

www.aboutartonline.com

"... small statues, as his age, which he was ten years old, permitted." Bernini and the "Goat Amalthea," the masterpiece of a precocious talent.

<https://www.aboutartonline.com/small-statues-that-he-permitted-leta-of-whom-was-ten-years-old-bernini-and-the-goat-amaltea-the-masterpiece-of-a-precocious-talent/> •



by Francesco PETRUCCI

Reading in this magazine the balanced review by **Marco Bussagli** (See <https://www.aboutartonline.com/il-bernini-di-maria-grazia-bernardini-una-pietra-miliare-negli-studi-sulle-straordinarie-sculture-del-genio-del-barocco/>) of the important monograph by **Maria Grazia Bernardini**, *Bernini. Catalogo delle sculture*, published by Allemandi in December 2021, I learned with amazement that in the recent volume *Galleria Borghese / Catalogo generale I. Scultura moderna*, edited by **Anna Coliva**, the famous group *La Capra Amaltea* preserved in that museum has been peremptorily removed from the Bernini *corpus*, lapidary classification as that of an "Unknown Sculptor" (fig. 1).



1. GL Bernini, *The Goat Amalthea* (ca. 1609). Rome, Borghese Gallery

I therefore rushed to examine the catalogue entry in question, to verify the reasons for the sudden omission. The main reason would be that the work is not mentioned in the sources, while in **Ennio Quirino Visconti**'s late catalogue of the sculptures of Villa Borghese of 1796 it was considered to be by an anonymous 16th century artist. [1]

But all of Bernini's early works, except for the *San Lorenzo Strozzi* and the *San Sebastiano Barberini*, are ignored by the sources! Likewise, several later sculptures are ignored, such as the bust of **Antonio Cepparelli**, the busts of the **Roscioli couple**, the bronze bust of **Urban VIII** in the Vatican Library, and others. This is therefore neither a necessary nor a sufficient condition for such a categorical rejection.

La scultura in verità era stata segnalata da Joachim von Sandrart, che raccolse nel 1629 a Roma una vasta documentazione poi pubblicata in tedesco nel suo *Teutsche Academie* del 1675 e in latino nella traduzione del 1683, asserendo riguardo a **Giovan Lorenzo Bernini** che

"la prima delle sue opere più celebri era una statua di marmo bianco nodoso, nella quale due fanciulli Baccanti suggono il latte da una capra accosciata", collocandola quindi agli esordi della sua attività pubblica. [2]

Un giudizio molto attendibile, date le alte frequentazioni romane del pittore tedesco, sia a livello di artisti che di grandi famiglie, informato su tutto per i suoi vasti interessi culturali e divenuto poi curatore della collezione Giustiniani (**fig. 2**). L'ottimo saggio di **Sybille Ebert-Schifferer** del 1994 ci dà la misura della statura intellettuale dell'artista-scrittore tedesco e della sua affidabilità. [3]



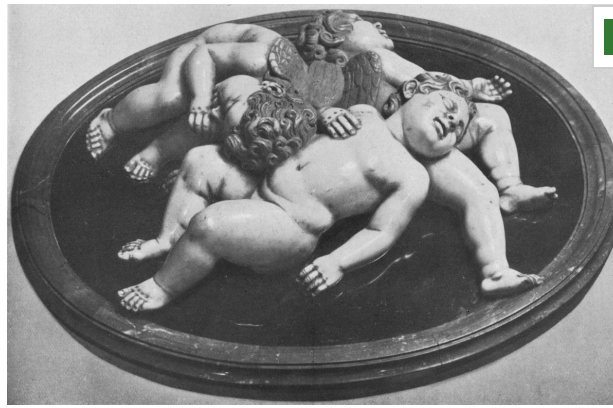
2. Joachim von Sandrart, *Ritratto di Bernini con altri artisti* (incisione), in *Teutsche Academie* 1683

La connessione di tale riferimento con il marmo borghesiano fu colta tuttavia soltanto tre secoli dopo dal solito intuito di **Roberto Longhi** (1926)^[4] e l'attribuzione è stata confermata su basi stilistiche unanimemente da tutti i massimi studiosi del Bernini: da **Rudolph Wittkower**, a **Valentino Martinelli**, **Italo Faldi**, **John Pope-Hennessy**, **Maurizio e Marcello Fagiolo**, **Antonia Nava Cellini**, **Irving Lavin** e molti altri. Nella recente schedatura di **Maria Grazia Bernardini** nella sua esaustiva monografia su Bernini scultore, l'attribuzione è confermata e adeguatamente motivata.^[5]

Un interessante apporto documentario si deve a **Italo Faldi**, che pubblicò un pagamento del 18 agosto 1615 per una sontuosa base in noce destinata alla scultura, decorata con mascheroni e stemma del cardinale Scipione Borghese dall'abile intagliatore **Giovan Battista Soria**:

"piedistallo di noce fatto quadro per mettere sopra capretta et baco [...] scorniciato per tutte le facce e riportateci dentro una cornicetta con sue cimose e basi freggi colarini con un arme di sua Sig.ria Ill.ma et due mascheroni per testa monta".

Una chiara dimostrazione dell'eccezionalità attribuita al pezzo, soprattutto per la giovinezza del suo autore, come giustamente sottolinea **Bussagli**. Contemporaneamente veniva pagato un secondo basamento per un altro gruppo scultoreo, raffigurante *Tre putti addormentati* allegoria del "Sonno" (Roma, Galleria Borghese, inv. n. CLXXXIV), da collocare in *pendant* con quello in esame (**fig. 3**).^[6]


 Italian

3. Ignoto inizi XVII sec., *Tre putti addormentati*. Roma, Galleria Borghese

Si trattava di arredi d'alto artigianato purtroppo perduti, ricordati per la loro importanza più volte anche da Alvar González-Palacios, compreso il suo recente basilare volume *Il Mobile a Roma dal Rinascimento al Barocco*.^[7]

Irving Lavin, la cui cronologia dell'attività giovanile di Bernini – con i necessari aggiornamenti per nuove acquisizioni documentarie –, rimane a mio avviso la più coerente e attendibile, ha collocato la scultura attorno al 1609, basandosi sull'esame stilistico e sull'autorevolezza delle fonti in merito al giovanile talento berniniano, valutando la piena attendibilità della testimonianza di Sandrart. Peraltro sempre nel 1609, come pubblicato da Faldi e sottolineato da Lavin per confermare la datazione proposta, era stato acquistato il gruppo dei *Tre putti addormentati*, con cui il pezzo in esame formava una coppia. Lavin, considerando che il *Busto di Giovan Battista Santoni* di Santa Prassede sia databile all'inizio del 1610, secondo l'affermazione del primo biografo berniniano Filippo Baldinucci (1682), pone *La Capra Amaltea* anteriormente, quale vero *incipit* pubblico del suo autore.^[8]

D'altronde il 1615 per le basi è solo un *terminus ante quem*, perché i due pezzi in precedenza potevano essere posti su tavoli, come oggi. Lo stesso è avvenuto per la base lignea del *San Lorenzo*, che è successiva rispetto all'esecuzione del marmo.

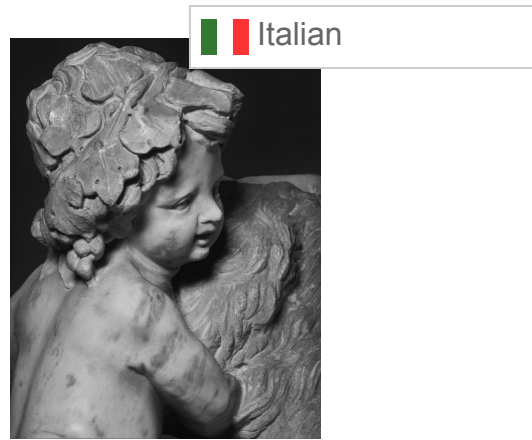
Per quanto riguarda l'esame stilistico, oltre alle osservazioni di Wittkower che avvicinava il trattamento dei capelli a quello del giovanile busto di Santoni e il vello della capra a quello nella faretra del David, come pure, aggiungo, alla pelliccia che cinge Anchise, se ne possono aggiungere altre.

Osserviamo, tenendo conto della dovuta maturazione per la datazione successiva, un simile profilo del piccolo Giove rispetto al *Putto con drago* del Getty Museum (1617 ca.): dall'arco sopraccigliare calato,

alle palpebre accentuate, al naso piccolo e tondeggiante, alla fronte pronunciata, alle labbra dischiuse (figg. 4, 5).

Quello del satiretto può essere accostato al volto dell'amorino nell'*Ares Ludovisi* (1622), nella medesima conformazione proporzionale di naso, bocca e occhi, le palpebre ben disegnate a rilievo (figg. 6, 7).

L'anatomia di *Giove bambino* anticipa quella tozza degli altri putti berniniani degli anni successivi, nella proporzione caricata che accentua la lunghezza del busto sugli arti inferiori, compresa la torsione della figura che diverrà caratteristica delle



4. G. L. Bernini, *Giove bambino in La Capra Amaltea* (1609 ca.). Roma, Galleria Borghese



5. G. L. Bernini, *Putto con drago* (1617 ca.). Los Angeles, The J. Paul Getty Museum



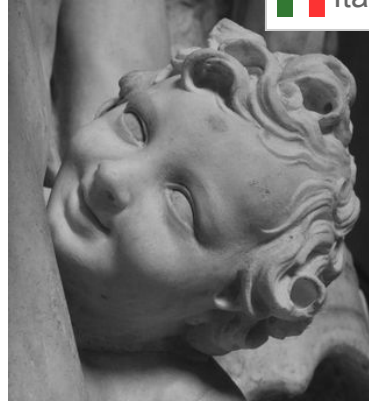
6. G. L. Bernini, *Satiretto in La Capra Amaltea* (1609 ca.). Roma, Galleria Borghese

opere mature (figg. 8, 9).

Il trattamento a piccole ciocche distinte dei capelli dei putti e del vello della capra, precorre un modo caratteristico di descrivere le capigliature. La roccia della base sagomata a scogliera – pietra che imita sé stessa, simulando una roccia naturale –, pur nella sua essenzialità e schematicità, precede un motivo

che diverrà caratteristico del linguaggio del suo autore, culminando nelle sculture per fontane della piena maturità (fig. 10).

 Italian



7. G. L. Bernini, *Eros nell'Ares Ludovisi* (1622). Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps



8. G. L. Bernini, *Giove bambino* in *La Capra Amaltea* (1609 ca.). Roma, Galleria Borghese



9. G. L. Bernini, *Ascanio* in *Enea e Anchise* (1618-19). Roma, Galleria Borghese



 Italian

10. G. L. Bernini, *La Capra Amaltea* (1609 ca.). Roma, Galleria Borghese

Le espressioni maliziose e sensuali dei due putti, che preludono all'invariante della bocca aperta della successiva scultura berniniana – evocativa di stupore, piacere, parola, urlo soffocato, estasi, enfasi vitalistica, etc. -, rientrano appieno nella "poetica degli affetti" di cultura carraccesca, che sappiamo essere stata basilare per il talentuoso giovane. Una emotività riecheggiata persino dalla capra!

A riguardo **Marcello Fagiolo** coglie nell'espressione dell'animale un *"intenso mugolio di dolore-piacere"* che la umanizza, osservando peraltro, sulla scia di **Rudolf Preimesberger**, come il ramo di vite sul capo del putto-Zeus farebbe pensare più a un Bacchino infante che al piccolo padre degli dei. Un'osservazione pertinente che accentua l'ambiguità iconografica dell'opera, già rilevata più volte da Preimesberger, ma non tocca la pertinenza dell'attribuzione.^[9]

L'ideazione da parte di Pietro Bernini di composizioni a soggetto bacchico-dionisiaco o con giochi di putti, come la

"statua di marmo attaccata con un albero con un puttino sopra nome del bacco che fa il moto di spremere l'uva",

pagata nel maggio 1589^[10], o il *Satiro con pantera* di Berlino (1595-98)^[11], sino al *Fauno molestato da putti* del Metropolitan Museum of Art, conferma un suo ruolo primario nell'affermazione di un genere che diverrà tipico dell'arte barocca.

Tale gruppo omogeneo di marmi, come ho accennato su questa stessa rivista,^[12] può essere considerato un precoce sentore di quella corrente formativa del Barocco romano che **Roberto Longhi** (1916) definì *"movimento neoveneziano del decennio 1625-35"*, avente nei temi bacchici una costante iconografica, partendo dai famosi *Bacchanali* **Aldobrandini-Ludovisi**.^[13]

Pietro Bernini fu in effetti precursore di un genere intrinsecamente Italian **naturato** probabilmente tramite la sua formazione fiorentina, a contatto con sculture classiche e opere moderne come il *Bacco* di **Michelangelo**, confluito nelle collezioni medicee nel 1571-72, facendo rivivere originalmente un gusto neoellenistico.

A questa tipologia di realizzazioni, cui partecipò singolarmente o in collaborazione con Pietro anche il giovane **Giovan Lorenzo**, si connette con straordinaria e capziosa innovazione iconografica *La Capra Amaltea*, il cui tema fu probabilmente suggerito al figlio dal padre.

A riguardo, come ha giustamente osservato Maria Grazia Bernardini, un precedente iconografico sono gli affreschi degli **Zuccari** nel Palazzo Farnese di Caprarola. Tale riferimento, assieme ad altri, era stato elencato in precedenza da Preimesberger, senza tuttavia attribuirgli particolare importanza nella genesi dell'opera berniniana.

Proprio in relazione a tale ciclo pittorico possiamo tuttavia suggerire in questa sede un nesso non trascurabile: infatti **Pietro Bernini** secondo la testimonianza del **Baglione**:

"Dilettosi anche di dipingere, e nel Pontificato di Gregorio XIII andò con Antonio Tempesta a con altri Pittori di que' tempi al servizio d'Alessandro Cardinal Farnese in Caprarola; & ivi una estate dimorando, varie cose per quel principe dipinse". [14]

Non sappiamo quali fossero tali pitture, ma sicuramente l'artista fiorentino prese visione dalla Sala di Giove decorata dagli Zuccari nella dimora farnesiana (1561-66), che è una vera apoteosi della Capra Amaltea, suggerendo al cardinal Borghese e al giovanissimo figlio la traduzione in scultura di questo raro soggetto (figg. 11, 12, 13).



11. Federico e Taddeo Zuccari, *Giove allattato dalla Capra Amaltea* (1561-66). Caprarola, Palazzo Farnese



12. Federico e Taddeo Zuccari, *Tre ninfe con la Capra Amaltea* (1561-66). Caprarola, Palazzo Farnese



13. Federico e Taddeo Zuccari, *Assunzione tra le costellazioni della Capra Amaltea* (1561-66). Caprarola, Palazzo Farnese

Anzi, la curiosa posa della capra borghesiana in *Giove allatta la Capra Amaltea*, con la zampa con la zampa sinistra avanzata e quella destra piegata e per metà nascosta, sembra ispirata proprio all'affresco degli Zuccari (fig. 14).^[15]



14. G. L. Bernini, *La Capra Amaltea*, Roma, Galleria Borghese

L'equivoco di fondo, che in conseguenza ha reso in qualche modo problematica l'attribuzione, è spostare in avanti tutta la cronologia giovanile dell'artista, comprimendola in pochi anni. Dire

semplicemente che l'opera è prossima al 1615, cioè alla data del pagar  Italian e, rende l'analisi ambigua e fuorviante.^[16]

La recente tendenza a posticipare in blocco la datazione delle prime opere negando la precocità riportata dalle fonti, emersa anche nel catalogo della mostra su Bernini del 2017 alla Galleria Borghese, ha portato a condensare una repentina e formidabile maturazione nel giro ristretto di tre o quattro anni.^[17]

Questa compressione temporale viene motivata dal rifiuto dell'attendibilità storica del precoce genio berniniano. Come ho scritto più volte, si deve a **Cesare D'Onofrio** la sistematica contestazione di quanto riportato dalle fonti seicentesche, in particolare dalle biografie di **Filippo Baldinucci** e **Domenico Bernini**, ma persino dallo stesso artista nelle dichiarazioni rilasciate a **monsieur de Chantelou** durante il viaggio in Francia, arrivando a sostenere la *"più completa inconsistenza storica di un Gian Lorenzo bambino-sculitore"*, dietro l'idea preconcepita di *"favolosa precocità"* e *"fiabesca tradizione"*.^[18]

Ma se Leonardo da Vinci, Wolfgang Amadeus Mozart, Carl Gauss, Karl Witte, Pablo Picasso e tanti altri noti personaggi della storia sono stati *enfant prodige*, perché non avrebbe dovuto esserlo il genio artistico che dominò con la sua enorme personalità un intero secolo, condizionando buona parte del successivo fino alla comparsa di **Canova**?

Se nello studio della storia dell'arte si esclude l'attendibilità delle fonti, si rischia di cadere in una indeterminatezza ondivaga, dando spazio all'arbitrio interpretativo individuale e alla più incondizionata soggettività.

Nel caso specifico, collocando invece *La Capra Amaltea* nella produzione aurorale berniniana, tenendo fede alle testimonianze storiche e ai tempi necessari per una maturazione stilistica, allora la piccola scultura diventa in effetti una prova superlativa, giustificando l'entusiasmo di **Preimesberger** che nell'approfondita scheda-saggio del catalogo della mostra su Bernini tenuta alla Galleria Borghese nel 1998, parlava di *"precoce e spettacolare capolavoro"* e di *"enigmatico pezzo di bravura"*.^[19]

L'eccezionalità del pezzo sicuramente era data al tempo proprio dalla giovinezza del suo autore, come esemplare stupefacente della manualità di un fenomeno emergente, un adolescente campione di barocca "maraviglia", tanto da giustificare il pregio della base commissionata al Soria.

Peraltro Domenico Bernini, figlio del sommo artista di cui ebbe modo  **Italian** **pensieri,** parla di "*picciole Statue, che gli permetteva l'età, di cui era di dieci anni*", tra cui sicuramente era compresa quella in esame, che furono in parte viste e ammirate da **Annibale Carracci** prima della sua prematura scomparsa avvenuta il 15 luglio 1609.^[20]

D'altronde nel volume sulla tecnica esecutiva del Bernini curato meritoriamente da Anna Coliva nel 2002, era proprio messo in risalto, assieme al carattere acerbo della scultura, tipico di un giovane inesperto come era l'artista napoletano agli esordi, la presenza di parti non finite, "*primo segno di un modo di scolpire che poi diventerà prassi e segno di distinzione in molte opere del Bernini*" (**Maria Grazia Chilosì**). Venivano inoltre rilevati aspetti tecnici in anticipo sulla maturità, come l'uso accentuato della subbia, di strumenti differenti per ottenere diverse finiture delle superfici, oltre all'estrema libertà di lasciare parti non finite (**Peter Rockwell**).^[21]

Mi auguro quindi che alla Galleria Borghese non venga cambiata la didascalia del pezzo, ulteriore fonte di attrazione, assieme a tanti supremi capolavori, per turisti e appassionati d'arte che vengono a visitarla da tutto il mondo.

Francesco PETRUCCI Ariccia, 12 marzo 2023

NOTE

^[1] Cfr. *Galleria Borghese / Catalogo generale I. Scultura moderna*, a cura di A. Coliva, con la collaborazione di B. Brunetti, Roma 2022, pp. 101-106, Cat. 17.

^[2] Cfr. J. Von Sandrart, *L'Academia Todesca della architectura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675, p. 415; id., ediz. in latino 1683, p. 188: "Operam ejus celebriorum primum erat figura quaedam e marmore albo nodoso, qua duo pueri Bacchantes e capra decumbente lac segunt"; id., ediz. a cura di A. R. Peltzer, München 1925, p. 285. La traduzione in italiano del passo è in C. D'Onofrio, *Roma vista da Roma*, Roma 1967, pp. 221-222, che tuttavia riteneva preponderante nell'opera il contributo del padre, Pietro Bernini.

^[3] Su Sandrat in rapporto a Roma, con ulteriore bibliografia, cfr. S. Ebert-Schifferer, *Sandrart a Roma 1629-1635: un cosmopolita tedesco nel Paese delle Meraviglie*, in *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, catalogo della mostra, Roma, Villa Medici, Milano 1994, pp. 97-114; L. Simonato, *Sandrart e le statue antiche di Roma: dalla Teutsche Academie (1675-1679) agli Sculpturae veteris admiranda (1680)*, in pp. 219-241; C. Mazzetti di Pietralata, *Joachim von Sandrart (1606-1688). I disegni*, collana "Studi della Bibliotheca Hertziana", 5, Roma 2011.

^[4] Cfr. R. Longhi, *Precisazioni nelle Gallerie italiane. La Galleria Borghese, I: I due Bernini*, in "Vita artistica", I, 1926, pp. 65-66.

^[5] Cfr. M. G. Bernardini, *Bernini. Catalogo delle sculture*, Torino 2021, II, pp. 74-76, n. 1, con ulteriore vasta bibliografia sull'opera.

[6] I. Faldi, *Galleria Borghese. Le sculture dal secolo XVI al XIX*, Roma 1954, pp. 13-14, 25.



[7] A. González-Palacios, *Il Mobile a Roma dal Rinascimento al Barocco*, Roma 2022, pp. 169-170.

[8] I. Lavin, *Five New Youthful Sculptures by Gianlorenzo Bernini and a Revised Chronology of His Early Works*, in "The Art Bulletin", L, 1968, pp. 223-248, in particolare per la *Capra Amaltea* p. 229. L'argomento della produzione giovanile berniniana è ripreso da I. Lavin, *Bernini giovane*, in *Bernini dai Borghese ai Barberini. La cultura a Roma intorno agli anni venti*, a cura di O. Bonfait, A. Coliva, atti del convegno, Roma, Villa Medici, 17-19 febbraio 1999, Roma 2004, pp. 135-147. Tale datazione precoce è accolta, tra gli altri, anche da T. Montanari, *Gian Lorenzo Bernini*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2004, p. 54 e più recentemente dal sottoscritto (F. Petrucci, *Bernini junior: considerazioni sulle sculture giovanili*, in *Dedicato ad Irving Lavin*, a cura di M. Fagiolo, numero speciale di "About Art online", maggio 2020, pp. 32-35, <https://www.aboutartonline.com>). Maria Grazia Bernardini, *Bernini...*, 2021, II, pp. 74-76, n. 1, la conferma con un ventaglio tra il 1609 e il 1612.

[9] Cfr. R. Preimesberger, in *Bernini scultore. La nascita del Barocco in casa Borghese*, catalogo della mostra, a cura di A. Coliva, S. Schütze, Roma 1998, pp. 38-51; M. Fagiolo, *Il Tempo del desiderio e della Metamorfosi nel giovane Bernini*, in "Studiolo", 14, 2017, pp. 84-104.

[10] I. Lavin, 2004, p. 146; H.-U. Kessler, *Pietro Bernini*, München 2005, p. 419.

[11] D. Pegazzano, *Committenza e collezionismo nel Cinquecento. La famiglia Corsi a Firenze tra musica e scultura*, Firenze 2010, pp. 50-51.

[12] Cfr. F. Petrucci, *Bernini junior...*, 2020, pp. 32-35.

[13] R. Longhi, *Gentileschi padre e figlia*, in "L'Arte", XIX, 1916, pp. 245-314; id., *Scritti giovanili*, 2 voll., Firenze 1980, I, p. 245.

[14] Cfr. G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti...*, Roma 1642, p. 304.

[15] Sulla decorazione della sala del palazzo di Caprarola cfr. C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, vol. I, Milano 1988, pp. 159-164.

[16] Collocando *La Capra Amaltea* immediatamente prima dell'esecuzione del *Putto sopra un drago* del Getty Museum (1617 ca.) e del *Putto morso da un pesce* di Berlino, Staatliche Museen (1617-18), Andrea Bacchi ha sollevato per la prima volta dubbi sull'attribuzione della scultura all'artista (*Bernini contro Bernini*, in *Federico Zeri. Dietro l'immagine. Opere d'arte e fotografia*, catalogo della mostra, a cura di A. Ottani Cavina, Bologna, Museo Civico, Torino 2009, p. 100). Mi sono soffermato sull'argomento della negazione del precoce talento berniniano proprio su questa rivista, nell'ambito di vari contributi dedicati ad Irving Lavin dopo la sua scomparsa: F. Petrucci, *Bernini junior: considerazioni sulle sculture giovanili*, in *Dedicato ad Irving Lavin*, a cura di M. Fagiolo, numero speciale di "About Art online", maggio 2020, pp. 32-35 (<https://www.aboutartonline.com>). Anche Maria Grazia Bernardini, *Bernini...*, 2021, II, pp. 74-76, sottolinea giustamente che le opere citate da Bacchi sono più tarde "e già rappresentano una fase più avanzata del suo percorso artistico".

[17] *Bernini*, catalogo della mostra, a cura di A. Bacchi, A. Coliva, Roma, Galleria Borghese, Città di Castello 2017, pp. 23-106. In questo catalogo l'opera è schedata come autografa da S. Pierguidi, pp. 64-67, n. II.1, il quale suggerisce una datazione attorno al 1612-14, non escludendo comunque che Sandrart potesse essere stato tratto in inganno sull'attribuzione dalla fama di Bernini come scultore di putti.

[18] C. D'Onofrio, 1967, pp. 106, 114, 118. In merito all'attendibilità della posizione negazionista di D'Onofrio, che peraltro attribuiva a Pietro Bernini opere invece riferite dalle fonti del figlio, cfr. F. Petrucci, *"Il Modello di presentazione" del Bernini per la Fontana dei Fiumi di piazza Navona: novità e certezze*, in "Valori Tattili", 14, luglio-dicembre, 2019, pp. 62-81; id., *La "Barcaccia": opera del Bernini padre o figlio?*, in "Strenna dei Romanisti", 21 aprile 2020, Roma 2020, pp. 485-498; id., *Bernini junior*.

considerazioni sulle sculture giovanili, in *Dedicato ad Irving Lavin*, a cura di M. Fagiolo, numero speciale di "www.aboutartonline.com).

32-35 ([https:](https://www.aboutartonline.com)

[19] Cfr. R. Preimesberger, in *Bernini scultore. La nascita del Barocco in casa Borghese*, catalogo della mostra, a cura di A. Coliva, S. Schütze, Roma 1998, pp. 38-51.

[20] D. Bernini, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Roma 1713, p. 10.

[21] See *Bernini sculptor. The executive technique*, edited by A. Coliva, Rome 2002, pp. 43-55.