

CATALOGO DIGITALE COLLEZIONE ZERI

Fondazione
Banca Popolare
di Bergamo
ente filantropico

Accademia Carrara - Catalogo Scientifico Digitale

Accademia Carrara - Catalogo Scientifico Digitale

Martina Bagnoli

HALTADEFINIZIONE, MODENA

© 2024 Accademia Carrara - Ministero della Cultura

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license visit https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/.

INDICE

Prefazione: Catalogare per conoscere 10

Introduzione: Le sculture della collezione Zeri 17

Note per la consultazione 22

Ringraziamenti 29

Catalogo 33

Cat. 1. Antonio Rizzo (bottega di) 42

Cat. 2. Scultore lombardo (o veneto?) 70

Cat. 3. Scultore attivo a Roma 99

Cat. 4. Scultore lucano 205

Cat. 5. Scultore attivo a Roma 225

Cat. 6. Scultore senese (Domenico Cafaggi?) 245

Cat. 7. Alessandro Vittoria 265

Cat. 8. Nicolas Cordier 297

Cat. 9. Pietro Bernini 323

Cat. 10. Pietro Bernini 347

Cat. 11. François du Quesnoy (o Duquesnoy), detto il Fiammingo 371

Cat. 12. François du Quesnoy (o Duquesnoy), detto il Fiammingo 401

Cat. 13. Scultore attivo a Roma nella prima metà del XVII secolo 426

Cat. 14. Scultore attivo a Roma 447

Cat. 15. Domenico Guidi 474

Cat. 16. Scultore attivo a Roma 502

Cat. 17. Giovanni Francesco Arrighi 528

Cat. 18. Girolamo Ticciati 558

Cat. 19. Anton Francesco Andreozzi 585

Cat. 20. Filippo Parodi 621

Cat. 21. Giusto Le Court (seguace di) 648

Cat. 22. Giusto Le Court 662

Cat. 23. Giusto Le Court 681

Cat. 24. Giovanni Bonazza 702

Cat. 25. Jacques Bergé 724

Cat. 26. Innocenzo Spinazzi 752

Cat. 27. Tommaso Righi 783

Cat. 28. Francesco Celebrano 823

Cat. 29. Filippo Tagliolini 842

Cat. 30. Bartolomeo Cavaceppi 866

Cat. 31. Camillo Pacetti 893

Cat. 32. Manifattura di Giovanni Volpato (da modelli di Christopher Hewetson) 924

Cat. 33. Bartolomeo Cavaceppi 960

Cat. 34. Scultore italiano di primo Ottocento 976

Cat. 35. Tito Sarrocchi 1004

Cat. 36. Randolph Rogers 1034

Bibliografia 1066

Autori 1067

Colophon 1069



PREFAZIONE: CATALOGARE PER CONOSCERE

Catalogare per conoscere
Maria Luisa Pacelli

La catalogazione costituisce uno degli strumenti fondamentali attraverso i quali un museo conosce il proprio patrimonio. Come sappiamo, non si tratta di una semplice registrazione di dati: identificare, descrivere e documentare un’opera, ricostruirne la storia, metterla in relazione con altre e sottoporre a verifica quanto è stato acquisito dagli studi sono operazioni di natura critica. La catalogazione scientifica produce dunque una conoscenza dell’oggetto artistico ravvicinata e a tutto tondo e, proprio per questo, costituisce uno dei presupposti della tutela, della conservazione e della valorizzazione del patrimonio.

Essa occupa un posto centrale anche nel metodo di Federico Zeri. Nella sua attività di conoscitore, l’osservazione diretta delle opere, la raccolta e la classificazione delle immagini, il confronto e la continua verifica delle attribuzioni costituivano momenti di uno stesso processo conoscitivo. Ne è testimonianza la sua straordinaria fototeca, costruita e ordinata nel corso di una vita come vero e proprio strumento di lavoro, ma lo sono altrettanto i numerosi cataloghi di collezioni pubbliche e private ai quali Zeri dedicò una parte fondamentale della propria attività. Dai grandi repertori della pittura italiana conservata nei musei americani, agli studi sulle raccolte Pallavicini, Cini e Lia, fino al catalogo

della collezione Morelli dell’Accademia Carrara, il lavoro sulle singole opere diventava occasione per precisare attribuzioni e cronologie, ricostruire personalità artistiche e corpora, riportare alla luce autori e contesti rimasti ai margini della storiografia.

In questa prospettiva, un catalogo ragionato rappresenta una sfida particolarmente interessante per tornare oggi sulla collezione di sculture che Federico Zeri destinò all’Accademia Carrara. Alla sua morte, nel 1998, lo studioso lasciò al museo quarantasei sculture di epoche, provenienze e materiali diversi, introducendo nelle raccolte un ambito fino ad allora rappresentato in maniera soltanto marginale. La donazione testimonia anche il rapporto costruito nel tempo con la Carrara e, in particolare, con Francesco Rossi, direttore del museo dal 1974 al 2004, con il quale Zeri aveva condiviso le ricerche per il catalogo della raccolta Morelli, di cui aveva redatto molte schede.

Pure la natura della collezione di sculture riflette la curiosità e il metodo dello studioso. Molte delle opere furono acquisite perché ponevano problemi di attribuzione, datazione o provenienza e offrivano dunque materia per l’esercizio del confronto e dell’indagine. Già oggetto di studi, questo nucleo di opere è stato nuovamente esaminato alla luce di conoscenze e possibilità di confronto oggi più ampie. Le ricerche condotte hanno consentito di precisare dati, ricostruire vicende conservative e collezionistiche, verificare proposte precedenti e, in diversi casi, formulare nuove attribuzioni o mettere meglio a fuoco questioni che rimangono aperte.

La scelta di pubblicare questo lavoro in forma digitale costituisce un ulteriore elemento di interesse del progetto. Non si tratta della semplice trasposizione online di un volume cartaceo, ma di uno strumento concepito per conservare il rigore proprio della catalogazione scientifica, superandone al tempo stesso alcuni limiti materiali. La struttura digitale consente infatti di aggiornare le schede alla luce di nuove acquisizioni documentarie o critiche, di aggiungerne altre, di ampliare il corredo bibliografico e iconografico e di stabilire rimandi e confronti tra opere, immagini e risorse conservate anche in altre istituzioni. Gli aggiornamenti non cancellano inoltre le redazioni precedenti, che rimangono archiviate e documentano nel tempo l'evoluzione degli studi. Il catalogo non si chiude dunque con la sua pubblicazione, ma resta aperto alla ricerca e alla crescita delle conoscenze.

La struttura delle schede, messa a punto dal curatore, risponde precisamente alle finalità che il museo si pone nello studio e nella divulgazione della conoscenza del proprio patrimonio. Alla verifica puntuale dei dati oggettivi – materiali, tecniche, misure, iscrizioni, inventari, provenienza – si affiancano la descrizione analitica dell'opera, la ricostruzione della sua vicenda critica e una restituzione altrettanto puntuale dello stato degli studi, distinguendo quanto può considerarsi acquisito dalle questioni che rimangono da risolvere. Il catalogo diventa così non soltanto il luogo nel quale vengono raccolte le conoscenze raggiunte, ma anche quello nel quale sono resi riconoscibili i problemi ancora da affrontare e le possibili direzioni della ricerca.

La dimensione digitale permette infine di rendere questa ricchezza di informazioni più facilmente interrogabile e accessibile. La possibilità di muoversi tra diversi livelli di lettura, di effettuare ricerche trasversali, di seguire rimandi bibliografici e iconografici e di raggiungere altre risorse online fa del catalogo uno strumento destinato tanto agli studiosi quanto a chi desideri approfondire la conoscenza delle opere. Una scelta che risponde a un principio al quale Accademia Carrara attribuisce particolare importanza: fare della qualità scientifica della ricerca non un elemento di specializzazione e chiusura, ma il presupposto per una conoscenza del patrimonio il più possibile accessibile e condivisa.

La pubblicazione del catalogo è stata inoltre l'occasione per inaugurare *Cantiere Museo*, una linea di lavoro con cui Accademia Carrara intende condividere alcuni dei processi di ricerca, studio, conservazione e riallestimento che accompagnano la vita delle collezioni. Il primo episodio, *Federico Zeri. Un diario personale* (12 novembre 2026 – 4 luglio 2027), assume la forma di una mostra-laboratorio: una sala riunisce l'intera collezione di sculture donata da Zeri, comprese le opere normalmente conservate nei depositi, e mette a disposizione del pubblico il presente catalogo digitale, consultabile direttamente nello spazio espositivo; il percorso prosegue con dipinti legati alle ricerche dello studioso, materiali della sua biblioteca e fototeca, il nucleo dei dipinti olandesi donati da Morelli da lui catalogato con Francesco Rossi e un restauro presentato nel suo farsi. Alla mostra si affianca un programma di incontri dedicati alla figura di Zeri, al suo rapporto con Accademia

Carrara e ai diversi aspetti della sua attività di conoscitore e collezionista.

Il progetto del catalogo è nato nell'ambito delle iniziative promosse dal Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Federico Zeri ed è curato da Paolo Plebani, conservatore responsabile delle collezioni di Accademia Carrara. Un particolare ringraziamento va ad Andrea Bacchi, direttore della Fondazione Federico Zeri, che ha accompagnato il progetto garantendo un costante confronto sui temi che interessano il corpus contribuendo in maniera importante all'approfondimento degli studi sulla raccolta e sulla sua storia.

Nella redazione dei testi, al curatore si sono affiancati lo stesso Andrea Bacchi, Giulia Zaccariotto e Agostino Allegri, vecchio e nuovo conservatore della scultura di Accademia Carrara, insieme a un gruppo di giovani storici dell'arte – Luca Annibali, Nicola Ciarlo, Claudio Collari, Davide Lipari, Gerardo Moscariello, Riccardo Naldi, Paolo Parmiggiani, Lorenzo Principi e Marco Scansani. Il loro coinvolgimento è stato possibile grazie al sostegno degli Amici della Fondazione Zeri, che desideriamo qui ringraziare. Mauro Magliani, professionista specializzato nella fotografia di documentazione del patrimonio artistico, ha realizzato la nuova campagna fotografica delle opere.

Un ringraziamento particolare va infine alla Fondazione Banca Popolare di Bergamo il cui sostegno alle attività di studio, ricerca e tutela del patrimonio rende possibile un lavoro essenziale per la conoscenza e la valorizzazione

delle collezioni del museo, come nel caso della realizzazione di questo progetto.



INTRODUZIONE: LE SCULTURE DELLA COLLEZIONE ZERI

Introduzione

Paolo Plebani

Federico Zeri è stato uno dei grandi conoscitori e storici dell'arte del Novecento. Spirito libero e anticonformista, fu uno studioso rigoroso, dotato di una memoria visiva prodigiosa e di un "occhio" eccezionale. Nei suoi scritti ha lasciato un patrimonio di ricerche, intuizioni e attribuzioni che costituisce ancora oggi un punto di riferimento imprescindibile per lo studio della storia dell'arte italiana.

La collezione di sculture di Federico Zeri, frutto di una passione coltivata nel corso di molti anni, rappresenta forse, più di altri aspetti della sua attività, un riflesso particolarmente significativo del suo modo di guardare le opere d'arte. Non nasce infatti da un progetto rigidamente definito, né dalla volontà di documentare in maniera sistematica scuole, epoche o artisti. Si forma piuttosto attraverso incontri, occasioni e scoperte, seguendo la curiosità del conoscitore e la sua attrazione per opere capaci di porre interrogativi di attribuzione, datazione e provenienza.

Le sculture furono acquistate in momenti diversi, sul mercato italiano e internazionale, presso antiquari, gallerie e case d'asta, oppure provenivano da precedenti collezioni private. Alcune accompagnarono Zeri per decenni, dall'appartamento romano di via Severano alla

villa di Mentana; altre entrarono nella raccolta più tardi. Ne risultò un insieme eterogeneo, nel quale marmi, terrecotte, legni e stucchi, dal Quattrocento all'Ottocento, testimoniano interessi che si estendevano ben oltre il campo della pittura al quale è principalmente legata la fama dello studioso.

Nella villa di Mentana le sculture non costituivano una raccolta separata, ordinata secondo criteri museali, ma erano inserite negli ambienti della casa insieme a dipinti, mobili e altri oggetti. Le fotografie storiche consentono in alcuni casi di riconoscerne la mutevole collocazione e restituiscono l'immagine di spazi nei quali opere di epoche, scuole e tecniche differenti convivevano e potevano essere continuamente osservate e confrontate. Le sculture erano dunque oggetti da collezione, ma anche presenze quotidiane e occasioni di studio.

Per molto tempo la raccolta rimase un piacere privato del collezionista e della cerchia di amici, colleghi e studenti ammessi a frequentare le stanze della residenza costruita da Andrea Busiri Vici a Mentana tra il 1963 e il 1967. Solo alla fine degli anni Ottanta la collezione acquistò una dimensione pubblica. Il momento decisivo fu il 1989, quando Andrea Bacchi ne curò la prima catalogazione sistematica in occasione della mostra *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, presentata al Museo Poldi Pezzoli e successivamente all'Accademia Carrara. Le opere uscivano così dagli ambienti della casa di Mentana per essere considerate per la prima volta nel loro insieme e sottoposte a un'indagine scientifica. Quel catalogo costituisce ancora oggi un

riferimento imprescindibile e, nello stesso tempo, il punto di partenza dal quale osservare quanto gli studi successivi abbiano confermato, precisato o modificato le proposte allora formulate.

Alla morte di Zeri, nel 1998, le sculture furono destinate per volontà testamentaria all'Accademia Carrara. Il lascito suggellava il lungo rapporto dello studioso con il museo bergamasco e introduceva nelle sue raccolte, storicamente caratterizzate soprattutto dalla pittura, un significativo nucleo di opere plastiche, ampliandone cronologie, materiali e ambiti culturali. Si trattava di un esito tutt'altro che casuale, ma consapevolmente perseguito dallo stesso Zeri, che attraverso il lascito contribuiva a modificare la fisionomia delle collezioni del museo.

A oltre venticinque anni da quell'ingresso, questa pubblicazione nasce dalla volontà di interrogare nuovamente e in modo sistematico le opere. L'esame diretto, la revisione della bibliografia e le ricerche condotte in archivi e fototeche hanno permesso di approfondirne la storia materiale e collezionistica e di riconsiderare attribuzioni e datazioni alla luce degli studi più recenti. In alcuni casi sono state precisate proposte precedenti; in altri sono emersi nuovi elementi e nuove ipotesi.

Tornare oggi sulle sculture raccolte da Federico Zeri significa non soltanto misurare i progressi compiuti nel corso degli ultimi decenni dagli studi sulla scultura di età moderna, che hanno profondamente ampliato le conoscenze su artisti, botteghe e contesti di produzione, ma anche riprendere i problemi che avevano attirato il

suo sguardo e sottoporli nuovamente al confronto con le opere, i documenti e gli studi. È forse questo il modo più coerente di confrontarsi con una raccolta nata dall'esercizio della *connoisseurship*: considerare ogni attribuzione non come un risultato definitivo, ma come un'ipotesi che la ricerca è continuamente chiamata a verificare.



NOTE PER LA CONSULTAZIONE

Note per la consultazione

Paolo Plebani

Il catalogo scientifico online della collezione di sculture donata da Federico Zeri all'Accademia Carrara nel 1998 nasce come strumento di conoscenza, studio e aggiornamento di una raccolta che occupa un posto particolare nel patrimonio del museo. La scelta della pubblicazione digitale consente di coniugare il rigore proprio del catalogo scientifico con una struttura aperta, nella quale le informazioni relative alle opere possono essere progressivamente aggiornate e integrate alla luce di nuove acquisizioni documentarie e bibliografiche, di interventi di restauro e indagini diagnostiche, nonché di nuove proposte attributive e interpretative. Il progetto è stato realizzato in collaborazione con Haltadefinizione utilizzando l'infrastruttura Quire, la soluzione open source per l'editoria digitale sviluppata dal Getty Museum nell'ambito dell'Online Scholarly Catalogue Initiative (OSCI).

Ogni scheda segue una struttura comune, articolata in sezioni chiaramente riconoscibili, che accompagna il lettore dai dati identificativi dell'opera alla sua analisi storico-critica, fino alla ricostruzione della provenienza, della storia conservativa ed espositiva e della bibliografia. La consultazione può pertanto procedere in maniera lineare, seguendo l'ordine delle diverse sezioni, oppure selettivamente, accedendo ai singoli nuclei

informativi in funzione delle specifiche esigenze di ricerca.

La scheda si apre con i dati identificativi dell’opera: numero della scheda, autore e relativi dati anagrafici, titolo, datazione, materiale e tecnica, misure, iscrizioni, etichette e cartellini, modalità e data di acquisizione, numero d’inventario ed eventuali inventari precedenti, collocazione attuale. Queste informazioni costituiscono il primo livello di accesso all’opera e restituiscono lo stato aggiornato della sua catalogazione e dell’ordinamento museale.

Il *Sommario* offre una sintesi dei principali contenuti della scheda e permette di acquisire rapidamente le informazioni essenziali relative all’opera. Vi sono riassunti, a seconda dei casi, soggetto e iconografia, attribuzione e cronologia, funzione e destinazione originaria, principali questioni storico-critiche, aspetti tecnici e passaggi significativi della storia collezionistica. Non sostituisce quindi la trattazione estesa, ma ne anticipa i risultati principali, fornendo al lettore un primo orientamento e consentendo una consultazione agile anche a chi non necessiti di approfondire l’intera discussione scientifica.

La *Scheda di catalogo* costituisce il nucleo storico-critico della trattazione. Il testo è articolato in sezioni, individuate da titoli graficamente evidenziati, che consentono di riconoscere immediatamente i diversi ambiti dell’indagine e di orientarsi all’interno di contributi la cui articolazione, estensione e complessità possono variare in relazione alle specifiche questioni poste dalle singole opere.

La sezione iniziale, intitolata *Descrizione e iconografia*, si apre con una descrizione puntuale dell'opera, volta a guidare il lettore nella sua osservazione e a restituirne la composizione, l'articolazione delle figure e i principali elementi formali e figurativi. Segue l'analisi del soggetto e dell'iconografia, con particolare attenzione agli attributi e ai dettagli utili all'identificazione dei personaggi, delle scene e dei temi rappresentati, nonché alla loro interpretazione. Quando necessario, sono inoltre presi in considerazione gli aspetti materiali e conservativi che possono condizionarne la corretta comprensione.

La *Vicenda critica* ricostruisce la storia degli studi, ripercorrendo attribuzioni, proposte cronologiche e interpretative e dando conto delle diverse posizioni espresse nella letteratura specialistica. L'obiettivo non è soltanto registrare le attribuzioni, le datazioni e le interpretazioni attualmente accolte, ma ricostruire il processo attraverso il quale si è progressivamente definita la conoscenza dell'opera, distinguendo le acquisizioni consolidate dalle ipotesi e dalle questioni ancora aperte.

A queste sezioni possono seguire ulteriori approfondimenti, contraddistinti da specifici titoli in corsivo e dedicati alle questioni di volta in volta poste dall'opera: funzione e destinazione originaria, contesto storico e artistico, rapporti con altre opere, fonti documentarie, questioni attributive, iconografiche o tecniche. Questa organizzazione consente di mantenere una struttura riconoscibile e coerente nell'intero catalogo, senza imporre alle singole opere una trattazione rigidamente uniforme. L'articolazione e l'estensione degli approfondimenti variano infatti in

relazione alla natura dell’opera, alla consistenza della sua fortuna critica e alle specifiche questioni emerse nel corso della ricerca.

Una sezione autonoma è dedicata alla *Provenienza* e alla *Storia museale*. Quando la documentazione disponibile lo consente, vi si ripercorrono i passaggi di proprietà e la successione delle raccolte nelle quali l’opera è attestata prima dell’ingresso in Accademia Carrara, insieme alle circostanze e alle modalità della sua acquisizione. La storia dell’opera prosegue quindi all’interno del museo, registrandone, quando documentabili, le diverse collocazioni e i principali passaggi espositivi nelle sale della Carrara. La provenienza è considerata parte integrante della storia dell’oggetto e non un semplice corredo dell’attribuzione: permette infatti di seguirne la circolazione e la fortuna collezionistica e, in alcuni casi, offre elementi determinanti per comprenderne le vicende conservative, attributive e critiche.

La sezione intitolata *Conservazione e restauri* documenta la storia materiale dell’opera. Lo *Stato di conservazione*, redatto con la collaborazione di Valeria Galizzi, prende in esame i materiali e le tecniche esecutive e descrive le condizioni attuali dell’opera, registrando alterazioni, lacune, fratture, integrazioni, tracce di precedenti interventi e ogni altra evidenza significativa. A queste informazioni si affianca la ricostruzione degli interventi di restauro e manutenzione documentati.

La sezione *Esposizioni* registra in ordine cronologico le mostre nelle quali l’opera è stata presentata,

indicandone sedi, date e, quando disponibile, il relativo numero di catalogo. Consente così di ricostruire un aspetto significativo della sua fortuna espositiva e critica.

La *Bibliografia* elenca in ordine cronologico i contributi nei quali l'opera è stata pubblicata o discussa e costituisce uno strumento indispensabile per ricostruirne la vicenda critica e orientare ulteriori ricerche. Al termine di ciascuna voce bibliografica sono riportate, tra parentesi quadre e in forma sintetica, l'attribuzione e/o la datazione dell'opera proposte nel contributo citato.

Le note integrano e documentano la trattazione, fornendo i riferimenti puntuali alle fonti e agli studi citati e accogliendo ulteriori indicazioni, confronti e rimandi utili ad approfondire le questioni affrontate nel testo.

L'apparato illustrativo costituisce parte integrante della scheda scientifica. Alle riproduzioni dell'opera nel suo insieme si affiancano dettagli, vedute da diversi punti di osservazione, immagini relative allo stato di conservazione e, quando funzionali alla discussione, confronti con altre opere. I rimandi numerati presenti nel testo stabiliscono un rapporto diretto tra osservazione visiva e argomentazione critica: le immagini non svolgono quindi una funzione meramente accessoria, ma costituiscono parte della documentazione e concorrono alla verifica delle interpretazioni proposte.

Il catalogo online non costituisce, in questa prospettiva, la semplice trasposizione digitale di un catalogo a stampa, ma uno strumento di ricerca concepito per svilupparsi nel tempo. Ogni scheda restituisce lo stato delle conoscenze al momento della sua pubblicazione,

senza assumere tuttavia un carattere definitivo: nuovi dati documentari e bibliografici, interventi di restauro, indagini diagnostiche o ulteriori acquisizioni critiche potranno determinarne successive integrazioni e revisioni. Il formato digitale consente così al catalogo di accompagnare nel tempo lo studio delle collezioni e di riflettere il carattere necessariamente dinamico della ricerca storico-artistica.

La distinzione tra dati identificativi, analisi storico-critica, provenienza e storia museale, conservazione e restauri, esposizioni e bibliografia risponde infine a un principio fondamentale del progetto: consentire differenti livelli di consultazione senza rinunciare alla complessità scientifica. Il lettore può ricavare rapidamente i dati essenziali relativi a un’opera oppure approfondirne la storia, verificare le fonti, seguire il dibattito attributivo e interpretativo e disporre degli strumenti necessari per ulteriori ricerche. La compresenza di sintesi e approfondimento, insieme alla possibilità di aggiornare nel tempo i contenuti, costituisce uno dei caratteri distintivi del catalogo scientifico digitale delle sculture della collezione Zeri.



RINGRAZIAMENTI

Ringraziamenti

Un catalogo scientifico, anche quando assume la forma aperta e continuamente aggiornabile di una pubblicazione digitale, è necessariamente il risultato di un lavoro condiviso. Desidero innanzitutto esprimere la mia gratitudine agli autori delle schede – Agostino Allegri, Luca Annibali, Andrea Bacchi, Nicola Ciarlo, Claudio Collari, Davide Lipari, Gerardo Moscariello, Riccardo Naldi, Paolo Parmiggiani, Lorenzo Principi, Marco Scansani, Giulia Zaccariotto –, che hanno messo a disposizione competenze e ricerche, contribuendo in maniera sostanziale alla conoscenza e allo studio della collezione. Un ringraziamento particolare va ad Andrea Bacchi, per il contributo scientifico offerto al progetto e per il costante confronto sui problemi posti dallo studio della collezione, e a Giulia Zaccariotto, il cui prezioso apporto ha accompagnato ogni fase del lavoro, dalla definizione del progetto alle ricerche e all'elaborazione dei testi.

Il catalogo scientifico delle sculture della collezione Zeri ha attraversato, nel corso della sua lunga gestazione, tre diverse direzioni dell'Accademia Carrara, che hanno sostenuto l'iniziativa con convinzione e ne hanno accompagnato la nascita e lo sviluppo. A Cristina Rodeschini devo lo stimolo iniziale a cimentarmi in questa impresa; a Martina Bagnoli l'idea di trasformarla in un catalogo digitale liberamente accessibile online;

all’attuale Direttrice, Maria Luisa Pacelli, l’incoraggiamento a riprendere e condurre a termine il lavoro.

Un contributo speciale, nelle diverse fasi del progetto, è venuto da alcune persone che desidero ringraziare calorosamente. Martina Colombi ha condotto le ricerche bibliografiche preliminari, costituendo i primi dossier dedicati alle singole opere; Gloria Antoni ha svolto specifiche ricerche nell’archivio di Antonia Nava Cellini dell’Università Roma Tre, verificando, alla luce dei rapporti intercorsi tra la studiosa e Federico Zeri, l’eventuale presenza di documentazione relativa alle sculture oggi conservate all’Accademia Carrara. La competenza di Valeria Galizzi è stata preziosa per l’esame materiale delle opere e per la redazione delle sezioni dedicate al loro stato di conservazione. Nelle fasi conclusive del lavoro, Marta Barbieri e Veronica Dall’Armi mi hanno assistito nel controllo redazionale dei testi e nella ricerca iconografica, offrendo un contributo fondamentale alla messa a punto del catalogo.

A Mauro Magliani, Marco Furio Magliani e Barbara Piovan si deve la nuova campagna fotografica delle sculture. Le immagini, realizzate appositamente per il catalogo, non costituiscono un semplice corredo illustrativo, ma sono parte integrante del progetto scientifico e uno strumento fondamentale per lo studio e la documentazione delle opere.

Nel corso delle ricerche numerosi studiosi e colleghi hanno generosamente condiviso informazioni, suggerimenti, materiali documentari e fotografici o hanno contribuito all’approfondimento di singoli problemi. Molti

di loro sono già ricordati dagli autori nelle singole schede; desidero tuttavia esprimere anche personalmente la mia gratitudine a Monica Bassanello, Keith Christiansen, Antonio Cipullo, Maichol Clemente, Alberto Di Castro, Alessandra Di Castro, Andrea Donati, Mario Epifani, Stefania Giordano, Beth Kushner, Eugenio Malgeri, Marco Mascolo, Angela Caròla Perrotti, Loredana Pavanello, Marco Pierini, Virna Ravaglia, Maria Luisa Rizzini, Valeria Rotili, Sandra Rossi, Maria Rosaria Sansone, Paola Scarpellini, Ettore Spalletti e Alessandra Zaccagnini.

Un ringraziamento particolare va allo staff di Haltadefinizione, e in particolare a Francesco Gavioli e Vincenzo Melita, che hanno accompagnato e supportato il progetto nella sua realizzazione digitale, dalle fasi iniziali fino alla pubblicazione online.

La mia gratitudine va anche alle istituzioni, e a quanti vi lavorano, che hanno agevolato le ricerche e la raccolta della documentazione necessaria alla realizzazione del catalogo: alla Fondazione Federico Zeri dell'Università di Bologna, alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia, al Kunsthistorisches Institut di Firenze e alla Biblioteca Hertziana di Roma, per la disponibilità e la collaborazione assicurate nel corso del lavoro.
Infine, la realizzazione di questo progetto è stata resa possibile dal sostegno dell'Associazione Amici di Federico Zeri e del suo Presidente Walter Padovani, e della Fondazione Banca Popolare di Bergamo e del suo Presidente Armando Santus, ai quali va la mia più sincera gratitudine.

CATALOGO



Cat. 1. Antonio Rizzo (bottega di)

42



Cat. 2. Scultore lombardo (o veneto?)

70



Cat. 3. Scultore attivo a Roma

99



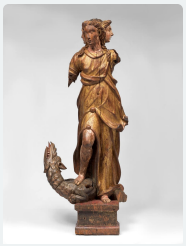
Cat. 4. Scultore lucano

205



Cat. 5. Scultore attivo a Roma

225



Cat. 6. Scultore senese (Domenico Cafaggi?)

245



Cat. 7. Alessandro Vittoria

265



Cat. 8. Nicolas Cordier

297



Cat. 9. Pietro Bernini

323



Cat. 10. Pietro Bernini

347



Cat. 11. François du Quesnoy (o Duquesnoy), detto il Fiammingo

371



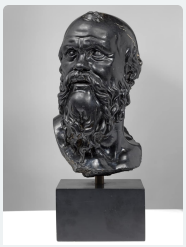
Cat. 12. François du Quesnoy (o Duquesnoy), detto il Fiammingo

401



Cat. 13. Scultore attivo a Roma nella prima metà del XVII secolo

426



Cat. 14. Scultore attivo a Roma

447



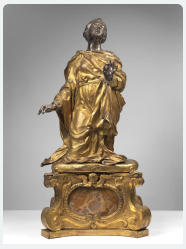
Cat. 15. Domenico Guidi

474



Cat. 16. Scultore attivo a Roma

502



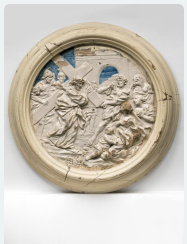
Cat. 17. Giovanni Francesco Arrighi

528



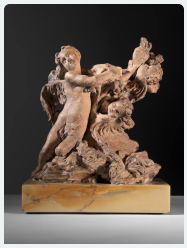
Cat. 18. Girolamo Ticciati

558



Cat. 19. Anton Francesco Andreozzi

585



Cat. 20. Filippo Parodi

621



Cat. 21. Giusto Le Court (seguace di)

648



Cat. 22. Giusto Le Court

662



Cat. 23. Giusto Le Court

681



Cat. 24. Giovanni Bonazza

702



Cat. 25. Jacques Bergé

724



Cat. 26. Innocenzo Spinazzi

752



Cat. 27. Tommaso Righi

783



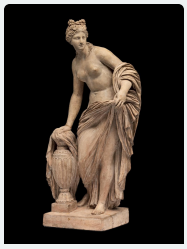
Cat. 28. Francesco Celebrano

823



Cat. 29. Filippo Tagliolini

842



Cat. 30. Bartolomeo Cavaceppi

866



Cat. 31. Camillo Pacetti

893



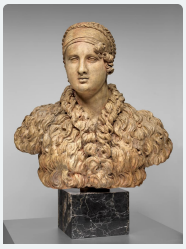
Cat. 32. Manifattura di Giovanni Volpato (da modelli di Christopher Hewetson)

924



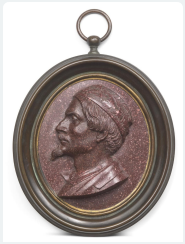
Cat. 33. Bartolomeo Cavaceppi

960



Cat. 34. Scultore italiano di primo Ottocento

976



Cat. 35. Tito Sarrocchi

1004



Cat. 36. Randolph Rogers



Antonio Rizzo (bottega di), *San Girolamo in un paesaggio*, 1465-1475 circa

Cat. 1. Antonio Rizzo (bottega di)

Autore	Antonio Rizzo (bottega di)
Dati anagrafici autore	Verona 1430 circa - Cesena (?) post 1499
Titolo	San Girolamo in un paesaggio
Datazione	1465-1475 circa
Materia e tecnica	Marmo
Misure	54,5 × 39,5 × 7 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1998
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00001
Numeri di inventario precedenti	Sc. 127 (1998-2007); Sc. 130; Sc. 115; 1998 AC Sculture 00001 (2011-2012); 98 SC ZR001 (2012-2015)
Collocazione	Non esposto

Sommario

Il rilievo raffigura san Girolamo inginocchiato in preghiera all’interno di una grotta scavata nella roccia, con il corpo cinto da un leggero panneggio annodato sull’anca, la mano destra stretta attorno al sasso della penitenza e la sinistra aperta verso il teschio. Ai suoi

piedi è accucciato il mansueto leone, mentre sulla mensola sono disposti i libri e il galero cardinalizio, allusioni rispettivamente alla traduzione della *Vulgata* e all'incarico svolto dal santo a Roma presso papa Damaso I. Inizialmente riferita all'ambiente donatelliano padovano, l'opera trova confronti più stringenti con la bottega veneziana di Antonio Rizzo e, in particolare, con i paliotti degli altari di San Paolo e San Giacomo nella Basilica di San Marco, ai quali l'avvicinano la resa degli speroni rocciosi, della vegetazione e del panneggio. Il rilievo può dunque essere collocato nel decennio 1465-1475 e fu verosimilmente concepito come immagine destinata alla devozione privata, forse per uno studiolo veneziano.

Scheda di catalogo

di Giulia Zaccariotto

Descrizione e iconografia

Il rilievo rettangolare raffigura San Gerolamo in preghiera all'interno di una grotta nella roccia (**fig. 1**). Il santo è inginocchiato al suolo, con i piedi puntati in una posa tensiva che lascia vedere le vene e i tendini tirati, oltre alle sottili stringhe dei sandali che si chiudono stretti attorno alle caviglie (**fig. 2**).



Antonio Rizzo (bottega di), *San Girolamo in un paesaggio*, 1465-1475 circa



Fig. 2 – Antonio Rizzo (bottega di), *San Girolamo in un paesaggio*, 1465-1475 circa (particolare)

Il muscoloso corpo dell'uomo è coperto da un leggero panneggio che gli cinge i fianchi e ricade sul terreno, annodato sull'anca destra, dove un lembo di stoffa si attorciglia alla corda che funge da cintura e, di fronte a lui, giace a terra un altro tessuto ripiegato, forse la camicia della quale si è appena spogliato. Con la mano destra tiene un sasso, stretto a mostrare le vene del dorso della mano gonfie, mentre la sinistra è aperta, a mostrare il palmo di fronte al teschio umano, poggiato su uno scalino di roccia, al quale San Gerolamo si rivolge (**fig. 3-4**).



Fig. 3 – Antonio Rizzo (bottega di), *San Girolamo in un paesaggio*, 1465-1475 circa (particolare)



Fig. 4 – Antonio Rizzo (bottega di), *San Girolamo in un paesaggio*, 1465-1475 circa (particolare)

Ha barba e capelli costruiti per ciocche separate e leggermente mosse, il volto solcato da sottili rughe e il capo circondato dall'aureola in scorcio. La scena di preghiera si svolge in una grotta scavata nella roccia: all'interno, su una sorta di mensola naturale, sono poggiati due libri e un galero cardinalizio, mentre ai piedi del santo è accovacciato il mansueto leone; all'esterno, punteggiato di erbe e fiori incisi nel marmo, si scorgono sulla destra il Crocifisso (**fig. 5**), nel terreno, stagliato su uno spiraglio di cielo, con due arbusti vicini e il teschio verso il quale Gerolamo guarda. In basso a destra, poco di fronte al leone, la roccia si apre e sottili incisioni nel marmo tracciano la fisionomia di una sorgente d'acqua, che scorre verso sinistra, tra le erbe e i sassi del terreno.

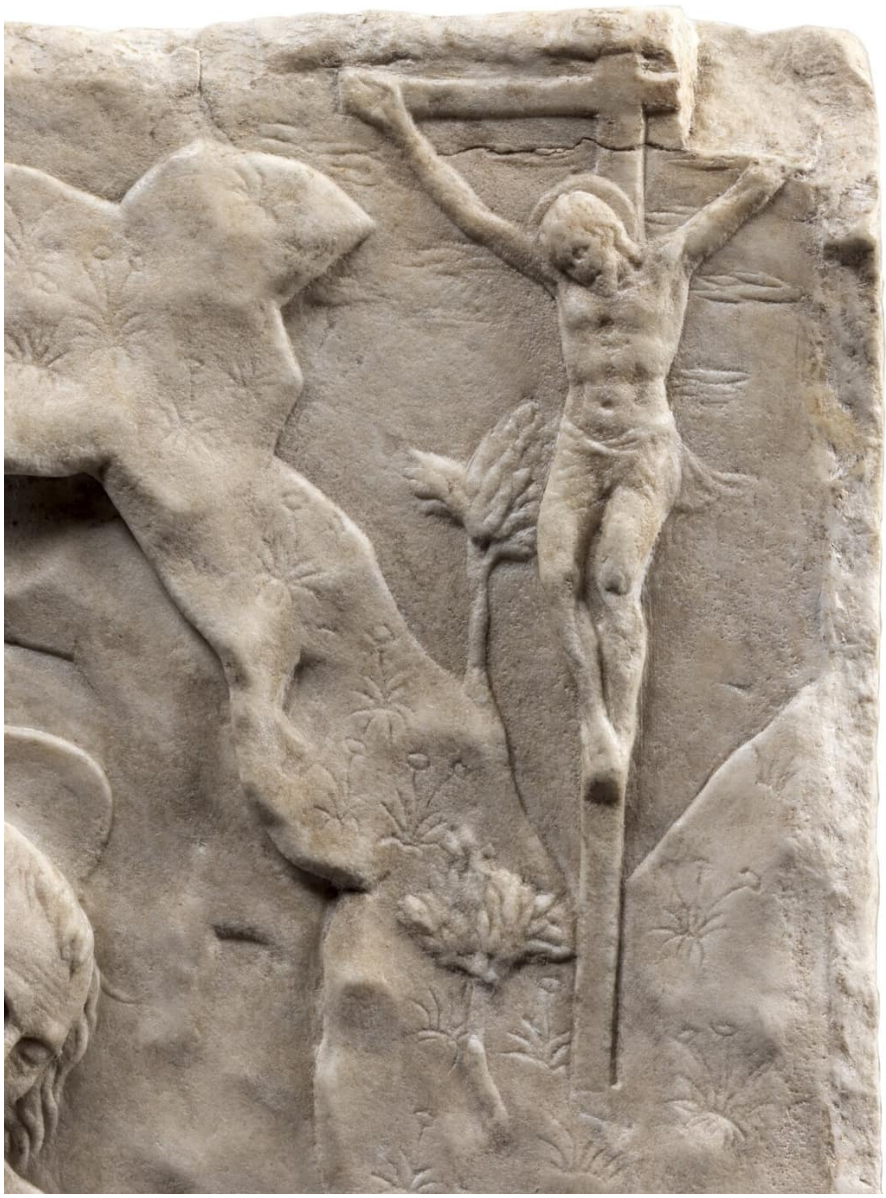


Fig. 5 – Antonio Rizzo (bottega di), *San Girolamo in un paesaggio*, 1465-1475 circa (particolare)

San Gerolamo, originario di un paese dell'Istria (attuale Croazia) fu un dottore della Chiesa vissuto nel primo secolo dopo Cristo e fu colui il quale tradusse in latino l'Antico Testamento, in quella che oggi conosciamo come *Vulgata*. Proprio a questo alludono i libri che compaiono all'interno della grotta rocciosa. Vissuto tra Roma, Treviri e Aquileia, per poi andare in Oriente e

infine ritirarsi in Calcide (Siria), vivendo da anacoreta. Condizione di vita isolata in mezzo alla natura, questa, alla quale spesso fanno riferimento le immagini, che lo ritraggono in contesti desertici e in compagnia del leone, per il quale la leggenda narra che divenne mansueto e rimase con il Santo dopo che questo gli tolse una spina dalla zampa, e spesso anche mentre stringe nella mano il sasso, mediante il quale si batteva il petto in segno di penitenza. Al termine della sua esperienza eremitica tornò a Roma, dove divenne segretario di papa Damaso I e a questo suo incarico è legata la tradizione iconografica di rappresentarlo abbigliato di rosso, colore cardinalizio, o con un galero (cappello a larga tesa) appoggiato al suo fianco nella grotta, come allusione a incarichi ufficiali e più formali assunti nell'Urbe. Solo dopo questo periodo romano Gerolamo si trasferì a Gerusalemme dove dedicò tutta la sua vita alla traduzione delle Sacre Scritture[1].

Vicenda critica

Il primo a pubblicare la scultura fu Andrea Bacchi, nel 1989, come opera proveniente dal mercato antiquario e da ricondurre ad uno scultore non lontano dall'ambiente donatelliano, perché avvezzo a gestire e modulare piani anche molto sottili, proprio come faceva il maestro. Il San Gerolamo viene così avvicinato ai lavori veneti dello scultore fiorentino, i rilievi dell'altare della Basilica di Sant'Antonio a Padova, grazie ai quali, nel formato rettangolare, Donatello fu in grado di gestire grandi profondità ottiche in uno spazio fisico molto piccolo, illuminando i suoi allievi toscani, ma anche quelli veneti, nella tecnica dello stiacciato. Proprio per questa ragione

lo studioso colloca il rilievo nell'ambito degli scultori prossimi al Donatello padovano e lo data attorno al 1460, quando il maestro era rientrato a Firenze da qualche anno e i lavori dell'altare del Santo stavano proseguendo grazie agli allievi e alle fucine rimaste attive in città[2]. All'interno di questo gruppo di scultori deve essere anche collocato il cosiddetto "Maestro di San Gerolamo", un nome coniato da Leo Planiscig nel 1921 quando crea un nucleo di rilievi autonomi dedicati al santo e li lega all'ambiente donatelliano di Padova[3]. Stilisticamente, però, questi non combaciano con il rilievo Zeri.

Cautamente Bacchi, con l'assenso orale di Giancarlo Gentilini, propone per il marmo il nome di Bartolomeo Bellano, orafo padovano attento ai lavori veneti di Donatello e alla sua gestione del bassissimo rilievo, e documentato nella Basilica del Santo dal 1469[4]. Il *San Gerolamo* Zeri potrebbe, quindi, appartenere agli esordi di Bellano, ancora non così permeato dello stile del maestro fiorentino[5].

Se però osserviamo alcuni rilievi bronzei di Bellano, quali il *Sacrificio di Isacco* o *Giuseppe venduto dai suoi fratelli* lavorati e fusi per il coro della medesima basilica antoniana, vediamo come la modellazione delle rocce che compongono gli speroni sia completamente diversa dal marmo bergamasco: più simili a regolari scalini, marcate da linee orizzontali fluide, ben differenti dalle sfaccettature della grotta dell'eremita in marmo[6]. Anche la vegetazione, pur stilizzata, è resa in modo diverso, con un peculiare uso di alberelli con folte chiome voluminose, dissimili dalle foglioline che costruiscono i due arbusti nel marmo Zeri.

Attribuzione e datazione

L’attribuzione storica del rilievo in direzione padovana sembra però poter lasciare il campo ad una nuova proposta, che colloca invece il San Gerolamo nel contesto veneziano e nella bottega di Antonio Rizzo.

Di origine veronese, figlio di un mercante di marmo, a metà degli anni sessanta del Quattrocento è documentato a Venezia, al lavoro per gli altari di San Paolo e Giacomo nella Basilica marciana, una commissione prestigiosa che lo avvicina immediatamente alle più alte cariche del governo della Serenissima e, infatti, la sua carriera sarà da lì in avanti caratterizzata da grandi lavori per dogi (il *Monumento funebre per il doge Tron*, ad esempio) e per Palazzo Ducale (conclusione dell’*Arco Foscari* e *Scala dei Giganti* sotto i Barbarigo), del quale diventerà per un periodo anche *proto*, ovvero direttore esecutivo[7].

In mancanza di documenti relativi al rilievo con San Gerolamo, che risulta una tipologia piuttosto frequente nella seconda metà del Quattrocento in area adriatica, sono i confronti con le opere di Rizzo e della sua bottega a permettere di legare il marmo a questo artista attivo a Venezia.

Tra 1465 e 1469 Rizzo realizzò due altari marciani, complesse edicole contenenti le statue dei santi corredate da paliotti scolpiti in bassorilievo. Se il complesso con San Giacomo termina, in basso, con un rilievo raffigurante festoni di fiori e frutti, è quello con San Paolo che nel paliotto offre un ottimo materiale di

confronto con il marmo Zeri[8] (**fig. 6**). Nel rilievo rettangolare è raffigurata la scena della conversione del santo, che sta per essere disarcionato dal cavallo imbizzarrito, mentre attorno a lui lo scultore costruisce un'ambientazione naturale, tra rocce, terreno brullo e qualche pianta (**fig. 7**). Nei due rilievi è affine il modo di costruire la posa angolata dei santi, poco naturali nelle diagonali e nel montaggio di braccia e gambe, ma è soprattutto il paesaggio a poter essere paragonato. Le scene si chiudono entrambe, in basso, con un una curva di roccia che accoglie la scena centrale e che, nel caso del santo bergamasco, delimita il rilievo anche in alto, data la natura del luogo dove visse Gerolamo. Ad avvicinare lo sguardo agli speroni rocciosi, si nota come si differenzino da quelli di Bellano, più lineari in senso orizzontale, ma salgono sfaccettati, sottolineando gole e punte con linee ammorbidite. Andando nel dettaglio di certi automatismi che l'artista ripeteva sempre uguali, si scorgono su queste rocce fratture a forma di Y (nel San Gerolamo quella più evidente è in corrispondenza della nuca del santo, nel rilievo marciano compaiono su tutta la linea inferiore), ma anche sassi tracciati con semplici linee incise nel marmo, sparsi tra ciuffi d'erba realizzati quasi meccanicamente in entrambi i rilievi, mediante cinque o sei semplici solchi che partono da una base orizzontale (**fig. 8**). Anche nella vegetazione i due lavori sembrano dialogare: gli sparuti alberelli del marmo Zeri si ritrovano, più rigogliosi, nel paliotto marciano, nel quale, soprattutto il piccolo arbusto in basso a destra, è costruito proprio come quelli ai piedi del Crocifisso del santo eremita, con un sottile tronco nodoso e una chioma con grandi foglie regolari.



Fig. 6 – Antonio Rizzo, *Altare di San Paolo*, 1465-1469, marmo. Venezia, Basilica di San Marco

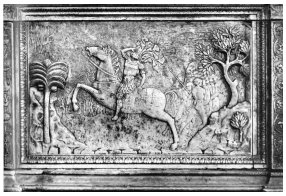


Fig. 7 - Antonio Rizzo, *La conversione di San Paolo* (paliotto dell'*Altare di San Paolo*), 1465-1469, marmo. Venezia, Basilica di San Marco

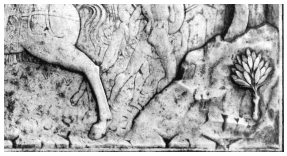


Fig. 8 – Antonio Rizzo, *La conversione di San Paolo* (paliotto dell'*Altare di San Paolo*), particolare, 1465-1469, marmo. Venezia, Basilica di San Marco

Anche il modo di rendere le nuvole non è dissimile: solchi sottili sulla superficie piatta del marmo, tratti orizzontali appena accennati che creano ogive puntute e schiacciate l'una sull'altra, sulle quali torneremo a breve.

Con gli altari veneziani, e soprattutto con il volto di San Giacomo è possibile anche confrontare quello di San Gerolamo, seppur la superficie del rilievo sia in parte indebolita dal tempo (**fig. 9-10**). I due volti sono larghi, squadrati, percorsi da barba e baffi scomposti e caratterizzati dalla grande bocca semiaperta; i capelli sono scompigliati e resi con ciocche mosse e sollevate, tipiche dei lavori di Rizzo, e in entrambi sono marcate le rughe orizzontali sulla fronte, frutto di un'indagine anatomica alla quale l'artista non rinuncerà mai e che lo porta, anche nel piccolo spazio del rilievo bergamasco, a sottolineare le pieghe sotto le ascelle del santo, i peli sul petto, e perfino le vene delle mani e dei polsi. Le stesse vene che ritroviamo incise come ragnatele sulla mano sinistra del San Giacomo marciano, che stringe un libro,

la cui coperta è pressoché identica a quelli sulla mensola del santo eremita.

Fig. 9 – Antonio Rizzo, *Altare di San Giacomo*, particolare, 1465-1469, marmo. Venezia, Basilica di San Marco

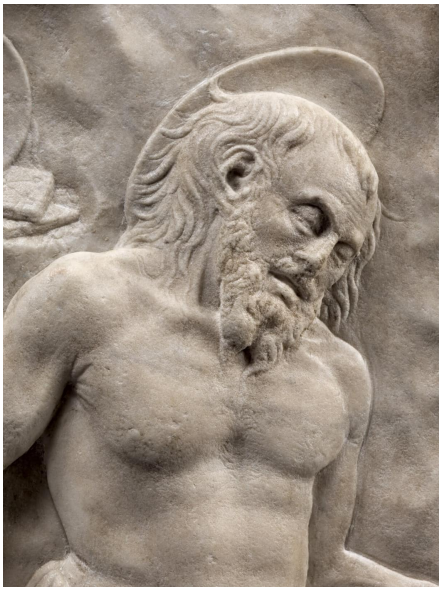


Fig. 10 – Antonio Rizzo (bottega di), *San Gerolamo*, 1465-1475 (particolare)

Le stesse pieghe delle mani che vediamo anche in un altro lavoro di Rizzo cronologicamente vicino a questi, ovvero il tondo con la *Madonna con Bambino* del Rijksmuseum di Amsterdam, nel quale la mano della Vergine, offerta al pubblico tanto quanto quella di Gerolamo, è percorsa da pieghe incise e marcate dai residui di una patina stesa sul marmo che lo ha in parte tinto di toni caldi[9] (**fig. 11**). Con lei, con il cielo alle sue spalle, il rilievo bergamasco condivide anche la semplicità della resa delle nuvole, che si raggruppano in poco realistici grumi di fettucce schiacciate e allungate. Con il tondo olandese il rilievo Zeri ha in comune anche la costruzione del panneggio, non tanto nella sottile veste aderente del Bambino o della Vergine, quanto più nel mantello di lei, in quella parte che ricade sulla cornice dell'oculo, ripiegandosi morbidissima in forme liquide che si attorcigliano cambiando direzione. Come è possibile notare anche nel mantello riportato di San

Giacomo, che quando si appoggia alle gambe del santo si apre in forme rotondeggianti, così avviene, in misura minore a causa del minore aggetto, sulla gamba destra di San Gerolamo. Bellano costruiva i panneggi mediante angoli più rigidi e taglienti, ma è proprio il Rizzo della seconda metà degli anni Sessanta che scioglie le stoffe, creando pieghe e contropieghe fluide, in contrasto con l'accartocciarsi quasi metallico di quelle di Pietro Lombardo e anche con quelle lunari del toscano Nicolò di Giovanni Fiorentino, tutti attivi a Venezia negli stessi anni[10].



Fig. 11 – Antonio Rizzo, *Madonna con Bambino*, 1465-1475, Amsterdam, Rijksmuseum

Il rilievo con San Gerolamo deve probabilmente essere collocato nel decennio tra 1465 e 1475, non lontano dagli altari marciani e dal tondo ora nel museo di Amsterdam. Negli anni seguenti Rizzo, con l'ausilio della sua bottega, della quale faceva parte anche il nipote Giambattista Bregno, fu sempre più impegnato per le magistrature della Repubblica e nel grande cantiere di Palazzo Ducale, soprattutto come architetto, almeno fino al 1496, anno nel quale fuggì in Emilia-Romagna a causa dei gravi problemi relativi ai conti dei suoi lavori per il governo della Serenissima[11].

Una tipologia

È indubbio come il culto di San Gerolamo abbia avuto una grande fortuna nel Quattrocento adriatico, allargandosi dalla terra d'origine del Santo, l'attuale Croazia, fino al Centro Italia, dove diviene protagonista di dipinti e sculture[12]. In area veneta non si contano le rappresentazioni del santo patrono degli studiosi, in quanto traduttore della *Vulgata*, immagini che presto divennero apparati decorativi di dimore private e, soprattutto, degli studioli all'interno di queste, dove il santo poteva essere ritratto sia come eremita, ma anche come studioso[13].

Allontanandosi dal medium pittorico si incontrano comunque moltissime occorrenze di raffigurazioni di Gerolamo in scultura, sia che si tratti di metallo, o legno, o pietra. Accademia Carrara conserva diverse placchette dedicate al santo, molte prodotte in area veneta tra la metà del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, con rappresentazioni dell'eremita in paesaggi differenti, di

formati più o meno grandi e probabilmente utilizzate come corredo di piccoli altari domestici, di mobili, di volumi[14]. Tra queste spicca per qualità una placchetta di ambito veneto, probabilmente attribuita a Bartolomeo Bellano, con il santo inginocchiato di fronte ad un altarolo costruito di blocchi di pietra e, alle sue spalle, tra la vegetazione, la facciata di una chiesa dietro la quale spicca il campanile[15]. Un rilievo in bronzo, questo, che dobbiamo immaginare avesse una funzione non dissimile dal San Gerolamo Zeri.

Formelle marmoree come quella qui discussa, erano frequenti in area fiorentina, come dimostrano quelle attribuite ad Antonio Rossellino o Desiderio da Settignano[16], ma forse ancora di più in area veneta, dove debbono essere ricordate quelle di Nicolò di Giovanni Fiorentino, multipli della stessa invenzione, riprodotti dallo scultore stesso, o dalla sua bottega, per le destinazioni più diverse[17] (**fig. 12**). Se le placchette bronzee, molto diffuse in area veneta, sono da pensare come oggetti portatili da devozione privata, eventualmente da montare su altaroli, per questi rilievi marmorei è necessario ragionare in maniera diversa. Erano personalizzabili, erano di dimensioni contenute, ma non erano da pensare come oggetti portatili, quanto più come rilievi da murare all'interno di cappelle private, o da montare in cornici lignee, ma con un livello di staticità ben maggiore di quello delle placchette bronzee, soprattutto a causa del loro peso. È lecito supporre una medesima destinazione per il San Gerolamo Zeri, forse immagine da devozione privata nello studiolo di qualche veneziano, o forse ex voto privato, destinato ad un luogo sacro, come quello ancora oggi al Giglio.



Fig. 12 – Niccolò di Giovanni Fiorentino, *San Gerolamo nel deserto*, 1460, marmo. Venezia, Chiesa di Santa Maria del Giglio

Provenienza

Provenienza e storia museale

Il rilievo fu acquistato da Federico Zeri sul mercato antiquario romano, in una data che al momento non è stato possibile precisare.[18] Entrato a far parte della raccolta dello storico dell'arte, fu conservato nella villa di Mentana fino alla sua scomparsa nel 1998. Non sono note, allo stato attuale delle ricerche, le precedenti vicende collezionistiche dell'opera.
Con il legato testamentario disposto da Federico Zeri in favore dell'Accademia Carrara, il rilievo giunse nel 1998 all'istituzione bergamasca. Tra il 2000 e il 2008 fu

esposto al secondo piano del percorso museale, nella sala IV. Nel 2008, con la chiusura del museo per i lavori di ristrutturazione, fu trasferito nei depositi. Alla riapertura dell'Accademia Carrara, nell'aprile 2015, venne nuovamente esposto nella sala I, al primo piano del nuovo percorso, dove rimase fino al luglio 2022. Nell'agosto dello stesso anno, in occasione della chiusura del museo per i lavori preparatori del nuovo allestimento, inaugurato all'inizio del 2023, il marmo fu nuovamente trasferito nei depositi, dove è tuttora conservato.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

La superficie dell'opera presenta fenomeni di erosione diffusa e avanzata, riscontrabili sia lungo i bordi sia nelle restanti parti del rilievo. In alcune zone l'alterazione assume un aspetto puntiforme, con caratteristiche assimilabili a fenomeni di *pitting*, verosimilmente riconducibili a un attacco di natura biologica **(fig. 13)**. Si rileva inoltre la presenza di depositi incoerenti e parzialmente coerenti estesi sull'intera superficie, con maggiori concentrazioni nei sottosquadri e all'interno delle macroporosità del materiale lapideo **(fig. 14)**.



Fig. 13 – Antonio Rizzo (bottega di), *San Girolamo in un paesaggio*, 1465-1475 circa (particolare)



Fig. 14 – Antonio Rizzo (bottega di), *San Girolamo in un paesaggio*, 1465-1475 circa (particolare)

Le fenomenologie di degrado descritte risultano compatibili con una prolungata permanenza dell'opera in ambiente esterno o, comunque, in un contesto caratterizzato da condizioni microclimatiche non controllate e dalla conseguente esposizione agli agenti atmosferici e biologici.

Lungo il perimetro e i bordi del bassorilievo sono inoltre riconoscibili alcune tracce che contribuiscono a ricostruirne la storia conservativa e le precedenti modalità di collocazione. In alto a destra è ben visibile una mancanza di forma rettangolare e dai margini molto regolari, interpretabile come uno scasso funzionale all'alloggiamento di una zanca destinata al fissaggio del rilievo a una parete verticale **(fig. 15)**. A un analogo sistema di ancoraggio potrebbero essere ricondotte anche le piccole macchie di ruggine visibili in prossimità degli spigoli e degli angoli, possibile testimonianza della

presenza, in una precedente sistemazione, di più staffe metalliche **(fig. 16)**.

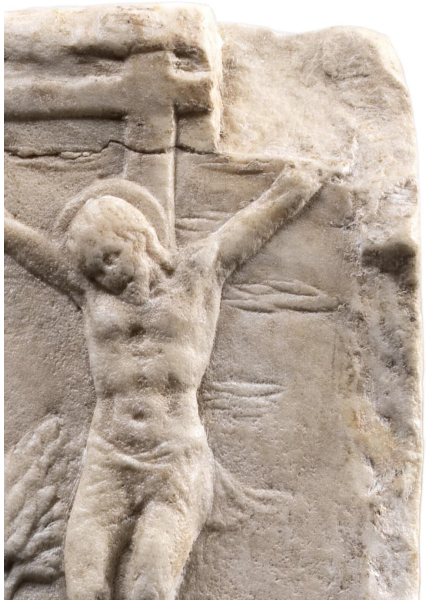


Fig. 15 – Antonio Rizzo (bottega di), *San Girolamo in un paesaggio*, 1465-1475 circa (particolare)



Fig. 16 – Antonio Rizzo (bottega di), *San Girolamo in un paesaggio*, 1465-1475 circa (particolare)

Nell'angolo inferiore destro si conservano invece residui di malta riferibili ad almeno tre impasti differenti e, dunque, verosimilmente a tre distinti interventi di stuccatura o alla successione di diversi intonaci posti a contatto con l'opera. In assenza, in quest'area, di lacune o fratture di entità tale da giustificare reiterati interventi di stuccatura, anche queste tracce possono essere interpretate in relazione alle precedenti modalità di collocazione e di esposizione del bassorilievo.

La finitura superficiale del rilievo e il livello di erosione non consentono di riconoscere con chiarezza le tracce degli strumenti impiegati nella lavorazione della pietra. Fanno eccezione i segni lasciati dal trapano, ancora ben

distinguibili in corrispondenza del teschio e del volto del santo **(figg. 17-18)**.



Fig. 17 – Antonio Rizzo (bottega di), *San Girolamo in un paesaggio*, 1465-1475 circa (particolare)

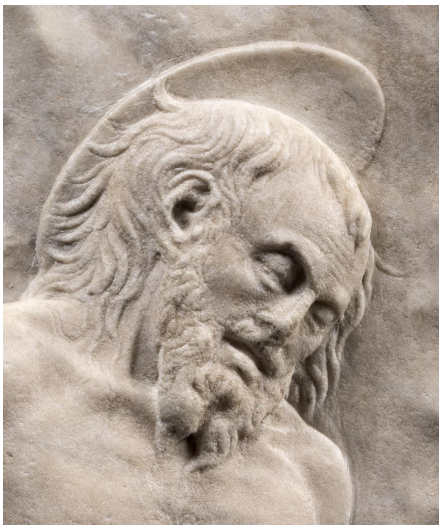


Fig. 18 – Antonio Rizzo (bottega di), *San Girolamo in un paesaggio*, 1465-1475 circa (particolare)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. 1.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo -

25 giugno 2000, s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. 3.

Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri, Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 14 aprile - 1° luglio 2012, cat. I.25.

Bibliografia

Bibliografia

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno -23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 16-17 cat. 1 [Scultore dell'Italia settentrionale, 1460 circa: Bartolomeo Bellano?].

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 70 [Ambiente Padovano; Bartolomeo Bellano?].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle

Arti, 2000, pp. 22-23 [Scultore dell'Italia settentrionale, 1460 circa: Bartolomeo Bellano?].

Francesco Rossi, *La collezione di sculture di Federico Zeri: Donazione Accademia Carrara*, Milano, Civica Biblioteca d'Arte, 2001, p. 6 [Scultore dell'Italia settentrionale].

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano/Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 74, n. 3 [Scultore dell'Italia Settentrionale, 1460 circa].

Stefano Petrocchi, in *Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 14 aprile - 1° luglio 2012), a cura di Andrea De Marchi, Milano, Skira, 2012, pp. 60 (ill.), 131-132 cat. I.25 [Bartolomeo Bellano].

Note

Note

1. In generale, sul santo, si veda Leopoldo Gamberale, *San Gerolamo intellettuale e filologo*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2013.

2. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10

marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno -23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, p. 16.

3. Leo Planiscig, *Venetianische Bildhauer der Renaissance*, 2 voll., Wien, Schroll, 1921, I, pp. 170-172.

4. Su Bellano si veda la voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* di Francesco Cessi (vol. 7, 1970).

5. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 1), p. 16; Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, p. 22, seguito dalla letteratura successiva.

6. Sui bronzi padovani di Bellano si veda Sarah Blake McHam, *Bellano's invention at the Santo*, in *The art of Sculpture in Fifteenth-century Italy*, a cura di A.R. Bloch, D.M. Zolli, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, pp. 203-218.

7. Sullo scultore si vedano la voce di Matteo Ceriana per il *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. 87, 2016) e il medaglione biografico in Anne Markham Schulz, *The History of Venetian Renaissance Sculpture ca. 1400-1530*, 2 voll., Brepols Publishers, Turnhout, 2017, I, pp. 151-175.

8. Sugli altari Matteo Ceriana, *Gli altari di Antonio Rizzo per il doge Cristoforo Moro nella basilica marciana*, in “Quaderni della Procuratoria”, 2022, pp. 118-190.

9. Stan Braam, *Antonio Rizzo’s tondo of the Virgin and Child and the influence of Donatello*, in “The Rijksmuseum bulletin”, 67, 4, 2019, pp. 332-339; ma già in Anne Markham Schulz, *The History of…* cit. (nota 6), p. 153 con bibliografia precedente (anche della stessa autrice).

10. Per tutti e per i confronti fotografici si faccia sempre riferimento a Anne Markham Schulz, *The History of…* cit. (nota 6).

11. Ancora Matteo Ceriana, in *Dizionario Biografico…* cit. (nota 6).

12. Ines Ivic, *The Cult of Saint Jerome in Dalmatia in the Fifteenth and the Sixteenth Centuries*, M.A. Thesis, Central European University, Budapest, 2016 e Ines Ivic, *The “making” of a National Saint: Reflections on the Formation of the Cult of Saint Jerome in the Eastern Adriatic*, in “Il capitale culturale”, 7, 2018, pp. 247-278.

13. Come nel caso della tavola di Antonello da Messina della National Gallery di Londra (inv. NG1418); per un altro *San Gerolamo penitente* nel deserto si faccia riferimento, ad esempio, al dipinto di Alvise Vivarini dell’Accademia Carrara di Bergamo (inv. 58AC00039).

14. Per le placchette si veda Francesco Rossi, *La collezione Mario Scaglia. Placchette*, 2 voll., Bergamo, Lubrina editore, 2011, I, p. 89, n. II.10; p. 111, n. III.7; pp. 170-171, n. V.3; pp. 279-280, n. VII.1.

15. Ancora Francesco Rossi, *La collezione…* cit. (nota 14), I, pp. 109-110, n. III.6 (ambiente di Bartolomeo Bellano).

16. Rispettivamente Metropolitan Museum di New York (inv. 2001.593) e National Gallery of Art di Washington (inv. 1942.9.113).

17. Si veda Anne Markham Schulz, *The History of…* cit. (nota 6), I, p. 144 e II, figg. 283-284.

18. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 1), p. 16.



Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto d'uomo*, ultimo quarto del XV secolo (?), Collezione Zeri, Accademia Carrara, Bergamo

Cat. 2. Scultore lombardo (o veneto?)

Autore	Scultore lombardo (o veneto?)
Titolo	Ritratto d’uomo
Datazione	Ultimo quarto del XV secolo (?)
Materia e tecnica	Marmo
Misure	49,5 × 38 × 8 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1998
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00002
Numeri di inventario precedenti	Sc. 128 (1998-2007); Sc. 129; Sc. 114; 1998 AC Sculture 00002 (2011-2012); 98 SC ZR002 (2012-2015)
Collocazione	Non esposto

Sommario

Il rilievo raffigura un uomo maturo di profilo, vestito con un farsetto chiuso da vistosi bottoni e un berretto tondeggiante che lascia intravedere una capigliatura corta e regolare. Sebbene l’abbigliamento presenti elementi distintivi, l’identità e il ruolo sociale dell’effigiato restano ignoti.

L’opera si inserisce nella tradizione quattrocentesca dei ritratti in rilievo “all’antica”, ispirata alla monetazione romana. Diffusasi inizialmente per rappresentare cicli di uomini e donne illustri, questa tipologia di ritratto lapideo incorniciato diede origine a un filone ritrattistico autonomo, impiegato per effigiare personaggi di diversi ranghi sociali.

Acquistato sul mercato antiquario romano, il rilievo fu inizialmente attribuito alla scuola ferrarese o, più in generale, alla corrente naturalistica della scultura emiliana del XV secolo.

Affinità stilistiche e compositive con un ritratto conservato a Venezia suggeriscono invece un’origine lagunare (o lombarda), ma la provenienza incerta e alcuni dettagli insoliti pongono interrogativi sulla sua autenticità, rendendo necessaria cautela nell’attribuzione e nella datazione.

Scheda di catalogo

di Marco Scansani

Descrizione e iconografia

All’interno di un’incorniciatura quadrangolare modanata e solidale al resto del rilievo è scolpito il ritratto a mezzo busto di un uomo con il profilo rivolto verso destra. La figura è abbigliata con un farsetto allacciato sul petto – mediante due bottoni a forma di cipolla inseriti in altrettante vistose asole terminanti in nappe – che si

sovrappone a una sottile camiciola parzialmente visibile sotto il bordo del colletto. Sulla testa indossa un berretto tondeggiante e aderente che si ripiega in un sottile risvolto alla base lasciando scoperte piccole porzioni della capigliatura: un taglio corto e regolare che attraversa quasi diagonalmente la testa, dalla nuca alla fronte, con infinite e minute incisioni a mimare l'effetto di piccole ciocche. Il profilo, non più giovanile, è segnato da lievi rughe curvilinee sulla fronte e attorno all'occhio aperto, ma privo di pupilla. Il naso lievemente adunco e la bocca serrata conferiscono un'austera severità al ritratto. Seppur non manchino talune delicate sottigliezze nella resa carnosa del mento, della mascella e dell'orecchio, permane una sensazione di rigidità e semplificazione nel taglio netto del braccio che sporge dall'incorniciatura, nella linea pressoché obliqua del petto e nei netti sottosquadri che delimitano il profilo. Ignota è l'identità dell'effigiato e, sebbene siano presenti elementi caratterizzanti nel vestiario, è perfino arduo riconoscerne il ruolo o la posizione sociale.
Ciò che è invece ben inquadrabile è la tipologia dell'oggetto che ebbe grande fortuna nel corso del XV secolo e che affonda le sue radici nell'imperitura tradizione della ritrattistica imperiale romana, soprattutto nella monetazione e nella glittica.[1] Il ritratto di profilo a mezzo busto incorniciato riscosse largo successo fin dalla prima metà del Quattrocento nei materiali e nei formati più disparati: dalle prime prove della pittura fiorentina [2] alla (re)invenzione medaglistica pisanelliana.[3]

Grande impulso a questa tipologia di ritratto marmoreo fu inoltre offerto dalla pressoché contestuale diffusione

dei busti-ritratti (a partire, ad esempio, dal Ritratto di Piero de' Medici di Mino da Fiesole (1429-1484), 1453, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. Sculture 75)[4] e dei rilievi con le effigi di imperatori, eroine ed eroi classici che assai celermente, sulla scorta di un crescente spirito antiquario e della conoscenza delle Vite svetoniane, divennero oggetti del desiderio delle maggiori famiglie di Firenze, Napoli, Ferrara e altri centri italiani. Spesso in quei cicli di uomini e donne illustri erano inclusi anche personaggi coevi, mantenendo immutato il formato e l'attitudine degli effigiati (si pensi al Ritratto di Alfonso I il Magnanimo di Mino da Fiesole, Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 1611).[5] Attorno all'ultimo quarto del XV secolo i profili di personaggi contemporanei scolpiti a rilievo cominciarono a godere di una fortuna autonoma anche al di fuori dei cicli: si diffusero così in tutta la penisola finendo per decorare porte urbiche, palazzi e stanze private e per ritrarre non solo re, duchi e marchesi ma anche generali, letterati e borghesi.[6]

Vicenda critica

Nulla è noto del rilievo – acquistato in un momento imprecisato sul mercato antiquario romano – prima del 12 agosto 1983, quando John Pope-Hennessy lo vide a Mentana a casa di Federico Zeri e propose oralmente un collegamento con la ritrattistica pittorica ferrarese del Rinascimento. Appena sette mesi dopo, in vista dell'organizzazione della mostra From Borso to Cesare d'Este: The School of Ferrara 1450 presso la Galleria Matthiesen di Londra, in cui era prevista l'esposizione del marmo, il conoscitore romano ricontattò con una

missiva lo storico dell'arte britannico per chiedere una conferma di quel parere e il permesso di riportarlo nella scheda di catalogo. Pope-Hennessy non tardò a replicare, convalidando la prima impressione (seppur sottolineando la provvisorietà della proposta).[7]

Alla rassegna inglese il rilievo fu così esposto come opera della scuola ferrarese e, oltre all'opinione dello storico dell'arte britannico (e quella di Zeri), si aggiunse il parere di Charles Avery, che segnalò un'affinità tra il taglio di capelli "alla borgognona" dell'effigiato e quello del Busto di Piero de' Medici di Mino da Fiesole al Museo Nazionale del Bargello: un elemento di moda che a suo parere consentiva di datare il rilievo alla metà del secolo.[8]

Dopo appena cinque anni il rilievo fu esposto nella mostra del Museo Poldi Pezzoli dedicata alla collezione scultorea di Federico Zeri.[9] In quell'occasione, Andrea Bacchi suggerì parallelismi con l'allora misconosciuta scultura estense della seconda metà del XV secolo e con i coevi ritratti pittorici di artisti come Cosmè Tura e Baldassarre d'Este.[10] Lo studioso accolse nella scheda dell'opera i suggerimenti dello stesso proprietario – che rilevava notevoli affinità con un ritratto marmoreo conservato al Philbrook Museum of Art di Tulsa (Oklahoma, inv. 1961.9.1; **fig. 1**) –[11] e di Ursula Schlegel, secondo cui il pronunciato realismo del marmo mostrava sintonie con quello espresso da alcuni scultori emiliani quali Guido Mazzoni e Vincenzo Onofri.[12]



Fig. 1 - Scultore toscano (?), *Ritratto di gentiluomo*, ultimo quarto del XV secolo, Tulsa, Philbrook Museum of Art, Gift of the Samuel H. Kress Foundation

Tali coordinate furono pressoché ribadite dallo stesso Bacchi il quale, in occasione della donazione della collezione scultorea di Zeri all'Accademia Carrara (2000), pur mantenendo un riferimento all'ambito ferrarese della seconda metà del XV secolo, sottolineò le assonanze con le morbidezze del modellato tipiche del Paganino.[13] Le schede di quel catalogo furono corredate da stimolanti confronti con altre opere del museo: per il rilievo si scelse il ritratto pittorico allora ritenuto di Percivalle Riario (**fig. 2**; Bergamo, Accademia Carrara, inv. 58MR00027)[14] che, come il marmo,

nell’impostazione rigida del profilo incorniciato si rifà al significato simbolico della medaglistica.



Fig. 2 - Pittore emiliano, *Ritratto di giovane ventiduenne* (*Percivalle Riario?*), 1475-1480 circa, Bergamo, Accademia Carrara

Attribuzione e datazione

Data la vasta fortuna della tipologia, per favorire un inquadramento geografico, cronologico e culturale

dell’opera, è necessario soffermarsi su alcuni elementi specifici della composizione e dello stile. Di poco aiuto è la bordura modanata che si ritrova simile, o addirittura identica, nei contesti più disparati: dal Ritratto di Giovanni Gioviano Pontano probabilmente realizzato da Adriano Fiorentino a Napoli attorno al 1490 (New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1991.21),[15] a quello di Giovanni Bentivoglio commissionato nel 1497 da Antonio Balatini e murato in San Giacomo Maggiore a Bologna (la versione in terracotta del rilievo, già nella collezione di Mario Scaglia, è ora conservata all’Accademia Carrara, inv. 22SCS0109; **fig. 3**),[16] o ancora dal Federico da Montefeltro forse scolpito a Urbino da Ambrogio Barocci nel 1475 (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. Sculture 40),[17] all’effigie di Ercole I d’Este (Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 968) firmata da Sperandio Savelli da Mantova.[18] Rispetto agli altri rilievi menzionati, gli ultimi due somigliano a quello ex Zeri anche nel peculiare modo in cui il taglio del busto fa sporgere la spalla oltre l’incorniciatura, ma anche in questo caso si tratta di un espediente assai ricorrente, soprattutto nella medaglistica coeva.



Fig. 3 - Scultore emiliano (?), *Ritratto di Giovanni II Bentivoglio (?)*, *post* 1497, Bergamo, Accademia Carrara

Una bordura prospettica (più semplificata) e la spalla lievemente aggettante si riscontrano pure nel rilievo del Philbrook Museum of Art di Tulsa che Federico Zeri ha proposto di confrontare con il suo, ma prescindendo dalla comunanza tipologica è bene sottolineare una

profonda distanza stilistica tra le due opere: il ritratto americano mostra una ricerca volumetrica e un'organizzazione dei piani totalmente assenti in quello qui esaminato.[19]

Anche prendendo in considerazione la capigliatura dell'effigiato, come già suggeriva Avery,[20] ci si rende conto che era un taglio estremamente diffuso in tutta la penisola: basti pensare alla medaglia realizzata da Pisanello per Ludovico Gonzaga[21] o allo scultoreo Ritratto di Acellino Salvago di Antonio della Porta detto Tamagnino (Berlino, Bode-Museum; **fig. 4**).[22]

Allo stesso modo il berretto, probabilmente ispirato a uno in feltro, era di moda ovunque nella seconda metà del Quattrocento (anche se raramente si riscontra con un risvolto così sottile): si pensi alla medaglia di Renato d'Angiò realizzata da Pietro di Martino da Milano, a quella di Carlo il Temerario di Giovanni Candida o ancora a quella di Stefano Taverna di Niccolò di Forzore Spinelli detto Niccolò Fiorentino.[23]



Fig. 4 - Antonio della Porta detto Tamagnino, *Ritratto di Acellino Salvago*, 1500 circa, Berlino, Bode-Museum (*ante* 1945)

Analogie più strettamente stilistiche si possono invece rintracciare in un ritratto marmoreo conservato nel Seminario Patriarcale di Venezia, che nel rovescio riporta l'iscrizione «MVSARVM / CVLTOR / M. BARBVS», accompagnata da una raffinata immagine di una cetra all'antica da cui emergono due rami d'alloro (**fig. 5**).[24] Si tratta del Ritratto di Marco di Andrea di Pantaleone Barbo – e non, come a lungo si è creduto,

del più celebre cardinale Marco Barbo – che, oltre a ricoprire la carica di Bailo e capitano a Corfù nel 1472, di conte a Zara nel 1479 e di podestà e capitano a Ravenna nel 1487 e 1488, fu anche poeta.[25] Come il marmo Zeri, presenta entro un'incorniciatura (meno elaborata) il profilo dell'effigiato connotato da una rigida austerità che concede però spazio ad acute notazioni di schietto naturalismo: le gote dall'aspetto soffice, le rughe sulla fronte e la vena che pulsa sulla tempia. Il trattamento della capigliatura tempestata da infiniti tratti a simulare le ciocche è pressoché identico nei due rilievi, così come il modo netto di stagliare i profili, la resa quasi schematica delle vesti e il modo in cui la spalla travalica la cornice (**fig. 6**). Senza voler riferire il ritratto qui esaminato all'autore di quello Barbo – accostato da Leo Planiscig a Bartolomeo Bellano, da Martin Weinberger a Guido Mazzoni e da Matteo Ceriana a Pietro Lombardo –[26] è assai probabile una comune origine culturale da individuare nell'ambiente veneto (o lombardo) dell'ultimo quarto del Quattrocento.



Fig. 5 - Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto di Marco di Andrea Pantaleone Barbo*, ultimo quarto del XV secolo Venezia, Seminario Patriarcale



Fig. 6 - Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto d'uomo*, ultimo quarto del XV secolo (?)

A spingere il marmo ex Zeri verso l'orbita veneziana è forse anche la singolare foggia dei bottoni dell'abito: quelle sorte di cipolle sporgenti hanno scarso o nullo riscontro nella medaglistica e più in generale nella ritrattistica rinascimentale; si ritrovano, invece, pressoché identiche nei cosiddetti "campanoni" (così definiti per la foggia e il suono che emettevano) tipici delle vesti dogali;[27] si pensi ad esempio a quelli, assai simili, che compaiono nel Ritratto di Francesco Foscari realizzato da Lazzaro Bastiani (**fig. 7**; Venezia, Museo Civico Correr, inv. Cl. I n. 0014).[28]



Fig. 7 - Lazzaro Bastiani, *Ritratto del doge Francesco Foscari*, 1455-1465 circa, Venezia, Museo Civico Correr

Bisogna inoltre tenere in considerazione che in area lagunare la tradizione dei ritratti privati sia in pittura sia in scultura fu lunga e prestigiosa,[29] tanto da spingere Giorgio Vasari ad assegnare alla Serenissima una sorta di primato nel genere (pittorico), ricordando che «in tutte le case di Vinezia sono molti ritratti, e in molte de' gentiluomini si veggiono gl'avi e' padri loro insino in quarta generazione, et in alcune più nobili molto più

oltre: usanza certo che è stata sempre lodevolissima eziandio appresso gl'antichi».[30] Numerosissimi sono anche i profili marmorei di fine Quattrocento legati a quel contesto, tra i quali mi limiterò a menzionare l'Andrea Gradenigo del Seminario Patriarcale,[31] il Niccolò Orsini della raccolta Jacquemart-André di Parigi[32] e il Pietro Bon dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston.[33] Si tratta di manufatti su cui gli studiosi si sono lungamente interrogati senza, però, giungere quasi mai a risultati definitivi relativi alle paternità e alle destinazioni. Il largo e precoce interesse critico e collezionistico per tali oggetti ha peraltro ingenerato tentativi di contraffazione, come già segnalava Pietro Paoletti nel 1893: «Molte sono le imitazioni fatte e che si fanno ai nostri giorni di questo genere di lavori».[34] A tal proposito è doveroso, ad esempio, segnalare che del Ritratto di Marco Barbo esiste al Castello Sforzesco di Milano una versione assai simile seppur speculare, priva di rovescio e in abiti damascati, dalla provenienza ignota e giudicata da Matteo Ceriana perlomeno «sospetta».[35]

Nella valutazione del rilievo Zeri andrà dunque tenuta presente anche questa prospettiva che, vista la provenienza incerta e la singolarità di certe soluzioni nell'abbigliamento, non può essere del tutto esclusa.

Provenienza

Provenienza e storia museale

La storia collezionistica del rilievo precedente al suo ingresso nella raccolta di Federico Zeri è pressoché

sconosciuta. Non sono infatti note né la sua originaria provenienza né eventuali passaggi collezionistici anteriori alla comparsa sul mercato antiquario romano, dove lo storico dell'arte lo acquistò in un momento che, allo stato attuale delle ricerche, non è stato possibile precisare.[36] Entrato così a far parte della raccolta di sculture riunita da Zeri nel corso degli anni, il rilievo fu conservato nella villa di Mentana, insieme al resto della collezione, fino alla morte dello studioso nel 1998.

In seguito al legato testamentario disposto da Federico Zeri a favore dell'Accademia Carrara, il ritratto giunse nello stesso anno al museo bergamasco. Tra il 2000 e il 2008 fu esposto nella sala IX del percorso museale. Nel 2008, con la chiusura dell'Accademia Carrara per i lavori di ristrutturazione dell'edificio e di riallestimento delle collezioni, l'opera fu trasferita nei depositi museali, dove è tuttora conservata.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

Il rilievo è realizzato in marmo bianco a grana fine. La superficie è caratterizzata dalla presenza di numerosi depositi incoerenti o parzialmente coerenti, che si concentrano in particolar modo sulle zone più esposte e all'interno dei sottosquadri (**figg. 8-11**). Osservando il volto del ritrattato, si può notare come i depositi assumano un andamento lineare verticale, come fossero stati interessati da percolature e dilavamento (**fig. 12**); la stessa area risulta in effetti maggiormente abrasa e priva

degli strati lucidi della finitura. Stessa forma di degrado interessa anche la zona della spalla, il copricapo e lo sfondo, in particolare vicino a naso e bocca. Una situazione conservativa di questo tipo è con ogni probabilità attribuibile ad una passata collocazione dell'opera all'aperto, esposta ad agenti atmosferici o a umidità relativa elevata. A conferma dell'ipotesi sono inoltre presenti sullo sfondo, dietro la nuca dell'uomo ritratto, delle piccole macchie di ruggine di origine ignota, legati probabilmente alla vicinanza con elementi metallici.



Fig. 8 - Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto d'uomo*, ultimo quarto del XV secolo (?) (particolare)



Fig. 9 - Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto d'uomo*, ultimo quarto del XV secolo (?) (particolare)



Fig. 10 - Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto d'uomo*, ultimo quarto del XV secolo (?) (particolare)



Fig. 11 - Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto d'uomo*, ultimo quarto del XV secolo (?) (particolare)

L'opera presenta inoltre diversi imbrunimenti, che alterano cromaticamente le superfici, soprattutto lungo i bordi superiore e sinistro, sulle zone sporgenti come naso, labbra e bottoni della giacca e su parte della spalla (**fig. 13**). La loro presenza nelle stesse aree più interessate dai depositi e meno dilavate, lascia supporre che si tratti di patine di ossalati, che costituiscono normalmente il primo momento di formazione di incrostazioni e croste nere su opere lapidee interessate da queste forme di degrado; non si può tuttavia totalmente escludere che si tratti di alterazioni legate

all’utilizzo di sostanze organiche per la lucidatura e la protezione del marmo.



Fig. 13 - Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto d’uomo*, ultimo quarto del XV secolo (?) (particolare)

Il rilievo è infine interessato da piccole lacune e scagliature lungo i bordi modanati: la consunzione e l’alterazione cromatica delle superfici di frattura indicano che si tratta di danni non recenti (**figg. 14-17**)



Fig. 14 - Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto d'uomo*, ultimo quarto del XV secolo (?) (particolare)



Fig. 15 - Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto d'uomo*, ultimo quarto del XV secolo (?) (particolare)



Fig. 16 - Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto d'uomo*, ultimo quarto del XV secolo (?) (particolare)



Fig. 17 - Scultore lombardo (o veneto?), *Ritratto d'uomo*, ultimo quarto del XV secolo (?) (verso)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

From Borso to Cesare d'Este. The School of Ferrara 1450-1628, Londra, Matthiesen Fine Art Ltd, 1 giugno - 14 agosto 1984, cat. n. 75.

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989 / Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. n. 3.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. n. 2.

Bibliografia

Bibliografia

S.n., in *From Borso to Cesare d'Este. The School of Ferrara 1450-1628*, catalogo della mostra (Londra, Matthiesen Fine Art Ltd, 1 giugno - 14 agosto 1984), London-Leicester, Raithby, Lawrence & Company Ltd, 1984, p. 124 cat. n. 75. [Scuola ferrarese, 1450-1460 circa].

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 20-21 cat. n. 3. [Scultore emiliano della seconda metà del XV secolo].

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 70 [Scultore emiliano].

Federico Zeri, *La costellazione del falso. Conversazioni a cura di Marco Dolcetta*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 104 (ill.) [Senza indicazioni].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo

della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 24-25. [Scultore emiliano, ambito di Guido Mazzoni? seconda metà del XV secolo].

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 73 cat. n. 2. [Scultore emiliano].

Note

Note

1. Francesca Maria Bacci, *Ritratti di imperatori e profili all'antica: ritratti di imperatori nella scultura italiana del Quattrocento*, in *Ritratti di imperatori e profili all'antica*, a cura di Antonella Nesi, Firenze, Centro Di, 2012, pp. 19-97.

2. Patricia Rubin, *Understanding Renaissance Portraiture*, in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, catalogo della mostra (Berlino, Bode-Museum, 25 agosto – 20 novembre 2011; New York, The Metropolitan Museum of Art, 21 dicembre 2011 – 18 marzo 2012), a cura di Keith Christiansen, Stefan Weppelmann, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2011, pp. 2-25.

3. Davide Gasparotto, *Pisanello e le origini della medaglia rinascimentale*, in *Pisanello*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 8 settembre 1996 – 8 dicembre 1996), a cura di Paola Marini, Milano, Electa, 1996, pp. 325-330.

4. Francesco Caglioti, in *The Renaissance Portrait*… cit. (nota 2), 2011, pp. 116-168 cat. n. 47.

5. Francesco Caglioti, *Desiderio da Settignano: i profili di eroi ed eroine del mondo antico*, in *Desiderio da Settignano: la scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 27 ottobre 2006 – 22 gennaio 2007; Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 22 febbraio – 3 giugno 2007; Washington, National Gallery of Art, 1 luglio – 8 ottobre 2007), a cura di Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi, Nicholas Penny, Milano, 5 Continents Editions, 2007, pp. 87-101.

6. F.M. Bacci, *Ritratti di imperatori*… cit. (nota 1), pp. 52-76; Alison Luchs, *Tullio Lombardo and Ideal Portrait Sculpture in Renaissance Venice: 1490 – 1530,* Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 21-24.

7. New York, The Metropolitan Museum, European Paintings Department Archive, inv. 1975.1.95-96; Andrea Bacchi, Luca Mattedi, *Italian paintings: Federico Zeri e il Metropolitan Museum (1948-1988)*, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2022, p. 299 nn. 697-698.

8. S.n., in *From Borso to Cesare d'Este. The School of Ferrara 1450-1628*, catalogo della mostra (Londra, Matthiesen Fine Art Ltd, 1 giugno – 14 agosto 1984), London-Leicester, Raithby, Lawrence & Company Ltd, 1984, p. 124 cat. n. 75.

9. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo – 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno – 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 20-21 cat. n. 3. Le medesime opinioni sono state poi sostanzialmente confermate da Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 70.

10. Negli ultimi trent'anni sono stati compiuti importanti passi verso la conoscenza della scultura estense di quel periodo; si vedano, ad esempio: Richard John Stemp, *Sculpture in Ferrara in the Fifteenth Century. Problems and Studies*, Ph.D. (Cambridge University, 1992); *Domenico di Paris e la scultura a Ferrara nel Quattrocento*, a cura di Vittorio Sgarbi, Milano, Skira, 2006; *Crocevia estense, contributi per la storia della scultura a Ferrara nel XV secolo*, a cura di Giancarlo Gentilini, Lucio Scardino, Ferrara, Liberty House, 2007; Aldo Galli, *Vocazione e prime esperienze di Antonio di Cristoforo e Niccolò Baroncelli, scultori fiorentini a Ferrara*, in «Prospettiva», 139/140, 2010 (2012), pp. 35-57; Marco Scansani, *L'attività scultorea di Sperandio Savelli: marmi, terrecotte e committenze francescane*, in «Studi di Memofonte», 23, 2019, pp.

54-113; Marco Scansani, *Ludovico Castellani, scultore ritrovato dell'Officina Ferrarese*, in «Bollettino d'Arte», CV, 45, 2021, pp. 75-90.

11. *Sculptures from the Samuel H. Kress Collection: European Schools XIV - XIX century*, a cura di Ulrich Middeldorf, London, Phaidon Press, 1976, p. 67. Middeldorf, pur senza proporre alcuna possibile soluzione attributiva, segnalava che il copricapo che compare nel rilievo si rintraccia in alcune opere dell'Italia Settentrionale attorno al 1480.

12. A. Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 9), 1989, p. 20.

13. Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 24-25.

14. Cfr. Federico Zeri, Francesco Rossi, *La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1986, cat. n. 17. Oggi il ritratto è forse più correttamente riferito all'ambiente emiliano, tanto che vi si riscontano notevoli assonanze con il *numisma* realizzato da Sperandio Savelli per Giovanni II Bentivoglio. Il legame tra la tavola e la medaglistica è inoltre confermato dalla presenza di un disco dorato dipinto nel rovescio in cui compare l'età del misterioso effigiato (ventidue anni).

15. A. Bayer, in *The Renaissance Portrait*… cit. (nota 2), 2011, pp. 314-317 cat. n. 136.

16. Mario Fanti, *«ANTONIVS·BAL·ANNVM·AGENS·XVIII». Spiegazione di una controversa epigrafe su un ritratto di Giovanni II Bentivoglio*, in «Arte a Bologna», VII-VIII, 2010-2011, pp. 261-268; M. Scansani, *L'attività scultorea…* cit. (nota 10), pp. 56-57 nota 23. Colgo l'occasione per segnalare che la versione in terracotta del rilievo dell'Accademia Carrara è menzionata in una lettera del 25 luglio 1886 dell'antiquario bolognese Gualtiero Marzoli indirizzata a Stefano Bardini, a cui è proposta in vendita (Firenze, Palazzo Mozzi Bardini, Carteggio Stefano Bardini, Armadio 1A, cassetta 3, fasc. 77 inv. C.B.a.1886.M15).

17. Gianluca Amato, in *Federico da Montefeltro e Francesco di Giorgio: Urbino, crocevia delle arti*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 23 giugno - 9 ottobre 2022) a cura di Alessandro Angelini, Gabriele Fattorini, Giovanni Russo, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 20-21 cat. n. I.1 (con bibliografia).

18. M. Scansani, *L'attività scultorea…* cit. (nota 10), 2019, pp. 55-56 (con bibliografia).

19. *Sculptures from the Samuel H. Kress*… cit. (nota 12), 1976, p. 67. Mi domando se questo rilievo non sia piuttosto da mettere in relazione con l'ambito toscano: noto, infatti, alcune assonanze stilistiche con il *Ritratto femminile* del Museo Nazionale del Bargello ascritto a Matteo Civitali (inv. Sculture 43).

20. S.n., in *From Borso to Cesare d'Este…* cit. (nota 8), 1984, p. 124 cat. n. 75.

21. George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, 2 voll., London, British Museum, 1930, I, p. 11 cat. n. 36.

22. Frida Schottmüller, *Die Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums: Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs*, Berlin, De Gruyter, 1933, p. 127.

23. G.F. Hill, *A Corpus*… cit. (nota 21), 1930, pp. 16 cat. n. 54, 213 cat. n. 819, 267 cat. n. 1019.

24. A. Luchs, *Tullio Lombardo*… cit. (nota 6), 1995, pp. 130 nota 142 (con bibliografia).

25. Pietro Litta, *Famiglie celebri di Italia*. *Barbo di Venezia*, Milano, Tipografia delle Famiglie celebri italiane, 1862, tav. II.

26. Si vediamo rispettivamente: Leo Planiscig, *Andrea Riccio*, Wien, Schroll, 1927, pp. 39-40; Martin Weinberger, *Bildnisbüsten von Guido Mazzoni*, in «Pantheon», 5, 1930, pp. 191-194; Matteo Ceriana, *Lombardo, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 65, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, p. 522.

27. L'assenza di altri elementi, come il corno ducale, spinge però ad escludere l'identificazione dell'effigiato con un doge.

28. Giovanni Mariacher, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1957, pp. 32-33.

29. A. Luchs, *Tullio Lombardo…* cit. (nota 6), 1995, pp. 22-23; Peter Humfrey, *The Portrait in Fifteenth-Century Venice*, in *The Renaissance portrait from Donatello to Bellini*, catalogo della mostra (Berlino, Bode-Museum, 25 agosto – 20 novembre 2011; New York, The Metropolitan Museum of Art, 21 dicembre 2011 – 18 marzo 2012), a cura di Keith Christiansen, Stefan Weppelmann, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2011, pp. 48-63.

30. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini, Paola Barocchi, 6 voll., Firenze, Sansoni, 1966-1987, III, 1971, pp. 438-439.

31. A. Luchs, *Tullio Lombardo*… cit. (nota 6), p. 130 n. 140.

32. Françoise de La Moureyre-Gavoty, *Sculpture italienne*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1975, p. 123 cat. n. 123.

33. *Sculpture in the Isabella Stewart Gardner Museum*, a cura di Cornelius Clarkson Vermeule, Walter Cahn, Rollin Van Nostrand Hadley, Boston, Trustees of the Gardner Museum, 1977, p. 138 cat n. 169.

34. Pietro Paoletti, *L'architettura e la scultura del rinascimento in Venezia*, 2 voll., Venezia, Ongania-

Naya, 1893-1897, I, 1893, p. 239 nota 3.

35. Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica, inv. 1158; Leo Planiscig, *Andrea Riccio*… cit. (nota 27), 1927, p. 40 nota 1. Del rilievo Barbo e di altre simili effigi si è occupato Matteo Ceriana con l'intervento *Teste di marmo e di bronzo: riflessioni sul ritratto plastico veneziano del primo Rinascimento* in occasione del seminario *Il mestiere del conoscitore: Wilhelm Bode e gli studiosi della scultura rinascimentale* tenutosi presso la Fondazione Zeri di Bologna tra il 14 e il 16 settembre 2017.

36. A. Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 9), 1989, p. 20.



Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo



Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo



Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo



Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo



Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo



Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo



Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo



Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo



Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo



Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Cat. 3. Scultore attivo a Roma

Autore	Scultore attivo a Roma
Dati anagrafici autore	Ultimo quarto del XV secolo
Titolo	Parasta
Datazione	Ultimo quarto del XV secolo
Materia e tecnica	Marmo
Misure	85 x 14 x 6 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Università di Bologna, 2023
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00047
Numeri di inventario precedenti	Nessuno
Collocazione	Non esposto

Autore	Scultore attivo a Roma
Dati anagrafici autore	Ultimo quarto del XV secolo
Titolo	Parasta
Datazione	Ultimo quarto del XV secolo
Materia e tecnica	Marmo
Misure	85,5 x 14 x 6 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Università di Bologna, 2023

Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00048
Numeri di inventario precedenti	Nessuno
Collocazione	Non esposto

Autore	Scultore attivo a Roma (o in ambito umbro-marchigiano o partenopeo)
Dati anagrafici autore	Ultimo decennio del XV secolo – Primo decennio del XVI secolo
Titolo	Parasta
Datazione	Ultimo decennio del XV secolo – Primo decennio del XVI secolo
Materia e tecnica	Marmo
Misure	145 x 25,5 x 9 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Università di Bologna, 2023
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00049
Numeri di inventario precedenti	Nessuno
Collocazione	Non esposto

Autore	Scultore attivo a Roma
Dati anagrafici autore	Ultimo decennio del XV secolo
Titolo	Parasta
Datazione	Ultimo quarto del XV secolo
Materia e tecnica	Marmo
Misure	125,5 x 22 x 9 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Università di Bologna, 2023
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00050
Numeri di inventario precedenti	Nessuno
Collocazione	Non esposto

Autore	Scultore attivo a Roma
Dati anagrafici autore	Ultimo quarto del XV secolo
Titolo	Parasta
Datazione	Ultimo quarto del XV secolo
Materia e tecnica	Marmo
Misure	127 x 20,5 x 9 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Università di Bologna, 2023
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00051
Numeri di inventario precedenti	Nessuno
Collocazione	Non esposto

Autore	Scultore attivo a Roma (o in ambito umbro-marchigiano o partenopeo)
Dati anagrafici autore	Ultimo decennio del XV secolo – Primo decennio del XVI secolo
Titolo	Parasta
Datazione	Ultimo decennio del XV secolo – Primo decennio del XVI secolo
Materia e tecnica	Marmo
Misure	107,5 x 20,5 x 11 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Università di Bologna, 2023
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00052
Numeri di inventario precedenti	Nessuno
Collocazione	Non esposto

Autore	Scultore attivo a Roma
Dati anagrafici autore	Ultimo quarto del XV secolo
Titolo	Parasta

Datazione	Ultimo quarto del XV secolo
Materia e tecnica	Marmo
Misure	225,5 x 25,5 x 13 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Sulla tabula ansata, Inv. n. 98 ZR 00053 (a), «IVL · CAR · / S · P · / ADVINC ·»
Acquisizione	Legato Università di Bologna, 2023
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00053
Numeri di inventario precedenti	Nessuno
Collocazione	Non esposto

Autore	Scultore attivo a Roma
Dati anagrafici autore	Ultimo quarto del XV secolo
Titolo	Parasta
Datazione	Ultimo quarto del XV secolo
Materia e tecnica	Marmo
Misure	225 x 25,4 x 13 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Sulla tabula ansata, «IVL · CAR · / S · P · / ADVINC ·»
Acquisizione	Legato Università di Bologna, 2023
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00054
Numeri di inventario precedenti	Nessuno
Collocazione	Non esposto

Autore	Scultore attivo a Roma
Dati anagrafici autore	Ultimo quarto del XV secolo
Titolo	Parasta
Datazione	Ultimo quarto del XV secolo
Materia e tecnica	Marmo
Misure	225 x 25,1 x 11 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna

Acquisizione	Legato Università di Bologna, 2023
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00055
Numeri di inventario precedenti	Nessuno
Collocazione	Non esposto

Autore	Scultore attivo a Roma
Dati anagrafici autore	Ultimo quarto del XV secolo
Titolo	Parasta
Datazione	Ultimo quarto del XV secolo
Materia e tecnica	Marmo
Misure	225 x 25,2 x 13 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Università di Bologna, 2023
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00056
Numeri di inventario precedenti	Nessuno
Collocazione	Non esposto

Sommario

Le dieci paraste, provenienti dalla biblioteca della Villa di Federico Zeri a Mentana, sono testimonianze rilevanti della cultura ornamentale del Rinascimento. Esse manifestano il gusto antiquariale dell’ultimo quarto del XV secolo, particolarmente diffuso nella Roma curiale e interessato ai motivi ornamentali all’antica.

Sulla base delle epigrafi e degli stemmi che presentano è possibile ricondurre quattro paraste (inv. 98 ZR 00053-98 ZR 00056; cat. nn. 3g-3l) alla committenza di Giuliano della Rovere, negli anni in cui egli era cardinale (1471-1503). Esse sono attribuibili a maestranze

fiorentine attive a Roma intorno alla metà degli anni ottanta del Quattrocento, in particolare di ambito sangallesco, alle quali il cardinale era legato per l'edificazione e l'ornamentazione di almeno due palazzi pertinenti al complesso dei Santi Apostoli, una delle sedi in cui egli esercitava le proprie funzioni: il Palazzo dei Santi Apostoli e la Palazzina Della Rovere. Affini a questi lavori e ad altri di contesto roveresco sono i frammenti di due paraste (inv. 98 ZR 00047-98 ZR 00048; cat. nn. 3a-3b) e un'altra ancora (inv. 98 ZR 00050; cat. n. 3d).

Le quattro paraste rimanenti (inv. 98 ZR 00049, 98 ZR 00051-98 ZR 00052; cat. nn. 3c, 3e-3f;), si inseriscono in un analogo gusto antiquariale, anche se non è da escludere che provengano da un luogo diverso rispetto a quello della Roma tardo quattrocentesca (forse umbro-marchigiano o partenopeo, tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento).

Scheda di catalogo

di Paolo Parmiggiani

Descrizione e iconografia

Il gruppo più coerente è quello delle quattro paraste cat. nn. 3g-3l (**figg. 7-10**), che sono di dimensioni pressoché identiche (la cat. n. 3g risulta spezzata in due parti), anche se scolpite su marmo d'aspetto diverso. Esse presentano i medesimi tipi ornamentali, oltre che espliciti riferimenti a un contesto di provenienza comune, legato

alla committenza del cardinale Giuliano della Rovere (1471-1503; futuro papa Giulio II).

Fig. 7 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 8 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 9 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 10 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Tra gli altri pezzi del gruppo, i frammenti cat. nn. 3a-3b (**figg. 1-2**) mostrano il maggior grado di affinità tipologica con le paraste noveresche, senza tuttavia condividere la stessa origine ed esecuzione.

Fig. 1 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 2 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Le restanti paraste, cat. nn. 3c-3f (**figg. 3-6**), si distinguono per qualità e per motivi decorativi, e sembrano originate in botteghe e contesti fra loro molto diversi.

Fig. 3 - Scultore attivo a Roma (o in ambito umbro-marchigiano o partenopeo), *Parasta*, ultimo decennio del XV secolo o primo decennio del XVI secolo

Fig. 4 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo



Fig. 5 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 6 - Scultore attivo a Roma (o in ambito umbro-marchigiano o partenopeo), *Parasta*, ultimo decennio del XV secolo o primo decennio del XVI secolo

Gli ornati dei diversi lavori seguono tutti un progetto analogo, fondato su una serie di cespi di frutta alternati a nastri svolazzanti e a motivi all'antica (oltre agli stemmi Della Rovere e alle *tabule* con iscrizione, sono presenti anche armi, panoplie, brocche, patere, elmi, flauti e delfini), collegati tra loro per mezzo di una corda ricadente da un fiocco posto sulla sommità e fissato alla parete attraverso un chiodo. Nelle sue linee generali, il modello è particolarmente diffuso nei monumenti di cultura romano-lombarda, specialmente di ambito bregnesco, e si differenzia dalle consuetudine fiorentine che, invece, tendono a collegare le teorie ornamentali ad anelli posti alla sommità, in aderenza alle cornici delle porte ghibertiane del Battistero di Firenze (ma va detto che negli avvicendamenti e nelle collaborazioni tra le tante botteghe attive per la curia romana, le due tipologie finiscono gradualmente per mescolarsi e per diventare meno rappresentative delle rispettive scuole).[1]

Le paraste cat. nn. 3c, 3e-3f si inseriscono nella medesima tradizione ornamentale e propongono tutte e tre uno schema compositivo non troppo diverso da quello delle paraste roveresche, con oggetti annodati a una corda appesa ad un chiodo posto alla sommità. L'esemplare cat. n. 3c (**fig. 3**) prevede anche l'inserto di cespi di frutta, mentre i cat. nn. 3e-3f (**figg. 5-6**) raffigurano solo gruppi di panoplie. La qualità e la tipologia degli intagli varia molto nei tre casi, evidentemente di mano di tre autori diversi. Nella parasta cat. n. 3c (**fig. 3**) prevale il tema degli strumenti

rituali dell’antichità, con bracieri, torce, vasi, patere. In cima è collocata un’aquila, posta ritta su un ripiano, dal quale cala un drappeggio. L’intaglio è particolarmente accorto, variato e mosso, e fa di questa parasta uno degli esemplari più raffinati dell’intero gruppo. La parasta cat. n. 3f (**fig. 6**)è di dimensioni più contenute e mostra una serie di panoplie meno finemente intagliate, che riempiono pressoché tutta l’area marmorea. La parasta cat. n. 3e (**fig. 5**) è anch’essa interamente incentrata sul tema delle panoplie, con l’eccezione di un volto scolpito alla base.

Fig. 3 - Scultore attivo a Roma (o in ambito umbro-marchigiano o partenopeo), *Parasta*, ultimo decennio del XV secolo o primo decennio del XVI secolo



Fig. 5 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 6 - Scultore attivo a Roma (o in ambito umbro-marchigiano o partenopeo), *Parasta*, ultimo decennio del XV secolo o primo decennio del XVI secolo

Vicenda critica

Le paraste della collezione Zeri sono entrate nel dibattito storiografico in modo sistematico da pochi decenni, nell'ambito degli studi dedicati a Federico Zeri collezionista di sculture. Un primo inquadramento è dovuto ad Andrea Bacchi (2000), che le ha ricondotte alla cultura ornamentale romana del tardo Quattrocento, in particolare all'orbita di Andrea Bregno e della sua

bottega.[2] Un ulteriore avanzamento degli studi si deve ai lavori di Patrícia Dalcanale Meneses (2010), che ha distinto all'interno del gruppo un nucleo coerente di quattro paraste riconducibili alla committenza del cardinale Giuliano della Rovere, collocandole nel contesto delle sue imprese romane degli anni ottanta del XV secolo. La studiosa ha inoltre chiarito il carattere eterogeneo delle restanti paraste, attribuendole a botteghe e contesti diversi, legati alla più ampia diffusione dei modelli antiquari tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento.[3]

Attribuzione e datazione

Se nell'insieme i quattro fregi di provenienza roveresca paiono coerenti tra loro, un'analisi più approfondita consente di individuare difformità stilistiche ed esecutive, che portano a distinguere due mani differenti, corrispondenti ai due gruppi sulla base del tipo di marmo differente e per i riferimenti al committente. Gli scarti stilistici sono particolarmente evidenti nella tipologia e nella fattura dei delfini delle paraste cat. nn 3h-3i: il delfino della prima ha il muso rivolto verso il basso e il suo corpo non presenta alcun tipo di movimento, salvo in corrispondenza della coda, che nella parte terminale appare come arricciata (**fig. 8**); invece, i delfini dell'altra parasta sono maggiormente animati e naturalistici, in particolare nel movimento del corpo e delle code (**fig. 9**).

Fig. 8 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 9 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Le differenze si scorgono anche nel trattamento scultoreo complessivo delle due coppie di paraste, in particolare nei cespi di frutta, d'aspetto semplice e mosso negli esemplari di marmo grigiastro (cat. nn. 3i-3l; (**figg. 9-10**), regolare e plastico nella coppia di marmo candido (cat. nn. 3g-3h; **figg. 7-8**). Ciò porta a riconoscere l'intervento di due scultori attivi nella stessa bottega, abituata a interpretare tipologie romane e fiorentine, secondo quelle modalità scaturite dalla collaborazione nell'Urbe di artisti di diversa provenienza, quali il lombardo Andrea Bregno, il fiorentino Mino da Fiesole, o il dalmata Giovanni Duknovich.

Fig. 7 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 8 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 9 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 10 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Non è possibile al momento formulare nomi precisi per gli autori delle paraste. Sulla base delle fattezze della testa di gorgone che compare sull'esemplare cat. n. 3h (**fig. 11**), dai tratti spontanei e vivaci, che rimodula i tipi proposti dai già menzionati maestri in opere come la tomba di Pietro Riario ai Santi Apostoli o nella transenna marmorea della Cappella Sistina (**fig. 12**), si può supporre che si tratti di una bottega poco avvezza alla resa dei volti classici e severi di gusto bregnesco, plausibilmente di origini toscano-fiorentine. L'ipotesi si può formulare in base alla tipologia dei cespi vegetali, simili a quelli del recinto della Cappella Montemirabile in Santa Maria del Popolo (**figg. 13-14**), che appaiono più ricchi e abbondanti rispetto a quelli solitamente raffigurati nei monumenti di stretta produzione bregnesca, che tendono a essere contenuti e di minor varietà compositiva (come avviene nella tomba di Juan Díaz de Coca in Santa Maria sopra Minerva o nella tomba di Louis d'Albret in Santa Maria in Aracoeli; **fig. 15**).

Fig. 11 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo (particolare)



Fig. 12 - Giovanni Dalmata, *Transenna marmorea*, 1475-1480 circa, Roma, Cappella Sistina



Fig. 13 - Bottega bregnesca toscano-fiorentina, *Parapetto*, 1480-1490 circa, Roma, Santa Maria del Popolo, Cappella Montemirabile (particolare)



Fig. 14 - Bottega toscano-fiorentina, *Parapetto*, 1480-1490 circa, Roma, Santa Maria del Popolo, Cappella Montemirabile (particolare)



Fig. 15 - Bottega di Andrea Bregno, *Monumento funebre del cardinale Ludovico d'Albret*, 1466-1468, Roma, Santa Maria in Aracoeli (particolare)

Le paraste possono essere datate intorno alla metà degli anni ottanta del Quattrocento, in tempi in cui il dialogo tra le botteghe lombarde e toscane si fa più ampio, prevedendo un maggior numero di collaborazioni rispetto ai due decenni precedenti. Su queste basi, acquisisce interesse la possibilità di un coinvolgimento di maestranze fiorentine legate a Baccio Pontelli o a Giuliano da Sangallo, che gli studi hanno talvolta preso in considerazione per le coeve opere roveresche.[4] Benché le ricerche sull'argomento necessitino di molti approfondimenti, è significativo segnalare come si conservino ancora alcune tracce delle maestranze fiorentine risalenti ai lavori voluti dal cardinale per una delle abitazioni pertinenti al complesso dei Santi Apostoli, la Palazzina della Rovere, sulla quale si è in seguito innestato Palazzo Colonna. Nell'attuale lapidario del palazzo sono infatti esposti frammenti ornamentali riconducibili stilisticamente a Jacopo d'Andrea del Mazza (**fig. 16**), scultore fiorentino legato a Giuliano da

Sangallo per motivi lavorativi e di parentela, e attivo a Roma tra la metà degli anni settanta e gli anni ottanta. Le quattro paraste roveresche non paiono opere autografe di Jacopo del Mazza, ma è possibile che siano state realizzate in un contesto in cui anch'egli operava, che vedeva la collaborazione di più maestranze fiorentine, secondo le consuetudini dei cantieri sangalleschi.[5]



Fig. 16 - Jacopo d’Andrea del Mazza, *Frammento di parasta (?)*. Roma, Palazzo Colonna, Lapidario

Il gusto roveresco si riflette anche in una delle paraste ex Zeri del gruppo spurio, la cat. n. 3d (**fig. 4**), la quale è già stata avvicinata dagli studi a un camino del Salone Turco della Palazzina della Rovere, recando anch’essa

la consueta epigrafe («IVL · CAR · / S · P · / ADVINC ·») all'interno di tabule ansate analoghe a quelle delle paraste cat. nn. 3g-3l (**figg. 7-10**). È stato proposto che il pezzo possa provenire dalla stessa Palazzina, come frammento di un secondo camino finito smantellato, ma nessun legame certo può essere stabilito, se non per una vaga somiglianza nei repertori ornamentali che, tuttavia, nel camino del Salone Turco appaiono di disegno ed esecuzione migliori (**fig. 17**).[6]

Fig. 4 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 7 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 8 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 9 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 10 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo



Fig. 17 - Scultore attivo a Roma, *Camino*, ultimo quarto del XV secolo. Roma, Palazzo Colonna, Salone Turco (particolare)

Ad accomunare le composizioni è l'impianto dei motivi ornamentali, che prendono avvio da una mano posta alla base, reggente un bastone al quale sono collegati vari oggetti e simboli all'antica. Tuttavia, tra le due, l'unico motivo stilisticamente in comune è il cappello sacerdotale, mentre i restanti risultano alquanto dissimili, e certamente non eseguiti all'interno della medesima bottega, tanto da far pensare a una semplice derivazione di modelli all'interno dell'infinito tessuto di maestranze attive a Roma, presumibilmente in anni e ambiti differenti. Sul resto della superficie, la parasta esibisce motivi generici o comunque non riconducibili a un preciso contesto, quali delfini, un volto in una ghirlanda, una testa mostruosa e una pecora. Da un punto di vista esecutivo, decisamente più affini alle quattro paraste roveresche (cat. nn. 3g-3l; **figg. 7-10**) sono invece gli esemplari cat. nn. 3a-3b (**figg. 1-2**), forse eseguiti anch'essi da una bottega di cultura fiorentina. Oltre ai cespi di frutta, essi sfoggiano motivi decorativi con scudi, cornucopie intrecciate e archi con faretre. Non esistono tuttavia motivi evidenti e concreti per poter definire un'effettiva provenienza comune.

Fig. 1 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 2 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 7 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 8 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 9 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 10 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Le paraste cat. nn. 3c, 3e-3f (**figg. 3, 5-6**) sono il frutto di una produzione attenta ai temi antiquari di gusto lombardo, la loro origine potrebbe essere anche ricercata in un contesto centro italiano diverso da Roma, forse umbro-marchigiano o partenopeo. È possibile che esse rispecchino l'influsso dei modelli dei portali del Palazzo di Urbino e di cultura adriatica, ma ormai resi secondo consuetudini ampiamente attestate in Italia tra l'ultimo decennio del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento.

Fig. 3 - Scultore attivo a Roma (o in ambito umbro-marchigiano o partenopeo), *Parasta*, ultimo decennio del XV secolo o primo decennio del XVI secolo



Fig. 5 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 6 - Scultore attivo a Roma (o in ambito umbro-marchigiano o partenopeo), *Parasta*, ultimo decennio del XV secolo o primo decennio del XVI secolo

Provenienza

Provenienza e storia museale

Le paraste provengono dalla Villa di Federico Zeri a Mentana, realizzata nei primi anni Sessanta del Novecento su progetto dell’architetto Andrea Busiri Vici. Esse facevano parte delle raccolte dello storico dell’arte

e, nello spazio della casa, furono collocate ad ornamentazione degli scaffali dell'ambiente superiore della biblioteca, assieme ad una serie di capitelli. Come già compreso dagli studi, solo una parte delle paraste è riconducibile a un contesto preciso, mentre la restante è di provenienza del tutto ignota e fu organizzata da Zeri secondo il proprio gusto. La disposizione nella zona superiore della biblioteca fu accuratamente pensata in funzione delle dimensioni dei singoli pezzi e dei loro caratteri formali, secondo criteri che ancora oggi valgono per identificarne le peculiarità principali.[7]

L'ambiente, di pianta rettangolare, era suddiviso in quattro spazi intercomunicanti, anch'essi di pianta rettangolare, ai quali si accedeva dal piano terra attraverso una scala a chiocciola, che immetteva dove era collocata la parasta cat. n. 3f (**fig. 6**). Procedendo verso destra, si accedeva allo spazio con le paraste cat. nn. 3g-3l (**fig. 7-10**), mentre a sinistra, in due spazi susseguenti, erano rispettivamente sistemate le tre paraste cat. nn. 3c-3e (**figg. 3-5**), e i due frammenti di paraste cat. nn. 3a-3b (**figg. 1-2**). Pervenute nel 2023 all'Accademia Carrara grazie ad un legato dell'Università di Bologna, sono attualmente conservate nei depositi.

Fig. 1 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 2 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 3 - Scultore attivo a Roma (o in ambito umbro-marchigiano o partenopeo), *Parasta*, ultimo decennio del XV secolo o primo decennio del XVI secolo



Fig. 4 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo



Fig. 5 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 6 - Scultore attivo a Roma (o in ambito umbro-marchigiano o partenopeo), *Parasta*, ultimo decennio del XV secolo o primo decennio del XVI secolo

Fig. 7 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 8 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 9 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Fig. 10 - Scultore attivo a Roma, *Parasta*, ultimo quarto del XV secolo

Le quattro paraste roveresche sono contestualizzabili grazie agli stemmi scolpiti su due di esse e alle *tabule* ansate sulle altre due, recanti l'iscrizione «IVL[IANVS] · CAR[DINALIS] · / S[ANCTI] · P[ETRI] · / ADVINC[OLA] ·», che esplicita il nome del committente. Sulla base di questi dati fondamentali, gli studi hanno già identificato in modo attendibile la loro destinazione, ossia una delle sedi in cui Giuliano esercitava le proprie funzioni e nelle quali era prevalente il suo titolo più noto, quello di cardinale di San Pietro in Vincoli: la chiesa di San Pietro in Vincoli, la chiesa dei Santi Apostoli e quella di Sant'Agnese Fuori le Mura. In altri luoghi di sua competenza, quali Sant'Aurea in Ostia Antica e Santa Maria in Grottaferrata, il cardinale si faceva nominare «IVL[IANVS] · CAR[DINALIS] · OSTIEN[SIS]». L'ipotesi più accreditabile è che le paraste appartenessero al complesso dei Santi Apostoli, in particolare al palazzo ad esso pertinente, che Giuliano aveva ricevuto in eredità dal cugino Pietro Riario, e che era diventato la sua abitazione ufficiale e il luogo in cui conservava la propria collezione di antichità.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

Le paraste sono realizzate in almeno quattro differenti varietà di marmo: un marmo candido, impiegato negli

esemplari 98 ZR 00053 e 98 ZR 00054 (cat. nn. 3g, 3h); un marmo grigio, utilizzato per 98 ZR 00055 e 98 ZR 00056 (cat. nn. 3i, 3l); un terzo litotipo marmoreo, riconoscibile negli esemplari 98 ZR 00047, 98 ZR 00048 e 98 ZR 00050 (cat. nn. 3a, 3b, 3d); e infine un quarto, impiegato per 98 ZR 00049, 98 ZR 00051 e 98 ZR 00052 (cat. nn. 3c, 3e, 3f).

Le superfici di tutte le paraste sono interessate dalla presenza di depositi incoerenti, in parte penetrati nelle porosità del materiale e particolarmente consistenti nei sottosquadri del modellato. Non è da escludere che al di sotto di questi siano presenti ulteriori depositi o sostanze di diversa natura, anche di origine organica. Un possibile indizio in tal senso è costituito dai diffusi ingiallimenti delle superfici, che potrebbero essere messi in relazione con la presenza di sostanze organiche applicate nel corso di precedenti interventi di manutenzione o restauro e con i relativi prodotti di alterazione. Tra questi potrebbe rientrare anche la formazione di ossalati, la cui effettiva presenza potrebbe tuttavia essere accertata soltanto mediante specifiche indagini diagnostiche. Il fenomeno appare particolarmente evidente nell’esemplare frammentario 98 ZR 00052 (cat. n. 3f), il cui fronte presenta una marcata colorazione bruno-aranciata, distribuita in maniera pressoché uniforme sulla superficie.

Lungo i bordi esterni degli elementi si conservano residui di malta di allettamento, presenti anche sul verso dei manufatti, che documentano una loro precedente collocazione entro una struttura muraria o di altro tipo. Sulle superfici laterali si osservano inoltre, in diversi casi, tracce di una tinteggiatura grigia, apparentemente

riconducibile a una pittura murale a tempera. Tali tracce, insieme ai residui di malta, possono essere messe in relazione con l'ultima collocazione delle paraste, inserite a ornamento della *boiserie* lignea realizzata dall'architetto Andrea Busiri Vici per la biblioteca della villa Zeri a Mentana.

Alcuni elementi sono interessati da fratture passanti che ne attraversano l'intera larghezza, in alcuni casi risarcite mediante stuccature piuttosto grossolane. Nei manufatti oggi costituiti da frammenti separati si osservano inoltre, in corrispondenza delle superfici di frattura, fori destinati all'inserimento di perni, testimonianza di precedenti interventi di ricomposizione.

Le paraste presentano infine danni meccanici di lieve entità, costituiti prevalentemente da piccole lacune e sbeccature, concentrate soprattutto lungo gli spigoli e in corrispondenza delle estremità.

Restauri

Non sono documentati restauri.

Bibliografia

Andrea Bacchi, *Federico Zeri collezionista di sculture*, in Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi,

Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 17, 19 (ill.) [Officina di Andrea Bregno].

Andrea Bacchi, *Federico Zeri collezionista*, in *Venti modi di essere Zeri*, atti della giornata di studio (Firenze, Biblioteca degli Uffizi, 29 gennaio 1999), a cura di Mina Gregori, Torino, Allemandi, 2001, pp. 47-48 [Officina di Andrea Bregno].

Patricia Dalcanale Meneses, *Baccio Pontelli a Roma. L'attività dell'architetto fiorentino per Giuliano della Rovere*, Felici Editore, Ghezzano 2010, pp. 32-35 [Andrea Bregno e bottega].

Patrícia Dalcanale Meneses, *Dez lesenas renascimentais na Villa Zeri: origem e contexto*, in «Revista de história da arte e arqueologia», 14, 2010, pp. 109-122 [Andrea Bregno e bottega].

Note

Note

1. Patrícia Dalcanale Meneses, *Baccio Pontelli a Roma. L'attività dell'architetto fiorentino per Giuliano della Rovere*, Ghezzano, Felici Editore, 2010, pp. 32-35; Patrícia Dalcanale Meneses, *Dez lesenas renascimentais na Villa Zeri: origem e contexto*, in «Revista de história da arte e arqueologia», 14, 2010, pp. 109-122.

2. Andrea Bacchi, *Federico Zeri collezionista di sculture*, in Andrea Bacchi, Francesco Rossi, *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, p. 17.

3. P.Dalcanale Meneses, *Baccio Pontelli a Roma…* cit. (nota 1), 2010, pp. 32-35; P.Dalcanale Meneses, *Dez lesenas renascimentais…* cit. (nota 1), 2010, pp. 109-122.

4. Sul problema degli autori delle architetture commissionate da Giuliano della Rovere tra gli anni settanta e ottanta del Quattrocento: Pier Nicola Pagliara, *Grottaferrata e Giuliano della Rovere*, in «Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura», 13, 1989, pp. 19-42 (in particolare pp. 25-26); P. Dalcanale Meneses, *Baccio Pontelli a Roma*… cit. (nota 1), 2010, pp. 27-32. Sui legami tra Giuliano della Rovere e Giuliano da Sangallo, cfr. Francesco Caglioti, *Un Crocifisso romano di Giuliano da Sangallo nel Palazzo Colonna ai Santi Apostoli, e due altri Crocifissi da verificare per lui e per Giuliano* da *Maiano*, in *Giuliano da Sangallo e le arti*. *Disegno, scultura, architettura e ingegneria militare a cavallo del 1500*, atti del convegno (Firenze, 14-17 settembre 2011), a cura di Dario Donetti, Sabine Frommel, Alessandro Nova, Roma, Officina Libraria, 2024, pp. 62-88.

5. Sullo scultore Jacopo d’Andrea del Mazza e sulla sua attività romana: Paolo Parmiggiani, *Sulla giovinezza di Andrea di Pietro Ferrucci: Jacopo d’Andrea del Mazza e il monumento di Marco Albertoni in Santa Maria del Popolo a Roma*, in «Prospettiva», 141/142, 2011(2012), pp. 73-85; Paolo Parmiggiani, *Scultura in pietra e marmo intorno a Giuliano da Sangallo*, in *Giuliano da Sangallo*, atti del convegno (Vicenza, 7-9 giugno 2012), a cura di Amedeo Belluzzi, Caroline Elam, Francesco Paolo Fiore, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 198-209.

6. P.Dalcanale Meneses, *Dez lesenas renascimentais…* cit. (nota 1), 2010, pp. 112-113.

7. A. Bacchi, *Federico Zeri collezionista…* cit. (nota 2), 2000, p. 17.



Scultore lucano, *Madonna con il Bambino in trono*, fine del XV o inizio del XVI secolo

Cat. 4. Scultore lucano

Autore	Scultore lucano
Titolo	Madonna con il Bambino in trono
Datazione	Fine del XV o inizio del XVI secolo
Materia e tecnica	Legno scolpito, dipinto e parzialmente dorato
Misure	147 × 78 × 22 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Lungo la base, iscrizione in lettere capitali, solo parzialmente leggibile; sul libro, iscrizione in corsiva “Michi vindictam (così per vindicta), et ego | retribuam, ait Dominus omnipotens.”
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1998
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00003
Numeri di inventario precedenti	Sc. 129 (1998-2007); Sc. 131; Sc. 116; 1998 AC Sculture 00003 (2011-2012); 98 SC ZR003 (2012-2015)
Collocazione	Non esposto

Sommario

La *Madonna con il Bambino* è una testimonianza importante della scultura lignea dell’Italia meridionale. Grazie al confronto puntuale con un analogo simulacro ligneo mariano, conservato nella chiesa di Santa Maria Maggiore ad Abriola, nei pressi di Potenza, è possibile – non era ancora stato fatto – avanzare l’ipotesi che anche

la scultura Zeri sia stata realizzata in Lucania e che provenga da questo territorio. Purtroppo, né per la *Madonna* dell'Accademia Carrara, né per quella di Abriola ci sono nomi da collegare e anche la datazione rimane difficile da circoscrivere. Si tratta comunque in entrambi i casi di opere di alta qualità che possiedono caratteri molto distinti, tali da suggerire che non si tratta di un artista napoletano influenzato dall'arte abruzzese o di uno abruzzese suggestionato dall'arte napoletana, ma di uno scultore o di una bottega locale che seppe magnificamente interpretare e fare proprie, in quel territorio all'incrocio tra Tirreno e Adriatico, le novità che venivano tanto dall'Aquila, quanto da Napoli.

Scheda di catalogo

di Riccardo Naldi e Lorenzo Principi

Descrizione e iconografia

Le figure della Vergine e del Bambino si stagliano nettamente contro il fondale creato dallo schienale del bellissimo trono architettonico, concepito in leggera prospettiva, modanato in corrispondenza delle profilature laterali della struttura e decorato sulla cornice superiore da un fregio a dentelli di matrice classica.

Ciò che sorprende analizzando da vicino e dal vivo la scultura è il suo straordinario effetto tridimensionale e statuario, a fronte invece di una profondità davvero minima che la rende di fatto un alto rilievo (**figg. 1-2**).



Fig. 1 - Scultore lucano, *Madonna con il Bambino in trono*, fine del XV o inizio del XVI secolo



Fig. 2 - Scultore lucano, *Madonna con il Bambino in trono*, fine del XV o inizio del XVI secolo

La Madre tiene saldo a sé con la destra il Bambino, che le sta in grembo e siede su un cuscino, decorato con nappe e sull'apertura laterale da un elegante motivo a corda; il piccolo Gesù con la destra è in atto di benedire, mentre con la sinistra tiene aperto il volume sorretto dalla Vergine, a creare così un motivo di fusione delle due figure unite simbolicamente dal libro su cui è vergato in corsiva un passaggio parafrasato da una lettera di san Paolo (**fig. 3**); *Epistula ad Romanos*, XII, 19: «Mihi vindictam ego retribuam dicit Dominus»). Sullo zoccolo basamentale è presente un'altra iscrizione in capitale, solo parzialmente leggibile (**fig. 4**): quanto a parole intere e in sequenza si legge «ante figuram voce pia», mentre poi si riconoscono solo alcuni termini isolati («veniat», «Maria», «eiusque sancta Dei», seguito forse da «ad astra»). Si capisce, dunque, che non si tratta di informazioni sull'autore o sulla data di esecuzione ma di un'allocuzione esortativa alla preghiera rivolta al fedele.



Fig. 3 - Scultore lucano, *Madonna con il Bambino in trono*, fine del XV o inizio del XVI secolo (particolare)



Fig. 4 - Scultore lucano, *Madonna con il Bambino in trono*, fine del XV o inizio del XVI secolo (particolare)

Vicenda critica

Un primo inquadramento critico, ancora fondamentale, dell'opera si deve ad Andrea Bacchi, il quale la collocò nell'ambito dell'Italia meridionale, con una cronologia sul 1500 circa.[1] Da una parte lo studioso coglieva dei punti di collegamento con la bottega di intagliatori, provenienti dall'Europa settentrionale, guidata a Napoli da Pietro Alamanno e dai suoi familiari; dall'altra «la fissità quasi iconica del volto della Vergine e parimenti di quello del Bambino» gli evocavano richiami alla produzione di Francesco Laurana, in particolari alla *Madonna con il Bambino* già nella chiesa di Sant'Agostino alla Zecca (**fig. 5**; 1453-1458; ora nel Museo Civico di Castel Nuovo).[2] La datazione al volgere del Quattrocento era motivata dalla «colma monumentalità della composizione», dal carattere dei panneggi, oltre che da

certi dettagli di moda quali la tipologia dello scollo nella veste della Vergine.



Fig. 5 - Francesco Laurana, *Madonna con il Bambino*, 1453-1458 circa, Napoli, Museo Civico di Castel Nuovo

Attribuzione e datazione

La scultura ha la capacità di attrarre l'attenzione dello spettatore in virtù della forza plastica che l'intagliatore ha conferito alla figura frontale della Vergine, che assume un'aria ieratica e un po' astratta, da idolo arcaico. All'impassibilità della posa fa da contrappunto la varietà della modellazione, innervata di tremolii, di ricaschi ora più fitti e fluenti, come nella zona del busto, ora più essenziali e addensati, come nella parte inferiore. Bellissimo il passaggio della testa, con il manto circolare che accoglie il velo plissettato, sotto al quale ricadono le lunghe chiome ondulate; il volto, per contrasto, risalta per la sua forma ovoide e l'aria un po' assorta, gli occhi velati di mestizia. Soprattutto nella veduta di profilo, in cui spicca il naso filiforme e allungato – un particolare, effettivamente, 'alla Laurana' –, si osserva l'abilità dell'intagliatore nello scandire e separare i piani della modellazione e, quindi, di rendere chiaramente percepibili i dettagli naturalistici delle vesti.

La possibilità di restituire questa affascinante scultura a uno specifico contesto culturale e territoriale viene dal confronto con un'opera ancora in situ, la *Madonna con il Bambino* della chiesa di Santa Maria Maggiore ad Abriola, nei pressi di Potenza (**fig. 6**). L'opera fu portata all'attenzione degli studi come una riprova della permanenza in area lucana, ancora alla fine del Quattrocento, di elementi di origine abruzzese, giacché la figura appariva «esemplata almeno in parte su un prototipo di Silvestro dell'Aquila».[3] La via 'abruzzese' è stata poi percorsa con continuità nella storiografia

successiva, sebbene permangano delle oscillazioni tra una cronologia ancora di tardo Quattrocento o già di primo Cinquecento.[4] Le due opere sono confrontabili per tipologia e per stile: identici sono la lavorazione unificata di figura e trono (al netto dell'assenza dello schienale nell'esemplare di Abriola) e, ancora, il modo di ammassare e strutturare il sistema dei panneggi, che si allargano intorno ai fianchi per accogliere la figura del Bambino e si frammentano in sottosquadri profondi per dare il senso di tridimensionalità delle gambe, infine si appoggiano a terra formando delle pieghe spezzate, raccolte in occhielli larghi, sovrapposti, dal profilo basso (**figg. 7-10**); identica la forma del viso geometrizzante, del collo allungato e dello scollo della veste (**figg. 11-16**). Nel confronto, occorrerà osservare che quella che potrebbe apparire una semplificazione del motivo del velo plissettato nella *Madonna* di Abriola è, in realtà, la conseguenza di uno stato di conservazione più consunto, che ha avuto delle conseguenze penalizzanti anche sulla policromia e sulle punzonature originarie. Il Bambino, come in altri casi analoghi non solidale con la figura della Madre, è un pezzo di qualità meno alta e quindi incongruo rispetto al resto dell'opera.

È innegabile che la composizione della *Madonna di Abriola* risenta di modelli di origine abruzzese, evidente soprattutto nella scelta compositiva di effigiare la Vergine in adorazione del Bambino che era in origine disteso sulle ginocchia; questo prototipo fu inaugurato tra il 1470 e il 1476 da Giovanni di Biasuccio con la celebre *Madonna dei Lumi* (Civitella del Tronto, santuario di Santa Maria di Lumi) e fu magnificamente interpretato anche da Silvestro Aquilano nella *Madonna della Pace* di

Ancarano (chiesa di Santa Maria della Pace, 1490-1491).[5] Nella statua ex Zeri, invece, l'autore preferisce volgere la sua attenzione verso il Tirreno e Napoli e nella posa del Bambino in torsione verso lo spettatore cita puntualmente la già ricordata Madonna di Laurana oggi nel Museo Civico di Napoli.

È proprio questa abilità nella rielaborazione di modelli napoletani e abruzzesi in forme specifiche, così come si apprezza nella *Madonna ex Zeri* e in quella di Abriola, che permette di localizzare, appunto, queste due opere in area lucana e non altrove in Italia meridionale. Sulla Basilicata pesano, purtroppo, pesanti pregiudizi dovuti alla gravità con cui sono state percepite e descritte le condizioni sociali della regione a partire, soprattutto, dall'età postunitaria. Viceversa, quell'area territoriale del Regno di Napoli che noi ora definiamo Basilicata ebbe, in età medievale e nella prima età moderna, una notevole rilevanza politica, economica e culturale, che portò a un fervido mecenatismo artistico, attivato e sostenuto dalle grandi famiglie aristocratiche, dagli ordini religiosi, dalle confraternite e dalle comunità locali. Ciò portò al definirsi di una continuità produttiva e di stile, cui potremmo attribuire la definizione di 'scuola'; si pensi al momento di grande fioritura artistica che si ebbe proprio nel primo Cinquecento, con l'attività, in pittura, di Simone da Firenze e, nell'intaglio del legno, dei cosiddetti 'Maestro del polittico di Stigliano' e 'Maestro del polittico di Picerno'.[6] È all'interno di un impianto storiografico 'policentrico', in cui cioè la produzione figurativa dell'Italia meridionale non appare più esclusivamente legata a Napoli capitale, che va inquadrata la *Madonna con il Bambino ex Zeri* la quale, se non dalla stessa

mano, sortì almeno dallo stesso contesto di bottega cui si deve la statua di uguale soggetto conservata nella chiesa madre di Abriola.

In merito alla cronologia, si può suggerire che il forte legame con modelli pienamente quattrocenteschi, come quelli di Laurana, di Giovanni di Biasuccio o di Silvestro Aquilano, suggerisce di collocare la *Madonna ex Zeri* verso la fine del Quattrocento o gli inizi del secolo successivo; soltanto con gli anni venti del Cinquecento si registrarono infatti in Basilicata le prime avvisaglie dell'assorbimento del classicismo raffaellesco introdotto da Giovanni da Nola, di cui l'opera in questione sembra essere del tutto ignara.

Provenienza

Provenienza e storia museale

Le vicende collezionistiche note della scultura lignea sono lacunose e circoscritte al Novecento. Acquistata in data imprecisata da Vittorio Frascione (1915-2006), antiquario napoletano attivo a Firenze, l'opera rimase nella sua collezione fino al 1968. Intorno a quella data passò nella raccolta di Federico Zeri e fu quindi conservata nella villa dello storico dell'arte a Mentana, dove è documentata a partire dalla fine degli anni Sessanta.[7]

Giunta all'Accademia Carrara nel 1998 con il legato disposto dallo storico dell'arte a favore del museo bergamasco, l'opera fu esposta tra il 2000 e il 2008 nella

sala III del percorso permanente. Con la chiusura dell'Accademia Carrara per i lavori di ristrutturazione, fu collocata nei depositi, dove rimase fino alla riapertura nell'aprile 2015, quando trovò posto nella Sala XXIV, dedicata alle sculture della raccolta di Federico Zeri. Qui rimase esposta fino all'agosto 2022, quando, in vista del nuovo allestimento inaugurato nel gennaio dell'anno successivo, fu ritirata dal percorso museale e destinata ai depositi, dove è tuttora conservata.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

L'opera è realizzata in legno policromo, dipinto a tempera su una preparazione bianca, probabilmente a gesso e colla come accade di consueto in opere di questo tipo. Sulla superficie sono ben visibili molti residui di doratura con cui era realizzato l'abito della Vergine (**figg. 17-18**) al di sotto dei quali emerge lo strato rosso del bolo, arricchito da dettagli a rilievo ottenuti con la tecnica della punzonatura (**fig. 19**), che caratterizzano la tecnica come una doratura a guazzo. Lo stato di alterazione della superficie e la frammentarietà della doratura non permette tuttavia di individuare limiti evidenti della foglia d'oro, lasciando aperta l'ipotesi di eventuali tecniche di doratura differenti.

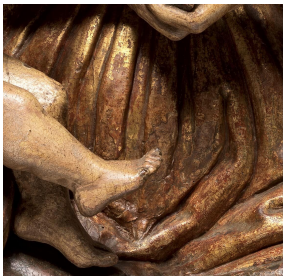


Fig. 17 – Scultore lucano, *Madonna con il Bambino in trono*, fine del XV o inizio del XVI secolo (particolare)

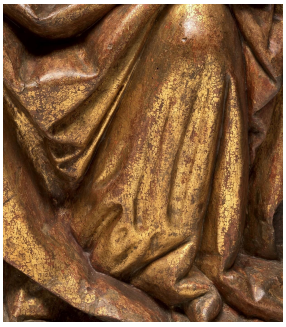


Fig. 18 – Scultore lucano, *Madonna con il Bambino in trono*, fine del XV o inizio del XVI secolo (particolare)



Fig. 19 – Scultore lucano, *Madonna con il Bambino in trono*, fine del XV o inizio del XVI secolo (particolare)

In generale la policromia si presenta leggermente imbrunita e alterata dalla presenza di depositi incoerenti; la forma di degrado che più la interessa è costituita però da una fitta crettatura che, in alcune zone più compromesse, ha portato al sollevamento di frammenti di pellicola pittorica ed al loro conseguente distacco con formazione di micro e macro-lacune. In particolare, si notano molte piccole lacune ravvicinate sull'abito della Vergine, in corrispondenza delle ginocchia e della manica sinistra (**figg. 20-21**), una grossa lacuna sul petto della Vergine (**fig. 22**) e molte altre lacune ravvicinate, di più piccola entità sul cuscino su cui poggia il Bambino (**fig. 23**), sul pollice sinistro della Vergine e sul lato destro del trono.



Fig. 20 – Scultore lucano, *Madonna con il Bambino in trono*, fine del XV o inizio del XVI secolo (particolare)

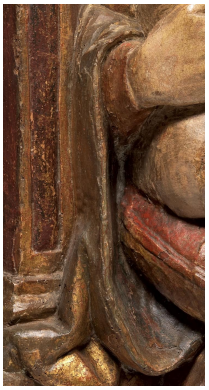


Fig. 21 – Scultore lucano, *Madonna con il Bambino in trono*, fine del XV o inizio del XVI secolo (particolare)



Fig. 22 – Scultore lucano, *Madonna con il Bambino in trono*, fine del XV o inizio del XVI secolo (particolare)

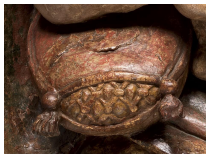


Fig. 23 – Scultore lucano, *Madonna con il Bambino in trono*, fine del XV o inizio del XVI secolo (particolare)

Un importante sollevamento della pellicola pittorica interessa l'area all'interno della manica sinistra della Madonna, mentre altri sollevamenti tendono ad assumere un andamento lineare molto marcato, che potrebbe essere ricondotto a deformazioni o movimenti del legno sottostante: ne sono un esempio quello sulla guancia destra della Vergine e quelli sulla sua gamba destra (**figg. 24-25**).



Fig. 24 - Scultore lucano, fine del XV o inizio del XVI secolo, *Madonna con il Bambino in trono* (particolare)

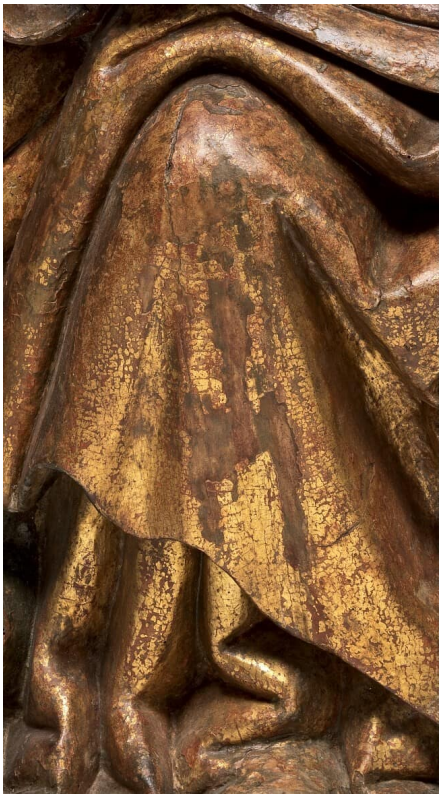


Fig. 25 – Scultore lucano, *Madonna con il Bambino in trono*, fine del XV o inizio del XVI secolo (particolare)

Molto diversi sono invece le sottili soluzioni di continuità della pellicola pittorica che denunciano la presenza di un giunto fra due parti lignee utilizzate per realizzare l'opera; di questi, molto visibili sono quelli situati sulla gamba destra del Bambino, uno dei quali caratterizzato dalla presenza di un frammento di incamottatura posizionato al di sotto della pellicola pittorica e riconducibile quindi alla tecnica di esecuzione stessa dell'opera (**fig. 26**).

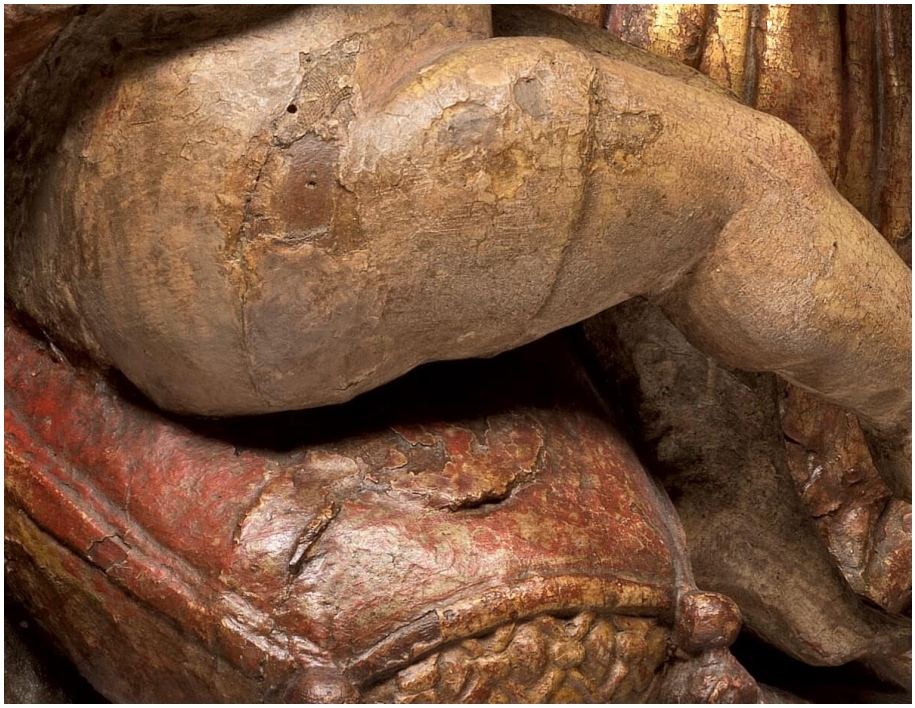


Fig. 26 – Scultore lucano, *Madonna con il Bambino in trono*, fine del XV o inizio del XVI secolo (particolare)

Oltre alla pellicola pittorica, anche il materiale ligneo al di sotto presenta alcune criticità, legate soprattutto a un trascorso attacco da parte di insetti xilofagi i cui segni sono riscontrabili in diverse aree del modellato ed in particolare in corrispondenza del basamento, che mostra una grossa mancanza legata proprio all'indebolimento del materiale e alla conseguente fratturazione e perdita di più porzioni di modellato. Non lontano da questo segno di degrado è ben visibile un tassello ligneo, inserito forse per risarcire parzialmente una mancanza e per colmare un'apertura dovuta al ritiro del legno costitutivo (**fig. 27**).



Fig. 27 – Scultore lucano, *Madonna con il Bambino in trono*, fine del XV o inizio del XVI secolo (particolare)

Sulla parte alta del trono sono infine visibili un foro di chiodo (a destra) e un chiodo antico ancora inserito (a sinistra); le caratteristiche del chiodo non permettono di distinguere se si tratti di un elemento originale o di un successivo intervento di restauro.

Restauri

2016 – Luciano Gritti: trattamento antitarlo

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989 / Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. n. 2.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo -

25 giugno 2000, s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. n. 4.

Bibliografia

Bibliografia

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo – 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno – 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 18-19 cat. n. 2 [Italia meridionale, 1500 circa].

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 70 [Ambiente napoletano fra Pietro Alemanno e Francesco Laurana, inizio del XVI secolo].

Federico Zeri, *La costellazione del falso. Conversazioni a cura di Marco Dolcetta*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 98 (ill.) [Scultore dell'Italia meridionale, fine XV secolo].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle

Arti, 2000, pp. 26-27 [Scultore dell'Italia meridionale (Napoli?), fine del XV secolo].

Francesco Rossi, *La collezione di sculture di Federico Zeri. Donazione Accademia Carrara*, Milano, Civica Biblioteca d'Arte, 2001, pp. 6-7 [Arte del Laurana].

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente / Zeris Welt von der Accademia Carrara in Bergamo bis zur Gegenwart, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano e Palazzo Vescovile, 13 maggio – 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 74 cat. n. 4 [Scultore dell'Italia meridionale, fine XV secolo

Note

Note

1. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo – 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno – 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, pp. 18-19 cat. n. 2.

2. Hanno-Walter Kruft, *Francesco Laurana. Ein Bildhauer der Bildhauer der Frührenaissance*, München, Verlag C.H. Beck, pp. 65-66, 375 cat. n. 13, ill. 13-15.

3. Anna Grelle Iusco, in *Arte in Basilicata. Rinvenimenti e restauri*, catalogo della mostra (Matera, Palazzo del Seminario, 1979), a cura di Anna Grelle Iusco, Roma, De Luca, 1981, p. 60.

4. Si veda, da ultima, Elisa Acanfora, in *Maternità divine. Sculture lignee della Basilicata dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Firenze, Sacrario della basilica di Santa Croce, 16 dicembre 2017 – 24 marzo 2018), a cura di Elisa Acanfora, Montevarchi, Aska Edizioni, 2017, pp. 15-16, 44-45 cat. n. 8, con i rimandi alla bibliografia precedente. Sull'attribuzione, pur cauta in catalogo, ad artista lucano e non abruzzese, Elisa Acanfora è oggi più certa (comunicazione orale). La proposta della studiosa di attribuire alla stessa mano anche il San Gerardo della omonima chiesa sempre ad Abriola (ora nel Museo Diocesano di Potenza) non sembra però sostenibile né su base stilistica, né compositiva.

5. Vincenzo Di Gennaro, *Per un profilo di Giovanni di Biasuccio: la "Madonna dei Lumi" e i modelli fiorentini in Abruzzo*, in «Prospettiva», 117-118, 2005 (2006), pp. 100-121, in particolare pp. 105-106; Vincenzo Di Gennaro, *Silvestro di Giacomo e la Scuola Aquilana*, in *L'arte aquilana del Rinascimento*, a cura di Michele Maccherini, L'Aquila, Edizioni L'Una, 2010, pp. 59-120, in particolare pp. 61-62 (per la Madonna dei Lumi), 81-82 (per la Madonna della Pace); Vincenzo Di Gennaro, *La Scuola Aquilana del XV secolo. Riflessioni metodologiche e nuove proposte*, in *Andrea Delitio e l'arte del Quattrocento in Abruzzo*, atti del convegno

(Celano, 10 settembre 2022; L’Aquila, 11 settembre 2022; Atri, 17 settembre 2022), a cura di Federico Giannini, Pescara, Edizioni ZiP, 2024, pp. 189-218, in particolare pp. 202-203 (per entrambe).

6. Per una riconsiderazione storiografica di queste vicende artistiche lucane, poi ampiamente ripresa negli studi successivi, si veda Riccardo Naldi, *Centro e periferia nel primo Cinquecento meridionale: il caso di Simone da Firenze, “pittore senza disegno”*, in «Bollettino d’arte», LXXIII, 49, 1988, pp. 17-52; Riccardo Naldi, Fabio Speranza, *La prima metà del Cinquecento*, in *Scultura lignea in Basilicata dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo*, catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, 1 luglio – 31 ottobre 2004), a cura di Paolo Venturoli, Torino, Londra, Venezia, New York, Umberto Allemandi, 2004, pp. 41-67, con le relative schede: pp. 214-217 cat. n. 47, 224-229 cat. nn. 51-53, 242-247 cat. n. 58, 248-249 cat. n. 59.

7. Su Frascione: *Le visioni di un grande collezionista*, a cura di Alessandro Nesi, Firenze, Frascione Arte, 2009. Per l’arrivo della scultura a Mentana: A. Bacchi, in *Il conoscitore d’arte…* cit. (nota 1), 1989, p. 18.



Scultore attivo a Roma, *Busto di gentiluomo*, terzo quarto del XVI secolo

Cat. 5. Scultore attivo a Roma

Autore	Scultore attivo a Roma
Dati anagrafici autore	Attivo a Roma, metà XVI secolo
Titolo	Busto di gentiluomo
Datazione	Terzo quarto del XVI secolo
Materia e tecnica	Marmo
Misure	63 × 42 × 40 cm (busto); 78 x 65 x 46 cm (busto con piedistallo)
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1998
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00004
Numeri di inventario precedenti	Sc. 130 (1998-2007); Sc. 132; Sc. 117; 1998 AC Sculture 00004 (2011-2012); 98 SC ZR004 (2012-2015)
Collocazione	Non esposto

Sommario

Il busto immortala nel marmo un giovane gentiluomo, dal volto squadrato, la mascella pronunciata e i grandi occhi a mandorla, privi di iride e pupilla scolpite. Sul capo indossa una morbida berretta quadriloba, mentre le spalle sono avvolte da una cappa di pelliccia risvoltata, lavorata a doppio strato con secchi colpi di scalpello che

conferiscono al pelame una resa vibrante. Il confronto con il *demi-gisant* di Agnolo Cesi, scolpito da Vincenzo de' Rossi per la cappella di famiglia in Santa Maria della Pace a Roma, consente di collocare il busto nel terzo quarto del Cinquecento e di ricondurlo a un ambiente romano prossimo allo scultore fiorentino, sebbene la modellazione appaia qui più rigida e raggelata. La stretta affinità dell'abbigliamento con quello di Agnolo Cesi, che non apparteneva allo stato ecclesiastico, induce inoltre ad abbandonare la tradizionale identificazione come «busto di prelato» a favore della più prudente definizione di «busto di gentiluomo».

Scheda di catalogo

di Giulia Zaccariotto

Descrizione e iconografia

Il busto immortala nel marmo un gentiluomo di giovane età (**fig. 1**), con il volto squadrato, la mascella pronunciata e gli zigomi alti; le labbra serrate e gli occhi grandi, privi però di iride e pupilla scolpite, ma ben delineati in forma di mandorla da rime e palpebre marcate, così come le sopracciglia, i cui peli increspano il marmo al limitare inferiore dell'alta fronte, impercettibilmente percorsa dalle rughe d'espressione (**fig. 2**). L'uomo porta sulla testa una berretta morbida quadriloba, la cui stoffa ricade in becchi pronunciati sia sul fronte che sul retro della scultura; da questo copricapo sbucano, solo davanti alle orecchie, ciuffi di capelli compatti.



Fig. 1 - Scultore attivo a Roma, *Busto di gentiluomo*, terzo quarto del XVI secolo

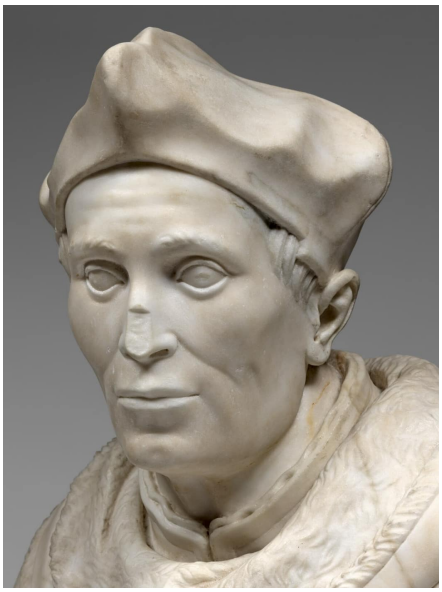


Fig. 2 - Scultore attivo a Roma, *Busto di gentiluomo*, terzo quarto del XVI secolo (particolare)

L’abbigliamento è stratificato. Una sottile camicia si intravede in corrispondenza del collo, stretta da una pesante veste orlata che ricade fino al petto in pieghe profonde e regolari, e sopra il tessuto, a coprire le spalle, è scolpita una cappa di pelliccia risvoltata. Nello strato inferiore la si vede liscia, con solo il bordo di pelliccia, mentre in quello superiore il pelame è rivolto all’esterno e reso con colpi regolari di scalpello che rendono vibrante la pietra.

Il busto poggia su un piedistallo cilindrico modanato, privo di qualunque iscrizione, che nasce separato dalla scultura e a questa è incollato tramite stucco.

Vicenda critica

La storia critica di questo busto si limita alla sola pubblicazione di Bacchi relativa al momento della donazione delle sculture all’Accademia Carrara, nella

quale lo studioso ricorda come fu lo stesso Federico Zeri a collocare il pezzo nella Roma di metà Cinquecento e ad avvicinarlo alle sculture della Cappella Cesi in Santa Maria della Pace a Roma, realizzate da Vincenzo de' Rossi per la famiglia romana che diede i natali a illustri uomini d'armi e di chiesa[1].

Proprio in relazione a questo rapporto, ma probabilmente anche in virtù del foro di aggrappo che la scultura presenta sul retro, e al piedistallo aggiunto (**fig. 3**), Bacchi ipotizza una possibile provenienza da un monumento sepolcrale. Tipica della metà del Cinquecento nel contesto romano è, infatti, la forma di tomba recante il busto del defunto inserito all'interno di un clipeo e corredato da un'epigrafe *cum tituli*.



Fig. 3 - Scultore attivo a Roma, *Busto di gentiluomo*, terzo quarto del XVI secolo

Attribuzione e datazione

Il legame con le sculture della cappella Cesi a Roma, proposto da Zeri e da Bacchi, è senza dubbio la strada più appropriata da percorrere per cercare di indagare il busto marmoreo.
Situata nella chiesa romana di Santa Maria della Pace,

la cappella Cesi racchiude un concentrato di Maniera declinata in pittura e scultura. Fu acquisita da Agnolo Cesi nel 1515 per la famiglia e già nel 1518 morì Franceschina Cardoli (o Carduli), sua moglie e madre dei loro tredici figli, dando la spinta all'inizio dei lavori per la decorazione del luogo dove sarebbe stata tumulata. All'inizio degli anni Venti cominciarono le campagne di decorazione della cappella, progettata da Antonio da Sangallo il Giovane e affrescata, nel lato affacciato sulla navata, da Rosso Fiorentino in quello stesso 1524 nel quale si colloca anche la commissione a Simone Mosca dei pilastri e delle zoccolature decorative in marmo, finiti poi in anni ben successivi[2].

Agnolo morì nel febbraio del 1528, ma i sepolcri suoi e della moglie furono realizzati solo molti anni più avanti, a partire dal 1554, ad opera del fiorentino Vincenzo de' Rossi, come ricordano sia Giorgio Vasari che Vincenzo Borghini[3]. Tra quell'anno e il 1560, con alcune pause dovute ad incarichi pontifici, lo scultore toscano avrebbe realizzato i bellissimi *demi-gisant* di Agnolo e Franceschina, i cui volti furono desunti giocoforza da maschere funebri evidentemente tratte qualche decennio prima e conservate dalla famiglia. Entro archi con lunettoni scolpiti (*Dio Padre* sopra di lui, la *Madonna con Bambino* per lei), i due defunti sono semisdraiati con il gomito piegato a reggere la testa con la mano: la donna, velata, adagiata su un letto con due cuscini, ha gli occhi chiusi, mentre stringe i grani del rosario; l'uomo, nella stessa posizione, stringe nella mano i guanti, ed è semidisteso su un letto fatto di libri (**fig. 1-2**).



Fig. 1 - Scultore attivo a Roma, *Busto di gentiluomo*, terzo quarto del XVI secolo

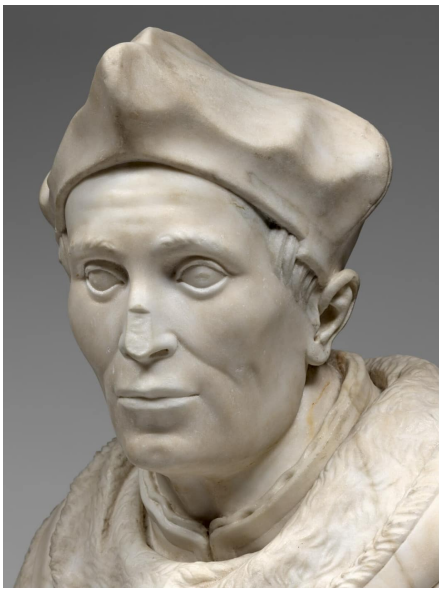


Fig. 2 - Scultore attivo a Roma, *Busto di gentiluomo*, terzo quarto del XVI secolo (particolare)

È proprio tra il ritratto di Angelo Cesi e il busto Zeri che si può istituire un confronto (**fig. 3**). Con la scultura romana il busto bergamasco condivide la forma del volto squadrata e certi tratti come le sopracciglia marcate, o le labbra serrate, lunghe e strette, o ancora le rughe naso-labiali che delimitano e sollevano le guance e gli zigomi (questi ultimi marcatissimi nel ritratto del defunto, proprio perché tratto da una maschera mortuaria). Ma è la veste, con i suoi dettagli, l'elemento che dimostra come lo scultore che realizzò il busto dovesse avere ben presente il *demi-gisant*. Entrambi presentano stola di pelliccia portata risvoltata in doppio strato, e lavorata con il medesimo *modus operandi*, ovvero con colpi secchi a tracciare le ciocche del pelame. Nel busto lo scultore si premurò anche di copiare l'ulteriore piega verso l'alto della stola, in una diagonale che dalla spalla sinistra dell'effigiato arriva fino al suo petto, rendendo ancora più sottolineato il lavorio sulla stoffa.



Fig. 3 - Scultore attivo a Roma, *Busto di gentiluomo*, terzo quarto del XVI secolo

Il busto Zeri non può essere attribuito a Vincenzo de' Rossi, scultore che nei suoi ritratti è certamente più vibrante (si veda ad esempio il suo Umberto Strozzi), ma nel realizzare il ritratto ora a Bergamo doveva avere sottocchio l'Angelo Cesi dal quale ha tratto ispirazione per il suo gentiluomo. Se iconograficamente è aderente al defunto, dal punto di vista stilistico è invece più rigido

e raggelato, più semplificato e meno profondo nella penetrazione psicologica, quasi più affine alle algide sfingi che sorreggono le casse di marmo grigio screziato dei coniugi Cesi (**fig. 4-5**). Stando alla critica, nel cantiere della cappella Cesi, protrattosi per diversi anni, tornò a lavorare in una fase avanzata Simone Mosca e chissà se una migliore messa a fuoco del catalogo dello scultore[4], con i suoi volti raggelati e dagli sguardi vacui, possa fare posto anche al busto Zeri.



Fig. 4 - Vincenzo de' Rossi, *Tomba di Angelo Cesi*, 1554-1560, Roma, Chiesa di Santa Maria della Pace, Cappella Cesi



Fig. 5 - Vincenzo de' Rossi, *Tomba di Franceschina Carduli Cesi*, 1554-1560, Roma, Chiesa di Santa Maria della Pace, Cappella Cesi

Prelato o gentiluomo?

A partire dalla donazione di Zeri al museo, la didascalia del busto ha sempre recitato "Busto di prelato", perché le caratteristiche iconografiche della veste portavano effettivamente in quella direzione. Il copricapo a più punte non è dissimile dal *tricorno*, la tipica berretta utilizzata dal clero che vedeva cambiare il suo colore a seconda del rango o dell'occasione; la sottile camicia

potrebbe essere l'*alba* utilizzata dai prelati sotto le vesti talari, mentre la pelliccia è stata letta come una mozzetta di ermellino, indumento che in determinate cerimonie era soprammessa all'ampia veste a pieghe regolari. La totale aderenza delle vesti dell'effigiato con quelle del defunto Angelo Cesi, che tutto era tranne un uomo di chiesa[5], fanno però vacillare questa interpretazione e allargano il campo delle ipotesi, portando la didascalia ad un ancora più generico "Busto di gentiluomo".

Provenienza

Provenienza e storia museale

Nulla è al momento noto circa la destinazione originaria del busto, la sua vicenda collezionistica e le circostanze del suo ingresso nella collezione di Federico Zeri. L'opera non figura nel catalogo della mostra dedicata alle sculture della raccolta Zeri, allestita al Museo Poldi Pezzoli di Milano nel 1989, mentre è documentata tra i beni pervenuti all'Accademia Carrara nel 1998. Tale assenza non consente, naturalmente, di escludere che il busto appartenesse già allora allo storico dell'arte e che questi avesse scelto di non includerlo nell'esposizione; appare tuttavia più verosimile che Zeri lo abbia acquistato successivamente alla mostra milanese. In mancanza di ulteriori riscontri documentari, l'ingresso dell'opera nella raccolta può dunque essere collocato, in via ipotetica, tra il 1989 e la morte di Zeri, avvenuta nel 1998.

Giunto all’Accademia Carrara in seguito al legato testamentario disposto da Federico Zeri a favore del museo, il busto fu esposto, tra il 2000 e il 2008, insieme ad altre sculture della raccolta, nel cosiddetto Salone dell’Alcova. Nel 2008, in occasione della chiusura del museo per i lavori di ristrutturazione dell’edificio, fu trasferito nei depositi, dove rimase fino alla riapertura dell’Accademia Carrara nell’aprile 2015. Con il nuovo allestimento venne nuovamente presentato al pubblico nel grande salone del secondo piano, la sala XXIV, riservata alle sculture della collezione Zeri, dove rimase esposta fino al 2022. In quell’anno, in seguito a una revisione dell’allestimento museale, il busto fu ricollocato nei depositi dell’Accademia Carrara, dove è attualmente conservato.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

L’opera è realizzata in marmo bianco, caratterizzato dalla presenza di leggere venature. Versa complessivamente in buone condizioni conservative, fatta eccezione per alcune forme di degrado superficiale. Si riscontra in particolare un lieve fenomeno di decoesione del materiale lapideo, cui si associa una modesta perdita di materiale superficiale al tatto e un conseguente aspetto localmente abraso della superficie. Il fenomeno appare più evidente in corrispondenza della spalla destra **(fig. 6)**, del copricapo **(fig. 7)**, della pelliccia e, più in generale, delle aree caratterizzate da

una lavorazione maggiormente articolata e da una tessitura superficiale più scabra.

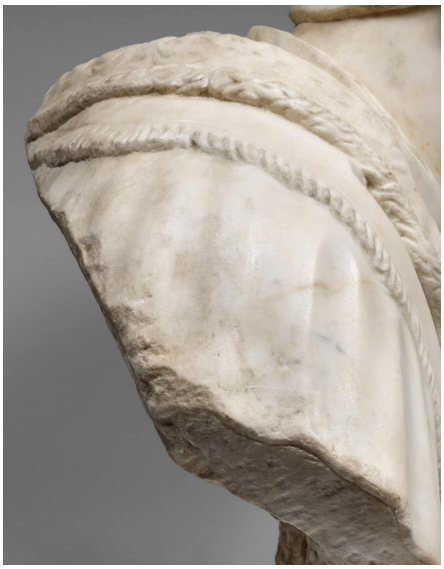


Fig. 6 - Vincenzo de' Rossi, *Tomba di Angelo Cesi*, 1554-1560, Roma, Chiesa di Santa Maria della Pace, Cappella Cesi (particolare)



Fig. 7 - Vincenzo de' Rossi, *Tomba di Angelo Cesi*, 1554-1560, Roma, Chiesa di Santa Maria della Pace, Cappella Cesi (particolare)

Sul volto è immediatamente riconoscibile una mancanza in corrispondenza del naso **(fig. 8)**. La notevole regolarità dei margini della lacuna induce a ipotizzare che questa sia stata in passato predisposta per un intervento di risarcimento mediante l'inserimento di un tassello lapideo, oggi non più presente. Sulla superficie della lacuna non sono tuttavia riconoscibili ulteriori tracce che consentano di confermare tale intervento.



Fig. 8 - Vincenzo de' Rossi, *Tomba di Franceschina Carduli Cesi*, 1554-1560, Roma, Chiesa di Santa Maria della Pace, Cappella Cesi (particolare)

Sulla mozzetta si osserva un'ulteriore piccola mancanza, localizzata in corrispondenza dello spigolo inferiore di una delle pieghe centrali. Poco più a sinistra, sempre in corrispondenza delle pieghe del tessuto, sono inoltre visibili due macchie di ossidazione, di forma pressoché circolare e verosimilmente riconducibili alla presenza o al contatto con elementi ferrosi **(fig. 9)**.
La superficie interna del busto presenta una lavorazione caratterizzata da una successione di solchi paralleli eseguiti a scalpello **(fig. 10)**. Non sono chiaramente riconoscibili, sulle superfici a vista, ulteriori tracce degli strumenti impiegati nella lavorazione; la presenza di sottosquadri particolarmente profondi rende tuttavia

plausibile l’impiego del trapano in alcune fasi dell’esecuzione.



Fig. 9 – Scultore attivo a Roma, *Busto di gentiluomo*, terzo quarto del XVI secolo (particolare)



Fig. 10 – Scultore attivo a Roma, *Busto di gentiluomo*, terzo quarto del XVI secolo (particolare)

L’opera poggia su un basamento lapideo, apparentemente riconducibile al medesimo litotipo del busto, sebbene caratterizzato da una venatura più evidente. Il fissaggio tra i due elementi è stato realizzato mediante almeno due differenti adesivi, entrambi debordanti lungo le superfici di contatto: il primo presenta una colorazione più scura e calda, mentre il secondo è di colore bianco **(fig. 10)**.



Fig. 10 – Scultore attivo a Roma, *Busto di gentiluomo*, terzo quarto del XVI secolo (particolare)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. 48.

Bibliografia

Bibliografia

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 28-29 [Scultore attivo a Roma, metà del XVI secolo].

Federico Zeri, *La costellazione del falso. Conversazioni a cura di Marco Dolcetta*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 107 (ill.) [Senza indicazioni].

Il Capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 92, cat. 48 [Scultore attivo a Roma, metà del XVI secolo].

Note

Note

1. Andrea Bacchi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, p. 28.

2. Sulla cappella: Günter Urban, *Die Cappella Cesi in S. Maria della Pace und die Zeichnungen des Antonio da Sangallo*, in *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae: zu Ehren von Leo Bruhns, Franc Graf Wolff Metternich, Ludwig Schudt*, München, Verlag Anton Schroll & Co., 1961, pp. 213-238; Regine Schallert, *Studien zu Vincenzo de' Rossi: die frühen und mittleren Werke (1536-1561)*, Hildesheim, Olms, 1998, pp. 155-201 e pp. 242-247; Federica Kappler, *Su Simone Mosca in Santa Maria della Pace*, in "Horti Hesperidum", 6, 2016, I, pp. 253-261. Sulla chiesa, in generale, anche *Santa Maria della Pace in Roma: storia urbana e vicende artistiche tra XV e XVII secolo: costruzione, trasformazioni, restauri, rilievi*, a cura di S. Benedetti, L. Carlevaris, M.G. Ercolino, Roma, Artemide, 2022.

3. Sullo scultore, con i riferimenti puntuali alle fonti cinquecentesche, si veda la voce di Alessandra Giannotti nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 88, 2017.

4. Regine Schallert, *Studien zu Vincenzo de' Rossi*… cit. (nota 2), pp. 175-180 conduce una disamina sulle sfingi reggi-sarcofago identificandone una diversa dalle altre e avanza sia il nome di Mosca, tornato in cantiere, sia l'ipotesi che possa essere intervenuto un terzo scultore, ad oggi sconosciuto.

5. Era nipote del condottiero Bartolomeo D'Aviano, fu luogotenente generale dello Stato della Chiesa, senatore della città di Roma. Pietro Ricordati Calzolari, *Historia monastica di D. Pietro Ricordati già Calzolari, da Buggiano di Toscana (…)*, in Roma, appresso Vincenzio Accolti, 1575, pp. 322-323 e Regine Schallert, *Studien zu Vincenzo de' Rossi*… cit. (nota 2), pp. 158-159, nota 63.



Scultore senese dell’ultimo quarto del XVI secolo (Domenico Cafaggi?),
Prudenza, Collezione Zeri, Accademia Carrara, Bergamo

Cat. 6. Scultore senese (Domenico Cafaggi?)

Autore	Scultore senese (Domenico Cafaggi?)
Titolo	Prudenza
Datazione	Ultimo quarto del XVI secolo
Materia e tecnica	Legno policromo
Misure	123 × 53 × 31 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1998
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00005
Numeri di inventario precedenti	Sc. 131 (1998-2007); Sc. 133; Sc. 118; 1998 AC Sculture 00005 (2011-2012); 98 SC ZR005 (2012-2015)
Collocazione	Non esposto

Sommario

Una figura femminile con tre teste e abbigliata con una veste di foggia antica è il soggetto di questa statua, tra le sculture giunte all’Accademia Carrara col lascito di Federico Zeri. Coi piedi poggianti su un rettile mostruoso, la donna sembra avanzare con solennità, lasciandosi investire da un refolo di vento che le solleva

la capigliatura e le agita l’abito. Andrea Bacchi, nel suo intervento del 1989, con cui la rendeva nota, proponeva di identificare la figura, in virtù del suo aspetto tricipite, o con la dea Ecate o con una personificazione della Prudenza, un soggetto, quest’ultimo, forse più probabile. Sin dal Medioevo, tale virtù risulta rappresentata con tre volti, secondo il modello offerto proprio dalle antiche immagini di Ecate, per alludere alle tre forme del tempo che essa governa, essendo intesa come la dote di misurare ogni azione con uno sguardo sul passato, sul presente e sul futuro.

Nell’avvitamento del corpo e in una certa sodezza muscolare, motivi legati a un michelangiolismo ormai fiacco, l’opera si rivela con evidenza una creazione di tardo Cinquecento. Bacchi suggeriva di inquadrarla nella Siena di quel tempo, provando a richiamare raffronti con opere di Accursio Baldi. Un maestro più consono, però, potrebbe essere Domenico Cafaggi, detto Capo (1530-1605), un intagliatore ligneo originario di Settignano ma attivo per quasi l’intera vita a Siena, con incarichi importanti nel Duomo. La statua di Bergamo, con quelle eleganti astrazioni nel volto e nei panneggi, trova più di un punto di contatto con le creazioni di Cafaggi. Per la presenza di un foro sul capo, inoltre, la figura serviva forse da sostegno per una bandiera, ideato per una struttura effimera allestita in città per un’occasione celebrativa, o per l’ornamento di un edificio pubblico.

Scheda di catalogo

di Luca Annibali

Descrizione e iconografia

Una figura femminile tricefala, abbigliata con una tunica di foggia anticheggiante, è il soggetto di questa statua in legno, elevata su un piedistallo di forma parallelepipeda. I tre volti, che guardano verso direzioni opposte, schiudendo appena la bocca con un tono inespressivo, sono caratterizzati da eleganti acconciature, formate da corpose ciocche che si inarcano verso l'alto, per scendere poi dietro le orecchie e lungo il collo. La capigliatura sembra sollevarsi come per un refolo di vento, che al contempo investe l'abito, facendolo aderire sul ventre e aprendolo in svolazzi verso l'esterno. La tunica, infatti, si solleva in vita e si apre all'altezza delle gambe, fino all'allacciatura dei bottoni. La figura sembra colta nell'atto di avanzare, in base alla peculiare disposizione dei piedi, entrambi poggianti su un rettile con un muso mostruoso, simile a quello di un drago. L'animale, dall'aspetto fantasioso, è caratterizzato da zampe anteriori artigliate, collo allungato e una testa con rostro e zanne. La figura femminile, peraltro, presenta un foro sul capo, che deve credersi concepito per il fissaggio di uno stendardo.

Come molti altri pezzi del lascito di Federico Zeri, l'opera è stata per la prima volta resa nota nel catalogo delle collezioni scultoree dell'illustre storico dell'arte, curato da Andrea Bacchi (1989).[1] Qui la statua era già interpretata, in primo luogo, come Ecate, figlia di Demetra e del titano Perseo, e protettrice di strade e porte, poiché tale dea è tradizionalmente rappresentata come tricipite, il dettaglio senza dubbio più peculiare della donna. In alternativa,

nella stessa sede si proponeva di leggerla come immagine della Prudenza, in quanto anche tale virtù, una delle quattro Cardinali, è resa sin dal Medioevo con tre teste, nonché, però, corredata di un serpente e di uno specchio. In tal caso, allora, il rettile, nonostante le sembianze di un drago, potrebbe intendersi come la serpe in generale associata alla Prudenza. Chi scrive aggiunge che pure lo specchio, altro attributo non secondario, è assente, ma potrebbe immaginarsi stretto in una delle mani, ormai perdute. Tra le fonti iconografiche citate da Bacchi, era un bronzetto nelle collezioni statali di Berlino, una figura femminile in bronzo, tricipite e con una serpe sul capo, dibattuta tra Bartolomeo Bellano e Andrea Riccio, e in cui si è generalmente riconosciuta o Ecate o la Prudenza (inv. 1942). Si sottolinea, comunque, che l'iconografia della Prudenza è strettamente legata alla ricordata dea classica, come si evince dai fondamentali studi di Erwin Panofsky su questi temi.[2] L'aspetto tricipite di Ecate si offrì come modello per raffigurare le tre forme del tempo, il presente, il passato e il futuro, che la Prudenza riesce a governare con saggezza, essendo intesa come la virtù che guida ogni azione misurandola sulle esperienze trascorse e con uno sguardo sugli effetti venturi. A questo, medesimo spirito alludono anche gli altri due attributi a essa solitamente legati, ossia la serpe, simbolo di acume intellettuale, e lo specchio in cui la figura si riflette e si guarda alle spalle, strumento, quindi, che evoca l'avvedutezza. Tra le immagini più antiche della Prudenza in tal foggia, note sin dal Medioevo, si può ricordare almeno quella, celebre, nel pavimento marmoreo del Duomo di Siena, databile al 1406, in cui la donna, tricipite e con serpente in una mano, stringe

nell’altra le Sacre Scritture, in quanto illuminata dalla sapienza divina. Con poca esitazione, dunque, la statua bergamasca sembra interpretabile come personificazione della Prudenza.

La funzione di questo pezzo, come anticipato, sembra rivelata dal peculiare foro sul capo. Bacchi, su suggerimento di Giovanni Agosti, lo interpretava come utile al montaggio di una bandiera o di un oggetto simile. Per tale ragione la figura deve probabilmente credersi confezionata per qualche apparato allestito in occasione di un ingresso trionfale in una città, complessi che, in generale, sono andati quasi interamente perduti per la loro natura effimera. Sempre Bacchi osserva come pure l’esecuzione tutto sommato semplificata di certi dettagli, soprattutto al livello dei panneggi, suggerisca un uso di questo tipo, entro una struttura lignea di proporzioni monumentali. Non può però escludersi, come ipotizzato sempre da quest’ultimo, che la figura, con una bandiera svettante sulla testa triforme, decorasse un edificio pubblico in maniera permanente.[3]

Vicenda critica

Andrea Bacchi, sulla base delle evidenze stilistiche, essendo del tutto ignota, come premesso, la storia dell’opera prima del 1941, proponeva di collocarla nella Siena di tardo Cinquecento. Il sofisticato avvitamento del corpo e la peculiare sodezza delle forme anatomiche sono, in effetti, aspetti tipici del Manierismo più maturo, in cui riconoscere gli esiti estremi della fortuna delle invenzioni michelangiosche. L’inquadramento senese del pezzo, però, era suggerito dall’accostamento ai due

Angeli bronzei di Accursio Baldi per la chiesa dell'Ospedale di Santa Maria della Scala, a Siena **(figg. 1-2)**, un confronto che Bacchi evocava su indicazione di Carlo Sisi, come da lui specificato nella scheda del 1989.[4] Baldi, artista ancora poco noto, ma attestato anche a Firenze e a Fermo tra il 1570 e il 1590, non può probabilmente ritenersi l'autore della figura, ma i suoi Angeli offrono un aggancio decisivo per circoscriverla nel profilo storico e stilistico. Anche a un riesame, l'aspetto elegante dei volti e la resa quasi astrattiva dei panneggi richiamano all'arte senese del periodo, cresciuta sul recupero delle sofisticate bizzarrie di Domenico Beccafumi. L'artefice della *Prudenza*, dunque, deve continuare a cercarsi entro la realtà scultorea della Siena di ultimo Cinquecento, e in particolare nell'ambito dell'intaglio ligneo, un campo che, tuttavia, attende ancora un vero lavoro di riordino.



Scultore senese dell’ultimo quarto del XVI secolo (Domenico Cafaggi?), *Prudenza*, Collezione Zeri, Accademia Carrara, Bergamo

Uno specialista del settore che dominò la scena locale per le cronologie qui d’interesse è senza dubbio Domenico Cafaggi, detto Capo (1530–1605), un intagliatore originario di Settignano ma attivo per tutta la vita proprio a Siena, l’unica città in cui, al momento, i documenti ricordano la sua attività di scultore. Scarse sono le testimonianze manoscritte a fare il nome

dell’artista, che al momento si conosce soprattutto per i lunghi anni spesi al servizio dell’Opera del Duomo, con incarichi di vario tipo, dalla lavorazione di elementi decorativi e architettonici alla statuaria monumentale. Nel 1572 Domenico iniziò a lavorare per la Cattedrale, partecipando allora all’impresa del nuovo coro ligneo, poi dagli anni ottanta fu impegnato in altri altari in marmo, e dagli anni novanta eseguì i simulacri lapidei dei papi Marcello II e Paolo V. Si tratta quindi di una figura di punta nella Siena del tempo, la cui fisionomia, però, continua a sfuggire per le poche opere a lui restituibili su base documentaria. Tra le creazioni attribuite a Cafaggi occorre citare due gruppi dell’*Annunciazione*, uno per la Cattedrale di Montalcino, oggi conservato nel Museo Civico e Diocesano d’Arte Sacra (inv. 29-30MD),[6] e un altro nell’oratorio dell’Arciconfraternita della Misericordia di Siena **(figg. 3-4)**.[7] Tali opere, infatti, sembrano fornire qualche spunto utile per valutare un avvicinamento della statua di Bergamo allo stesso maestro. Certi risvolti dei panneggi, trattati come campi ampi e lisci, e la peculiare semplificazione di alcuni dettagli, in particolare delle fisionomie, rese con rigore geometrico, sono aspetti in comune, non trascurabili. Anche la ricca chioma dell’arcangelo Gabriele senese, con quelle ciocche vigorose e gonfie, che si piegano verso l’alto, è un ulteriore elemento confrontabile con l’opera in esame. Il nome di Cafaggi per questa *Prudenza*, tuttavia, resta un’ipotesi, per quanto non inverosimile, ancora non definitiva per chi scrive.



Fig. 3 - Domenico Cafaggi, *Arcangelo Gabriele*, ultimo quarto del XVI secolo, Siena, oratorio dell'Arciconfraternita della Misericordia



Fig. 4 - Domenico Cafaggi, *Vergine Annunciata*, ultimo quarto del XVI secolo, Siena, oratorio dell'Arciconfraternita della Misericordia

Provenienza

Provenienza e storia museale

Nulla è al momento noto circa la storia collezionistica dell'opera prima del 1941, quando è documentata in una raccolta privata fiorentina, della quale non è stato finora possibile precisare l'identità. Nello stesso anno la scultura passò nella collezione Viezzoli di Genova, dove rimase fino al 1985, quando fu acquistata da Federico Zeri.[8]

Conservata nella villa di Mentana fino alla morte dello storico dell'arte, nel 1998 la statua pervenne all'Accademia Carrara in seguito al legato testamentario da lui disposto a favore del museo. Dopo il suo ingresso nelle collezioni dell'istituzione bergamasca, tra il 2000 e il 2008 fu esposta nella sala IX del percorso museale. Nel 2008, in occasione della chiusura dell'Accademia Carrara per i lavori di ristrutturazione dell'edificio, venne trasferita nei depositi, dove rimase fino alla riapertura del museo nell'aprile 2015. Nel nuovo percorso espositivo trovò collocazione al centro della sala XXV, dedicata alle sculture di Andrea Fantoni e della sua bottega, dove rimase esposta fino al 2022. Con il successivo riallestimento del museo, inaugurato nel gennaio 2023, la scultura è stata nuovamente trasferita nei depositi, dove è attualmente conservata.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

L'opera è realizzata in legno policromo, dipinto a tempera. La frammentarietà della pellicola pittorica rende di difficile lettura la stratigrafia presente: al di sotto dell'ultima stesura pittorica si leggono strati di natura e colore differente. Sul basamento è visibile uno strato di discreto spessore e colore bianco, presumibilmente una preparazione, forse a gesso e colla **(fig. 5)**, mentre al di sotto della pellicola pittorica dell'abito di Ecate, soprattutto nella parte bassa, si nota un compatto e sottile strato rosso **(fig. 6)**; non è chiaro in questo caso

se possa trattarsi di una preparazione di colore diverso o di un altro strato pittorico, coperto da una ridipintura. Alcuni tratti della superficie sembrano infatti interessati dalla presenza di ridipinture: in particolare l'addome del drago è caratterizzato da uno strato scuro soprammesso, la cui compattezza ed il cui stato di conservazione nettamente migliore rispetto alle altre superfici portano a ipotizzare si tratti di un intervento di restauro **(fig. 7)**. Anche nella parte alta della testa, in corrispondenza di una vasta area molto danneggiata, è presente un imbrunimento diffuso, non stratificato, ma ugualmente riconducibile a una sostanza aggiunta ed alterata, segno anche questo di un trattamento di restauro o di manutenzione eseguito sull'opera **(fig. 8)**.



Fig. 5 - Scultore senese dell'ultimo quarto del XVI secolo (Domenico Cafaggi?), *Prudenza*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

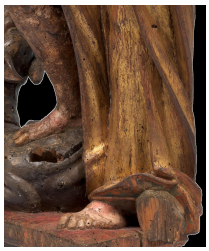


Fig. 6 - Scultore senese dell'ultimo quarto del XVI secolo (Domenico Cafaggi?), *Prudenza*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 7 - Scultore senese dell'ultimo quarto del XVI secolo (Domenico Cafaggi?), *Prudenza*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 8 - Scultore senese dell'ultimo quarto del XVI secolo (Domenico Cafaggi?), *Prudenza*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

La pellicola pittorica è in generale interessata da un degrado differenziale con aree, come uno dei volti, nettamente più degradate rispetto a zone vicine che presentano uno stato di conservazione migliore **(fig. 9)**. Questa fenomenologia di degrado potrebbe essere

legata a una differenza, seppur minima, nella tecnica di esecuzione, ovvero a una diversa esposizione delle superfici che avrebbe portato a concentrare i fenomeni di degrado in aree ben circoscritte. D'altra parte, la presenza di un gancio metallico ad anello sul retro dell'opera **(fig. 10)** fa pensare che questa fosse esposta addossata ad una parete, ponendo quindi i due volti non frontali, quelli più degradati, in una posizione con umidità relativa generalmente più elevata e fenomeni di condensa più frequenti.



Fig. 9 - Scultore senese dell'ultimo quarto del XVI secolo (Domenico Cafaggi?), *Prudenza*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 10 - Scultore senese dell'ultimo quarto del XVI secolo (Domenico Cafaggi?), *Prudenza*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

La scultura è realizzata in almeno 9 pezzi distinti **(figg. 11-12)** a cui vanno aggiunti almeno i due pezzi certi, mancanti in corrispondenza delle braccia; nel caso del braccio sinistro è leggibile lo scasso all'interno del quale doveva essere inserito un'ulteriore componente lignea, vincolata con un perno di cui rimane solo il foro **(fig. 13)**, mentre in corrispondenza del braccio destro è ben visibile il vincolo metallico col quale doveva essere fissata la restante parte del braccio **(fig. 14)**. Non è

chiaro, in questo secondo caso, se il perno sia da ricondurre alla tecnica esecutiva o ad un intervento di restauro.



Fig. 11 - Scultore senese dell'ultimo quarto del XVI secolo (Domenico Cafaggi?), *Prudenza*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 12 - Scultore senese dell'ultimo quarto del XVI secolo (Domenico Cafaggi?), *Prudenza*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

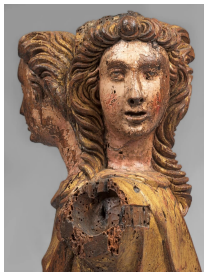


Fig. 13 - Scultore senese dell'ultimo quarto del XVI secolo (Domenico Cafaggi?), *Prudenza*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 14 - Scultore senese dell'ultimo quarto del XVI secolo (Domenico Cafaggi?), *Prudenza*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

L'opera è segnata da diversi danni strutturali a carico del materiale costitutivo: molte fratture verticali sono da ricollegare al naturale invecchiamento e movimento del legno **(fig. 15)**, in questo caso meno marcato sul retro dell'opera. Altre fratture e mancanze presenti sono invece riconducibili a danni meccanici, facilitati dall'indebolimento strutturale del materiale a causa di un attacco da parte di insetti xilofagi. Lo sono ad esempio la mancanza di una delle ali e della coda del drago **(fig. 16)**, oltre a quelle del basamento **(fig. 17)**, tutte generalmente più concentrate nella parte bassa dell'opera, forse per una più facile esposizione a questo tipo di attacchi.



Fig. 15 - Scultore senese dell'ultimo quarto del XVI secolo (Domenico Cafaggi?), *Prudenza*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 16 - Scultore senese dell'ultimo quarto del XVI secolo (Domenico Cafaggi?), *Prudenza*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 17 - Scultore senese dell'ultimo quarto del XVI secolo (Domenico Cafaggi?), *Prudenza*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

Restauri

Nessuno

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. n. 5.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. n. 9.

Bibliografia

Bibliografia

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo – 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno – 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 24-25 cat. n. 5 [Scultore senese, seconda metà del XVI secolo].

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 70 [Scultore senese, seconda metà del XVI secolo; Accursio Baldi?].

Federico Zeri, *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici*, Milano, Longanesi, 1995, p. 149 [Scultore senese del Cinquecento].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 30-31 [Scultore senese, metà del XVI secolo].

Francesco Rossi, *La collezione di sculture di Federico Zeri: Donazione Accademia Carrara*, Milano, Civica Biblioteca d'Arte, 2001, pp. 7-8 [Scuola senese].

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano e Palazzo Vescovile, 13 maggio – 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 76 cat. n. 9 [Scultore senese].

Note

Note

1. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo – 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno – 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, p. 24.

2. Al riguardo si veda Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Garden City, Doubleday, 1955, pp. 146-168.

3. A. Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 1), 1989, p. 24.

4. A. Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 1), 1989, p. 24.

5. Per affondi sull'artista, quanto più aggiornati o panoramici, si rimanda a: Alberto Cornice, *Cafaggi, Domenico, detto Capo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, pp. 237-239; Sven-Wieland Staps, *Cafaggi, Domenico di Filippo*, in Saur, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, XV, München-Leipzig, K.G. Saur, 1997, p. 495; Alessandro Bagnoli, *Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra di Montalcino*, Siena, Edizioni Cantagalli, 1997, pp. 88-90, 92-93 nn. 29-31MD; Alessandro Bagnoli, in *La Misericordia di Siena attraverso i secoli: dalla Domus Misericordiae all'Arciconfraternita di Misericordia*, a cura di Mario Ascheri, Patrizia Turrini, Siena, Protagon Editori Toscani, 2004, pp. 226-228 nn. 5, 9; Monika Butzek, *I monumenti dei papi Marcello II e Paolo V di Domenico Cafaggi*, in *Le sculture del duomo di Siena*, a cura di Mario Lorenzoni, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 20-23; Annalisa Pezzo, *Il monumento a Bandino e Germanico Bandini*, in *Le sculture del duomo di Siena*, a cura di Mario Lorenzoni, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 171-173; Marina Gennari, *Documenti su Domenico di Filippo Cafaggi detto Capo e i maestri scalpellini dell'Opera della Metropolitana: nuovi altari, decorazioni architettoniche, complementi e restauri nel duomo dopo la guerra di Siena*, in *Le sculture del duomo di Siena*, a cura di Mario Lorenzoni, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 186-193.

6. A. Bagnoli, *Museo Civico…* cit. (nota 3), 1997, pp. 88-90, 92-93 nn. 29-30MD.

7. A. Bagnoli, in *La Misericordia di Siena…* cit. (nota 3), 2004, pp. 226-228 nn. 5, 9.

8. A. Bacchi, in *Il conoscitore d'arte*… cit. (nota 1), 1989, p. 24.



Fig. 1 – Alessandro Vittoria, *Ritratto di Apollonio Massa*, 1571-1572 circa

Cat. 7. Alessandro Vittoria

Autore	Alessandro Vittoria
Dati anagrafici autore	Trento, 1525 circa - Venezia, 27 maggio 1608
Titolo	Ritratto di Apollonio Massa
Datazione	1571-1572 circa
Materia e tecnica	Terracotta
Misure	33 × 14 × 9,5 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1998
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00006
Numeri di inventario precedenti	Sc. 132 (1998-2007); Sc. 134; Sc. 119; 1998 AC Sculture 00006 (2011-2012); 98 SC ZR001 (2012-2015)
Collocazione	Esposto - Sala 5

Sommario

Opera unica nel catalogo di Alessandro Vittoria, la terracotta - che conserva tutta la freschezza di un primo pensiero colto rapidamente davanti al modello - è uno studio plastico in dimensioni inferiori al naturale per il busto fittile del medico veneziano Apollonio Massa, eseguito dall’artista trentino e oggi conservato al Seminario Arcivescovile di Venezia. Questa piccola

scultura è perciò una testimonianza preziosa, perché consente di gettare uno sguardo nel laboratorio di Vittoria e di comprenderne meglio le modalità operative. L'artista si concentra soltanto sul volto del personaggio per delinearne in maniera incisiva i tratti somatici principali, modellando l'argilla con grande sicurezza, tralasciando il busto e scavando il retro. Le fonti attestano la consuetudine da parte degli scultori di realizzare modelli preparatori di questo tipo, definiti in genere 'modelli piccoli', ma la rapida dispersione dei materiali della bottega di Vittoria deve aver portato alla distruzione di molti di questi bozzetti.

Scheda di catalogo

di Paolo Plebani

Descrizione e iconografia

Nella terracotta è raffigurata la testa di un uomo d'età avanzata e dalla lunga barba fluente (**fig. 1-4**). Lo scultore ha scavato il retro (**fig. 5**) e ha tralasciato di definire il busto, per concentrarsi solo sul volto, delineando i tratti somatici principali dell'effigiato: la massa appena accennata dei capelli, la fronte spaziosa solcata dalle rughe, le orbite profonde degli occhi, gli zigomi incavati, la fessura della bocca, la lunga barba, lavorata alternando i segni regolari e fitti di una stecca dentata a quelli più profondi di una stecca tradizionale. Il personaggio ritratto è stato identificato con il medico veneziano Apollonio Massa.[1] Discendente di una famiglia di mercanti genovesi trasferitasi in Friuli e poi a

Venezia, Apollonio nacque a Venezia, in una data che sinora non è stato possibile precisare. Nel 1529, alla morte del padre, il giovane, ancora minorenne, venne affidato allo zio Nicolò Massa (1489-1569), celebre medico, che sostenne i suoi studi e promosse la sua carriera. Dopo l'ammissione al Collegio dei Medici veneziani nel 1538, si trasferì in Germania per completare la sua formazione a Lipsia e a Wittenberg, una scelta motivata forse anche da qualche simpatia luterana. Su questa stagione di studi oltralpe si rintracciano informazioni nelle lettere indirizzate da Nicolò Massa ad Apollonio nel primo volume delle *Epistolae medicinales* pubblicate a Venezia nel 1550. Rientrato in laguna nel 1542, Apollonio intraprese una carriera di successo, diventando in pochi anni Consigliere del Collegio dei Medici e ricoprendo più volte la carica di Priore. Durante la peste del 1576 il Magistrato della Sanità lo incaricò della cura degli appestati e verso la fine della sua vita — morì nel 1590 — fu nominato Procuratore del convento delle Convertite alla Giudecca. Insieme allo zio Nicolò è uno dei protagonisti del *Dialogo intitolato la cecità* di Luigi Luisini, pubblicato a Venezia nel 1569.[2]



Fig. 1 – Alessandro Vittoria, *Ritratto di Apollonio Massa*, 1571-1572 circa



Fig. 2 – Alessandro Vittoria, *Ritratto di Apollonio Massa*, 1571-1572 circa



Fig. 3 – Alessandro Vittoria, *Ritratto di Apollonio Massa*, 1571-1572 circa



Fig. 4 – Alessandro Vittoria, *Ritratto di Apollonio Massa*, 1571-1572 circa



Fig. 5 – Alessandro Vittoria, *Ritratto di Apollonio Massa*, 1571-1572 circa (retro)

Vicenda critica

La terracotta è stata riconosciuta da Federico Zeri, «già sul finire degli anni Cinquanta», come opera di Alessandro Vittoria.[3] Le intuizioni dello studioso sono state sviluppate da Andrea Bacchi, che ha proposto di interpretare questa piccola scultura come un «primo pensiero» da collegare al *Busto di Apollonio Massa* in terracotta oggi al Seminario Patriarcale di Venezia (**fig. 6**) e da discutere insieme ad altri due ritratti del medico veneziano: la terracotta del Metropolitan Museum di New York (inv. 61.239; **fig. 7**) e il marmo appartenente alle collezioni dell'Ateneo Veneto (**fig. 8**).[4]



Fig. 6 – *Busto di Apollonio Massa*, Venezia, Seminario Patriarcale



Fig. 7 – Alessandro Vittoria (imitatore di), *Apollonio Massa, Dottore di Medicina*, New York, The Metropolitan Museum of Art, XIX secolo



Fig. 8 – Alessandro Vittoria, *Apollonio Massa*, 1572, Venezia, Ateneo Veneto

Le indicazioni di Bacchi sono state in sostanza accettate nella letteratura successiva.[5] Solo James Draper ha manifestato perplessità sull'attribuzione della terracotta all'artista trentino e sulla sua funzione di modello preparatorio, domandandosi se essa non sia piuttosto «a later academic exercise».[6] La discussione si è allargata invece al problema della relazione tra tutte le raffigurazioni scultoree di Apollonio Massa, cruciale anche per comprendere l'opera della raccolta Zeri, per meglio collocarla all'interno del percorso di Vittoria e proporne una datazione attendibile.

Il busto in terracotta del Seminario era posto in origine nella chiesa di Santa Maria Maddalena annessa al convento delle Convertite sull'isola della Giudecca ed era accompagnato, stando alla testimonianza di Cicogna, da un'epigrafe ora dispersa con il nome dell'effigiato e la data 1587: «apollonivs massa medicus et procurator monasterii mdlxxxvii».[7] Tuttavia, non è certo che tale indicazione cronologica sia da riferire

all’anno di esecuzione del ritratto, ma potrebbe indicare il momento in cui Massa era nominato procuratore o il busto veniva collocato in chiesa.[8]
Il busto del Metropolitan, ritenuto inizialmente una replica autografa, si è rivelato in seguito una copia ottocentesca di quello del Seminario ed è uscito di scena.[9]

Il ritratto marmoreo dell’Ateneo proviene invece dal chiostro della chiesa di San Domenico di Castello a Venezia, dove è rimasto sino alle soppressioni napoleoniche del 1807, insieme al busto dello zio Nicolò Massa, collocato però in una zona distinta del chiostro (**fig. 9**). Quest’ultima scultura è firmata da Vittoria e la sua esecuzione dovrebbe cadere tra il 1566 e il 1569.[10] L’attribuzione all’artista trentino del ritratto marmoreo di Apollonio è invece dibattuta, in particolare da Andrea Bacchi, che ipotizza la «partecipazione di un aiuto nell’esecuzione», e da Thomas Martin, che suggerisce di riferire il busto a Domenico da Salò.[11] La scultura apparteneva a un monumento corredato da un’iscrizione, oggi non più esistente, con la data 1572, trascritta da Francesco Sansovino: «Monumentum Apollonio Masse Philosopho ac Medico Antonij filio positum, ut esset eius indicium virtutis, ad familiae nominisque memoriam sempiternam. MDLXXII. Kal. Aug.».[12]



Fig. 9 – Alessandro Vittoria, *Nicolò Massa*, 1569, Venezia, Ateneo Veneto

Vittorio Moschini ha proposto di riconoscere nella terracotta del Seminario «una prima e più felice redazione» del marmo dell'Ateneo.[13] A questa proposta, seppur con sfumature differenti, ha aderito recentemente anche Luca Siracusano, che esclude il nome di Vittoria per il busto già in San Domenico di Castello, ma osserva che per la parte della testa esso «sembra comunque dipendere dalla terracotta del Seminario».[14] Thomas Martin non individua invece nessuna relazione tra le due sculture, che considera lavori distinti: il marmo, più antico, forse scolpito da Domenico da Salò e la

terracotta, modellata quindici anni dopo da Vittoria. [15] La questione ha ripercussioni anche sulla datazione della terracotta Zeri. L'ipotesi prevalente, sostenuta in particolare da Martin, è che l'iscrizione con la data 1587 trascritta da Cicogna sia da riferire all'esecuzione della terracotta del Seminario e che quindi la terracotta Zeri sia stata realizzata contestualmente o poco prima, tra il 1586 e il 1587.[16] Finocchi Ghersi, che attribuisce la scultura del Seminario alla bottega di Vittoria, propone di datare quest'ultima e la terracotta della Carrara, che invece ritiene autografa dello scultore trentino, alla seconda metà degli anni Ottanta.[17] Siracusano non esclude la possibilità di anticipare la datazione dell'opera al 1572.[18] Bacchi, che inizialmente si limitava a presentare entrambe le ipotesi (1572 o 1587), ha in seguito aderito alla proposta di datazione avanzata da Martin.[19]

La datazione dell'opera e la questione dei modelli preparatori

Per le dimensioni più piccole del naturale e per la scelta di modellare soltanto il volto dell'effigiato la terracotta Zeri non trova confronti nella produzione di Alessandro Vittoria, a cui pure è correttamente riferita per l'esecuzione spigliata e per il palmare rapporto con il busto del Seminario di Venezia, di cui costituisce una sorta di «primo pensiero», per riprendere l'efficace definizione di Andrea Bacchi.[20]

L'opera, perciò, è una testimonianza importante nella discussione sui modelli in terracotta o in cera nella scultura cinquecentesca.[21] Le fonti dell'epoca attestano

la consuetudine da parte degli artisti di realizzare modelli plastici preparatori per le loro sculture. Vasari, ad esempio, distingue tra «piccioli modelli o figure di cera o di terra» e modelli «grandi quanto quella stessa figura che si cerca di fare in marmo».[22] Una distinzione netta, valida soprattutto in sede teorica, ma che nella pratica quotidiana degli scultori si concretizzava in forme e modalità di lavoro diverse, da indagare caso per caso. Quello di Alessandro Vittoria è stato analizzato recentemente da Luca Siracusano, in un contributo nel quale le differenti versioni del ritratto di Apollonio Massa rivestono un ruolo esemplare, insieme a quelle del ritratto di un altro medico, Tommaso Rangone, in particolare la terracotta del Museo Correr e il bronzo dell'Ateneo Veneto (**fig. 10-11**). Nel busto fittile, la testa è stata modellata indipendentemente dal petto ed è stata poi utilizzata come modello grande per la fusione in bronzo. La terracotta Zeri è invece l'unico esempio conosciuto di 'modello piccolo', verosimilmente colto dal naturale, realizzato dall'artista trentino con l'obbiettivo di fissare una prima idea del soggetto. La rapida dispersione dei materiali della bottega di Vittoria deve aver portato alla distruzione di molti di questi 'modelli piccoli', mentre i 'modelli grandi', maggiormente rifiniti, non solo hanno avuto anche qualche fortuna collezionistica, ma spesso utilizzati in contesti privati sono sopravvissuti in maggior numero. [23]



Fig. 10 – Alessandro Vittoria, *Busto di Tommaso Rangone*, 1575 circa, Venezia, Museo Correr



Fig. 11 – Alessandro Vittoria, *Tommaso Rangone*, 1575 ca., Venezia, Ateneo Veneto

Accertata la relazione della terracotta Zeri con il busto fittile del Seminario, come considerare quest'ultimo: una semplice redazione definitiva oppure un 'modello grande' dal quale poteva discendere una versione finale in marmo o in bronzo? Le fattezze del medico veneziano, come si è visto, sono immortalate anche nel ritratto marmoreo dell'Ateneo, che la testimonianza di Sansovino fissa al 1572. Se quest'ultima scultura non può essere attribuita alla mano di Vittoria, sembra però dipendere proprio dalla terracotta del Seminario. La differenza più rilevante riguarda il panneggio della veste, decisamente all'antica nell'esemplare dell'Ateneo. La somiglianza è però palmare nell'impostazione della testa, voltata verso sinistra rispetto al busto, e nella restituzione dei tratti somatici del volto. Questo suggerirebbe di datare la terracotta del Seminario all'inizio degli anni Settanta e con essa anche il 'modello piccolo' della raccolta Zeri. La data 1587 tramandata da Cicogna in relazione al busto fittile già nella chiesa delle

Convertite potrebbe essere un errore di trascrizione da parte dell'erudito, oppure – e mi pare l'ipotesi preferibile - è possibile che il ritratto scultoreo fosse precedente e che quindi il 1587 sia da riferire alla data di collocamento della terracotta.[24] Non possiamo nemmeno escludere che si sbagliasse Sansovino nel riportare l'anno 1572 in relazione al busto dell'Ateneo, ma la data 1581 di pubblicazione della *Venezia città nobilissima*, rende comunque un suo eventuale errore meno decisivo rispetto a uno svarione di Cicogna. Un ulteriore osservazione, per quanto ci si avventuri su un terreno scivoloso, è relativa all'età del personaggio raffigurato in questi ritratti. La data di nascita di Apollonio Massa dovrebbe potersi collocare tra il 1515 e il 1520, considerato che nel 1529, quando dopo la morte del padre venne affidato allo zio Nicolò, aveva meno di sedici anni. Nel 1572 aveva perciò tra i cinquanta e i sessanta anni, un'età compatibile con quella dell'uomo raffigurato da Vittoria, mentre nel 1587 ne avrebbe avuti almeno sessantasette.

Va osservato che dalla biografia di Apollonio Massa non emergono occasioni o avvenimenti di tale importanza da giustificare l'erezione di un monumento nel 1572. L'epigrafe trascritta da Sansovino dice soltanto che esso fu fatto innalzare dal figlio Antonio a perenne ricordo della famiglia Massa e del padre Apollonio. Non va però dimenticato che pochi anni prima, sempre nel chiostro della chiesa di San Domenico di Castello, si inaugurava anche il monumento di Nicolò Massa, iniziato verosimilmente quando il celebre anatomista era ancora in vita e portato a termine nel 1569 grazie all'impegno

della figlia, Maria Grifalconi, che esaudiva così le volontà paterne.[25]

Quanto al busto fittile del Seminario è possibile che sia rimasto presso Apollonio stesso o la sua famiglia per essere poi utilizzato nel convento delle Convertite, forse in occasione della nomina del medico a procuratore del monastero nel 1587, come pare affermare l'iscrizione trascritta da Cicogna.

Una verifica rispetto alla proposta di datare la terracotta Zeri e quella del Seminario all'inizio degli anni Settanta va condotta naturalmente anche all'interno del catalogo di Vittoria. Martin ha evidenziato come il taglio a base diritta del busto – adottato nel ritratto del Seminario - sia introdotta dallo scultore a partire dal 1575 circa, come nel già menzionato *Ritratto di Tommaso Rangone* del Museo Correr. Tuttavia, anche la datazione di questo busto non è certa. Sappiamo soltanto che nel 1571 Rangone ricevette la concessione di collocare un proprio ritratto all'esterno della chiesa di San Geminiano e quindi la terracotta del Correr potrebbe essere di poco successiva, come del resto sostenuto da diversi studiosi.[26] D'altra parte, per il composto naturalismo della raffigurazione, per l'atteggiamento di austera dignità dell'effigiato, il ritratto di Apollonio Massa del Seminario – e di conseguenza il suo 'modello piccolo', la terracotta Zeri - mi pare trovi una sua collocazione adeguata proprio all'inizio degli anni Settanta, con risultati non distanti, per rimanere nell'ambito della scultura fittile, al *Ritratto di Giulio Contarini* della National Gallery of Canada ad Ottawa, databile tra il 1570 e il 1572 (**fig. 12**)[27].



Fig. 12 – Alessandro Vittoria, *Giulio Contarini*, 1570-1576 circa, Ottawa, National Gallery of Canada

Provenienza

Provenienza e storia museale

La vicenda collezionistica della terracotta si ricostruisce soltanto per il tratto più recente. Stando alle informazioni trasmesse da Federico Zeri ad Andrea Bacchi, la scultura si trovava intorno al 1959 a Parigi presso Eduardo Moratilla (1901-1973).[28] Non si hanno notizie però sui tempi e le modalità di acquisizione da parte del celebre *marchand amateur* di origine italiana residente in rue de Courcelles a Parigi, un indirizzo molto frequentato da storici dell'arte e antiquari nei decenni successivi al secondo dopoguerra.[29]

Sull'arrivo della terracotta nella collezione di Federico Zeri ci si deve rifare invece a quanto dichiarato dallo studioso a Thomas Martin, al quale riferì di averla acquistata in una vendita all'hotel Drouot, senza però indicare una data o una occasione precisa.[30]

Nel 1998, con il legato di Zeri in favore dell'Accademia Carrara, la terracotta è giunta all'istituzione bergamasca, dove tra il 2000 e il 2008 è stata esposta nella sala VII, riservata a opere di scuola veneta, lombarda e umbro-toscana dalla fine del Quattrocento alla prima metà del Cinquecento. Nel 2008, con la chiusura dell'Accademia Carrara per lavori di ristrutturazione, la scultura è stata collocata nei depositi. Alla riapertura del museo nell'aprile 2015, l'opera era esposta nella sala 24, dedicata alle sculture della raccolta di Federico Zeri, mentre nel nuovo allestimento aperto al pubblico nel gennaio 2023 è stata collocata in sala 5, accanto a medaglie manieriste veneziane.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

La terracotta è realizzata con un impasto di argilla chiara, fine, le cui poche impurità si rilevano soprattutto nei fori di varie dimensioni che esse hanno formato nell'impasto ceramico (**fig. 13**). La superficie si presenta leggermente erosa e cosparsa di piccole macchie, alterazioni cromatiche e imbrunimenti, localizzati in particolar modo in corrispondenza del volto e legati probabilmente alla compresenza di depositi coerenti e incoerenti accanto a sostanze organiche grasse, come oli, cere e i lipidi presenti sulle mani di chi ha toccato o manipolato l'oggetto (**fig. 14**). Le superfici perimetrali dell'opera e specialmente la barba sono interessate dalla diffusa presenza di piccole macchie di natura diversa rispetto alle precedenti: si tratta di segni bianchi quasi puntiformi, forse tracce di un'antica verniciatura bianca, come è stato supposto in passato[31] (**fig. 15**).

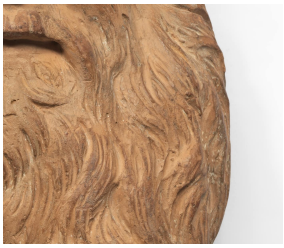


Fig. 13 – Alessandro Vittoria, *Ritratto di Apollonio Massa*, 1571-1572 circa (particolare)

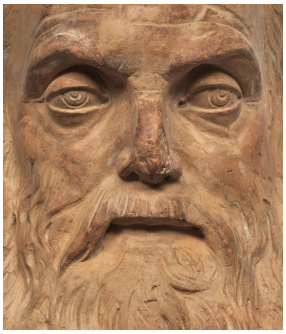


Fig. 14 – Alessandro Vittoria, *Ritratto di Apollonio Massa*, 1571-1572 circa (particolare)



Fig. 15 – Alessandro Vittoria, *Ritratto di Apollonio Massa*, 1571-1572 circa (particolare)

Sono presenti anche segni legati a danni meccanici: una mancanza nella parte alta dell'orecchio sinistro (**fig. 16**), micro-lacune sull'orecchio destro (**fig. 17**), alcune scagliature sulla punta della barba e, soprattutto, la evidente lacuna di parte del naso, la cui superficie di frattura si presenta alterata da depositi e macchie. Sempre sulla punta della barba si segnala, infine, una netta incisione: benché non sia chiara la sua funzione, non si tratta di una forma di degrado, ma al contrario di un segno lasciato volutamente dall'artista.



Fig. 16 – Alessandro Vittoria, *Ritratto di Apollonio Massa*, 1571-1572 circa (particolare)

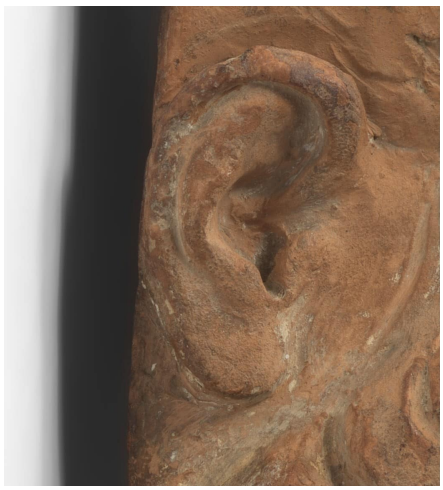


Fig. 17 – Alessandro Vittoria, *Ritratto di Apollonio Massa*, 1571-1572 circa (particolare)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. n. 6.

"*La bellissima maniera". Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, Trento, Castello del Buonconsiglio, 25 giugno - 26 settembre 1999, cat. n. 52.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, s.n.

Il museo in dono: 10 anni di doni, legati, depositi alla Accademia Carrara di Bergamo, Bergamo, Accademia Carrara, 20 giugno - 29 agosto 2004, s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. n. 1.

La fabbrica del Rinascimento. Processi creativi, mercato e produzione a Vicenza, Vicenza, Basilica Palladiana, 11 dicembre 2021 – 18 aprile 2022, cat. n. 39.

Bibliografia

Bibliografia

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 26-27 cat. n. 6 [Alessandro Vittoria].

Thomas Martin, in "*La bellissima maniera": Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 25 giugno - 26 settembre 1999), a cura di Andrea Bacchi,

Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper, Trento, Tipolitografia Temi, 1999, pp. 286-287 cat. n. 52 [Alessandro Vittoria].

James David Draper, Recensione a "*La bellissima maniera": Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, Trento 1999, in «The Burlington Magazine», CXLI, 1158, 1999, p. 571 [Attribuzione ad Alessandro Vittoria è messa in dubbio].

[Andrea Bacchi], in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 32-33 [Alessandro Vittoria].

Andrea Bacchi, *Federico Zeri collezionista di sculture*, in Andrea Bacchi, Francesco Rossi, *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, p. 18 [Alessandro Vittoria].

Thomas Martin, *New Discoveries and Old Problems in Alessandro Vittoria's Terracotta Busts*, in «The Sculpture Journal», VI, 2001, pp. 38-39 (ill. 6), 47 nota 7 [Alessandro Vittoria].

Francesco Rossi, *La collezione di sculture di Federico Zeri: Donazione Accademia Carrara*, Milano, Civica Biblioteca d'Arte, 2001, pp. 8-9 (ill.) [Alessandro Vittoria].

Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte, a cura di Francesco Rossi, presentazione di Rossana Bossaglia, Bergamo, Bolis, 2003, pp. 70, 73 [Alessandro Vittoria].

[F. Rossi], in *Il museo in dono: 10 anni di doni, legati, depositi alla Accademia Carrara di Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 20 giugno - 29 agosto 2004), a cura di Francesco Rossi, Bergamo, Bolis Edizioni, 2004, p. 19 [Alessandro Vittoria].

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano/Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, pp. 18, 73 cat. n. 1 [Alessandro Vittoria].

Luca Annibali, *Alessandro Vittoria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 99, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2020, pp. xx [Alessandro Vittoria].

Lorenzo Finocchi Ghersi, *Alessandro Vittoria decoratore e scultore (1525-1608)*, Verona, Scripta, 2020, p. 120 cat. n. 8b [Alessandro Vittoria].

La fabbrica del Rinascimento. Processi creativi, mercato e produzione a Vicenza, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana, 11 dicembre 2021 – 18 aprile 2022), a cura di Guido Beltramini, Davide Gasparotto, Mattia Vinco, Venezia, Marsilio Arte, 2021, pp. 210 (ill. 39), 229 cat. n. 39 [Alessandro Vittoria].

Luca Siracusano, *«A' marmi comincia a dar lo spirito in disegno». Alessandro Vittoria: invenzione e produzione*, in *La fabbrica del Rinascimento. Processi creativi, mercato e produzione a Vicenza*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana, 11 dicembre 2021 - 18 aprile 2022), a cura di Guido Beltramini, Davide Gasparotto, Mattia Vinco, Venezia, Marsilio Arte, 2021, pp. 139, 140-142 [Alessandro Vittoria].

Luca Siracusano, *«Paiono più tosto teste umane che siano così impetrite, che cose lavorate con scarpello». Viatico per il busto a Venezia dal primo Rinascimento ad Alessandro Vittoria*, in *Da Donatello a Alessandro Vittoria, 1450-1600. 150 Anni di Scultura nella Repubblica di Venezia*, catalogo della mostra (Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, 22 aprile - 30 ottobre 2022), a cura di Toto Bergamo Rossi e Claudia Cremonini, Venezia, Marsilio, 2022, p. 140 [Alessandro Vittoria].

Martina Bagnoli, *I tesori dell'Accademia Carrara / 3. La barba, i baffi e le donne barbute*, in «L'Eco di Bergamo», 222, 12 agosto 2024, pp. 35-36 (ill. 1) [Alessandro Vittoria].

Note

Note

1. Si veda di seguito la sezione intitolata *Vicenda critica*.

2. Richard Palmer, *Nicolò Massa, his family and his fortune*, in «Medical History» 25, 1981, pp. 385-410 (per le notizie su Apollonio pp. 397-399, 406-408). Sul busto di Nicolò dell'Ateneo Veneto: Thomas Martin, *Alessandro Vittoria and the Portrait Bust in Renaissance Venice. Remodelling Antiquity*, Oxford, Clarendon Press, 1998, pp. 121-122 cat. n. 18.

3. A. Bacchi, *Federico Zeri collezionista di sculture*, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, p. 18. Anche il collegamento della terracotta con una serie di busti realizzati «dallo scultore e dalla sua bottega raffiguranti il medico Apollonio Massa» è merito di Zeri (A. Bacchi, in *La donazione Federico Zeri…* cit., 2000, p. 32). L'argomento è affrontato anche in una lettera dello storico dell'arte indirizzata all'antiquario Andrew S. Ciechanowiecki, titolare della Galleria Heim. Nel chiedere un recapito di Manfred Leithe-Jasper che stava preparando una monografia su Vittoria, Zeri scrive: «Among the sculptures which I own in my small private collection, there is a piece which I believe is by Vittoria. It is a terracotta head, smaller than nature, showing the features of the celebrated medical doctor Apollonio Massa. There are solid reasons to believe that it is a first modello executed dal vivo for the famous large portrait in the Seminario at Venice. Its quality is much too high for a copy or for a workshop

repetition» (*Lettera di F. Zeri a Andrew S. Ciechanowiecki*, 22 marzo 1976, Los Angeles, The Getty Research Institute, Heim Gallery records, 1965-1991, Series I.C. Experts, 1965-1990, box 74, folder 48). La lettera è stata segnalata da Pierre Rosenberg ad Anna Ottani Cavina, *Federico Zeri, il suo archivio. Il Maestro della natura morta di Hartford/Caravaggio*, in *Prospettiva Zeri*, atti della giornata di studi (Bologna, Fondazione Federico Zeri, 10 ottobre 2008), a cura di Anna Ottani Cavina, Torino, Allemandi, 2009, p. 136 nota 6.

4. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, p. 26. Si segnala che si è proposto di riconoscere nell'*Uomo barbuto* attribuito a Tiziano dello Statens Museum fur Kunst di Copenaghen (inv. n. 3782; fig. 18) un ritratto pittorico di Apollonio Massa (Harald Olsen, *Italian Paintings and Sculpture in Denmark*, Copenhagen, Munksgaard, 1961, pp. 94-95).

5. Segnalo soltanto le voci principali: Thomas Martin, in "*La bellissima maniera": Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 25 giugno - 26 settembre 1999), a cura di Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper, Trento, Tipolitografia Temi, 1999, pp. 286-287 cat. n. 52;

Thomas Martin, *New Discoveries and Old Problems in Alessandro Vittoria's Terracotta Busts*, in «The Sculpture Journal», VI, 2001, pp. 38-39 (ill. 6), 47 nota 7; Lorenzo Finocchi Ghersi, *Alessandro Vittoria decoratore e scultore (1525-1608)*, Verona, Scripta, 2020, p. 120 cat. n. 8b; Luca Siracusano, *«A' marmi comincia a dar lo spirito in disegno». Alessandro Vittoria: invenzione e produzione*, in *La fabbrica del Rinascimento. Processi creativi, mercato e produzione a Vicenza*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana, 11 dicembre 2021 - 18 aprile 2022), a cura di Guido Beltramini, Davide Gasparotto, Mattia Vinco, Venezia, Marsilio Arte, 2021, pp. 139, 140-142.

6. James David Draper, Recensione a *"La bellissima maniera": Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento, Trento 1999*, in «The Burlington Magazine», CXLI, 1158, 1999, p. 571.

7. *Delle inscrizioni veneziane raccolte e illustrate da Emanuele Antonio Cicogna cittadino veneto. Volume IV*, Venezia, Giuseppe Picotti Stampatore, 1824, p. 691.

8. Thomas Martin, *Alessandro Vittoria…* cit. (nota 2), 1998, pp. 120-121 cat. n. 17 (con bibliografia precedente); Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 4), 1989, p. 26; Thomas Martin, in "*La bellissima maniera…* cit. (nota 5), 1999, p. 286; Lorenzo Finocchi Ghersi *Alessandro Vittoria…* cit (nota 5), 2020, p. 120 cat. n. 8b (ma la terracotta del Seminario è classificata tra le opere della bottega);

Luca Siracusano, *«A' marmi comincia a dar lo spirito in disegno»…* cit. (nota 5), 2021, pp. 140-142.

9. A declassare la terracotta di New York al rango di copia è stato Thomas Martin: *Alessandro Vittoria…* cit. (nota 2), 1998, p. 157 cat. n. 66; Thomas Martin, in "*La bellissima maniera…* cit. (nota 5), 1999, p. 286. Un calco in gesso del busto del Metropolitan è conservato presso il Victoria and Albert Museum a Londra (inv. n. REPRO.1884-322; fig. 19), come segnalato da Luca Siracusano, *«A' marmi comincia a dar lo spirito in disegno»…* cit. (nota 5), 2021, pp. 141-142 nota 36.

10. Thomas Martin, *Alessandro Vittoria…* cit. (nota 2), 1998, pp. 121-122 cat. n. 18 (con bibliografia precedente).

11. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 4), 1989, p. 26; Thomas Martin, *Alessandro Vittoria…* cit. (nota 2), 1998, pp. 160-161 cat. n. 74; Thomas Martin, in "*La bellissima maniera…* cit. (nota 5), 1999, p. 286; Thomas Martin, *New Discoveries and Old Problems in Alessandro Vittoria's Terracotta Busts*, in «The Sculpture Journal», VI, 2001, p. 47 nota 8. L'attribuzione a Vittoria è respinta anche da Siracusano, *«A' marmi comincia a dar lo spirito in disegno»…* cit. (nota 5), 2021, p. 141.

12. Francesco Sansovino, *Venezia città nobilissima et singolare descritta in XIIII libri*, In Venetia, appresso Iacomo Sansovino, 1581, pp. 5v-6r.

13. Vittorio Moschini, *Le raccolte del Seminario di Venezia*, Roma, La Libreria dello Stato, 1940, p. 15.

14. Luca Siracusano, *«A' marmi comincia a dar lo spirito in disegno»…* cit. (nota 5), 2021, p. 141.

15. Thomas Martin, *Alessandro Vittoria…* cit. (nota 2), 1998, pp. 120, 160; Thomas Martin, in "*La bellissima maniera…* cit. (nota 5), 1999, p. 288. Della medesima opinione è Francesco Rossi, in *Il museo in dono: 10 anni di doni, legati, depositi alla Accademia Carrara di Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 20 giugno - 29 agosto 2004), a cura di Francesco Rossi, Bergamo, Bolis Edizioni, 2004, p. 19.

16. Thomas Martin, *Alessandro Vittoria…* cit. (nota 2), 1998, pp. 120-121; Thomas Martin, in "*La bellissima maniera…* cit. (nota 5), 1999, pp. 288; Thomas Martin, *New Discoveries…* cit. (nota 5), 2001, p. 39; Francesco Rossi, in *Il museo in dono…* cit. (nota 15), 2004, p. 19; Paolo Plebani, in *Capolavori dell'Accademia Carrara*, Milano, Skira, 2024 (in corso di stampa).

17. Lorenzo Finocchi Ghersi, *Alessandro Vittoria…* cit. (nota 5), 2020, p. 120 cat. n. 8b.

18. Luca Siracusano, *«A' marmi comincia a dar lo spirito in disegno»…* cit. (nota 5), 2021, p. 141. Tuttavia, nella didascalia dell'opera e nell'intestazione della scheda di catalogo le date riportate sono 1586-1587 circa per la scultura Zeri, 1587 circa per quella del Seminario (*La*

fabbrica del Rinascimento… cit. [nota 7], 2022, pp. 210 ill. 39, 229 cat. n. 39).

19. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 4), 1989, p. 26; A. Bacchi, in *La donazione Federico Zeri…* cit. (nota 1), 2000, p. 32.

20. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 4), 1989, p. 26.

21. La questione è stata impostata da Irving Lavin, *Bozzetti and Modelli. Notes on Sculptural Procedure from the Early Renaissance through Bernini*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, 1964*, 3 voll., Bonn, Gebr. Mann, 1967, vol. III, pp. 93-104 (ora in I. Lavin, *Visible Spirit. The Art of Gianlorenzo Bernini*, 3 voll., London, Pindar Press, 2007-2012, vol. I (2007), pp. 33-61). Si veda inoltre la versione ampiamente rivista del contributo: I. Lavin, *'Bozzetto Style'. The Renaissance Sculptor's Handwork*, in I. Lavin, *Visible Spirit…* cit., 2007-2012, vol. II (2009), pp. 1174-1233. Per una recente trattazione generale del tema, ma sino al 1560: Johannes Myssok, *Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance*, Münster, Rhema, 1999. Sui modelli in terracotta: Charles Avery, *Introduction*, in *Fingerprints of the artist. European terra-cotta sculpture from the Arthur M. Sackler collections*, introduction and catalogue by Charles Avery, assisted by Alastair Laing, edited by Lois Katz, catalogo della mostra (Washington, The National

Gallery of Art, 25 ottobre 1979 – 5 ottobre 1980; New York, The Metropolitan Museum of Art, 21 marzo – 6 settembre 1981; Cambridge, The Fogg Art Museum, autunno - inverno 1981-1982), Washington, D.C., The Arthur M. Sackler Foundation / Cambridge, Mass., The Fogg Art Museum, 1981, pp. 16-25; Maria Giulia Barberini, *Base or Noble Material? Clay Sculpture in 17th and 18th Century Italy*, in *Earth and Fire. Italian Terracotta Sculpture from Donatello to Canova*, New Haven and London, Yale University Press, 2001, pp. 43-59. Per quelli in cera: Charles Avery, *'La cera sempre aspetta'. Wax sketch-Models for Sculpture*, in Apollo, CXIX, 1984, pp. 166-176 (ora in C. Avery, *Studies in European Sculpture. II*, London, Christie's, 1988, pp. 19-33).

22. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, 11 voll., Firenze, Sansoni, 1966-1997, vol. I (Testo), pp. 87-90 (per la citazione p. 89). In Borghini questa distinzione non è così chiaramente marcata e la locuzione «modelli piccoli» è riferito soltanto ai modelli in cera: Raffaello Borghini, *Il riposo*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1584, pp. 146-150.

23. Luca Siracusano, *«A' marmi comincia a dar lo spirito in disegno»…* cit. (nota 5), 2021, pp. 139-144. Si veda inoltre, anche per diversi altri esempi di ritratti di cui rimane sia la terracotta sia il marmo: Luca Siracusano, *«Paiono più tosto teste umane che siano così impetrite, che cose lavorate con scarpello». Viatico per*

il busto a Venezia dal primo Rinascimento ad Alessandro Vittoria, in *Da Donatello a Alessandro Vittoria, 1450-1600. 150 Anni di Scultura nella Repubblica di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, 22 aprile - 30 ottobre 2022), a cura di Toto Bergamo Rossi e Claudia Cremonini, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 139-141.

24. Questa ipotesi è giudicata poco verosimile da Martin, in "*La bellissima maniera…* cit. (nota 5), 1999, pp. 288).

25. Thomas Martin, *Alessandro Vittoria…* cit. (nota 2), 1998, pp. 121-122.

26. Sui ritratti scultorei di Rangone eseguiti da Vittoria, in particolare sulla terracotta del Correr e sul bronzo dell'Ateneo Veneto: Thomas Martin, *Alessandro Vittoria…* cit. (nota 2), 1998, pp. 123-125 cat. n. 20-21 (con bibliografia precedente); Thomas Martin, in "*La bellissima maniera…* cit. (nota 5), 1999, pp. 282-283 cat. n. 50-51; Luca Siracusano, *«A' marmi comincia a dar lo spirito in disegno»…* cit. (nota 5), 2021, pp. 139-144.

27. La datazione di questo busto fittile acquistato nel 2002 dal museo canadese è ricavata da quella proposta da Martin per la versione in marmo collocato sopra il Monumento a Giulio Contarini in Santa Maria del Giglio a Venezia: T. Martin, *Alessandro Vittoria…* cit. (nota 2), 1998, pp. 72-73, 97-99 cat. n. 1.

28. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 4), 1989, p. 26.

29. Un bel ritratto in punta di penna di Moratilla è quello di Giuliano Briganti, *Sulla fortuna di Alberto Savinio*, in *Savinio. Gli anni di Parigi. Dipinti 1927-1932*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo Forti / Galleria dello Scudo, 9 dicembre 1990 – 10 febbraio 1991), a cura di Massimo Di Carlo e Pia Vivarelli, Milano, Skira, 1990, p. 15. Per un primo affondo sul personaggio: Chiara Feudi, *Eduardo Moratilla e la donazione Zeri all'ICCD: la fotografia come strumento per la ricerca storico-artistica*, tesi di laurea, relatore Paolo Callegari, Università degli Studi della Tuscia, 2003.

30. Thomas Martin, *New Discoveries…* cit. (nota 10), 2001, p. 47 nota 7.

31. A. Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 4), 1989, p. 26.



Fig. 1 – Nicolas Cordier, *Busto di Paolo V Borghese*, 1605-1612 circa

Cat. 8. Nicolas Cordier

Autore	Nicolas Cordier
Dati anagrafici autore	Lorena, 1567 circa - Roma, 24 novembre 1612
Titolo	Busto di Paolo V Borghese
Datazione	1605-1612 circa
Materia e tecnica	Marmo
Misure	62 × 64 × 30 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1998
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00007
Numeri di inventario precedenti	Sc. 133 (1998-2007); Sc. 135; Sc. 120; 1998 AC Sculture 00007 (2011-2012); 98 SC ZR007 (2012-2015)
Collocazione	Esposto - Sala 6

Sommario

Segnalato inizialmente senza alcuna indicazione d’autore, ma con la corretta identificazione del personaggio nel pontefice Paolo V Borghese, il busto è stato successivamente attribuito a Nicolas Cordier, proposta ampiamente accolta dalla critica e mai più messa in discussione. La scultura, la cui esecuzione deve cadere tra il 1605, anno di elezione al soglio

pontificio di Camillo Borghese, e il 1612, anno della morte dello scultore, è stata messa in relazione con commissioni documentate, come il *Monumento a Paolo V* di Rimini (1611-1612) e il rifacimento della testa della statua di Paolo V eseguita da Silla Longhi nella Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, incarico che forse Cordier nemmeno portò a termine. Tali confronti rendono plausibile una collocazione nella fase finale dell'attività dello scultore, tra il 1610 e il 1612, come sembra confermare anche la qualità dell'indagine psicologica, che anticipa esiti propri della ritrattistica berniniana.

Scheda di catalogo

di Paolo Plebani

Descrizione e iconografia

Il volto ovale incorniciato dalla barba corta, sagomata con cura sotto il mento, lungo le guance e le tempie. I baffi e il folto pizzetto a punta. L'ampia fronte attraversata dalla linea sottile della tonsura che lascia il capo e la nuca completamente glabri. Il collo tozzo che fuoriesce appena dalle vesti. Gli occhi infossati e il naso dritto e leggermente adunco. Nel busto in esame **(fig. 1-4)** si riconoscono facilmente i tratti somatici di papa Paolo V (1605-1621), al secolo Camillo Borghese (Roma 1552-1621).[1]



Fig. 1 – Nicolas Cordier, *Busto di Paolo V Borghese*, 1605-1612 circa



Fig. 2 – Nicolas Cordier, *Busto di Paolo V Borghese*, 1605-1612 circa



Fig. 3 – Nicolas Cordier, *Busto di Paolo V Borghese*, 1605-1612 circa



Fig. 4 – Nicolas Cordier, *Busto di Paolo V Borghese*, 1605-1612 circa

Lo conferma il confronto con le altre immagini del pontefice che sono sopravvissute. Ad esempio, il ritratto a figura intera conservato in Palazzo Borghese in Campo Marzio e attribuito da alcuni studiosi alla mano di Caravaggio **(fig. 5)**, anche se nella tela, che risale agli inizi del pontificato, Paolo V indossa la mozzetta e il camauro di raso rosso.[2]



Fig. 5 – Caravaggio (?), *Ritratto di papa Paolo V*, Roma, Palazzo Borghese in Campo Marzio

I riscontri più convincenti, perlomeno sul fronte delle scelte vestimentarie, si rintracciano invece nelle raffigurazioni plastiche. Le medaglie papali, in particolare quelle realizzate tra il 1608 e il 1612 da Paolo Sanquirico **(fig. 6-7)**, autore anche della statua in bronzo in Santa Maria Maggiore **(fig. 8)**.[3] La statua monumentale in piazza Cavour a Rimini **(fig. 9)**, per la quale lo scultore francese Nicolas Cordier fornì il modello, ma che venne fusa in bronzo successivamente da Sebastiano Sebastiani.[4] I busti scolpiti da Gian Lorenzo Bernini: il marmo del Getty Museum di Los Angeles **(fig. 10)**; quello della Galleria Borghese **(fig. 11)**; il busto in bronzo dello Statens Museum for Kunst di Copenaghen **(fig. 12)**.[5]



Fig. 6 – Paolo Sanquirico, *Medaglia di Paolo V* (facciata della Basilica di San Pietro), 1608, Londra, British Museum



Fig. 7 – Paolo Sanquirico, *Medagli di Paolo V*, 1609 (fortezza di Ferrara), Londra, British Museum



Fig. 8 – Paolo Sanquirico, *Ritratto di papa Paolo V in cattedra*, 1605-1620 circa, Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore



Fig. 9 – Sebastiano Sebastiani, *statua in bronzo di Paolo V*, Rimini, Piazza Cavour



Fig. 10 – Gian Lorenzo Bernini, *Busto di papa Paolo V*, 1621, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum



Fig. 11 – Gian Lorenzo Bernini, *Busto di Paolo V*, Roma, Galleria Borghese

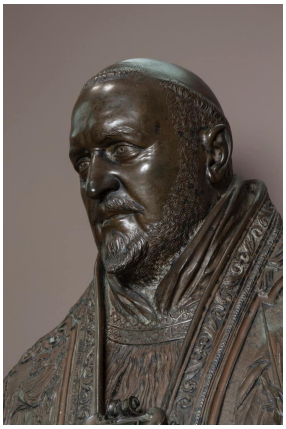


Fig. 12 – Giovanni Lorenzo Bernini, *Busto di papa Paolo V Borghese*, 1621-1622, Copenaghen, Statens Museum for Kunst

Nella scultura della collezione Zeri sopra il camice bianco e l'amitto, Paolo V indossa il sontuoso manto papale, fissato sul petto da un prezioso fermaglio e ricamato lungo i margini con le figure dei santi Pietro e Paolo. Dal pesante paludamento emerge la testa massiccia del pontefice, che si volta leggermente verso la sua sinistra, gettando uno sguardo affilato e indagatore, accentuato dalla miopia che lo affliggeva.

Nel dignitoso contegno della figura e nell'espressione ferma e severa, il ritratto sembra ambire a immortalare nel marmo l'energica politica di affermazione del potere papale condotta da Camillo Borghese negli anni del suo pontificato. Sul piano internazionale la vicenda più famosa è l'aspra vertenza con Venezia, che portò nel maggio 1606 alla scomunica del Doge e del Senato veneziano, all'interdetto e alla rottura delle relazioni diplomatiche, provvedimenti revocati soltanto diversi mesi dopo nell'aprile 1607. Non va tuttavia trascurato nell'ambito della politica culturale l'ambizioso

programma edilizio che investì la città di Roma: il completamento della navata e della facciata della Basilica di San Pietro da parte di Carlo Maderno; l'ampliamento e la trasformazione in residenza principale del pontefice del Palazzo sul Quirinale affidata sempre a Maderno e a Flaminio Ponzio; l'edificazione di una sontuosa cappella mariana nella Basilica di Santa Maria Maggiore in cui fu collocato il suo monumento sepolcrale e quello di Clemente VIII, per rammentare soltanto le principali.[6]

L'immagine del pontefice tramandata dal busto dell'Accademia Carrara si può accostare alle testimonianze dei contemporanei. Si segnala tra le altre quella dell'ambasciatore veneziano a Roma, Giovanni Mocenigo, un vero e proprio ritratto fisico e morale scritto quando la vicenda dell'interdetto aveva trovato una soluzione: «Sano e molto robusto non si sa che abbia avuto, per tutto il tempo della sua vita, male alcuno, né preso medicamento; è di forme maestose, grande della persona, benissimo proporzionato, e con la naturale gravità appare sempre Sua Santità, persona di singolare mansuetudine e benignità. È di buon ingegno, di poche parole, ma quello che dice e tratta è con termini di grande creanza, professando di non lasciar mai partir persona da sé che non lodi la straordinaria umanità, gentilezza e maniera del suo procedere, correndo voce che sia in Roma alcuno che lo possa eguagliare nelli termini di creanza e buoni uffici. Si conosce chiaramente che sempre più si fa pratico ed intendente delli maneggi di Stato, confessando ognuno che nel principio del suo pontificato aveva poca conoscenza degli affari dei Principi e fosse facile l'ingannarlo con mali uffici. È

principe veridico, e sincero; ama la virtù e la giustizia, l'abbondanza e l'utilità pubblica e crederei che ognuno potesse assicurarsi di quanto promettesse. È fama comune che la sua vita sia sempre stata innocente, pura e di costumi esemplari; né in questa parte si è mai scoperta ombra di vizio, ed in concetto tale si è mantenuto sempre».[7]

Vicenda critica

La scultura è segnalata da Bruno Toscano alla fine degli anni Sessanta del Novecento, quando era conservata in Palazzo Alberini De Domo poi Pucci della Genga a Spoleto, senza nessuna indicazione di paternità ma come «notevole busto di Paolo V».[8] A identificare brillantemente l'autore è stato in seguito Andrea Bacchi, che ha attribuito il marmo alla «fase matura di Nicolas Cordier», accostandolo al ritratto del pontefice modellato dall'artista per il *Monumento a Paolo V di Rimini* e soprattutto al ritratto di Lesa Deti Aldobrandini scolpito per il Monumento funebre della gentildonna in Santa Maria Sopra Minerva a Roma **(fig. 13)**. Sempre Bacchi proponeva di datare la scultura «intorno al 1610, in ogni caso dopo il 1605, data dell'elezione a pontefice del Borghese» e suggeriva la possibilità di riconoscerla nella «testa in marmo di papa Paolo» registrata nell'Inventario dei beni dell'artista redatto all'indomani della sua morte.[9]



Fig. 13 – Nicolas Cordier, *Ritratto di Lesa Deti Aldobrandini* scolpito per il suo monumento funebre, Roma, Santa Maria sopra Minerva

L'attribuzione allo scultore lorenese è stata unanimemente accolta nella letteratura successiva. Anna Coliva, in particolare, ha proposto di collocare l'esecuzione dell'opera intorno al 1608, sulla base del confronto con i busti di San Pietro e di San Paolo scolpiti da Cordier su commissione del cardinale nipote Scipione Borghese per San Sebastiano fuori le Mura **(fig. 14-15)**.[10] Inoltre, la studiosa contesta l'identificazione con il marmo rimasto nello studio di Cordier dopo la morte dello scultore, sia perché nel documento si parla di una testa e non di un busto, sia perché ritiene improbabile che un ritratto del pontefice potesse rimanere presso l'artista, soprattutto se si considera quanto il pontefice apprezzasse i lavori dello scultore, come testimonia anche Giovanni Baglione.[11] Carlo La Bella ripropone il confronto con i busti di San Sebastiano fuori le Mura, pur indicando nell'intestazione della scheda di catalogo un

arco cronologico allargato di datazione, tra il 1605 (elezione al soglio pontificio di Camillo Borghese) e il 1612 (morte di Cordier).[12]

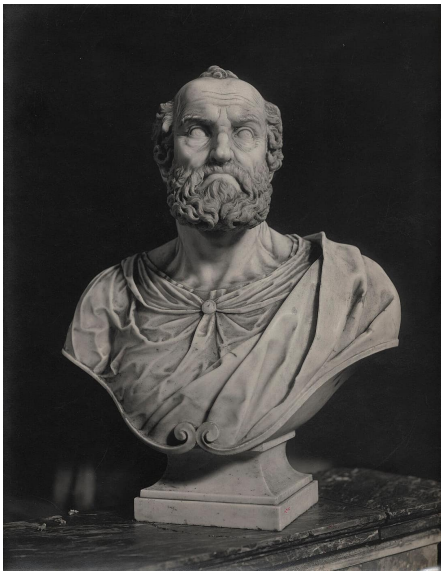


Fig. 14 – Nicolas Cordier, *Busto di San Pietro*, 1608, Roma, Basilica di San Sebastiano fuori le Mura

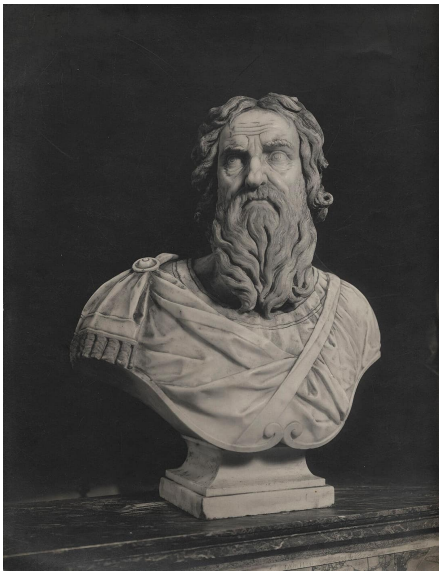


Fig. 15 – Nicolas Cordier, *Busto di San Paolo*, 1608, Roma, Basilica di San Sebastiano fuori le Mura

Datazione

Se il busto già Zeri ha ormai trovato la sua corretta paternità, resta tuttavia aperta la questione della datazione, da esaminare nel quadro dei rapporti tra Cordier e Paolo V Borghese. Il pontefice, attraverso il nipote Scipione, vero e proprio regista delle scelte artistiche della famiglia, assegnò diversi incarichi al Franciosino. Il nome dell'artista lorenese compare per la prima volta nel registro dei conti del Cardinal nepote nell'aprile del 1607 quando lo scultore viene pagato per una statua non precisata.[13] Negli anni successivi svolge diversi incarichi per conto di Scipione: dalla realizzazione di sculture ex novo al restauro di antichità — tra cui il gruppo delle *Tre Grazie*, oggi al Louvre (inv.

MR 211) — fino all'intermediazione nell'acquisto di opere d'arte.[14] Nella documentazione di casa Borghese o in quella relativa alle commissioni pontificie non si rintracciano incarichi per l'esecuzione di busti di Paolo V. È tuttavia ragionevole che la realizzazione di questa scultura debba essere messa in relazione con le due commissioni nelle quali Cordier si confrontò con la raffigurazione di Camillo Borghese.

La prima, almeno in ordine di tempo e di notorietà, è il monumento di Rimini, il cui iter ebbe avvio nell'ottobre 1610 con la decisione della cittadinanza di erigere una statua di marmo al pontefice, mutata nel giro di un mese nel progetto di una scultura: nell'aprile 1611 Cordier riceveva l'incarico di realizzare il modello, completato nel gennaio 1612 e quindi fuso in bronzo dallo scultore recanatese Sebastiano Sebastiani.[15]

La seconda concerne invece la realizzazione della «testa della statua di Sua Santità [Paolo V] che sta nella sua Capella in Santa Maria Maggiore che si fa rifare di novo». Il pontefice, stando a quanto si legge in un avviso datato 18 luglio 1612, non era soddisfatto del lavoro appena terminato da Silla Longhi da Viggiù (fig. 16) e aveva dato ordine di realizzare nuovamente il suo ritratto, affidandolo al Franciosino.[16] Tuttavia, Cordier non dovette portare a termine l'incarico. Non si conoscono pagamenti successivi per questo lavoro e pochi mesi dopo, il 24 novembre, lo scultore moriva improvvisamente a soli 45 anni. Inoltre, la statua monumentale di Paolo V non presenta segni di modifiche o restauro ed è del tutto compatibile con la produzione conosciuta di Silla Longhi, come testimoniato anche dalla sua vicenda critica.

Se è ragionevole ipotizzare che la testa del pontefice segnalata nell'inventario *post mortem* dei beni di Cordier sia un'opera connessa con quest'ultimo incarico, è altrettanto plausibile collocare il busto già Zeri nel tratto finale della carriera dell'artista, in relazione alle indagini condotte da Cordier sul volto di Paolo V, verosimilmente durante la preparazione del modello per la statua di Rimini, dunque intorno al 1611, come aveva già suggerito Bacchi. I confronti proposti dalla Coliva con le teste degli apostoli Pietro e Paolo di San Sebastiano fuori le Mura, documentate da pagamenti del 1608, non paiono infatti convincenti: il modellato insistito dei tratti fisiognomici che caratterizza queste sculture non si rintraccia nel busto dell'Accademia Carrara che, per la sottile indagine psicologica, non così consueta nel catalogo di Cordier, sembra invece costituire un precedente per i ritratti berniniani di Paolo V dell'inizio degli anni Venti.

Provenienza

Provenienza e storia museale

La più antica notizia relativa al busto risale soltanto al 1963, quando la scultura è segnalata in Palazzo Alberini De Domo poi Pucci della Genga a Spoleto, collocazione dove è rimasta perlomeno fino al 1978.[17] Non si hanno informazioni precise sull'arrivo del marmo nella raccolta di Federico Zeri. Sulla collocazione del busto a Mentana è curioso il ricordo di Francesco Rossi, direttore dell'Accademia Carrara: «Zeri si divertiva a spostarlo in

varie collocazioni della sua casa-studio, sempre sulla sua erma dorata, quasi a sorprendere il visitatore con la sua ingombrante presenza».[18]

La scultura è arrivata in Accademia Carrara con il legato disposto nel 1998 in favore dell'istituzione bergamasca. Tra il 2000 e il 2008, l'opera è stata esposta nella sala XI del percorso museale, dedicata alle testimonianze figurative seicentesche. Nel 2008, con la chiusura del museo per lavori di ristrutturazione, il busto è stato collocato nei depositi. Alla riapertura del museo nell'aprile 2015, l'opera era esposta in sala 24, dedicata alle sculture della raccolta di Federico Zeri, mentre nel nuovo allestimento aperto al pubblico nel gennaio 2023 è stata collocata in sala 6, accanto a una selezione di sculture provenienti dal lascito dello storico dell'arte.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

Il busto è scolpito in un marmo bianco a grana fine, caratterizzato da un imbrunimento diffuso della superficie, che diviene molto intenso e concentrato soprattutto sulla superficie destra della nuca **(fig. 17)**. La disomogeneità dell'imbrunimento permette di ipotizzare che sia legato all'invecchiamento di trattamenti eseguiti sull'opera con sostanze organiche che, assorbite soprattutto nelle zone a porosità più elevata, hanno dato poi luogo alla formazione di ossalati o a una tipica alterazione cromatica. Una conferma di questa ipotesi si può trovare nelle decorazioni del piviale, le cui parti a

rilievo sono maggiormente imbrunite rispetto ai sottosquadri e agli sfondi che erano raggiungibili con più difficoltà da questo tipo di trattamenti **(fig. 18)**.



Fig. 17 - Nicolas Cordier, *Busto di Paolo V Borghese*, 1605-1612 circa (particolare)

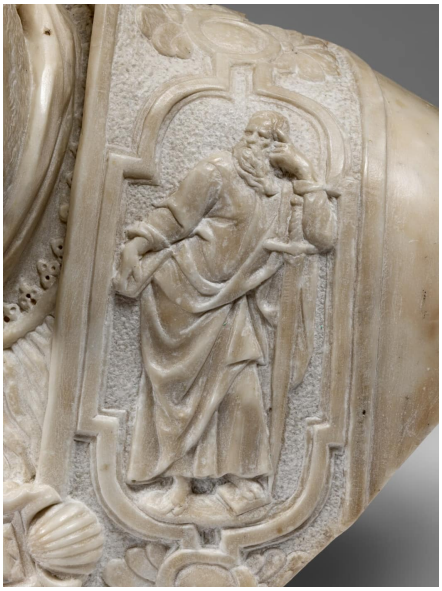


Fig. 18 - Nicolas Cordier, *Busto di Paolo V Borghese*, 1605-1612 circa (particolare)

Sulla scultura si osservano distintamente i segni delle diverse lavorazioni e degli strumenti impiegati: barba e capelli sono realizzati alternando punta e scalpello **(fig. 19)**; il tessuto prezioso dello stolone è reso grazie alla fitta trama di segni lasciati dalla bocciarda **(fig. 20)**; i decori sui bordi del camice e il fermaglio del piviale presentano i segni della lavorazione con il trapano **(fig. 21)**. Il sottosquadra del busto presenta infine una superficie sbozzata realizzata con subbia e gradina a tre denti **(fig. 22)**.



Fig. 19 - Nicolas Cordier, *Busto di Paolo V Borghese*, 1605-1612 circa (particolare)

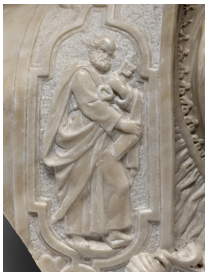


Fig. 20 - Nicolas Cordier, *Busto di Paolo V Borghese*, 1605-1612 circa (particolare)



Fig. 21 - Nicolas Cordier, *Busto di Paolo V Borghese*, 1605-1612 circa (particolare)



Fig. 22 - Nicolas Cordier, *Busto di Paolo V Borghese*, 1605-1612 circa (particolare)

La scultura è accompagnata da un piedistallo di legno dipinto e dorato di gusto settecentesco (130 x 51 x 38 cm), documentato da quando essa è entrata nella raccolta Zeri.

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. n. 7.

Bernini scultore. La nascita del Barocco in casa Borghese, Roma, Galleria Borghese, 15 maggio - 20 settembre 1998, cat. n. 7.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. n. 46.

Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri, Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 14 aprile - 1 luglio 2012, cat. n. III.81.

Roma Eterna. 2000 Jahre Skulptur aus den Sammlungen Santarelli und Zeri, Basilea, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, 5 giugno 2014 - 19 gennaio 2015, cat. n. xxxxx.

Mostra Forlì

Bibliografia

Bibliografia

Bruno Toscano, *Spoleto in pietre. Guida artistica della città*, Spoleto, Panetto & Petrelli, 1963, p. 167 [nessuna attribuzione].

Lamberto Gentili, Luciano Giacché, Bernardino Ragni, Bruno Toscano, *Spoleto*, in *L'Umbria. Manuali per il territorio*, 4 voll., Roma, Edindustria, 1977-1980, II (1978), p. 369 [nessuna attribuzione].

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 28-29 cat. 7 [Nicolas Cordier].

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 78 [Nicolas Cordier].

Susanna Zanuso, s.v. *Nicolas Cordier*, in *Scultura del '600 a Roma*, a cura di Andrea Bacchi, con la collaborazione di Susanna Zanuso, Milano, Longanesi & C., 1996, p. 796, ill. 315 [Nicolas Cordier].

Anna Coliva, in *Bernini scultore: La nascita del Barocco in casa Borghese*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 15 maggio - 20 settembre 1998), a cura di Anna Coliva, Sebastian Schütze, Roma, De Luca, 1998, pp. 107-108, 109 nota 14 [Nicolas Cordier].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 34-35 [Nicolas Cordier].

Francesco Rossi, *La collezione di sculture di Federico Zeri: Donazione Accademia Carrara*, Milano, Civica Biblioteca d'Arte, 2001, pp. 9, 10 (ill.) [Nicolas Cordier].

Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte, a cura di Francesco

Rossi, presentazione di Rossana Bossaglia, Bergamo, Bolis, 2003, pp. 98 (ill.), 99 [Nicolas Cordier].

Francesca Nanni, *La storia*, in *Paolo V in Rimini. Il monumento di un Papa tra storia e restauro*, Rimini, Comune di Rimini, 2004, pp. 26-27 [Nicolas Cordier].

Andrea Bacchi, *“Veramente è vivo e spira”. Bernini e il ritratto*, in *I marmi vivi: Bernini e la nascita del ritratto barocco*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 3 aprile - 12 luglio 2009), a cura di Andrea Bacchi, Tomaso Montanari, Beatrice Paolozzi Strozzi, Dimitrios Zikos, Firenze, Giunti, 2009, pp. 30 (ill.10), 34, 66 nota 39 [Nicolas Cordier].

Il capolavoro non esiste. L’universo Zeri dall’Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano/Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 91 cat. n. 46 [Nicolas Cordier].

Carlo La Bella, in *Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 14 aprile - 1 luglio 2012), a cura di Andrea De Marchi, Milano, Skira, 2012, pp. 111 (ill.), 152 cat. n. III.81 [Nicolas Cordier].

David Ekserdjian, *Nicolas Cordier dessinateur*, in *Dessins de sculpteurs. II*, sous la direction de Guilhem Scherf, textes réunis par Cordélia Hattori (Quatrièmes rencontres internationales du Salon du Dessin, 25 et 26 mars 2009), Paris, Société du Salon du dessin, 2009, p. 63 [Nicolas Cordier].

Esaù Dozio, *Der Sammler Federico Zeri*, in *Roma Eterna. 2000 Jahre Skulptur aus den Sammlungen Santarelli und Zeri*, catalogo della mostra (Basilea, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, 5 giugno 2014 - 19 gennaio 2015), testi di Dario Del Bufalo, Esaù Dozio, Laurent Gorgerat, Tomas Lochman, Daniela Ricci, Milano, Skira, 2014, p. 31 [Nicolas Cordier].

Laurent Gorgerat, in *Roma Eterna. 2000 Jahre Skulptur aus den Sammlungen Santarelli und Zeri*, catalogo della mostra (Basilea, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, 5 giugno 2014 - 19 gennaio 2015), testi di Dario Del Bufalo, Esaù Dozio, Laurent Gorgerat, Tomas Lochman, Daniela Ricci, Milano, Skira, 2014, pp. 66-67 cat. n. II.12 [Nicolas Cordier].

Maria Giulia Barberini, in *Galleria Borghese. Catalogo generale. I. Scultura moderna*, a cura di Anna Coliva, con la collaborazione di Vittoria Brunetti, Milano, Officina Libraria, 2022, p. 142 [Nicolas Cordier].

Federica Giacomini, in *Galleria Borghese. Catalogo generale. I. Scultura moderna*, a cura di Anna Coliva, con la collaborazione di Vittoria Brunetti, Milano, Officina Libraria, 2022, p. 122 [Nicolas Cordier].

Note

Note

Xxxxxx, in Roma Eterna. 2000 Jahre Skulptur aus den Sammlungen Santarelli und Zeri, catalogo della mostra

(Basilea, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, 5 giugno 2014 - 19 gennaio 2015), testi di Dario Del Bufalo, Esaù Dozio, Laurent Gorgerat, Tomas Lochman, Daniela Ricci, Milano, Skira, 2014, pp. xxxxx cat. n. xxxx [Dupré].

1. L'identificazione con Paolo V è individuata sin dalla prima segnalazione del busto (Bruno Toscano, *Spoleto in pietre. Guida artistica della città*, Spoleto, Panetto & Petrelli, 1963, p. 167).

2. Sul dipinto, con ampia bibliografia sulla dibattuta autografia caravaggesca: Federica Papi, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, catalogo della mostra (Roma, Archivio di Stato / Sant'Ivo alla Sapienza, 11 febbraio – 15 maggio 2011), a cura di Michele di Sivo, Orietta Verdi, Roma, De Luca, 2011, pp. 225-228 cat. n. 24.

3. Sulle medaglie di Paolo V: Lauren Jacobi, *Medals and the Roman projects of Pope Paul V*, in «The Medal», XL, 2002, pp. 3-17; Steven F. Ostrow, *The Papal Medals of Santa Maria Maggiore, 1605-1741*, in *Le arti a dialogo. Medaglie e medaglisti tra Quattro e Settecento*, atti delle Giornate di studio internazionali (Pisa, Scuola Normale Superiore, 2-3 dicembre 2011), a cura di Lucia Simonato, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, pp. 181-187. Su Paolo Sanquirico: Steven F. Ostrow, *Paolo Sanquirico. A Forgotten "virtuoso" of Seicento Rome*, in «Storia dell'arte», 92, 1998, pp. 27-59 (per l'attività di medaglista, pp. 30-32); Steven F.

Ostrow, *A new Works by Paolo Sanquirico*, in «Storia dell'arte», n.s. 2 (160), 2023, pp. 113-123.

4. Sylvia Pressouyre, *Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, 2 voll., Roma, École Française de Rome, 1984, vol. II, pp. 405-410 cat. n. 19; Francesca Nanni, *La storia*, in *Paolo V in Rimini. Il monumento di un Papa tra storia e restauro*, Rimini, Comune di Rimini, 2004, pp. 9-73.

5. Sui busti di Bernini: Maria Grazia Bernardini, *Bernini. Catalogo delle sculture*, 2 voll., Torino, Allemandi, 2021, vol. II, pp. 110-113 cat. n. 17-18, 118-119 cat. n. 21. Sul busto della Galleria Borghese: Maria Giulia Barberini, in *Galleria Borghese. Catalogo generale. I. Scultura moderna*, a cura di Anna Coliva, con la collaborazione di Vittoria Brunetti, Milano, Officina Libraria, 2022, pp. 142-147 cat. n. 28. Sempre in Galleria Borghese è conservato un altorilievo in porfido con il ritratto di Paolo V che, per scelte analoghe sul fronte dell'apparato vestimentario, si può accostare a sua volta al busto in esame: Federica Giacomini, in *Galleria Borghese. Catalogo generale*… cit., 2022, pp. 121-122 cat. n. 23.

6. Silvano Giordano, *Paolo V papa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2014, vol. 81, pp. 113-121 (con bibliografia precedente).

7. *Relazione di Giovanni Mocenigo ambasciatore ordinario alla Corte di Roma 1609-1612*, in *Relazioni*

degli Stati europei lette al Senato dagli ambasciatori veneti nel secolo decimo-settimo raccolte e annotate da Nicolò Barozzi e Guglielmo Berchet. Serie III – Italia. Relazioni di Roma. Volume I, Venezia, Pietro Naratovich, 1877, pp. 95-96. Altre descrizioni letterarie di Paolo V sono utilizzate da Sylvia Pressouyre, *Nicolas Cordier*… cit. (nota 4), 1984, vol. I, p. 197 nota 38.

8. Bruno Toscano, *Spoleto in pietre. Guida artistica della città*, Spoleto, Panetto & Petrelli, 1963, p. 167; Lamberto Gentili, Luciano Giacché, Bernardino Ragni, Bruno Toscano, *Spoleto*, in *L'Umbria. Manuali per il territorio*, 4 voll., Roma, Edindustria, 1977-1980, II (1978), p. 369.

9. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 28-29 cat. 7. Per la menzione della testa di Paolo V nel testamento di Cordier: Sylvia Pressouyre, *Nicolas Cordier*… cit. (nota 4), 1984, vol. I, p. 324 doc. 264 n. 292.

10. Per la datazione delle due teste al 1608: Sylvia Pressouyre, *Nicolas Cordier*… cit. (nota 4), 1984, I, pp. 271-272 doc. 115, pp. 278-279 doc. 131; II, pp. 388-390 cat. n. 10.

11. Anna Coliva, in *Bernini scultore: La nascita del Barocco in casa Borghese*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 15 maggio - 20 settembre 1998), a cura di Anna Coliva, Sebastian Schütze, Roma, De Luca, 1998, pp. 107-108, 109 nota 14. Per la stima di Paolo V nei confronti di Cordier: Menziona l'edizione di Officina Libraria (da rintracciare)

12. Carlo La Bella, in *Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 14 aprile - 1 luglio 2012), a cura di Andrea De Marchi, Milano, Skira, 2012, p. 152 cat. n. III.81.

13. Sylvia Pressouyre, *Nicolas Cordier*… cit. (nota 4), 1984, I, p. 259 doc. 75.

14. Sylvia Pressouyre, *Nicolas Cordier*… cit. (nota 4), 1984, I, pp. 263-264 doc. 85, pp. 278-279 doc. 131, p. 283 doc. 141-142, p. 285 doc. 148-149, pp. 286-287 doc. 154-155, p. 257 doc. 158, pp. 291 doc. 168-169, p. 292 doc. 171-173, p. 293 doc. 175, pp. 293-294 doc. 180-185, p. 294 doc. 187, p. 295 doc. 190-191, pp. 295-296 doc. 193-196, p. 297 doc. 198-201, p. 302 doc. 208-209, pp. 303-304 doc. 211-214, p. 307 doc. 221-222, p. 307 doc. 224, pp. 308-309 doc. 227-230, p. 311 doc. 234-235, p. 312 doc. 238-239, p. 312 doc. 242-243, p. 313 doc. 246, p. 314 doc. 248-249, p. 315 doc. 252-253, p. 316 doc. 258.

15. Sylvia Pressouyre, *Nicolas Cordier*… cit. (nota 4), 1984, I, pp. 296-297 doc. 197, pp. 297-298 doc. 202,

pp. 304-307 doc. 217-220, p. 308 doc. 225-226, p. 309 doc. 231-232, p. 311 doc. 236, p. 312 doc. 240; II, pp. 405-410 n. 19.

16. Sylvia Pressouyre, *Nicolas Cordier*… cit. (nota 4), 1984, I, p. 316, doc. 255-257; II, pp. 429-430 n. 37.

17. Bruno Toscano, *Spoleto in pietre…* cit (nota 1), 1963, p. 167; Lamberto Gentili, Luciano Giacché, Bernardino Ragni, Bruno Toscano, *Spoleto*, in *L'Umbria. Manuali per il territorio*, 4 voll., Roma, Edindustria, 1977-1980, II (1978), p. 369.

18. Francesco Rossi, *La collezione di sculture di Federico Zeri: Donazione Accademia Carrara*, Milano, Civica Biblioteca d'Arte, 2001, p. 9.



Pietro Bernini, *Allegoria della Virtù vittoriosa sul Vizio*, Collezione Zeri, Accademia Carrara, Bergamo

Cat. 9. Pietro Bernini

Autore	Pietro Bernini
Dati anagrafici autore	Sesto Fiorentino, 1562 - Roma, 1629
Titolo	Andromeda
Datazione	1615-1616 circa
Materia e tecnica	Marmo
Misure	105 × 52,5 × 41 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1998
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00008
Numeri di inventario precedenti	Sc. 134 (1998-2007); Sc. 137; Sc. 122; 1998 AC Sculture 00008 (2011-2012); 98 SC ZR008 (2012-2015)
Collocazione	Esposto - Sala 6

Sommario

La scultura in marmo raffigura la principessa della mitologia classica *Andromeda* nel momento in cui tenta di liberarsi dalle catene che la tengono imprigionata a una scogliera, vittima sacrificale offerta al mostro Ceto che sta per ghermirla strisciandole ai piedi. Ancora deve giungere Perseo, reduce dall'uccisione di Medusa, a liberarla e ad uccidere la creatura marina. L'opera

faceva probabilmente parte della decorazione plastica di una perduta fontana, all'interno di un ninfeo o di una grotticella, dove poteva essere appaiata alla figura dell'eroe, e se ne è ipotizzata una destinazione per i giardini romani della villa di Scipione Borghese al Quirinale. Tale funzione è principalmente suggerita dalla presenza di antiche tubature metalliche che fuoriescono dalla base rocciosa ma anche dallo stato conservativo della superficie, il cui elevato grado di consunzione è indizio della prolungata esposizione ad un ipotetico e prolungato contattato con l'acqua corrente.

Pubblicata per la prima volta da Andrea Bacchi con una dubitativa attribuzione a Pietro Bernini, l'assegnazione della scultura al padre e maestro di Gian Lorenzo si è progressivamente assestata negli studi. L'opera può essere collocata cronologicamente tra il 1615 e il 1616, datazione che si confronta bene con le opere eseguite dallo scultore nella seconda metà degli anni dieci del Seicento, tra cui le *Erme allegoriche* del Metropolitan Museum di New York e le *Stagioni* per la Villa Aldobrandini di Frascati. La costruzione della figura è, infatti, ancora strettamente legata alla formazione fiorentina di Bernini senior, con un avvitamento spiraliforme evocante suggestioni desunte dalle celebri invenzioni di Giambologna. Un'indiretta conferma della datazione è suggerita da un'*Andromeda* di composizione affine, recentemente identificata come primizia di Gian Lorenzo e datata all'epoca della sua primissima attività indipendente, verso il 1616-1617: una proposta attributiva utile a chiarire la precedenza cronologica e stilistica del marmo bergamasco rispetto al suo consimile.

Scheda di catalogo

di Gerardo Moscariello

Descrizione e iconografia

Legata per le braccia alla sporgenza rocciosa di una scogliera, Andromeda, figlia del re etiope Cefeo e di Cassiopea, è raffigurata mentre prova a divincolarsi dalla stretta dei ceppi e delle catene nel tentativo di sfuggire all'assalto del mostruoso Ceto, simile a un drago, che sta per ghermirla strisciandole ai piedi **(fig. 1)**. Il sacrificio della giovane donna, condannata a morte per espiare le colpe di sua madre, avrebbe dovuto così placare la fame della creatura marina, inviata da Nettuno per punire la vanità di Cassiopea, rea di aver sfidato la bellezza delle Nereidi. Il destinò di Andromeda mutò poco prima dell'attacco fatale, quando Perseo, che in quel momento sorvolava i cieli etiopi reduce dall'uccisione di Medusa, si precipitò in soccorso della principessa munito dei suoi sandali alati e della falce. Le vicende della protagonista di quest'opera sono tramandate da numerose fonti classiche, soprattutto dall'*Andromeda* di Euripide, tragedia greca oggi perduta in originale, e dalle *Metamorfosi* di Ovidio (IV, vv. 663-752). Secondo il poeta romano, dopo l'uccisione di Ceto, Perseo depose sulla battigia dove era avvenuto lo scontro con il drago la testa ancora sanguinante di Medusa, accomodandola su un letto di alghe. I secreti venefici della gorgone avrebbero così indurito quella vegetazione marina, originando i coralli; le ninfe, sorprese da questa trasformazione, procedettero poi a spargere tra i flutti i semi delle nuove prodigiose piante,

simili a vimini sott’acqua ma costrette a pietrificarsi al contatto con l’aria.



Fig. 1 - Pietro Bernini, *Andromeda*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

Vicenda critica, attribuzione e datazione

L’*Andromeda* dell’Accademia Carrara, proveniente dalla collezione di Mentana di Federico Zeri e destinata al

museo di Bergamo per lascito testamentario dello storico dell'arte, fu per la prima volta pubblicata da Andrea Bacchi, il quale, seguendo la classificazione di Zeri, presentò l'opera nel 1989 con una dubitativa attribuzione a Pietro Bernini.[1] Da quel momento, l'assegnazione della scultura a Bernini *senior* si è progressivamente assestata negli studi, tra cui si segnalano soprattutto i successivi interventi di Italo Faldi (1989), Susanna Zanuso (1999), Hans-Ulrich Kessler (2005) e lo stesso Bacchi (2017), che in occasione della mostra monografia dedicata nel 2017 a Gian Lorenzo Bernini, figlio e allievo di Pietro, ebbe modo di precisare ulteriormente la sua originaria proposta e la datazione dell'opera.[2] In effetti, l'*Andromeda* si confronta bene con una serie di opere eseguite da Pietro nella seconda metà degli anni dieci del Seicento, tra cui le *Erme allegoriche* oggi al Metropolitan Museum di New York (1616-17; inv. nn. 1990.53.1, 1990.53.2) e le *Stagioni* per la Villa Aldobrandini di Frascati (1620 ca.).[3] La *Flora* del museo americano, in modo particolare, condivide con l'Andromeda della Carrara un simile impianto disegnativo del volto, contraddistinto da un analogo intaglio dei grandi occhi e della capigliatura dalla tessitura vibrante, formata da trecce ondulate **(figg. 2-3)**.

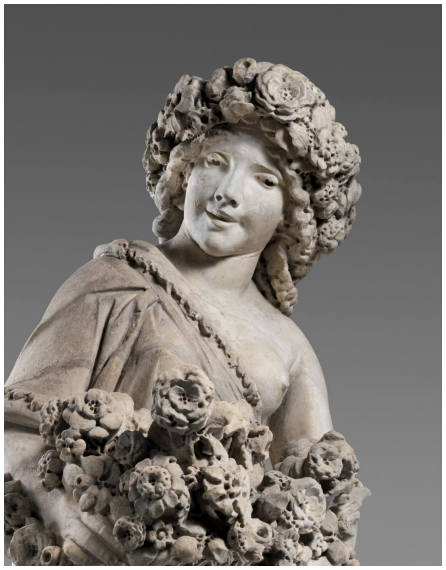


Fig. 2 - Pietro Bernini, *Flora* (Erma allegorica), New York, Metropolitan Museum of Art

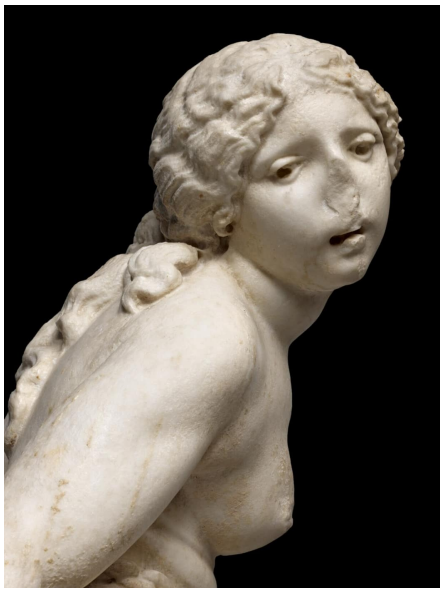


Fig. 3 - Pietro Bernini, *Andromeda*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

Inoltre, come già osservato da Bacchi (1989), la composizione della figura è ancora strettamente legata alla formazione fiorentina di Bernini, cresciuto nella capitale del granducato di Toscana sotto la guida di Rodolfo Sirigatti, prima di trasferirsi a Napoli nel 1584 e poi a Roma, definitivamente, a partire dal 1606.[4] Nel caso dell'*Andromeda*, e di altre composizioni coeve come la *Virtù vittoriosa sul Vizio* delle stesse collezioni dell'Accademia Carrara (inv. n. 98 ZR 00009), la costruzione della figura si sviluppa con un avvitamento spiraliforme che evoca suggestioni certamente desunte dalle più celebri invenzioni di Giambologna, soprattutto le sue Veneri, come quella per la Grotta Grande dei Giardini di Boboli **(figg. 4-5)**, la *Venere Cesarini* (Palazzo Margherita, Ambasciata degli Stati Uniti d'America, Roma) o la *Fiorenza* bronzea per la fontana del giardino mediceo della Villa di Castello (Firenze).[5]



Fig. 4 - Giambologna, *Venere*, Firenze, Palazzo Pitti, Giardini di Boboli, Grotta Grande



Fig. 5 - Pietro Bernini, *Andromeda*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

Anche l'*Andromeda* della Carrara faceva probabilmente parte della decorazione plastica di una perduta fontana, all'interno di un ninfeo o di una grotticella, dove la scultura poteva essere inoltre appaiata alla figura di Perseo. Questa funzione dell'opera è principalmente suggerita dalla presenza di antiche tubature metalliche che fuoriescono dalla base rocciosa **(fig. 6)**, ma anche dallo stato conservativo del marmo, il cui elevato grado di consunzione superficiale è indizio della prolungata esposizione del materiale agli elementi atmosferici. Inoltre, benché ad oggi non siano ancora state rinvenute notizie d'archivio utili a chiarire la committenza e la primigenia destinazione dell'*Andromeda*, Zanuso (1999) ha ipoteticamente messo in relazione il marmo dell'Accademia Carrara alla citazione di un'opera di medesimo soggetto contenuta negli *Horti Quirinales* di Gregorio Porzio.[6] In questo componimento poetico di natura encomiastica, rimasto manoscritto ma databile al

1615-1616 circa, erano descritti i giardini romani della villa di Scipione Borghese a Monte Cavallo, cioè al Quirinale, dove figurava proprio un'«Andromeda legata alla roccia mentre il mostro marino sta per ghermirla, con il volto bellissimo cosparso di lacrime».[7] Benché risulti assolutamente verosimile la possibilità di connettere l'opera al mecenatismo della famiglia Borghese, cui i due Bernini furono a lungo legati,[8] la stessa Zanuso ha rilevato che in una *Stima delle statue di Monte Cavallo* del 1616, prodotta dagli scultori Pompeo Ferrucci e Cristoforo Stati, l'*Andromeda* è invece descritta come una «Cleopatra», in peperino, accompagnata dalla figura di «un drago», presso la «fontana delle grotte del giardinetto dei melangoli».[9] Seppur significative, le differenze che emergono dalla lettura delle due fonti possono essere spiegate ipotizzando che gli scultori avessero mal interpretato il soggetto del marmo. Inoltre, collocare l'esecuzione dell'*Andromeda* di Bergamo intorno al 1615-1616 sembra essere anche la soluzione stilisticamente più calzante, confermando la prossimità cronologica e formale dell'opera alla *Flora e al Priapo* del Metropolitan di New York.



Fig. 6 - Pietro Bernini, *Andromeda*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

Nel 2024 è stata scoperta una nuova *Andromeda*, di formato ridotto, ma di composizione affine alla scultura dell'Accademia Carrara (**fig. 7**; collezione privata). L'opera, anticamente conservata nella collezione del cardinale Elpidio Benedetti, che l'aveva offerta in vendita al ministro francese Jean-Baptiste Colbert, è stata pubblicata da Maichol Clemente come primizia di Gian Lorenzo Bernini ed è stata datata dallo studioso

all’epoca della primissima attività indipendente dello scultore, verso il 1616-1617.[10]



Fig. 7 - Gian Lorenzo Bernini (attr. a), *Andromeda*, collezione privata

La proposta attributiva è qui utile a chiarire la precedenza cronologica e stilistica del marmo bergamasco rispetto al suo consimile, fornendo così un’indiretta conferma della datazione suggerita per la

statua di Pietro Bernini. Infatti, se l'*Andromeda* attribuita a Gian Lorenzo mostra ancora una composizione tardomanierista legata alle invenzioni paterne – aspetto evidente nella ripresa della fisionomia e della postura della figura femminile **(figg. 8-11)** – altri elementi dell'opera la qualificano come creazione più sviluppata in senso barocco. Come osservato da Clemente,[11] oltre a una più accentuata espressione degli affetti, l'*Andromeda* di collezione privata, languida e quasi svenevole, si distingue soprattutto per le qualità stilistiche della scogliera, caratterizzata dal brioso naturalismo del tronco d'albero che s'inerpica tra i sassi e dal dinamismo della figura del mostro Ceto, la cui testa di drago emerge con teatralità da una sorta di caverna collocata al fondo dello sperone roccioso, tra i piedi della malcapitata fanciulla.

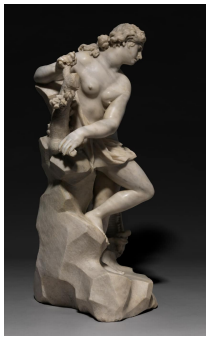


Fig. 8 - Gian Lorenzo Bernini (attr. a), *Andromeda*, collezione privata



Fig. 9 - Pietro Bernini, *Andromeda*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

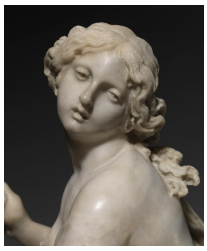


Fig. 10 - Gian Lorenzo Bernini (attr. a), *Andromeda*, collezione privata (particolare

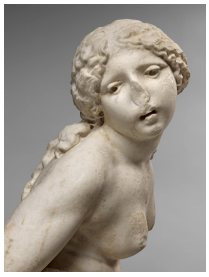


Fig. 11 - Pietro Bernini, *Andromeda*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

Provenienza

Provenienza e storia museale

Le prime notizie relative alla storia collezionistica della scultura risalgono all'Ottocento, quando l'opera è documentata nella collezione Parodi a Oneglia, in provincia di Imperia. In un momento non precisato passò sul mercato antiquario, giungendo presso Riccardi Antichità, galleria fondata ad Assisi nel 1962 dai fratelli Ennio e Piero Riccardi. Intorno al 1985 fu acquistata da Federico Zeri e destinata alla sua villa di Mentana, dove rimase fino alla morte dello storico dell'arte.[12]

Nel 1998 pervenne quindi all'Accademia Carrara in seguito al legato testamentario disposto da Federico Zeri a favore del museo. Tra il 2000 e il 2008 la scultura fu esposta lungo lo scalone dell'Accademia Carrara. In occasione della chiusura del museo per i lavori di ristrutturazione dell'edificio venne trasferita nei depositi,

dove rimase fino alla riapertura nell’aprile 2015. Nel nuovo percorso espositivo trovò collocazione nella sala XXIV, insieme alle altre sculture provenienti dalla raccolta di Federico Zeri. Con il successivo riallestimento museale, inaugurato nel gennaio 2023, l’opera è stata mantenuta nella medesima sala, divenuta la sala V, dove è tuttora esposta nell’ambito di una selezione di sculture della collezione Zeri.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

In ragione della massiccia esposizione della scultura agli agenti atmosferici, soprattutto a un prolungato contattato con l’acqua corrente, la superficie del marmo si presenta in un avanzato stato di consunzione. Il materiale è infatti contraddistinto da un aspetto diffusamente poroso, talvolta granuloso, particolarmente evidente in corrispondenza della capigliatura della figura, dei suoi seni, dell’avambraccio e della gamba destri, del basamento della figura. L’elevato degrado della superficie marmorea si accompagna a numerose lacune, esito di danni meccanici patiti dall’opera nel lungo corso della sua vicenda collezionistica. La più significativa alterazione riguarda la quasi totale assenza del braccio sinistro di Andromeda, troncato integralmente all’altezza della spalla; qui è inoltre possibile notare due fori circolari nella cui cavità si è raccolta della ruggine, circostanza che consente di ipotizzare l’antica presenza in quella sede di almeno due perni metallici di raccordo

impiegati per vincolare il braccio sinistro al torso della figura **(fig. 12)**. Altre significative lacune sono state causate dal quasi totale danneggiamento del naso di Andromeda, oggi mancante insieme ad una porzione minore del labbro superiore **(fig. 13)**. Sono inoltre in stato frammentario: le dita del piede destro, escluso l'alluce; le dita della mano destra, soprattutto il pollice e il mignolo **(fig. 14)**. Anche la figura del drago Ceto è stata profondamente danneggiata e si presenta oggi completamente priva della testa, troncata di netto all'altezza del collo, posizione in cui sopravvivono i frammenti del corno e dell'orecchio sinistro della creatura mostruosa **(fig. 15)**.



Fig. 12 - Pietro Bernini, *Andromeda*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 13 - Pietro Bernini, *Andromeda*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

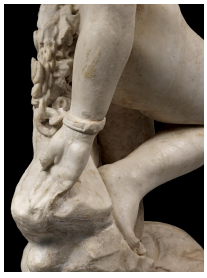


Fig. 14 - Pietro Bernini, *Andromeda*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 15 - Pietro Bernini, *Andromeda*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno – 23 luglio 1989, cat. n. 9.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000, s.n.

Federico Zeri: dietro l'immagine; opere d'arte e fotografia, Bologna, Museo Civico Archeologico, 10 ottobre 2009 – 10 gennaio 2010, cat. n. XIX.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano e Palazzo Vescovile, 13 maggio – 28 agosto 2011, cat. n. 10.

Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri, Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 14 aprile – 1 luglio 2012, cat. n. I.30.

Il classico nell'arte: Modernità della Memoria dall'Arte Greca a Bernini, Paolini e Pistoletto, Bergamo, GAMeC, 7 febbraio – 4 maggio 2014, s.n.

Roma Eterna. 2000 Jahre Skulptur aus den Sammlungen Santarelli und Zeri, Basilea, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, 5 giugno 2014 – 19 gennaio 2015, cat. n. VI. 28

Bernini, Roma, Galleria Borghese, 21 ottobre 2017 – 4 febbraio 2018, cat. n. I.3.

Poesia e Pittura tra Rinascimento e Barocco. Giovan Battista Marino e la "meravigliosa" passione, Roma, Galleria Borghese, 19 novembre 2024 – 9 febbraio 2025, cat. n. II. 17.

Bibliografia

Bibliografia

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo – 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno – 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 32-33 cat. n. 9. [Pietro Bernini?].

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 78 [Pietro Bernini].

Susanna Zanuso, in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio – 16 settembre 1999), a cura di Maria Grazia Bernardini, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Milano, Skira, 1999, p. 317 cat. n. 30 [Pietro Bernini].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi,

Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 36-37 [Pietro Bernini].

Andrea Bacchi, *Federico Zeri collezionista di sculture*, in Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 18-19 [Pietro Bernini].

Andrea Bacchi, *Federico Zeri collezionista*, in *Venti modi di essere Zeri*, atti della giornata di studio (Firenze, Biblioteca degli Uffizi, 29 gennaio 1999), a cura di Mina Gregori, Torino, Allemandi, 2001, p. 48 [Pietro Bernini].

Francesco Rossi, *La collezione di sculture di Federico Zeri: Donazione Accademia Carrara*, Milano, Civica Biblioteca d'Arte, 2001, pp. 8, 10 [Pietro Bernini].

Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte, a cura di Francesco Rossi, presentazione di Rossana Bossaglia, Bergamo, Bolis, 2003, p. 26 [Pietro Bernini].

Il museo in dono: 10 anni di doni, legati, depositi alla Accademia Carrara di Bergamo, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 20 giugno – 29 agosto 2004), a cura di Francesco Rossi, Bergamo, Bolis Edizioni, 2004, p. 23 [Pietro Bernini].

Hans-Ulrich Kessler, *Pietro Bernini (1562-1629)*, München, Hirmer Verlag, 2005, pp. 337-338 cat. n. A30, ill. 136-137 [Pietro Bernini].

Alessandra Migliorato, *Ipotesi sulla formazione di Pietro Bernini e sul rapporto con l'antico*, in *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 9-11 giugno 2004), a cura di Letizia Gaeta, 2 voll., Galatina, Mario congedo Editore, 2007, II, pp. 41 e nota 17, 45 (ill. 8) [Pietro Bernini].

Andrea Bacchi, *Bernini contro Bernini*, in *Federico Zeri: dietro l'immagine; opere d'arte e fotografia*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 10 ottobre 2009 – 10 gennaio 2010), a cura di Anna Ottani Cavina, Torino, Allemandi, 2009, pp. 98, 103 cat. n. XIX [Pietro Bernini].

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano/Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, pp. 18, 77 cat. n. 10 [Pietro Bernini].

Carlo La Bella, in *Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 14 aprile – 1 luglio 2012), a cura di Andrea De Marchi, Milano, Skira, 2012, pp. 65 (ill.), 133-134 cat. n. I.30 [Pietro Bernini].

Giacinto Di Pietrantonio, *L'arte del classico*, in *Il classico nell'arte: Modernità della Memoria dall'Arte Greca a Bernini, Paolini e Pistoletto*, catalogo della mostra (Bergamo, GAMeC, 7 febbraio – 4 maggio 2014), a cura

di Giacinto Di Pietrantonio, Bergamo, GAMeC Books, 2014, s. p. [p. 10] [Pietro Bernini].

Maria Cristina Rodeschini, *L'arte specchio del passato del presente del futuro*, in *Il classico nell'arte: Modernità della Memoria dall'Arte Greca a Bernini, Paolini e Pistoletto*, catalogo della mostra (Bergamo, GAMeC, 7 febbraio – 4 maggio 2014), a cura di Giacinto Di Pietrantonio, Bergamo, GAMeC Books, 2014, s. p. [pp. 12, 15, 48, 55] [Pietro Bernini].

Laurent Gorgerat, in *Roma Eterna. 2000 Jahre Skulptur aus den Sammlungen Santarelli und Zeri*, catalogo della mostra (Basilea, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, 5 giugno 2014 - 19 gennaio 2015), a cura di Tomas Lochman, Dario Del Bufalo, Esaù Dozio, Laurent Gorgerat, Milano, Skira, 2014, pp. 106-107 cat. n. VI.28 [Pietro Bernini].

Paolo Plebani, *Accademia Carrara. Guida alla visita*, Bergamo, Accademia Carrara, 2019, p. 98 [Pietro Bernini].

Alessandra Migliorato, *Esempi di ispirazione all'antico nella produzione scultorea di Ippolito Buzzi, Nicolas Cordier, Pietro Bernini*, in *Mneme. Quaderni dei corsi di beni culturali e archeologia, I. Antico e moderno: Laboratorio di ricerche trasversali II*, a cura di Luna Figurelli, Palermo, Università degli Studi, 2016, pp. 207 (ill. 14), p. 216 nota 35 [Pietro Bernini].

Andrea Bacchi, in *Bernini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 21 ottobre 2017 – 4 febbraio 2018), a cura di Andrea Bacchi e Anna Coliva, Milano, Officina Libraria, 2017, p. 36 cat. n. I.3 [Pietro Bernini].

Paolo Plebani, *Accademia Carrara. Guida alla visita*, II edizione, Bergamo, Accademia Carrara, 2019, p. 98 [Pietro Bernini].

Paolo Plebani, in *Accademia Carrara. Guida alla visita*, a cura di Paolo Plebani, testi di Pietro Bianchi, Paolo Plebani, Giulia Zaccariotto, Milano, Skira, 2023, p. 53 [Pietro Bernini].

Paolo Plebani, in *Capolavori dell'Accademia Carrara*, Milano, Skira, 2024, pp. xxx n. cat. xxx (in corso di stampa) [Pietro Bernini].

Luca Annibali, in *Poesia e Pittura tra Rinascimento e Barocco. Giovan Battista Marino e la "meravigliosa" passione*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 19 novembre 2024 – 9 febbraio 2025), a cura di Emilio Russo, Patrizia Tosini, Andrea Zezza, Roma, Officina Libraria, 2024, pp. 164-165 cat. n. II.17 [Pietro Bernini].

Note

Note

1. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo – 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno – 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, p. 32 cat. n. 9.

2. Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 78; Susanna Zanuso, in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio – 16 settembre 1999), a cura di Maria Grazia Bernardini, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Milano, Skira, 1999, p. 317 cat. n. 30; Hans-Ulrich Kessler, *Pietro Bernini (1562-1629)*, München, Hirmer Verlag, 2005, pp. 337-338 cat. n. A30; Andrea Bacchi, in *Bernini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 21 ottobre 2017 – 4 febbraio 2018), a cura di Andrea Bacchi, Anna Coliva, Milano, Officina Libraria, 2017, p. 36 cat. n. I.3.

3. Sulle sculture si veda H. Kessler, *Pietro Bernini…* cit. (nota 2), 2005, pp. 361-363 cat. n. C5, 367-371 cat. n. C7.

4. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 1), 1989, p. 32 cat. n. 9.

5. Sulle sculture giambolognesche: Tommaso Mozzati, *Il tempio di Cnido. Il nudo e il suo linguaggio nell'età di Giambologna*, in Giambologna. *Gli dèi, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 2 marzo – 15 giugno 2006), a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi, Dimitrios Zikos, Firenze, Giunti, 2006, pp. 66-87, in particolare pp. 71-72; Isabella Lapi Ballerini, in *Giambologna. Gli dèi, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 2 marzo – 15 giugno 2006), a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi,

Dimitrios Zikos, Firenze, Giunti, 2006, pp. 158-160 cat. n. 2; Valeria Brunori, in *Giambologna. Gli dèi, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 2 marzo – 15 giugno 2006), a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi, Dimitrios Zikos, Firenze, Giunti, 2006, pp. 196-198, cat. n. 17. Sulla "figura serpentinata" di Giambologna: Manfred Leithe-Jasper, *Il Mercurio volante. Il problema della figura serpentinata*, in *Giambologna. Gli dèi, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 2 marzo – 15 giugno 2006), a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi, Dimitrios Zikos, Firenze, Giunti, 2006, pp. 255-256.

6. S. Zanuso, in *Gian Lorenzo Bernini…* cit. (nota 2), 1999, p. 317.

7. Angela Negro, *Il giardino dipinto del Cardinal Borghese: Paolo Brill e Guido Reni nel Palazzo Rospigliosi Pallavicini a Roma*, Roma, Argos, 1996, pp. 27, 36 nota 51.

8. Sulla committenza del cardinale si rimanda a Vittoria Brunetti, *Bernini: amici e committenti. Repertorio*, in *Bernini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 21 ottobre 2017 – 4 febbraio 2018), a cura di Andrea Bacchi, Anna Coliva, Milano, Officina Libraria, 2017, p. 380 e bibliografia precedente.

9. Howard Hibbard, *Scipione Borghese's Garden Palace on the Quirinal*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XXIII, 1964, p. 192 doc. 25; S. Zanuso, in *Gian Lorenzo Bernini…* cit. (nota 2), 1999, p. 317.

10. Maichol Clemente, *"Une pièce fort singulière": the rediscovery of Gian Lorenzo Bernini's "Andromeda and the sea monster"*, in «The Burlington Magazine», CLXVI, 1460, 2024, pp. 1100-1122. Le fotografie della scultura sono state gentilmente fornite da Maichol Clemente.

11. M. Clemente, *"Une pièce fort singulière"…* cit. (nota 10), 2024, pp. 1107-1108.

12. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 1), 1989, p. 32.



Pietro Bernini, *Allegoria della Virtù vittoriosa sul Vizio*, Collezione Zeri, Accademia Carrara, Bergamo

Cat. 10. Pietro Bernini

Autore	Pietro Bernini
Dati anagrafici autore	Sesto Fiorentino, 1562 - Roma, 1629
Titolo	La Virtù sottomette il Vizio
Datazione	1610-1615 circa
Materia e tecnica	Marmo
Misure	42 × 21 × 18.5 cm (statua); 10 x 25 x 26 cm (basamento in legno intagliato dorato)
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1998
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00009
Numeri di inventario precedenti	Sc. 135 (1998-2007); Sc. 136; Sc. 121; 1998 AC Sculture 00009 (2011-2012); 98 SC ZR009 (2012-2015)
Collocazione	Esposto - Sala 6

Sommario

Il piccolo gruppo marmoreo, in discrete condizioni conservative, è interpretabile come una rappresentazione allegorica della Virtù (la figura femminile pensata per brandire un’arma) che sottomette il Vizio (il centauro che si divincola ai suoi piedi). Alle estremità del basamento – la base lignea non è

pertinente – sono raffigurati quattro putti: uno appena abbozzato nel volto, un secondo stringente sotto il braccio il collo di un pennuto e due cavalcanti un'aquila acefala e un drago, questi ultimi letti come figure araldiche della famiglia del cardinale Scipione Borghese, probabile committente.

Per la freschezza e la rapidità esecutive, l'opera è considerabile un bozzetto preparatorio per una statua monumentale perduta o mai realizzata: pensata per essere accostata a una parete o inserita in una nicchia poco profonda, ne è stata supposta l'inclusione in un progetto per una fontana, destinata forse a una delle principali imprese edilizie avviate dai Borghese negli anni immediatamente successivi alla nomina papale di Paolo V (come la villa romana di Monte Cavallo, o quella di Mondragone a Frascati).

Già attribuita da Federico Zeri a Pietro Bernini, l'opera fu per la prima volta pubblicata da Andrea Bacchi nel 1989 mantenendo la classificazione del proprietario. Lo stesso Bacchi istituiva il confronto stilistico più stringente con le figure dell'*Assunzione della Vergine* scolpita da Bernini tra il 1606 e il 1610 per il Battistero della Basilica romana di Santa Maria Maggiore: la datazione del bozzetto deve essere collocata a ridosso della conclusione della pala marmorea e prima dell'esecuzione del *Baccanale* del Metropolitan Museum di New York, opera di collaborazione con il figlio Gian Lorenzo databile al 1615-1616 circa. A livello compositivo, Pietro Bernini recupera la tradizione scultorea del Cinquecento fiorentino, città dove aveva ricevuto la sua prima formazione: evidente l'omaggio alle invenzioni di

Giambologna, da *Firenze vittoriosa su Pisa* al gruppo con *Ercole e il centauro Nesso*.

Scheda di catalogo

di Gerardo Moscariello

Descrizione e iconografia

Questo piccolo gruppo scultoreo in marmo presenta una figura femminile con un lungo abito svolazzante, colta nell'atto di atterrare un centauro barbuto. La creatura mitologica, sottomessa tra le gambe della giovane guerriera, tenta di divincolarsi scalciando e provando a sottrarsi alla presa della donna che lo afferra saldamente per la testa con il braccio sinistro. Pronta a sferrare il colpo fatale, la figura femminile solleva il suo braccio destro in aria, con la mano stretta a pugno e disarmata, ma sicuramente pensata per brandire una clava, una lancia o una spada. Ai piedi dei due personaggi che lottano si trovano quattro putti, collocati alle estremità di un basamento evocante una formazione rocciosa. Le due piccole figure anteriori di sinistra e di destra cavalcano, rispettivamente, un'aquila (acefala) e un drago; il putto dell'angolo posteriore sinistro è raffigurato mentre stringe sotto il braccio destro il collo di un pennuto, rielaborando forse il gruppo antico del *Fanciullo che strozza un'oca*, bronzo ellenistico perduto, noto attraverso numerose copie romane d'età imperiale. Nell'angolo posteriore destro, invece, un puttino appena abbozzato, di cui si scorge solo il volto emergente dalla massa rocciosa al di sotto dello zoccolo del centauro.

Il tema iconografico della piccola scultura in marmo è stato da sempre interpretato come una psicomachia, la lotta simbolica tra le forze opposte dell'animo umano, qui incarnate dalla figura femminile che rappresenterebbe un'*Allegoria della Virtù* e dal centauro che, per la sua duplice natura, è talvolta associato agli istinti animaleschi di cui l'uomo fatica a liberarsi, consentendo un'interpretazione di questa figura come *Allegoria del Vizio*. L'assenza di attributi iconografici associati al personaggio femminile non permette di precisarne meglio l'identità, ma è verosimile che possa trattarsi di un'*Allegoria della Fortezza*, talvolta rappresentata con una clava nella mano destra allusiva alle imprese di Ercole, in particolar modo alla fatica che vide l'eroe sconfiggere proprio con quest'arma il centauro Nesso.[1]

Il gruppo in marmo poggia su una base in legno dorato e intagliato con volute angolari in corrispondenza dei quattro peducci e minute decorazioni floreali. Lo stile di questo supporto, certamente posteriore alla scultura, consente di ipotizzare una sua realizzazione in ambito italiano centro-meridionale, napoletano o romano, da collocare verosimilmente a cavallo tra XVII e XVIII secolo.

Vicenda critica, attribuzione e datazione

Il piccolo gruppo in marmo fu per la prima volta pubblicato da Andrea Bacchi nel 1989.[2] Lo studioso, conservando l'originaria classificazione dello stesso Zeri, presentò l'opera con una precisa attribuzione a Pietro Bernini, poi consolidatasi nei successivi studi che hanno perlopiù tentato di circoscriverne meglio la funzione,

l'originaria destinazione e la cronologia. Tra i vari, si segnala soprattutto l'intervento di Susanna Zanuso (1999), la quale aveva connesso la scultura ad un'ipotetica commissione del cardinale Scipione Borghese sulla scorta di un'intuizione dello stesso Bacchi, che aveva già individuato nei putti che cavalcano l'aquila e il drago due rappresentazioni araldiche della famiglia del potente porporato.[3] La critica ha inoltre da subito sottolineato l'eccezionalità del piccolo gruppo in marmo, considerandolo, per la freschezza e la rapidità esecutive, un bozzetto preparatorio per una statua monumentale. L'estrema rarità del bozzetto intagliato nel marmo e non modellato con la più canonica terracotta, pratica comunque documentata nel corso dell'attività estrema di Bernini *senior*,[4] sorprende soprattutto per la straordinaria abilità di Pietro nello scolpire il materiale e per la dispendiosa realizzazione di una simile statuetta, circostanza che rafforza ulteriormente l'ipotesi di un committente estremamente danaroso come il cardinale Scipione.

Pensato molto probabilmente per una visione da tre lati, considerata l'ortogonalità della faccia posteriore rispetto al piano del basamento **(figg. 1-3)**, il gruppo scultoreo in grande va considerato perduto o forse mai realizzato, ma è possibile che la sua destinazione ne prevedeva l'accostamento a una parete o il suo inserimento in una nicchia poco profonda. Purtroppo, né le fonti a stampa né i documenti consentono oggi di chiarire meglio in quale proprietà dei Borghese era stata prevista l'inclusione di un simile gruppo, ma sono state parimenti prese in considerazione le principali imprese edilizie avviate dalla famiglia negli anni immediatamente

successivi alla nomina papale di Paolo V (1605-1621). Tra i vari cantieri, occorre ricordare soprattutto la villa romana di Monte Cavallo, nelle cui grotte artificiali Zanuso aveva già ipotizzato l'originaria destinazione dell'*Andromeda* scolpita da Bernini e oggi nelle stesse collezioni dell'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 98 ZR 00009),[5] e la villa di Mondragone a Frascati, dove era già ricordata da Giovanni Baglione la presenza di un non meglio noto gruppo realizzato da Pietro per «Scipione cardinal Borghese».[6] Quanto alla funzione dell'eventuale traduzione monumentale della Virtù che sottomette il *Vizio*, già Zanuso ne aveva supposto l'inclusione in un progetto per una fontana, possibilità ripresa più di recente da Bacchi che ha suggerito di legare l'esecuzione del bozzetto di Bergamo a un passaggio della Vita di Pietro Bernini scritta da Giovanni Baglione (1642).[7] In effetti, il brano in cui il biografo ricordava di aver osservato l'artista tracciare alcuni profili sul marmo con un pezzo di carbone, per poi ricavare dal piccolo blocco «con tanta facilità» e «senz'altro disegno» un «capriccio da fontana», sembra adattarsi perfettamente alla *Virtù che sottomette il Vizio* o a una creazione di analogo formato e soggetto.[8]



Fig. 1 - Pietro Bernini, *La Virtù sottomette il Vizio*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico.



Fig. 2 - Pietro Bernini, *La Virtù sottomette il Vizio*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 3 - Pietro Bernini, *La Virtù sottomette il Vizio*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico.

Per l'attribuzione del bozzetto dell'Accademia Carrara il confronto stilistico più stringente resta ancora quello già istituito da Bacchi (1989) con le figure dell'*Assunzione della Vergine* **(fig. 4)**, pala marmorea scolpita da Bernini tra il 1606 e il 1610 per il battistero della basilica romana di Santa Maria Maggiore.[9]



Fig. 4 - Pietro Bernini, *Assunzione della Vergine*, Roma, Basilica Papale di Santa Maria Maggiore, Battistero

In particolar modo, le più pregnanti affinità tra queste opere riguardano lo stile dei panneggi, falcati in piani ampi e distesi, e l'uso pittorico del trapano, impiegato per ricreare veloci effetti chiaroscurali nelle capigliature e nelle barbe dei diversi personaggi. Anche le fisionomie delle figure del bozzetto di Bergamo trovano riscontro nei volti dei vari protagonisti dell'*Assunzione della*

Vergine. La testa barbuta del Centauro, ad esempio, si confronta bene con il sembiante di alcuni santi della pala marmorea di Santa Maria Maggiore **(figg. 5-6)**, mentre i volti dei puttini a cavallo dell'aquila e del drago presentano spiccate affinità con gli angeli che nello stesso rilievo romano trasportano in gloria la Madonna **(figg. 7-8)**. Per queste stesse figure è stato inoltre proposto l'accostamento alle fisionomie degli amorini che molestano un fauno nel cosiddetto *Baccanale* del Metropolitan Museum di New York (**fig. 9**; inv. 1976.92), opera di collaborazione tra Pietro Bernini e suo figlio Gian Lorenzo, databile al 1615-1616 circa.[10]

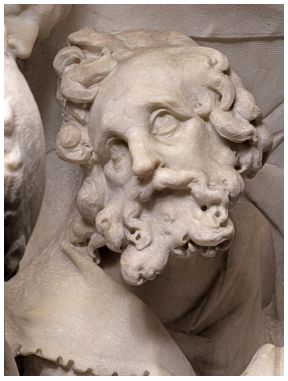


Fig. 5 - Pietro Bernini, *Assunzione della Vergine*, Roma, Basilica Papale di Santa Maria Maggiore, Battistero (particolare



Fig. 6 - Pietro Bernini, *La Virtù sottomette il Vizio*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico.



Fig. 7 - Pietro Bernini, *Assunzione della Vergine*, Roma, Basilica Papale di Santa Maria Maggiore, Battistero (particolare)



Fig. 8 - Pietro Bernini, *La Virtù sottomette il Vizio*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico.



Fig. 9 - Pietro e Gian Lorenzo Bernini, *Baccanale*, New York, Metropolitan Museum of Art (inv. n. 1976.92

Da un punto di vista compositivo, sono stati già evocati degli spiccati legami della Virtù che sottomette il Vizio con la più illustre tradizione scultorea del Cinquecento fiorentino. D'altronde, nella capitale del granducato di Toscana, dove il giovane Pietro aveva ricevuto la sua prima formazione nella bottega di Rodolfo Sirigatti, il tema della psicomachia e del gruppo a due figure, che rimontava al Genio della Vittoria di Michelangelo, era stato a lungo riproposto e reinventato nel corso del XVI secolo. Come per la stessa Andromeda dell'Accademia Carrara, anche in questo caso Bernini recupera e

omaggia in modo particolare le più ardite invenzioni di Giambologna, soprattutto la composizione delle due versioni della Firenze vittoriosa su Pisa (Firenze, Palazzo Vecchio e Museo Nazionale del Bargello) e del gruppo con Ercole e il centauro Nesso **(figg. 10-11)**, oggi collocato sotto la Loggia dei Lanzi in Piazza della Signoria.[11]



Fig. 10 - Pietro Bernini, *La Virtù sottomette il Vizio*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico.



Fig. 11 - Giambologna, *Ercole e il centauro Nesso*, Firenze, Piazza della Signoria, Loggia dei Lanzi

In ragione dei confronti proposti, per i quali si vuol qui ribadire la più stretta affinità stilistica del bozzetto di Bergamo con l'*Assunzione della Vergine* più che con il *Baccanale* del Metropolitan, la datazione della statuetta in esame deve essere collocata a ridosso della conclusione della pala marmorea di Santa Maria Maggiore e prima dell'esecuzione del gruppo newyorkese, dunque tra il 1610 e il 1615 circa.

Provenienza

Provenienza e storia museale

Le notizie relative alla vicenda collezionistica del bozzetto marmoreo sono estremamente scarne. L'unica indicazione disponibile riguarda la sua provenienza dalla collezione Aprosio di Montecarlo, dalla quale Federico Zeri lo acquistò intorno al 1960. [12] Non sono al momento note le precedenti vicende dell'opera, né le circostanze attraverso le quali essa fosse giunta nella raccolta monegasca.

Il gruppo rimase quindi nella collezione di Federico Zeri fino alla sua morte, nel 1998, quando pervenne all'Accademia Carrara insieme al nucleo di sculture da lui destinato per lascito testamentario al museo bergamasco. A partire dal 2000 fu esposto nella Sala XII del percorso museale, all'interno di una delle vetrine riservate alle opere di minori dimensioni della raccolta Zeri, dove rimase fino alla chiusura dell'Accademia Carrara nel 2008 per i lavori di ristrutturazione dell'edificio. Con la riapertura del museo nell'aprile 2015, il bozzetto tornò a essere esposto nella Sala XXIV, insieme a un'ampia selezione delle sculture provenienti dalla collezione dello storico dell'arte. Nel nuovo allestimento museale inaugurato nel gennaio 2023 l'opera ha mantenuto la medesima collocazione, nella sala, ora contrassegnata con il numero V, dedicata a una più ristretta selezione delle sculture appartenute a Federico Zeri.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

L’opera si presenta in discrete condizioni conservative, a eccezione del braccio destro della figura femminile, rotto in due punti all’altezza della spalla e del gomito **(fig. 12)**. Il marmo conserva la sua originaria differenziazione nella lavorazione delle superfici, polite e lucenti in rari brani dell’opera, come le braccia della figura femminile, ma perlopiù lasciate in uno stato di volontaria e approssimativa finitura, compatibile con la natura bozzettistica del piccolo gruppo scultoreo. L’aspetto del marmo, oltre allo scalpello per la sbozzatura, rivela inoltre i diversi strumenti impiegati per la sua lavorazione, soprattutto la gradina e l’unghietto per la resa e la separazione dei piani del panneggio e il trapano per la definizione delle masse dei capelli e delle barbe dei vari personaggi.



Fig. 12 - Pietro Bernini, *La Virtù sottomette il Vizio*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d’arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo – 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno – 23 luglio 1989, cat. n. 8.

Gian Lorenzo Bernini. Regista del barocco, Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio – 16 settembre 1999, cat. n. 30.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, s.n.

Il museo in dono: 10 anni di doni, legati, depositi alla Accademia Carrara di Bergamo, Bergamo, Accademia Carrara, 20 giugno – 29 agosto 2004, s.n.

Federico Zeri: dietro l’immagine; opere d’arte e fotografia, Bologna, Museo Civico Archeologico, 10 ottobre 2009 – 10 gennaio 2010, cat. n. XVIII.

Il capolavoro non esiste. L’universo Zeri dall’Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano e Palazzo Vescovile, 13 maggio – 28 agosto 2011, cat. n. 8.

Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri, Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 14 aprile – 1 luglio 2012, cat. n. I.31.

Roma Eterna. 2000 Jahre Skulptur aus den Sammlungen Santarelli und Zeri, Basilea, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, 5 giugno 2014 – 19 gennaio 2015, cat. n. VII.29.

Bernini, Roma, Galleria Borghese, 21 ottobre 2017 – 4 febbraio 2018, cat. n. I.2.

Bibliografia

Bibliografia

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo – 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 30-31 cat. n. 8 [Pietro Bernini].

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 78 [Pietro Bernini].

Silvia Tozzi, *Gli anni romani di Pietro Bernini: ascesa di un maestro*, in *Pietro Bernini: un preludio al barocco*, catalogo della mostra (Sesto Fiorentino, Teatro La Limonaia, Villa Corsi-Salviati, 16 settembre – 30 novembre 1989), a cura di Scramasax, Firenze, Capponi, 1989, p. 45, ill. 1 [Pietro Bernini?].

Federico Zeri, *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici*, Milano, Longanesi, 1995, p. 152 [Pietro Bernini].

Susanna Zanuso, *Pietro Bernini*, in *Scultura del ‘600 a Roma*, a cura di Andrea Bacchi, Milano, Longanesi, 1996, p. 785, ill. 200 [Pietro Bernini].

Paola D’Agostino, *Pietro Bernini tra Manierismo e Barocco. Considerazioni su uno scultore “di transizione”*, in «Rendiconti della Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti», 67, 1997-1998, p. 166 [Pietro Bernini].

Andrea Bacchi, *Del conciliare l’inconciliabile. Da Pietro a Gian Lorenzo Bernini: commissioni, maturazioni stilistiche e pratiche di bottega*, in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio – 16 settembre 1999), a cura di Maria Grazia Bernardini, Maurizio Fagiolo dell’Arco, Milano, Skira, 1999, p. 83, ill. 30 [Pietro Bernini].

Maurizio Fagiolo dell’Arco, *Bernini ‘regista’ del Barocco. Ragioni e percorso di una mostra*, in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio – 16 settembre 1999), a cura di Maria Grazia Bernardini, Maurizio Fagiolo dell’Arco, Milano, Skira, 1999, p. 21 [Pietro Bernini].

Susanna Zanuso, in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio – 16 settembre 1999), a cura di Maria Grazia Bernardini, Maurizio Fagiolo dell’Arco, Milano, Skira, 1999, pp. 316-317 cat. n. 30 [Pietro Bernini].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30

marzo – 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 38-39 [Pietro Bernini].

Andrea Bacchi, *Federico Zeri collezionista di sculture*, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 18-19 [Pietro Bernini].

Alessandra Mottola Molfino, *Ricordi personali dedicati a Federico Zeri*, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, p. 90 [Pietro Bernini].

Andrea Bacchi, *Federico Zeri collezionista*, in *Venti modi di essere Zeri, atti della giornata di studio* (Firenze, Biblioteca degli Uffizi, 29 gennaio 1999), a cura di Mina Gregori, Torino, Allemandi, 2001, pp. 48-50, ill. 28 [Pietro Bernini].

Francesco Rossi, *La collezione di sculture di Federico Zeri: Donazione Accademia Carrara*, Milano, Civica Biblioteca d'Arte, 2001, p. 8 [Pietro Bernini].

Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte, a cura di Francesco Rossi, presentazione di Rossana Bossaglia, Bergamo, Bolis, 2003, p. 103 [Pietro Bernini].

Il museo in dono: 10 anni di doni, legati, depositi alla Accademia Carrara di Bergamo, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 20 giugno – 29 agosto 2004), a cura di Francesco Rossi, Bergamo, Bolis Edizioni, 2004, p. 23 [Pietro Bernini].

Hans-Ulrich Kessler, *Pietro Bernini (1562-1629)*, München, Hirmer Verlag, 2005, pp. 339-340 cat. n. A31, ill. 138-141 [Pietro Bernini].

Alessandra Migliorato, *Ipotesi sulla formazione di Pietro Bernini e sul rapporto con l'antico*, in *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 9-11 giugno 2004), a cura di Letizia Gaeta, 2 voll., Galatina, Mario congedo Editore, 2007, II, p. 41 [Pietro Bernini].

Andrea Bacchi, *Bernini contro Bernini*, in *Federico Zeri: dietro l'immagine; opere d'arte e fotografia*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 10 ottobre 2009 – 10 gennaio 2010), a cura di Anna Ottani Cavina, Torino, Allemandi, 2009, pp. 98, 102 cat. n. XVIII [Pietro Bernini].

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano e Palazzo Vescovile, 13 maggio – 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, pp. 18, 76 cat. n. 8 [Pietro Bernini].

Carlo La Bella, in *Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 14 aprile – 1 luglio 2012), a

cura di Andrea De Marchi, Milano, Skira, 2012, pp. 66 (ill.), 134 cat. n. I.31 [Pietro Bernini].

Tomas Lochman, in *Roma Eterna. 2000 Jahre Skulptur aus den Sammlungen Santarelli und Zeri*, catalogo della mostra (Basilea, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, 5 giugno 2014 – 19 gennaio 2015), a cura di Tomas Lochman, Dario Del Bufalo, Esaù Dozio, Laurent Gorgerat, Milano, Skira, 2014, pp. 110-111 cat. n. VII.29 [Pietro Bernini].

Alessandra Migliorato, *Esempi di ispirazione all'antico nella produzione scultorea di Ippolito Buzzi, Nicolas Cordier, Pietro Bernini*, in *Mneme. Quaderni dei corsi di beni culturali e archeologia*, vol. I, *Antico e moderno. Laboratorio di ricerche trasversali II*, a cura di Luna Figurelli, Palermo, Università degli Studi, 2016, p. 207 [Pietro Bernini].

Andrea Bacchi, in *Bernini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 21 ottobre 2017 – 4 febbraio 2018), a cura di Andrea Bacchi e Anna Coliva, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 34-35 cat. n. I.2 [Pietro Bernini].

Andrea Bacchi, *Vita di Pietro Bernini*, in Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma 1642, ed. con commento e apparati critici, a cura di Barbara Agosti e Patrizia Tosini, Roma, Officina Libraria, 2022, pp. 597 nota 1742, 598 nota 1750.

Note

Note

1. Cesare Ripa, *Iconologia,* a cura di Piero Buscaroli, Milano, TEA, 2023, p. 130.

2. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 30-31 cat. n. 8

3. A. Bacci, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 2), 1989, pp. 30-31 cat n. 8; Susanna Zanuso, in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio – 16 settembre 1999), a cura di Maria Grazia Bernardini, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Milano, Skira, 1999, pp. 316-317 cat. n. 30.

4. Cfr. Charles D. Dickerson III, *Bernini at the Beginning: The Formation of a Master Modeler*, in *Bernini Sculpting in Clay*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 3 ottobre 2012 – 6 gennaio 2013; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 3 febbraio – 14 aprile 2013), a cura di Charles D. Dickerson III, Anthony Sigel, Ian Wardropper, con saggi di Andrea Bacchi, Tomaso Montanari, Steven F. Ostrow, Yale University Press, New Haven-London, 2012, p. 8 e bibliografia precedente

5. S. Zanuso, in *Gian Lorenzo Bernini…* cit. (nota 3), 1999, p. 317.

6. Andrea Bacchi, *Vita di Pietro Bernini*, in Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma 1642, ed. con commento e apparati critici, a cura di Barbara Agosti e Patrizia Tosini, Roma, Officina Libraria, 2022, p. 598 nota 1750.

7. S. Zanuso, in *Gian Lorenzo Bernini…* cit. (nota 3), 1999, p. 316.

8. A. Bacchi, *Vita di Pietro Bernini…* cit. (nota 6), p. 597 nota 1742.

9. A. Bacchi, *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 2), 1989, pp. 30-31, cat. n. 8; sulla pala marmorea: Hans-Ulrich Kessler, *Pietro Bernini (1562-1629)*, München, Hirmer Verlag, 2005, pp. 314-317. Le fotografie sono state gentilmente fornite da Maichol Clemente.

10. Si veda già Silvia Tozzi, *Gli anni romani di Pietro Bernini: ascesa di un maestro*, in *Pietro Bernini: un preludio al barocco*, catalogo della mostra (Sesto Fiorentino, Teatro La Limonaia, Villa Corsi-Salviati, 16 settembre – 30 novembre 1989), a cura di Scramasax, Firenze, Capponi, 1989, p. 45.

11. Andrea Bacchi, in *Bernini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 21 ottobre 2017 – 4 febbraio 2018), a cura di Andrea Bacchi e Anna Coliva, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 34-35 cat. n. I.2.

12. A. Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 2), 1989, p. 30.



François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Angelo con drappo*, 1628-1629 circa, Collezione Zeri, Accademia Carrara, Bergamo

Cat. 11. François du Quesnoy (o Duquesnoy), detto il Fiammingo

Autore	Francois du Quesnoy (o Duquesnoy), detto il Fiammingo
Dati anagrafici autore	Bruxelles, 12 gennaio 1597 (battesimo) - Livorno, 18 luglio 1643
Titolo	Angelo con drappo
Datazione	1628-1629 circa
Materia e tecnica	Marmo bianco
Misure	28,8 x 14,8 x 7,2 cm; con cornice 44,2 x 30 x 7,5 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna. Andrea Bacchi segnala che «nello spessore del marmo compariva una scritta a penna con due numeri d'inventario relativi certamente a una raccolta privata, in caratteri tardo seicenteschi o settecenteschi», senza tuttavia specificare se si riferisca a entrambi i rilievi o soltanto a uno dei due. In occasione della catalogazione delle sculture non si è proceduto alla rimozione dei quattro listelli perimetrali in marmo incollati ai bordi dell'opera; essi risultano pertanto solo parzialmente visibili, circostanza che non consente di verificare tale informazione.
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1998
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00010
Numeri di inventario precedenti	Sc. 137 (1998-2007); Sc. 138; Sc. 123; 1998 AC Sculture 00010 (2011-2012); 98 SC ZR010 (2012-2015)

Sommario

Il rilievo raffigura un angelo nudo che si protende alla sua destra aggrappandosi a un frammento di panneggio. Entrato nella raccolta di Federico Zeri, fu attribuito a François du Quesnoy da Antonia Nava Cellini, che lo interpretò come modello per il cenotafio Vryburch in Santa Maria dell'Anima. L'attribuzione è stata generalmente accolta, tranne da Françoise Boudon-Machuel, che lo considera copia di qualità debole. L'opera si inserisce nella produzione di du Quesnoy legata allo studio dei putti, sviluppata a Roma anche sotto l'influsso dei *Baccanali* di Tiziano. Il rilievo presenta affinità con gli angeli del monumento Vryburch, soprattutto nella struttura compositiva, ma se ne distingue per età, espressione e soluzione del panneggio. Tali differenze rendono poco convincente l'ipotesi di un modello preparatorio in marmo, materiale raro per questa funzione, più spesso svolta dalla cera o dalla terracotta. Alla luce di confronti stilistici e di invenzioni analoghe documentate, il rilievo va piuttosto considerato un'opera autonoma. Nonostante lo stato conservativo compromesso, la qualità del modellato e la coerenza formale sostengono l'attribuzione a du Quesnoy.

Scheda di catalogo

di Paolo Plebani

Descrizione e iconografia

Nell’altorilievo è raffigurato un angelo, riconoscibile facilmente per l’ala che spunta dalla schiena. La nuda figura del messaggero divino occupa l’intera superficie del rilievo ed è rappresentata nell’atto di sorreggere o, forse più propriamente, di aggrapparsi con entrambe le mani a un drappo panneggiato; inoltre, come hanno notato in passato alcuni studiosi, ha il piede destro sollevato e sembra perciò pronto per spiccare il volo (**fig. 1**). L’impostazione della figura è costruita attraverso uno studiato contrapposto tra la testa, volta da un lato, e il braccio destro, proteso nella direzione opposta, e il corpo dell’angelo disegna una sorta di grande arco che si sviluppa lungo la diagonale che va dall’angolo inferiore sinistro del rilievo a quello superiore opposto. In passato è stata avanzata l’ipotesi che il marmo appartenesse a una composizione più ampia; tuttavia, l’esame dei bordi, condotto dopo la temporanea rimozione della cornice montata sull’opera, non ha fornito indicazioni precise a sostegno di tale supposizione.[2] La superficie presenta segni di usura e consunzione, oltre a numerose fratture e lacune, in parte già riparate, ma ciò non impedisce di apprezzare la perizia della lavorazione, sia della gradina che conferisce al fondo una sua particolare vibrazione chiaroscurale, sia del morbido modellato che caratterizza la resa epidermica della carne.



Fig. 1 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Angelo con drappo*, 1628-1629 circa

Vicenda critica

Pochi anni dopo il suo ingresso nella raccolta di Federico Zeri — che, come informa Andrea Bacchi, vi aveva già riconosciuto la mano di François du Quesnoy —, la scultura fu pubblicata da Antonia Nava Cellini e attribuita allo scultore fiammingo.[3] La studiosa precisava

innanzitutto come il rilievo non costituisse un *pendant* del *Putto con ghirlanda* (cfr. cat. n. 12), anch'esso appartenente alla collezione dello storico dell'arte e pubblicato nella medesima sede, e segnalava la strettissima relazione con l'angelo di sinistra del Monumento Vryburch di Santa Maria dell'Anima a Roma (**fig. 2**). In conclusione, la scultura era «un'esercitazione che servì da modello e nello stesso tempo, data la sua completezza e piacevolezza, acquistò valore di opera a sé stante. Da questo angioletto, lo scultore passò a quello del monumento funebre, allungando le membra e aggiungendovi quell'espressione di compianto, che era richiesta dalla nuova funzione. Esso anticipa insomma da vicino, e nello stesso 1629, il marmo di Santa Maria dell'Anima, e lo prepara, riattaccandosi a motivi e studi precedenti, d'ispirazione ancora tizianesca e classica».[4]

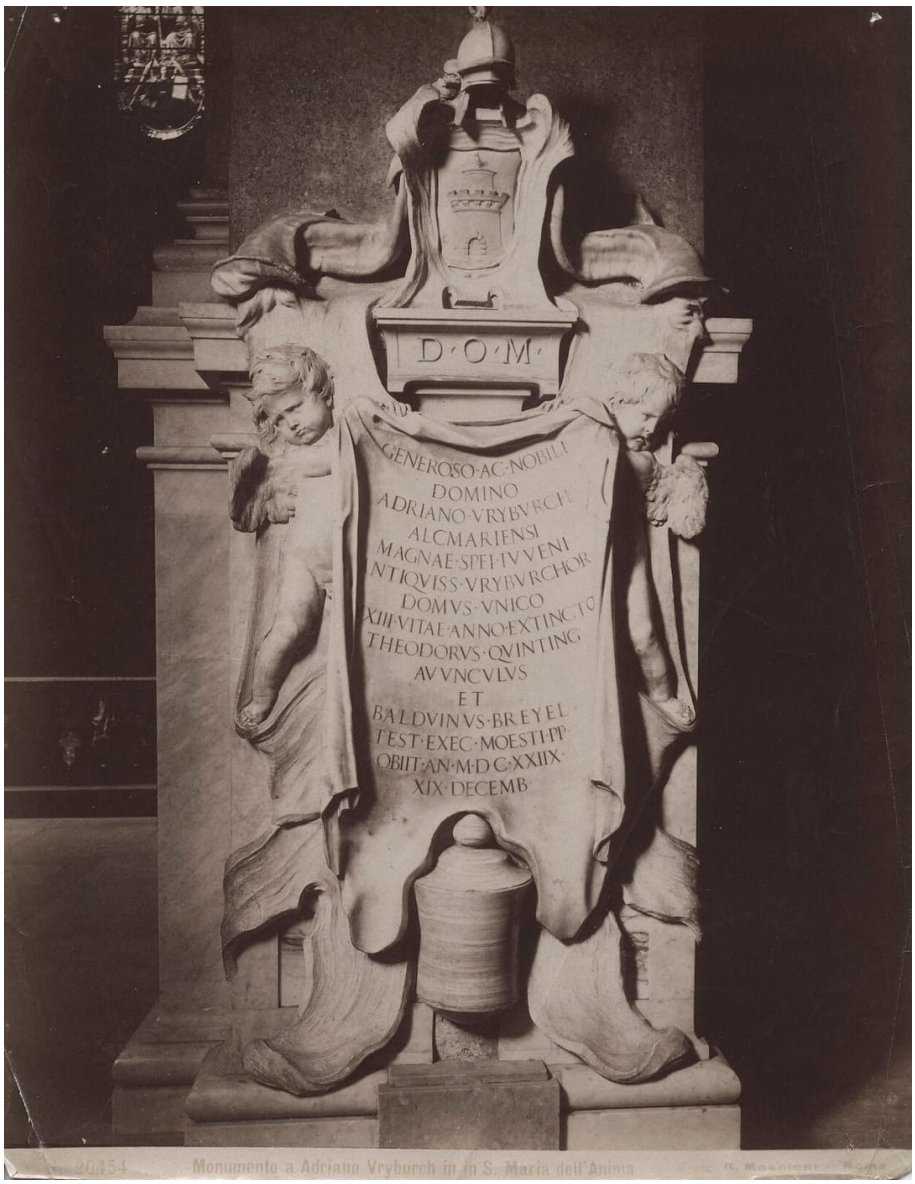


Fig. 2 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Monumento a Adriano Vryburch*, 1629 circa, Roma, Chiesa di Santa Maria dell'Anima.jpg

La lettura della Nava Cellini fu accolta da Andrea Bacchi, il quale suggerì che il marmo potesse provenire da una composizione più ampia e ribadì la sua collocazione nell'ambito di quel gruppo di lavori nati come reazione di du Quesnoy e dell'amico Poussin dinanzi ai *Baccanali* di Tiziano.[5] Rossi nel confermare il riferimento a du Quesnoy, ipotizzava a sua volta che il rilievo in origine fosse «parte della decorazione di un altare o di una

cappella».[6] Di opinione leggermente diversa Maria Giulia Barberini che, riprendendo l'ipotesi della Nava Cellini, interpretava la scultura come «un modello, che per la sua piacevolezza acquistò valore di opera a sé stante», una lettura alla quale ha aderito recentemente anche Giulia Zaccariotto.[7] Unica voce discorde rispetto al riferimento allo scultore fiammingo, è quella – non di poco peso, considerato che si tratta dell'autrice dell'ultimo catalogo ragionato dell'opera di du Quesnoy – di Marion Boudon-Machuel, la quale, pur riconoscendo la derivazione dal Monumento Vryburch in Santa Maria dell'Anima, giudica l'opera di «faible qualité» e la classifica come copia.[8]

Attribuzione e datazione

La specializzazione dello scultore fiammingo nella raffigurazione di angeli, eroti e più in generale dell'infanzia — da cui il soprannome di fattore dei putti — non solo è documentata da diversi lavori sopravvissuti — tra originali, repliche, derivazioni e copie — ma è attestata precocemente anche nella letteratura artistica seicentesca, in particolare da Orfeo Boselli (1657 circa), Giovan Pietro Bellori (1672), Giovan Battista Passeri (1772) e da Joachim von Sandrart.[9] Queste fonti concordano nel riferire l'avvio di questa specializzazione all'impressione suscitata nello scultore — come in molti altri artisti presenti a Roma in quegli anni — dai *Baccanali* di Tiziano, giunti nel 1621 nella collezione Ludovisi. In particolare, la ridda di amorini giocherelloni e dispettosi che anima l'*Offerta a Venere* (Madrid, Museo del Prado; **fig. 3**) colpì la fantasia dello scultore e dell'amico fraterno, Nicolas Poussin, come

racconta tra gli altri Bellori: «egli si applicò tutto a studiare li putti di Tiziano, con occasione che nel Giardino Ludovisi vi era il celebre quadro de gli Amori che giuocando si tirano pomi, donato dopo al re di Spagna. Espresse Tiziano mirabilmente i putti nell'età più tenera, e con delicatezza si avanzò sopra ciascuno. Se ne invaghì Francesco e li tradusse in varii gruppi di mezzo rilievo, e seco insieme li modellava Nicolò Pussino su la creta. Di qui Francesco prese lo stile bello de' putti che gli ha fatto tanto onore nella scoltura, e che egli eseguì meglio di ogn'altro con lo scarpello».[10] L'artista fiammingo sviluppò una tipologia autonoma di putti, ispirata sia ai modelli tizianeschi sia all'antico, attraverso un processo di studio e rielaborazione che prevedeva modelli in cera o gesso e successive traduzioni in marmo e altri materiali. Come coglieva lucidamente Bellori, la loro innocenza e il loro comportamento consentivano di esprimere più adeguatamente il concetto di tenerezza come mezzo per commuovere e alleggerire il cuore dell'osservatore.[11] Le sue invenzioni si diffusero ampiamente tramite repliche, derivazioni e copie. Il tema dei putti, spesso associato a scene bacchiche o allegoriche, incontrò grande fortuna nel collezionismo del tempo, anche grazie alla sua compatibilità con soggetti licenziosi ma accettabili in forma infantile.



Fig. 3 – Tiziano Vecellio, *Offerta a Venere*, 1518, Madrid, Museo del Prado

A questa produzione appartiene anche il rilievo Zeri, sebbene il soggetto non possa essere riferito in senso stretto alla serie dei putti o degli eroti. Come è stato unanimemente riconosciuto, la scultura presenta una chiara relazione con gli angeli che sorreggono il drappo con l'iscrizione funebre nel cenotafio di Adrian Vryburch in Santa Maria dell'Anima, eseguito da du Quesnoy tra il 1628 e l'ottobre 1629: in particolare con l'angelo di sinistra, per chi si pone di fronte al monumento, ma anche con quello di destra, che ne costituisce la controparte speculare. (**fig. 4 angelo Vryburch di sinistra**; **fig. 5 angelo Vryburch di destra**; **fig. 6 rilievo Zeri**). Si notano però anche delle differenze. Come già

osservato da Nava Cellini, l’angelo del cenotafio appare di età più avanzata rispetto al tenero infante del rilievo dell’Accademia Carrara; la sua espressione dolente, in contrasto con quella serena e quasi sorridente del secondo, risulta pienamente coerente con il contesto monumentale in cui è inserito. La differenza più marcata riguarda tuttavia la relazione tra le braccia e il drappo. Con un’invenzione senza precedenti, nel monumento Vryburch il drappo con l’iscrizione funeraria è avvolto sopra l’avambraccio sinistro, mentre il braccio destro non è visibile: si scorge soltanto la mano che emerge in alto e sostiene il pesante panneggio. Nel rilievo Zeri, invece, il motivo è diverso: l’angelo non sembra sostenere il drappo, ma piuttosto aggrapparsi ad esso con il braccio sinistro; la mano destra emerge lateralmente, con una soluzione meno convincente e meno originale.

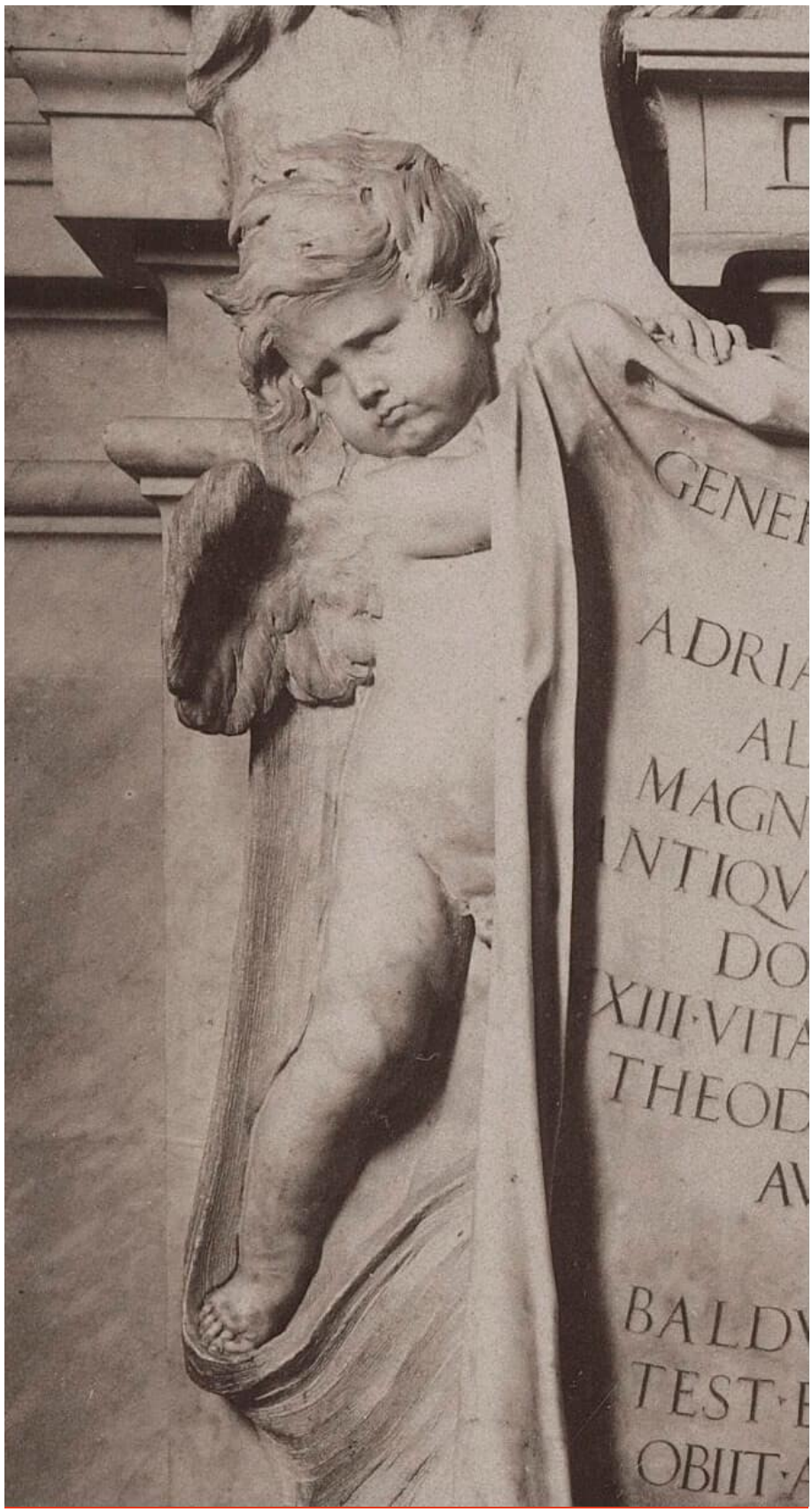

GENER
ADRIA
AL
MAGN
NTIQV
DO
XIII·VITA
THEOD
AV
BALDV
TEST·E
OBIIT·A

Fig. 4 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Monumento a Adriano Vryburch*, 1629 circa, Roma, Chiesa di Santa Maria dell'Anima (particolare).jpg



Fig. 5 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Monumento a Adriano Vryburch*, Roma, Chiesa di Santa Maria dell'Anima (particolare).jpg



Fig. 6 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Angelo con drappo*, 1628-1629 circa

Tali differenze suggeriscono molta cautela nel considerare il rilievo Zeri un'esercitazione divenuta dapprima modello per entrambi gli angeli del cenotafio e, successivamente, opera autonoma, ipotesi proposta da Nava Cellini e alla quale si è allineata la gran parte degli studiosi. I modelli della scultura seicentesca sono realizzati soprattutto in cera, terracotta o gesso; sono invece molto rari i casi di modelli eseguiti in marmo, materiale generalmente destinato all'opera finale o, al limite, a versioni autonome. A quest'ultima categoria credo si debba ascrivere il rilievo Zeri. Nel catalogo dello scultore fiammingo messo a punto da Boudon-Machuel vi è peraltro un'invenzione che a mio giudizio può essere messa in relazione al rilievo Zeri e al monumento di Santa Maria dell'Anima. Si tratta di un putto seduto, con le gambe divaricate, che nella parte superiore del tronco

sviluppa un motivo compositivo simile, con entrambe le braccia protese da un lato e la testa rivolta dalla parte opposta. François Girardon (1628-1715), appassionato collezionista delle opere di du Quesnoy, possedeva due modelli in terracotta di questa invenzione dello scultore fiammingo, oggi documentata soltanto da due derivazioni in gesso: il primo alla Skulpturensammlung di Dresda, il secondo alla manifattura di Sèvres (**fig. 7**).



Fig. 7 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Putto coricato*, prima del 1752, Sèvres, Manufacture et musée nationaux.jpg

In questa prospettiva, il giudizio di Françoise Boudon-Machuel sulla debolezza del rilievo, da lei declassato a mera copia, non risulta condivisibile.[12] La scultura presenta diverse lacune significative e una marcata consunzione della superficie in alcune zone; questa situazione conservativa non ottimale ostacola la lettura dell'opera e l'apprezzamento della qualità del rilievo. Tuttavia, la salda costruzione della figura, le proporzioni eleganti e armoniose, la naturalezza dei gesti, e, soprattutto, la morbidezza del modellato nelle parti meglio conservate — che non sono frutto di un'esecuzione di maniera, ma di uno scalpello capace di restituire la tenerezza della pelle — portano a sostenere la piena autografia della scultura. Tale giudizio non è inficiato nemmeno dalla discussa paternità dei due angeli del cenotafio in Santa Maria dell'Anima. Bellori afferma infatti che, sebbene essi siano «fatti col suo modello, non sono intieramente di sua [di du Quesnoy] mano».[13] Secondo Boudon-Machuel, i tempi stretti di esecuzione dell'opera suggeriscono la possibilità che lo scultore si sia avvalso dell'aiuto di collaboratori e propone, a questo proposito, il nome dello scultore François Dieussart, che avrebbe realizzato proprio i due angeli.[14] L'ipotesi della studiosa è senza dubbio ragionevole, ma non implica necessariamente un'interpretazione del rilievo Zeri come semplice copia: la sua indiscutibile relazione con gli angeli del cenotafio Vryburch non ne pregiudica il carattere di opera autografa e autonoma.

Provenienza

Provenienza e storia museale

Provenienza: Roma, commercio antiquario.

Stando alle informazioni raccolte da Andrea Bacchi direttamente da Federico Zeri, il marmo fu acquistato da quest'ultimo a New York, presso la galleria di Abris Silbermann (1896–1968), nel 1963.[15] Rimasto nella villa di Mentana per oltre tre decenni, con il legato dello storico dell'arte in favore dell'Accademia Carrara, effettuato nel 1998, il rilievo è giunto all'istituzione bergamasca, dove è stato esposto per alcuni anni, tra il 2000 e il 2008, al secondo piano del percorso espositivo, nella sala XII, all'interno di una delle vetrine che ospitavano i pezzi di minori dimensioni della collezione Zeri. Nel 2008, con la chiusura del museo per lavori di ristrutturazione, il medaglione è stato collocato nei depositi, per essere successivamente esposto nella sala XXIV, intitolata "Le sculture della raccolta di Federico Zeri", nell'allestimento permanente del museo inaugurato nell'aprile 2015. Nel nuovo allestimento museale, inaugurato nel gennaio 2023, il rilievo è esposto nella sala VI, intitolata "La raccolta di sculture di Federico Zeri".

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

L’opera è realizzata in marmo bianco a grana medio-fine, debolmente venato. Si segnalano in particolare due venature grigie che attraversano orizzontalmente il rilievo: la prima, posta all’altezza del braccio, è all’origine di una lieve fessurazione nell’angolo in alto a destra (**fig. 8**); la seconda invece è situata accanto alla gamba sinistra (**fig. 9**).



Fig. 8 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Angelo con drappo*, 1628-1629 circa (particolare)

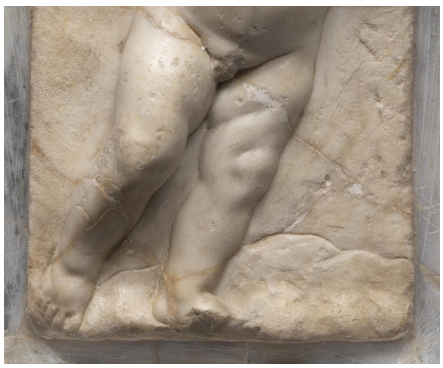


Fig. 9 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Angelo con drappo*, 1628-1629 circa (particolare)

Il rilievo presenta alcune mancanze. Quella più evidente è localizzata nell’angolo in alto a destra ed è stata integrata con materiale plasmabile, le altre due interessano rispettivamente la mano che regge il drappo, mancante di tre dita (**fig. 10**), e il piede sinistro. Sono inoltre presenti, soprattutto nella parte bassa del rilievo, diverse fratture, forse dovute a una caduta, che sono state stuccate con malta bianca.



Fig. 10 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Angelo con drappo*, 1628-1629 circa (particolare)

L’opera è interessata da erosione superficiale piuttosto diffusa e a tratti pronunciata, con perdita di materiale in alcune aree definite e circoscritte, in corrispondenza del volto, del pube (**fig. 11**), del ginocchio destro, del drappo e dell’ala. Questa forma di degrado non impedisce tuttavia la lettura dei segni di lavorazione, lasciati da strumenti minuti: si nota soprattutto una fitta lavorazione a gradina che interessa tutto lo sfondo, da cui si stacca la figura che, diversamente, presenta una lavorazione accurata e levigata della superficie e un’attenta rifinitura dei dettagli. L’opera è caratterizzata infine da un diffuso ingiallimento superficiale, attribuibile forse all’alterazione di sostanze organiche utilizzate per interventi di manutenzione o restauro antichi.



Fig. 11 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Angelo con drappo*, 1628-1629 circa (particolare)

Il rilievo è racchiuso da quattro sottili listelli di marmo grigio (**fig. 12**), tipo bardiglio, resi solidali all'opera tramite una resina, probabilmente sintetica, visibilmente alterata e a tratti debordante o percolata prima della fase di presa, come si evidenzia osservando in particolare il verso (**fig. 13**).



Fig. 12 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Angelo con drappo*, 1628-1629 circa (fronte senza cornice)



Fig. 13 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Angelo con drappo*, 1628-1629 circa (retro senza cornice)

Il rilievo con i quattro listelli perimetrali è inserito in una cornice (**fig. 14**) costituita da una struttura di legno, su cui poggiano quattro lastre in pavonazzetto e quattro tasselli quadrati angolari in breccia rosa accostate una all'altra e racchiuse da due sottili modanature in legno rivestito da lamina metallica inchiodata (**fig. 15**).



Fig. 14 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Angelo con drappo*, 1628-1629 circa (fronte con cornice)



Fig. 15 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Angelo con drappo*, 1628-1629 circa (retro con cornice)

Nella documentazione fotografica più antica relativa all'oggetto, ossia nelle immagini che accompagnano l'articolo della Nava Cellini (**fig. 16**), il rilievo e il suo compagno (cfr. cat. n. 12) sono riprodotti senza listelli e incorniciatura, mentre all'epoca della campagna fotografica realizzata per la mostra del 1989 i listelli perimetrali erano già presenti, ma i rilievi vennero fotografati senza la cornice (**fig. 17**).[16] Tali testimonianze suggeriscono che il montaggio odierno di entrambi i rilievi venne fatto realizzare da Zeri dopo la fine degli anni Sessanta.

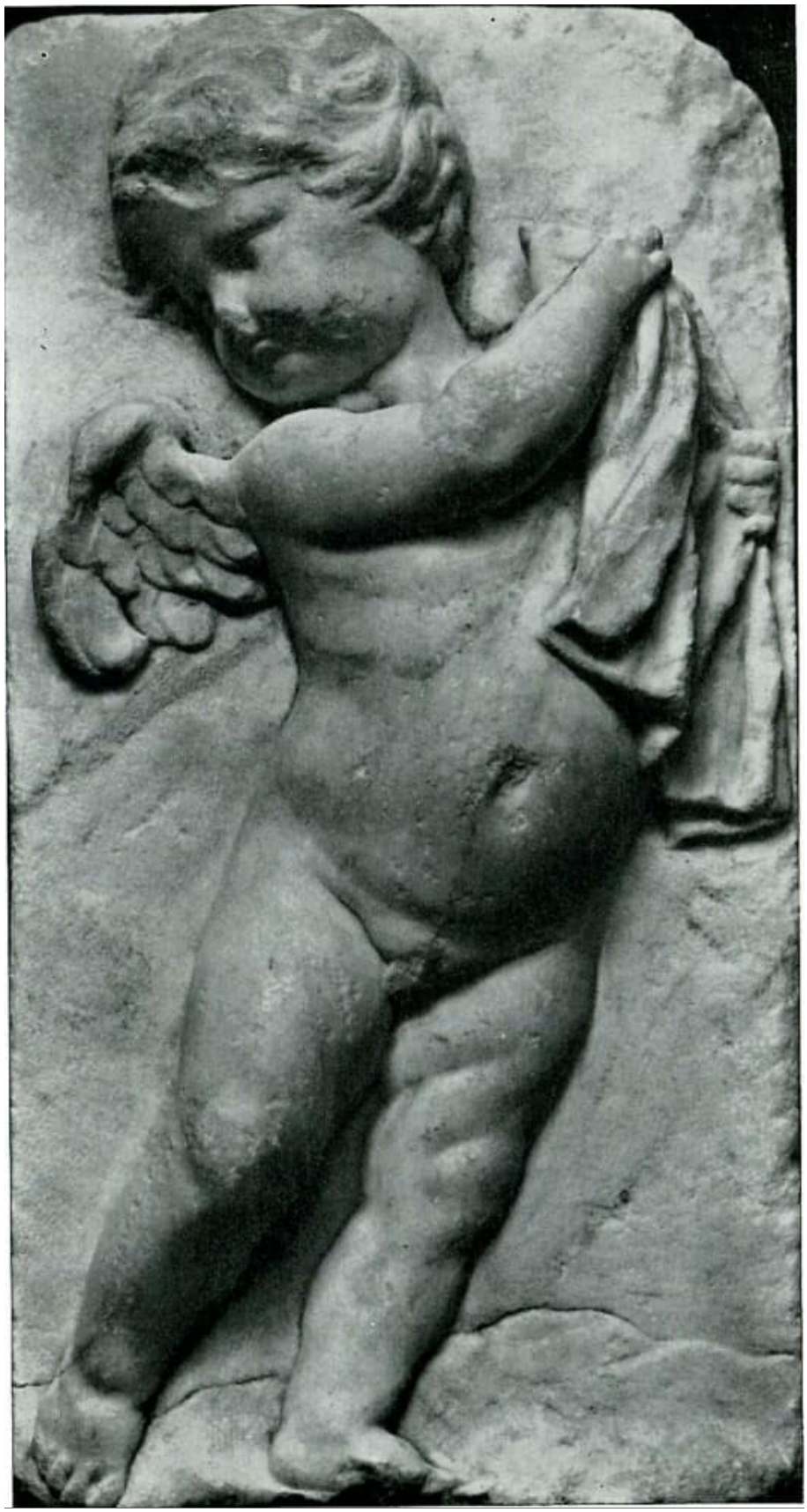


Fig. 16 - François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Angelo con drappo*, 1628-1629 circa (da Antonia Nava Cellini, *Duquesnoy e Poussin - nuovi contributi*, in “Paragone”, XVII, 195, 1966, tav. 29)



Fig. 17 - François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Angelo con drappo*, 1628-1629 circa (da A. Bacchi, in *Il conoscitore d’arte - Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1989, p. 35 cat. n. 10b)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. n. 10b.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. n. 5.

Arte e Natura. Pittura su pietra tra Cinque e Seicento, Bergamo, Accademia Carrara, 10 ottobre 2025 - 6 gennaio 2026, cat. n. V.15a.

Bibliografia

Bibliografia

Antonia Nava Cellini, *Duquesnoy e Poussin: nuovi contributi*, in "Paragone", XVII, 195, 1966, pp. 44, 58 nota 29, tav. 29 [du Quesnoy].

Antonia Nava Cellini, *Francesco Duquesnoy*, (I maestri della scultura, 83), Milano, Fabbri, 1966, s.p., ma p. 6 [du Quesnoy].

A. Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 34-35 cat. n. 10b [du Quesnoy].

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 78 [du Quesnoy].

Andrea Bacchi, s.v. *Francois Duquesnoy*, in *Scultura del '600 a Roma*, a cura di Andrea Bacchi, con la collaborazione di Susanna Zanuso, Milano, Longanesi, 1996, p. 797 [du Quesnoy].

Federico Zeri, *La costellazione del falso. Conversazioni a cura di Marco Dolcetta*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 158 (ill.).

[Andrea Bacchi], *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 40-41 [du Quesnoy].

Andrea Bacchi, *Federico Zeri collezionista*, in *Venti modi di essere Zeri*, atti della giornata di studio (Firenze, Biblioteca degli Uffizi, 29 gennaio 1999), a cura di Mina Gregori, Torino, Allemandi, 2001, p. 48 [du Quesnoy].

Francesco Rossi, *La collezione di sculture di Federico Zeri: Donazione Accademia Carrara*, Milano, Civica Biblioteca d'Arte, 2001, p. 9 [du Quesnoy].

Maria Giulia Barberini, *François Du Quesnoy*, in *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, 2 voll, Roma, De Luca, 2002, vol. 2, p. 397 nota 16 [du Quesnoy].

Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte, a cura di Francesco Rossi, presentazione di Rossana Bossaglia, Bergamo, Accademia Carrara, 2003, p. 111 [du Quesnoy].

Marion Boudon-Machuel, *François du Quesnoy 1597 – 1643*, préface par Jennifer Montagu, Paris, Arthena - Association pour la diffusion de l'Histoire de l'Art, 2005, pp. 246 (ill. 38.6), 247 cat. n. 38 der.6, 296 [copia da du Quesnoy].

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano/Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 74 cat. n. 5 [du Quesnoy].

Giulia Zaccariotto, in *Arte e Natura. Pittura su pietra tra Cinque e Seicento*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 10 ottobre 2025 – 6 gennaio 2026), a cura di Patrizia Cavazzini, Roma, Officina Libraria, 2025 pp. 186-187 cat. n. V.15a [du Quesnoy].

Note

Note

1. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, p. 34.

2. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 1), 1989, p. 34.

3. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 1), 1989, p. 34; Antonia Nava Cellini, *Duquesnoy e Poussin: nuovi contributi*, in «Paragone», XVII, 195, 1966, p. 44.

4. Antonia Nava Cellini, *Duquesnoy e Poussin*… cit. (nota 3), 1966, p. 44. La studiosa ha ribadito il suo giudizio anche in seguito: Antonia Nava Cellini, *Francesco Duquesnoy*, (I maestri della scultura, 83), Milano, Fabbri, 1966, s.p., ma p. 6.

5. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 1), 1989, p. 34. Si vedano inoltre: Andrea Bacchi, s.v. *Francois Duquesnoy*, in *Scultura del '600 a Roma*, a cura di Andrea Bacchi, con la collaborazione di Susanna Zanuso, Milano, Longanesi, 1996, p. 797; [Andrea Bacchi], *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco

Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 40-41.

6. Francesco Rossi, *La collezione di sculture di Federico Zeri: Donazione Accademia Carrara*, Milano, Civica Biblioteca d'Arte, 2001, p. 9.

7. Maria Giulia Barberini, *François Du Quesnoy*, in *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, 2 voll, Roma, De Luca, 2002, vol. 2, p. 397 nota 16; Giulia Zaccariotto, in *Arte e Natura. Pittura su pietra tra Cinque e Seicento*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 10 ottobre 2025 – 6 gennaio 2026), a cura di Patrizia Cavazzini, Roma, Officina Libraria, 2025, pp. 186-187 cat. n. V.15a.

8. Marion Boudon-Machuel, *François du Quesnoy 1597 – 1643*, préface par Jennifer Montagu, Paris, Arthena - Association pour la diffusion de l'Histoire de l'Art, 2005, pp. 246 (ill. 38 der.6), 247 cat. n. 38 der.6, 296.

9. Orfeo Boselli, *Osservazioni della scoltura antica*, [ca. 1657], ed. anastatica a cura di P. Dent Weil, Firenze, Spes, 1978, f. 124v; Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672), ed. a cura di Evelina Borea, introduzione di Giovanni Previtali (1976), postfazione di Tomaso Montanari, 2 voll., Torino, Einaudi, 2009, I, pp. 289-290, 299-300, II, p. 426. Si veda inoltre: Giovan Pietro Bellori, *Vita di Francesco di Quesnoy & Vita di Alessandro Algardi = Das Leben des François Duquesnoy & Das Leben des Alessandro Algardi*, übersetzt von Frank Martin,

herausgegeben, kommentiert und mit Essays versehen von Regina Deckers und Frank Martin, 2 voll., Göttingen, Wallstein Verlag, 2019, I, pp. 18-24, 52-54; Giovan Pietro Bellori, *Vita di Nicolò Pussino* = *Das Leben des Nicolas Poussin*, übersetzt von Henry Keazor unter Mitarbeit von Anja Brug, herausgegeben, kommentiert und mit einem Essay versehen von Henry Keazor, Göttingen, Wallstein Verlag, 2023, pp. 411-412; Giovanni Battista Passeri, *Vite de' pittori scultori ed architetti che* [h]*anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, Natale Barbiellini, 1772 (ristampa anastatica, Bologna, Forni, 1976), p. 86; Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der edlen bau-, bild- und mahlerey-kunste*, Nurnberg (1675-1680), ristampa anastatica a cura di Christian Klemm, 3 voll., Nördlingen, Alfons Uhl, 1994-1995, I, p. 160, II, pp. 88, 348.

10. Giovan Pietro Bellori, *Le vite*… cit. (nota 9), 2009, I, p. 289; Giovan Pietro Bellori, *Vita di Francesco di Quesnoy*… cit. (nota 9), 2019, p. 20. Il racconto si legge anche nella vita di Poussin: Giovan Pietro Bellori, *Le vite*… cit. (nota 9), 2009, II, p. 426; Giovan Pietro Bellori, *Vita di Nicolò Pussino*… cit. (nota 9), 2023, pp. 411-412: «Fecero ancora studio sopra il Giuoco de gli Amori di Tiziano nel Giardino Ludovisi, che ora si trova in Ispagna: li quali Amori essendo di ammirabile bellezza, Nicolò non solo copiavali in pittura, ma insieme col compagno li modellava di creta in bassi rilievi, onde si acquistò una bella maniera di formare li putti teneri, de' quali si sono veduti alcuni

scherzi e baccanali a guazzo ed ad olio di sua mano, fatti in quel tempo».

11. Giovan Pietro Bellori, *Le vite*… cit. (nota 9), 2009, I, p. 299; Giovan Pietro Bellori, *Vita di Francesco di Quesnoy*… cit. (nota 9), 2019, p. 52.

12. Marion Boudon-Machuel, *François du Quesnoy*… cit. (nota 8), 2005, p. 247 cat. 38 der.6.

13. Giovan Pietro Bellori, *Le vite*… cit. (nota 9), 2009, I, pp. 294-295; Giovan Pietro Bellori, *Vita di Francesco di Quesnoy*… cit. (nota 9), 2019, pp. 38-40. Passeri (*Vite de' pittori scultori ed architetti* … cit. [nota 9], 1772, p. 91) riprende questo giudizio, mentre Sandrat (*Teutsche Academie*… cit. [nota 9], 1994-1995, I, p. 160, II, pp. 88, 348) li considera autografi.

14. Marion Boudon-Machuel, *François du Quesnoy*… cit. (nota 8), 2005, pp. 141-152, 244-245 cat. 38; Cecile Estelle Lingo, *François Duquesnoy*… cit. (nota 9), 2007, pp. 71-82.

15. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 1), 1989, p. 34.

16. Antonia Nava Cellini, *Duquesnoy e Poussin*… cit. (nota 3), 1966, tav. 21, 29; Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 1), 1989, p. 35.



François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Putto con ghirlanda*, 1626-1627 circa, Collezione Zeri, Accademia Carrara, Bergamo

Cat. 12. François du Quesnoy (o Duquesnoy), detto il Fiammingo

Autore	François du Quesnoy (o Duquesnoy), detto il Fiammingo
Dati anagrafici autore	Bruxelles, 12 gennaio 1597 (battesimo) - Livorno, 18 luglio 1643
Titolo	Putto con ghirlanda
Datazione	1626-1627 circa
Materia e tecnica	Marmo
Misure	27,6 x 14,8 x 7 cm; con cornice 43,2 x 30 x 7,7 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna. Andrea Bacchi segnala che «nello spessore del marmo compariva una scritta a penna con due numeri d'inventario relativi certamente a una raccolta privata, in caratteri tardo seicenteschi o settecenteschi», senza tuttavia specificare se si riferisca a entrambi i rilievi o soltanto a uno dei due. In occasione della catalogazione delle sculture non sono stati rimossi i quattro listelli perimetrali in marmo incollati ai bordi dell'opera; essi risultano pertanto solo parzialmente visibili, circostanza che non consente di verificare tale informazione.
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1998
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00011
Numeri di inventario precedenti	Sc. 136 (1998-2007); Sc. 139; Sc. 124; 1998 AC Sculture 00011 (2011-2012); 98 SC ZR011 (2012-2015)

Sommario

Il rilievo in marmo raffigura un putto seduto con il braccio destro alzato nell'atto di sostenere una ghirlanda. In passato si è ipotizzato che l'opera facesse parte di un insieme più ampio, ma non vi sono elementi che confermino tale ipotesi.
Acquistato da Federico Zeri nel 1963 a New York presso la galleria di Abris Silbermann, il marmo fu attribuito a François du Quesnoy da Antonia Nava Cellini, che vi riconobbe una delle esercitazioni condotte dall'artista e dall'amico Poussin sui *Baccanali* di Tiziano, allora nella collezione Ludovisi, rilevandone inoltre le affinità con uno dei putti dell'*Amor divino che atterra l'Amor profano*, una delle composizioni più celebri dello scultore fiammingo. La studiosa interpretò il rilievo come una fase intermedia nell'elaborazione di quest'opera, datandolo intorno al 1626-1627. L'attribuzione è stata generalmente accolta dalla critica successiva, sebbene Marion Boudon-Machuel abbia proposto di considerare il rilievo una copia piuttosto che un modello preparatorio. Tale lettura non rende tuttavia pienamente conto della qualità dell'opera, che presenta significative differenze rispetto alle versioni note dell'*Amor divino che atterra l'Amor profano* e che va invece letta come un'idea autonoma, nata dallo studio dei *Baccanali* di Tiziano e successivamente sviluppata in composizioni più complesse. Il marmo è entrato all'Accademia Carrara grazie al lascito dello storico dell'arte nel 1998.

Scheda di catalogo

di Paolo Plebani

Descrizione e iconografia

L’altorilievo raffigura un putto assiso su quella che sembra essere una balza erbosa, a giudicare dal trattamento della superficie con la gradina. Il capo, volto verso destra, accompagna il movimento del braccio, sollevato sopra la testa nell’atto di sostenere con la mano una ghirlanda; il braccio sinistro, disteso lungo il fianco, funge invece da elemento di appoggio compositivo. La figura dell’amorino è raffigurata quasi per intero e occupa gran parte della superficie compositiva, sviluppandosi lungo la diagonale che va dall’angolo inferiore sinistro a quello superiore opposto (**fig. 1**). Il fondo del rilievo è caratterizzato da segni paralleli ad andamento orizzontale realizzati con lo scalpello. In passato è stata avanzata l’ipotesi che il marmo appartenesse a una composizione più ampia; tuttavia, l’esame dei bordi, condotto dopo la temporanea rimozione della cornice montata sull’opera, non ha fornito indicazioni precise a sostegno di tale supposizione.[2]

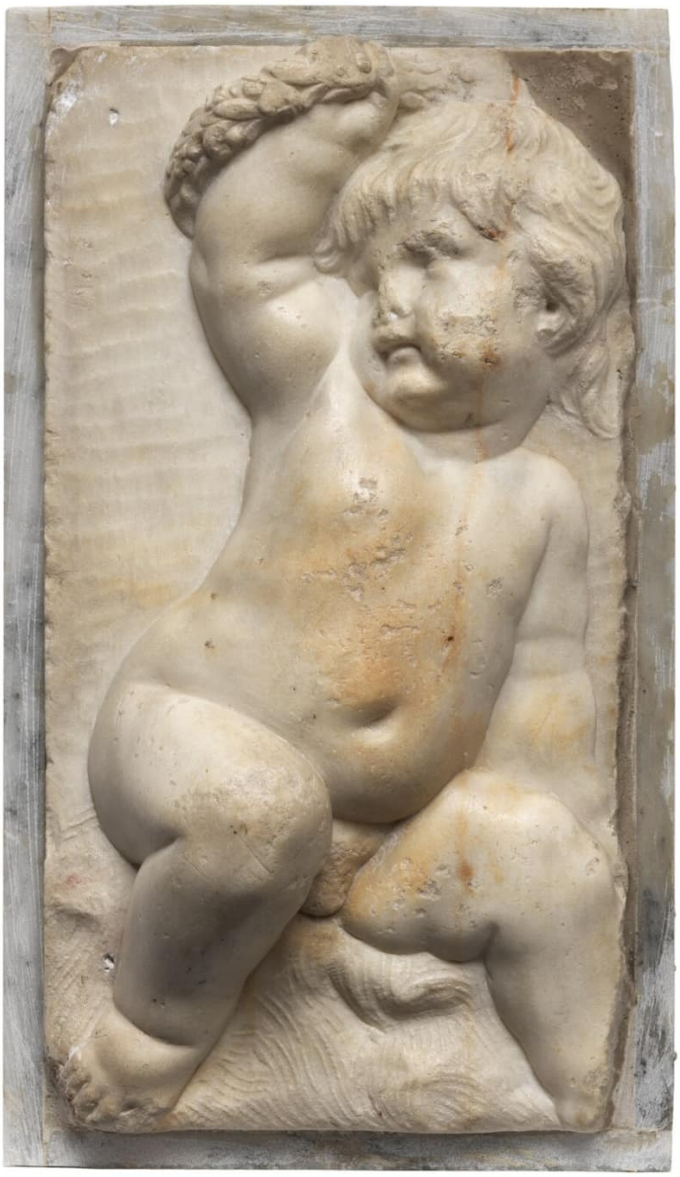


Fig. 1 - François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Putto con ghirlanda*, 1626-1627 circa

Vicenda critica

Pochi anni dopo il suo ingresso nella raccolta di Federico Zeri — che, come informa Andrea Bacchi, vi aveva già riconosciuto la mano di François du Quesnoy — la scultura fu pubblicata da Antonia Nava Cellini e attribuita allo scultore fiammingo.[3] La studiosa notava

innanzitutto come il putto Zeri fosse da considerarsi un «compagno» di quelli che compaiono nel *Baccanale* Doria Pamphilj (**fig. 2**), riferito pochi anni prima da Italo Faldi alla mano di du Quesnoy, e nei *Baccanali* già Chigi (Roma, Galleria Nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini, inv. 2592-2593; **figg. 3-4**), attribuiti da Giovanni Incisa Della Rocchetta a Nicolas Poussin e databili al 1626.[4]



Fig. 2 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Baccanale*, 1620 circa, Roma, Galleria Doria Pamphilj



Fig. 3 – Nicolas Poussin, *Baccanale*, 1626, Roma, Galleria Nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini, inv. 2592



Fig. 4 – Nicolas Poussin, *Baccanale*, 1626, Roma, Galleria Nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini, inv. 2593

Per affinità con queste esercitazioni a caldo sui Tiziano della collezione Ludovisi, in particolare con l'*Offerta a Venere* oggi al Prado (**fig. 5**), Nava Cellini suggeriva di datare il rilievo Zeri «poco lontano del 1626, al massimo nel '27 e prima della realizzazione» dell'*Amor divino che atterra l'Amor profano*», sia della versione in stucco (Galleria Spada, inv. xxx; **fig. 6**), sia della versione in marmo (Palazzo Doria Pamphilj; **fig. 7**) entrambe collocate dalla studiosa «tra il '27 e al massimo il '29».



Fig. 5 – Tiziano Vecellio, *Offerta a Venere*, 1518, Madrid, Museo del Prado



Fig. 6 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Amor divino che atterra l'Amor profano*, stucco, Roma, Galleria Spada, inv. ???



Fig. 7 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Amor divino che atterra l'Amor profano*, Roma, Palazzo Doria Pamphilj

In particolare, nel notare la strettissima relazione tra il rilievo Zeri (**fig. 1**) e «il putto che appresta il premio al vincitore» nell'*Amor divino che atterra l'Amor profano* (**fig. 8**: dettaglio stucco Spada; **fig. 9**: dettaglio marmo Doria Pamphilj), esortava a non considerare il primo una copia del secondo «come provato dall'alta qualità e dalle varianti nei capelli, dalle proporzioni più tondeggianti delle membra e dall'atto di reggere in modo diverso e accostato la corona di lauro», quanto piuttosto a interpretarlo come la sua «preparazione, rappresentando lo stadio intermedio» tra il puttino con il braccio alzato per difendersi al centro di uno dei due *Baccanali* di Poussin (**fig. 10**) e il putto con la ghirlanda nell'*Amor divino che atterra l'Amor profano* (**fig. 11**: dettaglio stucco Spada).[5]

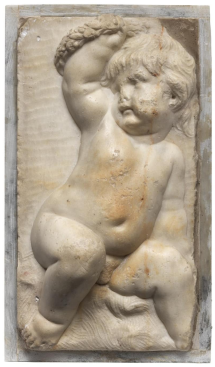


Fig. 1 - François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Putto con ghirlanda*, 1626-1627 circa



Fig. 8 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Amor divino che atterra l'Amor profano*, stucco, Roma, Galleria Spada, inv. ??? (particolare putto che dà premio a vincitore)

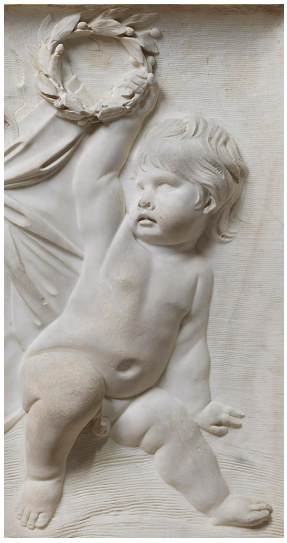


Fig. 9 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Amor divino che atterra l'Amor profano*, Roma, Palazzo Doria Pamphilj (particolare putto che dà premio a vincitore)



Fig. 10 – Nicolas Poussin, *Baccanale*, 1626, Roma, Galleria Nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini, inv. 2592 (particolare)



Fig. 11 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Amor divino che atterra l'Amor profano*, stucco, Roma, Galleria Spada, inv. ??? (particolare putto con ghirlanda)

La puntuale lettura stilistica proposta da Nava Cellini, e in seguito ribadita dalla studiosa, è stata accolta da Andrea Bacchi, che ha incluso nella discussione una terza redazione in gesso patinato dell'*Amor divino che atterra l'Amor profano*, conservata nella collezione Gulbenkian di Lisbona (inv. 546; **fig. 12**).[6] La letteratura successiva ha confermato l'attribuzione del rilievo Zeri allo scultore fiammingo, senza tuttavia apportare nuovi elementi rilevanti al dibattito. Faldi si sofferma sulla fortuna della composizione, testimoniata dalle copie in marmo del museo di Detroit (inv. 42.107; **fig. 13**) e da

quella in porfido di Tommaso Fedele al Prado (inv. E000300; **fig. 14**).[7]



Fig. 12 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Amor divino che atterra l'Amor profano*, ante 1631, Lisbona, Calouste Gulbenkian Museum, inv. 546



Fig. 13 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Amor divino che atterra l'Amor profano*, fine XVII – inizio XVIII secolo, Detroit, Detroit Institute of Arts, inv. 42.107



Fig. 14 – Tommaso Fedele, *Amor divino che atterra l'Amor profano*, ante 1630, Madrid, Museo del Prado

Fagiolo dell'Arco definisce il rilievo Zeri un «bozzetto» dell'*Amor divino che atterra l'Amor profano*.[8] Ferrari e Papaldo hanno precisato a loro volta che l'opera della Galleria Spada non è realizzata in stucco, ma in gesso patinato.[9] L'unica voce fuori dal coro – non di poco peso, considerato che si tratta dell'autrice dell'ultimo catalogo ragionato dell'opera di du Quesnoy – è quella di Marion Boudon-Machuel, la quale, pur rilevando che il *Putto con ghirlanda* presenta una «qualité supérieure» rispetto all'*Angelo con drappo* (cat. 11), lo giudica «plus une copie qu'un modèle préparatoire». Una conclusione a cui la studiosa approda sulla scorta di una serie di osservazioni molto interessanti, che riporto integralmente: «La couronne rabaissée et le bras gauche très près du corps son autant d'éléments qui indiquent la volonté du sculpteur de faire rentrer sa composition dans la cadre étroit de la plaque de marbre. Il ne semble pas avoir fait partie d'une composition beaucoup plus large, sauf peut-être de quelques

centimètres sur le côté pour la main et le pied droits. Le traitement des cheveux, notamment sur le haut du crâne, ou du fond est systématique et ne peut-être rapproché ni du plâtre Gulbenkian, ni du marbre Doria. Le fait d'avoir représenté seulement l'un des enfants du relief dans du marbre nous semble indiquer plus une copie qu'un modèle préparatoire. Le détail du flanc droit du putto, relativement court et légérement incurvé, laisse à penser que le sculpteur s'est inspiré du marbre Doria, le seul parmi les répliques à présenter la même caractéristique».[10]

Attribuzione e datazione

Le considerazioni della Boudon-Machuel meritano di essere discusse approfonditamente. Sulla possibilità che il rilievo Zeri potesse appartenere a una composizione più ampia, l'esame visivo non ha fornito indicazioni dirimenti, ma si condivide l'impressione della studiosa che esso presentasse in origine le dimensioni attuali. Che il braccio sinistro accostato al corpo e la ghirlanda abbassata indichino la volontà dello scultore di far rientrare la composizione entro le dimensioni della lastra di marmo appare plausibile solo se si interpreta il rilievo Zeri come una derivazione dell'*Amor divino che atterra l'Amor profano*. Mi sembra invece più significativo rilevare che soltanto il marmo dell'Accademia Carrara si discosti dalle diciotto versioni note, autografe e non, di questa celebre invenzione dello scultore fiammingo: in tutte le altre, infatti, il braccio è disteso e la ghirlanda interamente visibile. Boudon-Machuel, per prima, ha censito e classificato queste repliche, precisando anzitutto che il gesso della collezione Gulbenkian (**fig.**

12) è un «modèle définitif ou original» che presenta ancora «la spontanéité du bozzetto», prova del fatto che «l'oeuvre était destinée à servir de modèle pour d'autres répliques sculptées» e che da esso derivano tanto il marmo della Galleria Doria Pamphilj (**fig. 2**) quanto il gesso della Galleria Spada (**fig. 6**), al pari di tutte le altre versioni della composizione.[11]



Fig. 12 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Amor divino che atterra l'Amor profano*, ante 1631, Lisbona, Calouste Gulbenkian Museum, inv. 546



Fig. 2 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Baccanale*, 1620 circa, Roma, Galleria Doria Pamphilj



Fig. 6 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Amor divino che atterra l'Amor profano*, stucco, Roma, Galleria Spada, inv. ???

Secondo la studiosa francese, il fatto di aver rappresentato nel marmo soltanto uno dei putti indicherebbe più una copia che un modello preparatorio. Tuttavia, ancora una volta, sono proprio le differenze tra il putto nel rilievo Zeri e quello nell'*Amor divino che atterra l'Amor profano* a far pensare che il primo sia un lavoro che non deriva dal secondo, a meno di non ipotizzare una derivazione con varianti. Persino il differente trattamento dei capelli e del fondo mi pare, contrariamente a quanto sostiene la Boudon-Machuel, un argomento a sostegno della proposta della Nava Cellini di leggere il rilievo Zeri come un lavoro precedente rispetto alla celebre composizione con la battaglia tra l'Amor sacro e l'Amor profano. Non però nel senso di un modello preparatorio, bensì come

un’esercitazione scaturita dalla lezione dei *Baccanali* di Tiziano: una prima idea fissata nel marmo e successivamente sviluppata in una composizione più complessa, come l’*Amor divino che atterra l’Amor profano*. Nel passo in cui Bellori racconta del fascino esercitato su du Quesnoy e Poussin dai putti dipinti da Tiziano nei *Baccanali*, allora appartenenti alla collezione Ludovisi, afferma che «Francesco […] li tradusse in varii gruppi di mezzo rilievo, e seco insieme li modellava Nicolò Pussino su la creta».[12] La frase presenta una certa ambiguità: non è chiaro, infatti, se a modellare i putti in creta fosse il solo Poussin (il verbo è al singolare: «modellava») oppure se vi attendessero entrambi, du Quesnoy e Poussin («seco insieme», cioè in sua compagnia). Il resoconto contenuto nella *Vita di Poussin*, scritta dallo stesso Bellori, sembrerebbe tuttavia far propendere per la seconda interpretazione: «Fecero ancora studio sopra il Giuoco de gli Amori di Tiziano nel Giardino Ludovisi, che ora si trova in Ispagna: li quali Amori essendo di ammirabile bellezza, Nicolò non solo copiavali in pittura, ma insieme col compagno li modellava di creta in bassi rilievi».[13] Tuttavia, ciò non implica che du Quesnoy si fosse limitato a esercitazioni in creta. È possibile, piuttosto, che, prima di affrontare composizioni più complesse, avesse tentato di tradurre nel marmo alcune idee iniziali. A questa categoria di opere dovrebbe appartenere il rilievo Zeri.

Provenienza

Provenienza e storia museale

Stando alle informazioni raccolte da Andrea Bacchi direttamente da Federico Zeri, il marmo fu acquistato da quest'ultimo a New York, presso la galleria di Abris Silbermann (1896–1968), nel 1963.[14] Rimasto nella villa di Mentana per oltre tre decenni, con il legato dello storico dell'arte in favore dell'Accademia Carrara, effettuato nel 1998, il rilievo è giunto all'istituzione bergamasca, dove è stato esposto per alcuni anni, tra il 2000 e il 2008, al secondo piano del percorso espositivo, nella sala XII, all'interno di una delle vetrine che ospitavano i pezzi di minori dimensioni della collezione Zeri. Nel 2008, con la chiusura del museo per lavori di ristrutturazione, il medaglione è stato collocato nei depositi, per essere successivamente esposto nella sala XXIV, intitolata "Le sculture della raccolta di Federico Zeri", nell'allestimento permanente del museo inaugurato nell'aprile 2015. Nel nuovo allestimento museale, inaugurato nel gennaio 2023, il rilievo è esposto nella sala VI, intitolata "La raccolta di sculture di Federico Zeri".

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

Il rilievo è realizzato in marmo bianco a grana medio-fine, debolmente venato. Si riconoscono agevolmente gli strumenti utilizzati dallo scultore durante la lavorazione, in particolare nello sfondo: nella parte bassa, dove

poggia il putto, la superficie è lavorata a gradina, con tracce morbide ed ondulate, forse a simulare la presenza di un manto erboso (**fig. 15**), mentre tutta la parte restante dello sfondo è caratterizzata da segni regolari di scalpello, quasi paralleli tra loro, più decisi verso l'alto e più morbidi scendendo verso il basso (**fig. 16**). Infine, è ben visibile la lavorazione a trapano nell'orecchio e in altri dettagli del volto: nelle narici, negli occhi e agli angoli della bocca (**fig. 17**).



Fig. 15 - François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Putto con ghirlanda*, 1626-1627 circa (particolare)



Fig. 16 - François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Putto con ghirlanda*, 1626-1627 circa (particolare)



Fig. 17 - François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Putto con ghirlanda*, 1626-1627 circa (particolare)

Il rilievo è interessato da erosione superficiale, diffusa soprattutto sulla figura del putto, con distacco e perdita di grani di marmo in alcune aree definite e circoscritte, in corrispondenza del volto, del ginocchio destro, del pube e dell'addome. Quest'ultima zona è inoltre segnata da un'alterazione cromatica superficiale il cui colore aranciato induce a pensare si possa trattare di una macchia di ruggine. Un'altra alterazione di questo tipo, più localizzata, corre verticalmente lungo tutta la figura, attraversando la parte sinistra del volto, la spalla, l'addome e la gamba sinistra, assumendo andamento

tipico di una percolazione proveniente dall'alto, forse causata dall'esposizione dell'opera a stretto contatto con elementi di ferro soggetti a dilavamento (**fig. 18**). L'opera inoltre è segnata da alcune mancanze, che tuttavia non ne compromettono la fruizione. La più importante è localizzata nell'angolo in alto a destra (**fig. 19**), ma anche gli altri tre angoli presentano delle lacune, seppur di minori dimensioni, che sono state reintegrate tramite un materiale che appare oggi visibilmente ingrigito e segnato da numerose micro-lacune. Sui margini del rilievo si segnalano inoltre diverse sbrecciature e mancanze (**fig. 20**).

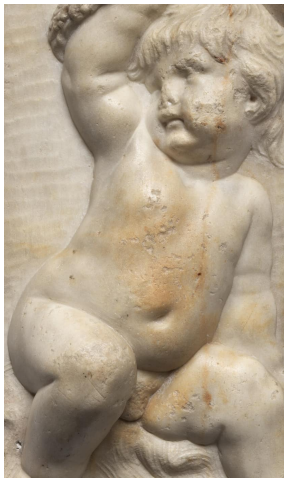


Fig. 18 - François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Putto con ghirlanda*, 1626-1627 circa (particolare)



Fig. 19 - François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Putto con ghirlanda*, 1626-1627 circa (particolare)

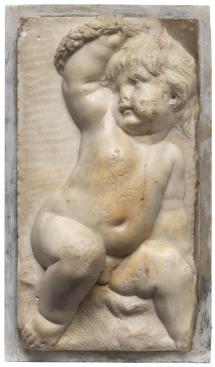


Fig. 20 - François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Putto con ghirlanda*, 1626-1627 circa

Il rilievo è racchiuso da quattro sottili listelli di marmo grigio, tipo bardiglio, resi solidali all'opera tramite un fissaggio per punti eseguito con una resina di colore bianco, probabilmente sintetica. Sul retro son ben visibili tracce di altre sostanze, di colore e aspetto differenti dalla precedente, ma anche in questo caso di probabile natura sintetica, presenti sottoforma di colature o sgocciolature ad indicare l'esecuzione di più interventi manutentivi di restauro. La lavorazione del verso dell'opera si distingue da quella dell'*Angelo con drappo* (cfr. cat. n. 11) in quanto eseguita in questo caso con una gradina a quattro denti utilizzata per sbozzare la superficie con colpi ad andamento irregolare (**fig. 21**).

Il rilievo con i quattro listelli perimetrali è inserito in una cornice (**fig. 22**) costituita da una struttura di legno, su cui poggiano quattro lastre in pavonazzetto e quattro tasselli quadrati angolari in marmo giallo accostate una

all’altra e racchiuse da due sottili modanature in legno rivestito da lamina metallica inchiodata (**fig. 23**).



Fig. 22 - François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Putto con ghirlanda*, 1626-1627 circa (fronte con cornice)



Fig. 23 - François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Putto con ghirlanda*, 1626-1627 circa (retro con cornice)

Nella documentazione fotografica più antica relativa all’oggetto, ossia nelle immagini che accompagnano l’articolo della Nava Cellini (**fig. 24**), il rilievo e il suo compagno (cfr. cat. n. 11) sono riprodotti senza listelli e incorniciatura, mentre all’epoca della campagna fotografica realizzata per la mostra del 1989 i listelli perimetrali erano già presenti, ma i rilievi vennero fotografati senza la cornice (**fig. 25**).[15] Tali testimonianze suggeriscono che il montaggio odierno di entrambi i rilievi venne fatto realizzare da Zeri dopo la fine degli anni Sessanta.



Fig. 24 - François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Putto con ghirlanda*, 1626-1627 circa (da Antonia Nava Cellini)



Fig. 25 - François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Putto con ghirlanda*, 1626-1627 circa (da A. Bacchi)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. n. 10a.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. n. 6.

Arte e Natura. Pittura su pietra tra Cinque e Seicento, Bergamo, Accademia Carrara, 10 ottobre 2025 - 6 gennaio 2026, cat. n. V.15b.

Bibliografia

Bibliografia

Antonia Nava Cellini, *Duquesnoy e Poussin: nuovi contributi*, in «Paragone», XVII, 195, 1966, pp. 38-39, 58 nota 29, tav. 21 [du Quesnoy].

Antonia Nava Cellini, *Francesco Duquesnoy*, (I maestri della scultura, 83), Milano, Fabbri, 1966, s.p., ma pp. 5 (ill. 3), 6 [du Quesnoy].

A. Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 34-35 cat. 10a [du Quesnoy].

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 78 [du Quesnoy].

Andrea Bacchi, s.v. *Francois Duquesnoy*, in *Scultura del ‘600 a Roma*, a cura di Andrea Bacchi, con la collaborazione di Susanna Zanuso, Milano, Longanesi, 1996, p. 797 [du Quesnoy].

Maurizio Fagiolo dell’Arco, *Scultura barocca romana. Schede per la famiglia Bernini e François Duquesnoy*, in «Fimantiquari», 8, 1996, pp. 36, 38 nota 20 [du Quesnoy].

Oreste Ferrari - Serenita Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma, Ugo Bozzi, 1999, p. 489 [du Quesnoy].

Federico Zeri, *La costellazione del falso. Conversazioni a cura di Marco Dolcetta*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 158 (ill.).

[Andrea Bacchi], *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 40-41 [du Quesnoy].

Andrea Bacchi, *Federico Zeri collezionista*, in *Venti modi di essere Zeri*, atti della giornata di studio (Firenze, Biblioteca degli Uffizi, 29 gennaio 1999), a cura di Mina Gregori, Torino, Allemandi, 2001, p. 48 [du Quesnoy].

Francesco Rossi, *La collezione di sculture di Federico Zeri: Donazione Accademia Carrara*, Milano, Civica

Biblioteca d’Arte, 2001, p. 9 [du Quesnoy].

Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte, a cura di Francesco Rossi, presentazione di Rossana Bossaglia, Bergamo, Accademia Carrara, 2003, p. 111 [du Quesnoy].

Marion Boudon-Machuel, *François du Quesnoy 1597 – 1643*, préface par Jennifer Montagu, Paris, Arthena - Association pour la diffusion de l’Histoire de l’Art, 2005, pp. 296 cat. n. 68 der.16, 297 (ill. 68 der.16) [copia da du Quesnoy].

Il capolavoro non esiste. L’universo Zeri dall’Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano/Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 75 cat. n. 6 [du Quesnoy].

Giulia Zaccariotto, in *Arte e Natura. Pittura su pietra tra Cinque e Seicento*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 10 ottobre 2025 – 6 gennaio 2026), a cura di Patrizia Cavazzini, Roma, Officina Libraria, 2025 pp. 186-187 cat. n. V.15b [du Quesnoy].

Note

Note

1. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d’arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10

marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, p. 34.

2. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 1), 1989, p. 34.

3. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 1), 1989, p. 34; Antonia Nava Cellini, *Duquesnoy e Poussin: nuovi contributi*, in «Paragone», XVII, 195, 1966, pp. 38-39.

4. Italo Faldi, *Le "Virtuose operationi" di Francesco Duquesnoy scultore incomparabile*, in «Arte antica e moderna», 5, gennaio – marzo 1959, pp. 52-62; Giovanni Incisa Della Rocchetta, *I "Baccanali Chigi" di Nicolas Poussin*, in «Paragone», II, 15, 1951, pp. 36-45. Sul marmo della Doria Pamphilj si veda ora: Marion Boudon-Machuel, *François du Quesnoy 1597 – 1643*, préface par Jennifer Montagu, Paris, Arthena - Association pour la diffusion de l'Histoire de l'Art, 2005, pp. 277-278 cat. n. 64b. Per i dipinti di Poussin: Kelly Galvagni, in *Guercino. L'era Ludovisi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 31 ottobre 2024 – 26 gennaio 2025), a cura di Raffaella Morselli e Caterina Volpi, Napoli, Artem, 2024, pp. 258-259 cat. n. 86.

5. Antonia Nava Cellini, *Duquesnoy e Poussin*… cit. (nota 3), 1966, pp. 38-39.

6. Antonia Nava Cellini, *Francesco Duquesnoy*, (I maestri della scultura, 83), Milano, Fabbri, 1966, s.p., ma pp. 5

(ill. 3), 6; Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 1), 1989, p. 34. Il gesso di Lisbona è stato pubblicato come originale di du Quesnoy qualche anno dopo l'articolo della Nava Cellini da Claudia Freytag, *Neuentdeckte Werke des François du Quesnoy*, in «Pantheon», XXXIV, 3, luglio-settembre 1976, pp. 205-207. Per la bibliografia recente: Marion Boudon-Machuel, *François du Quesnoy*… cit. (nota 4), 2005, p. 290 cat. 68a.

7. Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 78. Sul porfido del Prado si veda: Manuel Arias Martínez, in *Guido Reni*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 28 marzo - 9 luglio 2023), a cura di Andrés Úbeda de los Cobos e David García Cueto, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023, pp. 328-330 cat. n. 66.

8. Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Scultura barocca romana. Schede per la famiglia Bernini e François Duquesnoy*, in «Fimantiquari», 8, 1996, pp. 36, 38 nota 20.

9. Oreste Ferrari - Serenita Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma, Ugo Bozzi, 1999, p. 489.

10. Marion Boudon-Machuel, *François du Quesnoy*… cit. (nota 4), 2005, p. 296 cat. n. 68 dèr.16.

11. Marion Boudon-Machuel, *François du Quesnoy*… cit. (nota 4), 2005, p. 296 cat. n. 68 dèr.16.

12. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672), ed. a cura di Evelina Borea,

introduzione di Giovanni Previtali (1976), postfazione di Tomaso Montanari, 2 voll., Torino, Einaudi, 2009, I, p. 289; Giovan Pietro Bellori, *Vita di Francesco di Quesnoy & Vita di Alessandro Algardi = Das Leben des François Duquesnoy & Das Leben des Alessandro Algardi*, übersetzt von Frank Martin, herausgegeben, kommentiert und mit Essays versehen von Regina Deckers und Frank Martin, 2 voll., Göttingen, Wallstein Verlag, 2019, p. 20.

13. Giovan Pietro Bellori, *Le vite*… cit. (nota 12), 2009, II, p. 426; Giovan Pietro Bellori, *Vita di Nicolò Pussino = Das Leben des Nicolas Poussin*, übersetzt von Henry Keazor unter Mitarbeit von Anja Brug, herausgegeben, kommentiert und mit einem Essay versehen von Henry Keazor, Göttingen, Wallstein Verlag, 2023, p. xxx.

14. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 1), 1989, p. 34.

15. Antonia Nava Cellini, *Duquesnoy e Poussin*… cit. (nota 3), 1966, tav. 21, 29; Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 1), 1989, p. 35.



Scultore attivo a Roma nella prima metà del XVII secolo, *Santa Martina*, 1634-1650 circa

Cat. 13. Scultore attivo a Roma nella prima metà del XVII secolo

Autore	Scultore attivo a Roma nella prima metà del XVII secolo
Dati anagrafici autore	Roma (?), prima metà del Seicento
Titolo	Santa Martina
Datazione	1634-1650 circa
Materia e tecnica	Terracotta
Misure	91 × 57 × 41 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00012
Numeri di inventario precedenti	Sc. 138 (1998-2007); Sc. 141; Sc. 126; 1998 AC Sculture 00012 (2011-2012); 98 SC ZR012 (2012-2015)
Collocazione	Non esposto

Sommario

Tra le opere più enigmatiche del lascito Zeri, la terracotta raffigurante una giovane donna all’antica è stata variamente riferita alla scultura romana del Seicento, a

Nicolas Cordier e, dubitativamente, persino all'età neoclassica. Nuove indagini consentono di precisarne anzitutto la natura di immagine reliquiaria: il braccio destro, intenzionalmente troncato, sembra predisposto per l'inserimento di una capsella. Questo elemento rafforza l'identificazione, già proposta da Federico Zeri, con Santa Martina e permette di riconsiderare la cronologia dell'opera. Un possibile contesto per la sua esecuzione è offerto dal ritrovamento, nell'ottobre 1634, delle presunte reliquie della martire nella chiesa romana dei Santi Luca e Martina, evento che, grazie al sostegno di Urbano VIII e del cardinale Francesco Barberini, determinò una straordinaria ripresa del suo culto e un vasto programma di rinnovamento artistico. In questo ambito potrebbe collocarsi la terracotta, la cui cultura figurativa trova un significativo termine di confronto nella *Santa Susanna* di François Duquesnoy (1629-1633), soprattutto nell'idealizzazione classicista del volto, nell'acconciatura di memoria antica e nel trattamento delle vesti. Pur non consentendo un'attribuzione a Duquesnoy, il confronto orienta verso l'ambiente romano della metà del Seicento. Resta tuttavia aperta una seconda possibilità: che l'opera risalga al secolo successivo e sia connessa al rinnovato culto di Santa Martina seguito all'invio, nel 1730, di sue reliquie da Roma a Martina Franca, ipotesi che meglio spiegherebbe il marcato classicismo archeologizzante della scultura.

Scheda di catalogo

di Giulia Zaccariotto

Descrizione e iconografia

La scultura in terracotta raffigura una giovane donna, il cui corpo è tagliato all'altezza delle cosce e il braccio destro poco sotto la spalla (l'arto non è rotto, è volutamente raffigurato mozzato, probabilmente per innestare una capsella porta-reliquie, **fig. 1**), mentre il sinistro è completamente coperto dalla veste, che non permette di intravvederne le forme. Indossa i due capi fondamentali del guardaroba femminile greco-romano: il chitone, la veste inferiore a maniche corte fissata sulla spalla con una fibula rotonda ben visibile al lato del collo, e sopra di esso l'*himation*, il grande mantello drappeggiato diagonalmente sul busto, qui nella variante appoggiata sulla spalla e continuato anche sul retro della scultura. Si noti anche il bordo decorato a onde sull'orlo inferiore della veste, realizzato mediante sottili incisioni sull'argilla prima della cottura. Le vesti sono molto aderenti al corpo, tanto da rendere ben visibili le forme dei seni, e percorse da pieghe delicate e regolari, sviluppate soprattutto in senso verticale.



Fig. 1 – Scultore attivo a Roma, *Santa Martina (?)*, 1634-1650 circa (particolare)

Il volto è idealizzato: tondeggiante, con labbra regolari, importante naso al centro del viso e arcate sopracciliari marcate ad arco, sotto le quali si aprono gli occhi, nei quali l'artista ha inciso iride e pupilla (**fig. 2**).
L'acconciatura è quella tipica della statuaria classica, con i capelli divisi sulla fronte in due ciocche ondulate

che si raccolgono dietro la testa in uno chignon, dal quale escono due riccioli a cavatappi (uno dei quali risulta mancante, **fig. 3**). Sul capo i capelli risultano raccolti e schiacciati all'indietro, sebbene molto ben delineati da segni di stecca sulla materia fittile, così come sulla nuca, dove il lavoro di incisione risulta invece più corsivo.

Appena sotto il seno sinistro la veste presenta un foro, grande a sufficienza da mostrare la parte sommitale di un osso, particolare che permette di ipotizzare che non si tratti della replica di età moderna di una scultura classica, ma che l'artista volesse rappresentare una santa con riferimento ad una reliquia ossea ben precisa, forse quella di Santa Martina.



Fig. 2 – Scultore attivo a Roma, *Santa Martina (?)*, 1634-1650 circa (particolare)

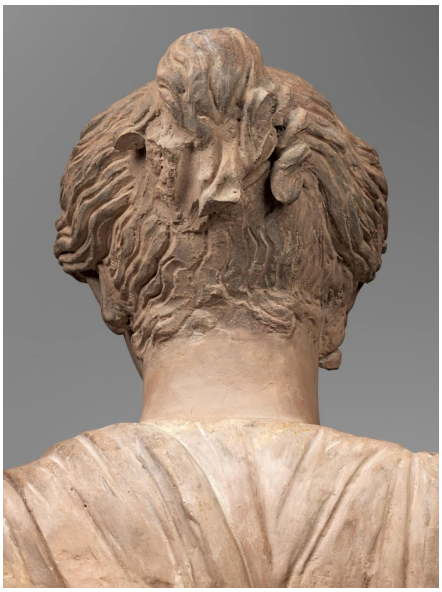


Fig. 3 – Scultore attivo a Roma, *Santa Martina (?)*, 1634-1650 circa (particolare)

Vicenda critica

Il primo a rendere nota la scultura fu Andrea Bacchi nel 2000, all'interno del catalogo di presentazione delle sculture di Federico Zeri giunte al museo bergamasco. In quell'occasione la definì "una delle opere più enigmatiche del lascito" del collezionista romano, sia dal punto di vista attributivo che dell'identificazione del soggetto raffigurato. Era stato lo stesso Zeri, infatti, a proporre l'ipotesi che la donna modellata nella terracotta fosse Santa Martina, le cui reliquie, ritrovate nell'Urbe negli anni Trenta del Seicento, potevano aver dato origine alla scultura, da lui collocata proprio in quel torno d'anni come opera di un artista attivo nel contesto romano.

Lo stesso Bacchi metteva però in dubbio entrambi questi aspetti: Martina era solitamente raffigurata con attributi

martiriologici differenti (fuoco, uncini e torturatori, come nei dipinti di Pietro da Cortona), ma soprattutto la declinazione archeologizzante in senso classicistico della scultura difficilmente funziona nel momento della massima celebrazione della santa, quello della metà del Seicento a Roma e della sua temperie barocca. Lo studioso si spinse, quindi, a suggerire anche la possibilità che la scultura andasse collocata in epoca neoclassica[1].
Restano sulle posizioni di Bacchi anche Francesco Rossi e Rossana Bossaglia nel 2003, quando, nella *Guida alla visita* dell'Accademia Carrara, mantengono per la scultura fittile una cauta attribuzione alla "scuola romana" del XVII secolo[2].

Di opinione diversa è, invece, Alessandra Migliorato che, all'interno di uno studio sui modelli antichi che sottendono alle creazioni di una serie di scultori attivi tra la fine del Cinquecento e l'inizio del secolo successivo, propone di avvicinarla al nome del lorenese Nicolas Cordier, scultore che visse e operò a Roma. La studiosa confrontava il volto della terracotta zeriana con *Luisa Deti Aldobrandini* (**fig. 4**) presso la chiesa di Santa Maria sopra Minerva, o anche con la *Carità* nella stessa cappella, riscontrandone le medesime forme delle parti dei volti (nasi, pieghe nasolabiali, morbidezza rilassata dell'epidermide, forma tondeggiante del viso), ma anche nelle espressioni assorte e nella prassi di incidere i bulbi oculari con iridi e pupille[3]. L'attribuzione a Cordier, morto a Roma nel 1612, scardinava giocoforza anche l'identificazione con Martina, le cui reliquie furono ritrovate a metà degli anni Trenta del Seicento.

Dopo questa proposta, mai davvero discussa, la scultura non ha beneficiato di altre pubblicazioni.



Fig. 4 – Nicolas Cordier, *Luisa Deti Aldobrandini*, 1603-1608, Roma, Chiesa di Santa Maria Sopra Minerva (particolare)

Il ritrovamento delle ossa di Santa Martina

La spinosa questione dell'attribuzione è, come appena visto, strettamente legata all'identificazione iconografica del soggetto rappresentato, perché il ritrovamento delle reliquie di Santa Martina segna uno spartiacque cronologico del quale è necessario tenere conto.

Martina sarebbe stata un'esponente del patriziato romano, vissuta nel III secolo, martirizzata sotto l'imperatore Alessandro Severo per aver rifiutato di rinnegare la fede cristiana. La *passio* leggendaria racconta che Martina, arrestata per aver professato apertamente la sua fede, fu condotta davanti a una statua di Apollo, che andò in pezzi, e a una di Diana, che finì in cenere per volere di Dio e portò alla conversione di altri giovani. Successivamente fu esposta alle belve feroci, che si ammansirono e, infine, Ulpiano, prefetto di Roma sotto Severo, ordinò che ella fosse sottoposta a tormenti, in particolare seviziata con degli uncini, elemento che spesso risulta il suo attributo iconografico[4]. Fu poi decapitata al decimo miglio della via Ostiense, dove sorse una chiesa[5].

Rovinata e restaurata nei secoli, alla fine del Cinquecento la chiesa passò sotto il patronato dell'Accademia di San Luca, che ne cambiò la titolazione proprio in Luca e Martina e che si fece carico dei lavori di restauro. Questi, molto onerosi, negli anni Trenta del Seicento stavano procedendo a rilento e il pittore Pietro da Cortona, eletto principe dell'Accademia nel gennaio

del 1634, si adoperò per far proseguire le operazioni, facendosi carico del restauro della cripta, per costruirvi la sua cappella funeraria. Proprio nell'ottobre del 1634, durante gli scavi, Pietro da Cortona, Alessandro Algardi, Francesco Mochi e Giovan Battista Soria scoprirono sotto il pavimento della cripta una cassa piena di ossa e un vaso di vetro con altri resti umani che le iscrizioni presenti su un'epigrafe altrettanto interrata nella chiesa identificavano come le reliquie dei santi Martina, Concordio, Epifanio e Compagno[6].

Il miracoloso ritrovamento, avvenuto in modi molto simili a quello analogo dei resti di Santa Bibiana nel 1624, attirò subito l'attenzione di papa Urbano VIII e del cardinale Francesco Barberini che concessero ingenti somme per continuare i restauri della chiesa e per fare in modo che anche il culto di questa santa martire potesse trovare una sede per accogliere i futuri pellegrini.
Le fruttuose conseguenze furono il rifacimento della chiesa, con ampia partecipazione di Pietro da Cortona stesso, della commissione a Nicolò Menghini della statua della santa dolcemente distesa su un fianco per andare a decorare l'altare, della cripta, con un grande altare metallico e corredato di un rilievo di marmo di Cosimo Fancelli su disegno dello stesso Pietro, nonché il gruppo fittile con i santi Concordio, Epifanio e Compagno, nella cappella adiacente, modellato da Alessandro Algardi[7].

Altre reliquie della santa si trovavano in luoghi differenti. Il teschio a Santa Maria in Aracoeli, mentre parti del corpo nella chiesa dedicata a San Sisto di Piacenza[8], eppure, da quel momento nel primo Seicento, fu la

chiesa romana degli artisti a divenire il centro del culto di Martina.

Attribuzione e datazione

Proprio a questo momento di esplosione del culto lo stesso Federico Zeri aveva legato la scultura fittile della sua collezione, immaginando che fosse da collocare nella cerchia romana di Berrettini e Algardi e non aveva escluso nemmeno la possibilità che il coroplasta che modellò la santa potesse avvicinarsi alla produzione di François Duquesnoy, il celebre artista fiammingo attivo soprattutto a Roma in quello stesso torno d'anni. È possibile immaginare, infatti, un rapporto tra la *Santa Susanna* scolpita nel marmo da Duquesnoy per la chiesa di Santa Maria di Loreto tra 1629 e 1633 (**fig. 5**), e la santa in terracotta: nelle forme del volto astratte e classiche, nei capelli raccolti al pari delle divinità antiche, nel ricadere della veste leggera sui seni, a metterli delicatamente in risalto, tramite fitte pieghe solo lievemente increspate. La rigidità di Martina non permette di attribuirla allo scultore fiammingo, ma consente di ipotizzare almeno un rapporto di discendenza della seconda dalla prima, conclusa proprio poco prima che le reliquie di Martina fossero rinvenute.



Fig. 5 – François Duquesnoy, *Santa Susanna*, 1629-1633, Roma, Chiesa di Santa Maria di Loreto (particolare)

Non deve però essere completamente esclusa anche una seconda possibilità, legata ad un momento del culto della santa avvenuto nel secolo successivo, quindi forse più in linea con quel classicismo archeologizzante notato da Bacchi nella prima scheda sull'opera. Nel 1730 il cardinale Innico Caracciolo inviò alcuni frammenti ossei dalla chiesa dei Santi Luca e Martina di Roma alla sua città natale, Martina Franca (provincia di Taranto,

Puglia), perché fossero custoditi in alcuni reliquiari presso la Basilica di San Martino[9]. A partire da quel momento la chiesa avviò importanti lavori per celebrare la santa e nulla esclude che proprio a questo contesto possa essere legata la scultura che fu della raccolta di Federico Zeri.

Provenienza

Provenienza e storia museale

Nulla è noto sulla provenienza della scultura prima del suo ingresso nella collezione di Federico Zeri, né sono al momento documentate le circostanze e la data della sua acquisizione da parte dello storico dell'arte. Rimasta nella villa di Mentana fino alla morte di Zeri nel 1998, l'opera pervenne nello stesso anno all'Accademia Carrara in seguito al lascito testamentario da lui disposto a favore del museo bergamasco.

A partire dal 2000 la scultura fu esposta nella Sala XII del percorso museale, dedicata alla ritrattistica di Fra Galgario, dove rimase fino alla chiusura dell'Accademia Carrara nel 2008 per i lavori di ristrutturazione dell'edificio. Con la riapertura del museo nell'aprile 2015 l'opera non venne inclusa nel nuovo percorso espositivo e fu trasferita nei depositi. La medesima scelta è stata mantenuta in occasione del riallestimento inaugurato nel gennaio 2023: la scultura è tuttora conservata nei depositi del museo.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

L’opera è realizzata in terracotta **(fig. 6)**, con un impasto caratterizzato dalla presenza di numerose piccole impurità, che conferiscono alle superfici un aspetto irregolare e piuttosto ruvido. In corrispondenza della perdita di alcune di queste inclusioni si osservano piccole cavità di forma prevalentemente circolare **(fig. 7)**.

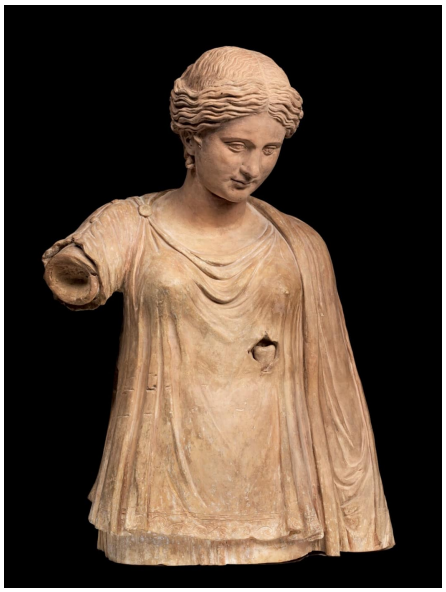


Fig. 6 – Scultore attivo a Roma, *Santa Martina (?)*, 1634-1650 circa (particolare)



Fig. 7 – Scultore attivo a Roma, *Santa Martina (?)*, 1634-1650 circa (particolare)

Le superfici presentano diffuse discontinuità cromatiche, macchie e alterazioni di tonalità scura, verosimilmente riconducibili almeno in parte alla presenza di depositi incoerenti, penetrati nelle porosità del materiale costitutivo. Tali fenomeni risultano particolarmente evidenti nelle zone maggiormente esposte, in particolare sul volto **(fig. 8)**, sul seno e sul braccio sinistro, sulla spalla destra **(fig. 9)** e nella parte inferiore dell'abito. Sono inoltre visibili numerose macchie e alterazioni cromatiche chiare, talvolta quasi biancastre **(fig. 10)**, che potrebbero essere messe in relazione con fenomeni di deposito e migrazione di sali, favoriti da condizioni ambientali caratterizzate da elevata umidità. La presenza di efflorescenze saline sembra confermare l'azione dell'umidità: in alcuni punti esse sono associate al sollevamento e alla perdita di piccole scaglie del materiale ceramico e di frammenti di quella che, in alcune zone, sembra configurarsi come una stesura

superficiale sovrapposta. Questi fenomeni risultano particolarmente evidenti sul retro dell'opera **(fig. 11)**.

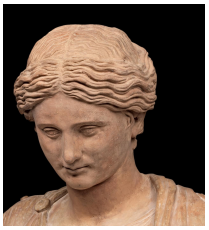


Fig. 8 – Scultore attivo a Roma, *Santa Martina (?)*, 1634-1650 circa (particolare)

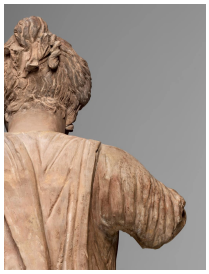


Fig. 9 – Scultore attivo a Roma, *Santa Martina (?)*, 1634-1650 circa (particolare)



Fig. 10 – Scultore attivo a Roma, *Santa Martina (?)*, 1634-1650 circa (particolare)



Fig. 11 – Scultore attivo a Roma, *Santa Martina (?)*, 1634-1650 circa (particolare)

La scultura presenta inoltre numerose forme di degrado di natura meccanica. Lacune e mancanze di maggiore entità si concentrano in corrispondenza della capigliatura della santa **(fig. 12)** e del braccio destro **(fig. 13)**, mentre sbeccature e piccole perdite di materiale sono diffuse sull'intera superficie. Significativi sono alcuni danni localizzati al di sotto del seno destro, disposti lungo due linee pressoché orizzontali e parallele, forse riconducibili all'urto o al contatto con uno o più elementi rigidi e allungati **(fig. 14)**. Di particolare rilevanza è inoltre la discontinuità visibile al di sotto del seno sinistro **(fig. 15)**, il cui andamento sembra compatibile più con una fessurazione da ritiro del materiale o con il distacco di una precedente integrazione che con un danno meccanico diretto. Si osservano infine alcune crepe in corrispondenza della vita e una lunga frattura a sviluppo orizzontale, all'altezza del torace, che attraversa la scultura dividendola in due porzioni.

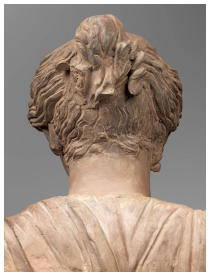


Fig. 12 – Scultore attivo a Roma, *Santa Martina (?)*, 1634-1650 circa (particolare)



Fig. 13 – Scultore attivo a Roma, *Santa Martina (?)*, 1634-1650 circa (particolare)



Fig. 14 – Scultore attivo a Roma, *Santa Martina (?)*, 1634-1650 circa (particolare)

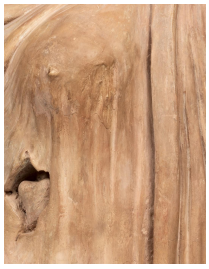


Fig. 15 – Scultore attivo a Roma, *Santa Martina (?)*, 1634-1650 circa (particolare)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, s.n.

Bibliografia

Bibliografia

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30

marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 42-43 [Scultore attivo a Roma].

Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte, a cura di Francesco Rossi, presentazione di Rossana Bossaglia, Bergamo, Bolis, 2003, p. 104 [Scuola romana].

Alessandra Migliorato, *Esempi di ispirazione all'antico nella produzione scultorea di Ippolito Buzzi, Nicolas Cordier, Pietro Bernini*, in *Mneme. Quaderni dei corsi di beni culturali e archeologia*, I. *Antico e moderno: Laboratorio di ricerche trasversali II*, a cura di Luna Figurelli, Palermo, Università degli Studi, 2016, pp. 204-206 (ill. 11, 13), 215 nota 14 [Nicolas Cordier].

Note

Note

1. Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 42-43. La terracotta non risulta presente ne *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia

Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989; perché, proprio per i dubbi attributivi, Zeri aveva scelto di non esporla in occasione di quella mostra.

2. *Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte*, a cura di Francesco Rossi, presentazione di Rossana Bossaglia, Bergamo, Bolis, 2003, p. 104.

3. Alessandra Migliorato, *Esempi di ispirazione all'antico nella produzione scultorea di Ippolito Buzzi, Nicolas Cordier, Pietro Bernini*, in *Mneme. Quaderni dei corsi di beni culturali e archeologia*, I. *Antico e moderno: Laboratorio di ricerche trasversali II*, a cura di Luna Figurelli, Palermo, Università degli Studi, 2016, pp. 204-206.

4. Marsilio Honorato, *Historia di Santa Martina vergine e martire romana, cavata da gl'antichi manuscritti, con alcune annotationi, e considerationi sopra di essa*, Roma, Cavalli, 1635 e *La passione di Santa Martina*, edizione a cura di Fabio Gasti, Pisa, Edizioni ETS, 2014.

5. Sulla quale si vedano Ridolfino Venuti, *Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma Moderna*, in Roma, presso Carlo Barbibelini, 1766, pp. 351-352 e Peter Cornelius Claussen, *S. Martina*, in *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300,* vol. 4, *SS. Marcellino e Pietro bis S. Omobono*, a cura di Carola Jäggi, Daniela Mondini, Peter Cornelius

Claussen, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2025, pp. 195-509.

6. M. Honorato, *Historia di Santa Martina…* cit. (nota 4), 1635, pp. 95-108 già nel 1635 racconta, a mezzo stampa, il ritrovamento. Honorato era il padre confessore di Pietro da Cortona, quindi, immediatamente informato del ritrovamento.

7. Proprio questa coincidenza ha fatto dubitare che il ritrovamento fosse genuino e sospettare che Pietro da Cortona e gli artisti a lui legati potessero aver in qualche modo forzato l'evento proprio per ricevere l'attenzione, e le finanze, del pontefice. In particolare: Donatella Sparti, *Pietro da Cortona e le presunte reliquie di Santa Martina*, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno internazionale (Roma-Firenze 1997), a cura di Luitpold Christoph Frommel e del Comitato nazionale "Roma e la nascita del Barocco" per la celebrazione del quarto centenario della nascita di Bernini, Borromini e Pietro Da Cortona, Milano, Electa, 1998, pp. 243-255.

8. Armando Schiavo, *Vicende del reliquiario con frammenti del teschio di Santa Martina*, in "L'Urbe", n.s. 39, 1976, 3-4, pp. 19-20.

9. Cristina Comasia Ancona, *La statuaria della Collegiata di San Martino*, in "Umanesimo della pietra: città e cittadini", 21, 2015, pp. 17-62.



Scultore attivo a Roma, *Testa di Socrate*, prima metà XVII sec, Collezione Zeri, Accademia Carrara, Bergamo

Cat. 14. Scultore attivo a Roma

Autore	Scultore attivo a Roma
Dati anagrafici autore	Roma, prima metà del secolo XVII
Titolo	Testa di Socrate
Datazione	1630-1650 circa
Materia e tecnica	Marmo nero del Belgio
Misure	40,5 × 26,4 × 25,3 cm (busto); 12,7 × 21,5 × 18,9 cm (base)
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00013
Numeri di inventario precedenti	Sc. 139 (1998-2007); Sc. 140; Sc. 125; 1998 AC Sculture 00013 (2011-2012); 98 SC ZR013 (2012-2015)
Collocazione	Esposto - Sala 6

Sommario

La testa è realizzata in marmo nero del Belgio, noto anche come paragone di Fiandra. Verosimilmente innestata in passato su un busto all’antica in marmo colorato, si presenta ad oggi con un montaggio novecentesco, collegata tramite un perno metallico a un basamento in granito nero.

Il vecchio effigiato è tipicamente identificabile con il filosofo greco Socrate, caratterizzato da tratti fisionomici talvolta sovrapponibili a quelli dei satiri, in particolar modo Sileno. I tratti somatici dell'esemplare in questione, dalla conformazione cronica alla fronte stretta e marcatamente corrugata, al disegno degli occhi distinti dalla loro peculiare forma a goccia che si assottiglia verso l'esterno, lo accomunano al prototipo romano, forse di età antonina, del cosiddetto "tipo C", una testa in marmo pentelico conservata presso i Musei Reali di Torino. Le significative variazioni riscontrabili nel *Socrate ex* Zeri, in particolare l'esagerazione anatomica del mento glabro e globoso, portano a ipotizzare che l'anonimo autore di quest'ultimo abbia fatto riferimento a un prototipo oggi perduto, antico o pseudo-antico, che potrebbe essere servito da modello anche per un'incisione di Paulus Pontius (1638) e tratta da un perduto disegno di Peter Paul Rubens.

Il marmo oggi all'Accademia Carrara fu pubblicato per la prima volta nel 2000 da Andrea Bacchi il quale, conservando la classificazione proposta da Zeri, confermava l'assegnazione dell'opera a un anonimo scultore attivo a Roma entro la prima metà del Seicento. Lo studioso motivava l'attribuzione sulla scorta della tradizione prettamente romana dell'intaglio del marmo nero, particolarmente diffusasi proprio all'inizio del XVII secolo, e proponeva un accostamento che pare particolarmente efficace con i *Cacciatori mori* della Galleria Borghese a Roma, un gruppo in marmo nero realizzato su modelli di François Duquesnoy da Giovanni Campi, artista capace di sfruttare questo materiale per restituire dettagli finissimi e di intenso naturalismo.

Scheda di catalogo

di Gerardo Moscariello

Descrizione e iconografia

Questo volto barbuto di vecchio si distingue per lo sguardo assorto e pensoso, sottolineato dall'arcata sopracciliare aggrottata e solcata da rughe. La testa dell'uomo è caratterizzata da un'incipiente calvizie, interrotta da un piccolo ciuffo di capelli al centro della fronte e dalle ciocche più abbondanti che si distribuiscono intorno alla zona temporale e occipitale del cranio. Una lunga barba incornicia il sembiante lasciando però scoperto il mento, globoso e prominente, mentre i folti baffi, sfrangiati alle estremità, contornano la bocca mascherandone il labbro superiore. La bocca è inoltre appena dischiusa, in atteggiamento quasi parlante o estatico, accentuato dalla torsione del collo verso destra e dall'inclinazione della testa, leggermente rivolta verso l'alto.

Il vecchio effigiato in questo marmo è stato tipicamente identificato con il filosofo greco Socrate, il cui aspetto può essere ricostruito non solo attraverso le fonti letterarie, ma soprattutto grazie a un ricco nucleo di ritratti romani d'età imperiale, tratti da prototipi greci oggi perduti e databili al IV secolo a. C.[1] Nella trattatistica antica spicca soprattutto la biografia di Socrate contenuta nelle *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio, dove si ricorda che gli ateniesi, dopo il riconoscimento dell'ingiusta morte patita dal pensatore, celebrarono la pubblica riabilitazione della sua figura dedicandogli

un’«immagine di bronzo […] operata da Lisippo».[2] Difatti, Socrate, nato intorno al 469 a. C. dallo scultore Sofronisco e della levatrice Fenarete, fu condannato alla pena capitale nel 399, con le accuse di aver rinnegato le divinità riconosciute ad Atene, di avere introdotto «altri nuovi demoni [*daimónia*]» nel culto cittadino e di aver commesso il delitto di «corrompere i giovani».[3]

È stato ipotizzato che la riabilitazione pubblica di Socrate debba essere successiva al 345 a. C. circa, quando fu pronunciata la più tarda delle orazioni di condanna rivolte contro il filosofo.[4] Una simile cronologia risulterebbe inoltre compatibile con l’attività dello scultore Lisippo, che avrebbe potuto eseguire il ritratto socratico proprio negli stessi anni. Questa possibilità permette inoltre di supporre che dalla perduta effigie bronzea di Lisippo, e dalle opere da essa derivate per via diretta, discendano le copie romane che tramandano per via indiretta lo stile più tipico della ritrattistica greca verso la fine del IV secolo a. C.[5] Le sculture appartenenti a questa tipologia sono state raggruppate intorno al cosiddetto ‘tipo B’, nucleo all’interno del quale si distinguono due erme recanti l’iscrizione «Σωκράτης [Sōkrátēs]», una presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 6415) e un’altra, bifronte, nelle collezioni degli Staatliche Museen di Berlino (inv. SK 391).[6] A questi esemplari bisogna poi aggiungere due teste di marmo di pregevole qualità, appartenenti alle raccolte del Museo Nazionale Romano (inv. 1236) e del Musée du Louvre di Parigi (**fig. 1**; inv. MR 6522, Louvre Abu Dhabi).[7]

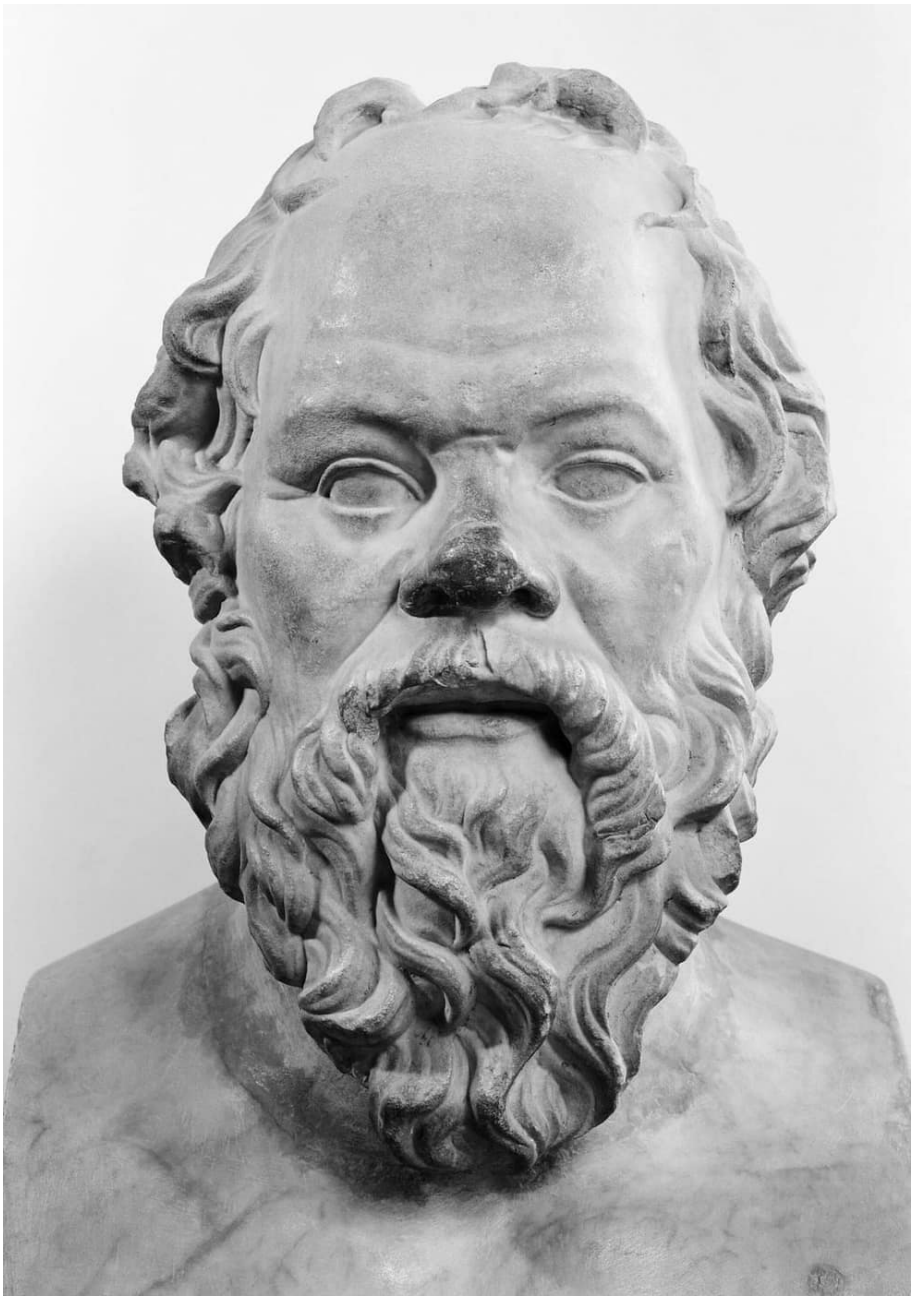


Fig. 1 - *Ritratto di Socrate*, tipo B, fine I sec. o inizio II sec. d. C., Parigi, Musée du Louvre (Louvre Abu Dhabi)

A monte dei ritratti del ‘tipo B’, contraddistinti da una specifica invarianza dei loro aspetti formali, si colloca un’altra serie di marmi che tramandano uno stile più antico e più affine alla ritrattistica greca verso il principio del IV secolo a. C.; tra queste opere, raggruppate intorno al cosiddetto ‘tipo A’, si devono ricordare le effigi

del del Museo Archeologico di Napoli (**fig. 2**; inv. 6129) e del Musée Saint-Raymond di Toulouse (inv. 30911).[8]

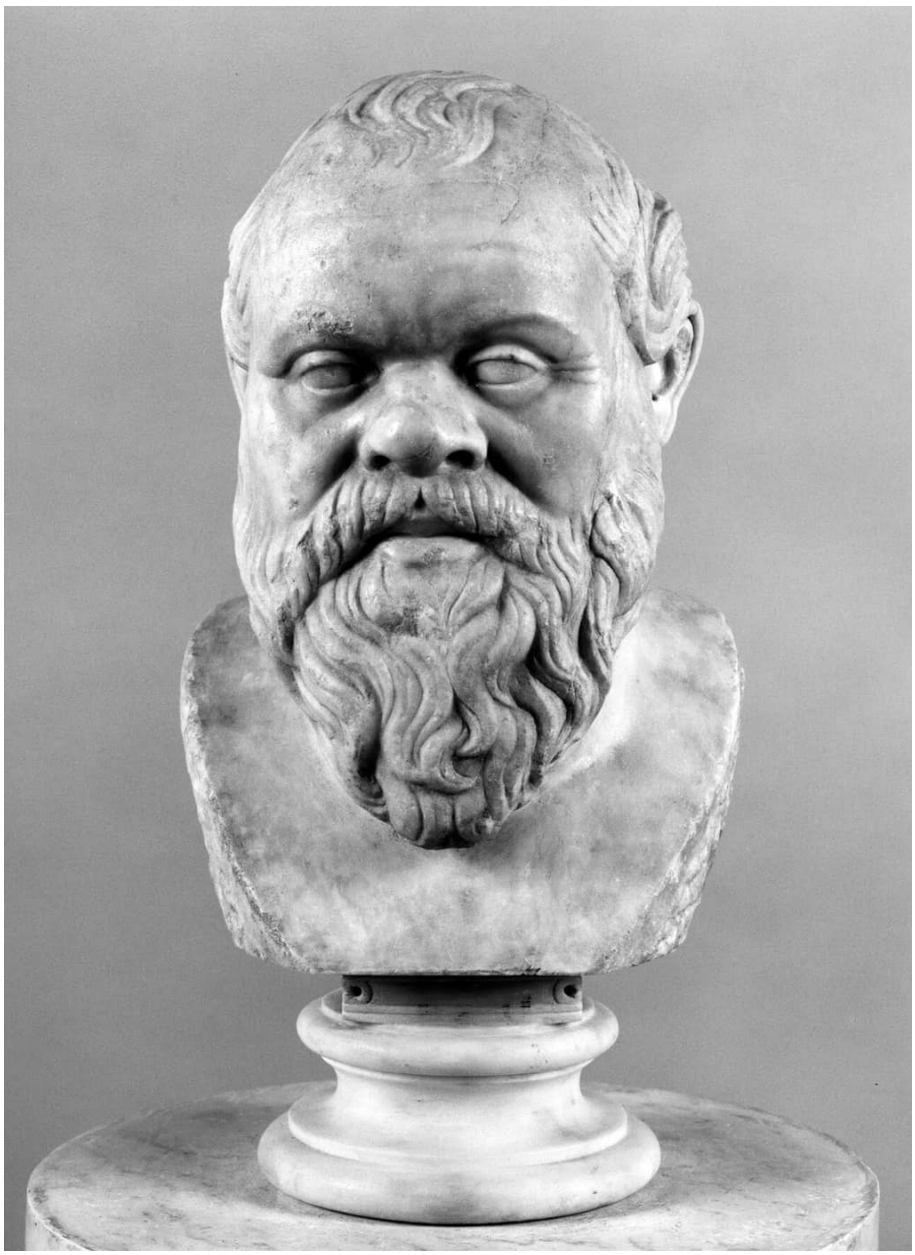


Fig. 2 - *Ritratto di Socrate*, tipo A, fine I sec. o inizio II sec. d. C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 6129

L'uniformità tipologica e le caratteristiche stilistiche di questi esemplari fanno ipotizzare la derivazione da un prototipo distinto e più antico di quello lisippeo. In effetti, nella *Storia dell'accademia* platonica di Filodemo è

menzionata un'altra statua a figura intera di Socrate, realizzata dal misconosciuto Butes in un'epoca immediatamente successiva alla condanna a morte del filosofo o comunque anteriore alla sua pubblica riabilitazione.[9] Questa scultura doveva inoltre essere una sorta di dedica privata al grande pensatore, probabilmente destinata ad un qualche santuario marginale e commissionata dai più fedeli allievi del filosofo.[10] L'esistenza di quest'opera e delle sue derivazioni del 'tipo A' ha consentito a Maria Luisa Catoni e Luca Giuliani (2015) di spiegare perché l'immagine di Socrate, specie nelle sue più antiche traduzioni plastiche, presenti dei tratti fisionomici talvolta sovrapponibili a quelli dei satiri, Marsia e in particolar modo Sileno.[11] Infatti, le raffigurazioni satiresche, similmente a quelle socratiche, erano anticamente molto ben codificate e caratterizzavano queste creature attraverso un aspetto pingue e dimesso, sottolineato soprattutto dalla calvizie, dalla conformazione del naso largo e infossato, dalla presenza di una barba folta e incolta; i ritratti socratici, però, non presentano mai le connotazioni più animalesche dei satiri, soprattutto le lunghe orecchie equine. Inoltre, queste creature silvane, rustiche e refrattarie alle leggi e ai riti della *polis*, erano altresì portatrici di un'insospettabile e profonda saggezza, aspetti caratteriali e intellettuali che ben si conformavano allo spirito socratico. D'altronde, lo stesso Platone, nel suo *Simposio*, attribuiva al suo maestro Socrate delle caratteristiche fisiche e morali di natura satiresca, soprattutto la stranezza (cioè la non-conformità, *atopia*), l'ironia come maschera della saggezza (*eironeia*) e l'insolenza come sfida all'ordine e alle leggi costituite (*hybris*). Queste stesse qualità,

stando a Catoni e Giuliani, integrate all'aspetto del filosofo, servirono a celebrarne e tramandarne «l'insegnamento esplicito e implicito», le vicende della sua morte e il «suo lascito intellettuale e morale».[12]

Postulare una sorta di cortocircuito iconografico tra Socrate e Sileno costituisce un aspetto centrale non solo per una corretta lettura della testa in marmo nero dell'Accademia Carrara, ma anche per capire il motivo che in passato aveva condotto all'esclusione dal catalogo dell'effigi socratiche di alcuni marmi antichi e relative derivazioni che si distanziano in maniera più evidente dalle raffigurazione del 'tipo A' e del 'tipo B'.[13] Tra queste opere spicca soprattutto una testa in marmo pentelico e busto moderno in pavonazzetto dei Musei Reali di Torino (**fig. 3**; Museo di Antichità, inv. n. 48)[14] e una consimile scultura nelle stesse raccolte piemontesi, oggi correttamente riconosciute come *Ritratti di Socrate*. Queste effigi si datano intorno al II secolo d. C. e, al pari di alcune copie post-antiche conservate sin dall'inizio del Settecento nella Skulpturensammlung di Dresda (inv. 1765; inv. H4 4/27), sono oggi raggruppate intorno al nuovo 'tipo C'; per questa categoria, stante la mancanza di modelli tardo-ellenici di riferimento, non è possibile stabilire la discendenza da un più antico prototipo greco, in assenza del quale non si può escludere l'ipotesi che le sculture di questo nucleo possano essere (e poi dipendere da) un'invenzione romana, forse d'età antonina.

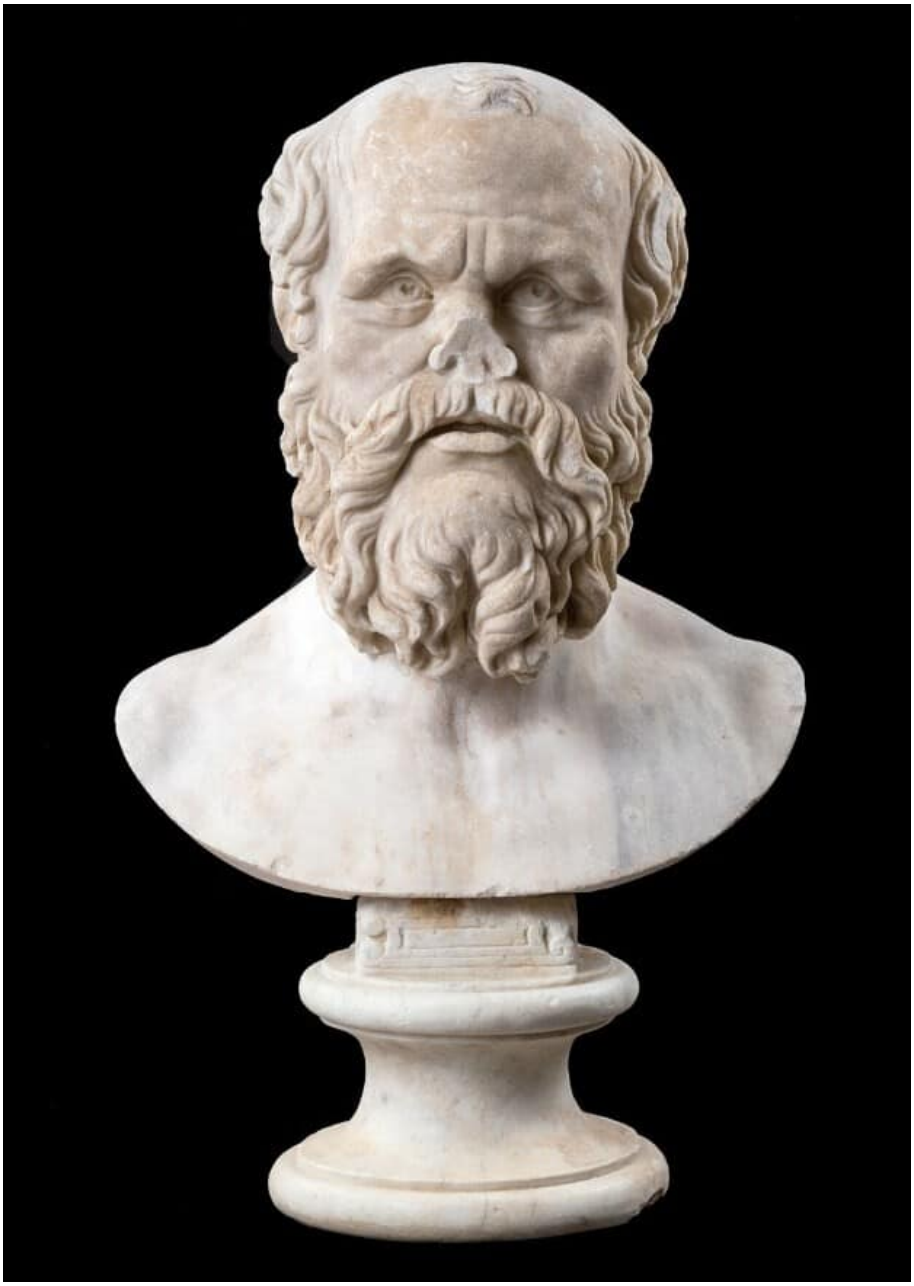


Fig. 3 - Scultore attivo a Roma prima metà XVII sec., *Testa di Socrate*, Collezione Zeri, Accademia Carrara, Bergamo

La testa in marmo nero dell’Accademia Carrara si distanzia in maniera evidente dalle raffigurazioni socratiche del ‘tipo A e B’, manifestando invece una più stretta parentela con i ritratti del ‘tipo C’. In particolare, se si confronta l’opera bergamasca con l’effigie dei Musei Reali di Torino si noterà la stessa conformazione

cranica degli uomini, caratterizzati da una fronte più stretta e marcatamente corrugata; lo sguardo accigliato è inoltre sottolineato da un simile disegno degli occhi, distinti dalla loro peculiare forma a goccia che si assottiglia verso l'esterno. I baffi del vecchio barbuto sono poi similmente disposti a incorniciare la bocca, mentre il mento privo di peluria rappresenta la più tipica caratteristica che accomuna il *Socrate* di Bergamo ai marmi del 'tipo C' (**fig. 4**). Proprio questo aspetto anatomico è particolarmente accentuato nella testa dell'Accademia Carrara, soprattutto nelle forme prominenti e tondeggianti del mento.

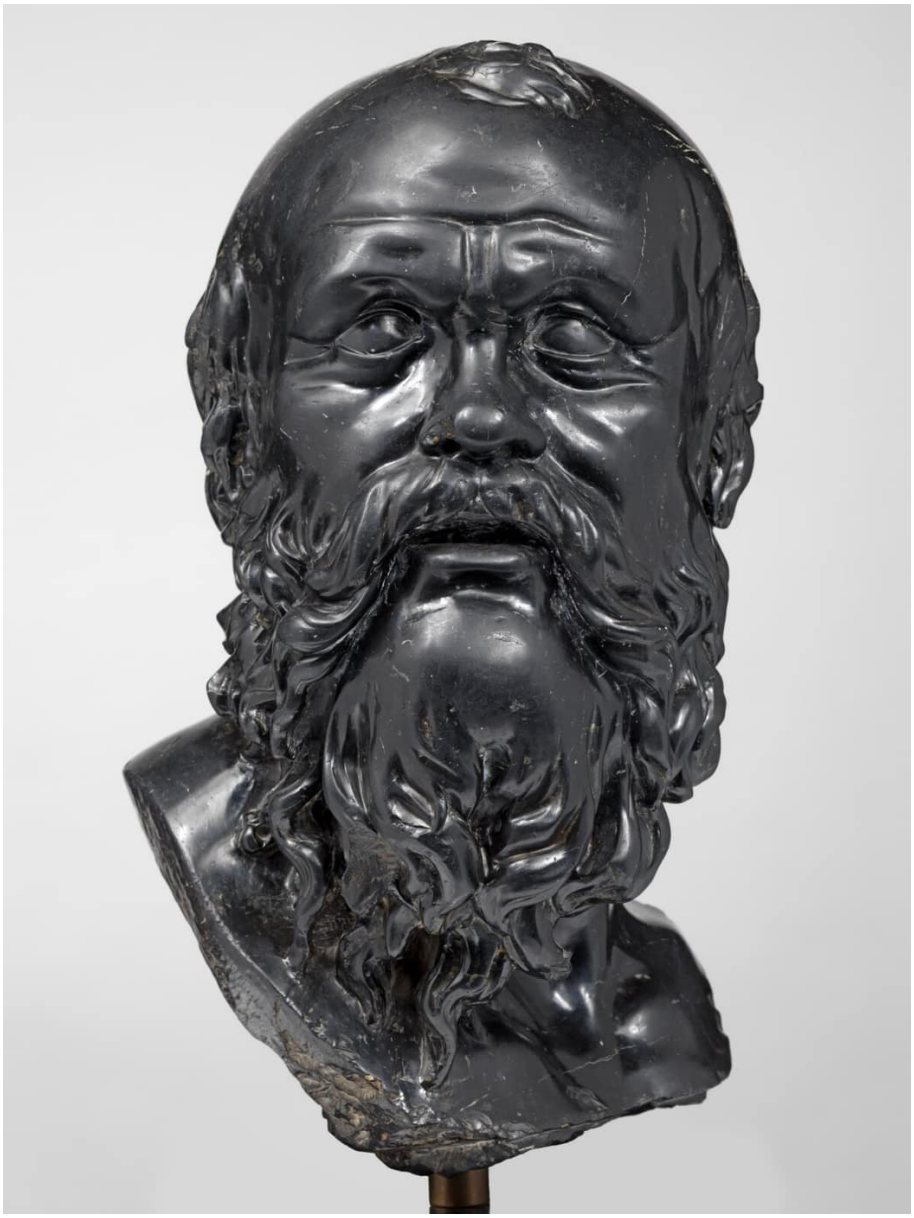


Fig. 4 - Scultore attivo a Roma, prima metà del secolo XVII, *Testa di Socrate*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico.

Simili caratteristiche tipologiche si riscontrano anche in un'incisione di Paulus Pontius datata 1638 e tratta da un perduto disegno di Peter Paul Rubens (**figg. 5-6,** Bergamo, Accademia Carrara, inv. STP03107)[15]. Nella stampa, identificabile come *Ritratto di Socrate* in ragione dell'iscrizione al margine del titolo, è possibile notare proprio l'esagerazione anatomica del mento glabro e

globoso; la stessa effigie rubensiana, al pari della testa di Bergamo, è più strettamente imparentata ai prototipi di ‘tipo C’ piuttosto che ai consimili marmi del ‘tipo A e B’. Tuttavia, la stampa di Pontius, benché dichiarata «ex marmore antiquo», non sembra puntualmente tratta da nessuna dei prototipi noti e non è escludibile che il modello disegnato da Rubens e poi tradotto in incisione potesse essere una scultura oggi perduta o ancora non identificata, pseudo-antica o creduta antica nel Seicento.

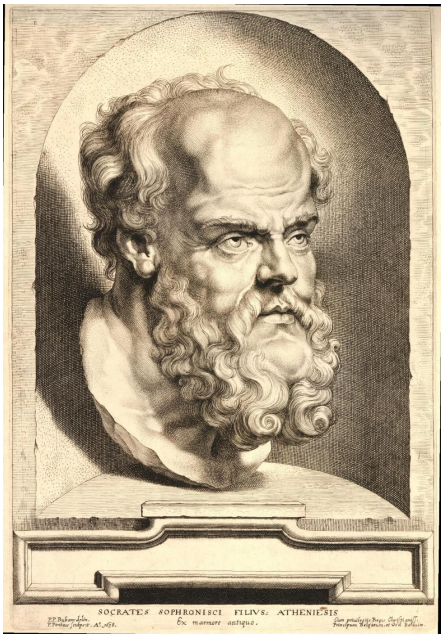


Fig. 5 - Paulus Pontius (da un disegno di Peter Paul Rubens), *Socrate*, Bergamo, Accademia Carrara, inv. n. STP03107

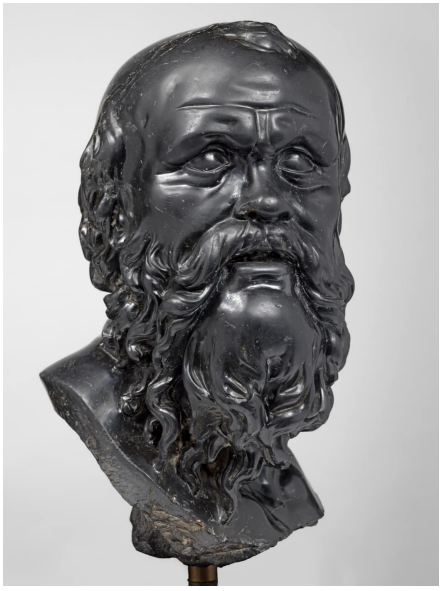


Fig. 6 - Scultore attivo a Roma, prima metà del secolo XVII, *Testa di Socrate*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico.

Inoltre, occorre qui rilevare che, se si escludono le orecchie equine o asinine, è proprio l'accentuazione delle forme del mento di Socrate a costituire un ulteriore indizio dell'ibridazione dell'aspetto del filosofo con le sembianze di Sileno, almeno per come il satiro appare in alcuni bronzi romani databili al I o II secolo d. C., tra cui si segnala soprattutto un esemplare di collezione privata già presso la galleria viennese di Christoph Bacher (**figg. 7-8**; inv. 3685).



Fig. 7 - *Testa di Sileno*, I o II sec. d. C., collezione privata (già Vienna, Christoph Bacher)



Fig. 8 - *Testa di Sileno*, I o II sec. d. C., collezione privata (già Vienna, Christoph Bacher)

Vicenda critica, attribuzione e datazione

Il *Ritratto di Socrate* è stato per la prima volta pubblicato nel 2000 da Andrea Bacchi, il quale, conservando la classificazione proposta da Zeri, confermava l'assegnazione dell'opera a un anonimo scultore attivo a Roma entro la prima metà del Seicento.[16] Lo studioso motivava l'attribuzione sulla scorta della tradizione prettamente romana dell'intaglio del marmo nero, già attestata nell'Urbe verso la seconda metà del Cinquecento e poi particolarmente diffusasi proprio all'inizio del XVII secolo. Tra le precisazioni stilistico-tipologiche suggerite da Bacchi, che citava anche la *Giovane mora* oggi attribuita alla bottega di Giovanni Battista della Porta e il *Ritratto di Antonio il Negrita* di Francesco Caporale,[17] erano ricordate anche delle sculture in marmo nero realizzate da Giovanni Campi su modelli di François Duquesnoy, soprattutto il gruppo dei *Cacciatori mori* della Galleria Borghese a Roma.[18] Benché non sia oggi possibile precisare con perentorietà l'autore del *Socrate* di Bergamo, mi sembra

particolarmente efficace l’accostamento della scultura ai *Cacciatori* di Campi, artista capace di sfruttare questo materiale per restituire dettagli finissimi e di intenso naturalismo, come le vene rigonfie e pulsanti che affiorano dalle braccia dei *Mori* della Borghese e che si ritrovano anche attorno alle tempie del *Socrate* dell’Accademia Carrara (**fig. 9**).

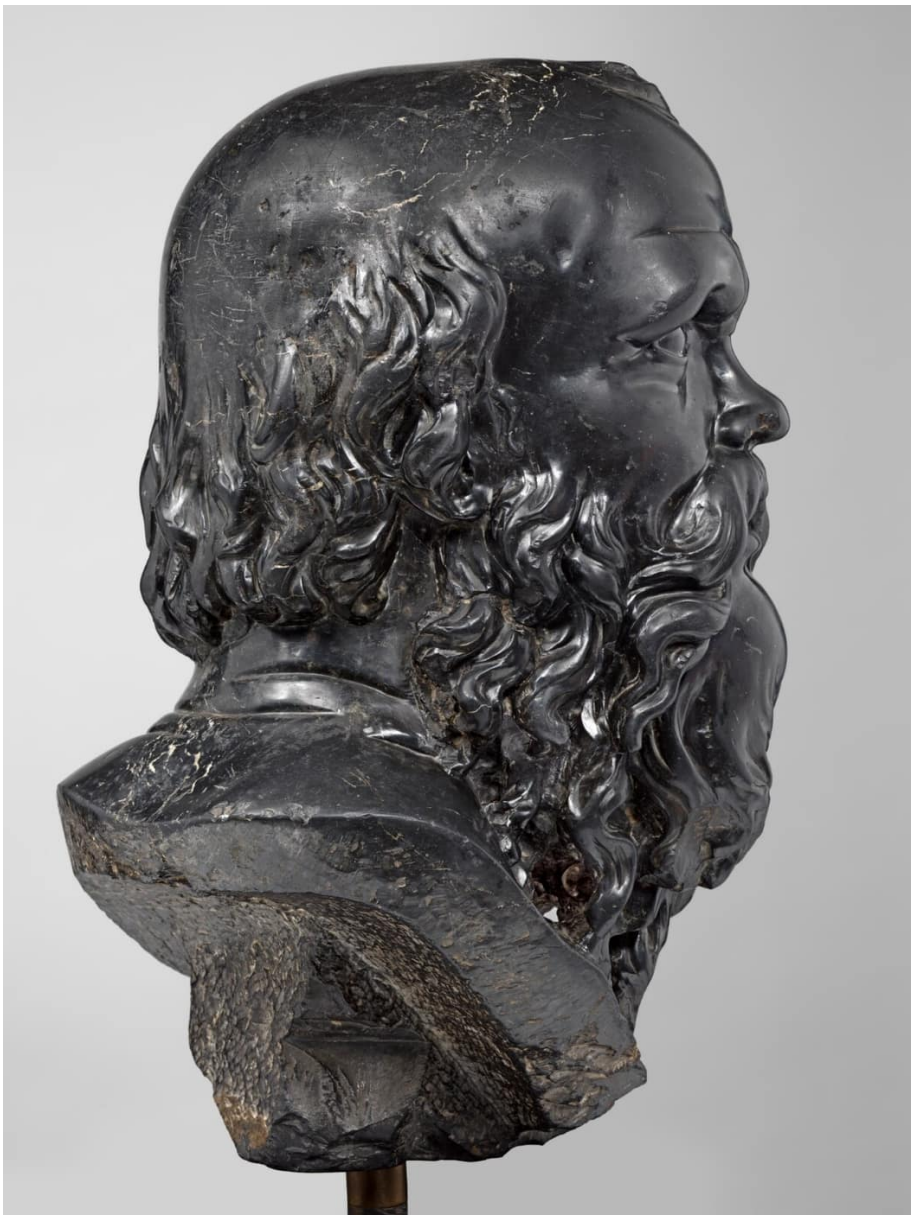


Fig. 9 - Scultore attivo a Roma, prima metà del secolo XVII, *Testa di Socrate*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico.

Le precisazioni iconografiche sviluppate in questa sede hanno permesso di stabilire un legame tra l'opera qui esaminata e il prototipo di età antonina del cosiddetto "tipo C", oggi conservato presso i Musei Reali di Torino. Tuttavia, alla luce delle significative variazioni riscontrabili nel *Socrate ex* Zeri, si può ipotizzare che l'anonimo autore della testa in marmo nero abbia fatto riferimento a un prototipo oggi perduto, antico o pseudo-antico, che potrebbe essere servito anche da modello per la stampa di Pontius tratta da un disegno di Rubens. L'esistenza di una simile scultura è ipotizzabile anche dal riconoscimento della fortuna che questo ipotetico prototipo dovette avere e che servì da ispirazione anche per successivi ritratti socratici, tra cui si segnalano in particolare una terracotta firmata dal francese Charles Malaise, eseguita forse a cavallo tra Sette e Ottocento (**fig. 10**),[19] e un bronzo risalente circa alla stessa epoca, recentemente transitato sul mercato antiquario (**fig. 11**).[20]

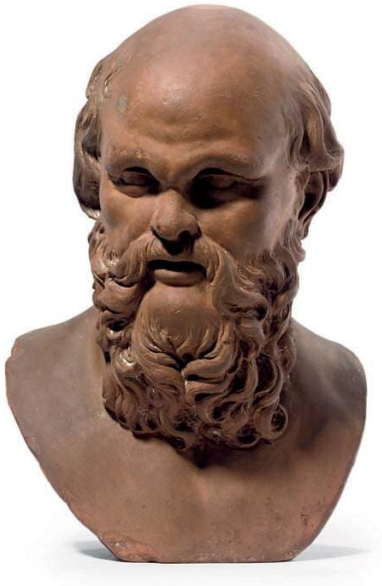


Fig. 10 - Charles Malaise, *Ritratto di Socrate*, collezione privata

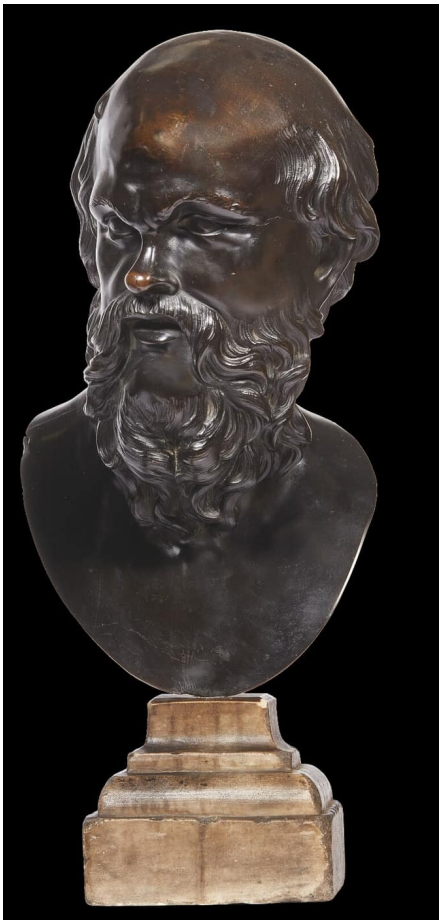


Fig. 11 - Anonimo scultore (fiorentino?), *Ritratto di Socrate*, collezione privata (Pandolfini)

Provenienza

Provenienza e storia museale

Sconosciuta è la vicenda collezionistica della scultura precedente al suo ingresso, in un momento imprecisato, nella collezione di Federico Zeri a Mentana. L'opera non figura nel catalogo della mostra dedicata alle sculture della raccolta Zeri, allestita al Museo Poldi Pezzoli di Milano nel 1989; tale assenza non consente tuttavia di

stabilire se a quella data la scultura non fosse ancora entrata nella collezione dello storico dell'arte o se fosse stata semplicemente esclusa dall'esposizione.

Con il lascito testamentario disposto dallo storico dell'arte a favore dell'Accademia Carrara, l'opera pervenne nel 1998 al museo bergamasco insieme al resto della sua raccolta di sculture. Tra il 2000 e il 2008 fu esposta nel cosiddetto Salone dell'Alcova che ospitava l'*Alcova di Ganimede* eseguito da Grazioso Fantoni il Giovane e dalla bottega, dove rimase fino alla chiusura del museo per i lavori di ristrutturazione. Con la riapertura dell'Accademia Carrara nell'aprile 2015, la scultura trovò collocazione nella Sala XXIV, insieme a un'ampia selezione delle opere provenienti dalla raccolta Zeri. Nel nuovo allestimento museale, inaugurato nel gennaio 2023, il busto è ora esposto nella Sala V, dedicata a una più ristretta selezione delle sculture donate dallo storico dell'arte.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

L'opera è realizzata in marmo nero del Belgio, noto anche come paragone di Fiandra, caratterizzato da sottili e rare venature bianche e da una finissima puntinatura dello stesso colore, appena percettibile, che conferisce al materiale un luccichìo e una brillantezza molto caratteristici.[21] La superficie è stata lavorata dallo scultore con colpi decisi e marcati, quindi rifinita e lucidata con cura, ad eccezione dei sottosquadri, dove

sono ancora leggibili le tracce dei diversi strumenti impiegati: tratti isolati di gradina; scalpello, alternato alla stessa gradina per definire i margini del busto; trapano nei sottosquadri della barba e dei capelli e nei dettagli più minuti.

L’opera si presenta in buono stato di conservazione, verosimilmente anche grazie alla natura del materiale, che risulta meno soggetto ad alterazioni di carattere estetico. Sulla superficie si rilevano tuttavia numerose mancanze e scalfitture riconducibili a danni di tipo meccanico. Le più evidenti sono una lacuna in corrispondenza della narice destra, una scagliatura di forma concoide alla base del collo, e diversi distacchi localizzati sulla barba, lungo i margini e sulla nuca. Sempre sulla nuca si osservano numerosi graffi, talmente fitti in alcuni punti da aver compromesso la lucidità originaria del marmo **(fig. 12).**



Fig. 12 - Scultore attivo a Roma, prima metà del secolo XVII, *Testa di Socrate*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico.

In origine, l’opera doveva poggiare direttamente su un piedistallo o sul suo supporto; alla base, infatti, che doveva essere di superficie più ampia, si rilevano due grosse mancanze, in una delle quali si nota la traccia di un foro di ancoraggio. È inoltre possibile immaginare che la testa potesse essere stata in passato innestata su un busto all’antica, verosimilmente in marmo colorato.

Attualmente, invece, il busto è sospeso mediante un perno metallico che lo collega a un basamento in granito nero. La tipologia del montaggio e i materiali impiegati suggeriscono un allestimento piuttosto recente, certamente risalente al Novecento.

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione

Esposizioni

Esposizioni

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000, s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano e Palazzo Vescovile, 13 maggio – 28 agosto 2011, cat. n. 13.

Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri, Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 14 aprile – 1 luglio 2012, cat. n. I.32.

Roma Eterna. 2000 Jahre Skulptur aus den Sammlungen Santarelli und Zeri, Basilea, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, 5 giugno 2014 – 19 gennaio 2015, cat. n. XV.60.

Bibliografia

Bibliografia specifica

Federico Zeri, *La costellazione del falso. Conversazioni a cura di Marco Dolcetta*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 157 (ill.) [Prima metà del XVII secolo].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 44-45 [Scultore attivo a Roma, prima metà del XVII secolo].

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano e Palazzo Vescovile, 13 maggio – 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 78 cat. n. 13 [Scultore attivo a Roma, prima metà del XVII secolo].

Stefano Petrocchi, in *Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 14 aprile – 1 luglio 2012), a cura di Andrea G. De Marchi, Milano, Skira, 2012, pp. 67 (ill.), 134 cat. n. III.89 [Scultore attivo a Roma nel XVII secolo].

Laurent Gorgerat, in *Roma Eterna. 2000 Jahre Skulptur aus den Sammlungen Santarelli und Zeri*, catalogo della mostra (Basilea, Antikenmuseum Basel und Sammlung

Ludwig, 5 giugno 2014 – 19 gennaio 2015), a cura di Tomas Lochman, Dario Del Bufalo, Esaù Dozio, Laurent Gorgerat, Milano, Skira, 2014, pp. 182-183 cat. n. XV.60 [Scultore attivo a Roma nel XVII secolo].

Note

Note

1. Cfr. Ingeborg Scheibler, *Rezeptionsphasen des jüngeren Sokratesporträts in der Kaiserzeit*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», CXIX, 2004, pp. 179-258.

2. Traduzione volgarizzata in Luigi Lechi, *Le vite dei filosofi di Diogene Laerzio*, 2 voll., Milano, Tipografia Molina, 1842-1845, I, 1842, p. 124.

3. L. Lechi, *Le vite dei filosofi…* cit. (nota 2), 1842, p. 122.

4. Maria Luisa Catoni, Luca Giuliani, *Socrate-Satiro. Genesi di un ritratto*, in «Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni italiane in Oriente», XCIII, 15, 2015, pp. 42-43.

5. M. L. Catoni, L. Giuliani, *Socrate-Satiro…* cit. (nota 4), 2015, pp. 42-43.

6. Sulle due erme si veda Gisela Marie Augusta Richter, *The Portraits of the Greeks*, 3 voll., London, The Phaidon Press, 1965, I, p. 113 cat. n. [B]12, 114 cat. n. [B]20.

7. G.M.A. Richter, *The Portraits…* cit. (nota 6), 1965, pp. 112 cat. n. [B]3, 113 cat. n. [B]13.

8. G.M.A. Richter, *The Portraits…* cit. (nota 6), 1965, p. 111 cat. nn. [A]4, [A]9.

9. Tiziano Dorandi, *Filodemo, Storia dei filosofi. Platone e l'Accademia (PHerc. 1021 e 164)*, Napoli, Bibliopolis, 1991, p. 128; cfr. M.L. Catoni, L. Giuliani, *Socrate-Satiro…* cit. (nota 4), 2015, pp. 43-44.

10. M.L. Catoni, L. Giuliani, *Socrate-Satiro…* cit. (nota 4), 2015, pp. 43-44.

11. M.L. Catoni, L. Giuliani, *Socrate-Satiro…* cit. (nota 4), 2015, pp. 47-54.

12. M.L. Catoni, L. Giuliani, *Socrate-Satiro…* cit. (nota 4), 2015, p. 54.

13. G.M.A. Richter, *The Portraits…* cit. (nota 6), 1965, p. 115 cat. n. 4.

14. Saskia Wetzig, in *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali, 16 dicembre 2016 – 2 aprile 2017), a cura di Anna Maria Bava, Enrica Pagella, Genova, Sagep, 2016, p. 215 cat. n. 90.

15. Sull'incisione: Marjon Van der Meulen, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. XXIII. Copies After the Antique*, 3 voll., London, Harvey Miller, 1994, II, pp. 139-141 cat. n. 118.

16. Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, p. 44.

17. Si vedano rispettivamente Luca Annibali, in *Galleria Borghese. Catalogo generale. I. Scultura moderna*, a cura di Anna Coliva, con la collaborazione di Vittoria Brunetti, Roma, Officina Libraria, 2022, pp. 92-97 cat. n. 15; Giulia Zimei, in *Barocco globale. Il mondo a Roma nel secolo di Bernini*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 4 aprile – 13 luglio 2025), a cura di Francesca Cappelletti, Francesco Freddolini, Milano, Electa, 2025, pp. 100-103 cat. n. 1 e bibliografia precedente.

18. Cfr. Maria Giulia Barberini, in *Galleria Borghese. Catalogo generale. I. Scultura moderna*, a cura di Anna Coliva, con la collaborazione di Vittoria Brunetti, Roma, Officina Libraria, 2022, pp. 204-208 cat.n. 38a-b.

19. La terracotta di Charles Malaise mi è stata gentilmente segnalata da Davide Lipari: *The Loyd Collection of Paintings, Drawings and Sculpture House, Lockinge near Wantage, Berkshire,* London, Brandbury Agnew Press Ldt, 1967, cat. n. 197. Cfr. *Important European Furniture, Sculpture and Carpets: properties from the estate of the late Lady Darwin, the Isabel Goldsmith-Patiño family, the Loyd Collection, a member of the Rothschild family, the Henri Thiebaud-Frey Stiftung,*

the Duke of Westminster, catalogo d’asta (London, Christie’s, 5 luglio 2007), London, Christie, Manson & Woods, 2007, lot n. 187.

20. Cfr. *Sculture e oggetti d’arte dal Medioevo al XIX secolo*, catalogo d’asta (Firenze, Pandolfini Casa d’Aste, 16 giugno 2022), a cura di Alberto Vianello, Mario Sani, Giulia Anversa, Firenze, Pandolfini Casa d’Aste, 2022, lot. n. 141.

21. Cfr. Attila Sironi, in *Marmi antichi*, a cura di Gabriele Borghini, Roma, De Luca, 1989, p. 256 cat. n. 102.



Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini senior*, Collezione Zeri, Accademia Carrara, Bergamo

Cat. 15. Domenico Guidi

Autore	Domenico Guidi
Dati anagrafici autore	Torano, Carrara, 6 giugno 1625 – Roma, 28 marzo 1701
Titolo	Busto di Alessandro Rondinini senior
Datazione	1669-1675 circa
Materia e tecnica	Marmo
Misure	93 × 73 × 33 cm (busto); 18 x 24,5 x 24,5 cm (base)
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Sulla base, non unita al busto originariamente, iscrizione in lettere capitali «PAVL AEMILIVS / CARD ZACCHIA / ANNO MDXCIX»
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00014
Numeri di inventario precedenti	Sc. 140 (1998-2007); Sc. 142; Sc. 127; 1998 AC Sculture 00014 (2011-2012); 98 SC ZR014 (2012-2015)
Collocazione	Esposto - Sala 6

Sommario

Il busto in marmo raffigurante Alessandro Rondinini *senior* (1589?-1639) poggia su un piedistallo non pertinente nel quale è incisa l’iscrizione «Paul[us] Aemilius / Card[inalis] Zacchia / Anno MDXCIX». La

scultura fu pubblicata per la prima volta nel 1923 da Frida Schottmüller, che la identificò come un ritratto del cardinale Paolo Emilio Zacchia (elevato alla porpora nel 1599 e morto nel 1605). Contestualmente, la studiosa attribuì il busto su base stilistica ad Alessandro Algardi, scultore di primo piano nella Roma del secondo quarto del Seicento e abile ritrattista al pari di Gian Lorenzo Bernini.
Nel 1964, Antonia Nava Cellini avanzò una diversa ipotesi attributiva, argomentata da un'analisi stilistica più persuasiva, riconoscendo nella scultura la mano di Domenico Guidi, allievo di Algardi dalla carriera sfolgorante.

L'identità corretta dell'effigiato (Alessandro Rondinini *senior*) fu riconosciuta nel 1977 da Ursula Schlegel, grazie al ritrovamento di una nota contenuta negli appunti manoscritti dello storiografo Filippo Baldinucci, pubblicati tra il 1980 e il 1981 a cura di Bruno Santi con il titolo di *Zibaldone baldinucciano*.
Ulteriori documenti, rintracciati in anni recenti da Cristiano Giometti, hanno rivelato che il busto fu commissionato a Guidi tra il 1667 e il 1669 dal figlio di Alessandro, l'avvocato concistoriale Marcello Rondinini, per la nuova cappella di famiglia da ultimare nella demolita chiesa romana di Santa Maria della Concezione ai Monti. Tuttavia, il progetto non fu portato a termine e la scultura rimase nello studio di Guidi insieme ad altri ritratti della famiglia destinati al medesimo sacello, fino a quando non furono ritirati tra il 1690 e il 1691 dal nipote di Marcello, Alessandro Rondinini *junior*.

Il ritratto di Alessandro Rondinini *senior*, dopo essere stato trasferito in varie residenze di famiglia tra Roma e Faenza, fu immesso sul mercato antiquario agli inizi del Novecento. Intorno alla metà degli anni Ottanta, fu acquistato dallo storico dell'arte Federico Zeri presso la galleria antiquaria assisiate di Enio e Piero Riccardi. Grazie al lascito testamentario di Zeri, l'opera è entrata nelle collezioni dell'Accademia Carrara di Bergamo nel 1998.

Scheda di catalogo

di Davide Lipari

Descrizione e iconografia

Il busto-ritratto, di impostazione frontale, raffigura un uomo aristocratico in età adulta. Il volto non è idealizzato ma contraddistinto da una morfologia complessa, tesa a restituire i peculiari tratti fisiognomici e l'età matura del soggetto. Nello sguardo si osserva l'insorgere di un edema palpebrale, combinato ad alcune rughe laterali. Mostrano segni di lassità cutanea le guance, il solco nasolabiale e il mento. Il capo è contraddistinto da una retrazione dell'attaccatura fronto-temporale (**fig. 1**). L'acconciatura del pizzetto è identificabile con il cosiddetto «goatee» o «Knebelbart». Il farsetto indossato dall'effigiato fu di moda, con lievi variazioni nella foggia, dal XV al XVII secolo. Tuttavia, il colletto rigido di tipo «rebato», armato di fil di ferro, caratterizzato da una forma quadrata e privo di merletti, consente di collocare il nostro personaggio in pieno

Seicento (**fig. 2**). Il busto è chiuso da un ampio e voluminoso panneggio in corrispondenza delle spalle e del petto, una soluzione compositiva diffusa nella ritrattistica scultorea di età barocca (**fig. 3**).



Fig. 1 - Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

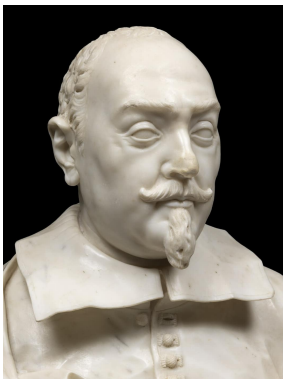


Fig. 2 - Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 3 - Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

Il basamento dell'opera reca l'iscrizione «Paul[us] Aemilius / Card[inalis] Zacchia / Anno MDXCIX» ma, come notava John Pope Hennessy nel 1974, gli abiti civili dell'effigiato non permettono di identificarlo con un cardinale.[1] Non sappiamo quando al busto fu impernata questa base non pertinente, la quale, secondo Jennifer Montagu, potrebbe essere stata concepita *ab origine* per il ritratto marmoreo del cardinale Paolo Emilio Zacchia oggi al Bargello (inv. Sculture 512; **fig. 4**) cominciato da Alessandro Algardi e terminato da Domenico Guidi attorno al 1654 – la data riportata nell'iscrizione corrisponde all'anno in cui Zacchia ottenne la porpora cardinalizia.[2]



Fig. 4 - Alessandro Algardi, Domenico Guidi, *Busto del cardinale Paolo Emilio Zacchia*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Nel 1977, Ursula Schlegel ha correttamente identificato il ritrattato con Alessandro Rondinini *senior* (1589?-1639) sulla scorta di una memoria manoscritta contenuta nel cosiddetto *Zibaldone baldinucciano*, pubblicato tra il 1980 e il 1981 da Bruno Santi.[3]

Nato a Roma, Alessandro era figlio del faentino Natale Rondinini *senior* (1540-1627), avvocato concistoriale, procuratore della Curia Romana, nonché fiscale e agente capitolino di Ferdinando I de' Medici. Alessandro seguì le orme paterne; fu avvocato concistoriale, segretario apostolico e Conservatore del Popolo Romano, fu intrinseco dei Barberini, di alcuni scienziati Lincei come Cassiano del Pozzo, e di alcuni galileiani.[4] Con Alessandro, la famiglia Rondinini si unì al casato ligure degli Zacchia. Fu proprio lui, nel 1610, a sposare Felice (1593-1667), figlia del cardinale Laudivio, che aveva intrapreso la carriera ecclesiastica dopo la perdita della moglie. Alessandro e Felice vissero con Natale *senior* nel palazzo Rondinini a Campo Marzio (distrutto),[5] ove contribuirono a incrementare la collezione d'arte di famiglia.

Vicenda critica, attribuzione e datazione

La scultura, oggi correttamente identificata come un ritratto di Alessandro Rondinini *senior*, poggia su un piedistallo non pertinente recante l'iscrizione «Paul[us] Aemilius / Card[inalis] Zacchia / Anno MDXCIX» (**fig. 5**). Quando nel 1923 Frida Schottmüller pubblicò per la prima volta il busto, lo ritenne un ritratto del cardinale Paolo Emilio Zacchia (elevato alla porpora nel 1599) e lo attribuì ad Alessandro Algardi su base stilistica. Nello stesso articolo, ancora attraverso l'analisi espressivo-formale, la studiosa assegnava ad Algardi altri busti, in seguito riconosciuti alla mano di Giuliano Finelli.[6] Il nostro ritratto, invece, si è successivamente rivelato opera di Domenico Guidi.
È stata per prima Antonia Nava Cellini, nel 1964, ad

avanzare l’ipotesi attributiva in favore di Guidi, argomentata da una più convincente lettura stilistica.[7] Nel 1974, John Pope Hennessy sollevò dubbi sullo *status* dell’effigiato poiché gli abiti secolari non consentivano di identificarlo come un cardinale. Tali perplessità furono confermate nel 1977 da Ursula Schlegel, che ne riconobbe la corretta identità in Alessandro Rondinini *senior* grazie al ritrovamento di una nota negli appunti manoscritti di Filippo Baldinucci, pubblicati tra il 1980 e il 1981 a cura di Bruno Santi.[8]



Fig. 5 - Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

Ulteriori documenti, rintracciati in anni recenti da Cristiano Giometti, hanno confermato i risultati degli studi di Nava Cellini e di Schlegel. Il busto fu, infatti, commissionato a Guidi tra il 1667 e il 1669 dal figlio di Alessandro, l’avvocato concistoriale Marcello Rondinini, per la nuova cappella di famiglia da ultimare nella chiesa romana di Santa Maria della Concezione ai Monti (l’edificio è stato distrutto nell’Ottocento). Tuttavia, il progetto non fu portato a termine e la scultura rimase

nello studio di Guidi insieme ad altri ritratti della famiglia destinati al medesimo sacello, fino a quando non furono ritirati tra il 1690 e il 1691 dal nipote di Marcello, Alessandro Rondinini *junior.*

Provenienza

Provenienza e storia museale

La storia collezionistica del busto di Alessandro Rondinini *senior* è ripercorribile solo in parte.

Nel 1683 l'opera si trovava nello studio dello scultore Domenico Guidi, insieme al *Ritratto di gruppo di tre cardinali* (Paolo Emilio e Laudivio Zacchia, e Paolo Emilio Rondinini, oggi a Roma, Palazzo Massimo Lancellotti; **fig. 6**) e a un *Busto di Felice Zacchia* (oggi a Strasburgo, Musée des Beaux-Arts, inv. MAD XXIX.148, **fig. 7**).[9] Commissionati tra il 1667 e il 1669, i pezzi erano rimasti nella bottega dell'artista poiché era stato interrotto il progetto di decorazione della cappella di famiglia nella chiesa di Santa Maria della Concezione ai Monti (demolita nell'Ottocento), a cui le effigi erano destinate.
Tra il 1690 e il 1691, le opere furono ritirate dall'*atelier* di Guidi da Alessandro Rondinini *junior* (1660-1740), figlio del secondogenito di Alessandro Rondinini *senior* e di Felice Zacchia, Nicolò (1623-1670).[10]



Fig. 6 - Domenico Guidi, Domenico Guidi, *Busti dei cardinali Paolo Emilio, Laudivio Zacchia e Paolo Emilio Rondinini*, 1669-1675 circa, Roma, Palazzo Massimo Lancellotti

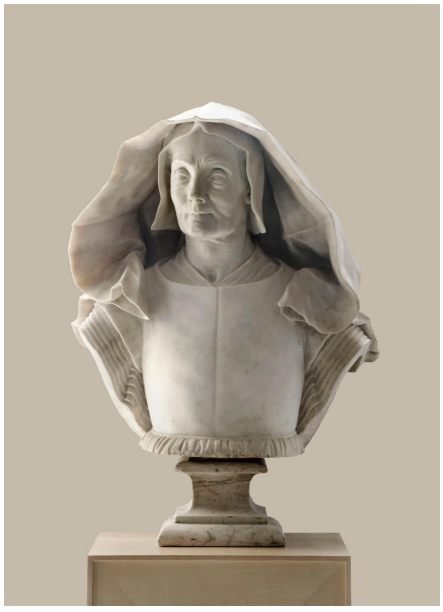


Fig. 7 - Domenico Guidi, *Busto di Felice Zacchia*, 1669-1675 circa, Strasburgo, Musée des Beaux-Arts

Ancora nel 1725 i ritratti sono registrati nell'allora residenza cittadina di famiglia in piazza Rondanini, mentre nel 1740 sono menzionati nell'inventario della villa suburbana di Termini (distrutta).[11]

Dal 1744 la nuova dimora cittadina della famiglia era un palazzo vicino a piazza del Popolo, su via del Corso. Un inventario del 1807 segnala in questa sede il triplice ritratto dei cardinali.[12] A oggi però non era ancora stato notato che pure il busto di Alessandro Rondinini *senior*, unitamente a quello di Felice Zacchia, sembrano essere citati nel medesimo documento: «Secondo piano […] segue in un'altra stanza numero tre ritratti di marmo, cioè due busti e un medaglione; si conosce essere ritratti della famiglia».[13] A confermare questa ipotesi giunge il confronto con la biografia di Guidi redatta da Giuseppe Campori nel 1873: «Tre busti dei cardinali Zacchia, San Marcello e Rondanini, fatti a istanza di donna Felicia

Zacchia Rondanini, per essere collocati in un deposito alla Concezione de' Monti, e altri due busti che passarono dipoi nel palazzo Rondanini (oggi Odescalchi)».[14] Nel 1870, infatti, palazzo Rondinini al Corso era passato agli Odescalchi.[15]

Le tappe successive del *Ritratto di Alessandro Rondinini* senior sono quasi del tutto legate alle nebulose *Memorie* di Antonio Zacchia Rondinini (1942): «Il busto, trasferito in Faenza con gran parte della collezione Zacchia Rondinini, vi rimase fino al 1902, indi passò alla Galleria di un nuoto antiquario romano, insieme con l'altro di Laudivio, oggi a Berlino [Bode Museum, inv. 2765; **fig. 8**], e un terzo della Felice [oggi a Strasburgo, Musée des Beaux-Arts, inv. MAD XXIX.148], che ricordava, per quell'ampio velo teso sul capo, donna Olimpia Pamphili del palazzo Doria. Ma del primo e dell'ultimo si perdettero le tracce. Del Paolo Emilio [ossia l'Alessandro Rondinini *senior* dell'Accademia Carrara] tuttavia il Sangiorgi nel 1919 teneva ancora una fotografia che riproduciamo, recante evidentissima nello zoccolo la scritta: "Paul. Aemilius Card. Zacchia. Anno MDXCIX"».[16] Sebbene Antonio Zacchia Rondinini sostenga che i tre busti venissero portati «in Faenza», egli non precisa né quando,[17] né in quale residenza,[18] né per tramite di quale personaggio. Interpretando queste informazioni parziali fornite dal discendente, Bruno Contardi ha ragionevolmente supposto che almeno il busto di Berlino, recentemente identificato come effigie di Natale Rondinini *senior*, fosse stato acquisito all'inizio del Novecento dalla galleria antiquaria romana di Giuseppe Sangiorgi (**fig. 8**).[19]



© Antje Voigt-SMB-Skulpturensammlung

Fig. 8 - Alessandro Algardi o Giuliano Finelli (?), *Busto di Natale Rondinini (?)*, seconda metà del XVII secolo, Bode Museum

Se si crede alla verosimile ipotesi di Contardi, anche i busti di Alessandro Rondinini *senior* e di Felice Zacchia dovettero giungere alla Galleria Sangiorgi nello stesso momento, per poi seguire percorsi collezionistici differenti (**figg. 1-3, 5, 7**).[20] D'altronde, già nel 1923, Frida Schottmüller aveva reso noti alcuni dati invero

problematici ma in qualche modo convergenti verso la ricostruzione appena esposta.[21]



Fig. 1 - Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

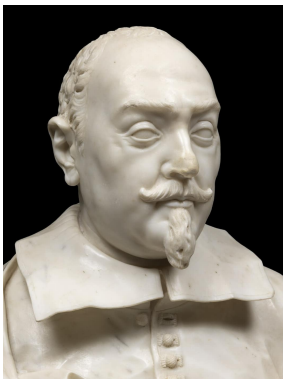


Fig. 2 - Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 3 - Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 5 - Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

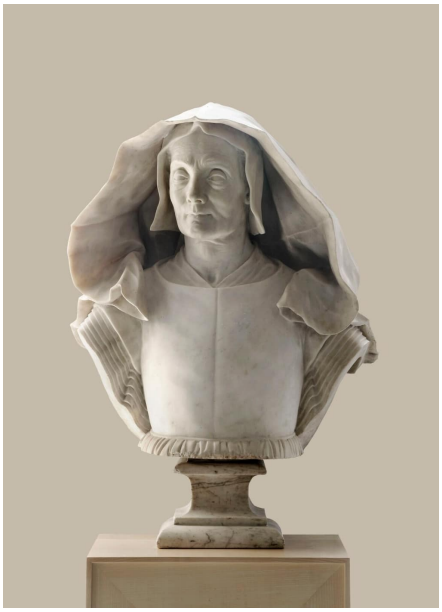


Fig. 7 - Domenico Guidi, *Busto di Felice Zacchia*, 1669-1675 circa, Strasburgo, Musée des Beaux-Arts

Sono sconosciuti gli itinerari collezionistici del busto di Alessandro Rondinini *senior* dall'inizio del Novecento fino alla metà degli anni Ottanta, quando Federico Zeri lo

acquistò presso la galleria antiquaria assisiate di Ennio e Piero Riccardi. [22]

Grazie al legato testamentario dello studioso, nel 1998 il pezzo è entrato nelle collezioni dell'Accademia Carrara di Bergamo. Tra il 2000 e il 2008 è stato esposto nel cosiddetto Salone dell'Alcova, che ospitava l'Alcova di Ganimede, eseguita da Grazioso Fantoni il Giovane e dalla sua bottega. Con la riapertura del museo nell'aprile 2015, al termine dei lavori di ristrutturazione, il busto ha trovato collocazione nella Sala XXIV del percorso espositivo, dedicata a un'ampia selezione delle sculture ex Zeri. In occasione del nuovo allestimento museale inaugurato nel gennaio 2023, il marmo è stato trasferito nella Sala V, intitolata anch'essa alla raccolta di Federico Zeri, dove è esposta una più ristretta scelta delle sculture appartenute allo storico dell'arte.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

Il busto è realizzato in marmo bianco a grana fine leggermente venato, presumibilmente un bianco di Carrara, lavorato finemente, con grande cura dei dettagli anche sul retro dell'opera, dove è apprezzabile la stessa finitura del volto e delle superfici frontali più a vista. Solo in corrispondenza dei capelli e della barba sono ancora visibili pochi segni di lavorazione a gradina, per le ciocche più sottili, e i fori tipici della lavorazione a trapano nei sottosquadri più profondi (**figg. 9-10**), mentre le altre superfici si presentano ben levigate. Al

contrario, nella parte interna del busto la superficie del blocco di marmo non è levigata, ma segnata da una fitta lavorazione a gradina ancora ben distinguibile, come di consueto in opere di questa tipologia (**fig. 11**).

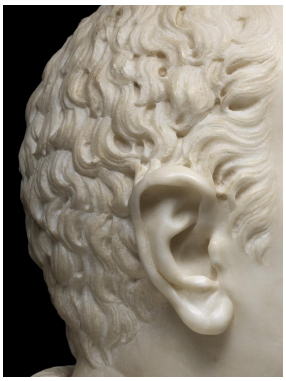


Fig. 9 - Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

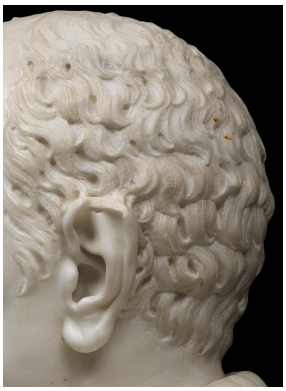


Fig. 10 - Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 11 - Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

Dal punto di vista conservativo il ritratto versa in buone condizioni, segnato solamente da qualche danno meccanico di piccola entità che non ne inficia la visione: in particolar modo, una piccola mancanza in corrispondenza dell'orecchio sinistro (**fig. 10**) e qualche piccola scagliatura sulla parte frontale dell'abito (**fig. 12**).

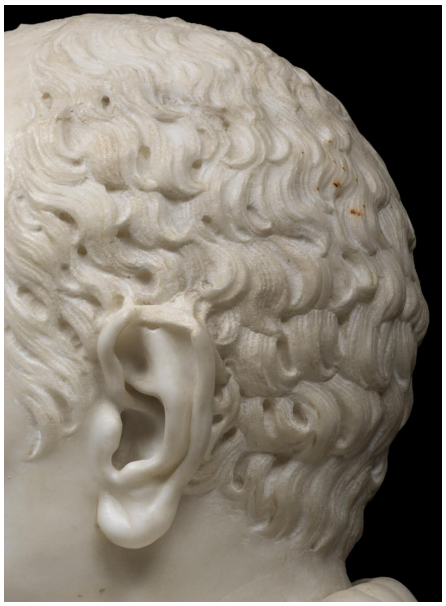


Fig. 10 - Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 12 - Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

Sono inoltre visibili i segni di un restauro precedente che ha interessato la stuccatura di alcune lacune in corrispondenza del naso (**fig. 13**) e l'integrazione di una lacuna in corrispondenza di una delle pieghe dell'abito. Quest'ultima reintegrazione fu eseguita rilavorando le superfici di frattura e utilizzando un frammento di marmo molto simile al litotipo originale. Si tratta di un tipo di intervento eseguito di frequente, sia qualora il frammento riadeso fosse stato una porzione di marmo originale distaccata, sia qualora si fosse trattato di un tassello lavorato appositamente per eseguire l'integrazione: in questo caso, le piccole dimensioni della reintegrazione e la leggera differenza di colorazione e grana lasciano facilmente ipotizzare che si tratti di un nuovo tassello lavorato *ad hoc* (**fig. 14**).



Fig. 13 - Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 14 - Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

Un approfondimento a parte merita il basamento in marmo bianco venato, vincolato e fissato al busto probabilmente tramite un perno interno, la cui incisione dichiara la sua appartenenza a un altro ritratto, quello del cardinale Paolo Emilio Zacchia (**fig. 5**). Anche il basamento mostra segni di interventi di restauro: un inserto lapideo stuccato con resina sintetica in corrispondenza dell'angolo frontale destro, risarcente una mancanza preesistente (**fig. 15**), e un'ulteriore mancanza in corrispondenza dell'angolo posteriore destro; quest'ultima, non risarcita, è caratterizzata da un piccolo perno in ferro ancora in sede, segno della presenza di un secondo inserto lapideo andato perduto (**fig. 16**).



Fig. 5 - Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 15 - Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

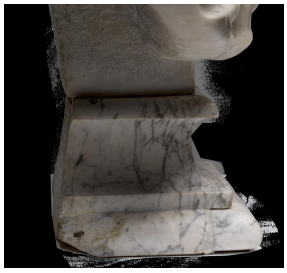


Fig. 16 - Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

Restauri

2011 – Alda Traversi: manutenzione e restauro delle lacune in corrispondenza del naso

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo – 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno – 23 luglio 1989, cat. n. 11.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000, s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo

Diocesano e Palazzo Vescovile, 13 maggio – 28 agosto 2011, cat. n. 12.

Bibliografia

Fonti manoscritte

Filippo Baldinucci, *Marmi e altri, Memorie di pittori, scultori e architetti*, ms., f. 55; Biblioteca Nazionale di Firenze, cod. II, 11, 110 [pubblicato in Bruno Santi, a cura di, *Zibaldone baldinucciano*, Firenze, SPES, 1980, vol. I, p. 485]

Bibliografia

Giuseppe Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa, con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorarono e un saggio bibliografico*, Modena, tipografia di Carlo Vincenzi, 1873, p. 133 [busti].

Frida Schottmüller, *Zwei Büsten von Algardi im Berliner Schloszmuseum*, in «Jahrbuch der Preuszischen Kunstsammlungen», 44, 1923, pp. 124-126 [Alessandro Algardi, *Busto del cardinale Paolo Emilio Zacchia*].

Antonio Zacchia Rondinini, *Memorie della famiglia Zacchia Rondinini: cenni storici e biografici*, Bologna, Tipografia Parma, 1942, pp. 37-38 [Alessandro Algardi, *Busto del cardinale Paolo Emilio Zacchia*].

Antonia Nava Cellini, *Per l'integrazione e lo svolgimento della ritrattistica di Alessandro Algardi*, in «Paragone», XV, 177, 1964, pp. 22-23 (ill. 36b) [Domenico Guidi, *Busto del cardinale Paolo Emilio Rondinini*].

Luigi Salerno, *Palazzo Rondanini*, Roma, Banca Nazionale dell'Agricoltura, 1965, p. 312 [busti].

John Pope-Hennessy, *A Portrait Sketch Model by Algardi*, in «Victoria and Albert Museum Yearbook», 4, 1974, p. 42 [Domenico Guidi, *Ritratto di un secolare appartenente alla famiglia Zacchia Rondinini*].

Ursula Schlegel, *Il ritratto di Felice Zacchia Rondinini di Domenico Guidi*, in «Antologia di Belle Arti», I, 1977, pp. 26-27 nota 11 [Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*].

Bruno Santi, a cura di, *Zibaldone baldinucciano*, 2 voll., Firenze, SPES, 1980-1981, I 1980, p. 485 [Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*].

Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, 2 voll., New Haven, Yale University Press, 1985, II, p. 447 [*Busto di cardinale*].

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo – 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno – 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 36-37 cat. n. 11 [Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*].

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 78 [Domenico Guidi].

Andrea Bacchi, *Domenico Guidi*, in *Scultura del ‘600 a Roma*, a cura di Andrea Bacchi, con la collaborazione di Susanna Zanuso, Milano, Longanesi, 1996, p. 811 (ill. 449) [Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 46-47 [Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*].

Francesco Rossi, *La collezione di sculture di Federico Zeri: Donazione Accademia Carrara*, Milano, Civica Biblioteca d’Arte, 2001, pp. 9-10 [Domenico Guidi].

Cristiano Giometti, *Domenico Guidi 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Roma, L’erma di Bretschneider, 2010, pp. 209-210 cat. n. 29.S [Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*].

Il capolavoro non esiste. L’universo Zeri dall’Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano e Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, pp. 18, 77 cat. n. 12 [Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*].

Cristiano Giometti, *Il triplice ritratto dei cardinali Zacchia e Rondinini. Storia di un monumento negato*, in *Tre*

cardinali e un monumento. Viaggio nella Roma del Seicento tra devozione e arte, a cura di Maria Giulia Barberini e Cristiano Giometti, Roma, Campisano, 2013, pp. 18-19, 22-23 (ill. 9), 28 nota 38 [Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini senior*].

Maria Giulia Barberini, *Cacciatrici di Dio*, in *Tre cardinali e un monumento. Viaggio nella Roma del Seicento tra devozione e arte*, a cura di Maria Giulia Barberini e Cristiano Giometti, Roma, Campisano, 2013, pp. 77 (ill. 4), 79-80 [Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini senior*].

Loredana Lorizzo, *Alessandro Rondinini e Felice Zacchia: collezionismo e cultura eterodossa nella Roma del primo Seicento*, in «Storia dell'arte», CXL, 2015, p. 54 [Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini senior*].

Paolo Plebani, in *Accademia Carrara. 100 Capolavori*, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. 198-199 n. 90 [Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini*].

Cristiano Giometti, Loredana Lorizzo, *Per diletto e per profitto. I Rondinini: le arti e l'Europa*, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 37-38, 62-70 [Domenico Guidi, *Busto di Alessandro Rondinini senior*].

Note

Note

1. John Pope-Hennessy, *A Portrait Sketch Model by Algardi*, in «Victoria and Albert Museum Yearbook», 4, 1974, p. 42

2. Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, 2 voll. New Haven, Yale University Press, 1985, II, p. 447.

3. Ursula Schlegel, *Il ritratto di Felice Zacchia Rondinini di Domenico Guidi*, in «Antologia di Belle Arti», I, 1977, pp. 26-27 nota 11; Bruno Santi, a cura di, *Zibaldone baldinucciano*, Firenze, SPES, 2 voll., 1980-1981, I, 1980, p. 485.

4. Cristiano Giometti, Loredana Lorizzo, *Per diletto e per profitto. I Rondinini: le arti e l'Europa*, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 37-38.

5. Cfr. La *Nuova pianta di Roma* di Giovanni Battista Nolli del 1748: *Nuova pianta di Roma data in luce da Giambattista Nolli l'anno 1748. Rocco Pozzi romano, Pietro Campana da Soriano, e Carlo Nolli inc.*, Roma, s.e., n. 343.

6. Frida Schottmüller, *Zwei Büsten von Algardi im Berliner Schloszmuseum*, in «Jahrbuch der Preuszischen Kunstsammlungen», 44, 1923, pp. 124-126. Si tratta di tre busti conservati al Bode Museum di Berlino, il primo è stato recentemente identificato con un *Ritratto di Natale Rondinini* senior (allora ritenuto Laudivio Zacchia), il secondo raffigura il cardinale Alessandro

Damasceni Peretti e il terzo il principe Michele Damasceni Peretti. Per il primo busto, dall'attribuzione assai dibattuta, si veda almeno J. Montagu, *Alessandro Algardi…* cit. (nota 2), 1985, II, pp. 446-447, cat. n. 181; Damien Dombrowski, *Giuliano Finelli: Bildhauer zwischen Neapel und Rom*, Frankfurt am Main, Lang, 1997, p. 315; Andrea Bacchi, in *Bernini and the Birth of Baroque Portrait Sculpture*, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 5 maggio 2008 – 26 ottobre 2008; Ottawa, National Gallery of Canada, 28 novembre 2008 – 8 marzo 2009), a cura di Andrea Bacchi, Catherine Hess, Jennifer Montagu, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, pp. 207-209 cat. n. 5.2; C. Giometti, L. Lorizzo, Per diletto… cit. (nota 4), 2019, pp. 82-87. Per gli altri due busti si veda D. Dombrowski, *Giuliano Finelli*… cit. (nota 16), 1997, pp. 337-338 catt. nn. A.45-A.46.

7. Antonia Nava Cellini, *Per l'integrazione e lo svolgimento della ritrattistica di Alessandro Algardi*, in «Paragone», XV, 177, 1964, pp. 22-23.

8. J. Pope-Hennessy, *A Portrait…* cit. (nota 1), 1974, p. 42; U. Schlegel, *Il ritratto…* cit. (nota 3), 1977, pp. 26-27 nota 11; B. Santi, a cura di, *Zibaldone…* cit. (nota 3), 1980, p. 485.

9. Cristiano Giometti, *Il triplice ritratto dei cardinali Zacchia e Rondinini. Storia di un monumento negato*, in *Tre cardinali e un monumento. Viaggio nella Roma del Seicento tra devozione e arte*, a cura di Maria Giulia Barberini, Cristiano Giometti, Roma,

Campisano, 2013, pp. 17-19, 22, 26. Per il *Busto-ritratto di Felice Zacchia* si veda anche il precedente contributo di Victor Beyer, *Un portrait de la donna Felice Zacchia-Rondanini au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg*, in *La sculpture en Occident. Etudes offertes à Jean-René Gaborit*, a cura di Françoise Baron, Geneviève Bresc-Bautier, Pierre-Yves le Pogam, Dijon, Faton, 2007, pp. 176-181.

10. C. Giometti, *Il triplice ritratto…* cit. (nota 9), p. 22.

11. C. Giometti, *Il triplice ritratto…* cit. (nota 9), p. 23.

12. Cristiano Giometti, *Domenico Guidi 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Roma, L'erma di Bretschneider, 2010, p. 204.

13. Luigi Salerno, *Palazzo Rondanini*, Roma, Banca Nazionale dell'Agricoltura, 1965, p. 312.

14. Giuseppe Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa, con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorarono e un saggio bibliografico,* Modena, Tipografia di Carlo Vincenzi, 1873, p. 133.

15. L. Salerno, *Palazzo Rondanini…* cit. (nota 13), 1965, p. 77.

16. Antonio Zacchia Rondinini, *Memorie della famiglia Zacchia Rondinini: cenni storici e biografici*, Bologna, Tipografia Parma, 1942, pp. 37-38.

17. Probabilmente, i busti arrivarono a Faenza dopo che, nel 1870, palazzo Rondinini in via del Corso passò agli Odescalchi.

18. Dopo il 1942, in letteratura, si chiama in causa una misteriosa «villa Rondinini a Faenza», priva di riferimenti documentari o bibliografici e mai verificata.

19. Bruno Contardi, *La cappella Rondinini in Santa Maria sopra Minerva: un progetto sconosciuto di Bernini e una ipotesi su un busto di Algardi*, in «Arte documento», 7, 1993, p. 72 n. 29. In realtà, Contardi, partendo dalla lettura delle *Memorie* del 1942 di Antonio Zacchia Rondinini (pp. 37-39), supponeva che il tragitto collezionistico da Faenza alla Galleria Sangiorgi fosse comune sia al *Busto di Natale Rondinini senior* del Bode Museum sia al *Busto di Paolo Emilio Zacchia* oggi al Bargello. L'interpretazione di Contardi è però errata, poiché Antonio Zacchia Rondinini non menziona affatto la provenienza del busto oggi al Bargello, limitandosi a indicare l'unica collocazione del busto a lui nota, ossia la collezione di Ugo Ojetti, segnalata in un articolo di Antonio Muñoz (*Alessandro Algardi ritrattista*, in «Dedalo», I, 2, 1920, p. 292). Invece, il nucleo di ritratti che, secondo Antonio Zacchia Rondinini, sarebbero stati portati da Roma a Faenza e poi immessi sul mercato antiquario a inizio Novecento sarebbero quello di *Alessandro Rondinini* senior oggi all'Accademia Carrara (ritenuto «di Paolo Emilio Zacchia» nel 1942), quello di *Felice Zacchia* oggi al Musée des Beaux-Arts de Strasbourg e quello oggi al Bode (identificato nel 1942 con

Laudivio Zacchia e recentemente con Natale Rondinini *senior*; cfr. C. Giometti, L. Lorizzo, *Per diletto*… cit. (nota 4), 2019, pp. 82-87).

20. Come riferito sopra, entro il 1905 il *Busto di Natale Rondinini* senior entrò nelle collezioni statali berlinesi (Hans Posse, *Alessandro Algardi*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», 26, 1905, p. 169). Il busto di Felice Zacchia fu donato dal barone Albert de Dietrich al Musée des Beaux-Arts de Strasbourg nel 1929 (V. Beyer, *Un portrait…* cit. (nota 9), 2007, p. 177). Era stato acquistato nel 1904 presso un «antiquaire romain» da un suo congiunto, tale Curt Dietrich; Victor Beyer specifica che il nome “Curt” risulta difficilmente leggibile nel documento da lui visionato.

21. Dopo aver discusso i due *Busti Damasceni Peretti* del Bode Museum come opere di Alessandro Algardi (poi rivelatisi di Giuliano Finelli; cfr. nota 6), scrive Schottmüller: «Doch kann noch eine dritte Büste, die auch zu Algardis Werken zählen dürfte, hier namhaft gemacht werden. Freilich ihr heutiger Standort ist mir unbekannt. Zusammen mit der angebotenen, die auf dem Marmorsockel die Inschrift “Paul. Aemilius Card. Zacchia. Anno MDXCIX” trug. Doch wurde nur das Bildnis Laudivios erworben. Etliche Jahre später habe ich das Gegenstück im römischen Kunsthandel gesehen. Auf der hier wiedergegebenen Photo, die aus jener Zeit stammt, ist handschriftlich vermerkt: “Nr. 10014 Cardinal Paolo Emilio Zacchia. Lavoro del Bernini. Il pendant fu venduto al Museo di Berlino. Alto

m. 0,92 largo m. 0,70”. Dazu mit Bleistift in derselben typisch italienischen Handschrift: “Pietro Algardi Prov. Mantere (?) Rondanini-Faenza”» (F. Schottmüller, *Zwei Büsten…* cit. (nota 6) 1923, p. 125).

22. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d’arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo – 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno – 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, p. 36.



Scultore attivo a Roma, *Busto del cardinale Toussaint de Forbin-Janson*, Fine XVII secolo - inizio XVIII secolo, Collezione Zeri, Accademia Carrara, Bergamo

Cat. 16. Scultore attivo a Roma

Autore	Scultore attivo a Roma
Titolo	Busto del cardinale Toussaint de Forbin-Janson
Datazione	Fine del XVII secolo - inizio del XVIII secolo
Materia e tecnica	Marmo
Misure	69 × 72 × 33 cm (busto); 25 x 20 cm (base)
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Sul retro in basso etichetta adesiva circolare con iscrizione a china «[…] / 330»
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00015
Numeri di inventario precedenti	Sc. 141 (1998-2007); Sc. 154; Sc. 139; 1998 AC Sculture 00015 (2011-2012); 98 SC ZR015 (2012-2015)
Collocazione	Non esposto

Sommario

Il busto del cardinale Toussaint de Forbin-Janson (Mane, Alta Provenza, 1630 – Parigi, 1713) faceva parte della collezione dello storico dell’arte Federico Zeri. Nel 1998, grazie al legato testamentario dello studioso, il pezzo è entrato a far parte delle collezioni dell’Accademia Carrara di Bergamo.
Non si conoscono né l’autore né la provenienza dell’opera.

Fu Zeri stesso a riconoscere nell’effigiato le sembianze di Janson, di cui esistono tre ritratti tradotti a incisione. Il più simile al busto di Bergamo è quello disegnato e tradotto a bulino da Antoine Masson nel 1672, quando Janson era vescovo di Marsiglia (1668-1679; **fig. 1**).

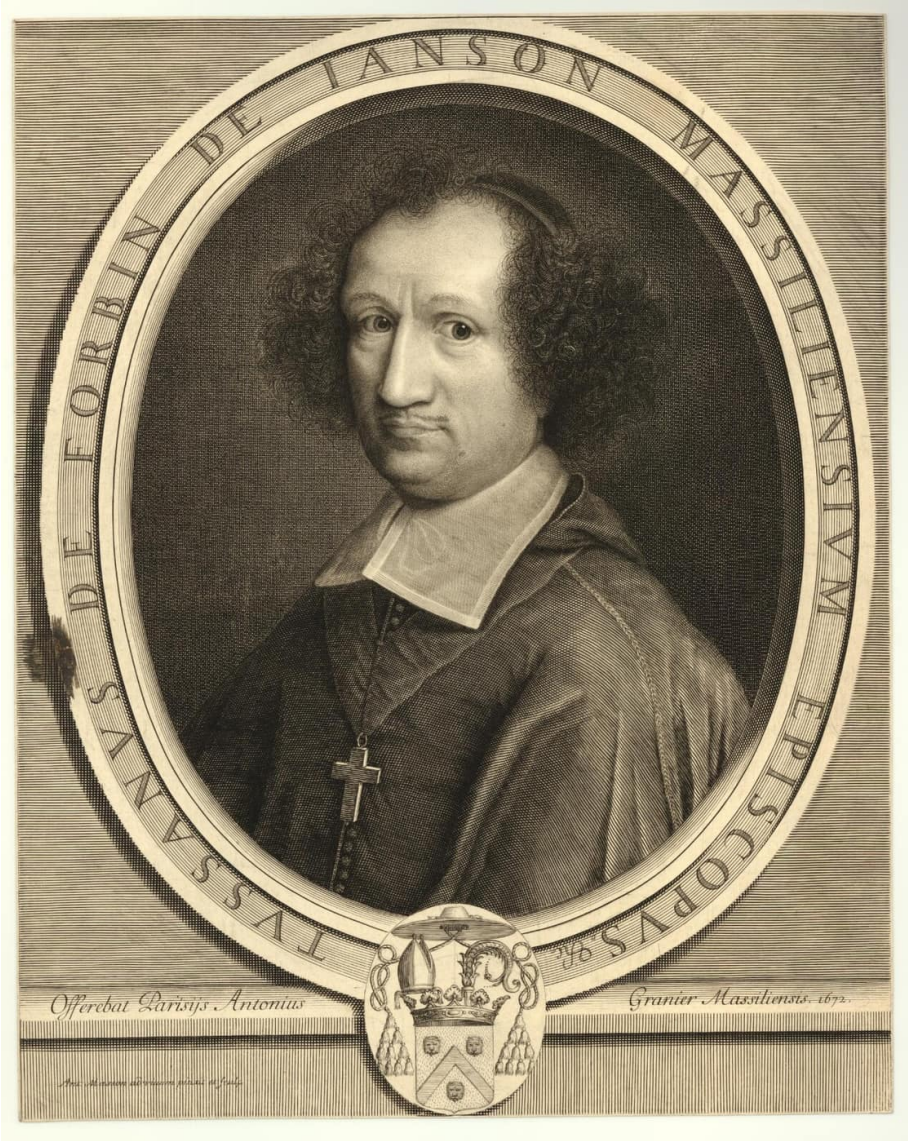


Fig. 1 - Antoine Masson (disegno e incisione), *Ritratto del cardinale Toussaint de Forbin-Janson*, 1672

Elevato alla porpora nel 1690 da papa Alessandro VIII Ottoboni (1689-1691), Janson fu ambasciatore di Luigi XIV a Roma dal 1690 al 1697 e dal 1700 al 1706. Il busto marmoreo potrebbe essere stato realizzato in una di queste parentesi cronologiche. Come già osservato dalla critica, esso si colloca infatti nel solco dei modi espressivo-formali della ritrattistica diffusa nell'Urbe a cavallo tra Sei e Settecento, i cui principali esponenti furono Domenico Guidi, Giuseppe Mazzuoli e Lorenzo

Ottoni. Mazzuoli appare forse il termine di confronto più pertinente, tanto per l'icasticità del volto di Janson quanto per la complessità formale della mozzetta, nella quale si alternano linee rette, ondulate e superfici come prosciugate.

Non è facile comprendere quale fosse la destinazione dell'opera. Potrebbe essere stata concepita come un ritratto da galleria o per un monumento funebre. Potrebbe essere un ritratto commemorativo destinato agli ambienti di un'istituzione pubblica laica o religiosa (in questo caso sarebbe stato realizzato dopo il 1713).

Scheda di catalogo

di Davide Lipari

Descrizione e iconografia

L'imponente busto in marmo bianco, il cui peduccio in marmo giallo sembra essere ad esso pertinente, raffigura un cardinale abbigliato con la mozzetta e la croce pettorale. Il capo è coperto dallo zucchetto. Il busto è frontale ma la spalla destra incede lievemente verso lo spettatore. Il capo è ruotato verso sinistra (**fig. 2**). Del volto pingue si notano le guance ampie e morbide, che oltrepassano le pieghe nasolabiali, il mento piccolo e sferico e un accumulo adiposo submentale. Il naso è grande, proteso lievemente verso il basso e contraddistinto da una piccola gobba (**fig. 3**). Gli occhi e le sopracciglia sono intagliati in modo alquanto essenziale. Le pupille non sono incise. Il labbro inferiore

è sporgente. La toletta del cardinale è composta da baffi «en trait de crayon» e dalla mosca, coerenti con la moda della seconda metà del XVII secolo e dell'inizio del XVIII (**fig. 4**).



Fig. 2 - Scultore attivo a Roma, *Busto del cardinale Toussaint de Forbin-Janson*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 3 - Scultore attivo a Roma, *Busto del cardinale Toussaint de Forbin-Janson*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 4 - Scultore attivo a Roma, *Busto del cardinale Toussaint de Forbin-Janson*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

Secondo la convincente ipotesi di Federico Zeri, nell'effigiato può essere riconosciuto il cardinale Toussaint de Forbin-Janson (Mane, Alta Provenza, 1630 – Parigi, 1713).[1]

L'iconografia di questo personaggio è nota grazie ad una serie di incisioni derivate da tre diversi disegni. Il nucleo di stampe in cui il cardinale appare più simile all'effige marmorea qui discussa è quello tratto da un disegno perduto di Antoine Masson, da lui stesso tradotto a bulino nel 1672,[2] quando Janson era vescovo di Marsiglia (1668-1679; **fig. 1**). L'altro nucleo di incisioni è tratto da un perduto disegno anonimo, riprodotto a incisione da Jacques Cundier nel 1669, quando Janson era vescovo di Digne (1664-1668; **fig. 5**).[3] Il terzo nucleo di stampe deriva da un ritratto perduto di

Giovanni Battista Gaulli tradotto a incisione da Jacques Blondeau dopo il 1690, anno in cui Janson venne elevato alla porpora (**fig. 6**).[4] In questa immagine il cardinale indossa l'insegna dell'Ordine di Spirito Santo (una croce greca dai bracci biforcati con i gigli e la colomba dello Spirito Santo), al quale apparteneva dal 1689.



Fig. 1 - Antoine Masson (disegno e incisione), *Ritratto del cardinale Toussaint de Forbin-Janson*, 1672



Fig. 5 – Jacques Cundier (incisione), *Ritratto del cardinale Toussaint de Forbin-Janson*, 1669, Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek

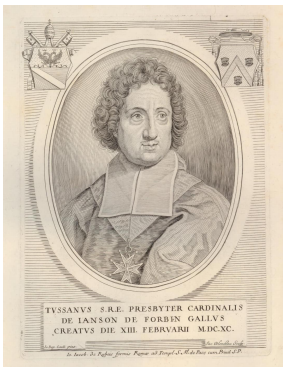


Fig. 6 - Jacques Blondeau (incisione), *Ritratto del cardinale Toussaint de Forbin-Janson*, post 1690, Londra, British Museum

Melchior de Forbin, marchese di Janson, nonno del cardinale, aveva acquistato il feudo di Mane nel 1587 e ne era diventato signore. Figlio di Gaspard, Toussaint venne consacrato vescovo *in partibus* di Filadelfia d'Arabia nel 1656 per poter operare come coadiutore del vescovo di Digne, al quale succedette nel 1664. Fu poi vescovo di Marsiglia (1668) e di Beauvais (1679). Nel 1674 fu inviato in missione diplomatica a Varsavia per favorire l'elezione di un re filofrancese al trono vacante di Polonia: un mandato che ebbe esito positivo con l'incoronazione di Giovanni III Sobienski. Il sovrano slavo caldeggiò immediatamente l'elevazione alla porpora di

Janson ma questi la ottenne solo nel 1690, grazie alle nuove politiche filofrancesi di papa Alessandro VIII Ottoboni (1689-1691). Prima di ricevere il titolo di Grande Elemosiniere di Francia al crepuscolo della propria carriera (1706-1713), Janson fu ambasciatore di Luigi XIV a Roma dal 1690 al 1697 e dal 1700 al 1706. Circa il suo impegno nel campo dell'arte e dell'istruzione artistica, ricordiamo che, collaborando nell'Urbe con l'Accademia di Francia, il cardinale cercava di facilitare le attività dei *pensionnaires* presso la corte papale (quando, ad esempio, dovevano esercitarsi sulle pitture del Palazzo Vaticano) e nel 1705, dopo lunghi negozi diplomatici, salvò dalla pena di morte e dalla detenzione uno degli studenti di pittura (tale «monsieur Paul»), reo di aver ucciso uno sbirro.[5] Janson supervisionava altresì la realizzazione e l'invio alla corte parigina di cartoni, tele e sculture, spesso corrispondenti a copie tratte dai capolavori classici e moderni. Una celebre iniziativa, legata in qualche modo a tale attività, è il dono che nel 1697 Janson fece al re Sole della tela di Carlo Maratti raffigurante *Il sonno di Gesù Bambino* (Parigi, Musée du Louvre, inv. 373).[6]

Stando alle ricerche di Allan Braham e Helmut Hager (1977), intorno alla metà degli anni novanta il cardinale chiese a Carlo Fontana di progettare per lui un edificio con chiostro da annettere, probabilmente, al monastero di Beauvais.[7] Il progetto non ebbe esito ma ne rimangono cinque disegni, conservati a Windsor Castle (inv. RCIN 909348-RCIN 909352).

Prima di morire Janson dispose un lascito a favore del Capitolo della cattedrale di Beauvais per l'erezione del proprio monumento funebre.[8] Grazie al sostegno

economico del nipote, il «Maréchal des camps et armées du Roi» marchese Joseph de Forbin-Janson, il deposito fu decorato da un monumentale ritratto a figura intera del cardinale, realizzato tra il 1716 e il 1738 dai fratelli Nicolas e Guillaime Coustou, collocato nella cattedrale nel 1740 (**fig. 7**).[9] In questa scultura, il volto di Janson fu realizzato basandosi sull'iconografia trasmessa dal nucleo di stampe ricavate dal ritratto di Gaulli. Ciò accade pure nel busto marmoreo ottocentesco acquisito nel 1992 dal Musée de l'Oise di Beauvais (inv. 92-47).[10]

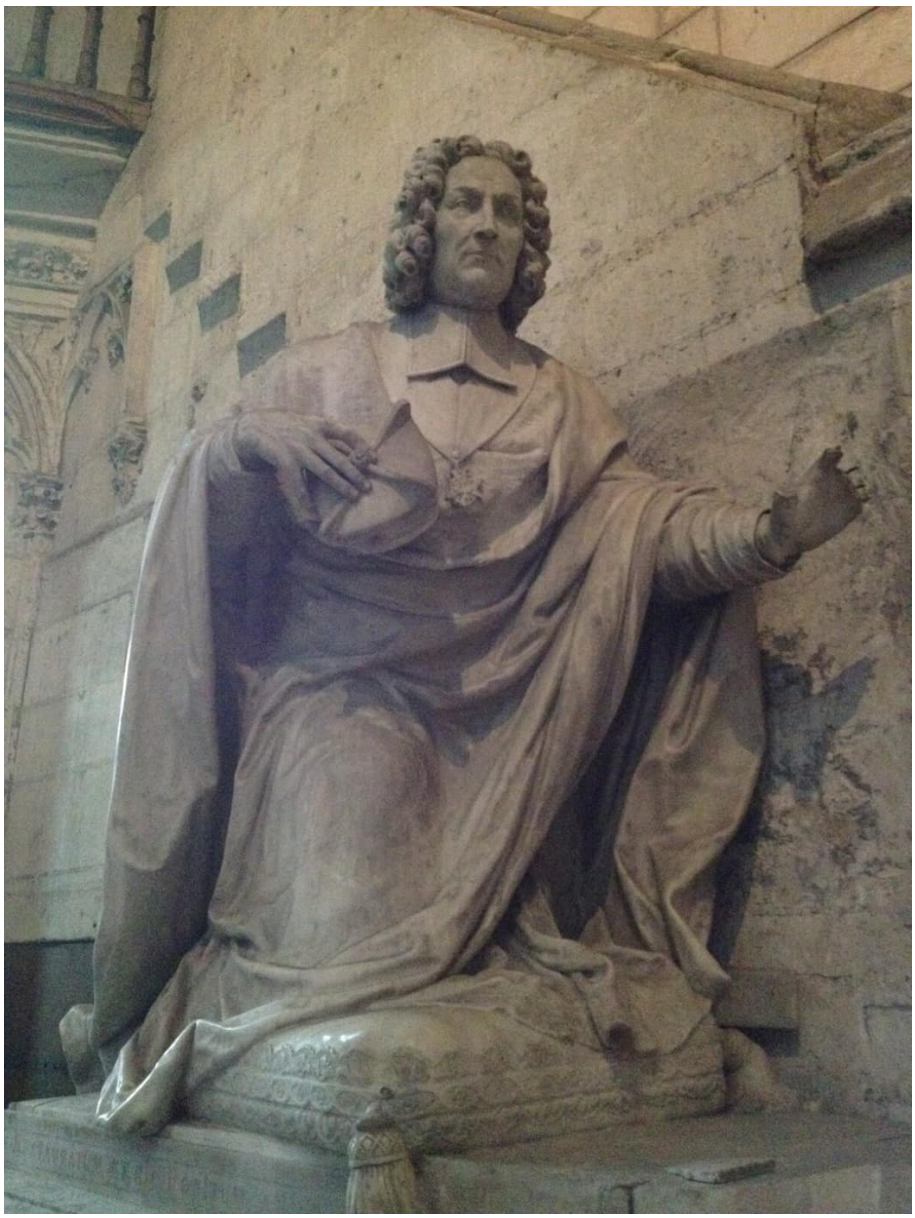


Fig. 7 - Nicolas e Guillaime Coustou, *Ritratto del cardinale Toussaint de Forbin-Janson*, 1716-1738, Beauvais, Cattedrale di San Pietro

Attualmente sono noti due ritratti pittorici del cardinale. Uno di questi, conservato nella reggia di Versailles (inv. MV4305), è opera di un artista anonimo del XVIII secolo e proviene dalla collezione dell'Ordine dello Spirito Santo.[11] La resa fisionomica dell'effigiato non è associabile ai tre prototipi da cui derivano le incisioni note, elencati all'inizio di questo paragrafo. Nel 1992,

Josette Galiègue ha segnalato un secondo ritratto in collezione privata, senza però fornire materiale iconografico o altre informazioni.[12] Nell'inventario *post mortem* del pittore Giovanni Maria Morandi (1622-1717) è registrato un ritratto di Janson a oggi non ancora rintracciato.[13]

Vicenda critica, attribuzione e datazione

Il busto marmoreo del cardinale Toussaint de Forbin-Janson è stato pubblicato nel 2000 da Andrea Bacchi e Federico Rossi, e nel 2011 da Maria Cristina Rodeschini, Johann Kronbichler e Paolo Tognon. Solo nel contributo del 2000 è ricordata l'identificazione dell'effigiato proposta da Federico Zeri, mentre in entrambi i contributi il ritratto è schedato come opera di uno scultore anonimo attivo a Roma all'inizio del XVIII secolo.[14] Poiché il cardinale fu in suolo capitolino anche dal 1690 al 1697, non possiamo escludere che il busto possa essere stato alternativamente scolpito durante questo primo soggiorno. Va, infatti, quanto meno segnalato che Janson apparteneva dal 1689 all'Ordine dello Spirito Santo, per cui, se il busto di Bergamo venne eseguito dopo tale data, è curioso che la committenza non avesse dato istruzioni allo scultore di raffigurare il prelato con la relativa insegna (una croce greca dai bracci biforcati con i gigli e la colomba dello Spirito Santo).

Allo stato attuale delle conoscenze, rimane convincente l'ipotesi secondo cui l'autore del busto debba essere ricercato tra gli scultori attivi a Roma a cavaliere dei due secoli; siccome, dal punto di vista espressivo-formale,

l’opera appare in linea con la ritrattistica diffusa nell’Urbe in quel frangente, i cui più celebri esponenti sono Domenico Guidi, Giuseppe Mazzuoli e Lorenzo Ottoni.[15] Mazzuoli appare forse il termine di confronto più pertinente, tanto per l’icasticità del volto di Janson quanto per la complessità formale della mozzetta, nella quale si alternano linee rette, ondulate e superfici come prosciugate.
Nell’inventario *post mortem* dei beni dello scultore Francesco Moratti è registrato «un ritratto della chiara memoria del signor cardinal Gianzoni di terra cotta stimato giuli tre, −:30».[16] Tuttavia, allo stato attuale delle conoscenze, il nostro busto non pare coerente con la ritrattistica dallo scultore: le sue mozzette sono sempre più frastagliate, le pupille sono sempre incise. Non sappiamo altro del busto citato nella bottega di Moratti – né la data di esecuzione, né le circostanze della sua commissione, né se fu mai realizzata una versione in marmo. Non è nemmeno possibile stabilire se Janson (o un altro committente) avesse rifiutato il modello di Moratti e avesse incaricato un altro artista di eseguire il busto oggi a Bergamo, oppure se sia stato quest’ultimo pezzo a non incontrare il gusto della committenza, la quale si sarebbe poi rivolta a Moratti per un’opera alternativa.

Il ritratto dell’Accademia Carrara potrebbe essere stato commissionato dal cardinale per essere esposto nella sua abitazione romana, che almeno nel 1704 corrispondeva ad una residenza non meglio identificabile in piazza San Marco.[17] Sebbene risulti meno probabile, non possiamo escludere che il busto sia un’opera commemorativa di cui si è persa traccia, finanziata dopo

la morte di Janson dai Canonici Lateranensi di Sant'Agnese fuori le Mura (chiesa di cui fu cardinale titolare dal 1690 al 1693) o dai Benedettini di San Callisto (chiesa di cui fu cardinale titolare dal 1693 al 1713) o dall'Accademia di Francia a Roma.[18] Il gancio antico presente sul verso del busto lascia infatti supporre che il ritratto fosse destinato alla nicchia di una parete, e quindi a un monumento.

Dobbiamo infine menzionare un'ultima ipotesi di contesto legata al deposito di Janson nella cattedrale di Beauvais. Ancora in vita, il cardinale aveva predisposto la propria sepoltura, ma furono i Canonici della cattedrale e il nipote Joseph a curarne la realizzazione, affidandone il progetto a Nicolas Coustou. Questi concepì un monumento con un ritratto a figura intera, nonostante Janson avesse desiderato una tomba più sobria, decorata unicamente da un busto-ritratto, per il quale aveva peraltro già contattato lo stesso Coustou.[19] Ciò lascia supporre che da Roma il cardinale non avesse portato con sé alcun ritratto marmoreo: se il busto di Bergamo era stato pensato per una galleria o per la sua tomba francese, Janson – insoddisfatto del risultato – potrebbe aver deciso di lasciarlo nell'Urbe.

Se fu il cardinale a pagare l'autore del busto di Bergamo, utilizzando il proprio conto personale presso il Monte di Pietà, lo spoglio dei relativi libri mastri potrebbe forse sciogliere il problema attributivo dell'opera.[20]

Provenienza

Provenienza e storia museale

Non sono note le vicende collezionistiche della scultura precedenti al suo ingresso nella raccolta di Federico Zeri, né sono documentate la data e le circostanze del suo acquisto da parte dello storico dell'arte. Il busto non figura tra le opere esposte nel 1989 al Museo Poldi Pezzoli di Milano, in occasione della prima presentazione pubblica della raccolta di sculture di Zeri; tale assenza non consente tuttavia di stabilire se a quella data l'opera non fosse ancora entrata nella collezione o se fosse stata semplicemente esclusa dalla selezione presentata in mostra. La sua presenza nella raccolta è comunque documentata entro il 1998, quando, in seguito al legato testamentario disposto dallo studioso, pervenne all'Accademia Carrara di Bergamo insieme alle altre sculture.

Tra il 2000 e il 2008 il busto fu esposto nel Salone che ospitava l'*Alcova di Ganimede* eseguita da Grazioso Fantoni il Giovane e dalla bottega. Con la chiusura dell'Accademia Carrara nel 2008 per i lavori di ristrutturazione dell'edificio, la scultura fu trasferita nei depositi. Alla riapertura del museo nell'aprile 2015 tornò a essere esposta, trovando collocazione nella Sala XXIV del nuovo percorso museale, dedicata a un'ampia selezione delle sculture provenienti dalla raccolta Zeri. In occasione del successivo riallestimento, inaugurato nel gennaio 2023, il busto non è stato invece incluso nella più ristretta selezione di opere dello storico dell'arte

presentata nella Sala V ed è stato pertanto trasferito nei depositi, dove è tuttora conservato.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

Il busto è realizzato in marmo bianco leggermente venato, forse estratto dalle cave di Carrara, anche se non è possibile precisare il litotipo ad una semplice indagine visiva. L'opera presenta un buono stato di conservazione con poche fenomenologie di degrado riscontrabili.

Il blocco scelto per la lavorazione non è di particolare qualità o non fu scelto con cura. Sono presenti, infatti, crepe e micro-crepe non riconducibili a danni meccanici, ma piuttosto a difetti del blocco di marmo stesso: due si trovano sulla parte più alta della nuca, in corrispondenza di una piccola macchia di ruggine (**fig. 8**), la terza, di entità maggiore, è situata nella parte interna del busto in corrispondenza del braccio destro, ed è stata oggetto di stuccatura in un intervento di restauro precedente (**fig. 9**).



Fig. 8 - Scultore attivo a Roma, *Busto del cardinale Toussaint de Forbin-Janson*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 9 - Scultore attivo a Roma, *Busto del cardinale Toussaint de Forbin-Janson*, Archivi Accademia

Osservando la superficie è possibile distinguere diversi segni di lavorazione, a partire dalla gradina, utilizzata per la parte interna (**fig. 10**), sino al trapano per i capelli (**figg. 3, 8**) e a evidenti segni di raspa sul viso, sulla fronte e sotto ad occhi e mento (**fig. 11**). La presenza di questi segni, normalmente non così evidenti, potrebbe essere indizio di una lucidatura poco approfondita in fase esecutiva, che consente oggi di intravvedere i segni dei passaggi di rifinitura della superficie; in alternativa, potrebbe indicare passaggi manutentivi successivi all'esecuzione dell'opera, svolti con l'utilizzo di acidi e polveri abrasive e, successivamente, di miscele di oli e cere. Questa seconda ipotesi è avvalorata dall'evidente alterazione cromatica del volto, che appare molto più scuro rispetto al resto del busto; l'alterazione è visibile anche in corrispondenza dell'estremità destra della mozzetta, riconducibile all'accumulo di sostanze organiche invecchiate all'interno delle porosità del materiale lapideo e, spesso, alla conseguente formazione di ossalati di calcio di colore bruno aranciato.



Fig. 10 - Scultore attivo a Roma, *Busto del cardinale Toussaint de Forbin-Janson*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 3 - Scultore attivo a Roma, *Busto del cardinale Toussaint de Forbin-Janson*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 8 - Scultore attivo a Roma, *Busto del cardinale Toussaint de Forbin-Janson*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 11 - Scultore attivo a Roma, *Busto del cardinale Toussaint de Forbin-Janson*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

L’opera è oggi esposta con un basamento moderno, costituito da un parallelepipedo di marmo bianco; osservando il retro del busto è possibile notare un gancio ad anello in ferro in corrispondenza della schiena, indice che il busto era in origine esposto addossato ad una parete, o posto all’interno di una nicchia e fissato al muro retrostante grazie a questo vincolo metallico (**figg. 10, 12**).



Fig. 10 - Scultore attivo a Roma, *Busto del cardinale Toussaint de Forbin-Janson*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 12 - Scultore attivo a Roma, *Busto del cardinale Toussaint de Forbin-Janson*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione

Esposizioni

Esposizioni

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000, s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano e Palazzo Vescovile, 13 maggio – 28 agosto 2011, cat. n. 47.

Bibliografia

Bibliografia

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 48-49 [Scultore attivo a Roma, inizio del secolo XVIII].

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano e Palazzo Vescovile, 13 maggio – 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 92 cat. n. 47 [Scultore attivo a Roma, inizi del secolo XVIII].

Note

Note

1. Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, p. 48. Per un approfondimento sulla figura del cardinale di Janson si

vedano almeno: Francesco Valesio, *Diario di Roma*, a cura di Gaetana Scano, con la collaborazione di Giuseppe Graglia, 6 voll., Milano, Longanesi & C., [1700-1742] 1977-1979, I-IV, [1700-1728] 1977-1978, *ad indicem* (tantissimi sono gli eventi ricordati nel Diario, talvolta controversi, in cui il cardinale è coinvolto); Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro sino ai nostri giorni*, 103 voll., Venezia, Tipografia Emiliana, 1840-1861, XLIII, 1844, pp. 44-45; *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, 18 voll., Paris, Charavay Frères, 1887-1912, I-III, 1887-1889, *passim*; Georges Palamède de Forbin, *Toussaint de Forbin et l'élection de Jean Sobieski*, in «Revue d'histoire diplomatique», 23, 1909, pp. 497-517; Jean Célestin Douais, *Forbin Janson, évêque de Marseille et l'élection de Jean Sobieski, roi de Pologne*, in «Revue d'histoire de l'Église de France», 3, 1910, pp. 257-270; Georges Palamède de Forbin, *Première mission de Toussaint de Forbin en Pologne*, *1674-1677*, I, in «Revue d'histoire diplomatique», 25, 1911, pp. 532-558; Georges Palamède de Forbin, *Première mission de Toussaint de Forbin en Pologne*, *1674-1677*, II, in «Revue d'histoire diplomatique», 26, 1912, pp. 102-152; Georges Palamède de Forbin, *La seconde mission de Toussaint de Forbin en Pologne*, *1680-1681*, in «Revue d'histoire diplomatique», 27, 1913, pp. 238-275; Georges Palamède de Forbin, *La mission à Rome du cardinal de Forbin-Janson sous le pontificat d'Alexandre VIII (1689-1691)*, in «Revue

d’histoire diplomatique», 36, 1922, pp. 9-40; Georges Palamède de Forbin, *Le cardinal de Forbin-Janson à Rome: le conclave d’Innocent XII (février-juillet 1691)*, in «Revue d’histoire diplomatique», 38, 1924, pp. 182-213; Georges Palamède de Forbin, *Le cardinal de Forbin-Janson à Rome: l’affaire des bulles at affaires diverses (1691-1697)*, in «Revue d’histoire diplomatique», 51, 1937, pp. 14-38, 184-197, 366-391; Giulio Merlani, *Papato e politica internazionale nel Seicento. Il nunzio Francesco Buonvisi alla corte di Leopoldo I d’Asburgo, imperatore e re d’Ungheria*, Budapest-Roma, Gondolat, 2023, pp. 61-65, 116-118, 219-238.

2. Un esemplare si conserva al British Museum di Londra (inv. 1871,0812.66) ed è fruibile online: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1871-0812-66.

3. Un esemplare si conserva alla Österreichischen Nationalbibliothek di Vienna (inv. PORT_00020351_01; **fig. 5**).

4. Francesco Petrucci, *Baciccio: Giovanni Battista Gaulli (1639-1709)*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2009, p. 643 cat. n. E64. Un esemplare si conserva al British Museum di Londra (inv. 1848,0304.169; **fig. 6**). Tra le molte derivazioni tratte da questo prototipo, le più affascinanti sono le due composizioni realizzate da Benoît Farjat. La prima vede il cardinale entro un ovato, decorato da un cartiglio mistilineo (un esemplare si trova alla National Scientific Library di

Odessa, inv. G 340, ed è fruibile online: https://odnb.odessa.ua/gravures/items/119). La seconda composizione è ambientata in una scena disegnata da Giovanni Antonio Barigioni. Qui si utilizza ancora il ritratto inventato da Gaulli, raffigurato, però, come fosse un busto scultoreo. Davanti ai nostri occhi un'allegoria in armatura (la *Ragione* o la *Ragione di Stato*) sta scolpendo il ritratto di Janson; al suo fianco, l'*Onore* indica una città ideale sullo sfondo ove si distinguono un tempio classico, un edificio civile moderno e una chiesa; in alto, due putti innalzano lo stemma cardinalizio di Janson per eternarne la memoria; in primo piano notiamo l'allegoria di un fiume, verosimilmente legata alla rappresentazione della città ideale. Le due composizioni sono brevemente discusse e pubblicate in Bénédicte Gady, *Gravure d'interprétation et échanges artistiques. Les estampes françaises d'après les peintres italiens contemporains (1655-1724)*, in «Studiolo», I, 2002, pp. 79-80.

5. F. Valesio, *Diario di Roma…* cit. (nota 1), III, [1704-1708] 1978, pp. 486-487; *Correspondance*… cit. (nota 1), III, 1889, pp. 160-163.

6. Stella Rudolph, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Carlo Maratti (1625-1713) tra la magnificenza del Barocco e il sogno d'Arcadia: dipinti e disegni*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2024, pp. 966-968 cat. n. 219.

7. Allan Braham, Helmut Hager, *Carlo Fontana: The Drawings at Windsor Castle*, Londra, Zwemmer, 1977,

pp. 105-106. Come ricordano i due studiosi, Janson aveva anche collaborato alla ricognizione e all'invio al Re Sole del libro di Fontana sul *Tempio Vaticano*; cfr. anche *Correspondance…* cit. (nota 1), II, 1888, p. 36.

8. Pierre-Constant Barraud, *Le Mausolée du cardinal de Janson à la cathédrale de Beauvais*, in «Mémoires de la Société Académique d'archéologie, sciences et arts du département de l'Oise», 6, 1865, p. 578.

9. P.C. Barraud, *Le Mausolée…* cit. (nota 8), 1865, pp. 577-588; Henry Bataille, *Le Mausolée du cardinal de Forbin Janson à la cathédrale de Beauvais*, in «Mémoires de la Société Académique d'archéologie, sciences et arts du département de l'Oise», 20, 1907, pp. 80-86 (qui è pubblicato il progetto grafico di Nicolas Coustou); Mireille Rambaud, *Documents du minutier central concernant l'histoire de l'art (1700-1750)*, Parigi, Imprimerie National, 1964, pp. 697-698; François Souchal, *French Sculptors of the 17th and 18th centuries: The Reign of Louis XIV*, 4 voll., Oxford, Bruno Cassirer, 1977-1993, I, 1977, p. 174 cat. n. 70.

10. Josette Galiègue, *Acquisitions: XIXe siècle*, in «Revue du Louvre: la revue des musées de France», 5-6, 1992, p. 104 cat. n. 24.

11. Eudore Soulié, *Notice du Musée Impérial de Versailles*, 3. voll, Paris, Charles de Mourges Frères, 1859-1861, III, 1861, p. 344 cat. n. 4305; François-Frédéric Steenackers, *Histoire des ordres de chevalerie et des distinctions honorifiques en France*, Paris, Lacroix,

Verboeckhoven & C. Éditeurs, 1867, p. 237 cat. n. 4305; Claire Constans, *Musée National du Château de Versailles et de Trianon. Catalogue des peintures*, Parigi, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1980, p. 154 cat. n. 5706.

12. C. Constans, *Musée National du Château…* cit. (nota 11), 1980, p. 154 cat. n. 5706.

13. Eleonora Villa, *Un episodio sconosciuto della ritrattistica del '600: Clemente X, Bernini e Gaulli e altre novità sulla committenza Rospigliosi, Altieri e Odescalchi*, in *L'ultimo Bernini 1665-1680: nuovi argomenti, documenti e immagini*, a cura di Valentino Martinelli, Roma, Edizioni Quasar, 1996, p. 153.

14. A. Bacchi, F. Rossi, in *La donazione Federico Zeri…* cit. (nota 1), 2000, p. 48; *Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente*, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano e Palazzo Vescovile, 13 maggio – 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 92 cat. n. 47.

15. Per Guidi si veda Cristiano Giometti, *Domenico Guidi 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Roma, L'erma di Bretschneider, 2010. Per la ritrattistica di Mazzuoli si veda Francesco Petrucci, *Notizie d'archivio su alcuni busti marmorei chigiani*, in «Bollettino d'arte», VI, 78, 1993, pp. 91-98; Alessandro Angelini, *Giuseppe Mazzuoli, la bottega dei fratelli e la*

committenza della famiglia De' Vecchi, in «Prospettiva», LXXIX, 1995, pp. 78-100 (si tenga però conto che il busto pubblicato a pagina 96 non è opera di Mazzuoli ma di Ottoni; cfr. Maria Celeste Cola, *I Ruspoli. L'ascesa di una famiglia a Roma e la creazione artistica tra Barocco e Neoclassico*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2018, pp. 239-242). Per Ottoni si veda Cristiano Giometti, *Ottoni, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 80, 2014, pp. 16-22. È in corso di pubblicazione la monografia di Vittoria Brunetti su Ottoni per i tipi de L'erma di Bretschneider.

16. Alfredo Marchionne Gunter, *L'attività di due scultori nella Roma degli Albani: gli inventari di Pietro Papaleo e Francesco Moratti*, in *Sculture romane del Settecento, III. La professione dello scultore*, a cura di Elisa Debenedetti, Roma, Edizioni Quasar, 2003, p. 141.

17. F. Valesio, *Diario di Roma…* cit. (nota 1), II, [1694–1699] 1888, p. 580. Cfr. anche F. Valesio, *Diario di Roma…* cit. (nota 1), I, [1673–1693] 1887, p. 528; II, [1694–1699] 1888, pp. 41, 126. In un'occasione viene però citata anche un'altra residenza «in piazza Colonna alla speziaria del Bagiani» (F. Valesio, *Diario di Roma…* cit. (nota 1), II, [1694–1699] 1888, p. 258).

18. Si segnala però che non vi è traccia di una simile iniziativa nel *Diario Ordinario* pubblicato a partire dal 1718 dalla tipografia della famiglia Chracas (cfr. Chracas, *Diario Ordinario di Roma: sunto di notizie e*

indici, a cura dell'Associazione Culturale Alma Roma, 3 voll., Roma, Associazione Culturale Alma Roma, 1997-1999).

19. P.C. Barraud, *Le Mausolée…* cit. (nota 8), 1865, p. 578.

20. I libri mastri del Monte di Pietà, conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, non sono al momento accessibili (ottobre 2024 – gennaio 2026). Non sembra che il cardinale avesse un conto al Banco di Santo Spirito, i cui mastri sono conservati presso l'Archivio Storico della Banca d'Italia di Roma.



Giovanni Francesco Arrighi, *Statua reliquiario di Santa Palazia*

Cat. 17. Giovanni Francesco Arrighi

Autore	Giovanni Francesco Arrighi
Dati anagrafici autore	Roma, 1646-1730
Titolo	Statua reliquiario di Santa Palazia
Datazione	1726
Materia e tecnica	Argento, rame dorato, diaspro giallo, legno
Misure	105 × 53 × 47 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Sul collo, all'attaccatura della testa è visibile il bollo camerale della Corporazione degli Orafi e Argentieri di Roma (due chiavi pontificie incrociate coperte da un ombrello). Accanto al bollo camerale è visibile un altro marchio, che raffigura la zampa di un leone ed è stato identificato con quello dell'orafo e argentiere romano Giovanni Francesco Arrighi.
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00016
Numeri di inventario precedenti	Sc. 142 (1998-2007); Sc. 143; Sc. 128; 1998 AC Sculture 00016 (2011-2012); 98 SC ZR016 (2012-2015)
Collocazione	Esposto - Pianerottolo di arrivo della scala nobile

Sommario

La presenza, sul retro del collo all’attaccatura della testa, del bollo della Corporazione degli Orafi e Argentieri romani e di un secondo marchio con la zampa di leone, identificabile con quello di Giovan Francesco Arrighi, insieme alla lettura dei libri contabili della bottega, ha consentito di riconoscere la statua reliquiario come quella commissionata all’artista da Benedetto Bussi tra l’aprile e il luglio del 1726. Le fonti documentarie attestano che in origine la statua era completata da un turibolo, tenuto dalla santa nella mano. Si tratta di un dettaglio significativo, poiché l’incenso riveste un ruolo importante nella vicenda di Palazia, che, imprigionata dal padre in una torre affinché venerasse gli idoli pagani, lo utilizzò per adorare il vero Dio. Con il turibolo in mano la raffigura anche Guercino in una tela che costituisce l’unico precedente iconografico noto (Ancona, Pinacoteca Comunale). Secondo una recente ipotesi di Antonio Cipullo, il reliquiario era verosimilmente destinato alla Cattedrale di San Ciriaco ad Ancona, da cui fu rimosso e alienato in epoca imprecisata, per poi riapparire nella collezione di Federico Zeri e infine entrare nelle raccolte dell’Accademia Carrara.

Giovan Francesco Arrighi fu attivo a Roma soprattutto al servizio del clero e della piccola nobiltà, ma operò ampiamente anche nelle Marche. Meno nota rispetto a quella di altri argentieri romani, la produzione della sua bottega è tornata solo di recente all’attenzione degli studiosi. La *Santa Palazia* dell’Accademia Carrara testimonia la qualità di queste opere e l’abilità degli artefici nel forgiare e assemblare metalli diversi: il rame

della veste, dorato a oro zecchino, e l'argento impiegato per le mani e il volto della santa, colta in estasi.

Scheda di catalogo

di Paolo Plebani

Descrizione e iconografia

La statua reliquiario si compone di due elementi principali: il basamento e la figura della santa (**figg. 1-3**).

Fig. 1 – Giovanni Francesco Arrighi, *Statua reliquiario di Santa Palazia*, 1726

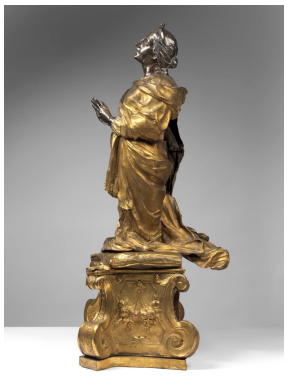


Fig. 2 - Giovanni Francesco Arrighi, *Statua reliquiario di Santa Palazia*, 1726

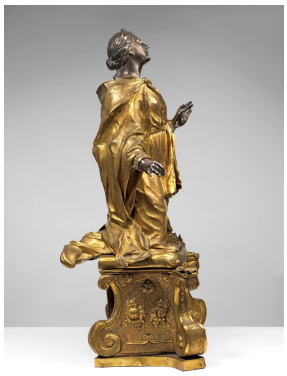


Fig. 3 - Giovanni Francesco Arrighi, *Statua reliquiario di Santa Palazia*, 1726

Il primo, oltre a sostenere la scultura, è concepito come un contenitore per le reliquie, custodite in un apposito vano accessibile da uno sportellino posto sul retro (**fig. 4**). Realizzato in legno intagliato e rivestito di lamina dorata, il basamento assume l'aspetto di un raffinato tronetto mistilineo, animato da volute contrapposte, motivi a rocaille e da una cartella ovale in diaspro giallo, sormontata da una testina alata di cherubino (**fig. 5**).

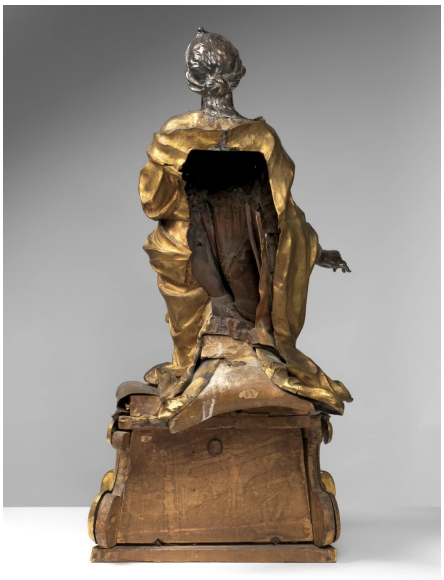


Fig. 4 - Giovanni Francesco Arrighi, *Statua reliquiario di Santa Palazia*, 1726 (verso)



Fig. 5 - Giovanni Francesco Arrighi, *Statua reliquiario di Santa Palazia*, 1726 (particolare)

La statua invece è ottenuta quasi interamente da lamine di rame dorato lavorate a sbalzo, mentre la testa e le mani sono realizzate separatamente in argento (**figg. 6-8**). La santa, raffigurata in ginocchio sopra un prezioso cuscino ornato di nappe, volge il volto e lo sguardo verso il cielo (**fig. 9**). Le ampie vesti, cinte alla vita da una cintura, si adagiano morbidamente sul cuscino, mentre il mantello è fissato sulla spalla da una fibbia. Nella mano destra reggeva originariamente un turibolo, oggi perduto.

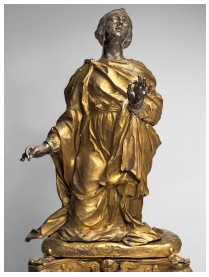


Fig. 6 - Giovanni Francesco Arrighi, *Statua reliquiario di Santa Palazia*, 1726 (particolare)



Fig. 7 - Giovanni Francesco Arrighi, *Statua reliquiario di Santa Palazia*, 1726 (particolare)

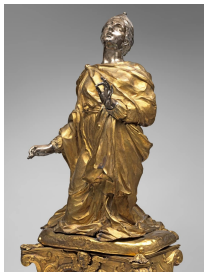


Fig. 8 - Giovanni Francesco Arrighi, *Statua reliquiario di Santa Palazia*, 1726 (particolare)

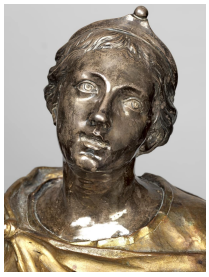


Fig. 9 - Giovanni Francesco Arrighi, *Statua reliquiario di Santa Palazia*, 1726 (particolare)

La figura rappresentata è stata variamente identificata dalla critica: inizialmente fu proposta, con qualche riserva, l'identificazione con Sant'Irene, cui seguì quella con Santa Lucia.[1] Le scoperte documentarie di Jennifer Montagu, che saranno ripercorse successivamente, hanno consentito di risolvere sia il problema attributivo sia quello iconografico, dimostrando che la statua raffigura Santa Palazia e che essa deriva dal dipinto del Guercino oggi conservato nella Pinacoteca Comunale di Ancona, ma in origine collocato nella chiesa di Santa Palazia (**fig. 10**).[2] Come è già stato osservato, nei primi decenni del Settecento non esisteva un'iconografia consolidata della martire e l'unica immagine nota era quella realizzata dal Guercino, dove però Palazia appare più matura della giovane protagonista della scultura conservata presso l'Accademia Carrara, nella quale peraltro la figura della Santa è ribaltata rispetto al modello.[3] La tela di Ancona e le fonti archivistiche, chiariscono inoltre che in origine la statua era completata da un turibolo che la santa teneva in mano. Si tratta di un dettaglio importante, perché l'incenso riveste un ruolo non secondario nella vicenda di Palazia,

la quale, imprigionata a soli undici anni dal padre in una torre perché venerasse gli idoli pagani, utilizzò questa fragranza per adorare il vero Dio. Il culto della santa è ancora oggi radicato in alcune località dell'antico Piceno, come Fermo, Osimo e Camerino, mentre ad Ancona, sua città di origine, nella cui cattedrale di San Ciriaco furono per lungo tempo conservate le spoglie della martire, esisteva una chiesa con annesso convento a lei dedicato che fu soppresso nel 1810.



Fig. 10 – Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino, *Santa Palazia*, 1658 circa, Ancona, Pinacoteca Civica "Francesco Podesti"

Vicenda critica

La vicenda critica di questo oggetto inizia nella primavera del 1989, quando la statua reliquiario viene esposta alla mostra dedicata alla collezione di sculture di Federico Zeri organizzata presso il Museo Poldi Pezzoli di Milano. In quella sede Angela Catello rilevava la notevole qualità della scultura e suggeriva la possibilità, come si è ricordato sopra, che essa raffigurasse Santa Irene. Inoltre, l'individuazione del bollo della Corporazione degli Orafi e Argentieri Romani e di un secondo bollo con la zampa di un leone, entrambi collocati sul retro del collo, all'attaccatura della testa (**fig. 12**), induceva a riferire la scultura a un argentiere romano, attivo alla fine del Seicento, contrassegnato dal monogramma G.F.A.[4] Sebbene la datazione proposta dalla studiosa debba essere posticipata, le considerazioni da lei formulate sui punzoni impressi sull'opera si sono dimostrate utili sul piano della ricerca. Lo studio dei libri contabili della ditta Arrighi ha consentito successivamente a Jennifer Montagu di identificare con certezza l'autore della scultura in Giovan Francesco Arrighi, capostipite di una celebre bottega romana di orafi e argentieri. Dalle registrazioni emerge infatti che, tra l'aprile e il luglio del 1726, l'artista ricevette una serie di pagamenti per una «statua di Santa Palazia» commissionata da monsignor Benedetto Bussi di Roma: «Adi 29 Luglio si è ricevuto dal Ill.mo Sig.re Fabrizio Verosppi due cedolle del Bancho di S. Spirito, e dui scudi contanti per l'intiero, e final pagamento di S. Palazia fatta di novo di rame dorata con oro di zecchino, e testa, e mano, e incensiere d'argento

[…] e tutta la Santa di rame […] che è servita per Ancona ordinata dall'Ill.mo Sig.re Abbate Vichario Benedetto Bussi dal sudetto Sig.re Fabrizio Verosppi».[5] La Montagu nei suoi differenti interventi su Arrighi ha rimarcato la sorprendente qualità della scultura, soprattutto rispetto alla produzione consueta di Giovan Francesco, notando come nella prima metà degli anni Venti iniziasse a emergere all'interno della bottega la figura del figlio Antonio Arrighi (Roma 1687-1776). Inoltre, si è soffermata sull'intricato sistema attraverso il quale la somma complessiva di 180 scudi fu trasferita da Ancona a Roma dai fratelli Alessandro e Raimondo Bonaccorsi per il tramite di Fabrizio Verospi, nonché sul rammarico espresso da Arrighi per il modesto guadagno ricavato dall'incarico.[6]



Fig. 12 - Giovanni Francesco Arrighi, *Statua reliquiario di Santa Palazia*, 1726 (particolare)

Nella letteratura successiva non sono emerse novità sostanziali. Le conclusioni della Montagu sono state generalmente accolte e riproposte, a volte con qualche forzatura interpretativa rispetto alle solide fondamenta documentarie della sua ricostruzione: ad esempio nel caso di Barucca che considera assodata la provenienza dell'opera dalla Chiesa di Santa Palazia ad Ancona.[7]

Definiti i termini della questione attributiva e della cronologia dell'opera, gli studi si sono orientati verso ulteriori aspetti concernenti la statua reliquiario Zeri. I rapporti con l'ambiente marchigiano di Benedetto Bussi, committente della Santa Palazia, sono stati

recentemente corroborati dalla più ampia ricostruzione delle relazioni familiari e personali intercorrenti tra la famiglia Bonaccorsi di Macerata e quella dei Bussi, originaria di Viterbo ma stabilmente insediata a Roma nel XVIII secolo, condotta da Francesca Coltrinari.[8] Raimondo Bonaccorsi si era sposato nel giugno 1699 con Francesca Bussi, sorella di Benedetto Bussi.[9] Alla morte di questi, Raimondo si occuperà della realizzazione di un monumento funebre per la cattedrale di Recanati andato perduto.[10] I Bussi inoltre erano gli intermediari a Roma dei Bonaccorsi nell'acquisto di argenterie e oreficeria prodotte dalle prestigiose botteghe della capitale.[11]

La *Santa Palazia* nell'ambito della produzione della bottega Arrighi

Meno conosciuta rispetto a quella di altre botteghe orafe romane, soltanto di recente l'ampia produzione degli Arrighi è riemersa all'attenzione degli studiosi, anche grazie al ritrovamento di una ricca messe di documentazione d'archivio che si sta rivelando una via di accesso privilegiata per scoperte e precisazioni sul catalogo delle loro opere e più in generale sul funzionamento della bottega.[12]

La *Santa Palazia* dell'Accademia Carrara testimonia indubbiamente la qualità dei loro lavori e l'abilità di questi artefici nel forgiare e assemblare diversi metalli preziosi: il rame della veste bagnata d'oro zecchino e l'argento con cui sono realizzate le mani della santa e il suo volto rapito in estasi. Il frangente temporale – aprile-luglio 1726 – in cui i documenti ritrovati dalla Montagu

collocano la scultura sono quelli in cui la bottega è guidata dal capostipite Giovan Francesco Arrighi, ma vedono un sempre maggiore coinvolgimento dei figli, in particolare del talentuoso Antonio, che prenderà le redini della ditta alla morte del padre nel 1730. Sono gli anni di opere come il *Calice* del convento delle Clarisse di Jesi (**fig. 13**), dell'*Ostensorio* di Camerino (**fig. 14**), del *Riccio di pastorale* di Cingoli (**fig. 15**), del *Reliquiario di San Giacomo Maggiore* della Chiesa di Santa Maria di Monserrato a Roma (**fig. 16**).



Fig. 13 – Giovanni Francesco Arrighi, *Calice*, Jesi, Convento delle Clarisse (San Marco)



Fig. 14 – Giovanni Francesco Arrighi, *Ostensorio raggiato*, Camerino, Museo Diocesano



Fig. 15 – Giovanni Francesco Arrighi, *Riccio di pastorale*, 1726, Cingoli, Concattedrale di Santa Maria Assunta

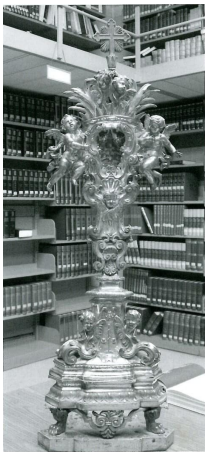


Fig. 16 – Francesco Arrighi, *Reliquiario di San Giacomo Maggiore*, Roma, Chiesa di Santa Maria in Monserrato degli Spagnoli

Si tratta di opere che si collocano a un livello qualitativo superiore rispetto alla consueta produzione di Giovan Francesco Arrighi.[13] Tale circostanza ha spinto Jennifer Montagu a interrogarsi sulle modalità di lavoro della bottega e a ipotizzare che, in questo caso, l'argentiere possa essersi avvalso di modelli forniti da uno scultore, come da lei suggerito anche per il *Busto reliquiario di Sant'Urbano* della collegiata di Apiro (**fig. 17**).[14]



Fig. 17 – Giovanni Francesco Arrighi, *Busto reliquiario di Sant'Urbano*, 1706, Apiro, Collegiata di Sant'Urbano

Benché, nell'ambito dell'oreficeria seicentesca e settecentesca, la lettura stilistica rischi di costituire un terreno particolarmente scivoloso, anche per le stesse modalità produttive degli oggetti, il *Sant'Urbano* di Apiro, eseguito nel 1706, circa vent'anni prima della *Santa*

Palazia, rappresenta il termine di confronto più significativo per il reliquiario dell'Accademia Carrara.[15] In entrambi i casi l'artista affronta il tema della figura umana in dimensioni che, se non monumentali, non sono certo lontane da quelle reali, giungendo a esiti nei quali il plasticismo scultoreo prevale sulla componente decorativa e ornamentale. Analoga nelle due opere appare inoltre la resa dei panneggi, ottenuta attraverso la virtuosistica lavorazione della lamina di rame o d'argento.

Per queste ragioni, non sembra del tutto improbabile che anche per la *Santa Palazia* Arrighi si sia avvalso di un modello fornito da uno scultore, oltre che, naturalmente, della conoscenza della tela del Guercino. Sebbene la documentazione dei libri di bottega non offra elementi utili a chiarire questo aspetto, appare condivisibile l'ipotesi avanzata dalla Montagu secondo cui furono gli stessi committenti anconetani a fornire all'artista una riproduzione del dipinto del Guercino.[16]

Provenienza

Provenienza e storia museale

La questione della collocazione originaria del reliquiario di *Santa Palazia* può oggi essere affrontata su basi più solide grazie alle recenti ricerche di Antonio Cipullo, che ringrazio sentitamente per aver messo a mia disposizione i risultati, ancora inediti, del suo studio di prossima pubblicazione.[17] L'ipotesi avanzata dallo studioso è che Benedetto Bussi, divenuto vescovo di

Recanati e Loreto nel giugno del 1727 e morto poco più di un anno dopo, il 2 ottobre 1728, possa aver donato il reliquiario di Arrighi alla cattedrale di San Ciriaco ad Ancona, quando lo zio Giovanni Battista Bussi era ancora arcivescovo della città dorica. Prospero Lambertini, vescovo di Ancona dal 1727 al 1731, una volta asceso al soglio pontificio con il nome di Benedetto XIV, avrebbe donato una seconda urna, oggi conservata presso il locale Museo Diocesano (**fig. 18**). In quell'occasione, probabilmente nell'ambito di una più ampia riorganizzazione della cappella delle reliquie, la statua-reliquiario di Arrighi potrebbe essere stata alienata.

Le vicende collezionistiche successive rimangono invece del tutto ignote. La *Santa Palazia* ricompare infatti nella residenza di Federico Zeri a Mentana in un momento non precisabile, sebbene, secondo le informazioni riferite dal proprietario ad Angela Catello, provenisse da una collezione privata di Copenaghen.[18] La si riconosce in alcune immagini fotografiche della Villa di Mentana, collocata sopra una tavolino basso con il piano in marmo nella sala di ricevimento o davanti ad un camino, come nello scatto eseguito nella prima metà degli anni Ottanta da Massimo Listri che appare sulla copertina della Gazzetta Antiquaria (**fig. 19**).[19]

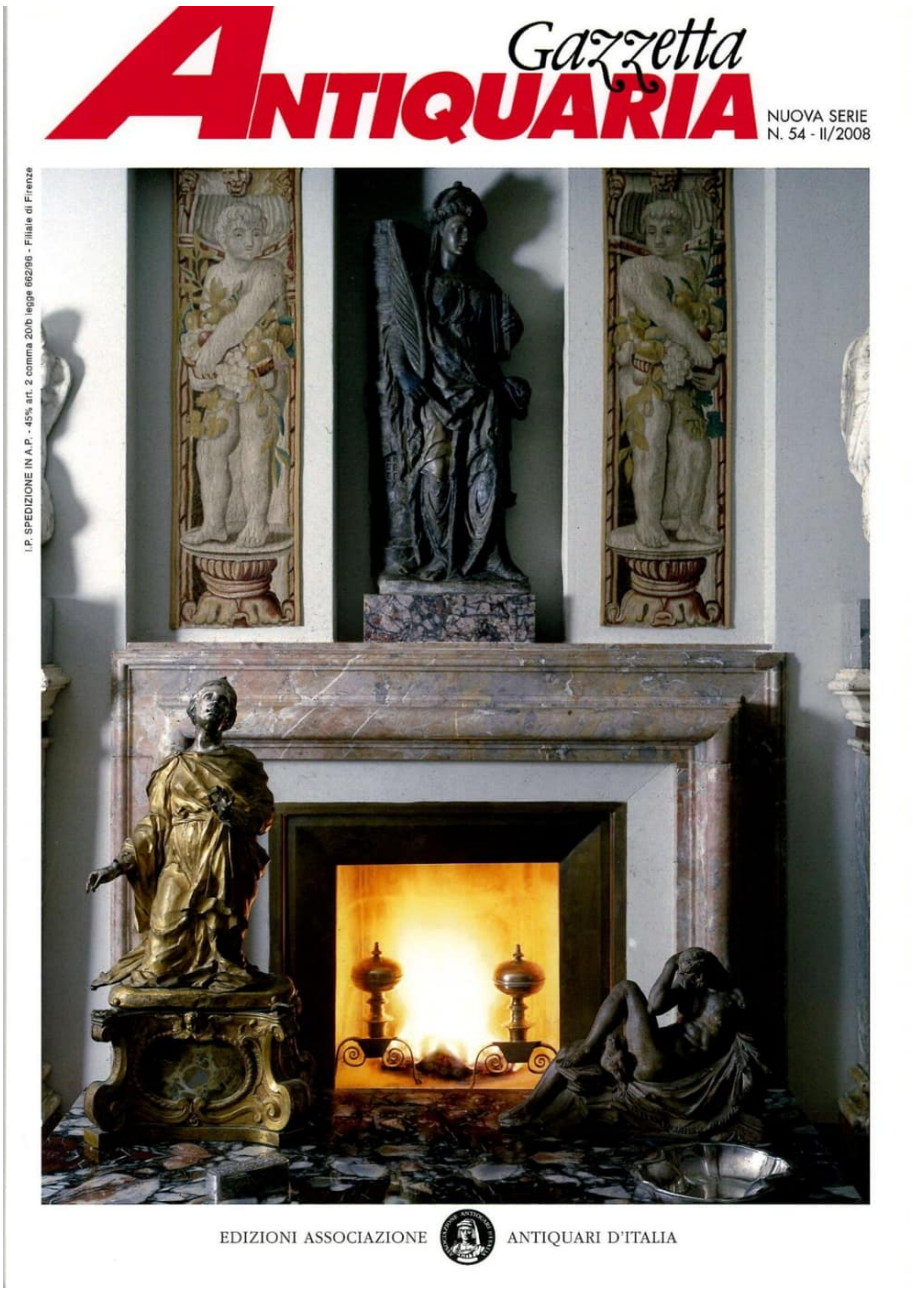


Fig. 19 – Massimo Listri, *Camino acceso a Villa Zeri*, prima metà degli anni Ottanta, copertina “Gazzetta Antiquaria”, 54, II, 2008

Con il legato di Zeri in favore dell’Accademia Carrara (1998), la terracotta è giunta all’istituzione bergamasca, dove è stata esposta inizialmente, tra il 2000 e il 2008, al secondo piano del percorso espositivo, nella sala XVI, intitolata alla natura morta. Nel 2008, con la chiusura dell’Accademia Carrara per lavori di ristrutturazione, la

scultura è stata collocata nei depositi. Alla riapertura del museo nell’aprile 2015, l’opera era esposta nella sala XXIV, dedicata alle sculture della raccolta di Federico Zeri, mentre nel nuovo allestimento aperto al pubblico nel gennaio 2023 è stata collocata al termine del pianerottolo di arrivo della scala nobile.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

La statua reliquiario è realizzata assemblando diverse parti: tre parti in argento e tre in lega di rame costituiscono la figura, mentre altri cinque il basamento, tutti in lega di rame. Le parti che compongono il basamento sono saldamente fissate e sagomate su una struttura lignea che ne determina la forma (**fig. 20**), mentre i pezzi che compongono la figura della Santa sono fissati ad una struttura interna in legno parzialmente gessato costituita da un elemento centrale a cui sono fissati dei bracci che sostengono le lamine, aiutati da zanche in ferro utilizzate nei punti di maggior carico per migliorare la statica dell’opera (**fig. 21**). Anche la tecnica esecutiva non è la stessa per tutte le lamine: quelle in argento sono fuse, la maggior parte di quelle in lega di rame sono invece ripiegate, fissate alla struttura interna tramite viti e dadi e lavorate a sbalzo, cesello ed incisione. Fanno eccezione le due lamine in lega di rame utilizzate per le braccia: in questo caso lo spessore del metallo (circa 3,5 mm) suggerisce che la lavorazione sia avvenuta per fusione. La presenza di colature di colore

giallo in alcuni sottosquadri e all'interno dell'opera fa pensare che il reliquiario sia stato dorato con la tecnica della doratura a mercurio. La doratura è oggi in alcuni punti leggermente abrasa, sebbene in generale dal punto di vista conservativo, l'opera si presenta in buone condizioni.



Fig. 20 - Giovanni Francesco Arrighi, *Statua reliquiario di Santa Palazia*, 1726 (verso, particolare)



Fig. 21 - Giovanni Francesco Arrighi, *Statua reliquiario di Santa Palazia*, 1726 (verso, particolare)

Osservando la superficie si notano alcune crepe ed aperture delle lamine più sottili apprezzabili in particolar modo osservando l'oggetto dall'interno e probabilmente riconducibili già all'epoca della realizzazione del reliquiario (**fig. 22**). Si rilevano alcune piccole ossidazioni localizzate della lega di rame, visibili soprattutto sulla zona frontale centrale del basamento ed alcuni annerimenti della superficie dorata, forse dovuti ancora una volta ad un'ossidazione del metallo (**fig. 23**).



Fig. 22 - Giovanni Francesco Arrighi, *Statua reliquiario di Santa Palazia*, 1726 (particolare)



Fig. 23 - Giovanni Francesco Arrighi, *Statua reliquiario di Santa Palazia*, 1726 (particolare)

Sulla veste della Santa sono visibili poi alcune macchie brune localizzate, forse legate alla presenza di sostanze estranee soprammesse (**fig. 24**). Più insoliti sono i piccoli punti bianchi sparsi su tutte le superfici dorate: un'alterazione di questo tipo potrebbe essere legata ad una pulitura aggressiva eseguita sulle superfici. Anche le lamine in argento sono interessate da alcune leggere solforazioni, ma versano in generale in condizioni migliori rispetto a quelle, più delicate, in lega di rame dorata (**fig. 25**). I chiodi che fungono da vincolo tra lamina e supporti sono infine in alcuni casi mancanti o sostituiti con chiodi o viti di più recente fabbricazione.

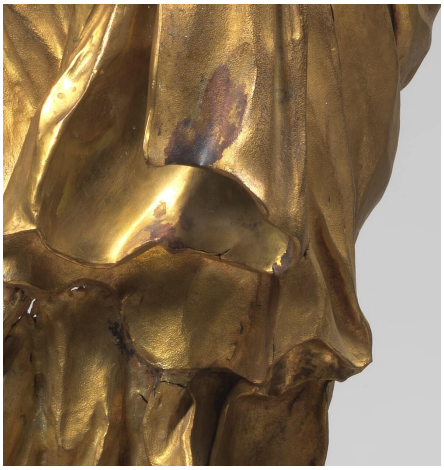


Fig. 24 - Giovanni Francesco Arrighi, *Statua reliquiario di Santa Palazia*, 1726 (particolare)



Fig. 25 - Giovanni Francesco Arrighi, *Statua reliquiario di Santa Palazia*, 1726 (particolare)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. n. 18.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, cat. s.n.

Il Settecento a Roma, Roma, Palazzo Venezia, 10 novembre 2005 - 26 febbraio 2006, cat. n. 26.

Ori e Argenti: Capolavori del ‘700 da Arrighi a Valadier, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 4 aprile - 14 ottobre 2007, cat. n. 3.

Il capolavoro non esiste. L’universo Zeri dall’Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. n. 49.

Riscoprire la Carrara: Mantegna, Bellini, Raffaello e Moroni. Restauri e capolavori in dialogo, Bergamo, Accademia Carrara / GAMeC, 14 maggio - 27 luglio 2014, cat. s.n.

Arte e Natura. Pittura su pietra tra Cinque e Seicento, Bergamo, Accademia Carrara, 10 ottobre 2025 - 6 gennaio 2026, cat. n. V.16.

Bibliografia

Bibliografia

Angela Catello, in *Il conoscitore d’arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 50-51 cat. 18 [Argentiere romano, fine del XVII secolo].

Federico Zeri, *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici*, Milano, Longanesi, 1995, p. 149 [Argentiere romano, fine del XVII secolo].

[Andrea Bacchi], in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 50-51 [Argentiere G.F.A., fine del XVII secolo].

Andrea Bacchi, *Federico Zeri collezionista di sculture*, in Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, p. 19.

Francesco Rossi, *La collezione di sculture di Federico Zeri: Donazione Accademia Carrara*, Milano, Civica Biblioteca d'Arte, 2001, pp. 9-10 [Argentiere romano].

Jennifer Montagu, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10 novembre 2005 - 26 febbraio 2006), a cura di Anna Lo Bianco, Angela Negro, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, p. 144 cat. n. 26 [Giovanni Francesco Arrighi e/o Antonio Arrighi].

Jennifer Montagu, in *Ori e Argenti: Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 4 aprile - 14 ottobre 2007), a cura di Gabriele Barucca, Jennifer Montagu, Milano, Skira, 2007, pp. 217-218 cat. 3 [Giovanni Francesco Arrighi].

Jennifer Montagu, *Antonio Arrighi. A silversmith and bronze founder in Baroque Rome*, Todi, Tau editrice,

2009, pp. 14 e nota 18, 17-18, 19 (ill. 21), 397 [Giovanni Francesco Arrighi].

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano/Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, pp. 18, 92 cat. 49 [Argentiere G.F.A.].

Maria Cristina Rodeschini, in *Riscoprire la Carrara: Mantegna, Bellini, Raffaello e Moroni. Restauri e capolavori in dialogo*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara/GAMeC, 14 maggio - 27 luglio 2014), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014, pp. 58-61 [Giovanni Francesco Arrighi].

Gabriele Barucca, *La* connoisseurship *nello studio degli argenti romani del Settecento: limiti di un metodo d'indagine*, in *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive*, a cura di Stefan Albl con Alina Aggujaro, Roma, Artemide, 2016, p. 310 [Giovanni Francesco Arrighi].

Paolo Plebani, in *Arte e Natura. Pittura su pietra tra Cinque e Seicento*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 10 ottobre 2025 – 6 gennaio 2026), a cura di Patrizia Cavazzini, Roma, Officina Libraria, 2025 pp. 188-189 cat. n. V.16 [Giovanni Francesco Arrighi].

Note

Note



Fig. 11 – Francesco Maria Francia (da Guercino), *Santa Palazia*, acquaforte, 1731, Bologna, Gabinetto della Pinacoteca Nazionale

1. L'idea di riconoscervi Sant'Irene è di Angela Catello, in *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra

(Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, p. 50. Tale ipotesi è stata cautamente accolta anche da Andrea Bacchi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, p. 50. Il nome di Santa Lucia è stato proposto da Federico Zeri, *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici*, Milano, Longanesi, 1995, p. 149.

2. Jennifer Montagu, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10 novembre 2005 - 26 febbraio 2006), a cura di Anna Lo Bianco, Angela Negro, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, p. 144 cat. n. 26. La questione è ripresa da Gabriele Barucca, *La* connoisseurship *nello studio degli argenti romani del Settecento: limiti di un metodo d'indagine*, in *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive*, a cura di Stefan Albl con Alina Aggujaro, Roma, Artemide, 2016, p. 310. Per il dipinto di Guercino, eseguito nel 1658, si veda: *Giovanni Francesco Barbieri. Il Guercino 1591-1666*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico; Cento, Pinacoteca Civica e Chiesa del Rosario, 6 settembre – 10 novembre 1991), a cura di Sir Denis Mahon, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991, pp. 382-383 cat. n. 148. Non si conoscono derivazioni da quest'opera, fatta eccezione per l'acquaforte eseguita

dal bolognese Francesco Maria Francia nel 1731, in una data però successiva alla realizzazione della scultura conservata presso l'Accademia Carrara. Un'esemplare dell'incisione (**fig. 11**) è conservata presso il Gabinetto della Pinacoteca Nazionale di Bologna (*Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Gabinetto delle stampe. Sezione III. Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVIII*, a cura di Giovanna Gaeta Bertelà, con la collaborazione di Stefano Ferrara, Bologna, Associazione per le Arti "Francesco Francia", 1974 n. 281).

3. Jennifer Montagu, in *Ori e Argenti: Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 4 aprile - 14 ottobre 2007), a cura di Gabriele Barucca, Jennifer Montagu, Milano, Skira, 2007, pp. 217-218 cat n. 3.

4. La segnalazione dei bolli e la loro identificazione sono già in Angela Catello, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 1), p. 50. Si veda anche Anna Bulgari Calissoni, *Maestri argentieri, gemmari e orafi di Roma*, Roma, Fratelli Palombi editori, 1987, p. 72 (bollo n. 197). Angela Catello, 1989, p. 50.

5. Jennifer Montagu, in *Il Settecento a Roma*… cit. (nota 2), 2005, p. 144 cat n. 26; Jennifer Montagu, in *Ori e Argenti*… cit. (nota 3), 2007, pp. 217-218 cat. n. 3. Jennifer Montagu, *Antonio Arrighi. A silversmith and bronze founder in Baroque Rome*, Todi, Tau editrice, 2009, pp. 14 e nota 18, 17-18, 19 (ill. 21), 397-398.

6. Su questi temi si veda in particolare: Jennifer Montagu, in *Ori e Argenti*… cit. (nota 3), 2007, pp. 217-218 cat. n. 3.

7. Gabriele Barucca, *La* connoisseurship… cit. (nota 2), 2016, p. 310. Più cauto, sul tema della destinazione originaria della scultura, il sottoscritto: Paolo Plebani, in *Arte e Natura. Pittura su pietra tra Cinque e Seicento*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 10 ottobre 2025 – 6 gennaio 2026), a cura di Patrizia Cavazzini, Roma, Officina Libraria, 2025 pp. 188-189 cat. n. V.16.

8. Francesca Coltrinari, *I Buonaccorsi committenti d'arte fra Macerata e l'Italia: geografia, dinamiche e relazioni*, in «Il Capitale culturale», Supplementi, 8, 2018 (*La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata. Nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento europeo*, a cura di Giuseppe Capriotti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Susanne Adina Meyer, Massimiliano Rossi), pp. 15-55.

9. *Ivi*, pp. 19, 27.

10. *Ivi*, pp. 29, 40-47.

11. *Ivi*, pp. 15-16, 29-30.

12. La riscoperta di questa bottega si deve in larga misura a Jennifer Montagu, come testimoniano i contributi sulla firma menzionati nelle note precedenti, ai quali si devono aggiungere altri due interventi: *The Bronzes of Antonio Arrighi in Bergamo*, in «Notizie da Palazzo

Albani», 34-35, 2005-2006, pp. 163-194; *Giovanni Francesco Arrighi: a newly discovered account book*, in «The Burlington Magazine», CLX, 1387, 2018, pp. 824-832. Si segnalano inoltre gli studi sugli incarichi di Antonio Arrighi a Malta: Sante Guido e Giuseppe Mantella, *Antonio Arrighi's fifteen silver sculptures for the Knights of Malta: new remarks on their patronage*, in *The eternal Baroque. Studies in Honour of Jennifer Montagu*, edited by Carolyn H. Miner, Skira / Sotheby's, 2015, pp. 293-305; Sante Guido, *"Chi vuole spendere i suoi denari con gusto vada a Roma". Marmi policromi, bronzi e argenti per San Giovanni a La Valletta*, in *Lusingare la vista. Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, a cura di Adriano Amendola, Roma, Edizioni Musei Vaticani, 2017, pp. 185-204; *The Apostolato of the Order of St John at the cathedral of Malta. Antonio Arrighi's fifteen silver statues*, Mdina, The Mdina Cathedral Chapter, 2018.

13. Su queste opere: Jennifer Montagu, in *Ori e Argenti*… cit. (nota 3), 2007, pp. 217 cat. n. 2, 218 cat. nn. 4-5; Jennifer Montagu, *Antonio Arrighi*… cit. (nota 5), 2009, pp. 13-21.

14. Jennifer Montagu, in *Ori e Argenti*… cit. (nota 3), 2007, p. 224-225 cat. n. 28; Jennifer Montagu, *Antonio Arrighi*… cit. (nota 5), 2009, p. 13.

15. Sulle modalità operative delle botteghe di oreficeria nel Settecento e sul loro rapporto con gli scultori: Jennifer Montagu, *Gold, Silver, and Bronze. Metal Sculpture of*

the Roman Baroque, New Haven – London, Yale University Press, 1996, pp. 117-154; Jennifer Montagu, *I modelli degli argentieri*, in *Ori e Argenti*… cit. (nota 3), 2007, pp. 53-61; Teresa Leonor M. Vale, *Italian Baroque Sculptors and Silver: "Idea", Drawings, and Models*, in *The eternal Baroque*… cit. (nota 12), 2015, pp. 265-278.

16. Jennifer Montagu, *Antonio Arrighi*… cit. (nota 5), 2009, pp. 17-18.

17. Antonio Cipullo, *Il reliquiario di Santa Palazia di Giovan Francesco Arrighi (1726): un'ipotesi sulla sua originaria destinazione*, in corso di stampa.

18. Angela Catello, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 1), 1989, p. 50.

19. «Gazzetta Antiquaria», n.s., 54, 2008. Il fascicolo contiene un servizio sulla villa di Mentana di Federico Zeri a firma di Eugenio Busmanti, *Gli amici, la casa e Zeri*, pp. 24-29. Le fotografie di Massimo Listri sono datate alla «prima metà degli anni Ottanta» (p. 27).



Girolamo Ticciati, *San Paolo*, Collezione Zeri, Accademia Carrara, Bergamo

Cat. 18. Girolamo Ticciati

Autore	Girolamo Ticciati
Dati anagrafici autore	Firenze, 20 febbraio 1679 - Firenze, 11 marzo 1745
Titolo	San Paolo
Datazione	1732 circa
Materia e tecnica	Terracotta
Misure	55 × 35 × 18 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Sul retro, in basso, iscrizione a matita in gran parte abrasa e quindi non più leggibile
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00017
Numeri di inventario precedenti	Sc. 143 (1998-2007); Sc. 157; Sc. 142; 1998 AC Sculture 00017 (2011-2012); 98 SC ZR017 (2012-2015)
Collocazione	Non esposto

Sommario

La statuetta fittile rappresenta san Paolo in posa allocutoria. L’opera, probabile modello di presentazione per una statua monumentale destinato alla committenza, ha finora avuto due attribuzioni: Andrea Bacchi, per primo, avanzò cautamente un riferimento allo scultore ticinese, attivo a Roma, Giuseppe Lironi; in seguito,

Francesco Rossi ha proposto di identificare la terracotta con il modello per il *San Paolo* marmoreo del sagrato del duomo di Siracusa, statua firmata da Ignazio Marabitti, scultore siciliano formatosi a Roma presso Filippo della Valle. Quest'ultima indicazione appare tuttavia debole: non suffragata da analisi stilistica, si fonda esclusivamente su analogie compositive. Il riferimento all'ambito culturale romano che le paternità formulate sottendono va invece respinto a favore di una attribuzione del pezzo *ex* Zeri al fiorentino, allievo di Giovanni Battista Foggini, Girolamo Ticciati, come confermano gli stringenti confronti con la produzione degli anni Trenta di questo scultore singolare, attivo anche come architetto e ingegnere teatrale.

Scheda di catalogo

di Claudio Collari

Descrizione e iconografia

L'opera in esame raffigura san Paolo (**fig. 1**), ovvero Saulo di Tarso, cittadino romano di origini ebraiche, persecutore dei cristiani fino al momento della sua conversione avvenuta sulla via per Damasco (quarto decennio del I secolo), a seguito della quale diventerà uno dei maggiori divulgatori del messaggio cristiano nel mondo ellenistico-romano.



Fig. 1 - Girolamo Ticciati, *San Paolo*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

Nella statuetta il santo è raffigurato in un momento di predicazione: il braccio destro sollevato con la mano, mutila dell'indice, che riproduce il gesto dell'allocuzione ripreso dalla statuaria antica e frequente anche nelle raffigurazioni dei santi cristiani, in particolare proprio di san Paolo, fin dalle più antiche immagini. La barba fluente si raccoglie in masse sinuose, così come i capelli

cinti da una fascia (la *tenia*), accessorio greco-romano insolito nell'iconografia paolina, e, probabilmente, simbolo di consacrazione (**fig. 2**). Paolo stringe a sé la spada, tipico attributo che rappresenta lo strumento del suo martirio, la cui elsa spunta tra il braccio e il libro che il santo regge con la mano sinistra, allusivo invece ai suoi scritti e quindi al verbo divino.



Fig. 2 - Girolamo Ticciati, *San Paolo*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

Vicenda critica

Il primo studio dell'opera si deve ad Andrea Bacchi, che redasse la scheda per il catalogo della mostra del 2000 sulla donazione Zeri all'Accademia Carrara.[1] In quella occasione lo studioso, cogliendo i rapporti stilistici che sembrano legare la terracotta all'ambiente artistico romano della prima metà del Settecento, con riprese da modelli figurativi secenteschi (Alessandro Algardi, Domenico Guidi), proponeva un suggestivo accostamento alle opere dello scultore ticinese attivo nell'Urbe Giuseppe Lironi.[2]

L'ipotesi attributiva era giustificata sulla base di confronti compositivi istituiti con la *Madonna col Bambino* in travertino che corona la facciata della basilica di Santa Maria Maggiore a Roma (1741-1743) e, soprattutto, con la *Giustizia* in marmo della cappella Corsini nella basilica di San Giovanni in Laterano (1735; **fig. 3**). A dare un nome preciso all'autore del *San Paolo*, laddove Bacchi aveva preferito una generica indicazione all'ambito romano, è stato, nel 2004, l'allora direttore uscente dell'Accademia Carrara Francesco Rossi.[3] Questi attribuiva la terracotta allo scultore siciliano Ignazio Francesco Marabitti, artista stilisticamente legato al fiorentino Filippo della Valle del quale fu allievo a Roma tra il 1740 e il 1745 circa.[4]



Fig. 3 - Giuseppe Lironi, *Giustizia*, Roma, San Giovanni in Laterano, Cappella Corsini (Fondazione Federico Zeri, Archivio fotografico, Anderson, n. inv. 149286)

Secondo l’analisi di Rossi, la terracotta *ex* Zeri sarebbe infatti il modello «finitissimo» che lo scultore presentò alla committenza per l’approvazione in vista della realizzazione del monumentale *San Paolo* marmoreo

collocato nel sagrato del duomo di Siracusa, opera firmata e datata da Marabitti nel 1757 (**fig. 4**).[5] L'attribuzione allo scultore siciliano è stata quindi accettata dal museo e solo nel catalogo della mostra *Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente* (2011) sarà ripresa la classificazione data da Andrea Bacchi.[6]



Fig. 4 - Ignazio Francesco Marabitti, *San Paolo*, Siracusa, Duomo

Attribuzione e datazione

Il rapporto con il *San Paolo* marmoreo del duomo di Siracusa, sulla base del quale Francesco Rossi fondava l'attribuzione della terracotta, appare debole. Le analogie compositive tra le due opere non costituiscono un valido elemento per ritenere la terracotta il modello di presentazione per il marmo monumentale: bisogna infatti considerare che la posa che accomuna i due santi è del tutto convenzionale; oltretutto, l'impostazione maggiormente statica del *San Paolo* fittile, benché vivacizzato dal gesto allocutorio, contraddice il dinamismo che si coglie nella statua siciliana dove la figura del santo, in leggero avvitamento, si caratterizza per un'impetuosità che trova riscontro nel vorticoso panneggio, diverso da quello più coerentemente agitato della terracotta di Bergamo. Non si possono tacere neanche le discrepanze nel modellato delle barbe e dei capelli: ripartiti in ciocche ordinate e restituiti minuziosamente dal coroplasta, più sinteticamente descritti, invece, nelle opere di Marabitti.

Che poi le differenze, che peraltro riguardano anche il piano iconografico (la benda che fascia la testa del santo è assente nella statua di Marabitti), siano imputabili alla diversità di materiale, come giustificato da Rossi, è questione che può essere facilmente confutata. A questo proposito giova anzitutto la conoscenza del sicuro modello per la statua di Marabitti:[7] il *San Paolo* del Museo Diocesano di Monreale (**fig. 5**) si trova infatti *ab antiquo* nel Palazzo Arcivescovile e la sua presenza in quel luogo è con tutta probabilità dovuta al fatto che

monsignor Francesco Testa, committente, nel 1753, delle statue che ornano l'esterno del duomo di Siracusa, assunse nel 1754 la cattedra vescovile di Monreale.[8] Questa circostanza – e il fatto che nel museo siciliano siano presenti anche gli esemplari fittili delle altre statue del duomo –[9] ci assicura che si tratti proprio dei modelli citati nel contratto di commissione delle opere marmoree.[10] Il confronto stilistico tra il sicuro modello di Monreale e il *San Paoloex* Zeri permette inoltre di escludere la possibilità che quest'ultimo possa essere una precedente redazione respinta dalla committenza, giacché tra le due terrecotte si riscontrano sostanzialmente le stesse differenze formali e di *ductus* già evidenziate per il marmo siracusano, viceversa strettamente conforme alla versione del Museo Diocesano. Destituita di fondamento l'attribuzione a Marabitti, sarà da scartare anche il precedente riferimento a Giuseppe Lironi alla luce delle stringenti analogie del nostro *San Paolo* con le opere dello scultore fiorentino Girolamo Ticciati.[11]

Fig. 5 - Ignazio Francesco Marabitti, *San Paolo*, Monreale, Museo Diocesano (da «Napoli nobilissima», XV, 3-4, maggio-agosto 1976, p. 96, fig. 41)

Ticciati fu allievo di Foggini e agli inizi del Settecento era uno scultore autonomo e con esperienza internazionale: nel 1708 era infatti chiamato a Vienna per servire l'imperatore Giuseppe I d'Asburgo anche in qualità di architetto, attività che proseguirà anche dopo il suo ritorno a Firenze (1711). Qui lavorò ad alcuni busti ritratto e a numerose altre importanti commissioni tra le quali, all'inizio degli anni Trenta, due statue in marmo, alte circa due metri e mezzo, per la basilica portoghese di Nossa Senhora e Santo António a Mafra (1732). Il *Sant'Andrea* e il *San Giacomo Maggiore* inviati da Ticciati in Portogallo si inseriscono nell'imponente campagna decorativa promossa dal re Giovanni V di Braganza alla quale presero parte i maggiori scultori italiani dell'epoca, soprattutto quelli attivi a Roma (tra i quali anche Lironi).[12] Passando in rassegna le sculture che ornano il tempio lusitano, si riconosce, a colpo d'occhio, il partito del panneggio del nostro *San Paolo*, scolpito, identico, nella scultura che rappresenta *San Giacomo Maggiore* (**fig. 6**). L'ipotesi che l'autore del *San Paolo* possa essere Ticciati stesso, accantonata in un primo momento da chi scrive, appare ora del tutto convincente anche grazie al parere favorevole di Andrea Bacchi.[13] La morfologia e la composizione del drappeggio non lasciano dubbi circa l'autografia ticciatesca, essendo tipici della produzione fittile di questo scultore: si osservi il modo in cui il mantello del *San Paolo* si ripiega sulla manica del braccio destro, allo stesso modo si vede, per esempio, nell'*Apostolo* in bassorilievo della collezione Etro (**fig. 7**);[14] identica alla

statua di Mafra è anche la mano ossuta che regge il libro. La barba e i capelli del *San Paolo* possono invece essere accostati a quelli del *Busto di Giovanni da Verrazzano* (1716-1719 circa; **fig. 8**) di Washington (National Gallery of Art, acc. no. 1961.9.105),[15] e sembrano riprendere moduli di ascendenza bandinelliana (in particolare le figure in bassorilievo realizzate per il recinto del duomo di Firenze, alle quali Ticciati attinse anche per i citati bassorilievi Etro), coerentemente a quel recupero della cultura figurativa quattro-cinquecentesca fiorentina messo in atto da Ticciati e altre volte evidenziato negli studi.[16]

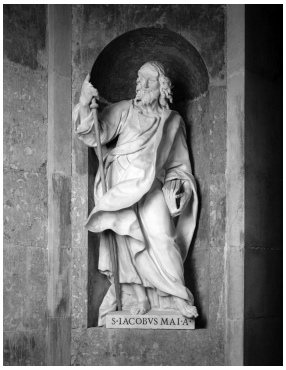


Fig. 6 - Girolamo Ticciati, *San Giacomo Maggiore*, Mafra, Nossa Senhora e Santo António



Fig. 7 - Girolamo Ticciati, *San Matteo*, Milano, Collezione Etro (Catalogo asta Pandolfini 11 ottobre 2017, lotto 8)



Fig. 8 - Girolamo Ticciati, *Busto di Giovanni da Verrazzano*, Washington, National Gallery of Art

La datazione più opportuna per il *San Paolo* in esame dovrebbe collocarsi quindi in prossimità del *San Giacomo Maggiore* di Mafra, o forse in leggero anticipo: data l'impossibilità, allo stato attuale degli studi, di collegare direttamente al lavoro per il Portogallo l'opera *ex* Zeri,[17] è lecito almeno ipotizzare che la terracotta ora a Bergamo si trovasse nello studio dello scultore quando ricevette la commissione del marmo lusitano, fungendo in qualche modo da modello per la posa e il partito del panneggio della scultura.

Provenienza

Provenienza e storia museale

Non abbiamo notizie circa la localizzazione dell'opera prima dell'acquisto da parte di Federico Zeri, avvenuto in circostanze ignote ma certamente entro la fine degli anni Sessanta.[18]

Con il legato testamentario disposto dallo storico dell’arte a favore dell’Accademia Carrara, nel 1998 la terracotta è entrata nelle collezioni dell’istituzione bergamasca. Tra il 2000 e il 2008 è stata esposta al secondo piano del percorso museale, nella Sala XII, all’interno di una delle vetrine che raccoglievano le opere di minori dimensioni della collezione Zeri. Con la chiusura del museo nel 2008 per i lavori di ristrutturazione dell’edificio, la scultura è stata trasferita nei depositi. Alla riapertura dell’Accademia Carrara nell’aprile 2015, la terracotta è tornata a essere esposta nella Sala XXIV, dedicata alle sculture della raccolta di Federico Zeri, dove è rimasta fino al successivo riallestimento del museo. Con l’inaugurazione del nuovo percorso espositivo nel gennaio 2023, l’opera non è stata inclusa nella più ristretta selezione di sculture Zeri presentata al pubblico ed è stata quindi trasferita nei depositi, dove è tuttora conservata.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

L’opera è realizzata con un impasto rosso, fine e molto depurato. Sul retro della figura la superficie presenta una lavorazione di difficile interpretazione: sono distinguibili dei netti segni di pennellate, di colore rosso scuro, pressoché identico al colore del corpo ceramico, al di sopra di una superficie giallo tenue; non è chiaro se il colore giallo al di sotto delle pennellate appartenga ad un ulteriore strato pittorico soprammesso o sia al

contrario il colore del corpo ceramico, in quest'area diverso rispetto alle altre superfici (**fig. 10**). Non ci sono infatti altre zone in cui sia visibile la stessa lavorazione, né un colore così chiaro del corpo ceramico che, osservato attraverso le fratture e le lacune, appare sempre di un intenso rosso scuro.



Fig. 10 - Girolamo Ticciati, *San Paolo*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

L’opera è segnata dalla presenza di molte crepe da ritiro, visibili in particolar modo sul retro, lungo il panneggio, e sul basamento. Sempre osservando il retro è possibile distinguere tre nette soluzioni di continuità, forse fratture strutturali o ancora crepe da ritiro, sigillate con stucco bianco apparentemente gessoso, dipinto di rosso (**fig. 11**). Il basamento è interessato da alcune piccole mancanze, fratture e scagliature, dovute probabilmente a danni meccanici (**fig. 12**), mentre più evidente è la mancanza del dito indice della mano destra (**fig. 13**).



Fig. 11 - Girolamo Ticciati, *San Paolo*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 12 - Girolamo Ticciati, *San Paolo*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 13 - Girolamo Ticciati, *San Paolo*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

Altre mancanze sono state risarcite con quello che sembra essere lo stesso stucco utilizzato per le crepe sul retro: si tratta in questo caso delle dita e della parte alta del bastone impugnato nella mano sinistra (**fig. 14**) e del retro del basamento, su cui lo stucco è presente in grande quantità.



Fig. 14 - Girolamo Ticciati, *San Paolo*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

Sempre sul retro è presente una scritta eseguita a matita, forse un numero di inventario non più perfettamente leggibile (**fig. 15**) e, più in alto, una macchia scura, riconducibile presumibilmente alla presenza di una sostanza estranea o più probabilmente a problemi durante la cottura dell'opera (**fig. 16**). Un'altra macchia scura più piccola e circoscritta è visibile dell'abito dietro il braccio sinistro; nonostante il colore sia

simile alla macchia descritta in precedenza, l’aspetto porta a pensare che si tratti più probabilmente di una sostanza sovrammessa alterata (**fig. 17**).



Fig. 15 - Girolamo Ticciati, *San Paolo*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 16 - Girolamo Ticciati, *San Paolo*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico



Fig. 17 - Girolamo Ticciati, *San Paolo*, Archivi Accademia Carrara, Archivio fotografico

Un’ultima osservazione merita la superficie frontale dell’opera, apparentemente più lucida rispetto al retro, così come il basamento, su cui si può notare anche il segno di argilla fluida stesa sulla superficie. Questo aspetto lucido potrebbe essere legato all’utilizzo di cera o di altra sostanza organica filmogena, utilizzata nella tecnica esecutiva o in un intervento di restauro trascorso (**fig. 18**).



Fig. 18 - Girolamo Ticciati, *San Paolo (particolare)*

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, s.n.

Il museo in dono: 10 anni di doni, legati, depositi alla Accademia Carrara di Bergamo, Bergamo, Accademia Carrara, 20 giugno – 29 agosto 2004, s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio – 28 agosto 2011, cat. n. 11.

Bibliografia

Bibliografia

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 52-53 [Giuseppe Lironi?].

Il museo in dono: 10 anni di doni, legati, depositi alla Accademia Carrara di Bergamo, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 20 giugno – 29 agosto

2004), a cura di Francesco Rossi, Bergamo, Bolis Edizioni, 2004, p. 33 [Ignazio Marabitti].

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano e Palazzo Vescovile, 13 maggio – 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 77 cat. n. 11 [Scultore attivo a Roma, prima metà del XVIII secolo].

Note

Note

1. Andrea Bacchi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, p. 52.

2. Sullo scultore si legga la voce: Francesca Sinagra, *Lironi, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, pp. 252-254, con bibliografia precedente.

3. Francesco Rossi, in *Il museo in dono: 10 anni di doni, legati, depositi alla Accademia Carrara di Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 20 giugno – 29 agosto 2004), a cura di Francesco Rossi, Bergamo, Bolis Edizioni, 2004, p. 33.

4. Sullo scultore: Diana Malignaggi, *Ignazio Marabitti*, in «Storia dell'arte», 17, gennaio-marzo 1973, pp. 5-61; Teodoro Fittipaldi, *Sculture inedite di Ignazio Marabitti*, in «Napoli nobilissima», XV, 3-4, maggio-agosto 1976, pp. 65-105.

5. F. Rossi, in *Il museo in dono…* cit. (nota 3), 2004, p. 33.

6. *Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente*, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano e Palazzo Vescovile, 13 maggio – 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 77.

7. T. Fittipaldi, *Sculture inedite…* cit. (nota 4), 1976, p. 93.

8. T. Fittipaldi, *Sculture inedite…* cit. (nota 4), 1976, p. 95.

9. Marabitti realizzò anche le statue di *San Pietro* (come il *San Paolo* collocato nella gradinata di accesso al tempio), di *Santa Lucia*, di *San Marziano* e della *Madonna immacolata*. Il modello per quest'ultima statua non ci è pervenuto: Teodoro Fittipaldi, *Sculture inedite…* cit. (nota 4), 1976, p. 94.

10. Rosalia Giudice, *Francesco Ignazio Marabitti scultore del secolo XVIII*, Palermo, Michele Greco, 1937, p. 105.

11. Su Ticciati si rimanda alla voce: Alessandra Giannotti, *Ticciati, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*,

VC, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2020 (https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-ticciati_(Dizionario-Biografico)/) con la bibliografia essenziale, alla quale vanno aggiunti i più recenti contributi citati di seguito (nota 14).

12. È sua la statua di *San Bruno* nel portico. Sulla vicenda attributiva e sul modello della statua rimando a: Caterina De Angelis, *Note sul percorso stilistico e iconografico dell'opera di Giuseppe Lironi*, in *Sculture romane del Settecento: la professione dello scultore*, a cura di Elisa Debenedetti, 3. voll., Roma, Bonsignori editore, 2001-2003, III, 2003, p. 342.

13. Comunicazione orale.

14. L'attribuzione a Ticciati si deve a Massimo Vezzosi, precedente proprietario dell'opera, mai messa in dubbio dai successivi studi (Alessandra Giannotti, *Nuove opere del «celebre scultore» Girolamo Ticciati*, in «Nuovi studi», XXI, 22, 2016, pp. 119-124, 136; Nicola Ciarlo, *Un dialogo lungo due secoli: Benedetto da Rovezzano e Girolamo Ticciati ai Santi Apostoli di Firenze*, in «Nuovi Studi», XXV, 25, 2020, pp. 177-184; Riccardo Spinelli, in *Collezione G&R Etro. Le terrecotte*, a cura di Andrea Bacchi, Roma, Officina libraria, 2024, pp. 224-228). Cfr. anche *Da mercante a collezionista: cinquant'anni di ricerca per una prestigiosa raccolta*, catalogo d'asta (Firenze, Pandolfini Casa d'Aste, 11 ottobre 2007) Firenze, Pandolfini Casa d'Aste, 2007, lot. n. 8.

15. Sull’opera: Alessandra Giannotti, *“Fisso nel punto, che m‘avea vinto”. Girolamo Ticciati, scultore ‘sicuro’ nella Firenze del Settecento*, in «Atti e memorie dell’Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria», 60, 1995, pp. 105-107.

16. Cfr. N. Ciarlo, *Un dialogo lungo due secoli*… cit. (nota 14), pp. 180, 184 nota 27, con bibliografia precedente.

17. Sulla complessa vicenda dei modelli e riduzioni delle statue per Mafra si veda: Teresa Leonor M. Vale, *“Se deum fazer destas estatuas modellos pequenos”. Do desenho à obra passando pelos modelos: aprozimação ao processo de realização das esculturas italianas de Mafra*, in *Do tratado à obra: génese da arte e arquitetura no Palácio de Mafra*, catalogo della mostra (Mafra, Palàcio Nacional, 17 novembre 2017 – 31 maggio 2018), a cura di Sandra Vaz Costa, Sérgio Gorjão, Mafra, Palácio Nacional de Mafra, 2017, pp. 142-143. Anche il *San Giacomo Maggiore* in gesso conservato al Palàcio Nacional de Mafra (**fig. 9**), ritenuto modello autografo per il marmo di Ticciati (sul quale: Jennifer Montagu, *João V e la scultura italiana*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Studi in occasione della mostra *Roma lusitana-Lisbona romana* (1990-1991), a cura di Sandra Vasco Rocca, Gabriele Borghini, Roma, Argo, 1995 p. 405 cat. n. 79) potrebbe essere invece una replica di autore ignoto, seguendo le considerazioni di Camilla Parisi, *Filippo della Valle scultore (1698-1768). La vita, le opere, i contemporanei*, Milano, Dario Cimorelli Editore, 2025, pp. 226-229). Si preferisce, in

questa sede, non sbilanciarsi ulteriormente sul problema dell'autografia di questo gesso.

18. Il *terminus ante quem* si ricava da una fotografia del Gabinetto Fotografico Nazionale che riproduce il *San Paolo*, realizzata nella villa Zeri a Mentana: attraverso il numero di inventario del negativo (E067311) è possibile datare la ripresa fotografica al 1969 (AA. VV., *La Fototeca Nazionale*, Roma, Multigrafica, 1986, p. 24).



Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le donne di Gerusalemme*,
Collezione Zeri, Accademia Carrara, Bergamo



Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le donne di Gerusalemme*,
Collezione Zeri, Accademia Carrara, Bergamo

Cat. 19. Anton Francesco Andreozzi

Autore	Anton Francesco Andreozzi
Dati anagrafici autore	Firenze, 1663-1731
Titolo	Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme
Datazione	1685
Materia e tecnica	Terracotta invetriata
Misure	Diametro 43,5 cm; spessore 3 cm; diametro con cornice 58 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00018
Numeri di inventario precedenti	Sc. 144 (1998-2007); Sc. 129; 1998 AC Sculture 00018 (2011-2012); 98 SC ZR018 (2012-2015)
Collocazione	Non esposto

Autore	Anton Francesco Andreozzi
Dati anagrafici autore	Firenze, 1663-1731
Titolo	Seconda caduta di Cristo sotto la croce
Datazione	1685
Materia e tecnica	Terracotta invetriata
Misure	Diametro 43,5 cm; spessore 3 cm; diametro con

	cornice 58 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Iscrizione sul retro a gessetto azzurro «GELARDINI / SOTHEBY»
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00019
Numeri di inventario precedenti	Sc. 145 (1998-2007); Sc. 130; 1998 AC Sculture 00019 (2011-2012); 98 SC ZR019 (2012-2015)
Collocazione	Non esposto

Sommario

I due bassorilievi in terracotta invetriata raffiguranti la *Seconda caduta di Cristo sotto la Croce* e l'*Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme* appartengono al ciclo della *Via Crucis* realizzato nel 1685 per il convento di San Pietro d'Alcantara a Montelupo Fiorentino su iniziativa del granduca Cosimo III de' Medici. Destinati a essere collocati entro tabernacoli in pietra lungo un percorso devozionale all'aperto, i rilievi facevano parte di una serie di quattordici stazioni eseguite dagli allievi dell'Accademia dei Fiorentini di Roma sotto la guida di Ciro Ferri ed Ercole Ferrata. La ricca documentazione archivistica consente di seguire con precisione le fasi della commissione e della realizzazione delle opere, nonché di identificarne gli autori. I due tondi della collezione Federico Zeri sono da riferire ad Anton Francesco Andreozzi, del quale rappresentano l'esordio documentato e il primo nucleo certo del catalogo. L'attribuzione trova conferma sia nelle fonti sia nei confronti stilistici con opere successive dello scultore. Di particolare interesse è inoltre l'indicazione impartita dallo stesso Cosimo III di assumere come modello la *Decollazione di san Paolo* di

Alessandro Algardi, testimonianza significativa della ricezione dell'arte dello scultore bolognese nella Firenze di fine Seicento. Dopo lo smantellamento della Via Crucis nel 1785 in seguito alle soppressioni lorenesi, i rilievi furono dispersi; riemersi sul mercato antiquario nel Novecento, entrarono nella raccolta di Federico Zeri e, con il suo lascito testamentario del 1998, confluirono nelle collezioni dell'Accademia Carrara.

Scheda di catalogo

di Paolo Plebani

Descrizione e iconografia

Nei due tondi sono raffigurati altrettanti episodi della *Via Crucis*, il cui assetto in quattordici stazioni si consolidò tra XVII e XVIII secolo grazie alla diffusione della devozione francescana. In uno dei bassorilievi si riconosce facilmente la scena dell'*Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme* che, nell'ordine tradizionale, corrisponde all'ottava stazione (**fig. 1**); la scena raffigurata nel secondo, dove Cristo è inginocchiato a terra sotto il peso della croce, è identificabile con una delle tre cadute lungo il cammino verso il Calvario (**fig. 2**). La documentazione archivistica relativa alla *Via Crucis* del convento di San Pietro d'Alcantara a Montelupo Fiorentino, complesso cui appartengono i due bassorilievi in esame, consente tuttavia di sciogliere ogni dubbio e di riconoscere in questa seconda scena la *Seconda caduta di Cristo sotto la Croce*, vale a dire la settima stazione. Le due

composizioni presentano soluzioni figurative differenti, che meritano di essere esaminate separatamente.



Fig. 1 - Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, 1685



Fig. 2 - Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685

La *Seconda caduta di Cristo sotto la Croce* è organizzata attorno alla diagonale che dall'angolo superiore sinistro conduce a quello inferiore destro, dominata dalla pesante croce sotto la quale Cristo si è accasciato. Sopra di lui si staglia la figura di Simone di Cirene, che nella sequenza della *Via Crucis* compare a partire dalla quinta stazione; ai piedi del Salvatore due soldati cercano di risollevare il patibolo, mentre sullo sfondo si vede un gruppo di armigeri.

Nel tondo con l'*Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme* la scena è organizzata attorno a due gruppi distinti collocati in primo piano: a sinistra Cristo che porta la croce, accompagnato da alcuni soldati; a destra le tre donne che lo compiangono, affiancate da un bambino e da una figura maschile, forse da identificare nuovamente con Simone di Cirene. Tra i due gruppi si apre uno spazio centrale che guida lo sguardo

verso un arco sullo sfondo, elemento che contribuisce a definire l'ambientazione gerosolimitana dell'episodio.

Vicenda critica

La storia critica dei due bassorilievi Zeri ha inizio nel 1976, quando, su segnalazione di Ulrich Middeldorf, essi furono pubblicati da Mara Visonà nel fondamentale contributo dedicato alla *Via Crucis* del convento di San Pietro d'Alcantara a Montelupo Fiorentino, complesso al quale le terrecotte appartenevano.[1] Fatta eccezione per la sintetica ricostruzione offerta da Filippo Baldinucci nelle notizie su Ciro Ferri raccolte per il suo *Zibaldone*, gli studi sulla *Via Crucis* erano stati avviati da Klaus Lankheit nell'ambito del suo ampio studio sulla scultura barocca fiorentina, esito di un'approfondita ricerca archivistica. Quest'ultima aveva portato alla luce la corrispondenza intercorsa tra Apollonio Bassetti, segretario del granduca di Toscana Cosimo III, e l'abate Giovan Battista Mancini a Roma, documentazione cruciale per ricostruire nel dettaglio la storia dell'impresa.[2]

La vicenda prende avvio il 1° maggio 1685, quando Bassetti comunica a Mancini la volontà di Cosimo III di far eseguire ai giovani dell'Accademia di Belle Arti, istituita dal granduca in Palazzo Madama a Roma nel 1677 sotto la guida del pittore Ciro Ferri e dello scultore Ercole Ferrata, una *Via Crucis* composta da 14 Stazioni da collocare negli orti del convento di San Pietro d'Alcantara a Montelupo Fiorentino. Bassetti allega alla missiva un «foglietto» con «i passi dell'istoria della Passione del Salvatore» specificando che l'«azione

rappresentata da ciaschedun passo dev'essere modellata in uno scudo di terra a basso rilevo della grandezza del foglio qui aggiunto, eccettuata però l'ultima stazione, cioè la 14.a che va scolpita in uno scudo maggiore il quale abbia di diametro la lunghezza d'un braccio fiorentino». Le formelle dovevano essere collocate «entro ornamento di pietra […] e perché tali modellature dovendo essere esposte all'aria bisogna che siano resistenti, Sua Altezza intende d'averle ben cotte, et anche invetriate con le figure tutte bianche in campo azurro, et se la vetrina non si potesse dar loro costà, basterà che i lavori vengano con la prima cottura, et ben saldi, acciò possano resistere al fuoco della 2.da in queste nostre fornaci dove li faranno invetriare». Ai giovani scultori veniva indicato anche un modello preciso: «il rilievo bisogna che sia basso assai, e simile a quello dell'Algardi che figura la Decollazione di San Paolo» (**fig. 3**).[3]



Fig. 3 - Alessandro Algardi, *Decollazione di San Paolo*, tondo in bronzo dorato, Bologna, Basilica di San Paolo Maggiore, Altar maggiore

Qualche mese dopo, alla fine di settembre 1685 la «maggior parte» dei bassorilievi erano alla fornace per la cottura, ma Ciro Ferri, che sovrintendeva i lavori e che aveva fornito disegni e modelli, lamentava che non era possibile invetriarli ma che dovevano essere solamente imbiancati».[4] Nella corrispondenza successiva si discute la questione, fintanto che l'esito favorevole di una prova preliminare porta a decidere per l'invetriatura dell'intera serie.[5] Non mancarono alcuni contrattempi: alla fine di ottobre due bassorilievi si creparono in modo irreparabile e i giovani furono quindi costretti a rifarli; il 7 dicembre,

tuttavia, le casse contenenti i rilievi erano già state imbarcate e spedite via mare verso Livorno.[6] Il 2 gennaio 1686, Bassetti informa Mancini che i bassorilievi erano «piaciuti assai» e che era stata buona idea quella di dargli la vetrina (il sottile rivestimento vetroso applicato sulla superficie della terracotta e fissato mediante cottura) a Firenze, prima di collocarli all'Ambrogiana.[7] L'ultima testimonianza documentaria risale al 16 aprile ed è di particolare interesse perché contiene una dettagliata descrizione della Via Crucis. Bassetti riferisce infatti che essa era costituita da «14 stazioni all'uso di Spagna, non è altrimente nel Convento e Clausura di questi Frati, ma fuori nella pubblica strada, dove son alzati tanti Tabernacoli, in ciascun de' quali sta inalberata una Croce, con sopravi scolpito il misterio de' passi più segnalati del viaggio di Cristo al monte Calvario».[8]

Lo studio della Visonà integrava l'ampia documentazione resa nota quattordici anni prima da Lankheit e qui sopra ripercorsa, ma offriva soprattutto una ricostruzione completa e attendibile dell'intera vicenda, nella quale trovavano adeguata collocazione anche le ricerche – in particolare di Pope-Hennessy, della Schlegel e di Jennifer Montagu – incentrate su singoli elementi della serie e sui sei disegni preparatori realizzati da Ciro Ferri per i suoi allievi e divisi tra l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma e il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.[9]

Ai tre bassorilievi rimasti a Montelupo Fiorentino e oggi conservati nell'ex chiesa conventuale dei Santi Quirico e Lucia (*L'Elevazione della Croce*, stazione n. 12, **fig. 4**; *Deposizione dalla Croce*, stazione n. 13, **fig. 5**;

Deposizione nel sepolcro, stazione n. 14, **fig. 6**) e al rilievo con l'*Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme* del Victoria and Albert Museum di Londra (stazione n. 7, **fig. 7**), la Visonà aggiungeva i due tondi della collezione Zeri, un terzo tondo raffigurante la *Terza caduta di Cristo sotto la Croce*, segnalatole da Jennifer Montagu in una collezione privata tedesca (stazione n. 9, **fig. 8**), e un quarto in cartapesta, «ricavato o dal modello originale […] o dalla stessa terracotta invetriata ora dispersa», con la *Flagellazione di Cristo alla colonna* già sul mercato antiquario fiorentino (stazione n. 1, **fig. 9**).[10]



Fig. 7 - Ciro Ferri, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, prima metà del XVII secolo, Londra, Victoria and Albert Museum

L’episodio della *Flagellazione* non appartiene in realtà alla sequenza tradizionale della *Via Crucis*, ma una nota di Apollonio Bassetti, rinvenuta dalla Visonà nella *Miscellanea Medicea* dell’Archivio di Stato di Firenze, attesta che il percorso devozionale di Montelupo Fiorentino aveva inizio proprio con questa rappresentazione. Il documento riveste un’importanza particolare ai fini della ricostruzione della serie, poiché reca l’elenco dei soggetti dei bassorilievi accompagnati dalle sigle degli artisti cui era stata affidata la loro esecuzione: Giuseppe Piamontini (Firenze, 1663-1744), Anton Francesco Andreozzi, Francesco Ciaminghi (circa 1663-1736) e Giovanni Camillo Cateni (Firenze, 1666-1733). Ciro Ferri, tuttavia, affidò il lavoro soltanto a tre dei suoi giovanni allievi, escludendo secondo la ricostruzione della Visonà, Ciaminghi, che all’epoca si era già cimentato con la scultura in marmo e che quindi poteva considerarsi artista più esperto degli altri.

Sulla base della copiosa documentazione disponibile la studiosa ha proposto di riconoscere nei tondi Zeri due dei rilievi eseguiti da Anton Francesco Andreozzi, mentre il terzo, che secondo il progetto avrebbe dovuto raffigurare l’*Incontro di Cristo con la Madre* (stazione n. 4), non è al momento rintracciabile. Anche gli altri elementi superstiti del ciclo hanno potuto essere attribuiti con certezza: a Giuseppe Piamontini spettano la *Flagellazione* in cartapesta, l’*Elevazione della Croce* e la *Deposizione nel sepolcro*; a Giovanni Camillo Cateni la *Deposizione dalla Croce* e, diversamente da quanto indicato nella nota di Apollonio Bassetti, che la assegna a Piamontini, anche la *Terza caduta di Cristo sotto la Croce*. Stando alle indicazioni contenute nell’appunto di

Bassetti, risulterebbero tuttora dispersi i seguenti bassorilievi: la *Flagellazione di Cristo* (stazione n. 1) di Piamontini (ma rimangono la replica in cartapesta e il modello in cera di Ciro Ferri a Berlino, **fig. 10**); il *Cristo caricato della Croce* (stazione n. 2), *Simone di Cirene aiuta Cristo a portare la Croce* (stazione n. 5), *Cristo che beve il vino mescolato a mirra* (stazione n. 10), *Crocifissione di Cristo* (stazione n. 11) da Bassetti assegnati a Ciaminghi, ma che verosimilmente furono eseguiti dai suoi giovani compagni di studi; *Prima caduta di Cristo sotto la Croce* (stazione n. 3), *La Veronica asciuga il volto di Cristo* (stazione n. 6), realizzati da Giovanni Camillo Cateni.[11] Inoltre, la lettura dei documenti consentiva alla Visonà di individuare nell'*Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme* del Victoria and Albert Museum di Londra uno dei due rilievi rimasti danneggiati «malamente» e presto rifatti.[12] Di particolare importanza è stato anche il ritrovamento di un disegno allegato alla documentazione della *Miscellanea Medicea* relativa alla *Via Crucis* di Montelupo Fiorentino, nel quale il tondo con la *Deposizione dalla Croce* è rappresentato entro un tabernacolo lapideo alto oltre due metri e mezzo e largo più di un metro e mezzo destinato ad accogliere in alto le terrecotte invetriate (**fig. 11**).[13]



Fig. 10 – Ciro Ferri, *Flagellazione di Cristo alla colonna*, 1685, modello in cera, Berlino (da Ursula Schlegel, Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts in Stein, Holz, Ton, Wachs und Bronze mit Ausnahme der Plaketten und Medaillen, Berlin, Mann, 1978, ill. 57)

Nella letteratura successiva al contributo della Visonà non si registrano novità relative ai due bassorilievi conservati presso l'Accademia Carrara. Nella scheda dedicata al modello in cera di Ciro Ferri della *Flagellazione*, già in precedenza da lei esaminato, Ursula Schlegel recepì le conclusioni della studiosa, indicando tuttavia erroneamente nella collezione Zeri tre elementi della serie invece dei due che vi erano effettivamente conservati.[14] Anna Matteoli riepilogava le informazioni contenute negli studi precedenti, mentre Andrea Bacchi, in occasione della prima esposizione dei

due tondi nell'ambito della mostra sulla collezione di sculture di Federico Zeri tenutasi al Museo Poldi Pezzoli di Milano nel 1989, rilevava come i giovani artisti coinvolti nell'impresa fossero chiamati a conciliare modelli extra fiorentini, quali la *Decollazione* di Algardi per l'altare maggiore di San Paolo a Bologna, con la fedeltà alla tradizione locale, nell'effimero tentativo di recuperare la tecnica della terracotta invetriata.[15] Le recenti ricerche di Francesca Funis costituiscono infine un importante approfondimento sull'azione del granduca Cosimo III a favore del convento di Montelupo Fiorentino e hanno permesso di precisare la collocazione della *Via Crucis* grazie allo studio di una planimetria dell'Ambrogiana conservata presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna. Il percorso sacro «prendeva le mosse all'esterno della chiesa, in prossimità della porta e si dirigeva verso l'Arno, a nord, seguendo il muro rettilineo di delimitazione del giardino della villa» e «terminava sul fiume, dove erano anche situate le scuderie, l'arsenale e la peschiera».[16]

I bassorilievi Zeri nel percorso di Andreozzi

La figura di Anton Francesco Andreozzi rimane tuttora poco indagata e la sua personalità artistica solo parzialmente definita. La sua formazione iniziale ebbe luogo nella città natale, Firenze, probabilmente presso Giovan Battista Foggini (1652-1725), come si ricava dalla biografia (1730-1742 circa) redatta da Francesco Maria Niccolò Gabburri, la prima dedicata allo scultore dopo i sintetici accenni di Filippo Baldinucci. Il giovane completò il proprio apprendistato a Roma presso

l’Accademia dei Fiorentini, sotto la guida di Ciro Ferri ed Ercole Ferrata. Rientrato a Firenze nel 1686, si immatricolò all’Accademia delle Arti del Disegno nel 1689 e riprese la collaborazione con il suo primo maestro, Foggini, che lo coinvolse in numerose imprese: la decorazione di Palazzo Medici Riccardi (1687-1691); quella della cappella Feroni nella Santissima Annunziata, terminata nel 1693; la realizzazione, in collaborazione con Isidoro Franchi, di nove statue in pietra per Villa Pucci Caruso di Bellosguardo a Lastra a Signa (1692-1694). A pochi anni dopo risalgono i busti di Cerere e Giunone eseguiti per il salone di Palazzo Corsini in via del Parione, mentre dell’inizio del Settecento è il fregio in terracotta con le *Fatiche di Ercole* per una sala della villa di Careggi e in collaborazione con Giovan Battista Ciceri la realizzazione della grotta della villa medicea di Lappeggi (1701-1711). Fu scultore e aiutante di Camera del cardinale Francesco Maria de’ Medici che, nel 1703, lo inviò a Roma, dove avrebbe dovuto realizzare la statua di San Giacomo Maggiore per la decorazione della navata di San Giovanni in Laterano, ma fu poi escluso dall’impresa. Dopo la morte del cardinale divenne aiutante di Camera di Violante di Baviera, moglie di Ferdinando de’ Medici.[17]

La partecipazione di Andreozzi alla Via Crucis di Montelupo Fiorentino si colloca tra il maggio e il novembre 1685 e segna l’esordio documentato della sua attività di scultore, costituendo il primo numero del suo catalogo. La stagione è quella breve ma cruciale del suo perfezionamento a Roma, all’Accademia dei Fiorentini.[18] Secondo la nota di Bassetti al giovane si sarebbero

dovute affidare tre scene: l'*Incontro di Cristo con la Madre* (stazione n. 4), la *Seconda caduta di Cristo sotto la Croce* (stazione n. 7), l'*Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme* (stazione n. 8). Tuttavia, la decisione presa da Ciro di Ferri di escludere Francesco Ciaminghi dovette portare a una redistribuzione degli incarichi. Sulla scorta della documentazione sopravvissuta, non mi pare sia possibile affermare, come a volte si trova in letteratura, che ad Andreozzi furono assegnati sei bassorilievi.[19] Tra i tondi sopravvissuti sono riferibili ad Andreozzi le due terrecotte della collezione Zeri*,* mentre non vi è traccia dell'*Incontro di Cristo con la Madre*.[20] Quest'ultima composizione è tuttavia documentata dal disegno preparatorio di Ciro Ferri (**fig. 12**); dello stesso artista si conserva inoltre lo studio a matita per l'*Incontro con le pie donne* (**fig. 13**).[21]

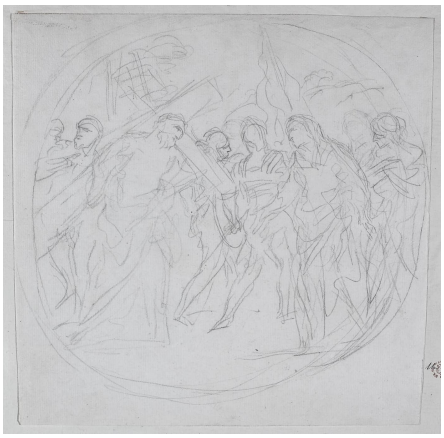


Fig. 12 – Ciro Ferri, *Incontro di Cristo con la Madre*, 1685 circa, disegno preparatorio, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Corsini, proprietà Accademia Nazionale dei Lincei



Fig. 13 – Ciro Ferri, *Incontro con le pie donne*, 1685 circa, disegno preparatorio a matita, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Corsini, proprietà Accademia Nazionale dei Lincei

La lettura della documentazione d'archivio e la rete di confronti proposta dalla Visonà tra i due bassorilievi Zeri e le opere di Andreozzi – ad esempio quelli tra il Bambino al centro dell'*Incontro con le pie donne* (**fig. 14**) e i putti in stucco di Palazzo Medici Riccardi (**fig. 15**), o tra il panneggio di Cristo nel medesimo tondo (**fig. 16**) e quello della statua di *Sant'Andrea Avellino* sulla facciata della chiesa dei Santi Michele e Gaetano a Firenze, terminata nel 1690 (**fig. 17**) – forniscono elementi tali da confermare senza esitazioni l'inclusione delle due opere nel catalogo dell'artista. Merita, infine, di essere maggiormente sottolineato come l'indicazione, proveniente dallo stesso granduca Cosimo III, di assumere a modello per l'esecuzione dei bassorilievi la *Decollazione di San Paolo* dell'Algardi costituisca un episodio di particolare interesse nell'ambito della fortuna dello scultore bolognese e contribuisca ad ampliare il quadro della ricezione del suo linguaggio da parte degli

scultori fiorentini, attraverso una vicenda sinora poco considerata nella letteratura sulla questione.[22]



Fig. 14 - Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, 1685 (particolare del bambino)



Fig. 15 – Anton Francesco Andreozzi, *Putti che reggono una tavola con una scritta*, Firenze (particolare)



Fig. 16 - Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, 1685 (particolare del panneggio di Cristo)



Fig. 17 – Anton Francesco Andreozzi, *Sant'Andrea Avellino*, 1690, Firenze, Chiesa dei Santi Michele e Gaetano

Provenienza

Provenienza e storia museale

I due rilievi appartengono al ciclo della *Via Crucis* in terracotta invetriata destinato al convento di San Pietro d'Alcantara a Montelupo Fiorentino, fatto realizzare dal granduca Cosimo III nel 1685 ad Anton Francesco Andreozzi e ad altri allievi dell'Accademia di Belle Arti da lui istituita a Roma nel 1677. I tondi erano collocati all'aperto, lungo il muro di confine del giardino del convento, ognuno entro un tabernacolo di pietra, ma il complesso venne smantellato nel 1785 in seguito alle soppressioni volute da Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena.[23]

Non disponiamo di notizie affidabili sulla dispersione degli elementi che componevano il ciclo. Stando alle informazioni fornite da Federico Zeri ad Andrea Bacchi e riportate nel catalogo della mostra dedicata alla collezione di sculture Zeri, tenutasi al Museo Poldi Pezzoli di Milano nel 1989, i due rilievi sarebbero riemersi in un'asta Sotheby's svoltasi a Londra il 10 aprile 1969. Va tuttavia osservato che il catalogo di questa asta non registra i due pezzi.[24] Un loro passaggio sul mercato attraverso la nota casa d'aste inglese sembra però confermato dall'iscrizione a gessetto azzurro «GELARDINI / SOTHEBY», ancora leggibile sul retro della *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*. Il cognome Gelardini potrebbe alludere alla galleria di Aldo Gelardini, attiva negli anni Sessanta a Roma, in via del Babuino, ma mancano elementi che consentano di verificarne l'effettiva pertinenza di questa supposizione. Allo stesso modo, non è possibile stabilire con certezza quando i due rilievi arrivarono nella raccolta di Federico Zeri a Mentana.

Con il legato testamentario di Zeri in favore dell'Accademia Carrara (1998) i due rilievi giunsero all'istituzione bergamasca, dove furono esposti tra il 2000 e il 2008 al secondo piano del percorso museale, nella sala XII dedicata alla ritrattistica di Fra Galgario, sopra le due vetrine che ospitavano le opere di minori dimensioni della collezione Zeri. Nel 2008, in occasione della chiusura del museo per i lavori di ristrutturazione, le due terrecotte furono trasferite nei depositi, dove sono tuttora conservate.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

Entrambe le opere si presentano in un discreto stato di conservazione, senza forme di degrado in atto, ma alterate nel loro impatto estetico da una cornice in legno verniciato, costituita da tre parti fissate all'opera tramite uno stucco molto debordante e visibilmente ingiallito (**figg. 18-19**).



Fig. 18 – Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, 1685 (particolare)



Fig. 19 – Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685 (particolare)

I rilievi sono segnati da molte micro-lacune che interessano lo smalto e che sono probabilmente legate ad un ritiro eccessivo di questo rispetto al corpo ceramico durante la cottura a causa di un difetto di realizzazione (**fig. 20**). Sono inoltre ben visibili diverse lacune di maggiori dimensioni che interessano ancora una volta lo smalto di rivestimento, ma anche il corpo ceramico (**figg. 21-24**).



Fig. 20 – Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, 1685 (particolare)

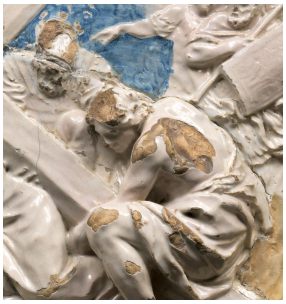


Fig. 21 – Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685 (particolare)



Fig. 22 – Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, 1685 (particolare)



Fig. 23 – Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, 1685 (particolare)



Fig. 24 – Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685 (particolare)

Questa forma di degrado è dovuta probabilmente a danni meccanici e cadute dell'oggetto, a cui possono essere attribuite anche fessurazioni profonde del corpo ceramico, nonché i danni meccanici e le cadute di verniciatura della cornice (**figg. 25-26**).



Fig. 25 – Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, 1685 (particolare)



Fig. 26 – Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685 (particolare)

Attraverso le cadute e le lacune dello smalto è possibile osservare l'impasto ceramico che, nell'*Incontro di Cristo con le pie donne,* appare abraso e interessato da accumuli di depositi più o meno coerenti, meno presenti nella *Seconda caduta di Cristo sotto la Croce*. Questa differenza potrebbe essere ricondotta a una diversa storia conservativa oppure a un intervento di pulitura condotto in modo leggermente differenziato sui due rilievi. Tale intervento, eseguito in epoca imprecisata ma verosimilmente databile agli anni Novanta, è documentato dal confronto tra le fotografie pubblicate nel catalogo della mostra del Poldi Pezzoli del 1989 (**figg. 27-28**), e quelle scattate dopo il 1998, cioè dopo l'ingresso dei due rilievi in museo (**figg. 29-30**). Da questo confronto si evince inoltre che anche l'attuale colorazione bianco avorio delle cornici fu probabilmente applicata negli stessi anni.



Fig. 27 – Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, 1685 (da *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. n. 12a)



Fig. 28 – Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685 (da *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. n. 12b)



Fig. 29 – Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, 1685



Fig. 30 – Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685

Sotto il profilo della tecnica esecutiva, i due rilievi presentano in ogni caso alcune differenze: la *Seconda caduta sotto la croce* è caratterizzata da un impasto ceramico meno raffinato, le cui impurità, dove mancanti, hanno portato alla formazione di piccole lacune quasi circolari; anche il ritiro dello smalto sembra essere maggiore ed interessare anche la colorazione del cielo, interessata da una fitta e sottile crettatura (**fig. 31**). Lo strato di smalto presenta inoltre una stesura irregolare ed uno spessore molto variabile, tanto sottile in alcuni punti da lasciare intravvedere il corpo ceramico sottostante e dare così una sfumatura rosata alla superficie (**fig. 32**).



Fig. 31 – Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685 (particolare)



Fig. 32 – Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685 (particolare)

L’opera sembra inoltre realizzata in due parti, con una lunga soluzione di continuità che taglia la superficie diagonalmente: la presenza di smaltatura sulle superfici di contatto tra una parte e l’altra è segno che non si tratta di una frattura dell’opera, bensì di una caratteristica legata alla tecnica esecutiva (**figg. 33-34**).



Fig. 33 – Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685 (particolare)



Fig. 34 – Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685 (particolare)

Osservando la superficie si possono infine notare alcune stuccature, stese per risarcire le lacune dello smalto; la forte somiglianza per aspetto, colore e grado di alterazione allo stucco utilizzato per fissare il rilievo alla

cornice fa supporre che siano riconducibili allo stesso intervento. Lo stesso stucco è visibile anche lungo le superfici di contatto tra le due parti di cui è composta l'opera (**figg. 35-36**).



Fig. 35 – Anton Francesco Andreozzi, *Incontro di Cristo con le pie donne di Gerusalemme*, 1685 (particolare)



Fig. 36 – Anton Francesco Andreozzi, *Seconda caduta di Cristo sotto la croce*, 1685 (particolare)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. nn. 12a-b.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, cat. s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. nn. 14-15.

Bibliografia

Bibliografia

Mara Visonà, *La Via Crucis del Convento di San Pietro d'Alcantara presso la Villa l'Ambrogiana a Montelupo Fiorentino*, in *Kunst des Barock in der Toskana: Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, München, Bruckmann, 1976, pp. 63-65, figg. 9-10 [Anton Francesco Andreozzi].

Ursula Schlegel, *Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts in Stein, Holz, Ton, Wachs und Bronze mit Ausnahme der Plaketten und Medaillen*, Berlin, Mann, 1978, p. 144 [Giuseppe Piamontini].

Anna Matteoli, *Anton Francesco Andreozzi*, Firenze, 1986, pp. 6-9 [Anton Francesco Andreozzi].

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo – 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno – 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi,

Milano, Electa, 1989, pp. 38-39 cat. nn. 12a-b [Anton Francesco Andreozzi].

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 78 [Anton Francesco Andreozzi].

Anna Matteoli, *Andreozzi Antonio Francesco*, in *Allgemeneis Künstler-Lexikon Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 3, München-Leipzig, K.G. Saur, 1992, pp. 630-631 [Anton Francesco Andreozzi].

Silvia Blasio, in *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento*, a cura di Giovanni Pratesi, consulenza scientifica di Ursula Schlegel e Sandro Bellesi, biografie di Silvia Blasio, 3 voll., Torino, Allemandi, 1993, vol. I, p. 35 [Anton Francesco Andreozzi].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 54-55 [Anton Francesco Andreozzi].

Andrea Bacchi, *Federico Zeri collezionista di sculture*, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, p. 19 [Anton Francesco Andreozzi].

Francesco Rossi, *La collezione di sculture di Federico Zeri: Donazione Accademia Carrara*, Milano, Civica

Biblioteca d’Arte, 2001, p. 9 [Anton Francesco Andreozzi].

Il capolavoro non esiste. L’universo Zeri dall’Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano/Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 78 cat. 14 [Anton Francesco Andreozzi].

Giancarlo Gentilini, *“A imitazione di Luca della Robbia”. La rinascita della scultura in terracotta invetriata e la fortuna robbiana nelle manifatture di maioliche artistiche*, in *Di Tutti i Colori. Racconti di ceramica a Montelupo, dalla “fabbrica di Firenze” all’industrial design*, a cura di Alessandra Mandolesi, Marina Vignozzi Paszkowski, Sesto Fiorentino, All’Insegna del Giglio, 2019, pp. 56-57 [Anton Francesco Andreozzi].

Note

Note

1. Mara Visonà, *La Via Crucis del Convento di San Pietro d’Alcantara presso la Villa l’Ambrogiana a Montelupo Fiorentino*, in *Kunst des Barock in der Toskana: Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, München, Bruckmann, 1976, pp. 57-69 (per i due rilievi Zeri pp. 63-64).

2. *Zibaldone Baldinucciano. Scritti di Filippo Baldinucci, Francesco Saverio Baldinucci, Luca Berrettini,*

Bernardo De Dominici, Giovanni Camillo Sagrestani e altri, nota critica e indici a cura di Bruno Santi, 2 voll., Firenze, S.P.E.S., 1981, vol. II, pp. 159-160. Per la corrispondenza tra Bassetti e Mancini: Klaus Lankheit, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici: 1670-1743*, München, Bruckmann, 1962, pp. 263-266 docc. 212, 217-222, 225, 232, 235-237. La documentazione raccolta da Lankheit va integrata con quella utilizzata da Mara Visonà, *La Via Crucis*… cit. (nota 1), 1976, pp. 57-69. Su Bassetti: Elena Fumagalli, *Apollonio Bassetti, Filippo Baldinucci e il collezionismo del tardo Seicento a Firenze: anticipazioni di una ricerca in corso*, in «Storia della critica d'arte. Annuario della S.I.S.C.A.», 2018, pp. 135-157. Inoltre, da ultimo: Elena Fumagalli, *Apollonio Bassetti e Filippo Baldinucci: collezionismo e storiografia artistica a Firenze al tempo degli ultimi Medici*, in *Per Filippo Baldinucci. Storiografia e collezionismo a Firenze nel secondo Seicento*, a cura di Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi, Eva Struhal, Firenze, Mandragora, 2020, pp. 81-92. Utili anche i saggi di Alessandro Muscillo, Annamaria Petrioli Tofani e Veronica Vestri contenuti in quest'ultimo volume, che approfondiscono aspetti più specifici della figura di Bassetti.

3. Per le diverse citazioni: Klaus Lankheit, *Florentinische Barockplastik*… cit. (nota 2), 1962, p. 263 doc. 212.

4. *Ivi*, p. 264 doc. 217.

5. *Ivi*, p. 264 docc. 218-221.

6. *Ivi*, pp. 264-265 docc. 222, 225.

7. *Ivi*, p. 266 doc. 232.

8. *Ivi*, p. 266 docc. 235-237.

9. Si fornisce di seguito una bibliografia ordinata cronologicamente della Via Crucis di Montelupo FIorentino: Jacopo Cavallucci, Émile Molinier, *Les Della Robbia. Leur vie et leur oeuvre d'après des documents inédits. Suivi d'un catalogue de l'œuvre des Della Robbia en Italie et dans les principaux musées de l'Europe*, Paris, Rouam, 1884, p. 269 cat. n. 400; *Victoria and Albert Museum. Department of Architecture and Sculpture. Catalogue of Italian sculpture*, by Eric Maclagan and Margaret Helen Longhurst, 2 voll., London, Published under the Authority of the Board of Education, 1932, I, p. 83; II, tav. 60 a; *Mostra del tesoro di Firenze Sacra. Convento di San Marco. Catalogo*, Firenze, Tipocalcografia Classica, 1933, p. 115; Klaus Lankheit, *Florentinische Barockplastik*… cit. (nota 2), 1962, pp. 41-43, 263-266 docc. 212, 217-222, 225, 232, 235-237; John Pope-Hennessy, assisted by Ronald Lightbown, *Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum*, 3 voll., London, Her Majesty's Stationery Office, 1964, II, pp. 591-592 n. 632; III, p. 367 tav. 603; Ursula Schlegel, *Ciro Ferri scultore*, in «Berliner Museen. Berichte aus den Staatlichen Museen des Preussischen Kulturbesitzes», n.s. XIX, 1969, 1, pp. 37-42; Merribel Maddux Parsons, *The Victory of Alexander over Darius. A Possible Ciro*

Ferri Relief, in «The Bulletin of the Minneapolis Institute of Arts», LIX, 1970, pp. 52-53; Jennifer Montagu, *A Bozzetto in Bronce by Ciro Ferri. For Lise Lotte Möller on the occasion of her sixtieth birthday*, in «Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen», 18, 1973, pp. 119-124; Jennifer Montagu, Klaus Lankheit, *Introduzione*, in *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 marzo - 2 giugno 1974; Firenze, Palazzo Pitti, 28 giugno - 30 settembre 1974), coordinamento del catalogo di Françoise Chiarini, Detroit - Firenze, Detroit Institute of Arts - Centro Di, 1974, pp. 27; Klaus Lankheit, in *Gli ultimi Medici*… cit., 1974, pp. 46-47 cat. n. 8-10; *Disegni di Pietro da Cortona e Ciro Ferri dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo di Maria Giannatiempo, Roma, De Luca, 1977, pp. 55-57 nn. 95-97.

10. Mara Visonà, *La Via Crucis*… cit. (nota 1), 1976, pp. 63-66.

11. Per la *Flagellazione* in cera di Berlino: Ursula Schlegel, *Ciro Ferri scultore*… cit. (nota 9), 1969, pp. 37-42; Ursula Schlegel, *Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts in Stein, Holz, Ton, Wachs und Bronze mit Ausnahme der Plaketten und Medaillen*, Berlin, Mann, 1978, pp. 142-145 cat. n. 44.

12. Klaus Lankheit, *Florentinische Barockplastik*… cit. (nota 2), 1962, p. 263 doc. 222.

13. Mara Visonà, *La Via Crucis*… cit. (nota 1), 1976, pp. 61-62. Il disegno è conservato a Firenze, Archivio di Stato, Miscellanea Medicea, n. 368.

14. Ursula Schlegel, *Die italienischen Bildwerke*… cit. (nota 11), 1978, pp. 142-145 cat. n. 44.

15. Anna Matteoli, *Anton Francesco Andreozzi*, Firenze, 1986, pp. 6-9 (si tratta della redazione dattiloscritta originale della voce biografica, più estesa rispetto a quella pubblicata successivamente nell'*Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 3, München-Leipzig, K. G. Saur, 1992, pp. 630-631, consegnata dall'autrice alle biblioteche del Kunsthistorisches Institut di Firenze e della Hertziana di Roma); Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 38-39 cat. nn. 12a-b. Sull'episodio della Via Crucis di Montelupo Fiorentino nel più ampio panorama del revival della terracotta invetriata si veda ora: Giancarlo Gentilini, *"A imitazione di Luca della Robbia". La rinascita della scultura in terracotta invetriata e la fortuna robbiana nelle manifatture di maioliche artistiche*, in *Di Tutti i Colori. Racconti di ceramica a Montelupo, dalla "fabbrica di Firenze" all'industrial design*, a cura di Alessandra Mandolesi, Marina Vignozzi Paszkowski, Sesto Fiorentino, All'Insegna del Giglio, 2019, pp. 55-63 (in particolare pp. 56-57).

16. Claudia Conforti, Francesca Funis, *Ozi fiorentini e devozione spagnola nella villa dell'Ambrogiana*, in *Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en Epoca Moderna. Atti del II Seminario Internacional*, a cura di Mercedes Gómez-Ferrer e Yolanda Gil Saura, «Quaderns Ars Longa», 8, 2018, pp. 34-39 (p. 37 per la citazione). Il testo, emendato e aggiornato, è stato ripubblicato anche in Francesca Funis, *La Villa dell'Ambrogiana dai Frescobaldi ai Medici*, Livorno, Sillabe, 2024, pp. 156-161.

17. Sullo scultore si segnalano soltanto le principali voci biografiche, grazie alle quali si ricava la bibliografia precedente: Anna Matteoli, *Anton Francesco Andreozzi*… cit. (nota 15), 1986 (con bibliografia completa aggiornata al 1984); Anna Matteoli, *Andreozzi Antonio Francesco*… cit. (nota 15), 1992, pp. 630-631; Silvia Blasio, in *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento*, a cura di Giovanni Pratesi, consulenza scientifica di Ursula Schlegel e Sandro Bellesi, biografie di Silvia Blasio, 3 voll., Torino, Allemandi, 1993, vol. I, p. 35. Tra i contributi successivi si segnalano: Francesca Fantappiè, *Per una rinnovata immagine dell'ultimo cardinale mediceo. Dall'epistolario di Francesco Maria de' Medici (1660-1711)*, in «Archivio Storico Italiano», CLXVI, 3 (617), 2008, p. 527 nota 85; Laura Karran, *Animals, Peasants and Gods. The Mysteries of the Statuary at Villa Bellosguardo*, in «Garden History», XL, 2, 2012, pp. 268–293; Sara Ragni, *I sepolcri monumentali nella*

Firenze del Principato. Dagli ultimi anni del regno di Ferdinando I fino alla fine della dinastia medicea (1600-1743), Firenze, Altralinea, 2020, pp. xx-xx; Vittoria Brunetti, *Scultori, committenti e marmi per gli apostoli lateranensi: nuovi documenti*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 5a, XV, 2, 2023, pp. 445-478.

18. Sull'Accademia medicea: Edward L. Goldberg, *Patterns in Late Medici Art Patronage*, Princeton, Princeton University Press, 1983, pp. 134-172; Carlo Cresti, *L'Accademia Medicea a Roma, 1673-1686*, in *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, a cura di G. Spagnesi e M. Fagiolo, Firenze 1984, pp. 443-457; Mara Visonà, *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673–1686)*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di Mina Gregori, Firenze, Edifir, 2001, pp. 165–180; Kira d'Alburquerque, *De l'académie de Cosme III à Rome à l'Accademia del Disegno à Florence*, in «ArtItalies: la revue de l'Association des historiens de l'art italien», 19, 2013, pp. 92-99; Kira d'Alburquerque, *Être sculpteur à Florence au temps des derniers Médicis*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques (CTHS), 2023, pp. 19-48.

19. Si veda, ad esempio: Silvia Blasio, in *Repertorio della scultura fiorentina*… cit. (nota 17), 1993, vol. I, p. 35.

20. Mara Visonà, *La Via Crucis*… cit. (nota 1), 1976, pp. 63-66.

21. Roma, Istituto Centrale per la grafica, Fondo Corsini, inv. D-FC124343, matita su carta bianca, mm. 240 x 269; inv. D-FC124342, matita su carta bianca, mm. 275 x 297. Sui due fogli, almeno: *Disegni di Pietro da Cortona*…cit. (nota 9), 1977, pp. 55-56 cat. nn. 95-96; Bruce William Davis, *The drawings of Ciro Ferri*, New York-London, Garland, 1986, p. 255.

22. Su questo tema, da ultimo: Kira d'Alburquerque, *Giovanni Battista Foggini, scultore "algardiano" al servizio dei Medici*, in *Gli allievi di Algardi. Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento,* a cura di Andrea Bacchi, Alessandro Nova, Lucia Simonato, Roma, Officina Libraria 2019, pp. 211–228.

23. Per la disposizione della Via Crucis si veda: Klaus Lankheit, *Florentinische Barockplastik*… cit. (nota 2), 1962, p. 263 doc. 212; Mara Visonà, *La Via Crucis*… cit. (nota 1), 1976, pp. 63-66; Claudia Conforti, Francesca Funis, *Ozi fiorentini*… cit. (nota 16), 2018, pp. 36-37.

24. *Nineteenth Century English Pottery and Porcelain*, catalogo asta Sotheby & Co - London, 10th April 1969.



Filippo Parodi, *Bozzetto per ceroforale della cappella dell'Arca nella Basilica di Sant'Antonio a Padova*

Cat. 20. Filippo Parodi

Autore	Filippo Parodi
Dati anagrafici autore	Genova, 1630-1702
Titolo	Bozzetto per ceroforale della cappella dell’Arca nella Basilica di Sant’Antonio a Padova
Datazione	1688-1689 circa
Materia e tecnica	Terracotta
Misure	22,5 × 20 × 14,5 cm (base di marmo 27 x 21,7 x 15,3 cm)
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00020
Numeri di inventario precedenti	Sc. 146 (1998-2007); Sc. 132; Sc. 131; 1998 AC Sculture 00020 (2011-2012); 98 SC ZR020 (2012-2015)
Collocazione	Esposto - Sala 13

Sommario

La terracotta raffigura un angelo che emerge, insieme a una serie di teste di cherubini, da un fitto intreccio di rocce, vegetazione e nubi, mentre solleva un cuore sormontato dalla croce e avvolto dalle fiamme. L’opera, modellata con straordinaria rapidità e libertà esecutiva, costituisce il bozzetto per il basamento del candeliere

marmoreo realizzato da Filippo Parodi nel 1689 per l’ingresso della Cappella dell’Arca nella Basilica di Sant’Antonio a Padova. Il confronto con la versione definitiva in marmo mostra come la composizione sia rimasta sostanzialmente invariata. Tale circostanza rafforza l’interpretazione della terracotta come modello di presentazione piuttosto che come semplice studio preliminare. La straordinaria freschezza del modellato, ottenuta con una lavorazione rapida dell’argilla, testimonia l’assimilazione della lezione berniniana e distingue il bozzetto dagli altri modelli di Parodi, generalmente più rifiniti. La composizione anticipa inoltre soluzioni sviluppate nelle successive opere genovesi, confermando la posizione della terracotta tra gli esiti più alti del soggiorno veneto dello scultore. L’opera fu acquistata da Federico Zeri nel 1963 presso la galleria French and Company di New York e, dal 1967, fu conservata nella villa di Mentana fino al lascito all’Accademia Carrara.

Scheda di catalogo

di Paolo Plebani

Descrizione e iconografia

Da un vorticoso e inestricabile groviglio di teste di cherubini, vegetazione e soffici nuvole che si sviluppa intorno a uno sperone roccioso emerge l’elegante e flessuosa figura di un angelo, riconoscibile grazie all’ala che spunta dalle sue spalle. Con la mano sinistra egli sorregge come un trofeo un cuore sormontato dalla

croce e fiammeggiante, mentre il braccio destro risulta danneggiato e privo della mano. L'evidente carattere di bozzetto di questa piccola scultura, modellata con rapidità e straordinaria perizia nella morbida argilla, non facilita la lettura della composizione. Si distinguono, oltre all'angelo, soltanto le teste di alcuni cherubini, che sembrano trascinati da una forza misteriosa verso il cuore crociato in una sorta di mistico rapimento: due sono visibili sul fronte, una in basso e l'altra più in alto, colta nell'atto di protendersi a baciare il cuore; altre tre compaiono sul retro, due strette in un abbraccio e in un bacio fraterno e la terza collocata poco più in alto (**figg. 1-7**).



Fig. 1 – Filippo Parodi, *Bozzetto per ceroforale della cappella dell'Arca nella Basilica di Sant'Antonio a Padova*, 1688-1689 circa



Fig. 2 – Filippo Parodi, *Bozzetto per ceroforale della cappella dell'Arca nella Basilica di Sant'Antonio a Padova*, 1688-1689 circa



Fig. 3 – Filippo Parodi, *Bozzetto per ceroforale della cappella dell'Arca nella Basilica di Sant'Antonio a Padova*, 1688-1689 circa



Fig. 4 – Filippo Parodi, *Bozzetto per ceroforale della cappella dell'Arca nella Basilica di Sant'Antonio a Padova*, 1688-1689 circa



Fig. 5 – Filippo Parodi, *Bozzetto per ceroforale della cappella dell'Arca nella Basilica di Sant'Antonio a Padova*, 1688-1689 circa



Fig. 6 – Filippo Parodi, *Bozzetto per ceroforale della cappella dell'Arca nella Basilica di Sant'Antonio a Padova*, 1688-1689 circa



Fig. 7 – Filippo Parodi, *Bozzetto per ceroforale della cappella dell'Arca nella Basilica di Sant'Antonio a Padova*, 1688-1689 circa

Vicenda critica

Si devono a Federico Zeri, ultimo proprietario dell'opera, l'attribuzione della terracotta a Filippo Parodi e il suo riconoscimento quale bozzetto o modello del ceroforale in marmo eseguito nel 1689 dallo scultore genovese per l'ingresso della cappella dell'Arca nella Basilica di Sant'Antonio a Padova (**figg. 8-9**). Non è noto in quale circostanza lo storico dell'arte sia giunto a questa brillante agnizione, che non ebbe mai occasione di pubblicare, ma che condivise generosamente con Ezia Gavazza, segnalandole l'opera. Fu poi la studiosa a trasmettere l'informazione a Lauro Magnani, che per primo diede notizia della terracotta, riproducendola con una fotografia in bianco e nero, in un saggio dedicato alla scultura genovese del Seicento tra Puget e Parodi.[1]



Fig. 8 – Filippo Parodi, *Ceroforale della Cappella dell'Arca*, 1689, Padova, Basilica di Sant'Antonio (recto)



Fig. 9 – Filippo Parodi, *Ceroforale della Cappella dell'Arca*, 1689, Padova, Basilica di Sant'Antonio (verso)

Una prima approfondita analisi si deve invece ad Andrea Bacchi che scrisse una scheda dell'opera per il catalogo della mostra in cui era presentata la raccolta di sculture di Federico Zeri tenutasi nel 1989 al Museo Poldi Pezzoli di Milano. Lo studioso rilevava, accanto «al richiamo costante ai grandi modelli della cultura figurativa romana» e all'«originale interpretazione di taluni motivi della coeva pittura genovese (da Castiglione a Domenico Piola)», l'«inequivocabile ascendenza berniniana» dell'invenzione di Parodi e approfondiva il rapporto tra il modello e la versione definitiva in marmo. Sulla base della documentazione archivistica, che circoscrive l'esecuzione di quest'ultima tra il febbraio e il giugno del 1689, proponeva di datare il modello Zeri «ancora nel 1688, o, al più tardi, nei primissimi mesi dell'anno successivo», sottolineando infine come esso fosse la sola terracotta «riferibile con certezza al periodo

veneto dell'artista e, in verità, uno dei rarissimi di tutta la produzione parodiana».[2]

Successivamente Lauro Magnani tornava a discutere la terracotta, suggerendo in particolare che il cuore crociato fiammeggiante raffigurato nel modello in terracotta fosse stato sostituito nel marmo, «probabilmente su indicazione dei committenti», da un cuore crociato dal quale spuntano dei gigli, «simbolo più immediato e popolare» della figura di Sant'Antonio da Padova.[3] In senso opposto si esprime Monica De Vincenti, che ritiene il cuore fiammeggiante presente sia nella terracotta sia nella redazione definitiva.[4] Massimo De Grassi, invece, riprende l'idea di Magnani e interpreta la scultura della Carrara non come un modello preparatorio destinato all'approvazione dei committenti, bensì come un «primo pensiero», proponendone una datazione entro il 1688 e riconoscendo nella figura dell'angelo protagonista del bozzetto «una riformulazione in senso pienamente tridimensionale» di uno dei due angeli reggi stemma del *Monumento a Orazio Secco*, eseguito nel 1686 (**fig. 10**).[5]

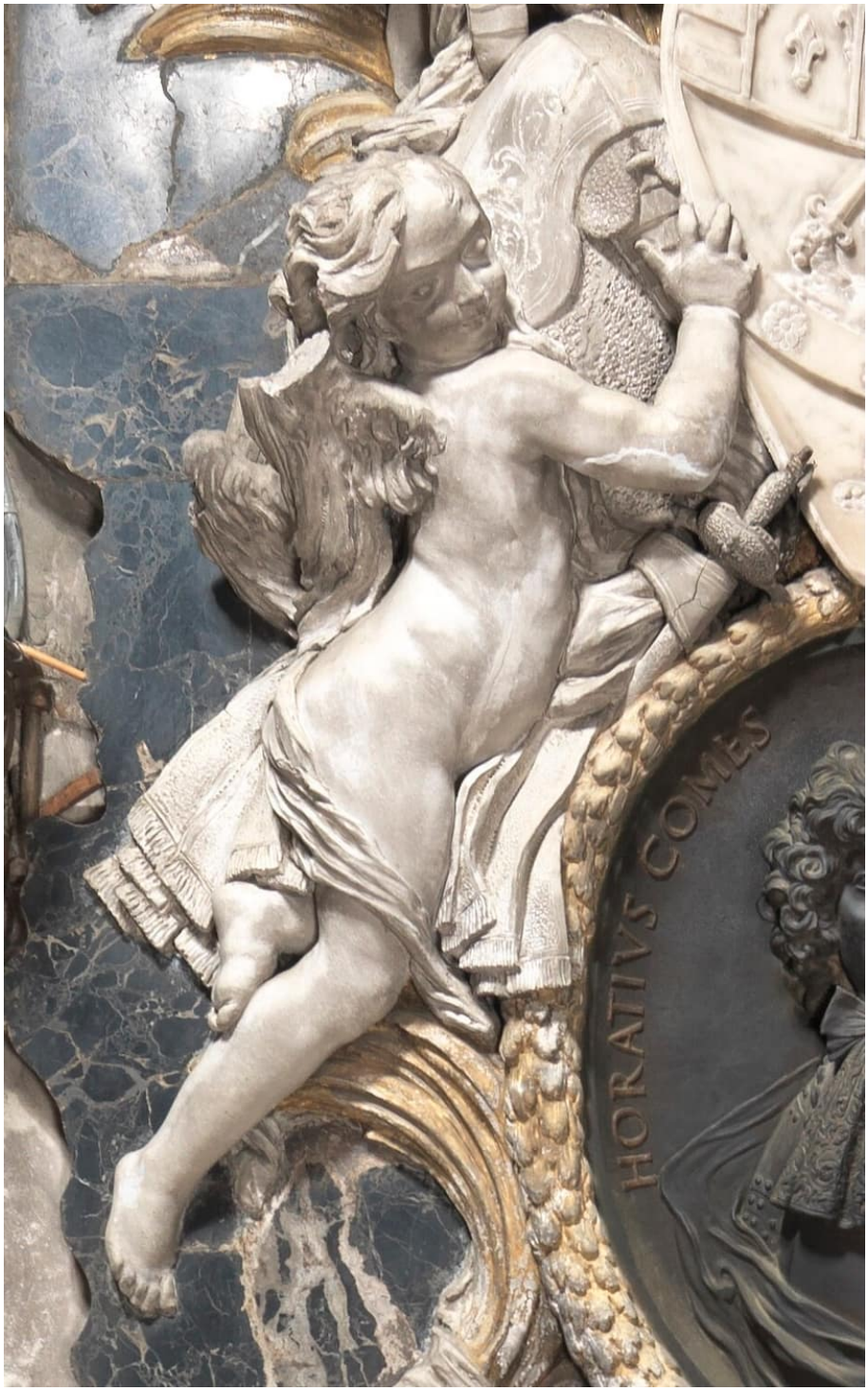


Fig. 10 – Filippo Parodi, *Monumento a Orazio Secco*, 1686, Padova, Basilica di Sant'Antonio (particolare)

Nel contributo più recente dedicato all'opera, Andrea Bacchi è ritornato sul rapporto tra la terracotta e la

versione definitiva, sostenendo che la prima debba essere identificata con il modello presentato ai fabbricieri della Basilica. Tale interpretazione, fondata su una rilettura della copiosa documentazione d'archivio relativa alla decorazione scultorea della Cappella delle Reliquie, eseguita da Parodi tra il 1689 e il 1694, è condivisa anche da Michael Clemente.[6]

Funzione e interpretazione del bozzetto

Dopo una prima formazione a Genova, Filippo Parodi completò il proprio tirocinio artistico a Roma e, rientrato in Liguria, si affermò come il principale scultore della Superba e il più autorevole erede del francese Pierre Puget. La sua fama valicò presto i confini della città e, all'inizio del 1683, l'artista si trasferì a Venezia per assolvere a importanti commissioni, che lo consacrarono progressivamente come uno dei protagonisti della scena artistica lagunare. Il suo primo clamoroso incarico fu a Venezia, dove scolpì il *Monumento funebre al patriarca Giovan Francesco Morosini* per la chiesa dei Tolentini; ben presto, tuttavia, anche Padova divenne uno dei principali centri della sua attività. Per la basilica di Santa Giustina eseguì il *Compianto sul corpo di Cristo* nella cappella della Deposizione, ma fu soprattutto nella basilica di Sant'Antonio che lasciò le sue opere più significative. Nel 1686 portò a termine il *Monumento a Orazio Secco* e, tre anni più tardi, il basamento del candeliere d'argento destinato alla Cappella dell'Arca, già allora considerata un autentico pantheon della scultura veneziana. Nell'aprile del 1689 ottenne infine la commissione per la decorazione della Cappella delle Reliquie, ultima, ma senza dubbio più importante tra le

sue imprese venete, che lo impegnò almeno fino al 1694, anno del definitivo ritorno a Genova.[7]

Nata in relazione al piedistallo marmoreo posto all'ingresso della Cappella dell'Arca, la terracotta Zeri risale dunque alla fase centrale del soggiorno veneziano di Parodi. La vicenda del ceroforale si ricostruisce grazie alla documentazione d'archivio da tempo pubblicata: anche se Parodi non viene nominato, l'incarico doveva essergli già stato affidato nel 1688; il 24 febbraio 1689 Parodi riceve lire 244 per il marmo acquistato per realizzare il basamento «del cerforale d'argento»; il saldo di lire 1240 è del 10 giugno dello stesso anno.[8] La critica si è divisa circa la funzione della terracotta: come si è visto, secondo De Grassi si tratterebbe di un semplice bozzetto, un primo pensiero elaborato nel corso dell'ideazione della versione in marmo; secondo Bacchi, invece, essa coinciderebbe con il modello presentato da Parodi ai committenti per ottenerne l'approvazione prima dell'esecuzione dell'opera definitiva.[9] Un attento confronto tra la terracotta e la versione in marmo evidenzia l'assenza di varianti sostanziali, al punto che la maggiore definizione di quest'ultima permette di cogliere con maggiore chiarezza anche particolari solo sommariamente delineati nella prima (**figg. 11-14**).



Fig. 11 – Filippo Parodi, *Bozzetto per ceroforale della cappella dell'Arca nella Basilica di Sant'Antonio a Padova*, 1688-1689 circa



Fig. 12 – Filippo Parodi, *Bozzetto per ceroforale della cappella dell'Arca nella Basilica di Sant'Antonio a Padova*, 1688-1689 circa

Persino il dettaglio, iconograficamente centrale, del cuore sormontato dalla croce e avvolto dalle fiamme è rimasto invariato (**figg. 15-16**), contrariamente a quanto sostenuto da Lauro Magnani, che ne ha proposto una diversa lettura, probabilmente condizionata dalla sommaria definizione della terracotta e dal suo stato di conservazione.[10] Tale riscontro costituisce un ulteriore argomento, che si aggiunge a quelli già addotti da Andrea Bacchi, a sostegno dell'identificazione dell'opera dell'Accademia Carrara con il modello presentato ai fabbricieri della Basilica di Sant'Antonio per la necessaria approvazione prima dell'esecuzione in marmo.[11] La straordinaria freschezza del bozzetto, eseguito all'impronta e modellato con spavalda sicurezza, definendo i volumi con le dita e rifinendoli con rapidi colpi di stecca, lo distingue da altri modelli riferiti a Parodi, generalmente caratterizzati da un grado di finitura assai più accurato.

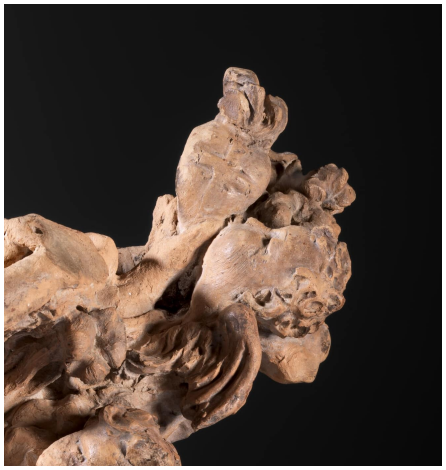


Fig. 15 – Filippo Parodi, *Bozzetto per ceroforale della cappella dell'Arca nella Basilica di Sant'Antonio a Padova*, 1688-1689 circa (particolare)



Fig. 16 – Filippo Parodi, *Ceroforale della Cappella dell'Arca*, 1689, Padova, Basilica di Sant'Antonio (particolare)

Si pensi, ad esempio, all'*Ercole* dei Musei Civici di Padova, dove lo scultore studia la parte inferiore del *Monumento a Orazio Secco* (**fig. 17**) o, per menzionare altre terrecotte che risalgono agli anni veneti, al *Compianto sul corpo di Cristo* dell'Art Institute di Chicago, modello per il marmo della basilica di Santa Giustina (**fig. 18**) e alla *Vanitas* dell'Ermitage, preparatoria per il marmo del Museo Civico di Asolo.[12]



Fig. 18 – Filippo Parodi, *Compianto sul corpo di Cristo*, 1686 circa, Chicago, Art Institute of Chicago

Ciò farebbe pensare, come sostenuto da De Grassi, a un primo pensiero nel quale fissare rapidamente lo spunto compositivo iniziale. Il grado di finitura di un modello, tuttavia, non costituisce di per sé un criterio sufficiente per determinarne la funzione, poiché anche modelli destinati alla presentazione potevano conservare una stesura estremamente libera e immediata. In questo caso, infatti, l'assenza di varianti tra il bozzetto e la redazione finale depone chiaramente a favore dell'ipotesi di Bacchi. Il carattere squisitamente pittorico del bozzetto dell'Accademia Carrara testimonia invece, ancora una volta, l'importanza della lezione berniniana per Parodi, un aspetto sul quale si soffermò già uno dei

suoi primi biografi, Carlo Giuseppe Ratti. Maichol Clemente ha rilevato come l'idea di uno sperone roccioso dal quale emergono con festosa vitalità angeli, cherubini e gigli richiami una delle più felici invenzioni berniniane, quella della base dell'obelisco della Fontana dei Quattro Fiumi di Piazza Navona.[13] Il motivo dovette affascinare a tal punto lo scultore genovese che, dopo averlo utilizzato nel ceroforale per la Basilica del Santo, rientrato nella Superba, lo riprese e lo sviluppò nell'*Immacolata* eseguita nel 1694 per la Chiesa di San Luca (**fig. 19**) e nella *Santa Marta in gloria scolpita* nello stesso anno per la Chiesa di Santa Marta (**fig. 20**).



Fig. 19 – Filippo Parodi, *Immacolata*, 1694, Genova, Chiesa di San Luca



Fig. 20 – Filippo Parodi, *Santa Marta in gloria*, 1694, Genova, Chiesa di Santa Marta

Paolo Plebani

Provenienza

Provenienza e storia museale

Come ricorda Federico Zeri nelle sue memorie, la piccola scultura fu da lui acquistata nel 1963 a New York, presso la galleria French and Company.[14] Non si conosce la precedente vicenda collezionistica della terracotta. Conservata fino al 1967 nell'appartamento di Via Severano a Roma, l'opera seguì Zeri nel

trasferimento alla villa di Mentana. Diversamente da altri pezzi della collezione, non è tuttavia nota alcuna fotografia che ne documenti la collocazione nella residenza progettata da Andrea Busiri Vici.

La scultura è arrivata in Accademia Carrara nel 1998 con il legato testamentario disposto da Federico Zeri in favore dell'istituzione bergamasca. Tra il 2000 e il 2008, l'opera è stata esposta nella sala XII del percorso museale, dedicata alla ritrattistica di Fra Galgario, all'interno di una delle due vetrine che ospitavano le opere di minori dimensioni della collezione Zeri. Nel 2008, con la chiusura del museo per lavori di ristrutturazione, la terracotta è stata collocata nei depositi. Alla riapertura del museo nell'aprile 2015, l'opera era esposta in sala 24, dedicata alle sculture della raccolta di Federico Zeri, mentre nel nuovo allestimento aperto al pubblico nel gennaio 2023 è stata collocata in sala 13, intitolata *Venezia tra Seicento e Settecento*.

Paolo Plebani

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

L'opera è realizzata con un impasto di argilla fine, tendenzialmente privo di impurità. Tutta la superficie è caratterizzata da un livello piuttosto marcato di decoesione, con erosione e perdita di materiale superficiale, soprattutto nella parte alta e lungo la fascia

centrale del porta candeliere (**fig. 21**). Il corpo ceramico presenta diffuse scagliature, concentrate soprattutto nelle aree più esposte della parte superiore (**fig. 22**).

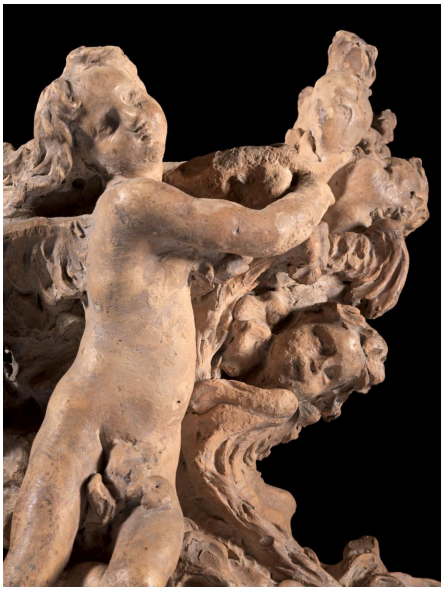


Fig. 21 – Filippo Parodi, *Bozzetto per ceroforale della cappella dell'Arca nella Basilica di Sant'Antonio a Padova*, 1688-1689 circa (particolare)



Fig. 22 – Filippo Parodi, *Bozzetto per ceroforale della cappella dell'Arca nella Basilica di Sant'Antonio a Padova*, 1688-1689 circa (particolare)

La superficie danneggiata permette comunque la lettura di alcuni segni di lavorazione: si nota in particolare in corrispondenza dei capelli di uno dei putti l'impronta di un tessuto utilizzato forse per mantenere il manufatto umido durante la lavorazione (**fig. 23**). Sono inoltre presenti una mancanza in corrispondenza della mano di un putto (**fig. 24**), alcune crepe e fratture dovute probabilmente alla fragilità del materiale costitutivo.



Fig. 23 – Filippo Parodi, *Bozzetto per ceroforale della cappella dell'Arca nella Basilica di Sant'Antonio a Padova*, 1688-1689 circa (particolare)



Fig. 24 – Filippo Parodi, *Bozzetto per ceroforale della cappella dell'Arca nella Basilica di Sant'Antonio a Padova*, 1688-1689 circa (particolare)

L'opera si poggia su un basamento realizzato in marmo giallo antico, a cui è fissata tramite uno stucco o adesivo bianco leggermente debordante e quindi visibile lungo tutto il perimetro del porta candeliere in terracotta (**fig. 25**). Il basamento lapideo è in ottime condizioni di conservazione, segnato solamente da una piccola lacuna in corrispondenza di uno degli angoli in basso (**fig. 26**).



Fig. 25 – Filippo Parodi, *Bozzetto per ceroforale della cappella dell'Arca nella Basilica di Sant'Antonio a Padova*, 1688-1689 circa (particolare)



Fig. 26 – Filippo Parodi, *Bozzetto per ceroforale della cappella dell'Arca nella Basilica di Sant'Antonio a Padova*, 1688-1689 circa (particolare)

Valeria Galizzi, Paolo Plebani

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. n. 13.

Genova nell'età barocca, Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola / Galleria di Palazzo Reale, 2 maggio - 26 luglio 1992, cat. n. 205.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, cat. s.n.

Andrea Brustolon 1662-1732: "Il Michelangelo del legno", Belluno, Palazzo Crepadona, 28 marzo - 12 luglio 2009, cat. n. 3.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. n. 22.

Rencontres à Venise: Étrangers et Vénitiens dans l'art du XVIIe siècle, Ajaccio, Palais Fesch, 29 giugno - 1° ottobre 2018, cat. n. 61.

Bibliografia

Bibliografia

Lauro Magnani, in *La scultura a Genova e in Liguria,* II. *Dal Seicento al Primo Novecento*, Genova, Fratelli Pagano Editori, 1988, pp. 165 (fig. 204), 207 [Filippo Parodi].

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 40-41 cat. n. 13 [Filippo Parodi].

Lauro Magnani, in *Genova nell'età barocca*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola / Galleria di Palazzo Reale, 2 maggio - 26 luglio 1992), a cura di Ezia Gavazza, Giovanna Rotondi Terminiello, Milano, Nuova Alfa Editoriale, 1992, p. 323 cat. n. 205 [Filippo Parodi].

Federico Zeri, *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici*, Milano, Longanesi, 1995, p. 152 [Filippo Parodi].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 56-57 [Filippo Parodi].

Monica De Vincenti, in *Dal Medioevo a Canova. Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 20 febbraio - 16 luglio 2000), a cura di Davide Banzato, Monica De Vincenti, Franca Pellegrini, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 143-144 [Filippo Parodi].

Francesco Rossi, *La collezione di sculture di Federico Zeri: Donazione Accademia Carrara*, Milano, Civica Biblioteca d'Arte, 2001, p. 10 [Filippo Parodi].

Massimo De Grassi, in *Andrea Brustolon 1662-1732: "Il Michelangelo del legno"*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 28 marzo - 12 luglio 2009), a cura di Anna Maria Spiazzi, Massimo De Grassi, Giovanna Galasso, Milano, Skira, 2009, p. 311 cat. 3 [Filippo Parodi].

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano/Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 81 cat. 22 [Filippo Parodi].

Maichol Clemente, *«Con leggiadria lavorati, e con ottimo gusto condotti». Filippo Parodi: tre opere venete*, Firenze, Giovanni Pratesi antiquario, settembre 2017, p. 47 nota 30 [Filippo Parodi].

Andrea Bacchi, in *Rencontres à Venise: Étrangers et Vénitiens dans l'art du XVIIe siècle*, catalogo della mostra (Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts, 29 giugno - 1° ottobre 2018), a cura di Linda Borean, Stefania Mason, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2018, pp. 250-251 cat. 61 [Filippo Parodi].

Maichol Clemente, *"Con genio divoto verso il santo glorioso". Filippo Parodi e la Cappella delle Reliquie (1689-1697)*, in *La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova. Archeologia Storia Arte Musica*, a cura di Luciano Bertazzo, Girolamo Zampieri, Tomo II, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2021, p. 1357 [Filippo Parodi].

Maichol Clemente, *Parodi e la Serenissima*, in *Ecce Homo. Un busto di Filippo Parodi restaurato da Venetian Heritage*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grimani, 19 maggio - 29 ottobre 2023), a cura di Maichol Clemente, Venezia, Marsilio, 2023, pp. 47 (fig. 17), 49 [Filippo Parodi].

Maichol Clemente, *Filippo Parodi e i suoi anni serenissimi. Un excursus*, in *Filippo Parodi. Le metamorfosi*, a cura di Luca Leoncini, Genova, Sagep, 2024, pp. 37-38 [Filippo Parodi].

Note

Note

1. Lauro Magnani, in *La scultura a Genova e in Liguria,* II. *Dal Seicento al Primo Novecento*, Genova, Fratelli Pagano Editori, 1988, pp. 165 (fig. 204), 207.

2. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 40-41 cat. n. 13.

3. Lauro Magnani, in *Genova nell'età barocca*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola / Galleria di Palazzo Reale, 2 maggio - 26 luglio 1992), a cura di Ezia Gavazza, Giovanna Rotondi Terminiello, Milano, Nuova Alfa Editoriale, 1992, p. 323 cat. n. 205.

4. Monica De Vincenti, in *Dal Medioevo a Canova. Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 20 febbraio - 16 luglio 2000), a

cura di Davide Banzato, Monica De Vincenti, Franca Pellegrini, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 143-144.

5. Massimo De Grassi, in *Andrea Brustolon 1662-1732: "Il Michelangelo del legno"*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 28 marzo - 12 luglio 2009), a cura di Anna Maria Spiazzi, Massimo De Grassi, Giovanna Galasso, Milano, Skira, 2009, p. 311 cat. n. 3.

6. Andrea Bacchi, in *Rencontres à Venise: Étrangers et Vénitiens dans l'art du XVIIe siècle*, catalogo della mostra (Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts, 29 giugno - 1° ottobre 2018), a cura di Linda Borean, Stefania Mason, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2018, pp. 250-251 cat. 61; Maichol Clemente, *"Con genio divoto verso il santo glorioso". Filippo Parodi e la Cappella delle Reliquie (1689-1697)*, in *La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova. Archeologia Storia Arte Musica*, a cura di Luciano Bertazzo, Girolamo Zampieri, Tomo II, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2021, p. 1357; Maichol Clemente, *Parodi e la Serenissima*, in *Ecce Homo. Un busto di Filippo Parodi restaurato da Venetian Heritage*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grimani, 19 maggio - 29 ottobre 2023), a cura di Maichol Clemente, Venezia, Marsilio, 2023, p. 49; Maichol Clemente, *Filippo Parodi e i suoi anni serenissimi. Un excursus*, in *Filippo Parodi. Le metamorfosi*, a cura di Luca Leoncini, Genova, Sagep, 2024, pp. 37-38.

7. Per una panoramica aggiornata sull'attività di Parodi in Veneto: Maichol Clemente, *Parodi e la Serenissima*… cit. (nota 6), 2023, pp. 25-67. Sulle opere padovane: Maichol Clemente, *"Con genio divoto…"* cit. (nota 6), 2021, pp. 1353-1395.

8. Segnalati da Giovan Battista Sartori, i documenti furono parzialmente pubblicati da Giulio Bresciani Alvarez, *Attività del Parodi scultore a Venezia e a Padova*, in «Il Santo», II, 4, 1964, pp. 161, 170. Per un regesto completo della documentazione si veda ora: *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana. 1. Basilica e convento del Santo*, a cura di Giovanni Luisetto, Padova, Biblioteca Antoniana, 1983, p. 377, docc. 715-716, 718.

9. Massimo De Grassi, in *Andrea Brustolon*… cit. (nota 5), 2009, p. 311 cat. n. 3; Andrea Bacchi, in *Rencontres à Venise*… cit. (nota 6), 2018, pp. 250-251 cat. 61.

10. Lauro Magnani, in *Genova nell'età barocca*… cit. (nota 3), 1992, p. 323 cat. n. 205.

11. Andrea Bacchi, in *Rencontres à Venise*… cit. (nota 6), 2018, pp. 250-251 cat. 61.

12. Sulla terracotta di Padova si veda Monica De Vincenti, in *Dal Medioevo a Canova…* cit. (nota 4), 2000, pp. 143-144 cat. n. 63. A sostegno della sua attribuzione a Parodi, non condivisa da Andrea Bacchi (in *Il conoscitore d'arte…*, cit. [nota 2], 1989, p. 40), la studiosa propone diversi confronti proprio con la

terracotta dell'Accademia Carrara. Sul *Compianto* di Chicago: Bruce Boucher, in *Earth and Fire. Italian Terracotta Sculpture from Donatello to Canova*, catalogo della mostra (Houston, The Museum of Fine Arts, 18 novembre 2001 – 3 febbraio 2002 / Londra, Victoria and Albert Museum, 14 marzo - 7 luglio 2002), a cura di Bruce Boucher, New Haven and London, Yale University Press, 2001, pp. 222-223, cat. n. 57; Bruce Boucher, *Pietà*, in «Art Institute of Chicago Museum Studies», XXIX, 2, 2003, pp. 58-59. Sulla *Vanitas* di San Pietroburgo: Sergei Androsov, in *Museo Statale Ermitage. La scultura italiana dal XVII al XVIII secolo. Da Bernini a Canova*, Milano, Skira, 2017, p. 303 cat. n. 178. Il ritratto in terracotta di Giovan Luca Durazzo della collezione Etro, modello per il marmo di collezione privata genovese, appartiene a un momento precedente della carriera di Parodi (Carlo Milano, *Collezione G&R Etro. Le terrecotte*, a cura di Andrea Bacchi, Roma, Officina Libraria, 2023, pp. 284-287 cat. n. 56).

13. Maichol Clemente, *Parodi e la Serenissima*…cit. (nota 6), 2023, p. 49.

14. Federico Zeri, *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici*, Milano, Longanesi, 1995, p. 152.



Giusto Le Court (seguace di), *Lucrezia*, 1690-1725 circa

Cat. 21. Giusto Le Court (seguace di)

Autore	Giusto Le Court (seguace di)
Dati anagrafici autore	Veneto, fine del XVII – inizi del XVIII secolo
Titolo	Lucrezia
Datazione	1690-1725 circa
Materia e tecnica	Marmo
Misure	49 × 40 × 27 cm (busto); 18 × 21,5 × 21 cm (base)
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nesssuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00021
Numeri di inventario precedenti	Sc. 147 (1998-2007); Sc. 132; 1998 AC Sculture 00021; (2011-2012); 98 SC ZR021 (2012-2015)
Collocazione	Esposto - Sala 13

Sommario

Il busto raffigura Lucrezia, eroina della storia romana divenuta nei secoli simbolo di virtù e fedeltà coniugale, nel momento drammatico che precede la morte. La giovane donna volge il capo di lato, mentre copiose lacrime le rigano il volto; una piccola ferita sul petto

allude al suicidio con il quale, secondo il racconto di Tito Livio, pose fine alla propria vita dopo la violenza subita da Sesto Tarquinio. La scultura, entrata nel 1998 all'Accademia Carrara con il lascito di Federico Zeri, fu attribuita a Orazio Marinali fin dalla sua prima pubblicazione, nel 1989, sulla base delle strette affinità con alcune opere dello scultore vicentino. Si propone qui di riconsiderare questa attribuzione: accanto agli elementi che rimandano a Marinali, emergono infatti caratteri che avvicinano il busto anche alla produzione di Francesco Penso, detto il Cabianca. Entrambi gli scultori risentirono della lezione di Giusto Le Court, condividendo quindi una comune matrice figurativa. Piuttosto che ricondurre la *Lucrezia* con certezza all'uno o all'altro, sembra pertanto più prudente riconoscervi l'opera di un artista ancora anonimo, formatosi nell'ambiente di Le Court e ricettivo dei modi dei suoi due allievi, attivo in Veneto tra la fine del Seicento e i primi decenni del Settecento.

Scheda di catalogo

di Nicola Ciarlo

Descrizione e iconografia

Il busto raffigura Lucrezia con il capo ruotato di lato, nelle sembianze di una giovane donna dai capelli voluminosi, ordinatamente divisi sulla sommità del capo da una scriminatura centrale e sciolti sulle spalle in due grosse ciocche ondulate. L'effigiata è colta nel momento culminante della disperazione, con gli occhi abbassati e

colmi di lacrime, che scendono copiose lungo il volto. La piccola ferita sanguinante sul petto, posta in corrispondenza del bordo inferiore, allude alla sua tragica morte **(figg. 1-5)**.



Fig. 1 – Giusto Le Court (seguace di), *Lucrezia*, 1690-1725 circa



Fig. 2 – Giusto Le Court (seguace di), *Lucrezia*, 1690-1725 circa



Fig. 3 – Giusto Le Court (seguace di), *Lucrezia*, 1690-1725 circa



Fig. 4 – Giusto Le Court (seguace di), *Lucrezia*, 1690-1725 circa



Fig. 5 – Giusto Le Court (seguace di), *Lucrezia*, 1690-1725 circa (particolare)

La vicenda di Lucrezia è narrata dallo storico romano Tito Livio (*Ab urbe condita*, I, 58). Figlia di Spurio Lucrezio Tricipitino e moglie di Lucio Tarquinio Collatino, fu vittima della violenza di Sesto Tarquinio, figlio di Tarquinio il Superbo. Convocati il padre e il marito, accompagnati rispettivamente da Publio Valerio Publicola e Lucio Giunio Bruto, Lucrezia raccontò tra le lacrime quanto le era accaduto e, dopo aver chiesto loro di vendicarla, si tolse la vita trafiggendosi il petto con un pugnale.

Vicenda critica, attribuzione e datazione

Il busto fu pubblicato per la prima volta da Andrea Bacchi nel catalogo della mostra dedicata alla collezione di sculture di Federico Zeri, tenutasi nel 1989 al Museo Poldi Pezzoli di Milano e all’Accademia Carrara di Bergamo. Particolarmente significativa della

considerazione riservata all'opera fu la scelta di riprodurla sulla copertina del volume. Proprio in Accademia Carrara l'opera sarebbe approdata alcuni anni più tardi, nel 1998, con il lascito dello stesso Zeri.

Nella scheda critica redatta per il catalogo, Bacchi notava come l'esuberante massa di capelli ondulati lavorati a gradina della *Lucrezia* Zeri fosse quasi perfettamente sovrapponibile a quella che incorona il busto della *Cleopatra* (già Parigi, Galérie Ratton et Ladrière), opera firmata con il monogramma «O.M.F.» dallo scultore vicentino Orazio Marinali (Angarano, 1643 – Vicenza, 1720).[1] Allievo a Venezia del fiammingo Giusto Le Court (Ypres, 1627 – Venezia, 1679), Marinali risentì, come osserva ancora Bacchi, della presenza delle opere di Filippo Parodi lasciate a Padova nel corso degli anni Ottanta e Novanta del Seicento quali *La Penitenza* eseguita nell'ultimo scorcio del secolo dal genovese per la Cappella del Tesoro del Santo, che dovettero ispirare tanto la *Cleopatra* quanto la *Lucrezia*.

Questa scultura si doveva dunque inserire all'interno di una produzione di statue e busti, alla quale alludeva Luigi Chizzola, andata per la gran parte perduta.[2] L'inquadramento proposto da Andrea Bacchi è stato accolto dalla critica successiva senza particolari oscillazioni tanto sulla sua autografia quanto sull'iconografia; vanno infatti segnalate quali sole eccezioni Italo Faldi (1989, p. 78), il quale nella didascalia metteva in dubbio sia il nome di Marinali che la sua identificazione come *Lucrezia* indicandola più genericamente come «Testa di donna», e Francesco Rossi, il quale, per uno scusabile *lapsus calami*, la confondeva con la *Cleopatra*.[3]

Se da un lato è pacificamente accolta l'identificazione dell'effigie muliebre, andrà invece rimeditata la possibilità di tenere la *Lucrezia* della Carrara nel catalogo di Orazio Marinali: indicativa in tal senso è la sua assenza nella voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* redatta da Monica De Vincenti.[4] Pur condividendo evidenti similarità con la già menzionata *Cleopatra*, autentico *tour de force* di Marinali nel genere del busto ornamentale, la nostra effigie se ne discosta parimenti per l'espressione ferma del volto. Questa immobilità assorta si può ritrovare nel *Busto femminile* del Liebighaus Skulpturen Sammlung di Francoforte sul Meno. Quest'ultimo, con provenienza dall'oratorio di Villa Barbarigo di Montebelluna (Treviso) e un riferimento a Giovanni Marchiori, è stato restituito da Giuseppe Pavanello, su suggerimento di Simone Guerriero, al veneziano Francesco Penso, detto il Cabianca (Venezia 1666-1737).[5] Al Penso sono stati inoltre riferiti da Maichol Clemente i mezzibusti di *Lucrezia* e *Cleopatra* già transitati sul mercato antiquario (Sotheby's, Parigi, 30 giugno 2020, lotti 62-63). La *Lucrezia* sembra condividere allo stesso modo con l'effigie della regina egizia l'espressione astrattamente idealizzata del volto, sebbene se ne discosti per il trattamento più pittorico della capigliatura. Pur persuasive, tutte queste ragioni non sono tuttavia sufficienti a restituire in via definitiva a Cabianca, anziché a Marinali, la *Lucrezia* della Carrara che appare equidistante tanto dall'uno quanto dall'altro.

Si conclude che ci troviamo di fronte alla personalità di un artista la cui attività si colloca credibilmente tra l'ultimo decennio del Seicento e il primo quarto del Settecento il quale, formatosi nell'orbita di Giusto Le

Court dal cui magistero provenivano sia il Marinali che il Cabianca, fu ricettivo dei modi dell'uno e dell'altro scultore mancando tuttavia di quell'autonomia creativa tale da sottrarlo oggi dall'anonimato.

Provenienza

Provenienza e storia museale

Non si hanno informazioni sulla destinazione originaria della scultura e la sua vicenda collezionistica si segue soltanto nelle sue fasi più recenti. Stando alle informazioni trasmesse da Federico Zeri ad Andrea Bacchi, fino al 1970 la scultura si trovava nella collezione della baronessa Giulia Lazzaroni.[6] Non si hanno tuttavia notizie sui tempi e sulle modalità della sua acquisizione da parte della gentildonna, che, negli stessi anni in cui Zeri affidava all'architetto Andrea Busiri Vici la costruzione della villa di Mentana, si rivolgeva al professionista romano per alcuni lavori di sistemazione della propria abitazione in via della Colonna Antonina a Roma.[7]

Nel 1998, con il legato di Zeri in favore dell'Accademia Carrara, la scultura è giunta all'istituzione bergamasca, dove tra il 2000 e il 2008 è stata esposta nella sala XII del percorso museale, dedicata alla ritrattistica di Fra' Galgario. Nel 2008, con la chiusura del museo per lavori di ristrutturazione, il busto è stato collocato nei depositi. Alla riapertura del museo nell'aprile 2015, l'opera era esposta in sala XXIV, dedicata alle sculture della raccolta di Federico Zeri, mentre nel nuovo allestimento

aperto al pubblico nel gennaio 2023 è stata collocata in sala XIII, intitolata *Venezia tra Seicento e Settecento*.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

L’opera è realizzata in marmo bianco venato **(fig. 6)** e poggia su un basamento non solidale, in marmo verde venato, verosimilmente un Verde Alpi. Tanto il busto quanto il basamento presentano i lati a vista accuratamente lavorati e levigati, mentre la parte posteriore è lasciata priva di finitura e non levigata **(fig. 7)**. Tale caratteristica indica che l’opera nel suo complesso era concepita per una fruizione privilegiata da un punto di vista frontale.



Fig. 6 – Giusto Le Court (seguace di), *Lucrezia*, 1690-1725 circa



Fig. 7 – Giusto Le Court (seguace di), *Lucrezia*, 1690-1725 circa (retro)

I dettagli del busto sono ottenuti mediante l'impiego alternato di diversi strumenti di lavorazione. Nella capigliatura è particolarmente evidente l'uso di scalpelli, punte e gradine di diverse dimensioni, impiegati per definire nel blocco marmoreo le singole ciocche **(fig. 8)**; più evidenti sono invece le tracce del trapano nei dettagli anatomici del volto, in particolare in corrispondenza dell'orecchio sinistro, del naso e degli angoli degli occhi e della bocca **(figg. 9-10)**. Nella parte interna sono invece ben leggibili i segni della subbia, che ha lasciato una serie di lunghi solchi pressoché paralleli. In corrispondenza di questi si osservano inoltre residui di vecchie stuccature e alcune carbonatazioni, fenomeni che potrebbero essere ricondotti a una passata esposizione dell'opera in ambienti caratterizzati da elevata umidità **(fig. 11)**.



Fig. 8 – Giusto Le Court (seguace di), *Lucrezia*, 1690-1725 circa (particolare)

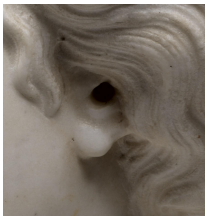


Fig. 9 – Giusto Le Court (seguace di), *Lucrezia*, 1690-1725 circa (particolare)



Fig. 10 – Giusto Le Court (seguace di), *Lucrezia*, 1690-1725 circa (particolare)



Fig. 11 – Giusto Le Court (seguace di), *Lucrezia*, 1690-1725 circa (particolare del retro)

Dal punto di vista conservativo, l’opera versa in ottime condizioni. L’unica forma di degrado riscontrabile è costituita da quattro macchie di colore aranciato, concentrate in un’area circoscritta alla base del collo, di dimensioni ridotte e forma pressoché circolare. Tali caratteristiche potrebbero essere compatibili con fenomeni di ossidazione del ferro e ricondurre quindi l’origine delle macchie alla presenza, attuale o pregressa, di elementi metallici in prossimità della superficie marmorea **(fig. 12)**.

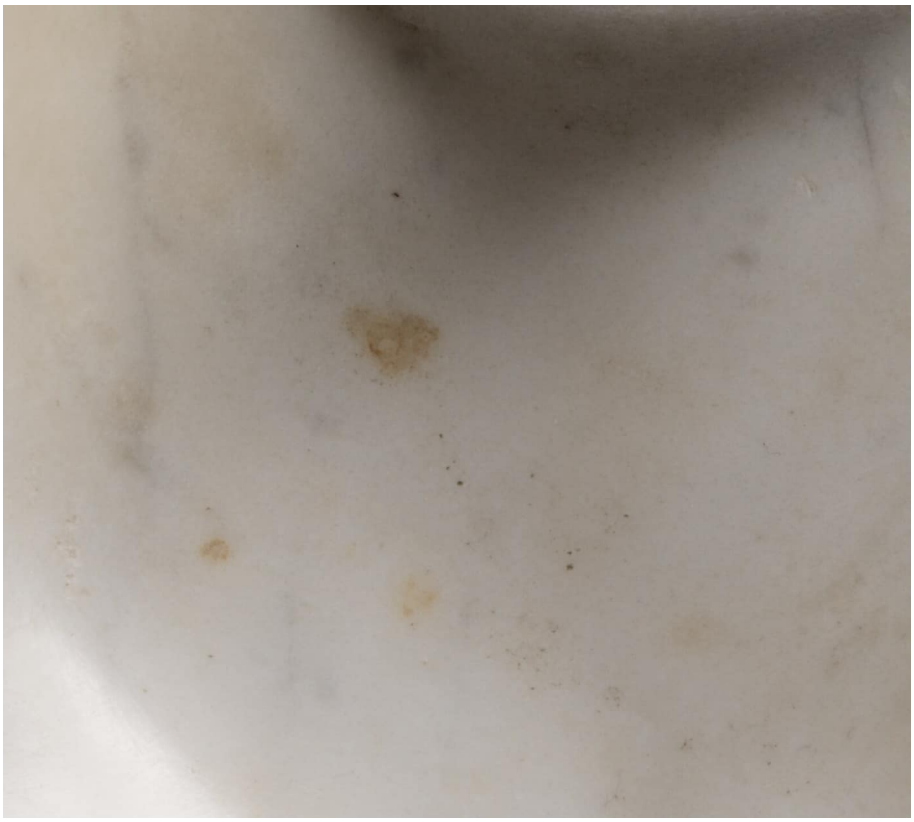


Fig. 12 – Giusto Le Court (seguace di), *Lucrezia*, 1690-1725 circa (particolare)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. n. 16.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, cat. s.n.

Il museo in dono: 10 anni di doni, legati, depositi alla Accademia Carrara di Bergamo, Bergamo, Accademia Carrara, 20 giugno - 29 agosto 2004, cat. s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. n. 23.

Bibliografia

Bibliografia

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 46-47 cat. n. 16 [Orazio Marinali].

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, pp. 76 (ill.), 78 [Orazio Marinali? *Testa di donna*, *Lucrezia?*].

Federico Zeri, *La costellazione del falso. Conversazioni a cura di Marco Dolcetta*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 108 (ill.) [senza indicazioni].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 58-59 [Orazio Marinali].

Francesco Rossi, *La collezione di sculture di Federico Zeri: Donazione Accademia Carrara*, Milano, Civica Biblioteca d'Arte, 2001, pp. 10-11 [Orazio Marinali].

Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte, a cura di Francesco Rossi, presentazione di Rossana Bossaglia, Bergamo, Bolis, 2003, pp. 105 (ill.), 109 [Orazio Marinali, *Cleopatra*].

Il museo in dono: 10 anni di doni, legati, depositi alla Accademia Carrara di Bergamo, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 20 giugno - 29 agosto 2004), a cura di Francesco Rossi, Bergamo, Bolis Edizioni, 2004, p. 27 [Orazio Marinali].

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 81 cat. n. 23 [Orazio Marinali].

Note

Note

1. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, p. 46.

2. Monica De Vincenti, *Marinali, Orazio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 70, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008, p. 378.

3. Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 78; *Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte*, a cura di Francesco Rossi, presentazione di Rossana Bossaglia, Bergamo, Bolis, 2003, p. 109.

4. M. De Vincenti, *Marinali, Orazio*… cit. (nota 2), 2008, pp. 376-381.

5. Giuseppe Pavanello, *Appunti da un viaggio in Germania: sculture a Francoforte e a Oldenburg*, in «Arte in Friuli Arte a Trieste», 28, 2009, p. 313.

6. A. Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 1), 1989, p. 46.

7. Irene De Guttry, Maria Paola Maino, *Andrea Busiri Vici architetto (1903 -1989)*, Roma, De Luca, 2000, p. 267.



Giusto Le Court, *Profilo di vecchio*, *Profilo di vecchia*, 1670 circa



Giusto Le Court, *Profilo di vecchio*, *Profilo di vecchia*, 1670 circa

Cat. 22. Giusto Le Court

Autore	Giusto Le Court
Dati anagrafici autore	Ypres, 1627 - Venezia, 1679
Titolo	Profilo di vecchio
Datazione	1670 circa
Materia e tecnica	Marmo
Misure	26 × 20,5 × 7 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nesssuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00022
Numeri di inventario precedenti	Sc. 148 (1998-2007); Sc. 133; 1998 AC Sculture 00022 (2011-2012); 98 SC ZR022 (2012-2015)
Collocazione	Esposto - Sala 13

Autore	Giusto Le Court
Dati anagrafici autore	Ypres, 1627 - Venezia, 1679
Titolo	Profilo di vecchia
Datazione	1670 circa
Materia e tecnica	Marmo
Misure	26 × 20,5 × 5 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988

Numeri di inventario precedenti	Sc. 149 (1998-2007); Sc. 134; 1998 AC Sculture 00023 (2011-2012); 98 SC ZR023 (2012-2015)
Collocazione	Esposto - Sala 13

Sommario

I due rilievi rappresentano un vecchio e una vecchia visti di profilo, da intendersi probabilmente come “teste di genere”. Si tratta di una tipologia di manufatti diffusa nei territori della Serenissima, dove tra la seconda metà del Seicento e i primi decenni del secolo successivo questi oggetti di piccolo e medio formato erano ricercati dall’esigente collezionismo locale. I due profili, da intendersi con i loro *pendants*, anch’essi in Accademia Carrara, un tempo venivano considerati dalla critica opera del bassanese Orazio Marinali. Simone Guerriero ha spostato queste prove dal catalogo di Marinali a quello di Giovanni Bonazza, al quale viene oggi comunemente riferita la maggior parte di queste realizzazioni. Quest’indicazione va respinta alla luce della verifica filologica: in essi non si riscontra quella marcata ricerca del carattere e quel temperamento grottesco tipico dei lavori di Bonazza. Il nome più convincente per essi è, invece, quello del fiammingo Giusto Le Court: l’iniziatore della stagione barocca in scultura a Venezia, nonché l’inventore di generi scultorei che avranno grande fortuna. In questo senso, nei quattro rilievi *ex* Zeri si possono individuare i prototipi, da datare agli anni Settanta del Seicento, di questa particolare tipologia, che conoscerà con gli scultori della generazione successiva un incremento dal punto di vista sia quantitativo sia qualitativo.

Scheda di catalogo

di Alessandro Bruzzone

Descrizione e iconografia

I due rilievi rettangolari qui presi in esame raffigurano un vecchio e una vecchia, entrambi visti di profilo, rivolti uno in direzione dell'altro e aventi la bocca schiusa, come in un ideale dialogo **(figg. 1-2)**. La figura maschile calza una fascia per tenere fermi i capelli, articolati in ciocche folte e voluminose, inoltre presenta nella parte bassa un sottile lembo di panneggio, vivacemente animato grazie all'uso della sgorbia e alla decorazione a "rigatino" della stoffa. Quella femminile, invece, è cinta da un velo che avvolge tutta la parte posteriore del cranio e la nuca, e che si chiude in un nodo poco sotto il mento. A colpire è l'espressività dei due personaggi: il risalto dato agli zigomi e, più in generale, ai tratti fisiognomici contribuisce ad acuire lo stato di decrepitezza fisica, evidente soprattutto nella vecchia.



Fig. 1 – Giusto Le Court, *Profilo di vecchio*, 1670 circa

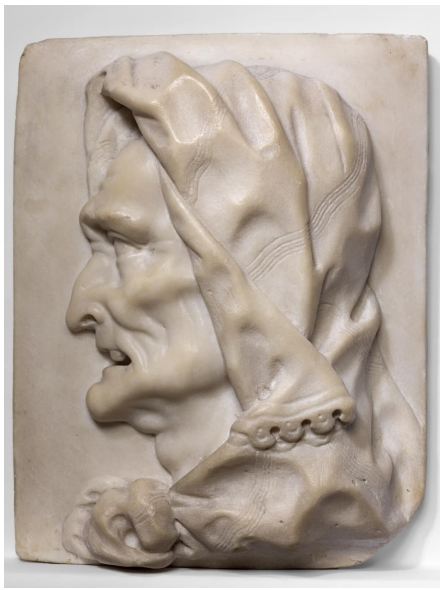


Fig. 2 – Giusto Le Court, *Profilo di vecchia*, 1670 circa

Dal punto di vista della lettura iconografica queste opere sono state considerate invenzioni dal carattere allegorico, “teste di genere”, sostanzialmente in linea, quindi, con l’interesse verso simili soggetti che si può riscontrare nella coeva pittura veneziana, ma anche con gli studi fisiognomici di Giovanni Battista Della Porta.

Vicenda critica

I due profili – da considerarsi insieme agli altri due di proprietà di Zeri, raffiguranti un giovane e la sua controparte femminile, anch’essi conservati all’Accademia Carrara **(cat. n. 23)** – sono stati studiati da chi scrive in occasione della mostra del 1989 sulla collezione di sculture di Federico Zeri. In tale sede, essi erano stati esposti con un’attribuzione a Orazio Marinali, scultore a cui in passato era stata unanimemente riferita la maggior parte dei marmi veneti di età barocca destinati al collezionismo privato.[1]

Si deve a Simone Guerriero la fondamentale panoramica sui generi della produzione scultorea di piccolo e medio formato, un tempo capillarmente diffusa all'interno delle collezioni veneziane tra Sei e Settecento: lo studioso ha in quell'occasione evidenziato come in esse risultassero spesso presenti, inventari alla mano, piccoli bassorilievi con figure di profilo – solitamente di forma ovale o rettangolare – conservati in cornici scure o dorate.[2] Appesi alle pareti di una galleria, di un portico o collocati entro elementi architettonici, tali manufatti erano spesso presentati a coppie o in serie più nutrite, talora quasi alla stregua di elementi di arredo per le sontuose dimore dell'esigente patriziato veneziano. Nel repertoriare gli esemplari di questa particolare tipologia, Guerriero si soffermava sui nostri rilievi, accostandoli al gruppo di nove profili provenienti da Palazzo Grimani a Venezia, apparsi sul mercato antiquario londinese verso il 1990, e ai quindici ovali di Palazzo Nani Mocenigo a San Trovaso. Egli proponeva di riferire queste tre serie all'ambito di Giovanni Bonazza: la gran parte di questa particolare categoria di opere sarebbe allora da ricondurre, nonostante le oscillazioni qualitative, all'attività della bottega di Bonazza.[3]

Limitatamente ai rilievi qui oggetto d'interesse, la proposta attributiva di Guerriero è stata condivisa nel 2004 dall'allora direttore dell'Accademia Carrara, Francesco Rossi, mentre a mio avviso è possibile ricondurre queste prove allo scalpello del "Bernini adriatico" Giusto Le Court, come ho già sostenuto.[4]

Attribuzione e datazione

Giusto Le Court è il padre della scultura barocca veneziana: quest'assunto, condiviso sostanzialmente da tutti gli studiosi a partire dalla riscoperta dell'artista, appare davvero difficile da mettere in discussione. Il fiammingo, infatti, viene non solo considerato dalla critica il regista del più impressionante cantiere di scultura monumentale della Venezia del suo tempo, ovvero la basilica della Salute, ma anche l'inventore di generi scultorei nuovi, come i busti di filosofi antichi, assai richiesti dall'esigente collezionismo veneziano dell'epoca.

È pertanto logico individuare in Le Court anche l'ideatore del profilo a rilievo di piccolo o medio formato, una tipologia di opere solitamente di soggetto allegorico, che talora si presta anche a contenuti storici o, in un singolo caso, a esigenze di carattere ritrattistico: si tratta di una tipologia che avrà grande fortuna nei decenni successivi alla morte dello scultore.[5] L'analisi stilistica dei quattro rilievi oggetto d'interesse mi sembra suffragare quest'ipotesi: credo, infatti, che in essi non trapeli quella caratterizzazione sottolineata, quasi grottesca, che si riscontra nelle prove di questo genere riferibili con certezza a Giovanni Bonazza. Dal punto di vista tecnico, inoltre, l'uso del trapano spericolato tipico del linguaggio di Bonazza appare qui fortemente ridimensionato. Ritengo che in queste prove, complice anche l'eccellente stato di conservazione, si possano ipoteticamente riconoscere i prototipi del genere: è forse guardando a esse, infatti, che gli scultori veneziani della generazione

successiva a Le Court ripresero questa tipologia, adattandola alla propria cultura figurativa e ottenendo risultati di volta in volta diversi.

Ribadire la paternità lecourtiana per i quattro rilievi *ex* Zeri significa necessariamente anche anticipare la datazione proposta per essi da Guerriero: non gli ultimi due decenni del Seicento, bensì il decennio precedente.[6] Si tratterebbe quindi di un'invenzione nata nella tarda bottega di Giusto Le Court, ripetuta in seguito dagli allievi del maestro e diffusasi in poco tempo: questi oggetti divennero una presenza comune a molte collezioni veneziane, tanto da essere richiesti ancora nei primi decenni del Settecento.

Provenienza

Provenienza e storia museale

Stando alle informazioni trasmesse da Federico Zeri, i rilievi, insieme agli altri due raffiguranti il *Profilo di giovane uomo* e il *Profilo di giovane donna* **(cat. n. 23)**, riemergono intorno al 1960 sul mercato antiquario fiorentino; risale con ogni probabilità a questa circostanza il loro acquisto da parte dello storico dell'arte. [7]

Rimasti nella villa di Mentana fino alla scomparsa di Zeri nel 1998, i rilievi sono giunti all'Accademia Carrara in seguito al legato testamentario da lui disposto a favore dell'istituzione museale bergamasca. Tra il 2000 e il 2008 furono esposti a parete entro cornici lignee nella

sala XII, al secondo piano del percorso museale. Nel 2008, con la chiusura del museo per i lavori di ristrutturazione, i due marmi furono trasferiti nei depositi, per essere nuovamente esposti nella sala XXIV, intitolata *Le sculture della raccolta di Federico Zeri*, con la riapertura dell'Accademia Carrara nell'aprile 2015. In quell'occasione furono inseriti in un nuovo sistema di montaggio, che ne proteggeva i bordi, e presentati accanto agli altri due rilievi attribuiti a Giusto Le Court **(cat. n. 23)** e a quelli riferiti a Giovanni Bonazza **(cat n. 24)**. Nel nuovo allestimento museale, inaugurato nel gennaio 2023, i rilievi sono esposti nella sala XIII, intitolata *Venezia tra Seicento e Settecento*.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

Il rilievo raffigurante il *Profilo di vecchio* è realizzato in marmo bianco, a grana fine e debolmente venato; l'ottimo stato di conservazione consente di leggere con chiarezza i segni degli strumenti impiegati nella lavorazione.

Il volto si stacca nitidamente dallo sfondo sia per il rilievo sia per la finitura, più accuratamente levigata e lucidata **(fig. 3)**. I capelli sono lavorati prevalentemente a gradina, con alcune ciocche marcate da fori di trapano **(fig. 4)**. Tracce di trapano, eseguite con punte di diverse dimensioni, sono riconoscibili anche nella barba e in corrispondenza di narici, bocca, occhi e orecchio; accanto a quest'ultimo, netti colpi di una gradina a tre

denti consentono di identificare con precisione lo strumento utilizzato **(fig. 5)**.

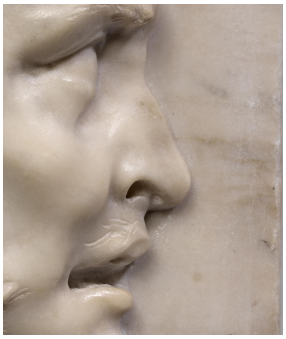


Fig. 3 – Giusto Le Court, *Profilo di vecchio*, 1670 circa (particolare)



Fig. 4 – Giusto Le Court, *Profilo di vecchio*, 1670 circa (particolare)



Fig. 5 – Giusto Le Court, *Profilo di vecchio*, 1670 circa (particolare)

Nella parte inferiore del rilievo, in corrispondenza del drappeggio, si osservano sottili graffi, interpretabili come tracce di raspa o lima su una superficie volutamente non levigata oppure come segni di lavorazione resi più evidenti dall'assottigliamento superficiale dovuto al degrado. Nella stessa area è presente un'alterazione cromatica bruna riconducibile alla presenza di ossalati **(fig. 6)**.



Fig. 6 – Giusto Le Court (seguace di), *Lucrezia*, 1690-1725 circa

Analogamente al corrispettivo maschile, anche nel *Profilo di vecchia* l'ottimo stato di conservazione consente di leggere con chiarezza le diverse fasi della lavorazione. La figura si distingue dal fondo per la maggiore levigatura e lucidatura delle superfici, particolarmente evidente nell'incarnato **(fig. 7)**. I sottosquadri più profondi dei dettagli anatomici del volto e delle pieghe del velo sono ottenuti con il trapano **(fig.**

8), mentre la decorazione del velo è costituita da sottili linee parallele, probabilmente realizzate con uno strumento simile alla gradina, ma a denti più fini **(fig. 9)**.

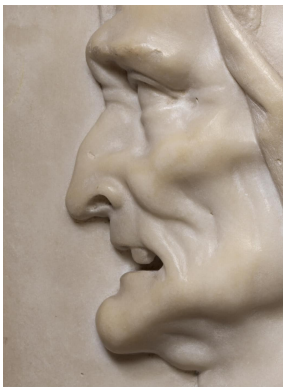


Fig. 7 – Giusto Le Court, *Profilo di vecchia*, 1670 circa (particolare)



Fig. 8 – Giusto Le Court, *Profilo di vecchia*, 1670 circa (particolare)



Fig. 9 – Giusto Le Court, *Profilo di vecchia*, 1670 circa (particolare)

L’unico fenomeno di degrado evidente è la perdita dell’angolo inferiore destro, probabilmente dovuta a un danno meccanico non recente **(fig. 10)**.



Fig. 10 – Giusto Le Court, *Profilo di vecchia*, 1670 circa (particolare)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. n. 14.

I Tiepolo e il Settecento vicentino, Vicenza, Montecchio Maggiore e Bassano del Grappa, 26 maggio - 20 settembre 1990, cat. n. 7.16.1.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, s.n.

Orazio Marinali e la scultura veneta fra Sei e Settecento, Vicenza, Palazzo Thiene, 6 dicembre 2002 - 12 gennaio 2003, cat. nn. 29a-b.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. nn. 16-17.

Bibliografia

Bibliografia

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3

giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 42-43 cat. n. 14 [Orazio Marinali].

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 78 [Orazio Marinali].

Franco Barbieri, *Le scene della scultura,* in *I Tiepolo e il Settecento vicentino*, catalogo della mostra (Vicenza, Montecchio Maggiore e Bassano del Grappa, 26 maggio - 20 settembre 1990), a cura di Fernando Rigon, Maria Elisa Avagnina, Franco Barbieri, Lionello Puppi, Remo Schiavo, Milano, Electa, 1990, pp. 226-229, 242 cat. n. 7.16.1 [Orazio Marinali].

Federico Zeri, *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici*, Milano, Longanesi, 1995, p. 148 [Orazio Marinali].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 60-61 [Orazio Marinali].

Susanna Zanuso, s.v. *Orazio Marinali*, in *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, a cura di Andrea Bacchi, Milano, Longanesi, 2000, p. 756 [Orazio Marinali].

Simone Guerriero, in *Orazio Marinali e la scultura veneta fra Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Thiene, 6 dicembre 2002 - 12 gennaio 2003), a cura di Monica De Vincenti, Simone Guerriero, Fernando

Rigon, Cittadella, Biblos, 2002, pp. 83-86 cat. nn. 29a-b [Giovanni Bonazza].

Simone Guerriero, *Le alterne fortune dei marmi: busti, teste di carattere e altre "scolture moderne" nelle collezioni veneziane tra Sei e Settecento*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento: nuovi studi*, atti della giornata di studi (Venezia, Palazzo Franchetti, 30 novembre 2001), a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, pp. 95-96 [Giovanni Bonazza].

Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte, a cura di Francesco Rossi, presentazione di Rossana Bossaglia, Bergamo, Bolis, 2003, p. 114 [Orazio Marinali].

Il museo in dono: 10 anni di doni, legati, depositi alla Accademia Carrara di Bergamo, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 20 giugno - 29 agosto 2004), a cura di Francesco Rossi, Bergamo, Bolis Edizioni, 2004, p. 27 [Giovanni Bonazza].

Andrea Bacchi, *"Le cose più belle e principali nelle chiese di Venezia sono opere sue": Giusto Le Court a Santa Maria della Salute (e altrove)*, in «Nuovi studi», 12, 2006, pp. 147-148, ill. 201 [Giusto Le Court].

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 79 cat. nn. 16-17 [Orazio Marinali].

Note

Note

1. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 42-43.

2. Simone Guerriero, *Le alterne fortune dei marmi: busti, teste di carattere e altre "scolture moderne" nelle collezioni veneziane tra Sei e Settecento*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento: nuovi studi*, atti della giornata di studi (Venezia, Palazzo Franchetti, 30 novembre 2001), a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, pp. 73-149.

3. S. Guerriero, *Le alterne fortune*… cit. (nota 2), 2002, pp. 95-96.

4. *Il museo in dono: 10 anni di doni, legati, depositi alla Accademia Carrara di Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 20 giugno - 29 agosto 2004), a cura di Francesco Rossi, Bergamo, Bolis Edizioni, 2004, p. 27; Andrea Bacchi, *"Le cose più belle e principali nelle chiese di Venezia sono opere sue": Giusto Le Court a Santa Maria della Salute (e altrove)*, in «Nuovi studi», 12, 2006, pp. 147-148.

5. Mi riferisco ai medaglioni raffiguranti uomini e donne illustri, oggi ai Musei Civici di Padova ma provenienti dalla biblioteca del convento patavino di San Giovanni di Verdara, e al ritratto della contessa Buzzaccarrini. Per i primi si vedano le schede di Monica De Vincenti, Paola Rossi e Simone Guerriero in *Dal Medioevo a Canova. Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 20 febbraio – 16 luglio 2000), a cura di Davide Banzato, Monica De Vincenti, Franca Pellegrini, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 160-166, 169-192, nn. 84-93, 97-172; per il secondo Simone Guerriero, in *Collezione G&R Etro. Marmi e bronzi*, a cura di Andrea Bacchi, Roma, Officina libraria, 2025, pp. 304-305.

6. S. Guerriero, in *Collezione G&R Etro*… cit. (nota 5), 2025, p. 304.

7. A. Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 1), 1989, p. 46.



Giusto Le Court, *Profilo di giovane uomo*, *Profilo di giovane donna*, 1670 circa



Giusto Le Court, *Profilo di giovane uomo*, *Profilo di giovane donna*, 1670 circa

Cat. 23. Giusto Le Court

Autore	Giusto Le Court
Dati anagrafici autore	Ypres, 1627 - Venezia, 1679
Titolo	Profilo di giovane uomo
Datazione	1670 circa
Materia e tecnica	Marmo
Misure	26 × 20,5 × 5 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00024
Numeri di inventario precedenti	Sc. 150 (1998-2007); Sc. 135; 1998 AC Sculture 00024 (2011-2012); 98 SC ZR024 (2012-2015)
Collocazione	Esposto - Sala 13

Autore	Giusto Le Court
Dati anagrafici autore	Ypres, 1627 - Venezia, 1679
Titolo	Profilo di giovane donna
Datazione	1670 circa
Materia e tecnica	Marmo
Misure	26 × 20,5 × 5 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988

Numeri di inventario precedenti	Sc. 151 (1998-2007); Sc. 136; 1998 AC Sculture 00025 (2011-2012); 98 SC ZR025 (2012-2015)
Collocazione	Esposto - Sala 13

Sommario

I due rilievi rappresentano un giovane e una giovane visti di profilo, da intendersi probabilmente come “teste di genere”. Si tratta di una tipologia di manufatti diffusa nei territori della Serenissima, dove tra la seconda metà del Seicento e i primi decenni del secolo successivo questi oggetti di piccolo e medio formato erano ricercati dall’esigente collezionismo locale. I due profili, da intendersi con i loro *pendants*, anch’essi in Accademia Carrara, venivano considerati un tempo opera del bassanese Orazio Marinali dalla critica. Simone Guerriero ha spostato queste prove dal catalogo di Marinali a quello di Giovanni Bonazza, al quale viene oggi comunemente riferita la maggior parte di queste realizzazioni. Quest’indicazione va respinta alla luce della verifica filologica: in essi non si riscontra quella marcata ricerca del carattere e quel temperamento grottesco tipico dei lavori di Bonazza. Il nome più convincente per essi è, invece, quello del fiammingo Giusto Le Court: l’iniziatore della stagione barocca in scultura a Venezia, nonché l’inventore di generi scultorei che avranno grande fortuna. In questo senso, nei quattro rilievi *ex* Zeri si possono individuare i prototipi, da datare agli anni Settanta del Seicento, di questa particolare tipologia, che conoscerà con gli scultori della generazione successiva un incremento dal punto di vista sia quantitativo sia qualitativo.

Scheda di catalogo

di Alessandro Bruzzone

Descrizione e iconografia

I due rilievi rettangolari qui presi in esame rappresentano un giovane uomo e una giovane donna, entrambi visti di profilo e rivolti uno in direzione dell'altro **(figg. 1-2)**. La figura maschile presenta una chioma lunga e ondulata, articolata in ciocche disordinate, minutamente descritte dallo scultore con insistenza grafica, mentre nella parte bassa si nota il colletto e una porzione dell'abito. Quella femminile è agghindata con tre fiori posizionati sul capo, sotto i quali spunta un piccolo ciuffo di capelli: questi ultimi, pazientemente tratteggiati con la gradina, sembrano intrecciarsi in prossimità della nuca, da lì quindi scendono lateralmente, lungo il collo, posandosi delicatamente sul lembo di veste visibile. L'intonazione espressiva serena, leggermente più sostenuta nel fanciullo e, invece, più lieta nella sua controparte femminile, qualifica i due marmi.



Fig. 1 – Giusto Le Court, *Profilo di giovane uomo*, 1670 circa



Fig. 2 – Giusto Le Court, *Profilo di giovane donna*, 1670 circa

Il soggetto delle due opere è di tipo allegorico: esse sono state lette come età dell'uomo o, più verosimilmente, "teste di genere", un'iconografia che ha goduto di grande fortuna per molto tempo in Laguna (si consideri, ad esempio, il celebre caso della *Vecchia* di Giorgione, conservata presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia).

Vicenda critica

I due profili – da considerarsi insieme agli altri due di proprietà di Zeri, raffiguranti un vecchio e una vecchia, anch'essi conservati all'Accademia Carrara (cat. n. 22) – sono stati studiati da chi scrive in occasione della mostra del 1989 sulla collezione di sculture di Federico Zeri.[1] In tale sede, essi erano stati esposti con un'attribuzione a Orazio Marinali, scultore a cui in passato era stata unanimemente riferita la maggior parte dei marmi veneti di età barocca destinati al collezionismo privato.

Si deve a Simone Guerriero la fondamentale panoramica sui generi della produzione scultorea di piccolo e medio formato, un tempo capillarmente diffusa all'interno delle collezioni veneziane tra Sei e Settecento: lo studioso ha in quell'occasione evidenziato come in esse risultassero spesso presenti, inventari alla mano, piccoli bassorilievi con figure di profilo – solitamente di forma ovale o rettangolare – conservati in cornici scure o dorate.[2] Appesi alle pareti di una galleria, di un portico o collocati entro elementi architettonici, tali manufatti erano spesso presentati a coppie o in serie più nutrite, talora quasi alla stregua di elementi di arredo per le sontuose dimore dell'esigente patriziato veneziano. Nel repertoriare gli esemplari di questa particolare tipologia, Guerriero si soffermava sui nostri rilievi, accostandoli al gruppo di nove profili provenienti da Palazzo Grimani a Venezia, apparsi sul mercato antiquario londinese verso il 1990, e ai quindici ovali di Palazzo Nani Mocenigo a San Trovaso. Egli proponeva di riferire queste tre serie all'ambito di Giovanni Bonazza: la gran parte dei lavori appartenente a questa particolare categoria di opere sarebbe allora da ricondurre, nonostante le oscillazioni qualitative, all'attività della bottega di Bonazza.[3]

Limitatamente ai rilievi qui oggetto d'interesse, la proposta attributiva di Guerriero è stata condivisa nel 2004 dall'allora direttore dell'Accademia Carrara, Francesco Rossi, mentre a mio avviso è possibile ricondurre queste prove allo scalpello del "Bernini adriatico" Giusto Le Court, come ho più volte sostenuto.[4]

Attribuzione e datazione

Come già sinteticamente spiegato nella scheda dedicata ai due *pendants* dei nostri rilievi **(cat. n. 22)**, è verosimile che l'invenzione della tipologia del profilo di rilievo di piccolo o medio formato, diffusasi nei territori della Serenissima tra Sei e Settecento, sia da attribuirsi al magistero di Giusto Le Court, "fondatore di scuola in Venezia", come lo chiamava il conte Leopoldo Cicognara.[5]

Dal punto di vista stilistico, la temperatura espressiva pacata e la maggiore compostezza, che si riscontra in particolare nelle due figure qui oggetto d'interesse, sembra orientare più in direzione di Le Court che di Giovanni Bonazza. Le prove di questo particolare genere scultoreo certamente riferibili a Bonazza mostrano, infatti, una ricerca del carattere più accentuata, oltre a un approccio più aggressivo nei confronti del marmo, che lo porta a utilizzare il trapano con grande libertà. Mi sembra, insomma, che la qualità del modellato dei quattro rilievi *ex* Zeri, a cui si deve aggiungere un ottimo stato conservativo degli stessi, giustifichi l'idea che in essi si possa rintracciare il prototipo del genere, a cui si rifecero altri scultori nei decenni successivi, tra cui appunto Giovanni Bonazza.

La natura stessa di questi manufatti, prodotti nelle botteghe veneziane in maniera quasi seriale e oggi perlopiù privati del loro contesto originario, rende difficile datarli con precisione e, più in generale, stabilire quanto eseguito prima e quanto, invece, realizzato in un secondo tempo. Concordo con Guerriero nel ritenere i

rilievi oggi all'Accademia Carrara tra i più antichi appartenenti a questa tipologia: l'attribuzione a Le Court, tuttavia, impone di ancorare questi lavori non agli ultimi due decenni del Seicento, come sostenuto dallo studioso, ma agli anni Settanta del secolo (il fiammingo morì infatti nel 1677).[6] Si tratterebbe quindi di un'invenzione nata nella tarda bottega di Giusto Le Court, ripetuta in seguito dagli allievi del maestro e diffusasi in poco tempo: questi oggetti divennero una presenza comune a molte collezioni veneziane, tanto da essere richiesti ancora nei primi decenni del Settecento.

Provenienza

Provenienza e storia museale

Secondo quanto riferito da Federico Zeri, i rilievi, insieme agli altri due raffiguranti il *Profilo di anziano* e il *Profilo di anziana* (cat. n. 22), riemergono intorno al 1960 sul mercato antiquario fiorentino; risale con ogni probabilità a questa circostanza il loro acquisto da parte dello storico dell'arte. [7]

Rimasti nella villa di Mentana fino alla scomparsa di Zeri nel 1998, i rilievi sono giunti all'Accademia Carrara in seguito al legato testamentario da lui disposto a favore dell'istituzione museale bergamasca. Tra il 2000 e il 2008 furono esposti a parete entro cornici lignee nella sala XII, al secondo piano del percorso museale. Nel 2008, con la chiusura del museo per i lavori di ristrutturazione, i due marmi furono trasferiti nei depositi, per essere nuovamente esposti nella sala XXIV,

intitolata *Le sculture della raccolta di Federico Zeri*, con la riapertura dell'Accademia Carrara nell'aprile 2015. In quell'occasione furono inseriti in un nuovo sistema di montaggio, che ne proteggeva i bordi, e presentati accanto agli altri due rilievi attribuiti a Giusto Le Court (cat n. 22) e a quelli riferiti a Giovanni Bonazza (cat n. 24). Nel nuovo allestimento museale, inaugurato nel gennaio 2023, i rilievi sono esposti nella sala XIII, intitolata *Venezia tra Seicento e Settecento*.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

Il rilievo raffigurante il *Profilo di giovane uomo* è realizzato in marmo bianco, a grana fine e debolmente venato. Sono visibili i segni degli strumenti tradizionali della lavorazione del marmo: la gradina, in questo caso a due denti, diffusamente impiegata per la resa delle ciocche dei capelli **(fig. 3)**, e il trapano per i sottosquadri più profondi, soprattutto in corrispondenza dei tratti del viso, dell'orecchio e di alcuni dettagli dell'abito **(fig. 4)**.



Fig. 3 – Giusto Le Court, *Profilo di giovane uomo*, 1670 circa (particolare)

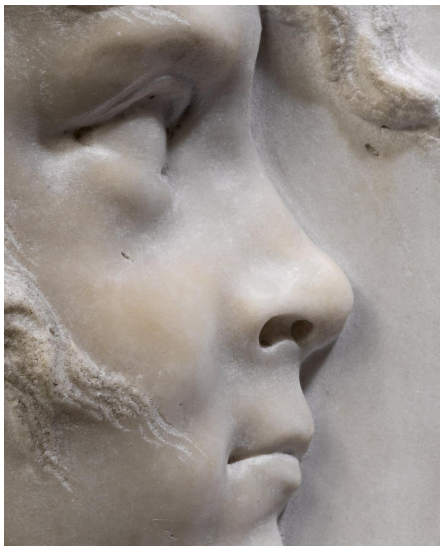


Fig. 4 – Giusto Le Court, *Profilo di giovane uomo*, 1670 circa (particolare)

La finitura superficiale varia in relazione ai materiali rappresentati: lucida, compatta e liscia per l'incarnato e lo sfondo, porosa e vibrante per i capelli e l'abito **(fig. 5)**.



Fig. 5 – Giusto Le Court, *Profilo di giovane uomo*, 1670 circa (particolare)

Il rilievo è in buono stato di conservazione, fatta eccezione per alcuni piccoli graffi al di sotto dell'orecchio e per una leggera alterazione cromatica dell'incarnato **(fig. 6)**, che presenta una tonalità più scura, quasi bruna, rispetto alle altre superfici. Tale alterazione potrebbe essere riconducibile a un trattamento, originale o di restauro, con sostanze organiche quali oli o cere e alla conseguente formazione di patine di ossalati di calcio. Nell'angolo inferiore sinistro è inoltre presente una piccola traccia scura, di forma quadrata, probabilmente costituita da residui dell'adesivo di un'etichetta cartacea oggi rimossa **(fig. 7)**.

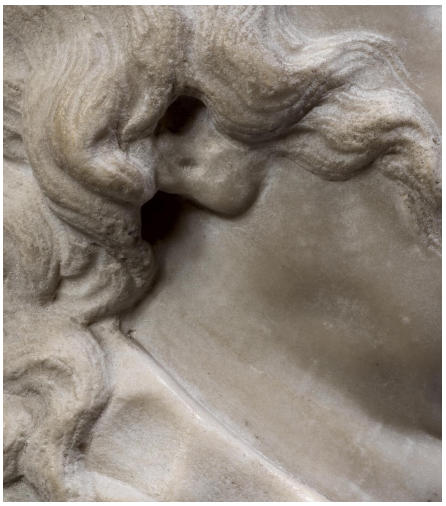


Fig. 6 – Giusto Le Court, *Profilo di giovane uomo*, 1670 circa (particolare)



Fig. 7 – Giusto Le Court, *Profilo di giovane uomo*, 1670 circa (particolare)

Analogamente al suo corrispettivo maschile, anche il *Profilo di giovane donna* è in buono stato di conservazione e conserva ben leggibili le tracce degli strumenti impiegati. Particolarmente evidente è l'uso regolare della gradina nei capelli **(fig. 8)** e del trapano nei dettagli dell'acconciatura, come gli elementi floreali sulla fronte e le ciocche intrecciate sopra l'orecchio, scandite da fori distribuiti ritmicamente lungo la capigliatura **(figg. 9-10)**.



Fig. 8 – Giusto Le Court, *Profilo di giovane donna*, 1670 circa (particolare)



Fig. 9 – Giusto Le Court, *Profilo di giovane donna*, 1670 circa (particolare)



Fig. 10 – Giusto Le Court, *Profilo di giovane donna*, 1670 circa (particolare)

La superficie lapidea presenta una leggera alterazione cromatica, più evidente nelle zone maggiormente esposte **(fig. 11)**, forse riconducibile all'applicazione di sostanze organiche utilizzate per una patinatura originale o nel corso di un successivo intervento di restauro. Nell'angolo inferiore sinistro si osserva infine una piccola macchia quadrata, analoga a quella del *Profilo di giovane uomo* e probabilmente costituita da residui dell'adesivo di un'etichetta cartacea **(fig. 12)**.



Fig. 11 – Giusto Le Court, *Profilo di giovane donna*, 1670 circa (particolare)



Fig. 12 – Giusto Le Court, *Profilo di giovane donna*, 1670 circa (particolare)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. n. 14.

I Tiepolo e il Settecento vicentino, Vicenza, Montecchio Maggiore e Bassano del Grappa, 26 maggio - 20 settembre 1990, cat. n. 7.16.1.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, cat. s.n.

Orazio Marinali e la scultura veneta fra Sei e Settecento, Vicenza, Palazzo Thiene, 6 dicembre 2002 - 12 gennaio 2003, cat. nn. 29c-d.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. nn. 18-19.

Rencontres à Venise: Étrangers et Vénitiens dans l'art du XVIIe siècle, Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts, 29 giugno - 1° ottobre 2018, cat. n. 59.

Bibliografia

Bibliografia

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 42-43 cat. n. 14 [Orazio Marinali].

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 78 [Orazio Marinali].

Franco Barbieri, *Le scene della scultura,* in *I Tiepolo e il Settecento vicentino*, catalogo della mostra (Vicenza, Montecchio Maggiore e Bassano del Grappa, 26 maggio - 20 settembre 1990), a cura di Fernando Rigon, Maria Elisa Avagnina, Franco Barbieri, Lionello Puppi, Remo

Schiavo, Milano, Electa, 1990, pp. 226-229, 242 cat. n. 7.16.1 [Orazio Marinali].

Federico Zeri, *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici*, Milano, Longanesi, 1995, p. 148 [Orazio Marinali].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 60-61 [Orazio Marinali].

Susanna Zanuso, s.v. *Orazio Marinali*, in *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, a cura di Andrea Bacchi, Milano, Longanesi, 2000, p. 756 [Orazio Marinali].

Simone Guerriero, in *Orazio Marinali e la scultura veneta fra Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Thiene, 6 dicembre 2002 - 12 gennaio 2003), a cura di Monica De Vincenti, Simone Guerriero, Fernando Rigon, Cittadella, Biblos, 2002, pp. 83-86 cat. nn. 29c-d [Giovanni Bonazza].

Simone Guerriero, *Le alterne fortune dei marmi: busti, teste di carattere e altre “scolture moderne” nelle collezioni veneziane tra Sei e Settecento*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento: nuovi studi*, atti della giornata di studi (Venezia, Palazzo Franchetti, 30 novembre 2001), a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, pp. 95-96 [Giovanni Bonazza].

Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte, a cura di Francesco Rossi, presentazione di Rossana Bossaglia, Bergamo, Bolis, 2003, p. 114 [Orazio Marinali].

Il museo in dono: 10 anni di doni, legati, depositi alla Accademia Carrara di Bergamo, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 20 giugno - 29 agosto 2004), a cura di Francesco Rossi, Bergamo, Bolis Edizioni, 2004, p. 27 [Giovanni Bonazza].

Andrea Bacchi, *“Le cose più belle e principali nelle chiese di Venezia sono opere sue”: Giusto Le Court a Santa Maria della Salute (e altrove)*, in «Nuovi studi», 12, 2006, pp. 147-148, ill. 202 [Giusto Le Court].

Il capolavoro non esiste. L’universo Zeri dall’Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 80 cat. n. 18 [Orazio Marinali].

Andrea Bacchi, in *Rencontres à Venise: Étrangers et Vénitiens dans l’art du XVIIe siècle*, catalogo della mostra (Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts, 29 giugno – 1° ottobre 2018), a cura di Linda Borean, Stefania Mason, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2018, pp. 244-245 cat. n. 59 [Giusto Le Court].

Note

Note

1. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 42-43.

2. Simone Guerriero, *Le alterne fortune dei marmi: busti, teste di carattere e altre "scolture moderne" nelle collezioni veneziane tra Sei e Settecento*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento: nuovi studi*, atti della giornata di studi (Venezia, Palazzo Franchetti, 30 novembre 2001), a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, pp. 73-149.

3. S. Guerriero, *Le alterne fortune*… cit. (nota 2), 2002, pp. 95-96.

4. *Il museo in dono: 10 anni di doni, legati, depositi alla Accademia Carrara di Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 20 giugno - 29 agosto 2004), a cura di Francesco Rossi, Bergamo, Bolis Edizioni, 2004, p. 27; Andrea Bacchi, *"Le cose più belle e principali nelle chiese di Venezia sono opere sue": Giusto Le Court a Santa Maria della Salute (e altrove)*, in «Nuovi studi», 12, 2006, pp. 147-148; Andrea Bacchi, in *Rencontres à Venise: Étrangers et Vénitiens dans l'art du XVIIe siècle*, catalogo della

mostra (Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts, 29 giugno – 1° ottobre 2018), a cura di Linda Borean, Stefania Mason, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2018, pp. 244-245.

5. Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Canova*, 2° ed., 7 voll., Prato, Fratelli Giacchetti, 1823-1824, VI, 1824, p. 228.

6. Si veda Simone Guerriero, in *Collezione G&R Etro. Marmi e bronzi*, a cura di Andrea Bacchi, Roma, Officina libraria, 2025, p. 304.

7. A. Bacchi, in *Il conoscitore d'arte*… cit. (nota 1), 1989, p. 46.



Giovanni Bonazza, *Profilo di San Luca*, *Profilo di San Marco*, 1680-1685 circa



Giovanni Bonazza, *Profilo di San Luca*, *Profilo di San Marco*, 1680-1685 circa

Cat. 24. Giovanni Bonazza

Autore	Giovanni Bonazza
Dati anagrafici autore	Venezia, 1654 - Padova, 1736
Titolo	Profilo di san Luca
Datazione	1680-1685 circa
Materia e tecnica	Marmo
Misure	26 × 20,5 × 5 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00026
Numeri di inventario precedenti	Sc. 152 (1998-2007); Sc. 137; 1998 AC Sculture 00026 (2011-2012); 98 SC ZR026 (2012-2015)
Collocazione	Esposto - Sala 13

Autore	Giovanni Bonazza
Dati anagrafici autore	Venezia, 1654 - Padova, 1736
Titolo	Profilo di san Marco
Datazione	1680-1685 circa
Materia e tecnica	Marmo
Misure	26 × 20,5 × 5 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988

Numeri di inventario precedenti	Sc. 153 (1998-2007); Sc. 138; 1998 AC Sculture 00027 (2011-2012); 98 SC ZR027 (2012-2015)
Collocazione	Esposto - Sala 13

Sommario

I due rilievi in marmo rappresentano San Luca e San Marco, visti di profilo ed entrambi con il proprio simbolo, rispettivamente il bue e il leone. Le due opere fanno parte di una serie di quattro rilievi avente per soggetto gli evangelisti, di cui vengono per la prima volta resi noti il San Matteo e il San Giovanni, ubicati in un palazzo di Osimo (Ancona). Già attribuiti a Orazio Marinali, i due piccoli marmi dell'Accademia Carrara sono stati accostati in seguito da Simone Guerriero all'ambito di Giovanni Bonazza. L'attribuzione è del tutto condivisibile e trova riscontro nel dato stilistico delle opere: l'aria stralunata delle figure e l'uso vivace del trapano si leggono bene in rapporto al linguaggio di Bonazza. La datazione più appropriata per i due evangelisti dell'Accademia Carrara è verso i primi anni Ottanta del Seicento: si tratterebbe dunque di una prova giovanile dell'artista, che riprenderebbe un genere scultoreo introdotto in Laguna dal suo maestro, il fiammingo Giusto Le Court.

Scheda di catalogo

di Alessandro Bruzzone

Descrizione e iconografia

I due rilievi rettangolari raffigurano gli evangelisti Luca e Marco, entrambi visti di profilo e rivolti a destra rispetto al riguardante **(figg. 1-2)**. Ognuno di essi presenta al

suo fianco il proprio simbolo, secondo la consolidata iconografia cristiana del Tetramorfo: il bue per Luca, il leone per Marco. I due animali appaiono addormentati, essi infatti riposano mansueti sulle spalle dei latori della parola di Cristo: si notano, da una parte, il muso del bovino appoggiato su una gamba distesa con lo zoccolo in evidenza, dall'altra la testa del felino reclinata sulle zampe, incrociate l'una sull'altra. Diversa è, invece, l'intensità espressiva delle figure umane: le bocche schiuse e il tono caricato, a cui si devono aggiungere i tratti fisiognomici marcati, conferiscono ai due santi un'aria stralunata. La capigliatura del San Luca mostra un carattere grafico, ottenuto grazie all'utilizzo paziente e ripetuto della gradina; diversamente, la vivacità con cui sono articolate le ciocche più corpose del San Marco tradisce l'uso del trapano. Due sottili lembi di panneggio nella parte bassa dei due rilievi chiudono la composizione.



Fig. 1 – Giovanni Bonazza, *Profilo di San Luca*, 1680-1685 circa



Fig. 2 – Giovanni Bonazza, *Profilo di San Marco*, 1680-1685 circa

Vicenda critica

I due profili di Evangelisti furono accostati da chi scrive a Orazio Marinali nel catalogo della mostra tenutasi al Museo Poldi Pezzoli nel 1989, occasione nella quale veniva presentata per la prima volta al pubblico la raccolta di sculture di Federico Zeri, destinata, alla morte dello studioso, all'Accademia Carrara di Bergamo.[1] Il nome dello scultore nativo di Angarano pareva in quella sede la scelta più logica: alla sua bottega, infatti, sono state a lungo attribuite la maggior parte delle opere venete di età barocca destinate al collezionismo privato. A seguito della messa a fuoco di questo tipo di produzione, dovuta a un importante contributo di Simone Guerriero, il nome di Marinali è stato accantonato in favore di quello di Giovanni Bonazza.[2] In tale sede, Guerriero ha infatti avvicinato i due profili qui discussi con la serie formata da altri quattro rilievi, anch'essi un tempo proprietà di Zeri e ora conservati all'Accademia

Carrara (cat. nn. 22-23), con un gruppo di nove rilievi provenienti da Palazzo Grimani a Venezia, apparsi sul mercato antiquario londinese intorno al 1990, e con i quindici ovali di Palazzo Nani Mocenigo a San Trovaso a Venezia. Secondo lo studioso, questi lavori andrebbero riferiti in blocco all'ambito di Bonazza: allo scultore, infatti, si devono gli unici esemplari di questa tipologia firmati o comunque riferibili con sicurezza sulla base della testimonianza delle fonti.

Questa ricostruzione di Guerriero è stata generalmente accettata dalla critica: per quanto riguarda i nostri due profili, in particolare, l'attribuzione è stata confermata da Francesco Rossi e Stefano Petrocchi.[3]

Attribuzione e datazione

L'attribuzione a Giovanni Bonazza dei due Evangelisti *ex* Zeri proposta da Simone Guerriero pare del tutto convincente. Non si fa fatica, infatti, a riconoscere in questi due rilievi lo stesso temperamento bizzarro, caricaturale e quasi ai limiti del grottesco, che la critica a partire da Camillo Semenzato ha più volte sottolineato nelle opere di Bonazza.

Sono, inoltre, in grado di aggiungere due nuovi profili a rilievo al *corpus* dello scultore: si tratta di un San Matteo e di un San Giovanni Evangelista, che ho ritrovato in un palazzo a Osimo, nelle Marche **(figg. 3-4)**.[4] Per ragioni di coerenza stilistica e iconografica, a cui si deve aggiungere l'orientamento delle due figure (entrambe rivolte verso sinistra rispetto al riguardante), ritengo che essi siano da considerare i *pendants* del San Luca e del San Marco dell'Accademia Carrara. L'attribuzione a

Bonazza pare confermata anche a voler considerare i due marmi di Osimo: le fattezze del San Matteo, in particolare, trovano efficaci riscontri nelle figure di alcuni dei settantasei medaglioni marmorei, raffiguranti uomini e donne illustri, dei Musei Civici di Padova, realizzati da Bonazza con largo impiego della bottega.[5]



Fig. 3 – Giovanni Bonazza, *Profilo di San Matteo*, 1680-1685 circa, Osimo (Ancona), Collezione privata



Fig. 4 – Giovanni Bonazza, *Profilo di San Giovanni Evangelista*, 1680-1685 circa, Osimo (Ancona), Collezione privata

La collocazione cronologica più verosimile per i quattro rilievi, i due di Bergamo e i due di Osimo, è da ricercarsi negli anni Ottanta del Seicento: Bonazza si riallaccerebbe allora alla moda per i profili a rilievo, di soggetto allegorico o storico, diffusasi in Laguna a partire dalle opere del suo maestro, Giusto Le Court.[6] Gli esiti più alti di questa produzione, come i due giganteschi medaglioni raffiguranti *Ezzelino* e *Attila* di Padova o le serie con le regine e i re barbari del Walters Art Museum di Baltimora e del Museum of Fine Arts di Budapest, sarebbero seguiti nei decenni successivi,

quando la ricerca di caratterizzazione e l'abilità tecnica dello scultore avrebbero raggiunto esiti ancora più alti.

Provenienza

Provenienza e storia museale

Come si ricava dalle informazioni fornite da Federico Zeri, i due rilievi furono presentati a un'asta dell'Hotel Drouot intorno al 1953.[7] Le ricerche effettuate non hanno consentito di individuare la vendita in cui furono battuti; è tuttavia verosimile che l'acquisto da parte dello storico dell'arte risalga proprio a questa circostanza.

Rimasti nella villa di Mentana fino alla scomparsa di Zeri nel 1998, i rilievi sono giunti all'Accademia Carrara in seguito al legato testamentario da lui disposto a favore dell'istituzione museale bergamasca. Tra il 2000 e il 2008 furono esposti a parete entro cornici lignee nella sala XII, al secondo piano del percorso museale. Nel 2008, con la chiusura del museo per i lavori di ristrutturazione, i due marmi furono trasferiti nei depositi, per essere nuovamente esposti nella sala XXIV, intitolata *Le sculture della raccolta di Federico Zeri*, con la riapertura dell'Accademia Carrara nell'aprile 2015. In quell'occasione furono inseriti in un nuovo sistema di montaggio, che ne proteggeva i bordi, e presentati accanto agli altri quattro rilievi attribuiti a Giusto Le Court (cat. nn. 22-23). Nel nuovo allestimento museale, inaugurato nel gennaio 2023, i rilievi sono esposti nella sala XIII, intitolata *Venezia tra Seicento e Settecento*.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

In entrambi i rilievi, l’identificazione del litotipo, un marmo di non facile determinazione, è ostacolata dall’alterazione cromatica diffusa sulle superfici, peraltro in buono stato di conservazione. Queste presentano una tonalità prevalentemente bruna che, nelle zone più esposte, vira verso toni aranciati **(figg. 5-6)**. Come spesso avviene nei materiali lapidei, l’alterazione potrebbe essere legata all’invecchiamento di sostanze organiche impiegate per la manutenzione, la lucidatura e la protezione delle superfici, quali miscele di oli e cere.

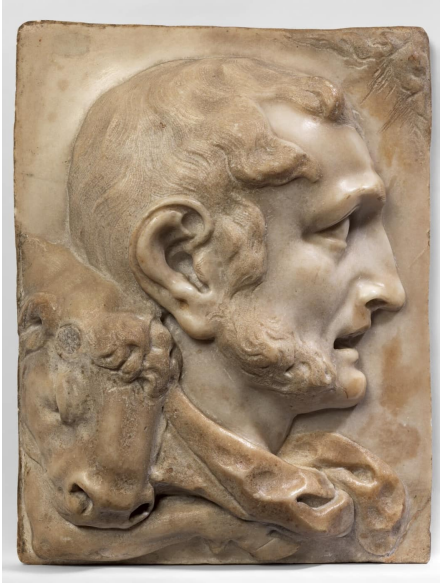


Fig. 5 – Giovanni Bonazza, *Profilo di San Luca*, 1680-1685 circa



Fig. 6 – Giovanni Bonazza, *Profilo di San Marco*, 1680-1685 circa

Sul *Profilo di San Luca* si osservano in particolare alcune macchie dai contorni netti, concentrate sullo sfondo in prossimità del volto, forse dovute a un maggiore assorbimento localizzato delle stesse sostanze **(fig. 7)**.

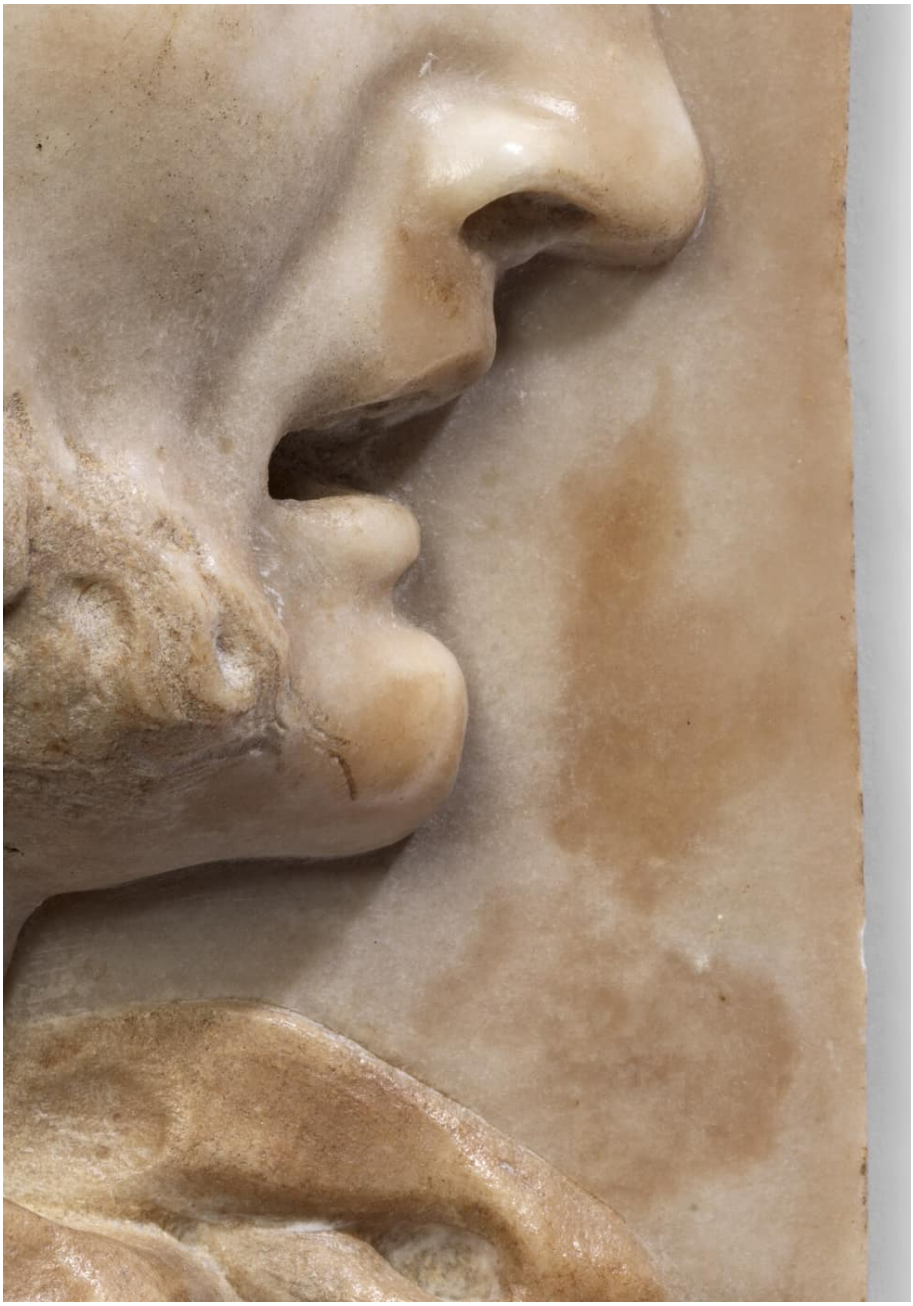


Fig. 7 – Giovanni Bonazza, *Profilo di San Luca*, 1680-1685 circa (particolare)

Le tracce di lavorazione restano comunque ben leggibili: si riconoscono l'uso diffuso della gradina nei capelli **(fig. 8)**, del trapano nei sottosquadri **(fig. 9)** e di punte per incidere sulla superficie i raggi luminosi nell'angolo superiore destro **(fig. 10)**. Particolare è la tecnica esecutiva del corno del bue, realizzato con un

frammento lapideo separato, inserito in un foro appositamente ricavato nel rilievo e probabilmente fissato con resina o malta. Dell'elemento resta oggi soltanto la porzione fratturata all'interno del blocco **(fig. 11)**.

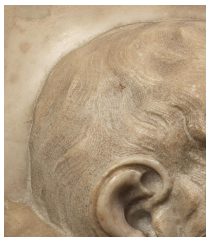


Fig. 8 – Giovanni Bonazza, *Profilo di San Luca*, 1680-1685 circa (particolare)



Fig. 9 – Giovanni Bonazza, *Profilo di San Luca*, 1680-1685 circa (particolare)



Fig. 10 – Giovanni Bonazza, *Profilo di San Luca*, 1680-1685 circa (particolare)

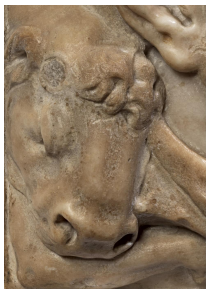


Fig. 11 – Giovanni Bonazza, *Profilo di San Luca*, 1680-1685 circa (particolare)

Il *Profilo di San Marco* presenta invece, esclusivamente sullo sfondo, alcune macchie dai contorni definiti, spesso circolari e di tonalità analoga all'alterazione generale, verosimilmente riconducibili ad assorbimenti localizzati delle medesime sostanze organiche **(fig. 12)**.



Fig. 12 – Giovanni Bonazza, *Profilo di San Marco*, 1680-1685 circa (particolare)

Anche in questo caso sono ben leggibili le tracce degli strumenti. A differenza del *San Luca*, è particolarmente diffuso l'uso del trapano, con punte di diverse dimensioni per la resa dei capelli, della barba e dei dettagli del volto e del leone **(figg. 13-15)**.



Fig. 13 – Giovanni Bonazza, *Profilo di San Marco*, 1680-1685 circa (particolare)



Fig. 14 – Giovanni Bonazza, *Profilo di San Marco*, 1680-1685 circa (particolare)

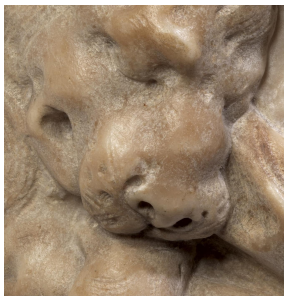


Fig. 15 – Giovanni Bonazza, *Profilo di San Marco*, 1680-1685 circa (particolare)

Nell’angolo superiore destro si riconoscono inoltre le incisioni a punta utilizzate per tracciare i raggi, mentre lungo il bordo inferiore sono presenti due fori che, per posizione, potrebbero essere riferiti all’inserimento di elementi metallici di ancoraggio **(fig. 16)**.



Fig. 16 – Giovanni Bonazza, *Profilo di San Marco*, 1680-1685 circa (particolare)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. nn. 15a-b.

I Tiepolo e il Settecento vicentino, Vicenza, Montecchio Maggiore e Bassano del Grappa, 26 maggio - 20 settembre 1990, cat. n. 7.16.2.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, cat. s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. nn. 20-21.

Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri, Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 14 aprile - 1° luglio 2012, cat. nn. I.45-I.46.

Roma Eterna. 2000 Jahre Skulptur aus den Sammlungen Santarelli und Zeri, Basilea, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, 5 giugno 2014 - 19 gennaio 2015, cat. nn. I.45-I.46.

Bibliografia

Bibliografia

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 44-45 cat. nn. 15a-b [Orazio Marinali].

Franco Barbieri, *Le scene della scultura,* in *I Tiepolo e il Settecento vicentino*, catalogo della mostra (Vicenza, Montecchio Maggiore e Bassano del Grappa, 26 maggio - 20 settembre 1990), a cura di Fernando Rigon, Maria Elisa Avagnina, Franco Barbieri, Lionello Puppi, Remo Schiavo, Milano, Electa, 1990, pp. 226-229, 242-243 cat. n. 7.16.2 [Orazio Marinali?].

Federico Zeri, *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici*, Milano, Longanesi, 1995, p. 148 [Orazio Marinali].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 62-63 [Orazio Marinali].

Susanna Zanuso, s.v. *Orazio Marinali*, in *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, a cura di Andrea

Bacchi, Milano, Longanesi, 2000, p. 756 [Orazio Marinali].

Simone Guerriero, *Le alterne fortune dei marmi: busti, teste di carattere e altre “scolture moderne” nelle collezioni veneziane tra Sei e Settecento*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento: nuovi studi*, atti della giornata di studi (Venezia, Palazzo Franchetti, 30 novembre 2001), a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, pp. 95-96 [Giovanni Bonazza].

Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte, a cura di Francesco Rossi, presentazione di Rossana Bossaglia, Bergamo, Bolis, 2003, p. 114 [Orazio Marinali].

Il museo in dono: 10 anni di doni, legati, depositi alla Accademia Carrara di Bergamo, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 20 giugno - 29 agosto 2004), a cura di Francesco Rossi, Bergamo, Bolis Edizioni, 2004, p. 27 [Giovanni Bonazza].

Il capolavoro non esiste. L’universo Zeri dall’Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini e Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, pp. 80-81 cat. nn. 20-21 [Orazio Marinali].

Stefano Petrocchi, in *Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 14 aprile - 1° luglio 2012), a cura di Andrea De Marchi, Milano, Skira, 2012, pp. 80 (ill.), 138 cat. nn. I.45-I.46 [Giovanni Bonazza].

Stefano Petrocchi, in *Roma Eterna. 2000 Jahre Skulptur aus den Sammlungen Santarelli und Zeri*, catalogo della mostra (Basilea, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, 5 giugno 2014 - 19 gennaio 2015), testi di Dario Del Bufalo, Esaù Dozio, Laurent Gorgerat, Tomas Lochman, Daniela Ricci, Milano, Skira, 2014, pp. 80 (ill.), 138 cat. nn. I.45-I.46 [Giovanni Bonazza].

Note

Note

1. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 44-45.

2. Simone Guerriero, *Le alterne fortune dei marmi: busti, teste di carattere e altre "scolture moderne" nelle collezioni veneziane tra Sei e Settecento*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento: nuovi studi*, atti della giornata di studi (Venezia, Palazzo Franchetti, 30 novembre 2001), a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, pp. 95-96.

3. *Il museo in dono: 10 anni di doni, legati, depositi alla Accademia Carrara di Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 20 giugno - 29 agosto

2004), a cura di Francesco Rossi, Bergamo, Bolis Edizioni, 2004, p. 27; Stefano Petrocchi, in *Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 14 aprile - 1° luglio 2012), a cura di Andrea G. De Marchi, Milano, Skira, 2012, pp. 80 (ill.), 138.

4. Ho già presentato le due opere nel corso di una conferenza tenuta all'Università Roma Tre in data 9 maggio 2022, senza in seguito pubblicarle.

5. Sui medaglioni dei Musei Civici di Padova, quanto rimane di una serie di novantacinque bassorilievi marmorei che decoravano la biblioteca del monastero padovano di San Giovanni di Verdara, si vedano, rispettivamente, le schede di Monica De Vincenti, Paola Rossi e Simone Guerriero in *Dal Medioevo a Canova. Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 20 febbraio – 16 luglio 2000), a cura di Davide Banzato, Monica De Vincenti, Franca Pellegrini, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 160-166, 169-192, nn. 84-93, 97-172.

6. Per una diversa lettura della giovinezza dell'artista si veda Simone Guerriero, *La prima attività di Giovanni Bonazza*, in "Arte veneta", 67, 2010, pp. 73-101 (in particolare pp. 79-80).

7. A. Bacchi, in *Il conoscitore d'arte*… cit. (nota 1), 1989, p. 46.



Jacques Bergé, *David*



Jacques Bergé, *David*

Cat. 25. Jacques Bergé

Autore	Jacques Bergé
Dati anagrafici autore	Bruxelles, 15 maggio 1693 - 16 novembre 1756
Titolo	David
Datazione	1738
Materia e tecnica	Legno di quercia
Misure	157 × 57 × 37 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Sul retro, cartellino incollato con iscrizione a penna «[S C] 502 / fiamminga / 500». Sopra altro cartellino incollato del medesimo tipo, privo di iscrizioni. Sul lembo del mantello, vicino al piede sinistro, inciso nel legno, un marchio o una lettera, forse una «[G]»
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00028
Numeri di inventario precedenti	Sc. 154 (1998-2007); Sc. 155; Sc. 140; 1998 AC Sculture 00028 (2011-2012); 98 SC ZR028 (2012-2015)
Collocazione	Non esposto

Autore	Jacques Bergé
Dati anagrafici autore	Bruxelles, 15 maggio 1693 - 16 novembre 1756
Titolo	Betsabea o Sibilla
Datazione	1738
Materia e tecnica	Legno di quercia
Misure	160 × 60 × 40 cm

Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Sul cartiglio che la figura tiene nella mano sinistra, inciso nel legno, iscrizione in lettere capitali «DELICTUM / MEUM / COGNITUM / TIBI FECI». Sul retro, a destra, in basso, cartellino incollato con iscrizione a penna «[VC] 6503 / Sc. fiamminga / 1500». Sempre sul retro, in alto a sinistra, altro cartellino incollato del medesimo tipo, con una iscrizione a penna non facilmente leggibile «185 / […]»
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00029
Numeri di inventario precedenti	Sc. 155 (1998-2007); Sc. 156; Sc. 141; 1998 AC Sculture 00029 (2011-2012); 98 SC ZR029 (2012-2015)
Collocazione	Non esposto

Sommario

Le due sculture lignee raffigurano David, re di Giudea e Israele, e una figura femminile identificata alternativamente come Betsabea o come Sibilla, in virtù del cartiglio che regge nella mano sinistra. David è rappresentato stante, coronato e avvolto in un ampio mantello sopra una mozzetta di pelliccia d'ermellino, con la mano sinistra portata al petto in segno di raccoglimento, mentre la destra stringe la testa di un putto che orna la sommità dell'arpa, attributo che ne richiama il ruolo di musico e profeta ispirato dallo Spirito Santo. La compagna, avvolta in una casta veste rimborsata sul ventre, presenta il volto incorniciato da un'acconciatura di gusto classico, con trecce annodate e ciocche sciolte sulla spalla. Il recente rinvenimento sul mercato di un modello in terracotta firmato e datato, puntualmente corrispondente al David ligneo, consente di confermare l'attribuzione delle due sculture a Jacques Bergé e di datarle al 1738, negli anni della sua intensa

attività per i grandi cantieri abbaziali tra Brabante e Fiandre.

Scheda di catalogo

di Giulia Zaccariotto

Descrizione e iconografia

La scultura lignea (inv. n. 98 ZR 00028) rappresenta David, re di Giudea e Israele, raffigurato stante e a grandezza naturale, mentre tiene la mano sinistra sul petto, in segno di raccoglimento, e, sempre a sinistra, volta la testa di scatto, mostrando il profilo del suo volto. Ha barba e capelli resi tramite voluminose ciocche rigonfie e stretti sulla testa da una corona a più punte decorata sulla fronte con tre gemme ovali (**fig. 1**). È abbigliato con una veste liscia, stretta in vita da un cordone e lunga appena sotto le ginocchia, dove termina con una fascia ricamata con un motivo a fiori racchiusi entro ovati. Sopra la veste porta un ampio mantello, aperto sul davanti e con i bordi lavorati a volute che intrecciano fiori e motivi vegetali, completato con una mantella, a foggia di mozzetta, di pelliccia di ermellino, lavorata a solchi regolari, intervallati da ciocche più spesse (che nel colore sarebbero state nere sul fondo bianco). Su questa cappa di pelliccia si distingue una lunga catena, appoggiata sulle spalle, che termina sul petto con un medaglione, sul quale si scorge il profilo di un imperatore romano loricato e dotato di corona di alloro a cingergli il capo (**fig. 2**). La mano sinistra è portata sul petto, con le dita tese e aperte, e sul dorso

della stessa mano si intravedono marcati i tendini e le vene. La destra stringe la testa di un putto, che risulta essere la decorazione sommitale di un'arpa che David tiene alla sua destra, appoggiata alla gamba e che termina in basso con una voluta, proprio all'altezza dei piedi del re (**fig. 3**). Questi indossano elegantissimi calzari che lasciano in vista le dita e che sono stretti sulla caviglia e sul polpaccio con dei lacci, e terminano, in alto, con protomi ferine dalle lunghe orecchie.

Meno diffusa di quella che lo vede giovane uccisore di Golia, la raffigurazione di re David con l'arpa lo ricorda come saggio musico e profeta, perché, una volta divenuto monarca, era solito intrattenersi allo strumento, adoperato per cantare le lodi di Dio, ispirato dallo Spirito Santo, tanto da essere ritenuto, per tradizione, il compositore di molti dei componimenti contenuti nel Libro dei Salmi. In chiave politica questa raffigurazione di David diventa anche emblema del governo buono e saggio di un re virtuoso che regna nell'armonia di tutte le componenti dello stato.
Il retro della scultura è parzialmente scavato e presenta un grosso foro di ancoraggio sulla destra.



Fig. 1 – Jacques Bergé, *Davide*, 1738 (particolare)



Fig. 2 – Jacques Bergé, *Davide*, 1738 (particolare)



Fig. 3 – Jacques Bergé, *Davide*, 1738 (particolare)

Fa coppia con David la statua femminile (inv. n. 98 ZR 00029) identificata talvolta come Betsabea, compagna del re d'Israele, talvolta come una Sibilla, in virtù del cartiglio che regge nella mano sinistra, con parole tratte dal secondo dei sette Salmi penitenziali (32;5). Traducibile come "Ti ho manifestato il mio peccato" è ricollegabile proprio al peccato commesso da David e Betsabea, ovvero l'adulterio consumato e l'omicidio del marito di lei, l'ittita Uria.

La donna è raffigurata stante, con la mano destra sul petto in un accorato segno di devozione, ed è avvolta in una casta veste liscia che la copre dal collo fino ai piedi, rimborsata in più punti dove il tessuto si gonfia e si ritorce, come sul ventre, forse allusione alla prole che genererà con re David. Anche le maniche sono lunghe e rimborsate e lasciano scoperte solo le mani, una delle quali stringe appunto il cartiglio con le parole latine incise in lettere capitali (**fig. 4**). Restano scoperti anche i piedi, scostati a far intuire il peso sul sinistro e il destro

leggermente più retrocesso, con dei calzari che si intuiscono appena sopra le dita affusolate.

Il volto, girato verso la sua destra, è incorniciato da un’acconciatura classica: trecce annodate in forma di fiocco creano volume sulla parte più alta della testa, come nelle statue antiche, mentre ciocche ondulate di capelli scendono lateralmente fino a chiudersi sulla nuca in un voluminoso chignon che lascia poi cadere sulla spalla destra fluenti masse di capelli sciolti (**fig. 5**).

Come la precedente, anche questa scultura è parzialmente cava sul retro e presenta diversi fori di ancoraggio, oltre ai chiodi utilizzati per unire le diverse parti aggiunte.

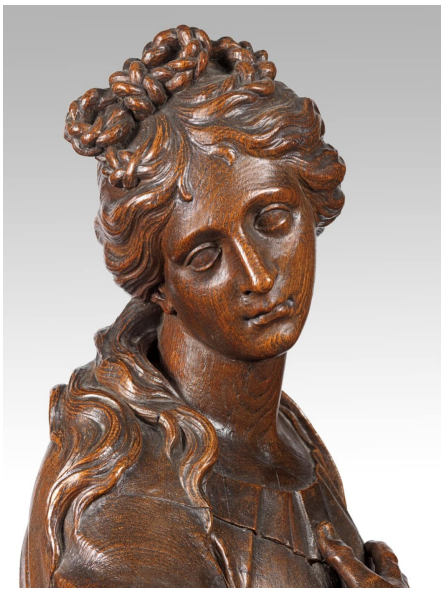


Fig. 4 – Jacques Bergé, *Betsabea o Sibilla*, 1738 (particolare)



Fig. 5 – Jacques Bergé, *Betsabea o Sibilla*, 1738 (particolare)

Vicenda critica

Il primo a rendere note le sculture fu Willem Bergé nel 1986, quando all'interno della monografia sull'artista Jacques Bergé segnalò l'esistenza delle due figure lignee a grandezza naturale, ma le riferì a un intagliatore anonimo vicino a Hendrick Frans Verbrugghen, seppur realizzate a partire da modelli di Bergé, ma non di mano del maestro[1]. I modelli plasmati dallo stesso Jacques, infatti, esistevano in forme di figurette in terracotta di circa 40 centimetri di altezza, e proprio quello del *David* era stato esposto alla Heim Gallery di Londra nel 1968[2] (**fig. 6**), dotato di firma dello scultore fiammingo e della data. Questo ritrovamento non bastava allo studioso, che non ravvedeva nelle statue lignee la stessa mano del modello fittile e avanzava altre proposte attributive pur ipotizzando che le due sculture potessero far parte di un complesso diretto da Bergé stesso, come la

decorazione dell’abbazia di Dielegem, non lontano da Bruxelles[3].



Fig. 6 – Jacques Bergé, *Davide*, 1738, terracotta (da *Baroque paintings, sketches and sculptures for the collector - autumn exhibition 6 November-23 December 1968*, Heim Gallery, London, n. 84)

Quando Andrea Bacchi pubblicò nuovamente le due opere nei cataloghi della raccolta di Zeri chiarì come per il collezionista, e per lui stesso, non vi fossero dubbi circa l'attribuzione a Bergé, sia in virtù del rapporto con la terracotta firmata (nel 1989 la scultura si trovava in una collezione privata di New York), sia per confronto con le numerose opere lignee realizzate dallo scultore belga per decorare altrettanti edifici sacri nell'area delle Fiandre[4].

Le pubblicazioni che hanno seguito la scheda di Bacchi non hanno messo in discussione l'attribuzione, confermandola senza riserve[5].

Attribuzione e datazione

La terracotta firmata e datata è tornata sul mercato (**figg. 7-8**) e si trova attualmente (luglio 2026) presso un mercante di Atlanta, in Georgia (US)[6]. Misura 37x14x11 centimetri e le immagini a colori ne restituiscono un'opera molto sofferta dal punto di vista conservativo e in parte coperta da uno strato di tempera bianco-azzurra che ottunde parzialmente la superficie. Il confronto tra terracotta e statua lignea, però, permette di confermare ancora una volta come la prima sia da considerare il modello per la seconda, anche nei particolari decorativi della veste, esplosi in dimensione nel legno, ma sempre a partire dall'invenzione fittile.

Fig. 7 – Jacques Bergé, *Davide*, 1738, terracotta, Atlanta (USA), Collezione privata



Fig. 8 – Jacques Bergé, *Davide*, 1738, terracotta, Atlanta (USA), Collezione privata

Anche il volto di David si riflette nei due materiali, in particolari come le arcate sopraccigliari, che si incurvano acute appena sopra il naso, o le fluenti ciocche che costituiscono la barba, in flussi unificati e sinuosi, soprattutto nel ciuffo di destra (rispetto a chi guarda), che si solleva a contrasto con quello di sinistra, che scende invece verso il collo (**figg. 1, 9**).



Fig. 1 – Jacques Bergé, *Davide*, 1738 (particolare)



Fig. 9 – Jacques Bergé, *Davide*, 1738, terracotta, Atlanta (USA), Collezione privata (particolare)

Questo recente passaggio sul mercato permette anche di confermare la presenza sotto il bozzetto della firma dello scultore nella forma corsiva “J(acques). Bergè f(ecit).” (**fig. 10**) e della data 1738 incisa sotto il nome dell’artista e, quindi, confermare a lui con certezza l’attribuzione almeno del *David*.



Fig. 10 – Jacques Bergé, *Davide*, 1738, terracotta, Atlanta (USA), Collezione privata

Nella produzione dello scultore fiammingo, così come in quella degli scultori che lavoravano per i grandi cantieri religiosi in quel torno d'anni, era prassi realizzare modelli in terracotta in piccolo formato da mostrare ai committenti per l'approvazione, ideazioni fittili che poi venivano trasposte in legno o in marmo sicuramente anche con l'aiuto della bottega, che dobbiamo immaginare affollata di garzoni e altri maestri dei quali spesso non vengono tramandati i nomi. Molti di questi modelli popolano oggi le collezioni dei musei europei e permettono di riscontrare una certa uniformità nella prassi esecutiva di Bergé: si guardino, solo per fare riferimento ai bozzetti per statue, e non a quelli per i

rilievi, *L'innocenza* (inv. 1431), *Vertumno* (inv. 1430) e *Papa Gregorio I* (inv. 2093) del Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, datate rispettivamente 1734, 1735, 1732, un torno d'anni molto vicino a quello della coppia *David-Betsabea*[7]. I modelli insistono tutti su un piccolo piedistallo quadrangolare dell'altezza di circa un centimetro e si sviluppano in verticale per circa 40 centimetri ognuno. Hanno un ottimo grado di finitezza, nelle superfici lisciate, nei panneggi ben delineati, nei capelli sempre conclusi, proprio perché fosse possibile a tutti i lavoranti della bottega collaborare nell'intaglio del lavoro definitivo.

Nato a Bruxelles e formatosi tra Parigi e Roma, Jacques Bergé divenne celebre una volta tornato in patria proprio per la capacità appresa in Italia di aggiornarsi sul barocco romano e iniziò a lavorare per i grandi cantieri nel Brabante ai quali operò intensamente tra 1731 e 1738, tra i quali spicca la grande Abbazia du Parc a Lovanio[8], ancora in parte conservata, o quelle di Ninove (fino al 1753)[9] e forse Affligem[10], nonché commissioni pubbliche a Bruxelles.

A questa fase risale una parte importante della produzione dello scultore, tra cui anche i modelli fittili per *Aronne* (inv. 30A; **fig. 11**) e *Melchisdec* (inv. 30B) della Collezione Van Herk[11], che condividono davvero moltissimo con le sculture lignee di Zeri. L'impostazione verticale e possente tipica della statuaria barocca di Bergé, il ricadere regolare dei panneggi, scostati all'altezza delle ginocchia dal leggero movimento della figura, i gesti eloquenti e teatrali costruiti mediante la posizione delle mani e la fluente barba che incornicia il volto di Davide così come quello di Aronne. Così come

nell'*Innocenza* si riconoscono i tratti che saranno della Betsabea, nella costruzione dell'acconciatura nel lungo collo torto verso destra e perfino nella testa del putto che le siede vicino, così simile a quello sulla cima dell'arpa di David.
Anche le due sculture lignee un tempo appartenute a Zeri provengono probabilmente da uno dei grandi cantieri abbaziali fioriti tra Belgio e Paesi Bassi, alcuni dei quali furono in parte distrutti e poi riconvertiti tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento e molti degli arredi lignei andarono dispersi[12].

Provenienza

Provenienza e storia museale

Le informazioni relative alla vicenda collezionistica delle due sculture si ricavano dalle schede di Willem Bergé e, successivamente, di Andrea Bacchi, e sembrano risalire almeno in parte a comunicazioni orali dello stesso Federico Zeri.[13] Le opere sono documentate dapprima in una non identificata collezione privata inglese e, successivamente, presso l'antiquario fiorentino Giovanni Salocchi (1901-1984). Da quest'ultimo furono acquistate da Vittorio Cini, in una data che non è stato finora possibile precisare.[14] Anche le circostanze e il momento del successivo passaggio dalla raccolta Cini alla collezione di Federico Zeri rimangono ignoti. Nel 1986, quando furono pubblicate da Willem Bergé, le due sculture risultavano comunque già di proprietà dello storico dell'arte e conservate nella villa di Mentana. Nel

1998, in seguito al lascito testamentario disposto da Zeri a favore dell'Accademia Carrara, pervennero al museo bergamasco insieme al resto della sua raccolta di sculture.

Tra il 2000 e il 2008 le opere furono esposte nella Sala XVI del percorso museale. Con la chiusura dell'Accademia Carrara nel 2008 per i lavori di ristrutturazione dell'edificio, furono trasferite nei depositi. Alla riapertura del museo nell'aprile 2015 tornarono a essere esposte nella Sala XXV, dedicata alla produzione scultorea dei Fantoni e della loro bottega, dove rimasero fino alla fine del 2022. In occasione del nuovo allestimento museale inaugurato nel gennaio 2023, le due sculture non sono state incluse nel percorso espositivo e sono state pertanto trasferite nei depositi, dove sono tuttora conservate.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

Il *David* è costituito da nove pezzi: cinque di dimensioni maggiori, che formano il corpo centrale della scultura, e quattro più piccoli, impiegati per realizzare alcuni dettagli, come la mano sinistra e il volto, oppure per chiudere e completare alcune parti, come il piccolo elemento inserito sul retro, tra le spalle della figura. Su quest'ultimo si notano inoltre le tracce di due chiodi ravvicinati, la cui funzione non è chiara **(fig. 12)**. Un piccolo chiodo metallico fuoriesce, ripiegandosi, anche dal polso sinistro. Neppure in questo caso è chiara la

funzione dell'elemento, che tuttavia, per forma e dimensioni, sembra più verosimilmente riconducibile a un intervento di restauro relativamente recente **(fig. 13)**. La superficie del legno è trattata con una finitura scura monocroma, di cui non è possibile stabilire l'origine: potrebbe infatti trattarsi del trattamento originale, eventualmente sottoposto a successivi interventi, oppure di una finitura di restauro del tutto differente da quella originaria.



Fig. 12 – Jacques Bergé, *Davide*, 1738 (particolare)



Fig. 13 – Jacques Bergé, *Davide*, 1738 (particolare)

L'opera versa complessivamente in ottimo stato di conservazione: non sono visibili fenomeni di degrado in corso né danni significativi riconducibili a fenomeni pregressi, fatta eccezione per alcune piccole fessurazioni del legno in corrispondenza della testa **(fig. 14)** e del basamento e per alcune minute mancanze sul basamento e in corrispondenza di una piega dell'abito. L'assenza di policromia consente di individuare i segni degli strumenti impiegati nella lavorazione del legno: i dettagli del broccato e della pelliccia sono realizzati mediante minute sgorbie **(fig. 15)**; sgorbie leggermente più grandi sono state utilizzate per la resa della barba e

dei capelli **(fig. 16)**, mentre il retro della figura è stato lavorato con grossi scalpelli.



Fig. 14 – Jacques Bergé, *Davide*, 1738 (particolare)



Fig. 15 – Jacques Bergé, *Davide*, 1738 (particolare)



Fig. 16 – Jacques Bergé, *Davide*, 1738 (particolare)

L’opera è evidentemente concepita per essere fruita solo su tre lati e presenta pertanto un retro cavo **(fig. 17)**, caratterizzato da segni di lavorazione decisamente più grossolani. La presenza, sul retro, di porzioni di superficie piane e di spigoli vivi induce in particolare a ritenere che la figura fosse concepita per adattarsi a una struttura architettonica a sezione rettangolare o quadrata, come un pilastro o una parasta, alla quale doveva essere originariamente addossata.
La *Sibilla o Betsabea* presenta una costruzione più articolata ed è composta da diciannove pezzi di dimensioni molto variabili, alcuni dei quali utilizzati per ricavare dettagli minuti, come le dita dei piedi o singole pieghe delle vesti. In alcune zone gli elementi risultano leggermente sconnessi, pur mantenendo una buona stabilità **(fig. 18)**: i movimenti delle fibre lignee hanno infatti provocato fessurazioni e un lieve scostamento delle parti.



Fig. 17 – Jacques Bergé, *Davide*, 1738 (particolare)



Fig. 18 – Jacques Bergé, *Betsabea o Sibilla*, 1738 (particolare)

Come nel *David*, la superficie è uniformata da una finitura scura monocroma, in questo caso lucida e di colore marrone, della quale non è possibile stabilire con certezza l'origine.

Anche lo stato di conservazione è complessivamente ottimo e non si rilevano fenomeni di degrado in corso. Si osservano soltanto alcuni lievi danni meccanici: l'alluce sinistro ha perduto il piccolo elemento che lo costituiva, mentre un'ulteriore mancanza interessa il piede destro **(fig. 19)**.

La concezione della parte posteriore corrisponde a quella osservata nel *David*: la figura, destinata a una visione su tre lati, presenta un retro cavo e sommariamente lavorato **(fig. 20)**, con porzioni piane e spigoli vivi. Tali caratteristiche suggeriscono che anche questa scultura fosse originariamente addossata a un elemento architettonico a sezione rettangolare o quadrata, verosimilmente un pilastro o una parasta.



Fig. 19 – Jacques Bergé, *Betsabea o Sibilla*, 1738 (particolare)



Fig. 20 – Jacques Bergé, *Betsabea o Sibilla*, 1738 (particolare)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. n. 17a-b.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. n. 28 e 30.

Bibliografia

Bibliografia

Willem Bergé, *Jacques Bergé: Brussels beeldhouwer, 1696-1756*, Bruxelles, Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 1986, p. 239 n. 3-4 (ill. 49-50) [Scultore anonimo vicino a Hendrick Frans Verbrugghen].

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 48-49 cat. n. 17a-b.

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, pp. 78-80 [Jacques Bergé].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 64-65.

Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte, a cura di Francesco Rossi, presentazione di Rossana Bossaglia, Bergamo, Bolis, 2003, p. 111 [Jacques Bergé].

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano/Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, pp. 84-85 cat. n. 28 e 30.

Note

Note

1. Willem Bergé, *Jacques Bergé: Brussels beeldhouwer, 1696-1756*, Bruxelles, Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 1986, p. 239, nn. 3-4. La copia del volume conservata presso la Biblioteca Federico Zeri di Bologna conteneva anche una lettera dello stesso Bergé a Zeri (3 novembre 1987, ora estrapolata dal libro e conservata separatamente in archivio; ringrazio Virna Ravaglia per la ricerca) mediante la quale ribadiva con fermezza la sua idea circa il non attribuire le sculture di Zeri al fiammingo, perché troppo diverse dal modello firmato.

2. *Baroque paintings, sketches and sculptures for the collector: autumn exhibition 6 November-23 December*

1968, Heim Gallery, London, n. 84. Pur conoscendo il catalogo della vendita Heim, perché cita la data presente sul bozzetto, Bergé (*Jacques Bergé*… cit. nota 1, 1986, p. 239) non cita la pubblicazione relativa.

3. Ancora W. Bergé, *Jacques Bergé*… cit. (nota 1), 1986, p. 232, n. 81 su questo complesso e i confessionali scolpiti da Bergé ora in parte perduti.

4. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 48-49, n. 17.

5. Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989; A. Bacchi, in *Il conoscitore d'arte*… cit. (nota 4), 1989, pp. 48-49, n. 17; Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 64-65; *Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte*, a cura di Francesco Rossi, presentazione di Rossana Bossaglia, Bergamo, Bolis, 2003, p. 111; *Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente*, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano/Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola

Tognon, Torino, Allemandi, 2011, pp. 84-85 cat. n. 28 e 30.

6. [https://www.1stdibs.com/it/arredi/complementi-darredo/sculture/sculture-figurative/importante-scultura-di-david-david-1736-di-jacques-bergé-fiammingo-1693-1756/id-f_46013512]

7. [https://fine-arts-museum.be/fr/la-collection/jacques-berge-linnocence?artist=berge-jacques]

8. Jozef Evermodus Jansen, *L'abbaye norbertine de Parc-le-Duc. Huit siècles d'existence (1129-1929)*, Malines, H. Dessain, 1929.

9. Ernest Soens, *De kerk van Ninove en haar meubilair*, in "Bulletin der Maatshappij van Geschied en Oudheidkunde te Gent Bron", VIII, 1907, pp. 215-258. e Elisabeth Dhanens**,** *Inventaris van het kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen*, *XI*, *De Onze-Lieve-Vrouwkerk te Ninove*, Gent, Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, 1980. Sul programma iconografico anche Willem Bergé, *De iconografie van de vormalige abdijkerk te Ninove*, in "Archivum artis lovaniense", 1981, pp. 358-387. Su Ninove anche W. Bergé, *Jacques Bergé*… cit. (nota 1), 1986, pp. 144-169.

10. W. Bergé, *Jacques Bergé*… cit. (nota 1), 1986, pp. 64-68 e Wilfred Verleyen e Luc van Eeckhoudt, *Iconografie van de Sint-Pieters- en Paulusabdij Affligem*, Nieuwerkerken-Waas, 1990.

11. *17th and 18th Century Terracottas: The Van Herck Collection*, catalogo della mostra (Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2000), a cura di Frans Baudouin e Claure Baisier, Bruzelles, Koning Boudewijnstichting (King Baudouin Foundation), 2000, pp. 86-89.

12. Alain Jacobs, *Jacques Bergé*, in *Le baroque dévoilé: nouveau regard sur la sculpture à Bruxelles et en Belgique / Barok onthuld: nieuwe kijk op de beeldhouwkunst in Brussel en in België*, catalogo della mostra (Bruxelles, Hotel de Ville, 2011), a cura di Francis Carrette, Denis Coekelberghs, Alain Jacobs, Emile Van Binnebeke, Bruxelles, 2011, pp. 135-140.

13. W. Bergé, *Jacques Bergé*… cit. (nota 1), 1986, p. 239; A. Bacchi, in *Il conoscitore d'arte* cit. (nota 4), 1989, p. 48.

14. La Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini conserva fotografie delle due sculture recanti l'indicazione «Collezione Vittorio Cini», purtroppo prive di data. Ringrazio Loredana Pavanello e Monica Bassanello per le informazioni.



Fig. 1 – Innocenzo Spinazzi, *Ritratto di George Nassau Clevering III Earl of Cowper*, 1787

Cat. 26. Innocenzo Spinazzi

Autore	Innocenzo Spinazzi
Dati anagrafici autore	Roma, 18 luglio 1726 - Firenze, 19 novembre 1798
Titolo	Ritratto di Georges Nassau Clevering III Earl of Cowper
Datazione	1787
Materia e tecnica	Marmo
Misure	62 x 60 x 31,5 cm (busto); XX × XX × XX cm (base)
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Sul retro, iscrizione in lettere capitali incisa nel marmo con firma e data «Innoc(ENZ)o Spinazzi Rom(AN)o fac(EV)o / in Firenze 1787». Sul retro, a destra, iscrizione a pennello nera «123».
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00030
Numeri di inventario precedenti	Sc. 156 (1998-2007); Sc. 164; Sc. 149; 1998 AC Sculture 00030 (2011-2012); 98 SC ZR030 (2012-2015)
Collocazione	Esposto - Sala 6

Sommario

Firmato e datato 1787, il busto costituisce uno degli esiti più significativi della ritrattistica di Innocenzo Spinazzi, capace di coniugare il linguaggio classicista maturato dallo scultore a Firenze con una penetrante restituzione

fisiognomica. L’identificazione dell’effigiato con George Nassau III Earl Cowper trova conferma nel confronto con le immagini del conte dipinte da Giuseppe Antonio Fabbrini, Anton Raphael Mengs, Johan Zoffany e Hugh Douglas Hamilton. A sostenerla concorre inoltre il rapporto documentato tra Cowper e Spinazzi: l’aristocratico inglese fu tra i promotori del monumento a Machiavelli in Santa Croce, affidato allo scultore e inaugurato proprio nel 1787.

Particolarmente significativa è l’esistenza di una seconda versione del busto, anch’essa firmata e datata 1787, oggi al Labirinto della Masone di Fontanellato. I due esemplari risultano pressoché identici nella fisionomia, nell’acconciatura, nell’abbigliamento e nella disposizione delle pieghe, differenziandosi soprattutto per il marmo impiegato. La nuova ricerca propone di leggere l’esistenza dei due busti nel quadro delle ambizioni sociali e diplomatiche di Cowper. Le sculture potrebbero essere state commissionate per due diverse dimore del conte, quali immagini di rappresentanza nelle quali, significativamente, non compaiono le insegne delle onorificenze esibite in altri suoi ritratti.

Scheda di catalogo

di Giulia Zaccariotto

Descrizione e iconografia

Il busto in marmo bianco, con leggere venature grigio chiaro, raffigura un gentiluomo di mezza età avvolto in

un ampio mantello chiuso sul petto grazie all'attorcigliarsi della stoffa verso l'esterno in una diagonale che dalla spalla destra scende fino a sotto il braccio sinistro. Da questo abbondante panneggio emerge, all'altezza del collo dell'effigiato, una stretta fascia di tessuto a cingerlo, e sopra di essa fuoriescono i lembi rigidi del colletto della camicia. Sul petto, tra le falde del bavero, si nota lo *jabot* in pizzo arricciato e delicatamente reso con un trapano a punta sottile (**fig. 1**).



Fig. 1 – Innocenzo Spinazzi, *Ritratto di George Nassau Clevering III Earl of Cowper*, 1787

La testa dell’uomo è leggermente rivolta verso destra, tanto da lasciar intravvedere, anche ad una visione frontale parte della ricca acconciatura, che si può meglio apprezzare osservandolo di profilo (**fig. 2**). I folti capelli sono tirati all’indietro e raccolti rigonfi in una pettinatura che termina sulla nuca con una corta coda, stretta da un

nastro, mentre sui lati della testa sono chiusi in quattro piccole crocchie, due per lato, dietro le orecchie.

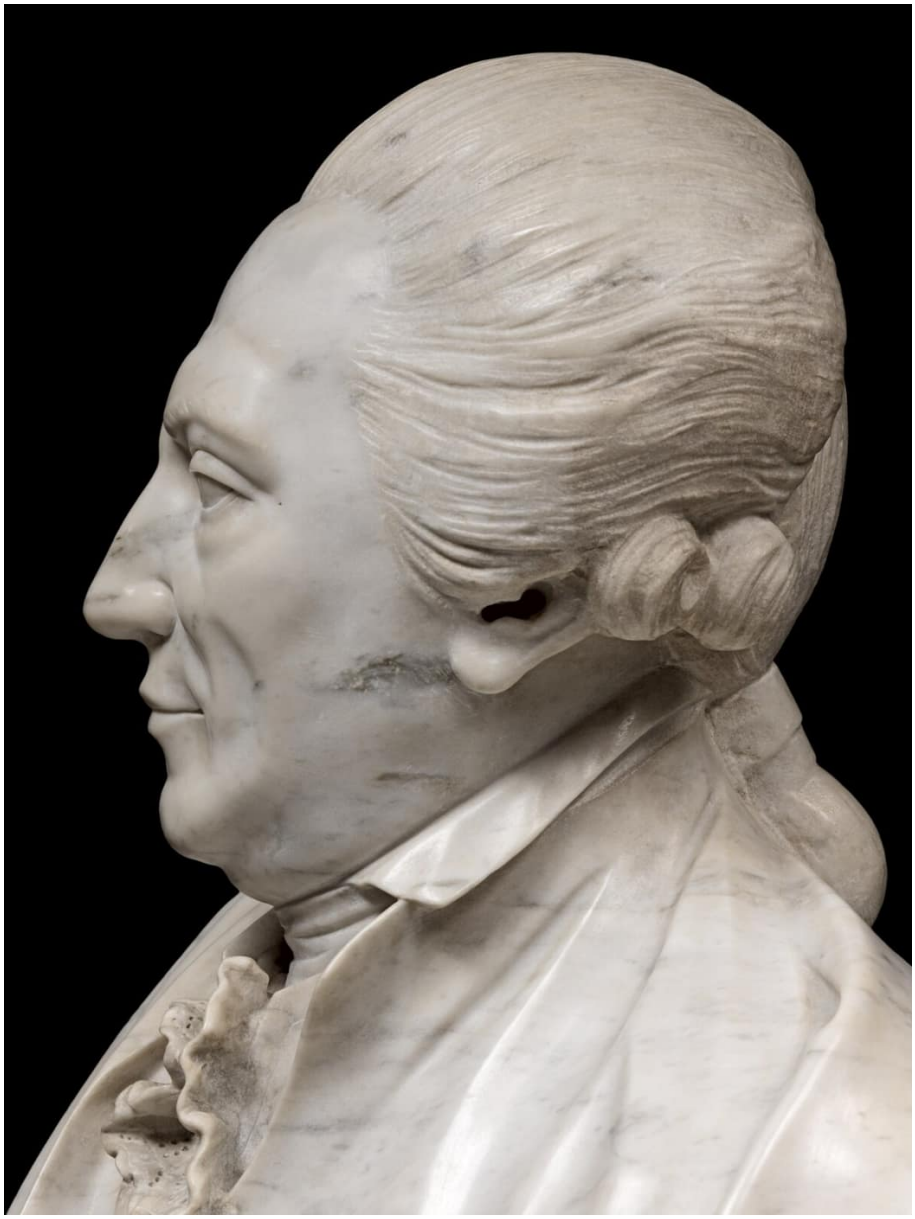


Fig. 2 – Innocenzo Spinazzi, *Ritratto di George Nassau Clevering III Earl of Cowper*, 1787 (particolare)

Il volto dell’effigiato, del quale lo scultore sottolinea il sottomento molle, è solcato da una profonda ruga frontale e da alcune altre tra le sopracciglia, quasi a marcarne un’espressione corrucciata, mentre le guance

sono percorse da fossette e morbidezze che rendono fluida la materia lapidea. Gli occhi emergono da palpebre gonfie e da sopracciglia rese con leggeri graffi regolari e sono caratterizzati dall'iride appena accennato e dalla pupilla resa con un solco circolare più profondo, teso a rendere la direzione dello sguardo verso destra (**fig. 3**).

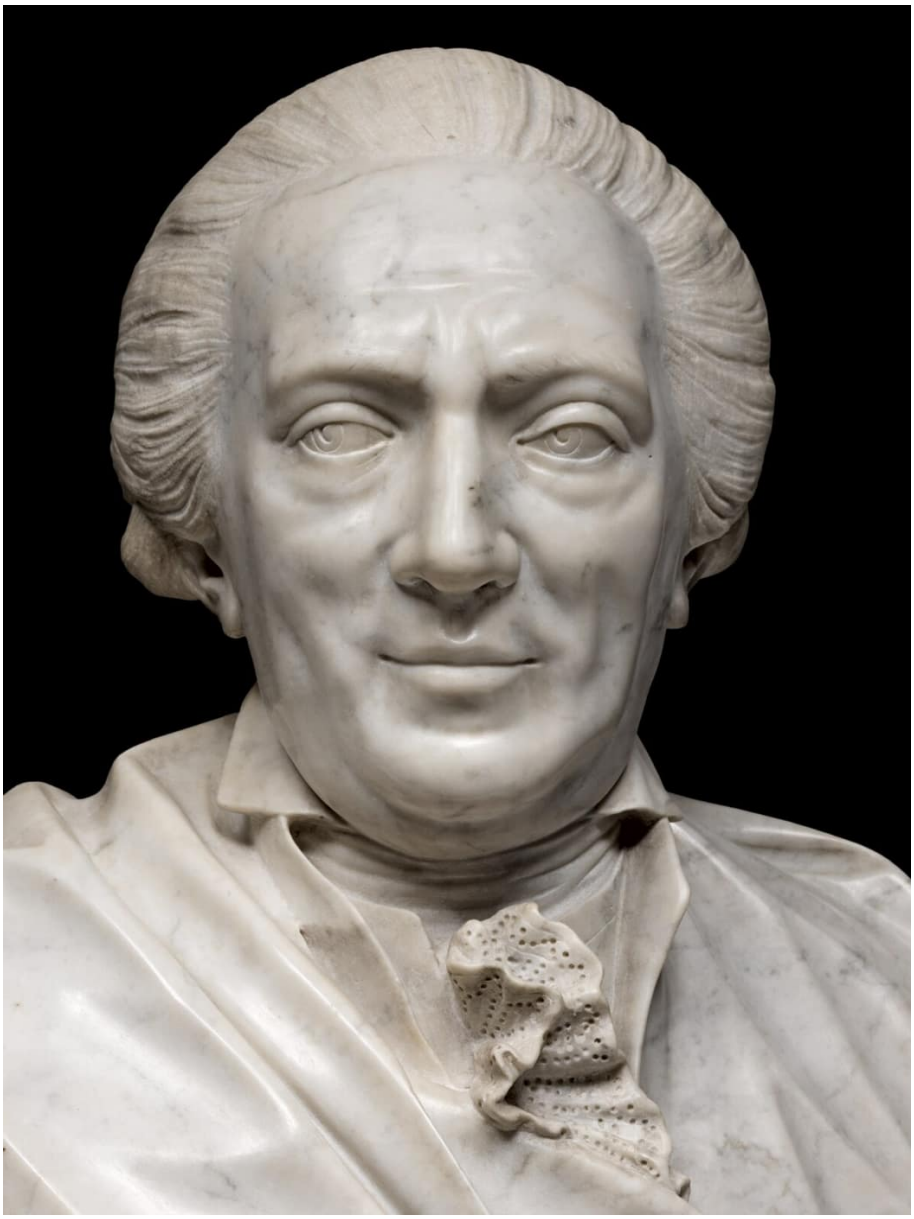


Fig. 3 – Innocenzo Spinazzi, *Ritratto di George Nassau Clevering III Earl of Cowper*, 1787 (particolare)

Il ritrattato è George Nassau Clevering III Earl of Cowper (Hertford 1738 - Firenze 1789), aristocratico inglese tenuto a battesimo da re Giorgio II, che, partito per il suo *Grand tour* nel 1759, giunse a Firenze e vi rimase per il resto della sua vita.[1] Colto e facoltoso, George si inserì con agio nella congiuntura filoinglese del granducato, in anni nei quali la capitale toscana era sede dell'ambasceria di Horace Mann, che intratteneva rapporti con una corte raffinata e sempre attiva nella promozione di ogni forma d'arte.[2]
È noto come Lord Cowper fosse attento al mondo del mercato e della produzione artistica, tanto che sono documentati in una delle sue molte dimore fiorentine momenti di "Accademia" offerti proprio dall'inglese ai giovani artisti, nonché feste memorabili accompagnate da fuochi d'artificio o spettacoli teatrali andati in scena proprio nei palchi che faceva allestire all'interno o nei giardini delle sue diverse abitazioni.[3]

Fu anche collezionista di opere d'arte, tanto da contare nella sua raccolta almeno due dipinti di Raffaello e moltissimi altri quadri, ma anche statue originali o calchi in gesso di sculture antiche, e grandi quantità di stampe e porcellane, allestite soprattutto in Palazzo Baldinucci, la residenza in via Ghibellina eletta a prima dimora di rappresentanza.[4]

Vicenda critica

Fu Roberta Roani, nel 1980, la prima a rendere noto il busto, segnalatole da Alvar Gonzàles-Palacios come parte di una collezione privata romana. La studiosa presentò il ritratto di gentiluomo quale opera della

maturità dello scultore romano Innocenzo Spinazzi in virtù della data e della firma che si stagliano sul retro della scultura e che ne certificano non solo la paternità esecutiva, ma anche la realizzazione “in Firenze” nel 1787 (**fig. 4**), senza però giungere ad alcuna ipotesi circa l’identità dell’effigiato. Roani ne riscontrava una affinità con il busto *Ritratto del granduca Pietro Leopoldo d’Asburgo Lorena* conservato nella Sala delle Statue di Palazzo Pitti, a Firenze, scolpito all’inizio degli anni Settanta del secolo, che con quello qui discusso condivide un abbondante panneggio di impronta classicista.[5]



Fig. 4 – Innocenzo Spinazzi, *Busto di George Clavering Nassau III conte di Cowper*, 1787 (particolare)

Sarà Andrea Bacchi, nel redigere il primo catalogo delle sculture della raccolta di Federico Zeri, a rendere noto come quella collezione segnalata da Palacios fosse proprio quella che lo storico dell’arte conservava nella

dimora di Mentana, ma soprattutto sarà il primo a proporre di identificare l'effigiato in George Nassau Earl of Cowper, sulla base di convincenti confronti con ritratti pittorici, in particolare quello dipinto da Giuseppe Antonio Fabbrini nel 1783, oggi conservato all'Accademia Etrusca di Cortona, nel quale i tratti del volto del gentiluomo inglese e la sua rigonfia acconciatura appaiono davvero molto simili a quelli scolpiti nel marmo (**fig. 5**).[6] Lo studioso confermerà la sua proposta anche nella successiva pubblicazione dedicata alla raccolta Zeri da poco donata al museo bergamasco.[7]



Fig. 5 – Giuseppe Antonio Fabbrini, *Ritratto di Lord Cowper*, 1783, olio su tela. Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca e della città di Cortona

Per corroborare ulteriormente l'ipotesi di Bacchi, ormai accettata dalla critica, a questo ritratto dipinto se ne possono aggiungere almeno altri tre: il primo è un olio su tela dell'inizio degli anni Settanta del Settecento realizzato da Anton Raphael Mengs (e oggi conservato nella Collezione della Fondazione CR di Firenze, **fig. 6**); il secondo, coevo, un ritratto dall'inquadratura ben più

ampia, fino a comprendere le ginocchia, con un cangiante abito giallo-oro e una giacca blu, dipinto da Johan Zoffany (ora a Firle Place, Lewes, Sussex); infine il terzo, più vicino cronologicamente al nostro busto marmoreo, è un pastello databile tra il 1783 e il 1785 di Hou Douglas Hamilton (in una collezione privata di Londra), che raffigura il conte inglese con il suo mastino bianco.[8]



Fig. 6 – Anton Raphael Mengs, *Ritratto di George Clavering Nassau III conte di Cowper*, 1770-1773, Firenze, Collezione d'arte della Fondazione CR

In aggiunta alla stretta somiglianza fisiognomica tra dipinti e scultura, si aggiunge un contatto tra Cowper e Spinazzi noto grazie ai documenti e avvenuto proprio nello stesso giro d'anni del busto marmoreo. Nel 1784 Cowper risulta, assieme al Granduca di Firenze e ad altri notabili cittadini tra i sottoscrittori di una petizione per la costruzione all'interno della Basilica di Santa Croce di un monumento celebrativo a Niccolò Machiavelli da far realizzare proprio a Innocenzo Spinazzi (**fig. 7**).[9] Cowper già nel 1782 si era prodigato per finanziare la pubblicazione, per i tipi di Gaetano Cambiagi, dell'opera completa di Machiavelli in sei volumi e proprio grazie a questa nuova luce sui testi del pensatore fiorentino del Rinascimento si poterono reperire i fondi per realizzare il monumento. Concluso e inaugurato nel 1787, medesimo anno del busto del conte, il monumento a Machiavelli vide il coinvolgimento dell'inglese anche quale promotore di un epitaffio da far scrivere al reverendo William Sandys, scelta però che fu superata dal più semplice *TANTO NOMINI NVLLVM PAE ELOGIVM* a firma del matematico e accademico della Crusca Pietro Ferroni.[10] La scelta del romano Spinazzi, invece, fu legata al fatto che egli era all'epoca professore di scultura all'Accademia di Belle Arti di Firenze ed era ben inserito nella corte granducale come scultore istituzionale dallo stile moderatamente classicista.



Fig. 7 – Innocenzo Spinazzi, *Monumento a Niccolò Machiavelli*, 1787, Firenze, Basilica di Santa Croce

L'allegoria della *Politica* che domina il monumento, sebbene figura fortemente idealizzata, può essere messa in relazione con il busto ritratto di Cowper: si ritrovano i medesimi solchi regolari e paralleli che tracciano i fili di capelli raccolti di entrambe le figure, lo stesso modo di marcare la palpebra sottolineando con un colpo di trapano il dotto lacrimale, ma anche gli stessi

volumi dei volti, leggermente squadrati nelle forme dei nasi e delle arcate sopraccigliari. Anche i panneggi parlano lo stesso linguaggio fatto di gole piccole, ma profonde, di depressioni che catturano le ombre e creano contrasto nel bianco del marmo.
Il romano Spinazzi fu allievo di Giovanni Battista Maini e si trasferì a Firenze nel 1769 come scultore, ma soprattutto come restauratore di marmi antichi, attività che lo obbligò a confrontarsi con le forme classiche che traspaiono anche dalle sue invenzioni moderne. Con la ritrattistica, però, complice la necessità di restituire il dato fisiognomico realistico, abbiamo forse la fase più interessante della sua produzione, da mettere in relazione anche con la presenza in città dello scultore inglese Francis Harwood, dotato di spiccata capacità di trasferire realisticamente i volti nel marmo. La temperatura stilistica del busto di Lord Cowper è da avvicinare a quella dell'effige marmorea di Giovanni Francesco Pagnini, realizzato nel 1789 per la Santissima Annunziata di Firenze (**fig. 8**), che cattura l'effigiato con lo sguardo sospeso, avvolto in un morbido panneggio simile a quello dell'inglese.[11]



Fig. 8 – Innocenzo Spinazzi, *Busto di Giovanni Francesco Pagnini*, 1789, marmo. Firenze, Basilica della Santissima Annunziata

Due identici esemplari

Nel 1986 fu presentata ad un'asta romana di Finarte un'altra versione del medesimo busto di Spinazzi, anch'essa dotata di firma e data incise sul retro.[12] Roberta Roani Villani lo registrò immediatamente,[13] così come Bacchi, che ne segnalò la presenza nel catalogo

Zeri del 1989,[14] e Giovanni Pratesi, che lo inserì nel suo repertorio della scultura fiorentina barocca.[15]

Il busto fu acquistato da Franco Maria Ricci, dopo un passaggio presso la Galleria Paolo Canelli di Milano, e oggi si trova presso il Labirinto della Masone, dove la collezione è conservata (**fig. 9**).[16] Il busto di Fontanellato e quello bergamasco risultano pressoché identici: nei tratti somatici, nell'acconciatura, nelle vesti e persino in particolari quali la le forme zigzaganti dello *jabot* oppure nei panneggi del mantello, che ricade nelle stesse pieghe, nelle quali avvallamenti e rilievi sono riscontrabili in entrambi i busti nelle medesime posizioni. La differenza principale tra le due sculture si riscontra nella materia con la quale furono realizzate: marmo molto più venato di grigio per l'esemplare Zeri, statuario più candido per quello Ricci.



Fig. 9 – Innocenzo Spinazzi, *Busto di George Clavering Nassau, III conte di Cowper*, 1787, Fontanellato, Fondazione Franco Maria Ricci-Labirinto della Masone

In mancanza di documenti che spieghino la ragione dell'esistenza dei due identici busti, non resta che fare delle ipotesi calando la realizzazione della scultura nella biografia dell'effigiato. Giunto in Italia alla fine degli anni Cinquanta, Cowper decise presto di stabilirsi in città e cominciò a dotarsi di diverse splendide dimore prese in affitto da nobili fiorentini, nelle quali conservare la sua raccolta di opere d'arte.[17] Nel 1772 cominciò ad abitare in quella che sarà la sua residenza principale, Palazzo Baldinucci in via Ghibellina, un luogo che farà decorare con attenzione e grandi spese, come è possibile riscontrare dai libri contabili conservati presso il Panshanger Archive di Hertford, luogo di origine della

famiglia inglese.[18] Alla fine dello stesso decennio, poi, si colloca l'ingente spesa per il titolo di Principe del Sacro Romano Impero, seguita dalla commissione di un prezioso gioiello per celebrarlo e, qualche anno dopo, anche il titolo di Cavaliere di Sant'Uberto (1785). Tuttavia, è sicuramente l'anno successivo, il 1786, quello che marca il cambio di passo nelle ambizioni di Cowper: il rappresentante del trono d'Inghilterra alla corte Granducale di Toscana, Horace Mann, era alla fine della sua vita e il conte inglese ambiva a prendere il suo posto. Nell'estate del 1786 tornò in patria per preparare il terreno per questa nomina e durante questo soggiorno posò per un ritratto modellato nella cera da John Flaxman, del quale sono note almeno 11 repliche in porcellana Jasperware della manifattura Wedgwood (**fig. 10**), a testimonianza non solo di un nuovo interesse nella riproduzione del suo volto in scultura, ma anche della replicabilità dello stesso, proprio nell'ottica di celebrare il ruolo che stava per ottenere. A nulla servirono i ritratti in porcellana, né tantomeno l'appena terminato salone di rappresentanza in Palazzo Baldinucci, corredato di dipinti e marmi preziosi, perché Cowper non ottenne l'incarico che era stato di Mann.[19]

Si può però tentare di collocare il busto marmoreo della dimora fiorentina di via Ghibellina (sia che si tratti di quello Zeri, che di quello Ricci), grazie alla presenza di "*un buste de marbre*" nell'inventario del *Salon 32*,[20] ma le carte non sono sufficientemente dettagliate per chiudere il cerchio.

Restano nel campo delle ipotesi anche le ragioni della doppia edizione del busto: potrebbe essere stato pensato come ritratto in due copie per essere collocato

in due delle dimore che il conte Cowper teneva in affitto e abitava a Firenze, oppure realizzato in prima istanza nella versione bergamasca e poi richiesto in una seconda in marmo di un bianco più smagliante.

Il carattere ‘privato’ del ritratto, mancante dei gioielli simbolo delle onorificenze ottenute dall’inglese, presenti invece nei dipinti o nella porcellana inglese, porta a immaginare i busti come destinati alle dimore di Cowper, luoghi di rappresentanza e di manifestazione di ricchezza e gusto, ma dove per un ritratto marmoreo non era così necessaria l’ostentazione dei titoli dell’effigiato.

Provenienza

Provenienza e storia museale

Secondo quanto riferito da Federico Zeri ad Andrea Bacchi, il busto fu acquistato dallo storico dell’arte intorno al 1970 presso la Galleria Lorenzelli di Bergamo, alla quale era pervenuto dalla collezione Suardo, anch’essa di Bergamo.[21] Non sono al momento note le precedenti vicende collezionistiche dell’opera, né le circostanze e la data del suo ingresso nella raccolta Suardo.

Rimasto nella villa di Mentana fino alla morte di Zeri, nel 1998 il busto pervenne all’Accademia Carrara insieme al nucleo di sculture destinato per lascito testamentario dallo storico dell’arte al museo bergamasco. Tra il 2000 e il 2008 l’opera fu esposta nel cosiddetto Salone dell’Alcova, che ospitava l’*Alcova di Ganimede* di

Grazioso Fantoni il Giovane e della sua bottega. Con la chiusura dell'Accademia Carrara nel 2008 per i lavori di ristrutturazione dell'edificio, il busto fu trasferito nei depositi. Alla riapertura del museo nell'aprile 2015 tornò a essere esposto nella Sala XXIV, dedicata alle sculture della raccolta di Federico Zeri, dove rimase fino alla fine del 2022. In occasione del nuovo allestimento museale inaugurato nel gennaio 2023, l'opera non fu inclusa nella più ristretta selezione di sculture Zeri presentata al pubblico e venne quindi trasferita nei depositi.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

Il busto è realizzato in marmo bianco a grana fine. La superficie presenta una finitura lucida, particolarmente accentuata sul volto, dove si osserva anche una lieve alterazione cromatica, di tonalità più scura rispetto a quella del marmo non alterato **(fig. 11)**. Tale fenomeno potrebbe essere riconducibile a precedenti interventi di restauro eseguiti mediante oli, cere o altre sostanze organiche, applicati con particolare insistenza sul volto. Sulle restanti superfici è invece ben visibile uno strato protettivo di spessore piuttosto consistente, steso con ampie pennellate verticali. Lo spessore e l'aspetto lucido suggeriscono che possa trattarsi di un protettivo a base cerosa, anch'esso riferibile a un precedente intervento di restauro.



Fig. 11 – Innocenzo Spinazzi, *Ritratto di George Nassau Clevering III Earl of Cowper*, 1787 (particolare)

La lavorazione, accurata e rifinita in ogni dettaglio, non consente di distinguere nettamente le tracce dei singoli strumenti impiegati, neppure sulle superfici posteriori, anch'esse ben lavorate, sebbene prive di lucidatura. Fanno eccezione alcuni fori di trapano, riconoscibili in corrispondenza di dettagli del volto e degli indumenti **(fig. 12)**.



Fig. 12 – Innocenzo Spinazzi, *Ritratto di George Nassau Clevering III Earl of Cowper*, 1787 (particolare)

Dal punto di vista conservativo, il busto si presenta in ottime condizioni, fatta eccezione per alcuni piccoli graffi al di sotto dell'orecchio sinistro **(fig. 13)**.

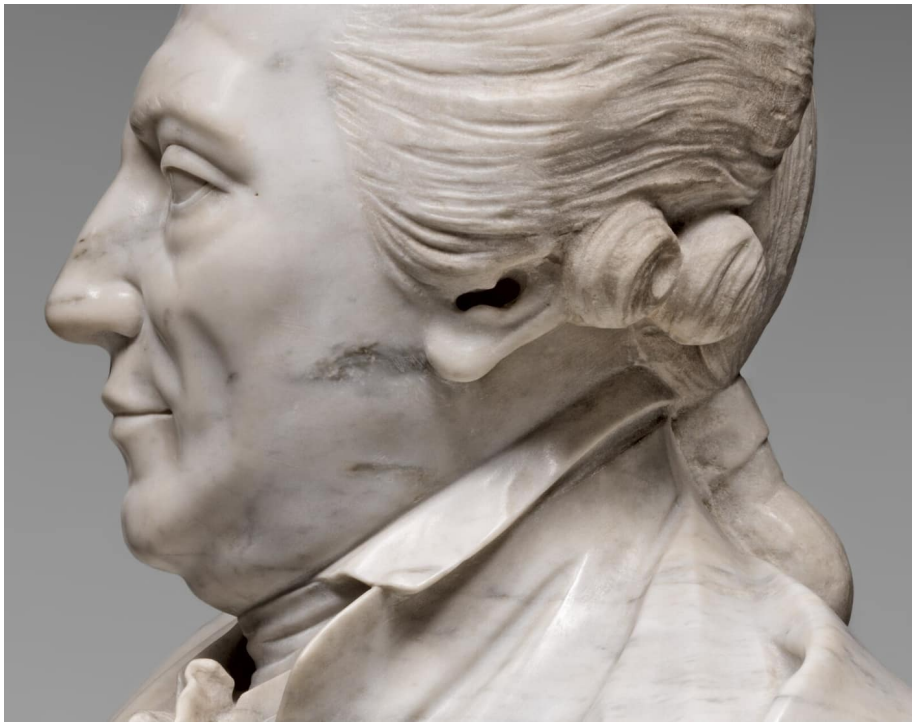


Fig. 13 – Innocenzo Spinazzi, *Ritratto di George Nassau Clevering III Earl of Cowper*, 1787 (particolare)

Diverse sono invece le condizioni del basamento, realizzato in marmo bianco venato, non originale ma solidale al busto, al quale è probabilmente assicurato mediante un perno metallico interno. In corrispondenza dello spigolo inferiore destro si osserva una lacuna **(fig. 14)**; sulla relativa superficie di frattura, interessata da depositi coerenti, sono inoltre presenti diffuse tracce di colore giallo intenso, forse riferibili a un materiale sintetico. Anche il basamento è ricoperto dallo stesso strato protettivo a base presumibilmente cerosa osservato sul busto, circostanza che suggerisce un trattamento contestuale delle due parti. La superficie della lacuna, al contrario, appare sporca e priva di tale trattamento: un dato che potrebbe indicare che la perdita si sia verificata successivamente all'applicazione del protettivo.



Fig. 14 – Innocenzo Spinazzi, *Ritratto di George Nassau Clevering III Earl of Cowper*, 1787 (particolare)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, n. 25.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano-Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, n. 33.

Bibliografia

Bibliografia

Roberta Roani Villani, *Due opere di Innocenzo Spinazzi e la decorazione della cappella della Beata Vergine in San Carlo al Corso in Roma*, in «Paragone», XXXI, 1980, pp. 60-69; p. 66, tav. 79.

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 64-65, n. 25.

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, pp. 78, 79 (ill.), n. 80.

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 66-67.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra

(Bressanone, Museo Diocesano/Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 86, n. 33.

Roberta Roani Villani, *Innocenzo Spinazzi*, Firenze, Edizione Polistampa (I maestri dell'Accademia di belle arti di Firenze) 2019, pp. 84-85, n. 15.

Charles S. Ellis, Paola Gibbin, *Lord Cowper. Un conte inglese a Firenze nell'età dei Lumi*, Firenze, Edizione Polistampa, 2022, p. 275, nota 65 e p. 280, tav. 30.

Note

Note

1. Su questo *Grand tour*, che si segue attraverso gli appunti del suo accompagnatore Jean Chastellain, si veda: J. Chastellain, *Lord Fordwich's Grand tour, 1756-60*, translated and edited by S. White and P. Sheail, Hertford, Hertfordshire Record Society 2015.

2. C.E. Ellis, P. Gibbin, *Lord Cowper. Un conte inglese a Firenze nell'età dei Lumi*, Firenze, Polistampa 2022, in particolare pp. 11-26.

3. C.E. Ellis, P. Gibbin, *Lord Cowper*… cit. (nota 2), pp. 28-31 e 49-59.

4. La prima opera di Raffaello è nota come *Piccola Madonna Cowper* (olio su tavola, 1504-1505, oggi

National Gallery of Art di Washington, inv. 1942.9.57), la seconda *Grande Madonna Niccolini-Cowper* (olio su tavola, 1508, sempre nello stesso museo, inv. 1937.1.25). Questa seconda è raffigurata all'interno de *La Tribuna degli Uffizi*, una tela di Johann Zoffany del 1776 (oggi Royal Collection Trust, inv. RCIN 406983), nella quale Lord Cowper, sulla sinistra, apre un gruppo di gentiluomini intenti a osservare e discutere della tela dell'urbinate. Sulle fasi di creazione della collezione C.E. Ellis, P. Gibbin, *Lord Cowper*… cit. (nota 2), pp. 61-73.

5. Roberta Roani Villani, *Due opere di Innocenzo Spinazzi e la decorazione della cappella della Beata Vergine in San Carlo al Corso in Roma*, in «Paragone», XXXI, 1980, p. 66 e, per il busto del principe, anche Roberta Roani Villani, *Innocenzo Spinazzi*, Firenze, Edizione Polistampa (I maestri dell'Accademia di belle arti di Firenze) 2019, pp. 59-61, n. 5.

6. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 64-65, n. 25.

7. Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea

Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 66-67.

8. Per i quali si veda C.E. Ellis, P. Gibbin, *Lord Cowper*… cit. (nota 2), tavv. 8, 9a e 14.

9. Per questo punto di contatto tra l'inglese e lo scultore romano già Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 6).

10. B. Moloney, *Florence and England. Essays on cultural relations in the second half of the Eighteenth century*, Firenze, L.S. Olschki 1969, p. 53; A. Cecchi, *Il Pantheon di Santa Croce a Firenze*, a cura di L. Berti, Firenze, Giunti, 1993 e C.E. Ellis, P. Gibbin, *Lord Cowper…* cit. (nota 2), p. 316. Si veda anche la dettagliata scheda del monumento presente sul sito dell'Opera di Santa Croce.

11. Scheda di A. Bacchi, in *La collezione di Franco Maria Ricci editore e bibliofilo*, catalogo della mostra (Colorno, Reggia, 3 aprile-18 luglio 2004), a cura di L. Casalis, G. Godi, con testi di S. Ferino-Pagden, A. Bacchi, Parma, Grafiche Step Editrice, 2004, pp. 127-128, n. 106.

12. *Finarte. Mobili, arredi e dipinti antichi. Asta 565*, 11 e 12 novembre 1986, p. 98, n. 311, Roma 1986. L'iscrizione recita: INNOC[ENZ]O SPINAZZI ROM[AN]O FAC[EV]A IN FIRENZE 1787. Questa versione è leggermente più grande di quella bergamasca (82 cm di altezza).

13. R. Roani Villani, *Aggiunte alla ritrattistica toscana della seconda metà del Settecento*, in “Antichità viva”, 26, 1987, 5/6, pp. 69-73, in particolare p. 72.

14. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d’arte…* cit. (nota 6), p. 64.

15. *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento*, a cura di G. Pratesi, consulenza scientifica di U. Schlegel e S. Bellesi, biografie a cura di S. Blasio, 3 voll., Torino, Allemandi, 1993, p. 104.

16. Ringrazio Elisa Rizzardi, curatrice della collezione, per la disponibilità nel fornirmi materiali relativi al busto. *La collezione di Franco Maria Ricci*… cit. (nota 11), pp. 127-128, n. 106 (scheda di A. Bacchi). Per i passaggi sul mercato antiquariale si veda anche Roberta Roani Villani, *Innocenzo Spinazzi*… cit. (nota 5), p. 85. Ancora in *La collezione d’arte di Franco Maria Ricci al Labirinto della Masone*, Fontanellato (PR), a cura di L. Casalis Ricci, V. Sgarbi, C. Mingardi, Franco Maria Ricci Editore 2023, pp. 150-152, n. 106 (scheda di A. Bacchi).

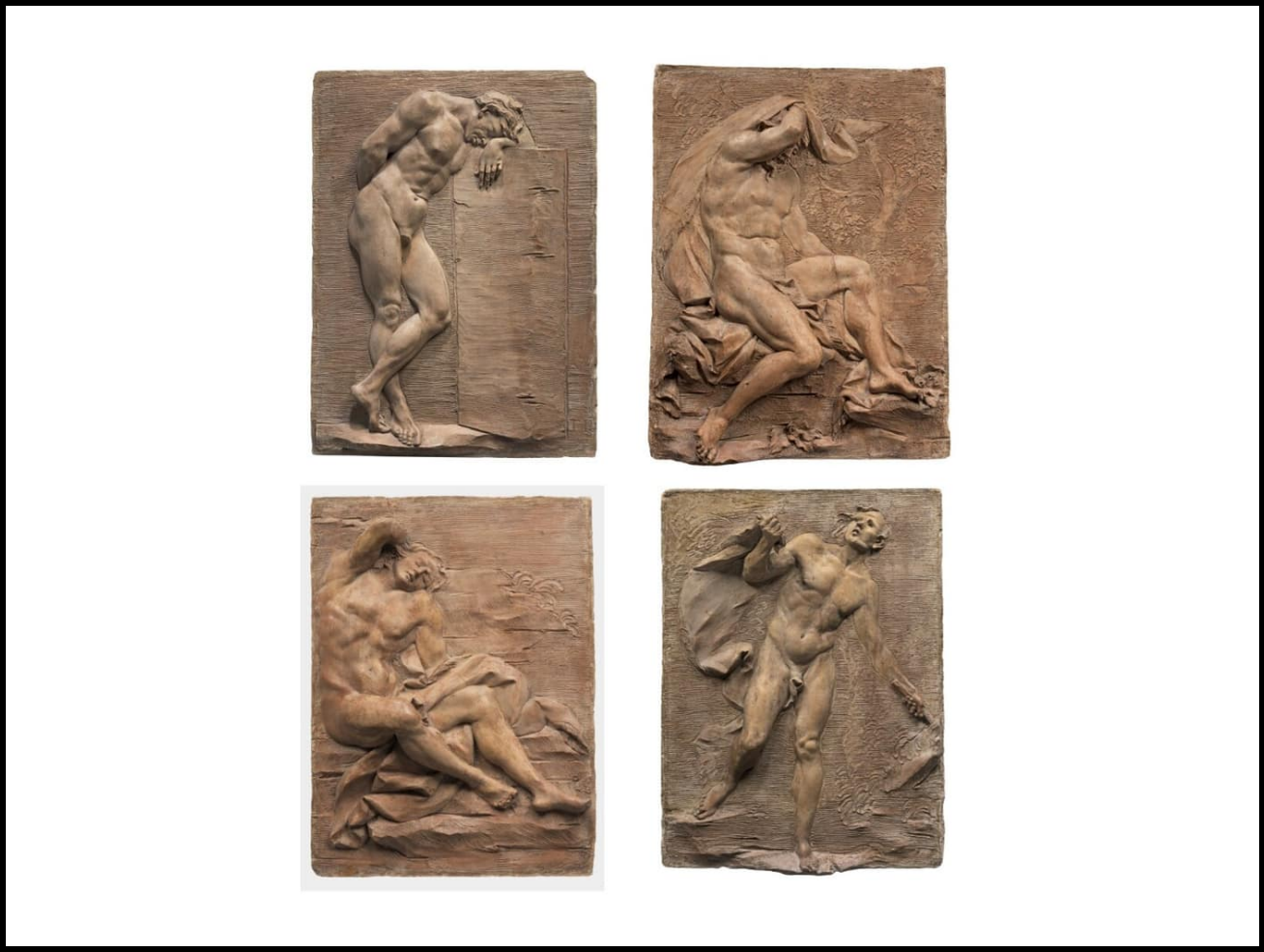
17. C.E. Ellis, P. Gibbin, *Lord Cowper…* cit. (nota 2), pp. 27-36, 41-47 e 61-73 sulle diverse case dell’inglese a Firenze e sulla collezione.

18. C.E. Ellis, P. Gibbin, *Lord Cowper…* cit. (nota 2), pp. 75-109 e 263-276.

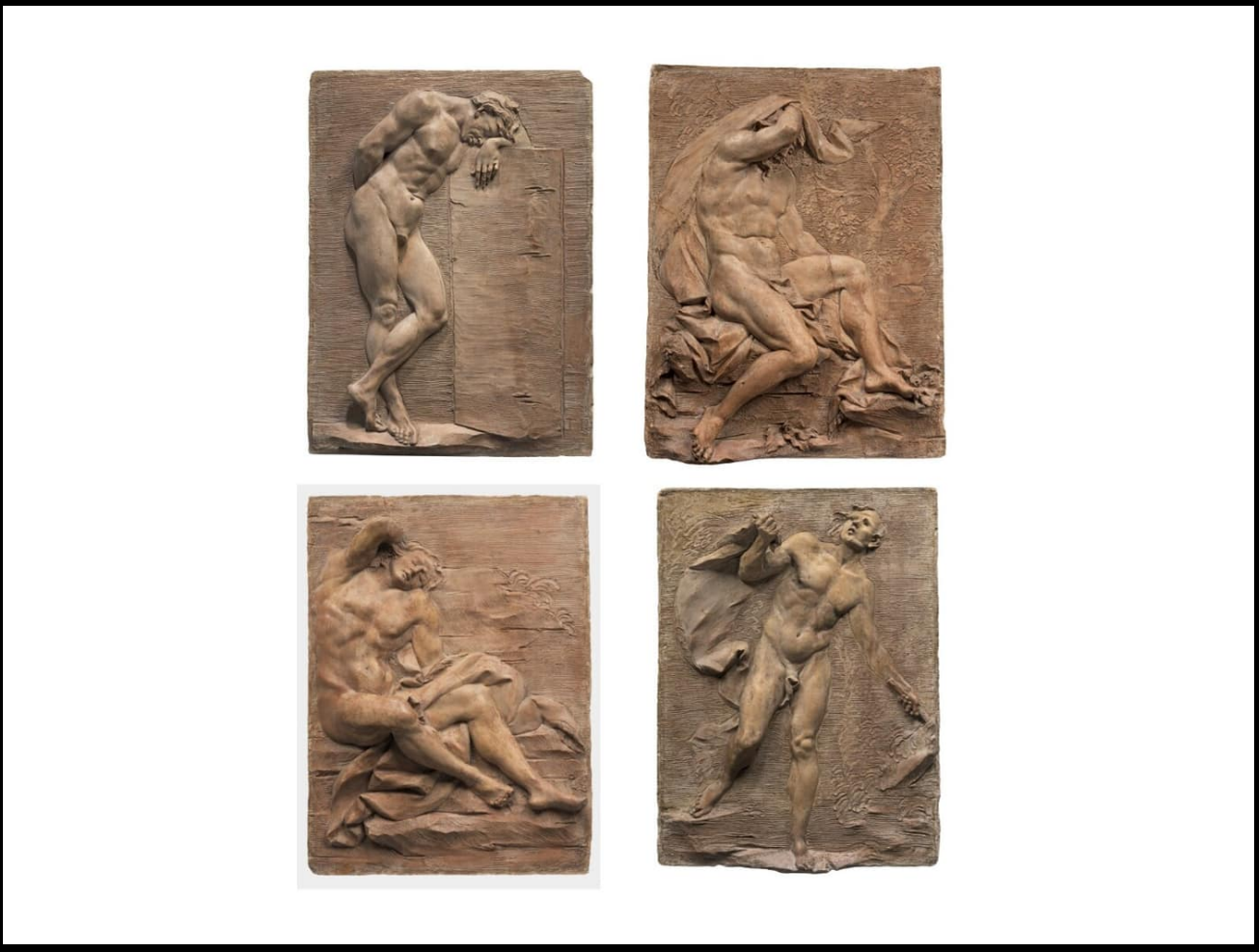
19. C.E. Ellis, P. Gibbin, *Lord Cowper…* cit. (nota 2), pp. 277-280.

20. C.E. Ellis, P. Gibbin, *Lord Cowper…* cit. (nota 2), p. 275, nota 65. Gibbin sostiene che il busto oggi conservato a Fontanellato sia precedente rispetto a quello bergamasco, perché “più idealizzato”, senza motivare l’affermazione. Chi scrive non condivide questa lettura.

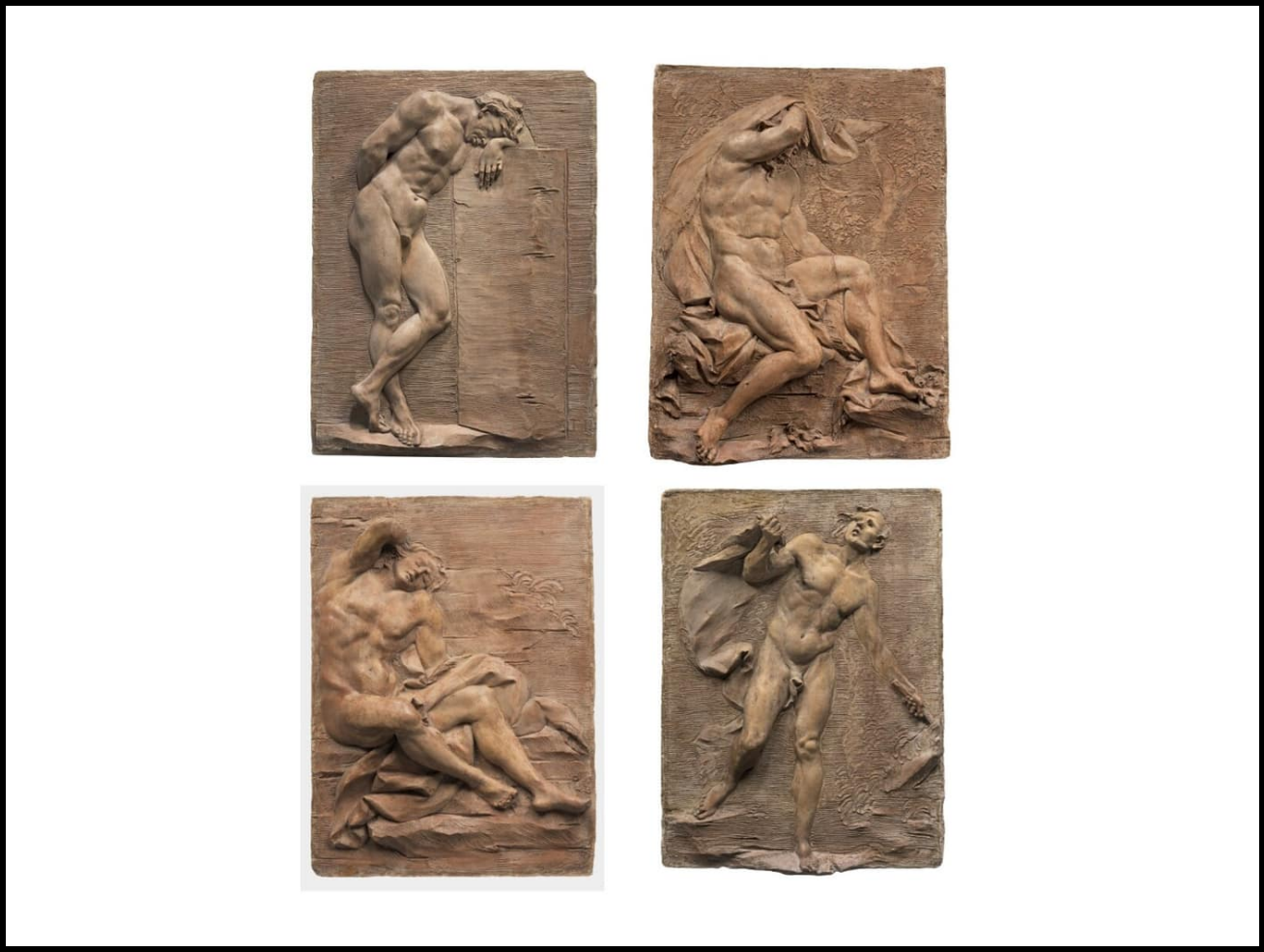
21. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d’arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo – 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno – 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, p. 64. Le informazioni relative all’acquisto presso la Galleria Lorenzelli e alla precedente provenienza dalla collezione Suardo furono comunicate direttamente da Federico Zeri all’autore.



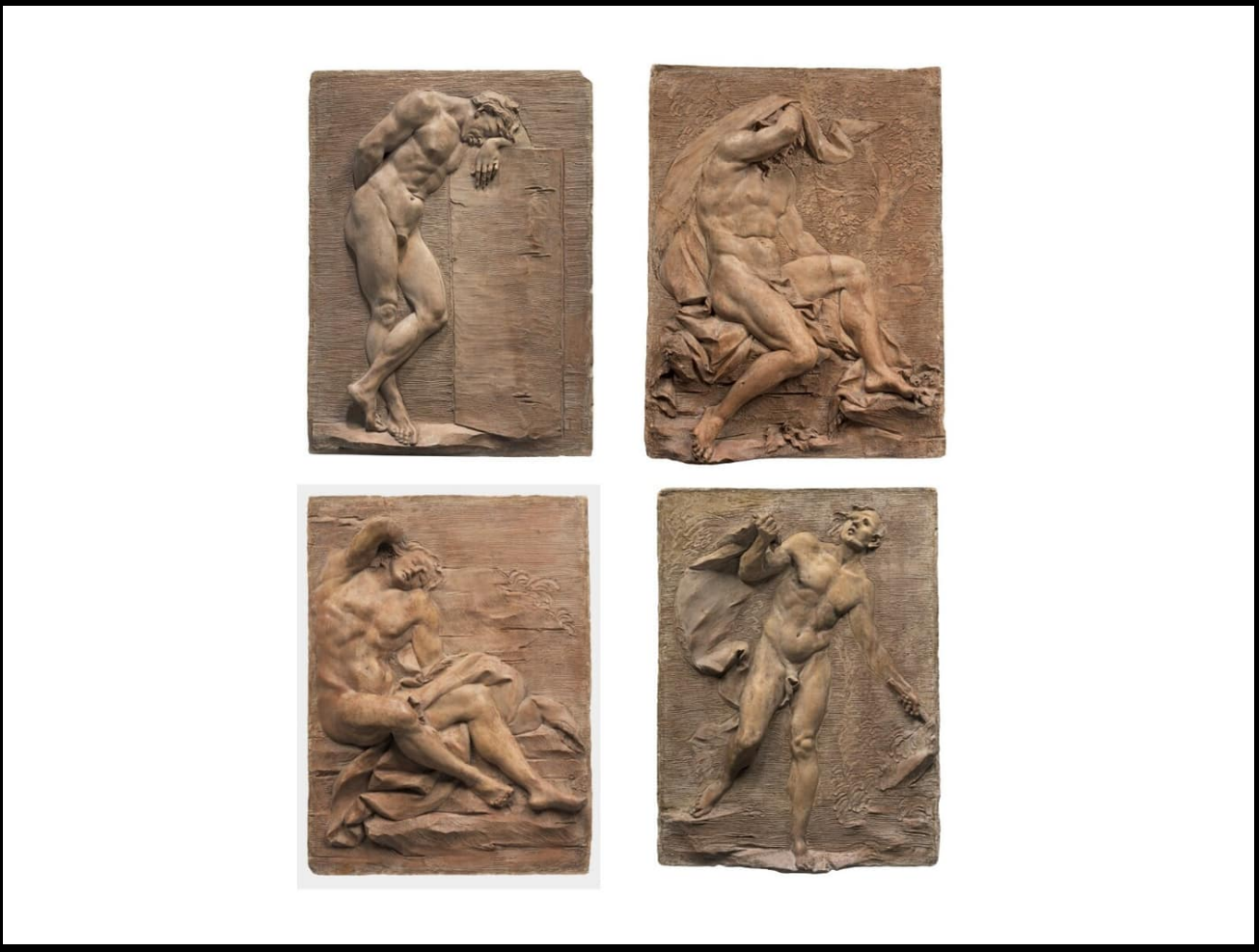
Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa



Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa



Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa



Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa

Cat. 27. Tommaso Righi

Autore	Tommaso Righi
Dati anagrafici autore	Roma, 1722/1723 circa - Varsavia, 1802
Titolo	Accademia di nudo
Datazione	1760-1765 circa
Materia e tecnica	Terracotta
Misure	58 × 43,5 × 6 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Sigla incisa in basso a destra «T.R.»
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00031
Numeri di inventario precedenti	Sc. 157 (1998-2007); Sc. 158; Sc. 143; 1998 AC Sculture 00031 (2011-2012); 98 SC ZR031 (2012-2015).
Collocazione	Non esposto

Autore	Tommaso Righi
Dati anagrafici autore	Roma, 1722/1723 circa - Varsavia, 1802
Titolo	Accademia di nudo
Datazione	1760-1765 circa
Materia e tecnica	Terracotta
Misure	57,5 × 44 × 7 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Sigla incisa in basso a destra «T.R.»

Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00032
Numeri di inventario precedenti	Sc. 158 (1998-2007); Sc. 159; Sc. 144; 1998 AC Sculture 00032 (2011-2012); 98 SC ZR032 (2012-2015).
Collocazione	Non esposto

Autore	Tommaso Righi
Dati anagrafici autore	Roma, 1722/1723 circa - Varsavia, 1802
Titolo	Accademia di nudo
Datazione	1760-1765 circa
Materia e tecnica	Terracotta
Misure	57,5 × 42,5 × 8 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Sigla incisa in basso a sinistra «T.R.»
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00033
Numeri di inventario precedenti	Sc. 159 (1998-2007); Sc. 160; Sc. 145; 1998 AC Sculture 00033 (2011-2012); 98 SC ZR033 (2012-2015).
Collocazione	Non esposto

Autore	Tommaso Righi
Dati anagrafici autore	Roma, 1722/1723 circa - Varsavia, 1802
Titolo	Accademia di nudo
Datazione	1760-1765 circa
Materia e tecnica	Terracotta
Misure	58,5 x 43 x 12,5 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Sigla incisa in basso a sinistra «T.R.»
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00034
Numeri di inventario precedenti	Sc. 160 (1998-2007); Sc. 161; Sc. 146; 1998 AC Sculture 00034 (2011-2012); 98 SC ZR034 (2012-2015).

Collocazione	Non esposto

Sommario

I quattro bassorilievi in terracotta raffigurano altrettanti nudi maschili inseriti entro essenziali ambientazioni paesaggistiche. Privi di attributi iconografici, essi sono da interpretare come autonome esercitazioni accademiche sul tema del nudo, finalizzate allo studio dell’anatomia e, in alcuni casi, del panneggio.

Le opere sono state attribuite a Tommaso Righi sulla base del monogramma «T.R.» inciso su ciascun rilievo. Inizialmente collocate nella fase giovanile dello scultore e datate intorno al 1750, sono state recentemente riferite all’inizio degli anni Sessanta del Settecento, poiché la presenza della firma rende improbabile una loro destinazione ai concorsi accademici, nei quali le prove degli allievi erano presentate in forma anonima. La loro esecuzione appare pertanto più convincente nell’ambito dell’attività di Righi come professore della Scuola del Nudo in Campidoglio, incarico che ricoprì più volte tra il 1762 e il 1782, forse come modelli destinati all’insegnamento del disegno e della scultura.

Scheda di catalogo

di Paolo Plebani

Descrizione e iconografia

Su ognuno dei quattro bassorilievi è rappresentata una figura maschile nuda, che si staglia entro uno spazio definito da essenziali elementi paesaggistici. Le composizioni sono accomunate dal deciso risalto plastico delle figure, modellate con particolare attenzione alla resa anatomica, mentre lo sfondo è risolto in chiave squisitamente pittorica mediante una fitta trama di linee orizzontali incise con una stecca dentata e una vegetazione definita con la miretta grazie a una scrittura insieme compendiaria e ariosa.

Nel primo rilievo **(fig. 1)**, seguendo l'ordine inventariale, il personaggio è raffigurato stante, con il corpo leggermente incurvato e le gambe incrociate. Il braccio sinistro è portato dietro la schiena, mentre il destro si appoggia a un alto parallelepipedo, sul quale poggia anche il capo reclinato, in un atteggiamento di meditazione o di abbandono. Il volto, incorniciato da capelli mossi, è rivolto verso il basso con gli occhi chiusi; la figura è completamente nuda e poggia su una sottile base rocciosa.

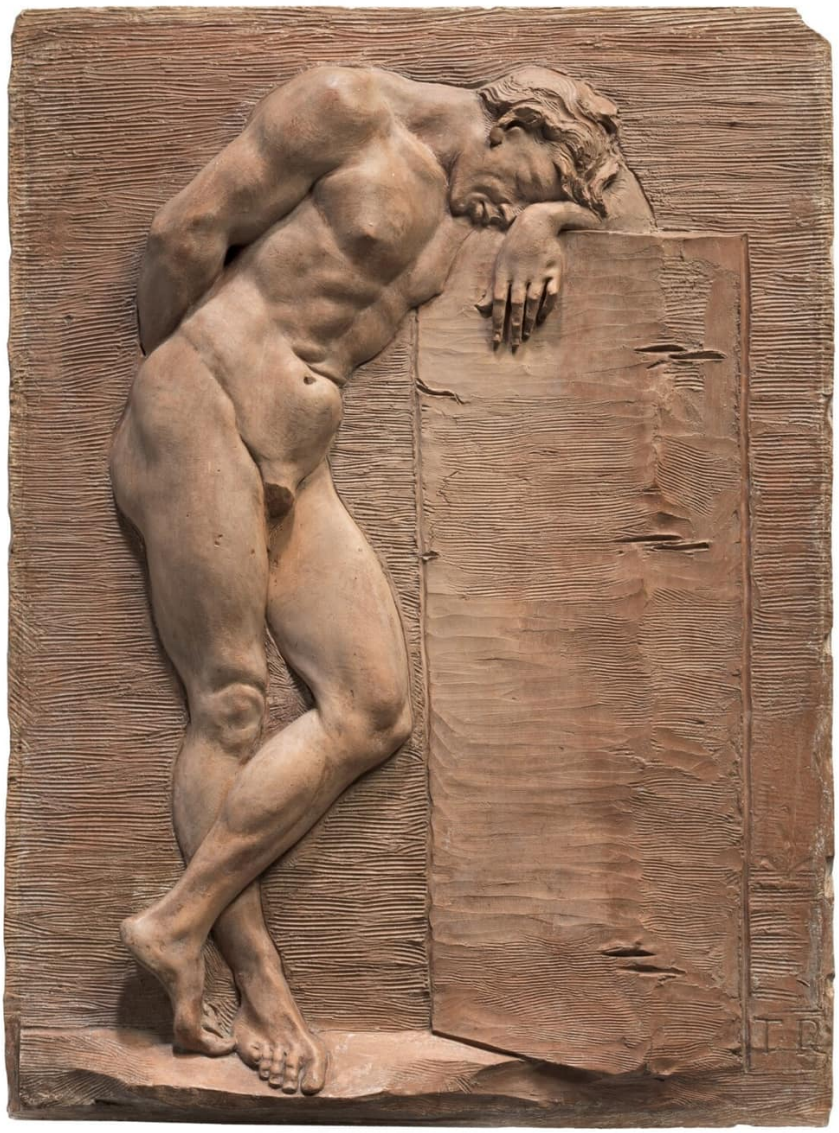


Fig. 1 – Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa

Nel secondo rilievo **(fig. 2)** la figura maschile è rappresentata seduta sopra un drappo disteso su un affioramento roccioso. Il busto, completamente nudo, è ruotato verso lo spettatore, mentre il braccio destro sollevato sorregge un lembo del mantello che ricade sopra il capo, celandone in gran parte il volto. La gamba destra è distesa in avanti, mentre la sinistra è ripiegata;

sullo sfondo compaiono un albero dal tronco sinuoso e una vegetazione sommariamente delineata.

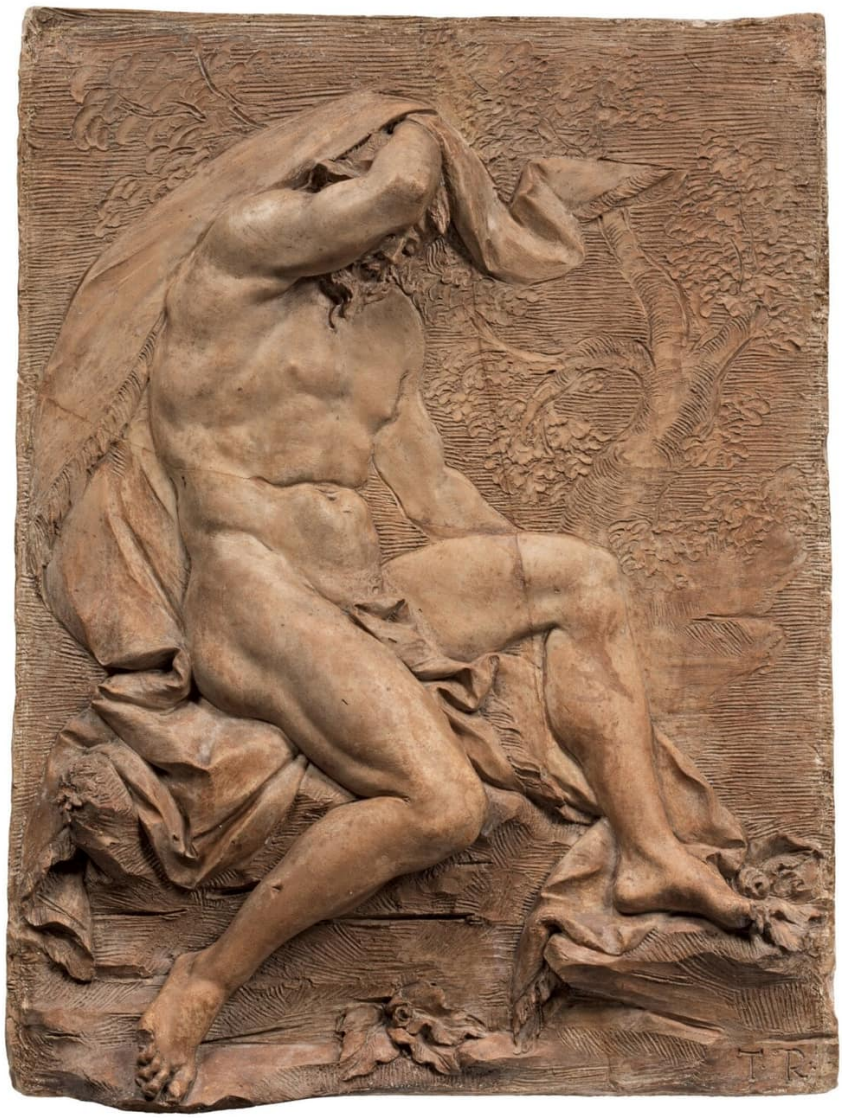


Fig. 2 – Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa

Il terzo rilievo **(fig. 3)** presenta una figura maschile seduta su un drappo, con le gambe incrociate e il busto ruotato verso sinistra. Il braccio sinistro è piegato dietro il capo, mentre il destro si appoggia al panneggio raccolto sulle ginocchia. La testa, leggermente inclinata, mostra

gli occhi chiusi e un’espressione assorta. Alle spalle della figura si riconoscono alcuni elementi vegetali stilizzati e un breve tratto di paesaggio appena accennato.



Fig. 3 – Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa

Nel quarto rilievo **(fig. 4)** il personaggio è raffigurato nell’atto di avanzare. La gamba sinistra è arretrata, mentre la destra sostiene il peso del corpo. Il busto,

ruotato verso sinistra, è accompagnato dal movimento del mantello che, gonfiandosi alle spalle, accentua il dinamismo della composizione. Il braccio destro è disteso verso il basso e trattiene un elemento vegetale reciso, mentre il sinistro è piegato all’altezza del petto e sostiene un lembo del drappo. Il capo è reclinato all’indietro, con la bocca dischiusa e lo sguardo rivolto verso l’alto. Sullo sfondo sono visibili alcuni alberi e un terreno roccioso, definiti con un modellato sommario.

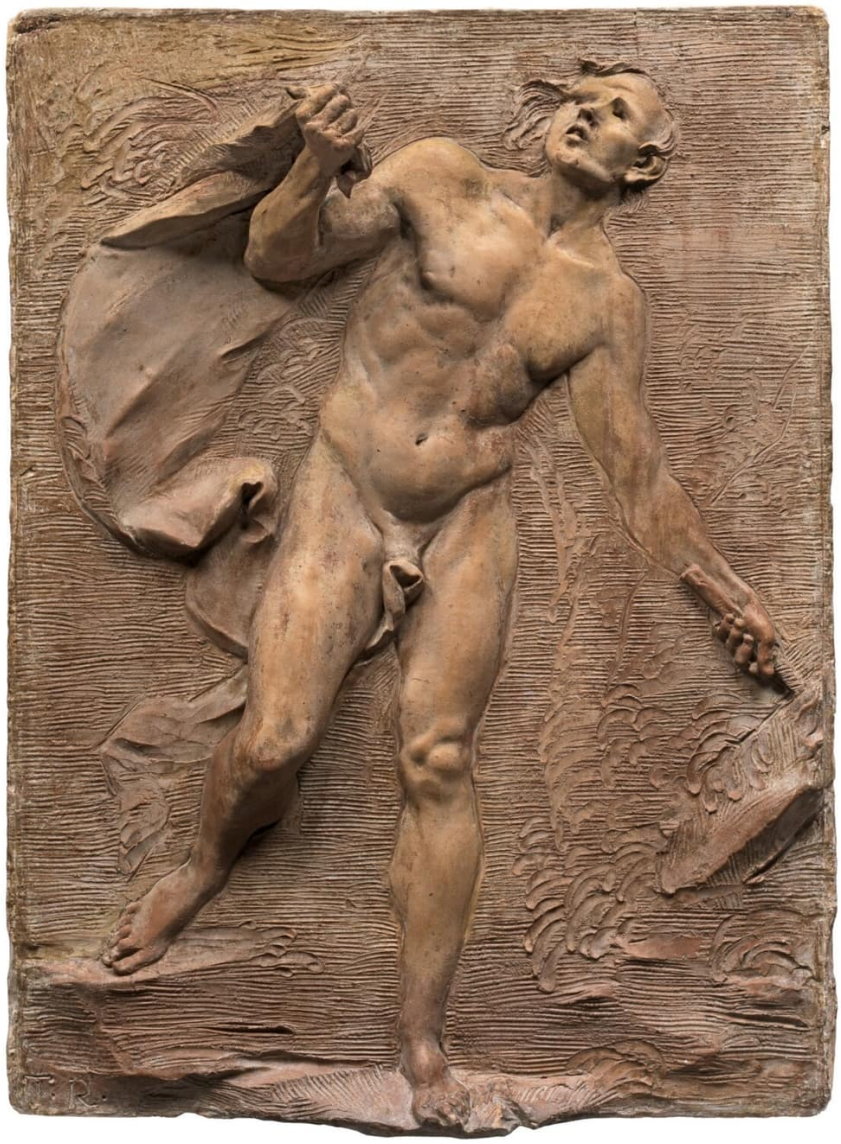


Fig. 4 – Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa

Le quattro figure maschili raffigurate nei bassorilievi sono prive di attributi iconografici specifici e devono essere interpretate, come già riconosciuto dalla letteratura critica, quali esercitazioni accademiche sul tema del nudo. Non concepite come modelli preparatori per sculture di maggior impegno, esse costituiscono studi autonomi della figura umana, finalizzati all'esercizio della resa anatomica in pose complesse e variate; in

almeno tre rilievi tale ricerca si estende anche alla rappresentazione del panneggio, mentre lo sfondo paesaggistico resta affidato a pochi elementi essenziali, più evocativi che descrittivi.

Vicenda critica

Il corretto riferimento delle terrecotte allo scultore romano Tommaso Righi si deve a Federico Zeri, che le pubblicò per la prima volta nel 1985, diversi anni dopo averle acquistate all'asta della collezione di Giuseppe Volpi di Misurata, dispersa nel 1972.[1] Il contributo dello storico dell'arte ricostruiva criticamente la personalità di Righi, allora ancora poco studiata, ampliandone il catalogo con una serie di opere inedite.[2] Tra queste figuravano i quattro bassorilievi della sua raccolta, che lo studioso attribuiva allo scultore sulla base del monogramma «T.R.», inciso sul margine inferiore di ciascuna terracotta, considerandoli opere giovanili, «intorno al 1750», e ponendoli in relazione con gli stucchi della chiesa abbaziale di Grottaferrata, eseguiti nel 1754 **(fig. 5)**, per «la tendenza a una realizzazione a tutto tondo del rilievo». Zeri sottolineava inoltre il carattere «privato» di questi lavori e ampliava il gruppo includendovi il *Giove tonante* della collezione del principe d'Assia a Roma **(fig. 6)**, da collocare tuttavia in una fase «molto più avanzata» dell'attività dello scultore. Accostava infine, con maggiore cautela, al medesimo nucleo anche i due rilievi già nella collezione Planiscig, oggi conservati al Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo **(figg. 7-8)**, giudicando però pienamente convincente soltanto l'attribuzione del *Caino e Abele*.[3]



Fig. 6 - DA SOSTITUIRE sch27

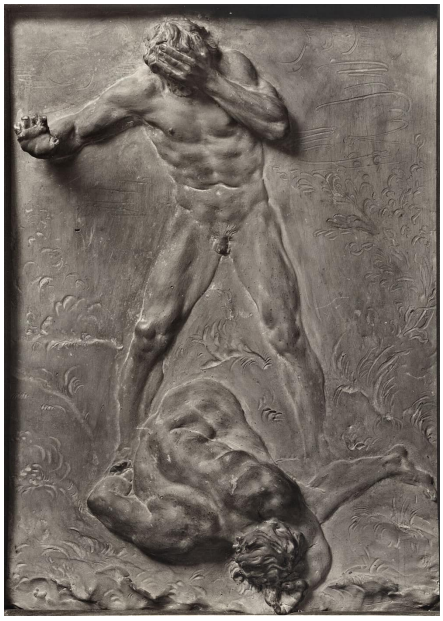


Fig. 7 - DA SOSTITUIRE sch27

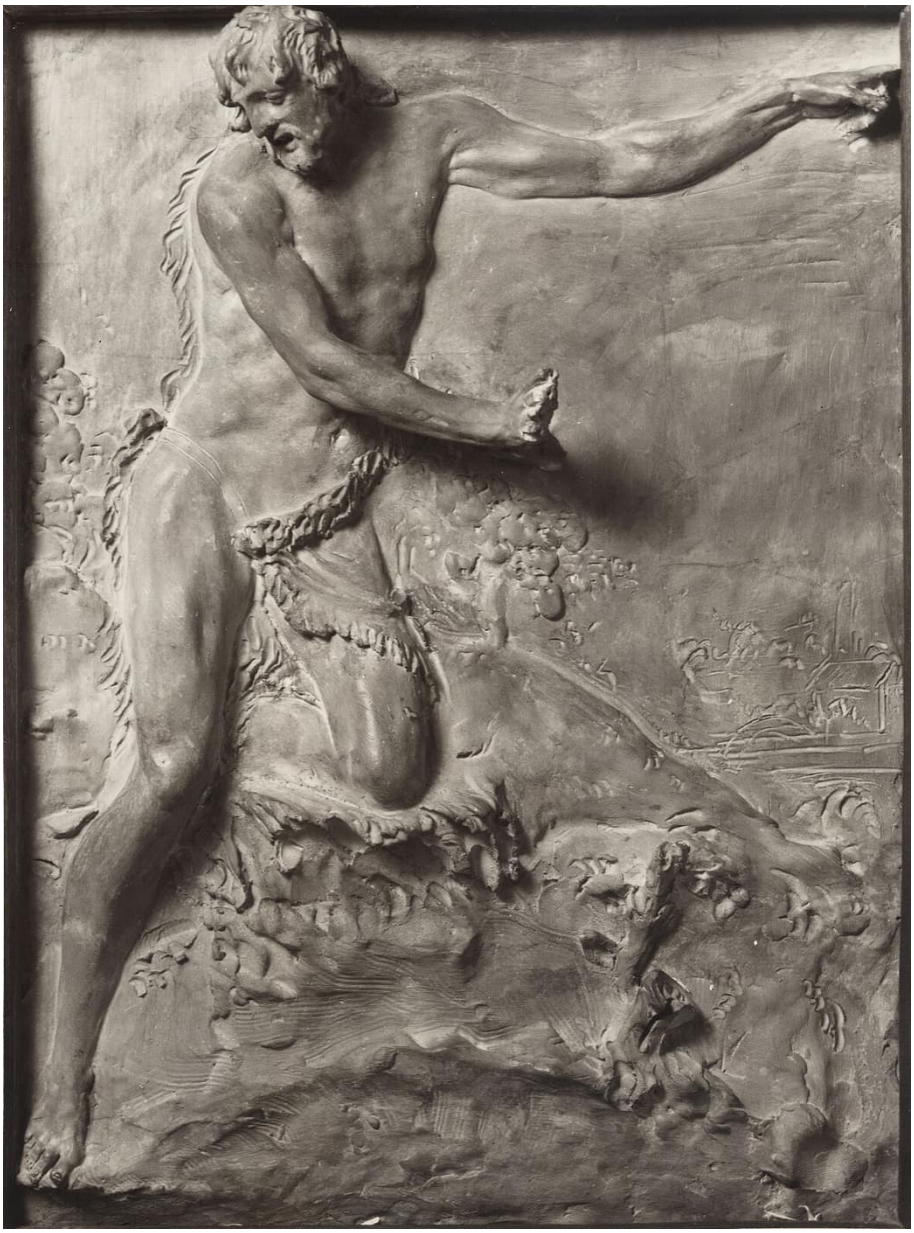


Fig. 8 - DA SOSTITUIRE sch27

La proposta attributiva e l’interpretazione avanzate da Zeri sono state nel complesso accolte nella letteratura successiva. Andrea Bacchi ha ricondotto le quattro terrecotte alla tradizione del bassorilievo di ascendenza algardiana, individuando nel *Caino e Abele* di Domenico Guidi, oggi a Berlino **(fig. 9)**, un loro significativo precedente per la «partitura compositiva», i «caratteri del rilievo» e il «rapporto figure-paesaggio».[4] Le ricerche

di Angela Negro hanno permesso di definire con maggiore precisione la vicenda biografica e artistica di Righi, contribuendo anche all'ampliamento del suo catalogo.[5] Tra le opere da lei discusse figura il *Nudo accademico* a sanguigna dell'Accademia di San Luca, firmato e datato 1755 **(fig. 10)**, che la studiosa ha messo in relazione con i rilievi dell'Accademia Carrara.[6] Negro ha inoltre espresso riserve sul rilievo della collezione del principe d'Assia, escludendone il riferimento a Righi perché, a suo giudizio, esso «sembra […] rispondere ad un classicismo più integrale e severo» rispetto alle terrecotte Zeri.[7] Cristiano Giometti ha invece avanzato l'ipotesi di attribuire a Righi anche la terracotta proveniente dalla raccolta del tenore Evan Gorga e ora al Museo di Palazzo Venezia a Roma **(fig. 11)**.[8]

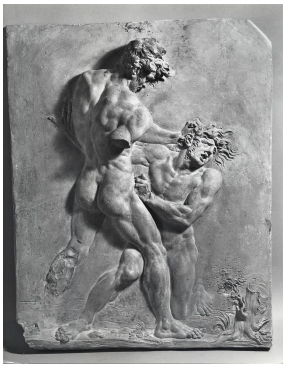


Fig. 9 - DA
SOSTITUIRE sch27

Fig. 10 - DA
SOSTITUIRE sch27

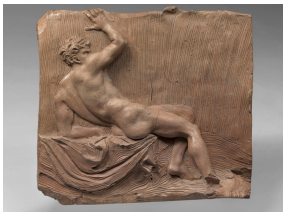


Fig. 11 - DA
SOSTITUIRE sch27

L’unica sostanziale eccezione è rappresentata dal recente contributo di Alessio Costarelli che, pur senza mettere in discussione nel suo complesso l’interpretazione formulata da Zeri, ha proposto una diversa lettura della cronologia delle quattro terrecotte dell’Accademia Carrara. Tornando sul rilievo già Gorga e respingendone il riferimento a Righi per riproporre il nome di Vincenzo Pacetti, con il quale si era aperta la vicenda critica dell’opera, lo studioso ha osservato che «una datazione agli anni cinquanta delle terrecotte ex Zeri non può essere sostenibile poiché queste recano apposte le iniziali dell’artista, elemento incompatibile con la tipologia delle esercitazioni presentate agli annuali concorsi scolastici sempre in forma strettamente anonima»; per questo motivo esse «sono più plausibilmente da collocare nella prima metà del settimo decennio, in corrispondenza con i primi incarichi ricevuti da Righi per la cattedra alla Scuola del Nudo in Accademia di San Luca».[9]

Interpretazione e datazione delle terrecotte Zeri

La personalità artistica di Tommaso Righi è caratterizzata da una costante oscillazione tra il repertorio tardobarocco romano, assimilato durante la formazione presso Filippo della Valle, e le nuove istanze classiciste affermatesi a Roma a partire dagli anni Sessanta del Settecento. Queste due componenti convivono spesso nelle sue opere, dando luogo a esiti stilisticamente disomogenei ma proprio per questo originali, come testimoniano gli importanti cantieri romani ai quali partecipò, tra cui Santa Maria del Priorato (1764-1765), il Salone d'Oro di Palazzo Chigi (1765-1767) e il Casino Borghese (1777-1779). La sua produzione più felice, come notò acutamente per primo Federico Zeri, si esprime soprattutto nello stucco, materiale nel quale raggiunse risultati di straordinaria libertà inventiva e di grande virtuosismo tecnico, sfruttandone la duttilità per ottenere effetti di leggerezza, profondità spaziale e raffinata qualità luministica. Nelle opere in marmo, e in particolare nei monumenti funerari, permane invece più a lungo il legame con la tradizione barocca romana, percepito talora dai contemporanei come anacronistico rispetto all'affermarsi del gusto neoclassico. Fu probabilmente anche questa la ragione che lo indusse ad accettare, nel 1784, l'invito del vescovo Ignacy Massalski a trasferirsi a Vilnius, dove realizzò il ciclo scultoreo della cattedrale (1786-1790). Dal 1790 fu attivo a Varsavia al servizio di Stanislao Augusto Poniatowski, ma il tramonto della monarchia polacca e le crescenti

difficoltà economiche segnarono gli ultimi anni della sua vita.

Nell'ambito di questo percorso, le terrecotte dell'Accademia Carrara rappresentano uno degli esiti più personali e felici della produzione di Righi. La sorprendente naturalezza con cui l'artista modella l'argilla, conferendo alle figure un energico rilievo plastico e ai fondi un vibrante effetto pittorico, trova riscontro soprattutto nella sua produzione in stucco. La scrittura compendiaria con cui Righi suggerisce alberi e fronde mediante pochi e rapidi tocchi di stecca ricompare negli stucchi della volta della *Stanza di Sileno* di Villa Borghese a Roma, in particolare nella scena del *Giudizio di Mida* **(fig. 12)**. Sul piano della resa anatomica, l'insistito muscolarismo che caratterizza le figure delle terrecotte trova invece qualche riscontro nei telamoni reggimensola del *Salone d'Oro* di Palazzo Chigi **(fig. 13)**. I confronti con la produzione marmorea risultano inevitabilmente meno puntuali, sia per la diversa natura del materiale sia per la differente funzione delle opere. Ciononostante, alcuni procedimenti esecutivi ricorrono con notevole coerenza. Tra questi, il fitto motivo di linee orizzontali che anima i fondi dei rilievi già appartenuti a Federico Zeri, dissolvendo la compattezza della superficie e producendo un raffinato effetto chiaroscurale che esalta il risalto plastico delle figure. Il medesimo espediente compare, ad esempio, nel *Monumento a Teresa Grillo Pamphilj* nella Basilica di Santa Maria degli Angeli ad Assisi, eseguito tra il 1764 e il 1765 **(fig. 14)**, dove l'arcigno profilo della defunta emerge entro il medaglione su uno sfondo inciso secondo lo stesso procedimento, o nel *Monumento a*

Carlo Pio Balestra, realizzato circa una decina d'anni dopo per la chiesa dei Santi Luca e Martina a Roma.



Fig. 12 - DA SOSTITUIRE sch27



Fig. 13 - DA SOSTITUIRE sch27



Fig. 14 - DA SOSTITUIRE sch27

I confronti proposti si dispiegano su un ampio arco cronologico e non consentono pertanto di precisare la datazione delle opere in esame. A questo proposito appaiono però condivisibili le recenti osservazioni di Alessio Costarelli, che ha sottolineato come la presenza della sigla dell'artista renda difficile interpretare queste terrecotte come prove accademiche destinate ai concorsi annuali. Ne consegue l'opportunità di non riferirle alla fase giovanile di Righi, ma di collocarle piuttosto all'inizio degli anni Sessanta del Settecento, in relazione al suo incarico di professore della Scuola del Nudo in Campidoglio, ruolo che ricoprì per ben otto volte tra il 1762 e il 1782. In questa prospettiva, i rilievi potrebbero essere interpretati come opere sollecitate dalla sua attività di insegnante, concepiti come esempi da offrire ai giovani scultori che frequentavano le lezioni nel Palazzo dei Conservatori, o come modelli da copiare attraverso il disegno prima di affrontare lo studio della figura umana dal vero. Se questa ipotesi fosse corretta, troverebbero una convincente spiegazione anche

l’accentuata definizione anatomica delle figure e l’assenza di una specifica caratterizzazione iconografica, entrambe pienamente coerenti con la finalità didattica delle opere.

Proprio quest’ultimo aspetto distingue i rilievi dell’Accademia Carrara da un ristretto nucleo di terrecotte che Federico Zeri ha ricondotto a Tommaso Righi: il *Giove tonante* della collezione dei principi d’Assia **(fig. 6)**, il *Caino e Abele* e il *San Giovanni Battista* del Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo **(figg. 7-8)**. Come si è visto ripercorrendo la vicenda critica delle opere, queste proposte attributive non hanno incontrato un consenso unanime. Già Zeri manifestava qualche riserva sul riferimento a Righi delle due terrecotte di Amburgo, successivamente scomparse dalla letteratura dedicata allo scultore.[10] Sul *Giove tonante* ha espresso invece perplessità Angela Negro.[11] Nel loro complesso, queste tre terrecotte si distinguono dai rilievi ex Zeri per una modellazione più rifinita e accurata, priva di quel carattere pittorico che costituisce uno degli aspetti più originali delle opere dell’Accademia Carrara. Le anatomie e i tratti fisiognomici sono descritti con maggiore accuratezza, mentre le figure presentano proporzioni più slanciate ed eleganti rispetto ai corpi robusti e massicci dei rilievi bergamaschi. Non si tratta, inoltre, di libere esercitazioni, ma di opere concepite come compiute e autonome. In assenza di ulteriori elementi, il loro riferimento a Tommaso Righi sembra pertanto da ridiscutere, se non da respingere.



Fig. 6 - DA SOSTITUIRE sch27

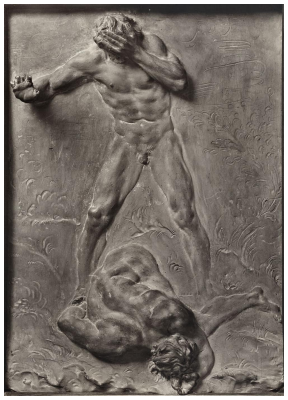


Fig. 7 - DA SOSTITUIRE sch27

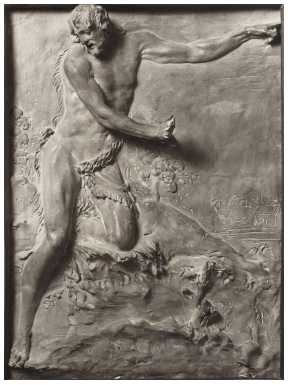


Fig. 8 - DA SOSTITUIRE sch27

La medesima conclusione vale, a mio avviso, anche per altre due terrecotte che sono state riferite alla mano di Righi e che sono da considerare, a differenza delle tre appena discusse, come esercitazioni accademiche sul tema del nudo: quella conservata nel Museo di Palazzo Venezia **(fig. 11)**, recentemente ricondotta da Alessio Costarelli al catalogo di Vincenzo Pacetti, e quella presentata da Stuart Lochhead alla TEFAF di Maastricht del 2026 come opera dello scultore romano **(fig. 15)**, ma che sembra piuttosto il lavoro di uno artista ormai pienamente orientato verso il nuovo linguaggio classicista.[12]



Fig. 11 - DA SOSTITUIRE sch27

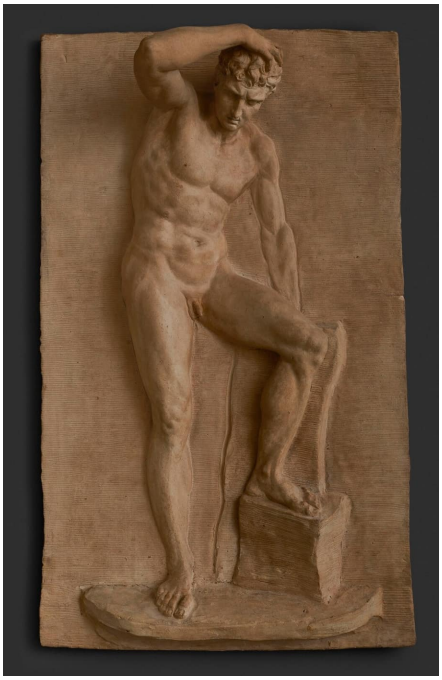


Fig. 15 - DA SOSTITUIRE sch27

Provenienza

Provenienza e storia museale

I rilievi furono acquistati da Federico Zeri alla vendita della collezione Volpi di Misurata, organizzata nel 1972 presso la Galleria L'Antonina di Roma.[13] Non si conoscono le circostanze dell'ingresso delle terrecotte nella raccolta di Giuseppe Volpi di Misurata (Venezia, 1877 – Roma, 1947), conservata nel Palazzo Volpi Galloppi di Roma, residenza romana del celebre imprenditore, uomo politico e collezionista. Fondatore della Società Adriatica di Elettricità (SADE), promotore del porto industriale di Marghera, governatore della Tripolitania, ministro delle Finanze del governo Mussolini e, tra l'altro, presidente della Biennale di Venezia e

promotore della Mostra del cinema, Volpi riunì nel corso della sua vita una delle più importanti collezioni d'arte private italiane del Novecento, dispersa dopo la sua morte attraverso una serie di vendite.[14]

Zeri custodì i rilievi nella sua villa di Mentana fino al 1998 quando, alla sua morte, essi giunsero all'Accademia Carrara di Bergamo per legato testamentario, insieme alla raccolta di sculture d'età moderna destinata dallo storico dell'arte all'istituzione bergamasca. Tra il 2000 e il 2008 le terrecotte furono esposte nella saletta adiacente al cosiddetto Salone dell'Alcova, così denominato per la presenza dell'Alcova di Ganimede della bottega dei Fantoni. Con la chiusura dell'Accademia Carrara nel 2008 per i lavori di ristrutturazione del museo, le opere furono trasferite nei depositi. Alla riapertura, nell'aprile 2015, vennero esposte nella sala 24, dedicata alle sculture della raccolta Zeri; in seguito al nuovo allestimento inaugurato nel gennaio 2023 furono nuovamente trasferite nei depositi, dove sono tuttora conservate.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

I rilievi sono realizzati con un impasto d'argilla rosso fine, sostanzialmente privo di impurità, modellato mediante mirette e stecche di diversa foggia. Le tracce di questi strumenti sono riconoscibili soprattutto nello sfondo, dove si osservano anche segni riconducibili verosimilmente a una lavorazione eseguita direttamente

con le dita. Analoghe tracce sono leggibili anche sulle figure, nonostante queste presentino una superficie più liscia e accuratamente rifinita **(figg. 16-19)**.

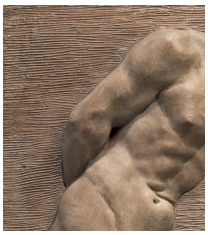


Fig. 16 – Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa (particolare)

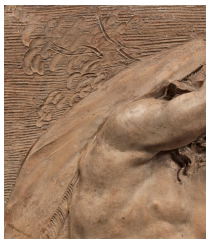


Fig. 17 – Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa (particolare)

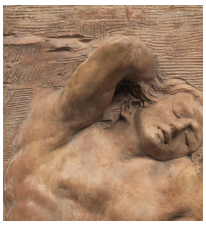


Fig. 18 – Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa (particolare)

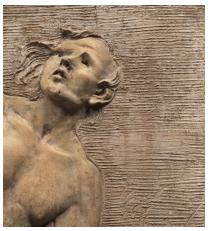


Fig. 19 – Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa (particolare)

Nel complesso, le terrecotte si conservano in buono stato. Tutte presentano un lieve ma diffuso sbiancamento della superficie **(figg. 20-23)**, forse riconducibile alla stesura di uno strato protettivo di cera successivamente alteratosi.



Fig. 20 – Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa (particolare)



Fig. 21 – Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa (particolare)



Fig. 22 – Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa (particolare)



Fig. 23 – Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa (particolare)

Si osservano inoltre alcuni ingiallimenti, particolarmente evidenti in corrispondenza delle parti in maggiore aggetto del rilievo **(figg. 24-25)**, probabilmente dovuti anch'essi alla presenza di sostanze organiche riferibili a interventi di manutenzione o di restauro, oppure più semplicemente all'esposizione prolungata delle opere.

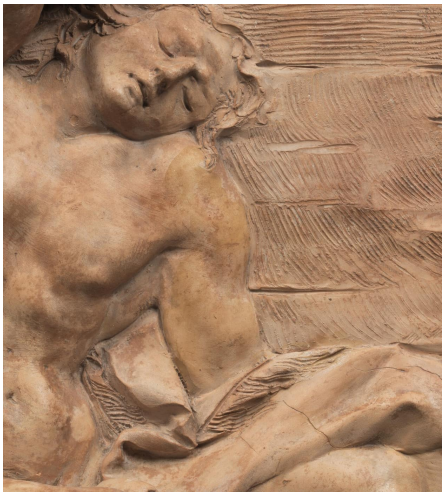


Fig. 24 – Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa (particolare)

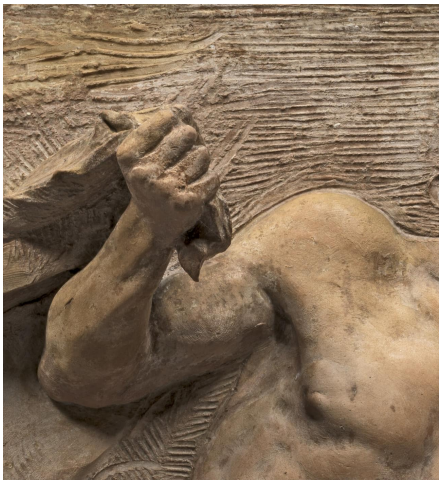


Fig. 25 – Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa (particolare)

Lungo il perimetro di tutte le terrecotte corre un'incisione pressoché parallela ai margini della superficie modellata; oltre tale linea sono visibili diffusi residui di una sostanza bianca, verosimilmente gesso, presente anche sulle superfici laterali delle lastre. Tali evidenze potrebbero essere ricondotte alla realizzazione di calchi delle opere, come sembrerebbe suggerire anche la testimonianza di Federico Zeri, il quale, nel pubblicarle, affermava di aver «ripulita la superficie da incrostazione di gesso e di calce» **(fig. 26)**.[15] I rilievi presentano tuttavia alcune lievi differenze nello stato di conservazione. Il rilievo contraddistinto dal numero di inventario 98 ZR 00031 presenta una piccola lacuna in corrispondenza dell'angolo superiore destro **(fig. 27)**.

Fig. 26 – Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa (particolare)

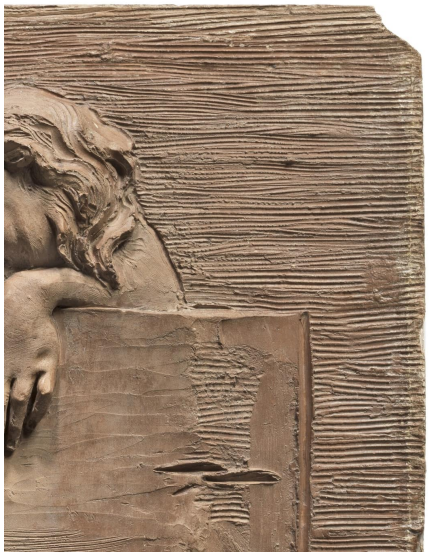


Fig. 27 – Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa (particolare)

Nel rilievo contrassegnato dal numero di inventario 98 ZR 00032 sono invece visibili due fratture passanti, una trasversale e una longitudinale **(fig. 28)**, entrambe parzialmente stuccate, ma con materiali differenti: la prima con uno stucco rosato, forse gesso pigmentato, debordante rispetto ai margini della frattura, la seconda con una stuccatura pressoché perfettamente mimetica. Ulteriori danni di natura meccanica interessano i piedi della figura. Del piede destro risultano perduti il mignolo e parte dell'alluce **(fig. 29)**; del sinistro manca invece l'alluce, mentre le altre dita appaiono fratturate e successivamente rincollate **(fig. 30)**.



Fig. 28 – Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa (particolare)



Fig. 29 – Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa (particolare)



Fig. 30 – Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa (particolare)

Nel rilievo contraddistinto dal numero di inventario 98 ZR 00033 sono invece numerosi i segni riconducibili alla precedente collocazione dell'opera su un supporto murario. Lungo lo spigolo inferiore sono evidenti le tracce di almeno due punti di ancoraggio di antiche zanche, mentre sul lato sinistro si osservano due scagliature, verosimilmente anch'esse riferibili alla presenza di elementi metallici di fissaggio. Il rilievo presenta inoltre alcuni danni di natura meccanica, tra cui la perdita delle dita di entrambi i piedi **(fig. 31)** e alcune piccole fessurazioni.



Fig. 31 – Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa (particolare)

Per quanto riguarda, infine, il rilievo con numero di inventario 98 ZR 00034, sul braccio sinistro della figura sono chiaramente distinguibili evidenti segni di percolamento **(fig. 32)**. Tale fenomeno di degrado potrebbe essere ricondotto a un dilavamento parziale della superficie, con conseguente asportazione delle sostanze organiche presenti negli strati più esterni. Accanto al piede sinistro della figura è inoltre presente una lacuna, attribuibile a un danno di natura meccanica, forse legato alla presenza, in passato, di una zanca di sostegno. In prossimità della lacuna si osservano infine i segni di un ritocco pittorico oppure di una sottile stuccatura debordante, eseguita con un materiale

piuttosto liquido e di tonalità leggermente diversa rispetto a quella del corpo ceramico, applicato in modo irregolare sulla superficie **(fig. 33)**.

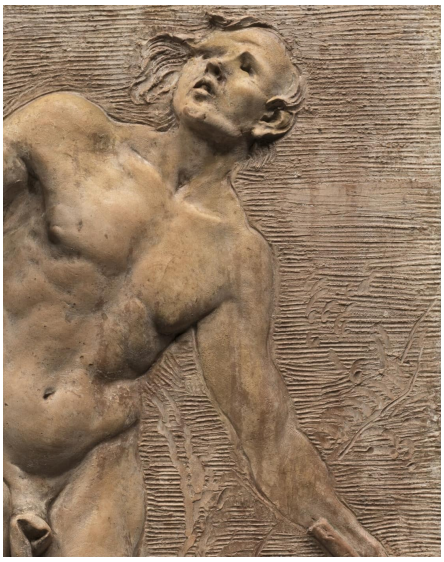


Fig. 32 – Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa (particolare)



Fig. 33 – Tommaso Righi, *Accademia di nudo*, 1760-1765 circa (particolare)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. n. 22.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, cat. s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. n. 29.

Bibliografia

Bibliografia

Federico Zeri, *Appunti su Tommaso Righi*, in «Antologia di Belle Arti», 25-26, 1985, pp. 61 (figg. 9-12), 63-64 [Tommaso Righi].

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 58-59 cat. n. 22 [Tommaso Righi].

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 80 [Tommaso Righi].

Carlotta Melocchi, in *Fasto romano. Dipinti, sculture, arredi dai Palazzi di Roma, *catalogo della mostra (Roma, Palazzo Sacchetti, 15 maggio - 30 giugno 1991), a cura di Álvar González-Palacios, Roma, Leonardo-De Luca, 1991, p. 109 [Tommaso Righi].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 68-69 [Tommaso Righi].

Andrea Bacchi, *Federico Zeri collezionista di sculture*, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, p. 19 [Tommaso Righi].

Angela Negro, *Per Tommaso Righi*, in *Sculture romane del Settecento, II. La professione dello scultore*, a cura di Elisa Debenedetti, («Studi sul Settecento romano», 18), Roma, Bonsignori, 2002, pp. 83, 103 nota 12, ill. 8-11 [Tommaso Righi].

Cristiano Giometti, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in terracotta*, ("Roma. Il Palazzo di Venezia e le sue collezioni di scultura", direzione scientifica del progetto Maria Giulia Barberini, 4), Roma, Gangemi, 2011, p. 101.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano/Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 84 cat. n. 29 [Tommaso Righi].

Angela Negro, *Tommaso Righi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 87, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana,

2016, p. 514 [Tommaso Righi].

Nicola Ciarlo, in *Collezione G&R Etro. Le terrecotte*, a cura di Andrea Bacchi, Roma, Officina Libraria, 2023, pp. 162, 164 nota 18 [Tommaso Righi].

Alessio Costarelli, *Nudo d'Accademia*, scheda del catalogo online del VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia, pubblicata il 16 ottobre 2025, consultata il 30 luglio 2026 (https://vive.cultura.gov.it/it/catalog/nudo-daccademia).

Note

Note

1. Federico Zeri, *Appunti su Tommaso Righi*, in «Antologia di Belle Arti», 25-26, 1985, pp. 56-64 (per le terrecotte, pp. 63-64). Per la vendita Volpi di Misurata: *Collection du Comte Volpi di Misurata. Importants tableaux anciens des XVe, XVIe et XVIIIe, tableaux italiens du XIXe siècle et contemporains, objets d'art et de très bel ameublement principalement du XVIIIe. Vente à Rome, au Palais Volpi di Misurata*, catalogo dell'asta, Roma, Galleria L'Antonina, 10-14 ottobre 1972, s.l., s.n., 1972, lotti n. 102-105. Nel catalogo le terrecotte erano presentate senza indicazione d'autore e soltanto due risultavano illustrate.

2. La pubblicazione, solo pochi mesi addietro, del primo catalogo delle opere di Tommaso Righi ad opera di Hyde Minor (*Tommaso Righi's Roman sculpture: a*

catalogue, in «The Burlington Magazine», CXXVI, 980, 1984, pp. 668-675) dovette verosimilmente costituire lo stimolo per il successivo contributo di Zeri.

3. Federico Zeri, *Appunti su Tommaso Righi*… cit. (nota 1), 1985, pp. 63-64.

4. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 58-59 cat. n. 22.

5. Angela Negro, *Per Tommaso Righi*, in *Sculture romane del Settecento, II. La professione dello scultore*, a cura di Elisa Debenedetti, («Studi sul Settecento romano», 18), Roma, Bonsignori, 2002, pp. 81-149 (per le terrecotte Zeri, pp. 83, 103 nota 12); Angela Negro, *Tommaso Righi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 87, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2016, pp. 514-518.

6. Angela Negro, *Per Tommaso Righi*… cit. (nota 5), 2002, p. 83. Il disegno, una sanguigna su carta avorio che misura 560 x 368 mm, è stato pubblicato da Liliana Barroero, *I primi anni della scuola del Nudo in Campidoglio*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno. Atti del Convegno internazionale di studi di Storia dell'arte (Bologna 28-30 novembre 1994)*, a cura di Donatella Biagi Maino, Roma, Quasar, 1998, p. 381.

7. Angela Negro, *Per Tommaso Righi*… cit. (nota 5), 2002, p. 103 nota 12.

8. Cristiano Giometti, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in terracotta*, (“Roma. Il Palazzo di Venezia e le sue collezioni di scultura”, direzione scientifica del progetto Maria Giulia Barberini, 4), Roma, Gangemi, 2011, p. 101.

9. Alessio Costarelli, *Nudo d’Accademia*, scheda del catalogo online del VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia, pubblicata il 16 ottobre 2025, consultata il 30 luglio 2026 (https://vive.cultura.gov.it/it/catalog/nudo-daccademia).

10. Federico Zeri, *Appunti su Tommaso Righi*… cit. (nota 1), 1985, pp. 63-64.

11. Angela Negro, *Per Tommaso Righi*… cit. (nota 5), 2002, p. 103 nota 12.

12. Alessio Costarelli, *Nudo d’Accademia*, scheda del catalogo online del VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia, pubblicata il 16 ottobre 2025, consultata il 30 luglio 2026 (https://vive.cultura.gov.it/it/catalog/nudo-daccademia). Per l’opera presentata a Maastricht: (https://stuartlochhead.art/exhibitions/16-tefaf-2026-maastrict-stand-108/works).

13. *Collection du Comte Volpi di Misurata*… cit. (nota 1), 1972, lotti n. 102-105. Le circostanze dell’acquisto sono riferite da Federico Zeri, *Appunti su Tommaso Righi*… cit. (nota 1), 1985, p. 63.

14. Su Volpi di Misurata, oltre agli scritti commemorativi (tra cui quello di un grande amico, il conte Vittorio Cini, e dello scultore Antonio Maraini) contenuti in *Giuseppe Volpi. Ricordi e testimonianze*, a cura della Associazione degli industriali nel 40° anniversario di Porto Marghera e del Rotary Club di Venezia nel 35° anniversario della sua fondazione, Venezia, Ferrari, 1959, si veda soprattutto: Sergio Romano, *Giuseppe Volpi. Industria e finanza tra Giolitti e Mussolini*, Milano, Bompiani, 1979.

15. Federico Zeri, *Appunti su Tommaso Righi*… cit. (nota 1), 1985, p. 63.



Cover Francesco Celebrano, *Testa di donna ridente - Testa di uomo ridente*, 1740-1760



Cover Francesco Celebrano, *Testa di donna ridente - Testa di uomo ridente*, 1740-1760

Cat. 28. Francesco Celebrano

Autore	Francesco Celebrano
Dati anagrafici autore	Napoli, 27 marzo 1729 – 22 giugno 1814
Titolo	Busto di donna che ride
Datazione	1765-1785 circa
Materia e tecnica	Marmo
Misure	57 × 30 × 22 cm (con piedistallo); 16 × 15,5 × 15,5 cm (piedistallo)
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00035
Numeri di inventario precedenti	Sc. 161 (1998-2007); Sc. 162; Sc. 147; 1998 AC Sculture 00035 (2011-2012); 98 SC ZR035 (2012-2015)
Collocazione	Non esposto

Autore	Francesco Celebrano
Dati anagrafici autore	Napoli, 27 marzo 1729 – 22 giugno 1814
Titolo	Busto di uomo che ride
Datazione	1765-1785 circa
Materia e tecnica	Marmo
Misure	57 × 30 × 22 cm (con piedistallo); 16 × 15,5 × 15,5 cm (piedistallo)
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna

Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00036
Numeri di inventario precedenti	Sc. 162 (1998-2007); Sc. 163; Sc. 148; 1998 AC Sculture 00036 (2011-2012); 98 SC ZR036 (2012-2015)
Collocazione	Non esposto

Sommario

I due *Busti che ridono* sono attribuiti allo scultore, pittore e ceramista napoletano Francesco Celebrano e, più che personaggi dall'identità precisa, rappresentano tipi convenzionali. Per il carattere espressivo, sono vicini alla pittura di genere di Giuseppe Bonito e di Gaspare Traversi e alla tradizione, tipicamente napoletana, dei presepi. Nonostante le fisionomie quasi caricaturali, il materiale impiegato nelle sculture è il marmo, solitamente riservato a soggetti alti. La recente comparsa sul mercato antiquario di un'altra coppia di *Busti che ridono*, anch'essa attribuita a Celebrano, offre nuovi termini di confronto, evidenziando la componente grottesca di queste invenzioni scultoree. È stata ipotizzata una committenza legata alla cerchia di Raimondo di Sangro, principe di Sansevero, tra i primi mecenati dell'opera buffa napoletana, il cui gusto offre un possibile contesto per la produzione di questi busti.

Scheda di catalogo

di Agostino Allegri

Descrizione e iconografia

Non si conosce l'identità dei personaggi effigiati nei due busti: uno dei due, più giovane d'aspetto, indossa una cuffia che lascia uscire i capelli e le orecchie **(fig. 1)**; l'altro, dal naso pronunciato, mostra qualche ruga in più e una chioma di ricci con stempiature profonde **(fig. 2)**. Entrambi hanno il collo grassoccio e gli occhi lisci, senza iridi scolpite. Ad accomunare i due volti è anche l'espressione: un sorriso largo, che mette in mostra buona parte dei denti e deforma i tratti del volto. Difficile dire di più dato che i tratti fisionomici sono abbastanza generici. La presenza della cuffia ha indotto a connotare uno dei due busti come femminile **(fig. 3)**:[1] un copricapo simile si ritrova infatti nell'ambito della pittura napoletana, solitamente associato a donne di estrazione popolare, oltre che nel costume tradizionale di Procida.[2] Bisogna tenere in conto però che cuffie semplici si possono trovare anche in testa ai ragazzi.[3]



Fig. 1 – Francesco Celebrano, *Testa di donna che ride*, 1740-1760



Fig. 2 – Francesco Celebrano, *Testa di uomo che ride*, 1740-1760



Fig. 3 – Francesco Celebrano, *Testa di donna che ride*, 1740-1760

È verosimile che i due busti, identici per materiale e misure, siano stati concepiti dall'autore come *pendant*: così almeno suggerisce il fatto che sembrano voltarsi l'uno verso l'altro. Sul retro, inoltre, il blocco di marmo di entrambi è scavato in modo tale da creare una base di appoggio che doveva permettere alle due sculture di reggersi da sole **(figg. 4-5)**.[4] Sarebbe interessante sapere qualcosa di più sul contesto in cui le due sculture, dal soggetto grottesco ma dal materiale nobile, potevano ambientarsi: dal punto di vista tipologico, la coppia di *Busti che ridono* recentemente emersa sul mercato antiquario fornisce un parallelo ai marmi della Carrara, prima ritenuti un caso isolato.



Fig. 4 – Francesco Celebrano, *Testa di donna che ride*, 1740-1760



Fig. 5 – Francesco Celebrano, *Testa di donna che ride*, 1740-1760

Come si può ricavare dalla vicenda critica, il nome di Francesco Celebrano – scultore, pittore e ceramista napoletano[5] – è stato speso per i due busti della Carrara da Teodoro Fittipaldi e, a più riprese, da Andrea Bacchi. L'attribuzione è fondata sulla vicinanza non tanto con la produzione documentata in marmo dell'artista ma con le sculture di piccolo formato destinate ai presepi. In effetti, volti simili per fisionomia ed espressione si trovano agilmente tra le comparse dei presepi napoletani della seconda metà del '700 (solo per fare un esempio, l'*Avventrice* del Bayerisches Nationalmuseum di Monaco, **fig. 6**, o il *Tavernaro* della collezione Catello, presso il Museo di Capodimonte di Napoli, **fig. 7**):[6] la sfida è ancora oggi isolare, in una produzione complessa e partecipata come quella presepiale – solo parzialmente bonificata dagli studi –[7] l'apporto specifico di Celebrano.



Fig. 6 – Francesco Celebrano, *Testa di donna che ride*, 1740-1760



Fig. 7 – Francesco Celebrano, *Testa di donna che ride* (particolare), 1740-1760

Vicenda critica

Come gran parte delle sculture della donazione Zeri, i due busti sono resi noti e illustrati per la prima volta da Andrea Bacchi nel 1989.[8] In questa occasione è speso il nome di Francesco Celebrano sulla scorta di un'attribuzione tradizionale, che era stata confermata a Zeri da Teodoro Fittipaldi, pioniere degli studi sulla scultura napoletana del Settecento e sui presepi. Più che alla produzione in marmo di Celebrano, Bacchi accosta le due sculture «alle non poche figure da presepio da lui realizzate lungo tutto l'arco della sua operosità, ove non è traccia di quella logora grammatica tardobarocca che qualifica invece, nella maggior parte dei casi, le sue imprese più impegnative». I due busti, *unicum* nella produzione dello scultore, riprendono infatti il «taglio compositivo» delle terrecotte da presepe e sono caratterizzate dallo stesso «naturalismo pungente

e non di rado caricaturale»: un tratto espressivo su cui «non è da escludere un riflesso della pittura di Giuseppe Bonito». La mancanza di puntelli cronologici nell'attività di Celebrano come presepista rende difficile circoscrivere la datazione dei due marmi all'interno del suo percorso.

Il discorso è ripreso una decina d'anni più tardi nell'ambito della mostra che, al Palazzo della Ragione di Bergamo, presenta la donazione Federico Zeri: in questa occasione i due busti sono affiancati a due *Bambine* dipinte da Antonio Amorosi (Bergamo, Accademia Carrara, invv. 06AC00944-06AC00945) in virtù dell'«identico fenomeno di rappresentazione: non si tratta di veri ritratti ma piuttosto di "tipi" idealizzati, a loro modo convenzionali, riconducendo una vena vivacemente realistica ad una finalità sostanzialmente ornamentale».[9]

Si inseriscono nello stesso solco gli interventi, redatti per due ulteriori occasioni espositive, di Carlo La Bella e di Tomas Lochman, che istituisce un parallelo, sul fronte espressivo, tra i marmi in questione e le opere contemporanee di Franz Xaver Messerschmidt.[10] Sulla scorta di quanto affermato dagli studi, Gian Marco Russo ritorna sul fatto che le sculture dell'Accademia Carrara possono essere viste come la «traduzione dalle teste di carattere tipiche della scultura presepiale o della pittura di genere di Giuseppe Bonito e Gaspare Traversi, entrambi allievi di Solimena proprio come Celebrano».[11] Come paralleli in pittura cita: la *Scena di genere con maschera* di Bonito presso il Museo di Capodimonte di Napoli (inv. Q 1930, n. 486), il *Ragazzo con fiasco di vino* di Traversi presso la Collezione D'Errico di Palazzo

San Gervasio, Matera (inv. 63) e, dello stesso pittore, la *Suonatrice di mandolino* del Musée Granet di Aix-en-Provence (inv. 860.1.605). La commissione, secondo Russo, potrebbe essere nata nella cerchia di Raimondo di Sangro, principe di Sansevero e regista del complesso programma iconografico – a cui anche Celebrano partecipa – di Santa Maria della Pietà a Napoli (meglio nota come Cappella Sansevero).

La recente comparsa (2026), presso l'antiquario fiorentino Massimo Tettamanti, di un'altra coppia, uomo e donna, di *Busti che ridono* ha fornito un termine di paragone per quelli dell'Accademia Carrara **(figg. 8-9)**.[12] Sulla scorta di questa affinità, il nome di Celebrano è stato avanzato anche per i marmi apparsi sul mercato, da Gian Giotto Borrelli e da Andrea Bacchi. Nella scheda antiquariale dei due busti, di «attestata provenienza napoletana», Bacchi mette in luce le differenze rispetto alle opere dell'Accademia Carrara – la presenza del vestiario, i tratti marcati del volto, la risata ancora più sguaiata – e ne sottolinea la componente grottesca. Alcuni caratteri formali permettono, secondo lo studioso, di avvicinare le due sculture sul mercato alla *Deposizione* scolpita da Celebrano come pala d'altare per la Cappella Sansevero (in lavorazione nel 1766). Da ultimo, immaginando un contesto di fruizione per questo tipo di sculture, Bacchi richiama l'origine napoletana dell'opera buffa – un genere musicale nuovo sviluppatosi a partire dagli intermezzi comici delle opere di carattere serio – tra i cui primi mecenati è da annoverare il principe Raimondo di Sangro.



Fig. 8 – Francesco Celebrano, *Testa di uomo che ride*, 1740-1760



Fig. 9 – Francesco Celebrano, *Testa di uomo che ride*, 1740-1760

Provenienza

Provenienza e storia museale

La provenienza dei busti non risale oltre Federico Zeri: l'unica indicazione dei passaggi precedenti, difficilmente precisabile, è «Parigi, collezione privata; Milano, collezione privata 1974 ca.».[13] Nel 1998 giungono in Accademia Carrara insieme con le altre sculture del lascito Zeri. Tra il 2000 e il 2008 sono esposte sul pianerottolo in cima allo scalone. Alla riapertura del museo, nell'aprile 2015, le due opere sono visibili lungo una delle pareti della sala 24 – il salone d'onore al primo piano – insieme con gran parte delle sculture Zeri, mentre nell'ultimo allestimento, aperto al pubblico nel gennaio 2023, sono state collocate in deposito.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

La coppia di busti è realizzata in marmo bianco leggermente venato. Entrambi sono fissati a basamenti probabilmente non originali, ma solidali alle sculture, forse mediante perni metallici **(figg. 10-11)**. Le superfici a vista sembrano inoltre trattate con uno strato protettivo, il cui aspetto lucido e compatto potrebbe essere compatibile con l'impiego di una cera. In entrambe le sculture, l'accurata levigatura e lucidatura delle superfici non consente di riconoscere le tracce degli strumenti impiegati nella lavorazione, fatta eccezione per la base d'appoggio dei busti, interamente lavorata a gradina **(figg. 12-13)**.

Fig. 10 – Francesco Celebrano, *Testa di uomo che ride*, 1740-1760

Fig. 11 – Francesco Celebrano, *Testa di uomo che ride*, 1740-1760



Fig. 12 – Francesco Celebrano, *Testa di uomo che ride*, 1740-1760

Fig. 13 – Francesco Celebrano, *Testa di uomo che ride*, 1740-1760

Il *Busto di donna che ride* si presenta in ottimo stato di conservazione, con limitati ingiallimenti sulle parti più sporgenti del volto, in particolare fronte, naso e guance **(fig. 14)**. La base è interessata da un'importante frattura longitudinale che attraversa l'intera superficie lapidea. Il danno potrebbe essere di natura meccanica oppure

derivare da un difetto originario del blocco marmoreo, accentuatosi nel tempo fino al distacco del frammento. La porzione è stata successivamente riadesa, come risulta evidente osservando il retro **(fig. 15)**, probabilmente mediante una resina sintetica, e stuccata con una malta ampiamente debordante lungo i margini della frattura. Anche il basamento presenta un danno meccanico: uno degli angoli, completamente mancante, è stato reintegrato mediante un tassello realizzato con un materiale differente **(fig. 16)**.

Fig. 14 – Francesco Celebrano, *Testa di uomo che ride* (particolare), 1740-1760



Fig. 15 – Francesco Celebrano, *Testa di uomo che ride*, 1740-1760, Firenze, Antichità Tettamanti

Fig. 16 – rancesco Celebrano, *Testa di uomo che ride* (particolare), 1740-1760, Firenze, Antichità Tettamanti

Il *Busto di uomo che ride* è anch'esso in ottimo stato di conservazione, senza fenomeni di degrado in atto né danni meccanici evidenti. Ad eccezione di alcuni ingiallimenti localizzati, analoghi a quelli del busto compagno e concentrati sulle parti più sporgenti del volto – fronte, naso e guance **(fig. 17)** –, non presenta alterazioni, lacune o fratture.

Fig. 17 – Francesco Celebrano, *Testa di donna che ride*, 1740-1760, Firenze, Antichità Tettamanti

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo – 14 maggio 1989 / Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno – 23 luglio 1989, cat. n. 21.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000, cat. s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio – 28 agosto 2011, cat. nn. 31-32.

Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri, Roma, Fondazione Roma Museo / Palazzo Sciarra, 14 aprile – 1° luglio 2012, cat. nn. I.43-44.

Roma Eterna. 2000 Jahre Skulptur aus den Sammlungen Santarelli und Zeri, Basilea, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, 5 giugno – 16 novembre 2014, cat. nn. XIII.50-51.

Bibliografia

Bibliografia

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo – 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno – 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 56-57 cat. n. 21.

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in "FMR", XIV, 70, aprile 1989, p. 80.

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 70-71 cat. s.n.

Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte, a cura di Francesco Rossi, Bergamo, Bolis, 2003, p. 29.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano Palazzo Vescovile, 13 maggio – 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 85 cat. nn. 31-32.

Carlo La Bella, in *Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma

Museo, Palazzo Sciarra, 14 aprile – 1° luglio 2012), a cura di Andrea G. De Marchi, Milano, Skira, 2012, pp. 78-79, 138 cat. nn. I.43-44.

Tomas Lochman, in *Roma Eterna. 2000 Jahre Skulptur aus den Sammlungen Santarelli und Zeri*, catalogo della mostra (Basilea, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, 5 giugno – 16 novembre 2014), Milano, Skira, 2014, pp. 162-163 cat. nn. XIII.50-51.

Gian Marco Russo, *Francesco Celebrano e l'ultima stagione della scultura barocca a Napoli*, tesi di specializzazione, Università di Bologna, a.a. 2019-2020 (relatore Andrea Bacchi), pp. 28, 48-49, 89-90 cat. nn. 1.8 a/b.

Note

Note

1. A partire da Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, p. 70.

2. Per esempio, all'interno del *corpus* di Gaspare Traversi: *Scena di adescamento*, Napoli, collezione privata; *Il risveglio dei sensi* (*Il solletico*), New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1976.100.19, oppure *Scena di genere* (*Alla spinetta*), collezione

privata (Gianluca Forgione, *Gaspare Traversi (1722-1770*), Soncino, Edizioni dei Soncino, 2014, pp. 72, 94, 127, 167, n. A16, 178-179, n. A55, 194-195, n. A109). Per il costume procidano: Sylvain Bellenger, Carmine Romano, *The Neapolitan Crèche at the Art Institute of Chicago*, New Haven-London, The Art Institute of Chicago-Yale University Press, 2016, pp. 138-139, n. 23.

3. Se ne vede un esempio nella tela di Gaspare Traversi, *La poppata*, collezione privata (G. Forgione, *Gaspare Traversi…* cit. [nota 2], 2014, pp. 200, 268, n. A127).

4. Le attuali basi in marmo rosso venato di bianco sono dette «non originali» da Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo – 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno – 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 56-57 cat. n. 21.

5. Sull'attività di Celebrano scultore: Elio Catello, *Francesco Celebrano e l'arte nel presepe napoletano del '700*, Napoli, Arturo Berisio, 1969; Mario Rotili, *Celebrano, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, xxiii, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, pp. 356-361; Teodoro Fittipaldi, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli, Liguori Editore, 1980, pp. 211-219; e, da ultimo, per le commissioni di Sangro: Gianluca Forgione, *I simulacri delle cose. La cappella Sansevero e il barocco romano*, Torino,

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2019, pp. 19-22 *etad indicem*.

6. Inv. ??.

7. Un'ottima introduzione è Stefano Tumidei, *Un presepe napoletano del Settecento*, Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, 1999.

8. A. Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 4), 1989, p. 56

9. A. Bacchi, F. Rossi, in *La donazione…* cit. (nota 1), 2000, pp. 70-71 cat. s.n.

10. Carlo La Bella, in *Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 14 aprile – 1° luglio 2012), a cura di Andrea G. De Marchi, Milano, Skira, 2012, pp. 78-79, 138 cat. nn. I.43-44; Tomas Lochman, in *Roma Eterna. 2000 Jahre Skulptur aus den Sammlungen Santarelli und Zeri*, catalogo della mostra (Basilea, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, 5 giugno – 16 novembre 2014), Milano, Skira, 2014, pp. 162-163 cat. nn. XIII.50-51.

11. Gian Marco Russo, *Francesco Celebrano e l'ultima stagione della scultura barocca a Napoli*, tesi di specializzazione, Università di Bologna, a.a. 2019-2020 (relatore Andrea Bacchi), pp. 48-49, 89-90 cat. nn. 1.8 a/b. L'autore presenta i marmi della Carrara, in una scheda dedicata, come opere sicure di Francesco

Celebrano ma li didascalizza, nelle tavole della tesi, come opere “attribuite”.

12. Francesco Celebrano, *Busto di uomo che ride; Busto di donna che ride*, marmo bianco di Carrara con peduccio di bigio antico, 73 x 38 x 22 cm (figura maschile); 76,5 x 40 x 22 cm (figura femminile).

13. A. Bacchi, in *Il conoscitore d’arte…* cit. (nota 4), 1989, p. 56.



Filippo Tagliolini, *Ercole nel giardino delle Esperidi*

Cat. 29. Filippo Tagliolini

Autore	Filippo Tagliolini
Dati anagrafici autore	Fogliano di Cascia, 29 dicembre 1745 - Napoli, 1808
Titolo	Ercole nel giardino delle Esperidi
Datazione	1780-1800 circa
Materia e tecnica	Biscuit
Misure	48 × 46 × 40 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Sul retro, all'interno di un ovale retto da una figura maschile, iscrizione incisa in lettere capitali «ERCOLES AD EXPERIDES / PERVENTUS / DRAGONE CUSTODE INTE/REMPTO / AUREAQ(UE). POMA EDUXIT».
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00037
Numeri di inventario precedenti	Sc. 163 (1998-2007); Sc. 168; Sc. 153; 1998 AC Sculture 00037 (2011-2012); 98 SC ZR037 (2012-2015).
Collocazione	Non esposto

Sommario

Il gruppo in biscuit raffigura Ercole nel giardino delle Esperidi, dopo l'uccisione del drago Ladone, mentre riceve da una delle Esperidi i pomi d'oro. Il racconto prosegue sul retro, dove un giovane genio regge

un’iscrizione latina che esplicita l’episodio rappresentato. La presenza di questo elemento anche sul rovescio conferma la concezione del gruppo per una visione a tutto tondo e suggerisce una possibile destinazione come centrotavola.

Acquistata da Federico Zeri dalla collezione Aprosio di Montecarlo e giunta all’Accademia Carrara con il suo legato nel 1998, la scultura era stata dallo stesso Zeri attribuita a Filippo Tagliolini, riferimento accolto dalla critica successiva. Primo modellatore dal 1781 della Real Fabbrica Ferdinandea di Napoli, Tagliolini sviluppò una produzione profondamente segnata dallo studio dell’antico e destinata in larga parte alla traduzione in porcellana di modelli classici o di soggetti mitologici. Sebbene l’Ercole nel giardino delle Esperidi non compaia nei registri noti della manifattura, l’attribuzione trova sostegno nel confronto con opere documentate dello scultore, in particolare con il *Giudizio di Paride*: ricorrono la struttura della composizione su più livelli, i tipi e le acconciature delle figure femminili, il trattamento dei panneggi e la figura del genio seduto. Anche l’Ercole, debitore nella possente anatomia del celebre *Ercole Farnese*, presenta caratteri che ritornano nella produzione di Tagliolini e della sua bottega. Il gruppo può dunque essere ricondotto al medesimo contesto della produzione realizzata dallo scultore per la manifattura napoletana e datato tra il 1780 e il 1800 circa.

Scheda di catalogo

di Giulia Zaccariotto

Descrizione e iconografia

Il piccolo gruppo scultoreo raffigura il momento in cui Ercole prende dalle mani di una delle Esperidi i pomi d'oro del prezioso melo cresciuto nel Giardino omonimo. Questo luogo, evocato nella scultura dai piani rocciosi su cui poggiano i piedi dei personaggi e che, in alcuni punti, è percorso da ciuffi di vegetazione e increspature nel terreno, secondo la mitologia era stato donato da Zeus e Gea ad Era, come dono per le sue nozze. Nel giardino cresceva un melo che produceva frutti d'oro, proprio quelli che Ercole doveva cogliere per compiere la sua undicesima fatica, ma questo era protetto dal drago Ladone, la bestia coperta di squame che nella scultura si distingue chiaramente in basso a sinistra, stramazzato al suolo, con il ventre squarciato da una ferita infertagli da Ercole. La coda del drago, probabilmente per ragioni statiche, è stata fatta appoggiare al tronco dell'albero dei pomi d'oro, che svetta sulla sinistra della composizione, terminante in alto con foglie e un frutto, l'unico rimasto dopo la raccolta.

Ercole si staglia in piedi, sulla destra del gruppo, nudo, possente e muscoloso, con la *leonté* (la pelle del leone di Nemea, ucciso nella sua prima fatica) che gli copre il pube e si appoggia, con l'estremità che ancora mostra la testa del felino, sul bicipite destro, dove la mano della donna accarezza quella che era la criniera dell'animale. L'eroe tiene con la mano sinistra la mazza dentata con la

quale ha appena ucciso il drago Ladone, mentre la destra è allungata verso il corpo della ninfa e tesa a prendere i pomi d'oro che lei gli sta offrendo. La donna è seduta su uno sperone roccioso, più in alto dell'eroe, tanto che riesce a guardarlo negli occhi mentre gli porge i pomi. È seduta con le gambe leggermente divaricate e il corpo coperto da un peplo che le lascia scoperti solo i piedi, stretti all'interno di sandali leggeri, e il braccio destro, quello che regge le mele dorate. Ha i capelli raccolti in una crocchia dietro la testa, con fascia sottile che le cinge la fronte e voluminose ciocche ondulate che dalla fronte si chiudono dietro la testa. Al contrario, Ercole ha barba e capelli ricci, resi con ciocche grumose e gonfie, che gli incorniciano la testa e il volto.

Il gruppo non si conclude con i protagonisti della storia appena descritti, ma al rovescio del piccolo complesso scultoreo è presente un giovane genio nudo, coperto solo in parte da un drappo, che stando seduto sulla roccia regge un ovato contenente l'iscrizione "ERCOLES AD EXPERIDES PERVENTUS DRAGONE CUSTODE INTEREMPTO AUREAQUE POMA EDUXIT" (**fig. 1**) ovvero "Ercole, giunto alle Esperidi, uccise il drago che le custodiva e portò fuori le mele d'oro". Il famulo regge quella che è una sorta di didascalia della scena rappresentata, un'iscrizione che chiarisce il momento immortalato tramite la materia plastica.

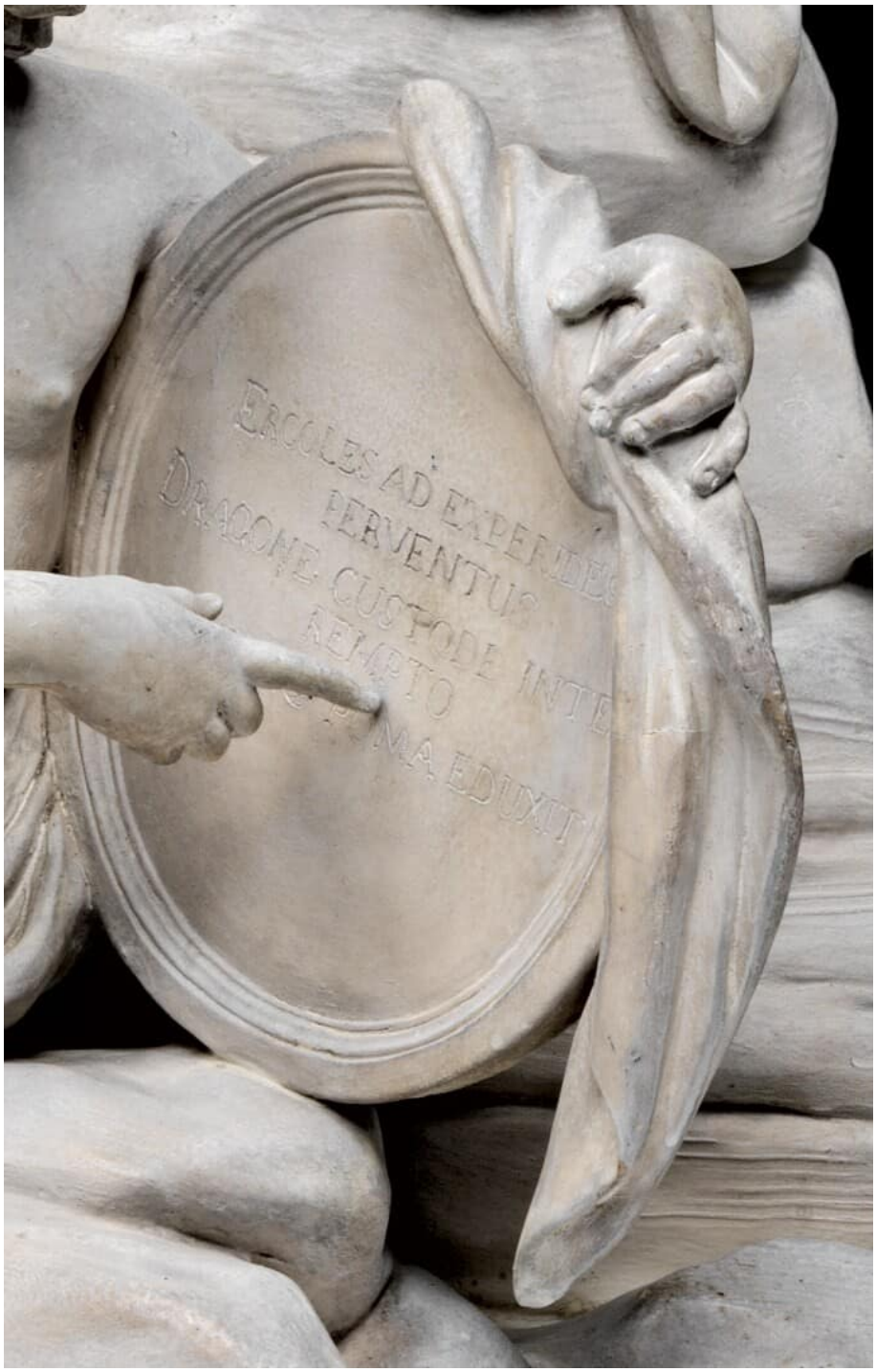


Fig. 1 – Filippo Tagliolini, *Ercole nel giardino delle Esperidi*, 1780-1800 (particolare)

Vicenda critica

La prima pubblicazione dell'opera risale al catalogo redatto da Andrea Bacchi in occasione della donazione al museo nel quale lo studioso riporta, confermandola, l'attribuzione del gruppo allo scultore Filippo Tagliolini, già avanzata da Federico Zeri, in virtù del confronto con i *biscuit* di simile soggetto realizzati dal plasticatore quando divenne primo modellatore per la Real Fabbrica Ferdinandea della Porcellana di Napoli nel 1781[1].

Sebbene i confronti con i numerosi gruppi di Tagliolini per la manifattura partenopea siano stringenti, lo studioso invitava alla cautela, perché questo soggetto non compariva all'interno dell'elenco di quelli poi realizzati per la Real Fabbrica pubblicato da Gonzáles-Palacios nella monografia sullo scultore del 1988[2] e perché gli scultori che lavoravano per quella produzione erano molti e dovevano armonizzare il loro stile al fine di produrre opere coerenti le une con le altre.

L'attribuzione a Tagliolini rimane salda anche nelle pubblicazioni successive relative alle collezioni del museo, tanto nel 2003, quanto nel 2011[3].

Attribuzione e datazione

Filippo Tagliolini nacque a Fogliano di Cascia, nel perugino, ma si trasferì presto a Roma per studiare e lì, nel 1766, vinse il primo premio di scultura all'Accademia di San Luca, per poi spostarsi a Venezia e a Vienna entro il 1780. Nello stesso anno, infine, giunse a Napoli, dove divenne capo modellatore della Real Fabbrica di

Capodimonte e dove diresse un folto gruppo di artisti, tra cui Francesco Celebrano [qui link con la scheda dei due busti]. Il suo stile, già calmo ed elegante nelle composizioni, migliorò nel godimento del rapporto con le antichità classiche della raccolta Farnese, che Tagliolini riprodusse in formato minore proprio per la trasposizione in porcellana. Oltre a queste, parimenti ispirate alla mitologia classica, produsse una serie di figure o gruppi scultorei d'invenzione o, in altri casi, desunti a partire da invenzioni pittoriche celebri[4].

Nel suo insieme il gruppo si può confrontare, ad esempio, con il *Giudizio di Paride*[5] delle quali un'edizione è conservata presso le raccolte del Museo Nazionale di Capodimonte (**figg. 2-3**), con il quale condivide l'impostazione su più livelli a partire da una base circolare modellata a fingere la roccia, talvolta rigida e fratturata, talvolta quasi sciolta.



Fig. 2 – Filippo Tagliolini, *Giudizio di Paride*, 1780-1807, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte (fronte)



Fig. 3 – Filippo Tagliolini, *Giudizio di Paride*, 1780-1807, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte (retro)

Ma si notino le affinità anche tra le figure femminili, abbigliate all'antica con panni che si annodano e ricadono sulle spalle, trattenuti dalle braccia, franti mediante le medesime pieghe cartacee al termine degli svolazzi, ma regolari e incise nel marcare le forme dei corpi, come si intuisce istituendo un paragone tra le schiene delle due donne in abiti antichi che svettano centrali nei due gruppi (**figg. 4-5**).

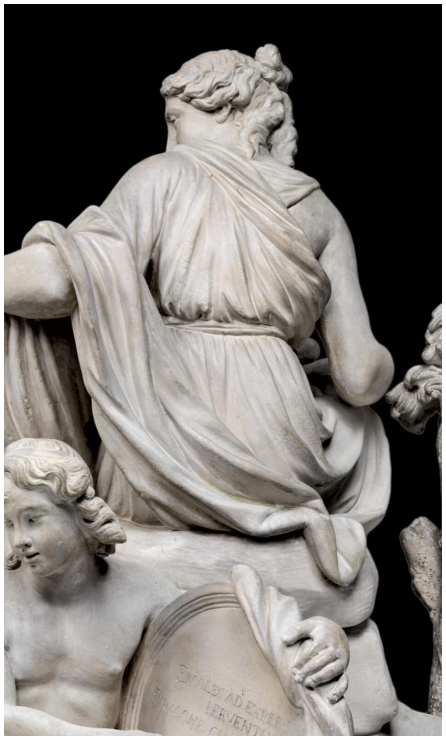


Fig. 4 – Filippo Tagliolini, *Ercole nel giardino delle Esperidi*, 1780-1800 (particolare)



Fig. 5 – Filippo Tagliolini, *Giudizio di Paride*, 1780-1807, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte (particolare)

Con il gruppo in questione, quello di Ercole condivide anche la posizione del Genio seduto sulla roccia nella parte retrostante, davvero simile a quello dello stesso Paride, che apre le gambe scostando le ginocchia, con il corpo giovane, non troppo muscoloso, e percorso da un panneggio che gli copre appena le nudità (**figg. 6-7**). La medesima posa che tornerà per *Paride e Venere* di Palazzo Venezia a Roma[6].

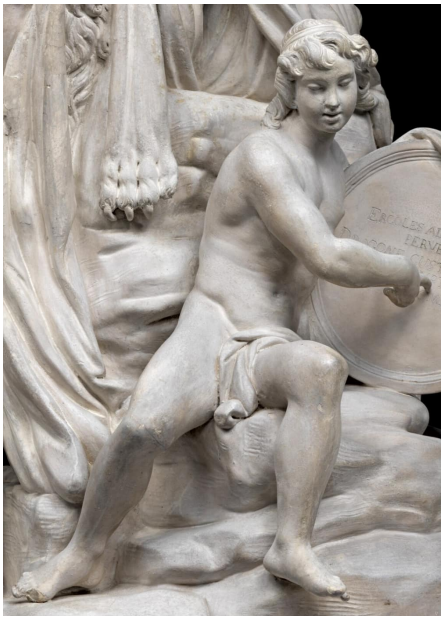


Fig. 6 – Filippo Tagliolini, *Ercole nel giardino delle Esperidi*, 1780-1800 (particolare)

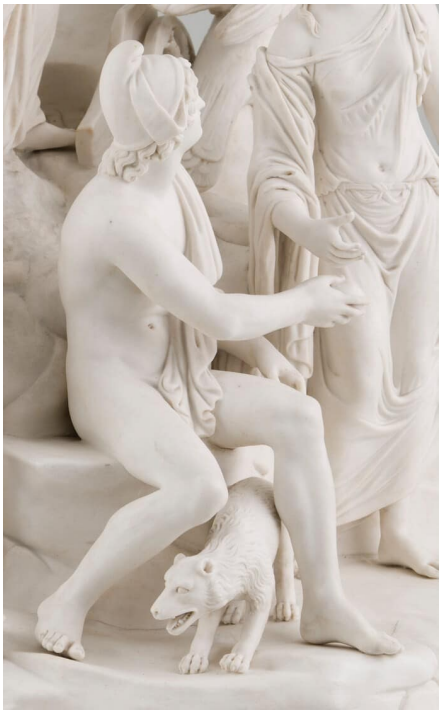


Fig. 7 – Filippo Tagliolini, *Giudizio di Paride*, 1780-1807, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte (particolare)

Anche la figura di Ercole trova un suo più giovane compagno in un pezzo conservato nello stesso museo, non un gruppo, ma una scultura singola, raffigurante Lucio Vero[7]: si guardino le due figure da tergo per intuire lo stesso contrapposto e la volontà da parte dello scultore di aprire le linee della composizione mediante la leggera apertura del braccio verso l'esterno (**figg. 8-9**). Il secondo copia di una scultura oggi conservata al Museo Archeologico di Napoli, il primo meditazione sul più celebre *Ercole Farnese*, dello stesso museo, dal quale prende chiaramente l'impostazione della muscolatura.

Fig. 8 – Filippo Tagliolini, *Ercole nel giardino delle Esperidi*, 1780-1800 (particolare)



Fig. 9 – Filippo Tagliolini, *Lucio Vero*, 1780-1807, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte (retro)

Numerosi altri confronti di minuti particolari si possono istituire tra il gruppo che era di Zeri e altre creazioni di Tagliolini musealizzate, talune presenti negli elenchi della Real Fabbrica, altri assenti. Nella costruzione dei volti femminili, sempre completati da acconciature classiche, si possono guardare a paragone la ninfa del *biscuit* bergamasco con Era e Afrodite del gruppo del *Giudizio di Paride*, ma anche con la *Melpomene* del medesimo museo[8], più composta, statica, ma con il volto incorniciato da onde strette da una fascia, come la compagna dell'Accademia Carrara (**figg. 10-12**).

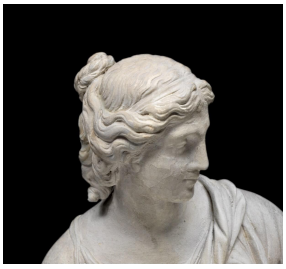


Fig. 10 – Filippo Tagliolini, *Ercole nel giardino delle Esperidi*, 1780-1800 (particolare)

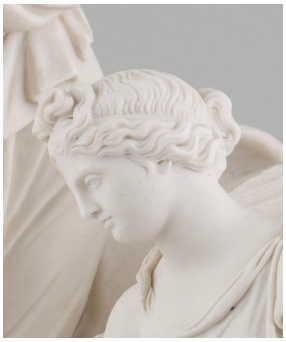


Fig. 11 – Filippo Tagliolini, *Giudizio di Paride*, 1780-1807, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte (particolare)



Fig. 12 – Filippo Tagliolini, *Melpomene*, 1780-1807, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte (particolare)

O ancora nel *Trionfo di Venere* (**fig. 13**), che si erge come sommità di un gruppo popolato da Marte, Adone ed Ercole[9], si noti la forma della testa del felino nella parte terminale della *leonté*, con i tratti ormai molli e privi di vita, deformati dalla concia, che ha svuotato gli occhi, ridotti a due fessure, ma ha lasciato ben visibili le fauci e la voluminosa criniera, modellata in ciocche grumose (**fig. 14-15**).



Fig. 13 – Filippo Tagliolini, *Trionfo di Venere*, 1780-1807, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte (fronte)



Fig. 14 – Filippo Tagliolini, *Trionfo di Venere*, 1780-1807, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte (particolare)

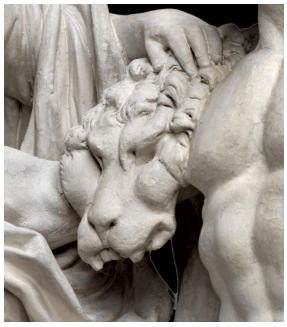


Fig. 15 – Filippo Tagliolini, *Ercole nel giardino delle Esperidi*, 1780-1800 (particolare)

Ciocche avviluppate a riccio che Ercole reca, senza soluzione di continuità, tra la chioma dei capelli e il volume della barba e che Tagliolini e suoi collaboratori ripetevano quasi meccanicamente per le medesime figure, come dimostra il dettaglio della testa dell'*Ercole e Deianira* (**fig. 16**) della Certosa e Museo Nazionale di San Martino di Napoli[10] (**figg. 17-18**).



Fig. 16 – Filippo Tagliolini, *Ercole e Deianira*, 1780-1807, Napoli, Certosa e Museo di San Martino (fronte)

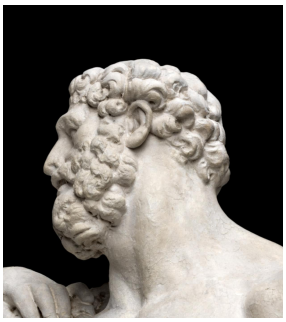


Fig. 17 – Filippo Tagliolini, *Ercole nel giardino delle Esperidi*, 1780-1800 (particolare)



Fig. 18 – Filippo Tagliolini, *Ercole e Deianira*, 1780-1807, Napoli, Certosa e Museo di San Martino (particolare della testa di Ercole)

Il gruppo bergamasco, pur non presente nei registri della Fabbrica, doveva essere stato pensato e prodotto nello stesso contesto dei pezzi citati e, proprio come il *Giudizio di Paride*, o forse ancora più di quel manufatto, pensato probabilmente come centrotavola, perché ideato per essere visto da tutte le angolazioni, come testimonia il genio con l'iscrizione al rovescio. L'impostazione, la calma e l'eleganza nelle composizioni, il rapporto diretto con l'antichità e il confronto, anche nei dettagli, con i pezzi documentati quali invenzioni di Filippo Tagliolini, permettono di confermare anche questa invenzione come parte delle sculture pensate contemporaneamente a quelle per la Real Fabbrica Ferdinandea[11].

Provenienza

Provenienza e storia museale

Le notizie relative alla vicenda collezionistica della scultura sono limitate al suo passaggio nella collezione Aprosio di Montecarlo, dalla quale fu acquistata, in un momento non precisato, da Federico Zeri.[12] Dalla medesima raccolta monegasca proveniva anche il piccolo gruppo marmoreo di Pietro Bernini raffigurante la Virtù che schiaccia il Vizio (cat n. 10). Non sono al momento note le precedenti vicende collezionistiche delle due opere, né è possibile stabilire se il loro ingresso nella raccolta Zeri sia avvenuto contestualmente.

Rimasta nella villa di Mentana fino alla morte dello storico dell'arte, nel 1998 la scultura pervenne all'Accademia Carrara insieme al nucleo di opere da lui destinato per lascito testamentario al museo bergamasco. Tra il 2000 e il 2008 l'opera fu esposta nella Sala XII del percorso museale, all'interno di una delle vetrine che custodivano le sculture di minori dimensioni della collezione Zeri. Con la chiusura dell'Accademia Carrara nel 2008 per i lavori di ristrutturazione dell'edificio, fu trasferita nei depositi. Alla riapertura del museo nell'aprile 2015 tornò a essere esposta nella Sala XXIV, dedicata alle sculture della raccolta di Federico Zeri, dove rimase fino alla fine del 2022. In occasione del nuovo allestimento museale inaugurato nel gennaio 2023, l'opera non è stata inclusa nella più ristretta selezione di sculture Zeri presentata al pubblico ed è stata pertanto trasferita nei depositi, dove è tuttora conservata.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

La lettura dello stato di conservazione dell’opera risulta complessa, in quanto tutte le superfici sono coperte da quello che appare come uno strato pittorico di colore bianco, oggi visibilmente alterato.

Diverse aree sono infatti interessate da una diffusa crettatura, accompagnata localmente da sollevamenti, particolarmente evidenti sul corpo e sul panneggio di Ercole, sul basamento e sul volto del drago **(figg. 19-21)**. Si osservano inoltre alcune colature di colore giallo, una delle quali particolarmente evidente sul retro delle rocce su cui poggia una delle figure, forse riconducibili alla presenza di un ulteriore strato di sostanza filmogena applicato sulla superficie.



Fig. 19 – Filippo Tagliolini, *Ercole nel giardino delle Esperidi*, 1780-1800 (particolare)

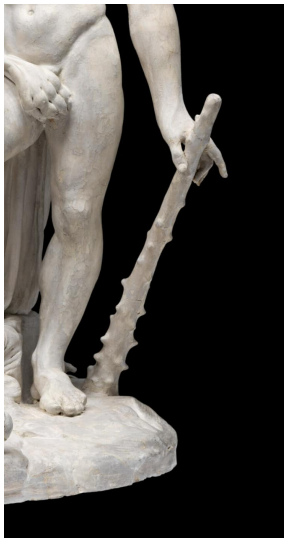


Fig. 20 – Filippo Tagliolini, *Ercole nel giardino delle Esperidi*, 1780-1800 (particolare)

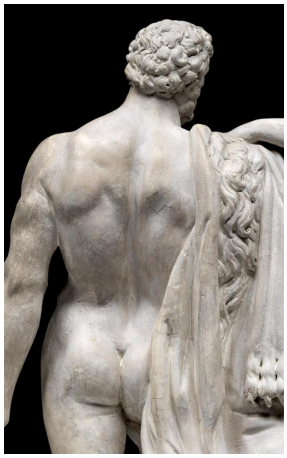


Fig. 21 – Filippo Tagliolini, *Ercole nel giardino delle Esperidi*, 1780-1800 (particolare)

In corrispondenza delle piccole fratture del modellato è possibile osservare la stratigrafia degli strati sovrammessi alla superficie e ipotizzare la seguente successione: la porcellana biscuit, quale materiale costitutivo; un sottile strato di sostanza filmogena oggi ingiallita; infine, lo strato pittorico bianco. Quest'ultimo potrebbe essere stato applicato in un momento successivo, forse con l'intento di restituire all'opera una cromia più prossima a quella originaria, compromessa dall'ingiallimento dello strato sottostante.

Si rilevano infine alcuni danni di natura meccanica, in più casi interessati da interventi di restauro non documentati. Una frattura, apparentemente passante, attraversa il basamento a partire da un punto sul fronte, accanto al volto del drago, fino al piede di Ercole; la frattura risulta stuccata con gesso, applicato in modo debordante **(fig. 22)**. L'alluce di una delle Esperidi è spezzato e non risarcito **(fig. 23)**, mentre alcune dita

delle sue mani e di quelle di Ercole, anch'esse spezzate, sono state riadese con un adesivo localmente debordante e oggi leggermente ingiallito **(fig. 24)**.



Fig. 22 – Filippo Tagliolini, *Ercole nel giardino delle Esperidi*, 1780-1800 (particolare)



Fig. 23 – Filippo Tagliolini, *Ercole nel giardino delle Esperidi*, 1780-1800 (particolare)



Fig. 24 – Filippo Tagliolini, *Ercole nel giardino delle Esperidi*, 1780-1800 (particolare)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. n. 45.

Bibliografia

Bibliografia

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 72-73 [Filippo Tagliolini?].

Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte, a cura di Francesco Rossi, presentazione di Rossana Bossaglia, Bergamo, Bolis, 2003, p. 26 [Filippo Tagliolini].

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 91 cat. n. 45 [Filippo Tagliolini?].

Note

Note

1. 12 Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri*… cit. (nota 1), 2000, p. 72.

2. Alvar Gonzáles-Palacios, *Lo scultore Filippo Tagliolini e la porcellana di Napoli: con un catalogo delle opere*,

biografia e documenti di Amerigo Montemaggiori e Roberto Valeriani, Torino, Allemandi, 1988.

3. *Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte*, a cura di Francesco Rossi, presentazione di Rossana Bossaglia, Bergamo, Bolis, 2003, p. 26; *Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente*, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 91, cat. n. 45.

4. A. Gonzáles-Palacios, *Lo scultore Filippo Tagliolini*… cit. (nota 2), 1988, pp. 11-37.

5. Angela Caròla Perrotti, in *Museo Nazionale di Capodimonte. Ceramiche, porcellane, biscuit, terraglie, maioliche*, a cura di Linda Martino, Napoli, Electa, 2006, pp. 31-32, cat. n. 2.16/1; ma anche Marco Albertario, *Il Giudizio e il gusto*, in *A tavola con il conte. Porcellane europee della collezione Tadini*, catalogo della mostra (Lovere, Accademia di Belle Arti Tadini 2011), a cura di Marco Albertario, Ilaria De Palma, Lovere, Accademia di Belle Arti Tadini, 2011, pp. 96-102; e ancora Angela Caròla Perrotti, *L'arte di imbandire la tavola e il "Dessert per 60 Coverti" dei Borbone di Napoli*, Napoli, Grimaldi & C. editori, 2017.

6. *I biscuits all'antica di Filippo Tagliolini del Museo Nazionale del Palazzo di Venezia*, *Depositi in mostra #3*, a cura di Matilde Amaturo, Cinisello Balsamo,

Silvana Editoriale, 2016, pp. 20-21, con riferimento all'opera con numero di inventario PV3125.

7. A. Gonzáles-Palacios, *Lo scultore Filippo Tagliolini*… cit. (nota 2), 1988, p. XX; A. Caròla Perrotti, in *Museo Nazionale di Capodimonte…* cit. (nota 5), 2006, pp. XX.

8. A. Gonzáles-Palacios, *Lo scultore Filippo Tagliolini*… cit. (nota 2), 1988, p. XX; A. Caròla Perrotti, in *Museo Nazionale di Capodimonte…* cit. (nota 5), 2006, pp. XX.

9. A. Gonzáles-Palacios, *Lo scultore Filippo Tagliolini*… cit. (nota 2), 1988 p. XX; A. Caròla Perrotti, in *Museo Nazionale di Capodimonte…* cit. (nota 5), 2006, pp. XX.

10. https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500323757

11. Ringrazio per i fruttuosi contatti i funzionari del museo partenopeo (Mario Epifani, Maria Rosaria Sansone e Alessandra Zaccagnini), nonché Angela Caròla Perrotti, per la loro competenza e gentilezza.



Bartolomeo Cavaceppi, *Venere di Roma*, 1756-1769

Cat. 30. Bartolomeo Cavaceppi

Autore	Bartolomeo Cavaceppi
Dati anagrafici autore	Roma, 1715/1717 – 9 dicembre 1799
Titolo	Venere di Roma
Datazione	1780-1800 circa
Materia e tecnica	Terracotta
Misure	51 × 26 × 18 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Sulla parte posteriore del piedestallo, iscrizione a pennello «Joseph Chinard à Rome»
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00038
Numeri di inventario precedenti	Sc. 164 (1998-2007); Sc. 165; Sc. 150; 1998 AC Sculture 00038 (2011-2012); 98 SC ZR038 (2012-2015)
Collocazione	Non esposto

Sommario

La terracotta raffigura una Venere seminuda appoggiata a un vaso decorato con motivi antiquari, con i capelli raccolti a fiocco secondo il gusto classico e il volto idealizzato, moderna rielaborazione della *Venere* dei Musei Capitolini. Recante sul retro la scritta «Joseph Chinard à Rome», la scultura fu a lungo attribuita all’artista lionese, ma il confronto con le sue firme

autentiche consente di escluderne la paternità. L'invenzione compare tuttavia nell'antiporta del secondo volume della *Raccolta* di Bartolomeo Cavaceppi, pubblicato nel 1769, e trova un'ulteriore attestazione in una porcellana della Manifattura Ginori recante l'iscrizione «Venere di Roma»: elementi che permettono di restituire la terracotta allo scultore romano e di datarla tra il 1756 e il 1768. Concepita verosimilmente come *souvenir* del Grand Tour, la statuetta condivide formato e trattamento del panneggio con altre invenzioni classiciste di Cavaceppi, tra cui la *Venere* di Palazzo Venezia.

Scheda di catalogo

di Giulia Zaccariotto

Descrizione e iconografia

La scultura rappresenta una figura femminile, una Venere, raffigurata in piedi, mentre si appoggia ad un vaso e copre solo in parte il suo corpo con un drappo di stoffa (**fig. 1**). La sua testa è rivolta verso sinistra e mostra i capelli mossi, resi con leggeri tocchi di stecca nell'argilla, trattenuti sulla testa a formare un fiocco, così come tipico della statuaria classica. Le scendono lungo il collo anche due ciocche sciolte (**fig. 2**). Il viso è classico e idealizzato, con grandi arcate sopraccigliari, un naso equilibrato e le labbra semiaperte. Altrettanto classiche sono le proporzioni del corpo, con seni turgidi e fianchi larghi, i primi nudi, i secondi in parte coperti dal panneggio. La mano sinistra, infatti, regge il drappo, che

in parte si avvolge attorno al gomito, mentre la destra sembra bloccarne la caduta, trattenendolo sopra il vaso, che funge da appoggio alla donna. Questo, sollevato dal piano di calpestio grazie ad uno zoccolo quadrangolare, è decorato con motivi antiquari: il peduccio con foglie d'acanto rovesciate, il corpo ovoidale del vaso con scanalature arrotondate, la parte sommitale ancora con foglie d'acanto e con un nastro intrecciato (**fig. 3**). Venere e l'anfora sono appoggiate su un piedistallo quadrato, sul quale, diversamente da altrove, sono ancora ben visibili i segni orizzontali degli strumenti usati per lavorare l'argilla.



Fig. 1 – Bartolomeo Cavaceppi, *Venere di Roma*, 1756-1769

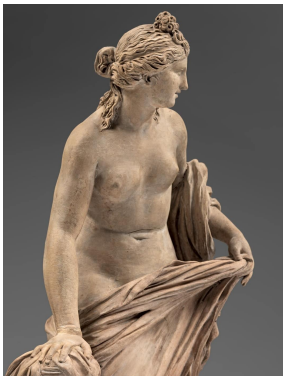


Fig. 2 - Bartolomeo Cavaceppi, *Venere di Roma*, 1756-1769 (particolare)

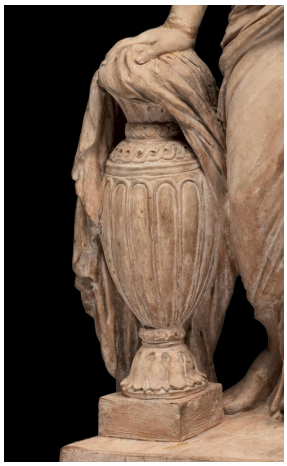


Fig. 3 - Bartolomeo Cavaceppi, *Venere di Roma*, 1756-1769 (particolare)

La terracotta è una rivisitazione moderna della cosiddetta *Venere capitolina*, una scultura romana, copia di un originale greco di Prassitele, conservata ai Musei Capitolini di Roma[1] (**fig. 4**). Nella scultura classica la seducente dea, completamente nuda, si copre il pube e in parte il seno con le mani, mentre il suo abito è mollemente appoggiato sul vaso, pressoché identico a quello nella versione moderna. Anche l'acconciatura con il fiocco e le ciocche che ricadono sulle spalle sono molto simili, così come le forme del corpo, armoniose e sode. Della scultura classica esistono altre versioni conservate al Museo del Louvre di Parigi, al British Museum di Londra e all'Hermitage di San Pietroburgo.



Fig. 4 – Scultore romano (da Prassitele), *Venere Capitolina*, Roma, Musei Capitolini

Vicenda critica

La terracotta sembra firmata. Sul retro del piedistallo dove Venere poggia i piedi si nota una scritta vergata con un sottile pennello e del colore bruno: *Joseph Chinard à Rome* (**fig. 5**). Già al tempo del passaggio nell'asta Sotheby's del 1977 e poi nel catalogo della collezione redatto da Bacchi nel 1989 questa scritta

venne notata e la Venere ricondotta allo scultore lionese Joseph Chinard (1756-1813), in particolare al suo burrascoso periodo romano tra il 1786 e il 1792, al quale si ascrive un gruppo non dissimile da questa statuetta fittile, quello con *Perseo e Andromeda* ancora conservato presso l'Accademia di San Luca[2].



Fig. 5 – Bartolomeo Cavaceppi, *Venere di Roma*, 1756-1769, (particolare)

Anche Zeri evidentemente non dubitava della veridicità di questa firma perché ricordava la scultura come "uno Chinard firmato" su una consolle all'interno di una stanza della sua villa di Mentana, presso Roma[3]. Nuovamente nel 2000, poco dopo la donazione e la morte di Zeri, la Venere viene pubblicata nel catalogo delle sculture del museo bergamasco come Joseph Chinard e datata durante il suo secondo soggiorno romano, tra il 1791 e il 1792[4].

È il confronto con alcuni esempi di firme dell'artista lionese che dimostra, però, come quella sulla Venere Zeri non sembri coincidere con la grafia originale dello scultore. Il suo nome inciso sotto il busto di Madame Récamier (1799 circa) in un ovale conservato al Petit Palais a Parigi[5] dimostra una grafia completamente diversa e porta ad escludere che quella terracotta bergamasca sia una firma dello scultore francese (**fig.**

6). Resterebbe aperta la possibilità che possa essere una scritta successiva, una sorta di appunto scritto da chi conosceva la vicenda di creazione dell'opera, ma i dati sembrano portare verso un'altra direzione.

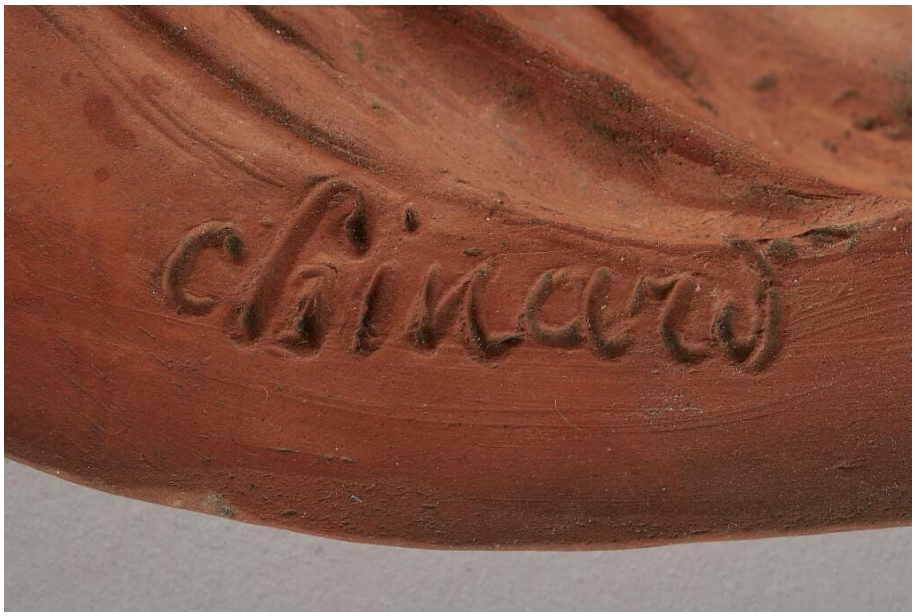


Fig. 6 – Joseph Chinard, *Madame Récamier*, 1799, Parigi, Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris (particolare)

Attribuzione e datazione

Con i recenti studi e la pubblicazione online di una parte delle collezioni del Museo Ginori di Sesto Fiorentino è stata resa nota una porcellana raffigurante proprio lo stesso soggetto della terracotta Zeri: una Venere seminuda appoggiata al suo vaso e stante su un piedistallo con l'iscrizione "VENERE DI ROMA", allusivo del rapporto tra la statuetta e la Venere dei Musei Capitolini[6] (**fig. 7**). Rita Balleri e Oliva Rucellai, conservatrici delle collezioni del museo fiorentino, hanno studiato la porcellana e la hanno ricondotta ad un'invenzione di Bartolomeo Cavaceppi, perché

compare anticamente in un ritratto dello scultore romano[7] (**fig. 8**).



Fig. 7 – Bartolomeo Cavaceppi (da, con varianti), *Venere di Roma*, ultimo quarto del XVIII secolo, porcellana, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

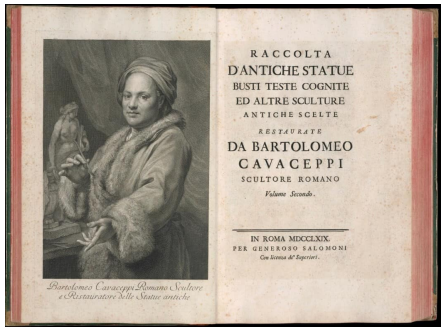


Fig. 8 – Anton von Maron (da un disegno di), *Ritratto di Bartolomeo Cavaceppi con Venere di Roma*, incisione, 1769 da *Raccolta d'antiche statue, busti, teste cognite ed altre sculture antiche scelte restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano*, Roma, per Generoso Salomoni, 1769, vol. II, antiporta

Nel 1768, infatti, uscì a Roma, per i tipi di Generoso Salomoni la *Raccolta d'antiche statue, busti, teste cognite ed altre sculture antiche scelte restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano*, volume primo, nel quale comparivano in incisione le sculture passate per lo studio di Cavaceppi, illustrato nell'antiporta da una tavola che mostrava il lavoro di bottega[8]. Nel secondo volume, uscito nel 1769, l'antiporta era invece occupata da un ritratto dello scultore, traduzione a mezzo incisione di un disegno di Anton von Maron (1731-1808), oggi a Berlino[9]. Cavaceppi è ritratto in quello che sembra un ambiente di lavoro, chiuso sul fondo da una tenda, mentre inturbantato e coperto da una veste bordata di pelliccia, tiene con la mano destra una stecca da scultore e con la sinistra si rivolge all'osservatore.

Dietro di lui, appoggiata sul tavolo da lavoro, assieme ad altre due stecche, si distingue chiaramente proprio la figura della Venere Zeri-Ginori. La scelta di questa invenzione all'antica per corredare il ritratto di Cavaceppi la colloca tra le invenzioni dello scultore romano, solito alla prassi di rielaborare temi classici in forme moderne e in formati differenti.

La pubblicazione del secondo volume con il ritratto nel 1769 fissa un *terminus ante quem* per la datazione dell'invenzione della scultura, per la quale il primo termine cronologico può essere fissato nel 1752, quando papa Benedetto XIV la dona alle collezioni capitoline, favorendo il suo successo come Venere simbolo della città di Roma[10]. Se il vaso riconduce immediatamente alla scultura classica dei Capitolini, la posa della dea, invece, è stata correttamente avvicinata ad un'altra Venere, all'epoca nella collezione inglese di Enrico Iennings, ben nota perché restaurata dallo stesso Cavaceppi e pubblicata nel primo volume della *Raccolta*[11] (**fig. 9**). La posa della mano, lì sospesa, qui appoggiata al vaso, è la medesima, così come il conseguente piegarsi leggermente del corpo verso avanti, per permettere quel gesto; ma anche lo stringere il panneggio con la mano sinistra, mentre esso ricade sovrabbondante fino a terra. Una crasi, dunque, tra l'iconografia della Venere Capitolina con il suo vaso e la Venere Iennings con il suo *himation*.



Fig. 9 – *Venere Iennings*, incisione, 1768, da *Raccolta d'antiche statue, busti, teste cognite ed altre sculture antiche scelte restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano*, Roma, per Generoso Salomoni, 1768, vol. I, tav. 7.

Non dissimile da quella Zeri è un'altra Venere di Cavaceppi, conservata nelle collezioni di Palazzo Venezia a Roma[12]. Con la nostra condivide materia[13], formato, dimensione e piedistallo, ma soprattutto forme

del corpo, acconciatura, resa dei classicissimi tratti del volto e forma delle pieghe dell’abbondante panneggio, nonché il fatto di derivare da una scultura antica, una figura femminile ancora dei Musei Capitolini, ma con alcune varianti che la rendono una creazione nuova e indipendente (**fig. 10**).

Fig. 10 – Bartolomeo Cavaceppi, *Venere o Musa*, ante 1765, Roma, VIVE – Vittoriano e Palazzo Venezia

L'inizio del documentato rapporto tra Bartolomeo Cavaceppi e Carlo Ginori nel 1756[14] aggiunge un altro tassello alla vicenda e può restringere la datazione della scultura proprio tra questa data e il 1768, quando compare nell'incisione.

Una questione di serialità e panneggi

La piccola *Venere* di Palazzo Venezia, così come quella Zeri, ma anche il gruppo di *Bacco e Arianna*[15] erano opere probabilmente pensate per divenire *souvenir* da Grand Tour: i 50 centimetri di altezza delle composizioni fittili ne garantivano la trasportabilità e ne facevano reinvenzioni di sculture classiche ideali per gli stranieri che facevano ritorno in patria dopo l'esperienza in Italia per visitare le grandi città d'arte.

Per la Venere Zeri questa destinazione è accertata dai materiali conservati presso il Museo Ginori e pubblicati nel 2010. Il museo fiorentino, infatti, non conserva solo l'esemplare in porcellana dotato di iscrizione (h. 42 cm), ma anche il gesso dal quale è stata realizzata la porcellana[16] (h. 48 cm) (**fig. 11**) e anche un'ulteriore modelletto in terracotta (h. 17,5 cm), successivo, più corsivo dell'invenzione di Cavaceppi, ma da questo dedotto[17]. È interessante notare come i ritiri dei diversi materiali corrispondano alle fasi di replica: la terracotta Zeri con i suoi 51 cm viene per prima, e corrisponde alla prima creazione dell'artista, quella rappresentata nell'incisione, poi da essa viene realizzato il gesso Ginori

e infine la porcellana, definendo uno scarto di 9 centimetri dal primo al terzo passaggio, dovuto a essiccazioni e cotture.

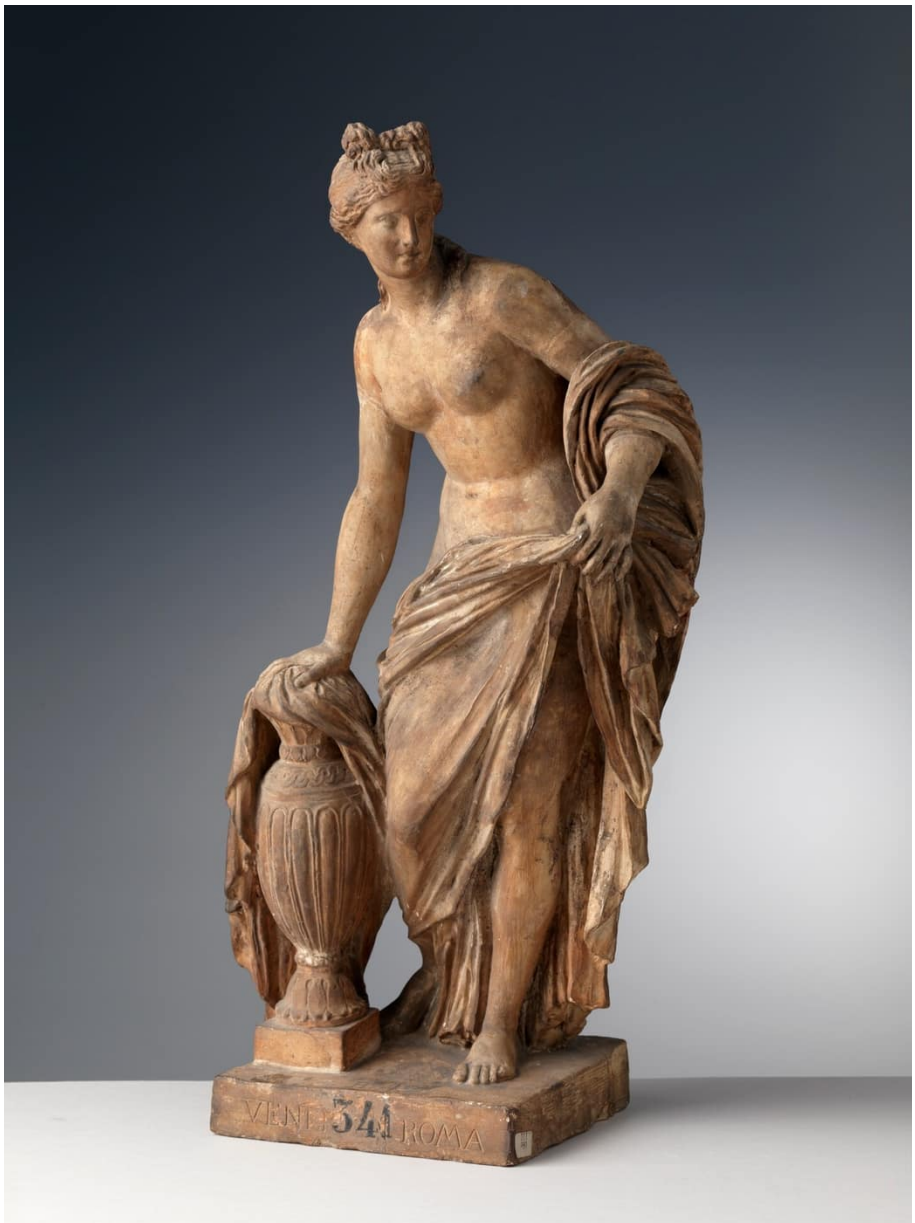


Fig. 11 - Bartolomeo Cavaceppi (da), *Venere di Roma*, anni Ottanta del XVIII secolo, gesso trattato, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

Non solo, la porcellana Ginori presenta un leggero velo a coprire il seno della donna, un sottile drappo che le scende dalla spalla e la avvolge, un espediente pudico,

aggiunto probabilmente per allargare il pubblico che poteva voler acquistare le repliche, forse ritenute troppo esplicite nella nudità. Sempre la Manifattura di Doccia, infatti, ancora più tardi, realizzò la nuova versione della Venere di Roma di Cavaceppi in formato ancora minore e in questa ultima rielaborazione, meno raffinata, ma ancora più coperta. L'ultima versione della Venere ha un abito che le copre tutto il corpo, lasciando scoperto solo il braccio destro e rendendola un oggetto classico, ma adatto anche agli acquirenti più morigerati.

Provenienza

Provenienza e storia museale

Le poche informazioni disponibili sulla provenienza della scultura ne documentano la presenza nel 1970 presso l'antiquario Colnaghi di Londra e, alcuni anni più tardi, il passaggio a un'asta Sotheby's-Parke Bernet del 1977. [18] In un momento successivo, e in circostanze che rimangono al momento ignote, l'opera entrò nella collezione di Federico Zeri e fu trasferita nella villa dello storico dell'arte a Mentana.

Nel 1998, in seguito al legato testamentario disposto da Zeri a favore dell'Accademia Carrara, la scultura pervenne al museo bergamasco insieme al resto della sua raccolta di sculture. Tra il 2000 e il 2008 l'opera fu esposta nella Sala XII del percorso museale, all'interno di una delle vetrine che raccoglievano le sculture di minori dimensioni della collezione Zeri. Con la chiusura dell'Accademia Carrara nel 2008 per i lavori di

ristrutturazione dell’edificio, fu trasferita nei depositi, dove rimase fino alla riapertura del museo nell’aprile 2015. Nel nuovo percorso espositivo trovò collocazione nella Sala XXIV, dedicata alle sculture della raccolta di Federico Zeri, dove fu presentata all’interno di una teca individuale e rimase esposta fino alla fine del 2022. In occasione del successivo riallestimento, inaugurato nel gennaio 2023, l’opera non è stata inclusa nella più ristretta selezione di sculture Zeri presentata al pubblico ed è stata nuovamente trasferita nei depositi, dove è tuttora conservata.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

L’opera è realizzata in terracotta, con un impasto fine, quasi del tutto privo di impurità e di colorazione rosata **(fig. 12)**. All’osservazione diretta, la scultura presenta una finitura superficiale che conferisce all’intero manufatto una colorazione più chiara, quasi bianca. Sembrerebbe trattarsi di una tempera o di una sostanza affine, stesa ad ampie pennellate, delle quali sono ancora riconoscibili alcune tracce, in particolare in corrispondenza delle superfici meno lavorate della figura **(fig. 13)**.



Fig. 12 – Bartolomeo Cavaceppi, *Venere di Roma*, 1756-1769, (particolare)

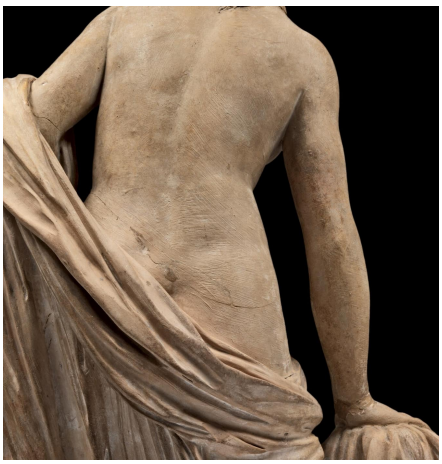


Fig. 13 – Bartolomeo Cavaceppi, *Venere di Roma*, 1756-1769, (particolare)

L’intero retro dell’opera è interessato dalla presenza di piccole macchie circolari di colore grigio; macchie più estese e marcate sono inoltre visibili sul braccio e sul seno destro **(fig. 14)**.

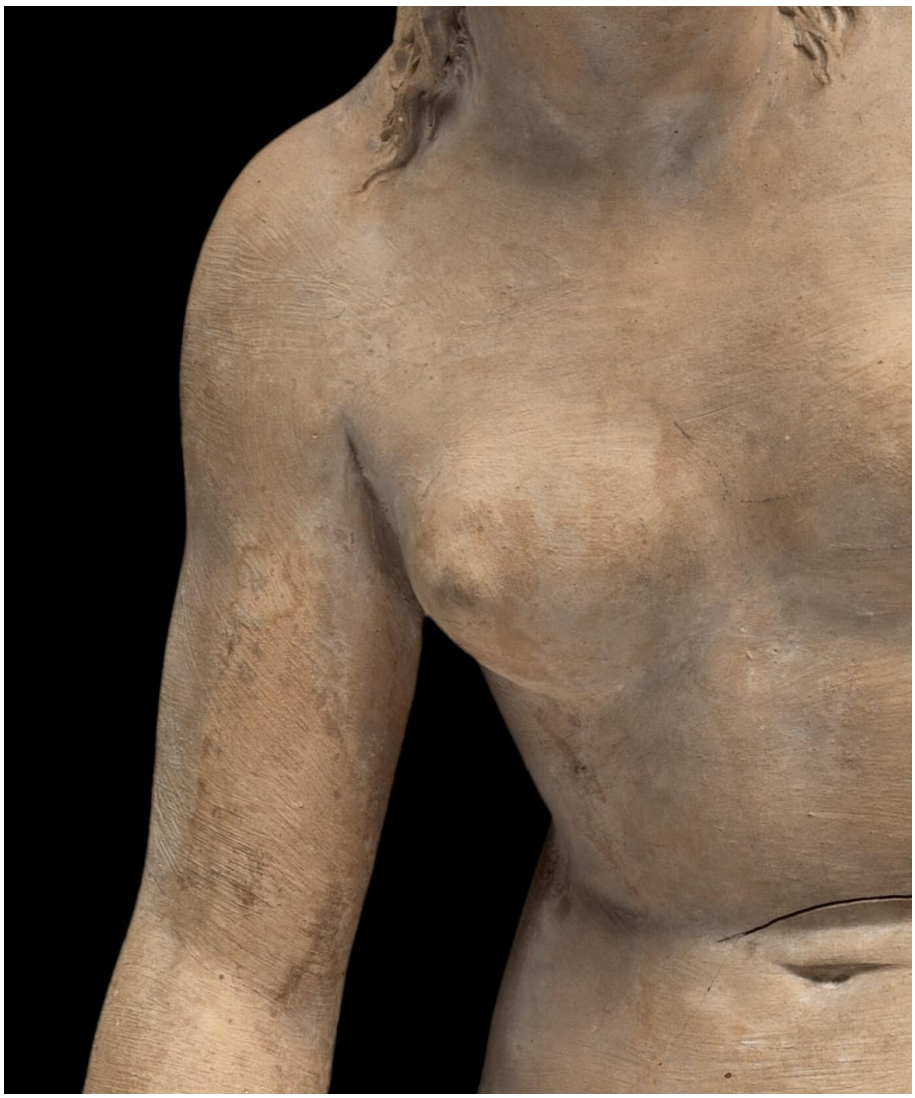


Fig. 14 – Bartolomeo Cavaceppi, *Venere di Roma*, 1756-1769, (particolare)

La scultura presenta numerose crepe e fratture, che ne compromettono la stabilità. Alcune risultano già interessate da precedenti interventi di incollaggio o stuccatura, mentre la maggior parte non sembra aver subito interventi conservativi. In particolare, si osservano: una frattura passante in corrispondenza del polso destro, stuccata sul retro **(fig. 15)**; una frattura passante che interessa l'intera circonferenza della figura all'altezza della vita, attraversando ventre e schiena con andamento obliquo e discontinuo, le cui caratteristiche

potrebbero essere riconducibili a fenomeni di ritiro verificatisi durante l'essiccazione del corpo ceramico **(fig. 16)**, anch'essa parzialmente stuccata sul retro; una frattura passante sul braccio sinistro; diverse fratture passanti sul basamento, alcune delle quali presentano tracce di stuccatura e piccole colature giallastre, verosimilmente riferibili a resine impiegate in precedenti interventi di incollaggio **(fig. 17)**.



Fig. 15 – Bartolomeo Cavaceppi, *Venere di Roma*, 1756-1769, (particolare)



Fig. 16 – Bartolomeo Cavaceppi, *Venere di Roma*, 1756-1769, (particolare)

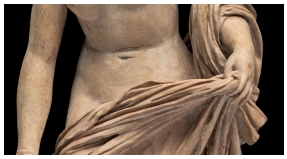


Fig. 17 – Bartolomeo Cavaceppi, *Venere di Roma*, 1756-1769, (particolare)

Si rilevano infine una scheggiatura della mano sinistra e la perdita del mignolo della stessa mano, in corrispondenza della quale è ancora presente un piccolo perno metallico. Le lacune consentono di osservare direttamente la colorazione rosata del corpo ceramico sottostante alla finitura superficiale bianca **(fig. 18)**.

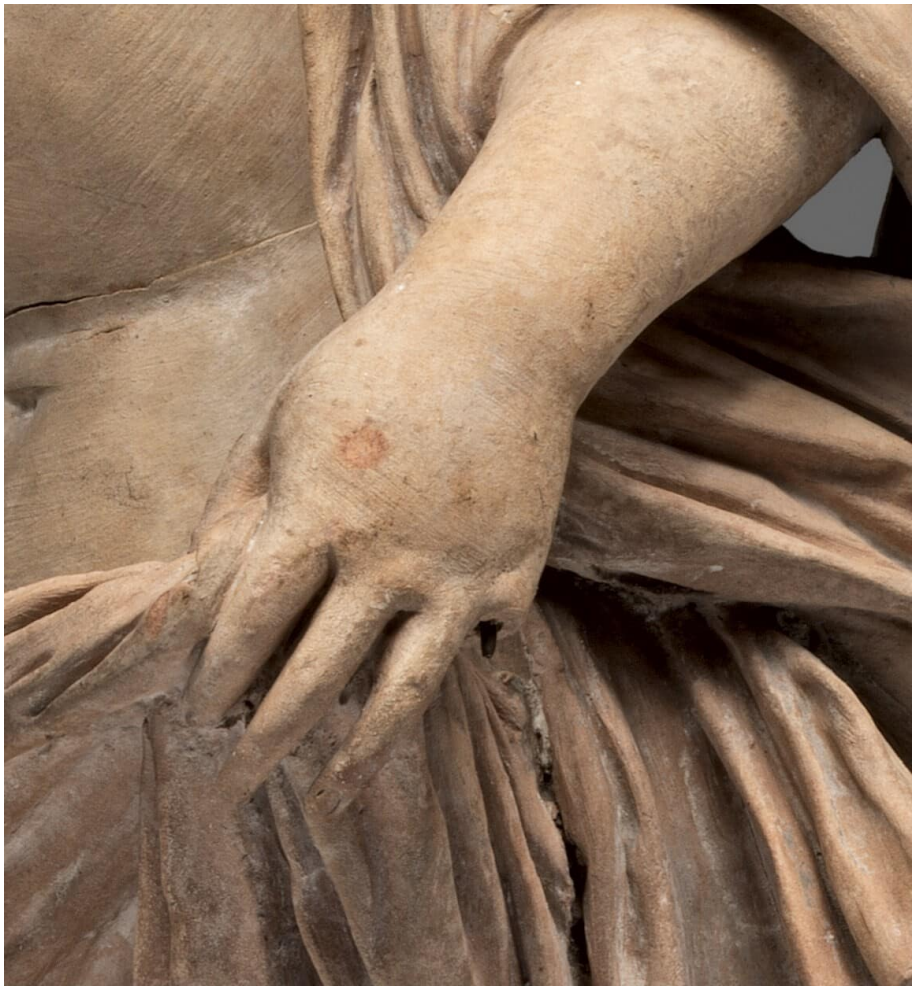


Fig. 18 – Bartolomeo Cavaceppi, *Venere di Roma*, 1756-1769, (particolare)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli,

10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. 20.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. 38.

Bibliografia

Bibliografia

Sotheby's-Parke Bernet, London, 1977, n. 250.

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 54-55 cat. 20.

Federico Zeri, *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici*, Milano, Longanesi, 1995, p. 149.

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi,

Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 74-75.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano/Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 88, cat. 38.

Note

Note

1. https://www.museicapitolini.org/it/opera/statua-della-venere-capitolina Inv. MC0409 e *Musei Capitolini. Guida*, Milano, Electa, 2005, pp. 47-48.

2. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, p. 54, n. 20 per la scultura; per Chinard a Roma si veda Valeria Rotili, *Il dibattuto concorso Balestra del 1786: le prove di scultura tra modelli antichi e moderni*, in "Annali delle arti e degli archivi", 3, 2017, pp. 235-242.

3. Federico Zeri, *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici*, Milano, Longanesi, 1995, p. 149.

4. Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, p. 74. Seguito dalla breve menzione in *Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente*, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano/Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 88, n. 38.

5. Inv. PPM67; https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/madame-recamier#infos-principales

6. Inv. 967; https://museoginori.org/collezioni/venere-di-roma-da-cavaceppi-scultura

7. *Omaggio a Venere. Il culto della bellezza ideale nei modelli della Manifattura di Doccia*, catalogo della mostra (Museo Richard Ginori della Manifattura di Doccia, Sesto Fiorentino 2010), a cura di Rita Balleri e Oliva Rucellai, Livorno, Edizioni Polistampa, 2010, pp. 31-32 e Rita Balleri ****, in "Quaderni. Amici di Doccia", 4, 2010, pp. 60-62; seguito anche da Rita Balleri, *Modelli della Manifattura Ginori di Doccia. Settecento e gusto antiquario*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2014, pp. 116-117, pp. 409-410, n. 380. Il contatto tra Rita Balleri e chi scrive è avvenuto nel 2023 in occasione dell'organizzazione di una mostra con pezzi

Ginori presso il Museo Poldi Pezzoli di Milano, mostra per la quale si era ipotizzata la richiesta di prestito della terracotta Zeri, poi non finalizzata, ma che ha permesso di mettere a fuoco meglio la Venere fittile in rapporto a quelle conservate al Museo Ginori.

8. Su questo tema Chiara Piva, *La casa-bottega di Bartolomeo Cavaceppi: un laboratorio di restauro delle antichità che voleva diventare un'accademia*, in "Ricerche di storia dell'arte", 70, 2000, pp. 5-20.

9. Inv. KdZ 9402; https://recherche.smb.museum/detail/1045585/bildnis-des-bildhauers-cav–bartolomeo-cavaceppi

10. Sulla quale si vedano Carlo Pietrangeli, *Come fu acquistata la "Venere Capitolina"*, in "Strenna dei Romanisti", 16, 1955, pp. 263-266 e la pagina web dei Musei Capitolini.

11. *Omaggio a Venere*… cit. (nota 7), p. 31.

12. Inv. PV13254; https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200865619. Si veda la scheda di Cristiano Giometti (n. IV.9, p. 423), in *Roma e l'Antico. Realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra (Fondazione Roma, Roma 2010-2011), a cura di V. Curzi e C. Brook, Milano, Skira, 2010.

13. Con le terrecotte di Palazzo Venezia condivide anche la finitura superficiale a pennello, come mi suggerisce Valeria Rotili.

14. *Omaggio a Venere*… cit. (nota 7), p. 32.

15. Sempre a VIVE, inv. PV13255; https://vive.cultura.gov.it/it/catalog/bacco-e-arianna

16. Inv. 111, ancora in *Omaggio a Venere*… cit. (nota7), p. 32, fig. 13. https://museoginori.org/collezioni/venere-di-roma-da-bartolomeo-cavaceppi Il gesso è patinato con una tempera marrone chiaro a fingere il colore della terracotta.

17. Inv. 1680, ancora in *Omaggio a Venere*… cit. (nota 7), p. 33, fig. 15.

18. 18 Sotheby Parke Bernet & Co., *Works of Art and Objects of Vertu*, London, 12 December 1977, lot 250. Queste informazioni furono riferite direttamente da Federico Zeri ad Andrea Bacchi.



Camillo Pacetti, *Giunone*, *Cibele*, 1800-1807 circa

Cat. 31. Camillo Pacetti

Autore	Camillo Pacetti
Dati anagrafici autore	Roma, 2 maggio 1758 - Milano, 1826
Titolo	Giunone
Datazione	1800-1807 circa
Materia e tecnica	Terracotta dorata
Misure	50 × 20 × 16 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00039
Numeri di inventario precedenti	Sc. 165 (1998-2007); Sc. 169; Sc. 154; 1998 AC Sculture 00039 (2011-2012); 98 SC ZR039 (2012-2015)
Collocazione	Non esposto

Sommario

Le due terrecotte dorate raffigurano Giunone, stante con pavone e, forse, scettro perduto, e Cibele, con leone, cembalo e copricapo cilindrico allusivo alla corona turrita. Comparse a stampa nel catalogo Zeri del 1989 con scheda di Andrea Bacchi, sono attribuite a Camillo Pacetti su indicazione dello stesso Zeri, per il confronto con il modelletto della *Religione* per il Duomo di Milano,

solo di recente retrodatato da Stefano Grandesso al 1801, ancora nella fase romana dello scultore. Questo confronto, nonché quello con la statuaria classica, in particolare la *Giunone-Cesi* dei Musei Capitolini, consente di ipotizzare per le terrecotte Zeri una cronologia più alta, forse entro il trasferimento a Milano di Pacetti (1805) o immediatamente dopo, ma probabilmente entro il *Napoleone ispira l'Italia* del 1807, nel quale si legge già la svolta più severamente neoattica che caratterizzerà la produzione dello scultore nel periodo successivo.
Le terrecotte dorate, forse pensate come coppia destinata alla traduzione in grande formato, forse prodotti finiti destinati al collezionismo privato, provengono dalla Collezione Spiridon di Parigi, dispersa sul mercato dopo la vendita del nucleo pittorico nel 1928-1929.

Scheda di catalogo

di Giulia Zaccariotto

Descrizione e iconografia

La piccola scultura rappresenta la dea Giunone **(fig. 1)**, raffigurata stante, con un pavone vicino al suo piede destro. La dea è abbigliata con un chitone, lungo fino ai piedi, che le avvolge il seno ed è stretto in vita da una cintura decorata con piccole volute incise nella terracotta, sormontato dall'*himation* più pesante e coprente, che è fissato sulla spalla con una fibula a bulla e scende, di sbieco, per coprire le gambe, trattenuto dal

braccio sinistro, che lo stringe sul fianco e non permette di vederne la mano. Le pieghe tubolari scendono fino ai piedi che escono dalla stoffa, mostrando i classici calzari all'antica, mentre il panno si fa più morbido sul petto e sul braccio sinistro, ripreso anche da due bottoncini che creano piccole increspature della stoffa. Il braccio destro, alzato, trattiene altra parte della stoffa del mantello, e le dita lunghe della dea si aprono, tanto da permettere di supporre che reggesse un perduto oggetto, forse uno scettro a sua volta sormontato da un piccolo uccello, attributo tradizionale di regina. La testa è rivolta verso sinistra, con uno scatto del lungo collo, e il viso ha un'espressione regalmente severa e impassibile. Densi e morbidi boccoli le coronano le tempie e scendono fino alle orecchie, stretti da un'alta tiara decorata con perle e motivi decorativi incisi a stecca nell'argilla; l'acconciatura si complica poi sulla testa, dove i capelli sono raccolti da una fascia in uno chignon morbido, dal quale scendono alcuni *torchon* che arrivano fino a toccare le spalle, in prossimità del mantello che copre la schiena della regina.



Fig. 1 – Camillo Pacetti, *Giunone*, 1800-1807 circa, terracotta dorata (fronte)

Sul retro della statua **(fig. 2)**, completamente dorato, il panneggio è interamente plasmato in pieghe fitte e articolate che si raggrumano sul fianco sinistro, dove la mano trattiene la stoffa. Ai piedi di Giunone si distingue chiaramente il suo animale simbolo, il pavone, con le piume della coda aperte a ruota, leggibili grazie ad un meticoloso lavoro di incisione della materia fittile.



Fig. 2 – Camillo Pacetti, *Giunone*, 1800-1807 circa, terracotta dorata (retro)

Il pavone è tradizionalmente legato alla figura di Giunone per un episodio raccontato nelle *Metamorfosi* di Ovidio (libro I), nel quale la dea, gelosa del marito Giove che stava seducendo la ninfa Io, tramutata in giovenca bianca, impose al dio di donarla a lei e le mise a guardia il gigante Argo, dotato di cento occhi. Giove, non potendo rinunciare alla ninfa, mandò Mercurio ad addormentare il guardiano che, chiusi tutti gli occhi,

venne decapitato. In onore del suo fedele guardiano, Giunone ne raccolse gli occhi e li pose sulle piume della coda del pavone, che da quel momento divenne il suo animale totemico, simbolo di vigilanza e onniscienza, coerente con il ruolo di lei, protettrice dell'ordine domestico e dei matrimoni.

La seconda scultura rappresenta la dea Cibele **(fig. 3)**, anch'essa stante, con un leone accovacciato vicino al suo piede destro, con una zampa alzata. La dea è vestita con un chitone lungo fino ai piedi, poco più fittamente panneggiato di quello della compagna, coperto quasi per intero da un pesante *himation* che le avvolge i fianchi e la spalla sinistra, e trattenuto sul fianco dal braccio, avvolto in una manica sottile, che teso stringe al petto un timpano, il tamburello a cornice, suo attributo cultuale per eccellenza. Le pieghe, qui più dense e compresse rispetto a quelle di Giunone, si aprono a ventaglio sul grembo e si raccolgono in fasci verticali sul davanti fino all'orlo, dal quale escono i piedi con calzari. Il braccio destro, sollevato, regge un sottile oggetto allungato, uno scettro, che la mano stringe chiudendosi a pugno. Sul petto la veste è molto più aderente e sottolinea la forma dei seni, mentre la manica destra si stringe con un laccio sul bicipite e ne sottolinea la possenza e la tensione. La testa è torta verso destra e le forme classiche di occhi, naso e bocca donano alla dea un'espressione pacata e concentrata. Il volto è incorniciato da ciocche vibranti, più frastagliate di quelle di Giunone, che scendono fino alle orecchie e si gonfiano, trattenute da un basso copricapo cilindrico, decorato con motivi incisi a stecca nell'argilla, che allude alla corona turrita, l'attributo per eccellenza della dea

quale protettrice delle città. Sul retro **(fig. 4)**, il mantello dorato avvolge la figura in ampie falde piuttosto lisce e continue, con pieghe più larghe e morbide rispetto al fitto panneggio del fronte, mentre sul fianco destro scende una porzione di stoffa non dorata (velata di tempera marrone). Ai piedi di Cibele siede il leone, visibile da dietro nella groppa e nella coda, dal fronte con il muso rivolto verso la dea e la criniera resa con ciocche incise a fitti solchi vermicolari. Il leone è legato a Cibele fin dalle sue origini frigie: la dea, venerata in Asia Minore come *Magna Mater*, la Grande Madre della natura e della terra, era immaginata assisa su un trono affiancato da leoni, o su un carro trainato dagli stessi animali, a significare il suo dominio sulle forze selvagge e indomite della natura, che solo lei sapeva placare e sottomettere. Il culto, importato poi a Roma durante la seconda guerra punica, portò con sé anche il corteo rumoroso di sacerdoti che accompagnavano le processioni della dea percuotendo cembali e timpani: da cui l'attributo del tamburello che la statua regge nella mano destra. La corona turrita, a cui lo scultore allude nel copricapo, è invece un attributo più tardo, di origine ellenistica, e la qualifica come protettrice e fondatrice delle città, la cui cinta muraria è evocata proprio nella forma della tiara.

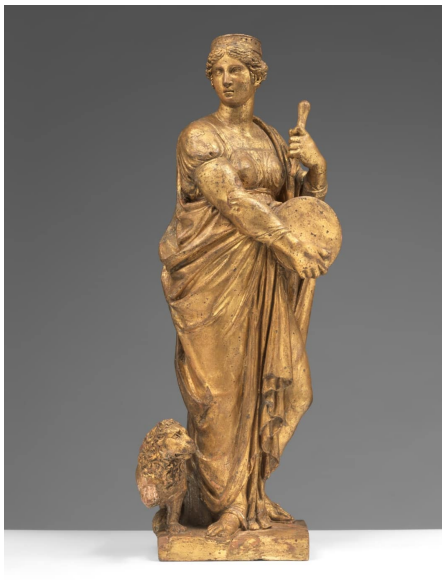


Fig. 3 – Camillo Pacetti, *Cibele*, 1800-1807 circa, terracotta dorata (fronte)

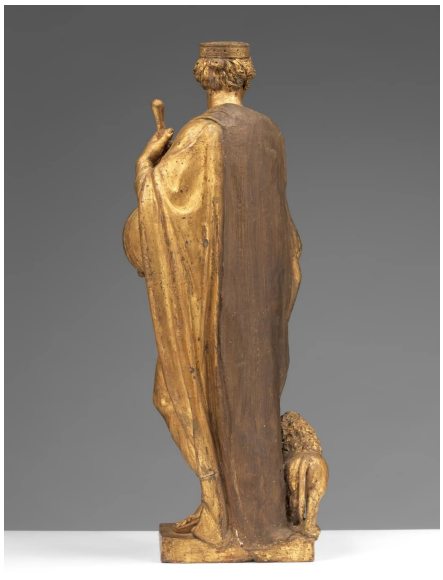


Fig. 4 – Camillo Pacetti, *Cibele*, 1800-1807 circa, terracotta dorata (retro)

Vicenda critica

Le due terrecotte fanno la loro prima apparizione a stampa nel volume relativo all'esposizione delle sculture di Federico Zeri nel 1989 e la scheda a firma di Andrea Bacchi le indica come opere attribuite a Camillo Pacetti dallo stesso Zeri. Questa attribuzione si basa sul confronto con diverse opere dello scultore romano, interprete del neoclassicismo di Antonio Canova in direzione di "una monumentalità più austera e compassata" che è tipica anche di una delle sue più celebri invenzioni, quella della *Legge Nuova* (o *Legge di Cristo*) per il Duomo di Milano, commissionatagli nel 1810. Proprio con il modelletto in terracotta di questa scultura **(fig. 5)**, oggi conservato presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano, sono messe in rapporto le due divinità fittili di Zeri, collocate così nel felice momento milanese di ideazione di statue per gli edifici cittadini, tra il 1805 e il 1815. La materia e le dimensioni di Giunone e

Cibele sono infatti compatibili con la loro probabile natura di modelli, anche se il grado di finitura, nonché la doratura, ritenuta da Bacchi originale, possono indurre a crederle opere finite e non preparatorie.[1]



Fig. 5 - DA SOSTITUIRE sch31

La bibliografia successiva, dall'articolo di Italo Faldi alla guida breve del museo, fino ai cataloghi delle mostre *La donazione Federico Zeri* del 2000 e *Il capolavoro non esiste* del 2011, non fanno altro che confermare l'attribuzione proposta da Zeri e pubblicata da Bacchi a Camillo Pacetti, universalmente accettata dalla critica.[2]

Attribuzione e datazione

La vicenda biografica di Camillo Pacetti, seppur manchi ancora di una monografia propriamente detta, ha negli ultimi anni goduto di diversi affondi specifici, che hanno permesso di mettere a fuoco in maniera sempre più nitida le due vite dello scultore: quella romana e quella milanese. Romano di nascita, infatti, Pacetti era il fratello minore dello scultore Vincenzo e con questo si formò tra l'osservazione e il restauro delle statue antiche e la produzione di sculture di stampo classicista. Dopo l'ingresso all'Accademia di San Luca, dove nel 1775 vinse il premio di scultura, iniziò diverse tipologie di produzione: dalle porcellane Wedgwood, fino alle statue per la facciata della Chiesa della Santissima Trinità di Viterbo, ancora fortemente barocche nell'ampio volume dei panneggi (1786-1787). Agli anni Novanta del Settecento si datano i lavori di restauro per le collezioni di antichità romane, come quella dei Borghese, che indirizzano il suo stile verso un più marcato classicismo e una pacatezza monumentale nelle espressioni delle sue figure e nei panneggi che le avvolgono, indubbiamente in dialogo con le evoluzioni della bottega romana di Antonio Canova.[3]

Ai primissimi anni dell'Ottocento, e ancora alla fase romana, sembra potersi datare proprio il modelletto della *Religione* (o *Legge Nuova*, **fig. 5**), come recentemente dimostrato da Stefano Grandesso e Álvar González-Palacios,[4] tradotto poi nel marmo di Candoglia per la facciata del Duomo di Milano. La seconda vita di Camillo Pacetti, infatti, inizia proprio nel 1804 quando Giuseppe Bossi, da Roma, scrive a Francesco Melzi, vicepresidente della Repubblica italiana, in merito alla sostituzione di Giuseppe Franchi alla cattedra di scultura dell'Accademia di Brera, e sostiene fortemente la candidatura di Pacetti, appoggiato da Canova e dal *côté* romano perché "è buon disegnatore, pratico, e operatore assiduo della creta, della terra e del marmo".[5] A maggio del 1805 Pacetti si trasferì in Lombardia per divenire professore dell'Accademia e prendere parte ai due più importanti cantieri cittadini, per i quali lavorò fino alla morte: il Duomo di Milano e l'Arco del Sempione, fornendo modelli fittili da tradurre poi in gesso e, infine, in marmo.[6]

Come ricorda la lettera di Bossi e come testimonia la vasta produzione di bozzetti e modelli fittili in piccolo formato rimasti, l'attività di Pacetti era fortemente indirizzata alla lavorazione dell'argilla come mezzo di ideazione plastica per la statuaria. Le due sculture dell'Accademia Carrara, però, non trovano traduzione in marmo e in grande formato e non si riescono a legare ad un particolare cantiere meneghino del primo decennio del secolo.[7] Esse devono appartenere, però, a questo specifico torno d'anni perché si confrontano con i modelli fittili di questo momento, nel quale il richiamo della statuaria classica delle collezioni romane è ancora fortissimo, come dimostra il confronto tra la *Giunone* Zeri

e la statua femminile nota anche come *Giunone Cesi-Albani***(fig. 6)**, perché appartenuta a quelle celebri collezioni romane, oggi ai Musei Capitolini di Roma[8]. Nell'impostare la sua Giunone in argilla Pacetti sembra aver guardato alla statua classica, che sicuramente conosceva, e ripensa alla posa della dea con il braccio destro alzato e il sinistro ripiegato sul fianco, con strati di panneggi che si sovrappongono sottolineando le forme del corpo, ma anche celandole dietro pieghe riportate. Il fatto che le braccia della statua capitolina siano frutto di un restauro moderno non limita il rapporto tra le due sculture, anzi, lega ancora di più il nome di Camillo Pacetti al marmo antico, data anche l'attività di restauratore che portava avanti con il fratello Vincenzo, quindi, attento anche a questo genere di integrazioni[9].



Fig. 5 - DA SOSTITUIRE sch31



Fig. 6 - DA SOSTITUIRE sch31

Sempre alla Giunone-Cesi sembra guardare anche nella costruzione della veste della Cibele **(fig. 3)**, con la fascia che copre il seno estremamente aderente e plissettata al centro, nonché la stoffa che ricade sulla spalla sinistra, anche se per Cibele è più complicato trovare un modello iconografico di riferimento, perché le sculture antiche a lei dedicate presenti sul suolo romano sono tendenzialmente raffigurate sedute sul trono di leoni. La presenza della fiera, del cembalo e della corona turrita nella terracotta dorata rimarca comunque l'osservazione delle statue classiche da parte dello scultore prima del trasferimento a Milano. La scelta di rappresentare Cibele stante può forse essere letta proprio in rapporto a Giunone: forse modelli pensati contemporaneamente per la traduzione in marmo, in grande o piccolo formato,

per il coronamento di un palazzo o per alimentare il collezionismo privato di sculture di medie dimensioni.



Fig. 3 – Camillo Pacetti, *Cibele*, 1800-1807 circa, terracotta dorata (fronte)

In questa direzione ha senso istituire un confronto con altri due modelli di Pacetti recentemente riemersi sul mercato e ora in collezioni museali: il *Napoleone ispira l'Italia e la fa rinascere a destini più grandi* del 1807, in terracotta al Museo Soumaya di Città del Messico **(fig.**

7) e in marmo di Carrara al Museo del Louvre (in deposito presso il Castello di Fontainbleau)[10] e l'*Allegoria della Pace* del Los Angeles County Museum of Art **(fig. 8)** databile tra il 1810 e il 1820.[11]



Fig. 7 - DA SOSTITUIRE sch31



Fig. 8 – Camillo Pacetti, *Allegoria della Pace*, 1810-1820, terracotta, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art

Sebbene tra l'Italia e la Giunone si possano istituire confronti serrati, nel ricadere delle pieghe della veste sul seno e nelle ciocche grumose dell'acconciatura stretta dalla tiara **(figg. 9-10)**, si nota come dal punto di vista stilistico ci sia nel gruppo napoleonico uno scatto verso una magniloquenza neoattica, che si esprime in forme dei corpi e dei volti più geometriche e larghe, ancora assenti nelle terrecotte dorate, che devono appartenere ad un momento precedente del lavoro dello scultore. Ancora più marcata, questa evoluzione si distingue nell'*Allegoria* americana, il cui volto è tracciato per linee

essenziali, tanto quanto i panneggi, fluidi e minimi complementi di una figura la cui fisicità possente parla un linguaggio più avanzato rispetto alle terrecotte bergamasche, da collocare quindi entro il primo decennio dell'Ottocento, se non addirittura entro il primo lustro, non lontane dai panneggi classici della *Religione* della Galleria d'Arte Moderna di Milano.



Fig. 9 - DA SOSTITUIRE sch31



Fig. 10 – sch31

Provenienza

Provenienza e storia museale

La provenienza delle due terrecotte dalla collezione Spiridon di Parigi è indicata da Andrea Bacchi, che riferisce le informazioni ricevute direttamente da Federico Zeri.[12] Non sono tuttavia note le circostanze nelle quali le opere entrarono nella raccolta parigina, né quelle del loro successivo passaggio sul mercato. La parte più importante della collezione Spiridon, costituita soprattutto da dipinti italiani, fu dispersa attraverso le

aste del 1928 e del 1929, nelle quali le due sculture non risultano documentate. Non è pertanto possibile stabilire quando esse lasciarono la raccolta né ricostruire i passaggi che precedettero il loro ingresso nella collezione di Federico Zeri. È possibile che le terrecotte siano rimaste presso la famiglia Spiridon anche dopo la dispersione delle principali opere della raccolta e che Zeri le abbia successivamente acquistate da uno degli eredi, ma allo stato attuale delle conoscenze tale eventualità rimane priva di riscontri documentari.

Le due sculture rimasero nella villa dello storico dell'arte a Mentana fino alla sua morte e nel 1998 pervennero all'Accademia Carrara in seguito al lascito testamentario da lui disposto a favore del museo bergamasco. Tra il 2000 e il 2008 le terrecotte furono esposte nella Sala XII del percorso museale, all'interno di una delle vetrine che raccoglievano le opere di minori dimensioni della collezione Zeri. Con la chiusura dell'Accademia Carrara nel 2008 per i lavori di ristrutturazione dell'edificio, furono trasferite nei depositi. Alla riapertura del museo nell'aprile 2015 tornarono a essere esposte nella Sala XXIV, dedicata alle sculture della raccolta di Federico Zeri, dove rimasero fino alla fine del 2022. In occasione del nuovo allestimento museale inaugurato nel gennaio 2023, le due opere non sono state incluse nella più ristretta selezione di sculture Zeri presentata al pubblico e sono state pertanto trasferite nei depositi, dove sono tuttora conservate.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

La scultura raffigurante Giunone è realizzata in terracotta rosso scuro, a impasto fine e moderatamente depurato. Lo stato di conservazione delle superfici rende difficile ricostruire con certezza la tecnica esecutiva della doratura; a una prima osservazione sembra tuttavia possibile riconoscere l'impiego di procedimenti differenti, scelti in relazione alla conformazione delle parti da trattare **(fig. 11)**. Le aree più elaborate e ricche di sottosquadri sembrano essere state dorate a conchiglia, mentre sulle superfici più ampie e lisce la doratura, uniforme e compatta, per quanto oggi danneggiata, appare riconducibile all'applicazione a foglia. A sostegno di questa ipotesi, in alcuni punti si osservano colature di colore rosso, simile a quello della missione impiegata per questo tipo di doratura **(fig. 12)**.

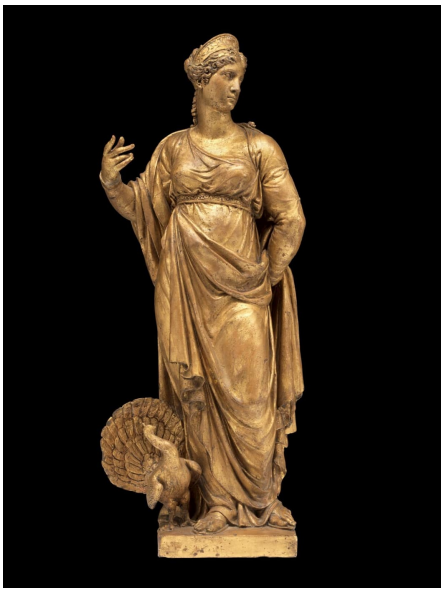


Fig. 11 – Camillo Pacetti, *Giunone*, 1800-1807 circa, terracotta dorata



Fig. 12 – Camillo Pacetti, *Giunone*, 1800-1807 circa, terracotta dorata (particolare)

L’opera è interessata da diverse crepe e fratture passanti, distribuite lungo il corpo ceramico. Due fratture interessano la coda del pavone **(fig. 13)**; un’altra è visibile poco sopra, in corrispondenza della veste di Giunone, mentre una più estesa frattura longitudinale interessa la parte superiore del fronte e prosegue nella zona inferiore del retro **(fig. 14)**. Si rileva inoltre una piccola scheggiatura poco sopra il ginocchio sinistro **(fig. 15)**.

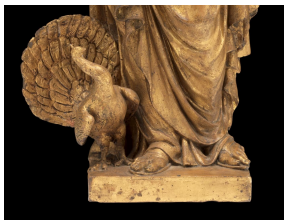


Fig. 13 – Camillo Pacetti, *Giunone*, 1800-1807 circa, terracotta dorata (particolare)



Fig. 14 – Camillo Pacetti, *Giunone*, 1800-1807 circa, terracotta dorata (particolare)



Fig. 15 – Camillo Pacetti, *Giunone*, 1800-1807 circa, terracotta dorata (particolare)

La superficie presenta una diffusa abrasione, ma appare nel complesso in discrete condizioni. Sulla parte frontale del basamento si osservano piccole macchie scure di forma circolare, forse riconducibili alla presenza di una sostanza estranea sovrammessa o, in alternativa, a un fenomeno di natura biologica **(fig. 16)**. Nei sottosquadri, soprattutto in corrispondenza dei capelli, si concentrano infine depositi, probabilmente di diversa natura, che determinano un locale annerimento della superficie e accentuano visivamente la profondità del modellato.

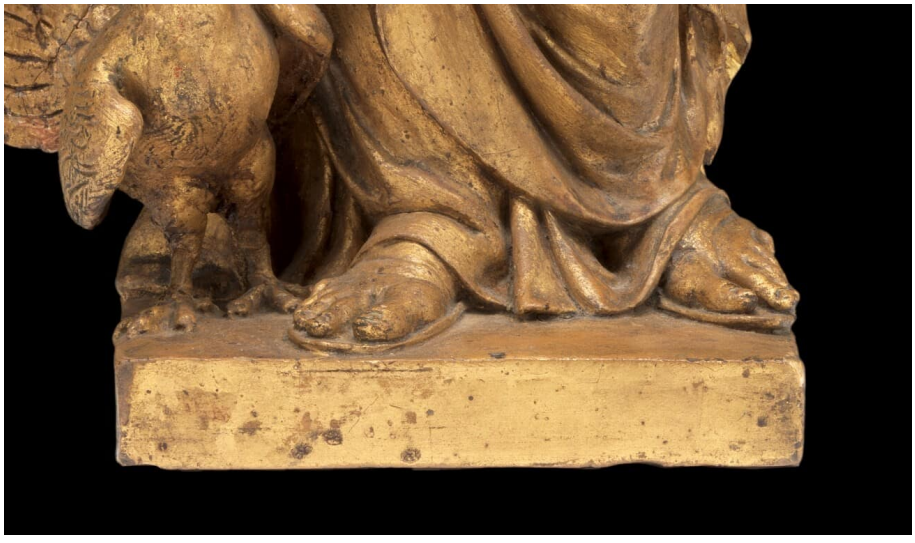


Fig. 16 – Camillo Pacetti, *Giunone*, 1800-1807 circa, terracotta dorata (particolare)

Anche la scultura raffigurante Cibele è realizzata in terracotta rosso scuro, a impasto fine e moderatamente depurato. La doratura presenta caratteristiche analoghe a quelle osservate nel pendant raffigurante Giunone: sulle superfici ampie e regolari appare uniforme e compatta, verosimilmente ottenuta mediante applicazione a foglia, mentre nelle zone più articolate e ricche di sottosquadri sembra riconoscibile l’impiego della doratura a conchiglia **(fig. 17)**.

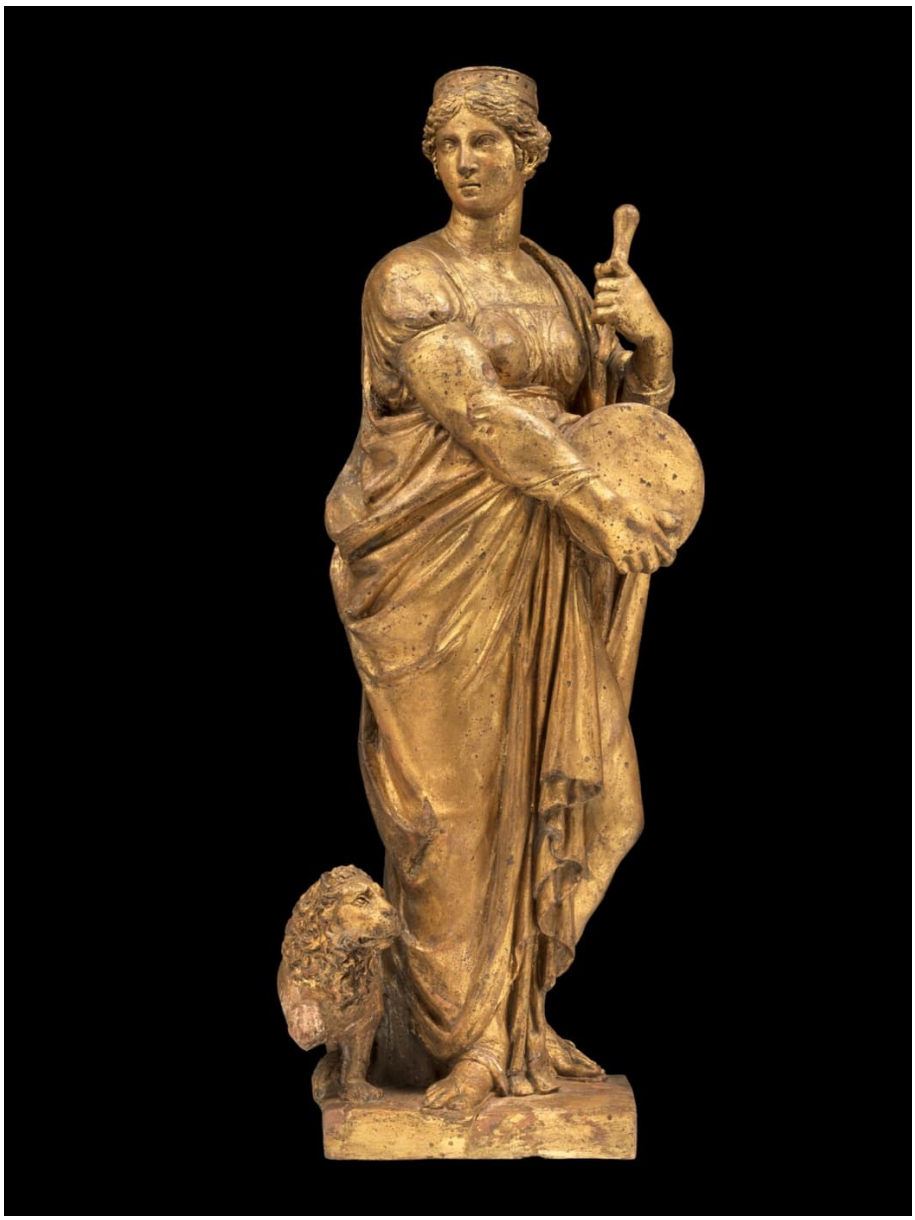


Fig. 17 – Camillo Pacetti, *Giunone*, 1800-1807 circa, terracotta dorata

Di particolare interesse è la conformazione del retro, non dorato, che presenta una superficie compatta e alcune evidenti soluzioni di continuità in corrispondenza dei fianchi e delle spalle. Questi elementi suggeriscono che la scultura, originariamente cava e aperta sul retro, sia stata chiusa in un secondo momento **(fig. 18)**. Attraverso alcune piccole fratture è possibile osservare il materiale impiegato nell'intervento, probabilmente gesso,

successivamente uniformato cromaticamente mediante sottili e regolari pennellate verticali di colore rosso scuro, simile a quello del corpo ceramico.

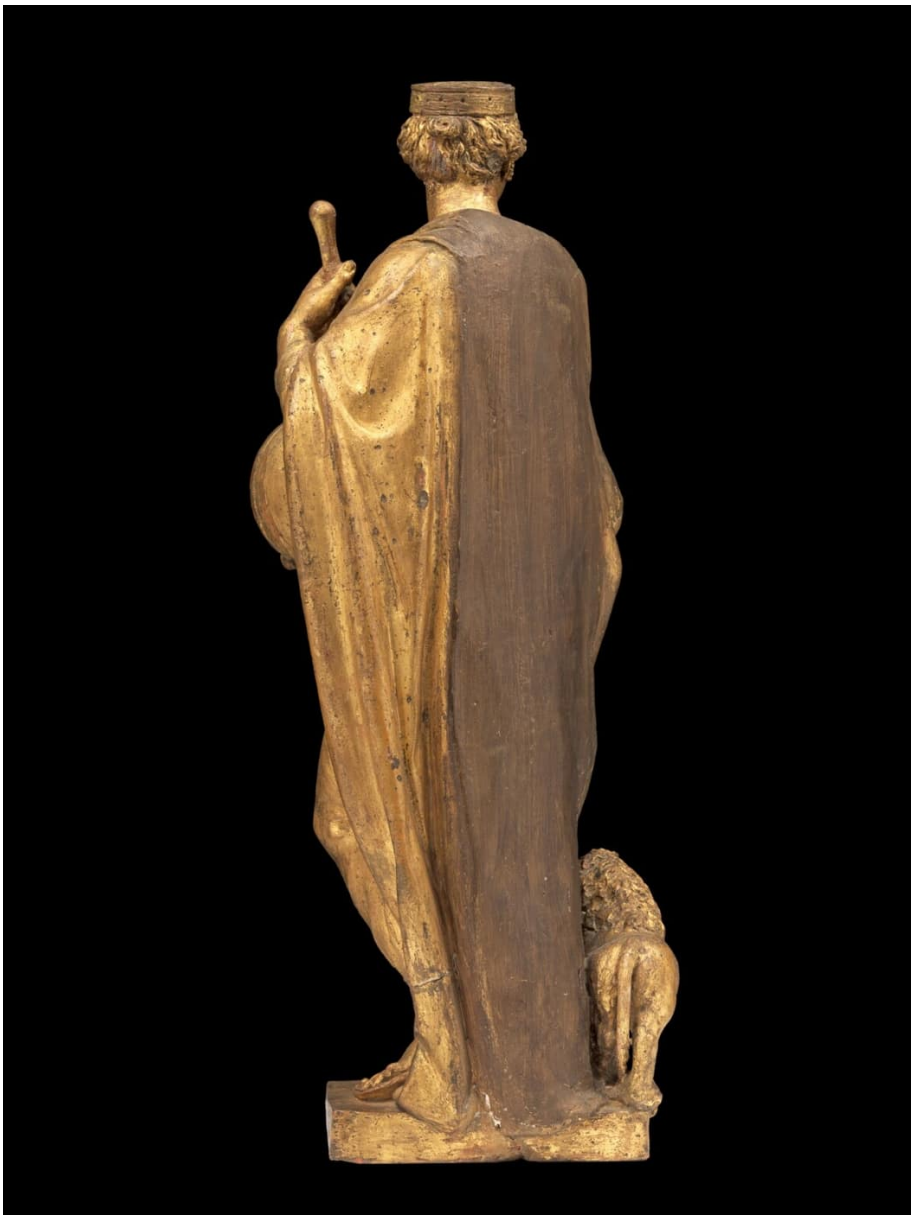


Fig. 18 – Camillo Pacetti, *Giunone*, 1800-1807 circa, terracotta dorata (particolare)

Dal punto di vista conservativo, crepe e fratture passanti si concentrano soprattutto nelle zone maggiormente sottoposte a sollecitazioni statiche: nella parte inferiore

del retro, nel punto di contatto tra il leone e la figura, sul basamento **(fig. 19)** e in corrispondenza dei piedi di Cibele **(fig. 20)**.



Fig. 19 – Camillo Pacetti, *Giunone*, 1800-1807 circa, terracotta dorata (particolare)



Fig. 20 – Camillo Pacetti, *Giunone*, 1800-1807 circa, terracotta dorata (particolare)

La superficie è lievemente abrasa, con perdite che interessano soprattutto la doratura **(fig. 21)**. Si osservano inoltre piccole lacune circolari che coinvolgono sia il rivestimento dorato sia il corpo ceramico, probabilmente dovute alla perdita di impurità presenti nell'impasto. Nelle cavità così formatesi si sono accumulati depositi coerenti, responsabili di un locale annerimento della superficie **(fig. 22)**.



Fig. 21 – Camillo Pacetti, *Giunone*, 1800-1807 circa, terracotta dorata (particolare)



Fig. 22 – Camillo Pacetti, *Giunone*, 1800-1807 circa, terracotta dorata (particolare)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. nn. 26a-b.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. nn. 36-37.

Bibliografia

Bibliografia

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 66-67 cat. nn. 26a-b [Camillo Pacetti].

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, pp. 68, 69 (ill.), 80 [Camillo Pacetti].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 76-77 [Camillo Pacetti].

Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte, a cura di Francesco Rossi, presentazione di Rossana Bossaglia, Bergamo, Bolis, 2003, p. 106 [Camillo Pacetti].

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 88 cat. nn. 36-37 [Camillo Pacetti].

Note

Note

1. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 66-67.

2. Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 80; Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 76-77; *Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte*, a cura di Francesco Rossi, presentazione di Rossana Bossaglia, Bergamo, Bolis, 2003, p. 106 e *Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente*, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 88, nn. 36-37.

3. Si vedano la voce *Pacetti, Camillo* del *Dizionario Biografico degli Italiani* a firma di Chiara Piva, vol. 80,

del 2014 e Stefano Grandesso, *Camillo Pacetti e l'invenzione*, in *Vincenzo Pacetti, Roma, l'Europa all'epoca del Grand Tour*, atti del convegno internazionale (Roma, 28-30 novembre 2013), a cura di Angela Cipriani, Giulia Fusconi, Carlo Gasparri, Maria Grazia Picozzi, Lucia Pirzio Biroli Stefanelli, numero speciale de "Il Bollettino d'arte", Roma, L'erma di Bretschneider, 2018, pp. 111-122.

4. Stefano Grandesso, *Camillo Pacetti*… cit. (nota 3), 2018, p. 114, con riferimento a Álvar González-Palacios, *Ristudiando i Righetti*, in *Il Neoclassicismo*, III, Antologia di Belle Arti, 39-42, 1991-1992, Torino, 1992, pp. 26-28.

5. Stefano Grandesso, *La scultura tra neoclassicismo e romanticismo*, in *La Galleria d'arte moderna e la villa Reale di Milano*, a cura di Fernando Mazzocca, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 49-73, in particolare p. 54, scheda n. 3 (relativa a *Minerva infonde l'anima all'automa modellato da Prometeo*, 1806, marmo, Milano, GAM) e ancora Chiara Piva, *Pacetti*… cit. (nota 3), 2014.

6. Stefano Bosi, *L'Ottocento nel Duomo di Milano. Riflessioni sui cantieri di architettura, scultura e arti applicate*, in *Ottocento lombardo: arti e decorazioni*, a cura di Fernando Mazzocca, Milano, Skira, 2006, pp. 102-119 e ancora Stefano Bosi, *Il cantiere di scultura dell'Arco della Pace: ultimo baluardo dell'estetica classicista in Lombardia*, nello stesso volume, alle pagine 121-131. Più recentemente è tornata sul tema

Stefania Ventra, *L'arco del Sempione per Milano capitale napoleonica "nell'assoluta mancanza di marmi",* in *Roma in età napoleonica. Antico, architettura e città: da modello a laboratorio*, a cura di Jean-Philippe Garric, Susanna Pasquali, Marco Pupillo, Archivio del Moderno, Accademia di architettura, Università della Svizzera italiana, Roma, Officina Libraria, 2021, pp. 273-286, che ha pubblicato la notizia circa il puntista (o puntatore) di sua fiducia che Pacetti aveva portato a Milano da Roma per tradurre meccanicamente il suo lavoro dal gesso al marmo.

7. La scarsità di marmi pregiati in quella stagione della scultura lombarda è approfondita proprio da Stefania Ventra, *L'arco del Sempione*… cit. (nota 6), 2021.

8. Henry Stuart Jones, *A catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome*, Oxford, Clarendon Press, 1912, pp. 340-341, n. 2; la scultura, celeberrima già dal Rinascimento, fu lodata anche da Michelangelo Buonarroti; più recentemente Massimiliano Papini, *Musei Capitolini. Le sculture del Palazzo Nuovo*, I, Roma 2010, pp. 436-441.
https://museicapitolini.comune.roma.it/assetdet/2822

9. Non si vuole in questa sede proporre i Pacetti come restauratori della scultura in questione, ma solo come osservatori di essa.

10. Il modello in terracotta è riemerso in un’asta Christie’s del 2014, poi pubblicato da Stefano Grandesso, *Camillo Pacetti*… cit. (nota 3), 2018, p. 117, fig. 7 e ora nel Museo di Città del Messico.
    Per il marmo francese, delle medesime dimensioni: [https://collections-ressources.chateaudefontainebleau.fr/fr/document/napolon-inspirant-l-italie-et-la-faisant-renatre-de-plus-grandes-destines/5f6b54b3fde2e4199869bea9]

11. Per la terracotta americana si faccia riferimento alla scheda di catalogo presente sul sito del museo: https://collections.lacma.org/object/40266?q=pacetti

12. A. Bacchi, in *Il conoscitore d’arte*… cit. (nota 1), 1989, p. 66.



Giovanni Volpato (manifattura), *Erma doppia con i ritratti di Anton Raphael Mengs e José Nicolás de Azara*, dopo il 1785

Cat. 32. Manifattura di Giovanni Volpato (da modelli di Christopher Hewetson)

Autore	Manifattura di Giovanni Volpato (da modelli di Christopher Hewetson)
Dati anagrafici autore	Bassano, 1735 - Roma, 1803
Titolo	Erma doppia con i ritratti di Anton Raphael Mengs e José Nicolás de Azara
Datazione	dopo il 1785
Materia e tecnica	Biscuit di porcellana
Misure	28,1 × 17 × 14 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Su un fianco del piedestallo stampo «G. Volpato Roma»; al piede delle due effigi «J. N. De. Azara.» e «A. R. Mengs.»
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00041
Numeri di inventario precedenti	Sc. 167 (1998-2007); Sc. 166; Sc. 151; 1998 AC Sculture 00041 (2011-2012); 98 SC ZR041 (2012-2014)
Collocazione	Esposto - Sala 6 (teca all’ingresso)

Sommario

Questa piccola scultura in *biscuit* raffigura due teste maschili appoggiate l'una all'altra da dietro e fuse insieme: i capelli si confondono in un'unica chioma, così come il collo. Gli occhi, privi di pupille, richiamano l'aspetto delle sculture antiche, greche o romane, tanto amate negli anni in cui questo doppio ritratto venne modellato. Anche il torso nudo, con le spalle tagliate, rimanda al modello classico delle erme, i pilastri squadrati sormontati da teste scolpite.

Due iscrizioni alla base della scultura rivelano l'identità dei protagonisti. Il nobile spagnolo José Nicolás de Azara (1730-1804) e l'artista boemo Anton Raphael Mengs (1728-1779). Il primo fu grande diplomatico del regno di Spagna – per trent'anni presso la Santa Sede a Roma –, collezionista d'arte, mecenate, traduttore, sostenitore di scavi e studi archeologici, in rapporto con il meglio del suo tempo, da Winckelmann a Canova. Il secondo, celebre «pittore filosofo», frequentò le corti di mezza Europa e fu, di fatto, il primo grande interprete del neoclassicismo in pittura. Anche lui visse a lungo a Roma, dove studiò e copiò con passione i resti dell'antichità e le opere del suo mito, Raffaello.

Azara e Mengs, così diversi per origine, estrazione sociale e professione, furono amici. Si conobbero probabilmente all'inizio degli anni Sessanta del Settecento e Azara riconobbe subito il talento del giovane pittore. Lo sostenne, lo protesse, ne condivise idee, gusti e amicizie – prima fra tutte quella con

Winckelmann – contribuendo a creare l'ambiente culturale in cui nacque il neoclassicismo.

È questo legame che la scultura della Carrara, vero e proprio ritratto di un'amicizia, rende visibile. I due amici guardano in direzioni opposte, ma condividono la stessa testa: un'immagine sorprendente per raccontare interessi, ideali e visioni comuni. Tra le migliaia di opere conservate in museo, questa è l'unica dedicata a un sentimento come l'amicizia.

Scheda di catalogo

di Agostino Allegri

Descrizione e storia

Questa piccola scultura raffigura due teste maschili addossate l'una all'altra e fuse insieme: condividono i capelli, il collo e la base (**fig. 1**). Le spalle sono tagliate e la parte alta del busto è liscia e senza dettagli, come se si impostasse su un elemento architettonico, per evocare la tipologia antica dell'erma. Le raffigurazioni bifronti del mondo romano – il dio Giano, custode delle porte e dei passaggi, così come i doppi ritratti di sapienti (solitamente accoppiati per analogia o legame intellettuale: Aristofane e Terenzio, Erodoto e Tucidide…) – sono il modello esplicito di questo insolito oggetto. Le due teste, più piccole del vero, sono realizzate in *biscuit* di porcellana, frutto di una tecnica messa a punto in Francia, nella manifattura di Vincennes, intorno alla metà del XVIII secolo. La pasta di porcellana era

modellata in uno stampo di gesso – negativo di un modello iniziale in argilla – rifinita a mano, essiccata e cotta, senza apporre alcuno smalto: da qui la caratteristica superficie opaca, simile per effetto al marmo.



Fig. 1 – Giovanni Volpato (manifattura), *Erma doppia con i ritratti di Anton Raphael Mengs e José Nicolás de Azara*, dopo il 1785

Le iscrizioni impresse sulla base dell'*Erma* svelano l'identità dell'esecutore – o meglio, come si vedrà, della ditta esecutrice: «G. Volpato Roma» – e dei due effigiati. Si tratta del nobile spagnolo José Nicolás de Azara (1730-1804) (**fig. 2**) e dell'artista boemo Anton Raphael Mengs (1728-1779) (**fig. 3**). Azara, a partire dal 1765 e per più di trent'anni, prima sotto Carlo III di Spagna e poi sotto Carlo IV, percorre la carriera diplomatica presso la Santa Sede, a Roma, fino a diventare ambasciatore.[1] Collezionista d'arte, mecenate, traduttore, sostenitore di scavi e studi archeologici, è in rapporto con il meglio del suo tempo, da Johann Joachim Winckelmann ad Antonio Canova. Conosce Mengs a Madrid, probabilmente all'inizio degli anni Sessanta del Settecento, e da questo momento, complici anche i lunghi soggiorni del pittore a Roma, lo sostiene, protegge, ne condivide idee, gusti e amicizie, prima fra tutte quella con Winckelmann:[2] un rapporto cruciale per l'affermazione del «gusto neoclassico». Dopo la morte di Mengs (1779), Azara mette in campo una serie di azioni celebrative: tra le altre cose, cura e fa stampare presso Bodoni l'edizione in due volumi delle *Opere* dell'artista (Parma 1780); scrive una biografia per la riedizione delle stesse, «rivedute ed aumentate» (Bassano 1783), e si dà da fare per l'erezione di un memoriale al Pantheon di Roma.[3] Al centro di questo monumento, il diplomatico spagnolo fa collocare un busto in bronzo di Mengs opera di Christopher Hewetson (1736 circa – 1798), scultore scozzese attivo a Roma (**fig. 4**).[4]



Fig. 2 – Giovanni Volpato (manifattura), *Erma doppia con i ritratti di Anton Raphael Mengs e José Nicolás de Azara*, dopo il 1785



Fig. 3 – Giovanni Volpato (manifattura), *Erma doppia con i ritratti di Anton Raphael Mengs e José Nicolás de Azara*, dopo il 1785



Fig. 4 – Christopher Hewetson, *Anton Raphael Mengs*, 1779, Parigi, Bibliothèque Mazarine

Questo busto era stato realizzato qualche tempo prima e anzi, come racconta Azara, sembra che Mengs in persona avesse dato delle dritte a riguardo: «Il suo cadavere [di Mengs] fu seppellito, assistenti alle esequie i Professori dell'Accademia di San Luca, nella Parrocchia di San Michele alle falde del Gianicolo. Indi gli fu fatto collocare il suo Ritratto in bronzo, modellato già sotto la di lui direzione, nel Panteon a canto a quello di Raffaello, con sotto la seguente iscrizione: ant. raphaeli. mengs | pictori. philosopho | ios. nic. de. azara. amico. suo. p. | mdcclxxix. | vixit. ann. li. menses. iii. dies. xvii.»[5]. Due anni più tardi, insoddisfatto, lo spagnolo fa sostituire il busto in bronzo con uno marmoreo, firmato dallo stesso Hewetson.[6] Sarebbe interessante sapere di più su tempi e modi dell'intervento di Mengs nella messa a punto del bronzo. Un procedimento simile deve essere stato seguito anche nella realizzazione di un altro busto in bronzo – quello, non a caso, di Azara (**fig. 5**) – e ci si può affidare ancora una volta al racconto dello spagnolo: «Dopo aver

lavorato due mesi a meditare e a disegnar questo Quadro [l'*Annunciazione* per il Palacio Real di Aranjuez, Patrimonio Nacional, inv. 10003741], la mattina che lo incominciò mi trovai io presente con Mr. Hevvetson, abile Scultore, che modellava il mio Ritratto sotto la direzione dello stesso Mengs. Lo trovammo che fissava e cantava solo. Gliene domandammo la cagione; ed egli ci disse che ripeteva una Suonata di Corelli, poiché voleva far quel Quadro in uno stile della Musica di quel famoso Compositore»[7]. Il riferimento all'*Annunciazione* di Aranjuez permette di dare a questa scena un termine cronologico: è noto infatti che Mengs stesse lavorando alla tela nei suoi ultimi giorni di vita.[8] I busti in bronzo raffiguranti i due amici sono noti in vari esemplari – ciascuno provvisto di iscrizione con il nome dell'effigiato e la data 1779 – ma non si sa con certezza quale sia quello originariamente posto nel Pantheon.[9] L'affinità tra le effigi di Azara e Mengs, eseguite «sotto la direzione» di quest'ultimo, fa pensare che siano state concepite nello stesso momento e forse come una coppia (visti accanto, non a caso, i due amici sembrano girarsi l'uno verso l'altro).[10] Di sicuro, come prova il fatto che alla Bibliothèque Mazarine di Parigi si conservino entrambi (inv. ??, ??), è attestato che anticamente circolassero insieme.[11]

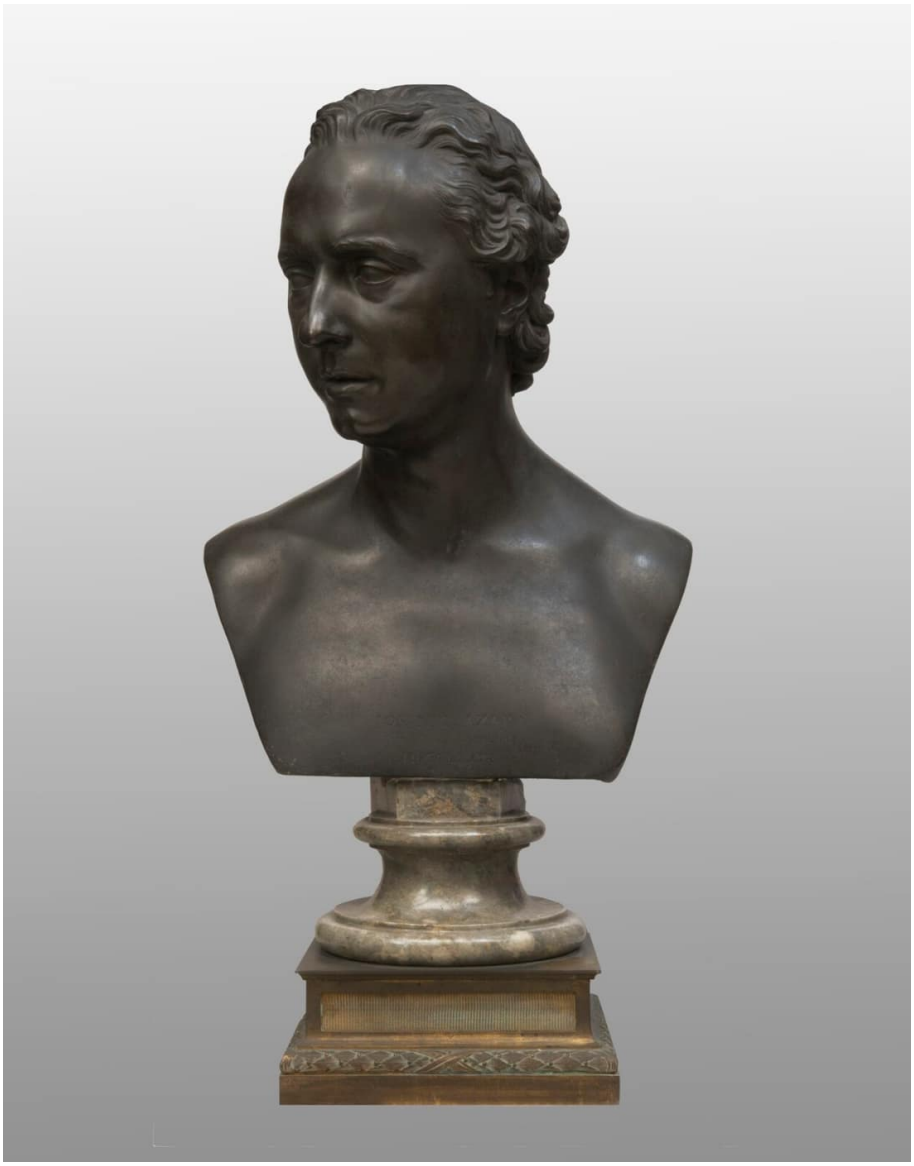


Fig. 5 – Christopher Hewetson, *José Nicolás de Azara*, 1779, Parigi, Bibliothèque Mazarine

Questa digressione trae spunto dal fatto che il *biscuit* dell'Accademia Carrara, come è stato riconosciuto per la prima volta da Luigi Dania,[12] deriva dallo stesso modello dei bronzi: in particolare, i volti di Azara e Mengs ripropongono in piccolo formato i volti fusi nel bronzo. L'abilità del plasticatore è stata quella di ridurre la scala delle due effigi e fonderle tra di loro modellando i capelli come un'unica chioma. A realizzare la scultura, come

dichiara il timbro impresso sul fianco (**fig. 6**), è il veneto Giovanni Volpato (1735-1803), incisore, mercante di antichità e collezionista, affarista e imprenditore di talento che, nel 1785, fonda a Roma una manifattura di porcellana in cui indirizza e sovrintende il lavoro di vari modellatori (in gran parte ignoti).[13] Punto forte della produzione le riproduzioni, in serie e in *biscuit*, delle più celebri statue antiche, destinate ai ricchi viaggiatori del *Grand Tour* e vendute attraverso veri e propri cataloghi. A differenza di queste, l'*Erma* di Azara e Mengs – un raro caso di ritratto contemporaneo nella produzione di Volpato insieme con il *Pio VI con l'erma di Pericle* del Museo Civico d'Arte Antica di Torino (inv. 3276/C) – è nota in un solo esemplare. Viene il dubbio che sia stata una tiratura singola, destinata a un committente speciale: forse, come gli studi hanno ripetutamente ipotizzato, lo stesso Azara. Del resto Volpato aveva più di un motivo per essergli riconoscente: le fonti raccontano infatti che il diplomatico spagnolo, appassionato anche di chimica, lo aiutò a mettere a punto la formula per produrre e verniciare la porcellana della sua fabbrica (non bisogna dimenticare che quando Volpato impianta la sua ditta romana, a parte il precedente della manifattura di Capodimonte, il *biscuit* in Italia è una vera novità).[14] Gli inventari della casa romana dello spagnolo, fortunatamente conservati, ricordano inoltre la presenza di generiche «N. 6 teste a bisquit fatte da Volpato» ed è noto il suo interesse per le erme antiche come testimoniato dalla collezione e dall'apparato di illustrazioni della *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón*, impresa editoriale patrocinata da Azara che vi figura anche in veste di traduttore (Madrid 1790).[15] Un ulteriore indizio è fornito dal fatto che,

presso gli eredi del diplomatico, è ancora oggi conservato un busto in terracotta raffigurante Azara, tratto dal busto di Hewetson e rimpicciolito: forse un modello intermedio nel processo di messa a punto del *biscuit* dell'Accademia Carrara?[16]

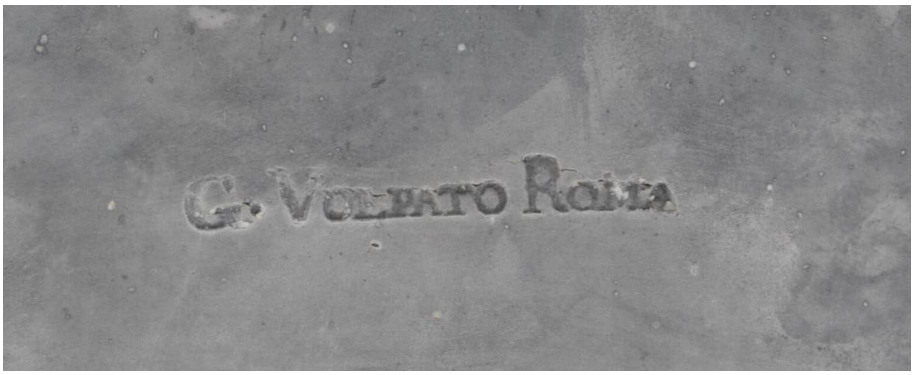


Fig. 6 – Giovanni Volpato (manifattura), *Erma doppia con i ritratti di Anton Raphael Mengs e José Nicolás de Azara*, dopo il 1785 (particolare)

Ultimo dubbio, la cronologia. Non è noto quando sia stata realizzata l'*Erma doppia con i ritratti di Anton Raphael Mengs e José Nicolás de Azara*, ma è verosimile – come più volte sottolineato, a partire dalla mostra *Il conoscitore d'arte* (Milano-Bergamo 1989) – che il 1785, data di fondazione della manifattura di Volpato, funga da termine *post quem*. La connotazione stessa del *biscuit* come ricordo e celebrazione di un'amicizia – declinazione archeologica dell'idea dei busti in dialogo – e la notizia della vicinanza tra Azara e Volpato in una fase germinale dell'avvio della manifattura, porterebbero a pensare che la sua esecuzione non debba distare troppo dalle svariate iniziative messe in campo dal diplomatico spagnolo negli anni immediatamente successivi alla morte di Mengs (1779).

Vicenda critica

La scultura è resa nota nel 1972 da Álvar González-Palacios nel catalogo della mostra epocale *The Age of Neo-Classicism*: in questa occasione il pezzo, datato «1785-1818» e segnalato come di singolare interesse iconografico, è esposto per la prima volta al pubblico all'interno della sezione dedicata a «Furniture and Applied Arts», presso il Victoria and Albert Museum.[17] Dodici anni dopo, nell'ambito di un'esposizione su Fortunato Duranti, il critico Luigi Dania si rende conto che l'*Erma* è «probabilmente ispirata» dai busti di Azara (Parigi, Bibliothèque Mazarine, inv. ??) e di Mengs (Roma, Protomoteca Capitolina, inv. Pro 42) realizzati dallo scultore scozzese Cristopher Hewetson; riproduce il *biscuit* per la prima volta in bianco e nero e non manca di segnalarne la «finezza di esecuzione».[18] Il legame con i bronzi di Hewetson è rafforzato da Andrea Bacchi, per il quale si tratta di «modelli iconografici» dell'*Erma*.[19] Per lo studioso la singolarità iconografica dell'oggetto rispetto al resto della produzione di Giovanni Volpato, incentrata su soggetti tratti dall'antico, lascia intuire la «possibilità che la sua esecuzione sia in qualche modo legata alla figura dell'ambasciatore Azara»: se così fosse, la cronologia potrebbe essere circoscritta tra il 1785, anno di avvio della manifattura di Volpato, «fino alla partenza di Azara da Roma nel 1796». Il legame personale con Azara è rafforzato dall'inventario della sua abitazione romana, riesumato da Javier Jordán de Urríes y de la Colína presso l'archivio privato della famiglia Azara (*Nota di casse empite di Porcellana dell'Appartamento di Sua Eccellenza*, cassa n. 16), al cui

interno compaiono «N. 6 teste a bisquit fatte da Volpato» (non sono specificati i soggetti).[20] Un fraintendimento di questa notizia documentaria ha indotto Steffi Roettgen, Sigrid Epp, Hildegard Kretschmer, in occasione della mostra *Mengs. La scoperta del neoclassico* (Padova-Dresda 2001), a credere che, nell'inventario di casa Azara, fosse citata «una copia» dell'*Erma.*[21] Nella scheda di catalogo redatta per la mostra, gli autori si soffermano, alla luce del rapporto personale tra Anton Raphael Mengs e José Nicolás de Azara, sul significato della scultura dell'Accademia Carrara quale «monumento a un'amicizia secondo i canoni antichi». Il 1785 è proposto come data di esecuzione del *biscuit*, su probabile commissione del diplomatico spagnolo, la cui effigie sarebbe basata, oltre che sui busti in bronzo di Hewetson, sul *Ritratto di José Nicolás de Azara* dipinto da Mengs nel 1774 (Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P008113). In questa stessa occasione, è segnalata l'esistenza «già a Madrid, collezione privata» di un busto di Azara eseguito da Volpato in terracotta, più piccolo del naturale e corrispondente per scala all'*Erma*,[22] e non manca un cenno all'interesse di Azara per la chimica sulla base di una notizia antica riguardo ai tentativi, fatti dallo spagnolo insieme con Giovanni Volpato, «de faire de la porcelaine, et d'en perfectionner le vernis».[23] Per questo motivo, e per l'opera documentata di intercessione svolta dall'ambasciatore spagnolo a favore di Giovanni Volpato presso papa Pio VI Braschi, l'*Erma* della Carrara sarebbe, secondo Chiara Teolato, un omaggio di Volpato ad Azara, in segno di riconoscenza.[24] Per la Teolato, inoltre, la cronologia del *biscuit* troverebbe un termine *post quem* nel novembre 1786, data di un promemoria destinato al papa in cui

Volpato, nel richiedere la privativa sulla produzione di porcellane, comunica «che le commissioni finora avute sono per statue più piccole, per uso principalmente di deser».[25] Schedando l'opera qualche anno più tardi, in occasione di una mostra sul ritratto nell'età della Rivoluzione (Parigi-Londra-New York, 2006-2007), Guilhem Scherf ricorda il fatto che, mentre a Giovanni Volpato spetta la scelta dei soggetti da riprodurre in porcellana, i nomi dei modellatori attivi nella sua ditta restano un punto interrogativo.[26] Richiama il caso del *Pio VI con l'erma di Pericle* del Museo Civico d'Arte Antica di Torino (inv. 3276/C) come parallelo dell'*Erma*, in quanto unico altro soggetto contemporaneo noto nella produzione di Volpato. La scultura della Carrara, secondo Scherf, potrebbe essere stata, per la sua piccola taglia, un oggetto prezioso destinato al *cabinet* dell'ambasciatore spagnolo; e non è da escludere che il rimando al modello antico romano dei doppi ritratti di sapienti in forma di erma – di norma accostati sulla base di un legame intellettuale – sia frutto di un suggerimento di Azara in persona (che nella sua collezione aveva svariate erme antiche) a Volpato.

A dispetto della fortuna espositiva, ripercorribile nella sezione dedicata, e delle svariate menzioni bibliografiche di cui ha goduto, elencate nella sezione apposita, lo stato delle conoscenze in merito all'*Erma doppia con i ritratti di Anton Raphael Mengs e José Nicolás de Azara* si attesta su quanto riepilogato.

Provenienza

Provenienza e storia museale

La provenienza dell'*Erma* non risale oltre il proprietario che ha preceduto Federico Zeri, vale a dire Antonio Muñoz (Roma, 1884-1960), suo cugino di secondo grado nonché storico dell'arte e archeologo, architetto e urbanista, fondatore del Museo di Roma e cultore del dialetto romanesco.[27] Zeri viene in possesso della scultura in un momento imprecisato:[28] verosimilmente per via ereditaria, dopo la morte di Muñoz, insieme con alcune altre opere d'arte, la fototeca e parte della biblioteca del cugino (ma merita ricordare che lo studioso sembra acquisire alcuni pezzi dalla vedova di Muñoz, Maria Luisa).[29] Non è nemmeno noto quando e dove Muñoz avesse acquistato l'oggetto: nell'elenco manoscritto delle opere di sua proprietà, redatto di suo pugno intorno al 1950 e oggi presso la Fondazione Zeri di Bologna, l'*Erma* infatti non compare.[30] Che sia stata acquisita da Muñoz in un momento successivo? Che l'avesse già donata al cugino?

Nel 1998 l'*Erma* giunge in Accademia Carrara insieme con le altre sculture del lascito Zeri. Tra il 2000 e il 2008 è esposta in una vetrina a muro nella sala XII, dedicata a Fra' Galgario. Alla riapertura del museo, nell'aprile 2015, l'opera è visibile da tutti i lati in una teca nella sala 24 – il salone d'onore al primo piano – insieme con gran parte delle sculture Zeri, mentre nell'ultimo allestimento, aperto al pubblico nel gennaio 2023, è stata collocata in una vetrina a muro nell'ingresso della sala 6, che

presenta una selezione delle sculture di proprietà del conoscitore.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

L'opera si presenta in buone condizioni conservative, a eccezione di qualche crepa nel sottogola dei due effigiati (**figg. 7-8**), probabile risultato delle fasi di essicazione e cottura, e di alcune macchie sparse. Nei capelli si intravede qualche traccia di gesso, per esempio tra le ciocche che ricadono sul lato destro del volto di Mengs (**fig. 9**): probabilmente si tratta di residui dello stampo utilizzato per realizzare l'*Erma*.



Fig. 7 – Giovanni Volpato (manifattura), *Erma doppia con i ritratti di Anton Raphael Mengs e José Nicolás de Azara*, dopo il 1785 (particolare)



Fig. 8 – Giovanni Volpato (manifattura), *Erma doppia con i ritratti di Anton Raphael Mengs e José Nicolás de Azara*, dopo il 1785 (particolare)

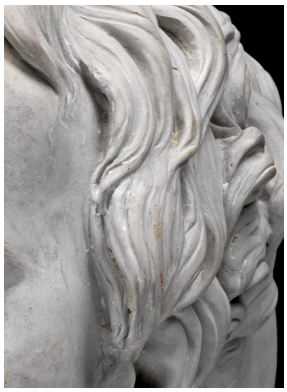


Fig. 9 – Giovanni Volpato (manifattura), *Erma doppia con i ritratti di Anton Raphael Mengs e José Nicolás de Azara*, dopo il 1785 (particolare)

Dopo essere stata calcata nella forma, la scultura è stata ritoccata a mano con la stecca come suggerito da

dettagli quali le sopracciglia o i solchi incisi su alcune delle ciocche. Anche i nomi degli effigiati sono stati impressi in un secondo momento, lettera per lettera, dopo aver inciso lievemente delle righe di posizionamento (abbastanza visibili vicino al nome «A. R. Mengs», **figg. 10-11**); stesso discorso, sul fianco, per il timbro «G. Volpato Roma» (**fig. 6**). L'intonazione grigiastra del *biscuit* ha dato adito a diverse ipotesi: esito di una patinatura,[31] qualità delle terre impiegate,[32] colorazione dell'impasto.[33] Non è da escludere, come spiegato dal ceramista Antoine d'Albis, che la colorazione sia dovuta semplicemente all'estrema porosità di questo tipo di impasto rispetto a polvere e sporco esterno e, forse, anche alla bassa temperatura di cottura.[34]



Fig. 10 – Giovanni Volpato (manifattura), *Erma doppia con i ritratti di Anton Raphael Mengs e José Nicolás de Azara*, dopo il 1785 (particolare)



Fig. 11 – Giovanni Volpato (manifattura), *Erma doppia con i ritratti di Anton Raphael Mengs e José Nicolás de Azara*, dopo il 1785 (particolare)



Fig. 6 – Giovanni Volpato (manifattura), *Erma doppia con i ritratti di Anton Raphael Mengs e José Nicolás de Azara*, dopo il 1785 (particolare)

Restauri

Anche se non sono documentati interventi di restauro sull'*Erma*, il confronto tra la prima riproduzione fotografica nota – uno scatto del fotografo romano Filippo Reale che dovrebbe datarsi tra gli anni '20 e '30 del Novecento (**fig. 12**)[35] e lo stato di conservazione attuale, permette di capire che il *biscuit* è stato oggetto di pulitura in un momento imprecisato: la superficie,

infatti, risulta oggi notevolmente schiarita e priva di molti segni, graffi e macchie, visibili nella fotografia (sul fianco della scultura, per esempio, è stato levato un numero «15.» che era stato scritto a mano).[36]



Fig. 12 – Giovanni Volpato (manifattura), *Erma doppia con i ritratti di Anton Raphael Mengs e José Nicolás de Azara*, dopo il 1785

Esposizioni

Esposizioni

The Age of Neo-Classicism, Londra, The Royal Academy of Arts / The Victoria and Albert Museum, 9 settembre – 19 novembre 1972, cat. n. 1474.

Fortunato Duranti, Sanseverino Marche, Palazzo Franchi Servanzi, 1984, cat. n. 2.

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo – 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno – 23 luglio 1989, cat. n. 24.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000, cat. s.n.

Mengs. La scoperta del Neoclassico / Mengs. Die Erfindung des Klassizismus, Padova, Palazzo Zabarella, 3 marzo – 11 giugno 2001; Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Schloß, 23 giugno – 3 settembre 2001, cat. n. 11.

Portraits publics. Portraits privés 1770-1830 / Citizens and Kings. Portraits in the Age of Revolution 1760-1830, Parigi, Grand Palais, 2 ottobre 2006 – 9 gennaio 2007; Londra, The Royal Academy of Arts, 3 febbraio – 20 aprile 2007; New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 18 maggio – 10 settembre 2007, cat. n. 93 / cat. n. 113.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio – 28 agosto 2011, cat. n. 39.

I papi della memoria. La storia di alcuni grandi Pontefici che hanno segnato il cammino della Chiesa e dell'Umanità, Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 28 giugno – 8 dicembre 2012, cat. n. VI, 103.

Bodoni (1740-1813). Principe dei tipografi nell'Europa dei Lumi e di Napoleone, Parma, Palazzo della Pilotta / Biblioteca Palatina / Teatro Farnese / Galleria Nazionale, 5 ottobre 2013 – 12 gennaio 2014, cat. n. 167.

Il classico nell'arte. Modernità della Memoria dall'Arte Greca a Bernini, Paolini e Pistoletto, Bergamo, GAMeC, 7 febbraio – 4 maggio 2014, cat. s.n.

La mente mia s'invola. Fortunato Duranti artista visionario fra le Marche e Roma (1787-1863), Fermo, Palazzo dei Priori, 1° agosto – 9 novembre 2014, cat. n. II.10.

Anton Raphael Mengs 1728-1779, Madrid, Museo del Prado, 25 novembre 2025 – 1° marzo 2026, cat. n. 79.

Bibliografia

Bibliografia

Álvar González-Palacios, in *The Age of Neo-Classicism*, catalogo della mostra (Londra, The Royal Academy of Arts / The Victoria and Albert Museum, 9 settembre – 19 novembre 1972), London, The Arts Council of Great Britain, 1972, pp. 692-693 cat. n. 1474.

Luigi Dania, in *Fortunato Duranti*, catalogo della mostra (Sanseverino Marche, Palazzo Franchi Servanzi, 1984), a cura di Luigi Dania, Milano, Libri Scheiwiller, 1984, pp. 24-25 cat. n. 2.

Álvar González-Palacios, *Un mosaico appartenuto al d'Azara* [1983], in *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il Regno delle Due Sicilie*, 2 voll., Milano, Longanesi & C., 1984, I, p. 127; II, p. 107, fig. 224.

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo – 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno – 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 62-63 cat. n. 24.

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, pp. 70, 74-75, 80.

Beatrice Cacciotti, *La collezione di José Nicolás de Azara: studi preliminari*, in «Bollettino d'arte», LXXVIII, s. VI, 78, marzo-aprile 1993, p. 40 nota 19, fig. 77.

Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, 2 voll., München, Hirmer Verlag, 1999-2003, I, p. 263; II, p. 429, fig. VII-17.

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo – 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 78-79 cat. s.n.

Javier Jordán de Urríes y de la Colína, *El diplomático José Nicolás de Azara, protector de las bellas artes y las letras*, in «Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”», LXXXI, 2000, pp. 72, 84, fig. 7.

Giuliana Santuccio, *Le catalogue “Tatham” de la fabrique de Giovanni Volpato à Rome*, in «Sèvres. Revue de la Société des Amis du musée national de Céramique», 9, 2000, p. 44 nota 3.

Steffi Roettgen, Sigrid Epp, Hildegard Kretschmer, in *Mengs. La scoperta del Neoclassico*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 3 marzo – 11 giugno 2001; Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Schloß, 23 giugno – 3 settembre 2001), a cura di Steffi Roettgen, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 118-119 cat. n. 11.

Steffi Roettgen, Sigrid Epp, Hildegard Kretschmer, in *Mengs. Die Erfindung des Klassizismus*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 3 marzo – 11 giugno 2001; Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Schloß, 23 giugno – 3 settembre 2001), a cura

di Steffi Roettgen, München, Hirmer Verlag, 2001, pp. 118-119 cat. n. 11.

Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte, a cura di Francesco Rossi, Bergamo, Bolis, 2003, p. 106.

Chiara Teolato, *La manifattura romana di Giovanni Volpato*, in *I trionfi di Volpato. Il centro tavola del Museo di Bassano del Grappa e il biscuit neoclassico*, a cura di Hugh Honour, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003, pp. 69-70, fig. 4, 110-111 nota 56.

Guilhem Scherf, in *Portraits publics. Portrait privés 1770-1830*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 4 ottobre 2006 – 9 gennaio 2007; Londra, The Royal Academy of Arts, 3 febbraio – 20 aprile 2007; New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 18 maggio – 10 settembre 2007), a cura di Norman Rosenthal, MaryAnne Stevens, Katia Pisvin, Cecilia Treves, Vien Greene, Robert Rosenblum, Sébastien Allard, Guilhem Scherf, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2006, pp. 262-263 cat. n. 93.

Guilhem Scherf, in *Citizens and Kings. Portraits in the Age of Revolution 1760-1830*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 4 ottobre 2006 – 9 gennaio 2007; Londra, The Royal Academy of Arts, 3 febbraio – 20 aprile 2007; New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 18 maggio – 10 settembre 2007), a cura di Norman Rosenthal, MaryAnne Stevens, Katia Pisvin, Cecilia Treves, Vien Greene, Robert Rosenblum, Sébastien Allard, Guilhem

Scherf, London, The Royal Academy of Arts, 2007, pp. 219, 390-391 cat. n. 113.

Eugenio Busmanti, *Gli amici, la casa e Zeri*, in «Gazzetta Antiquaria», n.s., II, 54, 2008, p. 28.

Javier Jordán de Urríes y de la Colina, *La embajada de José Nicolás de Azara y la difusión del gusto neoclásico*, in *Roma y España*. *Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna. Actas del Congreso Internacional en la Real Academia de España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007*, II, Madrid, SEACEX, 2008, p. 961, fig. 4.

Luca Melegati, *Giovanni Volpato e il cantiere romano*, in *Ricordi dell'antico: sculture, porcellane e arredi all'epoca del Grand Tour*, a cura di Andreina D'Agliano, Luca Melegati, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008, pp. 110, 113, nota 39.

Antonio Pinelli, *Souvenir. L'industria dell'antico e il Grand Tour a Roma*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2010, pp. 11, 15, fig. 5.

Ana María Suárez Huerta, *Un perfecto tándem del Neoclasicismo: Anton Raphael Mengs, y José Nicolás de Azara retratados por su amigo el escultor irlandés Christopher Hewetson*, in «Reales Sitios», XLVII, 185, 2010, pp. 42-43, fig. 14.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio – 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, pp. 18, 88 cat. n. 39.

Maria Cristina Rodeschini, in *I papi della memoria. La storia di alcuni grandi Pontefici che hanno segnato il cammino della Chiesa e dell'Umanità*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 28 giugno – 8 dicembre 2012), a cura di Mario Lolli Ghetti, Roma, Gangemi Editore, 2012, pp. 294-295 cat. n. VI, 103.

Bodoni (1740-1813). Principe dei tipografi nell'Europa dei Lumi e di Napoleone, catalogo della mostra (Parma, Palazzo della Pilotta / Biblioteca Palatina / Teatro Farnese / Galleria Nazionale, 5 ottobre 2013 – 12 gennaio 2014), a cura di Andrea De Pasquale, Parma, Grafiche Step, 2013, p. 60 cat. n. 167.

Stephan F. Schröder, Gudrun Maurer, *Mengs & Azara. El retrato de una amistad*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013, pp. 18-19.

Giacinto Di Pietrantonio, *L'arte del classico*, in *Il classico nell'arte. Modernità della Memoria dall'Arte Greca a Bernini, Paolini e Pistoletto*, catalogo della mostra (Bergamo, GAMeC, 7 febbraio – 4 maggio 2014), a cura di Giacinto Di Pietrantonio, Bergamo, GAMeC Books, 2014, p. s.n. [p. 10].

Maria Cristina Rodeschini, *L'arte specchio del passato del presente del futuro*, in *Il classico nell'arte. Modernità della Memoria dall'Arte Greca a Bernini, Paolini e Pistoletto*, catalogo della mostra (Bergamo, GAMeC, 7 febbraio – 4 maggio 2014), a cura di Giacinto Di Pietrantonio, Bergamo, GAMeC Books, 2014, p. s.n. [pp. 11-12, 15-16, 49, 58].

Gabriele Barucca, in *La mente mia s'invola. Fortunato Duranti artista visionario fra le Marche e Roma (1787-1863)*, catalogo della mostra (Fermo, Palazzo dei Priori, 1° agosto – 9 novembre 2014), a cura di Stefano Papetti, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014, pp. 122-123 cat. n. II.10.

Paolo Plebani, in *Accademia Carrara. 100 Capolavori*, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. 202-203 cat. n. 92.

Giulia Calanna, *Da Antonio Muñoz a Federico Zeri: un'eredità culturale svelata dalle fotografie*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra. Atti del convegno del X anniversario della Società italiana di Storia della critica d'arte (Sisca). Perugia, 17-19 novembre 2015*, a cura di Cristina Galassi, Passignano s. T., Aguaplano, 2017, p. 608.

Giulia Calanna, *Antonio Muñoz storico dell'arte e collezionista. La fotografia per la ricerca e la didattica*, Bologna, Bononia University Press, 2018, pp. 156, 167, 217, fig. 53.

Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs. The portrait of José Nicolás de Azara*, London, Trinity Fine Art, 2018, p. 7 e fig. 2.

Carolina Brook, *Gli artisti spagnoli a Roma tra Sette e Ottocento. Preistoria di un'accademia*, Roma, Viella, 2020, p. 89.

Tiziano Casola, in *Grand Tour. Sogno d'Italia da Venezia a Pompei*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 19 novembre 2021 – 27 marzo 2022), a cura di

Fernando Mazzocca, Stefano Grandesso, Francesco Leone, Milano, Skira, 2021, p. 329 a cat. n. VI.5.

Noelia López-Souto, Jorge Maier Allende, *José Nicolás de Azara y Johann Joachim Winckelmann: historia de un desencuentro*, in «Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII», 28, 2022, p. 415.

Paolo Plebani, in *Accademia Carrara. Guida alla visita*, Milano, Skira, 2023, p. 52 cat. n. 6.

Mikołaj Baliszewski, *Due teste sono meglio di una. Mengs, de Azara e le pitture antiche della Villa Negroni (1778-1802)*, in *Scritti di amici per M. Cristina Rodeschini*, a cura di Amici di Maria Cristina, Bergamo, Lubrina Editore, 2024, pp. 10-11.

Andrés Úbeda de los Cobos, in *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 25 novembre 2025 – 1° marzo 2026), a cura di Javier Jordán de Urríes y de la Colina, Andrés Úbeda de los Cobos, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2025, pp. 313-315 cat. n. 79.

Maria Cristina Rodeschini, in *Capolavori dell'Accademia Carrara*, Milano, Silvana Editoriale, in corso di stampa.

Note

Note

1. Sui rapporti di Azara con il mondo delle arti figurative: Beatrice Cacciotti, *La collezione di José Nicolás de Azara: studi preliminari*, in «Bollettino d'arte», LXXVIII, s. VI, 78, marzo-aprile 1993, pp. 1-54; Javier Jordán de Urríes y de la Colina, *El diplomàtico José Nicolás de Azara, promotor de las bellas artes y letras*, in «Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"», LXXXI, 2000, pp. 61-88; Carolina Brook, *Gli artisti spagnoli a Roma tra Sette e Ottocento. Preistoria di un'accademia*, Roma, Viella, 2020, pp. 87-104; Miguel Ángel Elvira Barba, *Winckelmann, Mengs y las Colecciones Escultóricas de Azara*, in *El legado de Johann Joachim Winckelmann en España*. *Akten des internationalen Kongresses. Madrid 20.-21. Oktober 2011*, a cura di Max Kunze, Jorge Maier Allende, Wiesbaden, Verlag Franz Philipp Rutzen, 2014, pp. 121-148; Beatrice Cacciotti, *La Galleria di 'Uomini illustri' di José Nicolás de Azara tra antiquaria e archeologia*, in *Viri antiqui*, a cura di M. Claveria, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2017, pp. 91-113.

2. Sul rapporto tra Azara e Mengs si può partire dalla sintesi contenuta in Stephan F. Schröder, Gudrun Maurer, *Mengs & Azara. El retrato de una amistad*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013.

3. L'assetto si può ricavare dall'incisione a piena pagina che compare in apertura di Giovanni Ludovico

Bianconi, *Elogio storico del Cavaliere Anton Raffaele Mengs. Con un Catalogo delle Opere da esso fatte*, Milano, nell'Imperial Monistero di S. Ambrogio Maggiore, 1780 (cfr. Javier Jordán de Urríes y de la Colina, in *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, catalogo della mostra [Madrid, Museo del Prado, 25 novembre 2025 – 1° marzo 2026], a cura di Javier Jordán de Urríes y de la Colina, Andrés Úbeda de los Cobos, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2025, pp. 307-308 cat. n. 74).

4. Sullo scultore: Terence Hodgkinson, *Christopher Hewetson, an Irish Sculptor in Rome*, in «The Volume of the Walpole Society», 34, 1952-1954, pp. 42-54; Brian de Breffny, *Christopher Hewetson*, in «Irish Art Review», III, 3, 1986, pp. 52-75; Malcolm Baker, *Christopher Hewetson (Thomastown, Co. Kilkenny c. 1736 – 1798 Rome),* in *Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 16 marzo – 28 maggio 2000; Houston, Museum of Fine Arts, 25 giugno – 17 settembre 2000), a cura di E.P. Bowron, J.J. Rishel, London, Merrell, 2000, pp. 254-255.

5. José Nicolás de Azara*, Memorie concernenti la vita di Antonio Raffaello Mengs primo pittor di camera di Carlo III re di Spagna*, in *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della Maestà del re cattolico Carlo III pubblicate dal cav. D. Giuseppe Niccola d'Azara*, I, Bassano, Remondini di Venezia, 1783, pp. lxxvii-lxxviii.

6. J.N. de Azara*, Memorie…* cit. (nota 5), 1783, p. lxxviii (in nota). Il marmo, datato 1781, è ora presso la Protomoteca Capitolina di Roma (inv. Pro 42).

7. J.N. de Azara*, Memorie…* cit. (nota 5), 1783, pp. lxv-lxvi.

8. Come si legge, per esempio, nelle *Notizie istoriche della ch(iara) m(emoria) del cavaliere Antonio Rafaele Mengs* di Giovanni Maria Riminaldi (Archivio della Famiglia Azara, *ante* 19 novembre 1779, trascrizione in *Appendix*, in *Anton Raphael Mengs*… cit. (nota 3), 2025, p. 447, n. 17): mentre Mengs dipingeva l'*Annunciazione* «era sì fievole in questi giorni ne' quali riducevalo al termine, che doveva trovare un sostegno al polso p(er) reggere il pennello. Divideva fra il letto, e la fatica questo residuo di vita; essendosi fatto portare il Quadro in Camera, ove dormiva; affrettando di perfezionarlo quasi presago della morte».

9. Per la ricognizione degli esemplari esistenti e un affondo sul tema: Ana María Suárez Huerta, *Un perfecto tándem del Neoclasicismo: Anton Raphael Mengs, y José Nicolás de Azara retratados por su amigo el escultor irlandés Christopher Hewetson*, in «Reales Sitios», XLVII, 185, 2010, pp. 18-43.

10. Un aspetto accennato da Guilhem Scherf, in *Citizens and Kings. Portraits in the Age of Revolution 1760-1830*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 4 ottobre 2006 – 9 gennaio 2007; Londra, Royal Academy of Arts, 3

febbraio – 20 aprile 2007; New York, Guggenheim Museum, 18 maggio – 10 settembre 2007), a cura di Norman Rosenthal, MaryAnne Stevens, Katia Pisvin, Cecilia Treves, Vien Greene, Robert Rosenblum, Sébastien Allard, Guilhem Scherf, London, Royal Academy of Arts, 2007, p. 390, e approfondito da A. M. Suárez Huerta, *Un perfecto tándem…* cit. (nota 9), 2010, p. 32.

11. Cfr. la supplica di Francesco Righetti, settembre 1792, per inviare in Spagna due busti in bronzo raffiguranti Azara e Mengs da lui eseguiti, copie dai modelli di Hewetson: Álvar González-Palacios, *Ristudiando i Righetti,* in *Il Gusto dei Principi. Arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, 2 voll., Milano, Longanesi, 1993, I, pp. 305, 316, nota 17; II, p. 257, fig. 517.

12. Luigi Dania, in *Fortunato Duranti*, catalogo della mostra (Sanseverino Marche, Palazzo Franchi Servanzi, 1984), a cura di Luigi Dania, Milano, Libri Scheiwiller, 1984, pp. 24-25 cat. n. 2.

13. Sull'identità dei modellatori: cfr. Álvar González-Palacios, *Appunti sui biscuit di Volpato*, in *Il gusto dei principi…* cit. (nota 11), 1993, pp. 321-323.

14. Cfr. nota 23. L'amicizia è confermata dal fatto che Volpato incide le grandi tavole a corredo della *Descrizione dell'apparato funebre per le esequie celebrate dalla Nazione Spagnuola nella sua chiesa di S. Giacomo in Roma alla memoria di Carlo III per ordine di Carlo IV di lui figlio re di Spagna essendo suo*

ministro plenipotenziario presso la S. Sede d. Giuseppe Niccola de Azara (Roma 1789), redatta da Azara stesso.

15. Cfr. nota 1.

16. Cfr. nota 22. Differisce rispetto al *biscuit* dell'Accademia Carrara per la forma delle lettere impresse alla base.

17. Álvar González-Palacios, in *The Age of Neo-Classicism*, catalogo della mostra (Londra, The Royal Academy of Arts; The Victoria and Albert Museum, 9 settembre – 19 novembre 1972), London, The Arts Council of Great Britain, 1972, pp. 692-693 cat. n. 1474.

18. L. Dania, in *Fortunato Duranti*… cit. (nota 12), 1984, pp. 24-25 cat. n. 2.

19. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo – 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno – 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 62-63 cat. n. 24.

20. J.J. de Urríes y de la Colína, *El diplomático…* cit. (nota 1), 2000, pp. 72, 84, fig. 7; Javier Jordán de Urríes y de la Colina, *La embajada de José Nicolás de Azara y la difusión del gusto neoclásico*, in *Roma y España*. *Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna. Actas del Congreso Internacional en la Real Academia de*

España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007, II, Madrid, SEACEX, 2008, pp. 961, fig. 4, 970.

21. Steffi Roettgen, Sigrid Epp, Hildegard Kretschmer, in *Mengs. La scoperta del Neoclassico*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 3 marzo – 11 giugno 2001; Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Schloß, 23 giugno – 3 settembre 2001), a cura di Steffi Roettgen, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 118-119 cat. n. 11. Il fraintendimento ricorre anche in G. Scherf, in *Citizens and Kings…* cit. (nota 10), 2007, p. 391.

22. Riprodotto da Andrés Úbeda de los Cobos, in *Anton Raphael Mengs*… cit. (nota 3), 2025, p. 314, fig. 79.1. A partire dall'ottobre 2026, come comunica Javier Jordán de Urríes y de la Colina, la terracotta sarà depositata presso il Museo Goya. Fundación Ibercaja - Museo Camón Aznar di Saragozza.

23. Gli autori della scheda richiamano il passo che compare in: «Rfhr. von S – a», *Nekrolog des Ritters von Azara*, in «Archiv für Künstler und Kunstliebhaber», a cura di Johann Georg Meusel, I, 3, 1804, p. 124. Si tratta in realtà della traduzione dichiarata dell'articolo anonimo *Notice historique sur le chevalier don Joseph-Nicolas d'Azara. Arragonais, ambassadeur d'Espagne à Paris, mort dans cette ville le 5 pluviôse an 12*, in «Gazette Nationale ou Le Moniteur Universel», 195, 5 aprile 1804, pp. 888-890 (variamente attribuito a Jean-François de Bourgoing, Alexandre-Maurice Blanc de La Nautte, conte di

Hauterive e Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord). La citazione è da p. 889: «M. d'Azara, plein de zèle pour les monumens antiques, en avait aussi pour les sciences. Il avait cultivé l'histoire naturelle et la chimie; il avait même essayé, avec Volpato, graveur célebre, de faire de la porcelaine, et d'en perfectionner le vernis». L'articolo è stampato anche come fascicolo estratto, sia in francese (s.l., s.e., [1804]) sia in italiano (*Notizia istorica sul Cavaliere Don Giuseppe-Nicola Azara, aragonese, Ambasciatore di Spagna a Parigi, morto in detta città li 5 Piovoso anno XII, 26 Gennaro 1804*, Parigi, dalla stamperia di Lefebvre, [1804], p. 8).

24. Chiara Teolato, *La manifattura romana di Giovanni Volpato*, in *I trionfi di Volpato. Il centro tavola del Museo di Bassano del Grappa e il biscuit neoclassico*, a cura di Hugh Honour, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003, pp. 69-70, fig. 4, 110-111 nota 56.

25. C. Teolato, *La manifattura romana…* cit. (nota 24), 2003, pp. 70-71, 110-111 note 56, 66-67.

26. G. Scherf, in *Citizens and Kings…* cit. (nota 10), 2007, pp. 219, 390-391 cat. n. 113.

27. La madre di Muñoz, Angela Zeri, era sorella del nonno paterno di Zeri, Giovanni. Su Muñoz: Giulia Calanna, *Dalla collezione d'arte di Antonio Muñoz al Museo di Roma: dipinti e sculture dal XVII al XX secolo*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», XXX, 2016, pp. 121-140; Giulia Calanna, *Da Antonio Muñoz a Federico Zeri: un'eredità culturale svelata dalle*

fotografie, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra. Atti del convegno del X anniversario della Società italiana di Storia della critica d'arte (Sisca). Perugia, 17-19 novembre 2015*, a cura di Cristina Galassi, Passignano s. T., Aguaplano, 2017, pp. 599-611; Giulia Calanna, *Antonio Muñoz storico dell'arte e collezionista. La fotografia per la ricerca e la didattica*, Bologna, Bononia University Press, 2018, pp. 156, 167, 217, fig. 53.

28. Sicuramente prima del 1972 quando è segnalata come di sua proprietà da Álvar González-Palacios, in *The Age of Neo-Classicism*… cit. (nota 17), 1972, pp. 692-693 cat. n. 1474.

29. Cfr. i casi citati da G. Calanna, *Dalla collezione d'arte…* cit. (nota 27), pp. 129, 131.

30. A meno di riconoscerlo nel «gruppo porcellana» che, però, non figura tra le opere destinate a Zeri, contrassegnate da una Z maiuscola: G. Calanna, *Dalla collezione d'arte…* cit. (nota 27), pp. 124, 139.

31. L. Dania, in *Fortunato Duranti*… cit. (nota 12), 1984, p. 25. Il discorso è ripreso da S. Roettgen, S. Epp, H. Kretschmer, in *Mengs…* cit. (nota 21), 2001, p. 119.

32. A. Bacchi, in *Il conoscitore…* cit. (nota 19), 1989, p. 62.

33. G. Scherf, in *Citizens and Kings…* cit. (nota 10), 2007, p. 390.

34. Antoine d’Albis, *Particolarità e tecnica delle porcellane di Volpato*, in *I trionfi di Volpato…* cit. (nota 24), 2003, pp. 254-255.

35. Fondazione Federico Zeri, Archivio fotografico, inv. 149564.

36. Il numero potrebbe rinviare a uno dei cataloghi a stampa della ditta Volpato secondo S. Roettgen, S. Epp, H. Kretschmer, in *Mengs…* cit. (nota 21), 2001, p. 119.



Bartolomeo Cavaceppi, *Testa di Bacco*, 1770 circa

Cat. 33. Bartolomeo Cavaceppi

Autore	Bartolomeo Cavaceppi
Dati anagrafici autore	Roma, 1716 - 1799
Titolo	Testa di Bacco
Datazione	1770 circa
Materia e tecnica	Terracotta
Misure	55 × 43 × 30 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Sulla spalla iscrizione a carboncino «189»
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00042
Numeri di inventario precedenti	Sc. 168 (1998-2007); Sc. 167; Sc. 152; 1998 AC Sculture 00042 (2011-2012); 98 SC ZR042 (2012-2015)
Collocazione	Esposto - Scala nobile

Sommario

La terracotta raffigura un giovane uomo dai lineamenti idealizzati, con il capo cinto da una corona di grappoli d’uva e foglie, motivo che aveva portato a riconoscervi un’immagine di Bacco. L’opera, entrata nel 1998 all’Accademia Carrara con il lascito di Federico Zeri, era stata attribuita allo scultore francese François-Marie Poncet, proposta accolta dallo stesso Zeri e mantenuta

dalla letteratura successiva. Un nuovo confronto permette ora di ricondurla con sicurezza a Bartolomeo Cavaceppi, uno dei maggiori protagonisti della scultura e del restauro dell'antico nella Roma del Settecento. La terracotta appare infatti strettamente collegata a un busto in marmo realizzato da Cavaceppi per Wörlitz e raffigurante l'imperatore Tiberio in veste all'antica, variamente interpretato in passato come Ercole o Bacco. Rispetto al marmo, la terracotta può essere riconosciuta verosimilmente come uno studio preparatorio, o meno probabilmente come un ricordo eseguito dopo la sua realizzazione. Il confronto consente anche di precisarne la datazione intorno al 1770, quando il busto di Tiberio risulta destinato al principe Leopoldo Federico Francesco di Anhalt-Dessau.

Scheda di catalogo

di Andrea Bacchi

Descrizione e iconografia

Il busto raffigura un giovane uomo. I lineamenti, regolari e idealizzati, sono incorniciati da una folta capigliatura raccolta sul capo, sulla quale si dispone una ricca corona di pampini e grappoli d'uva. Un nastro, intrecciato alla corona, ricade posteriormente sulla nuca. Il busto, tagliato poco sotto il petto, è in gran parte nudo, mentre lungo le spalle corre un drappo sottile, disposto in pieghe regolari e simmetriche **(figg. 1-5)**.



Fig. 1 – Bartolomeo Cavaceppi, *Testa di Bacco*, 1770 circa

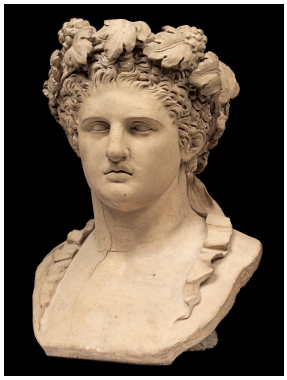


Fig. 2 – Bartolomeo Cavaceppi, *Testa di Bacco*, 1770 circa

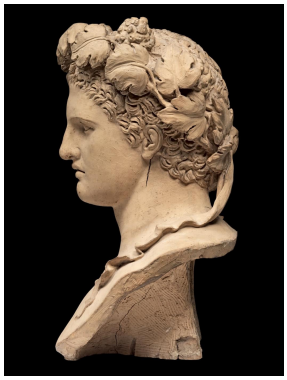


Fig. 3 – Bartolomeo Cavaceppi, *Testa di Bacco*, 1770 circa



Fig. 4 – Bartolomeo Cavaceppi, *Testa di Bacco*, 1770 circa (retro)

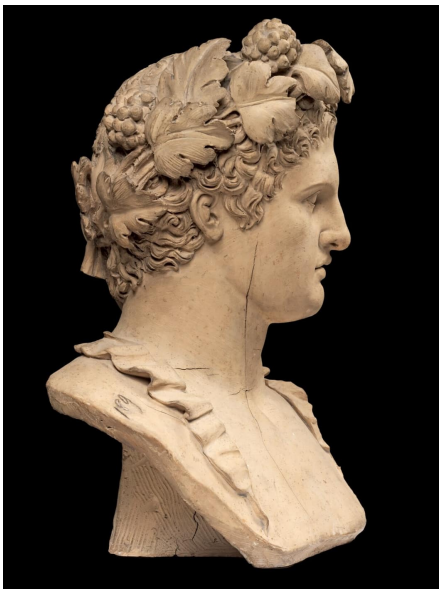


Fig. 5 – Bartolomeo Cavaceppi, *Testa di Bacco*, 1770 circa

In virtù della ghirlanda di grappoli d'uva e foglie che ne circonda il capo **(fig. 6)**, la figura è stata inizialmente identificata come un giovane Bacco. Il marmo di Wörlitz **(fig. 7)**, del quale questa terracotta costituisce verosimilmente uno studio preparatorio (cfr. *Vicenda critica*), era stato tuttavia identificato già nel 1788 da August Rode come raffigurazione di un *Ercole giovane*.[1] Nel 1913 Adolph Hartmann interpretò invece lo stesso busto come un'immagine di *Tiberio nelle vesti di Bacco*.[2] L'identificazione con Tiberio trova riscontro nelle carte d'archivio di Wörlitz, dalle quali risulta che nel 1770 Leopoldo Federico Francesco di Anhalt-Dessau (Dessau, 1740 - 1817) acquistò da Bartolomeo Cavaceppi sei busti di imperatori: quattro erano copie puntuali da modelli romani – Traiano, Adriano, Antonino Pio e Marco Aurelio –, mentre i restanti due, raffiguranti Giulia Sabina e Tiberio, erano opere ispirate all'Antico o derivate da prototipi non ancora identificati.[3]



Fig. 6 – Bartolomeo Cavaceppi, *Testa di Bacco*, 1770 circa (particolare)



Fig. 7 – Bartolomeo Cavaceppi, *Busto di Tiberio nelle vesti di Eracle*, 1788, marmo, Wörlitz, Wörlitz Palace

Vicenda critica, attribuzione e datazione

La terracotta venne riferita allo scultore lionese François-Marie Poncet (1736-1797) da Olivier Michel, studioso che aveva avviato il moderno recupero critico dell'artista e che comunicò verbalmente l'attribuzione a Federico Zeri.[4] La proposta si fondava sul confronto con un'opera firmata da Poncet, una piccola statua a figura intera raffigurante *Bacco*, passata in asta da Sotheby's a Londra nel 1984.[5]

Questa ipotesi attributiva aveva convinto lo stesso Zeri, chi scrive, e poi tutta la letteratura successiva. Il confronto con un busto di Bartolomeo Cavaceppi eseguito per Wörlitz permette ora di riconoscere in questa terracotta uno studio preparatorio, o meno probabilmente un ricordo *d'après*, da quel marmo **(fig.**

7).[6] Nella sua lunga attività in veste di restauratore e scultore d'invenzione, Cavaceppi realizzò moltissime terrecotte, che egli teneva nel suo studio come materiale di lavoro e che intendeva lasciare all'Accademia di San Luca, ma che alla morte dell'artista (1799) vennero invece messe in vendita e furono acquistate in blocco dal marchese Giovanni Torlonia. Al momento della distruzione di Palazzo Torlonia a Piazza Venezia (1903) la raccolta venne in gran parte dispersa, sebbene un nucleo, acquistato da Evan Gorga, giunse infine nel 1949 nelle mani dello Stato, che lo destinò al Museo Nazionale di Palazzo Venezia.[7]



Fig. 7 – Bartolomeo Cavaceppi, *Busto di Tiberio nelle vesti di Eracle*, 1788, marmo, Wörlitz, Wörlitz Palace

Il rapporto diretto con l’esemplare di Wörlitz consente dunque di ricondurre con sicurezza la terracotta a Cavaceppi e, al tempo stesso, di precisarne la cronologia, collocandone l’esecuzione intorno al 1770,

data alla quale le carte d’archivio riferiscono il busto destinato a Leopoldo Federico Francesco III di Anhalt-Dessau.[8]

Provenienza

Provenienza e storia museale

Secondo quanto riferito da Federico Zeri, la terracotta riemerge intorno al 1972 sul mercato antiquario romano; risale con ogni probabilità a questa circostanza l’acquisto da parte dello storico dell’arte.[9]

Rimasta nella villa di Mentana fino alla scomparsa di Zeri nel 1998, la scultura è giunta all’Accademia Carrara in seguito al legato testamentario da lui disposto a favore dell’istituzione bergamasca. Tra il 2000 e il 2008 fu esposta nella sala dedicata al Neoclassicismo, all’interno della sezione del percorso museale riservata all’arte dell’Ottocento, al piano terra della barchessa di destra. Nel 2008, con la chiusura del museo per i lavori di ristrutturazione, l’opera fu trasferita nei depositi, per essere nuovamente esposta, alla riapertura dell’Accademia Carrara nell’aprile 2015, nella sala XXIV, intitolata *Le sculture della raccolta di Federico Zeri*. Nel nuovo allestimento museale, inaugurato nel gennaio 2023, la terracotta è stata collocata nella scala nobile, entro una nicchia del pianerottolo tra il primo e il secondo piano.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

L’opera è realizzata con un’argilla di colore chiaro, a impasto fine, ma caratterizzato dalla presenza di numerose impurità, la cui caduta ha lasciato sulla superficie piccole lacune di forma pressoché circolare **(fig. 8)**. Mancanze di maggiori dimensioni interessano il nastro che corre sulle spalle della figura, in corrispondenza dell’estremità sinistra **(fig. 9)** e dietro la spalla destra **(fig. 10)**; potrebbero essere dovute a danni meccanici oppure al distacco di porzioni del corpo ceramico in corrispondenza di fessurazioni. Un’ulteriore mancanza interessa una delle foglie di vite che coronano il capo della figura **(fig. 11)**.



Fig. 8 – Bartolomeo Cavaceppi, *Testa di Bacco*, 1770 circa (particolare)



Fig. 9 – Bartolomeo Cavaceppi, *Testa di Bacco*, 1770 circa (particolare)

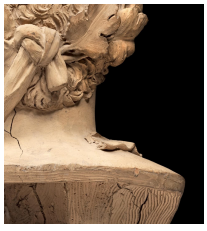


Fig. 10 – Bartolomeo Cavaceppi, *Testa di Bacco*, 1770 circa (particolare del retro)



Fig. 11 – Bartolomeo Cavaceppi, *Testa di Bacco*, 1770 circa (particolare)

Sulla spalla destra è ben leggibile il numero «189», probabilmente inventariale, tracciato a matita direttamente sulla superficie ceramica **(fig. 12)**.



Fig. 12 – Bartolomeo Cavaceppi, *Testa di Bacco*, 1770 circa (particolare)

L’opera è inoltre interessata da fratture e fessurazioni di diversa entità, il cui andamento sembra riconducibile a fenomeni di ritiro del corpo ceramico durante l’asciugatura o la cottura, favoriti probabilmente dalle notevoli dimensioni del busto **(fig. 13)**. L’osservazione del retro mostra infatti come l’interno sia stato ampiamente scavato, verosimilmente per ridurre lo spessore e la massa dell’argilla e limitare le tensioni durante queste fasi della lavorazione **(fig. 14)**.

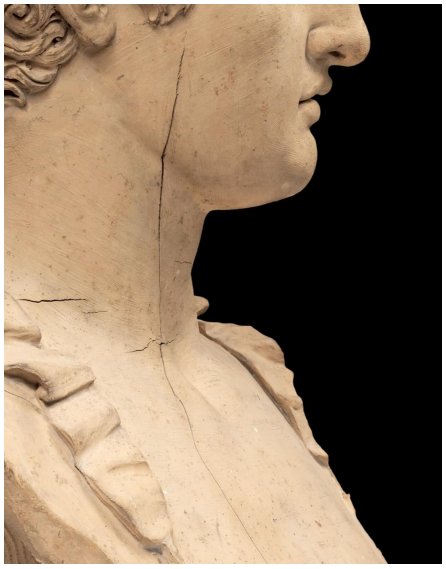


Fig. 13 – Bartolomeo Cavaceppi, *Testa di Bacco*, 1770 circa (particolare)



Fig. 14 – Bartolomeo Cavaceppi, *Testa di Bacco*, 1770 circa (retro)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. n. 23.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, cat. s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. n. 34.

Bibliografia

Bibliografia

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 60-61 cat. n. 23 [François-Marie Poncet].

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 80 [François-Marie Poncet].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 80-81 [François-Marie Poncet].

Alessandra Mottola Molfino, *Ricordi personali dedicati a Federico Zeri*, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo,

Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, p. 90 [François-Marie Poncet].

Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte, a cura di Francesco Rossi, presentazione di Rossana Bossaglia, Bergamo, Bolis, 2003, p. 29 [François-Marie Poncet].

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 86 cat. n. 34 [François-Marie Poncet].

Note

Note

1. August Rode, *Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz*, Dessau, Verlag des Erziehungs-Instituts, 1788, p. 55.

2. Adolph Hartmann, *Der Wörlitzer Park und seine Kunstschätze*, Berlin, Verlag-Dr. Merkur, 1913, p. 38.

3. Seymour Howard, *Bartolomeo Cavaceppi Eighteenth-Century Restorer*, New York, Garland, 1982, p. 115.

4. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*,

catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, p. 60.

5. Olivier Michel, *François-Marie Poncet (1736-1797) et le retour à l'antique*, in *Lyon et l'Italie. Six études d'histoire de l'art*, études réunies par Gilles Chômer et Marie-Félicie Pérez, sous la direction de Daniel Ternois, Paris, Éditions du CNRS, 1984, pp. 115-180 (in particolare pp. 135-143).

6. Ingo Pfeifer, in *Von der Schönheit weissen Marmors. Zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppis*, a cura di Thomas Weiss, Mainz, Philipp von Zabern, 1999, p. 111 cat. n. 4.

7. Maria Giulia Barberini, *"Delli modelli che si trovano nello studio Cavaceppi". Le terrecotte del Museo di Palazzo Venezia*, in *Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799)*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 25 gennaio - 15 marzo 1994), a cura di Maria Giulia Barberini e Carlo Gasparri, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1994, pp. 79-84; Cristiano Giometti, in *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. 4. Sculture in terracotta*, a cura di Cristiano Giometti, Roma, Gangemi Editore, 2011, pp. 108-118, cat. nn. 109-141.

8. S. Howard, *Bartolomeo Cavaceppi*… cit. (nota 3), 1982, p. 115.

9. A. Bacchi, in *Il conoscitore…* cit. (nota 4), 1989, p. 46.



Scultore italiano di primo Ottocento, *Busto di donna con pelliccia*

Cat. 34. Scultore italiano di primo Ottocento

Autore	Scultore italiano di primo Ottocento
Dati anagrafici autore	Lombardia (?), prima metà del XIX secolo
Titolo	Busto di donna con pelliccia
Datazione	1800-1830 circa
Materia e tecnica	Terracotta
Misure	70 × 77 × 36 cm (busto); 18,5 x 25 x 23 (base)
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Nessuna
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1988
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00043
Numeri di inventario precedenti	Sc. 169 (1998-2007); Sc. 171; Sc. 156; 1998 AC Sculture 00043 (2011-2012); 98 SC ZR043 (2012-2015)
Collocazione	Non esposto

Sommario

La terracotta raffigura una figura femminile dal busto tagliato appena sotto il seno, volto ovale dai tratti idealizzati e capo interamente ricoperto da un’acconciatura aderente, chiusa da una treccia, da un fermaglio con perle e con alcuni boccoli che spuntano

sulla fronte. Il busto è avvolto in una veste di pelliccia, indumento che si diffonde in Europa dopo la campagna napoleonica in Russia e subito dopo diffuso in Italia. Proprio l'abbigliamento, insieme all'acconciatura, permette di collocare la scultura nei primi decenni dell'Ottocento, forse in Lombardia, in un clima di forte classicismo, ma con un occhio aperto sulla produzione del francese Joseph Chinard. I tratti fisiognomici, per nulla connotati, hanno fatto dubitare che si tratti del ritratto di una donna realmente esistita, aprendo all'ipotesi di una figura allegorica.

Scheda di catalogo

di Giulia Zaccariotto

Descrizione e iconografia

La scultura in terracotta raffigura una figura femminile, con il busto tagliato appena sotto il seno e con un accenno di braccia che si intuiscono appena sotto le spalle. Sul corpo della gentildonna si innestano il collo, solido e frontale rispetto al busto, e il volto ovale, con la bocca dalle labbra carnose leggermente arricchiate e schiuse, l'importante naso classico e gli occhi nella forma di grandi mandorle con le rime pronunciate, privi di pupille, ma marcati da una netta arcata sopraccigliare. La testa è completamente ricoperta da ciocche di capelli molto aderenti, marcate da solchi leggeri di stecca, che si chiudono sulla nuca, all'altezza del collo, e che sono valorizzate da una doppia treccia che corre tutto attorno per dare volume. Tra la treccia e la fronte, un'ampia

fascia a righe sottili chiude l’acconciatura ed è fermata sopra l’orecchio destro con un fermaglio composto da sei perle (**fig. 1**): forse una leggera velina stretta sopra i capelli per contenerli, o forse solo una fascia di capelli ben pettinati e tirati. Sopra l’occhio e l’orecchio sinistro si gonfiano dei boccoli che escono dall’acconciatura ordinatamente scomposti, così come dietro l’orecchio destro, dove si attorcigliano sinuosamente appena sotto il fermaglio di perle.
Il busto è interamente ricoperto da una veste di pelliccia con ampie ciocche ben leggibili nella materia fittile e con un risvolto ancora più gonfio tutto attorno al colletto e giù fino al petto, nella parte centrale, in corrispondenza della chiusura della veste sul petto.



Fig. 1 – Scultore italiano di primo Ottocento, *Busto di donna con pelliccia*, 1800-1830 circa (particolare dell'acconciatura)

Vicenda critica

L'unica discussione critica sulla scultura si lega alle brevi schede redatte da Andrea Bacchi in occasione prima della mostra milanese, poi del lascito da parte di Federico Zeri al museo bergamasco. Riscontrandone delle buone condizioni conservative, che ne permettono

la lettura, lo studioso manifesta dubbi sul fatto che possa trattarsi del ritratto di una donna realmente esistita, perché i tratti fisiognomici idealizzati, e per nulla connotati, portano invece verso l'ipotesi che ella possa essere una raffigurazione allegorica[1].

Più complessa risulta la questione relativa alla cronologia del pezzo, che oscilla di non pochi secoli. Una lettura potrebbe collocare il busto nel pieno Cinquecento, nell'ambito del plasticatore emiliano Antonio Begarelli, celebre per la sua impronta fortemente classicista nel solco di Raffaello e per le figure femminili dai volti tondeggianti, con occhi e nasi non dissimili da quelli della scultura qui sondata. Bacchi (sia 1989, che 2000) cita questa possibilità, ma senza darle troppo seguito[2].

Sostiene, invece, con più vigore l'ipotesi che la terracotta sia stata modellata nei primi decenni dell'Ottocento da un ancora ignoto scultore di matrice classicista, "non necessariamente italiano"[3], e motiva questa cronologia soprattutto sulla base dell'abbigliamento della gentildonna, in particolare per la presenza della veste di pelliccia, un indumento che cominciò a diffondersi in Europa tra i ceti più agiati dopo la conquista della Polonia da parte di Napoleone Bonaparte nel 1806.

Dopo le brevi schede di Bacchi, la scultura non ha beneficiato di studi ulteriori[4].

Attribuzione e datazione

Nella difficoltà di analizzare ed attribuire un volto così sinteticamente idealizzato e declinato secondo le

esigenze di una nuova ondata di classicismo che guardava alle statue antiche, sono proprio i dati della moda che permettono di stringere sulla datazione della scultura, meno sull'attribuzione.

La mantella di pelliccia è sicuramente un indizio per collocare la scultura almeno nel secondo decennio dell'Ottocento, proprio perché utilizzata a partire da quando le mogli dei marescialli impegnati nella campagna di Russia la adoperano per proteggersi dal freddo e poi progressivamente come moda diffusa in tutta Europa[5]. Non sono molti i ritratti femminili dell'inizio del secolo a mostrare questo indumento e spesso lo mostrano adagiato morbidamente sulle spalle delle donne, ma aperto sul davanti, per esporre candidi décolletés e leggere vesti sottostanti, come nel delicato busto ritratto di Dorothée de Sagan di Catherine-Caroline Cogniet da un modello di Pierre-Paul Prud'hon[6] (**fig. 2**) oppure nel *Ritratto di Elisabetta Ricasoli* di Giuseppe Bezzuoli, tra 1825 e 1830[7] (**fig. 3**). È questa una testimonianza dell'uso di questi soprabiti guarniti o foderati di pelliccia, che presero il nome di *witzchoura* quando cominciarono ad essere conosciuti in Italia tra 1815 e 1820, dal momento che comparvero sulle pagine del *Corriere delle Dame*[8], per poi divenire note con il nome di *polonaise*, in virtù della loro origine polacca e, infine, come *pelisses*, maggiormente diffuse in Italia tra 1822 e 1835[9].



Fig. 2 – Catherine Caroline Cogniet (da Pierre-Paul Prud'hon), *Dorothée de Sagan*, pastello, secondo decennio del XIX secolo, Versailles, Chateau de Versailles et de Trianon



Fig. 3 – Giuseppe Bezzuoli, *Ritratto di Elisabetta Ricasoli*, olio su tela, 1825-30, Milano, Collezione privata

Nel caso della scultura Zeri, invece, il capo è ben chiuso sul petto ed è quasi il vero protagonista della raffigurazione: non è da escludere che possa essere un'allegoria della stagione invernale e che facesse parte di un ciclo di quattro busti a rappresentare le quattro stagioni, così come era frequente in ambito lombardo nei primi decenni del secolo, per ornare palazzi all'esterno o all'interno, come più probabile per questo secondo, in terracotta, un materiale fragile e non adatto all'esposizione agli agenti atmosferici[10].

Anche la pettinatura della donna aiuta nella collocazione cronologica della scultura e rimarca l'appartenenza ai primi decenni del XIX secolo. In quegli anni aveva cominciato ad essere di moda tra le gentildonne un'acconciatura che prevedeva che tutti i capelli fossero raccolti sulla testa senza creare troppo volume, così come invece era prassi durante la fine del secolo

precedente, quando alte e ingombranti parrucche venivano utilizzate da uomini e donne per creare vere e proprie architetture decorate con perle, fiori e spilloni[11]. Con l'aprirsi del nuovo secolo la moda impose l'abbandono delle parrucche e l'utilizzo di acconciature più semplificate, con capelli raccolti stretti sulla testa e pochi boccoli scomposti ad incorniciare il volto[12]. Come testimoniato da dipinti coevi, come la tela che immortala *Anna Maria Porro Lambertenghi* di Andrea Appiani del 1811 (**fig. 4**)[13], o piccoli rilievi in cera come quelli di Giovanni Antonio Santarelli[14](**fig. 5**), era frequente che i capelli venissero trattenuti sulla testa da sottili fasce di tessuto, che lasciavano uscire alcune ciocche voluminose sulla fronte e davanti alle orecchie, oppure con fermagli di perle che decoravano le pettinature.



Fig. 4 – Andrea Appiani, *Anna Maria Porro Lambertenghi*, olio su tela, 1811-1813, Milano, Galleria d'Arte Moderna



Fig. 5 – Giovanni Antonio Santarelli, *Ritratto femminile*, rilievo in cera, inizio XIX secolo, Londra, Victoria & Albert Museum

Capigliature come quella del busto fittile bergamasco si ritrovano, con varianti, anche nelle sculture di Joseph Chinard, artista lionese di chiara fama che si divise tra Francia e Italia, dove fu a Roma, all'Accademia di San Luca come scultore in terracotta e in marmo[15]. Di lui restano sculture monumentali, ma anche ritratti in medaglione e in busto, tra i quali merita di essere segnalato quello di Jeanne de l'Orme de l'Isle née Régny (**fig. 6**), datato 1802[16], oggi al Musée des Beaux-Arts di Lione, che raffigura una giovane donna con un'acconciatura non dissimile da quella della scultura Zeri, con una fascia (in questo caso decorata con ricami e perle) sulla fronte e le ciocche che scendono sul davanti, mentre i capelli sono stretti dietro la testa. In questo caso francese i ricci sono però molto più delicati e aderenti al volto, diversamente da quelli voluminosi e aggettanti della terracotta bergamasca.

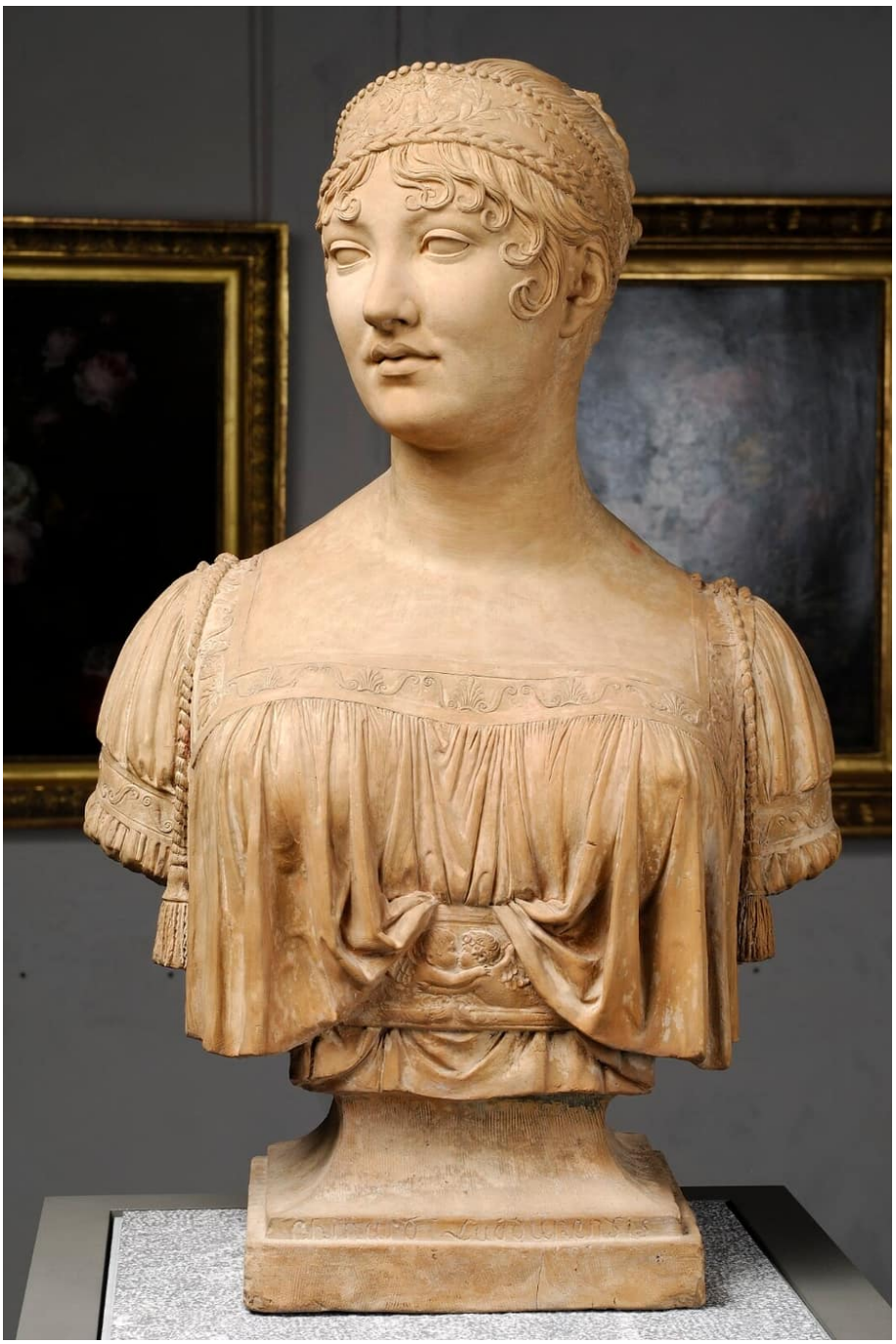


Fig. 6 – Joseph Chinard, *Ritratto di Jeanne de L'Orme*, terracotta, 1802, Lione, Museo di Belle Arti

Le due sculture condividono però anche il taglio del busto, tipico dei ritratti fittili modellati da Chinard, molti dei quali conservati nello stesso museo lionese. La cosiddetta Antoinette Chinard (inv. B426), i *Portrait de*

femme (inv. B370 e B1018), ma anche Alexis Antoine Régny (inv. 1948-37) e Xavier Bichat (inv. B.1248) mostrano tutti la stessa particolare forma di busto tagliato netto sotto il petto e con le spalle ben rappresentate e chiuse a metà del braccio, proprio come nella gentildonna con pelliccia e come divenne prassi nei primi decenni dell'Ottocento e particolarmente nel contesto milanese dell'Accademia di Belle Arti di Brera, dove gravitavano diversi artisti, una generazione di forte impronta neoclassica che si mantenne tale per diversi decenni[17]. Camillo Pacetti, Donato Carabelli, Benedetto Cacciatori, Gaetano Monti, Luigi Acquisti, sono tutti artisti che si muovono in questo clima di marcato classicismo delle forme, di corpi e di volti, e che producono busti con tagli non dissimili da quello della raccolta Zeri[18]. Nei decenni successivi questo taglio del busto verrà progressivamente abbandonato, per una forma a U più regolare[19], tanto da permettere di proporre per la terracotta con pelliccia una datazione entro gli anni Trenta dell'Ottocento.
Nell'impossibilità di trovare un nome al quale provare ad attribuire la scultura, è cauto collocarne la realizzazione in questo contesto permeato di un forte classicismo, ma con un occhio attento anche alla produzione di un artista francese come Chinard.

La possibilità lasciata aperta da Bacchi circa il legame con la produzione di Begarelli è da spiegare, invece, in seno al forte classicismo che sprigiona dai tratti idealizzati del busto fittile di Accademia Carrara. A confronto con alcune figure femminili che popolano i compianti e le deposizioni del coroplasta modenese, si ripetono certe forme del volto desunte dalla statuaria

classica e, in una delle Marie piangenti del compianto della chiesa di Sant'Agostino (**fig. 7**), anche l'acconciatura con la treccia stretta attorno alla testa, in quel caso di chiara ascendenza dalla *Trasfigurazione* vaticana di Raffaello, nel caso bergamasco, invece, più semplificata e legata alle mode di inizio Ottocento.



Fig. 7 – Antonio Begarelli, *Compianto sul Cristo morto*, terracotta, 1524-1526, Modena, Chiesa di Sant'Agostino (particolare)

Provenienza

Provenienza e storia museale

Praticamente nulla è noto della vicenda collezionistica della scultura prima del suo ingresso nella raccolta di Federico Zeri. L'unica informazione disponibile riguarda l'acquisto da parte dello storico dell'arte sul mercato antiquario fiorentino, del quale non sono tuttavia note né la data né le circostanze, così come rimane ignota l'identità dell'antiquario o del precedente proprietario.[20] L'opera entrò quindi nella collezione Zeri e rimase nella villa di Mentana fino alla morte dello storico dell'arte.

Nel 1998 pervenne all'Accademia Carrara insieme al nucleo di sculture da lui destinato per lascito testamentario al museo bergamasco. Tra il 2000 e il 2008 la scultura fu esposta nelle sale del percorso museale dedicate all'Ottocento, dove rimase fino alla chiusura dell'Accademia Carrara per i lavori di ristrutturazione dell'edificio. Trasferita nei depositi durante il periodo di chiusura, tornò a essere esposta con la riapertura del museo nell'aprile 2015. Nel nuovo allestimento trovò una posizione di particolare rilievo al centro della Sala XXVI, dedicata alla ritrattistica della prima metà dell'Ottocento, inserita dunque nel percorso storico-artistico della collezione anziché nel nucleo specificamente riservato alle sculture Zeri. Qui rimase esposta fino alla fine del 2022. Con il nuovo allestimento museale inaugurato nel gennaio 2023, l'opera non è stata inclusa nel percorso espositivo ed è stata trasferita nei depositi, dove è tuttora conservata.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

L’opera è realizzata in terracotta, con un impasto caratterizzato dalla presenza di numerose impurità che conferiscono alle superfici un aspetto irregolare e piuttosto ruvido, ulteriormente accentuato dalla presenza diffusa di depositi parzialmente aderenti, particolarmente consistenti nei sottosquadri e nelle zone meno esposte dell’opera **(fig. 8)**.



Fig. 8 – Scultore italiano di primo Ottocento, *Busto di donna con pelliccia*, 1800-1830 circa (particolare)

Di più difficile interpretazione risulta la colorazione superficiale, caratterizzata da una tonalità giallo tenue, uniformemente riscontrabile anche nei sottosquadri più profondi. A una prima osservazione, tale colorazione potrebbe essere ricondotta alla presenza di una stesura superficiale chiara che, in corrispondenza di lacune, abrasioni e graffi più profondi, lascia affiorare la tonalità

rosata del corpo ceramico **(fig. 9)**. Questa ipotesi non trova tuttavia un riscontro evidente nell'osservazione delle superfici: non sono infatti riconoscibili tracce nette di pennellate, né è possibile distinguere con chiarezza uno strato sovrapposto al corpo ceramico.



Fig. 9 – Scultore italiano di primo Ottocento, *Busto di donna con pelliccia*, 1800-1830 circa (particolare)

Al contrario, la tonalità giallastra appare in più punti intimamente solidale con l'impasto, tanto da non consentire, sulla sola base dell'esame visivo, di stabilire se si tratti effettivamente di una finitura superficiale o piuttosto di una variazione cromatica dello stesso corpo ceramico.

La modellazione del busto appare condotta con gesti rapidi e sicuri, mediante l'impiego di mirette e di strumenti differenti, le cui tracce, lasciate intenzionalmente a vista, sono ancora chiaramente leggibili e distinguibili sulle superfici **(figg. 10-11)**. Particolarmente significativa dal punto di vista esecutivo è inoltre la presenza, sul retro del busto, di singole masse di argilla applicate quando il corpo ceramico era ancora fresco e solo parzialmente integrate alla modellazione sottostante: in alcuni punti esse risultano infatti quasi distaccate dal resto dell'opera, senza che ne sia stata ricercata una completa adesione alla superficie **(fig. 12)**.



Fig. 10 – Scultore italiano di primo Ottocento, *Busto di donna con pelliccia*, 1800-1830 circa (particolare)



Fig. 11 – Scultore italiano di primo Ottocento, *Busto di donna con pelliccia*, 1800-1830 circa (particolare)



Fig. 12 – Scultore italiano di primo Ottocento, *Busto di donna con pelliccia*, 1800-1830 circa (particolare)

Nel complesso, la modellazione risulta più accurata nella parte frontale, mentre sul retro appare più sommaria e conserva maggiormente le tracce della lavorazione. Questa differenza nel grado di finitura potrebbe indicare che l'opera fosse originariamente destinata a una collocazione addossata a una parete, o comunque tale da privilegiare una visione prevalentemente frontale.

Dal punto di vista conservativo, l’opera si presenta complessivamente in buone condizioni, pur mostrando alcune forme di degrado. Sulla parte frontale della capigliatura si osservano alcune tracce scure, forse riconducibili a fenomeni di sfregamento **(fig. 13)**.



Fig. 13 – Scultore italiano di primo Ottocento, *Busto di donna con pelliccia*, 1800-1830 circa (particolare)

Le superfici interne del busto presentano diffuse gore e macchie riconducibili alla presenza di umidità, associate a concrezioni e depositi di natura verosimilmente carbonatica. Nel loro insieme, tali fenomeni sembrano indicare una prolungata esposizione dell’opera a condizioni di elevata umidità o, in alcuni momenti della sua storia conservativa, al contatto più diretto con acqua **(fig. 14)**.



Fig. 14 – Scultore italiano di primo Ottocento, *Busto di donna con pelliccia*, 1800-1830 circa (particolare)

In corrispondenza del mento è infine presente una stuccatura, attualmente alterata e parzialmente distaccata, realizzata con un materiale composito costituito da un legante, forse a base di gesso o calce, e da una ridotta quantità di inerte, presumibilmente sabbia, riconoscibile per la presenza di minute particelle grigiastre **(fig. 15)**.



Fig. 15 – Scultore italiano di primo Ottocento, *Busto di donna con pelliccia*, 1800-1830 circa (particolare)

Il busto poggia attualmente su un basamento in marmo nero venato, al quale è raccordato mediante un elemento in legno lamellare di fattura moderna. Sul retro del sostegno ceramico centrale si osservano inoltre due piccoli fori, uno passante e l'altro soltanto accennato, che potrebbero essere riferibili a un precedente sistema di ancoraggio, diverso da quello attuale **(fig. 16)**.



Fig. 16 – Scultore italiano di primo Ottocento, *Busto di donna con pelliccia*, 1800-1830 circa (particolare)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. n. 28.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. n. 35.

Bibliografia

Bibliografia

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 70-71 cat. n. 28 [Scultore degli inizi del XIX secolo].

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, p. 70, 77 (ill.) [Scultore neoclassico].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 82-83 [Scultore degli inizi del XIX secolo].

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano/Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 87 cat. n. 35 [Scultore degli inizi del XIX secolo].

Note

Note

1. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, p. 70, n. 28.

2. Questo paragone con la coroplastica emiliana sarà approfondito più avanti in questa scheda.

3. Andrea Bacchi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco

Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, p. 82.

4. Compare brevemente in *Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente*, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano/Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 87, n. 35.

5. Andrea Bacchi (1989) ringrazia la storica della moda Grazietta Butazzi per le informazioni. Sulla storia delle pellicce si vedano: Elizabeth Ewing, *Fur in Dress*, London, Batsford, 1981 e Jonathan Faiers, *Fur. A Sensitive History*, New Haven, Yale University Press, 2020, ma soprattutto i capitoli del volume di Rosita Levi Pisetzky citati più avanti nelle note.

6. Il pastello è conservato presso la Reggia di Versailles (https://images.grandpalaisrmn.fr/ark:/36255/22-530773).

7. Rosita Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia. L'Ottocento* (volume quinto), Milano, Istituto editoriale italiano, 1969, p. 134, fig. 57.

8. R. Levi Pisetzky, *Storia del costume*… cit. (nota 7), 1969, all'interno del capitolo *Periodo neoclassico* 1800-1821, pp. 51-108, in particolare p. 64. Il corrispettivo maschile è il soprabito bordato di pelliccia, che vediamo nel dipinto di Pelagio Palagi, *Ritratto del conte Francesco Teodoro Arese*, 1817, Proprietà privata, Milano, fig. 34, p. 90.

9. R. Levi Pisetzky, *Storia del costume*… cit. (nota 7), 1969, all'interno del capitolo *Periodo romantico-aristocratico 1822-1835*, pp. 109-181, in particolare pp. 126-127 e 135-136.

10. Per le residenze lombarde della prima metà dell'Ottocento si veda la seconda parte (intitolata *Atlante dei cantieri decorativi*) di Fernando Mazzocca, Alessandro Morandotti, Enrico Colle, *Milano Neoclassica*, Milano, Longanesi, 2001.

11. Sulle quali si veda Silvia Giacomoni, *La splendida storia della parrucca*, Milano, Mondadori, 1989.

12. R. Levi Pisetzky, *Storia del costume*… cit. (nota 7), 1969, pp. 66-68 sulle acconciature dei primi vent'anni dell'Ottocento, che cambiano poi tra 1822 e 1835 (pp. 137-138) in forme più alte e voluminose, per poi mutare ancora nel decennio successivo (pp. 213-216) con lunghi *torchon* di boccoli che scendono fino alle clavicole (come nel ritratto della *Principessa di Sant'Antimo* di Francesco Hayez del 1893 conservato presso il Museo Nazionale di San Martino, di Napoli – oggi all'interno del polo dei Musei del Vomero).

13. 1811-1813, conservata presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano. In R. Levi Pisetzky, *Storia del costume*… cit. (nota 7), 1969, p. 69, fig. 24.

14. Presso il Victoria & Albert Museum di Londra (inv. A.10-1961). Sull'artista anche Lucia Pirzio Biroli Stefanelli, *Giovanni Antonio Santarelli: ritratti della famiglia Bonaparte nelle Collezioni comunali*, in

"Bollettino dei musei comunali di Roma", 2, 1988, pp. 55-70 e *Ritrattini in cera d'epoca neoclassica: la collezione Santarelli e un'appendice sulle cere antiche nel Museo Nazionale di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1981), a cura di Mariarita Casarosa Guadagni, Emanuela Paribeni Rovai, Firenze, Centro Di, 1981.

15. Sullo scultore: Madeleine Rocher-Jauneau, *L'Œuvre de Joseph Chinard (1755-1813) au musée des Beaux-Arts de Lyon*, Lyon, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1978.

16. Che risponde al numero di inventario inv. 1948-38 e per il quale si veda la scheda del catalogo digitale con ricca bibliografia:

17. Antonio Musiari, *La lunga stagione classica. Giuseppe Franchi, Camillo Pacetti, Pompeo Marchesi*, in *La città di Brera. Due secoli di scultura*, a cura di Giovanni M. Accame, Claudio Cerritelli, Milano, Fabbri, 1995, pp. 2-31; Fernando Mazzocca, *La scultura*, in *Milano Neoclassica* cit. (nota 10), 2001, pp. 483-529; la prima sezione, dal titolo *Il mito, l'eredità neoclassica e l'accademia*, di *100 anni. Scultura a Milano 1815-1915*, catalogo della mostra (Galleria d'Arte Moderna, Milano 2017), a cura di Omar Cucciniello, Alessandro Oldani, Paola Zatti tra Benedetto Cacciatori, Innocenzo Fraccaroli, pp. 76-99; Francesco Leone, *La scultura tra Roma e Milano* (sezione *La gloria della scultura*) in *Eterno e visione. Roma e Milano capitali del Neoclassicismo*, catalogo della mostra (Gallerie

d’Italia, Milano, 2025-2026) a cura di Fernando Mazzocca, Milano, Skira, 2025, pp. 259-272.

18. Si veda il *Fauno* di Camillo Pacetti a Villa Carlotta (Fernando Mazzocca, *Villa Sommariva poi Villa Carlotta*, *Tremezzo*, in *Milano Neoclassica* cit. (nota 10), 2001, pp. 391-415, in particolare p. 400); su Cacciatori: Giorgio Zanchetti, *Benedetto Cacciatori e il declino del classicismo accademico*, in *La città di Brera*… cit. (nota 17), 1995, pp. 50-63; per Gaetano Monti si vedano i volti classici di *Umiltà* e *Castità* (1820, Milano San Satiro) in Fernando Mazzocca, *La scultura*, in *Milano Neoclassica* cit. (nota 10), 2001, p. 522, figg. 46-47.

19. In *100 anni…* cit. (nota 17), 2017, pp. 150-159, schede nn. 35-39 per i busti scolpiti da Federico Gaetano Villa, Pasquale Miglioretti, Giosuè Argenti e altri.

20. 20 A. Bacchi, in *Il conoscitore d’arte* cit. (nota 1), 1989, p. 70.



Tito Sarrocchi nella bottega di Giovanni Dupré, *Ritratto di Luigi Tonti*



Fig. 1 - Tito Sarrocchi nella bottega di Giovanni Dupré, *Ritratto di Luigi Tonti* (*verso* con cornice e iscrizione)



Fig. 2 - Tito Sarrocchi nella bottega di Giovanni Dupré, *Ritratto di Luigi Tonti* (*recto*, particolare)



Fig. 3 - Giovanni Dupré, *Giotto*, Firenze, Loggiato degli Uffizi (particolare)



Fig. 4 - Giovanni Dupré, *Sonno dell'Innocenza*, Siena, Museo dell'Opera del Duomo (particolare)



Fig. 6 - Francesco Ferrucci detto del Tadda, *Ritratto di Cosimo I*, Londra, Victoria and Albert Museum



Fig. 7 - Tito Sarrocchi nella bottega di Giovanni Dupré, *Ritratto di Luigi Tonti* (*recto* senza cornice)



Fig. 8 - Tito Sarrocchi nella bottega di Giovanni Dupré, *Ritratto di Luigi Tonti* (*verso* senza cornice)

Cat. 35. Tito Sarrocchi

Autore	Tito Sarrocchi, nella bottega di Giovanni Dupré
Dati anagrafici autore	Siena, 5 gennaio 1824 - Siena, 30 luglio 1900
Titolo	Ritratto di Luigi Tonti
Datazione	1854 - 1855
Materia e tecnica	Porfido rosso
Misure	23 × 19 × 6 cm (porfido); 31,2 x 27,8 x 6 cm (cornice) 39,7 x 27,8 x 6 cm (cornice e occhiello)
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Sul verso della cornice, iscrizione incisa in carattere corsivo « Il Professore Giovanni Duprè scolpiva il ritratto di Luigi Tonti ritrovatore della tempera che rende gli scalpelli resistenti a tagliare il Porfido. / Firenze 1855. »
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1998
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00044
Numeri di inventario precedenti	Sc. 170 (1998-2007); Sc. 172; Sc. 157; 2007 SC 00122 (2007-2011); 1998 AC Sculture 00044; 98 SC ZR044 (2012-2015)
Collocazione	Non esposto

Sommario

Il rilievo raffigura Luigi Tonti, artigiano meccanico fiorentino, inventore nel 1854 di una serie di scalpelli e di ferri forgiati e temperati adatti per lavorare una pietra

tenace come il porfido.
Il medaglione fu premiato con una menzione onorevole all'Esposizione Universale di Parigi del 1855 come opera di Giovanni Dupré che, attraverso una dichiarazione fatta pubblicare su alcuni quotidiani, riconobbe però il merito del lavoro a Tito Sarrocchi, suo fidato collaboratore, rivendicando per sé soltanto un ruolo di semplice direzione.

L'opera è una testimonianza del *revival* della scultura in porfido che si sviluppa a Firenze tra il quinto e il sesto decennio del secolo. Una ripresa promossa da alcune iniziative della Galleria dei lavori di commesso in pietre dure, tra cui la realizzazione del sepolcro in porfido della granduchessa Maria Anna Carolina di Sassonia in San Lorenzo a Firenze (1858), e che si caratterizza per l'esplicito richiamo alla tradizione fiorentina cinquecentesca della scultura in porfido e specialmente al suo principale protagonista, Francesco Ferrucci detto del Tadda, alla cui produzione ritrattistica si ispira anche il medaglione dell'Accademia Carrara.

Scheda di catalogo

di Paolo Plebani

Descrizione e iconografia

Nel medaglione è raffigurato il profilo di un uomo dal naso adunco e dagli zigomi pronunciati, con baffi, pizzetto e una chioma fluente. Indossa una giacca e un copricapo in velluto operato o ricamato che rammenta le

berrette quattrocentesche, ma soprattutto i berretti da fumo, complemento tipico dell'abbigliamento borghese nei decenni centrali dell'Ottocento.

Un'elegante iscrizione in caratteri corsivi, incisa sul verso della cornice, identifica il personaggio ritratto in Luigi Tonti, precisando le circostanze dell'esecuzione del rilievo e indicando il suo autore in Giovanni Dupré: «Il Professore Giovanni Duprè [sic] scolpiva il ritratto di Luigi Tonti ritrovatore della tempera che rende gli scalpelli resistenti a tagliare il Porfido. / Firenze 1855.» (**fig. 1**). Sulla base di questa testimonianza, l'opera è stata perciò assegnata da Andrea Bacchi allo scultore senese e la sua realizzazione ricondotta alla scoperta da parte di Tonti di un metodo per preparare strumenti adatti a lavorare una pietra tenace come il porfido.[1] Nella esigua letteratura successiva sono state recepite le conclusioni dello studioso, anche l'errata lettura del cognome dell'effigiato sull'iscrizione, indicato da Bacchi e in seguito come Fonti, ma che in realtà va letto Tonti, come hanno confermato i controlli sulla documentazione d'archivio e a stampa effettuati in questa occasione. Il reperimento di nuove informazioni consente ora di fornire alcune precisazioni sulla paternità dell'opera e sulla sua esecuzione e di puntualizzare meglio quanto indicato nell'iscrizione. Quest'ultima, sebbene ottocentesca, potrebbe non essere coeva alla realizzazione del rilievo che – stando a quanto indicherebbe un esame accurato dei margini e del verso del porfido – in origine doveva essere montato in una cornice diversa.



Fig. 1 - Tito Sarrocchi nella bottega di Giovanni Dupré, *Ritratto di Luigi Tonti* (*verso* con cornice e iscrizione)

Scarse le notizie sul personaggio ritratto, Luigi Tonti. Non si conoscono i suoi estremi anagrafici e le indicazioni rintracciate riguardano esclusivamente l'attività professionale di «artista meccanico» con bottega a Firenze al n. 5064 di via Chiara.[2] La notizia più antica risale al 1844, quando Tonti viene premiato con la medaglia di bronzo all'*Esposizione dei prodotti di*

arti e manifatture toscane per un ago in acciaio per cucire «che dentro di sé ne contiene altri tre gradatamente più piccoli, e ciascuno inserito dentro l'altro».[3] Tuttavia, il nome di questo artigiano è legato soprattutto alla sua momentanea fama di inventore di strumenti in acciaio adatti a lavorare il porfido. La scoperta venne presentata alla *Esposizione dei prodotti naturali e industriali della Toscana* tenutasi a Firenze nell'autunno del 1854, alla quale Tonti inviava i suoi resistentissimi scalpelli in acciaio. Ciò gli valse non soltanto il premio della medaglia d'argento, ma pure una polemica che ebbe una certa risonanza nei quotidiani e nelle riviste dell'epoca, poiché lo scultore Pietro Focardi rivendicava il primato di questa invenzione.[4]

Vicenda critica

Alla fine del novembre 1854 risale la richiesta che Tonti rivolgeva alla Galleria dei lavori di commesso in pietra dura di un blocco di porfido nel quale scolpire il busto ritratto del granduca, realizzazione di cui non rimane più traccia. La prima menzione del *Ritratto di Luigi Tonti* si rintraccia proprio all'interno di questa istanza, per la precisione in una lettera, datata 25 novembre 1854, scritta da Alessandro Landi, direttore della Galleria di commesso in pietra dura, al marchese Bartolomeo Bartolini Baldelli, sovrintendente della Real Casa di Lorena. Nella missiva si afferma che l'artigiano aveva dato prova della sua scoperta «presentando all'Istituto Tecnico il proprio ritratto scolpito in basso rilievo dal Prof. Giovanni Dupré».[5]

In un articolo non firmato, ma inviato alla redazione del settimanale *Le Arti del disegno* e pubblicato nel primo numero del gennaio 1855, si fornisce una precisa ricostruzione della vicenda, dalla quale risulta che l'esecuzione del rilievo era ancora in corso in quel momento: «Nel settembre 1854, Luigi Tonti […] presentava all'Esposizione Toscana nel Regio Istituto Tecnico (unitamente ad un saggio di acciajo ad esso esposto) diversi scalpelli temperati di sua invenzione, non che un pezzo di porfido rozzamente da quelli tagliato. Fu allora che il professore Sig. Giovanni Dupré per sua gentilezza imprese a scolpire in quel granito un basso rilievo rappresentante il ritratto del Tonti, nel quale sta attualmente lavorando, e sarà questo il primo lavoro che mostrerà aver rinvenuta un'arte cui fino dal 1630 era perduta».[6] Tale ricostruzione è confermata anche da una testimonianza di pochi giorni dopo, dove si precisa che per l'esposizione di Parigi, Dupré preparava «una scultura in porfido, rappresentante in bassorilievo il ritratto del Tonti medesimo».[7]

Il rilievo fu esposto all'Esposizione Universale tenutasi agli Champs-Elysées tra il maggio e il novembre 1855 e ottenne dalla giuria una menzione onorevole.[8] Tuttavia, in una dichiarazione comparsa in *Le Arti del disegno* e nel *Monitore Toscano*, Dupré stesso precisò che tale riconoscimento non spettava a lui, ma a Tito Sarrocchi: «Quel lavoro fu eseguito nel mio studio dal giovane Tito Sarrocchi, il quale come fu mio allievo, così m'è grato poterlo oggi chiamare mio amico; ed io non vi ebbi d'altra parte che quella della semplice direzione».[9]

Attribuzione e datazione

Lavoro di un collaboratore esperto, condotto sotto la guida del maestro, il porfido Zeri è un caso limite, ma emblematico, del funzionamento di una bottega di scultura durante l'Ottocento e un interessante esempio delle relazioni di lavoro che potevano instaurarsi tra il capo bottega e un suo aiutante. I mesi tra il settembre 1854 e il maggio 1855 (termine cronologici entro i quali si può circoscrivere l'esecuzione del rilievo) sono d'altra parte gli ultimi del lungo sodalizio tra Dupré e Sarrocchi. Iniziato al principio del 1844, quando il giovane faceva il suo ingresso nello studio del maestro per perfezionarsi nel mestiere, tale sodalizio si sviluppò in una collaborazione e in un'amicizia sempre più stretta, tanto che tra l'autunno 1853 e la primavera 1854, quando Duprè si trasferì a Napoli per un esaurimento nervoso, lasciò la direzione della bottega a Sarrocchi. All'interno dello studio, inoltre, era nota ed apprezzata l'abilità del giovane nel lavorare le pietre più tenaci e la sua esperienza come 'finitore'. Fu proprio nell'estate 1855 che le vicende dei due artisti presero strade diverse, poiché, grazie alle raccomandazioni del maestro, Sarrocchi otteneva l'incarico di portare a termine il monumento all'ingegnere Giuseppe Pianigiani nella chiesa di San Domenico a Siena, lasciato incompiuto per la morte improvvisa dello scultore Enea Beccheroni, commissione che sancì il suo definitivo ritorno nella città natale e l'avvio di una brillante carriera. [10]

Forse per la sua paternità scivolosa, più verosimilmente per la scelta di un materiale così singolare, il rilievo Zeri

non trova facilmente confronti nel catalogo di Dupré e ancor meno in quello di Sarrocchi che, in questi anni, non ha una sua produzione indipendente e riconoscibile. Tuttavia, la lavorazione del tessuto operato del copricapo, nella quale si alternano superfici levigate e lucide e superfici trattate con un reticolo regolare di lievi fori di trapano (**fig. 2**), rammenta quella dell'abito del *Giotto* (Firenze, Loggiato degli Uffizi, 1842-1845; **fig. 3**) o quella simile del morbido guanciale su cui si adagia il fanciullo addormentato nel *Sonno dell'Innocenza* (Siena, Museo dell'Opera del Duomo, 1844-1845; **fig. 4**), scolpiti da Dupré pochi anni prima.[11]



Fig. 2 - Tito Sarrocchi nella bottega di Giovanni Dupré, *Ritratto di Luigi Tonti* (*recto*, particolare)



Fig. 3 - Giovanni Dupré, *Giotto*, Firenze, Loggiato degli Uffizi (particolare)



Fig. 4 - Giovanni Dupré, *Sonno dell'Innocenza*, Siena, Museo dell'Opera del Duomo (particolare)

Come già suggerito da Bacchi (1989), per contestualizzare il rilievo Zeri è utile rammentare il clima di *revival* della scultura in porfido, nella cui lavorazione i toscani erano stati maestri, che si sviluppa a Firenze tra il quinto e il sesto decennio dell'Ottocento.[12] Una ripresa promossa da alcune iniziative della Galleria dei lavori di commesso in pietre dure e dalla messa a punto di nuove tecnologie per la lavorazione di questi materiali.[13] In primo luogo, la realizzazione, su disegno dell'architetto Gaetano Baccani, del sepolcro in porfido della granduchessa Maria Anna Carolina di Sassonia, morta precocemente nel 1832 e collocato nel 1858, al termine dei lavori, in San Lorenzo a Firenze, nella cappella del Sacramento (**fig. 5**).[14] A seguire, l'impegnativo e lungo restauro (1841-1855) della tazza in porfido proveniente da Villa Medici che fu collocata in Palazzo Pitti nella cosiddetta Saletta della tazza.[15] Il nome di Dupré e della sua officina è legato peraltro a quest'ultima impresa, perché fu proprio lo scultore ad essere incaricato nel 1854 di realizzare la base per la grande tazza. Il modello era terminato nel 1857, ma i lavori furono interrotti dalla rivoluzione toscana del 1859 e non vennero più ripresi,

sino a che il modello in gesso fu donato dagli eredi all'Accademia Scalabrino di Montecatini.[16]

All'interno di questa congiuntura va inserito il medaglione Zeri, in particolare nell'esplicito richiamo alla tradizione fiorentina cinquecentesca della scultura in porfido e specialmente al suo principale e solitario protagonista Francesco Ferrucci, detto del Tadda (Fiesole, 1497 - Firenze 1585), poiché è proprio dagli esempi di quest'ultimo – si pensi specialmente ai nove ovali con effigi dei Medici già in Palazzo Pitti e ora al Museo Nazionale del Bargello o al *Ritratto di Cosimo I* di Londra (Victoria and Albert Museum, inv. 1-1864; **fig. 6**) – che dipende la scelta del profilo e l'impostazione del busto ritratto di Luigi Tonti.[17]



Fig. 6 - Francesco Ferrucci detto del Tadda, *Ritratto di Cosimo I*, Londra, Victoria and Albert Museum

Provenienza

Provenienza e storia museale

Non sono molte le informazioni sulle vicende collezionistiche di questo oggetto che Federico Zeri

riceveva, in una data imprecisata, dall'antiquario Franco Di Castro (Roma, 1934-2012). Con il legato dello storico dell'arte in favore dell'Accademia Carrara (1998), il rilievo è giunto all'istituzione bergamasca, dove è stato esposto per alcuni anni, tra il 2000 e il 2008, al secondo piano del percorso espositivo, nella sala XII, all'interno di una delle vetrine che ospitavano i pezzi di minori dimensioni della collezione Zeri. Nel 2008, con la chiusura del museo per lavori di ristrutturazione, il medaglione è stato collocato nei depositi, dove è tuttora custodito e da dove è uscito soltanto in occasione di esposizioni temporanee.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

Il rilievo si presenta in buone condizioni. Tale situazione è da attribuire alle caratteristiche di resistenza del litotipo costitutivo, una lastra di porfido rosso antico, alla cura con cui evidentemente l'oggetto è stato conservato e anche a un intervento di restauro non documentato, ma relativamente recente, al quale riferire lo spesso strato di protettivo, forse ceroso, ben visibile sulla superficie e applicato a pennello con l'opera inserita all'interno della cornice. Si riscontra inoltre una differenza cromatica e di lucidatura tra il volto e il resto del rilievo, attribuibile a un trattamento superficiale differente.

Sul *recto* (**fig. 7**), precisamente sul sopracciglio e all'angolo dell'occhio, si rilevano due microstuccature, verosimilmente riconducibili a un intervento recente,

come pare indicare la loro spiccata fluorescenza all'osservazione in luce ultravioletta. I bordi coperti dalla cornice presentano le maggiori tracce di degrado del porfido, legate soprattutto a danni meccanici: diverse lacune, graffi e alcuni residui di uno stucco bianco, forse a base di gesso, soprattutto lungo il margine inferiore. La posizione di tali residui e la presenza di una lacuna dalla forma regolare e di una zona di decisa abrasione localizzate rispettivamente in alto e in basso lungo il margine del rilievo, in posizione perfettamente centrale, suggeriscono che il porfido fosse inserito in origine all'interno di una cornice diversa da quella attuale. Questa ipotesi sembra confermata dalla presenza di un bordo inciso regolare la cui dimensione non coincide però con l'area di appoggio dell'attuale cornice. Sulla metà superiore del *verso* (**fig. 8**) si rileva inoltre una lavorazione costituita di fitte sgraffiature verticali e parallele tra loro. Infine, sempre sul *verso*, sulla destra, si notano tracce di un adesivo di forma circolare, che inducono a ipotizzare l'antica presenza di un'etichetta, una ceralacca o simili.



Fig. 7 - Tito Sarrocchi nella bottega di Giovanni Dupré, *Ritratto di Luigi Tonti* (*recto* senza cornice)

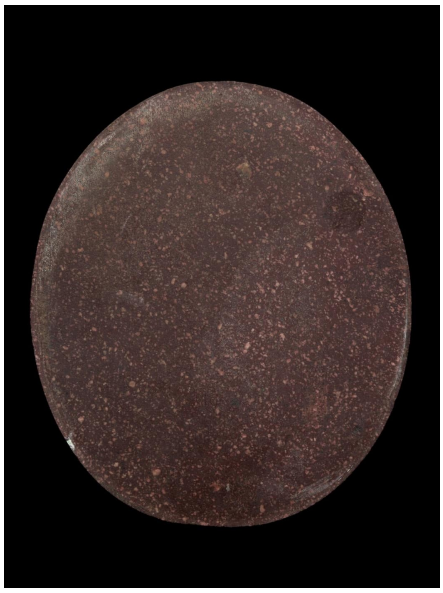


Fig. 8 - Tito Sarrocchi nella bottega di Giovanni Dupré, *Ritratto di Luigi Tonti* (*verso* senza cornice)

L’attuale cornice è realizzata in lega di rame, parzialmente dorata e laccata, ed è costituita da due valve, una cava e una piatta, unite da una serie di otto viti in lega di rame, verosimilmente ottone (**fig. 2**). Le condizioni conservative sono buone, ma si rilevano alcune abrasioni lungo la doratura e qualche ossidazione all’interno, che hanno parzialmente interessato anche il rilievo. Due delle viti – la prima spezzata e parzialmente lacunosa, la seconda completamente mancante della testa – sono state sostituite nel 2022 con nuove viti, sempre in ottone, appositamente realizzate.

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.
2022 - Valeria Galizzi: manutenzione e sostituzione di due viti della cornice.

Esposizioni

Esposizioni

Exposition Universelle des produits de l'Agriculture, de l'Industrie et des Beaux-Arts, Paris, Champs-Elysées, 15 maggio – 15 novembre 1855, cat. n. 88.

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. n. 31.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. n. 42.

Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri, Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 14 aprile - 1° luglio 2012, cat. n. III.89.

Roma Eterna. 2000 Jahre Skulptur aus den Sammlungen Santarelli und Zeri, Basilea, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, 5 giugno 2014 - 19 gennaio 2015, cat. n. XVI.71.

Bibliografia

Bibliografia

L’acciaio e il porfido (articolo comunicato), in «Le Arti del disegno», II, 1, 3 gennaio 1855, p. 3 [Dupré].

F.G., *Esposizioni dei prodotti naturali e industriali della Toscana nell’I.R. Istituto Tecnico per l’Esposizione Mondiale di Parigi. Articolo VII*, in «Il buon gusto», IV, 20, 7 gennaio 1855, p. 77 [Dupré].

Luigi Iandelli, *Rivista dell’Esposizione Industriale Toscana. Articolo VI*, in «Polimazia di famiglia», I, App. n. 113, 12 gennaio 1855, p. 446 [Dupré].

F.G., *Esposizione annuale dell’I. e R. Accademia di Belle Arti in Firenze. Anno 1855*, in «Il buon gusto», V, 9, 21 ottobre 1855, p. 33 [Sarrocchi].

Giovanni Dupré, *Dichiarazione*, in «Monitore Toscano», 274, 24 novembre 1855, p. 3 [Sarrocchi].

Giovanni Dupré, *Dichiarazione*, in «Le arti del disegno», II, 48, 28 novembre 1855, p. 192 [Sarrocchi].

Esposizione Universale di Parigi. Premi conferiti dal Giurì Internazionale agli Espositori Toscani, in «Lo Spettatore. Rassegna Letteraria, Artistica, Scientifica e Industriale», I, 47, 23 dicembre 1855, p. 560 [Sarrocchi].

F.G., *Cose del giorno*, in «Il buon gusto», V, 18, 23 dicembre 1855, p. 71 [Sarrocchi].

Exposition Universelle de 1855. Rapports du jury mixte international publiés sous la direction de S.A.I. le Prince Napoléon Président de la Commission Impérial, Paris, Imprimerie Impérial, 1856, 2 tomi, t. II, p. 58 [Dupré].

Album de l'exposition universelle dédié à S. A. I. le prince Napoléon par M. le Baron L. Brisse, 3 voll., Paris, Bureaux de l'Abeille Impériale, 1856-1859, II, 1857, p. 479 [Dupré].

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 76-77 cat. n. 31 [Dupré].

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, pp. 70, 73 (ill.), 80 [Dupré].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 84-85 [Dupré].

Andrea Bacchi, *Federico Zeri collezionista di sculture*, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, p. 19 [Dupré].

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano/Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 89 cat. n. 42 [Dupré].

Dario Del Bufalo, *Porphyry. Red Imperial Porphyry. Power and Religion*, Torino, Allemandi, 2012, pp. 50 (ill. 51), 136 n. R36 [Dupré].

Carlo La Bella, in *Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 14 aprile - 1° luglio 2012), a cura di Andrea G. De Marchi, Milano, Skira, 2012, pp. 119 (ill.), 155 cat. n. III.89 [Dupré].

Tomas Lochman, in *Roma Eterna. 2000 Jahre Skulptur aus den Sammlungen Santarelli und Zeri*, catalogo della mostra (Basilea, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, 5 giugno 2014 - 19 gennaio 2015), testi di Dario Del Bufalo, Esaù Dozio, Laurent Gorgerat, Tomas Lochman, Daniela Ricci, Milano, Skira, 2014, pp. 204-205 cat. n. XVI.71 [Dupré].

Dario Del Bufalo, *Porphyry. Red Imperial Porphyry. Power and Religion* revised and expanded second edition, Torino, Allemandi, 2018, pp. 50 (ill. 51), 136 n. R36 [Dupré].

Note

Note

1. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, p. 76.

2. *L'acciaio e il porfido (articolo comunicato)*, in «Le Arti del disegno», II, 1, 3 gennaio 1855, p. 3.

3. *Rapporto della pubblica esposizione dei prodotti di arti e manifatture toscane eseguita in Firenze nel settembre 1844 da una Deputazione eletta dalla Commissione incaricata dell'esame delle manifatture e dell'aggiudicazione de' premi*, Firenze, nella stamperia Piatti, 1844, p. 33.

4. *Rapporto generale della pubblica esposizione dei prodotti naturali e industriali della Toscana fatta in Firenze nell'I. e R. Istituto tecnico toscano nel 1854*, Firenze, Tip. Barbera Bianchi, 1854, parte II, pp. 189-190; *Scoperta interessantissima*, in «Bullettino delle arti del disegno e dei mecenati di quelle in Italia», I, 47, giovedì 23 novembre 1854, p. 375; *Modo di scolpire nel porfido*, in «Il Pirata. Giornale letterario-artistico teatrale», XX, 47, 10 dicembre 1854, p. 187.

5. Firenze, Archivio dell'Opificio delle Pietre Dure, filza 11, inserto 99. La documentazione è menzionata succintamente in: Fabio Bertelli, *L'archivio storico*

dell'Opificio delle Pietre Dure: politica amministrativa ed attività di restauro, in «OPD Restauro», 2, 1987, p. 116. A valorizzarla in relazione alla scultura è stato A. Bacchi, in *Il conoscitore d'arte*… cit. (nota 1), 1989, p. 76.

6. *L'acciaio e il porfido*… cit. (nota 2), 1855, p. 3.

7. Luigi Iandelli, *Rivista dell'Esposizione Industriale Toscana. Articolo VI*, in «Polimazia di famiglia», I, App. n. 113, 12 gennaio 1855, p. 446.

8. *Exposition Universelle de 1855. Rapports du jury mixte international publiés sous la direction de S.A.I. le Prince Napoléon Président de la Commission Impérial*, 2 voll., Paris, Imprimerie Impérial, 1856, II, p. 58.

9. Giovanni Dupré, *Dichiarazione*, in «Monitore Toscano», 274, 24 novembre 1855, p. 3; Giovanni Dupré, *Dichiarazione*, in «Le arti del disegno», II, 48, 28 novembre 1855, p. 192; *Esposizione Universale di Parigi. Premi conferiti dal Giurì Internazionale agli Espositori Toscani*, in «Lo Spettatore. Rassegna Letteraria, Artistica, Scientifica e Industriale», I, 47, 23 dicembre 1855, pp. 559-562, p. 560.

10. Sullo scultore: Marco Pierini, *Tito Sarrocchi scultore*, in *Tito Sarrocchi. 1824-1900. Sculture, modelli in gesso, bozzetti*, catalogo della mostra (Siena, Complesso museale di Santa Maria della Scala – Magazzini della Corticella, 7 agosto – 3 ottobre 1999), a cura di Marco Pierini, Siena, Protagon - Editori Toscani per Santa Maria della Scala, 1999, pp. 11-29 (in particolare, per

Sarrocchi nella bottega di Dupré, pp. 11-12). Nel regesto biografico pubblicato nel catalogo della mostra si segnala, sulla base di documentazione rintracciata da Marco Pierini presso gli eredi Sarrocchi, che lo scultore e Luigi Tonti ricevevano una «menzione d'onore per un saggio di scultura in porfido eseguito dal primo con ferri e scalpelli temperati fornitigli dal secondo» all'Esposizione Universale di Firenze del 1855: *Tito Sarrocchi. 1824-1900*… cit. (nota 10), p. 136. Si tratta in realtà dell'Esposizione Universale di Parigi sopra menzionata.

11. Ettore Spalletti, *Giovanni Duprè*, Milano, Electa, 2002, pp. 30-31 e nota 82, 35-36 e nota 132.

12. A. Bacchi, in *Il conoscitore d'arte*… cit. (nota 1), 1989, p. 76. Sul revival toscano della scultura in porfido: Annapaula Pampaloni Martelli, *Il porfido rosso antico*, in *Il Museo dell'Opificio delle Pietre Dure a Firenze*, a cura di Anna Maria Giusti, Paola Mazzoni, Annapaula Pampaloni Martelli, introduzione di Umberto Baldini, Milano, Electa, 1978, pp. 271-272; Clément Blanc-Riehl, *Epilogue: des Holstein Gottorp aux Savoie*, in *Porphyre. La pierre pourpre des Ptolémées aux Bonaparte*, catalogo della mostra (Parigi, Musée National du Louvre, 17 novembre 2003 - 16 febbraio 2004), a cura di Philippe Malgouyres, con la collaborazione di Clément Blanc-Riehl, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2003, pp. 186-187.

13. F. Bertelli, *L'archivio storico dell'Opificio delle Pietre Dure*… cit. (nota 5), 1987, pp. 115-121; Fabio Bertelli, *La macchina a vapore e la crisi di mutazione della manifattura granducale in opificio statale*, in «OPD Restauro», 3, 1988, pp. 165-176.

14. Annapaula Pampaloni Martelli, in *La cappella dei Principi e le pietre dure a Firenze*, a cura di Umberto Baldini, Annamaria Giusti, Annapaula Pampaloni Martelli, Milano, Electa, 1979, pp. 311-312 n. 127.

15. Gabriella Capecchi, *La "tazza" di porfido, da Villa Medici a Pitti*, in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003 - 31 maggio 2004), a cura di Gabriella Capecchi, Amelio Fara, Detlef Heikamp, Vincenzo Saladino, Firenze, Giunti, 2003, pp. 154-163; G. Capecchi, in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*… cit. (nota 15), 2003, p. 611 cat. n. 154.

16. Ettore Spalletti, *Giovanni Dupré*, Milano, Electa, 2002, pp. 112-115.

17. Su Francesco Ferrucci: Daniela Di Castro, *The Revival of the Working of Porphyry in Sixteenth-Century Florence*, in «Apollo», CXXVI, 308 (n.s.), ottobre 1987, pp. 242-248; Suzanne Butters, *The Triumph of Vulcan. Sculptor's Tools, Porphyry and the Prince in Ducal Florence*, 2 voll., Firenze, Olschki, 1996, *passim*.



Randolph Rogers, *Indian Hunter Boy, Indian Fisher Girl*, 1865-1870 circa



Randolph Rogers, *Indian Hunter Boy, Indian Fisher Girl*, 1865-1870 circa

Cat. 36. Randolph Rogers

Autore	Randolph Rogers
Dati anagrafici autore	Waterloo, New York, 6 luglio 1825 - Roma, 15 gennaio 1892
Titolo	Indian Hunter Boy (Giovane cacciatore indiano d’America)
Datazione	Inverno 1864-1865 (ante quem del modello); 1865-1870 circa (esemplare dell’Accademia Carrara)
Materia e tecnica	Marmo bianco
Misure	95,7 × 43 × 33 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Sul retro, lungo il bordo inferiore della scultura, iscrizione incisa nel marmo in lettere corsive «Randolph Rogers, Rome».
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1998
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00045
Numeri di inventario precedenti	Sc. 171 (1998-2007); Sc. 173; Sc. 158; 1998 AC Sculture 00045 (2011-2012); 98 SC ZR045 (2012-2015)
Collocazione	Esposto - Scala nobile

Autore	Randolph Rogers
Dati anagrafici autore	Waterloo, New York, 6 luglio 1825 - Roma, 15 gennaio 1892
Titolo	Inverno 1864-1865 (ante quem del modello); 1865-1870 circa (esemplare dell’Accademia Carrara)
Datazione	1866

tecnica	Marmo bianco
Misure	86 × 45,7 × 36,1 cm
Iscrizioni, etichette, cartellini, timbri	Sul retro, lungo il bordo inferiore della scultura, iscrizione incisa nel marmo in lettere corsive «Randolph Rogers, Rome».
Acquisizione	Legato Federico Zeri, 1998
Numero di inventario	Inv. n. 98 ZR 00046
Numeri di inventario precedenti	Sc. 172 (1998-2007); Sc. 174; Sc. 159; 1998 AC Sculture 00046 (2011-2012); 98 SC ZR046 (2012-2015)
Collocazione	Esposto - Scala nobile

Sommario

Il *Giovane cacciatore indiano d'America* e la *Giovane pescatrice indiana d'America*, giunti all'Accademia Carrara nel 1998 con il legato Federico Zeri, costituiscono un raro esempio in Italia dell'opera dello scultore statunitense Randolph Rogers, protagonista della nutrita comunità di artisti americani attivi a Roma nell'Ottocento. Concepite come *pendant* e destinate verosimilmente al mercato statunitense, le due figure traducono soggetti legati all'immaginario dei nativi americani attraverso un linguaggio di matrice classica, secondo un processo di assimilazione e reinvenzione dell'antico caratteristico della scultura americana del periodo. I modelli erano già stati ultimati nell'inverno 1864-1865, quando nello studio romano di Rogers se ne trovavano numerose repliche. La molteplicità degli esemplari oggi noti, conservati soprattutto in collezioni statunitensi o documentati dal mercato antiquario, testimonia la fortuna incontrata dalle due invenzioni e la

loro significativa diffusione nell’ambito della produzione dello scultore.

Scheda di catalogo

di Paolo Plebani

Descrizione e iconografia

Il giovane cacciatore, contrassegnato dal numero di inventario 98 ZR 00045 **(figg. 1-3)**, è rappresentato stante, con la figura impostata secondo un lieve contrapposto determinato dalla gamba sinistra portante e dalla destra avanzata e flessa.



Fig. 1 – Randolph Rogers, *Indian Hunter Boy*, 1865-1870 circa



Fig. 2 – Randolph Rogers, *Indian Hunter Boy*, 1865-1870 circa



Fig. 3 – Randolph Rogers, *Indian Hunter Boy*, 1865-1870 circa

Il busto nudo è attraversato diagonalmente da una correggia, annodata sul davanti e decorata da due zoccoli di cerbiatto, che sostiene sulla schiena una faretra colma di frecce. Attorno ai fianchi è annodata una pelle ferina, accuratamente descritta nel vello e nelle zampe pendenti, che lascia tuttavia scoperta gran parte dell'anatomia **(fig. 4)**. Il capo, ruotato verso sinistra, presenta un volto pieno e infantile, caratterizzato dalle guance pronunciate e dalla bocca appena dischiusa. I capelli, divisi da una scriminatura centrale, sono raccolti in un elaborato nodo sommitale, ornato con perline e quattro frecce ora danneggiate **(fig. 5)**. Le braccia, incrociate davanti al corpo, impugnano un arco e una freccia, mentre accanto alla gamba destra è raffigurata un'anatra morta, che funge da sostegno strutturale insieme al tronco d'albero retrostante, ma anche da chiaro indicatore che la figura è quella di un cacciatore vittorioso.



Fig. 4 – Randolph Rogers, *Indian Hunter Boy*, 1865-1870 circa (particolare)



Fig. 5 – Randolph Rogers, *Indian Hunter Boy*, 1865-1870 circa (particolare)

La giovane pescatrice, contraddistinta dal numero di inventario 98 ZR 00046 **(figg. 6-8)**, è rappresentata seduta su un basso sostegno roccioso, con il busto inclinato in avanti e il capo reclinato verso il basso.



Fig. 6 – Randolph Rogers, *Indian Fisher Girl*, 1865-1870 circa



Fig. 7 – Randolph Rogers, *Indian Fisher Girl*, 1865-1870 circa

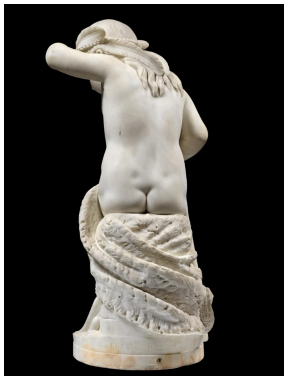


Fig. 8 – Randolph Rogers, *Indian Fisher Girl*, 1865-1870 circa

La mano destra, portata alla fronte, scherma gli occhi in un gesto di osservazione lontana **(fig. 9)**, mentre la sinistra impugna un lungo bastone appoggiato al terreno. Il corpo, completamente nudo, è modellato con volumi morbidi e continui, accentuati dal leggero rigonfiamento dell'addome e dalla resa delicata delle membra infantili. Una pelle ferina è avvolta intorno alle gambe e ricade sul basamento con ampie pieghe, lasciando scoperto il dorso della figura, accuratamente rifinito nella muscolatura appena accennata. Sul capo è posta una fascia ornata da una fila di perle e da grandi penne ricadenti ai lati, mentre sul fianco sinistro si distinguono una rete finemente intrecciata e altri accessori legati all'attività venatoria e alla pesca, disposti ai piedi del sostegno **(fig. 10)**.



Fig. 9 – Randolph Rogers, *Indian Fisher Girl*, 1865-1870 circa (particolare)



Fig. 10 – Randolph Rogers, *Indian Fisher Girl*, 1865-1870 circa (particolare)

Concepite a tutto tondo e poggianti entrambe su una base circolare, le due sculture costituiscono un *pendant*. Gli attributi che caratterizzano le figure – il copricapo piumato, la fascia ornata di perline, la pelle ferina, la faretra, la rete e gli altri accessori venatori – rimandano all'iconografia convenzionale dei nativi americani elaborata dalla cultura figurativa europea tra la fine del Settecento e l'Ottocento. In particolare, il copricapo della giovane pescatrice trova puntuali confronti nelle raffigurazioni coeve degli indigeni d'America, mentre l'insieme degli attributi esotizzanti allontana entrambe le figure dalla tradizione classica dei putti cacciatori e le avvicina piuttosto al repertorio decorativo ispirato ai popoli del Nuovo Mondo.

Vicenda critica

Le due opere, fino ad allora inedite, furono pubblicate per la prima volta da Andrea Bacchi nel catalogo dell'esposizione della raccolta di sculture di Federico Zeri, tenutasi al Museo Poldi Pezzoli di Milano nel 1989. Lo studioso le attribuì allo scultore statunitense Randolph Rogers sulla base dell'iscrizione «Randolph Rogers, Rome» presente sul retro, lungo il margine inferiore di entrambe, e ne propose un'analisi approfondita, chiarendo molte delle questioni storico-critiche da esse sollevate.[1]

In primo luogo, Bacchi datò correttamente i due marmi intorno al 1866, mettendoli in relazione con una descrizione dello studio romano dell'artista, pubblicata nel giugno di quell'anno sull'*Harper's New Monthly Magazine,* nella quale erano menzionate due statue raffiguranti un giovane cacciatore indiano e una giovane pescatrice indiana.[2] Lo studioso ipotizzò che tali opere potessero identificarsi con quelle della raccolta Zeri o con altre redazioni dei medesimi soggetti. A sostegno di questa proposta richiamò le diverse ordinazioni delle due statue, sia separatamente sia come coppia, registrate nel diario dell'artista a partire dal 1867, proponendo un primo censimento degli esemplari in marmo allora conosciuti e segnalando che i calchi originali delle sculture furono conservati nelle collezioni universitarie di Ann Arbor fino alla loro distruzione, da collocare non nel 1941, come ritenuto da Bacchi, ma in un momento compreso tra il 1933 e il 1949.[3]

Infine, spostandosi su un piano più interpretativo, Bacchi oltre ad accogliere la lettura iconografica dei due marmi come allegorie dell'Innocenza proposta da Vivien Green Fryd, inserì le due sculture in quel filone, tipico della produzione di Rogers e di altri artisti statunitensi dell'epoca, volto a nobilitare, attraverso il ricorso al linguaggio della tradizione classica, soggetti di carattere letterario o esotico, rendendoli così più congeniali al gusto del pubblico americano.[4]

Il contributo di Andrea Bacchi ha costituito il principale punto di riferimento per gli studi successivi sui due marmi. Il quadro da lui delineato non è stato sostanzialmente modificato: non sono emerse nuove acquisizioni documentarie né sono state avanzate interpretazioni alternative. Gli autori si sono per lo più limitati a riprendere le osservazioni formulate da Bacchi, successivamente ribadite dallo stesso studioso in alcuni contributi di sintesi.[5] Stefano Petrocchi ha però sottolineato come le due sculture costituiscano una presenza pressoché unica in Italia nell'ambito della produzione di Rogers, il quale, pur risiedendo e operando a Roma, destinò quasi integralmente la propria attività al mercato statunitense.[6] Più recentemente, Lucia Cecio ha sviluppato la lettura proposta da Vivien Green Fryd, osservando come i due fanciulli, pur caratterizzati da attributi riconducibili al mondo indigeno americano, presentino fisionomie pienamente occidentali e siano costruiti secondo modelli figurativi derivati dalla tradizione classica e rinascimentale, configurandosi così come rappresentazioni idealizzate e profondamente occidentalizzate dell'alterità indigena.[7]

Datazione e rapporto con i modelli classici

La prima scuola americana di scultori svolse la propria attività non nella madrepatria ma, con poche eccezioni, in Italia. Dalla fine degli anni Venti fino agli anni Settanta dell'Ottocento, numerosi artisti statunitensi si trasferirono stabilmente nella penisola, attratti dalla disponibilità del marmo, dalla presenza di maestranze specializzate e dallo straordinario patrimonio della scultura classica, rinascimentale e moderna. Firenze e Roma, grazie al loro ambiente cosmopolita, divennero i principali centri della cosiddetta *expatriate American sculpture*. Horatio Greenough (1805-1852) fu il primo scultore americano a stabilirsi a Firenze nel 1828, seguito, tra gli altri, da Hiram Powers (1805-1873), Thomas Ball (1819-1911) e Larkin Goldsmith Mead (1835-1910). Thomas Crawford (1813-1857), invece, inaugurò la colonia romana, che dagli anni Cinquanta dell'Ottocento divenne il principale polo di attrazione per gli artisti statunitensi e fu animata da figure quali Edward Sheffield Bartholomew (1822-1858), William Henry Rinehart (1825-1874), William Wetmore Story (1819-1895) e Harriet Goodhue Hosmer (1830-1908). Tra i principali esponenti di questa tendenza della scultura americana e tra i più autorevoli protagonisti della comunità romana si annovera Randolph Rogers, cui si devono le opere qui esaminate.[8]

Rogers si formò da autodidatta ad Ann Arbor e a New York, dove lavorò come incisore e disegnatore prima di trasferirsi nel 1848 a Firenze per studiare con

Aristodemo Costoli.[9] Dall'autunno del 1850 si stabilì a Roma, dove risiedette fino alla morte e dove aprì una successione di studi via via più ampi: dapprima in piazza Barberini, quindi, dal 1855, in via Margutta e, infine, nel 1872, in una nuova casa-studio fatta costruire in via Magenta. Il successo giunse con un soggetto biblico *Ruth Gleaning* (1850-1855) e soprattutto con *Nydia, the Blind Flower Girl of Pompei* (1855), una delle sculture americane più fortunate e replicate del secolo. Alla produzione di soggetti sentimentali o letterari, Rogers affiancò numerosi busti e importanti commissioni pubbliche, tra cui le porte bronzee del Campidoglio di Washington (1863). Nel 1873 fu nominato socio dell'Accademia di San Luca, primo artista americano a ricevere tale riconoscimento.[10]

Come evidenziato nel ripercorrere la vicenda critica, la testimonianza della scrittrice Katherine Kent Child Walker (1833-1916), valorizzata da Bacchi, consente di circoscrivere l'esecuzione delle due sculture al 1866, quando la corrispondente dell'*Harper's New Monthly Magazine* menzionava il *Cacciatore* e la *Pescatrice* tra le opere presenti nello studio dell'artista. Una lettura integrale del passo rivela però ulteriori elementi di interesse, che meritano di essere sviluppati:

«We had the pleasure of seeing in clay Mr. Rogers's conception of Isaac kneeling upon the Altar of Sacrifice. The face of the young martyr is marked by exquisite beauty of expression. One could judge of the popularity it was destined to obtain by the fact that two copies in marble had already been bespoken, although the model was by no means complete. The frequent duplication throughout the studio of companion statuettes representing *an Indian Hunter-Boy* and *Fisher-Girl*

recalled comically to our memory the nursery ditty which dwells upon John Brown's proprietorship in "one little, two little, three little Indians," and so on through the digits».[11]

Le due sculture risultano ormai ultimate, come dimostra l'osservazione, ironica, con cui Walker paragona le numerose repliche del *Cacciatore* e della *Pescatrice* presenti nello studio di Rogers alla celebre filastrocca dei *Dieci piccoli indiani*. Inoltre, sebbene l'articolo della scrittrice sia apparso nel numero dell'*Harper's New Monthly Magazine* del giugno 1866, la visita allo studio di Rogers ebbe luogo nell'inverno 1864-1865.[12] La testimonianza consente pertanto di anticipare a tale data il *terminus ante quem* per l'esecuzione non solo dei modelli del *Cacciatore* e della *Pescatrice*, ma anche di un primo nucleo delle loro repliche. Il fatto che queste ultime compaiano nel diario di Rogers soltanto a partire dal 1867 non contraddice tale ricostruzione, dal momento che è proprio in quell'anno che l'artista iniziò a compilare il registro. Resta invece aperta la questione della datazione dei due esemplari dell'Accademia Carrara, che potrebbero essere stati realizzati anche in un momento successivo, nell'ambito della produzione seriale avviata dallo scultore.

D'altra parte, il successo riscosso da queste due invenzioni, destinate prevalentemente al collezionismo statunitense, è confermato dai numerosi esemplari del *Cacciatore* e della *Pescatrice* oggi noti, conservati in musei americani o transitati sul mercato antiquario. Oltre a quelli menzionati nel diario dello scultore, il censimento compilato da Bacchi comprendeva anche i calchi originali delle due sculture, giunti all'Università del

Michigan di Ann Arbor per donazione dello stesso Rogers negli anni Ottanta dell'Ottocento e distrutti, come si è ricordato poco sopra, in un momento compreso tra il 1933 e il 1949 **(fig. 11)**; il marmo del solo *Cacciatore*, comparso nel 1968 presso la Robert Schoelkopf Gallery a New York e identificato dallo studioso con l'esemplare donato nel 1972 all'Elvehjem Museum of Art di Madison (Wisconsin), oggi Chazen Museum of Art (Inv. 1972.13; **fig. 12**); e una versione della *Pescatrice* presso la R. H. Love Gallery di Chicago.[13]



Fig. 11 – *Art Gallery on 3rd floor General Library, Randolph Rogers' statuary, (incl. Lewis Cass, Nydia, etc.) & plaster casts of various antique sculptures; HS11775*. In the digital collection Bentley Historical Library Bentley Image Bank. (https://quod.lib.umich.edu/b/bhl/x-hs11775/hs11775). University of Michigan Library Digital Collections. Accessed August 07, 2026.



Fig. 12 – Randolph Rogers, *Indian Hunter Boy*, 1866-1867, Madison (Wisconsin), Chazen Museum of Art, inv. 1972.13

A questi esemplari è oggi possibile aggiungerne altri, emersi negli ultimi decenni sia nelle collezioni museali sia sul mercato antiquario. Al primo gruppo appartiene la coppia conservata presso il Frederik Meijer Gardens & Sculpture Park di Grand Rapids (Michigan), donata da Christopher e Charlotte Southwick nel 2007 **(fig. 13)**. Più

numerose sono le repliche transitate sul mercato antiquario negli ultimi trent’anni, a conferma della fortuna collezionistica delle due invenzioni di Rogers, benché in alcuni casi si tratti verosimilmente del medesimo esemplare riproposto in vendita in occasioni diverse.[14]



Fig. 13 – Randolph Rogers, *Indian Hunter Boy*, *Indian Fisher Girl*, 1866, Grand Rapids (Michigan), Frederik Meijer Gardens & Sculpture Park

Questa fortuna, limitata significativamente agli Stati Uniti, è probabilmente legata anche alla scelta del soggetto e al modo in cui esso viene interpretato. Il *Cacciatore* e la *Pescatrice* si inseriscono infatti nel più vasto processo di costruzione di un’identità culturale nazionale, nel quale il confronto con la tradizione figurativa europea costituì uno degli strumenti privilegiati per l’elaborazione di un linguaggio artistico autonomo. Se il soggetto delle due sculture è estraneo alla tradizione italiana o europea in generale, i modelli figurativi cui Rogers ricorre per tradurlo in immagini appartengono invece pienamente al repertorio classico.

Tale procedimento, che innesta temi percepiti come specificamente americani su un lessico formale di matrice europea, caratterizza gran parte della produzione dello scultore, ma anche quella di molti suoi connazionali attivi in Italia.

La questione dei modelli classici sottesi alle due sculture è stata affrontata, sia pure solo marginalmente, dalla letteratura. In particolare, per il *Cacciatore* Millard F. Rogers ha proposto un confronto con l'*Eros con l'arco* dei Musei Capitolini; la medesima suggestione è stata ripresa da Bacchi, che tuttavia l'ha opportunamente ricondotta a un semplice riecheggiamento piuttosto che a una derivazione diretta.[15] Vivien Green Fryd pur senza individuare un preciso precedente figurativo, ha invece interpretato la scultura come una sorta di "Cupido americanizzato".[16] Per la *Pescatrice* risulta ancora più difficile indicare un modello compositivo puntuale. Del resto, anche in altre opere di Rogers il repertorio non è mai assunto come fonte da riprodurre pedissequamente, ma viene costantemente rielaborato e intrecciato con suggestioni di diversa provenienza.

Nel dare forma ai due soggetti, Rogers ricorse dunque a tipologie profondamente radicate nella tradizione classica e neoclassica. Il *Cacciatore* sembra inserirsi nella linea inaugurata da *The Choosing of the Arrow* di Henry Kirke Brown, eseguito nel 1849 **(fig. 14)**, nel quale il nativo americano è presentato come una moderna variante dell'Apollo arciere; Rogers trasformò tuttavia il giovane protagonista in un bambino, avvicinandolo al tipo iconografico di Eros o Cupido. La *Pescatrice* si colloca invece nella fortunata tradizione ottocentesca del *fisher boy*, rappresentata in ambito

americano dal celebre marmo di Hiram Powers **(fig. 15)**, concepito a Firenze tra il 1841 e il 1844, come trasposizione moderna dell'*Apollino*, ma scolpito successivamente, nel 1857. Più che richiamare puntualmente singole statue antiche, Rogers sembra dunque adattare ai nuovi soggetti americani un repertorio di formule figurative classiche già profondamente rielaborato nella scultura della prima metà dell'Ottocento.



Fig. 14 – Henry Kirke Brown, *The Choosing of the Arrow*, 1849, New York, The Metropolitan Museum



Fig. 15 – Hiram Powers, *Fisher Boy*, 1841-1844, New York, The Metropolitan Museum

Provenienza

Provenienza e storia museale

La vicenda collezionistica di queste sculture è tuttora documentata in modo assai lacunoso. Le uniche informazioni finora note sono quelle trasmesse da Federico Zeri, ad Andrea Bacchi, in occasione della prima schedatura scientifica della raccolta di sculture dello storico dell'arte, realizzata per il catalogo della mostra che il Museo Poldi Pezzoli di Milano dedicò alla sua collezione nel 1989. Secondo quanto riferito, le due opere sarebbero state rinvenute negli anni Sessanta del secolo scorso in un non meglio precisato «giardino romano» e acquistate pochi anni dopo, intorno al 1970, da Federico Zeri sul mercato antiquario romano,

entrando così a far parte della collezione della sua villa di Mentana.[17]

Le sculture giunsero all'Accademia Carrara nel 1998 con il legato testamentario disposto da Federico Zeri in favore dell'istituzione bergamasca. Tra il 2000 e il 2008, i due marmi furono collocati sul lato sinistro del Salone d'Onore. Nel 2008, in occasione della chiusura del museo per i lavori di ristrutturazione, le opere furono trasferite nei depositi. Alla riapertura dell'Accademia Carrara, nell'aprile 2015, vennero esposte nella sala 27, dedicata alla *Pittura di storia tra letteratura e vero*. Con il nuovo allestimento inaugurato nel gennaio 2023, le sculture furono infine ricollocate sul pianerottolo d'arrivo dello scalone nobile.

Conservazione e restauri

Stato di conservazione

Le due sculture sono realizzate in marmo bianco a grana media, debolmente venato **(figg. 16-17)**.



Fig. 16 – Randolph Rogers, *Indian Hunter Boy*, 1865-1870 circa



Fig. 17 – Randolph Rogers, *Indian Fisher Girl*, 1865-1870 circa

Il *Giovane cacciatore indiano d'America* si presenta in buono stato di conservazione. Le parti più esposte, in particolar modo il retro **(fig. 18)** e il lato sinistro della figura, sono interessate da una leggera decoesione superficiale, che potrebbe essere la causa di alcuni danni di tipo meccanico, che si riscontrano nelle zone più sottili, fittamente lavorate e quindi più fragili: in particolar modo si evidenzia una mancanza nella parte terminale dell'acconciatura, una crepa sul collo **(fig. 19)** e due fratture con andamento verticale sul basamento **(fig. 20)**.



Fig. 18 – Randolph Rogers, *Indian Hunter Boy*, 1865-1870 circa



Fig. 19 – Randolph Rogers, *Indian Hunter Boy*, 1865-1870 circa (particolare)



Fig. 20 – Randolph Rogers, *Indian Hunter Boy*, 1865-1870 circa (particolare)

La superficie presenta in alcuni punti, soprattutto nei sottosquadri e negli interstizi, degli imbrunimenti dovuti a depositi incoerenti, come la polvere. Altre zone, in maniera più generalizzata, come tutta la parte sinistra con l'arco e la cacciagione, presentano analogo imbrunimento, in questo caso forse dovuto alla compresenza di depositi e di patine di ossalati.
La scultura è sorretta da un basamento realizzato in due parti; entrambe presentano diverse alterazioni cromatiche e macchie di colore aranciato, concentrate soprattutto nella parte bassa, che sembrerebbero essere riconducibili a ossidi di ferro penetrati all'interno delle porosità del materiale costitutivo. Sulla parte inferiore del basamento queste macchie assumono un andamento verticale, simile ai segni di percolamento. Le crepe e fratture, unitamente a una cospicua zona di ricostruzione, realizzata probabilmente in gesso, sul retro del basamento stesso sono il segno di problemi statici o meccanici risentiti dall'opera. Vicino alla ricostruzione è inoltre visibile un perno filettato, che ad oggi non svolge, apparentemente, alcuna funzione di

sostegno, ma che verosimilmente doveva servire per inserire una manovella che consentisse di ruotare la statua **(fig. 21)**.

Anche la *Giovane pescatrice indiana d'America* si presenta in buone condizioni di conservazione. Sulla sinistra, al centro della schiena è possibile notare una piccola lacuna, da identificare come un difetto intrinseco del marmo, piuttosto che una forma di degrado vera e propria **(fig. 22)**.

Come nel caso del *pendant*, la struttura saccaroide del marmo potrebbe essere una concausa dei danni di tipo meccanico che si riscontrano nelle zone più sottili, fittamente lavorate e quindi più fragili: in particolar modo si evidenziano la mancanza di tutte le dita della mano sinistra, escluso il pollice **(fig. 23)**, la perdita della parte alta dell'asta che regge la rete impugnata dalla mano destra **(fig. 24)**.

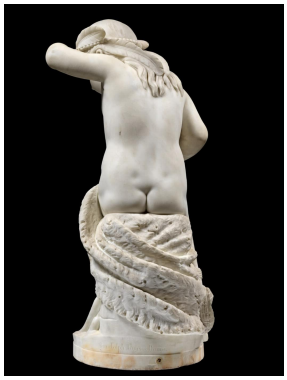


Fig. 22 – Randolph Rogers, *Indian Fisher Girl*, 1865-1870 circa (particolare)



Fig. 23 – Randolph Rogers, *Indian Fisher Girl*, 1865-1870 circa (particolare)



Fig. 24 – Randolph Rogers, *Indian Fisher Girl*, 1865-1870 circa (particolare)

Si rileva inoltre l’alterazione cromatica del lembo destro del copricapo, a cui corrisponde un’ulteriore leggera alterazione di colore giallo, ad andamento verticale, posizionata lungo l’addome **(fig. 25)** ed un’altra di simile tonalità sotto l’avambraccio sinistro. Sono inoltre presenti tre grosse macchie, di colore aranciato, sulla zona frontale del basamento **(fig. 26)** e altre macchie dall’aspetto identico sul bordo posteriore dello stesso basamento **(fig. 27)**. Il colore di queste alterazioni suggerisce che possa trattarsi di ossidi di ferro, forse legati all’esposizione all’acqua o a umidità elevata in prossimità di elementi metallici.



Fig. 25 – Randolph Rogers, *Indian Fisher Girl*, 1865-1870 circa (particolare)



Fig. 26 – Randolph Rogers, *Indian Fisher Girl*, 1865-1870 circa (particolare)



Fig. 27 – Randolph Rogers, *Indian Fisher Girl*, 1865-1870 circa (particolare)

Restauri

2011 - Alda Traversi: manutenzione.

Esposizioni

Esposizioni

Il conoscitore d'arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989, cat. nn. 32a-b.

La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo, Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000, cat. s.n.

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, Bressanone, Museo Diocesano / Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011, cat. nn. 40-41.

Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri, Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 14 aprile – 1° luglio 2012, cat. n. I.49.

Roma Eterna. 2000 Jahre Skulptur aus den Sammlungen Santarelli und Zeri, Basilea, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, 4 giugno 2014 - 19 gennaio 2015, cat. n. I.49.

Bibliografia

Bibliografia

Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 78-79 cat. nn. 32a-b [Randolph Rogers].

Italo Faldi, *In famiglia. Le statue di Zeri*, in «FMR», XIV, 70, aprile 1989, pp. 65 (ill.), 66-67 (ill.), 68 (ill.), 80 [Randolph Rogers].

Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 86-87 [Randolph Rogers].

Andrea Bacchi, *Federico Zeri collezionista di sculture*, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, p. 19 [Rogers].

Andrea Bacchi, *Federico Zeri collezionista*, in *Venti modi di essere Zeri*, atti della giornata di studio (Firenze, Biblioteca degli Uffizi, 29 gennaio 1999), a cura di Mina Gregori, Torino, Allemandi, 2001, p. 48 [Rogers].

Francesco Rossi, *La collezione di sculture di Federico Zeri: Donazione Accademia Carrara*, Milano, Civica Biblioteca d'Arte, 2001, pp. 11-13 (ill.) [Randolph Rogers].

Accademia Carrara di Belle Arti. Guida alla visita e Catalogo delle opere esposte, a cura di Francesco Rossi, presentazione Rossana Bossaglia, Bergamo, Accademia Carrara, 2003, p. 18 [Randolph Rogers].

Il capolavoro non esiste. L'universo Zeri dall'Accademia Carrara di Bergamo al presente, catalogo della mostra (Bressanone, Museo Diocesano/Palazzo Vescovile, 13 maggio - 28 agosto 2011), a cura di Maria Cristina Rodeschini, Paola Tognon, Torino, Allemandi, 2011, p. 89 cat. n. 40 [Randolph Rogers].

Stefano Petrocchi, in *Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 14 aprile - 1° luglio 2012), a cura di Andrea G. De Marchi, Milano, Skira, 2012, pp. 82-83 (ill.), 139-140 cat. nn. I.48-I.49 [Randolph Rogers].

Stefano Petrocchi, in *Roma Eterna. 2000 Jahre Skulptur aus den Sammlungen Santarelli und Zeri*, catalogo della mostra (Basilea, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, 4 giugno 2014 - 19 gennaio 2015), a cura di Tomas Lochman, testi di Dario Del Bufalo, Esaù Dozio, Laurent Gorgerat, Tomas Lochman, Daniela Ricci, Milano, Skira, 2014, pp. xxx [Randolph Rogers].

Lucia Cecio, *Due indiani d'America a Bergamo*, in «Roots Routes. Research on Visual Culture», IX, 30, maggio - giugno 2019 (https://www.roots-routes.org/due-indiani-damerica-a-bergamo-di-lucia-cecio/) [Randolph Rogers].

Note

Note

1. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 marzo - 14 maggio 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 3 giugno - 23 luglio 1989), a cura di Andrea Bacchi, Milano, Electa, 1989, pp. 78-79 cat. nn. 32a-b.

2. Katherine C. Walker, *American Studios in Rome and Florence*, in «Harper's New Monthly Magazine», XXXIII, giugno 1866, p. 102.

3. Bacchi si avvaleva delle ricerche condotte da Millard F. Rogers Jr., confluite nella monografia *Randolph Rogers. American Sculptor in Rome* (Amherst, The

University of Massachusetts Press, 1971), tuttora l'unico studio monografico dedicato all'artista. In questo volume il diario dello scultore costituisce la principale base documentaria per la ricostruzione cronologica della sua produzione. Il manoscritto è conservato ad Ann Arbor (Michigan), Michigan Historical Collections, Bentley Historical Library, University of Michigan: *Randolph Rogers, Journal*, ms., 1867-1891.

4. Vivien Green Fryd, *Randolph Roger's "Indian Hunter Boy": allegory of innocence*, in «Bulletin / Annual Report. Elvehjem Museum of Art», 1984-1985 (1986), pp. 29-37. Il contributo non prendeva in esame le sculture della raccolta Zeri, all'epoca ancora inedite, ma muoveva dall'analisi del *Giovane cacciatore indiano*, donato nel 1972 all'Elvehjem Museum of Art di Madison in Wisconsin (oggi Chazen Museum of Art).

5. Andrea Bacchi, Francesco Rossi, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, pp. 86-87; Andrea Bacchi, *Federico Zeri collezionista di sculture*, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 30 marzo - 25 giugno 2000), a cura di Andrea Bacchi, Francesco Rossi, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2000, p. 19.

6. Stefano Petrocchi, in *Sculture dalle collezioni Santarelli e Zeri*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 14 aprile - 1° luglio 2012), a cura di Andrea G. De Marchi, Milano, Skira, 2012, p. 140 cat. n. I.49.

7. Lucia Cecio, *Due indiani d'America a Bergamo*, in «Roots Routes. Research on Visual Culture», IX, 30, maggio - giugno 2019 (https://www.roots-routes.org/due-indiani-damerica-a-bergamo-di-lucia-cecio/).

8. Per un inquadramento generale del fenomeno della *expatriate American sculpture* i contributi di sintesi di Wayne Craven, *Sculpture in America*, new and revised edition, Newark, University of Delaware Press, 1984, pp. 100-143, 268-345 e di William H. Gerdts, *Celebrities of the Grand Tour. The American Sculptors in Florence and Rome*, in *The Lure of Italy. American Artists and the Italian Experience, 1760-1914*, catalogo della mostra (Boston, Museum of Fine Arts, 16 settembre – 13 dicembre 1992), a cura di Theodore E. Stebbins, Jr., Boston - New York, Museum of Fine Arts with Abrams Publishers, 1992, pp. 66-93. A questi studi, per molti aspetti pionieristici, hanno fatto seguito numerose ricerche dedicate a specifici aspetti del fenomeno. Nell'ambito di questa letteratura, in costante crescita, si segnalano in particolare, per la colonia americana a Firenze, il recente volume di Michele Amedei, *Dagli Stati Uniti alla Toscana. Artisti nordamericani a Firenze fra il 1815 e il 1850*, Firenze, ETS, 2021, e, per la comunità romana, con particolare

riferimento alle artiste, il libro di Melissa Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors. American Artists in Nineteenth-Century Rome*, University Park (Pennsylvania), Pennsylvania State University Press, 2014.

9. Sulla formazione fiorentina: Michele Amedei, *Dagli Stati Uniti alla Toscana*… cit. (nota 8), 2021, pp. 123-130.

10. Sullo scultore, almeno: Millard F. Rogers Jr., *Randolph Rogers*… cit. (nota 3), 1971**.**

11. Katherine C. Walker, *American Studios*… cit. (nota 2), 1866, p. 102. Sul tema della visita agli studi degli artisti a Roma: Lilian M. C. Randall, *An American abroad: visits to sculptors' studios in the 1860's*, in «The journal of the Walters Art Gallery», 33-34, 1970-71, pp. 42-51.

12. La principale fonte per la ricostruzione della cronologia del viaggio europeo della Walker è costituita dalla biografia del marito, Edward Ashley Walker: *History of the Academic Class of 1856, Yale University, to 1896*, Boston, [Brown], 1897, pp. 183-184.

13. Per le repliche della coppia di sculture documentate nel *Journal* di Rogers: Millard F. Rogers Jr., *Randolph Rogers*… cit. (nota 3), 1971, pp. 210-211 cat. nn. 36-37. Per i calchi e la loro distruzione si veda *supra*, nota 3. Per la *Pescatrice* della Love Gallery di Chicago si veda la riproduzione in Vivien Green Fryd, *Randolph Roger's* … cit. (nota 3), 1986, p. 33 (fig. 7).

14. *Cacciatore*, Sotheby's, New York, 15 maggio 1991, lot. 97; *Cacciatore*, Butterfield & Butterfield, San Francisco, 23 giugno 1998, lot. 3319; *Cacciatore*, Sotheby's, New York, 10 maggio 2000, lot. 107; *Cacciatore*, Butterfield & Butterfield, San Francisco, 1° novembre 2004, lot. 5022; *Cacciatore* e *Pescatrice*, Christie's, New York, 22 maggio 2014, lot. 82; *Cacciatore*, Brunk Auctions, Asheville (NC), 13 giugno 2015, lot. 197; *Pescatrice*, Skinner, Boston, 14 febbraio 2020, lot. 296; *Pescatrice*, Brunk Auctions, Asheville (NC), 4 dicembre 2021, lot. 702; *Cacciatore*, Brunk Auctions, Asheville (NC), 25 marzo 2023, lot. 1168; *Cacciatore* e *Pescatrice*, provenienti dalla Kansas City Public Library, Brunk Auctions, Asheville (NC), 19 febbraio 2025, lot. 509.

15. Millard F. Rogers Jr., *Randolph Rogers*… cit. (nota 3), 1971, p. 99; Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 1), 1989 p. 78.

16. Vivien Green Fryd, *Randolph Roger's* … cit. (nota 3), 1986, pp. 29-37.

17. Andrea Bacchi, in *Il conoscitore d'arte…* cit. (nota 1), 1989 pp. 78-79 cat. nn. 32a-b.

BIBLIOGRAFIA

Fischetti, Zaccariotto 2018
Federico Fischetti, Giulia Zaccariotto (a cura di), Galleria Metallica. Ritratti e imprese dal Medagliere Estense, Modena, Franco Cosimo Panini, 2018.

Plebani 2023
Paolo Plebani (a cura di), Accademia Carrara. Guida alla visita, Milano, Skira, 2023.

AUTORI

Martina Bagnoli



Direttore di museo con vasta esperienza internazionale e comprovata capacità di sviluppare e attuare una visione strategica per grandi istituzioni museali. Forte competenza nella progettazione, negoziazione e attuazione di cambiamenti aziendali al fine di sviluppare approcci innovativi al patrimonio museale e artistico per una sua efficace conservazione, valorizzazione e fruizione. Storica dell'arte di fama e curatrice di importanti esposizioni internazionali con all'attivo più di 130 tra mostre, pubblicazioni, docenze accademiche e conferenze. Esperta comunicatrice con una solida esperienza nella raccolta fondi e nella costruzione di partnership, Martina Bagnoli è una appassionata sostenitrice del ruolo dell'arte nella società. Dal 2015 a gennaio 2024 è stata direttrice delle Gallerie Estensi, un museo autonomo del Ministero della Cultura italiano che comprende la Galleria Estense di Modena, la Biblioteca Estense universitaria, il Museo lapidario, il Palazzo ducale di Sassuolo e la Pinacoteca nazionale di Ferrara. In precedenza, dal 2002 al 2015, Bagnoli è

stata curatrice di arte medievale per il Walters Art Museum. Da febbraio 2024 dirige l’Accademia Carrara di Bergamo.

Paolo Plebani



Storico dell’arte, specializzato in pittura veneta tra XVI e XVIII secolo, conservatore all’Accademia Carrara di Bergamo. Tra i suoi lavori, molte collaborazioni con saggi e schede di catalogo a mostre: si ricordi il recente contributo a *La peinture en Lombardie au XVII siècle. De la violence des passions à l’idéal de beauté* (Palais Fesch, Ajaccio, 2014). Tra le sue pubblicazioni, la monografia *Verona e gli artisti veronesi nelle «Vite» di Giorgio Vasari* (LED Edizioni Universitarie, Milano 2012).

COLOPHON

Accademia Carrara - Sculture della collezione Federico Zeri
a cura di Paolo Plebani

Schede
Agostino Allegri
Luca Annibali
Andrea Bacchi
Nicola Ciarlo
Claudio Collari
Davide Lipari
Gerardo Moscariello
Riccardo Naldi
Paolo Plebani
Lorenzo Principi
Marco Scansani
Giulia Zaccariotto

Ricerche bibliografiche e archivistiche
Gloria Antoni
Martina Colombi

Schede conservative
Valeria Galizzi

Fotografie
Marco Furio Magliani, Mauro Magliani, Barbara Piovan

Redazione e ricerca iconografica
Marta Barbieri
Veronica Dall’Armi

Progettazione e sviluppo della piattaforma Quire
Haltadefinizione S.r.l.

in collaborazione con
logo Fondazione Federico Zeri

con il sostegno di
logo Amici di Federico Zeri

con il contributo di
logo Fondazione Banca Popolare di Bergamo

Copyright
©2026, Fondazione Accademia Carrara
Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta in alcuna forma o con mezzi elettronici o meccanici, compresi i sistemi di archiviazione e recupero delle informazioni, senza previa autorizzazione scritta della Fondazione Accademia Carrara.
Le informazioni contenute nel presente catalogo sono il risultato delle ricerche condotte dagli autori e riflettono lo stato delle conoscenze al momento della pubblicazione. Trattandosi di una pubblicazione digitale, i contenuti potranno essere aggiornati, integrati o modificati alla

luce di nuove acquisizioni documentarie, bibliografiche e scientifiche.

Pubblicato da
Fondazione Accademia Carrara, Bergamo
Piazza Giacomo Carrara, 82
I-24121 Bergamo
www.lacarrara.it

Titolo: Accademia Carrara – Sculture della collezione Federico Zeri / a cura di Paolo Plebani
Descrizione: Bergamo: ©2026, Fondazione Accademia Carrara

Identificativi: DOI [eventuale]

La presente pubblicazione è stata realizzata utilizzando Quire, soluzione open source per l'editoria digitale sviluppata dal Getty Museum nell'ambito dell'Online Scholarly Catalogue Initiative (OSCI), con la collaborazione di Haltadefinizione S.r.l.

Copertina: Girolamo Ticciati, *San Paolo*, 1732 circa, terracotta, Accademia Carrara, Bergamo, inv. n. 98 ZR 00017 (particolare).

DOI: [eventuale DOI della pubblicazione o della pagina]