

O Melhor Arquiteto do Mundo: Bernini e a Itália como Objetos de Desejo de Luís XIV

Alexandre Ragazzi, Universidade do Estado do Rio de Janeiro

No contexto abordado no presente artigo, considera-se que a apreciação de um objeto artístico é também a apreciação objetivada de si e que a relação estabelecida entre dois indivíduos é regulada por intenções de desejo e conquista. Partindo desses pressupostos, será analisado o encontro ocorrido entre Luís XIV e Gian Lorenzo Bernini no ano de 1665. Do fracassado projeto berniniano para a ampliação do edifício do Louvre ao sucesso alcançado com a realização do busto do rei, serão avaliadas questões pessoais e políticas que aproximaram e também distanciaram comitente e artista.

Palavras-Chave. Mecenato artístico. Escultura. Arquitetura.

*

In the context discussed in this paper, it is considered that the aesthetic evaluation of an artistic object is also the objectified evaluation of the individual and that the relationship established between two people is regulated by intentions of desire and conquest. From these assumptions, I will analyze the meeting of Louis XIV and Gian Lorenzo Bernini occurred in the year 1665. From Bernini's failed project to enlarge the Louvre to the success achieved with the king's bust, I will take into consideration personal and political issues that bring together – but also separate – patron and artist.

Keywords. Artistic patronage. Sculpture. Architecture.

Uma questão de desejo

Estamos na Europa, entre Roma e Paris, em meados do século XVII. Parto da premissa de que, nesse contexto, a apreciação de um objeto artístico é também a apreciação objetivada de si, de modo que o objeto pelo qual se tem interesse corresponde, em última instância, ao desejo pelo próprio eu. Essa ideia, desenvolvida na estética psicológica de Theodor Lipps, será central para Wilhelm Worringer, que em seus estudos sobre uma psicologia do estilo considerou o conceito de “Einfühlung”, isto é, a empatia gerada quando o sujeito, ao contemplar um objeto sensível, nele se reconhece¹.

A teoria de Worringer, é claro, apenas se revela em sua plenitude quando complementada por seu polo oposto, a propensão à abstração resultante das angústias humanas diante de uma natureza resistente ao conhecimento. Em todo caso, será a partir da noção de “Einfühlung”, em que há necessariamente uma relação de concórdia entre o indivíduo e o mundo que o circunda, que darei início ao tema que aqui interessa.

“Ogni dipintore dipinge se”, ou seja, todo pintor pinta a si próprio. Desse modo expressaram-se diversos autores renascentistas ligados ao movimento neoplatônico florentino². Entendiam o mundo como espelho, o qual somente faria sentido se lúcido o bastante para refletir a imagem de quem o contempla. O próprio Leonardo da Vinci, não obstante participar apenas marginalmente da cultura neoplatônica, também se valeu do aforismo, uma vez que alertava o pintor dizendo que este “poderia enganar-se ao escolher rostos parecidos com o seu, pois frequentemente acontece que as semelhanças nos agradam, de modo que se o pintor fosse feio, acabaria escolhendo rostos desprovidos de beleza e os faria feios como [costumam fazer] muitos pintores, cujas figuras frequentemente se parecem consigo”³. Para Leonardo, a *auto-mimesis* da aparência física era um defeito gravíssimo do pintor. É extraordinária, de todo modo, a consciência que ele tinha do narcisismo de sua época, a qual era capaz de apreciar apenas o que via refletido no espelho.

Há uma célebre passagem da biografia de Jacopo Pontormo, escrita por Giorgio Vasari, em que o autor distingue a influência de Albrecht Dürer sobre aquele inquietíssimo pintor toscano nas obras da *Certosa del Galluzzo*⁴. Daquele momento em diante, Vasari começa a demonstrar, em ritmo crescente, que as obras de Pontormo passaram a ser-lhe incompreensíveis. Toda a “bella maniera”, doce e graciosa, demonstrada por Pontormo nas obras anteriores agora tinha sido corrompida por meditações excessivas sobre a “maniera tedesca” de Dürer⁵. Na

¹ Cf. WORRINGER, 1986; CROCE, 1912, pp. 473 ss.

² Cf. CHASTEL, 2012, pp. 164 ss. Cf. ainda KEMP, 1976, pp. 311-323.

³ [...] *Ti potresti ingannare togliendo visi che avessero conformità col tuo; perché spesso pare che simili conformità ci piacciono, e se tu fussi brutto eleggeresti visi non belli, e faresti brutti visi comme molti pittori, ché spesso le figure somigliano al maestro* (VINCI, 1995, p. 203, § 137, *Della elezione de' belli visi*).

⁴ Cf. FRIEDLAENDER, 1990, p. 3.

⁵ Cf. VASARI, 1966-1987, V, sobretudo pp. 315-333.

verdade, desde os afrescos da vila *medicea* de Poggio a Caiano o artista já demonstrava ser, para Vasari, inconstante; hesitava tanto que “refazia hoje aquilo que havia feito ontem”; dedicava-se “com tal diligência a estudar que chegava a ser demasiado”; em suma, Pontormo atormentava-se na busca de uma maneira, isto é, de um estilo que convincentemente o pudesse representar.

Já foi notado como as obras de Pontormo condenadas por Vasari são justamente as que mais foram aclamadas pela crítica do século XX⁶. Isso se pode compreender diante do regionalismo incondicional de Vasari e de sua aversão a tudo o que se afastava da maneira italiana. O aretino simplesmente não era capaz de se ver refletido naquelas obras. Portanto, em última instância e de um modo ideal, é possível dizer que o artista naturalista não busca apenas retratar a si próprio; quer ele representar também o observador, sua época e sua região, sob pena de ser rejeitado ao não alcançar esse objetivo.

Consideradas tais premissas, pode-se perguntar se era também nesses termos que se davam as relações entre comitentes e artistas. Na verdade, não haveria porque ser diferente. Assim, passando agora ao tema desta comunicação, quando Luís XIV e Bernini ficaram frente a frente em 1665, certamente reconheceram, ou melhor, comprovaram que tinham muito em comum. O rei ambicionava tornar-se o mais poderoso monarca da Europa. O artista sabia-se o mais extraordinário escultor desde Michelangelo. Diante disso, é natural que Luís XIV desejasse ser retratado por Bernini, que quisesse ter os traços mais marcantes de sua personalidade transferidos por aquele escultor e arquiteto para o novo edifício do Louvre. De fato, esse havia sido o pretexto para a viagem de Bernini à França.

Como se sabe, o projeto fracassou, mas Luís XIV não deixou passar a oportunidade de fazer com que Bernini o retratasse em um busto de mármore. O busto, por sua vez, obra das mais extraordinárias no gênero do retrato ocidental, constitui-se como um duplo retrato, isto é, retrato do retratado e retrato do artista que o executou. Obviamente não porque, como considerou Leonardo da Vinci, o artista tenha impresso suas características físicas na obra, mas porque ali estão registradas suas mais profundas qualidades intelectuais, suas convicções artísticas, sua maneira de se apresentar visualmente perante o mundo.

No dia 4 de junho, quando Luís XIV e Bernini encontraram-se pela primeira vez, o artista foi logo mostrando a que veio. Aparentando uma descomunal segurança, ele assim disse: “Vi, Sire, os palácios dos imperadores e dos papas e aqueles dos príncipes soberanos que se encontram no caminho de Roma a Paris, mas é preciso fazer para um rei da França, um rei moderno, algo maior e mais

⁶ Cf. PINELLI, 1981, pp. 91-93.

esplendoroso do que tudo isso”. E concluiu, em tom ameaçador, dirigindo-se ao séquito que cercava o rei: “E não me falem de nada que seja pequeno!”⁷.

Já em seu quarto encontro com Luís XIV, Bernini, agora na fase de preparação do modelo para o busto, tomando notas e fazendo esboços, pôs-se a desenhar o rei enquanto ele se movimentava e gesticulava, sem o fazer permanecer em uma mesma posição. Quando o rei olhava para ele, Bernini dizia: “sto rubando”. O rei respondeu uma única vez, aceitando a brincadeira e dizendo em italiano: “si, ma è per restituire”. Mas Bernini, para ter a última palavra, concluiu da seguinte forma: “però per restituire meno del rubato”⁸. Há uma cumplicidade entre os dois. Ambos desejam impressionar o mundo com algo nunca antes visto. De fato, há ocasiões em que Bernini adverte que os franceses, cuja maneira, segundo ele, era “pequena e triste”, deviam seguir o exemplo dos lombardos, os quais por natureza tendem, ainda de acordo com Bernini, ao grandioso⁹. Tratava-se de um conselho vazio e redundante, pois Luís XIV já havia amadurecido a ingente ideia de conquistar o poder político sobre toda a Europa, e devorar Bernini e o modelo italiano, comer-lhes a essência, fazia parte desse programa.

Entretanto, é sempre bom lembrar que a conquista do outro nunca é uma via de mão única. Horácio, em conhecidíssimos versos, já dissera: “A Grécia capturada conquistou seu feroz vencedor e introduziu as artes no agreste Lácio”¹⁰. Em certo sentido, conquistar é também ser conquistado, é deixar-se tomar pelo pela força vital do outro em uma espécie de “reencenação” simbólica do ato antropofágico. O conquistado não cessa de existir, ainda que sua presença possa ser sentida com mais ou menos intensidade. O fato é que daquele encontro tanto Bernini quanto Luís XIV saíram mais fortes, levando algo do outro consigo. Em uma palavra, conquistaram-se. Em Luís XIV, contudo, o desejo individual pelo outro transbordava e transformava-se em desejo de poder, em desejo político.

Uma questão política

Em 1º de janeiro de 1664, Luís XIV designou Jean-Baptiste Colbert para assumir o cargo de “Superintendente das Construções do Rei”. Apesar do crescente interesse de Luís XIV em ampliar o palácio de Versalhes, Colbert tratava de convencer o jovem rei da importância política do Louvre, monumento que poderia servir como exemplo de uma França forte e moderna para toda a Europa. Sem medir esforços ou recursos, Luís XIV e Colbert solicitaram um projeto a Bernini, então ocupadíssimo com a fábrica de São Pedro e várias outras encomendas em Roma. Em duas ocasiões, Bernini enviou-lhes desenhos¹¹, mas

⁷ Cf. o *Diário* em 4 de junho. Para o *Diário*, cf. FRÉART DE CHANTELOU, 1885 e 2001. Assinelo aqui que tenho trabalhado há alguns anos na tradução desse *Diário*, o qual deverá ser publicado proximamente.

⁸ Cf. o *Diário* em 27 de junho.

⁹ Cf. o *Diário* em 6 e 9 de setembro.

¹⁰ *Graecia capta ferum victorem cepit et artes intulit agresti Latio*. Horácio, *Epístolas*, II, 1, 156.

¹¹ A partir de maio de 1664, Colbert passou a se corresponder com Bernini e solicitou-lhe um projeto para a fachada do Louvre voltada para a igreja de Saint-Germain-l’Auxerrois. Bernini,

isso não foi o bastante. Era preciso que ele conhecesse o local da construção, os materiais que teria à disposição e, mais importante ainda, que compreendesse profundamente o propósito daquela obra. Assim, com a autorização de papa Alexandre VII, o artista, já com sessenta e seis anos, dirigiu-se à França, onde permaneceu a serviço de Luís XIV entre os meses de junho e outubro de 1665.

Se a arquitetura francesa exibía uma tendência à racionalidade e à praticidade, Bernini talvez tenha sido chamado para apresentar uma alternativa mais fantasiosa e inventiva. Certamente todos estavam cientes de que se tratava de mentalidades opostas, até mesmo contraditórias, mas era justamente a partir do choque entre esses extremos que Luís XIV e Colbert planejavam construir uma nova identidade para a França. A dupla face de Janus devia voltar-se para o passado, para a tradição clássica que tinha na Itália sua mais plena expressão, e ao mesmo tempo apontar para o futuro promissor que já se descortinava. Por outro lado, é bom adiantar, havia um forte componente político nessa relação, e é possível que outros interesses, menos explícitos, tenham sido cogitados quando se escolheu o artista italiano para atuar junto ao Louvre.

Dada a magnitude do projeto, não deve surpreender a constatação de que ele não se resumia a uma simples tratativa entre comitente e artista. Muito mais do que isso, estava em jogo o destino da diplomacia entre Paris e Roma, entre a monarquia francesa e o papado. De fato, essa história remonta ao período em que a França era comandada pelo cardeal Mazarin, época em que Luís XIV ainda não tinha idade para governar. Durante a eleição de Alexandre VII, em 1655, o cardeal Mazarin não compareceu ao conclave, mas fez de tudo para opor-lhe resistência. Isso porque o papa, nascido Fabio Chigi e proveniente de Siena, dava sinal de que as relações com a França não seriam as mais amistosas.

Morto o cardeal Mazarin, em 1661, Luís XIV assumiu o governo, e logo uma série de desentendimentos em Roma envolvendo alguns soldados franceses foi o suficiente para demonstrar que a situação era extremamente delicada. Essa disputa atingiu seu ápice em 20 de agosto de 1662, quando soldados franceses e a guarda corsa do papa, que já vinham se confrontando havia algum tempo, chegaram a uma situação limite. A guarda corsa assediou o palácio Farnese, residência do embaixador francês em Roma, e disparou contra quem lá estava. Entre os mortos, havia um pajem do embaixador, o duque de Créquy, e essa morte foi o pretexto que Luís XIV esperava para impor-se frente ao papa e exigir-lhe uma retratação, sob pena invadir Roma caso isso não ocorresse.

Para evitar o pior, Alexandre VII e Luís XIV entraram em acordo e um tratado, denominado a “paz de Pisa”, foi selado em 12 de fevereiro de 1664. O papa atendeu às inúmeras reivindicações do rei, que incluíam uma legação à França encabeçada pelo cardeal Flavio Chigi, sobrinho do papa, o fim da guarda corsa e a construção de uma “pirâmide da vergonha” – conhecida hoje através de

naturalmente, atendeu ao pedido e enviou os desenhos a Colbert em junho de 1664 e janeiro de 1665.

gravuras da época – para recordar a terrível afronta cometida contra a França¹². É preciso destacar que o acordo foi publicado em Paris, em italiano, sendo que o pedido de desculpas que deveria ser apresentado pessoalmente por Flavio Chigi diante do rei foi reproduzido literalmente¹³. Tratava-se de uma exposição pública para que toda a Europa reconhecesse o poderio de Luís XIV e a submissão do papa.

Em maio desse mesmo ano, Flavio Chigi chegou a Paris, onde permaneceu até o mês de agosto¹⁴. A missão foi bem-sucedida, mas Flavio Chigi, por mais que tenha tentado, não conseguiu dissuadir Luís XIV de uma cláusula extraoficial estipulada na “paz de Pisa”. Segundo Domenico Bernini, filho de Gian Lorenzo e seu biógrafo, o monarca solicitava que o artista ficasse a seu serviço por ao menos três meses¹⁵. Luís XIV queria privar o papa de seu arquiteto e escultor mais notável. Bernini certamente teria preferido permanecer em Roma, onde estava ocupado com as obras da colunata de São Pedro, da Catedral de São Pedro, de *Sant’Andrea al Quirinale*, do palácio Chigi na praça dos *Santi Apostoli* (hoje Chigi-Odescalchi), e do palácio Chigi e da *Collegiata di Santa Maria Assunta in Cielo* (ambos em Ariccia). Mas como o papa não tinha escolha, tampouco deixou alternativa ao artista. Em 29 de abril de 1665, Bernini partiu de Roma rumo a Paris. Assim que adentrou em solo francês, foi tratado como um nobre, uma recepção jamais dispensada a um artista, uma clara demonstração da importância que Luís XIV conferia a esse acontecimento. No dia 2 de junho, em Juvisy, ao sul de Paris, Paul Fréart de Chantelou, mordomo (*maître d’hôtel*) do rei, deu as boas-vindas a Bernini, que assim iniciava sua temporada na corte de Luís XIV.

Considerados esses fatos, por se tratar de uma visita diplomática, é natural que todos os detalhes relativos à permanência de Bernini na França tivessem que ser assinalados nos anais oficiais do reino. Luís XIV e Colbert queriam documentar tudo, principalmente porque precisavam justificar os imensos gastos com o artista. Contudo, além dos registros oficiais, a estada de Bernini foi relatada por Paul de Chantelou, que ciceroneou o artista em todos os momentos e redigiu um minucioso diário sobre aqueles acontecimentos. Paul de Chantelou afirma ter escrito o diário para atender a um pedido de seu irmão, Jean Fréart de Chantelou. Efetivamente, recordando os fatos ocorridos no dia 6 de junho, Paul de Chantelou assim diz: “Como o *Cavaliere* Bernini é homem afamado e de grande reputação, julguei, assim como você, caríssimo irmão, que não seria inútil ao nosso estudo em comum e mesmo ao nosso entretenimento recordar algo

¹² Cf. os termos estabelecidos nos itens III, XII e XIII dos *Articoli accordati nel trattato fatto in Pisa*, in: *TRATTATO di Pisa*, 1664, ff. 4r-v, 5v.

¹³ *Il Sig. Cardinale Chigi andrà per Legato in Francia, e nella prima audienza che avrà da Sua Maestà dirà le seguenti parole*: [...], e então o texto segue com as palavras que o cardeal deveria pronunciar na presença do rei (*Ibidem*, f. 4r-v).

¹⁴ Sobre esses episódios, cf. DEL PESCO, 2011. Ainda sobre a legação de Flavio Chigi, deve-se assinalar que foi Paul Fréart de Chantelou quem escreveu o *Mémoire* a respeito daqueles acontecimentos (cf. o manuscrito, conservado na Biblioteca Nacional da França (ms. fr. 6143), intitulado *Memoire du traitement fait par la Maison du Roy a Monsieur le Cardinal Chigi Legat a Latere en France*).

¹⁵ Cf. BERNINI, 1713, pp. 115 e ss.

daquilo que o ouvi dizer”¹⁶. Seria, portanto, um relato paralelo, destinado a um grupo restrito de conhecedores de arte. Além disso, é conhecido o interesse de Paul de Chantelou em exhibir sua competência no domínio das artes, demonstrando estar preparado para assumir um papel de destaque na nova estrutura institucional ambicionada por Colbert¹⁷.

Por conta da riqueza de detalhes presente no diário, o busto de Luís XIV, hoje conservado em Versalhes, resultado mais conhecido dessa notável missão artística e diplomática, talvez seja a obra de arte mais bem documentada de que se tenha notícia. Todo seu processo de feitura foi anotado. Paul de Chantelou relata como se deu a encomenda e a escolha do bloco de mármore; descreve com detalhes os encontros entre o rei e o artista, os pormenores das muitas sessões de pose; revela a cortesia com que se tratavam e até uma certa intimidade que se estabeleceu entre os dois. Em sua companhia, conhecemos uma Paris que se transforma, adentramos por palácios e residências suntuosas, visitamos coleções de arte e antiguidades selecionadas a dedo e ainda diversas igrejas repletas de esculturas e pinturas. Além disso, Paul de Chantelou mostra que toda a aristocracia parisiense fazia questão de visitar o improvisado ateliê de Bernini. Ali, pensamentos incontidos transformavam-se em comentários maravilhados ou mesmo de pretensa indiferença, pois a verdade é que todos estavam atônitos diante do nascimento da imagem do rei, que rapidamente emergia de um mero bloco de pedra.

Ao longo desse diário, várias ocasiões demonstram que Bernini considerava a França como que à margem da cultura dominante de Roma. Era uma relação entre centro e periferia, fato ora negado, ora implícito, ora evidente para as partes envolvidas¹⁸. Em todo caso, havia uma reciprocidade de olhar que oscilava desde a curiosidade e o desejo de possuir o outro – como considerado mais acima – até o desdém e o mais profundo desprezo. A partir do final de julho, Paul de Chantelou começa a relatar um crescente descontentamento de Bernini em relação aos arquitetos franceses, os quais estariam unidos em um complô para inviabilizar os planos de Bernini para o Louvre¹⁹. Evidentemente, os arquitetos franceses não queriam que uma obra de significado tão importante para a nação fosse parar nas mãos de um estrangeiro, sobretudo de um italiano. Liderados por Louis Le Vau, criaram várias intrigas envolvendo Bernini, e isso certamente contribuiu para que ele decidisse retornar à França. Entretanto, também é verdade que houve grande insistência por parte de Luís XIV e Colbert para que o artista permanecesse em Paris, fixando ali residência, e note-se que o convite chegou ao ponto de ser estendido à esposa e aos filhos de Bernini. É possível que, com isso, Luís XIV quisesse privar permanentemente Alexandre VII de seu artista mais reputado, o que teria contribuído com a estratégia de humilhação pública do pontífice diante de toda a Europa. Mas como Bernini mostrou-se

¹⁶ Cf. o *Diário* em 6 de junho.

¹⁷ Cf. DEL PESCO, 2007, p. 11.

¹⁸ Cf. CASTELNUOVO-GINZBURG, 1979, pp. 285-352. Cf. também BIALOSTOCKI, 1993, p. 131.

¹⁹ Cf., por exemplo, o *Diário* em 28 de julho e 10 de agosto.

irredutível, completamente avesso à ideia de passar em Paris o rigoroso inverno que se aproximava, a alternativa que restou foi a rejeição de seu projeto para o Louvre. Se Bernini não estava disposto a acompanhar a execução da obra, se dava maior importância aos trabalhos que conduzia em Roma, os franceses não tiveram outra opção: foram obrigados a reprovar seu projeto para demonstrar que a França estava acima do gosto barroco comemorado pelo papa, já pronta para assumir o primeiro posto na Europa também no que se referia às artes. Em suma, quer o artista ficasse em Paris, quer retornasse a Roma, Luís XIV daria uma grande lição a Alexandre VII. Paris passaria a ser o centro do mundo, e Roma estava condenada a fazer parte da periferia dessa nova geografia.

Referências Bibliográficas

BERNINI, Domenico. Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino. Roma: Rocco Bernabò, 1713.

BIALOSTOCKI, Jan. "Some values of artistic periphery". In: Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie (Annuaire du Musée National de Varsovie), XXXV, 1991. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1993, pp. 129-136.

CASTELNUOVO, Enrico; GINZBURG, Carlo. "Centro e periferia". In: PREVITALI, Giovanni (ed.). Storia dell'arte italiana. Torino: Einaudi, 1979, v. 1, pp. 285-352.

CHASTEL, André. Arte e humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CROCE, Benedetto. Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia. 4ª ed. Bari: Laterza, 1912.

DEL PESCO, Daniela. Bernini in Francia: Paul de Chantelou e il 'Journal de voyage du Cavalier Bernin en France'. Napoli: Electa Napoli, 2007.

_____. "La légation de Flavio Chigi à Paris en 1664: mémoire et documents nouveaux (avec quelques observations sur le *Journal de voyage du cavalier Bernin en France* de Paul de Chantelou)", MEFRI: Mélanges de l'École Française de Rome – Italie e Méditerranée Modernes et Contemporaines, n. 123, 2, 2011, pp. 475-512.

FRÉART DE CHANTELOU, Paul. Journal du voyage du Cavalier Bernin en France. Manuscrit inédit publié et annoté par Ludovic Lalanne. Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1885.

_____. Journal de voyage du Cavalier Bernin en France. Édition de Milovan Stanić. Paris: Macula, L'insulaire, 2001.

FRIEDLAENDER, Walter. Mannerism and anti-mannerism in Italian painting. New York - Oxford: Columbia University Press, 1990.

KEMP, Martin. "Ogni dipintore dipinge se: a Neoplatonic echo in Leonardo's art theory?". In: CLOUGH, Cecil H. (edited by). Cultural aspects of the Italian Renaissance – Essays in honour of Paul Oskar Kristeller. Manchester - New York: Manchester University Press / Alfred F. Zambelli, 1976, pp. 311-323.

PINELLI, Antonio. “La maniera: definizione di campo e modelli di lettura”. In: Storia dell’arte italiana. V. 6, I, Torino: Giulio Einaudi, 1981.

TRATTATO di Pisa tra il santissimo nostro padre Alessandro VII per divina providenza sommo pontefice, e l’altissimo, eccellentissimo, e potentissimo prencipe Luigi XIV. Parigi: Per gli Stampatori e Librari Ordinarj del Ré, 1664.

VASARI, Giorgio. Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. 6 v., Firenze: Sansoni / S.P.E.S., 1966-1987.

VINCI, Leonardo da. Libro di pittura. Edizione in facsimile del Codice Urbinate Lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana. A cura di Carlo Pedretti, trascrizione critica di Carlo Vecce. Firenze: Giunti, 1995.

WORRINGER, Wilhelm. Abstraction et ‘Einfühlung’ – Contribution à la psychologie du style. Paris: Editions Klincksieck, 1986.