelse glorie. De *relazione*, die meestal de positie van de beschouwer aanneemt, presenteert de feestelijke pracht als een in de letterlijke zin van het woord ‘paradijselijk’ beeld. Daarmee wordt het thema en de mecenas van het feest andermaal autoriteit verleend, terwijl de fysieke manifestatie van die autoriteit een hulpmiddel wordt voor de goede christelijke levenswandel, als demonstratie van een ‘te hoge waarheid’.

De *relazioni* buigen zich steevast over de vraag wie verantwoordelijk is voor dit ‘kunstwerk’. Het apparaat belichaamt de vorstelijke *magnificenza*; de vorst of zijn nabestaanden kiezen deskundig de *artefice* wiens capaciteiten overeen komen met de uit te voeren taak. De kunstigheid van de *artefice* maakt also deel uit van de expressiviteit van het *apparato*⁴⁷⁵. In de aangehaalde *relazione* over de katafalk voor Filip IV wordt geschreven dat ‘om deze *machina* op te richten volgens een ontwerp dat zou overeenkomen met de waardigheid van het doel, waarvoor ze dienen moest, en met het idee, dat Rome – gewoon aan het zien van grootse dingen – zich over haar had gevormd’ er voor Carlo Rainaldi wordt gekozen⁴⁷⁶. Net zo geeft Antonio Barberini de opdracht voor het feestapparaat om de geboorte van de Franse troonopvolger te vieren aan Gianlorenzo Bernini. De uitzonderlijke moeilijkheid van de constructie is op maat van het ‘ingegno industriale, e grande’ van de kunstenaar, ‘die in staat is om de meest onregelmatige en misvormde omstandigheden van de natuur te doen gehoorzamen aan de voorschriften, en de regels van zijn uitzonderlijk weten’. Dit doet verhopend dat hij ‘grootse dingen kan doen, en niet minder zijn groot *genio* te bevredigen, dan de verwachting van heel Rome, dat gewoon is om van deze grote Kardinaal gedenkenswaardige vertoningen te verwachten en te zien’⁴⁷⁷. Nicolò Menghini’s

⁴⁷⁴ *Relatione delle feste fatte in Roma per la canonizatione di S. Francesco di Sales vescovo di Genova. Della processione de stendardi e ceremonie fatte in essa, dell'apparato delle chiese di S. Luigi della nation Francese, e del Santissimo Sudario de Savoiaardi, ec.*, (Roma, Giacomo Dragonelli, 1665), B.N.V.E., misc. Val. 1187 (4), Diez, 1986, nr. 85, p. [iv]: ‘[...] pareva che la Vaticana Basilica avesse esposto à gl’occhi degl’huomini compendiate in Terra quella gloria, ch’egli à faccia à faccia con Dio godesse eternamente in Cielo’. Exact dezelfde gedachte is terug te vinden in de *relazione* geciteerd *supra*, noot 175.

⁴⁷⁵ Diez, 1986, pp. 89-90.

⁴⁷⁶ *Relatione delle sontuose esequie fatte ... alla gloriosa memoria di Re Filippo Quarto Re delle Spagne ...*, zoals geciteerd in noot 466, p. 10.

⁴⁷⁷ *Primi lampi della Relatione delle Feste, e fuochi di giubio, fatti risplendere nel Teatro di Roma per la Nascità del Real Delfino di Francia. Della generosità dell’emin. Sig. Card. Antonio Barberini*, (Roma, Stefano Cavalli, 1662), f. 3r: ‘[...] che sà ridurre la più irregolate, e deforme situatione della natura ad obbedire a i precetti, & alle

apparato voor de *Quarant'hore* in de Gesù, in 1640, kwam tot stand dankzij de *acutezza* en de *vivacità* van zijn *ingegno*: de beeldhouwer en architect 'overtrof zichzelf in het laten zien van haast een hemel op aarde, op zo'n manier dat eenieder die er naar keek, het ook bewonderde, en nauwelijks uit één deur gekomen, een andere weer binnenging, omdat de uitgang onvindbaar was; zo bevredigd bleef het oog door de schoonheid van het object, en de geest overweldigd door de *stupore*'⁴⁷⁸.

De *relazioni* scheiden auteurschap van de *magnificenza* der *apparati*, of beter, schikken het er aan onder aan de verlangens van de opdrachtgever en zijn publiek. Het *ingegno* van de ontwerper is een van de vele kostbaarheden die ingezet wordt om de exemplarische boodschap uit te drukken. Dat daarbij de lof op de kunstenaar niet wordt gespaard is logisch, precies omdat het kunstenaarschap zich perfect voegt naar de eisen van de 'memorabili attioni' van de patroon.

regole del suo pellegrino sapere, s'insperanzò di poter fare cose grandi, e sodisfare non meno al suo gran genio, che all'aspettatione di tutta Roma, solita ad attendere, & à vedere da questo gran Cardinale memorabili attioni'. Ook deels geciteerd in Fagiolo dell'Arco, 1997, p. 408.

⁴⁷⁸ *Relatione del solenne apparato fatto dagli Illustriss. signori della congregazione della beatissima Vergine Assunta nella Chiesa dela Casa Professa del Giesù di Roma. In occasione delle Quarant'hore con pompa straordinaria esposte nel Centesimo della Compagnia di Giesù* (Roma, Vincenzo Bianchi, 1640), B.N.V.E., Misc. B 670 (10), Diez, 1986, nr. 24, p. 4: '[...] così con l'acutezza e la vivacità del suo ingegno in pochi giorni (rispetto al tempo, che vi voleva) hà superato se stesso in far veder'à gli huomini quasi un Cielo in terra: di modo che chiunque lo mirava l'ammirava insieme, & à pena sapendo trovar la strada di partirne: tanto appagato restava l'occhio dalla vaghezza dell'oggetto, e l'animo sopraffatto dello stupore'.

H6. Bernini, de kunstenaar van de Romeinse barok

In het vorige hoofdstuk is uitgebreid ingegaan op een paradigma – mecenaat als expressie van deugd – dat vele kunsthistorici als een evidentie beschouwen. Krautheimer schrijft dat Bernini ‘uiteraard’ nauwelijks als auteur wordt vernoemd in de talloze contemporaine teksten die Alexanders opdrachtgeverschap behandelen¹. Die teksten behandelen immers niet het ‘werk’, maar de ‘boodschap’. Het vorige hoofdstuk toont echter hoe ‘auteurschap’ deel uitmaakt van de betekenis van een werk, als een belangrijke component van de *magnificenza*. Een van de expressiemiddelen die de overdracht van de centrale boodschap schraagt, is de keuze van de opdrachtgever voor een goed kunstenaar. Het auteurschap splitst zich met andere woorden op in een duidelijk gehiërarchiseerde maar onverbreekelijke binoom: enerzijds het ‘auteurschap’ van de opdrachtgever, als degene die het werk, in al zijn aspecten, ‘doet maken’; anderzijds dat van de kunstenaar, als degene die het ‘maakt’ of ‘realiseert’. In dit afsluitende hoofdstuk willen we dieper ingaan op de mogelijke conflicten die deze opsplitsing met zich meebrengt. In hoofdstukken III en IV is immers een kunsttheorie besproken die het ‘kunstige’ – datgene wat de kunstenaar doet en dat alzo van zijn vakmanschap en creativiteit afhangt – tegelijk

¹ Krautheimer, 1987, pp. 85-86.

onderschikt aan, en opneemt in wat moet worden uitgedrukt. Zowel bij de *varietà* als bij de *vivacità* hebben we gewezen op verschuivingen tussen de betekenis van de begrippen in Pallavicino's denken en hun kunsttheoretische of kunstkritische aanwending. Dat conflict draait rond de vrijheden en vermogens waar de kunstenaar op grond van zijn scheppend vermogen aanspraak op kan maken. Ook volgens de logica van de kunstliteratuur zijn 'auteurschap' en 'expressie' immers volkomen met elkaar verweven, maar nu in een andere hiërarchie: het werk dient om de hand en het *ingegno* van zijn schepper kenbaar te maken. De 'expressiviteit' van het werk is immers een manifestatie van de creativiteit van de kunstenaar.

Exact dezelfde problematiek wordt geëvoceerd door de anekdote waar we deze studie mee aanvingen. Wanneer Gianlorenzo onmiddellijk na de zieke Urbanus VIII wordt opgemerkt aan het raam van de pauselijke appartementen, gelooft 'il volgo' dat alleen hij de regisseur, ja de *anima* van het pauselijke lichaam kan zijn². Het volk ziet de pauselijke verschijning als een manifestatie van het artistieke *ingegno*, een 'misvatting' waar Urbanus Bernini later nog vaak aan herinnert. Dezelfde spanning in de verhouding tussen autoriteit en artistiek genie spreekt uit de manier waarop Pallavicino een klassieke Michelangelo-anekdote gebruikt in een brief aan de pauselijke nuntius in Parijs, geschreven tijdens Gianlorenzo's verblijf aldaar in 1665. De brief verwijst naar een voorval waarin Cosimo de Medici zijn zitplaats afstaat aan Michelangelo. Deze anekdote wordt onder andere in de Florentijnse *esequie* voor de kunstenaar zwaar in de verf gezet³. Pallavicino keert de betekenis die de Michelangelo-hagiografie aan het voorval toekent echter om: niet Michelangelo, maar Cosimo put *gloria* uit het voorval⁴. In dit hoofdstuk willen we nagaan hoe de verschillende auteurs waar we in de loop van deze studie hebben ontmoet, zich in dit spanningsveld situeren. We zullen dat doen door een reeks analoge passages en citaten uit de verschillende bronnen met elkaar te vergelijken, en daar de consequenties voor de interpretatie van het kunstenaarsschap uit af te leiden.

1. Bernini, de grootste [kunstenaar] van zijn tijd

1.1. Cesarini, Pallavicino, Bernini: 'la fenice degl'ingegni'

² Bernini, 1713, pp. 35-36, zie hoofdstuk I, 1.1.1.

³ Wittkower & Wittkower, 1964, pp. 43-44, 116-119 & afb. 12.

⁴ 'A Monsig. Roberti Arcivescovo di Tarso, allora Nunzio Apostolico in Turino, poscia in Parigi, & ora Cardinale', in: *Lettere*, p. 493: 'Ma quest'onori [che havea ricevuti in cotesta Corte [het Franse hof] il Sig. Cavalier [Bernini]] onorano assai più il nome del medesimo Rè [Louis XIV]; si come oggi risulta più in gloria del Gran Duca Cosimo, che di Michelagnolo l'haver voluto quel Principe, che questo suo virtuosissimo suddito sedesse alla sua presenza'. De brief is niet gedateerd, maar is ongetwijfeld dezelfde als de brief die Chantelou vermeldt op 27 juli 1665, p. 370: 'M. Le Nonce a lu une lettre que le Cardinal Pallavicini a écrite de la joie qu'il a reçue au récit que lui [a fait] monsignor Bernini, de l'acueil le Cavalier a reçu en France'. Dit correspondeert *verbatim* met de aanvang van de brief in kwestie, *Lettere*, p. 492: 'Monsignor Bernino venne ieri a farmi cortesia d'accompagnarmi alla cappella: ma prima di ciò mi fece due altri più segnalati favori. Il primo fu darmi distinta contezza degli onori che aveva ricevuto in cotesta corte il signor cavaliere suo padre dal re, dalle persone reali e dagli altri signori: [...]'. Zie ook Martinelli, 1956, pp. 35-36; Montanari, (1998)a, p. 49.

1.1.1. Virginio Cesarini's *Carmine*

We hebben er in het vorige hoofdstuk op gewezen hoe poëzie en architectuur samen de idealen van een pontificaat kunnen verbeelden. Een van de media die toelaat om poëzie en architectuur in één compositie te combineren, is de medaille⁵. Een frappant voorbeeld van dit soort uitdrukking laat ons toe in te gaan op de probleemstelling van dit hoofdstuk. In 1658 verschijnt onder de titel *Virginii Caesarini Carmine* een postume selectie van Virginio Cesarini's poëtisch werk. Het betreft gedichten in het *volgare* en het Latijn, in twee aparte volumes, die weliswaar meestal gebundeld worden aangetroffen. De *volgari* krijgen een licht aangepaste tweede editie in 1664, de *Poesie liriche toscane*; ook dit werk wordt niet zelden gebundeld met de Latijnse *Carmine* uit 1658⁶. Op een drietal losse gedichten na was van het omvangrijke poëtische oeuvre van Cesarini – de in 1624 overleden *cameriere segreto* van Urbanus VIII – tot dan toe nooit iets uitgebracht⁷. De *Carmine* zijn opgedragen aan Alexander VII, onder wiens impuls de uitgave waarschijnlijk mede tot stand kwam; ze bevatten een biografie van Cesarini, geschreven door Agostino Favoriti (1624-1682), een nauw met Alexander gelieerde *letterato*⁸. De opdracht viert de nieuwe Gouden Eeuw der muzen onder de aegis van de dichter-paus. De bundel draagt deze hernieuwde bloei van de kunsten niet alleen uit door de gedichten zelf, maar ook door de illustraties. Cesarini's poëzie wisselt af met afbeeldingen van Alexanders interventies in Rome, die vaak, inclusief inscriptie, zijn overgenomen van pauselijke medailles⁹.

Hoewel de relatie tussen tekst en gravure uiteraard is ontstaan door twee gegeven reeksen van 'beelden' te combineren, staan de gravures en de gedichten in een zeker verband. De medaille voor de colonnade van de S. Pietro, met het motto 'Fundamenta Eius in Montibus Sanctis', komt na het gedicht 'Il saggio non haver per fine la gloria'¹⁰. Boven

⁵ Zie hoofdstuk V, 3.2.

⁶ Costanzo, 1970, II, pp. 39-40; Bellini, 1997, pp. 302-303. Zo ook de bundel die ik heb geraadpleegd.

⁷ Costanzo, 1970, II, pp. 36-38, noot 3 en Bellini, 1997, pp. 51-52, noot 72 vermelden een ongedateerde editie van gedichten waarvan slechts één exemplaar bekend is. Voor de drie gedichten, Costanzo, *ibid.*, p. 39, noot 4. Costanzo geeft een uitgebreide catalogus van Cesarini's oeuvre, *ibid.*, pp. 33-100.

⁸ Fumaroli, 1994a, p. 111. Morello, 1981, p. 323c, 13 oktober 1657 geeft een dagboeknotitie van Alexander VII waar de 'd(uca) Cesar(in)i cole poesie del zio' wordt vermeld. Voor Favoriti, zie *DBI*, XLV, pp. 477-482 en Montanari, 1998a, pp. 138-140. We merkten reeds op dat Pallavicino aan Favoriti zijn *discorso* bij de *Ermenegildo* opdraagt, in de tweede uitgave van 1655.

⁹ De illustraties worden opgemerkt door *Ariccia*, pp. 175-176, waar echter niet wordt ingegaan op de link tussen tekst en beeld; de gravures en inscripties worden ook niet geïdentificeerd als afkomstig van Alexanders medailles. Bellini, 1997, p. 302 spreekt over 'splendide incisioni' die onder andere 'piazze o palazzi romani' weergeven. Costanzo, 1970, II, p. 40, noot 5 wijst er op dat van de editie uit 1658 exemplaren bestaan zonder ingekleefde vignetten met de gravures; de editie van 1664 kenmerkt zich door een soms slordige invoeging van de gravures. Costanzo, 1985, p. 22, merkt op dat S. Ivo alla Sapienza voorkomt in de Latijnse *Carmine* van 1658. Angelini, 1998a, p. 102, fig. 89 geeft, zonder commentaar, de gravure van de Piazza S. Pietro uit de *Poesie liriche*; zie ook *Alessandro VII*, VII/2, nr. 239.

¹⁰ Cesarini, 1664, II, pp. 121-126. Er moet wel op worden gewezen dat de afbeelding niet exact overeen komt met de gekende medailles. Ze toont de colonnade met enkele kolommen, die telkens aan de uiterste en middelste traveeën worden verdubbeld. Boven die traveeën prijkt een Chigi-stemma. Een medaille bij *Bernini in Vaticano*, nr. 310 & Del Pesco, 1992, [p. 191], fig. 17, toont een zeer gelijkaardige dispositie, met dit verschil dat de geaccentueerde traveeën hier lichtjes uitspringen, zoals in de uitvoering. Del Pesco dateert het ontwerp van de medaille in 1659-60,

de titel prijkt een vignet waar een personificatie van de Tijd tussen omgevallen en verbrijzelde obelisk staat [fig.26]. Een strofe van het gedicht evoceert dat sommige obelisk missschien wel de tand des tijds hebben weerstaan, maar dat de ingebeitelde namen, ‘heidense’ glorie, reeds lang vergeten zijn¹¹. De medaille, waar centraal de Vaticaanse, geherconsacreerde obelisk op prijkt, suggereert dan dat de ware glorie alleen verworven wordt in de schoot van de Roomse Kerk. Gelijkaardige kruisverbanden ontstaan tussen het aan Cassiano dal Pozzo opgedragen ‘L’uomo saggio signoreggiante al Fato’ en de S. Ivo alla Sapienza¹², ‘L’uomo saggio essere il vero Alcide’ en de Piazza van het Collegio Romano [fig.28]¹³, of ‘Lodasi la fortezza’ en de nieuwe haven in Civitavecchia¹⁴. De nieuwe S. Tomaso di Villanova wordt afgebeeld bij ‘I precetti morali contenersi ne’versi poetici’, dat aan Tomaso Stigliani is opgedragen; hier lijkt de overeenkomst in de naam de keuze te rechtvaardigen¹⁵. De afbeelding is in elk geval geenszins gebaseerd op de overeenkomstige *annuale*, uit 1659. In andere gevallen is de link minder duidelijk of nauwelijks te bespeuren¹⁶. In één geval wordt een vrij generische

terwijl ze pas in 1666 als *annuale* wordt uitgebracht. Op quasi dezelfde manier staat de *Piazza* afgebeeld op een gravure van Giovanni Battista Falda uit 1662, zoals afgebeeld bij Angelini, 1998a, p. 104, fig. 94 en op fig. 11.

¹¹ Cesarini, 1664, II, p. 123: ‘Se da i Farij Obelisch alcuni han vita, / I nomi scolti in loro hebber già morte; / Altro fù prior ch’Alcide in Grecia sorte, / Di cui la rimemberenza hoggi è smarita’.

¹² *ibid.*, pp. 101-104.

¹³ *ibid.*, pp. 127-130.

¹⁴ *ibid.*, pp. 145-153.

¹⁵ *ibid.*, pp. 38-42.

¹⁶ *ibid.*: ‘Che la filosofia è la vera medecina dell’animo’ en Porta del Popolo, pp. 4-7; ‘Solo il saggio saper amare’, Piazza S.M. in Trastevere, pp. 7-11; ‘L’Huomo saggio esser perpetuamente lieto’, S.M. della Pace, pp. 31-33. Hier kan wel worden opgemerkt dat het gedicht opgedragen is aan Urbanus VIII, wiens pontificale idealen nauw aansluiten bij de boodschap die Alexander door de S.M. della Pace wil laten uitdragen, cfr. hoofdstuk V, 3.2.2, noot 397; ‘Che dall’armonia degli affetti solamente e da Dio dee sperarsi la felicità’, Piazza del Popolo, pp. 174-177. De *Poesie liriche* bevatten alzo medailles van het jaar 1656 (Porta del Popolo), 1658 (S.M. della Pace), 1660 (Civitavecchia), 1660 (S. Ivo alla Sapienza), 1661 (gelegenheidsmedaille voor S. M. in Trastevere), 1662 (de funderingsmedaille van Piazza del Popolo); de medaille van Piazza S. Pietro dateert uit 1659-60, cfr. noot 10. Dat betekent dat de *Poesie liriche* van andere illustraties voorzien moeten zijn dan de *Carmines* in *volgare* uit 1658; het gedicht met de Piazza del Popolo, pp. 174-177, is ten andere toegevoegd in de editie van 1664, cfr. de literatuur in noot 6 & 7. Er weze ook opgemerkt dat de gravure in de *Poesie liriche* links ook de gevel van de S.M. del Popolo weergeeft, i.t.t. de medaille. Daarmee vormt deze afbeelding het meest uitgesproken voorbeeld van de kleine veranderingen die voortkomen uit de overzetting van een cirkelvormig naar een rechthoekig formaat.

De editie van 1658 heb ik niet kunnen consulteren; geen van de auteurs die aandacht schenken aan de gravures, gaat in de op de verschillen tussen de edities. Vergelijken we de afbeeldingen in de *Poesie liriche* met de medailles in Ciaconius, 1677, f. 719-720, dan zien we dat alle op *annuali* afgebeelde Romeinse architectuurprojecten t.e.m. 1662 zijn opgenomen. De *annuale* van 1657 is gewijd aan de verdrijving van de pest, die van 1661 aan de noordelijke arm van de colonnade. Het onderwerp van de *annuale* van 1659, de S. Tomaso di Villanova, wordt afgebeeld in een andere dispositie. De medaille van de S. M. in Via Lata uit 1662, opgenomen in de gravure van Ciaconius, is volgens Whitman & Varriano, 1983, nr. 97 een gelegenheidsmedaille. Het is geenszins ondenkbaar dat een andere medaille uit 1662, met het eerste ontwerp voor de S. M. in Campitelli (*Alessandro VII*, nr. 81 beschouwt deze medaille als een *annuale*, Güthlein, 1990, pp. 204-205 als een gelegenheidsmedaille), niet is opgenomen omdat het afgebeelde project dan reeds achterhaald is, cfr. Whitman & Varriano, 1983, nr. 95 en Güthlein, 1990, pp. 216-220, die het tweede façadeproject in 1664 dateert, het jaar waarin de *Poesie liriche* worden gedrukt. Net als de medaille met Piazza S.M. in Trastevere (zie hoofdstuk IV, noot 399), is ook de medaille met de ‘Manica Lunga’ van het Quirinaalpaleis is geen *annuale*, maar een gelegenheidsmedaille uit 1661, zie Varriano, 1987, pp. 256-257; *Alessandro VII*, nr. 75 beschouwt deze medaille wel als een *annuale*, iets wat m.i. wordt tegengesproken door de schikking van de gravure in Ciaconius, zie daarvoor hoofdstuk V, noot 396.

Deze op de *annuali* gebaseerde zichten worden in de *Poesie liriche* aangevuld met een aantal *vedute* die niet op de *annuali* voorkomen, zie *infra*, noten 18 & 19. In het geval van de S. Tomaso di Villanova wordt verzaakt aan het

afbeelding van het Capitool ingevoegd, waarschijnlijk om Cesarini's verknochtheid aan de S.P.Q.R. te tonen¹⁷; op andere plaatsen krijgen we Piazza Colonna te zien, dat nooit op een *annuale* verscheen, en twee keer hetzelfde onbestemde straatzicht¹⁸. We vermeldde reeds de afbeelding van de Piazza van het Collegio Romano, evenmin een *annuale*¹⁹. De twee 'oeuvres', Cesarini's poëzie en Alexanders Romeinse architectuur en stedenbouw, worden gecombineerd met een derde reeks referenties, gevormd door de personen aan wie de gedichten zijn opgedragen. We herkennen de *fine fleur* van Barberini-Rome: Angelo Grillo, Tomaso Stigliani, Antonio Querenghio, Famiano Strada, uiteraard Giovanni Ciampoli, Cassiano dal Pozzo, Fulvio Testi en Federico Cesi. Deze drie componenten dragen samen een niet mis te verstane boodschap uit: het Alexandrijnse Rome wil een emulatie zijn van het bruisende intellectuele en artistieke centrum van de jaren 1620. De tijden zijn inmiddels wel enigszins veranderd, wat zich weerspiegelt in de manier waarop deze ambitie wordt uitgedrukt.

frontale zicht van de *annuale*, ten voordele van een perspectivische kijk op het pauselijke paleis, waar de kerk vooraan rechts bovenuit torent. De nadruk ligt in de Cesarini-bundel dus duidelijk op de 'Romeinse' *annuali*, waarbij zichten die de stedelijke setting priviligieren verkozen worden boven geïsoleerde geveltekeningen.

¹⁷ Cesarini, 1664, II, p. 82.

¹⁸ *ibid.*, resp. pp. 135-139, 'L'avversità esser desiderabile', voor Piazza Colonna, en de twee straatzichten voor en na het gedicht pp. 117-120, 'Che il saggio disprezza l'arte d'indivinare'. Alexander toont belangstelling voor Piazza Colonna vanaf 1657, zie Krautheimer, 1987, pp. 59-66.

¹⁹ Deze projecten verschijnen wel op de gravures van Falda. De aangehaalde print uit 1662, cfr. noot 10, toont Piazza Colonna en de Piazza van het Collegio Romano. Piazza Colonna wordt echter vanuit een andere gezichtshoek weergegeven. Beide projecten zijn ook opgenomen in de Falda, 1665, resp. p. 14 en p. 18. Voor de transformatie van de Piazza van het Collegio Romano, geïnitieerd in 1659, zie Metzger Habel, 1990, pp. 293-298. Het vignet met het Collegio Romano uit de *Poesie liriche* lijkt qua compositie op Falda's print uit 1662, maar geeft een veel smaller beeld. Op het palazzo Doria Pamphili ontbreekt de *campanile*. Over het algemeen lijken de gravures uit Cesarini's bundel zeer sterk op de *annuali*, die op hun beurt vaak volledig andere zichten geven van de Falda-gravure uit 1662, zoals het geval is met S.M. della Pace, Piazza S.M. in Trastevere, S. Ivo alla Sapienza, en – doch hier situeren de verschillen zich op het niveau van het detail – de Porta del Popolo. De enige uitzondering op deze regel wordt gevormd door het zicht op Piazza S.M. del Popolo.

De onderlinge verwantschap tussen de verschillende afbeeldingen doen vermoeden dat ze voortkomen uit dezelfde – pauselijke – bron. Verschillende auteurs suggereren dat een vrij omvangrijke en homogene groep kunstenaars instaat voor de verspreiding van het beeld van het pauselijke Rome, zie, samenvattend, *Alessandro VII*, III/2, waar de beeldproductie rond Alexander in kaart wordt gebracht. Zo vinden we de afbeelding van de colonnade op de funderingsmedaille van 1657 ook terug, inclusief inscriptie, in Fioravante Martinelli's *Roma ricercata nel suo sito*, uit 1658, zie *Alessandro VII*, nr. 144. Dominique Barrière staat in voor deze gravure, en draagt ook de afbeelding van S.M. della Pace bij aan de *Effigies insignia nomina cognomina patriae et dies promotionis ac obitus summorum pontificum et S.R.E. cardinalium defunctorum ab anno MDC(L)VIII*, Roma, [ca. 1690], cfr. *Alessandro VII*, nr. 165, die op haar beurt qua compositie overeenstemt met de *annuale*. In de *Poesie liriche* is alleen de gravure van Civitavecchia, p. 144, in minuscule letters gesigneerd door Etienne Picart, een graveur die heeft bijgedragen aan verschillende belangrijke Chigi-publicaties, zoals het *Missale* van 1662, zie *Alessandro VII*, nr. 105.

1.1.2. Virginio Cesarini als de verpersoonlijking van een era

Zoals Eraldo Bellini heeft getoond, past Cesarini's imago in Agostino Favoriti's *Vita* bij de *Carmine* binnen het veranderde cultureel-politieke klimaat onder Alexander VII. Was Rome ten tijde van Urbanus VIII werkelijk een intellectueel epicentrum op Europese schaal, dan is het zwaartepunt van de intellectuele arbeid rond 1655 onmiskenbaar noordwaarts verschoven. Dat geldt zeker voor alles wat de natuurfilosofie betreft. Na de veroordeling van Galileo en het einde van de *Accademia dei Lincei* situeren de centra voor de natuurstudie zich in Londen en Parijs. Rome kan op internationaal vlak alleen nog exclusieve aanspraken maken op het hoederecht over de klassieke cultuur. Favoriti schildert Cesarini dan ook in de eerste plaats af als een ernstig en klassiek geïnspireerd dichter, wiens intieme betrokkenheid bij de Lincei op rekening van zijn jeugdige experimenteerdrijf wordt geschreven²⁰. Zoals ook blijkt uit de inclusie van de gravures in de bundel, wordt Cesarini's oeuvre beschouwd als een belichaming van de Romeinse *virtù*.

Het geestesleven in Alexanders onmiddellijke omgeving richt zich, net als in de tijd van Urbanus VIII, op een restauratie van de literatuur naar klassiek model. Maar nu wordt er voor fundamenteel andere voorbeelden gekozen, of beter, de door het Marinisme geïnduceerde keuze voor Pindarus wordt grotendeels afgezworen²¹. Rond de Chigi-paus had zich de zogenaamde *pleias Alexandrina* gevormd, een groep briljante literatoren²². Hun poëtisch werk wordt verzameld in de bundel *Septem illustrium virorum poemata*, waarvan de eerste twee edities in 1660 en 1662 verschijnen bij Plantijn Moretus in Antwerpen. Deze bundel wordt verzorgd door Jacobus Wallius, een jezuïet uit de Zuidelijke Nederlanden²³. De *Septem ...* bevatten alleen Latijnse poëzie. Ook deze bundel, zo blijkt uit de opdracht aan Flavio Chigi, wil de emulatie van de juiste Latijnse auteurs – Vergilius en Horatius – in ere herstellen. Door deze missie te laten uitvoeren door intiem met de Chigi-paus gelieerde intellectuelen, wordt meteen aangewezen op welke plaats de *latinitas* haar waardige hoeders vindt. In deze geraffineerde hofhouding wordt ook Cesarini, als één van de 'zeven', opgenomen²⁴. De *Septem ...* bevat een licht aangepaste versie van Favoriti's biografie, samen met Cesarini's Latijns dichtwerk. Daarmee krijgt een van de emblematische figuren uit de jaren 1620 een plaats tussen de intellectuelen waarmee Alexander VII tijdens de warmste uren van de dag over literaire en wetenschappelijke kwesties discussieerde, zoals Pallavicino evoceert in Alexanders *Vita*²⁵.

²⁰ Bellini, 1997, pp. 295-309.

²¹ *ibid.*

²² Voor de *pleias Alexandrina*, zie Pastor, XIV, p. 494; Springhetti, 1963, pp. 290-291; Ijsewijn, 1977, p. 51; *idem*, 1988, pp. 232 & 236-244; Bellini, 1997, p. 305; Montanari, 1998a, pp. 127-155; Ijsewijn, 1999.

²³ Sacré (ed.), 1996, nr. 69 & 76; en de biografie ter perse van Wallius, die Dirk Sacré mij in manuscript ter beschikking stelde.

²⁴ *Septem*, 1672, bevat gedichten van Alessandro Pollini, Agostino Favoriti, Ferdinand Fürstenberg, Johannes Torck, Natalis Rondinini, Stephanus Gradius en Virginio Cesarini.

²⁵ *Vita*, II, p. 171: '[...] ma essendomi avvenuto in quel tempo d'esser ogni dì col Pontefice per forse quattr'ore, tra

1.1.3. Cesarini, Pallavicino en Bernini als ‘fenici degl’ingegni’?

Wanneer Cesarini op 1 april 1624 sterft, betreurt Rome het heengaan van ‘la fenice degl’ingegni’. Deze eretitel verwijst naar Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), de befaamde humanist, die stevast hetzelfde epitheton krijgt toebedeeld. Op het frontispiece van Gottifredi’s begrafenisrede in S. Maria in Aracoeli staat een medaille afgebeeld die op de ene zijde Pico, op de andere Virginio toont. Op een andere medaille verschijnen Cesarini en della Mirandola zij aan zij, met op de *verso* twee fenixen en de inscriptie ‘ALTERA ROMAE’ [fig.29]²⁶. Via het epitheton van ‘nieuwe Pico della Mirandola’, dat hem ook door Roberto Bellarmino en Lelio Guidiccioni wordt toegedicht, presenteert Gottifredi Cesarini als een denker die ‘de volle vrijheid van de menselijke conditie’ accepteert, en dit niet alleen dankzij zijn uitzonderlijke *memoria* en *ingenium*, maar ook omdat hij, net als zijn vijftiende-eeuwse voorganger, ‘een syncretisch project van filosofische vrede’ nastreeft, dat Aristoteles verzoent met de nieuwe wetenschap, en de wetenschap met de religie²⁷. Zoals Bellini suggereert, klinkt in het epitheton een haast prometheïsche aanspraak op het doorgronden van de eerste principes van de Schepping door, die aanleiding zou moeten geven tot een nieuwe harmonie van religie, filosofie en wetenschap²⁸. Daarmee wordt Cesarini beschouwd als het emblematische *ingegno* van zijn tijd, als degene die, een fenix gelijk, werkelijk nieuw en daarom letterlijk van zijn tijd is²⁹.

Na Cesarini’s dood wordt het epitheton overgeërfd door Sforza Pallavicino, de ‘nieuwste ster aan het literaire firmament’. Bellini citeert de dichter Alessandro Adimari, die in 1631 schrijft hoe Cesarini en Pallavicino ‘beiden zo verdienstelijk zijn voor de Muzen, en voor elke schone kunst, dat God ons de ene heeft ontnomen om hem in de hemel te kronen met eeuwige glorie, en de andere op aarde bewaart om ons voortdurend een compendium van elke deugd te doen bewonderen, een nieuwe Pico della Mirandola [...]’³⁰. Ook bij Secondo Lancellotti lezen we – in de ‘disinganno’ die wil aantonen dat ‘de *ingegni* van vandaag in de dialectiek en in de filosofie niet onderdoen voor hun voorgangers’ – dat Sforza Pallavicino, ‘een jongeling van nog geen twintig’, drie dagen aan een stuk een gigantische reeks *questioni* uit elke wetenschap heeft bedisputeerd, reden waarom hij zich de ‘fenice degl’ingegni’ van zijn tijd mag noemen. Met dezelfde

con gli altri uomini letterati, ed a solo, cioè dal fine del suo desinare, insin che il caldo allora intensissimo gli permettesse d’applicarsi alle cure più faticose del principato [...]’. Zie ook de dagboeknotities bij Krautheimer & Jones, 1975 en Morello, 1981, *passim*, en de in noot 22 geciteerde literatuur over de *pleias*.

²⁶ Het frontispice is afgebeeld bij Gabrieli, 1935b, p. 247. Deze medaille wordt ook afgebeeld op de editie van de *Carmina* uit 1658. Costanzo, 1970, II, cover, geeft de medaille met Pico en de twee fenixen; deze medaille staat afgebeeld in Favoriti’s *Vita*. De vergelijking tussen Cesarini en Pico della Mirandola is terug te vinden bij Crasso, 1666, I, p. 273 & 385 (bij Fulvio Testi) en Allacci, 1633, p. 174, die bij Guidiccioni’s werken een *Parallelo fra Virginio Cesarini en Giovanni Pico* vermeldt; ook Costanzo, 1970, II, pp. 42-43. Voor Gottifredi’s rede, en de vergelijking met Pico della Mirandola, zie ook Pastor, XIII, p. 897; Freedberg, 1994, pp. 160-161 en vooral Bellini, 1997, pp. 249-260.

²⁷ Bellini, 1997, pp. 249-251, aan wie de citaten zijn ontleend.

²⁸ *ibid.*, pp. 255-256.

²⁹ Zie ook *Nota*, 1664, p. 15, waar hij ‘Principe de’letterati nel suo secolo’ wordt genoemd.

³⁰ *ibid.*, pp. 301-302.

faam leefde en stierf Cesarini, aldus Lancellotti³¹. Het is wel frappant dat het epitheton door Adimari betrokken wordt op de literaire, pindarische kwaliteiten van de twee, waar Lancellotti ongetwijfeld refereert aan Pallavicino's doctoraat in de filosofie uit 1625³². Zowel Gabrieli als Bellini hebben benadrukt dat de nagedachtenis van Cesarini in de verschillende begrafenisredes, *vitae* en inscripties zorgvuldig wordt aangepast aan de heersende intellectuele normen of de affiliatie van de auteur in kwestie. Zijn lidmaatschap van de Lincei, en de daaruit voortvloeiende innige band met Galileo en Ciampoli, wordt daarbij vaak terzijde geschoven ten voordele van zijn kwaliteiten als literator. We zien bij Adimari hetzelfde gebeuren met Cesarini's evenbeeld, Pallavicino. Een niet-conformistisch geschiedschrijver als Lancellotti heeft het echter over Pallavicino's activiteit in het meer riskante domein van de filosofie. Het is deze activiteit die de jonge *marchese* onder de aandacht van de *Accademia dei Lincei* brengt. Na het overlijden in 1630 van Federico Cesi, de oprichter en *principe*, komt Pallavicino net niet in aanmerking om hem op te volgen³³. Zowel Pallavicino als Lancellotti zullen de prijs voor hun engagementen moeten betalen. De historiograaf, die ten andere zijn nauwe band

³¹ Lancellotti, 1646, II, p. 260: 'Vent'anni sono cioè nel 1613. un Principe Italiano poi infelicissimo fece publica esperienza del suo elevatissimo INGEGNO proponendo a disputare in un grande volume più di 2000. questioni d'ogni scienza. L'istesso hà fatto in Rome per tre giorni continoui [sic] Monsignore Sforza Marchese Pallavicino giovanetto di meno di vent'anni, mio (e soglio gloriarmene) Signore particolare, e ben FENICE può chiamarsi de gl'INGEGNI de'nostri tempi. Con questa fama è visuto e morto nella più fresca età sua Virginio Cesarino Maestro di Camera di N.S. Urbano VIII'. Dit tweede boekdeel wordt voor het eerst gepubliceerd in 1636; in het citaat situeert Lancellotti een gelijkaardige disputatie als Pallavicino's 'twintig jaar geleden'. Het eerste deel van *L'Hoggidi* verschijnt voor het eerst in 1623. Lancellotti's 'Prencipe Italiano poi infelicissimo' verschijnt hoogstwaarschijnlijk ook in *DB*, IV, 12, p. 542a, waar Pallavicino het volgende schrijft: 'Una tale adolescenza si vide gli anni addietro [dus de jaren 1610-20] fiorire (non voglio parlar di chi m'ascolta) in due personaggi molto cospicui. Fra'principi assoluti D. Ferdinando Gonzaga, ora poco affortunato duca di Mantova, quando in tenera età comparve un prodigio d'ogni letteratura e nelle camere di vostro padre, illustrissimo cardinale [Orsini], fece spiccare a Pisa con pubbliche conclusioni tutte quelle doti d'ingegno e d'erudizione e di grazia che potrebbon rappresentare un angelo vestito di carne. Fra i cavalieri soggetti D. Virginio Cesarino, il quale gli anni addietro rinnovò le glorie de'Pichi mirandolani all'Italia e fu oggetto di nobil curiosità eziandio alle nazioni straniere, che per una delle maraviglie di Roma volean conoscerlo'. De parallel tussen de passages bij Pallavicino en Lancellotti toont hoe zeer het 'genie' van een periode wordt geïdentificeerd met welbepaalde personages. Ferdinando Gonzaga (1587-1626), kortstondig de zesde graaf van Mantua, wordt tijdens zijn korte regering meegesleurd in het Spaans-Frans conflict, zie Pastor, XIII, pp. 371-372 & 514-515; Motta, 1997, pp. 142-143. In *DB*, III, 1, p. 494b, wordt een gedicht van Ciampoli ter ere van Gonzaga geciteerd. De bewoording van de net geciteerde passage suggereert dat beide personen nog in leven zijn, wat de enscenering van *DB* dus voor 1 april 1624, de dood van Cesarini, situeert. Motta, *ibid.*, pp. 333-334, citeert een brief van 28 december 1628 van Antonio Querengho, dialogist in *DB*, aan Paganino Gaudenzio: 'Noi abbiamo qui molte notabili novità [...]: cominciò ieri la Fenice Pallavicina a difendere pubblicamente le sue conclusioni teologiche, e veda pure, signor Paganino, che non dirò il Pico ma né anche Carneade medesimo potrebbe far miracoli simili'. Dan wordt verwezen naar de 'difesa' van 'proposizioni logiche, metafisiche' door Sforza's broer Alphonso: '[...] se'l fratello è un Orlando, a lui [Alphonso] si può dar giustamente il titolo di Rinaldo'. De brief refereert aan Pallavicino's doctoraat in de theologie uit 1628; voor Pallavicino's broer, zie ook Affò, 1794, p. 7. Er moet worden opgemerkt dat Carneades (213-129 v.C.) beschouwd wordt als een belangrijk Scepticus van de Academie, dus behoort tot de 'sekte' die in *DB*, bij monde van Querengho, frontaal wordt aangevallen. *DBS*, VI, k. 141, A, vermeldt een onuitgegeven *Canzone* van Pallavicino ter ere van Urbanus VIII, geschreven voor het vijfde jaar van Urbanus' regering, naar aanleiding waarvan Paganino Gaudenzio 26 *Considerazioni* heeft geschreven over deze 'Fenice degl'Ingegneri'. B.Cas. ms. 2121, f. 459-465 bevat een versie van deze *Canzone*. Voor de poëtische uitwisselingen tussen Pallavicino en Gaudenzio, zie ook Knebel, 1996, p. 101.

³² Cfr. de literatuur geciteerd in hoofdstuk II, noot 11: Affò, 1794, p. 5; Garcia Villoslada, 1954, p. 223; Redondi, 1989, pp. 186-188; Hammond, 1994, p. 104, waar naar Pallavicino wordt verwezen als 'the new Pico della Mirandola'.

³³ Bellini, 1997, p. 83.

met de jonge *marchese* benadrukt³⁴, zal kort na het proces-Galilei zelf worden vervolgd door het Heilig Officie³⁵.

De verschillende toepassingen van het epitheton wijzen in elk geval in dezelfde richting: ‘la fenice degl’ingegni’ voert *arti* en *scienza* binnen in een nieuwe era, en vormt precies daarom de belichaming van de idealen van zijn tijd. De accentverschuivingen leggen, tegen de achtergrond van de dramatische gebeurtenissen rond 1630, de aan ‘nieuwlichterij’ inherente risico’s bloot. Door deze turbulenties kan Sforza Pallavicino zijn intellectuele status in Rome alleen weer opeisen door in 1637 bij de jezuïeten in te treden. We wezen er reeds herhaaldelijk op dat wanneer Fabio Chigi in 1655 de pauselijke troon bestijgt, Pallavicino’s positie weer haast dezelfde is als tijdens de beginjaren van Urbanus’ pontificaat. Hij behoort onmiskenbaar tot de meest intieme vertrouwelingen van Alexander VII³⁶. Ook in Domenico Bernini’s biografie van Gianlorenzo Bernini wordt Pallavicino als een intimus van de Chigi-paus geportretteerd. In het hoofdstuk dat moet aantonen hoe zeer de kunstenaar in de achting van het hof van Alexander VII stond, krijgt de geestelijke een prominente rol toebedeeld. In één passage duikt weer de titel ‘la fenice degl’ingegni’ op. Ditmaal is het echter Pallavicino die Bernini de fenix van zijn tijd noemt. Wanneer de kunstenaar bij het binnenkomen van Pallavicino’s vertrekken opmerkt dat de rook en geur van kostbare specerijen de indruk wekken dat hij de wouden van Arabië betreedt, antwoordt de kardinaal onmiddellijk dat dit inderdaad het geval is, nu de ‘fenice degl’ingegni’ er is. Vervolgens benadrukt Domenico dat Pallavicino deze bedenking ‘openlijk verkondigt’, bij de paus en op ‘elke bijeenkomst van Virtuozen’³⁷.

De anekdote frappeert het meest door de verrassende transfer van het epitheton: Sforza Pallavicino, rond 1630 zelf de ‘fenice’, geeft Bernini rond 1660 – Pallavicino wordt geportretteerd als kardinaal – dezelfde eretitel. Deze transfer heeft een reeks consequenties. Niet alleen is het alsof Pallavicino erkent dat nu, onder Alexander, Bernini de belichaming vormt van de idealen van zijn tijd. Volgens de verschillende biografen zullen deze idealen ook anders worden uitgedrukt. Cesarini en Pallavicino schitterden in wetenschap en poëzie; Bernini is een beeldhouwer, schilder en architect. Hoe

³⁴ Lancellotti, 1646, II, p. 260, zoals geciteerd in noot 31: ‘[Pallavicino] mio (e soglio gloriarmene) Signore particolare’.

³⁵ Redondi, 1989, p. 128; Croce, 1993, pp. 95-96; Raimondi, 1966, pp. 6-7; en Bertelli, 1973, pp. 185-189; zie ook de literatuur in hoofdstuk I, noot 207. Op p. 49 plaatst Redondi het verschijnen van *L’Hoggidi* op dezelfde voet als de publicatie van de *Saggiatore*, als twee werken die gelijktijdig het overdreven gezag van de traditie aanvechten; Bertelli vergelijkt Lancellotti’s lot met dat van Marino.

³⁶ Zie hoofdstuk II, § 3.

³⁷ Bernini, 1713, p. 97: ‘Onde un giorno entrando il Cavaliere nelle stanze di lui [Pallavicino], nelle quali, come che esso se ne diletta, esalava in gran copia fumo, & odore di preziose droghe, graziosamente disse, *Signor Cardinale mi pare di entrare nelle Selve dell’Arabia*: Rispose subito il Cardinale, *Sì adesso, che vi è giunta la fenice degl’ingegni*. E per tale lo predicava & avanti il Papa, & in ogni congresso di Virtuosi [...]’. Het naar wierook geurende, Arabische woud verschijnt ook als nest voor de fenix in Torquato Tasso, *Gierusalemme Liberata*, c. XVII, 20, r. 153-160: ‘Dietro ad essi apparvero i cultori / de l’Arabia Petrea, de la Felice, / che ‘l soverchio del gelo e de gli ardori / non sente mai, se ‘l ver la fama dice; / ove nascon gl’incensi e gli altri odori, / ove rinasce l’immortal fenice, / ch’in quella ricca fabrica ch’aduna / a l’essequie, a i natali, ha tomba e cuna’.

fundamenteel deze verschuiving wel is, blijkt als we de opzet van Domenico's biografie vergelijken met de *Poesie liriche* van Cesarini. Het leven en werk van Cesarini, *ingegno* van Rome, wordt gelardeerd met beelden van Alexanders *Caput Mundi*. De afgebeelde gebouwen, straten en pleinen, waar onder andere Bernini stevig de hand in heeft gehad, zijn niets anders dan een complementaire uitdrukking van de deugd van een tijdsgewricht, bestierd door de paus. De hand of *ingegno* van de ontwerpers van die gebouwen is naamloos; het *ingegno* dat Alexander publiekelijk in zijn Rome opneemt, is dat van Cesarini. Cesarini's naam, 'gestoffeerd' in Favoriti's inleidende *Vita*, wordt alzo geassocieerd met de centrale autoriteit³⁸. In Domenico's *Vita* gebeurt uiteraard het omgekeerde. Wanneer Alexander zich bij de aanvang van zijn pontificaat voorzien zag van 'zo'n uitzonderlijk *ingegno*', begint hij met Bernini onmiddellijk de 'grandi Idee' te bespreken, die hij koesterde voor de verfraaiing en glorie van de S. Pietro, Rome en de Staat³⁹. Het is de uitzonderlijke kwaliteit van Bernini's bijdrage, en zijn unieke rol aan Alexanders hof, die Bernini tot een emblematisch *ingegno* maakt⁴⁰. Domenico sluit de 'fenice'-anekdote dan ook af door Pallavicino te doen 'prediken' dat Bernini eenvoudigweg de grootste man van zijn tijd is. Want hoewel de waardering voor een groot redenaar, een knap veldheer of een uitzonderlijk vorser groter is, omdat hun bezigheden nu eenmaal noodzakelijker of nuttiger zijn, kent Bernini's tijd niemand die op die domeinen even ver was geraakt als de *cavaliere* in het zijne⁴¹. Daarmee neemt Bernini werkelijk Cesarini's en Pallavicino's plaats in.

1.2. De paus, de beeldhouwer, de buste en de vlieg

In Domenico's biografie wordt de paragraaf over de 'fenice' voorafgegaan door een anekdote die net dezelfde boodschap wil uitdragen. Ook in deze anekdote speelt Pallavicino een cruciale rol. Daarenboven vertelt Pallavicino in zijn eigen oeuvre een

³⁸ Zie bijvoorbeeld ook *DB*, IV, 50, 570a-b, waar de rol van de mecenas in het hoeden en stimuleren van *ingegni* wordt geëxalteerd: 'Quando un Avicenna, quando un Ticone, quando un Pico sarebbonsi tanto avanzati o nelle specolazioni medicinali o nelle osservazioni celesti o nelle più recondite dottrine di tutte le antiche sette, se i loro ingegni non avesser potuto volare con ali d'oro?'

³⁹ Bernini, 1713, p. 99: 'Onde Alessandro vedendosi fornito di un così raro ingegno, dal bel principio del suo Ponteficato gli comunicò quelle grandi Idee, che nutriva nell'animo, per abbellimento, e gloria del Tempio di S. Pietro, di Roma, e dello Stato'. Domenico schrijft hoe Bernini ook door Alexander op de eerste dag van zijn pontificaat wordt ontboden, *ibid.*, p. 95.

⁴⁰ Zie ook *ibid.*, p. 99: '[Pietro Ottoboni] lo soleva chiamare *Huomo raro, e degno della conversazione de'gran Principi*, & il primo di essi [Decio Azzolino] fù così parziale ammiratore della di lui virtù, che diceva, *Ogni parola, non che opera del Bernino esser degna di registrarsi alla memoria de'Posterì*, e con l'istesso concetto caminava appresso tutti, fin da quel tempo ancora, la fama del Cavaliere'. Montanari, 1998b, die deze passus op p. 344 citeert, toont aan hoe Azzolini een belangrijk contactpersoon vormt tussen Bernini en Christina van Zweden, onder wiens auspiciën de familie Bernini Gianlorenzo's *Vita* wil laten verschijnen, zie i.h.b. pp. 404-405 & 411-412.

⁴¹ Bernini, 1713, pp. 97-98: 'E per tale lo predicava & avanti il Papa, & in ogni congresso di Virtuosi, sostenendo, che il Cavalier Bernino non solo fosse il più eccellente nella sua professione, mà semplicissamente parlando, un Grand'Huomo: Conciosiacosache quantunque nel Mondo più si apprezzi un Grand'Oratore, un Gran Capitano, un Gran Dottore, ò perche queste professioni siano più utili, ò più necessarie, tuttavia nel Secolo presente nissun'Oratore, nissun Capitano, ò Dottore è arrivato nel suo genere a quell'altezza di perfezione, come il Bernino nella propria, con un attitudine maravigliosa per tutte'. Dit citaat sluit aan op het citaat uit noot 37. Het negatieve oordeel van Pallavicino over zijn tijdgenoten is ook terug te vinden in *Vita*, I, p. 302.

gelijkaardig voorval. De verschuiving tussen de twee versies zal ons toelaten om de kunsttheoretische consequenties van de net geconstateerde transfer te onderzoeken. Domenico Bernini beschrijft hoe zijn vader op een dag aanwezig was op een bijeenkomst van virtuozen en kunstenaars aan het hof van paus Alexander VII. Het gezelschap, waaronder ook Sforza Pallavicino, vergeleek een reeks geschilderde en getekende portretten van de paus op basis van hun gelijkenis met het model. Toen een vlieg neerstreek op de tafel van de kerkvorst, riep Gianlorenzo uit dat dit miezerige schepsel, in kracht en in schoonheid, meer op Alexander leek dan elk ‘stom portret van de meest virtueuze schilder’. Alexander en Pallavicino begrepen onmiddellijk wat de beeldhouwer bedoelde, en de kardinaal begon aan een lange filosofische uiteenzetting die Gianlorenzo’s gelijk bewees: er bestaat immers een grotere overeenkomst tussen de paus en de vlieg in beweging, houding, handeling en de gevoeligheid van de interne en externe organen, dan tussen het model en een doek waarop weliswaar goed geschikte, maar steeds dode kleuren zijn aangebracht⁴².

Pallavicino had de verwante anekdote al bijna vijftig jaar eerder gebruikt. Een passage in het veertiende hoofdstuk van het eerste boek van zijn *Arte della Perfezion Cristiana* vertelt hoe hij ooit meemaakte dat Bernini, ‘de grootste beeldhouwer van zijn tijd’, zijn pas afgewerkte buste van Alexander VII aan de paus kwam presenteren. De kardinaal prees het werk onmiddellijk voor de verbazingwekkende vaardigheid waarmee Bernini uit de steen de gelijkenis van Alexander had gehakt. Om de kerkvorst even de last van de uitzonderlijke hitte te doen vergeten, ‘op een wijze die bij zijn hoge *ingegno* paste’, vroeg Pallavicino aan Bernini of deze afbeelding van paus Alexander, die hij met onschatbare vaardigheid had gemaakt, niet minder op de paus leek dan de vlieg die er rond cirkelde. De paus en – niet veel later – Bernini, ‘man van snel en spits *ingegno*’, erkenden de waarheid van de uitspraak: het lichaam van elke mens lijkt immers meer op dat van een dier, hoe misvormd ook, dan een blok steen die alleen maar aan de buitenkant is bewerkt. Mens en dier, en bij uitbreiding alle levende, voelende wezens, delen immers de schikking van hun leden⁴³.

⁴² Bernini, 1713, pp. 95-96: ‘Et una volta fatto avvenne certamente degno per ogni capo di racconto. Terminata la mensa, furono presentati al Pontefice diversi Ritratti in Pittura, e in Lapis lavorati da più insigni Professori di Roma in rappresentazione di lui, ch' in profilo, ch' di faccia, ch' a sedere, ch' in piedi. Erano soliti d'assistere, e far corona al Principe in quell'ora i maggiori Virtuosi di Roma, de'cui discorsi egli si pasceva in divertimento non men nobile, che dilettevole delle sue cure. Frà essi sempre vi erano il Cardinal Sforza Pallavicino, e'l nostro Cavalier Bernino. Hor'alla comparsa de sopranominati Ritratti ciascun dicendo la sua opinione di qual più simile paresse all'Originale, che era quivi presente, sopravvenne a caso una Mosca sù la Tavola del Papa, e in appena vederla, Questa, disse il Bernino, è più simile al Papa nel più forte, en nel più bello, che ogni qualunque muto Ritratto di virtuosissimo Pittore. Alessandro, e'l Pallavicino, che penetrarono subito il profondo senso del Cavaliere, applaudirono incontanente al suo detto, e nobilissimi furono gl'insegnamenti di Filosofia, che in lungo discorso quindi dedusse il Cardinale, dimostrando la uniformità del moto, l'attitudine delle parti, la proporzione delle operazioni, e la sensibilità degli organi esterni, & interni, co'quali negli occulti principii molto più si assomigliava quel vivente Animaluccio a quel vivo Monarca, che ogni qualunque insensata tela di ben disposti, mà morti colori’.

⁴³ *AdPC*, I, 14, p. 660a-b: ‘Mi ricorda, che un giorno essendo io alla presenza del nostro ottimo Papa Alessandro; & havendo il Cavalier Lorenzo Bernini, sommo Scultore dell'età nostra, fatta portar colà una statua ov'era intagliato da lui con arte maravigliosa il sembiante di Sua Beatitudine; io, dopo haver date all'opera le degne lodi, à fine di ricrear’

In deze anekdote herkennen we onmiddellijk hetzelfde schema als bij Domenico Bernini. Beide versies evoceren de bijeenkomsten van *letterati* en *virtuosi* in wiens gezelschap Alexander de warme middaguren doorbracht, en beschrijven een zeer gelijkaardige conversatie tussen dezelfde drie protagonisten. Maar er zijn ook belangrijke verschillen. Ten eerste heeft Domenico de rollen omgedraaid: in de oudere versie is het Pallavicino die de vlieg, de paus en het kunstwerk vergelijkt, en Bernini die – weer op kracht van zijn *ingegno* – de waarheid van de uitspraak erkent. Ten tweede wordt de vlieg door Pallavicino alleen uitgespeeld tegen een marmeren buste van Bernini's hand. De vlieg wordt niet opgenomen in een reeks vergelijkbare geschilderde portretten, maar dient nu om de gelijkenis tussen de paus en de wonderbaarlijk gebeeldhouwde buste rechtstreeks te bevragen. Tenslotte wordt het verhaaltje hier verteld in een traktaat dat de christelijke perfectie wil aanleren, en niet in een kunstenaarsbiografie. Pallavicino wil bewijzen dat God Schepper van het universum is; Domenico presenteert de anekdote om Bernini's status aan het hof van Alexander VII aan te tonen.

Over de historische juistheid van één van de twee versies geeft de Bernini-literatuur geen uitsluitsel. Het voorval komt niet letterlijk voor in het dagboek van Alexander VII. Op 2 oktober 1657 staat wel vermeld dat 'hoggi il Cav.e Bernino porta il marmo in grande del nostro ritratto e lo vedon molti'⁴⁴. Deze pauselijke buste is recent gepubliceerd [fig.30]⁴⁵. Het kan best zijn dat Sforza Pallavicino, een vertrouweling van Alexander VII, op de bewuste bijeenkomst aanwezig was. De dagboeknotities zwijgen over een confrontatie van verschillende geschilderde en getekende portretten. De anekdote komt niet voor in Filippo Baldinucci's Bernini-biografie uit 1682⁴⁶. In de volgende paragrafen willen we

il Pontefice dalla noia del caldo, ch'era fervente, e per la stagione, e per l'ora; volli alquanto sollevare il ragionamento, come stimai esser in grado all'alto ingegno del nostro Principe. Onde aggiunsi: E pure, signor Bernino, questo simulacro di Papa Alessandro formato da voi con inestimabile diligenza, quanto gli è meno simile eziando nella visibile corporatura, che quella mosca la qual ci si gira d'intorno? Il che tosto dal Pontefice, e non molto di poi dal Bernino, huomo di presto ed acuto ingegno, fù conosciuto per vero: essendo troppo più simigliante al corpo di qualunque huomo quello di qual si sia difforme animale per l'organizzazione delle membra, in moltissime delle quali tutti i viventi sensitivi convengono; che una massa di pietra solo articolata nell'esterior superficie'. Zie ook Montanari, 1998a, p. 154 en idem, (1998)a, p. 57. Daar stelt Montanari expliciet dat Domenico de anekdote transformeert 'senza rendersene conto', reden waarom Baldinucci haar niet opneemt. Zie ook *infra*, 2.1, noot 109.

Bemerk dat Ciampoli, 1649, in het eerste *Discorso* in deel VIII eerst stelt dat 'Nessuna statua eccellente è tanto simile all'originale quanto l'huomo all'Universo', om dan in IX de menselijke anatomie te prijzen. Ciampoli steunt zijn argument op de microcosmos/macrocosmos-analogie. Op p. 23 lezen we: 'Hora di questi sei huomini [l'huomo di ossa, muscoli, vene, arterie, nervi, e l'huomo intero] la scoltura immita solamente l'esterno, e di esso ancora i semplici lineamenti'.

⁴⁴ Krautheimer & Jones, 1975, nr. 134. De notitie is ook opgenomen in Morello, 1981, p. 323c. Geen van beide publicaties vermeldt een notitie die kan verwijzen naar Domenico Bernini's versie van de bijeenkomst. Met name in Morello's verzameling verschijnt Pallavicino vaak ten tonele, regelmatig in het gezelschap van Bernini, bijvoorbeeld op 8 september 1657.

⁴⁵ Angelini, 1998b. Voor Bernini's bustes van Alexander VII, zie Wittkower, 1990, nr. 65.

⁴⁶ Bij Baldinucci, 1812, komt de opmerking voor die de anekdote met de vlieg inleidt, op p. 70, waar de biograaf de hoffelijke bijeenkomsten bij Alexander VII schetst: 'E fu questo un principio di nuova e maggior confidenza, che per tutto quel Pontificato non ebbe mai fine, atteso che egli [Alessandro VII] lo volesse poi ogni giorno a se, mescolandolo fra buon numero d'uomini eruditi, che dopo il desinare voleva che facessero corona alla sua tavola, solito a dire di rimanere stupido, come il Bernino in sola forza del ingegno potesse ne' discorsi giugnere, là dove gli altri con lungo studio appena erano pervenuti'. De opmerking die bij Domenico de passage afsluit, namelijk dat Pallavicino Bernini de grootste man van zijn tijd vindt (p. 97), komt ook voor bij Baldinucci (p. 148), in het

de kunsttheoretische consequenties van het verschil tussen de anekdotes onderzoeken. Daartoe moet dieper worden ingegaan op hun bredere context. Sforza Pallavicino's versie zal daarbij aansluiten op de theorie die we in hoofdstuk III en IV behandelden; Domenico's op uitspraken over zijn vaders kunstenaarschap.

1.2.1. De betekenis van de anekdote volgens Sforza Pallavicino

Het relaas over de vlieg moet bij Pallavicino 'aan elk intellect' helpen bewijzen 'dat er een God auteur is van het universum'⁴⁷. Eerst wordt aangetoond dat de maker van de werkelijkheid geestelijk is. Dit houdt in dat er geen geordende keten van oorzaak en gevolg denkbaar is zonder een eerste oorzaak. De wereld is dus gecreëerd op een bepaald moment in de tijd, en niet eeuwig⁴⁸. Dit bewijs vormt in het traktaat de eerste stap om de zondige mens te bekeren. Tot dan had Pallavicino zijn werkwijze uitgelegd en verantwoord⁴⁹.

De anekdote past in het eerste deel van het argument. De werkzaamheid van een onzichtbare Auteur in de schepping wordt bewezen op basis van de eigenschappen van Zijn creaties. Een kunstwerk resulteert niet alleen uit zichtbare en materiële oorzaken, maar, in de eerste plaats, uit een mentaal proces. Bij wijze van voorbeeld vergelijkt Pallavicino het goddelijke oeuvre met dat van Michelangelo. Als we ons niet kunnen voorstellen dat Michelangelo's werk tot stand komt zonder dat een of ander geestelijk vermogen eerst een concept heeft bedacht, en vervolgens, bij de uitvoering, de bewegingen van zijn arm heeft geregeld, dan moet er een groter intellect verantwoordelijk zijn voor de creatie van bijvoorbeeld een granaatappel, die op zich al getuigt van grotere kunstigheid⁵⁰. Deze vergelijking wordt geïntroduceerd met een

hoofdstuk dat de verdiensten van Bernini opsomt, en wordt door Gianlorenzo zelf ten berde gebracht in het dagboek van het verblijf in Frankrijk, zie Chantelou, 20 oktober 1665: 'Le Cavalier [Bernini] a dit que le cardinal Pallavicini notait deux grands esprits de son temps, le cardinal Mazarin pour l'un et n'a pas voulu nommer l'autre. Le Nonce a dit qu'il soupçonnait que c'est le Cavalier. Il a dit faiblement que non'.

⁴⁷ *AdPC*, I, 14, p. 659b: 'Ragioni che rendono chiaro ad ogni intelletto, haverci un Dio Autore dell'Universo'.

⁴⁸ *ibid.*, p. 661a: '[...] che 'l nostro pensiero non può concepire una fila ordinata d'effetti, l'uno cagionato dall'altro, senza che vi habbia un primo efficiente, il quale non sia effetto'; p. 661b: 'Il Mondo non fù ab eterno, mà hebbe principio in tempo. Adunque fù procreato da una superior cagione intellettuale, che 'l fece quando le piacque'. Dit zijn de conventionele uitgangspunten om het scheppingsgeloof en bijgevolg de goddelijke voorzienigheid uit te leggen binnen een thomistisch raamwerk. Zie voor een beknopte inleiding: *LfTK*, X, k. 885-892, s.v. 'Vorsehung' en IX, k. 459-466, s.v. 'Schöpfung'; *DTC*, XIII, 935-1023; *RenPhil*, pp. 641-667.

⁴⁹ *AdPC*, I, 2 legt de bedoeling van het werk uit; 3-13 lichten het samenspel tussen verbeelding, intellect en wil in het bewerkstelligen van de christelijke perfectie toe (zie ook hoofdstuk IV, 3.2.1).

⁵⁰ *AdPC*, I, 14, p. 660a: 'E per verità quanto maggior'arteficio si scorge, non dirò in questo immenso e sempre carico Oriuolo del Mondo; ma in un melagrano, ò in un melarancio, che in tutte le figure di Michel'Agnolo? Onde assai minor follia sarebbe il sentire che tutte quelle figure fosser'uscite dalla mano di Michel'Agnolo ad abbattimento; e senza che veruna mente ne havesse prima divisato il concetto, e poi à norma di quello regolati i movimenti del braccio per lavorarle; che non sarebbe l'avvisarsi, haver l'Universo un cieco suo essere casuale ò fatale, e una simil cieca maniera di continuare, senza che qualche sommo Intelletto habbia regolato e regoli l'operare di queste insensate cagioni, che son gli strumenti e gli ordigni per mantenerlo'. *DTC*, XIII, k. 949 vermeldt dat Athanasius van Alexandrië het werk van God met dat van de beeldhouwer Phidias vergelijkt, om te tonen dat we in de harmonie van het werk de hand van de maker ontwaren, zie *Contra Gentes*, 35: 'C'est à ses oeuvres en effet que bien souvent on connaît l'artiste, même quand on ne le voit pas: on le raconte du sculpteur Phidias: ses productions par la harmonie et la perfection des parties, révélaient Phidias à ceux qui les voyaient, bien qu'il ne fût pas là'. Geciteerd uit Camelot,

verwijzing naar het oudtestamentische verhaal van de moeder der Makkabeeën. Zij spreekt haar gefolterde zonen moed in door hen voor te houden dat hun lichaam niet hun beulen toebehoort, maar God, hun Schepper⁵¹. De redenering besluit – na de Bernini-anekdote – met de stelling dat de door Galenus geconstateerde perfectie van het menselijk lichaam alleen van goddelijke kunst kan getuigen⁵².

De anekdote maakt impliciet allusie op de vergelijking tussen Michelangelo en Bernini⁵³. Maar bovenal verbindt ze verschillende aspecten uit Pallavicino's oeuvre. Enerzijds herkennen we de vergelijking tussen het werk van de beeldhouwer en de door God geschapen vlieg uit het *Trattato sulla Provvidenza*⁵⁴. Deze vergelijking diende om aan te tonen dat de goddelijke Schepping een hogere graad van coherentie heeft, op het niveau van de *forma*, dan de menselijke. Dit onderscheid definieert het fundamentele verschil tussen het levende en het levenloze. Het is exact dezelfde vergelijking, omkleed met dezelfde voorbeelden, die nu in de *Arte* wordt gebruikt. Dit keer neemt Bernini de rol van Dedalos op. Deze vergelijking, die ook voorkomt in *Del Bene*, is op zich niet zonder belang⁵⁵. Dedalus is immers het topische voorbeeld van de kunstenaar die leven schenkt aan zijn beelden⁵⁶. Anderzijds wordt er gewezen op het fundamentele verschil in de *waarneming* van het levenloze en het levende, van de imitatie en het origineel. Door dit onderscheid zullen twee levende wezens altijd meer op elkaar lijken dan een levend origineel op zijn levenloze kopie. Daarmee sluit de anekdote aan op het argument uit *Del*

1946, pp. 179-180.

⁵¹ *AdPC*, I, 14, p. 660a-b: 'Col qual'argomento quella savia Genitrice de' Maccabei fè noto a'figliuoli, che Idio e non lei doveano conoscere per loro vera cagione; à cui erano debitori dell'esser loro'. De referentie is aan II Makkabeeën 7, zie vooral 7: 6, 9, 11 en 23, en 7: 22: 'Ik weet niet hoe jullie in mijn schoot gekomen zijt; niet ik heb jullie de levensadem geschonken, niet ik heb de bestanddelen waaruit ieder van jullie bestaat, tot een harmonisch geheel geordend'. *LfTK*, IX, k. 459 stelt dat deze passage een van de oudste passages uit het Oude Testament is die van het geloof in een God als Schepper getuigt.

⁵² *AdPC*, I, 14, p. 660b: 'Or se questa imperfetta effigie di pietra da niuno suspicherassi incisa con cieco movimento dello scarpello e del braccio, senza indirizzo d'un' intelletto movente; il suspicheremo d'una melagranata, d'un elefante, d'un' uomo; sopra il quale Galeno, Filosofo Gentile dopo esquisitissimo studio ardì provocare gli Epicurei à trovarli una vena, un nervo, un articolo, di migliaia ond'è composto, che potesse starvi più acconciamente: promettendo allora di ceder' à essi la lite, e di concederne autore il Caso?'

⁵³ Zie hoofdstuk I, 1.2.2.

⁵⁴ *TsP*, I, 3, p. 55. Zie hoofdstuk III, 2.2.3, noot 67: 'Poichè veggendosi nella produzione d'una spiga, o d'una mosca assai maggior artificio che in quanti lavori mai fe colui, il qual per antonomasia appo i Greci fu chiamato *Dedalo*, cioè *Artefice*, non può dubitarsi che'l facitore di quelle o sia privo d'intendimento, o le formi a sorte, e fuor del suo intendimento. Più oltre, essendoci aperto che nè la terra, nè il seme, nè la putredine, o l'altre sensibili cagioni, le quali concorrono a tali effetti, conoscono ciò che fanno, convien che discorriamo di esse, come del pennello e dello scarpello in rispetto alla figura, verso la quale non sono essi i principali motori, ma muovono mossi ed applicati l'uno dal dipintore, l'altro dallo scultore, che ne posseggono l'arte. E ciò interviene eziando nella formazione dell'uomo, il quale benchè sia prodotto da genitori dotati d'intelligenza, con tutti ciò ignorando essi affatto la stupenda architettura, onde il suo corpo è lavorato, e dalla quale dicono gli intendenti di questa professione, che s'è pigliato l'esempio di tutta l'architettura, e non avendone veruna idea, non possono esser riconosciuti come precipui facitori di quel miracolo naturale. Con questo argomento quella saggia madre de'giovani Maccabei diè loro a vedere che non essa, ma più propriamente Iddio gli aveva prodotti'.

⁵⁵ *DB*, IV, 18, p. 548a: 'L'oro fa ricco un ottimo agricoltore, mentre gli procaccia i più esquisiti frutti che la perita agricoltura cavi dal suolo; il fa un tessitore ed un sartore eccellente, provvedendolo di vesti e di tappezzerie sontuose; fabbro, pittore, scultore, architetto, in somma un Dedalo in tutte l'arti, perchè di tutti gli artifiziosi lavori sarà più copioso il ricco che Guido Reni di quadri o il Bernino di statue'.

⁵⁶ Kris & Kurz, 1979, pp. 21 & 66-67; Freedberg, 1991, pp. 36-37.

Bene en de *Arte della Perfezion Cristiana*, over het levendige beeld. Aan de hand van Bernini's beeldhouwkunst wordt alzo een duidelijke uitspraak geformuleerd over de status van de imitatieve kunsten. Die wordt, zoals we zullen zien, later door Domenico tegengesproken.

1.2.2. Leven en levenloosheid in de *Trattato sulla Provvidenza*

Het *Trattato sulla Provvidenza* behandelt het verschil tussen het levende en het levenloze in de bewijsvoering over de werkzaamheid van de goddelijke voorzienigheid in de moraal. In het derde hoofdstuk gingen we reeds in op de bewijsvoering over de verhouding tussen God en Zijn Schepping. Pallavicino wil er bewijzen – zoals hij ook in de *Arte della Perfezion Cristiana* zal herhalen – dat God als een externe Schepper tot de wereld staat, en niet als een *anima* tot zijn *corpo*. De definiëring van het onderscheid tussen het levende en het levenloze maakt deel uit van dit argument⁵⁷. Elk deel van de schepping streeft naar zijn vervolmaking. De levende schepsels streven die perfectie na door min of meer zelfstandig te handelen. We kennen de zelfstandigheid van dit handelen door onze ervaring en door de ‘onmiddellijke kennisname’ van het soort handelingen dat volledig of deels voortkomt uit het geestelijke of het intellectuele vermogen⁵⁸. Dat is in de eerste plaats het geval voor de zelfstandige beweging, de *moto*. We zien geen verschil tussen de verschillende manieren waarop een hand wordt bewogen, maar we zien wel onmiddellijk het verschil tussen een hand die wordt bewogen en een hand die beweegt. *Moto* is alzo de eerste getuigenis van de dierlijke of menselijke vermogens⁵⁹. De aanwezigheid van deze vermogens blijkt vervolgens nog duidelijker uit de werkzaamheid van zintuigen en intellect.

De geestelijke en intellectuele vermogens van levende wezens staan ten dienste van de instandhouding en vervolmaking van het leven dat hen door God is toegekend⁶⁰. De wijze waarop ze zich vervolmaken, plaatst de levende wezens in een hiërarchie. Een wezen is perfecter – lijkt meer op God – als het voor zijn vervolmaking minder afhangt van externe principes. De autonomie van een schepsel wordt bepaald door de vermogens die het ter beschikking heeft. Zo gebruikt het menselijk intellect niet de dingen zelf om tot kennis te komen, maar de *fantasmi* die door het voorstellingsvermogen worden geleverd. De mens verwerft dus niet alleen kennis door wat hij van buiten af krijgt

⁵⁷ *TsP*, I, 6, pp. 66-77.

⁵⁸ *ibid.*, p. 72: '[...] imperò che quella maniera [dei viventi] di riparare e d'aumentare con proporzione tutte le sue particelle non è capace di procedere da principio esteriore, come l'esperienza ne insegna, e come ne insegnerebbe altresì la cognizione immediata di tale azioni, s'elle così ben venissero sotto il nostro conoscimento, come quelle che o in tutto o in parte derivano dalla facoltà animale, o dalla intellettuale. E così scorgiamo avvenire primieramente nel moto progressivo, però che là dove nulla distinguiamo l'un movimento dall'altro quando la mano è tratta all'ingiù dalla gravetza natia, e quando vi è portata da un peso a lei soprapposto: per contrario ciascun prova la diversità dell'azione quand'egli stende spontaneamente la mano, o quando altronde gli è mossa. Molto più chiaramente appare lo stesso nelle cognizione sì del senso, come dell'intelletto, le quali non possono venir di fuori'.

⁵⁹ Dit is een conventionele aristotelische opvatting, die ook in de kunsttheorie heeft doorgewerkt, zie Summers, 1981, p. 76 e.v.; *idem*, 1972.

⁶⁰ *TsP*, I, 6, p. 74.

aangeleverd, maar ook door wat hij zelf bezit en kan. In deze hiërarchie is de *moto progressivo* het elementaire vermogen dat door elk niet-plantaardig levend wezen wordt gedeeld⁶¹.

Als we deze bedenkingen samen lezen met Pallavicino's gedachtegang over het onderscheid tussen eenheid van *forma*, eigen aan het levende, en de accidentele eenheid van *corrispondenza*, eigen aan het door de mens bestierde leveloze⁶², wordt begrijpelijk wat hij met de anekdote in de *Arte* bedoelt. De vlieg en de paus delen als levende wezens een aantal vermogens waar de dode materie niet over beschikt: *moto*, externe zintuigen en interne zintuigen. Ze delen ook eenheid van *forma* en zijn geen *unione accidentale* als het beeldhouwwerk, dat tot stand komt door de gewelddadige behandeling van een brok steen⁶³. Inwendig zijn ze dus één, wat orde en proportie impliceert. Tenslotte zijn ze beiden voortbrengselen van de goddelijke kunst, en kennen ze aldus onderling 'tal quasi conoscenza e familiarità innata', 'una perfetta armonia di operazioni' en 'innata amistà compagnevole'⁶⁴.

1.2.3. Levend, levenloos en levendig

In het vierde hoofdstuk zijn we ingegaan op het kensysteem dat Pallavicino in *Del Bene* ontwikkelt⁶⁵. Dit systeem geeft aan waar in het proces van waarneming en kennisname het verschil tussen het levende en het levenloze zal worden vastgesteld. Het zichtbare verschil tussen het levende en het levenloze, het origineel en de kopie, *moto*, wordt geregistreerd in het *giudicio*, het vermogen dat de mens boven het natuurlijke verheft. Pas in het *giudicio* ziet de waarnemer of iets beweegt en leeft. In de *apprensione* wordt dat onderscheid niet opgemerkt⁶⁶. Zoals gezegd, maakt de verhouding tussen de *prima apprensione* en het *giudicio* het mogelijk dat het genot van het waarnemen van een geslaagde imitatie, onmiddellijk gepaard gaat met het waarnemen van haar onwaarheid. De levendigheid, *vivacità*, van de imitatie dient dan niet om de beschouwer te doen denken dat wat hij ziet leeft en beweegt, terwijl het eigenlijk levenloos is, maar om hem

⁶¹ *ibid.*, p. 73: 'Siegue il moto progressivo, ch'è l'infima operazione d'un anima prossimamente migliore, cioè della sensitiva'. De rol van de *moto* in de schepping staat centraal in veel verhandelingen over de *Providenza*. Vaak wordt immers een tegenspraak gezien tussen het aristotelische principe dat geen enkele beweging uit zichzelf voortkomt, en Aristoteles' stelling dat de mens vrij is. Zie *RenPhil*, pp. 656-657.

⁶² Zie hoofdstuk III, 2.2.4.

⁶³ Zie ook de vergelijking van Bernini's werk met het temmen van een paard, hoofdstuk III, 2.2.4, noot 79.

⁶⁴ *TsP*, I, 7, p. 79.

⁶⁵ Hoofdstuk IV, 1.2.1-1.2.2.

⁶⁶ *DB*, III, 49, p. 526b: 'Il secondo modo con cui conosciamo ha nome giudicio, perchè come il giudice dal tribunale, così egli proferisce sentenza intorno alla verità o falsità dell'oggetto. E benchè il far ciò sia comune a tutti i conoscimenti che non sono prima apprensione, tuttavia, in quanto questa seconda specie distinguesi dalla terza, contien solo que'giudicj non che da noi son formati per lume recatoci da un altro precedente giudicio, ma che alla solo apparenza dell'obbietto sorgono in noi: come allora ch'io affermo di esser vivo, di muovermi, che il tutto è maggior della parte; [...] E di queste proposizioni immediate, e manifeste di lor natura, Voi medesimo favellaste ieri copiosamente contro gli Scettici', zoals geciteerd in hoofdstuk IV, 1.2.1, noot 19. In *TdS*, 6, p. 48 worden deels andere voorbeelden gebruikt: 'il Tutto è maggiore della parte; e che due grandezze uguali ad una medesima terza, s'agguagliano altresì fra di loro'. Het lijkt niet onwaarschijnlijk dat Pallavicino in *DB* het 'esser vivo' aanhaalt, omdat de *vivacità* van de voorstelling er wordt behandeld.

te beroeren, en hem alzo krachtig een object te *tonen*.

Het onderscheid tussen poëzie en geschiedschrijving liet daarenboven toe om twee vormen van imitatie te onderscheiden. Het verschil tussen dichtkunst en geschiedschrijving komt overeen met de verhouding tussen de *pittura d'invenzione* en de portretkunst⁶⁷. Waar de portretschilder de dingen moet weergeven zoals ze zijn, schoon of niet, kan zijn collega zijn figuren zò maken dat ze misschien niet over het geheel beschouwd gelijkend zijn, maar wel in de apart te beschouwen onderdelen. De rol van het *verisimile* in de poëzie is om des te levendiger het verzonnen te laten zien. Volgens Pallavicino's moet de *vivacità* net niet aan het portret worden toegekend. De waarheidsgetrouwheid van het portret beantwoordt aan een andere finaliteit, en volgt verschillende voorschriften dan wat het resultaat is van *invenzione*. Voor Pallavicino dient de levensechte en natuurgetrouwe representatie in de poëzie niet om te doen denken dat het object *waar* is, zoals bij de geschiedenis het geval is, maar om een *affetto* te stimuleren. De overdracht wordt gegarandeerd door een treffende voorstellingswijze, aangepast aan de inhoud.

Voor Pallavicino is verwarring tussen het levenloze en het levende, het echte en de imitatie, de kunst en de natuur, dan ook ondenkbaar. Een kunstwerk probeert immers twee kenmomenten. Ten eerste is een gedicht, een schilderij of een beeldhouwwerk mimetisch, het roept iets op wat er niet is. Ten tweede ziet de kunstkenner hoe de mime tot stand is gekomen⁶⁸. Hij herkent niet alleen het origineel, maar ook de kunst. Als dat niet zo zou zijn, als het kunstwerk voor waar wordt gehouden, dan ontstaan er twee problemen. Het onware wordt dan werkelijk een vervalsing⁶⁹. Daarnaast valt ook het genot weg dat het bekijken van een goed werkstuk veroorzaakt. Dichters mogen dan wel tot het genoegen van de onwetende massa aan schilders het onmogelijke toeschrijven, maar daarmee bewijzen ze de kunstenaar geen dienst. Als een geschilderd hoofd voor echt wordt gehouden, dan wordt de *arte*, en daarmee de hand van de kunstenaar, onzichtbaar. Daarenboven verliest de imitatie elk nut. Het is de bedoeling om door een afbeelding een afwezige als aanwezig aan de *fantasia* te presenteren, en niet om door een hardnekkige vergissing te doen geloven dat een dode of een afwezige werkelijk aanwezig is⁷⁰. Imitatie is dus steeds kunstig. 'En daarom zijn de schilder en de beeldhouwer, die

⁶⁷ Zie hoofdstuk IV, 2.2.3.

⁶⁸ *TdS*, 30, pp. 197-198: 'E quindi forma due notizie universali. L'una è, diciamo così, che un uomo il qual muore svenato suol avere la tal sembianza; L'altra è che si fatta sembianza è comune all'uomo veramente svenato, e di pari ad una pietra lavorata con tal e tal maestria dallo scarpello, qual è la Statua di Seneca spirante nella Villa Pinciana de' Signori Borghesi'. Voor de 'Seneca spirante', zie Haskell & Penny, 1981, nr. 76.

⁶⁹ Zie hoofdstuk IV, 2.1.

⁷⁰ *TdS*, 33, pp. 227-228: '[...] si parimenti l'imitazione usata dal Dipintore del ben figurare un volto simile al vero, mà non un volto che sia riputato per vero. Che che dicano talora i Poeti nelle loro arguzie, con attribuire à un pennello per lode ciò che non solo è impossibile à farsi, mà che fatto gli sarebbe di biasimo: benchè presso alla moltitudine sia l'estremo degli encomij; il che basta alla Poesia. Dissi, che ciò fatto gli sarebbe di biasimo: imperòcche se fingiamo che il volto dipinto fosse tenuto sempre, e da tutti per vero, non pur l'artefice rimarrebbe sconosciuto e però inlaudabile nel suo lavoro, mà non conseguirebbe il pro e'l fine premiero ch'ebbe nel suo nascimento quell'arte il qual fù di giovare con render come presenti alla fantasia per opera de'veduti colori gli oggetti lontani ò di tempo ò di luogo; e non di nuocere, facendo che per un durevole errore sia creduto presente chi è morto

het natuurlijke kopiëren, *inventori*, omdat ze inderdaad imiteren, maar in kleur en in steen, dus op een andere, zeer verschillende manier dan de dingen die door de Natuur, of door enige andere kunst worden gemaakt'⁷¹.

De kunstigheid van de imitatie krijgt nog meer nadruk door de *vivacità* van de voorstelling een eigen rol toe te kennen. Een voorstelling wordt immers *vivace* door de inzet van artistieke middelen, door detaillering en ornament⁷². De pedagogische rol die Pallavicino de *vivace* voorstelling toebedeelt, zet alzo de dienstbaarheid van de dicht-, schilder- of beeldhouwkunst extra in de verf. In het *Trattato sulla Provvidenza* voelt Pallavicino zich daarom genoopt een uitspraak van Bernini te nuanceren. De passage staat stil bij de bewondering die de beeldhouwer koestert voor een zwaar toegetakeld antiek beeld, de Pasquino. Als we de kwaliteit van een werk van Titiaan of Michelangelo erkennen, aldus Pallavicino, dan is dat omdat ze er ook in de meest moeilijke omstandigheden in zijn geslaagd om hun model succesvol weer te geven. In de *Pasquino* daarentegen zien we alleen het slechte. Zo maakte de aantasting door de tijd en de mens het voor een *cavaliere* onbegrijpelijk dat Bernini dit beeld als het meest uitmuntende van alle beeldhouwwerken beschouwt. Ook Pallavicino waardeert de Pasquino alleen in zoverre als in het toegetakelde geheel nog herkenbare fragmenten te vinden zijn. Het verval maakt het beeld des te deplorabeler, omdat de resten doen vermoeden hoe goed het oorspronkelijke een echte en bewonderenswaardige gladiator voorstelde⁷³.

Imitatieve kunst *representeert* dus een object en doet het bijgevolg *herkennen* door de beschouwer⁷⁴. Het kunstwerk produceert genot door het succes van de imitatie.

ò distante'.

⁷¹ *TdS*, 30, p. 211: 'E per tal cagione il Pittore, e lo Scultore, che ritraggon dal naturale, sono inventori perchè imitan sì, ma ne'colori, e ne'sassi, ciò che in altra maniera dissimilissima di cose veggon fatto dalla Natura, e da qualche arte diversa'. Zie ook hoofdstuk III, 3.1.1.

⁷² Summers, 1981, pp. 41-55.

⁷³ *TsP*, I, 9, p. 97: 'Riconosciamo il bene in un ritratto di Tiziano, in una scultura di Michelangelo, perciò che son abili ottimamente a rappresentare, ch'è il fine prossimo di que' lavori: dalla qual rappresentazione in quelle parti ov'è più difficile l'ottennerla, nasce la maraviglia, e dalla maraviglia il diletto, che è il fine loro remoto. Riconosciamo all'incontro il male nel tronco celebre del Gladiatore, il qual'è ora sì deformato dall'ingiurie o del tempo, o degli uomini, che spregiato dal volgo sotto il vil nome di Pasquino, diè materia ad un cavaliere di sdegnarsi col Bernino quasi schernito da lui; perciò che avendogli quegli addimandato, quale stimasse la più eccellente di tutte le statue: Pasquino, gli avea risposto. Ha quella figura certi suoi pregi impareggiabili nelle parti che rimangono intiere, e ch'esprimono in maniera stupenda le membra a loro corrispondenti d'un vero ed ottimo Gladiatore. Ma quindi si reputa più cattivo lo stato di lei; perciò che là dove il suo fine e la sua originaria attitudine fu l'imitazione piena e perfetta d'un tale operante, ora si rende a ciò inabile più d'ogni altro rozzissimo simulacro, dal mancamento e dallo sconciamento dell'altre parti'. Ook geciteerd door Montanari, (1998)a, p. 58.

Favino, 2000, pp. 292-293 citeert uit het 'Avvertimento' aan de lezer van Pallavicino's uitgave der *Rime scelte* (1666) van Giovanni Ciampoli het volgende over een – volgens Pallavicino – corrupte oudere uitgave van Ciampoli's werk (zie ook hoofdstuk I, 3.2.5): '[...] onde a discernere fra questi storpj la bellezza del lavoro, facea mestiero di occhi non meno esperti, che per conoscere la suprema eccellenza della lacera Statua ch'è in Roma sotto un palazzo della Famiglia Orsina'. Zoals Favino aangeeft, *ibid.*, noot 55, betreft het hier ongetwijfeld de Pasquino. Pallavicino lijkt hier een analoge bewering te doen als Bernini: met 'excellente ogen', de blik van de kenner, kan ook in de Pasquino nog schoonheid worden ontwaard. Maar de vergelijking drukt wel een uiterst negatief oordeel uit: Pallavicino vindt het absoluut ongepast om een werk uit te geven dat de blik van de kenner vergt om van enig nut te zijn.

⁷⁴ Zie ook de omschrijving van het begrip 'rappresentare' in de volgende passage: *DB*, I, 16, p. 417a: 'Nel resto l'allegrezza, che vien portata dalla memoria del ben passato, suol derivare ò da qualche buon'effetto, che presente ne

Maraviglia, de bron van het *diletto*, ontstaat wanneer de kunstenaar er in slaagt om ook datgene herkenbaar voor te stellen wat nauwelijks te imiteren valt. Door de kunst, de *arte*, te kennen en te beheersen, kan de maker een goed beeld vervaardigen, en kan de toeschouwer de moeilijkheidsgraad van het werk beoordelen. Wanneer Bernini in de Pasquino sporen van superbe beeldhouwkunst terugvindt, prijst hij vooral zichzelf als excellent kunstenaar en kunstkenner: ‘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’⁷⁵. Men moet – volgens Bernini – de kunst van het *disegno* in hoge mate bezitten om de waarde van het beeld nog in te kunnen schatten. Bernini wil in het gemutileerde beeld geen resten van een gladiator zien, maar een getuigenis van superieure beeldhouwkunst. De aantasting van het blok steen heeft misschien wel de gelijkenis uitgevaagd, maar niet de *arte*.

Zoals we in het vierde hoofdstuk hebben gezien, hanteert Pallavicino in vergelijking met de kunstliteratuur een uitgeloopte versie van het begrip *vivacità*. Voor Pallavicino benoemt ze alleen de expressieve kracht van de voorstelling. Het dwingende verband met de levensechtheid wordt expliciet terzijde geschoven. De expressiviteit wordt wel duidelijk op de voorgrond geplaatst en nauwkeurig gedefinieerd. Ze krijgt een dienende rol binnen de verwijzende en pedagogische werking van de imitatieve voorstelling. Dat *vivacità* voor Pallavicino niet moet worden toegeschreven aan een portret, en hij de overdracht van deugd dus niet onlosmakelijk koppelt aan de levensechte voorstelling van een deugdelijk model, openbaart een laatste aspect van de logica van de anekdote uit de *Arte della Perfezion Cristiana*. De vlieg in de anekdote betekent zowel de erkenning van Bernini’s imitatieve vaardigheden, als het besef van hun ijdelheid en vluchtigheid⁷⁶. Het insect toont de futiliteit van de geslaagde, sprekende gelijkenis, in vergelijking met het immense werk van God. Aldus speelt de vlieg ook haar rol als *vanitas*-symbool: de levende gelijkenis, eigen aan Bernini’s werk, brengt een beeld net zo min tot leven als

rimane, ò dalla vivace cognizione, che di quell’oggetto avventuroso l’ispirienza ci lascia; dalla qual cognizione ci vien rappresentato quel bene quasi presente, come la voce medesima di *rappresentare* dichiara. E così proviamo, che il solo figurarci noi vivamente qualche diletto, benchè non mai posseduto, ci apporta gioia; di che Aristotile sottilmente discorre nel primo della Rettorica’. Zie ook *AdPC*, I, 4, p. 647b. In het *TsP* wordt het feit dat een representatie altijd verschilt – in goede of in slechte zin – van het object dat wordt gerepresenteerd, gebruikt als argument tegen de stelling dat God uit de Schepping *diletto* puurt, zie I, 4, pp. 59-60. God heeft immers een perfecte kennis van alles, ook van het imperfecte; de Schepping draagt niets bij aan deze kennis, en het genot dat daaruit wordt gepuurd.

⁷⁵ Chantelou, 8 juni 1665, p. 203. Bernini’s achting voor de Pasquino is ook terug te vinden in Bernini, 1713, pp. 13-14 en Baldinucci, 1812, pp. 139-140, zie ook Montanari, (1998)a, p. 58 en *Bernini Scultore*, pp. 198-199. Voor de Pasquino, zie Haskell & Penny, 1981, nr. 72. Er moet worden opgemerkt dat lof op de Pasquino niet zo uitzonderlijk is als Bernini wil doen uitschijnen. Zo prijst Armenini de Pasquino aan, zie *Scritti*, II, p. 1586, net als o.a. Michelangelo, zie Haskell & Penny, *ibid.*, p. 292.

⁷⁶ Voor deze betekenis van de vlieg, zie Chastel, 1984, pp. 11-36, met literatuur. Chastel toont aan hoe de vlieg in de visuele kunsten opduikt als een aanduiding van de bijzondere vermogens van de schilder, en bijgevolg als claim op *nobilità*, onmiddellijk verbonden met het besef van de ijdelheid van de kunst en bij uitbreiding van de menselijke conditie. De vlieg als embleem van vaardigheid verschijnt in de talloze malen hervertelde anekdote van Giotto die een vlieg schildert op een doek van Cimabue, en als symbool van *vanitas* in al even talloze stillevens. Voor het gebruik van de Giotto-*topos* in kunstenaarsbiografieën, zie Kris & Kurz, 1979, p. 64. Voor *vanitas*-stillevens, zie Klemm, 1980, pp. 140-210, met tal van voorbeelden van *vanitas*-stillevens met vliegen.

een levend lijkend beeld een sterveling onsterfelijk maakt. De buste, een dood ding, blijft inferieur aan al wat leeft. Zelfs de zon is eigenlijk minder dan ‘un vil mosca’⁷⁷. Precies daarom, zegt Pallavicino in zijn *Trattato dello Stile*, kan de dichter hoogstens metaforisch beweren dat de beeldhouwer het goddelijke vermogen heeft om leven te schenken aan een ding. Als hij zo’n uitspraak voor waar verkoopt, liegt hij⁷⁸.

1.2.4. Domenico Bernini’s versie van de anekdote

Domenico Bernini vertelt de anekdote in het hoofdstuk dat verslag wil doen van de ‘conchetto di stima del Pontefice Alessandro VII., e della Corte di Roma verso il Cavaliere in quel tempo’⁷⁹. Ze moet de bewering illustreren dat ‘iedereen er over verbaasd bleef, hoe Bernini alleen op de kracht van zijn *ingegno*, over gelijk welk onderwerp kon meepraten, waar anderen na lange studie slechts met moeite aan toe waren gekomen’⁸⁰. De plot van de anekdote berust op de conventionele tweespalt tussen de inzichten van een uitzonderlijk *ingegno*, en de kennis die iemand door langdurige studie en oefening verwerft⁸¹. Bernini’s vergelijking toont hoe hij in een flits, in een boutade, de meest complexe filosofische materie inzicht en samenvat. Pallavicino wordt opgevoerd als de geleerde autoriteit die de scherpzinnige voorzet van de beeldhouwer op een wetenschappelijk verantwoorde manier herhaalt en uitlegt. Na de anekdote geeft Domenico nog een drietal uitlatingen over de grootsheid van Gianlorenzo. Volgens Alexander VII zou de beeldhouwer geschitterd hebben in gelijk welk vakgebied waar hij zijn aandacht aan had gewijd⁸². Vervolgens verschijnt nogmaals Pallavicino, die zich door de woorden van Bernini aangevuurd, ‘infiammato’, voelt tot ‘sottigliezza de’ discorsi’⁸³. De passage sluit af met de geciteerde uitspraken van Pallavicino, over Bernini als ‘fenice degl’ingegni’ en de grootste man van zijn tijd⁸⁴.

Maar de anekdote gaat over meer dan de grootsheid van Bernini’s *ingegno*. Gianlorenzo

⁷⁷ Uit Pallavicino’s ‘Discorso [...] se il Principe debba essere letterato’, in: *Spicilegium Romanum* VI, Roma, 1841, pp. 619-620, opnieuw en gecorrigeerd uitgegeven in de *Opere*, I, aldaar p. 1. De vlieg verschijnt in het oeuvre van Pallavicino steeds weer als het meest minderwaardige dier van de schepping. In het *TsP* wordt gesteld dat zelfs de meest schone dingen in ons minder ‘compassione’ kunnen opwekken dan ‘le più noiose bestie, quale sono l’estive mosche’ (I, 9, p. 96).

⁷⁸ *TdS*, 17, p. 106, zoals vermeld in hoofdstuk III, 3.2.5, noot 198.

⁷⁹ Bernini, 1713, p. 95.

⁸⁰ *ibid.*: ‘Rimane stupito, come a sola forza d’ingegno potesse in qualunque materia discorso giungere, dove altri con lungo studio appena erano pervenuti’. Zie ook *supra*, noot 46.

⁸¹ Zie ook de beschrijving van Bernini in Chantelou, 6 juni 1665, pp. 194-195: ‘L’on peut dire que son esprit est des plus beaux que la nature ait jamais formés; car, sans avoir étudié, il a presque tous les avantages que les sciences donnent à un homme. Au reste, il a une belle mémoire, l’imagination vive et prompte, et, pour son jugement, il paraît net et solide’. Zie ook Bernini, 1713, p. 171: ‘Diceva il P. Gio. Paolo Oliva Generale della Compagnia di Gesù, che *Nel discorrere col Cavaliere di cose spirtuali gli faceva di mestiere di un’attenzione tale, come se andar dovesse ad una Conclusione*’, geciteerd door Lavin, 1998b, p. 21.

⁸² Bernini, 1713, p. 97: ‘Se si fosse il Bernino in qualunque scienza o professione raffinato collo studio, e coll’esercizio, haverebbe in tutte avvantaggiato ogni altro di questo Secolo per illustre, che fosse’.

⁸³ *ibid.*: ‘In confermazione di che era solito dire il dottissimo Cardinal Pallavicino, che *Nel trattar col Cavaliere non solamente rimaneva sodisfatto, e pago, mà che si sentiva allora in un certo modo come maggiormente infiammato nella sottigliezza de’ discorsi, stimolato eziandio dall’acutezza de’suoi*’.

⁸⁴ Deze uitspraken, geciteerd in de noten 37 & 41, sluiten aan op het voorgaande citaat.

spreekt twee keer duidelijk over de schilderkunst. Hij vergelijkt een ‘muto ritratto di virtuosissimo pittore’, en de vlieg lijkt beter op de paus dan ‘ogni qualunque insensata tela di ben disposti, mà morti colori’. Over de beeldhouwkunst wordt met geen woord gerept: de kleuren van het schilderij zijn dood, de vlieg en de paus leven. Als levende wezens delen ze ‘[il] moto, l’attitudine delle parti, la proporzione delle operazioni, e la sensibilità degli organi esterni, & interni’⁸⁵.

1.2.5. De portretkunst van Bernini

Wanneer Domenico Bernini wat verder in zijn biografie schrijft over de marmeren buste van Louis XIV, door zijn vader gemaakt tijdens diens verblijf in Frankrijk in 1665, wijdt hij een kleine disgressie aan de ‘costume del Cavaliere nel far Ritratti’ [fig.31]⁸⁶. Bernini, zo schrijft zijn zoon, wou liever dat een model zich als gewoonlijk zou gedragen, en zou bewegen en praten. De beeldhouwer ontwaart zo ‘tutto il suo bello’. Iemand is immers nooit zo gelijk aan zichzelf dan wanneer hij in beweging is. In de beweging, *moto*, ‘consistono tutte quelle qualità, che sono sue, e non di altri, e che danno la somiglianza al Ritratto’. Om dit moment te vatten, zo blijkt ook uit de dagboeknotities van Paul Fréart de Chantelou van Bernini’s verblijf in Frankrijk, schetst de beeldhouwer het model in eerste instantie terwijl het zich van zijn gewone bezigheden kwijt. Zo tekent hij Louis XIV tijdens een ministerraad en een balspel⁸⁷. Deze schetsen dienen slechts als tussenstap. Wanneer de koning Bernini vraagt waarom hij zijn tekeningen niet meer bekijkt bij het uitwerken van de buste in de steen, antwoordt de beeldhouwer met een filosofische getinte uitspraak, die ook Louis XIV noopt de grootsheid van zijn *ingegno* te erkennen⁸⁸: de schetsen dienen om de karakteristieke trekken van het model in de *fantasia* te prenten. Als het model daar ‘geconcipieerd is’, en aan het ‘uitwerken’ begonnen moet worden, werkt Bernini met het volledige, ‘echte’ model in zijn verbeelding, en niet met de afbeeldingen op papier⁸⁹. Op basis van de per definitie beperkte zintuiglijke waarneming worden dus gegevens verzameld die opnieuw worden geassembleerd in de verbeelding. Daar ontstaat een volledig beeld. Het veruitwendigen in de steen, het ‘dar fuori’, gebeurt op basis van dit synthetisch beeld, en niet op basis van de partiële waarnemingsgegevens⁹⁰. Om vervolgens de weergave zo levensecht mogelijk

⁸⁵ Bernini, 1713, p. 96.

⁸⁶ *ibid.*, pp. 133-134: ‘Tenne un costume il Cavaliere, ben dal commune modo assai diverso, nel ritrarre altrui ò nel Marmo, ò nel Disegno: Non voleva che il figurato stasse fermo, mà ch’ei colla sua solita naturalezza si movesse, e parlasse, perche in tal modo, diceva, ch’ei vedeva tutto il suo bello, e’l contrafaceva, com’egli era, asserendo, che nello starsi al naturale immobilmente fermo, egli non è mai tanto simile a sè stesso, quanto è nel moto, in cui consistono tutte quelle qualità, che sono sue, e non di altri, e che danno la somiglianza al Ritratto’. Haast identiek in Baldinucci, 1812, pp. 135-136, maar daar in de context van de definitie van de natuurlijke norm, zie hoofdstuk I, 2.3.3 en *infra*, 3.1. Voor een recente bespreking van deze passage, zie Lavin, 1998a, pp. 18-22.

⁸⁷ Voor de vervaardiging van de buste, zie Tratz, 1988, pp. 346-471 & 474-478, met referenties aan oudere literatuur. Bernini schetst Louis XIV tijdens het balspel op 23 juni 1665, op 12 juli tijdens de ministerraad.

⁸⁸ Bernini, 1713, p. 134: ‘Io non hò finora conosciuto Uomo di quell’ingegno come Voi [Bernini]’.

⁸⁹ *ibid.*: ‘I Modelli gli erano serviti per introdurre nella fantasia le fattezze di chi egli doveva ritrarre, mà quando già le haveva concepite, e doveva dar fuori il parto, non gli erano più necessari, anzi dannosi al suo fine, che era di darlo fuori, non simile alli Modelli, mà al Vero’.

⁹⁰ Voor de ontwikkeling van het concept *fantasia*, zie de literatuur in hoofdstuk IV, 3.2.1, noot 140.

te maken, wordt het model afgebeeld als in beweging. Bernini verklaart ‘que, pour réussir dans un portrait, il faut prendre un acte et tâcher à le bien représenter; que le plus beau temps qu’on puisse choisir pour la bouche est quand on vient de parler ou qu’on va prendre la parole; qu’il cherche à attraper ce moment’⁹¹. Bernini kiest dus een moment uit het handelen, in casu het spreken, van zijn model om het portret vorm te geven. Dit betekent dat de persoon vaak wordt weergegeven met een licht geopende mond, en met een bovenlichaam dat in beweging lijkt, door de schikking van de draperie, de positie van de armen of de draaiing van het hoofd tegenover de romp⁹².

Wanneer Domenico over de *moto* van zijn vaders bustes spreekt, wil hij aantonen dat die bustes buitengewoon gelijkend zijn, precies omdat ze de beweging van het model vatten. De uiterlijke beweging toont wat eigen is aan iemand, openbaart zijn *costume*, ‘quelle qualità, che sono sue, e non di altri’. De geopende mond suggereert tegelijk beweging, en wekt het vermoeden dat het beeld wil spreken. Ook het spreken werd traditioneel geassocieerd met de weergave van het karakter van het model. In het spreken openbaart zich immers de persoonlijkheid⁹³. Aldus ontstaat een levendig portret dat haast niet te onderscheiden is van het levende model. Zowel in Bernini’s biografieën, als in latere literatuur over zijn werk, staat steeds weer te lezen hoe succesvol Bernini was in het maken van haast levende beelden. Het meest bekend is ongetwijfeld het reeds aangehaalde voorval met de Montoya-buste. Net als in de *Eccellenza* van Francesco Bocchi is de levensechte kwaliteit van Bernini’s beelden het resultaat van een bovenmenselijke arbeid en een meer dan innige verwantschap met heilige deugd. Over het beeld van de Santa Bibiana schrijft Domenico: ‘niet hij [Bernini] had dit beeld gemaakt, maar de heilige zelf is er door zichzelf in gebeiteld en afgedrukt in het marmer’⁹⁴. Zijn ‘voortdurende arbeid in marmer, waarop hij zo gefixeerd was dat het leek alsof hij in extase was, en bezig om met de ogen de geest op te roepen om de stenen levend te maken, was bij hem een belangrijke oorzaak van ernstige ziekte, die hem aan het bed kluisterde met hoge koorts en dodelijke aanvallen’⁹⁵. In deze passage wordt Bernini’s vermogen om haast levende beelden te maken, expliciet gekoppeld aan zijn

⁹¹ Bernini doet de uitspraak naar aanleiding van zijn werkzaamheden aan de buste van Louis XIV, zie Chantelou, 4 september 1665, pp. 381-382.

⁹² Essentieel voor de studie van Bernini’s bustes blijft Wittkower, 1990; Harris, 1992 behandelt de *topos* van de sprekende gelijkenis, net als Emmens, 1956, met een deels onjuiste referentie aan Bernini’s buste van Louis XIV. Hagstrum, 1958, p. 73, associeert de ‘speaking likeness’ in de renaissance met de ‘difficulté vaincue’, het vermogen van de schilder of beeldhouwer om dode materie te transformeren tot een ‘sprekend beeld’, dat dan door de dichter stem kan worden gegeven.

⁹³ Zie Williams, 1989, pp. 113-114, met referentie aan Bocchi’s nadruk op het verband tussen de sprekende gelijkenis en de weergave van *costume*.

⁹⁴ Bernini, 1713, p. 42: ‘[...] Non haver’esso fatta quella statua, mà la Santa medesima essersi da sè medesima scolpita, & impresa in quel marmo’. Zie Wittkower, 1990, nr. 20.

⁹⁵ Bernini, 1713, p. 48: ‘[...] quel continuo lavoro in Marmo, in cui era così fisso che sembrava anzi estatico, & in atto di mandar per gli occhi lo spirito per render vivi li Sassi, fù in lui gran causa di male, che l’abbattè nel letto con febre acutissima, & accidenti mortali’. Dezelfde opmerking wordt gemaakt over Bernini’s leerling, Giulio Cartari, Bernini, 1713, p. 115. Bij Baldinucci, 1812, p. 128 lezen we: ‘Stava poi in quel lavoro così fisso, che sembrava estatico, e pareva, che dagli occhi gli volesse uscir lo spirito per animare il sasso; [...]’. Baldinucci koppelt de extase niet aan ziekte, maar aan het risico op valpartijen.

haast extatische toestand. De intensiteit van dergelijke arbeid put de beeldhouwer volledig uit⁹⁶.

1.2.6. De anekdote als *paragone*-statement

Het succes van Gianlorenzo's beeldhouwkunst is daarom van een andere orde dan wat binnen het vermogen van de schilderkunst ligt. Domenico speelt in een passage die expliciet de *paragone* behandelt, de *moto* van zijn vaders beeldhouwwerk uit tegen de *vivacità* eigen aan de schilderkunstige middelen⁹⁷. De schilderkunst beschikt immers over de kleur. De *vivacità* van kleur is een van de geëigende middelen om gelijkenis te verkrijgen. De kleur van een gelaat bepaalt in grote mate hoe het eruit ziet. De beeldhouwkunst, aldus Domenico, moet het zien te redden met een weliswaar levendige, maar éénvoudige, indruk. Als we de kleuren van de schilderkunst echter vergelijken met levende wezens, dan zien we dat 'dit kleine *levende* diertje veel beter lijkt op die *levende* monarch, dan gelijk wel gevoelloos doek van goed aangebrachte, maar *dode* kleuren'⁹⁸. De levendige kleuren van de schilderkunst verbleken bij de 'uniformità del moto, l'attitudine delle parti, la proporzione delle operazioni, e la sensibilità degli organi esterni, & interni' van paus en vlieg. Niet kleur, met de *vivacità* en de *varietà* die haar eigen zijn, maar *moto* garandeert de perfecte gelijkenis⁹⁹. En in het vatten van *moto*, in

⁹⁶ Zie ook Chantelou, bijvoorbeeld op 15 juli, p. 512: '[...] que veritablement c'était avec trop d'attache [Bernini's werk aan de buste van Louis XIV] et que mardi au soir il était si las que j'avais peur qu'il ne s'en trouvât malade'.

⁹⁷ Bernini, 1713, p. 30: '[...] perche può essa [la Pittura] con la varietà, e vivacità de'colori più facilmente accostarsi alla effigie del rappresentato, e far bianco ciò ch'è bianco, rosso ciò ch'è rosso; Ma la Scultura priva del comodo de'colori, necessitata ad operar nel sasso, hà di mestiere per rendere somiglianti le figure di una impressione vivissima, mà schietta, senza l'appoggio di mendicati colori, e colla forza solo del Disegno ritrarre in bianco marmo un volto per altro vermiglio, e renderlo simile'. De opmerking wordt ook in het *Journal* van Chantelou gemaakt, op 6 juni en 12 augustus 1665, zie Lavin, 1998a, p. 21, met Baldinucci's weergave van de passus. Lavin geeft nog andere getuigenissen van dezelfde uitspraak. Gianlorenzo Bernini ziet het portretteren van Charles I op basis van drie geschilderde portretten van Antoon Van Dijk, zonder het model in levende lijve gezien te hebben, als een onoverkomelijke moeilijkheid. Het schilderij heeft het voordeel van de kleur, en Bernini beschikt niet over de waarnemingen die toelaten om de *moto* te vatten. Het is frappant hoe Gian Pietro Bellori in zijn *Vita* van Van Dijk de zaken volledig verschillend ziet: 'Si compiacque più volte il Re di esser ritratto di sua mano, e dovendo il Cavaliere Bernino farne uno di scoltura in marmo, non gli fù difficile l'haverne trè dipinti in una tela in trè veduti diffirenti in faccia, profilo, & in mezzo profilo', Bellori, 1672, p. 260. Uiteraard is kleur een van de terugkerende twistpunten in de *paragone*-discussies, zie daarvoor *Scritti*, I, pp. 475–711, *passim*.

⁹⁸ Bernini, 1713, p. 96, zoals in noot 42: '[...] molto più si assomigliava quel *vivente* Animaluccio a quel *vivo* Monarca, che ogni qualunque insensata tela di ben disposti, mà *morti* colori'. [eigen cursivering]

⁹⁹ Aldus wordt het argument van Vasari uit de *Proemio* van de *Vite* van 1550 ten voordele van de schilderkunst gewoon omgekeerd. Zie Varchi & Borghini, 1998, p. 53, noot 207. Voor de traditie om de kleurloosheid als een argument voor de beeldhouwkunst te gebruiken, zie Preimesberger, 1986, p. 196. Het is frappant hoe Filippo Baldinucci in zijn *Vocabolario del Disegno* (1681) *vivacità* definieert als het 'certo che di spiritoso': 'Vivacità f. Qualità delle figure ben dipinte o scolpite, ed è certo che di spiritoso, che consiste (secondo il Paggi, ed altri) in tre parti della faccia, cioè negli occhi, che sieno desti e non addormentati, massimamente nel guardar fiso alcuna cosa, onde pajono aver abbondanza di spiriti; nelle narici assai aperte, come che nel respirare tira e manda fuori molta copia d'aria; e ell'aprir la bocca sempre un poco più del bisogno, tutt'e' tre proprie degli adirati, che però mostrano gran vivacità: conviensi alla gioventù, alla virilità, ed alle femmine sfacciate'. Om de 'abbondanza di spiriti' te tonen, moet de figuur hevig lijken te ademen, en de blik strak gefixeerd houden. *Vivacità* is dus een aspect van de houding van de figuur, die kracht en viriliteit uitstraalt. Het begrip leunt op die manier dicht aan bij Bocchi's interpretatie, maar geeft daarenboven een zeer precieze beschrijving van de passende gelaatsuitdrukking. Zie Baldinucci, *Opere*, III, p. 245.

een ‘impressione vivissima’, excelleert de beeldhouwkunst van Gianlorenzo Bernini¹⁰⁰.

Domenico gebruikt de anekdote met de vlieg om de superioriteit van zijn vaders kunst te benadrukken¹⁰¹. Impliciet onstaat een confrontatie tussen de tweedimensionele afbeeldingen die de paus en zijn gezelschap worden voorgelegd, en de reeks buitengewoon succesvol beeldhouwde portretten van Gianlorenzo¹⁰². In deze confrontatie speelt het begrip *moto* een centrale rol. Het vatten van de beweging garandeert immers de gelijkenis. Daar faalt de schilderkunst. Domenico Bernini gebruikt het verhaaltje met de vlieg om zijn vader, op kracht van zijn *ingegno*, een filosofisch te onderbouwen uitspraak over de verhouding tussen schilder- en beeldhouwkunst te laten maken. Het past dus ook in de *paragone*-traditie, en is consistent met andere uitspraken van Bernini die zijn geloof in de superioriteit van de beeldhouwkunst bevestigen¹⁰³. Door Sforza Pallavicino op te voeren, krijgt Bernini’s stelling filosofisch onderbouwd gezag. Pallavicino wordt dus impliciet gebruikt om de superioriteit van Bernini’s portretkunst te bewijzen. Hij is het immers die uitlegt hoe onder andere *moto* de paus en de vlieg, als levende wezens, verwant maakt. Het is frappant hoe Domenico Bernini daarbij de filosofische terminologie van Pallavicino evoceert. Hij beperkt zich daarbij niet tot het materiaal dat reeds is aangehaald. De zinsnede ‘che ogni qualunque insensata tela di ben disposti, mà morti colori’ lijkt een echo uit een brief van Pallavicino aan Monsieur de Lionne, over een geschilderd portret dat Bernini voor de Lionne van Pallavicino moest maken. Pallavicino verzekert de Lionne dat hij in zijn eigen hart diens beeltenis draagt, geschilderd met de twee kleuren van de achting en de vriendschap. Een portret dat misschien niet even schoon is, maar minstens even levend en even onvergankelijk, en zeker waardiger dan dat wat met de vier kleuren van de schilderkunst tot stand kwam¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Denk ook aan de uitspraak van het volk, wanneer het denkt het door Bernini geanimeerde dode lichaam van Urbanus te zien, Bernini, 1713, p. 36: ‘[...] altra che sua [van Bernini] non poter essere l’invenzione di dar moto ad un Corpo già morto’.

¹⁰¹ Ter inleiding op de passage uit de *AdPC* geeft Montanari, 1998a, p. 153, een elege van Ferdinand Fürstenberg op waarschijnlijk dezelfde buste. In deze elege wordt gesteld dat de marmeren buste er in tegenstelling tot de schilderkunst in slaagt om Alexander levend weer te geven. D’Onofrio, 1967, p. 382, publiceert een brief van Lelio Guidiccioni aan Bernini over de buste van Scipio Borghese, waarin de schrijver stelt dat ‘s’è provata una cinquantina di buoni pittori à rassomigliare il Sig. Cardinale, né ad alcuno è venuto ciò conseguito’. Zie ook Panofsky, 1989, p. 234, noot 195, die Gian Paolo Lomazzo citeert, volgens wie een schilder en een beeldhouwer die een koning moeten afbeelden, ‘la même idée et la même forme correspondant à ce Roi’ zullen hebben gevormd. Panofsky refereert vervolgens aan Bernini’s opmerking over zijn buste van Louis XIV.

¹⁰² Alzo ontstaat een impliciete *paragone* met Titiaans portret van Paulus III, een van de emblematische *topoi* voor de ‘ressemblance parlante’ in de schilderkunst. Het portret wordt door Giorgio Vasari en Benedetto Varchi aangehaald in het befaamde *paragone*-dispuut, zie *Scritti*, I, pp. 497 & 529.

¹⁰³ Voor Bernini’s opvatting over de *paragone*, zie Winner, 1968; Preimesberger, 1985 & 1986.

¹⁰⁴ ‘A Monsig. Roberti Arcivescovo di Tarso, allora Nunzio Apostolico in Turino, poscia in Parigi, & ora Cardinale’, zonder datum, *Lettere*, pp. 494-495: ‘Assai farò a non invanirmi, se tendo che uno de’primi huomini ch’oggi viva, qual è il Signor di Lionne, da me stimato più che se fosse nato Rè, perch’è acceso a governare i Regni senza esser nato Rè; desidera il mio Ritratto; e che il Maggiore Artefice di quanto oggi vivano, qual’è il Cavalier Bernino, desidera di formarlo. [...] Ben assicuro V.S. Illustrissima, che quantunque l’esser dipinto per mano del Bernino sia nella mia estimazione quanto se fosse per man d’Apelle; di che si pregiava Alessandro: assai più mi glorio d’un altro superior ritratto, dal quale haurà origine questo secondo; cioè di quello che’l Signor de Lionne stesso ha di mè formato nel cuore. E tenga Sua Eccellenza per certa, che un’altro se non tanto bello, almen tanto vivo, e tanto

1.2.7. Domenico Bernini versus Sforza Pallavicino

Domenico Bernini en Sforza Pallavicino achten de schilderkunst tot hetzelfde in staat. Ze presenteert een dood simulacrum van iets wat er niet is. De *vivacità* van de kleur, het middel eigen aan de schilderkunst, verandert daar in se niets aan. Het geschilderde beeld blijft levenloos. Niet zo echter de beeldhouwkunst van Gianlorenzo Bernini, stelt Domenico. Bernini slaagt er in om een beeld als in beweging uit te werpen in het marmer. Het beeld krijgt door de *moto* niet alleen een oppervlakkige, exterieure gelijkenis. Het toont ook werkelijk wie het model is, door de levende gelijkenis. De afbeelding stelt daardoor het model zo overtuigend aanwezig, dat het beeld spreekwoordelijk met hun origineel worden verward.

Dit onderscheid tussen de schilder- en de beeldhouwkunst is voor Pallavicino onaanvaardbaar. Voor hem staan de imitatieve kunsten, net als elke andere menselijke vaardigheid, ten dienste van een relevante taak. In het geval van de imitatieve kunsten is dat het voorstellen van wat er niet is. De kunstkenner ervaart genot wanneer het kunstwerk daar ook in de meest moeilijke omstandigheden in slaagt. Daarom is de schilderkunst ook superieur aan de sculptuur. Omdat de schilder op het platte vlak diepte moet weergeven, is de afstand van zijn medium tot het origineel groter, en is zijn werk dus moeilijker¹⁰⁵. De impact die een kunstwerk op de beschouwer kan hebben, komt niet

indelebile, ma più degno; nè hò formato io di lui nel cuor mio con due colore solamente. (là dove la dipintura narrano che incominciassero con quattro) cioè con la stima, e con la gratitudine, &c'. Deze brief was reeds opgemerkt door Martinelli, 1956, pp. 35-36. Het getekende portret en de bijbehorende correspondentie is gepubliceerd door Montanari, (1998)a, pp. 51-54; Bandera Bistoletti, 1985, pp. 68-69 refereert reeds aan een brief waarin de Lionne zijn dankbaarheid uitdrukt voor het portret, van 8 december 1666, zonder de referentie in de *Lettere* te geven. De *topos* van het hartsportret verschijnt bijvoorbeeld ook in de *Vita*, II, p. 167, wanneer Alexander VII het standbeeld op de Campidoglio weigert: '[...] ringraziarli [de Senatori] dell'amorevole pensiero, ma non voler da essi altro simulacro, che quello, che per loro bontà gli conservavano nei loro cuori'. Zie ook de opdracht aan Giulio Rospigliosi in het vierde boek van *DB*, IV, 1, p. 534a-b.

¹⁰⁵ *TdS*, 17, p. 105: 'Onde in questo la Dipintura è superiore alla Scultura; perocchè la Scultura imita ciò che ha tre dimensioni con tre dimensioni; e la Dipintura sa far che due dimensioni pajano tre dimensioni'. Dit argument wordt gebruikt in de uiteenzetting over het 'mirabil falso', bedenkingen over het genot dat voortkomt uit het 'falsificar [...] nell'apparenze' (p. 104). De schilderkunstige of sculpturale imitatie worden beschouwd als 'falsità [...] ben coperta dalla sembianza del vero', een toelaatbaar procédé wanneer deze 'apparenza' 'pura verità' bevat (p. 105). In hoofdstuk IV, 2.1.1, zijn we ingegaan op Pallavicino's argumenten ter verdediging van de imitatie. Hij stelt daar dat de 'verschijning' van een object – de manier waarop een object visueel wordt waargenomen – een 'echte eigenschap' is. Pallavicino beschouwt de schilderkunst dan als superieur omdat ze deze intrinsieke kwaliteit kunstiger kan reproduceren. In het *TdS*, 30, pp. 211-212 (cfr. ook *supra*, noot 71) wordt imiteren immers gedefinieerd als het maken van een object uit hetzelfde *genere* als het origineel, onder een diverse *specie*, product van een andere *arte*; deze bewerking onderscheidt het imiteren van het emuleren.

Pallavicino's standpunt sluit verrassend nauw aan op Galileo's redenering in de befaamde *paragone*-brief aan Cigoli, waar het argument ten voordele van beeldhouwkunst, als zou een sculptuur door haar driedimensionaliteit een meer natuurgelovige weergave van de werkelijkheid zijn, precies op dezelfde gronden wordt ontkracht. Galileo stelt immers enerzijds dat de driedimensionaliteit zich in de waarneming reduceert tot een vlak, '[...] quel rilievo che si scorge nella scultura, non lo mostra come scultura, ma come pittura', anderzijds dat de schilderkunst een illusie van realiteit kan opwekken met middelen die verder van de 'natuur' van het object staan, wat meer *maraviglia* veroorzaakt, '[...] quanto più i mezzi, co'quali si imita, son lontani dalle cose da imitarsi, tanto più l'imitazione è maravigliosa'. Galileo houdt dus wel vast aan de vooronderstelling dat de beeldhouwkunst 'wezenlijker' op de dingen lijkt, '[...] quelli imitano le cose com'elle sono, e questi com'elle appariscono' – een argument dat ook Bernini gebruikt, maar keert het tegen de beeldhouwkunst vanuit het standpunt dat de imitatie een kunstige illusie hoort te zijn. De schilderkunst getuigt dus van een grotere *difficoltà*, of, in de woorden van Pallavicino, *TdS*, 17, p. 105, '[...]

voort uit verwarring over de echtheid of de valsheid van het voorgestelde. De toeschouwer doorziet immers onmiddellijk de misleiding, in de eerste plaats omdat het levenloze beeld beweging mist, hét kenmerk van leven. De impact wordt veroorzaakt door de *vivacità*, de levendigheid van het kunstwerk. Aldus kan het *affetto* van de toeschouwer worden bespeeld, ook al weet die dat hij naar een verzinsel kijkt. Voor de jezuïet en kardinaal Pallavicino is het evident dat een goed kunstwerk daarbij tot deugd aanzet.

De twee versies van de anekdote tonen wat er gebeurt als een groot kunstenaar in de filosofie terecht komt, en een groot denker in de kunsthistorie. Ze moeten noodgedwongen van plaats verwisselen. De grootsheid van Bernini wordt door zijn zoon geclaimd op gronden die voor Pallavicino onaanvaardbaar zijn. De extatische *furor*¹⁰⁶, de verwarring tussen model en origineel, de sprekende gelijkenis hebben voor de kardinaal alleen bestaansrecht als poëtische verzinsels of populaire misvattingen¹⁰⁷. De oprechte achting die Pallavicino en Bernini ongetwijfeld voor elkaar koesterden¹⁰⁸, verleent de beeldhouwer en zijn kunst op dat punt geen bijzondere privileges.

Als de twee versies elkaar inderdaad tegenspreken, wordt ook een licht geworpen op de rol van de anekdote in Domenico's tekst. Waarschijnlijk wordt het verhaaltje herverteld om de oudere versie te corrigeren¹⁰⁹. De correctie wordt alleen maar grondiger door

sono più suoi [van de kunstenaar], come prodotti col suo ingegno, e non accattati dalla natura dell'oggetto'. Daarenboven erkent Galileo het fundamentele verschil tussen een beeldhouwwerk en een object, dat ook door de tastzin wordt gedetecteerd. Voor de argumenten van Galileo, zie Panofsky, 1954, met de citaten pp. 32-34 en commentaar, pp. 4-11. Panofsky, *ibid.*, p. 9, beschouwt de opmerking over de afstand tussen de middelen van de imitatie en de geïmiteerde objecten als 'a truly memorable statement'.

¹⁰⁶ *TdS*, 30, pp. 211-212, zoals geciteerd in hoofdstuk III, 3.1.1, noot 127.

¹⁰⁷ Ze horen dus niet thuis in het genre van de biografie, een bijzondere vorm van imitatie. Voor de stilistische kenmerken van de biografie volgens Pallavicino, die het genre tussen de geschiedschrijving en de poëzie situeren, zie *Vita*, I, pp. 371-372, zoals geciteerd in hoofdstuk V, 3.1.1, noot 315.

¹⁰⁸ Pallavicino schrijft inderdaad in 1665 dat Bernini 'veramente ha pochissimi amici di cui tanto si confidi quanto di me', zie Montanari, (1998)a, p. 46 en *idem*, 1998b, p. 344.

¹⁰⁹ Montanari, (1998)a, p. 57, die terecht stelt dat Baldinucci de anekdote waarschijnlijk niet opneemt omdat ze conflicteert met de *AdPC*, houdt er geen rekening mee dat de anekdote met de vlieg in de *AdPC* een herwerking vormt van een – hem onbekende – vergelijking uit de gelijktijdig geschreven *TsP*, waar, zoals aangegeven, een topische vergelijking met de beeldhouwkunst wordt gebruikt om de werkzaamheid van de Schepper aan te tonen. Zoals we hebben getoond, ontbreekt in de *TsP* de problematiek van de gelijkenis. Volgens één mogelijke hypothese over de herkomst van de anekdote verlevendigt Pallavicino in de *AdPC* de vergelijking uit de *TsP*, waar hij ook de rest van het hoofdstuk aan ontleent, met een anekdotische evocatie van het 'geletterde' hof van Alexander VII, gebaseerd op de authentieke presentatie van de buste. Volgens een andere hypothese verwerkt Pallavicino een meer neutrale versie van een min of meer waar gebeurd voorval in de *TsP*, met andere woorden, gebruikt hij een *bon mot* dat tijdens de presentatie is uitgesproken om zijn theologische discussie te verrijken. De *AdPC* zou dan de integrale versie van het voorval bevatten, hoewel het probleem van de gelijkenis eigenlijk geen rol speelt in Pallavicino's argument. Volgens beide hypothesen blijft het in elk geval zo dat Bernini's beeldhouwkunst, hetzij aan Alexanders hof, hetzij alleen in de *AdPC*, geconfronteerd wordt met een theologische bedenking die ten nadele van de imitatieve kunst uitvalt. Dat de kern van de anekdote ook in het *TsP* voorkomt, samen met het feit dat de vlieg in relatie tot het portret een zeer geijkte metafoor van vergankelijkheid en ijdelheid is, doet mij eerder naar de eerste hypothese neigen. De ook voor de *AdPC* uitzonderlijke aanschouwelijkheid van het voorval kan als een argument voor de tweede hypothese worden ingebracht.

De *AdPC* verschijnt in 1665, voor de door Montanari in kaart gebrachte periode waarin zich de eerste nucleï van de Bernini-biografie beginnen te vormen. De 'correctie' op Pallavicino kan dan inderdaad al opgenomen geweest zijn in

Pallavicino ‘s zijns ondanks een filosofisch onderbouwde *paragone*-uitspraak ten gunste van Gianlorenzo te laten doen. Een ander argument is dat de anekdote opgenomen zit in een reeks uitspraken die de immense achting van Pallavicino voor de beeldhouwer moeten bewijzen. Door de vriendschap en achting tussen de twee mannen te benadrukken, wordt het minder waarschijnlijk gemaakt dat Pallavicino Gianlorenzo in de *Arte*, zij het subtiel, op zijn plaats heeft gezet.

2. Pallavicino’s *persona* in de biografieën

Domenico Bernini’s biografie benadrukt systematisch de innige vriendschap tussen Pallavicino en Bernini. Naast de passage waar we deze studie mee aanvingen – en waar we tot slot nog op zullen terugkomen –, de anekdote met de vlieg en de daarmee gelieerde uitspraken over Bernini’s grootsheid, wordt Pallavicino nog twee keer vermeld. Bernini schrijft tijdens zijn verblijf in Parijs aan Pallavicino dat ‘er [in Parijs] geen andere mode is dan Bernini’¹¹⁰. In het slothoofdstuk van de *Vita*, ‘*Alcune riflessioni sopra la Vita, e le Opere del Cavalier Gio. Lorenzo Bernini*’, haalt Domenico Pallavicino’s bedenking aan dat Gianlorenzo’s grote activiteit als uitvoerder en bedenker ‘de gebreken van de tijd’ compenseert¹¹¹. Zoals Tomaso Montanari heeft betoogd, is Pallavicino in de Domenico-biografie de autoriteit bij uitstek die de grootsheid van Bernini attesteert¹¹².

Waar Montanari’s verschillende bijdragen duidelijk hebben aangetoond dat de betrokkenheid van de kardinaal mee werd gemotiveerd door zijn oprechte achting voor de kunstenaar en de zijnen, is zijn karakterisering van de onderlinge intellectuele beïnvloeding minder trefzeker¹¹³. Montanari heeft de verschillende overlappingen tussen de biografieën en Pallavicino’s werk, die ook in deze studie aan bod kwamen, geïnterpreteerd als een belangrijke ‘*cassa di risonanza*’ voor een aantal dominante thema’s uit de *Vite*¹¹⁴. Met name de *imitatio Buonarotti* zou mede door Pallavicino zijn

de allereerste biografische notities, om dan door Baldinucci terzijde geschoven te worden. Dat de anekdote in Domenico’s *Vita* is opgenomen, biedt dan ook geen enkele indicatie over haar waarheidsgehalte. Zie ook *infra*, noot 124.

¹¹⁰ Bernini, 1713, p. 130: ‘[...] onde graziosamente hebbe a scrivere all’amicissimo suo Cardinal Pallavicino, *Non essere allora altra moda in Parigi, che il Cavalier Bernino*’.

¹¹¹ *ibid.*, p. 178: ‘Onde non solo maraviglia non è, ch’ei dicesse, *Non dargli l’animo di poter in tutta sua vita tanto sol di ozio accozzare insieme, quanto bastante fosse a comporne un mese, mà stupor grande recar deve quest’istesso, come habbia potuto un’Huomo, di cui ciascun Principe anche de’più lontani ne voleva sua parte, numeroso di famiglia, e perciò tanto maggiormente eziandio distratto in affari domestici, colla sollecitudine di una continua assistenza in quelle operazioni ancora, che non erano sue, tante grand’Idee produrre colla mente, e tante grandi Opere terminar colla mano, che solo in pensarle rendono stracca l’imaginatione chi le considera. Dalche mosso hebbe a dire il tante volte celebrato Card. Pallavicino, *Essere stato fornito il Cav. Bernino dalla natura di un’attività molto superiore alla commune, colla quale maravigliosamente compensava alli difetti del tempo*’.*

¹¹² Montanari, (1998)a, p. 46.

¹¹³ We refereren hier aan Montanari, (1998)a; (1998)b; 1998a, pp. 127-133; 1998b, pp. 385-425; 1999a; *Bernini Regista*, nr. 16. Deze studies bieden een weelde aan materiaal, maar zijn niet altijd even hanteerbaar, ook door de talrijke overlappingen tussen de bijdragen onderling. Haast al het materiaal dat voor de problematiek van deze studie van toepassing is, zit opgenomen in (1998)a, dat ook de meest interessante en coherente interpretatie geeft.

¹¹⁴ De metafoor duikt herhaaldelijk op, zie bv. Montanari, (1998)a, p. 58.

gepropageerd, onder andere via de ‘buitengewone densiteit’ van referenties aan Buonarroti’s werk bij Domenico¹¹⁵. Om deze interpretatie te kunnen volhouden, moet Montanari de belangrijke verschillen tussen de gelijkaardige passages in kwestie buiten beschouwing laten, net als de context waarin Pallavicino zijn Bernini- of Michelangeloreferenties opneemt¹¹⁶. Maar bovenal wijst zijn werkwijze op een fundamentele verwarring tussen Bernini als historisch personage, als *persona* in de *Vite* en als *persona* – emblematisch kunstenaar van het Seicento – in Pallavicino’s werk. Het is als ‘embleem’ dat Bernini en Michelangelo samen ten tonele verschijnen in een oeuvre dat een fundamenteel andere finaliteit heeft dan de biografie¹¹⁷. Omgekeerd laten de biografieën Pallavicino een welbepaalde rol spelen, waarbij gretig gebruik gemaakt wordt van zijn autoriteit en reputatie. Pallavicino’s Bernini is aan bod gekomen in de afgelopen hoofdstukken en in de analyse van de anekdote met de vlieg¹¹⁸. Om een beeld te krijgen van ‘Bernini’s Pallavicino’ willen we kort ingaan op twee biografische tekstfragmenten waar Pallavicino een rol in speelt.

2.1. Zeno’s paradox

2.1.1. Een Pallavicino-citaat bij Baldinucci

De gedetecteerde verschuivingen tussen de twee Bernini-biografieën doen vermoeden dat Pallavicino op een andere manier aanwezig zal zijn in de beide teksten¹¹⁹. Slechts één uitspraak over Bernini wordt door beide biografen aan Pallavicino toegeschreven, namelijk dat Bernini groter is dan gelijk welk ander man in zijn tijd, ondanks de wat mindere *nobiltà* van zijn bezigheden¹²⁰. Baldinucci’s versie van dit statement vertoont echter drie frappante verschillen met Domenico’s. Domenico noemt zijn vader ‘un Grand’Huomo’, Baldinucci ‘il maggior uomo’. Dat komt omdat Domenico ‘il Secolo presente’ relateert aan de grootsheid van de beoefenaars van de verschillende disciplines, waar Baldinucci schrijft dat ‘deze eeuw’ de theoloog, kapitein of redenaar belangrijker acht dan de beeldhouwer/schilder. Volgens Baldinucci is Bernini dan de grootste man van een tijd die de beoefening van de visuele kunsten onderschikt aan andere disciplines. Domenico beschouwt Bernini als een groot man, gemeten aan de universele en

¹¹⁵ *ibid.* en 1998b, p. 366.

¹¹⁶ Zie *supra*.

¹¹⁷ Zoals in *AdPC*, I, 1, p. 643a. Net zo verschijnen Bernini en Algardi zij aan zij als de beeldhouwers bij uitstek van het Seicento in *Vita*, I, p. 216, waar Fabio Chigi zou hebben gezegd dat net zoals een volledig lichaam geen nieuw hoofd hoeft, Bernini en Algardi nimmer een reeds volledig standbeeld zouden hebben vervolledigd. Het is verleidelijk om hierin een referentie aan hun gemeenschappelijke arbeid voor het standbeeld van Carlo Barberini te zien, zie hoofdstuk V, 1.4.3, noot 150. Denk ook aan het samennemen van Bernini en Reni in *DB*, zie *supra*, noot 55.

¹¹⁸ Daar kunnen we nog één passus uit een brief aan Carlo Dati aan toevoegen, *Lettere*, pp. 219-220, ook gepubliceerd in Scotti, 1962, p. 658.

¹¹⁹ Zie hoofdstuk I, 1.2.2.

¹²⁰ Bernini, 1713, p. 97, zoals *supra*, noot 41; Baldinucci, 1812, p. 148: ‘[...] cioè, che il Cavalier Bernino non solo era il miglior scultore e architetto del suo secolo, ma anche (semplicissimamente parlando) il maggior uomo; perchè, diceva egli, quantunque più apprezzabile osa fusse stato l’esser un gran Teologo, un gran Capitano, un grande Oratore, come che nel secolo presente tali professioni siano stimate o più nobili o più necessarie, tuttavia non v’era nessun Teologo, che al suo tempo si fusse tanto nella sua professione avanzato, quanto il Bernino nelle proprie’.

permanente standaard van de verschillende disciplines. Tenslotte zegt Pallavicino volgens Baldinucci alleen dat er geen enkele theoloog zo ver is geraakt als Bernini in de zijne; op die manier vergelijkt de jezuïet Pallavicino zich rechtstreeks met de beeldhouwer¹²¹. De vergelijking met een niet-persoonsgebonden standaard bij Domenico wordt dus ingeruild tegen een hoffelijk compliment van een intieme vriend¹²².

De uitspraak als was er tijdens Bernini's verblijf in Parijs maar één mode, die bij Domenico door Gianlorenzo aan Pallavicino wordt meegedeeld, komt ook voor bij Baldinucci, zonder dat die de kardinaal vermeldt¹²³. We vermeldden reeds dat de jezuïet niet voorkomt in de passage over het baldakijn. De opmerking over Bernini's grote activiteit ontbreekt. Baldinucci gebruikt evenmin de conversatie over de vlieg. Montanari suggereert dat Baldinucci de door de 'clan' Bernini in manuscript aangeleverde anekdote niet wou opnemen, omdat hij de *Arte della Perfezion Cristiana* hoogstwaarschijnlijk 'van buiten kende', en bijgevolg betwijfelde of de Bernineske versie geloofwaardig zou overkomen¹²⁴. We kunnen Baldinucci's vertrouwdeheid met de *Arte* inderdaad aantonen. Een andere anekdote uit de Domenico's biografie, zonder Pallavicino, vormt Baldinucci immers, met behulp van een citaat uit het meditatiehandboek, om tot een conversatie tussen de twee personages. In de lijn van Montanari's suggestie, lijkt het alsof Baldinucci de weglating van de anekdote over de vlieg heeft willen compenseren door het invoegen van een andere, aan de *Arte* ontleende interventie van Pallavicino, en daarom twee min of meer compatibele stellingen heeft gekozen uit het beschikbare materiaal.

Domenico schrijft hoe een kardinaal ooit aan Bernini vroeg om een koepel te beoordelen die de prelaat door een van zijn schilders had laten decoreren. Bernini, die de weinig rooskleurige waarheid niet wou uitspreken noch verzwijgen, antwoordde drie keer, 'con energia', dat het werk voor zich sprak. De kardinaal beschouwde dit als een compliment, terwijl de aanwezige kenners stilzwijgend monkelden. Achteraf gevraagd naar de bedoeling van zijn uitspraak, zei Bernini dat iets pas grote lof verdient wanneer het veel kwaliteiten heeft, en niet wanneer er weinig vergissingen op aan te merken zijn¹²⁵. Bij

¹²¹ Daarmee roept deze versie ook de uitspraak van de jezuïetengeneraal Gian Paolo Oliva in gedachten, dat discussiëren met Bernini niet hoeft onder te doen voor een theologisch dispuut, zie *supra*, noot 81 en *infra*, noot 199.

¹²² In een andere context geeft Baldinucci wel de grote achting van Alexander VII voor Bernini weer. Baldinucci, 1812, p. 110: '[...] ch'ei [Alessandro VII] soleva dire, che la natura per renderlo del tutto singolare avealo dotato di grande ingegno, e di straordinario giudizio, e che la pittura, la scultura, e l'architettura, erano le minori parti d'eccellenza, ch'egli avesse; [...]']'.

¹²³ Baldinucci, 1812, p. 93 en *supra*, noot 110.

¹²⁴ Montanari, (1998)a, p. 57, zie ook *supra*, noot 109. In hoofdstuk I, 2.3.3 hebben we gezien dat een andere uitspraak uit de *AdPC*, over de ongeldigheid van de Zeuxis-anekdote, ook in Baldinucci's biografie terecht is gekomen.

¹²⁵ Bernini, 1713, p. 31: 'Ciò successe una volta, che pregato da un Cardinale, acciò dichiarasse il suo sentimento di quel, che gli paresse di una Cuppola fatta dipingere ad un Professore suo dependente, che per altro poco bene si era diportato, con repugnanza uguale di dire, e di tacere il vero, quanto sol tre volte con energia replicò, *che l'Opera parlava da se*. Il Cardinale come affezionato all'Artefice, applicò facilmente il detto del Bernino a lode di quello, nel medesimo tempo, che molti Professori, che si ritrovarono presenti, guardandosi l'un l'altro, si ridevano tacitamente del fatto. Et interrogato poscia da un suo Discepolo, perche non biasimasse l'opere cattive, anzi le belle, rispose, [...] *Che il perfetto si cerca col riflettere alle mancanze, che hà il buono. Tuttavia per dar gran lode a una cosa, non*

Baldinucci vergelijkt Pallavicino deze overweging van Bernini met het beoordelen van een filosofische stelling. Een stelling wordt niet gefalsificeerd door er onoplosbare argumenten tegen in te brengen, maar met behulp van overtuigende redeneringen. Pallavicino maakt dus een vergelijking tussen ‘onterechte lof’ en een schijnargument, als tegengesteld aan ‘terechte lof’ en ‘een succesvolle weerlegging van een stelling’. Dan geeft de kardinaal het voorbeeld van Zeno’s paradox over de beweging¹²⁶. Het is onmogelijk om te negeren dat *moto* bestaat, zelfs al zijn Zeno’s argumenten voor het tegendeel nog niet overtuigend weerlegd¹²⁷. Anders gezegd, het bestaan van de beweging wordt niet tegengesproken door een paradoxaal, ‘onoplosbaar’ argument.

De uitspraak over Zeno’s stelling is ontleend aan de *Arte della Perfezion Cristiana*, uit het hoofdstuk dat vooraf gaat aan de anekdote over de vlieg¹²⁸. Pallavicino behandelt er een verkeerde methode om de geloofswaarheden te verdedigen, namelijk door alle bezwaren tegen deze waarheden stuk per stuk te weerleggen¹²⁹. Het is immers één zaak om zich van een waarheid te verzekeren, een andere om valse tegenargumenten te falsifiëren. Zeno’s ‘sofismen’ dienen als voorbeeld van een vals argument tegen een evidente waarheid.

2.1.2. De functie van Zeno’s paradox bij Baldinucci en Pallavicino

In de biografie vergelijkt Pallavicino het uitspreken van een esthetisch oordeel met het ontkrachten van een valse stelling. Toegepast op de anekdote, zijn de kwaliteiten van de koepel, ‘pochi errori’ of ‘molti pregi’, als de kwaliteiten van het tegenargument, ‘insolubile’ of ‘sodo’. Op het eerste zicht gebruikt Baldinucci Zeno’s paradoxen op dezelfde manier als Pallavicino in de *Arte della Perfezion Cristiana*, namelijk als onvoldoend tegenbewijs voor een evidentie: de koepel is slecht geschilderd, en daar kan

bastava, ch'ella havesse pochi errori, ma che havesse in se molti pregi.

¹²⁶ De bekendste van de vier paradoxen van de pre-Socratische filosoof Zeno van Elea is de stelling dat Achilles een schildpad die met een lichte voorsprong vertrekt nooit zal kunnen inhalen. Zeno’s paradoxen zijn overgeleverd door Aristoteles’ *Fysica*, VI, 9. Aanvaardbare suggesties voor oplossingen van Zeno’s paradoxen zijn pas geformuleerd vanaf de zeventiende eeuw, en bleven onderwerp van discussie tot diep in de twintigste eeuw.

¹²⁷ Baldinucci, 1812, p. 133: ‘[Bernini] Diceva che per dar gran lode ad una cosa non doveva bastare l’aver ella in se pochi errori, ma l’aver molti pregi: a questa sentenza aggiugneva il Cardinal Pallavicino suo intrinsechissimo; quello che dite voi nell’arte vostra, dico io nella mia, cioè, che non è contrassegno della falsità di una sentenza l’aver contro di se argomenti insolubili, ma ragioni sode e convincenti, che provino la conclusione, siccome non può negarsi, che si dia il moto, e pure il filosofo Zenone fece tali argomenti per provare, che e non si desse, che non son mai stati sciolti finora’. Deze passage wordt voorafgegaan door een quasi identieke versie van het voorval met de koepel.

¹²⁸ *AdPC*, I, 13, p. 659a: ‘Qual vero più indubitabile, che il muoversi i corpi da luogo a luogo? E pur Zenone vi argomentò in contrario si possentemente, che un Aristotile non si recò a vergogna il mostrarvisi intrigato [...]. Altro è dunque l’assicurarsi d’un vero, altro è il saper esplicare ove sia posta la falsità e l’inganno di que’sofismi che a tal vero si fanno incontro’. Zoals aangegeven in hoofdstuk III, 4.1, noot 220, wordt hetzelfde voorbeeld gebruikt in *Concilio*, 7, 14, I, p. 349b: ‘E nella fisica gli [Aristoteles] convenne disputar a lungo sopra la più manifesta verità che si scorga col senso, cioè, che si faccia il movimento locale, per discioglieri i sofismi contrarj assai difficili di Zenone’. Net zo in *DB*, I, 14, p. 414b. Alleen de *AdPC* bevat echter uitdrukkelijk het tweede lid van de opmerking, dat het iets anders is om een waarheid vast te stellen dan uit te kunnen leggen waar een vergissing schuilt. In *TsP*, 9, p. 95 wordt benadrukt dat het beter is het ware aan te tonen dan het valse te ontkrachten.

¹²⁹ *AdPC*, I, 13, p. 659a: ‘[...] il mettersi a sciorire distintamente e per opera tutte l’obbiezione contra gli articoli di nostra fede’.

geen ‘sofistische’ lof tegen op. Maar bij nader inzien verschuift de rol van de paradox in de twee betogen. Deze verschuiving wijst op een verschil in opvattingen, enerzijds over de autoriteit, het belang en de noodzaak die aan een bepaald soort argument of oordeel moet worden toegekend, anderzijds over wie in staat is om een bepaald soort oordeel of argument te formuleren.

Om te beginnen bij het tweede punt. Baldinucci’s anekdote onderscheidt verschillende reacties op de koepel. Bernini’s uitspraak, ‘con energia’, dat het werk ‘voor zichzelf spreekt’, wordt in Baldinucci’s relaas op twee manieren begrepen. Volgens de leek ‘zegt’ het werk dat het goed is, volgens de kenner net het omgekeerde. Betrekken we dit onderscheid op de vergelijking met de paradox, dan bevindt de leek zich in dezelfde positie als iemand die geloof hecht aan Zeno’s paradox. Immers, de ‘pochi errori’ van de koepel zijn als de ‘argomenti insolubili’ van de stelling. Net zoals iemand die niets van filosofie weet, denkt dat de paradox waar moet zijn, vindt iemand die niets van schilderkunst kent, de koepel schoon. De kenner, anderzijds, doorschouwt in de ‘pochi errori’ het gebrek aan echte kwaliteiten, of nog, aan overtuigende argumenten. Zo bekeken, speelt Zeno’s paradox in Baldinucci’s tekst de rol van een al dan niet geldig *argument* ten voordele van een of ander oordeel. Anders gezegd, het sofisme is een redeneervorm die model staat voor een bepaalde vorm van appreciatie. Sommigen zijn in staat om die redeneervorm te begrijpen en te weerleggen, anderen niet.

Volgens Pallavicino moeten Zeno’s paradoxen evenmin weerlegd worden, als het nodig is om alle schijnargumenten tegen de geloofswaarheden te ontkrachten. Immers, niemand moet van het bestaan van de *moto* worden overtuigd. *Moto* is een waarheid die door het boven elke twijfel verheven *giudicio* wordt herkend¹³⁰. Hetzelfde geldt, aldus de kardinaal, voor de geloofswaarheden. In Pallavicino’s betoog vertegenwoordigt Zeno’s paradox dus een vorm van *waarheid*, of oordeel, die dan met verschillende soorten argumenten kan worden ontkracht of bevestigd. Bij Pallavicino draait het om het *herkennen* van een bepaald soort waarheid¹³¹. Dit herkennen hangt af van de aangeboren kenwijze van de mens, en niet van zijn expertise.

Dit brengt ons bij het eerste punt, namelijk de rol en autoriteit van evidente kennis in de twee vergelijkingen. Immers, zowel Baldinucci als Pallavicino gaan er van uit dat Zeno’s paradox vals is. Pallavicino begrijpt wel dat het sofisme Aristoteles desondanks ‘intrigeerde’. Baldinucci schrijft daarentegen uitdrukkelijk – en historisch accuraat – dat

¹³⁰ Zie *supra*, 1.2.3.

¹³¹ Ter verduidelijking: Bij Baldinucci is een valse bevestiging (Zeno’s paradox) van een valse stelling (er bestaat geen beweging), als een valse uitspraak (omwille van ‘pochi errori’) over de schoonheid van een koepel. Bij Pallavicino is het uitleggen van de vergissing een verkeerde weerlegging van Zeno’s in se valse stelling. Als Pallavicino deze analogie had doorgetrokken naar de koepel, dan zou een valse uitspraak (omwille van ‘pochi errori’) een verkeerde attestatie van de defecteueze schoonheid van de koepel zijn. Anders gezegd, bij Baldinucci is het weerleggen van een valse stelling (hetzij met behulp van Zeno’s paradox, hetzij met andere argumenten) als het beoordelen van een koepel, bij Pallavicino het weerleggen van Zeno’s stelling.

‘[de paradoxen] nog nooit zijn opgelost’¹³². Daarmee laat hij in zijn analogie een mogelijkheid open die Pallavicino moet verwerpen. Immers, als Zeno’s paradox overeenkomt met verkeerde argumenten om de koepel mooi te vinden, dan zijn goede argumenten voor een positief esthetisch oordeel – in het geval van een geslaagde koepel – vergelijkbaar met degelijke filosofische argumenten tegen de beweging. De schoonheid van de koepel is immers als de valsheid van de stelling dat er geen beweging zou bestaan. Baldinucci gaat uiteraard niet zo ver deze conclusie te trekken, en houdt halt bij de ‘onoplosbaarheid’ van de paradox. Maar voor hem kan de schoonheid van de koepel *bewezen* worden, net als de valsheid van Zeno’s paradox. Het draait niet alleen om de evidentie van wat gezien wordt of geweten is, maar ook om de kennis – de *arte* – die tot dit begrip leidt.

Door theoretisch de mogelijkheid van een ‘bewezen paradox’ open te laten, door de nadruk op de ‘onoplosbaarheid’, suggereert Baldinucci een andere hiërarchie tussen het lekenoordeel en de kennis van de expert dan Pallavicino. Of beter, Pallavicino ziet in het raffinement van de argumentatie der kenners gevaren die voor Baldinucci precies de finaliteit van de kunst uitmaken. In tegenstelling tot Baldinucci’s onwetende leek, vergist Pallavicino’s *giudicio* zich nimmer. Voor Pallavicino ligt de *evidenza* aan de basis van elke menselijke ken- en waarnemingsact, ongeacht of die wordt uitgevoerd door een kenner of een leek. Op het vlak van het kennen is datgene evident wat door het intellect, in het *giudicio*, natuurlijkerwijze als waar wordt aanzien. In de waarneming van de zintuigen en de *fantasia* is *evidenza* de kwaliteit van al hetgene – ook het onbegrijpelijke of het onware – wat zich krachtig en manifest toont.

Het is precies de spanning tussen deze twee ‘momenten’, en hun argumentatieve kracht, waar het hoofdstuk uit de *Arte* met de Zeno-passage over gaat. In het voorgaande hoofdstuk 12 sluit Pallavicino de bedenkingen over de samenwerking tussen *fantasia* en *intelletto* af door nogmaals op de ‘sympathie’ tussen de twee vermogens te wijzen¹³³. Hun vriendschappelijke wedijver laat het intellect toe om de verzinsels van de fantasie terzijde te schuiven, én stelt de fantasie in staat om het intellect krachtdadig, met *evidenza*, die ‘te hoge waarheden’ voor te stellen die het eigenlijk niet begrijpt¹³⁴. We hebben gezien dat de impact van deze voorstellingen echter tijdelijk is. In de volgende hoofdstukken wordt daarom uitgelegd hoe beroep kan worden gedaan op het intellect. Hoofdstuk 13 legt uit dat het intellect *niet* zal worden overtuigd door elaborate redeneringen pro of contra de geloofswaarheden, met andere woorden, door betogen die al te zeer beroep doen op het *discorso*. Dat wordt aangetoond met de paradox van Zeno, die manifest vals is – *moto* is een van de waarnemingsgegevens waarover het *giudicio* zich uitspreekt –, maar waar *lijkt* te zijn. Vanuit Pallavicino’s oogpunt is het even zinloos om Zeno aan te vallen, als te willen bewijzen dat een afbeelding op een schilderij leeft of

¹³² Baldinucci, 1812, p. 133: ‘[...] che non son mai stati sciolti finora’.

¹³³ *AdPC*, I, 12, p. 656b: ‘Come per questa via si diponga non pur lo intelletto, ma l’immaginativa a tener in gran pregio i beni dell’altra vita’.

¹³⁴ *ibid.*, p. 657b, zoals geciteerd in hoofdstuk IV, 3.2.2, noot 165.

echt is. Net zoals een paradox er uit ziet als een bewijs, toont het geschilderde zich als levensecht; maar daarom *zijn* beide artefacten nog niet wat ze lijken, en dat is evident.

Anderzijds delen de hersenspinsels van Zeno de fascinerende kracht van het schilderij. Ook Aristoteles liet zich er toe verleiden om ze aan te vallen. Precies het paradoxale verleent deze stellingen de schijn dat ze een hogere, ja ongrijpbare waarheid verkondigen. Daarom zaait een mislukte argumentatie tegen de paradox of schijnwaarheid meer twijfel dan dat ze goed doet. Het geraffineerd weerleggen van ketterse stellingen kan de christelijke auteur in dezelfde benarde positie brengen als Aristoteles. Net zo kunnen de geloofswaarheden de verdenking van sofisme op zich laden, precies omdat ze door hun aard alleen met zeer verfijnde redeneringen te verdedigen zijn. De christelijke auteur moet daarom zoeken naar een betoogtrant die de bewijskracht van de geloofswaarheden ten volle benut. Deze waarheden delen immers in de evidentie van de eerste waarheden, maar vallen buiten het bevattingsvermogen van het menselijke intellect. Ze moeten bijgevolg worden veraanschouwelijkt. Dan, in hoofdstuk 14 van de *Arte*, begint de uitdrukkelijk vereenvoudigde, in drie stappen opgebouwde demonstratie van 'la verità della religione'. Pallavicino's redeneringen, zoals de anekdote met de vlieg, beroepen zich in laatste instantie steeds op evidenties, zoals het argument dat een groot en geordend geheel steeds door een auteur is gewild¹³⁵. Alzo vermijdt hij de risico's die een te gedetailleerde behandeling van doctrinaire kwesties met zich meebrengt¹³⁶.

De intellectuele verfijning die voor Pallavicino een risico op verstrooiing inhoudt, vormt voor Baldinucci de finaliteit van het kunstwerk. Pallavicino localiseert het effect van het kunstige in de *apprensione*, maar het doorzien van de kunstgreep in het *discorso*, waar misleiding, twijfel en vergissing ontstaan. Voor het overtuigen van de christen, wordt het *discorso* terzijde geschoven, of tenminste vereenvoudigd en zo helder en ondubbelzinnig mogelijk gemaakt. Baldinucci neemt de stap van de 'evidente' kennis niet in overweging, om twee vormen van beredeneerde oordelen over te houden. Eén pseudo-artistiek oordeel, van de leek die tegensprekt wat zijn eigen ogen zien, en het oordeel van de kenner, die precies kan uitleggen waar het succes of het falen van de voorstelling in schuilt. Baldinucci verheft alzo de schilderkunst – en, impliciet, de visuele kunsten in het algemeen –, samen met Bernini's expertise tot een soort kennen dat uit is op verfijning; deze ambitie wordt belichaamd door het gegniffel van de 'cognoscenti'.

De fundamentele transfer tussen de *Arte della Perfezion Cristiana* en de *Vita* is Baldinucci's beslissing om een bepaald soort 'waarheid' te gebruiken als een metafoor voor een esthetisch oordeel. Waar het esthetische oordeel binnen de context van de biografie verschijnt als het specifieke vermogen van een uitmuntend kunstenaar, hoort de waarheid, en het herkennen daarvan, voor Pallavicino aan eenieder toe. De filosofische bespiegelingen, die ook volgens Pallavicino soms de beste methode zijn om de 'te hoge'

¹³⁵ *ibid.*, 14, p. 660a-662a. Zo lezen we op p. 661b: 'In terzo luogo, si può *con evidenza* argomentar così'. [eigen cursivering]

¹³⁶ *ibid.*, p. 659a-b & *ibid.*, 14, p. 659b.

waarheden van het geloof aanschouwelijk te maken, zijn tegelijkertijd mijnenvelden van potentiële controverses¹³⁷. Door impliciet deze argumentatie over te nemen en aan te passen, bekleedt Baldinucci het esthetische oordeel van Bernini met het aura van een overtuigende veraanschouwelijking van een absolute waarheid. Het filosofische probleem van het ‘bewijs’ en de ‘vergissing’, dat binnen Pallavicino’s werk erg belangrijk is, ook in relatie tot de imitatieve kunsten, wordt gekalibreerd op de schaal van de kunsten en het kunstenaarschap.

2.2. Pallavicino’s crucifix

Een tweede reeks van gedeeltelijke overlappingsen tussen de twee biografieën betreft een bronzen crucifix dat door Bernini tijdens zijn reis naar Frankrijk, via zijn zoon Pier Filippo, aan Pallavicino is geschonken. De episode van de gift is volledig gereconstrueerd door Tomaso Montanari¹³⁸. Zoals Montanari betoogt, duidt het geschenk op de nauwe band tussen de familie Bernini en Pallavicino. Gianlorenzo had de literaire vorming van zijn zoon Pier Filippo aan de kardinaal toevertrouwd. Pier Filippo zou instaan voor de eerste nucleus van zijn vaders biografie, die later door zowel Baldinucci als Domenico zal worden gebruikt¹³⁹.

Deze gift wordt correct vermeld door Baldinucci¹⁴⁰. Hij vergelijkt Pallavicino’s crucifix met een exemplaar dat Bernini voor de Koning van Spanje maakte. Domenico vermeldt dit kruisbeeld, in een reeks werken die Gianlorenzo voor vreemde vorsten uitvoerde, maar niet de gift aan de kardinaal¹⁴¹. Bij Baldinucci geeft het cadeau daarenboven aanleiding tot een dialoog tussen Pallavicino en Bernini. Wanneer de kardinaal ‘niet ophield de schoonheid van het kruisbeeld te prijzen’, antwoordt Bernini hetzelfde als wat hij tegen de Franse koningin zei, namelijk dat ze ‘de kopie [Bernini’s buste van Louis XIV] zo zeer prees, omdat ze verliefd was op het origineel’¹⁴². Dit *bon mot* past in de reeks *concetti nobili* die Baldinucci aanhaalt om te bewijzen dat het *ingegno* van Bernini zich niet beperkte tot ‘[le] sole cose dell’arte’¹⁴³. Ook Domenico Bernini haalt de scherpzinnige uitspraak van zijn vader aan, in het relaas over de buste van Louis XIV;

¹³⁷ Zie ook hoofdstuk III, 4.

¹³⁸ Montanari, (1998)a, pp. 49-51, zie Martinelli, 1956, p. 35-37 en Bandera Bistoletti, 1985, pp. 68-69 aanvult en corrigeert. Voor Bernini’s crucifixen, zie Wittkower, 1990, nr. 57.

¹³⁹ Montanari, (1998)a, p. 46 en idem, 1998a, pp. 156-157. Voor de betrokkenheid van de familie Bernini in het aanleveren van het materiaal voor Baldinucci’s *Vita*, zie – aansluitend op D’Onofrio, 1966a en Audisio, 1985, pp. 27-28, noot 1 – Montanari, 1998b, pp. 385-425, die het materiaal uit oudere publicaties herneemt. De nucleus waarvan sprake is gepubliceerd in Audisio, 1985, pp. 41-44.

¹⁴⁰ Baldinucci, 1812, pp.142-143: ‘Aveva il cavaliere fatto per la Maestà del Re di Spagna il Crocifisso di bronzo, di che altra volta abbiàm parlato; ed un altro simile ne avea condotto per se medesimo, e mentre ei si trovava in Francia, ordinò ai suoi, che lo donassero al Cardinal Pallavicino. Occorse poi, che lo stesso Cardinale parlando col Bernino, non finiva di lodare la bellezza del Crocifisso; al che rispose il cavaliere: io dirò a V.E. quel ch’io dissi in Francia alla Maestà della Regina, mentre ella altamente mi lodava il ritratto del Re suo marito: V.M. loda tanto la copia, perchè ella è innamorata dell’originale’.

¹⁴¹ Bernini, 1713, p. 64: ‘Filippo Quarto Rè delle Spagne gli richiese, & hebbe un Crocifisso di Bronzo più grande del naturale, che collocò nella gran Cappella de’Sepolcri de i Rè, e ne ricevè una gran Collana di oro per honorario’.

¹⁴² Baldinucci, 1812, p. 143, als in noot 140.

¹⁴³ *ibid.*, p. 142.

hier is het een voorbeeld van het soort *conchetto* dat Bernini de bewondering van het Franse hof oplevert¹⁴⁴. Domenico had dezelfde uitspraak – over de liefde die van het origineel op de kopie wordt uitgedragen – al eens eerder gebruikt, voor Gianlorenzo's portretten van zijn minnares Costanza Buonarelli. De biograaf trekt een volle bladzijde uit voor deze beeltenissen, die hij presenteert als het summum van wat Bernini als portrettist heeft voortgebracht. Het geschilderde portret in Casa Bernini en de buste in de Galerij van de groothertog van Firenze zijn van zo'n 'goede *gusto*, en van zo'n levendige *maniera*, dat de *Cavaliere* in de kopieën zelf liet zien, hoe zeer hij van het Origineel hield'¹⁴⁵. Domenico Bernini onthoudt de lezer de episode niet waarin Gianlorenzo een dienaar uit jaloezie opdraagt om Costanza te verminken. Deze misdaad draait immers uit op een triomf van zijn kunstenaarschap. Als 'Uitzonderlijk man, subliem *ingegno*, en geboren bij Goddelijke bepaling, en voor de glorie van Rome om licht naar deze Eeuw te dragen', wordt Bernini door de paus van elke blaam gezuiverd. De dienaar moet Rome verlaten¹⁴⁶.

Domenico vertelt deze passage om te tonen in welke mate Bernini's persoonlijke deugd, of *virtù*, volledig gesubstitueerd wordt door zijn artistieke *virtù*¹⁴⁷. De kunstenaar drukt zijn liefde voor het origineel uit in een kunstwerk dat mee de standaard zet voor een era, 'quel Secolo'. Dit pleit hem vrij van elke betrokkenheid in 'non sò quale affronto' ten aanzien van het model. De Buonarelli-affaire verduidelijkt alzo de ultieme consequenties van een artistieke opvatting die aan het *ingegno* van de kunstenaar – en zijn *cuore* – de kracht toekent om op een unieke manier het wezen van een persoon te vatten. Het werkelijke object van des kunstenaars passie is niet de persoon in kwestie, maar het portret. Het 'kunstenaarschap' wordt de ware gedaante van de 'amore'. Exact dezelfde substitutie gebeurt in Bernini's *bon mot* om het compliment over de buste van Louis XIV te pareren. Waar Gianlorenzo Bernini de lof op zijn beeldhouwkunst omkeert tot een liefdesverklaring van de koningin aan haar gemaal, vertelt Domenico de anekdote uiteraard om te demonstreren dat de buste zo perfect 'tutto il suo' van de Zonnekoning

¹⁴⁴ Bernini, 1713, p. 136.

¹⁴⁵ *ibid.*, pp. 26-27, met het citaat op p. 27: '[...] Quello [ritratto] 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 dividedere il Cavaliere, quanto fosse innamorado dell'Originale'. Voor de buste, zie Wittkower, 1990, nr. 35.

¹⁴⁶ *ibid.*, p. 27: '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'huomo, & eccellente nell'Arte; Poiche ò ingelosito di lei, ò da altra che si fosse cagione trasportato, come che è cieco l'amore, impose ad un suo servo il farle non sò quale affronto, come seguì, che per essere statto 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 Posterì: Poiche in essa veniva assoluto non con altro motivo, che, perche era Eccellente nell'arte, nè 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*'. Deze anekdote herinnert onvermijdelijk aan Frank Deviennes befaamde open brief aan de burgemeester van Mechelen, waarin hij vraagt om op grond van zijn bijdrage aan het lokale cultuurleven vrijgepleit te worden van een veroordeling voor zeer gelijkaardige feiten. De brief en een korte poëtische schets van het voorval zijn gepubliceerd in *Ars Poetica Mechliniensis*, XII, 1968, pp. 27-30. Een geval van *Imitatio Bernini*?

¹⁴⁷ Kris & Kurz, 1979, pp. 114-119.

belichaamt, dat de liefde van het origineel op de kopie kan worden overgedragen. Baldinucci maakt aan Costanza Buonarelli's buste bijzonder weinig woorden vuil¹⁴⁸. Hij vervangt de impliciete vergelijking van de beeltenis van Frankrijks vorst met het portret dat geboren werd uit ongeoorloofde passie, door een verklaring van Pallavicino's piëteit. Een meer letterlijke transformatie van profane in sacrale liefde is nauwelijks denkbaar. Tegelijk krijgt de 'liefde', of het verlangen, in de twee versies een fundamenteel andere betekenis: in het ene geval, Costanza Buonarelli, richt het ganse, vleselijke verlangen zich op een welhaast volmaakt substituut van zijn object; anderzijds presenteert de crucifix op aangrijpende wijze een mysterie dat op zijn beurt verwijst naar het enige legitieme object van het christelijke verlangen, het heil.

De twee gevallen waar Baldinucci Pallavicino ten tonele voert in passages waar Domenico de kardinaal niet vermeldt, wijzen in dezelfde richting. In het eerste geval gebruikt Baldinucci Pallavicino's werk om een al te gemakkelijk te ontmaskeren anekdote over Bernini's genie en superieur kunstenaarschap te vervangen, in het tweede zijn reputatie om een iets te hevige metafoor voor Gianlorenzo's artistieke *virtù* te corrigeren. In beide gevallen dient Pallavicino als een toonbeeld van eruditie en christelijke deugd. Omgekeerd elimineert Baldinucci de meeste passages waarin Pallavicino opgevoerd wordt om Bernini te portretteren als 'l'*ingegno*', 'l'*Huomo*' van 'suo tempo'. Domenico maakt in die passages gretig gebruik van Pallavicino's driedubbel gezag als kardinaal, denker en *letterato*. Daarmee komt de verschuiving in Pallavicino's rol overeen met het onderscheid in de agenda van de twee *Vite*: Domenico's 'grote man' is bij Baldinucci de beste kunstenaar van een specifiek tijdperk. Omdat Baldinucci Bernini's kunst wil evalueren binnen zijn specifieke historische context, zal Pallavicino onvermijdelijk ten tonele verschijnen. De geestelijke is als een eerbiedwaardig bestanddeel van het décor waarbinnen Bernini zich beweegt. Zijn bevoorrechte positie als verkondiger van de absolute grootsheid van de kunstenaar Bernini is hij echter kwijt.

Onze lectuur van de Pallavicino-passages in de biografieën levert ook een tweede conclusie op. Om 'hun' Gianlorenzo Bernini te stofferen, bedienen zowel Domenico Bernini als Filippo Baldinucci zich niet alleen van Pallavicino's reputatie, maar ze absorberen even zeer gretig aspecten uit zijn theoretisch werk. De betekenisverschuiving die we in theorie hebben vastgesteld in hoofdstukken III en IV, zet zich verder in de biografische beeldvorming. In het afsluitende deel willen we betogen dat gelijkaardige mechanismes blijven doorwerken in de Bernini-historiografie. Daarom bekijken we nogmaals de passage uit Domenico's *Vita* aan de hand waarvan we de probleemstelling van deze studie hebben geformuleerd. Pallavicino komt er uitgebreid aan het woord om Bernini's unieke verwezenlijking van het baldakijn in de S. Pietro te prijzen. Immers, in het *baldacchino* verschijnt Bernini als de ultieme totaalkunstenaar, als degene die

¹⁴⁸ Baldinucci, 1812, p. 33: '[...] Matteo Buonarelli, altro discepolo del Bernino, marito di quella tale Costanza, di cui si vede un ritratto, testa con poco di busto in marmo fatto dal Bernino, nella Real Galleria del Serenissimo Gran Duca'.

weergaloos het volledige scheppingsproces beheerst, om een volmaakt en coherent artefact te realiseren, dat de beschouwer onontkoombaar raakt. Het ‘rompere delle regole’ dat dit proces mogelijk maakt, heeft in de recente historiografie een groot belang gekregen. In hoofdstuk I hebben we het historische en cultuurpolitieke kader van het ‘rompere delle regole’ geschetst, en alzo de uniciteit van de bewering gerelativeerd. Nu willen tonen hoe het onterecht is verzelfstandigd tot een aan Bernini gebonden theoretische notie. Als ‘berninesk’ concept heeft het de historiografie toegelaten om een zeer breed gamma aan kunsttheoretische problemen onder één noemer te vatten en te verbijzonderen. Dat heeft op zijn beurt twee consequenties. Enerzijds duiken in de historiografie dezelfde hagiografische figuren op als in de zeventiende-eeuwse biografie. Anderzijds krijgt het theoretische werk van auteurs als Pallavicino er een gelijkaardige rol in toebedeeld: een extern, gezaghebbend discours dat Bernini’s genie affirmeert.

3. *Bernini e l’unità delle arti visive*

3.1. Het *bel composto* bij Domenico Bernini en Filippo Baldinucci

In het eerste hoofdstuk hebben we gezien dat het gesprek tussen Pallavicino en Bernini over de proportionering van het baldakijn de culminatie vormt van een zorgvuldig opgebouwde identificatie van Gianlorenzo met Michelangelo¹⁴⁹. Het baldakijn belichaamt er volgens Pallavicino Bernini’s *giudizio dell’occhio*, het vermogen om op kracht van het *ingegno* aan de regels van de *arte* voorbij te gaan. Dit unieke samenwerken van *arte* en *ingegno* maakt van de kunstenaar werkelijk een tweede Michelangelo. Bernini’s werk, dat net als dat van Michelangelo de drie kunsten bestrijkt, draagt dit kunstenaarschap uit. Dit organische verband tussen de artistieke kwaliteiten van Bernini – reeds manifest in zijn kindertijd –, het baldakijn en de identificatie met Michelangelo wordt uitgedrukt in de frase ‘il rompere delle regole’. Deze uitdrukking heeft in de Bernini-historiografie een groot belang verworven, vooral na het verschijnen van Irving Lavin’s *Bernini and the Unity of Visual Arts* uit 1980, in hetzelfde jaar in het Italiaans verschenen als *Bernini e l’unità delle arti visive*. Ze maakt de kern uit van wat Lavin ‘de bernineske conceptie van de visuele kunsten’ noemt, het *bel composto*¹⁵⁰. Lavin schrijft: ‘aan de basis van Bernini’s uitdaging aan de toeschouwer ligt een nieuwe en revolutionaire houding ten aanzien van de architectuur, de sculptuur en de schilderkunst, zoals ze traditioneel werden geconcipieerd’. Deze ‘herinterpretatie’ wordt uitgedrukt in een van de ‘meest opmerkelijke verklaringen over Bernini’s kunst’, die met lichte varianten terug te vinden zou zijn bij Baldinucci en Domenico Bernini. Volgens Lavin schrijven beiden ‘in essentie’ dat ‘Bernini als eerste heeft geprobeerd om de architectuur met de beeldhouwkunst en de schilderkunst te verenigen, om een *bel composto* te creëren; en dat hij daarin geslaagd is door zich los te maken van de

¹⁴⁹ Hoofdstuk I, 1.2.

¹⁵⁰ Lavin, 1980, p. 6.

gebruikelijke regels, zonder ze echter te schenden'¹⁵¹. Vervolgens benadrukt Lavin dat het 'innovatieve' van deze definitie niet schuilt in het feit dat er wordt gesproken over een gezamenlijke toepassing van de drie kunsten, maar over de 'correlatie die zich tussen [de kunsten] instelt', een correlatie die geregeerd wordt door Bernini's uitdaging aan de goede regels¹⁵². Het 'rompere delle regole, senza violarle' definieert volgens Lavin Bernini's uniciteit en artistieke vernieuwingsdrang.

Lavin baseert zich, wat Domenico betreft, op de passage die we in het eerste hoofdstuk citeerden als een aankondiging van Pallavicino's opmerking over het baldakijn¹⁵³. Uit Baldinucci's biografie haalt Lavin een passage die we nog niet vermeldden¹⁵⁴. In een belangrijk artikel uit 1986 toonde Rudolf Preimesberger dat deze passages onderling verschillen¹⁵⁵. Domenico Bernini schrijft dat Gianlorenzo de drie kunsten 'in zich', 'in se', had verenigd. Hij bedoelt duidelijk niet de samensmelting van de drie kunsten in het werk, maar zijn vaders volmaakte meesterschap in de drie kunsten. Baldinucci definieert het *bel composto* als de vereniging van de drie kunsten in het kunstwerk; bij hem komt het zinsdeel 'in se' niet voor. Lavins parafrase sluit nauw bij Baldinucci's definitie aan. Dit eerste verschil brengt nog een belangrijk tweede voort. Baldinucci ziet een oorzakelijk verband tussen de vereniging van de drie kunsten in het werk, en de transgressie van de 'goede regels': 'hij [Bernini] wou echter, dat wie niet samen schildert en beeldhouwer is, zich daar ['fare di tutte le arti un *bel composto*'] niet aan zou wagen, maar zich zou beperken tot de goede regels van de kunst'¹⁵⁶. Deze bedenking ontbreekt bij Domenico.

Daarenboven hebben we getoond dat Domenico's 'definitie' geen op zich staande

¹⁵¹ *ibid.*: 'Alla base della sfida posta dal Bernini allo spettatore stava un atteggiamento nuovo e rivoluzionario nei confronti dell'architettura, della scultura e della pittura, così com'erano tradizionalmente concepite. Questa re-interpretazione è chiaramente espressa in una delle più notevoli dichiarazioni sull'arte berniniana – dichiarazione spesso citata e non abbastanza capita – che si incontra con lievi variazioni in entrambe le biografie [...]. È opinione generale, essi dicono in sostanza, che il Bernini per primo abbia cercato di riunire l'architettura con la scultura e la pittura in modo da creare un *bel composto* e che vi sia riuscito distaccandosi di tanto in tanto dalle regole consuete, senza però violarle'.

¹⁵² *ibid.*, p. 7.

¹⁵³ Bernini, 1713, pp. 32-33: 'Ci giovi solamente il dire, esser concetto molto universale, e da non potersi forse così facilmente riprovare, ch'egli sia stato fra'Primi, anche de'Secoli trascorsi, che habbia saputo in modo unire assieme le belle Arti della Scultura, Pittura, & Architettura, che di tutte ne habbia fatte in se un maraviglioso composto, e le habbia tutte possedute in eminenza. Alla qual perfezzione giunse per mezzo di un'infessato studio, e con uscir tal volta dalle Regole, senza però giammai violarle, essendo suo detto antico, che *Chi non esce tal volta di Regola, non la passa mai*. Mà il far ciò, non è impresa da tutti'. Zoals geciteerd in hoofdstuk I, 1.2.1, noot 43.

¹⁵⁴ Baldinucci, 1812, pp. 130-131: 'È concetto molto universale, ch'egli sia stato il primo, che abbia tentato di unire l'architettura colla scultura e pittura in tal modo, che di tutte si facesse un *bel composto*; il che fece egli con togliere alcune uniformità odiose di attitudini, rompendole talora senza violare le buone regole, ma senza obbligarli a regola: ed era suo detto ordinario in tal proposito, che chi non esce talvolta della regola non la passa mai; voleva però, che chi non era insieme pittore e scultore, a ciò non si cimentasse, ma si stesse fermo ne'buoni precetti dell'arte'.

¹⁵⁵ Preimesberger, 1986, pp. 192-193.

¹⁵⁶ Zie noot 154. De vraag of iemand zowel schildert als beeldhouwer is, of slechts een van beide disciplines beoefent, staat vaak centraal in *paragone*-discussie, zie bijvoorbeeld *Scritti*, I, p. 542. Preimesberger, 1986, i.h.b. pp. 193-198 kadert de definiëring van het *composto* in de *paragone*-traditie, zie ook *infra*, 3.2.3. Ook Lavin, 1980, pp. 7-8 verwijst kort naar dit debat.

omschrijving van Bernini's kunst is, maar een essentiële schakel in de stapsgewijze formulering van Bernini's kunstenaarschap. De componenten van deze constructie liggen door Baldinucci's tekst heen verspreid, wat maakt dat hun betekenis fundamenteel verandert. Hernemen we de redenering uit ons eerste hoofdstuk, dan zien we dat Domenico's verhaal bestaat uit een anekdote uit Bernini's kindertijd, de dubbele Michelangelo-prophetie aan het hof van Paulus V, Bernini's jeugdopleiding, zijn scholing door Urbanus VIII, de profetie van Annibale Carracci, en de passage over het baldakijn¹⁵⁷. Baldinucci laat uit de studieperiode van de kleine Gianlorenzo bij Pietro de dialoog over het 'rompere delle regole' weg¹⁵⁸. Hij neemt de twee passages over de identificatie van de jonge Bernini met Michelangelo aan Paulus' hof samen. In zijn versie is Maffeo Barberini een getuige wanneer Paulus V Bernini de 'nieuwe Michelangelo' noemt, nadat de jongeling een hoofd van de apostel Paulus heeft geschetst. De paus, die Barberini kent als een vriend der kunsten, vertrouwt hem de opvoeding van Bernini toe¹⁵⁹. Maffeo Barberini is vervolgens niet aanwezig op de onthulling van de twee Scipio-bustes, die Baldinucci wel tijdens het pontificaat van Paulus V situeert¹⁶⁰. In Domenico's biografie wordt de profetie dan voor een tweede keer uitgesproken, en vormt dit voorval de aanleiding voor Barberini's interesse in Bernini¹⁶¹. Nog afgezien van het weglaten van de geaccentueerde herhaling van Paulus' uitspraak, verzwakt Baldinucci Domenico's versie op twee punten. Het is niet langer de paus die tegemoet komt aan de wens van een autoriteit op het vlak der kunsten, Maffeo Barberini, om zich over de jonge Bernini te mogen ontfermen. En de 'toewijzing' gebeurt niet na de opmerkelijke *tour de force* van de twee quasi identieke portretbustes¹⁶². Het gesculpteerde portret is daarenboven een genre dat Michelangelo nooit heeft beoefend, zoals Bernini zelf graag benadrukte¹⁶³. Baldinucci herleidt het relaas van Bernini's studieperiode voor Barberini tot een minimum¹⁶⁴. Deze passage parafraseert de zeer beknopte beschrijving van Bernini's jeugdopleiding. Baldinucci beschrijft de profetie van Annibale over het baldakijn als een geïsoleerde anekdote¹⁶⁵. Zoals reeds aangegeven, verdwijnt het gesprek tussen Pallavicino en Bernini uit de passage over het baldakijn, samen met de uitleg over de vier stappen in het ontwerpproces.

Door de bespreking van ontwerpproces weg te laten, verdwijnt de belangrijke uitspraak over de *ordinazione*, of schikking en proportie, grotendeels naar de achtergrond. Dit is de

¹⁵⁷ Bernini, 1713, resp. p. 5, pp. 9-12, 12-15, 29-33, 37-38 & 38-42.

¹⁵⁸ Baldinucci, 1812, p. 16, zie ook *infra*, noten 177 & 178 voor de desbetreffende citaten.

¹⁵⁹ *ibid.*, p. 15.

¹⁶⁰ *ibid.*, pp. 18-20.

¹⁶¹ Zie hoofdstuk I, 1.2.1, noot 41.

¹⁶² Zie ook Chandler Kirwin, 1997, p. 281, noot 92.

¹⁶³ D'Onofrio, 1967, pp. 184-185. De twee passages worden ook vergeleken door Soussloff, 1989, pp. 585-589; ze geeft ook Bernini's versie van het voorval bij Paulus V, in Chantelou, 5 augustus, pp. 76-77, waar de Michelangelo-identificatie niet wordt gemaakt. Ze schrijft de verschuiving tussen Domenico en Baldinucci terecht toe aan de 'Vasariaanse' inzet van Baldinucci's biografie, zonder echter de impact van deze verschuiving op de beeldvorming over Bernini en de preciese betekenis van de identificatie op te merken.

¹⁶⁴ Baldinucci, 1812, p. 25.

¹⁶⁵ *ibid.*, p. 17.

uitspraak die bij Domenico het ‘rompere delle regole’ aan de realisatie van het baldakijn linkt. Alleen in de laatste paragraaf over het baldakijn, los van de beschrijving, schrijft Baldinucci hoe de kunstenaar op zijn eigen *ingegno* heeft moeten vertrouwen om de verhoudingen van de constructie te bepalen, omdat de regels hem geen richtlijnen voorschreven¹⁶⁶. Zonder het raamwerk van de aanleerbare methode, verliest dit statement veel van zijn kracht¹⁶⁷. Het wordt nog meer verzwakt door het gesprek met Pallavicino weg te laten, waardoor de expliciete referentie aan het *giudizio dell’occhio* verdwijnt. Maar bovenal verdwijnt de duidelijke structuur van Domenico’s relaas. Bijgevolg verschijnt het baldakijn niet als een getuigenis van Bernini’s *giudizio dell’occhio* en zijn vermogen om, wanneer nodig, de regels te breken. Waar het baldakijn bij Domenico de identiteit vastlegde tussen enerzijds de synergie van *arte* en *ingegno* in het *giudizio dell’occhio* en anderzijds het ‘rompere delle regole’ in het *composto*, worden deze termen bij Baldinucci gedissocieerd. Daardoor verdwijnt de grensverleggende samenwerking tussen *arte* en *ingegno* uit Baldinucci’s definitie van het *composto*¹⁶⁸. Baldinucci’s opmerking over het belang van Bernini’s *ingegno* bij het maken van het baldakijn grenst aan de gemeenplaats. Omgekeerd relateert Baldinucci zijn uitspraak over het *bel composto* nergens aan de realisatie van het baldakijn. Dat had gekund door het baldakijn te beschouwen als een vereniging van architectuur, beeldhouwkunst en bronsgieterij, met andere woorden, als het soort fusie van verschillende kunsten waar Baldinucci in zijn definitie van het *composto* naar lijkt te verwijzen¹⁶⁹.

Deze dubbele dissociatie heeft verregaande gevolgen voor de betekenis van het *composto*. Baldinucci verwijderd immers de componenten die er bij Domenico de kern van uitmaken. Als de uiteenzetting in het eerste hoofdstuk een duidelijk beeld heeft opgeleverd over wat Domenico met ‘maraviglioso composto’ bedoelt, rest nu dus de vraag waar het bij Baldinucci om gaat. Baldinucci’s *bel composto* past uiteraard naadloos in de globale logica van zijn *Vita*. In het eerste hoofdstuk hebben we gezien hoe zijn biografie zich niet scherpstelt op Bernini’s kunstenaarschap, maar op het werk van de kunstenaar als belichaming van een periode uit de kunstgeschiedenis¹⁷⁰. Zoals ook bleek uit de eerder in dit hoofdstuk behandelde biografische fragmenten, is Baldinucci veel minder empathisch wanneer hij het over de kunstenaar Bernini heeft. Gianlorenzo’s werk getuigt voor de Florentijnse historiograaf immers niet van de grootsheid van de kunstenaar, maar van de grootsheid van de kunst, binnen het referentiekader van de

¹⁶⁶ *ibid.*, pp. 28-29, zoals geciteerd in hoofdstuk I, 1.2.2, noot 58.

¹⁶⁷ Baldinucci vermeldt de methode op pp. 137-138, zoals aangehaald in hoofdstuk I, 1.1.1, noot 23.

¹⁶⁸ Dat is des te frappanter als we bedenken dat Baldinucci het ‘rompere delle regole’ in een brief zelf linkt aan het *giudizio dell’occhio*: ‘È ben vero che, siccome tutte queste proporzioni, o siano in pittura, o siano in scultura, sono sottoposte al giudizio ed alla censura dell’occhio, così devono adoprarsi sempre con antecedente consiglio dell’istesso, non ostante ogni più ferma regola’, geciteerd in Bauer, 1983, p. 281.

¹⁶⁹ Daarbij moet wel worden opgemerkt dat noch Domenico, noch Baldinucci, het werk als zodanig presenteren. Beiden suggereren dat Urbanus Bernini architectuur en schilderkunst liet studeren om het baldakijn en de decoratie van de *loggia della benedizione* te vervaardigen, wat zou impliceren dat het baldakijn in de eerste plaats wordt gezien als een stuk architectuur, gecombineerd met sculptuur.

¹⁷⁰ Zie Baldinucci, 1812, pp. 12-13, cfr. hoofdstuk I, 2.3.3.

historische ontwikkeling der visuele kunsten.

Deze logica weerspiegelt zich in de definitie van het *composto*. Baldinucci groepeerde Bernini's kunsttheoretische statements, die bij Domenico opgenomen zitten in de chronologie van de *Vita*, in één deel aan het einde de biografie¹⁷¹. Zo ook de uitspraak over het *composto*¹⁷². Daardoor zijn deze uitspraken enerzijds losgemaakt uit Bernini's leven, en bijgevolg, uit zijn ontwikkeling als kunstenaar, en suggereren ze anderzijds het bestaan van een theorie. Het past volkomen in deze logica dat Baldinucci de referentie aan Bernini's ontwikkeling als kunstenaar, eigenlijk de kern van Domenico's 'definitie', volledig weglaat. Hij is evenmin geïnteresseerd in de interactie tussen *arte* en *ingegno*¹⁷³. Net als het geval was bij het baldakijn verschuift in het *composto*-statement de nadruk van de 'persoon' naar het 'werk'. Deze verschuiving wordt bewerkstelligd door de omissie van het 'in se'. In het geval van het baldakijn betekent dit een belangrijkere rol voor de opdrachtgever; voor het *composto* een andersoortige aandacht voor Bernini's opleiding en voorbeelden. Immers, alleen door studie kan een kunstenaar zijn plaats opnemen in de artistieke traditie.

Domenico evoceert zijn vaders studieperiode als een getuigenis van diens onblusbare ijver, waarbij vooral in de verf wordt gezet hoezeer de jongeman geremd moest worden in zijn fanatieke drift tot leren¹⁷⁴. Baldinucci geeft een zeer bondig relaas over Bernini's 'leerstof', de ruïnes van het oude Rome, en Michelangelo en Raffael. Bij zijn 'aandachtige studie' van deze objecten, aldus de biograaf, 'maakte hij [Bernini] *in zich* een extract van al het exquise, en al het uitverkorene, om, naar zijn vermogen, de uitnemende ideeën van deze allersublimste geesten te kunnen evenaren'¹⁷⁵. In dit citaat vinden we de 'in zich', 'in se', terug die ontbreekt in de *composto*-passage. De kern van Bernini's kwaliteiten als kunstenaar, aldus Baldinucci, is zijn oordeelkundige studie van de antieken en Michelangelo en Raffael. Daarom leidt Bernini's jeugdopleiding niet tot de creatie van een waarlijk nieuwe en originele kunst, maar staat ze in het teken van het leren door imitatie, een proces dat de student toelaat om zijn voorbeelden te evenaren¹⁷⁶. De opmerking over de 'aandachtige studie' is Baldinucci's enige uitspraak over Bernini's

¹⁷¹ Baldinucci, 1812, pp. 129-149.

¹⁷² *ibid.*, pp. 131-132.

¹⁷³ Bernini, 1713, p. 33: 'Alla qual perfezzione giunse per mezzo di un'infessio studio, e con uscì tal volta dalle Regole, senza però giammai violarle, essendo suo detto antico, che *Chi non esce tal volta di Regola, non la passa mai*. Mà il far ciò, non è impresa da tutti', zoals geciteerd *supra*, noot 153.

¹⁷⁴ Bernini, 1713, pp. 12-15.

¹⁷⁵ Baldinucci, 1812, p. 14, zoals geciteerd in hoofdstuk I, 2.3.3, noot 180: '[...]; imperciocchè ammirandosi in quella sola città le fatiche più illustri, sì degli antichi, come de' moderni pittori e scultori, e le preziose reliquie eziandio della vecchia architettura, che ad onta del tempo, non leggier nemico, stando ancora in piè, alle sue gloriose ruine miracolosamente s'appoggia, fu a lui facile coll'attento studio, e continovo dell'opere più lodate, e massimamente di quelle del gran Michelagnolo, e di Raffaello, il farne *in se* un estratto di tutto l'esquisito, e di tutto l'eletto, a fine di poter, giusta sua possa, agguagliare l'eccelse idee di quelle sublimissime menti'. [eigen cursivering], zoals geciteerd in hoofdstuk I, 2.3.3, noot 180. Deze passage is een parafrase van Domenico's relaas over de opleiding van Bernini in opdracht van Urbanus VIII, zie Bernini, 1713, p. 26. Daarbij wordt gesuggereerd dat Bernini zich op vraag van de paus tot Raffael en de antieke architectuur beperkt.

¹⁷⁶ Zie ook Preimesberger, 1986, p. 193.

methode om met zijn voorbeelden om te gaan. Ze staat also tegenover twee passages uit Domenico's werk. Enerzijds, de anekdote over Gianlorenzo's wederwoord op zijn vaders berisping wanneer hij zijn voorbeelden niet trouw kopieert¹⁷⁷. Waar Domenico stelt dat Bernini al als een kind zijn modellen overtreft, gedreven als hij is door zijn aangeboren talent, benadrukt Baldinucci hoe Gianlorenzo zijn plaats opneemt in de traditie, door het beste te selecteren uit het werk van de twee 'goddelijke' kunstenaars uit het Cinquecento. Zijn evocatie van de vader-zoonrelatie keert ten andere Domenico's anekdote om: volgens Baldinucci is Pietro Bernini een gewiekst pedagoog, die het jonge *ingegno* in goede banen leidt. Door Gianlorenzo's jeugdige meesterwerken voortdurend af te schilderen als toevalstreffers, prikkelt hij zijn zoon om 'zijn eigen *virtù* te emuleren'¹⁷⁸. Bij Domenico moet Pietro erkennen dat het schijnbaar toevallige eigenlijk het resultaat is van Bernini's *ingegno*¹⁷⁹. Anderzijds komt Baldinucci's 'aandachtige studie' in de plaats van Domenico's uitspraak over de 'maraviglioso composto', een uitspraak die, zoals gezegd, werd aangekondigd door de anekdote uit de kinderjaren. Volgens Domenico verzamelt Bernini 'in zich' een unieke en coherente bemeestering van beeldhouwkunst, architectuur en schilderkunst. Baldinucci legt veel minder de nadruk op Bernini's training in de drie kunsten¹⁸⁰. Wat Gianlorenzo 'in zich' heeft, zijn de lessen die hij aan zijn nobelste voorgangers heeft onttrokken.

Vergelijking van de twee *Vite* toont dat een 'berninesk bel composto', gedefinieerd in de twee biografieën, niet bestaat. Rond de twee 'definities' – in Domenico's geval is deze term eigenlijk niet van toepassing – organiseren zich verschillende betekenissen, die betrekking hebben op verschillende objecten. De 'definitie' in Domenico Bernini's biografie zet enerzijds het nieuwe, unieke en originele van Gianlorenzo's kunstenaarschap in de verf, kwaliteiten die zich onmiddellijk afspiegelen in zijn werk. Zoals betoogd in hoofdstuk I, is het benadrukken van de 'nieuwheid' van een artistiek oeuvre een van de meest traditionele *topoi* om de aanspraak op een uitzonderlijk *ingegno* hard te maken. Anderzijds spreekt Domenico nergens over de vereniging van de drie kunsten in het

¹⁷⁷ Bernini, 1713, p. 5: 'Accortosi [Pietro] un giorno, che nel ritrarre un disegno haveva mutato uno scorcio di una figura, in atto però più naturale, e spiritoso, e supponendo la variazione più tosto colpo di sorte, che tiro di maestria, lo ripigliò come mancante, e poco attento all'esemplare propostogli. Gio: Lorenzo modestamente rispose, che l'avidità dell'operare l'haveva fatto trascorrere, e forse passar oltre al suo dovere, ma che s'egli doveva sempre andar dietro altrui, non sarebbe giammai arrivato a passar facilmente avanti ad alcuno. Da questa risposta comprese finalmente il Padre, che degno Maestro d'un tal discepolo era il suo solo ingegno, onde lasciò a lui libero il modo di operare, facendo quindi argomento, con qual motivo di speranze maggiori, facesse presentemente il Figliuolo progressi sì grandi', zoals geciteerd in hoofdstuk I, 1.2.2, noot 48.

¹⁷⁸ Baldinucci, 1812, p. 16: 'Ma che non può un indole ingegnosa, allora che ella viene accompagnata da una ben saggia, e prudente educazione! Faceva egli [Bernini] vedere le sue belle fatiche al padre, il quale mostravagli in un tempo stima e dispregio; lodavagli i disegni, ma dicevagli altresì di tener per fermo, che egli in ciò, ch'ei fusse per far dipoi, non sarebbe mai giunto a tanto: quasi che egli stimasse, che la perfezion del primo operato fusse piuttosto un colpo della sorte, che effetto di abilità del figliuolo; invenzione in vero ingegnosissima, con cui facevalo divenire ogni dì emulo delle proprie virtù, e tenevalo con se medesimo in continovo cimento'. Deze passage is een duidelijke voorafspiegeling van de passage over het baldakijn, door de evocatie van de werking van het toeval. Merk ook op dat deze versie nauw aansluit bij een passage uit de nota van Pier Luigi Bernini, zie Audisio, 1985, p. 41a.

¹⁷⁹ Zie noot 177.

¹⁸⁰ Baldinucci, 1812, p. 25.

werk. Baldinucci's nadruk op Bernini's werk, daarentegen, laat de Florentijn enerzijds toe om een nieuw theoretisch begrip te ontwikkelen, het *bel composto*, dat op zijn beurt past binnen een vrij conservatieve opvatting over de kunst. Het *composto* is een descriptieve categorie voor die werken waar architectuur, schilderkunst en beeldhouwkunst één geheel vormen. Omdat Baldinucci deze categorie nimmer toepast of verduidelijkt in zijn *Vita*, valt het niet eenduidig te achterhalen welke criteria of procédés hij hierbij van toepassing acht; de precieze betekenis van het 'rompere delle regole' is moeilijk afleidbaar. Het is onder andere deze moeilijkheid die voor een proliferatie in de secundaire literatuur heeft gezorgd. Anderzijds kadert Baldinucci dit concept – zij het zeer losjes – in een ruimer kunsthistorisch perspectief door Bernini 'de eerste' te noemen die zulke unie had bewerkstelligd¹⁸¹. Ook deze transformatie van Domenico's uitspraak, – hij beschouwt zijn vader 'een van de eersten' die de drie kunsten volmaakt beheerste –, verschuift de focus van de persoon naar het werk, van een individuele kwaliteit naar een historisch gebeuren.

Het is niet overdreven te stellen dat het onderscheid tussen Baldinucci's en Domenico's *composto* in de Bernini-historiografie nooit wordt gemaakt. De consequenties van het belangrijke artikel van Rudolf Preimesberger – dat een uitgebreide recensie van Lavins boek is – zijn niet of nauwelijks getrokken. De term *bel composto* is inmiddels wel gemeengoed geworden, waarbij het begrip meestal begrepen wordt zoals Lavin het heeft gedefinieerd. Omdat we dus te maken hebben met een historiografische constructie, is het nuttig om te achterhalen wat heden met het *bel composto* wordt bedoeld. In deze constructie worden immers zwaar beladen kritische noties uit het Seicento tot een schijnbaar neutraal kunsthistorisch begrip omgesmeed. Algemeen gesteld, wordt de notie van kunstenaarsgebonden originaliteit via de vereniging van de drie kunsten gekoppeld aan een reeks eigenschappen van Bernini's werk, zoals de iconografie, de compositie en de impact op de beschouwer. Anders gezegd, de verheerlijking van Bernini's *ingegno* bij Domenico wordt via het *giudizio dell'occhio* en het meesterschap in de beeldhouwkunst, de architectuur en de schilderkunst, betrokken op het artistieke object van Baldinucci; een *composto* van 'composti'. Deze koppeling vormt dan de aanleiding om het *composto* ook op andere niveaus met Bernini's persoon te verweven, als een expressie van individuele, religieuze deugd.

¹⁸¹ *ibid.*, p. 130.

3.2. Het *bel composto* in de Bernini-historiografie: een syncretisme van biografische *topoi*

3.2.1. Het *composto* als de synergie van inventie, methode en effect

Reeds voor het verschijnen van Lavins monografie wordt het *bel composto* als een kritisch begrip gehanteerd in de Bernini-historiografie¹⁸². Maurizio en Marcello Fagiolo dell'Arco gebruiken *bel composto* en 'maraviglioso composto' in hun *Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco* uit 1967 als een evidente categorie voor Bernini's werk. Het is duidelijk dat het verenigde gebruik van de drie kunsten in het artefact wordt bedoeld, maar deze notie krijgt een hybride betekenis die andere ontwikkelingen voorafspiegelt, en waar de Fagiolo's ook in latere publicaties aan vasthouden¹⁸³. Ze refereert eveneens aan een vooronderstelde theorie, aan de intentionaliteit en het psychologisch inzicht van de maker, en aan de functie van het kunstwerk. Even belangrijk is het feit dat het 'rompere delle regole' in dit *composto* geen rol van betekenis speelt. De auteurs interpreteren 'chi non esce di regola non la passa mai' als het recht om de regels te negeren die 'een tumultueuze en passionele kunst' te zeer zouden intomen, ten voordele van een oordeel door Bernini's 'goede smaak', il 'buon gusto'. De bewoordingen van de Fagiolo's suggereren dat het overtreden van de regels voortkomt uit de creatieve drift van Bernini, die op zijn beurt wordt geregeerd door een soort aangeboren beoordelingsvermogen, niet ongelijk aan het *giudizio dell'occhio*. Bernini's 'gusto' wordt in de eerste plaats begrepen als het primaat van 'leggi visive', de visuele verschijning van het werk, maar, minder uitgesproken, ook als een absolute vrijheid van *invenzione*, bepaald door 'genio' en goddelijke gratie¹⁸⁴. In deze context wordt gerefereerd aan de bekende kritiek van Milizia, die op Bernini's 'che convien qualche volta uscir fuori di regola' antwoordde dat de 'de constante regels, goed gefundeerd in de essentie van de architectuur' nimmer terzijde geschoven kunnen worden¹⁸⁵.

Ook bij Franco Borsi, wiens *Bernini architetto* in hetzelfde jaar verschijnt als Lavins boek, staat het idee van de 'vereniging' centraal. Volgens Borsi versterkt Baldinucci

¹⁸² Fraschetti, 1900, p. 26 merkt de 'unità pittorica' op van de *Apollo en Dafne*, en spreekt over een 'bel componimento' waar 'nobilità' en 'spiritualità' 'appaiano trasfuse'.

¹⁸³ Fagiolo dell'Arco & Fagiolo dell'Arco, 1967, p. 62: 'Il *bel composto* delle tre arti, qui, non è più una utopia teorica ma una realtà cristallina, anzi un dogma di fede'; p. 80: 'Bernini cerca nel "mirabile composto" la sintesi assoluta, il cosmo delle tecniche'; en p. 170. Zie ook Fagiolo, 1987, waar het *composto* van de cappella Cornaro gelezen wordt als een fusie van twee functies (commemoratief en gewijd aan Teresa), en in het teken van typologische en iconografische ambiguïteit. Idem bij Fagiolo dell'Arco, 1997, pp. 119-120.

¹⁸⁴ Fagiolo dell'Arco & Fagiolo dell'Arco, 1967, pp. 172-173.

¹⁸⁵ *ibid.*, p. 173: 'Bernini sa benissimo che i diritti della fantasia non possono essere in alcun modo umiliati. Le regole sono i binari in cui si incanala un'arte tumultuosa e passionale, ed hanno una insostituibile funzione di freno. Ma, quando il freno rischia di diventare una inibizione provocatoria, il "genio" esplode e evade ogni da limite. "Chi non esce talvolta di regola non la passa mai" aveva confidato Bernini a Baldinucci: e questo è il succo di tutta una vicenda artistica fatta di compromessi oscillanti, di accordi inquieti, di equilibri rischiosi'. De commentaar van Milizia is geciteerd in noot 12, p. 281: '[...] regole costanti e ben fondate nell'essenza dell'architettura', zie Milizia, 1781, II, p. 243. Milizia's Bernini-biografie is gebaseerd op Baldinucci's.

Domenico's uitspraak door te stellen dat voor de vereniging van de drie kunsten de 'regels' overtreden moeten worden. De architectuur wordt opgenomen in het 'systeem' dat reeds door Wittkower naar voren was geschoven als het 'eigene' en het 'revolutionaire' van Bernini's kunst: 'la traditionnelle séparation entre les différents arts, ou les différentes catégories d'expressions artistiques, devient obsolète, et perd même toute signification'¹⁸⁶. Maar Borsi keert zich af van de gedachte dat deze strategie bedoeld is om een andere expressievorm te emuleren, zoals het theater, die buiten de klassieke drie visuele kunsten ligt¹⁸⁷. Het *composto* ontstaat uit de noodzaak om inhouden uit te drukken die anders – in elk van de kunsten apart – onuitdrukbaar zouden zijn. De unificatie van de drie kunsten is niet alleen een middel tot, maar een noodzaak voor 'de psychagogische eis van de *meraviglia*'¹⁸⁸. Borsi beroept zich daarom op een begrip dat ook – zij het in andere bewoordingen – door Wittkower naar voren was geschoven als het regulerende principe van Bernini's kunst, het *concetto*. Bij Borsi neemt dit begrip de vorm aan van de 'acutezze' zoals ze door Matteo Pellegrini en Sforza Pallavicino's *Trattato dello Stile* worden gedefinieerd: de grondslag van een 'estetica della meraviglia'¹⁸⁹, waarin ook het 'passare la regola' past¹⁹⁰.

Volgens Wittkower, in zijn *Art and Architecture in Italy*, voor het eerst verschenen in 1958, waarvan we hier de aangepaste Franse editie uit 1990 citeren, 'il devrait [...] être clair qu'une approche purement impressioniste, esthétique, ou stylistique, ne peut rendre compte des intentions réelles du Bernin'. Gebaseerd op een 'humanistische kunsttheorie', zou ook Bernini's kunst rusten op 'un *concetto* original et ingénieux, applicable tout exprès au sujet considéré', synoniem voor 'l'appréhension de l'essentiel de son sujet'¹⁹¹. Wittkower maakt wel een duidelijk onderscheid tussen de vervaging van de grenzen tussen de kunstvormen en 'une fantaisie créatrice débridée', volgens de Fagiolo's de motor van het overtreden van de regels. Eerder dan een aansporing tot transgressie, is het *concetto* een controlerende en limiterende factor¹⁹². Het belang van de term blijkt ook uit het feit dat in de Franse vertaling van het nauw bij Wittkower aansluitende *Bernini* van Howard Hibbard een noot wordt bijgevoegd om het woord *concetto* te verklaren¹⁹³. Daar wordt benadrukt hoe het begrip rond 1600 een betekenisverschuiving ondergaat, van 'noeud de paroles et d'image', tot 'la forme astucieuse de l'expression', getuigenis van

¹⁸⁶ Wittkower, 1991a, p. 174, geciteerd, in het Italiaans, door Borsi, 1980, p. 7.

¹⁸⁷ Net als de Fagiolo's, benadrukt Wittkower het belang van het theatrale paradigma, zie Wittkower, 1990, pp. 159-160.

¹⁸⁸ Borsi, 1980, p. 7. Op p. 225 gebruikt Borsi de term om '[gli] effetti cromatici contrapposti usando materie diverse' te benoemen, als tegengesteld aan '[l']assoluta monocromia in cui il bianco statuario gioca un ruolo che viene proiettato dalla scultura alla ambientazione totale, [...]'.
¹⁸⁹ *ibid.*, pp. 21 & 160-161. Borsi citeert uit *TdS*, 10, 'De'Concetti', zoals opgenomen in Raimondi, 1960, pp. 197-199. In dit hoofdstuk reageert Pallavicino op Pellegrini's *Dell'acutezze*, zie hoofdstuk IV, 1.1.

¹⁹⁰ Borsi, 1980, pp. 253-255.

¹⁹¹ Wittkower, 1991a, p. 182. Zie ook Wittkower, 1961, p. 497. Het belang van het *concetto* was reeds gesuggereerd door Weibel, 1909, p. 15.

¹⁹² De rol van het *concetto* is alzo analoog aan de rol van modellen in Bernini's beeldhouwkunst, zie Wittkower, 1963, en *idem*, 1991b, pp. 189-203.

¹⁹³ Hibbard, 1984, pp. 96-97. De noot is grotendeels gebaseerd op Klein, 1970, pp. 125-150. Hibbards werk dateert uit 1965.

het artistieke *ingegno*, of de *acutezza* bij onder andere Matteo Pellegrini. Hoewel Wittkower het *conchetto* duidelijk presenteert als een instrument voor de artistieke *inventio*, en nooit expliciet verbindt met de vereniging van de kunsten, wordt de suggestie gewekt dat het *conchetto* gerealiseerd wordt in het *composto*, en zich alzo richt op de ervaring van de beschouwer. Het is precies door de coherentie van het werk dat de grens tussen beschouwer en kunstwerk vervaagt: ‘La création d’espèces artistiques nouvelles et la fusion de tous les arts rendent plus intense la participation émotionnelle du spectateur: quand toutes les barrières s’effacent, la vie et l’art, l’expérience quotidienne et la vision mystique, se confondent’¹⁹⁴. De realisatie van het *conchetto* in het kunstwerk is immers gericht op het materialiseren van ‘une vision qui [est] manifeste à chacun’¹⁹⁵.

De link tussen de idee van ‘vereniging’ en de nood aan ‘transgressie’ is in de aangehaalde literatuur dubbelzinnig. Het doorbreken van de regels wordt aanzien als een noodzaak om de drie visuele kunsten in één object samen te kunnen nemen. Onder deze, aan Baldinucci schatplichtige, stelling sluimeren echter andere aannames. De transgressie lijkt immers ook van toepassing op de grens tussen toeschouwer en kunstwerk, en op de voorstelling van totaal nieuwe, want alleen per *composto* uit te drukken, iconografieën, religieuze ‘concepten’ of ‘ervaringen’. Deze gedachte speelt een belangrijke rol in Wittkowers werk, die niet aarzelt om Bernini ‘le plus grand créateur de types iconographiques de l’Italie baroque’ te noemen¹⁹⁶. Het is ook op deze manier dat het emblematische *composto* wordt gelezen, de *cappella* Cornaro in S. Maria della Vittoria [fig.32]. Alleen door een fusie van de kunsten kan de efemere ontmoeting van de goddelijke en de aardse sfeer worden voorgesteld, en getransformeerd tot een aangrijpend spektakel¹⁹⁷. Eerst gesitueerd op het niveau het artistieke object, strekt de actieradius van het *composto* zich enerzijds uit tot de bernineske *invenzione* en anderzijds tot de ervaring van de

¹⁹⁴ Hibbard, 1984, p. 174. Dit citaat wordt voorafgegaan door een referentie aan Baldinucci’s *composto*-statement.

¹⁹⁵ *ibid.*, p. 184.

¹⁹⁶ Wittkower, 1991a, p. 177.

¹⁹⁷ Frascchetti, 1900, p. 176 schrijft nog over de kapel: ‘Come si vede, uni in un curioso amalgama le tre arti del disegno, forse con buon gusto decorativo, ma – diciamola una buona volta la brutta parola – in un modo soverchiamente barocco’. De gedachte van de fusie van het goddelijke en het aardse vinden we zeer uitgesproken terug bij Fagiolo dell’Arco & Fagiolo dell’Arco, 1967, pp. 58-59: ‘Lo stesso ‘arteficio d’ingannare con l’unire insieme vagamente il finto col vero’ (Passeri), o diremo meglio l’illusionismo ottenuto col ‘bel composto’, con le leggi della prospettiva e con una ‘regia’ di tipo teatrale, torna perfezionato al massimo nella cappella Cornaro. La fusione delle varie parti della cappella non potrebbe essere più completa [...]. Insomma, nella cappella Cornaro siamo di fronte alla tutta-trascendenza [...] e alla tutta-verità [...] e alla tutta-magia [...]: ed è proprio la finzione scenica a cementare queste parti discordanti. L’ambiente figurativo della cappella Cornaro non è prestabilito ma sta nascendo sotto i nostri occhi: un vano di chiesa diventa così il perfetto corrispettivo del ‘palcoscenico’ a teatro’. Ook Borsi, 1980, pp. 162-171; Hibbard, 1984, p. 128: ‘Peinture, sculpture, architecture se conjuguent avec les ressources de la lumière naturelle pour créer une hallucination. [...] Nous vivons nous aussi la vision de Thérèse et sa source comme une révélation divine. L’architecture, la peinture et la sculpture perdent leur indépendance traditionnelle et s’associent dans une expérience religieuse unique. Cette réussite fit dire à Domenico Bernini que son père s’était surpassé et s’était assuré la maîtrise de l’art. Ce qu’admirait Domenico dans la chapelle Cornaro, c’était justement la transgression des frontières traditionnelles et familières’. Dit is een nogal vrije interpretatie van de uitspraak in Bernini, 1713, p. 84: ‘Havere il Cavaliere in quel Gruppo superato se stesso, vinta l’arte, con Oggetto raro di maraviglia’. Domenico schrijft ten andere over de gebeeldhouwde groep van Teresa en de engel, niet over de kapel of de toepassing van de drie kunsten. Wittkower, 1991a, pp. 172-173 leest de kapel als een materialisering van lichtsymboliek; zie ook Wittkower, 1990, p. 158.

beschouwer¹⁹⁸. Daarenboven beperkt de unificatie zich niet tot de momentante communicatie tussen kunstenaar, kunstwerk en waarnemer; ze verankert zich enerzijds in de religiositeit en het *ingegno* van Bernini, anderzijds in het geestesleven van de beschouwer¹⁹⁹.

3.2.2. Irving Lavins *Bernini e l'unità delle arti visive*: de identiteit tussen *res* en *verba* in het *composto* als een biografisch project

Lavins werk onderscheidt zich op een aantal punten van dat van zijn voorgangers. Ten eerste ontwikkelt de vorser zijn analyse vanuit een vaststaande definitie van het *bel composto*, met 'unificatie' en 'rompere le regole' als twee componenten van één creatieve daad. Ten tweede wordt dit *bel composto* nu expliciet beschouwd als het organiserende principe en het eigene van Bernini's kunst²⁰⁰. Het *composto* is daarbij van een andere orde dan 'de impliciete [eenheid] in de relaties tussen materialen, technieken, ontwerp, kleur, vorm, enz.', omdat het *composto* 'refereert aan het expliciete gevoel van 'totaliteit' dat van het werk emaneert'²⁰¹. Andere kwaliteiten, zoals het 'theatrale', zullen van deze kwaliteit worden afgeleid en onderscheiden²⁰². Daarenboven benadrukt Lavin

¹⁹⁸ Fagiolo dell'Arco & Fagiolo dell'Arco, 1967, p. 136: 'L'arte è morale o sofisticata? Il suo fine è ammaestrare o dilettere? Secondo noi, Bernini riesce a unire nel suo 'mirabile composto' tutte le diverse sollecitazioni'; p. 163: 'Bernini non cerca di eccellere in una sola arte o in tutte le arti, ma in *tutte insieme* le arti (alludiamo al *bel composto*). Un rinnovamento profondo, non solo di valori tecnici e materiali ma anche estetici e psicologici: con una complessità e complicazione ricca di intenti e di risultati'.

¹⁹⁹ Bernini's vertrouwde met de *Geestelijke Oefeningen* van St.-Ignatius van Loyola, zijn vriendschap met Gian Paolo Oliva van de jezuïeten, en zijn devote levenswandel, zijn een *topos* uit de Bernini-historiografie, zie bijvoorbeeld Kuhn, 1970, p. 297 en *passim*; Wittkower, 1972, p. 11; en Borsi, 1980, pp. 5-6, waar Bernini's religiositeit rechtstreeks wordt betrokken op 'il margine tra fisicità e spiritualità' die door het *bel composto* zou worden afgetast. Hibbard, 1984, pp. 77, 132 & 162 nuanceert de mate van jezuïtische beïnvloeding, net als Blunt, 1978, pp. 77-79, zonder echter af te stappen van de gedachte dat er een diepe affiniteit bestaat van Bernini met een 'jezuïtische' spiritualiteit. Kuhn, 1969, relateert de historische waarde van de biografische nadruk op de vriendschap tussen Bernini en Oliva. Hij wijst, *ibid.*, pp. 230-231, wel op een aantal passages uit Oliva's *Prediche dette nel Palazzo Apostolico*, Rome, 1659-1674, waar Bernini's werk wordt vermeld; Bernini ontwierp het frontispice voor het tweede volume, cfr. *Bernini Regista*, nr. 178; volgens Kuhn, *ibid.*, pp. 232-233 ligt Oliva's preek 33 aan de basis van de iconografie van Bernini's *Sangue di Christo*, wat overtuigend wordt weerlegd door Lavin, 1998b, p. 31, noot 7, die toont dat de *Unica speranza del peccatore che consiste nel sangue di N.S. Gesù Cristo* van padre Francesco Marchese uit 1670 bij de prent hoort. Kuhn, 1970, neemt een interessante positie in door er van uit te gaan dat Bernini de *Geestelijke Oefeningen* op zo'n manier heeft verinnerlijkt dat ze een organiserend principe van zijn kunstenaarschap vormen, zie pp. 297-298: 'Hier ist die These, daß die Beschäftigung mit Ignatius von Loyola, wie die mit Franz von Sales, zur teilweisen Aneignung ihres Geistes geführt hat; [...]'; zie ook pp. 307 & 310, en vooral p. 318, noot 11, waar Kuhn de alomvattende invloed van de *Oefeningen* verklaart via het concept 'Tatpersönlichkeit', het 'kunstenaarschap' dat zich het – al dan niet door de kunstenaar opgestelde – programma toeëigent en het alzo realiseert. Lavin, 1980, pp. 4-5, noot 3, ruimt het door Walther Weibel geïnduceerde misverstand uit de weg, als zou Bernini de *Geestelijke Oefeningen* hebben gedaan. Lavin houdt wel vast aan de idee dat 'Il Bernini era [...] un pensatore così sottile in materia religiosa che addirittura il Generale dei Gesuiti, Giovanni Paolo Oliva [...] osservava che discutere di quegli argomenti con lui era come subire un esame professionale'. Voor de context waarin deze opmerking begrepen moet worden, zie *supra*, noot 81. Bij Weibel, 1909, p. 8 lezen we inderdaad: '[...]; jedes Jahr nahm er von da an Teil an den 'geistlichen Uebungen', die Ignatius von Loyola für seinen Orden eingerichtet hatte, und jede Woche beichtete und kommunizierte er zweimal'. *Ibid.*, p. 49, vinden we al de suggestie terug dat er een causaal verband bestaat tussen Bernini's jezuïtische spiritualiteit en het *bel composto*.

²⁰⁰ Lavin, 1980, p. 157: 'Sarebbe possibile, e tutt'altro che inopportuno, analizzare l'intera carriera del Bernini in termini di sviluppo di una concezione integralistica dell'opera d'arte'.

²⁰¹ *ibid.*, p. 155.

²⁰² *ibid.*, pp. 158-170.

het 'revolutionaire', het 'nieuwe' van het *composto*²⁰³. De onderscheiden elementen van de verschillende bernineske kunstwerken, die Lavin precies analyseert en in een historisch verband plaatst, worden samen aanzien als de genese van een 'nieuwe artistieke vorm'²⁰⁴.

Zoals gezegd, sluit Lavins definitie van het *bel composto* nauw aan bij die van Baldinucci. Baldinucci's omschrijving heeft twee aspecten: ze gaat over Bernini's kunst én over Bernini's plaats in de kunstgeschiedenis. Dit tweede aspect wordt bij Lavin aangepakt als een onderzoek naar Bernini's originaliteit. De beginselverklaring van *Bernini e l'unità delle arti visive* zou zo aan Domenico's *Vita* ontleend kunnen zijn: tonen dat ook Bernini een 'grande cervellone' is, een 'groot brein'²⁰⁵. Dit wordt hard gemaakt door Bernini's kunstkritische of -theoretische bemerkingen, verspreid in de *Vite* en het *Journal* van Chantelou, te relateren aan de definitie van het *composto*²⁰⁶. Lavin concentreert zich daarbij op Bernini's 'nieuwe' toepassing van het *contrapposto*. 'De dingen verschijnen niet alleen zoals ze zijn, zei hij [Bernini], maar zoals ze voorkomen in verhouding tot naburige objecten'²⁰⁷. Harmonie of proportie wordt dus bepaald in de waarneming, met andere woorden, op basis van het *giudizio dell'occhio*²⁰⁸. Het is deze attitude, aldus Lavin, die Bernini er toe brengt om de Zeuxis-anekdote af te wijzen. Volgens Baldinucci's *Vita* past het schone oog van de ene vrouw niet noodzakelijk in het schone gelaat van de andere²⁰⁹. Immers, schoonheid ontstaat uit de visuele samenhang tussen de verschillende delen. Deze opvatting weerspiegelt zich vervolgens in Bernini's werkwijze. Zo worden monumentale schilderijen ontworpen als een stapsgewijze detaillering van een globale vlekkencompositie²¹⁰.

Om op basis van deze visuele logica projecten te realiseren, aldus Lavin, beschouwt Bernini de drie visuele kunsten als één medium. De kunstenaar maakt 'een nieuw materiaal', geschikt voor zijn ambities²¹¹. De radicale bevoorrechting van de 'visuele

²⁰³ *ibid.*, p. 6, zoals geciteerd *supra*, noot 151.

²⁰⁴ *ibid.*, p. 16: 'Le cappelle che prenderemo in esame, per quanto varie nei particolari, costituiscono un gruppo strettamente collegato, che considerato insieme ad alcune opere singole dello stesso periodo, documenta la nascita di una nuova forma artistica'.

²⁰⁵ *ibid.*, p. 5: 'In queste pagine non mi sono proposto di difendere l'artista, di proclamare che il suo stile è bello e le sue idee sono valide. Spero piuttosto di provare che egli ha diritto di prendere posto accanto a Giotto, Masaccio e Michelangelo, perché possedeva quanto soprattutto ammirava negli altri: 'un grande cervellone'.

²⁰⁶ Lavin, 1980, pp. 6-16. Lavin benadrukt dat Bernini geen theoreticus is, p. 9 en 14; *bel composto* zou dan een naam zijn, als tegengesteld aan 'un esatto termine tecnico' voor hetgeen de kunstenaar zelf maakte.

²⁰⁷ *ibid.*, p. 11. Voor de desbetreffende passages in Chantelous *Journal*, zie hoofdstuk III, 5.1, noten 245 e.v.

²⁰⁸ Lavin, 1980, p. 14 en noot 27.

²⁰⁹ *ibid.*, p. 12, met referentie aan Baldinucci, 1812, p. 135, zoals geciteerd in hoofdstuk I, 2.3.3.

²¹⁰ Chantelou, 10 oktober 1665, p. 266. Bernini's preoccupatie om zijn werken in de eerste plaats te concipiëren als een totaalbeeld, wordt door andere bronnen geconfirmeerd. Een recent tentoongesteld advies voor de façade van de *Duomo* van Milaan bevestigt dat Bernini de visuele impact van een gebouw als architecturale norm hanteert, zie *Bernini Regista*, nr. 170. In zijn commentaar op het advies onderscheidt Maurizio Fagiolo dell'Arco volgende aspecten: (1) de architectuur betreft in de eerste plaats 'il tutto', pas dan de 'parti'; (2) haar doel is *meraviglia* en *stupore*; (3) deze kwaliteiten dienen de *magnificenza*; (4) en worden mede bereikt door de inplanting van het gebouw.

²¹¹ Lavin, 1980, pp. 13-14, en noot 25. Lavin baseert zich op een passage uit de twee biografieën. Domenico Bernini roemt Gianlorenzo's extreme vaardigheid met de beitels, die het marmer plooibaar maakt als was en alzo schilder- en

indruk' noopt tot het opheffen van het traditionele onderscheid tussen de kunsten. Dit leidt vervolgens tot een nieuw 'bewustzijn over de onderlinge afhankelijkheid van de fysieke vormen', wat een 'conflict' zou veroorzaken met de conventionele opvattingen over de verschillen tussen de kunsten. Hier schuilt dan het 'rompere delle regole'²¹².

Lavin negeert in deze redenering de problematische verhouding tussen de *Vite* onderling. We hebben gezien dat de Zeuxis-passage alleen voorkomt bij Baldinucci, en daar refereert aan het belang van 'il proprio', het eigene van elk object. Deze eigenheid komt neer op de samenhang van de verschillende delen tot het geheel²¹³. In deze context verwijst Baldinucci naar Bernini's methode om portretten te maken. Het bewerkstelligen van de perfecte, want levensechte imitatie is volgens hem een excellent voorbeeld van de volmaakte, coherente weergave van de proportionaliteit van een model, een proportionaliteit die vergelijkbaar is met de verhouding tussen een kolom en het juiste kapiteel. Deze 'eigenheid' wordt gedictieerd door het model, dat een norm stelt, en *niet* door de perceptie en het oordeel van de kunstenaar. We wezen er eerder op dat de

beeldhouwkunst in zich verenigt. In een korte dialoog wordt deze vaardigheid verdedigd tegen degenen die deze fusie beschouwen als 'buiten de regel, die ons door de Antieke Beeldhouwers is nagelaten', Bernini, 1713, p. 149: 'Ad un'altro [...] nel dir che gli fece 'Esser i panneggiamenti del Rè, & i crini del Cavallo, come troppo ripiegati, e trafitti, fuor di quella regola, che hanno a Noi lasciata gli antichi Scultori', liberamente rispose [Bernini], 'Questo, che da lui gli veniva imputato per difetto, esser il pregio maggiore del suo Scalpello, con cui vinto haveva la difficoltà di render il Marmo pieghevole come la cera, & haver con ciò saputo accoppiare in un certo modo insieme la Pittura, e la Scultura. E' non haver ciò fatto gli antichi Artefici esser forse provenuto dal non haver loro dato il cuore di rendere i sassi così ubbidienti alla mano, come se stati di pasta'. De Antieken vertegenwoordigen een absolute norm qua kunstenaarschap, 'la regola'. Domenico stelt hier impliciet dat Bernini door zijn uitzonderlijke vaardigheid de Antieken overtreft. We hebben dus, andermaal, te maken met een *arte* versus *ingegno*-discussie, nu tegen de achtergrond van de niet onverdeeld gunstige kritiek op Bernini's ruiterstandbeeld van Louis XIV (voor de receptie van het standbeeld, zie Wittkower, 1961 en Berger, 1981). Bij Baldinucci worden 'de Antieken' vervangen door 'gli altri artefici'; de antithese met 'de regel, die ons door de Antieke Beeldhouwers is nagelaten' komt niet voor: Baldinucci, 1812, pp. 131-132, 'Non fu mai forse avanti a'nostri, e nel suo tempo, chi con più facilità e franchezza maneggiasse il marmo. [...] e sebbene alcuni biasimavano i panneggiamenti delle sue statue, come troppo ripiegati, e troppo trafitti egli però stimava esser questo un pregio particolare del suo scarpello, il quale in tal modo mostrava aver vinta la gran difficoltà di render per così dire, il marmo pieghevole, e di sapere ad un certo modo accoppiare insieme la Pittura, o la Scultura, ed il non aver ciò fatto gli altri artefici, diceva dipendere dal non essere dato il cuore di rendere i sassi così ubbidienti alla mano quanto se fossero stati di pasta o cera; [...]'. Baldinucci heeft het dus over de specifieke kwaliteit waarin Bernini zich onderscheidt van zijn tijdgenoten, met andere woorden, over zijn bijdrage aan de contemporaine kunst. Het is – zoals Lavin suggereert – mede dankzij deze kwaliteit dat Gianlorenzo volgens Baldinucci 'als eerste' een *composto* kan maken. Deze link wordt niet rechtstreeks gemaakt, maar duidelijk gesuggereerd door Baldinucci's opmerking dat wie niet tegelijk schilder en beeldhouwer is, zich aan de regels van zijn kunst moet houden, cfr. Baldinucci, 1812, p. 132, zoals geciteerd *supra*, noot 154.

²¹² Lavin, 1980, p. 14.

²¹³ Hoofdstuk I, 2.3.2-2.3.3, waar in noten 175-177 volgend citaat te vinden is: Baldinucci, 1812, pp. 135-136: 'Teneva per favola ciò, che si racconta della Venere Crotoniate, cioè di Zeusi la ricavasse dal più bello di diverse fanciulle, togliendo da chi una parte, e da chi un'altra; perchè diceva egli, che un bell'occhio d'una femmina non istà bene sopra un bel viso d'un'altra, così una bella bocca [...] cosa che io direi esser verissima, perchè le parti non son belle solamente per se stesse, ma anche in riguardo dell'altre parti; in quella guisa, che un bel fusto d'una colonna si loda per la proporzione, ch'egli ha in se medesimo; ma se a questo si aggiugnerà una bella base, un bel capitello non suoi, tutta la colonna insieme perderà sua bellezza. Con questa sua massima assai pare, che si accordi un altro suo sentimento. Diceva egli, che nel ritrarre alcuno al naturale consisteva il tutto in saper conoscere quella qualità, che ciascheduno ha di proprio, e che non ha la natura dato ad altri, che a lui, ma che bisognava pigliare qualche particolarità non brutta, ma bella. A quest'effetto tenne un costume dal comune modo assai diverso, e fu: che nel ritrarre alcuno non voleva ch'egli stesse fermo, ma ch'è si movesse, e ch'ei parlasse, perchè in tal modo, diceva egli, ch'è vedeva tutto il suo bello, e lo contraffaceva come egli era: [...]'.
355

Zeuxis-anekdote de oordeelkundigheid van de artiest in de verf zet, oordeelkundigheid die zich onder andere manifesteert in het *giudizio dell'occhio*²¹⁴. In deze passage sluit Baldinucci het *giudizio dell'occhio* uit als criterium voor – visuele – coherentie. In deze *Vita* vinden we evenmin referenties aan de *contrapposti*²¹⁵. We zagen ook dat Baldinucci's *composto*, de vereniging van de drie kunsten in het werk, niets met het *giudizio dell'occhio* van de kunstenaar te maken. Baldinucci beschouwt de perceptie dus niet als sturend principe van de 'vereniging'.

Voor Domenico zijn het *giudizio dell'occhio*, het 'rompere delle regole' en het bewerkstelligen van een substantiële, formele eenheid in het werk onlosmakelijk met elkaar verbonden, zonder dat er ooit rechtstreeks naar de vereniging van de drie visuele kunsten in het werk wordt verwezen²¹⁶. Ook een biografische passage over het ruitersstandbeeld van Louis XIV, waarin expliciet over de fusie van beeldhouw- en schilderkunst wordt gesproken, beschouwt deze fusie niet als een door de waarneming gedicteerde creatie van een nieuwe uitdrukkingsvorm, maar als een toonbeeld van het ultieme kunstenaarschap van Gianlorenzo Bernini²¹⁷. Daarom is Lavins opmerking dat het zijn bedoeling is om 'te tonen dat 'i contrapposti' van Bernini een rigoureuze logische bevestiging van deze *visuele* aanpak voorstellen, en aansluiten bij zijn opvatting over de eenheid van de kunsten, 'un bel composto', niet hard te maken op basis van de biografieën²¹⁸. Bij Domenico maken 'i contrapposti' mee de kern van het betoog uit, zonder naar de 'eenheid van de kunsten' te verwijzen; Baldinucci is niet geneigd om *composto* en *giudizio dell'occhio* te verbinden. En het is niet zonder meer duidelijk of en op welke manier de uitspraken bij Chantelou – waar nimmer over de fusie van de drie kunsten wordt gesproken – op een van beide perspectieven aan te sluiten is.

Daarmee is de geldigheid van het *bel composto* als analyse-instrument niet tegengesproken; immers, zowel de luttele geschreven aanwijzingen als het werk zelf attesteren een aanpak die vertrekt vanuit een totaalbeeld. Maar we kunnen nu wel twee kanttekeningen maken. Enerzijds is het zinloos om er van uit te gaan dat Bernini zelf de these van het *bel composto* heeft geformuleerd, zoals Lavin en alle andere geciteerde auteurs willen doen²¹⁹. Anderzijds, en deze kritiek is fundamenteeler, kunnen nu vragen worden gesteld bij de precisie en de neutraliteit van het begrip. Bij Domenico en Baldinucci maken de passages die het *bel composto* zouden definiëren immers deel uit van een specifieke agenda. Dat Bernini 'uniek' zou zijn, een 'vernieuwer', een 'voorloper', wordt zowel in de *Vite* als in Lavins studie beargumenteerd met behulp van

²¹⁴ Zie de literatuur in hoofdstuk I, noot 116.

²¹⁵ Het type-voorbeeld uit het *Journal* van Chantelou, de colonnade, wordt bondig behandeld, zonder dat er sprake is van het optische effect, zie Baldinucci, 1812, p. 71.

²¹⁶ Zie ook hoofdstuk III, 5-3.

²¹⁷ Zie *supra*, noot 211.

²¹⁸ Lavin, 1980, p. 14, noot 27: 'Qui la mia preoccupazione è dimostrare che 'i contrapposti' del Bernini rappresentano un'asserzione rigorosamente logica di questo approccio *visivo*, e si collegano al suo concetto dell'unità delle arti, 'un bel composto'.

²¹⁹ Zie bijvoorbeeld Lavin, 1980, pp. 14-15. Het argument komt ook terug bij bijvoorbeeld Careri, 1991, p. 65.

het *composto*. Daarnaast laat het samennemen van het primaat van het visuele en de fusie van de drie kunsten toe om Bernini's werk te beschouwen als een rigoureuus onderzoek naar de expressiemogelijkheden van de verschillende media, samen en apart. Dit onderzoek beperkt zich niet tot een analyse van de betekenis van de keuzes voor een specifiek materiaal of medium, maar gaat ook uitgebreid in op typologie en modellen. Lavin postuleert alzo dat via het *bel composto* het artistieke medium zelf, de *arte*, onlosmakelijk verknoopt is met het programma van Bernini's werk. Het *bel composto* benoemt een totale fusie van medium en boodschap, van *verba* en *res*. Bernini's meesterschap voert de *verba* tot de limiet van wat denkbaar is. Op die manier bereikt ze ook de grenzen van haar uitdrukkingskracht, en daarmee, van wat ze ook werkelijk, als programma, kan betekenen. De in het *bel composto* tot het uiterste gevoerde *verba* wordt alzo de *res*.

Lavins analyse van de *cappella* Cornaro, de hoofdbrok van *Bernini e l'unità delle arti visive*, staat volledig in het teken van deze fusie. In een minutieus onderzoek van de verschillende componenten van de kapel identificeert de vorser de preceden ten van elke oplossing, om dan systematisch te besluiten dat Bernini een nieuwe fusie van twee of meer types of voorgangers voorstelt²²⁰. Die kan zich situeren op het niveau van de iconografie, typologie, techniek, medium, ... De repetitie van het argument zorgt ervoor dat het *bel composto* langzaam maar zeker een specifieke inhoud krijgt. Wanneer Lavin de term ook letterlijk gebruikt om Bernini's behandeling van de koepel van de kapel te karakteriseren, is het begrip eigenlijk al impliciet gecodeerd: het gaat om een kunst die haar betekenis werkelijk belichaamt²²¹. Dit argument wordt geschraagd door een onderzoek naar de iconografie van de kapel²²². Die is volgens Lavin in essentie eucharistisch: de transverberatie van Teresa belichaamt de verschillende betekenissen van de eucharistie. Een consequentie van deze these is dat de kapel functioneert als de locus van een incarnatie²²³. Deze gedachte wordt door Lavin onmiddellijk betrokken op de

²²⁰ Bijvoorbeeld Lavin, 1980, p. 95: 'Si ha l'impressione che nella cappella di Teresa il Bernini cercasse di comprendere nel suo sistema unificato le due principali tradizioni dell'architettura sacra [...]'; pp. 98-99: 'I temi cui si allude nell'architettura della cappella tendono dunque a convergere in un unico punto. A provvedere la matrice per questa fusione – ideologicamente analoga all'unità formale creata dal tabernacolo rigonfio – era la liturgia delle celebrazioni in onore de Teresa'; p. 115: 'Così tre concezioni prima distinte e parzialmente realizzate qui sono fuse insieme e complete: [...] Riunite insieme esse creano una sola visione coerente, liberata a mezz'aria'; p. 118: '[...] spostando l'azione delle gambe, il Bernini seppe unire un nuovo carattere di agile grazia alla forza di un attacco'; pp. 120-121: 'Si direbbe che qui il Bernini abbia unito elementi di due formule diverse'; p. 134: 'Non limitandosi a fondere queste idee [...]'; p. 136: 'Sono dunque profondamente connessi tra loro i temi apparentemente distinti che il Bernini fuse insieme nella trasverberazione [...]'; p. 146: 'Nel ridare vita a questa tecnica il Bernini ridiede vita, fondendole insieme, anche a tre maniere di trattare il pavimento da lungo trascurate e lontanamente parenti fra loro'; p. 149: 'Fondendo insieme e reintegrando le concezioni del pavimento come spazio illimitato, come superficie solida e come luogo di sepoltura, il Bernini fece del pavimento quanto non era mai stato prima – il limite superiore del mondo sotterraneo'. Deze opsomming is niet exhaustief.

²²¹ *ibid.*, p. 141: 'Questo composto, senza precedenti, di architettura, scultura e pittura, ottiene l'effetto di rafforzare smisuratamente l'immanenza dell'illusione: inevitabilmente lo spettatore accetta la volta come reale e intatta, e l'apparizione sembra filtrare attraverso la muratura per un processo di osmosi ectoplasmica'.

²²² Zie ook Preimesberger, 1986, p. 200.

²²³ Zie o.a. Lavin, 1980, p. 136. In dit verband ook Preimesberger, 1986, pp. 200-202 & 207-213; Treffers, 1995, pp. 82-94.

artistieke keuzes van Bernini. Het altaartabernakel, waarvan het perspectief reeds traditioneel ‘die mysterieuze [...] waarheid’ evoceerde, wordt door Bernini aangewend om ‘de waarheid en de getuigenis’ van Teresa voor te stellen²²⁴; de ‘progresieve assimilatie van licht en vorm’ in het tabernakel werd ‘evidenterwijze’ geïnspireerd door het thema van de ‘goddelijke openbaring’²²⁵, de ‘psychologische intensiteit’ van het beeld van Teresa ‘reflecteert die nieuwe houding ten aanzien van het onderwerp, die we reeds in de andere aspecten constateerden’²²⁶, het beeld wordt ‘een pure manifestatie van de liefde van God’²²⁷. Dit alles leidt tot een conclusie waarin Lavin eerst stelt dat de betekenis van de kapel – de installatie van de eucharistie en de intercessie van Teresa en de Cornaro – zich in ‘uiterst eenvoudige termen’ laat samenvatten, en alzo ‘verre van nieuw’ is. Dan volgt echter dat ‘de nieuwigheid’ van de kapel bestaat in Bernini’s keuze om het proces van verlossing niet in symbolische termen te concipiëren, maar als een soort ‘existentiële ‘happening’, die hier en nu gebeurt’. ‘De decoratieve elementen zijn de ingrediënten die een goedaardige magiër verzameld heeft met een occulte formule, en leven heeft geschonken door een magische betovering’²²⁸. De kapel heeft dan een dubbele betekenis, als voorstelling van de ‘heilige tempel van de hemel’ en als ‘echte en waarlijke metafoor van de goddelijke creatie’. ‘De Cornaro-kapel is samen subject en object: een microcosmos, waarvan de eenheid van vorm en betekenis de unitaire creatieve act, aangeduid door het motto [van de kapel, ‘Nisi coelum creassem ob te solam crearem’, ‘was de hemel niet geschapen, zou ze voor jou alleen geschapen moeten worden’] en uitgevoerd door de agenten van God [de *stucco* engelen], tegelijk voorstelt en incarneert’²²⁹.

Als in deze passage het belang van Bernini’s godgelijk auteurschap voor de betekenis van de kapel, als ‘incarnatie van de incarnatie’, nog niet expliciet wordt afgekondigd, gebeurt dat wel in een belangrijke epiloog over ‘Bernini en het theater’. Nadat Lavin het historische belang van Bernini’s activiteit als theatermaker heeft gerelativeerd, wordt de enige ons overgeleverde theatertekst van Bernini gebruikt om te tonen hoe zeer de idee van een in het werk aanwezige creator Bernini’s oeuvre doordeesemt²³⁰. De theatertekst in kwestie, aldus Lavin, transformeert het publiek even in acteur, als actieve participant van een ‘happening’, om het er van bewust te maken dat ‘*iemand*’ hun ‘reactie *creëert*’. De theatrale ervaring impliceert een totale immersie van de toeschouwer, een toepassing, aldus nog steeds Lavin, van de *theatrum mundi*-metafoor, waarin het menselijke bestaan

²²⁴ Lavin, 1980, pp. 106-107.

²²⁵ *ibid.*, p. 115.

²²⁶ *ibid.*, p. 123.

²²⁷ *ibid.*, p. 119.

²²⁸ *ibid.*, p. 151: ‘La novità fu nella concezione berniniana del processo di salvezza non in termini simbolici ma come una sorta di ‘happening’ esistenziale, che avviene qui e adesso. Gli elementi decorativi sono gli ingredienti che un mago benigno ha raccolto con una formula occulta e a cui ha dato vita con un magico incantesimo’.

²²⁹ *ibid.*, p. 152: ‘La cappella Cornaro è insieme soggetto e oggetto: un microcosmo, la cui unità di forma e di significato raffigura e insieme incarna l’atto creativo unitario indicato dal motto e realizzato dagli agenti di Dio’.

²³⁰ *ibid.*, p. 167. De tekst in kwestie is gepubliceerd in Lavin (ed.), 1985, pp. 63-113, door Donald Beecher en Massimo Ciavolella.

in zijn totaliteit aan de goddelijke regie zou zijn onderworpen. In het geval van de *cappella* Cornaro, maakt de realiteit van de kapel de toeschouwer tot een participant in een drama waarvan de ultieme ‘goochelaar’ God is. Door te verzaken aan een ‘symbolische’ representatie van het thema van de kapel, ten voordele van een totale ‘incarnatie’, is Bernini’s rol in dit gebeuren volmaakt analoog aan die van God; hij schept immers een klein universum. In deze laatste betekenislaag van het *composto* krijgt de conventionele parallel tussen God en de kunstenaar een extreem groot belang, als een erkenning van zijn eigen ‘inventieve en creatieve capaciteit’, vanuit een ‘bovennatuurlijke inspiratie’²³¹.

Volgens Lavin betekent het *bel composto* Bernini’s absolute meesterschap over alle aspecten van de drie kunsten, wat hem in staat stelt om een ‘totaal kunstwerk’ te scheppen, dat op een alomvattende manier een eigen universum belichaamt, waar het aardse met het goddelijke fusioneert. De kwaliteiten van het werk zijn een emanatie van de kwaliteiten van de goddelijke kunstenaar, en, in extremis, van zijn persoon. In twee artikels uit 1972-73, in een herwerkte versie heruitgebracht in 1998, wil Lavin aantonen hoe Bernini zijn eigen dood ‘als een soort kunstwerk’ beschouwde, dat aansloot op de traditie van de *ars moriendi*²³². In de twee kunstwerken die Lavin tegen deze achtergrond bespreekt, de gravure met de *Sangue di Cristo* en een *Salvator Mundi*-buste, worden andermaal fundamentele vernieuwingen ontdekt²³³. Deze artistieke innovaties zijn de vrucht van Bernini’s kunstenaarschap, dat er in slaagt om twee beeldtypes die traditioneel de rol van Christus als verlosser uitdrukken, te verbinden met ‘het idee van de dood’, ‘niet alleen als pieuze votieve giften, maar ook als deel van een op voorhand bedacht plan, door Bernini geconcipieerd en uitgevoerd in een tijdsboog van veertig jaar, om de verlossing te bereiken door zich voor te bereiden op het fatale evenement’²³⁴. Lavins interpretatie van de twee kunstwerken hoeft niet in twijfel getrokken te worden om zich vragen te stellen bij het biografische kader dat hij hanteert. De ‘ars’ van de *ars moriendi* is volgens hem een van de vaardigheden van de ‘totaalkunstenaar’ Bernini, en dus een van de artistieke velden waar Gianlorenzo vernieuwing heeft gebracht; omgekeerd valt geen enkel aspect van Bernini’s leven buiten zijn kunst, en worden persoonlijke religiositeit en kunstenaarschap volledig met elkaar geïdentificeerd. Bernini’s oeuvre is dan een expressie van een diep doorvoeld geloof, dat bij gratie van zijn artistieke originaliteit op een nieuwe manier wordt uitgedrukt. Ook Bernini’s leven is een *bel composto*.

3.2.3. Alternatieve visies op de relatie tussen *res* en *verba* in het *composto*

²³¹ Lavin, 1980, p. 170.

²³² Lavin, 1998b, p. 11.

²³³ *ibid.*, pp. 40 & 44.

²³⁴ *ibid.*, p. 53. Deze gedachte wordt opgepikt door Howard Hibbard, in een artikel over de Ludovica Albertoni-kapel, zie Hibbard, 1987, p. 158: ‘Ludovica Albertoni diviene parte dell’autobiografia del Bernini, come il contemporaneo busto di Fonseca, tutto teso verso l’altare nella speranza di salvezza’. Beide beelden zouden immers verwijzen naar de praktijk van de *buona mors*, die Hibbard, Lavin volgend, interpreteert als een nauw met de persoon van Bernini gelieerde praktijk. Zie ook Blunt, 1978, pp. 79-81.

Door tegenover Lavins ‘incarnatie’ een metaforische lezing van de Cornaro-kapel te stellen, bekritiseert Preimesbergers recensie uit 1986 impliciet deze opvatting over Bernini’s kunstenaarschap. Preimesberger leest de inscriptie ‘Nisi coelum creassem ob te solam crearem’ als het motto van een emblematische compositie²³⁵. In een subtiële analyse van de relatie tussen het motto en de kapel, suggereert Preimesberger verschillende leeswijzen van het geheel, afhankelijk van de voorkennis van de beschouwer. Deze leeswijzen transformeren de kapel in haar geheel tot een *conchetto*, een ‘conceptuele eenheid’ zoals ze volgens Preimesberger gedefinieerd wordt in de zeventiende-eeuwse literatuurtheorie. Hij onderscheidt de kapel als concettistische metafoor duidelijk van haar plaats binnen de *paragone*-discussie, waarvan het *bel composto* volgens Preimesberger een uitvloeisel is²³⁶. Tegenover de kapel als ‘totaalkunstwerk’ – Lavins interpretatie – stelt hij een complexe samenwerking tussen de *verba*, het *composto*, en de *res*, het programma van de kapel, uitgedrukt in het door het opschrift bepaalde *conchetto*²³⁷. Net als in de taal, bestaat ook dit *conchetto* uit een onderscheiden *verba* en *res*²³⁸. Preimesberger erkent daarbij uiteraard het beeldende potentieel van de kapelarchitectuur- en decoratie – hij leest ze als een ‘kunstige fictie’ – maar stelt die niet gelijk aan de religieuze betekenis²³⁹. De *res* ligt *buiten* het ontwerp en de realisatie van de kapel, ze wordt niet gedefinieerd door Bernini en zijn kunst. In de woorden van Treffers, ‘die eenheid krijgt zij [de kapel] doordat het theologisch kader zo’n strikt samenhangend geheel is. [...] Vanuit de specifieke betekenis van de afzonderlijke elementen ontstaat de suggestie van eenheid. Maar het fraaie samenstelsel van de afzonderlijke delen, het *bel composto*, verwijst naar een eenheid die slechts de geest kan bevatten [...]’²⁴⁰.

Anders gezegd, hoewel Preimesberger de aanwending van en bijgevolg de onderlinge relatie tussen de kunstvormen als een belangrijke component van de kapel beschouwt, wordt dit systeem van relaties ondergeschikt aan een alomvattende ‘woord-beeld’-synthese, het *conchetto*. Voor de concettistische theorie beroept Preimesberger zich onder andere op Sforza Pallavicino²⁴¹. Daarmee stelt hij het probleem van de verhouding tussen

²³⁵ Preimesberger, 1986, pp. 213-219.

²³⁶ *ibid.*, p. 198: ‘[...] daß sie [de paragone] als seine [Bernini’s] Intention in diesen jeweils mehr oder minder deutlich erkennbar sind und als zusätzliche Momente der Interpretation *neben* das von Lavin so meisterhaft gezeigte Moment religiöser Funktionalität und religiösen Ausdruck treten können’. [eigen cursivering]

²³⁷ *ibid.*, pp. 213-219.

²³⁸ *ibid.*, p. 219.

²³⁹ *ibid.*, pp. 206-211.

²⁴⁰ Treffers, 1995, p. 94. Treffers wendt het begrip hier dus aan als een generische omschrijving van iets wat ‘schoon’ is ‘samengesteld’, en niet als de unificatie van de drie kunsten.

²⁴¹ Preimesberger, 1986, p. 218. Het betreft een impliciete referentie, waarschijnlijk aan *TdS*, 8, pp. 71-72, over ‘impresi’. De uitspraak die Preimesberger Pallavicino hier in de mond legt, dat ‘spiriti mediocri’ het ideale publiek voor ‘impresi’ en ‘arguzie’ zijn, heb ik niet kunnen terugvinden. Preimesberger interpreteert ‘spiriti mediocri’ als een ‘middenpubliek’, dat gecultiveerd is, maar niet elke theologische en bijgevolg iconografische finesse van een ‘woord-beeld’-composto begrijpt. Wanneer Pallavicino echter ‘mediocre’ gebruikt, is het een scheldwoord aan het adres van degenen die lichtzinnig omspringen met stijlfiguren, of onnadenkend andere auteurs imiteren; ‘mediocre’ heeft bij Pallavicino een negatieve bijklank. Daarenboven onderscheidt Pallavicino in de *TdS* wel verschillende publieken, maar gebeurt dat hetzij volgens de scheidslijn ‘volgo’/‘professori’, of volgens de verschillende literaire genres en

de visuele kunsten en de contemporaine literatuurtheorie aan de orde. Volgens Preimesberger drukt de kapel een *conchetto* uit, zoals dat elders middels een embleem gebeurt²⁴². Afhankelijk van zijn voorkennis, zal de beschouwer minder of meer lagen van dit *conchetto* vatten. De woordcomponent is echter essentieel; een aanschouwen dat alleen het beeld betreft, komt overeen met de blik van de ongeschoolde. En, vraagt Preimesberger zich af, is dat niet de blik die de kunstgeschiedenis aanneemt²⁴³? En, zo suggereert hij herhaaldelijk, is het niet omwille van deze blindheid dat de kunsthistoricus zich moet uitputten in extreem gedetailleerde reconstructies van iconografische complexen, die hij dan terug moet vinden in een gemystificeerd artistiek object?

Volgens Preimesberger bestaat er rond 1650 een getheoretiseerde ‘leescultuur’ die in rekening moet worden gebracht bij de analyse van Bernini’s werk. Dit ‘lezen’ bepaalt hoe de zeventiende-eeuwse beschouwer kijkt, zowel in een kapel, als in een kerk, als wanneer hij een emblemenboek doorneemt of een frontispiece aanschouwt. Evidenterwijze stelt zich dan de vraag op welke manier een kapel van een gravure verschilt. Of, beter, wat kan de kapel meer, anders of krachtiger zeggen dan de gravure? De kapel is via de ruimtelijke aanwending van de drie kunsten ongetwijfeld in staat om zaken laten zien die buiten het bereik van de kleine, vlakke, kleurloze gravure liggen. Maar welke plaats nemen die capaciteiten dan in binnen het bredere receptie-esthetische kader dat mede door Pallavicino wordt uitgezet? Wanneer Preimesberger het expressieve potentieel van de drie kunsten in de kapel bespreekt, neemt hij een redenering over uit een artikel van Anthony Blunt, dat bijna gelijktijdig met Lavins werk is verschenen²⁴⁴.

Blunt stelt er dat Bernini in het *composto* kunstvormen met een ander waarheidsgehalte combineert, om alzo verschillende werkelijkheidssferen met elkaar te confronteren. Deze gedachte is gebaseerd op het aan de *paragone*-discussie ontleende argument dat elke kunstvorm de ‘werkelijkheid’ anders representeert, én op een andere manier in de – mentale en fysieke – ‘werkelijkheid’ van de toeschouwer staat of aanwezig is. Blunt beargumenteert deze observatie met een passage uit Pallavicino’s *Trattato dello Stile*, waar de jezuïet met behulp van de *paragone* uitlegt dat het ‘mirabil falso’ een vorm van *conchetto* is²⁴⁵. Zoals reeds aangehaald, stelt Pallavicino er dat de schilderkunst de beeldhouwkunst overtreft, omdat een tweedimensionaal schilderij verder van het model staat dan een driedimensionaal beeld. De kunstenaar moet er dus meer van zijn eigen kunde en *ingegno* inleggen. De imitatie, ‘mirabil falso’, is prijzenswaardig wanneer de kunstenaar door een bewerking van zijn *ingegno* het valse de aanschijn van waarheid heeft gegeven. Deze *inganno*, of misleiding, genereert immers bewondering bij haar ontmaskering, en wordt alzo ‘meester van waarheid’²⁴⁶. Blunt koppelt deze stelling aan

disciplines.

²⁴² Preimesberger, 1986, p. 217.

²⁴³ *ibid.*, p. 215.

²⁴⁴ *ibid.*, p. 209.

²⁴⁵ Blunt, 1978, pp. 69-70. De referentie is aan *TdS*, 17, p. 105.

²⁴⁶ *TdS*, 17, p. 105: ‘Anzi ove la falsità è ben coperta dalla sembianza del vero, più essi convengono al Poeta, che se pura verità contenessero; poichè sono più suoi, come prodotti col suo ingegno, e non accattati dalla natura

Emanuele Tesauro's appreciatie voor de misleiding. Tesauro vergelijkt het samennemen van veel objecten in de metafoor met een perspectivische voorstelling die meerdere objecten in één keer toont, in plaats van een 'vlakke' opeenvolging van verschillende objecten. De metafoor lijkt op de illusie van ruimtelijkheid. Dit voert Blunt naar de conclusie dat 'illusionisme' een belangrijke betekenaar is in de traditie van de barokke plafondschildering, met een vergelijkbaar effect, 'meraviglia' en 'ammirazione', als de metafoor²⁴⁷.

Binnen deze logica, is degene die zich laat bedriegen geraffineerder dan iemand die de *inganno* niet snapt, omdat hij het spel van de kunst meespeelt²⁴⁸. Blunt situeert de *meraviglia* van het zeventiende-eeuwse illusionisme op die manier volledig op het niveau van het spectaculaire effect, en inzicht in de manier waarop dat effect wordt bereikt. Daarbij maakt hij een uitzondering voor Bernini, die de illusie oplaadt met 'a particular kind of deeply felt religious emotion'. In een volgende stap trekt Blunt deze logica door naar 'the idea of combining the three arts into a single whole' bij Bernini, 'one of the most original features of Baroque art'²⁴⁹. De door het Marinisme geprovoceerde vraag over het doel en het waarheidsgehalte van de *meraviglia*, een problematiek waar Blunt zelf aan refereert, wordt beantwoord door in Bernini's werk *res* en *verba*, religieus gevoel en metafoor, 'illusionism' en 'mysticism', te laten samenvallen: opnieuw wordt de *arte de res*, dankzij de uitzonderlijke persoonlijkheid van de kunstenaar²⁵⁰.

dell'oggetto. E generalmente ogni professor d'arte imitatrice tanto è più lodevole, quanto più inganna; avvegnachè quell'inganno stesso poi conosciuto, generando nuova ammirazione, divien maestro di verità'. Zie ook hoofdstuk III, 2.3.2 en *supra*, noot 105.

²⁴⁷ Blunt, 1978, p. 71: '[...] though many of Bernini's contemporaries and successors used illusionism with the utmost ingenuity to produce striking and dramatic effects, Bernini – almost alone – used it to express a particular kind of deeply felt religious emotion and so raised it to an altogether higher level of imagination'.

²⁴⁸ *ibid.*, p. 70. Op het Pallavicino-citaat 'avvenegocche [sic] quell'inganno stesso poi conosciuto, generando nuova ammirazione, divien maestro di verità', volgt: 'This idea corresponds exactly to the effect produced by Baroque illusionism, which gives pleasure by the deception which it produces, but this pleasure is followed by the recognition of the fact that the eye and the mind have been deceived'. Het citaat wordt overgenomen bij Preimesberger, 1986, p. 209.

²⁴⁹ Blunt, 1978, p. 70.

²⁵⁰ In de lijn van Blunts suggesties ligt Bruce Boucher's *Italian Baroque Sculpture* uit 1998. Daar vinden we de bewering dat volgens Baldinucci Bernini in de Cornaro-kapel Michelangelo had overtroffen, omdat, waar de Florentijn de drie kunsten beheerste, Bernini ze als eerste in één werk had gecombineerd, om alzo een *bel composto* te creëren, Boucher, 1998, p. 134: 'This period [...] led to the creation of his [Bernini's] greatest masterpiece, the Cornaro Chapel in Santa Maria della Vittoria in Rome. Filippo Baldinucci said of the Cornaro Chapel that there Bernini exceeded even the talents of Michelangelo, for although Michelangelo had been supreme in painting, sculpture and architecture, Bernini was the first to combine all three in one work, creating a *bel composto* or beautiful synthesis. In doing so, he fused the arts into a statement which crossed space and indeed time, drawing the spectator and the deceased members of the Cornaro family into a perpetual re-enactment of the mystical union of the soul with God'. Boucher fusioneert 'unificatie' en 'beheersing' van de drie kunsten, wat de Cornaro-kapel transformeert tot een bewijs voor de *imitatio Buonarroti*. Wij weten inmiddels dat dit niet hard te maken is met behulp van de biografische bronnen, zoals Baldinucci, 1812, pp. 59-60. Baldinucci bespreekt eigenlijk niet de kapel, maar 'il mirabil gruppo della S. Teresa coll'Angelo', net zoals Domenico, zie *supra*, noot 197. Hij beschouwt dit als een van 'le più belle opere che facesse [Bernini] mai'. Deze uitspraak dient echter ook om Bernini's *virtù* tijdens het vijandige pontificaat van Innocentius X in de verf te zetten. Bouchers syncretische conceptie van het *bel composto* verenigt daarmee wel op uiterst kernachtige wijze alle elementen van de biografische Bernini-mythografie. Boucher herneemt ook een ander refrein uit de Bernini-historiografie: in het *composto* combineert Bernini kunstvormen met

3.2.4. Het probleem van de theorie

Preimesbergers artikel verduidelijkt een suggestie die vervat ligt in Blunts tekst, namelijk dat het *bel composto* – begrepen als Bernini's methode om met de drie kunsten om te gaan – niet volstaat om te beschrijven en te voorzien wat er in Bernini's werk gebeurt. Het werk vindt zijn legitimatie minstens deels in een discours dat buiten Bernini's oeuvre ligt. Het door Blunt naar voren geschoven 'illusionisme' wordt gezien als een typisch zeventiende-eeuwse uitdrukkingsvorm, die de beschouwer betreft in een spits spel van schijn en dubbelzinnigheden. Om deze *arguzie* te transformeren tot een uitdrukking die meer is dan een frivool spel, doet Blunt beroep op Bernini's religiositeit. Preimesberger echter, beschouwt de associaties en bedenkingen die de synergie van kunsten, ruimte en lichtinval bij de toeschouwer teweeg brengen, als één aspect van een door eenieder herkende betekenisstructuur. Deze ontstaat echter pas als ze 'beziel' wordt door het woord, door een motto dat het beeld tegelijkertijd vereenduidigt én op verschillende niveaus leesbaar maakt²⁵¹. De literatuurtheorie, waarbinnen Pallavicino's werk een prominente plaats krijgt, dient in deze interpretatie om de rijkdom en de complexiteit van Bernini's kunst aan te tonen.

Het is echter niet omdat een concettistische of emblematische lezing van barokke ensembles perfect verdedigbaar is, dat daarin de finaliteit van de kunst schuilt. We hebben aangetoond dat de kunstigheid – en de *inganno*, het inzien van de *arte*, de *meraviglia* – voor Pallavicino een zeer beperkt en welomlijnd aspect van het kennen en bijgevolg van de kunstervaring vertegenwoordigt, precies omdat de kunst hoort uit te gaan van haar eigen onwaarheid, en steeds als zodanig wordt herkend. In deze context heeft deze vaststelling twee implicaties. Enerzijds – en hier komen we terug op Baldinucci's aanwending van Zeno's paradox – is er volgens Pallavicino een aspect van het waarnemen en het kennen dat door kenners en leken wordt gedeeld, en waarin minstens deels de finaliteit van de kunst schuilt. Anderzijds heeft Pallavicino een fundamenteel andere opvatting over wat er wordt geleerd of overgedragen eens de kunst is 'ontmaskerd'. Volgens de jezuïet blijft er dan in de *fantasia* een beeld hangen van iets wat niet noodzakelijk begrijpelijk of verifieerbaar is. De kenner zal daarenboven beseffen welke *arte* is toegepast.

In verband met dit tweede punt laat de rechtstreekse referentie aan het *Trattato dello Stile* ons toe om Blunts these te vergelijken met Pallavicino's bedenkingen over waarheid, kunst en *meraviglia*. Blunt maakt immers een fout in zijn interpretatie van het *Trattato*. Hij interpreteert de waarheid die de *inganno* door zijn ontmaskering prijsgeeft, als de 'regels van de kunst', de *verba*, en niet als de waarheid die wordt geopenbaard door de

een ander waarheidsgehalte, om alzo verschillende werkelijkheidssferen met elkaar te confronteren. Boucher: 'Bernini's achievement was not, as has sometimes been said, a mere flouting of the rules, but rather the fruit of a long period of experimentation with the problems of representing the miraculous while maintaining the distinction between truth and fiction' (p. 134). Ten derde refereert Boucher aan de concettistische definitie van de metafoor (p. 135).

²⁵¹ Preimesberger, 1986, p. 216.

ontmaskering van de schijnbaar ware valsheid, de *res*. De waarheid waar Pallavicino het in de *Trattato* over heeft, is niet ‘de kunst’, maar de waarheid die door de kunst verteld wil worden. De *ammirazione* voor de ontmaskerde *inganno* verleent die waarheid gewicht en autoriteit, omdat ze zich, blijkens het succesvolle *concetto*, leent tot een kunstig spel volgens de regel van de *varietà* en de *vivacità*. Het is op die manier, als te ontmaskeren schijnwaarheid, dat de *inganno* ‘maestro di verità’ wordt; ze leidt de lezer of beschouwer tot bij een waarheid die anders moeilijk valt in te zien²⁵². Daarmee hoort het ‘mirabil falso’ in de meer algemene categorie van de *concetti*, ‘osservazioni maravigliose raccolte in un detto breve’²⁵³. Het ontdekken van de onderlinge samenhang tussen ‘vero’ en ‘falso’ gaat gepaard met bewondering voor de auteur van het *concetto*, maar die bewondering is duidelijk onderscheiden van de *meraviglia* veroorzaakt door het onverwachte inzicht²⁵⁴.

Wat zal de beschouwer van de Cornaro-kapel volgens Pallavicino dan *zien*? Als er inderdaad twee codes aan het werk zijn, op het vlak van de *res* en van de *verba*, lijkt het logisch dat ook de intentionaliteit bij de genese van de kapel zich opsplijt in een ‘programmatische’ en een ‘artistieke’ preoccupatie. Lavin behandelt het programma van de kapel als een resultante van haar creatie. Bij de aanvang van zijn studie citeert hij de opdracht aan Federico Cornaro van een traktaat over het mentale gebed dat ter ere van de afwerking van de kapel wordt uitgegeven²⁵⁵. Deze tekst speelt een sleutelrol in zijn interpretatie, omdat de metafoor van de ‘hemel op aarde’, die er ook letterlijk wordt uitgedrukt in het motto van de kapel, expliciet naar voren wordt geschoven²⁵⁶. Volgens Lavin legt deze opdracht een intentie bloot die de kunsten, en hun conventies, uitdaagt, en Bernini ‘tot de enig mogelijke oplossing’ hebben geleid²⁵⁷. Bekijken we de opdracht in kwestie van naderbij, dan zien we echter exact dezelfde figuren opduiken als in de *relazioni* uit het vorige hoofdstuk: ‘Deze grootse Vrouw, in wiens glorie toegewijd de Royale *pietà* van ‘Vostra Eminenza’ niet alleen de stenen heeft geanimeerd, en de kleuren welsprekend gemaakt, maar het souvereine Koninkrijk van de Hemel naar de Aarde heeft overgebracht, om aan al het nakomelingschap de verdiensten van een Heilige, en de devotie van een Kardinaal te doen bewonderen’²⁵⁸. Hoewel Lavin ingaat op de biografie van de opdrachtgever, beklemtoont hij nergens het autocelebratieve element van de kapel, dat, zo blijkt uit recente publicaties, de *magnificenza* van de

²⁵² Zie noot 246.

²⁵³ *TdS*, 10, p. 79.

²⁵⁴ *ibid.*, 30, p. 205.

²⁵⁵ Lavin, 1980, pp. 88-90.

²⁵⁶ *ibid.*, p. 152.

²⁵⁷ *ibid.*, p. 91: ‘Queste tre esigenze: armonia della cappella con il resto dell’edificio, inclusione della trasverberazione e riferimento commemorativo non al solo committente, erano i fattori noti di un’equazione, fra i quali il Bernini doveva trovare un denominatore comune che portasse a un tutto concettualmente e visivamente unificato. Esisteva un’unica soluzione possibile, o almeno così l’ha fatto apparire il Bernini, una soluzione data da Dio, oppure anche questo l’ha fatta apparire il Bernini’.

²⁵⁸ *ibid.*, p. 89: ‘Quella gran Donna, alle cui glorie applicata la Magnificente *pietà* di Vostra Eminenza ha potuto rendere non solo animati i sassi, e loquaci i colori, mà trasferire la sovrana Regia dal Cielo in Terra, per rendere ammirabili à tutta la posterità li meriti di una Santa, e la devotione di un Cardinale’. Zie hoofdstuk V, 3.2.5.

pauselijke familie naar de kroon stak²⁵⁹. De esthetica die in de opdracht wordt geformuleerd, duidt aan dat alleen superieure kunst en kostbare materialen volstaan als eerbetoon van de familie aan de heilige. De topische metafoor van de ‘hemel op aarde’ drukt precies deze transfer uit. Kunstigheid – het verlevendigen van steen en kleuren – speelt dus wel degelijk een rol, maar als een uitdrukking van ‘royale piëteit’.

Zoals we in het vorige hoofdstuk hebben gezien, mag deze *magnificenza* niet louter begrepen worden als een demonstratie van economische en politieke macht. Het werk drukt in zijn geheel, in zijn onmiskenbare coherentie, in de aanwending van een uitzonderlijk en gereputeerd kunstenaar, in het vertoon van een toppunt aan kunstigheid, uit dat de familie Cornaro een fundamentele, onbegrijpelijke waarheid – Teresa’s transverberatie – tentoon *kan* stellen. De opdrachtgever is er in geslaagd om in de heilseconomie van de beschouwer te treden, door hem, middels het summum dat de kunst te bieden heeft, een ‘te hoog mysterie’ te demonstreren. Deze kunstigheid maakt de kapel aantrekkelijk, nodigt uit tot beschouwing en verwondering, biedt het oog de luxe van de *varietà*, en leidt de beschouwer alzo binnen in het ‘theater van de deugd’. Zo bekeken, is het *bel composto* in de eerste plaats een expressievorm waarvan de kwaliteiten nauw aansluiten bij Pallavicino’s functionele opvatting van de kunst.

Het feit dat een werk als de *cappella* Cornaro zich inderdaad presenteert als een complexe, uit verschillende onderdelen samengestelde eenheid met een zeer precies programma, laat wel toe om het *bel composto* te definiëren zoals Evonne Levy doet, als het resultaat van ‘a heightened awareness of the effective use of form to carry content’²⁶⁰. Het is kenschetsend dat zij deze ‘awareness’ onderzoekt via *kopieën* van Andrea Pozzo’s kapel van S. Ignazio in de *Gesù*, een werk dat op zijn beurt een antwoord is op de *cappella* Cornaro²⁶¹. Wat de kopieën aan het origineel bindt, is niet een exacte gelijkenis, maar ‘the assumption by the viewer that works can or should be experienced as a whole’. Deze stelling wordt geruggesteund met een frappante uitspraak van Cosimo de Medici III over Pozzo’s kapel, die exact dezelfde uitdaging aan de toeschouwer uitdrukt als Domenico Bernini’s beschrijving van het baldakijn: ‘A similar assembly of such varied things, so well executed, and so symmetrically composed is not easily found elsewhere. But it requires time to consider it well, part by part, as the mind is not able to follow the eye’²⁶². ‘The mentality of the *bel composto*’, aldus Levy, ontstaat op het moment dat ‘the rise of form could infringe on the stronghold of content’²⁶³. Het *bel composto* is dan een model voor de artistieke veraanschouwelijking van een ongrijpbare boodschap.

²⁵⁹ *ibid.*, p. 84, voor de bondige biografie. De recente literatuur is samengevat en met documenten aangevuld in Carloni, 1999, i.h.b. pp. 37-38. Zij omschrijft de kapel als ‘la più sfolgorante cappella gentilizia che si fosse mai vista a Roma per un membro di famiglia non papale’.

²⁶⁰ Levy, 1999, p. 76.

²⁶¹ *ibid.*, p. 77.

²⁶² *ibid.*, p. 78, Levy’s vertaling. Voor Domenico Bernini’s tekst, zie hoofdstuk I, 1.1.1, noot 9.

²⁶³ Levy, 1999, p. 82.

Besluit

In dit hoofdstuk hebben we twee verweven aspecten van Bernini's *persona* in de historiografie bekeken. Een eerste aspect betreft de rol van de kunstenaar Bernini als verpersoonlijking van een era. De zeventiende-eeuwse biografieën bedienen zich van contemporaine *topoi* en anekdotes om Gianlorenzo naar voren te schuiven als degene die de idealen van Alexanders tijdperk het meest uitmuntend belichaamt en realiseert. Een tweede aspect betreft Bernini's kunst als synthese van zowel de intellectuele als artistieke ontwikkelingen in het Romeinse Seicento. De 'synthese' van de kunsten, op verschillende wijze gesuggereerd door de biografieën, wordt in de latere historiografie een totale fusie van het zeventiende-eeuwse artistieke weten, dat zich samenbalt in de figuur van Bernini. In beide aspecten speelt Sforza Pallavicino een verrassend grote rol. In Domenico's biografie draagt hij, middels de transfer van het epitheton 'la fenice degl'ingegni', de toorts van een era over van de intellectuele naar de artistieke sfeer. Maar er is meer. De talrijke referenties aan de kardinaal dienen niet alleen om Bernini's grootsheid te autoriseren, maar ook om een goed ontwikkeld en gereputeerd theoretisch kader in de biografieën binnen te smokkelen. In deze smokkel herkennen we reeds de krachtlijnen van wat in de twintigste-eeuwse historiografie zal gebeuren. Enerzijds wordt geprobeerd om de esthetica van de kardinaal tegen te spreken wanneer ze het belang van het artistieke genie en het artistieke aspect in de levendige uitdrukking minimaliseert. Anderzijds worden aspecten uit Pallavicino's denken tegelijkertijd geseculariseerd – vanuit de religie naar de kunst gehaald – en volledig op het kunstige en het kunstenaarschap betrokken. Baldinucci's referentie aan Zeno's paradox brengt dergelijke omkering teweeg. Het is precies dezelfde convergentie die we in de dialoog tussen Pallavicino en Bernini aan de voet van het baldakijn hebben geconstateerd. Pallavicino's beschrijving van het *concetto*, als de manipulatie van het toeval via de regels van de kunst, wordt er hernomen als een lofzang op Bernini's *giudizio dell'occhio*²⁶⁴. Deze passage, culminatie van Domenico's 'rompere delle regole', transformeert een beschrijving van een metaforische vorm tot de enunciatie van de proportionaliteit van een uniek, kunstig object. Domenico trekt alzo Pallavicino's theorie binnen in zijn biografisch vertoog.

Wanneer Pallavicino heden aan bod komt in de context van Bernini's werk, ontstaat dezelfde blinde vlek als in de *Vite* van Domenico Bernini en Filippo Baldinucci. Het werkelijke referentiekader voor Pallavicino's denken verdwijnt. Zoals we hebben aangetoond, deelde Pallavicino dit kader met Bernini's opdrachtgevers, en vormde het bijgevolg de achtergrond waartegen Bernini zijn kunst maakte. Dit referentiekader wordt onveranderlijk gevormd door de plaats van de gelovige in het heilsplan, een plan waarvan de paus de aardse bestierder is. Wanneer Domenico Bernini en Anthony Blunt in hun aanwending van Pallavicino's theorie van het *concetto* het centrum van de *res* naar de *verba* verschuiven, wordt daarmee het menselijke heil ingeruild voor de ontwikkeling der

²⁶⁴ Zie hoofdstuk I, 1.1.1 en hoofdstuk III, 5.4.

kunsten en de rol van één specifieke beoefenaar daarin. De ambitie van het totaalkunstwerk om 'te hoge, te algemene' waarheden uit te dragen, zoals die binnen precieze limieten door Pallavicino wordt gedacht, komt terecht in de agenda van een biografisch, demiurgisch project. Zo bekeken, kunnen we Preimesbergers *pun* aan het adres van de woordblinde kunsthistorici omkeren: voor Pallavicino heeft het woord binnen de context van de imitatieve kunsten en de architectuur alleen maar zin als het beeld kan worden, en daardoor zijn rol kan opnemen als onware, maar uitnodigende vertoning van het onbegrijpelijke. Het is dit proces dat Pallavicino extensief theoretiseert, en relateert aan de orde van de Schepping en de plaats die opdrachtgever, kunstenaar en beschouwer daarin opnemen.

Dit is niet het kader dat de historicus doorgaans aanwendt wanneer hij de Romeinse barok behandelt. Een aantal fundamentele karakteristieken van deze kunst laten zich echter alleen maar begrijpen binnen het referentiekader dat Pallavicino als het enige legitieme beschouwt, en niet wanneer dit kader wordt gesubstitueerd door iconografische eruditie of een impliciet geloof in de uniciteit en het absorptievermogen van de kunstenaar of architect. Dergelijke aanpak verwordt al te gemakkelijk tot een reproductie van de zeventiende-eeuwse mythografie.

Algemeen besluit

We hebben deze studie aangevat met het constateren van een gebrek: er zou geen zeventiende-eeuwse theorie bestaan die uitlegt wat Bernini in zijn architectuur doet. In de loop van het onderzoek hebben we aangetoond dat de notie die de historiografie algemeen beschouwt als de kern van een bernineske architectuurtheorie, het *bel composto*, een biografische fictie is, of beter, een constructie is die ten dienste staat van een zeer specifieke, biografische agenda. Deze agenda is er niet op gericht om Bernini's architectuur of kunst uit te leggen en te beschrijven, maar om zijn status als geniaal en uitzonderlijk kunstenaar te vestigen. De twee biografieën, die van Domenico Bernini en Filippo Baldinucci, hebben een fundamenteel ander perspectief op die status, en bijgevolg ook op deze nucleus van 'theorie'.

Tegelijkertijd hebben we getoond dat de kunst van de Romeinse barok *wel* wordt getheoretiseerd. Dat gebeurt echter niet binnen een onmiddellijk op de visuele kunsten betrokken vertoog. We hebben een theorie afgeleid uit het werk van Sforza Pallavicino. Deze theorie bestaat niet autonoom, maar komt voort uit bedenkingen over religie, en bijgevolg ethica, epistemologie en proto-psychologie. De verhouding van deze theorie tot Bernini's werk is complexer dan die van een theoretische toelichting tot een ongetheoretiseerd oeuvre, van een 'kunsttheorie' tot 'kunst'.

Pallavicino kent immers het soort aanspraken dat in de *Vite* wordt geformuleerd en is niet geneigd om die theoretisch te schragen. Maar tegelijkertijd kan hij ze niet zo maar terzijde schuiven. Discussies als de controverse over het Marinisme in de jaren 1620 hebben duidelijk gedemonstreerd dat geraffineerde kunstigheid niet 'buiten de wet' kan worden geplaatst. Ten hoogste kan er sprake zijn van een normering door het voorschrijven en coderen van de juiste modellen. Het raffinement van de kunst is immers enerzijds een noodzakelijke component van de Gouden Eeuw waar de opeenvolgende zeventiende-eeuwse pausen Rome en het christendom in willen binnenloodsen. Anderzijds heeft het Marinisme getoond hoe kunst de beschouwer kan raken en ontroeren door de limiet van het toelaatbare te bespelen. Deze dubbele aanspraak vormt, in het

geval van Gianlorenzo Bernini, een belangrijk motief in de *Vite*, maar wordt ook in een veel bredere groep teksten uitgedragen. Daarom kan een katholiek denker in het midden van de zeventiende eeuw niet meer met dezelfde blik naar de kunsten kijken als zijn laat-zestiende-eeuwse voorgangers. In het geval van Sforza Pallavicino hebben we bovendien te maken met iemand die van jongsaf buitengewoon goed vertrouwd is met de problematiek, en zelf actief aan deze discussies heeft deelgenomen.

Daarenboven heeft Pallavicino, als nauw met het pausschap gelieerde jezuïet en kardinaal, een eigen programma wanneer het op de visuele kunsten aankomt. Hij bevindt zich in de positie dat hij het gebruik van beelden, van uiterlijkheid en pracht wil verdedigen en legitimeren. Het pausschap blijft verdacht worden van een overdreven praalzucht, die niet het geloof, maar de verheerlijking van de eigen persoon en familie ten goede komt, en eerder een wereldlijk-politieke dan spirituele ambitie uitdrukt. De discussies over Pallavicino's *Storia del Concilio di Trento* en over de woonplaats van de paus tonen hoe zeer 'uiterlijkheid' beschouwd wordt als het uitdragen van een welbepaalde vorm van autoriteit.

Pallavicino's denken over de visuele kunsten ontwikkelt zich dus tussen drie polen: het afbakenen van de artistieke vrijheid; de positieve appreciatie van kunstigheid en raffinement; het afwenden van de verdenking dat 'uiterlijkheid', of 'uitdrukking', vals is, of op zijn minst corrupt. Daarbij dient nogmaals te worden benadrukt dat deze kwesties niet op zich worden behandeld, maar aan bod komen binnen een ander, voornamelijk theologisch en filosofisch discours.

Aan het einde van hoofdstuk IV hebben we de krachtlijnen van Pallavicino's impliciete kunsttheorie samengevat. Volgens Pallavicino moet elke gedachte, concept of waarheid worden uitgedrukt; hun verschijning is nooit gegeven, maar steeds het resultaat van kunst. Deze verschijning moet een appel doen op het menselijke kennen en waarnemen. Ze zal dat doen wanneer ze de mens stimuleert om vrij te kiezen. Op die manier conformeert het kunstwerk zich aan de manier waarop de mens in de Schepping staat, als een vrij en rationeel wezen dat de opdracht heeft zijn heil te bewerkstelligen. Als een op het zien, en niet op het begrijpen gerichte verschijning kan het levendige beeld voorstellingen bieden van de onvatbare waarheden die de mens op het goede pad zetten. Het levendige beeld doet beroep op een pre-rationeel kenmoment, de *prima apprehensione*, waarin het wordt aanschouwd zonder onderworpen te zijn aan een waarheidsoordeel. Het beeld ontsnapt aan dit oordeel omdat het onmiddellijk als onwaar wordt herkend. Pallavicino kent het beeld dus geen hoger, goddelijk waarheidsgehalte toe, maar vrijwaart het tegelijkertijd van de beschuldiging dat het een al dan niet hogere werkelijkheid vervalst. Alleen daarom kan het de 'te hoge' waarheden van het geloof veraanschouwelijken, en bijdragen aan het menselijke heil. Precies omdat het beeld zich naar de kenpsychologie van de mens en de orde van de Schepping wil voegen, en krachtig beroep doet op het *apprendere*, moet het kunstig zijn. De effecten van succesvolle kunstigheid hebben we benoemd met de termen *varietà* en *vivacità*. *Varietà*

is het effect van een geordende veelheid die in haar aan de contingentie ontworstelde orde iets van de wetmatigheden van de Schepping openbaart. *Vivacità* benoemt de verschijning die door haar glanzende ornering het inwendige en uitwendige oog naar zich toe doet neigen, en alzo via het *apprendere* het *affetto* raakt.

Stijlmiddelen en hun effecten worden dus begrond in een alomvattend kader, de Schepping. Op die manier krijgt het kunstige beeld een belangrijke, maar scherp afgelijnde functie toebedeeld in het menselijke heil. Het door de *Vite* geëxalteerde kunstenaarschap is volgens Pallavicino alleen relevant in de mate dat het een kunstwerk voortbrengt dat de juiste plaats opneemt in het heilsstreven van de mens. Of nog, kunstigheid – dus ook de deskundige aanwending van architecturale, sculpturale en schilderkunstige principes, of *arte* – is nodig om het kunstwerk dienstbaar te maken aan het efficiënt en levendig uitdrukken van een hogere waarheid. Daarmee legt Pallavicino een strikt kader op waarbinnen de kunst gelezen en gewaardeerd moet worden. Dit kader wordt niet gedefinieerd door iconografie of *decorum*-voorschriften, maar door het effect dat het kunstwerk zal uitoefenen op de beschouwer.

Op dit punt bestaat er een oppervlakkige analogie tussen Pallavicino's denken en het werk van Bernini. De biografische bronnen laten toe om af te leiden dat Bernini bij het ontwerpen steeds uitging van het effect dat het werk zou uitoefenen op de beschouwer. Dit effect wordt omschreven als de indruk van proportionaliteit, maar ook van *magnificenza*, of royaliteit. Pallavicino's denken en de biografieën divergeren echter fundamenteel wanneer het effect niet op zich wordt beschouwd, maar als een etappe in een proces van openbaring. Pallavicino gaat er van uit dat een succesvol artistiek effect alleen tweeweg kan worden gebracht door een zich aan de goddelijke orde conformerend artefact, precies omdat het effect dan een hogere waarheid openbaart. Volgens de biografieën demonstreert Bernini's werk in de eerste plaats Bernini's *ingegno* en zijn superieur kunstenaarschap.

Op dit punt spreken de *Vite* elkaar ook onderling tegen. Volgens Domenico Bernini verwijst elk werk van Bernini terug naar de grootsheid en uniciteit van zijn vaders genie, dat alleen maar beschreven kan worden door het te vergelijken met dat van Michelangelo, precies omdat ook de kunst en het kunstenaarschap van de Florentijn aan elke externe norm ontsnappen. Volgens Baldinucci past Bernini's werk in een historische ontwikkeling, waar Bernini in zijn tijd een met Michelangelo vergelijkbare rol in speelt. Deze tweespalt tussen de biografieën wijst de weg naar een alternatieve kijk op Bernini's werk, en wel op twee punten. Ten eerste suggereert Baldinucci duidelijk dat het door de opdrachtgever selecteren, vormen, 'creëren' van een auteur een belangrijke stap is in het scheppen van het werk. Het betekent immers een geautoriseerde houding ten aanzien van de traditie, van modellen, én het definiëren van de naam, de *persona*, het *ingegno* dat met het voor de opdrachtgever vervaardigde werk verbonden zal blijven. Het 'maken' van de kunstenaar is een historisch betekenisvolle en artistieke daad. Ten tweede wijst Baldinucci op een betekenislaag in het werk die voor Domenico van ondergeschikt

belang is. Het werk gaat niet alleen over de grootsheid van de kunstenaar, maar ook over de grootsheid van de opdrachtgever. De intieme betrokkenheid van de opdrachtgever, in dit geval de paus, maak dat het werk inhouden zal uitdrukken die ook buiten het artistieke belangrijk zijn.

Daarmee is Baldinucci gevoeliger voor een aantal thema's die opduiken bij een interpretatie van Bernini's werk vanuit Pallavicino's denken. We kunnen de biografische interpretaties van het werk ook volledig terzijde schuiven ten voordele van Pallavicino. Dan ontstaat er een ander perspectief op Bernini's kunst. Deze substitutie is legitiem. Wanneer Pallavicino over kunst in het algemeen schrijft, behandelt hij impliciet ook Bernini's werk; immers, hij en Bernini kennen elkaar goed en bewegen zich in exact dezelfde kringen. Bernini's opdrachtgevers en beschermers zijn Pallavicino's geestesverwanten en vrienden. De substitutie is ook noodzakelijk voor een volledig begrip van Bernini's kunst en haar rol in het zeventiende-eeuwse Rome. Want hoewel de analyse van Pallavicino's werk geen theorie heeft blootgelegd die de principes van Bernini's oeuvre toelicht en blootlegt welke architecturale, sculpturale of schilderkunstige thema's, methodes en referenties daarin primeren, verduidelijkt ze wel hoe dat werk wordt waargenomen, en met welke bedoelingen het tot stand is gekomen. Anders gezegd, Pallavicino's werk bevat geen theorie *van* Bernini's kunst, het is geen esthetica van de creatie, maar een theorie *over* de kunst en haar functie in het zeventiende-eeuwse Rome, als een esthetica van de receptie. De vraag naar een theorie van Bernini's architecturale principes en methodes blijft daarmee onbeantwoord, maar met de analyse van Pallavicino's werk is er wel een kader geschapen dat toelaat om het belang en de betekenis van die principes in te schatten. Immers, Pallavicino toont hoe we Bernini's kunst kunnen lezen, en welke karakteristieken en kwaliteiten bij die lectuur een meer of minder belangrijke rol spelen. Zoals we hieronder nog kort zullen aangeven, wordt dit kader zowel in de *Vite* als in de daarop volgende historiografie genegeerd of geusurpeerd.

De door Pallavicino ontwikkelde gedachte dat de visuele kunsten in staat zijn om inhouden te openbaren die aan de rede ontsnappen, leidt tot een legitimatie van de kunst die beschouwd kan worden als een tot op heden verwaarloosd aspect van de theorie van de *magnificenza*. De overtuigingskracht van het geraffineerde, het complexe, het rijkelijke, het dure of het overweldigende berust niet alleen in de momentane betovering van de *meraviglia*, maar ook in een veel fundamentele opvatting over de kunst als een middel tot openbaring. De artistieke vorm associeert zich in deze uitdrukkingvorm met de boodschap van het christelijke heil. Kunst wordt een bemiddelaar, die zich binnen het heilsperspectief een plaats verwerft in dezelfde sfeer als het kerkelijke instituut.

Het is evenwel niet de kunstenaar die de 'te hoge' waarheid in pacht heeft, maar de Kerk en meer in het bijzonder de paus. Hij belichaamt de hoogste kerkelijke autoriteit op aarde en is de hoogste bemiddelaar tussen de aardse en de hemelse sfeer. In die hoedanigheid bestiert hij het heil van de gemeenschap der christenen. De kunstigheid van een in

pauselijk opdrachtgeverschap gemaakt werk weerspiegelt dan de kunstigheid van het instituut Kerk; de vaardigheid van de kunstenaar wordt een metafoor voor de autoriteit van de paus; de uitdrukingskracht van het werk een waarmerk voor het belang van z'n boodschap. De status van het werk en de persoon van de kunstenaar dienen dus de belangen van de opdrachtgever. Daarom wil de opdrachtgever een essentiële rol spelen in de beeldvorming over de kunstenaar. De analyse van het *baldacchino* heeft aangetoond dat de boodschap van dit bouwwerk, in al haar gelaagdheid en complexiteit, volgens dit mechanisme wordt uitgedragen. De indrukwekkende, aangrijpende verschijning van het bronzen kunstwerk, bewerkstelligd door grensverleggend kunstenaarschap, en gecodeerd in de feestelijke gebeurtenissen van 1625, speelt een essentiële rol in het 'uitdrukken'. Ook dat Bernini de maker is, heeft z'n betekenis. Hij is de 'juiste' kunstenaar, een 'cattolico' in de breedste, maar ook de meest letterlijke zin van het woord. Zijn 'auteurschap' verwijst echter terug naar het werkelijke, ultieme auteurschap van Urbanus VIII.

Een gelijkaardige logica kan worden afgelezen in de stedenbouwkundige en architecturale campagnes van Alexander VII. De constatering dat het pauselijk kunstbedrijf als exemplarisch wordt beschouwd voor zijn vorstelijke deugd, spreekt de wijdverbreide opvatting tegen dat de 'uiterlijkheid' van dit pontificaat begrepen moeten worden als een compensatie voor een 'reële' – politieke en economische – onmacht. De 'theatralisering' van de stad is niet de constructie van een decor, maar een belichaming en demonstratie van de kern van Alexanders pontificaat. Voor Pallavicino is 'Rome' daarbij niet langer een levende relik, opgebouwd uit de historische sites van het vroege christendom, maar een tegelijkertijd royale en gezonde eenheid die de vitaliteit van het pausschap belichaamt, en een ruimte biedt waarbinnen dat pausschap zich kan tonen. Zowel de formele karakteristieken van deze ruimte – haar orde, haar variatie, haar *splendor* en levendigheid – als de manier waarop ze bewoond en gebruikt wordt, dragen de deugden van het pausschap uit.

Ook architectuur en stedenbouw zijn binnen deze context een *medium* voor een bepaalde boodschap, gecodeerd in andere, nauw aan die architectuur gelieerde media. Er is werkelijk sprake van een pauselijke 'beeldcultuur', die een aantal centrale thema's van het mecenaat steeds weer herhaalt en veraanschouwelijkt. Bij de analyse van Alexanders mecenaat, maar ook bij Urbanus VIII, zijn we geconfronteerd met een grote diversiteit aan artefacten: gebouwen, decoraties, feestarchitectuur, stedenbouwkundige projecten, gravures, medailles, traktaten en dichtbundels, samen een reeks van evenwaardige uitdrukingsvormen van een pauselijk programma. Zoals we hebben getoond aan de hand van Virginio Cesarini's *Poetische liriche*, krijgt de kunstenaar, in casu Bernini, in deze beeldcultuur een analoge positie toegekend als in Sforza Pallavicino's kunsttheorie. Daarenboven staan de visuele kunsten en hun beoefenaars volgens het pauselijke hof hiërarchisch lager dan de literatuur en de wetenschappen, omdat in deze disciplines wordt onderzocht en voorgescreven wat het 'eigene' en het 'vernieuwende' van een bepaald tijdsgewricht is. In Bernini's *Vite* wordt deze hiërarchie omgekeerd.

Precies door deze omkering raken de biografieën het enige privilegie kwijt dat een denker als Pallavicino de kunst en haar beoefenaars exclusief toeschrijft, namelijk het vermogen om de *evidenza*, de klaarblijkelijkheid van de geloofswaarheden te veraanschouwelijken. Pallavicino, hierin ongetwijfeld getekend door zijn eigen ervaringen voor en na zijn intrede bij de jezuïeten, erkent hoe gevaarlijk het kan zijn om deze waarheden aan te willen tonen of te verdedigen met de ratio, of het *discorso*. Wanneer de kunst binnen de grenzen van het geloofwaardige blijft, kan ze, in tegenstelling tot de filosofie of de theologie, het geloof *evident* laten zijn. Dat betekent uiteraard dat de kunst – *l'arte*, de principes van de architectuur, sculptuur en schilderkunst – dit zien niet in de weg mogen staan. Bij Pallavicino is het ‘kunstige’ beduidend minder belangrijk dan in de *Vite*. De jezuïet erkent uiteraard dat Bernini zijn kunst beheerst wanneer hij in een *bel composto* – hier begrepen als een tafereel waarin gebruik is gemaakt van de drie visuele kunsten – een epifanie van het onbegrijpelijke bewerkstelligt. Maar het spel, het illusionisme, de indruk van vluchtigheid, ... die daarbij worden aangewend zijn alleen maar middelen voor een zeer precies doel.

Tegenover deze theoretische stellingname nemen de biografieën op twee punten een afwijkende houding in. Ten eerste worden de verfijnde kwaliteiten die Pallavicino aan de kunst voorschrijft, de *varietà* en de *vivacità*, in de *Vite* en het traditionele kunsttheoretische discours beschouwd als kwaliteiten van een geniaal en demiurgisch kunstenaarschap. Deze artistieke aanspraak is niet te verenigen met een denken dat de religieuze functie van het beeld voorop stelt. Dit bleek uit de analyse van Gabriele Paleotti's *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* en het *Trattato della Pittura e Scultura* van Ottonelli en da Cortona. Ten tweede wordt Pallavicino's theorie in de biografieën opgenomen en getransformeerd. Specifieke concepten, zoals het *contrapposto*, het ‘levendige’ of het ‘gesofisticeerde’ worden middels min of meer expliciete referenties aan Pallavicino's werk, en meestal bij monde van de kardinaal zelf, in de biografische tekst geïntroduceerd. Ze worden ingezet als een getuigenis van de grootsheid van Bernini's kunst en kunstenaarschap. Precies de kwaliteiten die Pallavicino beschouwt als in toom te houden middelen om *evidenza* te bewerkstelligen, worden de absolute eigenschappen van Bernini's kunst en kunstenaarschap.

Het perspectief van de recente historiografie op de theorie van Gianlorenzo Bernini bedient zich van exact dezelfde omkering als de biografieën. Geschiedschrijving die op deze manier wordt bedreven, reageert eigenlijk op het effect dat het werk teweeg brengt bij iemand die elke band met de eerste geloofswaarheden is verloren. Ze zoekt te vinden wat ons, de kijker, de historicus, met verstomming slaat. De bredere context, waarbinnen Pallavicino de rol van deze verwondering nauw heeft afgelijnd, verdwijnt ten voordele van een onderzoek dat zich opsluit binnen een web van artistieke en tekstuele referenties.

Afbeeldingen

(de verkorte referenties verwijzen naar de bibliografie)

- fig. 1: *zicht op het baldacchino in de kruising van de S. Pietro in Rome (foto: Anderson).*
- fig. 2: *frontispice (anoniem) van Maffeo Barberini Poemata, Palermo, 1624; frontispice (Christofano Cartaro), Maffeo Barberini Poemata, Cotone, 1628 (overgenomen uit: Weddigen, 1999).*
- fig. 3: *frontispice (Gianlorenzo Bernini) van Maffeo Barberini Poemata, Rome, 1631.*
- fig. 4: *portret van Sforza Pallavicino (A. Clouwet naar G.B. Gaulli), in: Effigies insignia nomina cognomina patriae et dies promotionis ac obitus summorum pontificum et S.R.E. cardinalium defunctorum. Ab anno MDC(L)VIII, Rome.*
- fig. 5: *gravure (anoniem) van de salomonske tempel van de Archiconfraternità del SS. Rosario, in 1625 gebouwd door Orazio Torriani, uit: Brandi, 1625, p. 61 (foto: Bibliotheca Nazionale Vittorio Emanuele, Rome).*
- fig. 6: *Pietro da Cortona, Urbanus VIII met de China, tekening, ca. 1628 (Devonshire Collection, Chatsworth 591).*
- fig. 7: (1) *fragment uit gravure (anoniem), Teatro et Apparato solenne fatto nella chiesa di S. Pietro in Vaticano per la canonizzazione fatta dalla Santità di N.S. Papa Urbano VIII adi 22 di Maggio di S.ta Elisabetta di Portugallo, 1629 (?); annuale (Gaspere Mola) van het jaar VI van Urbanus VIII, 1629, brons.*
(2) *annuale (Gaspere Mola) van het jaar IV van Urbanus VIII, 1626, brons; Domenico Castelli, De kruising en de absis van de S. Pietro, tekening, ca. 1624 (?) (Pierpont Morgan Library); Girolamo Frezza, naar Gianlorenzo Bernini, Project voor de bekroning van het baldakijn, in: F. Buonanni, Numismata Summorum Pontificum templi Vaticani fabricam indicantia, Rome, 1696, f. 50.*
(3) *Gianlorenzo Bernini en Francesco Borromini (attr.), Schetsen voor de bekroning van het baldakijn, ca. 1627 (Albertina, Wenen, arch. Rom Kirchen 769 recto).*
(4) *Gianlorenzo Bernini, Studie voor de bekroning van het baldakijn, tekening, ca. 1628 (B.A.V., Barb. lat. 9900 fol. 2).*
(5) *annuale (Gaspere Mola) van het jaar 10 van Urbanus VIII, 1633, brons.*
- fig. 8: *Zicht op de koepelpijler in de S. Pietro met de Veronica van Francesco Mochi en de decoratie van de relieknis (foto: B. Balestrini).*
- fig. 9: *Zicht op de bronzen rozenkrans aan de voet van het baldacchino (foto: Saskia Ltd.).*

- fig. 10: *Gianlorenzo Bernini*, Monument voor de burggravin Mathilde, *S. Pietro in Vaticano*, 1633-1644. Afbeelding uit: *F. Buonanni*, *Numismata Summorum Pontificum templi Vaticani fabricam indicantia*, Rome, 1696, f. 31; *Studio van Gianlorenzo Bernini*, Ontwerp voor de katafalk van Carlo Barberini, pen en aquarel, 1630 (*Windsor Castle, Royal Library*, n. 5613); *Gianlorenzo Bernini* (uitvoerder: *Andrea Bolgi*), Gedenkplaat voor Carlo Barberini, Rome, *S. Maria in Aracoeli*, 1630-1632; *Gianlorenzo Bernini en Alessandro Algardi*, Antieke torso gerestaureerd als Carlo Barberini, Rome, *Palazzo dei Conservatori*, 1630.
- fig. 11: De interventies van Alexander VII in Rome, overgenomen uit *Krautheimer*, 1987, p. 24; *Giambattista Falda*, Disegno delle fabbriche prospettive e piazze fatte novamente in Roma d'ordine della santità di N.S. papa Alessandro VII, 1662, gravure.
- fig. 12: *Giambattista Falda*, Piazza e Palazzo sul'Quirinale detto Monte Cavallo, uit *Falda*, 1665, f. 13.
- fig. 13: *Giambattista Falda*, Veduta di tutta la Basilica Vaticana Architettura di Michel' Angelo Buonarroti la Facciata di Carlo Maderno Li Portici del Cavalier Bernini [...], uit: *Le Chiese di Roma nuovamente disegnate in prospettiva et intagliate da Gio. Batt.a Falda*, Roma, 1669, f. 3.
- fig. 14: *Alessandro Specchi*, Scala Regia, uit: *F. Buonanni*, *Numismata Summorum Pontificum templi Vaticani fabricam indicantia*, Rome, 1696, f. 89.
- fig. 15: *Anoniem*, Ontwerp voor de cortile van het Collegio Romano voor de feestelijkheden in 1640 (?), tekening (locatie onbekend, overgenomen uit *Fagiolo dell'Arco*, 1997, p. 317); *Petrus Carocius Bares.*, Standbeeld van Urbanus VIII, gravure, uit: *Francesco de'Longobardi*, *Descriptio apparatus quo in festo Sancti Ignatii Societatis iesu Fundatoris annum DDCXXXX eiusdem Societatis centesimum celebravit Collegium Romanum*, Rome, 1683.
- fig. 16: *Vitae, et Res Gestae Pontificum Romanorum et S.R.E. Cardinalum [...]* Alphonsi Ciaconii [...] Cum uberrimis Notis Ab Augustino Oldoino Societatis Iesu [...], Rome, *Philippi, et Ant. De Rubeis*, 1677, t. IV, f. 719 (foto: *Bibliotheca Angelica, Roma*).
- fig. 17: *François Spierre*, naar *Pietro da Cortona*, frontispice voor *Giovan Battista Cancellotti*, *Annales Mariani Quibus Historia SS. Virginis Mariae Dei Genitricis [...]*, Roma, *Typis HH. Francisci Corbelletti*, 1661, in folio (foto: *Koninklijke Bibliotheek, Brussel*).
- fig. 18: *Giambattista Falda*, Chiesa di S. Maria in Portico in Campitelli fatta fare da N.S. Alessandro VII, uit: *Falda*, 1665, f. 32.
- fig. 19: frontispice (anoniem) van *Philomathi musae iuveniles*, Parijs, *Typographia Regia*, 1656.

- fig. 20: *Pietro da Cortona*, Ontwerp voor de decoratie van de galerij van Alexander VII in het Quirinaalpaleis in Rome, *tekening*, ca. 1656 (Berlijn, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, HdZ 879).
- fig. 21: *Falda*, 1665, *frontispice*.
- fig. 22: *Falda*, 1667, *frontispice*.
- fig. 23: *Giambattista Falda*, *Recentis Romae ichnographia et hypsographia sive planta et facies ad magnificentiam qua sub Alexandro VII P.M. urbs ipsa directa exculta et decorata est*, 1665-1666, *gravure*, met een detail van de opdracht.
- fig. 24: *annuale* (*Gaspare Morone*) van het jaar X van Alexander VII, 1664, *brons*; *G.M. Morandi* (?), Alexander VII in de processie van het *Corpus Christi*, *schilderij* (*Musée des Beaux-Arts, Nancy*, inv. 37); *Gianlorenzo Bernini*, Tombe van Alexander VII, *S. Pietro in Vaticano*, 1655-1678, *afbeelding uit*: *F. Buonanni*, *Numismata Summorum Pontificum templi Vaticani fabricam indicantia*, Rome, 1696, f. 38.
- fig. 25: *Giambattista Falda*, *Il teatro di canonizzazione del 1665*, 1665, *gravure*.
- fig. 26: *frontispice* (*Giovan Battista Bonacina* naar *Gregorio Tomasini*) van *Virginio Cesarini*, *Carmine*, 1658; *anoniem* (*Etienne Picart*?), *Zicht op de S. Pietro en de colonnade*, uit: *Virginio Cesarini*, *Poesie liriche Toscane*, Rome, 1664, p. 126 (foto: *Bibliotheca Angelica, Roma*); *funderingsmedaille van de colonnade op de Piazza di S. Pietro, verso*. Rome, 1657, *brons*, 77 mm. (foto: *Koninklijke Bibliotheek, Brussel*).
- fig. 27: *anoniem*, *Allegorische voorstelling van de Tijd*, uit: *Virginio Cesarini*, *Poesie liriche Toscane*, Rome, 1664, p. 121 (foto: *Bibliotheca Angelica, Roma*).
- fig. 28: *anoniem* (*Etienne Picart*?), *Zicht op de Piazza van het Collegio Romano*, uit: *Virginio Cesarini*, *Poesie liriche Toscane*, Rome, 1664, p. 127 (foto: *Bibliotheca Angelica, Roma*).
- fig. 29: *anoniem*, *gravure gebaseerd op medaille uitgegeven bij de begrafenis van Virginio Cesarini*, uit: *Virginio Cesarini*, *Carmine*, 1658.
- fig. 30: *Gianlorenzo Bernini*, *Buste van Alexander VII*, 1657 (*Siena, privé-collectie*).
- fig. 31: *Gianlorenzo Bernini*, *Buste van Louis XIV*, 1665 (*Versailles*).
- fig. 32: *Gianlorenzo Bernini*, *Cappella Cornaro*, 1647-1652, *S. Maria della Vittoria*, Rome, *afgebeeld op* *Guido Ubaldo Abbatini* (?), *La Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria*, ca. 1652, *olieverfschilderij* (*Schwerin, Staatliches Museen*).

A

Abraham, 209, 215
 Achellini, Claudio, 82
 Achilles, 336
 Adimari, Alessandro, 313, 314
 Adrianus VI, 80
 Affò, Irene, 76, 87, 88, 91, 95, 96, 97, 101, 258
 Alberti, Leon Battista, 43, 285
 Albertoni, Ludovica, 359
 Albricio, Luigi, 88
 Albrizio, Mauro, 88
 Alciati, Terenzio, 100
 Aleandro, Girolamo, 71
 Alexander VII, 16, 17, 26, 72, 77, 93, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 154, 155, 228, 240, 242, 251, 257, 258, 260, 265, 268, 269, 270, 272, 290, 291, 293, 294, 295, 297, 298, 299, 302, 303, 307, 309, 312, 315, 317, 318, 326, 331, 332, 335, 373
 Algardi, Alessandro, 14, 252, 334
 Allacci, Leone, 34, 58, 81, 90, 293
 Alveri, Gaspare, 81, 230, 252, 253, 255, 261, 268, 293, 298, 303, 304
 Ambrosius, 243
 Anastasius, 275
 Andreucci, Marcantonio, 288
 Antinoüs, 157
 Apelles, 60, 121
 Apollo, 80, 157, 300
 Arachne, 121
 Aranea, Vincenzo, 88, 92
 Argan, Giulio, 12
 Ariosto, Lodovico, 35, 47, 70
 Aristides, 205
 Aristoteles, 35, 42, 45, 47, 70, 91, 107, 109, 111, 115, 128, 133, 137, 138, 142, 149, 153, 168, 172, 205, 215, 222, 223, 224, 282, 286, 313, 322, 325, 336, 337, 339
 Armenini, Giovan Battista, 41, 42, 43, 44, 52, 325
 Athanasius van Alexandrië, 319
 Augustinus, 161, 215, 243, 258
 Augustus, 48, 84
 Avellini, Luisa, 34
 Azzolino, Decio, 316

B

Baffetti, Giovanni, 137, 277
 Baldini, Ugo, 91
 Barbaro, Ermolao, 62

Barberini, Antonio, 34, 88, 305
 Barberini, Carlo, 59, 75, 90, 235, 239, 240, 243, 249, 250, 252, 253, 256, 257, 288, 334
 Barberini, Francesco, 51, 57, 71, 87, 89, 90, 93, 100, 102, 186, 187, 252, 258, 259
 Barberini, Maffeo. *Zie* Urbanus VIII. *Zie* Urbanus VIII. *Zie* Urbanus VIII. *Zie* Urbanus VIII.
 Barberini, Taddeo, 96, 252, 259
 Barrière, Dominique, 311
 Bartoli, Daniele, 62, 137, 138
 Basilius, 209, 210, 215
 Baxandall, Michael, 219
 Beecher, Donald, 358
 Bellarmino, Roberto, 91, 137, 261, 284, 313
 Bellini, Eraldo, 13, 58, 59, 166, 183, 196, 312, 313, 314
 Bellori, Gian Pietro, 12, 43, 49, 102, 184, 219, 259, 281, 329
 Bembo, Pietro, 42, 45, 48, 49, 52, 58, 61, 66, 67, 70
 Bernard van Clairvaux, 243
 Bernini, Pier Luigi, 23, 298, 348
 Bernini, Pietro, 23, 30, 348
 Blanco, Mercedes, 105, 166, 167
 Blunt, Anthony, 11, 12, 13, 15, 16, 361, 362, 363, 366
 Boccaccio, Giovanni, 50
 Bocchi, Francesco, 220, 221, 222, 224, 225, 275, 278, 328, 329
 Boethius, 161
 Bonaventura, 175
 Borghese, Scipio, 28, 29, 34, 59, 330, 345
 Borghini, Raffaele, 41, 50
 Borromeo, Federico, 73
 Borromini, Francesco, 40, 52, 53, 54, 84, 237, 238
 Borsi, Franco, 350
 Botturi, Francesco, 102
 Boucher, Bruce, 362
 Bouhours, Dominique, 145, 146
 Bracci, Cesare, 81
 Bracciolini, Francesco, 50, 51, 56, 57, 94, 279, 282
 Brandi, Ambrosio, 233, 235, 236, 239, 246, 249, 250, 254, 255, 256
 Briccio, Giovanni, 233, 240, 243, 248
 Brunelleschi, Filippo, 47
 Bulletta, Sylvia, 274, 301
 Bundy, Murray, 201
 Buonarelli, Costanza, 341, 342
 Buonarelli, Matteo, 342
 Buonarrotti il Giovane, Michelangelo, 55, 56, 75

C

D

Del Pesco, Daniela, 309
 Del Pesco, Daniele, 298
 del Piombo, Sebastiano, 291
 della Porta, Teodoro, 51
 della Rovere, Francesco Maria, 286
 della Valle, Pietro, 89, 258
 Delminio, Giulio Camillo, 43, 49
 Demetrius, 183
 Demosthenes, 126
 Denores, Giason, 278
 Devienne, Frank, 341
 di Savoia, Maurizio, 88, 89
 Domenichino, 52
 Domenicus, 234
 Domitianus, 285
 Donatello, 47, 59, 220, 221, 224, 275
 Donati, Alessandro, 90, 93, 186, 187, 189, 253, 254
 Duquesnoy, François, 71, 72

E

Elisabeth van Portugal, 78, 80
 Elmi, Giuseppe, 304
 Epictetus, 180, 190, 202
 Eudimonio, Andrea, 92, 93, 171, 174

F

Fagiolo dell'Arco, Marcello, 350
 Fagiolo dell'Arco, Maurizio, 240, 354
 Fagiolo dell'Arco, Maurizio, 350
 Falda, Giambattista, 292, 299, 300, 310, 311
 Farnese, Odoardo, 87
 Favino, Federica, 75
 Favoriti, Agostino, 75, 97, 100, 294, 298, 309, 312, 313, 316
 Félibien, André, 51
 Ferdinand II, 94
 Ferrari, Orreste, 35
 Fieschi, Alessandro, 100
 Filelfo, Francesco, 283
 Filip IV, 101, 304, 305, 340
 Filippi, Bruna, 97, 187, 188
 Filomatus. Zie Alexander VII. Zie Alexander VII
 Fonseca, Gabriele, 293
 Fontana, Carlo, 295
 Fra Angelico, 235
 Franciscus van Sales, 303, 305, 353
 Frascchetti, Stanislao, 256
 Fraser Jenkins, A.D., 285
 Freedberg, David, 72
 Freiberg, Jack, 243
 Fumaroli, Marc, 11, 48, 49, 67, 68, 137, 187, 188, 189, 192
 Fürstenberg, Ferdinand, 294, 312, 330

G

Gabrieli, Giuseppe, 314
 Galenus, 320
 Galilei, Galileo, 37, 72, 73, 75, 76, 77, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 312, 314, 315, 331, 332
 Galluzzi, Tarquinio, 62, 93, 186, 188, 286
 Gambara, Lorenzo, 42
 Gampp, Axel, 282, 283
 Garcia Villoslada, Raoul, 91, 92, 99, 289
 Gaudenzio, Paganino, 314
 Genga, Ieronimo, 286
 Ghilli, G., 277
 Gigli, Giacinto, 235, 240, 252, 254, 255, 303
 Gilio, Giovanni Andrea, 50, 184, 209, 218
 Giombi, Samuele, 66
 Giordani, Pietro, 240
 Giotto, 47, 325, 354
 Giovan Bologna, 59
 Gonzaga, Ferdinando, 314
 Gottifredi, Alessandro, 313
 Gracian, Balthazar, 130, 278
 Gradius, Stephanus, 312
 Gregorius de Grote, 80, 215, 263
 Gregorius van Elvire, 243
 Gregorius van Nazianze, 74, 82, 215, 219
 Gregorius van Nyssa, 209, 210, 215, 218, 219
 Gregorius VII, 251
 Gregorius XIII, 234, 247
 Gregorius XV, 11, 28, 29. See
 Grillo, Angelo, 311
 Gualdi da Rimini, Francesco, 90
 Guarini, Gian Battista, 71, 94
 Guglieminetti, Marziano, 73
 Guidiccioni, Lelio, 28, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 51, 57, 70, 84, 230, 231, 232, 233, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 249, 251, 254, 267, 313, 330
 Guiducci, Mario, 94
 Guinigi, Vincenzio, 69, 88, 93
 Gundersheimer, Werner, 283

H

Hadrianus, 80
 Hagstrum, Jean, 201, 223
 Hampton, Timothy, 275, 278, 279, 280
 Harris, Ann Sutherland, 72
 Haus, Andreas, 303
 Hazard, Mary, 201, 275
 Hendrik IV, 251
 Hercules, 36, 81, 242
 Hermogenes, 126
 Hibbard, Howard, 238, 351, 353, 359

Holstenius, Lucas, 16, 89, 101, 153, 203,
258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266,
267, 268, 271, 302, 303, 304
Homeros, 111, 117, 148, 161, 170, 223, 224
Horatius, 42, 45, 50, 63, 73, 180, 201, 209,
215, 312
Huarte, Juan, 68

I

Ignatius van Loyola, 62, 88, 353
Ijsewijn, Jozef, 102
Imorde, Joseph, 218
Innocentius III, 245
Innocentius X, 54, 98, 150, 247, 251, 252,
259, 293, 362

J

James, Liz, 219
Jansenius, Cornelius, 98
Jeremiah, 74
Jesaia, 242, 243
Jezus. Zie Christus . Zie Christus
Johannes (apostel), 243
Johannes de Doper, 248
Jori, Giacomo, 137, 138, 201, 256, 277
Julius Caesar, 215, 252
Julius II, 47, 48, 49, 57, 284

K

Kapp, Victor, 192
Kapsberger, Johann Hieronymus, 250
Karel V, 80, 81
Kemp, Martin, 43
Kepler, Johann, 94
Kircher, Athanasius, 74, 189, 295
Kirwin, W. Chandler, 40, 237, 239, 248,
252, 253
Klein, Robert, 44
Knebel, Sven, 76, 91, 93, 102, 129
Krautheimer, Richard, 268, 270, 271, 272,
300, 304, 307
Kuhn, Rudolf, 353

L

Lancellotti, Secondo, 59, 74, 88, 99, 285,
313, 314, 315
Lavin, Irving, 12, 237, 238, 239, 248, 252,
255, 343, 344, 349, 350, 353, 354, 356, 357,
358, 359, 360, 361, 364
Le Noir, Jean, 150, 151, 152, 227
Lecerle, François, 42, 219
LeCoat, Gerald, 223

Lee, Mary Alice, 69, 280
Leibniz, G.W., 102
Leo III, 275
Leo X, 48, 57, 67
Levy, Evonne, 365
Lipsius, Justus, 68
Lodewijk XIV, 24, 146, 308, 327, 328, 329,
330, 340, 341, 355, 356
Lomazzo, Gian Paolo, 42, 44, 184, 205, 206,
330
Longinus, 248
Lualdi, Michelangelo, 290
Luther, Maarten, 68
Lyons, John, 275, 278

M

Maderno, Carlo, 237, 238
Malvezzi, Virgilio, 65, 77, 89, 93, 95, 96,
99, 145, 168, 274, 301, 302
Maranta, Bartolomeo, 275
Maratta, Carlo, 300
Marchese, Francesco, 353
Marcus Aurelius, 83
Marder, Tod A., 238, 269, 270, 271, 272,
295, 298, 303
Maria, 154, 233, 234, 236, 240, 241, 242,
243, 244, 247, 248, 250, 256, 278, 291, 292,
293, 294, 304
Marino, Giambattista, 35, 36, 40, 61, 70, 71,
73, 74, 76, 89, 94, 145, 219, 315
Marrocco, Calogero, 167
Martinelli, Fioravante, 239, 311
Masaccio, 354
Mascardi, Agostino, 21, 34, 41, 58, 59, 60,
61, 62, 72, 74, 78, 89, 136, 173, 183, 184,
186, 202, 224, 246, 247, 277, 280, 282, 286,
291
Mathilde van Canossa, 251, 270
Maxentius, 255
Mazzarino, Giulio, 88, 94
Mazzocchi, Elena, 141, 167, 168
Menghini, Nicolò, 305
Menichella, Anna, 271
Metzger Habel, Dorothy, 268
Michael (aartsengel), 251
Mignard, Nicolas, 156
Milizia, Francesco, 40, 51, 350
Miron, 121
Mochi, Francesco, 252
Montanari, Tomaso, 13, 15, 23, 26, 54, 83,
146, 298, 318, 332, 333, 334, 335, 340
Moretus, Balthasar, 294
Mozes, 57, 73, 74, 270
Muratori, Lodovico, 97

N

Nava Cellini, A., 72
 Nero, 284
 Newman, John & Frances, 58, 74, 232
 Nicolaas V, 261, 267, 268, 300
 Nicoletti, Andrea, 57, 58
 Nieremberg, Johannes Eusebius, 294, 295
 Noehles, Karl, 167

O

Oberli, Matthias, 282, 286
 Ogden, H., 140
 Oldoini, Augustino, 290
 Oliva, Gian Paolo, 100, 269, 326, 335, 353
 Oreggi, Agostino, 100
 Orsini (famiglie), 293, 324
 Orsini, Alessandro, 92, 93, 94, 95, 130, 139, 140, 171
 Orsini, Flavio, 94
 Orsini, Paolo Giordano II, 94
 Orsini, Virginio, 94
 Ottoboni, Pietro, 316
 Ottonelli, Gio. Domenico, 11, 189, 202, 203, 204, 208, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 225, 228, 278, 374

P

Paleotti, Gabriele, 203, 204, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 225, 228, 236, 278, 374
 Pallavicino, Alessandro, 87
 Pallavicino, Alphonso, 314
 Pallavicino, Niccolò, 87
 Pallavicino, Sforza sr., 87
 Parrasius, 148, 210, 214, 215
 Pasquino, 303, 324, 325
 Passeri, Giovan Battista, 32, 352
 Paulus, 83, 248
 Paulus III, 210, 330
 Paulus V, 11, 23, 28, 29, 30, 31, 34, 231, 237, 245, 250, 268, 345
 Pausanias, 74
 Pellegrini, Matteo, 89, 98, 99, 129, 130, 165, 177, 259, 351, 352
 Perego, Magno, 250
 Perez, Antonio, 99
 Perlove, Shelley, 293
 Petrarca, 45, 77, 191, 275, 287
 Petrus, 57, 82, 83, 230, 231, 239, 241, 246, 247, 248, 255, 263, 264, 266, 267, 270, 285
 Phidias, 63, 74, 319
 Philostratus, 276
 Picart, Etienne, 311

Pico della Mirandola, Giovan Francesco, 42, 45, 48, 61, 66
 Pico della Mirandola, Giovanni, 62, 313
 Pignatelli, Stefano, 99
 Pindarus, 61, 74, 75, 94, 312
 Pino, Paolo, 43, 44
 Pius V, 234, 246
 Pius VI, 260
 Plato, 61, 132, 170, 175, 176
 Plinius de Oudere, 43, 60, 149, 170, 205, 214
 Plutarchus, 202, 277, 285
 Poliziano, Angelo, 46, 47, 49
 Pollini, Alessandro, 312
 Polycleitus, 74
 Polygnotos, 205
 Praxiteles, 63
 Preimesberger, Rudolf, 344, 349, 360, 361, 367
 Prometheus, 206, 220
 Protheus, 48
 Protogenes, 60

Q

Querengho, Antonio, 33, 34, 61, 90, 92, 93, 94, 130, 131, 140, 168, 169, 170, 172, 174, 175, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 188, 224, 311, 314
 Quint, David, 280, 281
 Quintilianus, 36, 45, 181, 182, 183, 185, 186, 188, 189, 196, 210, 215, 218, 222, 224, 276

R

Raffael, 14, 23, 29, 43, 48, 55, 63, 79, 347
 Raimondi, Ezio, 12, 60, 75, 137, 170, 181
 Rainaldi, Carlo, 292, 305
 Rainaldi, Francesco (Sforza Pallavicino), 87
 Redondi, Pietro, 76, 89, 91, 94, 315
 Reni, Guido, 14, 207, 293, 320, 334
 Rinuccini, Giambattista, 88, 93, 94, 141
 Roberti de'Vitorij, Carlo, 308, 330
 Roca de Amicis, Augusto, 271
 Rondinini, Natale, 294, 312
 Rospigliosi, Giulio (Clemens IX), 59, 89, 93, 94, 187, 261, 279, 304, 331
 Rousset, Jean, 137

S

Sacchi, Andrea, 61, 282
 Sacré, Dirk, 312
 Sadolet, Jacques, 67
 Salomon, 39, 74, 235, 237, 247, 248, 256, 284

Salviati, Lionardo, 280
 Sansovino, Francesco, 59
 Saraceni, Gherardo, 92, 94, 95, 112, 114, 172, 179, 185, 186, 205
 Sarbiewski, Mattia, 73, 74, 93
 Sarpi, Paolo, 100, 151, 152
 Scavizzi, Giuseppe, 217, 218, 278
 Schütze, Sebastian, 57, 239, 255
 Scotti, Giulio Clemente, 91
 Seneca, 43, 44, 95, 187, 188, 273, 274, 323
 Serlio, Sebastiano, 52, 286
 Sforza de'Duchi di Segni, Francesca, 87
 Simoncini, Giorgio, 271
 Sixtus V, 234, 262, 264, 271, 293, 300
 Smith, Christine, 285, 286
 Soussloff, Catherine, 14, 47, 55
 Spada, Virgilio, 298
 Sparti, Donatella, 203
 Speroni, Sperone, 139
 Spierre, François, 291
 Spucces, Giuseppe, 150
 Stefonio, Bernardino, 88, 93, 182, 186, 187, 188, 189
 Stigliani, Tomaso, 70, 72, 73, 310, 311
 Strada, Famiano, 67, 68, 69, 71, 73, 88, 93, 98, 186, 187, 289, 294, 311
 Strong, Roy, 286
 Suarez, Francisco, 168
 Summers, David, 41, 159, 222

T

Tarasius, 215
 Tasso, Torquato, 35, 47, 60, 70, 94, 102, 133, 141, 146, 182, 184, 222, 223, 224, 279, 280, 281, 282, 300, 315
 Tassoni, Alessandro, 89
 Teresa van Avilla, 350, 352, 357
 Tesauero, Emanuele, 13, 62, 70, 89, 129, 132, 256, 286, 362
 Tesauero, Lodovico, 35, 70
 Testi, Fulvio, 29, 40, 72, 311, 313
 Thomas van Aquino, 92, 150, 168, 283
 Tingoli, Ludovico, 70
 Titiaan, 14, 42, 63, 79, 194, 198, 210, 324, 330
 Tomitano, Bernardo, 42
 Tommasi, Carlo, 100
 Torck, Johannes, 312
 Torriani, Orazio, 235, 238, 239
 Totti, Pompilio, 32, 38
 Trajanus, 80, 83
 Treffers, Bert, 360
 Tucidydes, 202

U

Ulysses, 59. See Odysseus
 Urbanus II, 245
 Urbanus VIII, 11, 14, 17, 20, 21, 23, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 49, 50, 51, 55, 56, 57, 58, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 90, 93, 94, 96, 100, 101, 102, 199, 230, 231, 232, 235, 239, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 258, 261, 270, 287, 288, 289, 293, 294, 308, 309, 310, 312, 314, 315, 345, 347, 373

V

Van Dijck, Antoon, 329
 Van Laer, J., 220
 Vanuxem, Jacques, 146
 Varchi, Benedetto, 44, 45, 206, 282, 329, 330
 Varriano, John, 291
 Vasari, Giorgio, 33, 36, 41, 45, 47, 50, 207, 329, 330
 Vergilius, 48, 63, 68, 161, 223, 250, 312
 Vernerey, Johannes Guillelmus, 230
 Vico, Giambattista, 102
 Visceglia, Maria-Antonietta, 249
 Vitali, Filippo, 244
 Vitelleschi, Muzio, 93, 94, 97
 Vitruvius, 41, 52, 120, 283
 Volpe, Luisa, 167

W

Wallius, Jacobus, 294, 312
 Webb, Ruth, 219
 Weibel, Walther, 353
 Weinberg, Bernard, 35, 47, 173, 280
 Wittkower, Rudolf, 351, 352
 Wladislaw Vasa van Polen, 250
 Worsdale, Marc, 238

Z

Zaccaria, Francescantonio, 260
 Zanlonghi, Giovanna, 167, 168, 190
 Zatti, Sergio, 281, 300
 Zeno van Elea, 150, 334, 336, 337, 338, 339, 363, 366
 Zeuxis, 43, 45, 46, 54, 63, 64, 65, 74, 121, 123, 148, 170, 184, 201, 205, 210, 214, 215, 335, 354, 355
 Zucchi, Nicolo, 92, 94

Bibliografie

1. Afkortingen

1. In de voetnoten worden vaak geciteerde werken van Sforza Pallavicino aangeduid met de volgende codes (in chronologische volgorde):

Relazione

Relazione scritta ad un'Amico delle feste celebrate nel Collegio Romano della Compagnia di Giesù per l'anno centesimo dopo la fondazione di essa. In Roma. Nella Stamperia di Lodovico Grignani, MDCXXXX.

Ik heb gebruik gemaakt van deze uitgave en de transcriptie in Diez, 1986, pp. 160-184, waaraan de referenties zijn ontleend, die gegeven worden als: *Relazione*, pagina.

Ermenegildo

Ermenegildo Martire Tragedia recitata da'Giovani del Seminario Romano, e da loro data in luce, e dedicata all'ementiss.mo Signor Card. Francesco Barberini con un breve discorso in fine, Roma, 1644.

Ik heb gebruik gemaakt van de tweede uitgave, 1655. De referenties worden gegeven als *Ermenegildo*, pagina.

DB

Del Bene libri quattro del P. Sforza Pallavicino della Compagnia di Giesù, con la nota in fine di ciascun libro delle conclusioni principalmente stabilite in esso, e con un Indice abbondante delle materie, in Roma, appresso gli Eredi di Francesco Corbelletti, MDCXLIV.

Ik heb gebruik gemaakt van:

Del Bene Libri Quattro del Cardinale SFORZA PALLAVICINO della compagnia di GIESU. Con la nota in fine di ciascun libro delle conclusioni principalmente stabilite in esso. E con un indice abbondante delle materie, In Napoli, MDCLXXXI.

Del Bene Libri Quattro del Cardinale Sforza Pallavicino, in: *Opere del Cardinale Sforza Pallavicino*, Milaan, 1834, vol. II, pp. 400-580. Aan deze uitgave zijn de referenties ontleend, gegeven als: *DB*, BOEK, hoofdstuk, pagina.

TdS

Trattato dello Stile e del Dialogo ove nel cercarsi l'idea dello scrivere insegnativo, discorresi partitamente de'varj pregi dello stile sì latino, come italiano, e della natura dell'imitazione, e dell'utilità del Dialogo, in Roma, nella stamperia del Mascardi, 1662.

Ik heb gebruik gemaakt van de originele uitgave, en:

Trattato dello stile e del dialogo del padre Sforza Pallavicino, Reggio Emilia, 1824, anastatische herdruk: Modena, 1994. Aan deze uitgave zijn de referenties ontleend,

gegeven als: *TdS*, hoofdstuk, pagina.

Vindicationes

Vindicationes Societatis Iesu Quibus multorum accusationes in eius institutum, leges, gymnasia, mores refellentur, Roma, Typis Dominici Manelphi, 1649.

De referenties worden gegeven als: *Vindicationes*, HOOFDSTUK, pagina.

Concilio

Istoria del Concilio di Trento, scritta dal padre Sforza Pallavicino della Compagnia di Giesù ove rifutasi con autorevoli testimonianze un'Istoria falsa divulgata nello stesso argomento sotto nome di Pietro Soave Polano, In Roma, M.DC.LVI, nella stamperia d'Angelo Bernabo del Verme – Parte seconda, M.DC.LVII.

Ik heb gebruik gemaakt van:

Storia del Concilio di Trento del cardinale Sforza Pallavicino, in: *Opere del Cardinale Sforza Pallavicino*, Milaan, 1834, vol. I, pp. 1-762 & vol. II, pp. 5-399 & 757-812 (index). Aan deze uitgave zijn de referenties ontleend, gegeven als: *Concilio*, BOEK, hoofdstuk, VOLUME, pagina.

AdPC

Arte della Perfezion Cristiana del Card. Sforza Pallavicino. Divisa in tre Libri, In Roma, MDCLXV, ad istanza di Iacomo Antonio Celsi, Libraro appresso il Collegio Romano.

Ik heb gebruik gemaakt van de originele uitgave, en:

Arte della Perfezion Cristiana del cardinale Sforza Pallavicino, in: *Opere del Cardinale Sforza Pallavicino*, Milaan, 1834, vol. II, pp. 640-755. Aan deze uitgave zijn de referenties ontleend, gegeven als: *AdPC*, BOEK, hoofdstuk, pagina.

Lettere

Lettere dettata dal Card. Sforza Pallavicino di gloriosa memoria. Raccolte e dedicate alla Santità di N. Sig. Papa Clemente nono. Da Giambattista Galli Pavarelli Cremonese, in Roma, per Angelo Bernabò, 1668.

Ik heb gebruik gemaakt van de uitgave in Venetië, presso Combi e la Nou, 1669, waaruit de referenties worden gegeven als: *Lettere*, pagina.

Scritture

Scritture contrarie del cardinale Sforza Pallavicino e del Chiarissimo Monsignor Luca Olstenio sulla questione nata a'tempi di Alessandro VII. Se al Romano Pontefice più convenga di abitare a S. Pietro, che in qualsivoglia altro luogo della Città Ora per la prima volta data a luce con qualche annotazione e consecrata all'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe il Signor Cardinale Gio. Battista Rezzonico Prosegretario de'Memoriali. Da Francescantonio Zaccaria, in Roma, MDCCLXXVI.

Aan deze uitgave zijn de referenties ontleend, gegeven als: *Scritture*, pagina.

Opere

Opere del Cardinale Sforza Pallavicino, Milaan, 1834, 2 vols.. Intr. door A. MAURI,

‘Sulla Vita e sulle opere del cardinale Sforza Pallavicino’ door P. GIORDANI.

Vita

Della vita di Alessandro VII. Libri Cinque. Opera inedita del P. Sforza Pallavicino della Compagnia di Gesù. Accademico della Crusca e poi Cardinale di S. Chiesa, Prato, 1839-1840, 2 vols., waaruit de referenties worden gegeven als: *Vita*, volume, pagina.

TsP

Trattato sulla Provvidenza, in: *Opere edite e inedite del cardinal Sforza Pallavicino. A cura di Ottavio GIGLI*, Rome, Tipografia Salviucci, 1844, 4 vols., vol. I, pp. 39-114. Aan deze uitgave zijn de referenties ontleend, gegeven als: *TsP*, BOEK, hoofdstuk, pagina.

2. Bibliotheken en archieven:

B.A.V.	Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vaticaanstad
B.N.V.E.	Bibliotheca Nazionale Vittorio Emanuele, Rome
B.Cas.	Bibliotheca Casanatense, Rome
B.A.	Bibliotheca Angelica, Rome
B.Vall.	Bibliotheca Vallicelliana, Rome

Referenties aan archiefstukken en *relazioni* staan volledig opgenomen in het notenapparaat.

3. **Chantelou, datum, pagina** verwijst naar Paul Fréart de Chantelou, *Journal du voyage du cavalier Bernin en France. Manuscrit inédit publié et annoté par M. Ludovic Lalanne*, zoals verschenen in *Gazette des Beaux-Arts*, 1877-1885: [juni 1665] XV (1877), pp. 181-204, 305-318 & [juli] 501-518; XVI (1877), pp. 170-179 & 368-379 [augustus]; XVII (1878), pp. 71-77 & 349-359; XIX (1879), pp. 283-298; XX (1879), pp. 273-280 & 447-453; XXI (1880), pp. 185-192 [september] & 378-392; XXII (1880), pp. 94-104; XXIII (1881), pp. 217-280; XXIV (1881), pp. 360-368; XXV (1882), pp. 524-532; XXVI (1882), pp. 178-184, 362-368 & [oktober] 530-541; XXVII (1883), pp. 271-276; XXVIII (1883), pp. 265-272; XXIX (1884), pp. 257-267 & 451-464; XXX (1884), pp. 468-472; XXXI (1885), pp. 277-288; XXXII (1885), pp. 173-184.

4. Andere afkortingen of codes zijn opgenomen in de bibliografie.