



CATALOGO GENERALE

I

SCULTURA
MODERNA

a cura di
ANNA COLIVA
con la collaborazione di
VITTORIA BRUNETTI



NB
27
.18
R665
2022
1

GALLERIA BORGHESE

Direttrice Generale della Galleria Borghese
Francesca Cappelletti

Consiglio di Amministrazione
Francesca Cappelletti, presidente
Marco Cammelli
Fabiano De Santis
Mariastella Margozi
Ilaria Miarelli Mariani

Comitato Scientifico
Patrizia Cavazzini
Alessandro Ippoliti
Luigi Pomponio

Collegio dei revisori dei conti
Fernanda Ballardin, presidente
Marco Coletta
Paola Passarelli

Segreteria del Direttore
Gloria Antonelli
con Chiara Tarantola

Funzionarie Storiche dell'arte
Lucia Calzona
Geraldine Leardi
Marina Minozzi
Maria Giovanna Sarti
Emanuela Settimi
Stefania Vannini

Ufficio restauro
Costanza Longo
Barbara Provinciali
con Dorina Inglese

Ufficio mostre
Geraldine Leardi

Ufficio prestiti
Marina Minozzi
con Silvia Lucantoni
Federica Pietrangeli

Ufficio tecnico
Agnese Murrari
Annalisa Ruocco

Ufficio comunicazione e promozione
Maria Laura Vergelli

Amministrazione
Cinzia Guglielmi
con Mariangela Cecere (Ales)
Tatiana De Cola (Ales)

Ufficio gare e contratti
Martina Massarelli (Ales)

Ufficio iconografico
Maria Giovanna Sarti

Ufficio didattica e accessibilità
Maria Giovanna Sarti
Stefania Vannini

Ufficio eventi
Cinzia Guglielmi

Ufficio del personale
Roberta Gentile
Monica Pantaleo
con Mauro Ansovini
Anna Proietti
Raffaele Miranda (Ales)

Ufficio del protocollo
Anna Lo Cascio
Elisabetta Sandrelli

Ufficio consegnatario
Pietro Felici

Assistenti di sala
Christiana Anastasi, Paola Buzzi, Marina Casciati,
Assunta Curto, Daniela De Cesaris, Giuliano D'Inno-
cenzo, Nadia Di Giandomenico, Stefano Fazzi, Daniela
Frillocchi, Maria Clara Garofalo, Tiziana Gorini, Nata-
lino Lampasona, Donatella Luciani, Renzo Mariani,
Stefania Olivieri, Dario Panichi, Palma Petrelli, Marco
Petroselli, Giuseppina Pierucci, Roberto Pinto, Franca
Sacchinelli, Paola Savignano, Gianguido Sgriscia

Ales
Louise Beaudean, Eliphaz Biasciucci, Lorena Bonanot-
te, Roberto Casella, Teresa Croce, Eliana Fiamin, Mar-
gherita Masi, Giulia Monti, Gabriella Natale, Luisa
Polcari, Barbara Ripabella, Giulia Spada

Collaboratori esterni
Costanza Molini (ufficio mostre)
Annalaura Valitutti (ufficio mostre)
Giulia Siotto (ufficio restauro)
Ileana Pallai (ufficio tecnico)
Raffaele Valente (ufficio tecnico)
Lara Facco (ufficio stampa)
Anastasia Diaz della Vittoria Pallavicini (ufficio
comunicazione/eventi)
Dinamica (sito web e social network)
Simona Ciofetta (archivi digitali)
Claudia Sciarra (sito web)
Rebecca Linguanti (ufficio gare e contratti)
Michela Reggio d'Acì (ufficio gare e contratti)
Thomas Clemens Salomon (progetti direzione)

Vigilanza
Veruska Addesa, Martina Alecci, Simone Bianconi,
Francesco Bordiga, Alessio Casadei, Sebastian Coluzzi,
Beatrice Denaro, Alessia Di Cesare, Artan Dyrnishi,
Rosa Fiorini, Luca Fois, Fabrizio Franconi, Luca Fulig-
na, Giuseppe Gaglioti, Valerio Massimo Garofalo,
Emanuela Giovannini, Ermira Hashorva, Simone Lon-
go, Elena Loreti, Sergio Malizia, Simone Paolicelli,
Armando Peppetti, Francesco Petroselli, Mariaconcet-
ta Puletti, Valeria Rotova, Mirko Scardamaglia

Accoglienza gruppi
Davide Cherubini, Elisa Ciafrei, Beatrice Denaro, Sien-
na De Nava, Michela Lucantoni, Elizabeth Wendler

Volume pubblicato con il sostegno di



CATALOGO GENERALE I. SCULTURA MODERNA

A cura di
Anna Coliva
con la collaborazione di Vittoria Brunetti

Coordinamento del progetto
Geraldine Leardi
con Costanza Molini

Supervisione scientifica
Vittoria Brunetti

Ricerche bibliografiche e documentarie
Vittoria Brunetti
Simona Ciofetta
Marina Minozzi
Arianna Salustri

Testi
Luca Annibali
Maria Giulia Barberini
Vittoria Brunetti
Simona Ciofetta
Anna Coliva
Caterina Fioravanti
Federica Giacomini
Francesco Leone
Marina Minozzi
Giulia Salvo
Ilaria Sgarbozza

Fotografie
Archivio iconografico della Galleria Borghese
Niccolò Ara
Mauro Coen
Enrico Fontolan
Luciano Romano

OFFICINA LIBRARIA

Direzione artistica, progetto grafico e impaginazione
Paola Gallerani

Redazione
Monica Fintoni e Andrea Paoletti

Fotolito
Premani, Pantigliate (MI)

Stampa
Petrucci Stampa, Città di Castello (PG)

Ufficio stampa
Luana Solla

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.

isbn: 978-88-3367-179-6
© Officina Libraria, Roma, 2022
www.officinallibraria.net
Printed in Italy

SOMMARIO

9	PREMESSA
	Francesca Cappelletti
13	IL MITO DELLA STATUA. LA COLLEZIONE DI SCULTURE COME CONNOTAZIONE DEL MUSEO
	Anna Coliva
27	NOTA PER LA CONSULTAZIONE DELLE SCHEDE
33	ALBERO GENEALOGICO DELLA FAMIGLIA BORGHESE
34	PIANTINE
37	OPERE MODERNE
38	SCHEDE
293	APPROPRIARSI DELL'ANTICO
295	APPROPRIARSI DELL'ANTICO: REINTERPRETAZIONE, TRASFORMAZIONE, COPIA. UN CAMBIAMENTO DI PROSPETTIVA
	Simona Ciofetta
304	SCHEDE
339	DALL'ANTICO AL MODERNO E RITORNO
341	DALL'ANTICO AL MODERNO E RITORNO. ALCUNE RIFLESSIONI SUI RESTAURI DI SCULTURE ANTICHE NELLE RACCOLTE BORGHESE
	Giulia Salvo
346	SCHEDE
402	SCULTURE ANTICHE: INTERVENTI DI RESTAURO MODERNI
415	APPARATI
416	ABBREVIAZIONI
417	BIBLIOGRAFIA
442	ESPOSIZIONI
443	INDICE DELLE OPERE IN CATALOGO
446	INDICE DEI NOMI

to Casino»; «Nomenclatura degli oggetti d'antica scultura, che sono posti in opera, ed altri da porsi nel Casino nobile di S.A. il Signor Principe Borghese, a Villa Pinciana, tutto in relazione alla pianta di detto Casino»; [1828], cc. 9v-10r: «Sala dedicata ad Ercole [sala II] ... alli sette ovati intorno alle descritte pareti n. 7 busti imperiali».

5. [?] AAV, Arch. Borghese 458, n. 5, Inventario 1832, n. 232: «Sala dedicata ad Ercole [sala II]».
6. [?] AGB, B/2a, Inventario fidecommissario 1833, Terza Nota, lettera C, p. 46, n. 79 (Mariotti 1892, p. 96).
7. [?] AAV, Arch. Borghese 426, Inventario 1859, cc. 12v-13r, n.n.
8. AGB, C1/1, Estimi, Allegato I, *Estimo delle antichità del Museo Borghese* di G. De Petra, 2 gennaio 1897: L. 2500 (*Atti parlamentari* 1899, p. 114, n. LXVII); Allegato L, *Stima delle sculture antiche e dei basamenti su cui posano di G. Giacomini*, 30 dicembre 1896: L. 3000, «Prima camera [sala I]» (ivi, p. 124, n. 67).

CAT. 17

Scultore ignoto

La capra Amaltea

entro il 1615
marmo di Carrara; cm 43,5 × 60 × 63
inv. CXVIII

Provenienza: documentato nella collezione Borghese dal 1615.

Bibliografia: Manilli 1650, p. 91; Sandrart 1675, p. 199; Sandrart 1683, p. 188; Sebastiani 1683, p. 40; Deseine 1690, II, pp. 82-83; Rossini 1693, p. 83; Montelatici 1700, p. 262; Roisecco 1750, II, p. 233; Venuti ed. 1766, p. 118; Lamberti, Visconti 1796, II, p. 8, n. 9; Nibby 1832, p. 87; *Indicazione* 1840, II, p. 5, n. 5; Nibby ed. 1841, p. 926; *Indicazione* 1854, II, p. 6, n. 7; Barbier de Montault 1870, p. 499, n. 7; *Indicazione* 1873, II, p. 6, n. 7; Mariotti 1892, p. 96; Venturi 1893, p. 30; Giusti 1903, p. 23; Boehn 1912, p. 48; A.R. Peltzer, in Sandrart 1675, ed. 1925, p. 415 nota 1264; Longhi 1926, pp. 65-66; De Logu 1932, p. 22; De Rinaldis 1935b, p. 33; De Rinaldis 1948a, pp. 208-209; De Rinaldis 1948b, p. 65; Della Pergola 1951, pp. 41-41; Wittkower 1952, p. 75 nota 23; Faldi 1953a, pp. 144-145, 146, doc. XII; Martinelli 1953a, p. 34; Martinelli 1953b, p. 147 nota 20; Faldi 1954, p. 25, n. 30; Martinelli 1955c, p. 372; Wittkower 1955, p. 175, n. 1; Wittkower 1958, p. 97; Grassi 1962, pp. 63-64; Grassi 1964, pp. 173-174; Hibbard 1965, p. 25; Kuhn 1966, p. 55, n. 1; Wittkower 1966, p. 173, n. 1; D'Onofrio 1967, pp. 216-225; Fagiolo dell'Arco, Fagiolo 1967, pp. 40, n.n., n. 1; Lavin 1968, p. 229; Brandi 1969, pp. 16-19; Kauffmann 1970, pp. 11-18; Mariani 1974, p. 14; Howard 1979, p. 153; *Le collezioni* 1981, p. 67, n. 81, 103; Nava Cellini 1982, p. 30; Białostocki 1987, p. 66; Scribner 1991, pp. 10, 50-51; Kuhn 1993, p. 77, n. 1; Coliva 1994, p. 214; Calvesi 1994, p. 294; Kalveram 1995, pp. 76, 100; Martinelli 1995, p. 275; Bacchi 1996, p. 777; Avery 1997, pp. 19-20; Gallavotti Cavallero 1997, pp. 236-237; Gonzáles-Palacios 1997, p. 39, doc. 11; Herrmann Fiore 1997b, pp. 27, 29; Minozzi 1998a, p. 429, doc. 12, 13; R. Preimesberger, in *Bernini* 1998, pp. 38-51, n. 2; Bacchi 1999, pp. 70, 72; Coliva 1999, p. 8; Ferrari, Papaldo 1999, p. 464; *Gian Lorenzo Bernini* 1999, pp. 311-312, n. 25; C. Stefani, in Moreno, Stefani 2000, p. 306, n. 19; Wilkins 2000, pp. 394-396; Schlegel 2001, p. 48; Coliva 2002, pp. 17, 19; M. Minozzi et al., in *Bernini* 2002, pp. 42-55; Kessler 2004, pp. 132-133; Lavin 2004, pp. 139-140; Montanari 2004, p. 54; Simonato 2004, p. 143; Kessler 2005, pp. 95, 443-444, doc. 123; Posèq 2006, pp. 162-164; Bacchi, Pierguidi 2008, p. 123, n. 2; Pierguidi 2008, p. 106; Bacchi 2009,

p. 100; M. Minozzi, in *I Borghese e l'antico* 2011, pp. 390-391, n. 67; Preimesberger 2011, pp. 52-66; Pierguidi 2012, pp. 160-163; Bacchi 2015, pp. 143-146; Dell'Omo 2015, p. 417; Bacchi 2017, p. 26 nota 26; Fagiolo 2017a, pp. 93-95; S. Pierguidi, in *Bernini* 2017, pp. 64-67, n. II.1; Simonato 2017, p. 352; Melotto 2018, pp. 198-199; Fabrèga-Dubert 2020, pp. 408-409, al Bm.2.85; Bacchi 2021, p. 382; Bernardini 2021, pp. 74-76, n. 1.

Esposizioni: Roma 1998, n. 2; Padova 1999, n. 30; Roma 1999b, n. 25; Roma 2011-2012, n. 67; Maastricht 2017, n.n.; Roma 2017-2018, n. II.1.

La *Capra Amaltea* è scolpita in un blocco di marmo bianco di Carrara definibile, secondo la moderna classificazione del materiale, come “marmo ordinario” e raffigura Giove bambino nutrito dal latte della capra Amaltea assieme ad un «Satiretto» (Manilli 1650). Il gruppo scultoreo si inserisce nella tendenza del XVI secolo a rappresentare in sculture di piccolo formato scene di contenuto bacchico con protagonisti putti o satiretti derivanti da modelli ellenistici, su cui si era spesso esercitato Pietro Bernini.

La capra Amaltea nutrice di Giove – colui che riporterà la pace nei cieli e in terra –, che ha nel suo corno, o cornucopia, il simbolo dell'abbondanza, è il tema ricorrente del ritorno dell'età dell'oro sotto il pontificato pacifico, giusto, portatore di abbondanza di papa Paolo V Borghese. Questo era il *topos* letterario frequentemente usato sotto il papa regnante secondo quanto ben interpretato da Cesare D'Onofrio (1967), spesso utilizzato nei panegirici dedicati alla famiglia. Il riferimento simbolico è ripreso negli stessi gruppi scultorei borghesiani, con evidenza nel mito della rinascita insito nella *Proserpina*. Nell'*Enea* e *Anchise* è invece usato come metafora del ritorno dell'impero universale quale prefigurazione dell'impero della Chiesa romana che, con il nuovo regno, avrà il suo “sostegno” nel nipote Scipione, secondo l'etimologia latina di *scipio*, che significa appunto sostegno (cat. 27).

L'opera è registrata senza alcuna indicazione dell'autore da tutte le fonti, con la sola eccezione di Joachim von Sandrart (1675) che la indica come prima opera di Gian Lorenzo Bernini. Da Lamberti e Visconti (1796) era ritenuta opera anonima del XVI secolo; viene spostata al XVII da

Nibby (1832) e da Venturi (1893). Solo dopo che Roberto Longhi, nel 1926, ebbe recuperato e ribadito l'attribuzione di Sandrart a Bernini – nozione che era stata del tutto trascurata con la sola eccezione di Boehn (1912), che però considerò l'opera perduta – la *Capra Amaltea* è stata unanimemente ritenuta una prova giovanile di Gian Lorenzo come testimonianza dei suoi studi sull'antico spinti sino alla mimesi, richiamando alla mente quanto faceva Michelangelo nel giardino mediceo.

Se escludiamo Irving Lavin (1968), che tendeva a datarla al 1609 avvalorando l'autocelebrazione di Bernini quale genio di prodigiosa precocità, l'opera è stata riferita dalla maggior parte degli studiosi al secondo decennio, con il termine *ante quem* del 18 agosto 1615, data del documento rinvenuto da Italo Faldi nell'archivio Borghese (doc. 1) che registra il pagamento a Giovanni Battista Soria di alcuni piedistalli in noce, uno per «mettere sopra capretta e baco», un altro per «il gruppo delli putti», che erano ideati prevedibilmente a *pendant* (cat. 14). La data di acquisizione dei «putti», entrati in collezione nel 1609, fu elemento ulteriore portato da Lavin, seguito da Montanari (2004), per avvalorare la tesi dell'esecuzione dell'opera da parte di un Bernini appena dodicenne. L'automitografia d'altronde fu largamente propagandata dalla fonte più autorevole – Bernini

stesso – attraverso i suoi dialoghi parigini riportati nel *Journal* di Chantelou, che l'artista aveva immediatamente individuato, da eccezionale comunicatore quale era, come una formidabile cassa di risonanza. Bernini però ricorda l'eccezionalità delle proprie imprese infantili solo riguardo a certe teste da lui scolpite nei bassorilievi che stava eseguendo il padre a Santa Maria Maggiore (Lavin 2004, pp. 138-139) e non cita mai quest'opera, che sarebbe invece stata di sua piena e autonoma invenzione. Così come il suo nome non compare legato a questa scultura in nessuna delle guide della Galleria o di Roma, benché gli storiografi dell'epoca – e prima di tutti Manilli, che la cita ma come anonima – fossero ben informati sull'artista più celebrato della villa Borghese. Il silenzio delle guide e delle fonti in momenti sufficientemente prossimi agli eventi, ma già inclini ad esaltare l'opera di Gian Lorenzo, resta l'elemento di massima criticità circa l'attribuzione all'artista.

Anche in studi molto recenti come quelli condotti sulle opere di Bernini in occasione delle due mostre alla Galleria Borghese (R. Preimesberger, in *Bernini* 1998, pp. 36-51, n. 2; S. Pierguidi, in *Bernini* 2017, pp. 64-67, n. II.1) e nella vasta ricerca sulla tecnica esecutiva (M. Minozzi *et al.*, in *Bernini* 2002, pp. 42-55), l'attribuzione a Bernini è stata accolta unanimemente con le sole per-

plexità di Andrea Bacchi, che trovava incongruo lo stile della *Capra Amaltea* rispetto agli esordi del giovane Gian Lorenzo e agli influssi dello stesso Pietro (Bacchi 2009). D'altronde molti elementi di questa composizione si conciliano con quelli che Bernini svilupperà con forza in seguito, ad esempio nel suo rapporto estetico di competizione con il modello michelangiolesco nell'esplicita imitazione dell'antico. L'antico morbido dell'ellenismo nel caso di Bernini. L'elemento stesso della lascivia, che in questo piccolo gruppo è suscitato con ambiguità attraverso il riferimento alla vita licenziosa e sensuale dei satiri che Giove avrebbe assorbito attraverso il latte della capra Amaltea, era evidentemente un tema della poetica licenziosa del momento. Bernini stesso, nell'*Ermafrodito*, attuerà la trasformazione di quella favola pastorale in un'immagine lussuriosa: attraverso la forte suggestione erotica di cui carica l'elemento incongruo del materasso l'artista raggiunge il più alto grado di sofisticata elaborazione di un tema mitologico tradizionalmente arcadico.

Solo con la mostra del 2017, grazie all'eccezionale e irripetibile presenza di tutte le opere giovanili di Bernini assieme a quelle di esordio in collaborazione con il padre Pietro, è stato possibile prendere atto della insostenibilità dell'attribuzione. Sul piano stilistico infatti i raffronti tipologici tra i putti della *Capra Amaltea* e quelli scolpiti da Pietro nella *Virtù che sottomette il Vizioso* (Bergamo, Accademia Carrara), nel *Putto sopra il drago* di Los Angeles, nel *Fauno* del Metropolitan eseguito in collaborazione con il giovane Gian Lorenzo non sembrerebbero poter sostenere la paternità berniniana.

Nel Giove fanciullo e nel satiretto infatti la struttura dei volti si restringe alla fronte con un particolare effetto di costrizione, invece di allargarsi nei piani bombati e tondeggianti usuali nelle opere dei Bernini padre e figlio; gli occhi, in particolare nel piccolo satiro, sono incisi in modo molto secco e sono privi della pupilla e della morbidezza della palpebra, così come appaiono duri i solchi ai lati delle bocche; le fronti e le sopracciglia sono eseguite con piani taglienti che, in particolare nel satiretto, si congelano in un ghigno accentuato dall'acutezza del naso. Del tutto prive di riferimenti stilistici a Bernini sono poi le capigliature, spalmate in ciocche piatte e stilizzate. La parte superiore dei volti, in particolare la svirgolatura a rilievo in prossimità delle sopracciglia, ha qualche analogia con il putto eseguito da Nicolas Cordier ai piedi della *Giovinetta con fanciullo e cane* (cat. 15), ma sembrerebbe l'unico tratto ad avere qualche corrispondenza di stile. Vicinanza immediamen-







te contraddetta dalla fattura dei putti nella *Carità* in Santa Maria sopra Minerva. Uno stile che, nel complesso, non si attaglia al grande scultore lorenese e che suggerirebbe piuttosto un ambiente nordico, forse tedesco.

Con la possibilità del confronto diretto offerto dalla mostra del 2017, le incongruenze nella tecnica esecutiva e nell'uso degli strumenti di lavorazione del marmo, rilevate nel corso della complessiva campagna di studio e di analisi condotta su di un vasto gruppo di opere di Bernini e che furono allora imputate all'imperizia giovanile (Coliva 2002, p. 17; P. Rockwell, in *Bernini 2002*, pp. 54-55), hanno acquistato la loro fondamentale importanza nel comprovare le divergenze stilistiche.

Il gruppo della *Capra Amaltea* è realizzato quasi esclusivamente a scalpello, usato sia nella rifinitura finale che per definire i particolari anatomici dei putti: bocche, occhi, unghie, capelli. L'impiego della gradina, al contrario, non è rilevato che su limitatissime zone e questo potrebbe spiegare la durezza dei solchi sui volti. Anche l'uso del trapano per modellare la capigliatura è quasi del tutto assente e non vi è traccia della lavorazione eseguita ricciolo per ricciolo secondo il modo di procedere di Bernini per definire e rendere viva e plastica la chioma. Di conseguenza la capigliatura è appiattita, non vi è alcun particolare aggettante, le ciocche poggiano l'una sull'altra così come le foglie sulla testa di Giove che lo scultore non si è azzardato a sollevare e scolpire a tutto tondo. Un'imperizia confermata dalle uniche parti aggettanti, le corna della capra e la coda del satiro, che si sono rivelate al momento dei rilievi e del restauro come inserti eseguiti separatamente e poi applicati tramite perni per evitare la difficoltà di scolpire da un unico blocco particolari così sottili e fragili (M.G. Chilosi, in *Bernini 2002*, p. 47). Il limitato uso degli strumenti di lavorazione non riesce a produrre quell'effetto di varietà nella tipologia dei materiali attraverso la diversità tattile delle superfici trattate che è il grande virtuosismo di Bernini sin dai suoi esordi. L'unica variazione materica suggerita è quella che sussiste tra la scabrosità del vello della capra e l'eccessiva lucidatura delle carni dei putti.

L'insieme di queste rilevazioni tecniche mostra una mano poco sicura, che tende a tenersi al riparo dai rischi e a non affrontare nessuna sfida, in un procedere che è stato definito «quasi artigianale» (P. Rockwell, in *Bernini 2002*, p. 55), tale da potersi ritenere frutto non tanto di inesperienza quanto di una consolidata tecnica tradizionalista che limita la possibilità espressiva

dello scultore e non ha spazio per evolversi attraverso il talento esecutivo.

Un'ulteriore suggestione nella complessa questione attributiva della *Capra Amaltea* è data da un intrecciarsi di date e nozioni documentarie. Sappiamo che nel 1609 fu acquistato il gruppo dei *Tre eroti dormienti* (cat. 14) che, per le loro consonanze poetiche più che stilistiche con la *Capra Amaltea*, vennero forse concepiti come *pendant* e collocati su identici piedistalli in legno commissionati a Soria (1615).

A quest'epoca l'opera era presumibilmente esposta nella loggia del primo piano, dove Lanfranco non aveva ancora eseguito gli affreschi (1624-1625). Durante questi lavori l'opera fu certamente messa al riparo – un documento del 1625-1626 (doc. 2) ne specifica una movimentazione dalla «stanza di sopra di mezzo verso il giardino segreto» alle «stanze del Toro» – ma brevemente, poiché Manilli la registrò ancora nella galleria, dove rimase per tutto il Settecento. Alla fine del secolo Asprucci la collocò nella sala III, in asse con l'*Apollo e Dafne* (Lamberti, Visconti 1796, II, p. 8). La scultura seguì ancora il destino delle opere berniniane quando queste furono tutte riunite nella loggia di Lanfranco – tra 1833 (doc. 3) e 1838 (Nibby) –, dove rimasero sino alla seconda metà del secolo (*Indicazione* 1873, II, p. 6). Gli ultimi due spostamenti, che vedono l'opera collocata assieme alle sculture berniniane, farebbero ritenere che la memoria dell'attribuzione di Sandrart non fosse completamente svanita. Nell'ultimo quarto del secolo ritornò nella sala III dove la vide Venturi (1893) e più tardi Longhi (1926); poi di nuovo nella galleria del primo piano (De Rinaldis 1935b). A causa dei lavori di restauro della volta (1988-1989) fu spostata nel salone d'ingresso. Alla riapertura del museo (1997) fu definitivamente esposta nella galleria di Lanfranco, sua probabile collocazione originaria (M.A. Sorrentino, in *Bernini* 2002, pp. 44-45).

La coincidenza di date con l'acquisto dei *Tre eroti dormienti* potrebbe far supporre che quelli intorno al 1609 siano stati anche gli anni di esecuzione della *Capra*, qualora venisse a cadere l'ipotesi dell'autografia berniniana. Nello stesso torno di tempo è documentata anche l'esecuzione da parte di Paolo Guidotti di «un gruppo di sei figure dentro un pezzo di marmo bianco» donato a Scipione Borghese (Baglione 1642, p. 303), che venne posto sopra un piedistallo di marmo giallo (Faldi 1957, p. 292 nota 7). L'attività di Guidotti come scultore resta misteriosa ed è nota solo attraverso i documenti dell'Archivio Borghese (AAV): egli fu infatti a lungo tra gli artisti favoriti del casato, al punto che gli fu concesso il privilegio di fregiarsi del loro

nome ed è ricordato dalle fonti come «Cavalier Borghese». La presenza costante di Guidotti alla corte di Scipione, la sua inclinazione per lo stile stravagante e le «invenzioni rarissime» – secondo la definizione di Carel van Mander (1604, c. 191r; trad. in Vaes 1931, p. 203) – che potrebbe forse spiegare le asprezze «tedesche», la coincidenza di date tra l'esecuzione della sua unica opera scultorea documentata (assieme al *San Posito* nel duomo di Pisa) e quella dei *Putti dormienti*, e infine quella delle basi commissionate *ad hoc* a Soria possono rendere suggestiva l'ipotesi che tra le opere in marmo che egli eseguì per Scipione e per le quali vennero ordinati i piedistalli ci fosse anche la *Capra Amaltea*. Una suggestione che per il momento non può che rimanere una stimolante ipotesi di lavoro.

Materia, tecnica esecutiva, restauri. La presenza di numerosissimi nodi cristallini («quarzi idiomorfi») deve aver reso particolarmente difficoltosa la lavorazione del blocco di marmo. La tecnica esecutiva è caratterizzata dall'uso quasi esclusivo dello scalpello, dalla già notata assenza dell'impie-

go della gradina e dai numerosi inserti scolpiti e poi applicati: le corna della capra, la coda del satiro, il bordo della tazza. Essendo questi elementi del tutto compatibili, per lavorazione, colore e materiale, e coerenti con l'interezza dell'opera, non si tratta di parti aggiunte in seguito a rotture, ma eseguite e applicate per facilitare la lavorazione degli elementi aggettanti molto sottili.

Il blocco è stato sbizzato con la subbia e poi portato a finitura con l'uso del solo scalpello. Tracce di gradina appaiono in zone circoscritte delle foglie e in alcune ciocche del pelo. Tutte le superfici lisce appaiono lavorate a raspa. La mancanza della consueta lucidatura operata da Bernini in fase finale – effetto che appare molto spinto sui corpi, tanto da far ritenere che fosse posteriore o più verosimilmente causata dal tocco continuo delle mani – introduce un ulteriore elemento di dubbio riguardo all'autografia berniniana (M.G. Chilosi, in *Bernini* 2002, pp. 47-50).

L'intervento più notevole è consistito nell'eliminazione degli spessi strati di polveri e di ossolati rivelati attraverso le analisi preliminari con-



dotte con microprelievi (EDS; FT/IR; UV). Intervento eseguito con impacchi riguardo ai residui di polveri e ossolati; a bisturi per le vecchie stuccature e per il mastice (colofonia) usato per le reintegrazioni (M.G. Chilosi, in *Bernini* 2002, p. 53).

Anna Coliva

DOCUMENTI

1. AAV, Arch. Borghese 4173, Artisti vari 1607-1623, n.n., conto di lavori di falegnameria di Giovanni Battista Soria, 18 agosto 1615: «Per un altro piedistallo di noce fatto quadro per mettere sopra capretta et baco alto palmi 3¾ lungo palmi 4 largo palmi 3¾ scorniciato per tutte le face et riportati dentro una cornicetta con sue cimose et basi freggi colarini con un arme di sua Signoria Illustrissima et dui mascheroni per testa monta scudi 14» (Faldi 1953a, p. 146, doc. XII).
2. AAV, Arch. Borghese 6049, Filza del Libro mastro 1625-1626, n. 162, conto di lavori dei muratori Marcantonio Fontana, Pietro Fontana e Santi Framberti, 23 agosto 1625-2 aprile 1626, c. 623r: «Per haver levato d'opera dalla suddetta stanza [stanza di sopra di mezzo verso il giardin secreto] una capra di marmo con suo piedistallo e portata e messa alle stanzie del toro. scudi 0,30» (Minozzi 1998a, p. 429, doc. 13).
3. AAV, Arch. Borghese 421, Inventario 1725, c. 45, «Loggia del Lanfranco [sala XIV]»: «Un gruppo di marmo con una capra un Giove bambino et un satiretto che beve il latte longo palmi 4 largo palmi 3½ con piedistallo di legno scorniciato e tinto rosso con l'arme del Signor Cardinale Scipione».
4. AAV, Arch. Borghese 1007, n. 270, Inventario 1762, c. 56 (M.A. Sorrentino, in *Bernini* 2002, p. 46, doc. 3).
5. AGB, AIV/1, Inventario 1765, c. 85.
6. AAV, Arch. Borghese 1005, n. 187, Inventario [1809?], c. n.n.: «camera che siegue [di Apollo e Dafne (sala III)]» (González-Palacios 1997, p. 39, doc. II).
7. AAV, Arch. Borghese 458, n. 5, Inventario 1832, n. 253.
8. AGB, B/2a, Inventario fidecommissario 1833, Terza Nota, lettera C, p. 48, n. 101 (Mariotti 1892, p. 96).
9. AAV, Arch. Borghese 426, Inventario 1859, cc. 15v-16r, n. 7: «Secondo piano di detto Casino, Salone [sala XIV]».
10. AGB, CI/1, Estimì, Complemento degli allegati I e L, *Stima delle sculture del Rinascimento e basamenti su cui posano* di A. Venturi e G. Piancastelli, [1897]: L. 400, «Seconda camera [sala II]» (*Atti parlamentari* 1899, p. 120, n. 118).

CAT. 18

Ignoto scultore attivo a Roma Busto di Minerva

primo quarto del XVII secolo?
marmo bianco; cm 76 × 61 × 30, peduccio 20
inv. CCXXXI

Provenienza: attestato nella collezione Borghese dal 1650.

Bibliografia: Manilli 1650, p. 74; Montelatici 1700, p. 235; Pinarolo 1700, II, p. 105; Pinaroli 1725, III, p. 80; Winckelmann, ms. [1756], trad. it. 2003, p. 370, n. 68; Nibby ed. 1841, p. 924, n. 6; *Indicazione* 1840, I, p. 24, n. 6; *Indicazione* 1854, I, p. 28 n. 7; Finardi 1864, p. 135; Barbier de Montault 1870 p. 498, n. 7; *Indicazione* 1873, I, p. 28, n. 7; Venturi 1893, p. 48; Giusti 1903, p. 35; De Rinaldis 1935b, p. 16; Della Pergola 1951, p. 21; Faldi 1954, p. 15, n. 9; *Le collezioni* 1981, p. 103; Kalveram 1995, p. n.n. (*Anhang III*); Rossi, Sandrelli 2011, p. 164.

La dea indossa un peplo fermato sulla spalla destra da una fibbia con protome leonina. La spalla sinistra e parte del petto sono coperti dall'egida a scaglie, desunta da esempi antichi come la celebre *Atena* Giustiniani (Musei Vaticani, inv. MV.2223); interpretazione poco coerente con il mito che la vuole in pelle di capra. La corazza, dotata di tre grosse cerniere — due sul petto e una sulla spalla sinistra —, è priva del *gorgoneion*, sostituito da un serpente, la cui testa è purtroppo perduta. Il volto della Gorgone è stato invece ravvisato nell'elmo antropomorfo con alette indossato dalla dea (si veda *infra*), secondo l'iconografia tramandata a Roma da esemplari come la *Medusa* Rondinini (oggi a Monaco di Baviera, Glyptothek, inv. 252), ritenuta da Ernst Buschor (1958) una copia romana di prima età imperiale del *gorgoneion* che decorava lo scudo dell'*Atena Parthenos* di Fidia.

Il busto in esame è citato per la prima volta nelle sale del casino pinciano da Giacomo Manilli, collocato insieme ad altri sette a ridosso delle pareti lunghe della galleria (sala IV), su sgabelloni di legno o alabastro. Nell'ordine, «cominciando verso la Porta dell'Appartamento a mezzo giorno», Platone, Faustina giovane, la nostra «Pallade», un ritratto che «si crede di Pertinace», un'amazzone col busto «d'Imperatrice», un'altra Faustina giovane, Giulia Augusta e «un ritratto Greco» (Manilli 1650, pp. 74-75). Le fonti della seconda metà del Seicento si limitano a menzionare la presenza di otto «busti antichi» (Tessin, ms.

[1687-1688], ed. 2002, p. 324) o a segnalare quello di Platone e la «rara Testa di Pertinace unica in Roma» (Rossini 1693, p. 80).

Solo nel 1700 Montelatici dà una più esatta descrizione del pezzo in esame: «Pallade con l'elmo in capo, formato con una testa humana con due picciole ale sopra l'orecchie»; mentre alcuni degli altri busti hanno cambiato identificazione (le Faustine sono diventate Crispine, Giulia Augusta un ritratto di donna e il ritratto greco un Tolomeo).

In base alle descrizioni di Manilli e Montelatici è stato possibile appurare che il busto di Minerva si trovava a destra della porta che conduce al salone (Kalveram 1995; Rossi, Sandrelli 2011). Dall'inventario del 1725 (doc. 1) si evince che l'opera aveva allora un peduccio di bigio ed era sorretta da uno dei piedistalli in alabastro, condizione rimasta inalterata nel 1762 (doc. 2) e nel 1765 (doc. 3). La guidistica settecentesca per lo più riporta in modo ripetitivo la presenza di otto teste antiche (Posterla 1707, p. 370; Roisecco 1725, p. 182; Roisecco 1745, II, p. 6; Roisecco 1750, II, p. 232; Venuti ed. 1766, p. 118; Magnan 1779, p. 7), inducendo a riflettere sul metodo di aggiornamento di questo genere di testi, non sempre accompagnato da visite dal vivo.

La particolarità del busto in esame non sfugge però a un attento visitatore come Winckelmann, che nel 1756, pur non esprimendosi sulla cronologia, lo descrive con precisione: «Nella galleria c'è un busto di Minerva. Sull'elmo che è ricoperto completamente, nel retro, dai capelli pendenti giù, è applicato un viso di uomo a grandezza naturale. Una corazza a scaglie le copre il seno sinistro» (trad. it. 2003).

Dopo il 1779 (Magnan) i busti non sono più menzionati nella galleria: dal 1775 infatti il casino è interessato da ampi lavori di ristrutturazione affidati da Marcantonio Borghese ad Antonio Asprucci. Nelle pubblicazioni degli anni novanta del Settecento successive all'impresa (Manazzale 1794, I, p. 198; Lamberti, Visconti 1796, I, pp. 19-36) non c'è menzione del marmo in esame, né come Minerva né come Pallade o Atena. Nel 1807 la villa subisce la diaspora dei pezzi antichi, venduti a Napoleone da Camillo Borghese. A partire dal 1816 inizia il lungo processo di riallestimento, gestito da Evasio e Giuseppe Gozzani con la collaborazione di Antonio D'Este e Francesco Massimiliano