



dal Razionalismo al Rinascimento

*per i quaranta anni
di studi di
Silvia Danesi Squarzina*



Campisano

dal Razionalismo al Rinascimento

*per i quaranta anni
di studi di
Silvia Danesi Squarzina*

a cura di

M. Giulia Aurigemma



Campisano Editore

Publicato con fondi del Dipartimento
di Storia dell'arte e dello spettacolo,
Facoltà di Lettere, Filosofia, Scienze Umanistiche
e Studi Orientali, Sapienza Università di Roma,
e con fondi del Dipartimento di Studi medievali
e moderni, Facoltà di Lettere e Filosofia,
Università di Chieti-Pescara G. D'Annunzio

Il testo ha superato la procedura di accettazione
per la pubblicazione basata su meccanismi
di revisione soggetti a *referees* terzi

La curatrice M. Giulia Aurigemma ringrazia:
Sergej Androsov, e la Direzione dell'Ermitage
per la gentile concessione dell'immagine in copertina
Adriano Amendola, per l'insostituibile e intelligente
supporto e apporto dalla prima all'ultima fase
editoriale del volume, e Loredana Lorizzo
per i controlli redazionali
Francesco Solinas per consigli sempre lungimiranti,
e Cecilia Mazzetti di Pietralata
Inoltre Laura Bartoni, Tiziana Checchi, Dalma
Frascarelli, Francesca Parrilla, Cecilia Vicentini;
ed infine, per la pazienza e la professionalità,
Graziano Giovanni Campisano ed Enrico D'Andrassi

In copertina:

Michelangelo Merisi da Caravaggio,
Suonatore di liuto, particolare,
inv. no. GE-45, già collezione Giustiniani.
© The State Hermitage Museum,
St. Petersburg

Nessuna parte di questo libro può essere
riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma
o con qualsiasi mezzo elettronico,
meccanico o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Progetto grafico di Gianni Trozzi

© copyright 2011 by
Campisano Editore Srl
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53
Tel (39) 06 4066614 - Fax (39) 06 4063251
campisanoeditore@tiscali.it
ISBN 978-88-88168-84-5

Indice

pag.	9	Premessa <i>Marina Righetti Tosti-Croce</i>
	13	Introduzione <i>M. Giulia Aurigemma</i>
	19	Tabula gratulatoria
	21	Una ipotesi per l'Alberti <i>Maurizio Calvesi</i>
	24	Note sulla committenza romana del cardinale Angelo Capranica, mecenate e collezionista del Rinascimento <i>Anna Cavallaro</i>
	34	<i>La Derelitta</i> del Botticelli: appunti per il soggetto <i>Sergej Androsov</i>
	40	Giovanni Damasceno e l'iconografia del sepolcro vuoto nell'Assunzione <i>Stefania Pasti</i>
	47	<i>Phileros</i> : il soprannome accademico e umanistico di Achille Bocchi <i>Stefano Colonna</i>
	53	Raffaello nella Libreria Piccolomini <i>Christoph Luitpold Frommel</i>
	64	Novità su Sebastiano e l'antico alla Farnesina <i>Costanza Barbieri</i>
	71	Un ritratto di Sebastiano Serlio? <i>Sabine Frommel</i>
	80	Alessandro Vittoria: un bozzetto per palazzo Thiene <i>Lorenzo Finocchi Ghersi</i>
	87	Aggiunte al catalogo di Nero Alberti da Sansepolcro <i>Cristina Galassi</i>
	94	Nuovi contributi su Marcello Venusti copista di Michelangelo <i>Francesca Parrilla</i>
	101	La famiglia De Torres e Marcello Venusti <i>Anna D'Amelio</i>
	107	Tommaso Laureti e la sua formazione: un'ipotesi per iniziare <i>Maria Giuseppina Mazzola</i>
	111	Commercio e «fortuna» di marmi e «pietre mesche coloriti» nella Sicilia del secondo Cinquecento <i>Vincenzo Abbate</i>

- 119 Ottaviano Mascherino e il Casino Ceuli, Borghese, Salviati a Santo Nicola
Maria Celeste Cola
- 126 Inediti di fine Cinquecento alla Chiesa Nuova:
Giovanni Balducci e Paul Bril
Patrizia Tosini
- 133 Una *Vergine dolente* del Cavalier d'Arpino
Mina Gregori
- 136 Alcune considerazioni su due dipinti della collezione Sfondrato:
il *San Francesco in estasi* del Cavalier d'Arpino
e l'*Estasi di Santa Cecilia* di Guido Reni
Francesca Profili
- 144 Per Ludovico II de Torres restauratore di San Pancrazio
Maria Cristina Terzaghi
- 152 Quattro pietre: uno spunto di lettura per la *Fuga* Doria Pamphili
Lauro Magnani
- 162 Caravaggio: le incisioni dalla *Galerie Giustiniani* di Charles Paul Landon
Stefania Macioce, Michela Gianfranceschi
- 173 Il sarcofago di Flavia Cossutia dalla collezione Giustiniani al Vassar College
Luisa Capoduro
- 179 Adam Elsheimer, precursore della *Stimmung* tra scienza e arte
Sybille Ebert-Schifferer
- 184 Saraceni, il Tago e il Mincio
M. Giulia Aurigemma
- 193 Committenti spagnoli e pittori delle Fiandre nella Roma del Seicento.
Istanze politiche attraverso le immagini
Alessandro Zuccari
- 205 Ancora su Paul Bril e una proposta per David Teniers il vecchio
Francesca Cappelletti
- 212 Nuovi documenti per la datazione del *Sogno di Giacobbe* di Lodovico
Cardi detto il Cigoli dipinto per il cardinal Montalto
Belinda Granata
- 218 Riflessioni sul ruolo dei fratelli Girolamo e Giovan Battista Agucchi
nella formazione della quadreria di Pietro Aldobrandini
Laura Testa
- 223 *Incamminato: The «Studioso Corso», the Academy, and
the Awkward Years in the Career of a Painter*
Gail Feigenbaum
- 229 «Una Moderna Pittura... [di] Don Gasparo de Haro et Guzman»:
«*La Madonna che con La scudella piglia L'acqua per Lavar i piedi al Bambino*
di mano di Ludovico Carracci»
Raffaella Morselli
- 235 La casa di Annibale Carracci e dei suoi allievi
in via Condotti: una nota documentaria
Cecilia Mazzetti di Pietralata
- 240 Qualche notizia su Giovanni Battista Viola
e Francesco Albani nei libri parrocchiali romani
Rossella Vodret

- 248 La *Madonna col Bambino in gloria* di Battistello del Museo Provinciale di Catanzaro: nuove riflessioni
Giorgio Leone
- 254 Il *San Giovanni Battista* del Chazen Museum of Art at Madison. Storia e fortuna critica di un quadro
Erich Schleier
- 263 Un tableau de Finoglio (?)
Arnauld Brejon de Lavergnée
- 267 La carriera di Gregorio Preti
Claudio Strinati
- 274 Un dipinto di Giovanni Lanfranco dalla collezione di Pietro e Savio Mellini: *Angelica e Medoro*
Maria Cristina Paoluzzi
- 281 Un tableau du Guerchin retrouvé: la *Bethsabée* de 1640
Stéphane Loire
- 287 Le maniere del Leoni. Un *Amore* dipinto e due ritratti di Don Taddeo Barberini
Francesco Solinas
- 297 Le opere medievali nelle collezioni romane del Seicento: esempi, ragioni di un fenomeno, collocazione
Manuela Gianandrea
- 303 Copisti di Caravaggio attivi per i collezionisti romani: note inedite su Carlo Magnoni al servizio della famiglia Barberini
Barbara Savina
- 308 La materia, criterio guida per le attribuzioni e il restauro. *Le Nozze di Peleo e Teti*: il caso del doppio esemplare Barberini in un'intricata vicenda tra originali e copie
Valentina White
- 316 Michelangelo e l'Antico nel Seicento: il *Cristo risorto* visto da Annibale Carracci, Gian Lorenzo Bernini e Vincenzo Giustiniani
Stefano Pierguidi
- 323 Gian Lorenzo Bernini, Pedro Foix Montoya y el culto a las Ànimas del Purgatorio
David García Cueto
- 330 Il *Busto del Salvatore* attribuito a Giovan Lorenzo Bernini: alcune considerazioni
Maria Grazia Bernardini
- 338 Michelangelo Cerquozzi e la Commedia dell'Arte
Loredana Lorizzo
- 346 Un'opera di Claude Vignon, firmata e datata
Vittoria Markova
- 352 Una voce dell'*internazionale* Van Dyck
Roberto Contini
- 356 Gli *autoritratti* di Rembrandt e la critica recente. Qualche appunto in margine
Gianni Carlo Sciolla
- 365 Mercanti di seta al servizio dell'arte: scambi artistici e commerciali tra Messina e le Fiandre a metà Seicento
Natalia Gozzano

- 373 Gli arazzi della Regina di Svezia. La dispersione ultima
Florence Patrizi
- 378 «His House was resplendent with wonderful paintings and fine ancient statues».
Nuova luce sulla collezione Arundel da un inventario inedito
Antonello Cesareo
- 385 Un disegno inedito di Francesco Maria Brunetti per
l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Porta Paradisi
Francesca Curti
- 390 Nuovi documenti su Filippo Lauri e la perduta decorazione
del Casino Farnese a Porta San Pancrazio
Laura Bartoni
- 396 «Cercando quadri». Paolo Falconieri (1634-1704)
tra artisti, mercanti e collezionisti
Dalma Frascarelli
- 404 I Colonna e Salvator Rosa: gli acquisti di Filippo II Colonna (1663-1714)
dalla collezione di Carlo De Rossi
Tiziana Checchi
- 411 Il paesaggio con la *Fuga in Egitto* di Augusto Rosa (1673-1686)
e nuove proposte attributive
Caterina Volpi
- 417 Il ritratto di Filippo di Alfonso Hercolani
e la committenza del suo discendente Filippo di Marcantonio
Giovanna Perini Folesani
- 424 La Mitria di Clemente XI per le Canonizzazioni del 1712
Cinzia Maria Sicca
- 430 Pietro Sante Bartoli, Ferdinando Fuga
e la lastra dei Paparoni a Santa Maria Maggiore
Anna Maria D'Achille
- 440 Le due *Sabine* di Pelagio Palagi
Ludovica Mazzetti d'Albertis
- 446 Due dipinti di Francesco Podesti a Santiago del Cile
Giovanna Capitelli
- 452 Qualche nota aggiuntiva sulla visione teosofica
in Giacomo Balla e nel primo Futurismo
Fabio Benzi
- 461 Michelangelo: un affare di Stato
Adriano Amendola
- 469 Domenico Rambelli, energia plastica dalla Romagna all'Europa
Lorenzo Canova
- 475 Gli autori
- 477 Indice dei nomi

Michelangelo e l'Antico nel Seicento: il *Cristo risorto* visto da
Annibale Carracci, Gian Lorenzo Bernini e Vincenzo Giustiniani

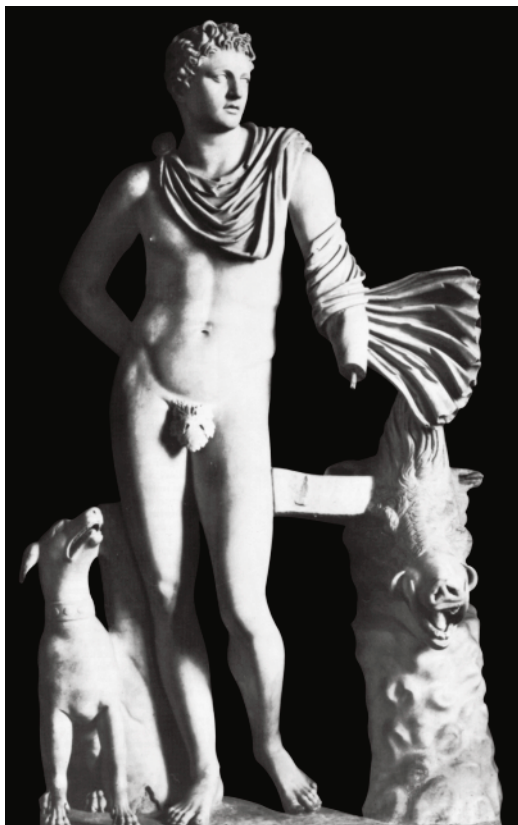
Stefano Pierguidi

Nel sua lettera sulla scultura, databile *post* 1627, il marchese Vincenzo Giustiniani proponeva un confronto divenuto paradigmatico tra una celebre scultura antica, il *Meleagro* oggi ai Musei Vaticani (creduto allora un Adone; fig. 1)¹ e una non meno famosa statua moderna, il *Cristo risorto* di Michelangelo in Santa Maria sopra Minerva (1519-1521; fig. 3)²:

«ma conviene che [lo scultore] lo superi [il pittore] in saper dar bella postura alle figure, cioè che posino bene in terra, e con grazia e vivacità tale, ch'escano dal parere fatte di pietra, come si vede in alcune statue antiche, e particolarmente nell'Adone de' Pichini, ch'è una statua in piedi, ma con tanta proporzione in tutte le parti, e di squisito lavoro, e con tanti segni di vivacità indicibili, che a rispetto dell'altre opere, questa pare che spiri, e pur è di marmo come le altre, e particolarmente il Cristo di Michelangelo, che tiene la Croce che si vede nella chiesa della Minerva, ch'è bellissima, e fatta con industria e diligenza, ma pare statua mera, non avendo la vivacità e lo spirito che ha l'Adone suddetto, dal che si può risolvere, che questo particolare consista in grazia conceduto dalla natura, senza che l'arte vi possa arrivare»³.

Silvia Danesi Squarzina, a cui si deve il ritrovamento, nella chiesa di San Vincenzo Martire a Bassano di Sutri, della prima versione del *Cristo risorto* lasciata incompiuta da Michelangelo (1514-1516), e acquistata poi da Vincenzo Giustiniani tra il 1607 e il 1638 (fig. 4)⁴, ha posto l'accento su questo passo: non sarebbe stato un caso che, nel confronto fra antichi e moderni, il marchese avesse chiamato in causa proprio quella statua del Buonarroti, di cui egli possedeva la prima versione⁵. Poiché Giustiniani rimproverava al *Cristo* della Minerva una certa freddezza e durezza («fatta con industria e diligenza»), e quindi la mancanza della 'grazia' antica, questo passo è divenuto anche uno dei punti cardini su cui si è impostata la ricostruzione di quella che, nel Seicento, era considerata la 'maniera greca', ovvero un modo di fare scultura dolce e tenero, che si era venuto definendo proprio in opposizione ai nudi possenti e muscolosi di Michelangelo⁶. Ma quella di Giustiniani non era una posizione teorica completamente originale: è possibile infatti che il marchese chiamasse in causa proprio quelle due opere, l'*Adone-Meleagro* e il *Cristo* della Minerva, rifacendosi a commenti e luoghi comuni, tramandati forse anche oralmente nella Roma di Cinque e Seicento.

Giovanni Paolo Lomazzo, nel capitolo sulle proporzioni del corpo umano del suo *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura* (Milano 1584), scriveva:



1. *Meleagro*. Città del Vaticano, Musei Vaticani
2. *Ercole Farnese*. Napoli, Museo Archeologico Nazionale

«La proporzione di sette teste è accomodata per fare gl'uomini robusti e di spalle ampie e membra rilevate, come soldati et altri uomini forti e robusti, a quali conven-gono membra grosse e muscoli rilevati e forti che dimostrino terribilità, con un tirarsi all'alto senza scadere punto come fanno i corpi deboli, et un legare di tutta la vita con tutti i muscoli principali con gran fuggimento de i piccoli: perché questi solo rendono il corpo fortissimo e tremendo a vedere. Di che si vede miracoloso essemplio in Roma, in Campo di Fiore nel palazzo di Farnesi, in quello Ercole fatto per mano dell'ec-cel-lente scoltore greco chiamato Glaucone. La proporzione dell'uomo armigero, colerico e marziale richiede le membra fra di loro composte e crudissime e spiccate, magre e ti-rate all'insù, come a dire le polpe delle gambe molto alte e lontane da i taloni e le spal-le tirate all'insù... Questa maniera seguitava Michel Angelo, il quale veramente nacque per dipingere gli uomini forti, robusti e feroci, e non gli Adoni morbidi, dolci e soavi. E per questo forse non volse far la mano che manca all'Adone di Campo di Fiori in Roma in casa del vescovo di Norsia [Francesco Fusconi]»⁷.

Quello del mancato restauro michelangiolesco all'*Adone-Meleagro* non era forse solo un aneddoto come tanti altri⁸, poiché anche un'altra fonte antica,

una lettera da Roma del 6 febbraio 1550 di Giovan Francesco Arrivabene al segretario di Francesco III Gonzaga, attesta che Michelangelo vide la statua da poco ritrovata e «restò attonito et vinto da così bell'opra, et fu giudicato lavoro fatto dal medemo artefice che fece ancho l'Apolline stupendo di Belvedere»⁹. Secondo Lomazzo Michelangelo si sarebbe rifiutato di restaurare l'*Adone-Meleagro* proprio perché questa statua, morbida e dolce, costituiva un modello di bellezza completamente opposto a quello verso il quale il Buonarroti era naturalmente incline, rappresentato al suo meglio dall'*Ercole Farnese* (fig. 2).

Il 25 giugno 1665 Gian Lorenzo Bernini, nel corso del suo soggiorno parigino, alla presenza di Paul Fréart de Chantelou, avrebbe affermato che Michelangelo era stato uno straordinario architetto, ma «nella scultura e nella pittura egli non aveva avuto la capacità di far sembrare le figure di carne» E aveva poi raccontato un interessante aneddoto:

«Il Cavaliere ha raccontato che Annibale Carracci era entrato un giorno nella chiesa della Minerva con parecchi allievi ed uno di costoro, che era fiorentino e per conseguenza grande elogiatore dei suoi compatrioti, gli aveva detto: «E allora, signor Annibale, che ne dite di questa statua di Cristo?» «Caspita», disse Annibale, «è di Michelangelo. Considerate bene la bellezza voi altri» (girandosi verso il gruppo); «Ma per comprenderla a fondo, bisognerebbe vedere come erano fatti i corpi a quel tempo», ironizzando sul fatto che Michelangelo non aveva imitato la natura»¹⁰.

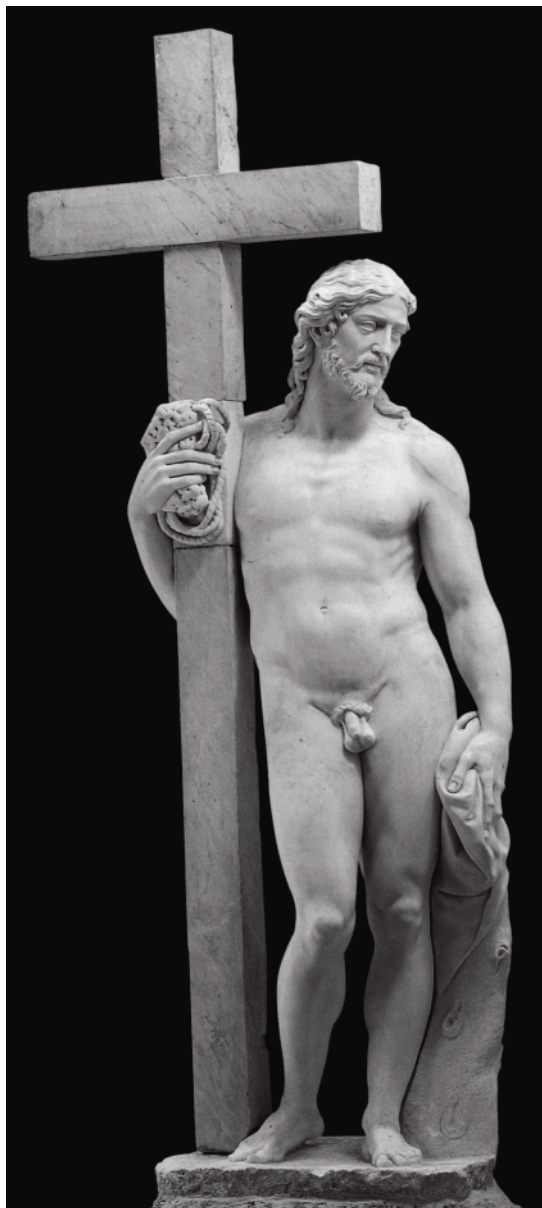
Il 21 agosto Bernini avrebbe accennato alle medesime critiche di Annibale al *Cristo* di Michelangelo, aggiungendo che questi possedeva «più arte che grazia»¹¹. Se Giustiniani, tra il terzo e il quarto decennio del Seicento, rimproverava al *Cristo* della Minerva la stessa mancanza di 'grazia' e naturalezza, ovvero l'incapacità di Michelangelo di imitare la morbidezza della carne, è probabile che l'aneddoto riferito da Bernini in Francia oltre trent'anni dopo avesse qualche fondamento: forse Annibale aveva davvero criticato quella statua del Buonarroti per la durezza di certi passaggi¹². Nelle sue postille alle *Vite* di Vasari, Annibale avrebbe criticato l'eccessivo studio dell'anatomia, e in filigrana questo si potrebbe leggere come un attacco a Michelangelo:

«È gran cosa che molti pittori non so s'[io] debbo dire poco intend[en]ti di quest'arte attendon[o] et consumano tanto te[mpo] in torno a questa anno[to]mia, che con tutto ch[e] sia buono il saperne, non è però necessario il cacciarvisi drento [come] fanno i medici, ma n[on] più, ché qua non è [il] suo loco»¹³.

Lomazzo aveva anche scritto:

«E sì come Michel Angelo, per dimostrare la perfetta cognizione ch'egli avea de l'anatomia, volse inchinare un poco a l'estremo e rilevare alquanto più i muscoli, per dimostrargli eminenti e fieri in que' corpi ne' quali la Natura gl'avea assotigliati, come nel corpo di Cristo et in simili»¹⁴.

Sebbene sia probabile che Lomazzo si riferisse qui al *Cristo* giudice del *Giudizio Universale* della Cappella Sistina, non si può escludere del tutto la possibilità che l'autore avesse in mente anche il *Cristo* della Minerva, altrove lodato



3. Michelangelo, *Cristo risorto*. Roma, Santa Maria sopra Minerva
4. Michelangelo (con interventi seicenteschi), *Cristo risorto*.
Bassano Romano, chiesa di San Vincenzo Martire

come «felicissimamente espresso in marmo»¹⁵. Certo Annibale avrebbe criticato quella statua proprio per le forzature anatomiche, e non è un caso che il bolognese, sempre nelle sue postille, se la prendesse soprattutto con Battista Franco, il più fervente michelangiolista di pieno Cinquecento¹⁶, e probabilmente anche il maggiore studioso di anatomia dopo lo stesso Michelangelo¹⁷. E, di conseguenza, Annibale giudicava Tiziano «più pittore di Michelangelo»¹⁸: non sarebbe insomma difficile attribuire al bolognese quel giudizio sul *Cristo* della Minerva riportato da Bernini. Del primo grande capolavoro di Gian Lorenzo, *l'Enea, Anchise e Ascanio fuggono da Troia* (1618-19; Roma, Galleria Borghese), Filippo Baldinucci scriveva nel 1682:

«e fu questa la prima opera grande, ch'egli facesse, nella quale, quantunque alquanto della maniera di Pietro suo padre si riconosca, non lascia però di vedersi, per le belle avvertenze ch'egli ebbe in condurla, un certo avvicinarsi al tenero e vero»¹⁹.

In questo passaggio al «tenero e vero» Tomaso Montanari ha letto proprio un'influenza di Annibale su Bernini²⁰. Vincenzo Giustiniani, quindi, si sarebbe rifatto sia alle critiche del bolognese al *Cristo* della Minerva, che a Roma dovevano essere piuttosto note, che alla tradizione, attestata da Lomazzo, secondo cui Michelangelo non avrebbe voluto restaurare *l'Adone-Meleagro* perché la sua dolcezza e morbidezza erano troppo lontani dal suo ideale artistico di bellezza fisica.

Sempre in relazione al confronto fra Michelangelo e l'antico è opportuno ricordare qui un altro celebre aneddoto, riportato questa volta da Giovanni Baglione nella sua vita di Guglielmo della Porta del 1642:

«Raccomandato da Michelagnolo sì, che entrò in casa Farnese a ristorare le statue antiche di quelli Signori; e tra le altre rifece le gambe al famosissimo Ercole con tanta, e sì lodevole maniera, che essendosi poi le antiche ritrovate, Michelagnolo giudicò, non doversi mutare quelle di F. Guglielmo, per mostrare con quel risarcimento sì degno al mondo, che le opere della scultura moderna potevano stare al paragone de' lavori antichi»²¹.

Il restauro delle gambe dell'*Ercole Farnese*, la statua antica più vicina agli ideali michelangioleschi, secondo Lomazzo, dovette certamente essere condotto da Guglielmo della Porta secondo le avvertenze del suo mentore, evidenziando muscoli e vene, e sebbene esso non venisse rimosso dopo la scoperta, intorno al 1560, delle gambe originali del colosso, forse davvero per esplicito suggerimento dello stesso Buonarroti, non riuscì a superare anche l'esame a cui venne sottoposto in epoca neoclassica: a fine Settecento, infatti, le gambe originali sostituirono quelle del della Porta, che nel 1830 venivano addirittura paragonate a «due salsiccioni»²².

NOTE

¹ Sulla straordinaria celebrità di questa scultura dal Cinquecento fino alla fine del Settecento cfr. F. HASKELL, N. PENNY, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven 1981, pp. 263-265 e G. REBECCHINI, *Giovan Francesco Arrivabene a Roma nel 1550: una nuova descri-*

zione del giardino del cardinale Federico Cesi, in «Pegasus», II, 2000, pp. 41-60, in particolare pp. 42, 57, nota 10 e 59-60, nota 35.

² Sul *Cristo* della Minerva cfr. G.S. PANOFKY-SÖRGEL, *Michelangelos "Christus" und sein römischer Auftraggeber*, Worms 1991 e L.C. AGOSTON, *Michelangelo's "Christ": the dialectics of sculpture*, Ph. D. Harvard University 1993, Ann Arbor 2007.

³ V. GIUSTINIANI, *Discorsi sulle arti*, a cura di L. Magnani, Novi Ligure 2006, p. 54.

⁴ S. DANESI SQUARZINA, *The collections of cardinal Benedetto Giustiniani: part II*, in «The Burlington Magazine», CXL, 1139, 1998, pp. 102-118, in particolare pp. 113 e 118; L'identificazione della statua di Bassano con la prima versione del *Cristo risorto* di Michelangelo si deve a Irene Baldriga, cfr. I. BALDRIGA, *The first version of Michelangelo's Christ for S. Maria sopra Minerva*, in «The Burlington Magazine», CXLII, 1173, 2000, pp. 740-745; cfr. anche S. DANESI SQUARZINA, *The Bassano 'Christ the Redeemer' in the Giustiniani collection* in «The Burlington Magazine», CXLII, 1173, 2000, pp. 746-751; la scheda di I. Baldriga e S. Danesi Squarzina in *Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra a cura di S. Danesi Squarzina, Roma, Palazzo Giustiniani, 26 maggio-15 giugno 2001, Roma 2001, pp. 246-251; S. DANESI SQUARZINA, *Il Cristo portacroce di collezione Giustiniani: prima versione incompiuta di un'opera di Michelangelo*, in *Dai Giustiniani all'Unione Europea: un percorso continuo*, Atti del convegno, Bassano Romano, 17 aprile 2004, a cura di E. Giustiniani, Bassano Romano 2005, pp. 157-171. Su tutta la storia delle due commissioni, della prima e della seconda versione, cfr. da ultimo C.L. FROMMEL, *Michelangelo, Bernini e le due statue del Cristo risorto*, in *Società, cultura e vita religiosa in età moderna: studi in onore di Romeo De Maio*, a cura di L. Gulia, I. Herklotz, S. Zen, Sora 2009, pp. 177-215, che ha avanzato l'ipotesi di riferire a Bernini il completamento del *Cristo* Giustiniani. Com'è noto, la prima versione del *Cristo* venne lasciata incompiuta da Michelangelo per la comparsa di una vena nera del marmo sul viso di Cristo: l'episodio è stato accostato a uno della vita di Bernini, costretto a rifare il busto di Scipione Borghese per la rottura del marmo all'altezza della fronte nella prima versione del busto (entrambi i ritratti sono alla Galleria Borghese di Roma), cfr. E. LEVY, *Chapter 2 of Domenico Bernini's "Vita" of his father: mimeses*, in *Bernini's biographies: critical essays*, a cura di M. Delbeke, E. Levy, S.F. Ostrow, University Park 2006, pp. 159-180, in particolare pp. 168-170.

⁵ Non si hanno però elementi definitivi per stabilire la data di acquisizione del *Cristo* da parte di Vincenzo Giustiniani: sappiamo solo che nel 1607 il marmo era in cerca di un acquirente; Frommel (FROMMEL, *Michelangelo, Bernini... cit.*, pp. 198-199) ritiene che la statua sia stata comprata dal marchese nel 1618-19.

⁶ C. DEMPSEY, *The Greek style and the prehistory of neoclassicism*, in *Pietro Testa 1612 - 1650: prints and drawings*, catalogo della mostra a cura di E. Cropper, Philadelphia Museum of Art, 5 novembre-3 dicembre 1988, Philadelphia 1988, pp. XXXVII-LXV, in particolare pp. XLI-XLII; E. CROPPER, C. DEMPSEY, *Nicolas Poussin: friendship and the love of painting*, Princeton 1996, pp. 32-33; E. LINGO, *François Duquesnoy and the Greek ideal*, New Haven 2007, pp. 40-41.

⁷ G.P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Giardi, 2 voll., Firenze 1973-75, II, pp. 250-251; *Michelangelo e l'arte classica*, catalogo della mostra a cura di G. Agosti, V. Farinella, Firenze, Casa Buonarroti, 15 aprile-15 ottobre 1987, Firenze 1987, pp. 87-88. L'aneddoto non è riportato nell'edizione critica della vita vasariana di Michelangelo curata da Paola Barocchi, cfr. G. VASARI, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, 5 voll., Milano 1962, né in HASKELL, PENNY, *Taste and the Antique... cit.*, pp. 263-265.

⁸ Sul riferimento a Michelangelo di altri mancati interventi di restauro di statue antiche cfr. HASKELL, PENNY, *Taste and the Antique... cit.*, *passim* e *Michelangelo: studi di antichità dal Codice Coner*, a cura di G. Agosti, V. Farinella, Torino 1987, p. 43.

⁹ C.M. BROWN, *An early description of the Vatican Meleager*, in «RACAR», IV, 1977, 2, pp. 91-94, in particolare pp. 93-94, ripubblicata integralmente in REBECCHINI, *Giovan Francesco Arrivabene... cit.*, pp. 49 e 53-55. Nessuno dei due studiosi cita la testimonianza di Lomazzo; i due passi sono stati invece pubblicati congiuntamente in AGOSTI, FARINELLA, *Michelangelo... cit.*, p. 48.

¹⁰ D. DEL PESCO, *Bernini in Francia: Paul de Chantelou e il "Journal de voyage du Cavalier Bernin en France"*, Napoli 2007, pp. 220-221.

¹¹ DEL PESCO, *Bernini... cit.*, p. 301; le critiche di Bernini e Giustiniani al *Cristo* della Minerva sono riportate anche in VASARI, *La vita di Michelangelo... cit.*, III, pp. 904-905 e PANOFKY-SÖRGEL, *Michelangelos... cit.*, p. 9, nota 4; cfr. anche FROMMEL, *Michelangelo, Bernini... cit.*, p. 197.

¹² Di opinione diversa è Steven Ostrow, secondo il quale i numerosi riferimenti ad Annibale da parte di Bernini nel diario del suo soggiorno francese sarebbero il frutto di una manipolazione da parte di Chantelou, cfr. S.F. OSTROW, *Bernini's voice: from Chantelou's "Journal" to the "Vite"*, in *Bernini's biographies... cit.*, pp. 121-135, in particolare pp. 126-130.

¹³ *Gli scritti dei Carracci*, a cura di G. Perini, Bologna 1990, p. 158. R. ZAPPERI, *Annibale Carracci: ritratto di artista da giovane*, Torino 1989, pp. 37-38.

¹⁴ LOMAZZO, *Scritti sulle arti...* cit., p. 33; VASARI, *La vita di Michelangelo...* cit., II, p. 126.

¹⁵ LOMAZZO, *Scritti sulle arti...* cit., p. 463; VASARI, *La vita di Michelangelo...* cit., III, p. 903. Sulla fortuna di Michelangelo in Lomazzo cfr., più in generale, A. SQUIZZATO, *Michelangelo negli scritti d'arte di Giovan Paolo Lomazzo*, in *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, a cura di A. Rovetta, Bari 2004, pp. 61-96.

¹⁶ PERINI, *Gli scritti...* cit., pp. 159-160.

¹⁷ R. P. CIARDI, «*Intus et extra*»: *lo studio dell'anatomia nell'Accademia dei Carracci*, in «Accademia Clementina: Arti e Memorie», XXXII, 1993, pp. 209-222, in particolare p. 214.

¹⁸ PERINI, *Gli scritti...* cit., pp. 40-42 e 161.

¹⁹ F. BALDINUCCI, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto, e pittore* (Roma 1682), in F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* (Firenze 1681-1728), 7 voll., Firenze 1974-75, V, pp. 590-591.

²⁰ T. MONTANARI, *Bernini pittore*, catalogo della mostra a cura di T. Montanari, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, 19 ottobre 2007 - 20 gennaio 2008, Roma 2007, pp. 20-85, in particolare p. 20; T. MONTANARI, *At the margins of the historiography of art: the "Vite" of Bernini between autobiography and apologia*, in *Bernini's Biographies...* cit., pp. 73-109, in particolare p. 98. Su una possibile partecipazione di Pietro alla realizzazione dell'*Enea e Anchise* cfr. S. PIERGUIDI, «*Il nome del grandissimo figlio aveva evidentemente assorbito il nome del grande padre*»: *considerazioni intorno al giovane Bernini*, in «Bollettino d'arte», XCIII, 145, 2008, pp. 103-114, in particolare pp. 107-110.

²¹ G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma 1642, p. 151; VASARI, *La vita di Michelangelo...* cit., IV, pp. 1156-1158.

²² G. PRISCO, «*La più bella cosa di cristianità*»: *i restauri alla collezione Farnese di sculture*, in *Le sculture Farnese: storia e documenti*, a cura di C. Gasparri, Torino 2007, pp. 81-133, in particolare pp. 94, 109-110, 129, nota 225.