

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]

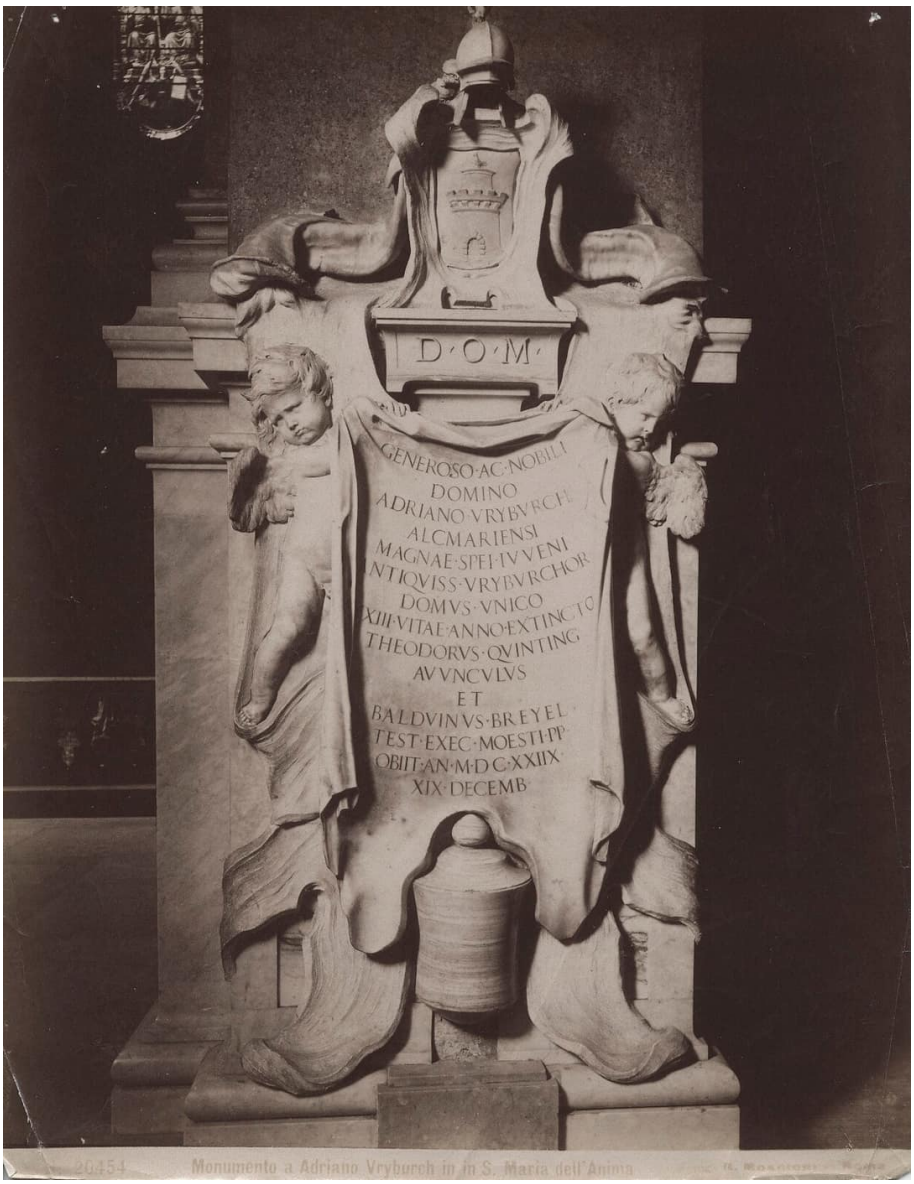


Fig. 2 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Monumento a Adriano Vryburch*, 1629 circa, Roma, Chiesa di Santa Maria dell'Anima.jpg

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.

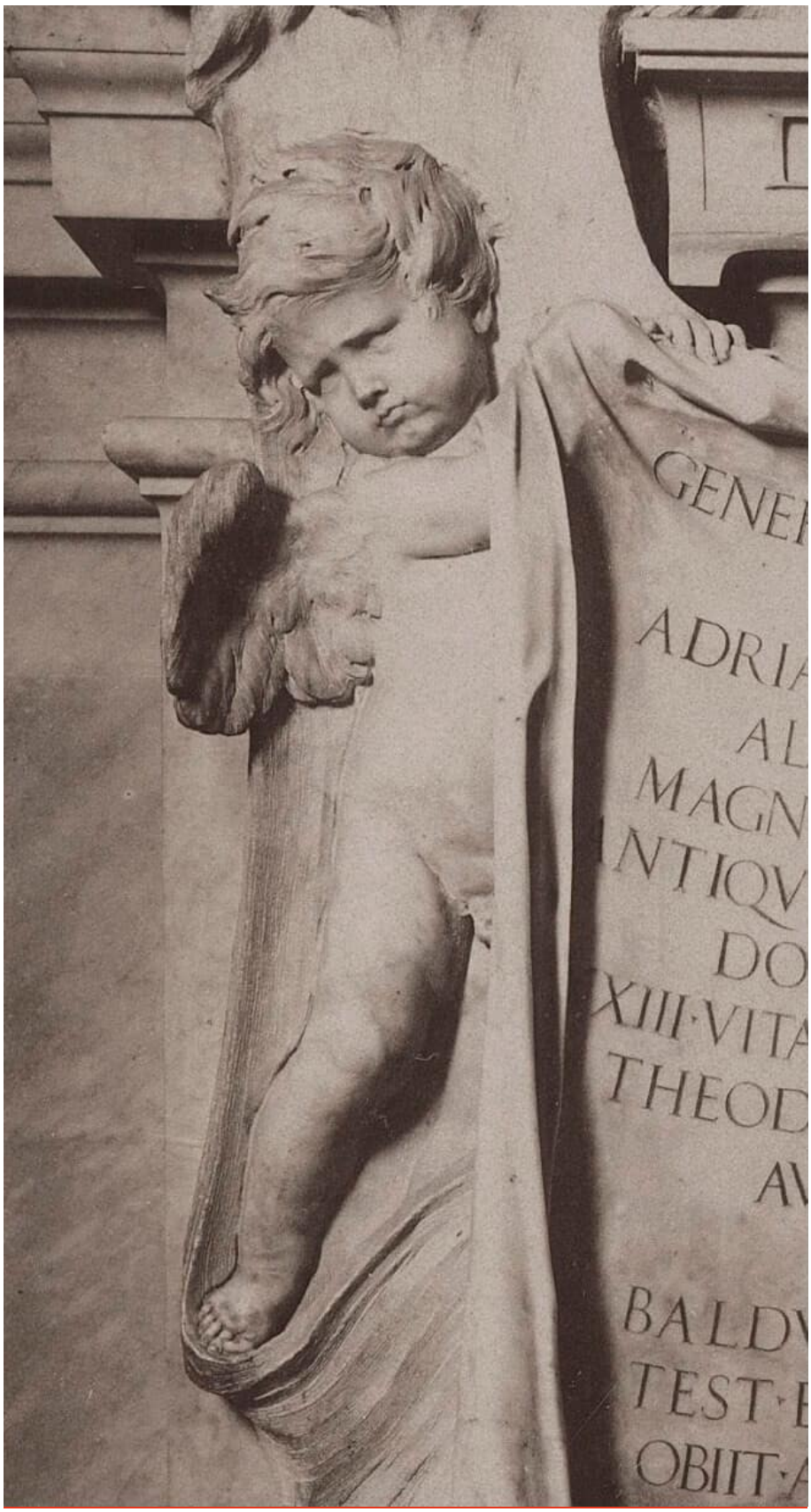

GENE
ADRIA
AL
MAGN
NTIQV
DO
XIII·VITA
THEOD
AV
BALDV
TEST·E
OBIIT·A

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)

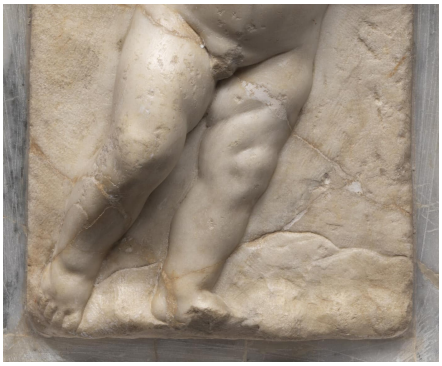


Fig. 9 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Angelo con drappo*, 1628-1629 circa (particolare)

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.



Cat. 11. François Duquesnoy, Angelo con drappo

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.