

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.

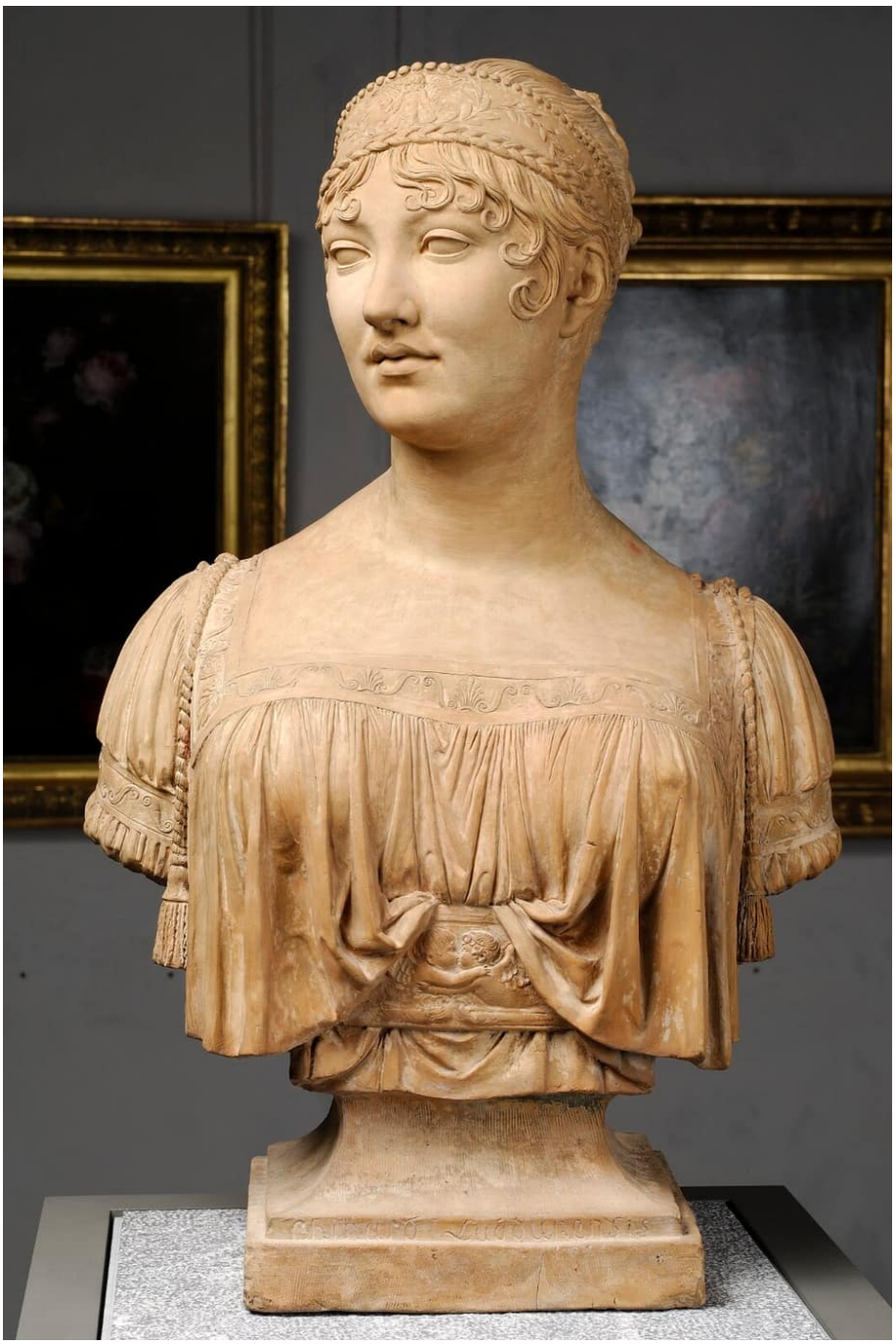


Fig. 6 – Joseph Chinard, *Ritratto di Jeanne de L'Orme*, terracotta, 1802, Lione, Museo di Belle Arti

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.