

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.

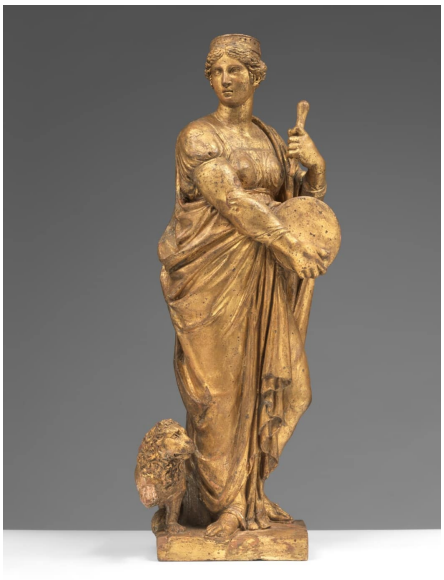


Fig. 3 – Camillo Pacetti, *Cibele*, 1800-1807 circa, terracotta dorata (fronte)

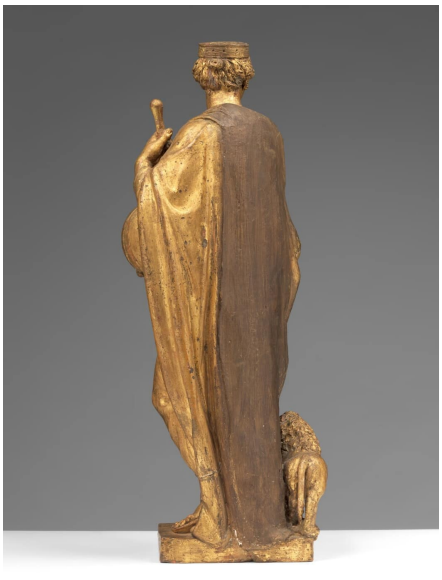


Fig. 4 – Camillo Pacetti, *Cibele*, 1800-1807 circa, terracotta dorata (retro)

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)**.

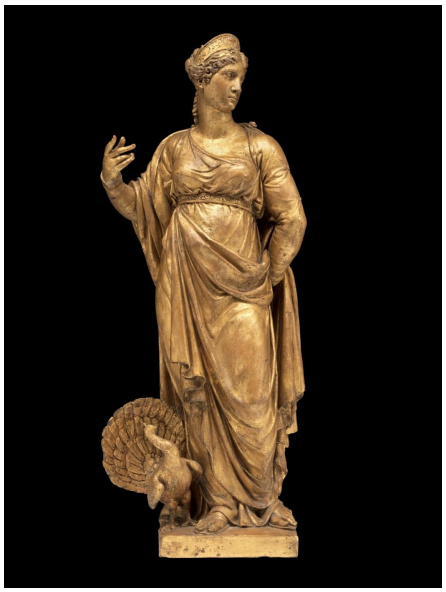


Fig. 11 – Camillo Pacetti, *Giunone*, 1800-1807 circa, terracotta dorata



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)**.

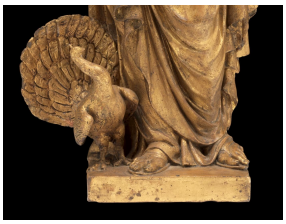


Fig. 13 – Camillo Pacetti, *Giunone*, 1800-1807 circa, terracotta dorata (particolare)



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.

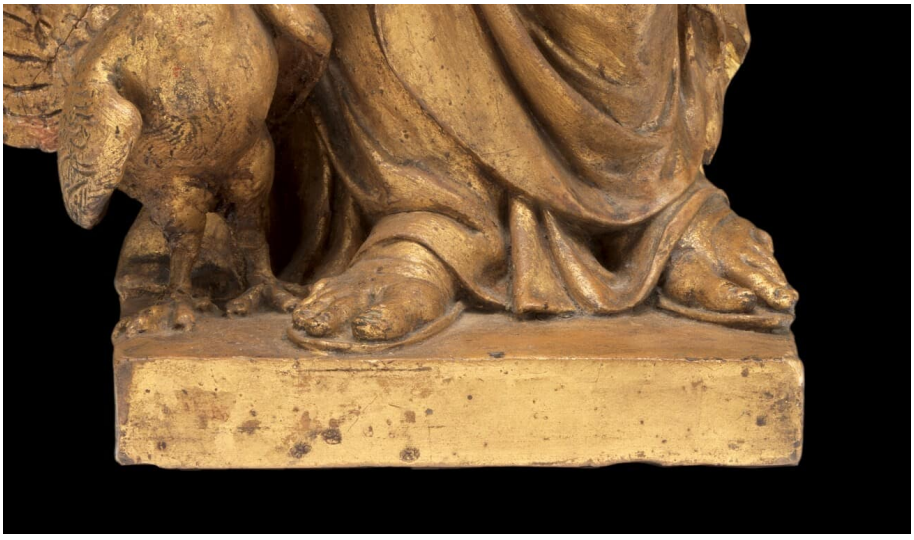


Fig. 16 – Camillo Pacetti, *Giunone*, 1800-1807 circa, terracotta dorata (particolare)

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.

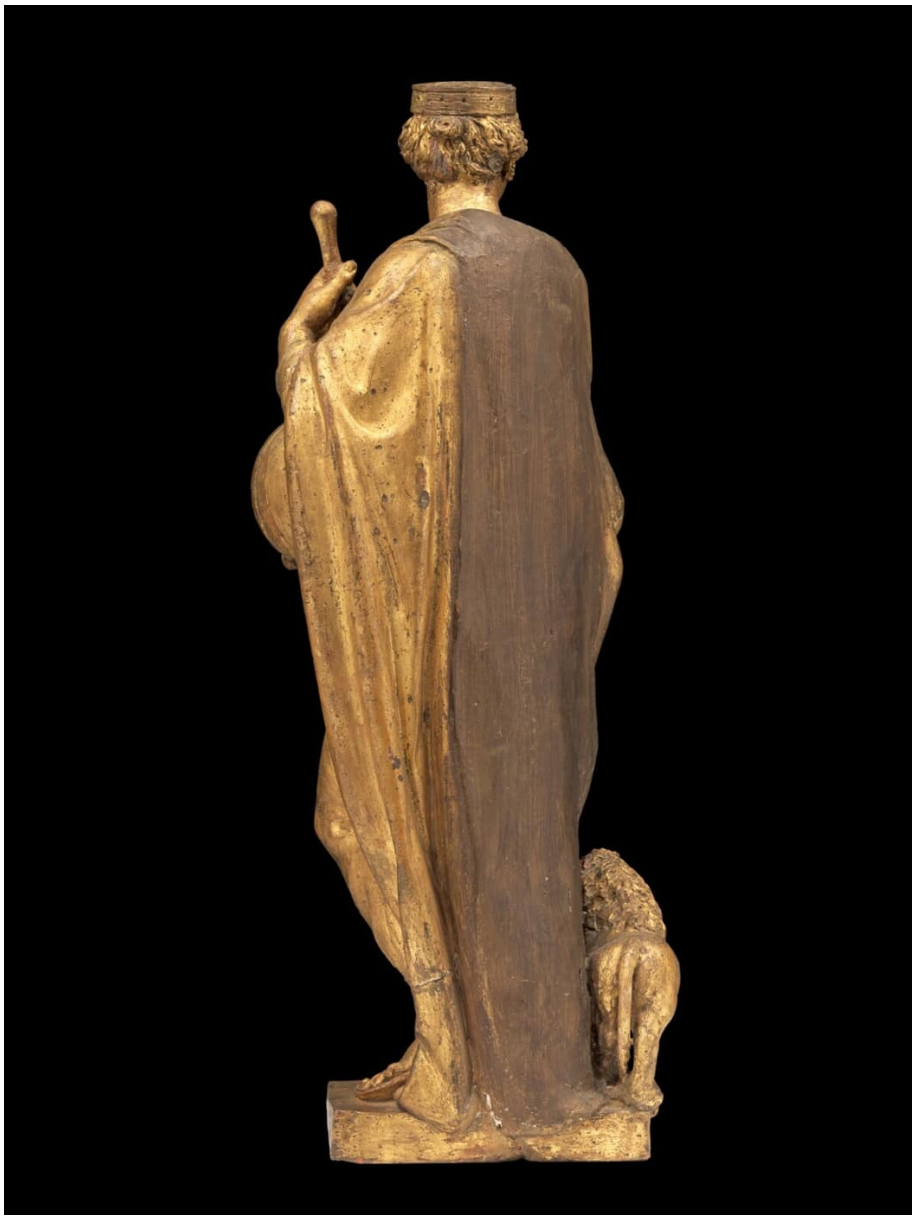


Fig. 18 – Camillo Pacetti, *Giunone*, 1800-1807 circa, terracotta dorata (particolare)

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.