

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)

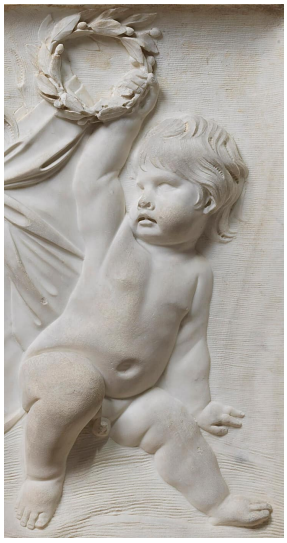


Fig. 9 – François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Amor divino che atterra l'Amor profano*, Roma, Palazzo Doria Pamphilj (particolare putto che dà premio a vincitore)



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**).

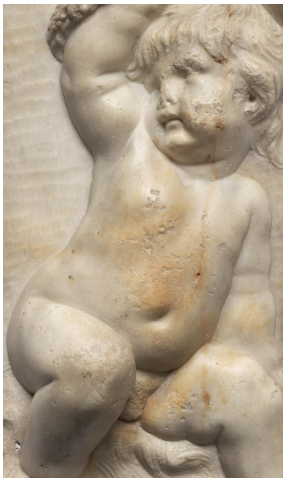


Fig. 18 - François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Putto con ghirlanda*, 1626-1627 circa (particolare)



Fig. 19 - François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Putto con ghirlanda*, 1626-1627 circa (particolare)

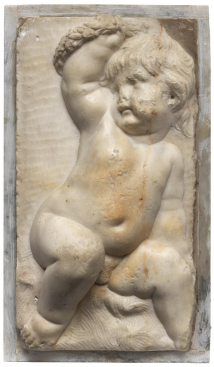


Fig. 20 - François du Quesnoy detto il Fiammingo, *Putto con ghirlanda*, 1626-1627 circa

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.