

S

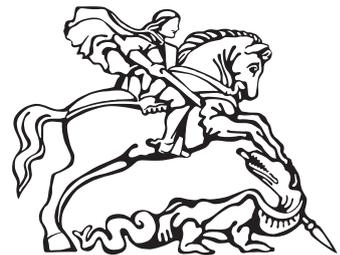
A

G

G

I

E MEMORIE
DI STORIA
DELL'ARTE



SAGGI E MEMORIE
di storia dell'arte

SAGGI E MEMORIE

di storia dell'arte

44

(2020)

ISTITUTO
DI STORIA DELL'ARTE



fondazione
GIORGIO CINI ONLUS

Saggi e Memorie di storia dell'arte

COMITATO SCIENTIFICO

Luca Massimo Barbero, *direttore*
Rosa Barovier Mentasti
Ester Coen
Francesca Flores d'Arcais
Caterina Furlan
Lauro Magnani
Jean-Luc Olivié
Wolfgang Prohaska
Nico Stringa
Francesco Tedeschi
Giovanna Valenzano

REDAZIONE

Simone Guerriero
Sileno Salvagnini
Marzia Scalon
Sabina Tutone
Loredana Pavanello, *segreteria*

Istituto di Storia dell'Arte
Fondazione Giorgio Cini
Venezia
Tel. 041-27.10.230
Fax 041-52.05.842
redazione.arte@cini.it

© Copyright

Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia

Direttore Responsabile
Gilberto Pizzamiglio

Registrazione Tribunale
di Venezia n. 1462

Distribuzione libraria: Leo S. Olschki Editore, Firenze
ISBN: 978 88 222 6746 7
ISSN: 0392-713X

NORME PER GLI AUTORI

I contributi critici – proposti dagli autori o frutto d'invito – sono sottoposti al vaglio del Comitato scientifico, della Redazione e del Comitato dei revisori anonimi della rivista.

Elementi necessari all'accettazione sono l'originalità dell'elaborato e l'esclusività della destinazione per la stampa alla rivista "Saggi e Memorie di storia dell'arte".

I saggi, composti secondo le Norme redazionali della rivista, devono pervenire in formato word (cartella di 2000 battute); le immagini di corredo in un file apposito, con relative didascalie, in formato digitale (minimo 300 dpi per 15×15 cm). Si chiede l'invio nella lingua madre per i testi in inglese, francese, tedesco e spagnolo.

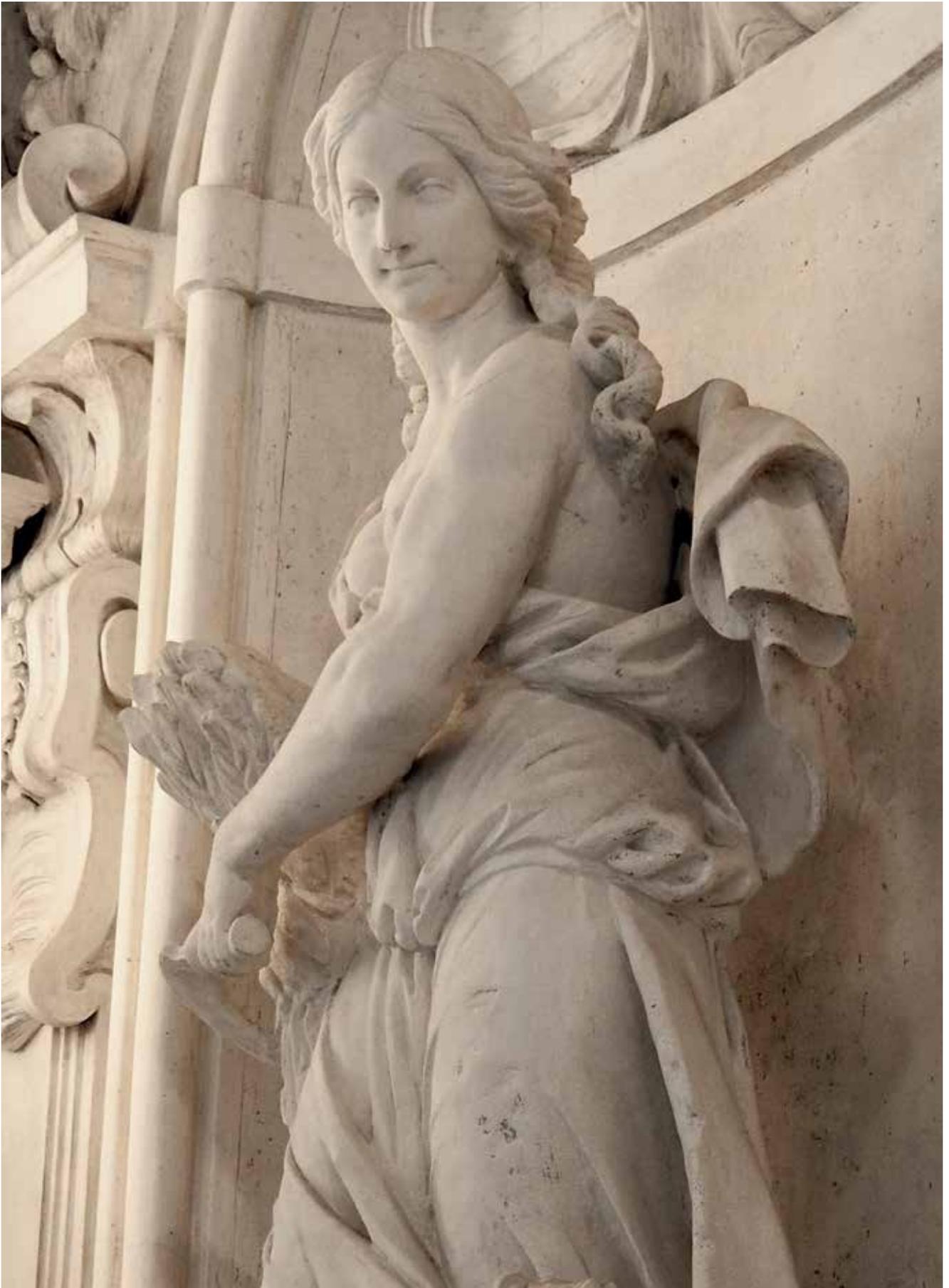
Gli autori sono responsabili dell'assolvimento degli eventuali diritti di copyright per le immagini che illustrano il testo.

Il nome e il recapito dell'autore (indirizzo postale, numero di telefono, indirizzo mail) devono comparire in un foglio separato.

La consegna dei materiali deve avvenire entro il 31 marzo per poter essere presi in esame in relazione al Sommario del volume con uscita a dicembre dello stesso anno. Il materiale va indirizzato e spedito esclusivamente alla Redazione della rivista (redazione.arte@cini.it).

SOMMARIO

Francesca Girelli, <i>Il Maestro delle Virtù di sant'Ansovino: sei nuove statue in Romania e alcune riflessioni su uno scultore del Trecento adriatico</i>	7
Lorenzo Principi, <i>Una predella per il Sant'Andrea di Andrea Ferrucci nella cattedrale di Firenze</i>	35
Francesco Saracino, <i>Isabella d'Este e il "presepio con santo Zoanne Baptista"</i>	53
Antonella Chiodo, <i>Il testamento artistico di Orsola Maddalena Caccia e il ruolo delle sorelle Bottero pittrici nel monastero di Moncalvo</i>	75
Simone Guerriero, <i>"Sa temprar col scalpel anco la penna": per il profilo di Bernardo Falconi</i>	107
Gianpasquale Greco, <i>"Assai più credeva egli di sapere di quello che effettivamente sapesse": Oronzo Malinconico (1661-1709) pittore napoletano nella scia di Luca Giordano</i>	159
Enrico Noè, <i>Gli altari della demolita chiesa di Santa Lucia di Venezia</i>	177
Antonella Bellin, Elena Catra, <i>Anticipando Ruskin. Considerazioni sulla rivalutazione della Presentazione di Gesù al Tempio di Carpaccio nelle prime decadi dell'Ottocento</i>	201
Stefania Portinari, <i>"Oh Venezia!". Le intermittenze del cuore di Filippo de Pisis e i cieli alati di nuvole</i>	211
Ambra Cascone, <i>Un poeta alla Biennale: Attilio Bertolucci a Venezia nel 1948 e le cronache per la "Gazzetta di Parma"</i>	233
Abstract	256



Bernardo Falconi, *Estate*, particolare. Vicenza, palazzo Leoni Montanari, scalone

“SA TEMPRAR COL SCALPEL ANCO LA PENNA” PER IL PROFILO DI BERNARDO FALCONI

Una fonte a stampa, fino ad oggi ignota agli studi relativi all'artista, ci offre inaspettatamente informazioni di prima mano su Bernardo Falconi risalenti al tempo del suo secondo soggiorno in Veneto, venendo così ad aggiungersi al memoriale, reso noto di recente, col quale lo scultore luganese, presentando nel luglio del 1693 le proprie credenziali alla Fabbrica del Duomo di Milano, fornisce numerosi ragguagli riguardanti, in particolare, il suo alunnato romano presso Alessandro Algardi e la cronologia dei suoi spostamenti, verso il ducato di Modena e la Serenissima prima e il Piemonte più tardi¹.

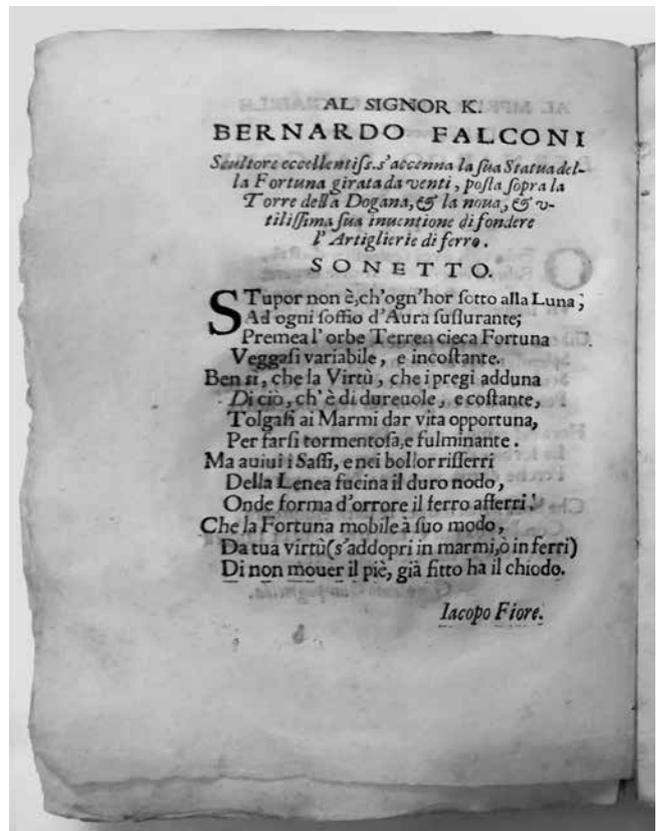
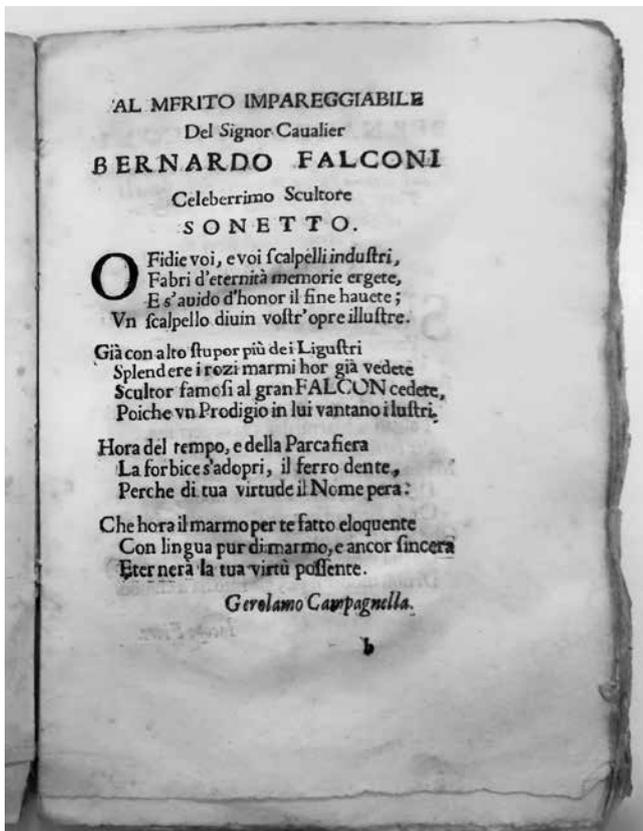
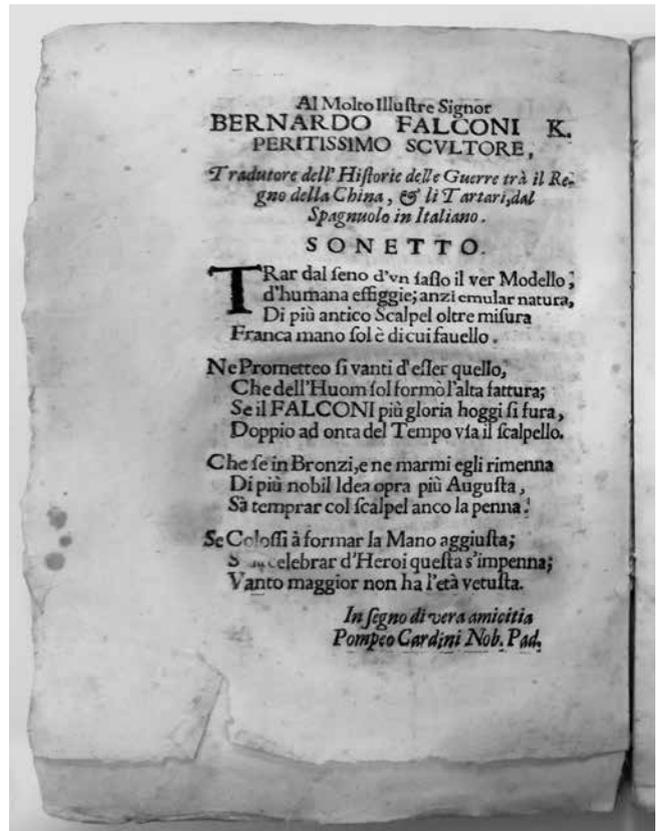
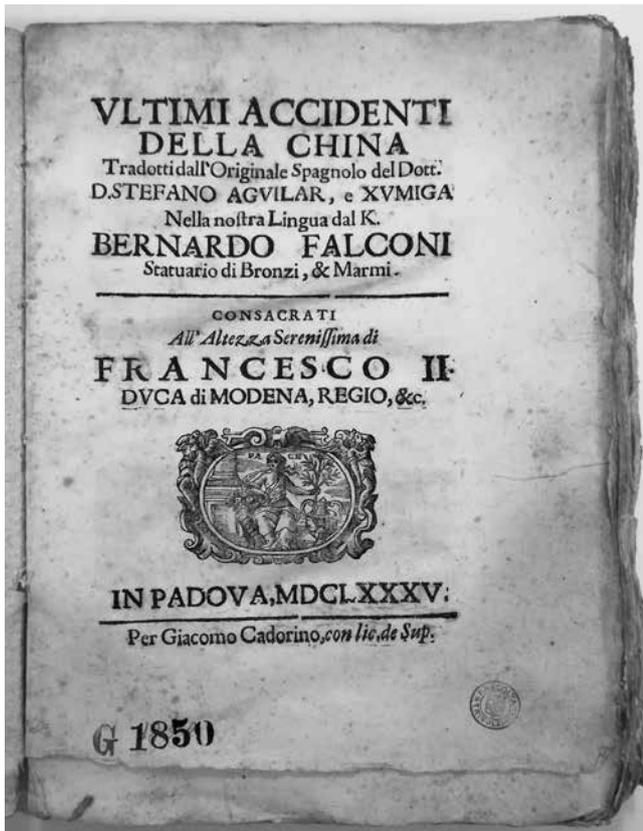
La fonte a cui si fa riferimento è il volume, stampato a Padova nel 1685 per i tipi di Giacomo Cadorino, contenente gli *Ultimi accidenti della China* che – come recita il frontespizio (fig. 1) – furono “tradotti dall'originale spagnolo del dott. d. Stefano Aguilar, e Xumiga nella nostra lingua dal K. Bernardo Falconi statuario di bronzi, & marmi”². Più precisamente, l'opera è la traduzione della versione in spagnolo, curata dal teologo Esteban de Aguilar y Zúñiga, del celebre *De Bello Tartarico Historia* pubblicato nel 1654 ad Anversa dal missionario gesuita Martino Martini, ove si narrano le vicende della guerra di Tartaria, conflitto che oppose tartari e cinesi nei primi anni del XVII secolo³. Il racconto, offrendo l'occasione per numerose e accurate descrizioni delle diverse province cinesi, con curiose digressioni dedicate a usi e costumi locali, deve aver stimolato, proprio per questo aspetto, l'interesse di Falconi, spingendolo a farsi promotore di una più ampia divulgazione del testo, come lo stesso artista dichiara nella dedica: “mentre capitatomi alle mani da persona confidente l'originale Spagnolo portato da Madrid, mi venne in pensiero di tradurlo, e comunicarlo all'Italia nel miglior modo che sarà possibile alla mia debolezza, e perché trovai in esso accidenti stravaganti assai diversi come sono dal clima d'Europa, e giochi orridi altrettanto bizzari d'una fortuna barbara forastiera”. La singolarità di siffatta iniziativa pertinente al campo letterario è riconosciuta dallo stesso Falconi che, rivolgendosi in premessa al “cortese lettore” scrive: “compatisci lo stile, perché questo è fuori della mia sfera, essendo la mia Professione della Schultura di diversi materiali, & sono marmi, Bronzi, nel quale tengo particolar genio, compatisci la debolezza della penna”. Nondimeno il fatto che Falconi si sia cimentato in questa per lui inedita esperienza intellettuale offre un nuovo dato per una migliore comprensione del profilo dell'artista, ed è indice, quantomeno, di una curiosità e apertura di interessi, se non di una certa levatura culturale.

L'importanza che per noi riveste la rara secentina sta proprio nelle pagine che anticipano la traduzione nel racconto tratto dall'*Historia* di Martino Martini: in particolare nel testo di dedica e nei sei sonetti, offerti a Falconi da letterati più o meno noti dell'epoca, l'uno e gli altri latori di una larga messe di informazioni sul nostro scultore, a volte a conferma di dati già noti, in altri casi utili ad ampliarne la conoscenza⁴.

Il volume, come già si dichiara in frontespizio, è consacrato “all'Altezza Serenissima di Francesco II duca di Modena”. Nella dedicatoria Falconi spiega che è stata la “riverenza” verso la casa d'Este “meritamente immortalata dalle migliori penne d'Italia in ogni secolo per la protezione continua che hanno i suoi principi delle virtù, e degl'Ingegni” a spingerlo a offrire al duca questa sua “picciola fatica”, considerato in primo luogo di aver servito “la gloriosa memoria dell'Altezza Serenissima Duca Francesco Avo di V.A. Serenissima per lo spatio di più di quattro anni, così nelle fabbriche di Sassolo, e Modena, come nelle pompose Feste, e Barriere che furono ammirate dall'Italia, mercé la generosità, e splendidezza di quell'Anima Eroica”.

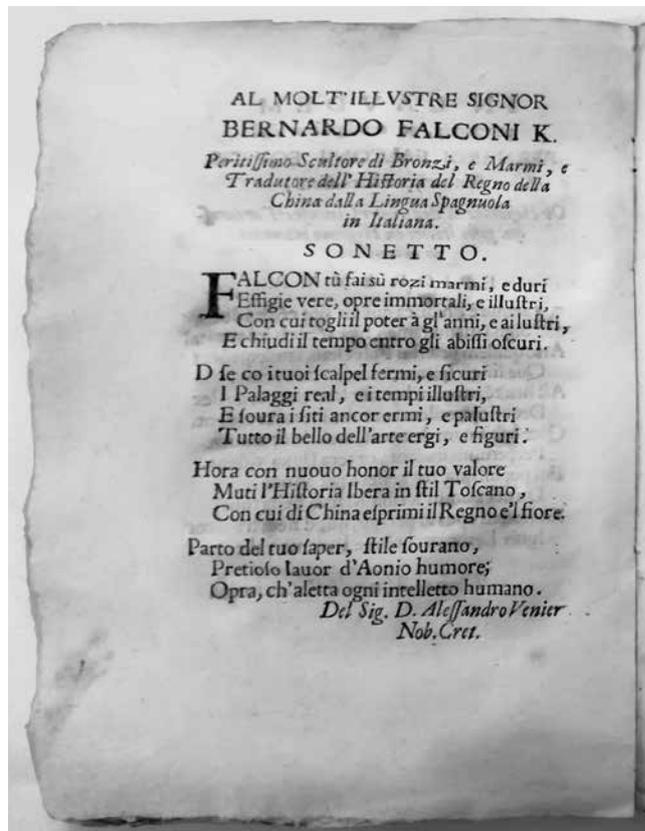
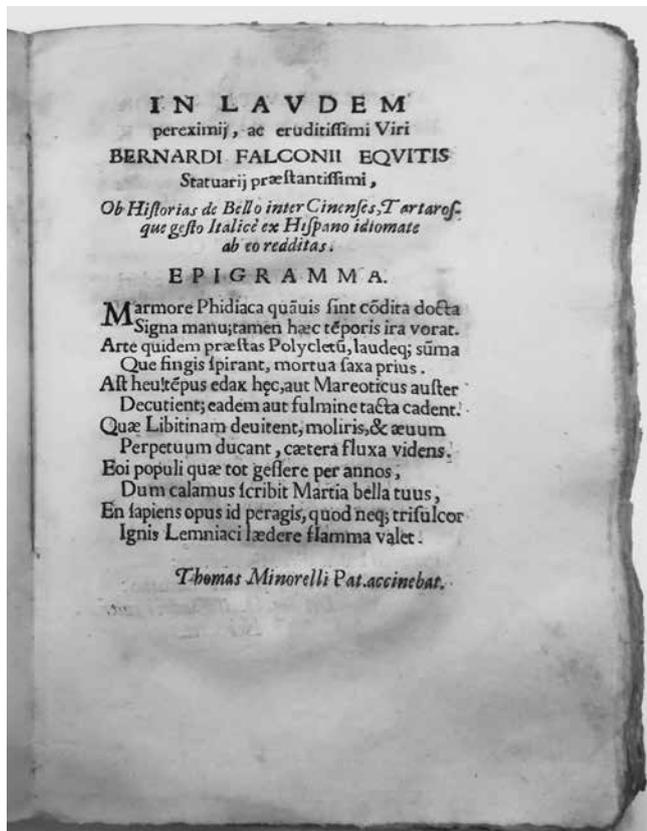
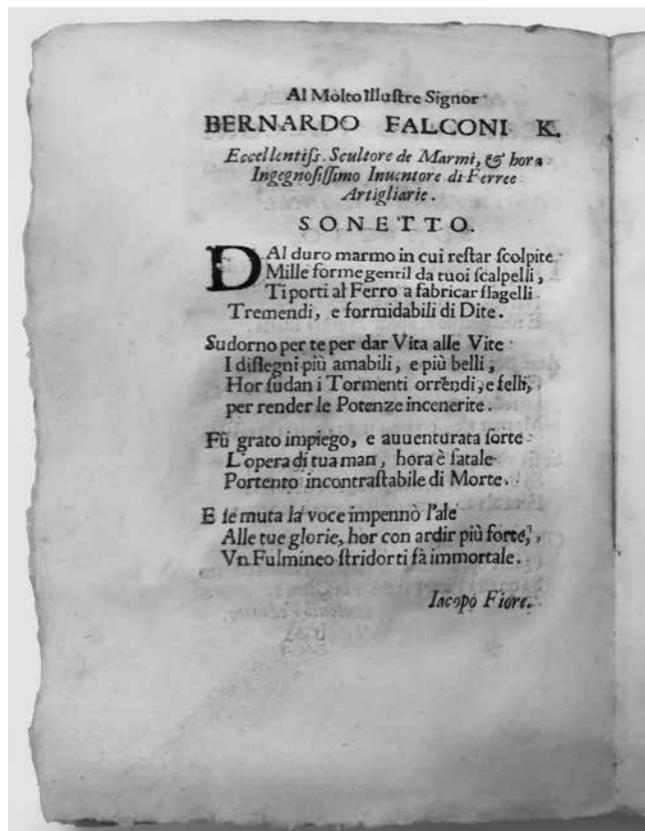
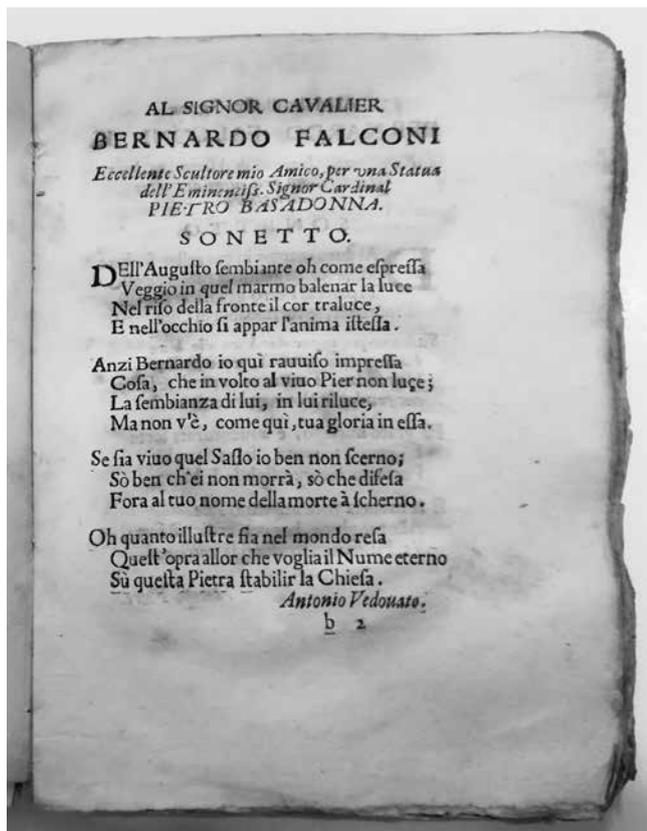
Qui Falconi, come avverrà in seguito nel citato memoriale milanese, fa innanzitutto riferimento al soggiorno e all'attività svolta presso la corte estense nel corso della prima metà degli anni cinquanta, quando prese parte alla realizzazione degli apparati scultorei per le residenze ducali di Modena e Sassuolo, attività in relazione alla quale la presenza dell'artista luganese è documentata a partire dal luglio del 1651⁵. Nella dedica Falconi ricorda, nondimeno, di aver a suo tempo servito Francesco I, oltre che in veste di scultore, anche quale “inventore” di “pompose Feste, e Barriere”⁶, così da fornire un nuovo elemento per la biografia dell'artista che, grazie a tale testimonianza, possiamo immaginare creatore di apparati effimeri o regista di tornei d'armi e giostre cavalleresche.

Tuttavia, anche, e soprattutto, altre ragioni avevano mosso Falconi a riverire il duca Francesco II con l'offerta del libretto con gli *Ultimi accidenti della China*, come egli stesso confessa nella medesima dedicatoria, “indotto anche particolarmente a ciò fare da miei privati motivi”. Quali fossero questi “privati motivi”, a cui Falconi vuol fare solo tacito riferimento, doveva essere cosa ben nota al duca, e forse per noi facilmente intuibile. La lettera di dedica porta in calce la data 20 agosto 1685, tre mesi prima, il 24 maggio, lo scultore aveva sottoscritto l'impegno a realizzare le quattro statue per la facciata del Palazzo Ducale a Modena⁷ (di cui, per inciso, ritengo ne sopravviva almeno una⁸) (fig. 9).



1 Stefano Aguilar y Xumiga, *Ultimi accidenti della China*, Padova, Per Giacomo Cadorino, 1685, frontespizio. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

2-8 Stefano Aguilar y Xumiga, *Ultimi accidenti della China*, Padova, Per Giacomo Cadorino, 1685, sonetti intestati a Bernardo Falconi. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana





- 9 Bernardo Falconi, *Figura allegorica*. Modena, Palazzo Ducale
- 10 Antonio Lupis, *Il postiglione, ovvero lettere di Antonio Lupis*, Venezia, presso Francesco Valvasense, 1662, antiporta
- 11 *Vicenza, palazzo Leoni Montanari, particolare dello scalone con le statue dell'Autunno e dell'Inverno di Bernardo Falconi*

Con questa commissione Falconi rinsaldava significativamente i rapporti, forse peraltro mai del tutto interrotti, con la corte estense, e l'offerta al duca del libretto da parte dell'artista poteva dunque alludere al suo debito di riconoscenza.

In tal senso varrà allora la pena ricordare come, poco meno di un anno più tardi, ben altra circostanza avrebbe portato lo scultore a nutrire un sentimento di obbligazione ancor maggior nei confronti di Francesco II. Il 20 aprile del 1686 Falconi scriveva infatti da Padova rivolgendolo al duca una supplica nella quale invocava il suo intervento per la liberazione dal carcere dove si trovava rinchiuso già da cinque mesi. La vicenda che provocò la detenzione dello scultore, legata all'incarico ricevuto nel corso del 1685 per l'esecuzione del monumento a Orazio Secco nella basilica del Santo, solo parzialmente nota nei suoi contorni, giova essere ripercorsa qui integralmente sulla traccia del resoconto fornitone dallo stesso Falconi⁹. Quest'ultimo riferisce al duca che, avendo ricevuto "commando dal N.H. Vincenzo Pasqualigo" di realizzare il deposito in memoria del giovane nipote morto nell'assedio di Vienna, ne aveva seguito "le operationi [...] coll'assistenza di chi l'ordinò, et à norma delle comissioni precise, et disegno datomi"; tuttavia, "successe che avendo fatto interserire nel scudo cose inconvenienti, et memorie incompetenti, uscirono pubblici commandi (per quello si dice) per la demollitione e lievo d'esso deposito", operazione che ebbe



seguito senza che l'artista ne fosse informato, mentre, per di più, il Pasqualigo "raccolse anco li matteriali appresso di se". Poco più tardi, spiega ancora Falconi, essendosi sottoposto "à commandi di Vostra Altezza Serenissima in cotesta città, ove mi tratteni qualche settemmana", – è qui da intendersi il soggiorno a Modena in occasione del quale, il 29 ottobre 1685, lo scultore ricevette il saldo per le quattro statue commissionategli pochi mesi prima – "prese motivo esso signor Pasqualigo di scaricare sopra di me la colpa della sua eccedenza nel scudo, per la quale gli convenne ordinare la detta demollitione, e perciò stando io assente da questo stato, col calor della sua autorità, et a pretesto ingiusto d'esser stato da me defraudato, sorti in Venetia sentenza assente senza che fossero sentite le mie ragioni, per la quale rimasi già cinque mesi confinato in queste carceri, ove tuttavia languisco".





12 Bernardo Falconi, *Primavera*. Vicenza, palazzo Leoni Montanari, scalone



13 Bernardo Falconi, *Carità*. Venezia, basilica dei Frari, altare di Sant'Antonio



14 Bernardo Falconi, *Carità*, particolare. Venezia, basilica dei Frari, altare di Sant'Antonio

15 Bernardo Falconi, *Primavera*, particolare. Vicenza, palazzo Leoni Montanari, scalone

16 Bernardo Falconi, *Estate*, particolare. Vicenza, palazzo Leoni Montanari, scalone

Non potendo, privo “d’ogni assistenza”, “far contrasto all’autorità avversaria”, e per di più angosciato per la “desolazione della povera famiglia con sette innocenti figliuoli, fra quali cinque femine e la maggior parte nubile”, lo scultore implora il sospirato aiuto “dalla mano pietosa” del duca. “Sarà questa un’opera d’infinita carità, e degna d’un principe suo pari” – conclude Falconi – “mentre il mio avversario non ardirà d’avanzare le sue oppressioni contro di me, quando mi veda coperto dalla protezione pietosissima di Vostra Altezza Serenissima”. Accolta la preghiera, il 17 maggio Francesco I si risolve dunque a scrivere a Venezia al Serenissimo principe – assiso allora sul soglio dogale era Marcantonio Giustinian – esprimendogli il desiderio di veder “sollevato dalle miserie delle carceri, dove si trova trattenuto, il Cavaliere Bernardo Falconi”, unitamente all’invito di favorire lo scultore “dentro a termini del dovere, e procurargli la libertà d’ogni briga”¹⁰.

Non può non sorgere il sospetto che all’origine dell’“incidente”, che portò alla demolizione del monumento e quindi alla carcerazione di Falconi, vi fosse l’indole vanagloriosa di Vincenzo Pasqualigo, tale da muoverlo a far scolpire “cose inconvenienti,

et memorie incompetenti” nell’arma di famiglia: condotta che ben si addice al profilo del nobile veneziano, definito “maestro di sola apparenza” dall’anonimo autore de *La copella politica* e la cui nomina nel 1672 a pubblico lettore di filosofia, succedendo a Giovanbattista Contarini, aveva decretato la morte della “dottrina veneta”¹¹, segnando il passaggio “dall’aristotelismo grigio ma pur sempre competente e sodo di quello” al “vaniloquio ciarliero d’un docente improvvisato”¹².

Tornando alla nostra dedica, Falconi, dopo aver ampiamente ossequiato il duca d’Este, non manca di ricordare – per la medesima “direzion” delle sue “lunghe applicazioni di mano, e d’intelletto” – gli altri due ‘attori’ all’ombra dei quali si era sino allora svolta la sua carriera artistica, ovvero la “Reale Altezza di Carlo Emanuele II defonto Duca di Savoia” e la Serenissima Repubblica coi “suggetti grandi che la reggono”.

Seguono alla dedicatoria e all’avviso al lettore sei sonetti dal tono encomiastico, e un epigramma in latino, dedicati a Falconi da personaggi a vario titolo a lui legati, cosicché, attraverso questa serie di composizioni celebrative, il volumetto edito nel 1685 per iniziativa dello scultore assume anche il valore di impresa volta a una sorta di autopromozione (figg. 2-8).

Tra coloro chiamati a tesserne le lodi vi è il panegirista Gerolamo Campagnella¹³, ma anche, a testimonianza del vario consenso, Alessandro Venier, nobile cretese, che dedica i propri versi al “peritissimo scultore” nella sua inedita veste di traduttore, come farà pure, “in segno di vera amicitia”, il nobile padovano Pompeo Cardini, il quale dopo aver celebrato le doti artistiche di Falconi chiude sentenziando che “sa temprar col scalpel anco la penna”¹⁴. Mentre a firmare l’epigramma latino “in laudem” è il più noto Tommaso Minorelli, al tempo giovane padre domenicano presso il convento di Sant’Agostino a Padova, più tardi prefetto della Biblioteca Casanatense a Roma¹⁵.

Di sicuro interesse – poiché ci informano di un’opera realizzata da Falconi di cui non avremmo altrimenti notizia – appaiono le rime offerte all’“amico” da Antonio Vedovato “per una Statua dell’Eminentiss. Signor Cardinal Pietro Basadonna”, così evocata dall’autore:

Dell’Augusto sembiante oh come espressa
Veggio in quel marmo balenar la luce
Nel riso della fronte il cor traluce,
E nell’occhio si appar l’anima istessa.
Anzi Bernardo io qui ravviso impressa
Cosa, che in volto al vivo Pier non luce;
La sembianza di lui, in lui riluce
[...]

Null’altro sappiamo circa la commissione a Falconi di questo ritratto del nobile veneziano, passato a miglior vita proprio l’anno precedente alla pubblicazione del nostro volume¹⁶, ma varrà la pena rammentare che Pietro Basadonna, oltre a godere fama di buon conoscitore d’arte¹⁷, è tra i protagonisti della vita culturale veneziana del terzo quarto del Seicento e, membro di una famiglia di ‘antico regime’ – che attribuiva al beneficio



17 Bernardo Falconi, *Carità*. Collezione Poletti

ecclesiastico “un significato simbolico della posizione sociale e politica”¹⁸ –, era “maturato culturalmente in una Venezia post interdetto permeata dall’azione culturale dei tanti intellettuali e letterati ‘libertini’ raccolti nell’accademia degli Incogniti”¹⁹. A riguardo dell’influente patrizio, e al fine di gettare un poco di luce sul fitto intreccio di relazioni intercorrenti tra i personaggi, e committenti, con cui Falconi entrò in contatto, andrà aggiunto che proprio a Pietro Basadonna, allora “Cavalier, e Procurator di San Marco”, il nostro Vincenzo Pasqualigo aveva dedicato la sua opera intitolata *La galeria de’ ritratti morali*, edita



18 Bernardo Falconi, *Estate*. Vicenza, palazzo Leoni Montanari, scalone

a Venezia nel 1671, un paio d’anni prima della nomina di Basadonna a cardinale da parte di Clemente X²⁰.

Tornando alle rime rivolte a Falconi, altrettanto intriganti sono i due sonetti offerti allo scultore da Iacopo Fiore, nel primo, che apre la silloge, “s’accenna la sua Statua della Fortuna girata da venti, posta sopra la Torre della Dogana” e, in particolare, alla “nova, & utilissima sua inventione di fondere l’Artiglierie di ferro”, nel secondo, che meglio approfondisce l’argomento, l’autore si rivolge allo scultore con queste parole:

Dal duro marmo in cui restar scolpite
Mille forme gentil da tuoi scalpelli,
Ti porti al Ferro a fabricar flagelli
Tremendi, e formidabili di Dite.
[...]
Per render le Potenze incenerite.

Se il riferimento alla statua bronzea della *Fortuna*, realizzata da Falconi nel 1678 per la Dogana da Mar²¹, nulla aggiunge alla conoscenza dello scultore, la notizia che all’artista luganese si deve l’“inventione di fondere l’Artiglierie di ferro” getta per contro nuova luce sulla sua poliedrica personalità²². Possiamo supporre in base a questa attestazione che Falconi avesse in un qualche modo contribuito a perfezionare la tecnica della fusione in ferro a pezzo unico dei cannoni, già sperimentata e affinata nel corso del secolo in altri paesi europei; il contesto ci autorizza anche a pensare che ciò sia avvenuto nell’ambito della fabbrica dell’Arsenale veneziano, dove – sotto il controllo dei Provveditori alle artiglierie – si faceva fronte anche alla produzione dei fusti di cannone, quelli in bronzo, che venivano fusi direttamente in Arsenale sotto la direzione tecnica prestata dai membri della famosa famiglia degli Alberghetti, e quelli in ferro, che la Serenissima cominciò a commissionare alle fonderie situate nel Bresciano proprio a partire dai primi anni ottanta del Seicento²³. Infatti, in coincidenza con l’avvio della prima guerra di Morea, nel 1684, era divenuta ancora più pressante l’esigenza da parte dello Stato veneziano di poter disporre di una propria produzione di cannoni in ferro – di gran lunga meno costosi di quelli in bronzo –, capace di rispondere, in conseguenza alle radicali trasformazioni avvenute nei decenni precedenti nella marina da guerra della Repubblica, alla richiesta di un numero sempre maggiore di artiglierie pesanti per armare la flotta²⁴. La produzione di cannoni di ferro rappresentava tuttavia una tecnologia di punta dell’epoca e forse Falconi, in occasione dei primi tentativi di far nascere nello stato un’industria di artiglierie in ferro, poté mettere a frutto la propria esperienza nel campo metallurgico, esercitata come fonditore in bronzo, con una “nova, & utilissima” invenzione, sebbene al riguardo non si siano rintracciati riscontri nella letteratura dedicata all’argomento²⁵.

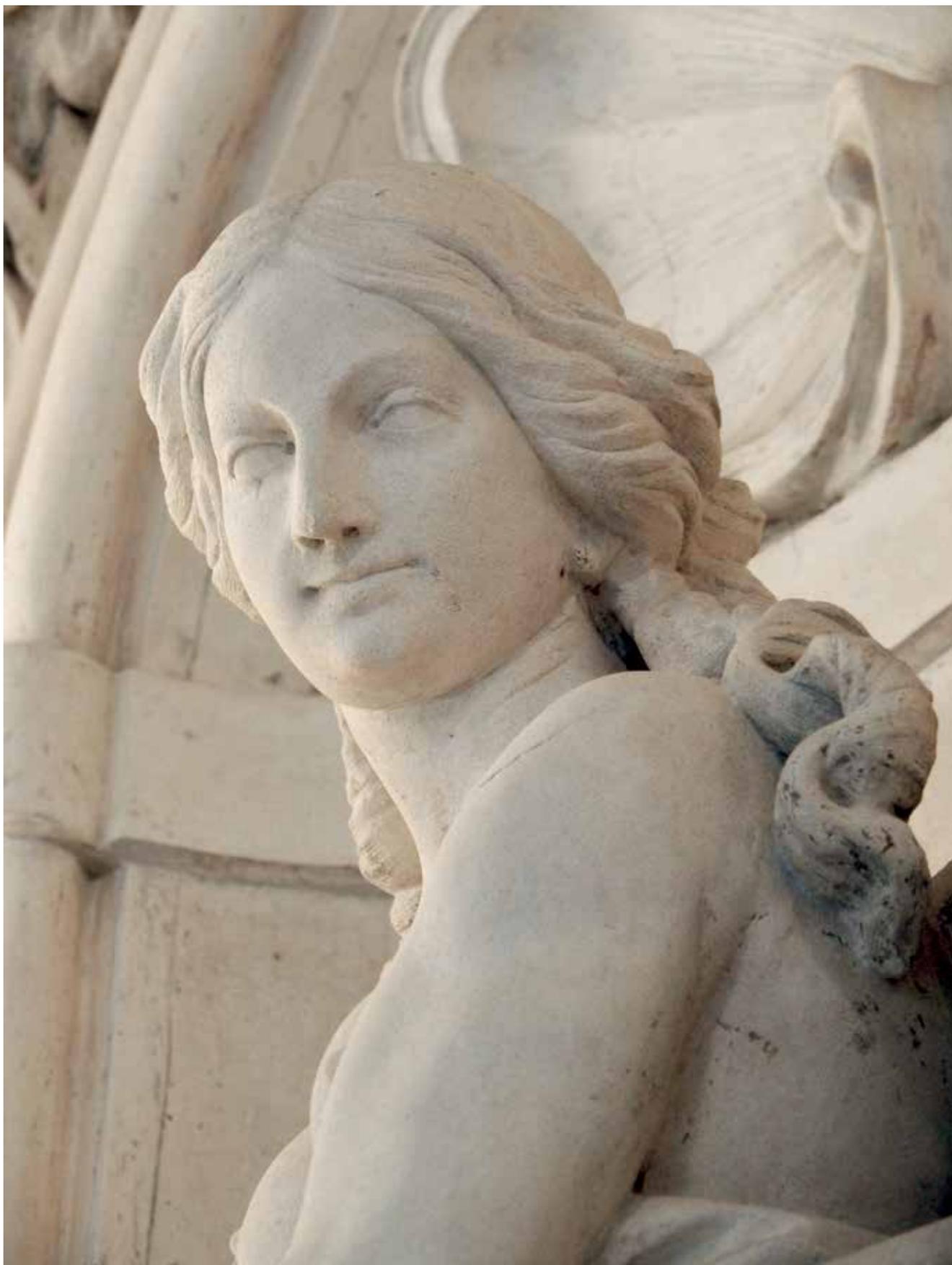
Riguardo ai due sonetti, il loro autore, il veneziano Iacopo Fiore – letterato ‘dilettante’, com’egli stesso si definisce²⁶ – ci è innanzitutto noto per i suoi componimenti indirizzati a Sebastiano Mazzoni, da quest’ultimo inseriti nella raccolta poetica *Il Tempo perduto* del 1661, la stessa in cui peraltro compaiono

anche i versi composti dal pittore in lode di Falconi, a cui pare fosse legato da un particolare rapporto di stima e di affetto e al quale dedicherà solo pochi anni dopo, in occasione della partenza dello scultore per il Piemonte, il *Buon viaggio scherzoso* edito a Venezia nel 1665²⁷. Fiore, ed è ciò che più preme rilevare, aveva pubblicato nel 1679 la sua opera intitolata *Il Pentimento davidico* presso lo stampatore Abbondio Menafoglio, figura chiave, per certi versi, nella biografia di Falconi. Infatti, come ricaviamo dalle testimonianze che l’artista aveva dovuto produrre, in quanto ‘foresto’, per poter attestare il proprio stato libero, nel giugno del 1661 era stato il conterraneo “Abondio Menafoglio da Lugano” – “libraro alla Torre in Merzaria sta a San Marco in Piazza” – a dare in sposa al nostro scultore Lucietta, sua “germana”, ovvero cugina, per parte della moglie, e ciò poté avvenire in mancanza del padre della giovane, deceduto anzitempo²⁸. Varrà inoltre ricordare che ancora Menafoglio – la cui attività di “libraro” può illuminare sulle possibili frequentazioni ‘colte’ di Falconi – nel 1667 sarà chiamato a testimoniare lo stato libero di un altro celebre esponente della comunità ticinese a Venezia, Lodovico Antonio David, artista assai stimato da Antonio Lupis, il protetto del principe dell’Accademia degli Incogniti Giovanni Francesco Loredan, che in più occasioni si avvale di invenzioni del pittore per frontespizi delle sue opere²⁹.

Ma ancor di più Menafoglio è lo stampatore di diverse opere del Lupis, tra cui l’edizione del 1674 de *Il Postiglione*³⁰, e lo stesso Falconi pare possa essere stato in rapporti con il poligrafo di Molfetta – e dunque con l’ambiente dell’Accademia degli Incogniti³¹ – stante il coinvolgimento dello scultore per l’invenzione dell’incisione che compare, in luogo di antiporta (fig. 10), nella prima edizione proprio de *Il Postiglione* che vide la luce nel 1662 a Venezia per i tipi di Francesco Valvasense, editore ‘ufficiale’ degli Incogniti fin dal 1647³². Nella vicenda artistica di Falconi questo episodio particolare, finora isolato – l’aver cioè prestato la sua opera per un’immagine destinata alla traduzione incisoria – risulta interessante, giusta l’osservazione di Paola Rossi, “non perché dalla riproduzione incisoria trapelino particolari doti del Falconi disegnatore, ma per la relazione, che fa supporre, con personaggi della cultura veneziana più avanzata” e di fatto rappresenta, fin dai primi anni del suo soggiorno veneziano, “un’altra faccia di quell’allargamento di rapporti, indice di crescente notorietà”³³. Il legame dell’artista ticinese con l’ambiente degli Incogniti trova se vogliamo conferma, e potrebbe anche aiutare a spiegarne il grado, nel rapporto intessuto proprio in quegli anni con Sebastiano Mazzoni, di cui è ben nota la simpatia e la vicinanza all’Accademia del Loredan³⁴. Nondimeno non si può escludere e, anzi, viene il sospetto che a indirizzare molti anni più tardi Vincenzo Pasqualigo a commissionare proprio a Falconi la realizzazione del monumento al Santo in memoria del nipote possa aver contribuito la comune appartenenza allo stesso ambiente culturale. Il nobile veneziano, di cui si ricorda anche l’adesione all’Accademia Dodonea, pare vada, infatti, annoverato a pieno titolo tra gli Incogniti ed era per giunta nipote dello stesso Loredan³⁵ con il quale intrattenne rapporti continuativi, come testimoniano le numerose missive a lui indirizzate



19 Bernardo Falconi, *Giovanna Battista di Nemours nelle sembianze di Diana*, particolare. Venaria Reale, reggia



20 Bernardo Falconi, *Estate*, particolare. Vicenza, palazzo Leoni Montanari, scalone



21 Bernardo Falconi, *Autunno*. Vicenza, palazzo Leoni Montanari, scalone



22 Scuola veneziana del tardo XVI secolo, *Bacco con satirello*. Venezia, Ca' d'Oro

23 Agostino Testa, *Bacco con satirello (Autunno)*. Lisiera, villa Valmarana, Zen



pubblicate nelle raccolte epistolari edite a cura del letterato mecenate³⁶. Di certo Pasqualigo – “più a proprio agio nel bazzicare coi letterati [...] che nelle fatiche della riflessione”³⁷ – era in stretti rapporti con il prete di Molfetta, protetto e biografo del Loredan: già nel 1662 Lupis gli rivolge ne *Il Postiglione* una lettera riconoscente per la protezione accordatagli a Venezia e ancora nel 1664 gli sottopone al giudizio le sue *Scene della penna*, al cui invito il nobiluomo ricambia con una lettera di encomio pubblicata di seguito nel medesimo volume³⁸; due anni più tardi, ne *La valige smarrita*, stampata presso Abondio Menafoglio, lo loda per le sue “Pitture Morali” e gli indirizza una lettera di ossequio³⁹; nel 1677 inserisce ne *L'Annibale* un medaglione sul Pasqualigo, definito “Protettore delle Muse” e difensore “de’ Letterati”, a cui il nobiluomo ricambia dettando l’elogio del romanzo di Lupis, *La Marchesa d’Hunsleij ovvero l’Amazzone Scozzese*, che figura già nell’edizione pubblicata in quello stesso anno⁴⁰.

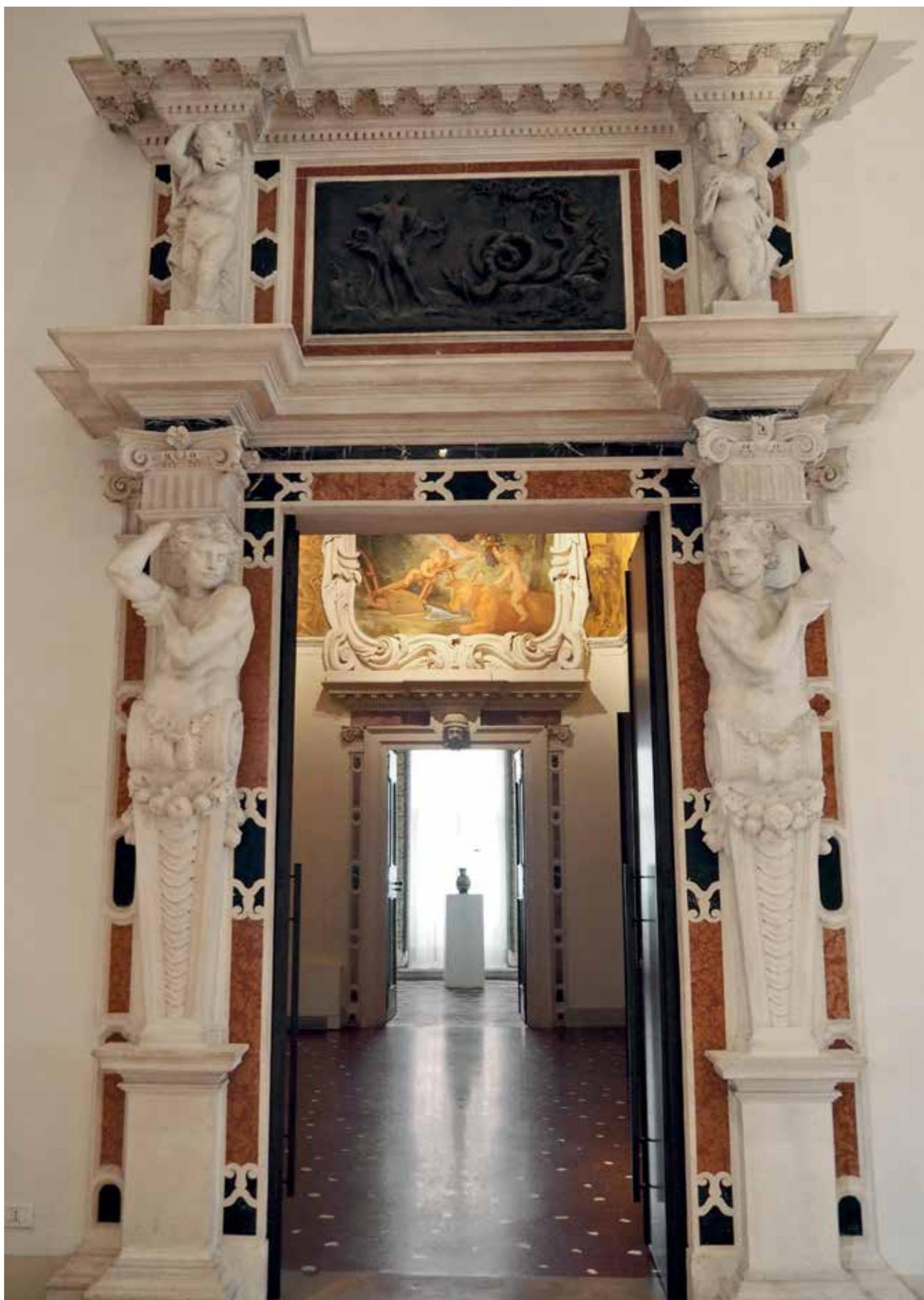
Nel corso del nono decennio del Seicento – e dunque nel torno di tempo in cui l’artista si era cimentato con l’impresa letteraria ora descritta e, sul piano professionale, aveva ricoperto una

posizione di primo piano nella realizzazione delle statue per gli altari della basilica padovana di Santa Giustina come pure, fuori dalla Serenissima, era stato nuovamente chiamato a operare per il ducato di Modena – Falconi si trovò ad assumere un ruolo da protagonista, insospettato fino ad oggi, nella decorazione plastica di palazzo Leoni Montanari a Vicenza. Due importanti interventi scultorei che, tra i tanti presenti, contribuiscono a caratterizzare la *facies* barocca degli interni dell’edificio, tradiscono infatti la mano dello scultore luganese⁴¹.

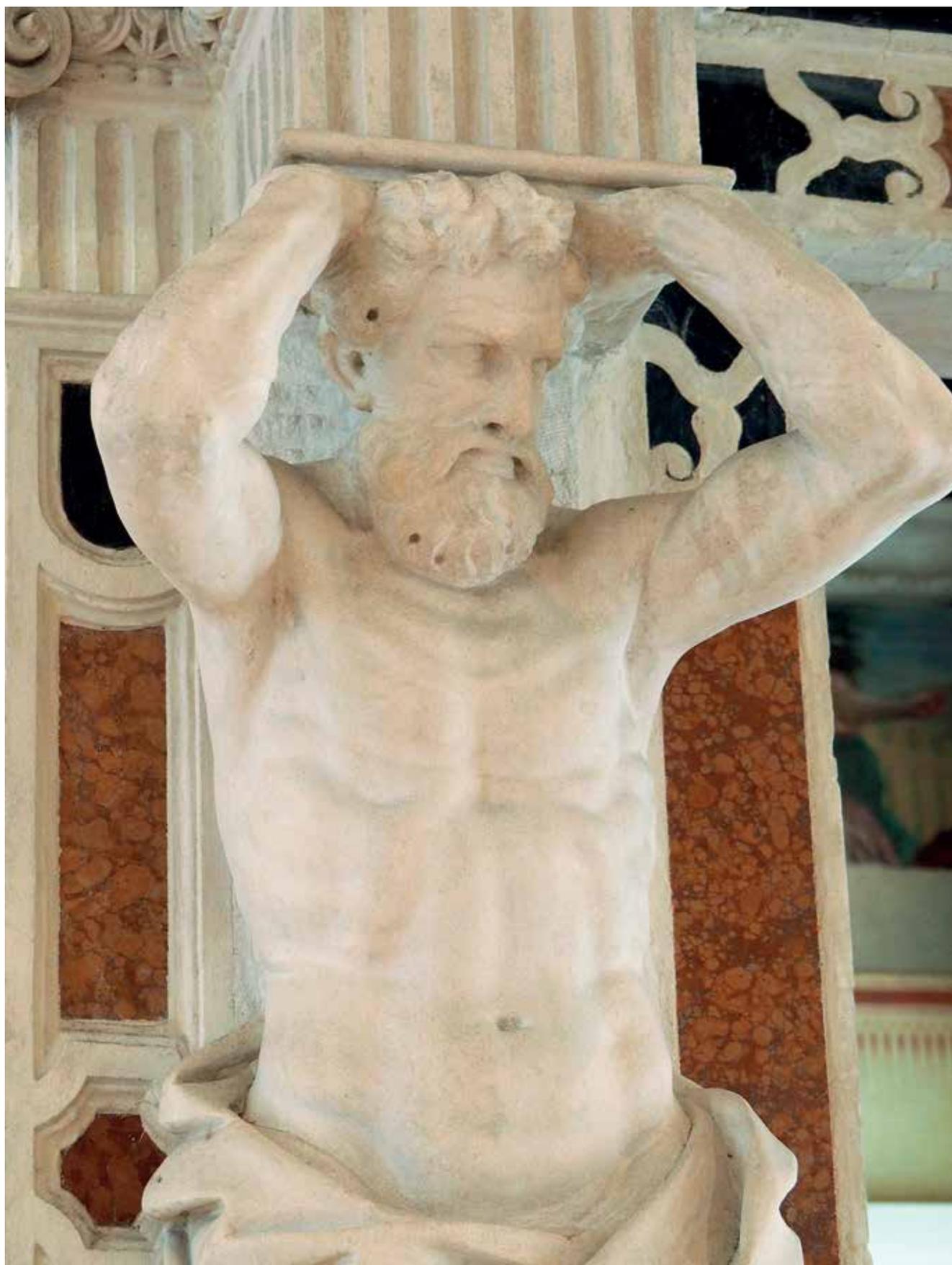
I documenti riguardanti le vicende costruttive del palazzo non riportano il suo nome e non permettono di precisare la cronologia dei lavori che gli vanno ascritti e che lo vedono attivo accanto ad altri maestri lombardi – gli scultori Andrea Paracca e Giacomo Pozzo e gli stuccatori Andrea Pelli e Girolamo Aliprandi⁴², *in primis* – chiamati dai Leoni Montanari a ornare la nuova dimora in contra’ Santa Corona⁴³. Tuttavia, è possibile circoscrivere l’attività di Falconi a palazzo Leoni Montanari tra il 1679, data del primo documento riferito alla decorazione scultorea, in cui il valsoldano Andrea Paracca si accorda per la fornitura di quattro statue da aggiungersi ad altrettante già consegnate (tutte verosi-



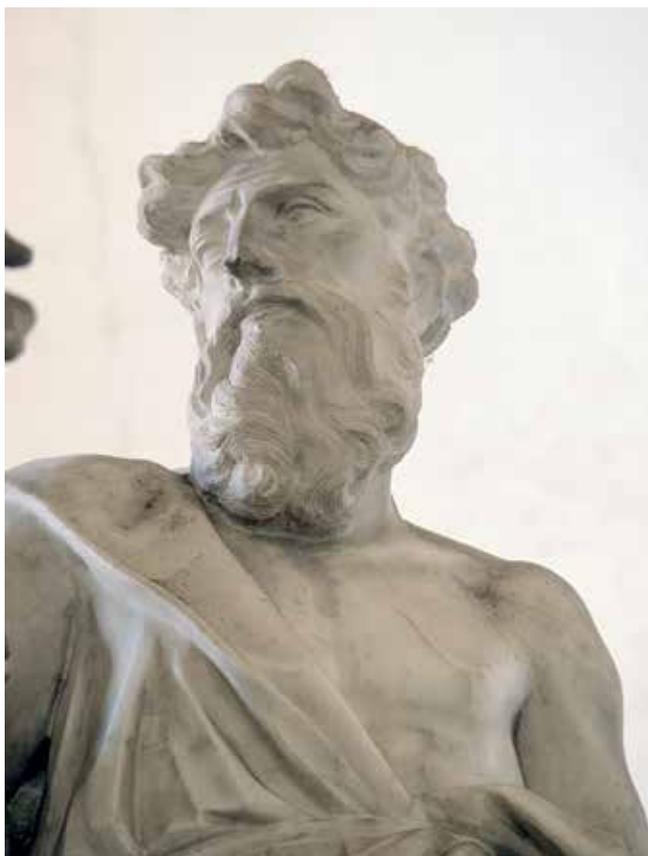
24 Bernardo Falconi, *Inverno*. Vicenza, palazzo Leoni Montanari, scalone



25 *Vicenza, palazzo Leoni Montanari, particolare di una delle porte del salone di Apollo con telamoni e putti di Bernardo Falconi*



26 Bernardo Falconi, *Telamone*, particolare. Vicenza, palazzo Leoni Montanari, salone di Apollo



27 Bernardo Falconi, *San Taddeo*, particolare. Padova, basilica di Santa Giustina

milmente destinate al coronamento delle facciate dell'edificio)⁴⁴, e il 1688 anno in cui il luganese figura nuovamente in Piemonte. Ma è ancora più verosimile che il termine *post quem* per i lavori dell'artista luganese nella città berica vada meglio fissato al 1685, quando da parte dei Leoni Montanari viene avviata la seconda fase edilizia, con l'acquisto e l'inglobamento nel nuovo palazzo delle vicine case dei Conti, e dovette quindi prendere l'abbrivio la decorazione degli ambienti interni⁴⁵.

Il primo, probabilmente anche in ordine di tempo, dei due interventi di Falconi nella casa dominicale dei Leoni Montanari, riguarda l'esecuzione delle quattro statue in pietra tenera raffiguranti le *Stagioni*, collocate nelle nicchie che si aprono lungo le pareti del secondo pianerottolo dello scalone che conduce al piano nobile (fig. 11). Già riferite da Franco Barbieri ad Andrea Paracca e considerate “tra le cose più alte del palazzo e molto importanti per la scultura del '600 a Vicenza”⁴⁶, le figure, disposte nell'ordine del percorso, che corrisponde a quello astrologico, *Primavera*, *Estate*, *Autunno* e *Inverno*, palesano come si è anticipato il linguaggio precipuo del nostro scultore, e in particolare per le prime due allegorie è possibile individuare precisi termini di confronto tra le figure muliebri scolpite da Falconi cosicché tutto l'intero ciclo può essere ricondotto alla sua mano.

Nella *Primavera* (fig. 12), ad esempio, ritroviamo significativamente alcuni dei caratteri stilistici che connotano l'immagine marmorea della *Carità* (fig. 13) realizzata da Falconi attorno al 1663 per l'altare di Sant'Antonio ai Frari⁴⁷, e a ciò non osta la

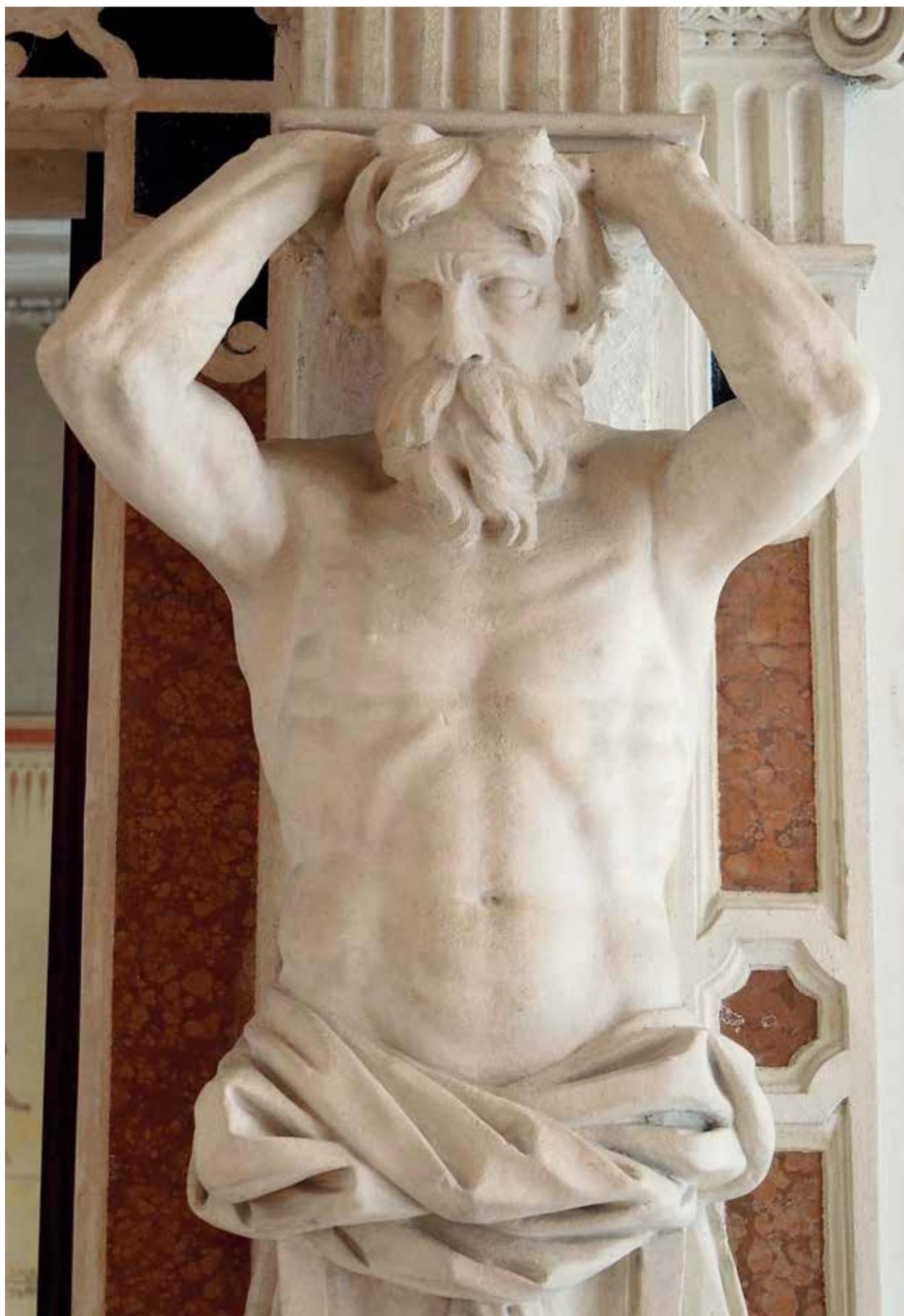
differente materia in cui sono scolpite le due opere e lo spazio di oltre un ventennio che ne distanzia l'esecuzione: analoga è la complessione delle figure – rese quasi in modo speculare – come la stessa concezione dei panneggi, aderenti nel cingere la vita e consistenti e grevi attorno al braccio e all'altezza delle gambe; simile appare, nondimeno, il disegno del volto (figg. 14-15), dai tratti lineari, netti e puliti, e dalle morbide guance accarezzate dalla luce. Entrambe le figure sono, inoltre, accompagnate dal dettaglio del puttino che si arrampica alle vesti con la gambina sollevata mentre incrocia lo sguardo che gli viene amorevolmente rivolto, motivo riproposto da Falconi pure in un'altra inedita scultura, di dimensioni contenute, raffigurante anch'essa la *Carità* (fig. 17) e siglata «B.F.F.»⁴⁸.

Per quanto riguarda la *Primavera*, il suo volto può essere pure accostato, anche per l'elaborata acconciatura con le trecce che scendono sul petto e per il sorriso appena accennato, a quello di *Giovanna Battista di Nemours* ritratta nelle sembianze di *Diana* (fig. 19) nel busto in marmo, firmato, eseguito nel 1669 per la corte sabauda, nel quale ben si coglie la maturazione stilistica del linguaggio di Falconi nei primi anni torinesi⁴⁹. I medesimi confronti con la *Carità* dei Frari e la *Diana* ora citata valgono anche per il volto dell'*Estate* (tav. in apertura, figg. 16, 18, 20), rappresentata nelle sembianze di una Cerere, tanto l'immagine muliebre nella sua affabile bellezza è capace, nel contempo, di mostrarsi solenne e altera come richiede la natura di una divinità dell'Olimpo (quasi da sembrar anche intimorire il puttino accovacciato ai piedi).

E alla dea delle messi si accompagna dunque Bacco a introdurre nel ciclo delle *Stagioni* l'*Autunno* (fig. 21). Il dio del vino è colto mentre è intento a spremere dei grappoli d'uva il cui succo riempie la tazza sollevata da un satiretto accomodato su una roccia ai piedi della divinità, secondo lo stesso modello iconografico (ripreso in seguito anche in altri esempi della statuaria veneta tra Sei e Settecento⁵⁰, fig. 23) che vediamo proposto nel bronsetto tardo cinquecentesco della Ca' d'Oro con *Bacco e satirello* (fig. 22), composizione rispetto alla quale Falconi varia solo la posa del volto della figura ricalcandone invece la postura, con la torsione del busto che accompagna il movimento delle braccia e l'avanzare della gamba sinistra flessa il cui piede poggia artificialmente su una sporgenza⁵¹.

Anche nel caso dell'*Autunno*, come nelle altre statue del ciclo delle *Stagioni*, nella *Primavera* e nell'*Estate*, e, seppur in minor misura, nell'*Inverno*, il fulcro della rappresentazione – ove è dirottato l'occhio dell'osservatore – è costituito dal dialogo che si instaura tra la figura protagonista e il putto che l'accompagna⁵². Da ultimo, a chiudere la serie, si presenta l'*Inverno* (fig. 24), che l'artista ha scelto di raffigurare, non discostandosi da una consolidata tradizione, nelle vesti di un uomo barbuto e attempato, con abito, manto e berretto di pelliccia, ripreso a scaldarsi le mani portandole verso il braciere, imitato in questo gesto dal puttino al suo fianco. Nulla vi è però, in questa rappresentazione, della scenetta di genere: la figura, maestosa nella sua dignità, con espressione fiera e severa dirige altrove lo sguardo.

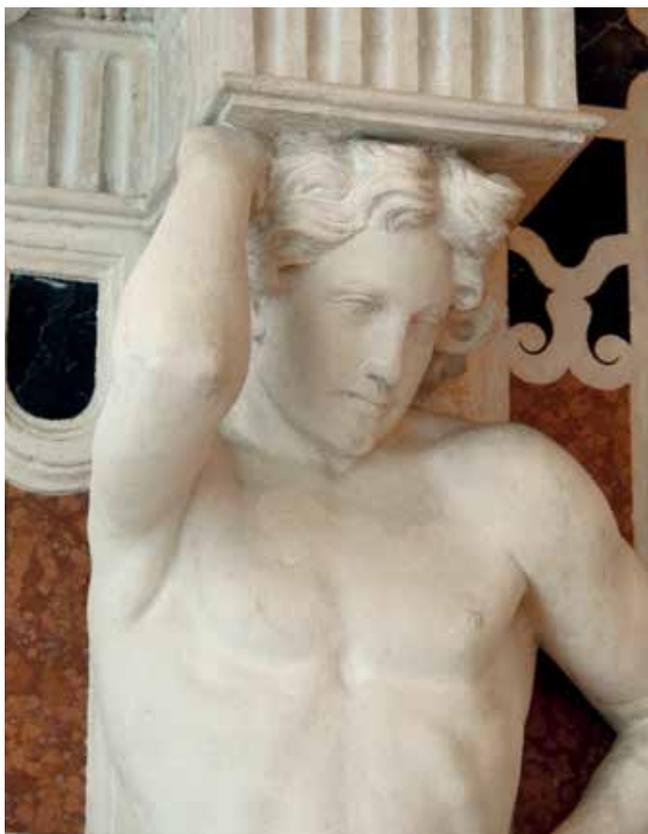
Ancora i putti sono i coprotagonisti del secondo intervento di Falconi in palazzo Leoni Montanari. In questo caso allo sculto-



28 Bernardo Falconi, *Telamone*, particolare. Vicenza, palazzo Leoni Montanari, salone di Apollo



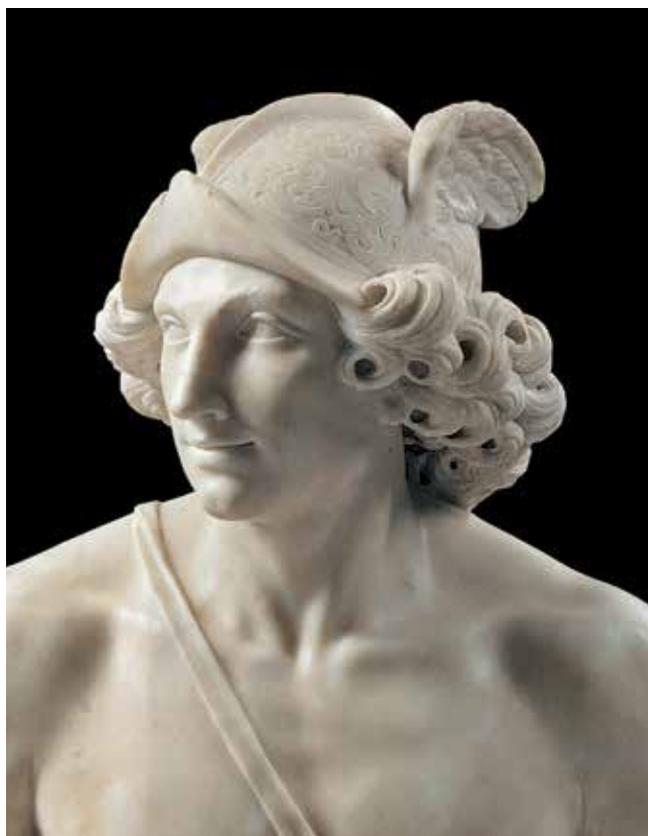
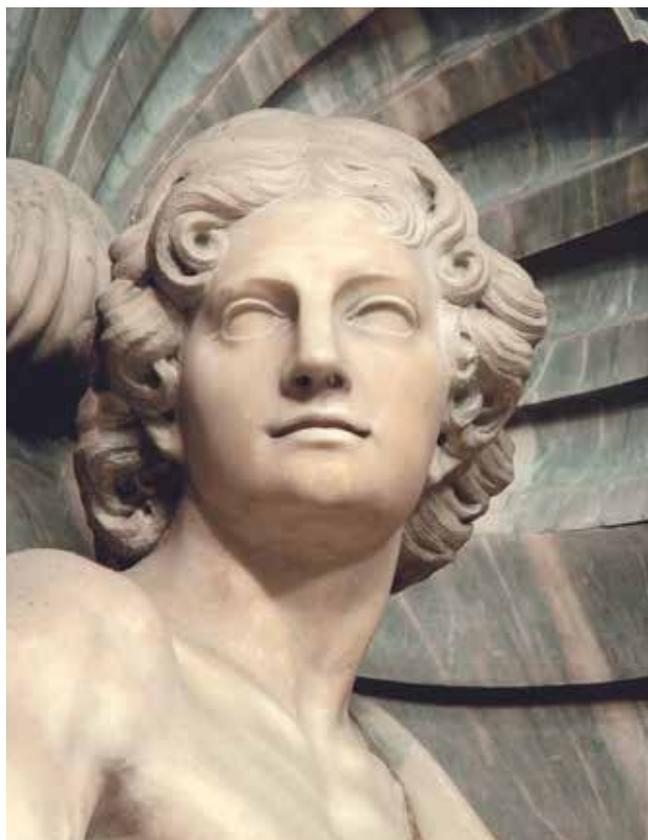
29 Bernardo Falconi, *San Matteo*. Padova, basilica di Santa Giustina



30-33 Bernardo Falconi, *Telamoni*, particolari. Vicenza, palazzo Leoni Montanari, salone di Apollo



34 Bernardo Falconi, *Davide con la testa di Golia*. Genova, chiesa del Gesù



35 Bernardo Falconi, *Telamone*, particolare. Vicenza, palazzo Leoni Montanari, salone di Apollo

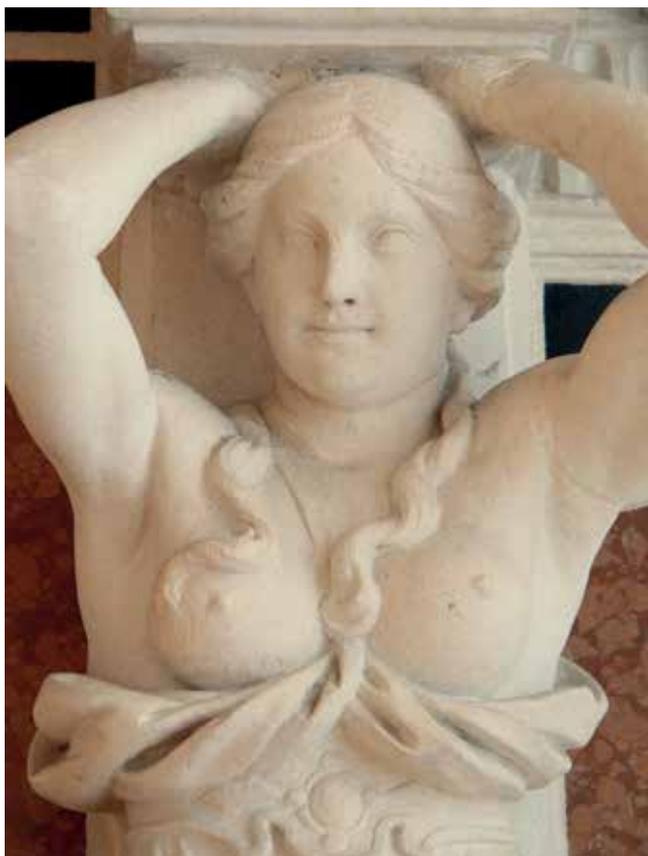
36 Bernardo Falconi, *Davide con la testa di Golia*, particolare. Genova, chiesa del Gesù

37 Bernardo Falconi, *Telamone*, particolare. Vicenza, palazzo Leoni Montanari, salone di Apollo

38 Bernardo Falconi, *Mercurio*, particolare. Già Londra, mercato antiquario



39-40 Bernardo Falconi, *Cariatidi*. Vicenza, palazzo Leoni Montanari, salone di Apollo



41 Bernardo Falconi, *Cariatide*, particolare. Vicenza, palazzo Leoni Montanari, salone di Apollo



42 Bernardo Falconi, *Verità*, particolare. Venezia, basilica dei Frari, altare di Sant'Antonio

re è stata affidata l'esecuzione dell'ornamentazione plastica che incornicia le porte del salone di Apollo, l'ambiente più importante del palazzo⁵³. A fianco di ciascuna delle quattro aperture si ergono coppie di telamoni e di cariatidi in atto di sostenere il cornicione aggettante, mentre al di sopra coppie di putti – sorpresi a volte a fare il verso alle figure maggiori imitandone le pose – reggono a loro volta il cornicione dell'attico (fig. 25)⁵⁴. Come le *Stagioni* anche queste sculture, parimenti eseguite in pietra tenera e analogamente avvicinate in passato ad Andrea Paracca⁵⁵, mostrano già a una prima analisi lo stile di Falconi, trovando immediati termini di confronto con opere documentate dell'artista luganese. Si prenda, innanzitutto, la coppia di telamoni con vecchi barbuti, non sarà difficile osservare nella tipologia del volto della figura posta sulla sinistra (fig. 26) – peraltro accostabile a quello dell'*Inverno* – la corrispondenza con il volto del *San Taddeo* (fig. 27) scolpito nel 1682 per uno degli altari di Santa Giustina, o, nel telamone a destra (fig. 28), come la maniera di lavorare le pieghe del greve manto che cinge i fianchi della figura trovi un preciso termine di paragone nel medesimo dettaglio esibito dal *San Matteo* (fig. 29), nella stessa basilica padovana, di cui il vegliardo di palazzo Leoni Montanari riprende anche alcuni tratti e l'espressione arcigna del volto⁵⁶. Altre due coppie di telamoni sono costituite da quattro figure virili ritratte nella vigoria dell'età giovanile (figg. 30-33, 35, 37): le loro complessioni – la struttura dei pettorali e del ventre ma

anche il dettaglio del rilievo dell'osso della clavicola –, la tipologia fisionomica dei volti, il tono espressivo e talora anche la postura, permettono di accostarle alla figura di *Davide con la testa di Golia*, firmata da Falconi, nella chiesa del Gesù a Genova (figg. 34, 36)⁵⁷, forse il capolavoro dell'artista in ambito sacro. Caratteri formali che in fondo apparentano queste immagini virili anche al *Mercurio* (fig. 38) ritratto nel busto firmato comparso anni addietro presso il mercato antiquario⁵⁸, in cui osserviamo anche, nelle cascate di riccioli che fuoriescono ai lati del caschetto, l'analoga lavorazione delle chiome rilevate ciocca per ciocca, come già nel *Davide* genovese.

Infine, le due cariatidi di guardia (figg. 39-41), assieme ai telamoni, agli accessi al salone di Apollo, non solo sono vicine alle immagini muliebri chiamate a rappresentare due delle Stagioni – e in particolare all'*Estate* (fig. 16) – così come, anche per il gusto di disporre le trecce sul petto sottolineando la sensualità della figura, alla *Diana* di Venaria (fig. 19), ma possono essere ancora accostate alla personificazione della *Verità* (fig. 42) del già citato altare di Sant'Antonio ai Frari per le assonanze nel disegno dei volti.

Gli otto putti collocati sulle sovrapporte (figg. 43-50), disposti a coppie in corrispondenza con i sottostanti telamoni e cariatidi, nel loro variare di pose ed espressioni riuniscono un repertorio iconografico più volte collaudato nella produzione dello scultore luganese dedicata al tema. In tal senso immediati, e perfino ovvi, risultano i confronti con i putti reggenti l'urna del



43-46 Bernardo Falconi, *Putti*. Vicenza, palazzo Leoni Montanari



47-50 Bernardo Falconi, *Putti*. Vicenza, palazzo Leoni Montanari



51-52 Bernardo Falconi, *Putti*. Venezia, chiesa di San Pietro di Castello, altar maggiore

beato Lorenzo Giustiniani nell'altare di San Pietro di Castello provvisti da Falconi nel 1664 (figg. 51-52), rispetto ai quali i bimbetti di palazzo Leoni Montanari risultano pure egualmente impacciati nella modellazione dei corpi e “spenti nell'articolazione espressiva dei volti”⁵⁹. Le loro fisionomie, così come le forme tozze e dilatate e il particolare delle teste incassate tra le spalle che caratterizzano le figure vicentine, ricordano pure i putti scolpiti a rilievo (figg. 53-58) nella serie di riquadri disposti nell'attico del monumento al doge Giovanni Pesaro nella basilica veneziana dei Frari innalzato tra 1665 e 1669: opere già prudentemente riferite a Giusto Le Court⁶⁰ ma che sembrerebbero forse meglio avvicinati ai modi dello scultore ticinese, come indicherebbe anche il confronto con i putti bronzei eseguiti da Falconi nel 1660 per l'altar maggiore della chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma⁶¹.

Per quanto lo scultore, come già osservato dalla critica, appaia poco portato al tema del “putto”⁶², nel corso della sua lunga attività si troverà ad affrontare numerosissime volte questo soggetto, sia quale elemento ‘accessorio’ all'interno di una composizione o parte di un insieme decorativo, sia, carico di ben altri valori semantici, nella produzione destinata al collezionismo. In questo secondo caso i non pochi esempi che si sono rintracciati denota-

no talvolta il raggiungimento di esiti più felici oltre a essere di per sé indicativi di un certo apprezzamento da parte degli amatori. D'altronde bisognerà pure ricordare come, sul solco degli esempi dell'antichità e della ripresa del tema nel primo Rinascimento, quello dei putti costituisce nella scultura del Seicento un genere a sé stante, destinato a godere di ampia fortuna, tanto da divenire un argomento privilegiato nel dibattito della letteratura artistica contemporanea e, talvolta, anche terreno di confronto tra gli artisti maggiori⁶³. A tale confronto non si sottraeva neanche Falconi il quale, durante il soggiorno veneto, doveva fare i conti con l'analoga produzione che Giusto Le Court aveva dedicato al tema, assecondando egli stesso il gusto e le richieste dei committenti anche più facoltosi che spesso, come è stato osservato⁶⁴, per le loro raccolte private, preferendo evitare le dispendiose e impegnative sculture da galleria a grandezza naturale, ripiegavano sui putti, più economici e facili da collocare. Gli stessi inventari documentano la presenza di questi soggetti, a volte accoppiati in atteggiamento giocoso o di lotta secondo repertori tematici consolidati, a volte in veste di Bacco fanciullo o, ancora, di amorini⁶⁵.

A questa categoria di opere – che forse non sarebbe del tutto appropriato definire ‘minori’ – apparteneva dunque il “Bacco



53-58 Bernardo Falconi, *Serie di putti con simboli del dogado di Giovanni Pesaro*. Venezia, basilica dei Frari, monumento a Giovanni Pesaro



59 Bernardo Falconi, *Coppia di putti*. Già Madrid, mercato antiquario

60 *La decoratrice d'interni Lady Mendl (a sinistra) in compagnia della star del cinema Mary Pickford durante la festa da ballo ospitata nella sua residenza di villa Trianon a Versailles, il primo luglio 1939. Sullo sfondo uno dei putti di fig. 59*



puttino, che si ciba d'Uva in su uno scoglio”, che Martinioni segnalava tra le opere “scolpite in marmo da Bernardo Falcone Milanese” per il palazzo di Nicolò e Antonio Venier ai Santi Apostoli⁶⁶. Se questa scultura è purtroppo scomparsa altre fortunatamente sono giunte fino a noi a testimoniare di questa specifica produzione di Falconi destinata al collezionismo.

È il caso della coppia di amorini, raffigurati l'uno appoggiato a un tronco e l'altro con in mano un nido di cardellini, simbolo di fecondità, ed entrambi firmati sulla base con la sigla «B.F.», rintracciata anni fa presso il mercato antiquario madrileno (fig. 59)⁶⁷ – e di cui ora conosciamo anche un tratto della loro storia collezionistica più recente: le due sculture appartennero infatti all'attrice americana e designer d'interni Elsie de Wolfe (1859-1953) (fig. 60)⁶⁸.

In questa sede, possono essere innanzitutto resi noti altri due putti, che, al pari dei precedenti, recano la medesima iscrizione con le iniziali dello scultore luganese. Il primo dei due, conservato in collezione privata, è colto mentre, appoggiato a un tronco, sostiene una cesta ricolma di frutti (figg. 61-62); l'altro, pure in collezione privata, è raffigurato nell'atto di stringere tra le mani un enorme grappolo d'uva, così da poter essere inteso anche quale allegoria dell'Autunno⁶⁹ (fig. 63). Quest'ultimo ricalca la postura, come pure la morfologia e la resa espressiva del volto, pur in una versione leggermente addolcita, dell'amorino che nella coppia madrilenana afferra tra le mani una nidata di uccellini (fig. 59).

Stilisticamente più vicine ai putti della basilica veneziana di

San Pietro di Castello e a quelli della chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma, prima ricordati, che non alle analoghe figure di palazzo Leoni Montanari, risulta difficile allo stato attuale stabilire se queste due sculture firmate da Falconi siano state eseguite durante il primo periodo veneziano o nel corso del successivo soggiorno in Piemonte, durante il quale gli fu proprio richiesto di cimentarsi sul medesimo tema realizzando vari putti in bronzo per il monumento a Francesca di Valois (1644-1664), prima moglie di Carlo Emanuele II, come pure la coppia di “puttini di marmo” per ornamento dello scalone del palazzo torinese del ‘ministro’ delle finanze Giovan Battista Truchi di Levaldigi⁷⁰.

Sicuramente realizzati quando lo scultore era al servizio della corte sabauda sono invece altri due putti (figg. 64-65), di dimensioni maggiori, questa volta non siglati, ma riconducibili per via stilistica alla mano del luganese, posti nello scalone esterno che conduce al giardino nella residenza ducale di Agliè. Un tempo collocati nella Galleria del Teatro, all'interno del piano nobile del castello, l'impianto iconografico che li contraddistingue non si discosta molto dagli esempi precedenti: un putto è ripreso con le braccia incrociate sul petto nell'atto di stringere a sé una colomba, mentre il suo compagno è ritratto con un grappolo d'uva tra le mani⁷¹.

Particolarmente interessanti, quanto a iconografia, sono infine due marmi raffiguranti entrambi un *Puer mingens* (o *Puer mictans*), con l'immagine giocosa del bambinetto intento a fare la pipì; un soggetto, dalle mutevoli implicazioni e i significati nascosti,



61-62 Bernardo Falconi, *Putto con cesto di frutta*. Collezione Gian Enzo Sperone

63 Bernardo Falconi, *Putto con grappolo d'uva*. Collezione privata

64 Bernardo Falconi, *Putto con volatile*. Agliè, castello

65 Bernardo Falconi, *Putto con grappolo d'uva*. Agliè, castello

66 Bernardo Falconi, *Puer mingens*. Già Govone, castello



67 Bernardo Falconi, *Puer mingens*, fotografia storica. Già Govone, castello

presente già sui sarcofaghi romani o disegnata sui margini dei codici medievali, che riscosse grande successo in epoca rinascimentale⁷².

Il primo di questi putti mingenti, che palesano in modo evidente il linguaggio precipuo di Falconi, si conservava all'interno del castello di Govone – presso il quale giunsero numerose sculture che decoravano la residenza sabauda di Venaria – e ci è noto attraverso due fotografie, una pubblicata nel catalogo della vendita curata dalla galleria Sangiorgi nel 1898 degli oggetti d'arte e degli arredi del castello (fig. 67)⁷³, l'altra presente nel catalogo della Biennale dell'antiquariato di Firenze del 1987, quando il marmo fece la sua ricomparsa (fig. 66)⁷⁴.

Il secondo, di cui ci è consentito meglio apprezzare anche la qualità esecutiva, è passato in un'asta viennese nel 2015 con un'attribuzione a François Duquesnoy (fig. 68)⁷⁵. Falconi ritrae il puttino, colto in un'espressione provocatoriamente divertita, mentre solleva con entrambe le mani la sua veste per 'fare acqua', adottando una delle tante declinazioni nella rappresentazione del tema comprese in una consolidata e secolare tradizione iconografica, di cui il *Puer mingens* di Girolamo della Robbia del Bode Museum di Berlino rappresenta probabilmente l'esempio più noto.

Forse non sarà un caso che in questa stessa posa sia raffigurato

anche l'amorino che compare in primo piano, accanto alla ninfa distesa, nel *Baccanale degli Andrii* di Tiziano al Prado (fig. 69). D'altronde sappiamo quanto le immagini di putti presenti nelle opere del cadorino siano state la principale fonte di ispirazione per gli artisti del Seicento nella rappresentazione di questo soggetto, e per gli scultori in modo particolare, a partire naturalmente da François Duquesnoy, tradizionalmente riconosciuto come l'inventore del 'putto moderno'. Si guardava a Tiziano, il quale espresse "mirabilmente i putti nell'età più tenera, e con delicatezza si avanzò sopra ciascuno"⁷⁶, per giungere allo stupore della morbidezza delle carni nel duro marmo: "è statue de carne, e no' de piera", leggiamo nei versi della *Carta del navigar* di Marco Boschini dedicati ai putti di Alessandro Algardi e alle lodi del bolognese per i "putini de Tician"⁷⁷.

In tutto ciò, potremmo dire che Falconi, rispetto al primato di Duquesnoy in questo genere di creazioni assegnatogli da Bellori, si colloca tra "coloro nondimeno che l'hanno seguito" e che, essendo facile "alterare e dare nell'eccesso pensando di migliorare, hanno accresciuto e fatto sensibile il difetto, enfiando gote, mani, piedi, ingrossando la testa e 'l ventre bruttamente".

L'insieme di putti presi ora in esame, andando ad aggiungersi al novero di quelli già noti, attesta della fitta frequentazione di Falconi, e la sua confidenza, con questo particolare soggetto e, nel contempo, almeno per una parte, contribuisce ad accrescere la porzione del catalogo dell'artista luganese relativa alle sculture da collezione. In questa stessa direzione il corpus delle sue opere può essere ulteriormente incrementato con l'addenda di lavori di altro carattere e genere, a cominciare da un paio di interessanti busti muliebri che qui si intende presentare, l'analisi dei quali rivela i tratti stilistici propri del nostro scultore.

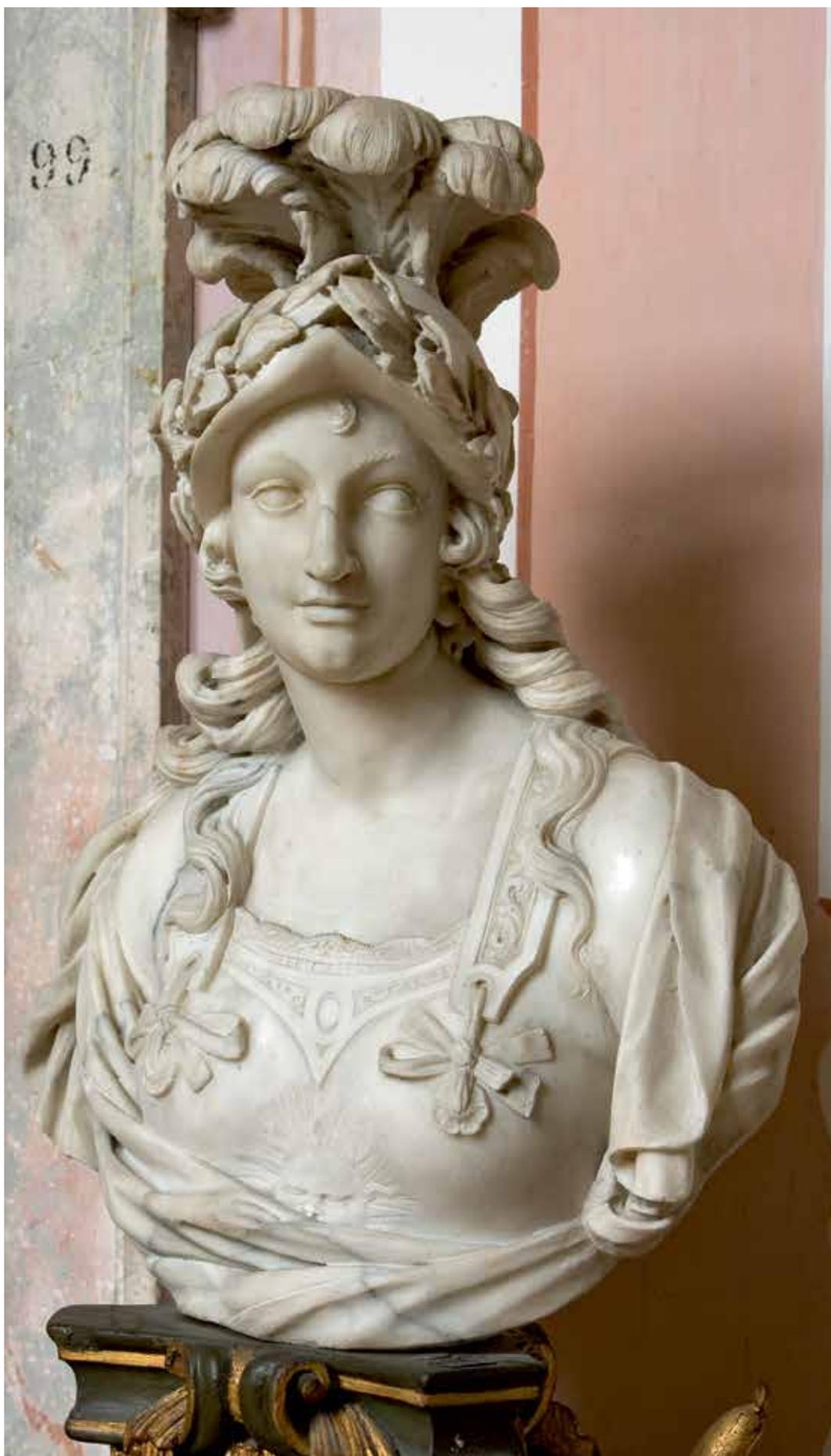
Il primo di essi fa parte – al pari di un altro busto già riferito in passato allo scultore luganese (fig. 70) – della serie di ventotto busti che decorano il salone e gli attigui ambienti di villa Pisani a Stra, proveniente dalla galleria formata da Alvise Pisani entro il 1679 nella sua abitazione alle procuratie marciane, all'interno della quale spicca lo straordinario gruppo di opere scolpite da Giusto Le Court⁷⁸.

L'opera in questione raffigura a mezzo busto una figura muliebre, riccamente agghindata, fasciata da una leggera veste bordata di merletto e da un manto annodato appena sotto la spalla (fig. 72). Sul petto dalle carni lattee, al centro del quale domina il grande pendaglio della collana, in cui è incastonata una pietra dura, scendono due lunghe ciocche serpentine di capelli. Il viso, leggermente voltato di profilo e dalla nobile espressione, è incorniciato da una chioma dall'elaborata acconciatura, impreziosita dal diadema che chiude al centro la corona regale.

Si tratta di una scultura di indubbia qualità esecutiva che può essere pertanto accostata, anche per gli analoghi esiti formali, al busto di *Diana* conservato a Venaria (fig. 71), con cui condivide, insieme alla lavorazione delle pieghe del panneggio, la complessione della figura, i lineamenti limpidi del volto, e finanche l'elaborata – e a tratti simile – acconciatura, con lo stesso motivo delle trecce disposte sopra il seno scoperto e il medesimo



- 68 Bernardo Falconi, *Puer mingens*. Collezione privata
- 69 Tiziano, *Baccanale degli Andrii*, particolare. Madrid, Museo del Prado
- 70 Bernardo Falconi, *Virtù*. Stra, villa Pisani

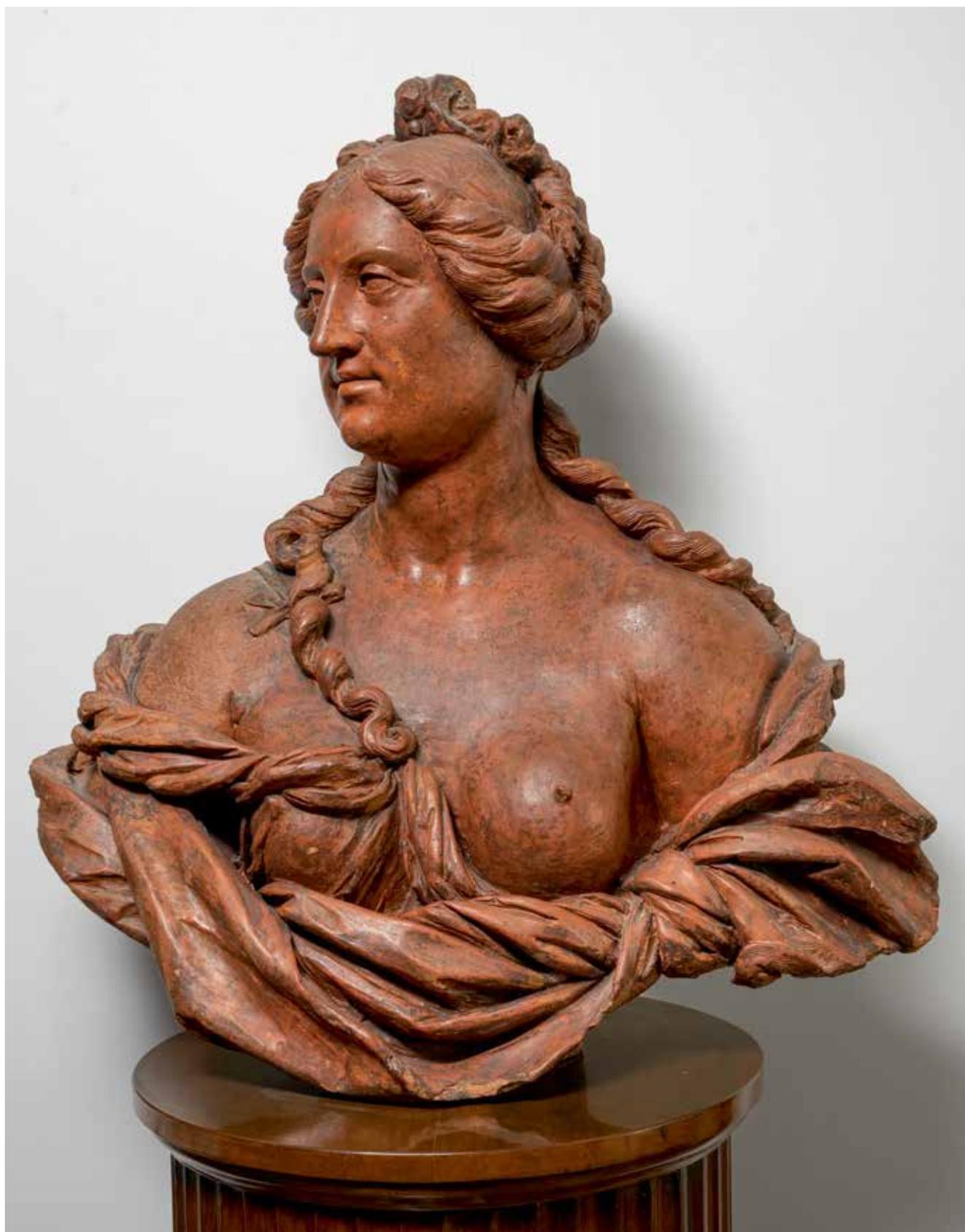






71 Bernardo Falconi, *Giovanna Battista di Nemours nelle sembianze di Diana*, particolare. Venaria Reale, reggia

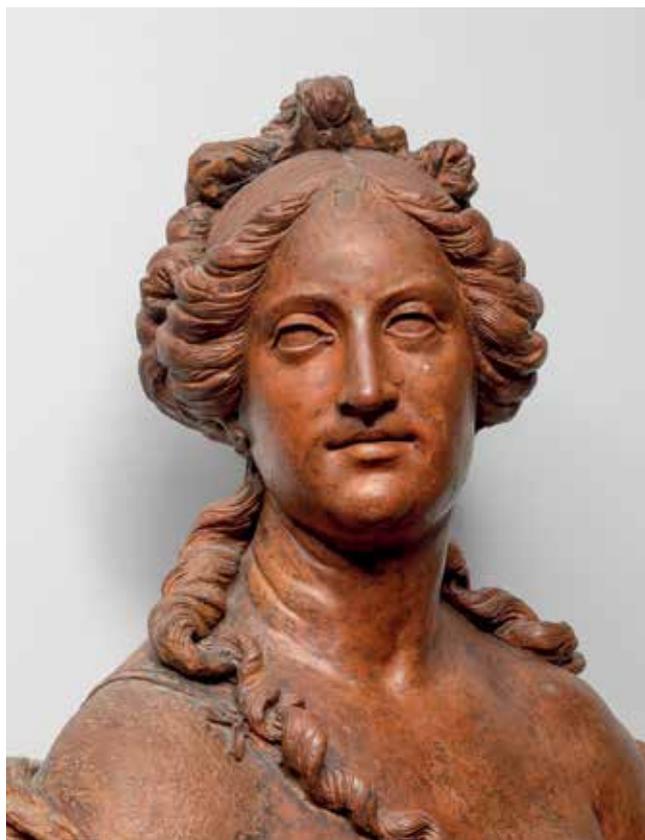
72 Bernardo Falconi, *Busto muliebre*. Stra, villa Pisani



73 Bernardo Falconi, *Busto muliebre*. Venezia, collezione Alberto Rizzi



74 Bernardo Falconi, *Giovanna Battista di Nemours nelle sembianze di Diana*. Venaria Reale, reggia



75 Bernardo Falconi, *Busto muliebre*, particolare. Venezia, collezione Alberto Rizzi

dettaglio del ricciolo, appena rilevato con lo scalpello, a impreziosire la “dolce e altera” fronte.

Il secondo busto a cui si è fatto cenno, custodito in collezione privata veneziana, è un’opera in terracotta a grandezza naturale – appesantita purtroppo da una patinatura non originale –, probabile modello per una realizzazione in marmo (figg. 73, 75)⁷⁹. Anche in questo caso, pur trattandosi di un’immagine nella quale l’aderenza al dato naturale sembra prevalere sulla ricerca di perfezione ideale che contraddistingue il busto di Stra, il confronto con la *Diana* di Venaria (fig. 74) risulta eloquente: simile è, infatti, l’impostazione della figura, avvolta in una veste e da un manto caratterizzati dal medesimo gioco di pieghe e viluppi, e che ancora una volta le scoprono il seno; analoga appare la tipologia fisionomica e l’espressione del volto come pure l’attenzione per l’acconciatura, con lo stesso motivo delle lunghe ciocche inanellate che scendono sul petto e sulla spalla a creare una nota di contrasto con le carni levigate.

Rinviano ad altra sede una disamina della produzione ritrattistica dello scultore luganese, ci si limita in questa occasione a segnalare un busto in terracotta, appartenente alle collezioni del Museo Correr e ridotto purtroppo allo stato frammentario, documentato attraverso una fotografia conservata presso la fototeca dell’Istituto di storia dell’arte della Fondazione Giorgio Cini (fig. 76)⁸⁰.

L’opera riveste un particolare interesse in quanto mostra

una stretta relazione con il busto in bronzo delle collezioni di Palazzo Madama eseguito da Falconi e recante il ritratto di Giovan Battista Truchi di Levaldigi (fig. 77), personaggio di spicco della corte sabauda, il quale, nominato presidente e generale delle Finanze nel marzo 1665, assunse sotto il duca Carlo Emanuele II il controllo pressoché totale della gestione finanziaria piemontese⁸¹.

Al di là del variare nella disposizione delle vesti e in alcuni dettagli, la consonanza tra effigie in terracotta e in bronzo risulta davvero sorprendente, ben oltre l’esibizione di un medesimo linguaggio formale: vi è, infatti, una somiglianza nei lineamenti del volto – si notino in particolare la forma della bocca e del mento, il taglio e le borse sotto gli occhi, il disegno dell’arcata sopraccigliare –, fissato nel medesimo sguardo assorto; simile è la foggia della sontuosa parrucca così come il modo in cui è minutamente e pittoricamente descritta la cascata di capelli che incornicia il volto e copre la fronte; si può poi osservare l’analoga cura nel rendere la preziosità dei disegni delle stoffe come anche il motivo plasmato nella creta del manto ritorto che conchiude la figura e che ritorna, pur adattato, nel bronzo. Punti di contatto che – se non fosse per le minime dissomiglianze nella descrizione di alcuni tratti fisionomici (in particolare nella forma della radice e del ponte nasale) – saremmo indotti a credere che l’opera del Correr costituisca un modello con una prima idea per la versione bronzea del ritratto del



76 Bernardo Falconi, *Busto virile (Gionan Battista Truchi?)*. Venezia, Museo Correr



77 Bernardo Falconi, *Giovan Battista Truchi*. Torino, Museo di Palazzo Madama

78 *Giovan Battista Truchi* (in P.A. Arnaldo, *Il giardin' del Piemonte*, Torino, Per Bartolomeo Zapatta, 1673)

79 Bernardo Falconi, *Francesco I d'Este*. Sassuolo, Palazzo Ducale



Truchi (che poi Falconi avrebbe portato con sé di ritorno in Veneto dopo il suo primo soggiorno piemontese, nella seconda metà degli anni sessanta, momento a cui data l'opera di Palazzo Madama).

Non si può nascondere, inoltre, che il busto torinese – nel quale lo scultore rivela straordinarie doti di ritrattista – presenti un'immagine più affilata e idealizzata rispetto alla scultura del Correr, la quale si distingue per una immediatezza e un naturalismo che ben si addicono a una prima ripresa del modello dal vero; per contro, a colmare questo possibile divario, concorre la significativa rispondenza tra il volto del personaggio fissato nella terracotta e il ritratto dello stesso Truchi nel volume *Il giardin' del Piemonte* del 1673 (fig. 78), meno aulico rispetto al ritratto bronzeo⁸².

Ciò che naturalmente conta, tralasciando la possibile identificazione del personaggio ritratto, è l'assoluta rispondenza della terracotta con lo stile di Falconi. In tal senso significativo è il confronto con il bassorilievo di terracotta recante il ritratto del duca *Francesco I d'Este*, conservato nella reggia di Sassuolo (fig. 79) e recentemente attribuito a Falconi da Susanna Zanuso, il quale presenta non solo il medesimo caratteristico “modo di decorare le stoffe con motivi floreali graffiati sottilmente in







superficie”⁸³, riconoscibile nel grande colletto ricamato e che ritorna nel ritratto del Correr come nel busto bronzeo di Giovan Battista Truchi, ma anche significative analogie nel modo di disegnare le pieghe dei panneggi, di descrivere l’acconciatura e di definire il globo oculare, incidendo l’iride e la pupilla, e, in definitiva, un’uguale sensibilità nel modellare la terracotta.

A chiusura di questo contributo si presenta un’opera – appartenente questa volta alla produzione a carattere sacro – il cui rilievo è amplificato dall’illustre contesto di cui è parte. Si tratta della statua raffigurante il *Salvator mundi* (fig. 80) posta alla sommità del fastigio che sormonta il frontale dell’altar maggiore della chiesa veneziana di San Salvador, realizzato verso il 1534 da Guglielmo dei Grigi per ospitare la *Pala d’argento* e più tardi l’altrettanto celebre *Trasfigurazione* di Tiziano che funge da coperta feriale.

Tradizionalmente riferita allo stesso Guglielmo dei Grigi⁸⁴, la figura, realizzata in pietra e rifinita in gesso dipinto, non è mai stata oggetto, a quanto mi consta, di uno studio critico specifico; a un’osservazione attenta essa rivela il linguaggio tipico di Falconi – nella costruzione del corpo, nel volto, nella lavorazione del drappo che risulta analoga a quella nel *San Sebastiano* degli Scalzi a Venezia (fig. 82) – eseguita dunque oltre un secolo più tardi rispetto alla costruzione dell’altare, verosimilmente in sostituzione di un precedente simulacro cinquecentesco.

Il nostro scultore affronta il medesimo soggetto – in cui il Salvatore è rappresentato con la destra benedicente, attributo tipico della figura del Cristo nelle sembianze del Risorto, che impugna nella sinistra lo stendardo della vittoria sulla morte⁸⁵ – in almeno due altre occasioni. Attorno al 1663 realizza la statua al culmine dell’altare di Sant’Antonio nella basilica dei Frari (fig. 81), opera che, nonostante di qualità meno sostenuta, come sovente accade anche nel novero di lavori eseguiti dall’artista ticinese nelle stesso torno d’anni⁸⁶, costituisce un immediato termine di confronto per la figura che qui si assegna a Falconi; poco dopo, tra 1664 e 1665, impegnato nell’esecuzione dell’apparato scultoreo della facciata della chiesa di San Salvador, scolpisce la figura del *Salvatore* che sarà posta al vertice del timpano, già nel 1698 sostituita dalla statua di Alvise Tagliapietra, molto probabilmente esemplata sulla precedente⁸⁷. È presumibile che proprio nei medesimi anni in cui lavorava alle statue per la facciata Falconi sia stato chiamato a realizzare anche la statua per l’altar maggiore della stessa chiesa dei canonici regolari.

80 Bernardo Falconi, *Cristo Salvatore*. Venezia, chiesa di San Salvador, altar maggiore

81 Bernardo Falconi, *Cristo Salvatore*. Venezia, basilica dei Frari, altare di Sant’Antonio

82 Bernardo Falconi, *San Sebastiano*, particolare. Venezia, chiesa degli Scalzi

APPENDICE

1. Stefano Aguilar y Xumiga, *Ultimi accidenti della China. Tradotti dall'originale spagnolo [...] nella nostra lingua dal K. Bernardo Falconi statuario di bronzi, & marmi. Consacrati all'Altezza Serenissima di Francesco II duca di Modena, Regio, &c.*, In Padova, Per Giacomo Cadorino, MDCLXXXV.

[Dedicatoria]

“Altezza Serenissima

La riverenza mia verso la Serenissima casa d'Este meritamente immortalata dalle migliori penne d'Italia in ogni secolo per la protezione continua che hanno i suoi principi delle virtù, e degl'Ingegni, mi move a portare a piedi di V.A. Serenissima la presente mia picciola fatica, indotto anche particolarmente a ciò fare da miei privati motivi, mentre avendo servito la gloriosa memoria dell'Altezza Serenissima Duca Francesco Avo di V.A. Serenissima per lo spatio di più di quattro anni, così nelle fabbriche di Sassolo, e Modena, come nelle pompose Feste, e Barriere che furono ammirate dall'Italia, mercè la generosità, e splendidezza di quell'Anima Eroica, mi trovo altrettanto pieno l'animo della memoria, quanto dall'obbligo della sua Real magnificenza. Essa è una direzione delle mie lunghe applicazioni di mano, e d'intelletto così dalla Reale Altezza di Carlo Emanuele II defonto Duca di Savoia, come di questa Sereniss. Republica, e de soggetti grandi che la reggono, mentre capitato alle mani da persona confidente l'originale Spagnolo portato da Madrid, mi venne in pensiero di tradurlo, e comunicarlo all'Italia nel miglior modo che sarà possibile alla mia debolezza, e perché trovai in esso accidenti stravaganti assai diversi come sono dal clima d'Europa, e giochi orridi altrettanto bizzari d'una fortuna barbara forastiera, giudicai non improprio a comunicarlo all'Italia, e consignarli alla protezione dell'A.V. Principe riguardevole per natura, & per gloria hereditaria, e per felicità di genio veramente onor dell'Italia, che in età sì Giovane agguaglia se non avanza la fama, e le memorie gli Eroi decantati della gloriosa sua Prosapia, degnissi per tanto abatter lo sguardo su questi pochi fogli, & aggradir il desiderio, & la veneratione con la quale porge quanto può se non quanto deve all'A.V. S. la penna dell'umilissimo suo

Di V.A. Serenissima

Padova li 20 agosto 1685

Ossequientiss. Divotiss. Riverentiss. Servo
Bernardo Falconi K.

AL CORTESE LETTORE

Mi capitò nelle mani questo libretto in lingua Spagnuola, & avendolo letto, ò trovato in esso li accidenti che contiene l'Historia presente, essendo cosa a noi incognita, & di un stile barbaro il più fiero del mondo, accidenti diversi dallo stile d'Europa, mi è parso far bene a comunicarlo nella nostra lingua Italiana, acciò che ogn'uno possi partecipare del successo di questi a noi tanto lontani, e tanto barbari, compatisci lo stile, perché questo è fuori della mia sfera, essendo la mia Professione della Schultura di diversi materiali, & sono marmi, Bronzi, nel quale tengo particolar genio, compatisci la debolezza della penna, accetta il buonanimo, e Dio vi consoli.

Al Signor K. Bernardo Falconi

Scultore eccellentiss, s'accenna la sua Statua della Fortuna girata da venti, posta sopra la Torre della Dogana, & la nova, & utilissima sua inventione di fondere l'Artiglierie di ferro

Sonetto

Stupor non è, ch'ogn'hor sotto alla Luna,
Ad ogni soffio d'Aura sussurante;
Premea l'orbe Terren cieca Fortuna
Veggasi variabile, e incostante.
Ben sì, che la Virtù, che i pregi adduna
Di ciò, ch'è di durevole, e costante,
Tolgasi ai Marmi dar vita opportuna,
Per farsi tormentosa, e fulminante.
Ma avivi i Saffi, e nei bollor risserri
Della Lenea fucina il duro nodo,
Onde forma d'orrore il ferro afferri.
Che la Fortuna mobile a suo modo,
Da tua virtù (s'addopri in marmi, o in ferri)
Di non mover il piè, già fitto ha il chiodo.

Iacopo Fiore

Al Signor Cavalier
Bernardo Falconi
Eccellente Scultore mio Amico, per una Statua dell'Eminentiss.
Signor Cardinal Pietro Basadonna

Sonetto

Dell'Augusto sembiante oh come espressa
Veggio in quel marmo balenar la luce
Nel riso della fronte il cor traluce,
E nell'occhio si appar l'anima istessa.
Anzi Bernardo io qui ravviso impressa
Cosa, che in volto al vivo Pier non luce;
La sembianza di lui, in lui riluce,
Ma non v'è, come qui, tua gloria in essa.
Se sia vivo quel Sasso io ben non scerno;
So ben ch'ei non morrà, so che difesa
Fora al tuo nome della morte à scherno.
Oh quanto illustre sia nel mondo resa
Quest'opra allor che voglia il Nume eterno
Su questa Pietra stabilir la Chiesa

Antonio Vedovato

Al Molto Illustre Signor
Bernardo Falconi K.
Peritissimo scultore
Traduttore dell'Historie delle Guerre tra il Regno della China,
& li Tartari, dal Spagnuolo in Italiano

Sonetto

Trar dal seno d'un sasso il ver Modello;
d'humana effigie; anzi emular natura,
Di più antico Scalpel oltre misura
Franca mano sol è di cui favello.
Ne Prometteo si vanti d'esser quello,
Che dell'Huom sol formò l'alta fattura;
Se il FALCONI più gloria hoggi si fura,
Doppo ad onta del Tempo via il scalpello.
Che se in Bronzi, e ne marmi egli rimenna
Di più nobil Idea opra più Augusta,
Sa temprar col scalpel anco la penna.
Se Colossi a formar la Mano aggiusta;
Se a celebrar d'Heroi questa s'impenna;
Vanto maggior non ha l'età vetusta.

In segno di vera amicitia
Pompeo Cardini Nob. Pad.

Al merito impareggiabile
Del Signor Cavalier
Bernardo Falconi
Celeberrimo Scultore

Sonetto

O Fidie voi, e voi scalpelli industri,
Fabri d'eternità memorie ergete,
E s'avidio d'honor il fine havete;
Un scalpello divin vostr'opre illustre.
Già con alto stupor più dei Ligustri
Splendere i rozi marmo hor già vedete
Scultor famosi al gran FALCON cedete,
Poiche un Prodigio in lui vantano i lustri.
Hora del tempo, e della Parca fiera
La forbice s'adopri, il ferro dente,
Perche di tua virtude il Nome pera.
Che hora il marmo per te fatto eloquente
Con lingua per di marmo, e ancor sincera
Eternerà la tua virtù possente.

Gerolamo Campagnella

Al molt'illustre Signor
Bernardo Falconi K.
Peritissimo scultore di Bronzi, e Marmi, e Traduttore
dell'Historia del Regno della China dalla Lingua Spagnuola
in Italiana

Sonetto

Falcon tu fai su rozi marmi, e duri
Effigie vere, opre immortali, e illustri,
Con cui togli il poter a gl'anni, e ai lustri,
E chiudi il tempo entro gli abissi oscuri.
D se co i tuoi scalpel fermi, e sicuri
I Palaggi real, e i tempi illustri,
E sovra i siti ancor ermi, e palustri
Tutto il bello dell'arte ergi, e figuri.
Hora con nuovo honor il tuo valore
Muti l'Historia Ibera in Stil toscano,
Con cui di China esprimi il Regno e'l fiore.
Parto del tuo saper, stile sovrano,
Pretioso lavor d'Aonio humore;
Opra, ch'aletta ogni intelletto humano.
Del Sig. D. Alessandro Venier Nob. Cret.

Al Molto Illustre Signor
 BERNARDO FALCONI K.
 Eccellentiss. Scultore de Marmi, & hora
 Ingegnoississimo Inventore di Ferree
 Artigliarie

SONETTO

Dal duro marmo in cui restar scolpite
 Mille forme gentil da tuoi scalpelli,
 Ti porti al Ferro a fabricar flagelli
 Tremendi, e formidabili di Dite.

Sudorno per te per dar Vita alle Vite,
 I disegni più amabili, e più belli,
 Hor sudan i Tormenti orrendi, e felli,
 Per render le Potenze incenerite.

Fù grato impiego, e avventurata sorte
 L'opera di tua man, hora è fatale
 Portento incontrastabile di Morte.

E se muta la voce impennò l'ale
 Alle tue glorie, hor con ardir più forte,
 Un Fulmineo stridor ti fà immortale.

Iacopo Fiore

2. Modena, Archivio di Stato, *Archivio estense, Cancelleria ducale, Archivio per materia, Arti Belle, Scultori*, b. 17/1, cartella "Falconi"

Altezza Serenissima

Io Bernardo Falconi scultore hebbi comando dal N.H. Vincenzo Pasqualigo d'erriggere nella Chiesa di Sant'Antonio di questa Città un deposito al q.m sig. Horatio Secco suo Nipote morto nel passato assedio di Viena, e seguirono le operationi miei coll'assistenza di chi l'ordinò, et à norma delle comissioni precise, et disegno datomi. Successe che avendo fatto interserire nel scudo cose inconvenienti, et memorie incompetenti, uscirono publici commandi (per quello si dice) per la demollitione e lievo d'esso deposito, che seguì senza alcuna mia notitia, et il detto Nob. Homo di niente aggravandosi delle mie operationi. Fatta seguire da esso medemo questa demollitione, raccolse anco li materiali appresso di se. Poco doppo avendomi humiliato à commandi di Vostra Altezza Serenissima in co-testa città, ove mi tratteni qualche settemmana, prese mottivo

esso signor Pasqualigo di scaricare sopra di me la colpa della sua eccedenza nel scudo, per la quale gli convenne ordinare la detta demollitione, e perciò stando io assente da questo stato col calor della sua autorità, et a pretesto ingiusto d'esser stato da me defraudato sorti in Venetia sentenza assente senza che fossero sentite le mie raggioni, per la quale rimasi già cinque mesi confinato in queste carceri, ove tuttavia languisco. Non vuole la mia impotenza priva d'ogni assistenza, ch'io possi far contrasto all'autorità avversaria, onde convengo piangere senza speranza di solievo la privatione della libertà, e la desolatione della povera mia famiglia con sette innocenti figliuoli, fra quali cinque femine e la maggior parte nubili, quando dalla mano pietosa di Vostra Altezza non scaturisce il sospirato adiutorio, che prostrato a suoi piedi col mezzo del presente foglio humilmente imploro. Sarà questa un'opera d'infinita carità, e degna d'un principe suo pari, con la quale liberare un infelice oppresso dalle mani della prepotenza, e dell'oppressioni, ne potrà dal cielo risguardarsi, che con l'occhio della remunerazione con le benedizioni di prosperità, e conservazione di Vostra Altezza del suo felicissimo dominio, mentre il mio avversario non ardirà d'avanzare le sue oppressioni contro di me, quando mi veda coperto dalla protetione pietosissima di Vostra Altezza Serenissima.

Gratie et sperandone da Vostra Altezza Serenissima la bramata libertà, e con profondissima riverenza me l'inchino.

Padova li 20 aprile 1686

Bernardo Falconi

3. Modena, Archivio di Stato, *Archivio estense, Cancelleria ducale, Archivio per materia, Arti Belle, Scultori*, b. 17/1, cartella "Falconi"

Ho [...] di desiderare sollevato dalle miserie delle carceri, dove si trova trattenuto il Cavaliere Bernardo Falconi scultore, e confido di raccomandarlo perciò vivamente a vostra signoria acciò li consenti di favorirlo dentro a termini del dovere, e procurargli la libertà d'ogni briga che si contenterà ella di prendere a di lui sollievo, stimarolle io con sentimento di corrispondente gratitudine, sarò pronto a rimostrargliene gl'effetti in tutte le occorrenze sue augurandole con tal fine dal Signor Iddio vere prosperità.

Modena li 17 [maggio 1686]

Di Vostra Signoria come fratello

Francesco d'Este

NOTE

- 1 L. Facchin, *La dinastia dei Falconi di Rovio tra gli stati della penisola italiana e la Polonia*, in *Artystyci włoscy na ziemiach południowo-wschodniej Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych / Artisti italiani nelle terre sud-est della Repubblica Polacca nell'epoca moderna*, a cura di P. Łopatkiewicz, Rzeszów-Łańcut 2016, pp. 43-70; S. Zanuso, *Un inedito memoriale del 1693 di Bernardo Falconi, "aglievo del fu cavaliere Alessandro Algardi"*. Dalla corte estense ai colossi lombardi, in *Gli allievi di Algardi. Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 9-11 aprile 2015), a cura di A. Bacchi, A. Nova e L. Simonato, Milano 2019, pp. 119-137. Precedenti rapporti di Falconi con la Fabbrica del Duomo milanese sono testimoniati dai pagamenti che lo scultore riceve nel 1692 per parte delle statue della cappella XIII del Sacro Monte di Orta (cfr. M. Dell'Omo, *Per il Sacro Monte d'Orta e dintorni nella seconda metà del Seicento. Notizie dagli archivi su artisti e committenti della cappella XIII, con un inventario della quadreria Besozzi*, in "Arte Lombarda", 145, 2005, 3, pp. 96-105).
- 2 S. Aguilar y Xumiga, *Ultimi accidenti della China. Tradotti dall'originale spagnolo [...] nella nostra lingua dal K. Bernardo Falconi statuario di bronzi, & marmi. Consacrati all'Altezza Serenissima di Francesco II duca di Modena, Regio, &c.*, Padova, Per Giacomo Cadorino, 1685. Si è consultato l'esemplare conservato presso la Biblioteca Trivulziana di Milano, da cui provengono le immagini che qui si pubblicano per le quali ringrazio Davide Martini e Ilenia Maschietto.
- 3 M. Martini, *De bello Tartarico historia; in qua, quo pacto Tartari hac nostra aetate Sinicum Imperium inuaserint, ac ferè totum occuparint, narratur; eorumque mores breviter describuntur. Auctore r.p. Martino Martinio, Tridentino*, Antverpiae, Ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1654. Il testo vale anche quale testimonianza di storia cinese, poiché lo stesso Martini aveva vissuto i tragici eventi che avevano portato al rovesciamento dell'antica dinastia Ming; l'opera di Martini, di cui sono note diverse edizioni coeve, è stata più volte ripubblicata e tradotta in varie lingue. Per la versione con la traduzione dal latino al castigliano giunta "alle mani" di Falconi: M. Martini, *Tartaros en China. Historia que escrivio en latin Matin [sic] Martinio, de la Compañia de Jesus, y en español Estenan de Aguilar y Zuñiga [...]*, Madrid, por Ioseph Fernandez, 1665.
- 4 Si trascrive in appendice il testo della dedica, della premessa al lettore e dei componimenti poetici.
- 5 Si veda, da ultimo, S. Zanuso, *Un inedito memoriale*, cit., pp. 121-123, 134 nota 12. Nella dedica Falconi dichiara di essere rimasto al servizio di Francesco I d'Este "per lo spatio di più di quattro anni", nel memoriale milanese precisa invece che vi "stette anni cinque" (cfr. *ivi*, pp. 121, 131-132).
- 6 Il termine "Barriere" qui utilizzato da Falconi va riferito a quel genere specifico di tornei d'armi o giostrati equestri che dall'utilizzo appunto di una barriera per separare i contendenti prendevano il nome (cfr. anche, per l'utilizzo del termine, S. D'Amico, in *Enciclopedia dello spettacolo*, V, Roma 1958, p. 375).
- 7 Sul tema delle feste, e relativi apparati, presso la corte estense a Modena cfr. C. Curci, *Feste, mascherate e armeggiamenti a cavallo nel Ducal Palazzo*, in *Il Palazzo Ducale di Modena*. Regia mole maior animus, a cura di E. Corradini, E. Garzillo e G. Polidori, [Modena] 1999, pp. 195-203.
- 8 Cfr. L. Righi Guerzoni, *La scultura a Modena nel Seicento: collezionismo e commissioni ducali*, in *Lo Stato di Modena. Una capitale, una dinastia, una civiltà nella storia d'Europa*, atti del convegno di studi (Modena 25-28 marzo 1998), a cura di A. Spaggiari e G. Trenti, Modena 2001, I, p. 340.
- 9 Tra le statue che formano l'Olimpo di divinità e virtù presenti sulla balaustrata del palazzo, una tra quelle assegnate a Tommaso e Andrea Lazzoni dalla critica moderna (cfr. A. Sarchi, *Il decoro esterno del Palazzo Ducale*, in *Il Palazzo Ducale di Modena*, cit., p. 118) appartiene a mio avviso alla mano del Falconi, come mi sembra dimostrino – insieme alle dissonanze rispetto alle altre opere certe del Lazzoni – gli inconfondibili caratteri tipologici e stilistici, propri del linguaggio dello scultore luganese, che connotano l'opera, dalla complessione della figura, al trattamento dei panneggi e al disegno del volto. Sebbene si conoscano i soggetti delle statue che Falconi era stato chiamato a realizzare – il contratto prevedeva che dovessero infatti rappresentare la "Magnificenza", "Honor militare", l'"Azione virtuosa" e la "Podestà" – non risulta possibile, complice anche lo stato di conservazione con la mancanza dell'avambraccio sinistro della figura, che avrebbe potuto trattenere un attributo, determinare il soggetto della scultura in questione.
- 10 Un accenno a questa vicenda in A. Sarchi, *Il decoro esterno*, cit., p. 121, nota 50, e in L. Righi Guerzoni, *La scultura a Modena*, cit., p. 340, nota 40. Quanto riportato di seguito è tratto dalla missiva inviata da Falconi il 20 aprile 1686 al duca Francesco II d'Este, cfr. qui in appendice. Al fine di poter erigere al Santo un deposito in memoria del giovane nipote, il 2 gennaio 1685 Vincenzo Pasqualigo aveva presentato una supplica al Consiglio della Città di Padova (cfr. G. Bresciani Alvarez, *Attività del Parodi scultore a Venezia e a Padova*, "Il Santo", 4, 1964, 2, pp. 166-167, doc. 1), richiesta che fu subito approvata (cfr. Padova, Archivio di Stato, *Atti del Consiglio*, vol. XXVI, b. 29, cc. 4-5v; G. Bresciani Alvarez, *Il tardo Barocco: l'opera di Filippo Parodi e di Giovanni Bonazza*, in *Le sculture del Santo di Padova*, Vicenza 1984, pp. 195-196). L'incarico a Falconi per l'esecuzione deve essere stato conferito allora o poco dopo. Sul monumento vedi ora M. De Vincenti, S. Guerriero, *Monumenti sepolcrali del Seicento*, in *La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova. Archeologia Storia Arte Musica*, a cura di L. Bertazzo e G. Zampieri, Roma 2021, pp. 1157-1164.
- 11 Non abbiamo riscontri documentari circa l'esito della richiesta, e purtroppo sappiamo che la vicenda si risolse felicemente per lo scultore. Vicenda che, peraltro, costituisce l'unica testimonianza circa la commissione ricevuta da parte del patrizio veneziano e la conseguente realizzazione da parte di Falconi di una prima redazione del monumento ad Orazio Secco, la cui demolizione aprirà la strada all'ingresso di Filippo Parodi al Santo.
- 12 *La coppella politica: esame storico-politico di cento soggetti della Repubblica di Venezia (1675)*, a cura di V. Mandelli, Roma 2012, p. 13. Mandelli osserva che "è singolare che Vincenzo Pasqualigo di Francesco, lettore di Filosofia in carica – eletto si noti il 13 gennaio 1671 mv, [...] non compaia tra i cento soggetti: gli sono invece dedicati nelle pagine introduttive giudizi poco lusinghieri, anzi taglienti, che spiegano da sé questa esclusione, [...] quale esempio di decadenza delle qualità culturali del patriziato veneziano". L'anonimo autore de *La coppella* scrive: "Con la morte dell'ultimo lettore di Filosofia, che fu Giovanni Battista Contarini, uomo incanutito nel studio, [...] è morta si può dire tutta la dottrina veneta; et per designarli successore nella carica è stato dal consiglio dei Dieci, al quale spetta, canonizzato maestro in filosofia uno che mai fu conosciuto scolare. È ben vero, che pare, che sappi infilzare una lezione a memoria, che è il primo atto del suo impiego, tanto li basta per farsi credere dottore, giacché mai viene occasione di disputa, o di cimenti, essendo lettura di solo nome, et maestro di sola apparenza" (*ivi*, p. 30).
- 13 G. Benzioni, *Contarini, Giovanbattista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 28, Roma 1983, pp. 196-200. Cicogna (E.A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, I, 1824, p. 186, n. 39) ricorda che Vincenzo Pasqualigo (1639-1711) era "figliuolo di Gianfrancesco q. Andrea, e di donna Catterina Cattanea da Lendinara relicta di Ogniben Zacco [Secco] nobile Padovano". Circa il rapporto di parentela che legava Orazio Secco a Vincenzo Pasqualigo – "suo zio Uterino" – cfr. *Compendio o sù genealogia dell'origine, antichità, et dignità della illustrissima Casa Secca*, Milano 1708, pp. 110-111. Giannantonio Moschini (*Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, III, 1808, pp. 172-173), riferendosi all'opera del Pasqualigo pubblicata nel 1671, *La Galleria de' Ritratti Morali*, commentava che "al presente non degnerebbersi di un guardo, allora gli meritò l'onore di quella cattedra" aggiungendo che "dopo a sette anni d'insegnamento pubblicò le prime otto sue produzioni col titolo *Praelectiones geniales ad Philosophiam*; nè altra ne rese di pubblico diritto, benchè insegnasse per anni quaranta, essendo morto nel 1711 in età d'anni settantadue". In occasione della scomparsa, Apostolo Zeno pubblica nel *Giornale de' letterati d'Italia* (V, Venezia 1711, pp. 354-356) un "elogio del signor Vincenzo Pasqualigo" nel quale si legge che "ne varj Magistrati, che gli vennero dalla sua Repubblica conferiti, riportò sempre la gloria di savio, e rettilissimo cittadino". Notizie biografiche sul patrizio veneziano sono riportate anche in [E.A. Cicogna], *Personaggi illustri della veneta patrizia gente Pasqualigo richiamati alla memoria per celebrare le fauste nozze Pasqualigo-Scovolo*, Venezia 1822, p. 27.
- 14 Gerolamo Campagnella è noto per aver dedicato un'orazione a Francesco Morosini presso l'Accademia dei Concordi, cfr. M.T. Pasqualini Canato, in *Il potere nel sacro: i rettori veneziani nella rotonda di Rovigo, 1621-1682*, a cura di C. Bocca-

- to e M.T. Pasqualini Canato, Rovigo 2001, pp. 494-495.
- 14 Di Pompeo Cardini sono conservate alcune lettere del dicembre 1705 indirizzate ai presidenti dell'Arca del Santo per relazionarli sul prosieguo di una vertenza contro Marc'Antonio Turri (Padova, Archivio della Veneranda Arca di Sant'Antonio, serie 8, lettere 7, *Lettere e carteggio* [1691 ott. 3]-1729 nov. 14, fasc. 2, *Lettere e carteggio* [1700-1715 dic. 29], nn. 4-6).
- 15 Sulla figura del padre domenicano vedi M. Palumbo, *Minorelli, Tommaso Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 74, Roma 2010, pp. 693-694, con particolare riferimento anche all'avvio dell'attività letteraria del Minorelli fissato al 1684.
- 16 Pietro Basadonna (1617-1684), oltre ad aver ricoperto numerose cariche presso le magistrature veneziane, divenendo anche riformatore allo Studio di Padova, era stato ambasciatore a Madrid e Roma, fu inoltre nominato procuratore di San Marco e, infine, il 12 giugno 1673, Clemente X lo creò cardinale diacono assente di Santa Maria in Domnica. Per il profilo del Basadonna si veda G. Benzoni, *Basadonna, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 7, Roma 1970, pp. 51-53.
- 17 V. Mancini, *Venezia barocca: il caso del romano Girolamo Pellegrini*, "Arte Veneta", 68, 2011, p. 95. Circa i gusti e le scelte artistiche di Basadonna, ben nota è la sua predilezione per i soggetti a sfondo erotico, dei quali amava circondarsi anche negli anni del cardinalato romano (cfr. ivi, p. 95).
- 18 V. Mancini, *Venezia barocca*, cit., p. 93.
- 19 Ivi, p. 95. Come osserva Mancini "mancano le prove di una possibile sintonia dei giovani patrizi Basadonna con le idee e i gusti ostentati da Loredan e sodali, ma almeno nel caso di uno degli incogniti, il poeta Ciro di Pers, sono attestati legami intellettuali con il futuro cardinale" (ivi, p. 96).
- 20 V. Pasqualigo, *La galleria de' ritratti morali di Vincenzo Pasqualigo, Nobile Veneto [...] consacrata all'Eccellenza del Signor Pietro Basadonna, Cavalier, e Procurator di San Marco*, Venezia, per il Bodio, 1671.
- 21 Cfr. P. Rossi, *La decorazione scultorea*, in *Dogana da Mar* a cura di G. Romanelli, Milano 2010, pp. 239-247.
- 22 Anche in un documento, purtroppo senza data, relativo a un censimento ordinato dai Cantoni Sovrani degli artisti del Sottoceneri – la regione del Canton Ticino posta a sud del passo del Monte Ceneri – emigranti all'estero, "Il S.r Bernardo Falcone" – "il quale sta la più parte absente" – è indicato con la qualifica di "scultore e fonditore d'artiglieria" senza tuttavia specificare se si trattasse di artiglieria in bronzo o ferro (cfr. *Architetti, ingegneri militari e mastri da muro luganesi all'estero nel Seicento*, "Bollettino storico della Svizzera italiana", XXI, 1899, 1-3, p. 36). Inoltre, al 1668, durante il soggiorno piemontese al servizio dei Savoia, risalgono due pagamenti allo scultore, il primo "per fattura di due pezzi d'artiglieria c'ha fatto a suo rischio, pericolo e spese, quali sono stati riconosciuti ammissibili" e un secondo "per la fattura d'un quarto di cannone ch'ha gittato a proprie spese et riescito interamente" (A. Baudi de Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, II, Torino 1966, p. 449). È verosimile che i pezzi di artiglieria cui fanno riferimento i documenti torinesi fossero fusi in bronzo, in ragione del fatto che nei sonetti di Iacopo Fiore è dichiarato che la tecnica dell'artiglieria in ferro era una "nova" 'invenzione' di Falconi, "Scultore de Marmi, & hora Ingegnosissimo Inventore di Ferree Artigliarie", dunque presumibilmente da far risalire ai primi anni ottanta.
- 23 Sull'argomento si rinvia a G. Candiani, *Tiburzio Bailo e i cannoni di Sarezzo. Politica navale e forniture militari nella Repubblica di Venezia durante la prima guerra di Morea (1684-99)*, in "Società e Storia", 102, 2003, pp. 677-706; C. Beltrame, M. Morin, *I Cannoni di Venezia. Artiglierie della Serenissima da fortezze e relitti*, Borgo San Lorenzo 2014; C. Beltrame, R. Scordato, *I Cannoni di Venezia. Artiglierie della Serenissima da relitti e collezioni in Italia, Israele, Malta e Spagna*, Sesto Fiorentino 2016.
- 24 Cfr. G. Candiani, *Tiburzio Bailo*, cit., pp. 677-706.
- 25 Ancor prima dell'avvio di una produzione sperimentale presso le fonderie del Bresciano nel corso del nono decennio del Seicento, già verso la fine degli anni settanta, in coincidenza con la nuova politica navale, la Serenissima aveva tentato d'impiantare una fonderia di cannoni nell'area siderurgica più vicina a Venezia, quella dell'Alto Vicentino. Nel 1679 venne avviata a Caltrano, presso Schio, una produzione di bombe da mortaio e di palle d'artiglieria, ma quando si trattò di passare alla fusione di cannoni, le difficoltà tecniche risultarono insormontabili (G. Candiani, *Tiburzio Bailo*, cit., pp. 677-706). Infine, va anche ricordato che nell'agosto del 1684 il Magistrato alle Artiglierie aveva fornito a Sigismondo Alberghetti – allora in Inghilterra a studiare la nuova tecnologia – l'approvazione a far "fare un paro di cannoni di ferro da 120 [...] che spareranno le Bombe più lontano di quello habbiano fin hora fatto li Francesi, e che riusciranno così buoni come di Bronzo, col maggior vantaggio possibile [...]", come riporta la lettera del Magistrato trascritta da Alberghetti all'interno del suo volumetto a stampa calcografica *Nova artilleria veneta* [s.n.; s.d.] consultato da chi scrive nell'esemplare conservato nel fondo antico della biblioteca della Fondazione Giorgio Cini. Non è quindi da escludere che Falconi – attraverso la pubblicazione dei due sonetti – intendesse anche rivendicare un ruolo, se non un vero primato, circa l'introduzione a Venezia dell'artiglieria in ferro.
- 26 Scrive infatti nell'avviso al lettore de *Il Pentimento davidico*: "Io non faccio professione di Poeta, nè di Litterato, perche non hò mai dato opera à studio particolare di scienza veruna, solo da un naturale istinto allettato, mi son messo à far Versi [...]"; cfr. I. Fiore, *Il Pentimento davidico, sentimenti devoti di Iacopo Fiore veneto. All'illustriss. ma & eccell. ma sig.ra Cantiana Grimani Dolfin*, Venezia, presso Abbondio Menafoglio, 1679, p. 9. Altra opera conosciuta data alle stampe da Fiore è *Antonio. Il Santo di Padoa. Poemetto di Iacopo Fiore al Signor Gio: Antonio Bernardini q. Innocente*, Venezia, appresso Antonio Tivani, 1683. Antonio Tivani pubblicò anche numerose opere di Giovan Francesco Loredan, il principe dell'Accademia degli Incogniti, e del suo segretario Antonio Lupis.
- 27 S. Mazzoni, *Il tempo perduto. Scherzi sconcertati*, Venezia, per il Valvasense 1661, pp. 11, 19, 40, 74-79; S. Mazzoni, *Buon Viaggio Scherzoso*, Venezia, presso Alessandro Zatta, 1665. Cfr. anche P. Benassai, *Sebastiano Mazzoni*, Firenze 1999, pp. 36-37, 39, 54, 76.
- 28 Venezia, Archivio Storico del Patriarcato (d'ora in avanti ASPVe), *Examinum matrimoniorum*, 1658-1661, b. 63, c. 627. Come si ricava dall'atto di matrimonio, Lucietta era "figliola del quondam Stefano Griffi merzer" (cfr. P. Rossi, *La decorazione scultorea dell'altare di Sant'Antonio ai Frari: per un profilo di Bernardo Falconi*, "Arte Veneta", 60, 2003, p. 71, nota 82). Il citato documento con le testimonianze prodotte per il rilascio dello stato libero in vista del matrimonio contratto da Falconi nel 1661 ci offre alcune altre utili informazioni: innanzitutto che "Bernardus quondam Georgij Falconi de Lugano" (a conferma definitiva del nome del padre) risultava allora "d'anni circa 30", da cui si può fissare la data di nascita attorno al 1631, e ancora che lo scultore era partito "dalla patria" da "putto", all'età di circa quindici anni, "et venuto in Venezia vi sta da altri circa anni 10", ovvero più o meno dal 1651 (ASPVe, *Examinum matrimoniorum*, 1658-1661, b. 63, c. 627: "4 giugno 1661. Bernardus quondam Georgij Falconi de Lugano diocesi di Como d'anni circa 30, abita a San Gregorio, scultore, da putto d'anni circa 15 si partì dalla patria et venuto in Venezia vi sta da altri circa anni 10"). Lo scultore, come indicato anche nello stesso atto, era a quel tempo residente nella parrocchia di San Gregorio, in "corte oscura sopra la fondamenta in rio dei Saloni", in un'abitazione di proprietà dell'"Ill. mo ms Ant.o Pasqualigo" e nella stessa parrocchia aveva anche "bottega con magazen", in un locale di "proprietà dell'Abbazia di detta Chiesa hora dell'Ecc.mo Card.le Chigi" (Venezia, Archivio di Stato [d'ora in avanti ASVe], *Dieci Savi alle decime di Rialto*, b. 424, c. 406 e 422v, nn. 6 e 361 del registrino parrocchia San Gregorio, 1661; cfr. G. Vio, *L'altare di San Lorenzo Giustiniani in San Pietro di Castello*, in "Arte Veneta", XXXV, 1981, pp. 216, 217, nota 20, secondo il quale il laboratorio dello scultore era contiguo all'abbazia nell'area dell'attuale palazzo Genovese). La presenza di Falconi nella parrocchia di San Gregorio è attestata a partire dal 1659 (cfr. P. Rossi, *La decorazione scultorea dell'altare di Sant'Antonio*, cit., p. 69, nota 23). L'artista era, inoltre, membro della Scuola del Santissimo Sacramento di San Gregorio, come risulta da un atto del 1664 – col quale la Scuola si offre di rifare l'organo e il "casson" in chiesa e di pagare l'organista – nel quale è citato come "Bernardo Falconi quondam Georgio scrivano di detta confraternita" (ASVe, *Notarile Atti*, notaio Francesco Ciola, b. 3506, c. 1238v [1664, 17 aprile]). Dal giugno 1678 almeno lo scultore risulta trasferitosi a Padova (cfr. ivi, p. 70, nota 60). Non è improbabile che proprio negli stessi locali presso l'abbazia di San Gregorio lasciati da Falconi avessero impiantato la loro bottega i Marinali alla fine dell'ottavo decennio, in coincidenza con l'intensificarsi della loro attività nella città lagunare, giusta quanto risulta dal contratto per l'esecuzione delle sculture destinate alla basilica padovana di Santa Giustina, sottoscritto a Venezia il primo marzo 1979 da "Oratio et Fratelli Marinali Orazio Marinali da Basan, sta in

- Bazzia a San Gregorio” (cfr. M. De Vincenti, S. Guerriero, *Le sculture e gli altari barocchi di Santa Giustina*, in *Magnificenza monastica a gloria di Dio. L'abbazia di Santa Giustina nel suo secolare cammino storico e artistico*, a cura di G. Baldissin Molli e F.G.B. Trolese, Roma 2020, p. 385).
- 29 Abbondio Menafoglio nella sua testimonianza dichiara di avere 45 anni e risiedere da trenta circa a Venezia e che il pittore “venne a star in una casa sopra la sua bottega”. Cfr. G. Fossaluzza, *Ambientarsi a Venezia: tracce di Lodovico Antonio David da Lugano*, in *I David: due pittori tra Sei e Settecento (Lugano, Milano, Venezia, Parma e Roma)*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst), a cura di A. Spiriti e S. Capelli, Milano 2004, pp. 33-53; G. Fossaluzza, *Lodovico Antonio David da Lugano a Venezia (con un'aggiunta sull'interesse per Correggio)*, in *Swizzeri a Venezia*, “Arte e Storia”, 40, 2008, pp. 88-93.
- 30 A. Lupis, *Il Postiglione, ovvero lettere di Antonio Lupis*, Venezia, appresso Abbondio Menafoglio, 1674; si ricordano, inoltre, A. Lupis, *La valige smarrita di Antonio Lupis accademico incognito [...]*, Venezia, presso Abondio Menafoglio, 1666; A. Lupis, *Il Plico di Antonio Lupis dedicato all'illustrissimo signor cavalier Andrea Rossini. Seconda impressione*, Venezia, presso Abondio Menafoglio, 1676. Sulla figura del Lupis, si veda ora anche L. Spera, *Antonio Lupis (sec. XVII): un apprendista tra gli incogniti di Venezia*, in “Romanica Cracoviensia”, 12, 2012, pp. 262-270.
- 31 Sull'argomento si veda anche P. Rossi, *La decorazione scultorea dell'altare di Sant'Antonio*, cit., pp. 63, 65; L. Facchin, *Bernardo Falconi: nuove tracce tra la Repubblica di Venezia, lo Stato estense, il Ducato sabando e la Spagna*, in *Swizzeri a Venezia nella storia nell'arte, nella cultura, nell'economia, dalla metà del Quattrocento ad oggi*, a cura di G. Mollisi, in “Arte e Storia”, 8, settembre-ottobre 2008, 40, pp. 199-200.
- 32 Sull'incisione di Falconi cfr. anche M. Miato, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan. Venezia (1630-1661)*, Firenze 1998, p. 202; P. Rossi, *La decorazione scultorea dell'altare di Sant'Antonio*, cit., pp. 63, 71 nota 89; F. Cocchiara, *Il libro illustrato veneziano del Seicento. Con un repertorio dei principali incisori e peintre-graveurs*, Saonara 2010, pp. 73-74. Come osservato da Paola Rossi (*La decorazione scultorea dell'altare di Sant'Antonio*, cit., pp. 63, 71 nota 89) allo stesso ambito si collega anche il nome dell'incisore, Giovanni Giorgi, attivo nel campo dell'illustrazione libraria in particolare per pubblicazioni degli Incogniti.
- 33 P. Rossi, *La decorazione scultorea dell'altare di Sant'Antonio*, cit., pp. 63, 71 nota 89.
- 34 Sull'argomento si rinvia alla monografia dedicata al pittore di Paolo Benassai (*Sebastiano Mazzoni*, Firenze 1999).
- 35 Al riguardo cfr. in primis [E.A. Cicogna], *Personaggi illustri*, cit., p. 27: “Era uno degli Accademici Dodonei, e nipote dell'altro letterato Gianfrancesco Loredano”. Circa il legame con i Dodonei vedi anche quanto riportato nell'elogio funebre pubblicato da Apostolo Zeno (*Giornale de letterati d'Italia*, V, Venezia 1711, pp. 354-356) ove si ricorda che “Nell'Accademia de' Dodonei, che fu istituita quasi nel medesimo tempo, recitò più volte con lode”; e Cicogna (*Delle iscrizioni veneziane*, cit., p. 186, n. 39) che ricorda che “fu altresì poeta e varie sue rime recitò nell'accademia dei Dodonei di cui era socio, ed altre sono sparse nelle Raccolte del suo tempo”. Per l'appartenenza del Pasqualigo all'Accademia agli Incogniti, cfr. V. Nider, *L'oratoria degli Incogniti in Spagna: le Declamaciones di Félix Lucio Espinosa y Malo e Antonio Lupis*, in *Gli Incogniti e l'Europa*, a cura di D. Conrieri, Bologna 2011, p. 210.
- 36 *Delle Lettere del Signor Gio: Francesco Loredano [...]. Parte seconda*, Venezia, appresso li Guerigli, 1661, pp. 32, 74, 478, 479; *Delle Lettere del Signor Gio: Francesco Loredano [...]. Parte terza*, Bologna, per Giacomo Monti, 1669, pp. 20, 48, 160.
- 37 G. Benzoni, *Contarini, Giovanbattista*, cit.
- 38 A. Lupis, *Il Postiglione, ovvero lettere di Antonio Lupis*, Venezia, presso Francesco Valvasense, 1662, pp. 146-147; A. Lupis, *Scene della penna*, Venezia, per Valentino Mortali, 1664, pp. 16-21.
- 39 A. Lupis, *La valige smarrita*, cit. (si fa qui riferimento all'edizione del 1678, pp. 181, 275).
- 40 A. Lupis, *L'Annibale*, Bergamo 1677, pp. 396-397; *La Marchesa d'Hunsleij ovvero l'Amazzone Scozzese*, Venezia, per Gio: Battista Brigna, 1677, s.p. Lupis rivolge ancora una volta una missiva piena di gratitudine e ammirazione nei confronti del nobile ne *La segretaria morale* (A. Lupis, *La segretaria morale*, Venezia, presso Giosepe Maria Ruinetti, 1687, pp. 69-70) e, inoltre, ne *Il Corriere* pubblica una lettera in lode delle *Praelectiones geniales ad Philosophiam* composte da Pasqualigo nel 1678 (A. Lupis, *Il Corriere*, Venezia, per il Brigna, 1680, p. 451). Quale ulteriore testimonianza utile ad arricchire il quadro delle relazioni intrattenute da Pasqualigo con il côté letterario veneziano del tempo si segnala il sonetto “per la Laurea del Signor Giorgio Cavalier Cornaro” dedicato al nobiluomo e pubblicato da Cristoforo Ivanovich nella sua *Minerva al tavolino* (C. Ivanovich, *Minerva al tavolino*, Venezia, appresso Nicolò Pezzana, 1681, pp. 180-181).
- 41 Desidero esprimere il mio più vivo ringraziamento a Laura Feliciotti, responsabile Patrimonio Artistico Gallerie d'Italia – Palazzo Leoni Montanari, Elena Milan, vice direttore, e Micaela Cascella, per il materiale fotografico fornitomi e per aver consentito di effettuare nuove riprese fotografiche.
- 42 F. Barbieri, *Il Palazzo Leoni Montanari a Vicenza sede della Banca Cattolica del Veneto*, Vicenza 1967, pp. 143-144; L. Olivato, in G. Bellavitis, L. Olivato, *Il Palazzo Leoni Montanari di Vicenza della Banca Cattolica del Veneto*, Vicenza 1982, pp. 78, 270; P. Delorenzi, C. Rigoni, M. Sclosa, in *Gallerie d'Italia - Palazzo Leoni Montanari. Guida*, Venezia 2014, pp. 12, 15.
- 43 Falconi non era estraneo all'ambiente vicentino, già nel 1671 due sue statue, un *San Francesco* e un *Sant'Antonio di Padova*, erano state poste sui pilastri del sagrato della chiesa dei Santi Faustino e Giovita (cfr. M. Saccardo, *Notizie d'arte e di artisti vicentini*, Udine 2007, pp. 4-5). Inoltre un “Domeneo Pozzo tagliapietra a Vicenza” aveva messo il figlio Francesco come garzone nella bottega di Falconi, presso il quale aveva “imparato il mestiere” anche un altro membro della stessa famiglia, Carlo Pozzo.
- 44 F. Barbieri, *Il Palazzo Leoni Montanari*, cit., p. 143; vedi anche L. Olivato, in G. Bellavitis, L. Olivato, *Il Palazzo Leoni Montanari*, cit., p. 64.
- 45 Cfr. L. Olivato, in G. Bellavitis, L. Olivato, *Il Palazzo Leoni Montanari*, cit., p. 64. Si veda anche G. Barbieri, in *Palazzo Leoni Montanari*, Verona 2000, pp. 35 e 45 e P. Delorenzi, C. Rigoni, M. Sclosa, in *Gallerie d'Italia*, cit., p. 10.
- 46 F. Barbieri, *Il Palazzo Leoni Montanari*, cit., p. 53. Olivato riteneva che l'esecuzione delle *Stagioni* potesse spettare alla bottega di Paracca, ovvero a Domenico e Antonio Paracca (L. Olivato, in G. Bellavitis, L. Olivato, *Il Palazzo Leoni Montanari*, cit., p. 65).
- 47 Su questa e le altre sculture di seguito citate realizzate da Falconi per la basilica veneziana si rinvia a P. Rossi, *La decorazione scultorea dell'altare di Sant'Antonio*, cit., pp. 42-46.
- 48 La scultura – che si trova ora nella collezione Poletti – è alta 70 cm; l'opera fu presentata nel 1967 dalla Heim Gallery alla V Biennale dell'antiquariato di Firenze, come opera dello scultore romano Bernardino Fioriti, riprodotta in modo speculare nel relativo catalogo (*V Biennale Mostra mercato internazionale dell'antiquariato* [Firenze, Palazzo Strozzi], Bologna 1967, p. 336). Unita alla fotografia che qui si pubblica, gentilmente fornita dall'Archivio della Collezione Poletti, vi è un'expertise dello storico dell'arte tedesco Ulrich Middeldorf, datata 22 febbraio 1976, in cui l'opera è nuovamente attribuita a Fioriti. Devo la segnalazione di questa scultura alla cortesia di Maichol Clemente cui sono grato per aver sottoposto alla mia attenzione anche altre opere in questa sede assegnate a Falconi. La medesima iconografia adottata da Falconi per la figura dell'altare di Sant'Antonio ai Frari distingue anche la statua della *Carità* posta sulla facciata della chiesa veneziana di Santa Maria Formosa, ricondotta allo scultore ticinese da Paola Rossi (*La decorazione scultorea dell'altare di Sant'Antonio*, cit., p. 49).
- 49 Cfr. P. Rossi, *Falconi, Bernardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 44, Roma 1994, pp. 358-360. Per i due busti collocati nella residenza di Venaria cfr. G. Dardanello, in *Diana Tronfattrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, catalogo della mostra (Torino, Promotrice delle Belle Arti - Parco del Valentino), a cura di M. Di Macco e G. Romano, Torino 1989, pp. 28-29, catt. 29-30.
- 50 Si veda, a titolo d'esempio, la figura attribuita ad Agostino Testa nel giardino di villa Valmarana, Zen a Lisiera (M. De Vincenti, *Scultura nei giardini delle ville venete. Il territorio vicentino*, Venezia 2014, pp. 88-95), che potrebbe direttamente derivare dalla statua di palazzo Leoni Montanari.
- 51 Il *Bacco con satirello* (Br. 164) è in pendant con il bronretto raffigurante *Venere con delfino* (Br. 165), provenienti dalla collezione di Girolamo Ascanio Molin. Del *Bacco* esemplari simili si trovano a Modena, Galleria Estense (su alare) e a San Pietroburgo, Ermitage (due esemplari, di cui uno su alare). A partire dalla guida del 1929 (G. Fogolari, U. Nebbia, V. Moschini, *La r. Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'oro. Guida catalogo*, Venezia 1929) entrambe le sculture sono state generalmente ascritte alla scuola veneziana del tardo XVI secolo (S. Moschini Marconi, *Galleria G. Franchetti alla Ca' d'oro*, Venezia-Roma 1992; A. Augusti, F. Saccardo, *Ca' d'Oro. La Galleria Giorgio Franchetti*, Milano 2002).
- 52 Al riguardo proprio dei putti Barbieri osservava

- come “il perfetto stato di conservazione e l’ottima collocazione [delle statue] permettono di cogliere tutta la vivezza di alcuni episodi, solo apparentemente marginali: specie nei bambini (per l’Autunno è un piccolo fauno), sono tratti pungenti di uno spiccato ‘realismo’” (F. Barbieri, *Il Palazzo Leoni Montanari*, cit., p. 53).
- 53 Nel 1688 veniva siglato il grande affresco sul soffitto del salone d’Apollo, opera del trentino Giuseppe Alberti, che segna probabilmente il termine dei lavori di allestimento secenteschi di quell’ambiente (cfr. L. Olivato, in G. Bellavitis, L. Olivato, *Il Palazzo Leoni Montanari*, cit., p. 78).
- 54 Ad altra mano spetta la modellazione delle scene con le storie di Apollo nei riquadri, realizzati in terra cruda e dipinti a finto bronzo, posti al centro dell’attico (cfr. M. Favilla, R. Rugolo, *La scimmia di Louis Dorigny*, in “Verona Illustrata”, 27, 2014, pp. 62-64). Una evidente relazione sussiste tra le figure di telamoni realizzate da Falconi a palazzo Leoni Montanari e i telamoni che il luganese aveva potuto vedere presso la reggia di Venaria durante il suo primo soggiorno in Piemonte (in seguito trasferiti a ornare il complesso del castello di Govone, cfr. P. Cornaglia, *Da Venaria Reale a Govone. Il Castello dei Solaro ornato dalle sculture del giardino seicentesco della Reggia di Diana*, in *Il Castello di Govone. Architettura, appartamenti e giardini*, a cura di S. Borra, Torino 2021, pp. 41-62). Sulla questione si tornerà a breve in uno specifico studio.
- 55 Per Barbieri infatti “non lontani come fattura dalle altre statue riferibili ad Andrea Paracca, sembrano essere i telamoni e le cariatidi ai fianchi delle porte nel Salone di Apollo: anche per la materia – la pietra – in cui sono trattate” (F. Barbieri, *Il Palazzo Leoni Montanari*, cit., p. 146). Olivato pensava invece che “le sovrapporta e i telamoni del Salone d’Apollo” potessero essere riferiti alla bottega dei dal Pozzo, (L. Olivato, in G. Bellavitis, L. Olivato, *Il Palazzo Leoni Montanari*, cit., p. 65).
- 56 Per le statue della basilica di Santa Giustina si veda ora M. De Vincenti, S. Guerriero, *Le sculture*, cit., pp. 385-397.
- 57 Circa questa scultura, per la quale, in relazione alle vicende costruttive dell’altare su cui è collocata, è stata ipotizzata una datazione agli anni cinquanta del Seicento, vedi E. Parma Armani, *Artisti e artigiani del marmo dal Cinquecento al Seicento*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, II, *Dal Seicento al primo Novecento*, cura di E. Parma Armani e M.C. Galassi, Genova 1988, p. 36. Un sincero ringraziamento a Lorenzo Principi alla cortesia del quale devo le immagini fotografiche della statua utilizzate per questo studio.
- 58 S. Zanuso, *Bernardo Falconi*, in *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, a cura di A. Bacchi con l’assistenza di S. Zanuso, Milano 2000, p. 733.
- 59 P. Rossi, *Bernardo Falconi collaboratore del Longhena negli altari dei Santi Giovanni e Paolo e di San Pietro di Castello*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia 1998, pp. 46-47.
- 60 P. Rossi, *I “Marmi loquaci” del monumento Pesaro ai Frari*, in “Venezia Arti”, 4, 1990, p. 90. La studiosa, pur ritenendo di individuarvi una “impronta lecourtiiana”, rileva una “qualche goffaggine e un certo impaccio” in queste figure che, considerato anche il divario stilistico con gli altri putti sicuramente eseguiti dal fiammingo per il monumento (cfr. *ivi*, p. 85), meglio si addicono al catalogo di Falconi.
- 61 Il nome di Falconi tuttavia non compare tra quelli degli scultori attivi per il monumento Pesaro che sono citati nella descrizione fattane da Cristoforo Ivanovich, mancanza che – è stato osservato (P. Rossi, *I “Marmi loquaci”*, cit., p. 84) – risulterebbe oltretutto giustificata dal fatto che negli anni in cui si poneva mano all’erezione del monumento è in più occasioni documentata la presenza a Torino dell’artista, circostanza che non esclude comunque la possibilità di una sua partecipazione all’impresa. Per i putti bronzei reggimensi e quelli ai lati dell’alzata realizzati da Falconi per l’altare maggiore di San Giovanni a Parma si rinvia a P. Ceschi Lavagetto, *L’altare maggiore*, in *L’Abbazia benedettina di San Giovanni Evangelista a Parma*, a cura di B. Adorni, Parma 1979, pp. 198, 200.
- 62 P. Rossi, *Bernardo Falconi collaboratore del Longhena*, cit., pp. 46-47.
- 63 Sull’argomento si rinvia a S. Pierguidi, *Bellori e i putti nella scultura del Seicento: Bernini, Duquesnoy, Algardi*, in “Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft”, 39, 2012, pp. 155-180.
- 64 Si veda, pur in riferimento ad altro contesto, *ivi*, pp. 156.
- 65 Cfr. S. Guerriero, *Il collezionismo di sculture ‘moderne’*, in *Il collezionismo d’arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2007, p. 52.
- 66 F. Sansovino, G. Martinioni, *Venetia città nobilissima et singolare [...]*, Venezia 1663, p. 392.
- 67 Si rinvia a S. Guerriero, *Il collezionismo*, cit., p. 52.
- 68 Le due sculture appartenute a Elsie de Wolfe, moglie del diplomatico inglese Sir Charles Mendl e conosciuta quindi come Lady Mendl, furono incluse nella celebre vendita all’asta della sua collezione tenutasi a Parigi nel 1981; inoltre, in una foto che qui si pubblica, scattata da William Vandivert nel 1939 durante una festa da ballo ospitata nella sua residenza di villa Trianon a Versailles, Lady Mendl è ritratta mentre chiacchiera con la star del cinema Mary Pickford con sullo sfondo uno dei due amorini.
- 69 Il putto con la cesta di frutti, scultura in marmo alta 70 cm, è passato a un’asta parigina nel 2020 come “École française du XIXe siècle” (Tajan, *Art de vivre*, Parigi, 13 maggio 2020, lotto 17). Il putto con il grappolo d’uva reca sul retro, all’altezza della roccia che funge da base e sostegno, un foro che, in attesa di più precisi riscontri, potrebbe far pensare a un utilizzo della figura quale elemento di una fontana.
- 70 Cfr. A. Baudi de Vesme, *Schede Vesme*, cit., pp. 449, 451. In specifico, per i due putti commissionati dal Truchi – di cui Falconi eseguirà il ritratto bronzeo ora conservato a Museo di Palazzo Madama (cfr. *infra*) –, si veda anche F. Griffini, *Dizionario corografico-universale dell’Italia, Dizionario corografico degli Stati Sardi di Terraferma*, 2.1, Milano 1854, p. 1166, di cui si riporta il passo di nostro interesse: “Il palazzo Levaldigi, conosciuto particolarmente col nome di Casa del diavolo, già proprio di Marianna Carolina di Savoia già imperatrice d’Austria, fabbricato nel 1673, e adorno di bellissimi intagli in legno nella porta d’ingresso, di due puttini di marmo, lavoro dello scultore Bernardo Falconi, sullo scalone”.
- 71 Le due sculture sono alte 110 cm ciascuna; secondo quanto riporta la scheda del Catalogo Generale dei Beni Culturali (codice 0100208234), delle due opere – riferite ad ambito piemontese dell’ultimo quarto del Settecento – la prima va identificata con il “Putto che stringesi al petto una Colomba” che nel 1855 è segnalato con il numero 12 nella Galleria del Teatro, al primo piano nobile del Castello. Anche i successivi inventari del 1876, 1908, 1927 registrano in questo luogo la presenza di un “putto di forme colossali che abbraccia una colomba” (rispettivamente nn. 100, 615 e 3011). Nella ricognizione del 1964 la statua risulta ormai trasferita nello “Scalone che scende nel giardino”, dove è segnalata al numero 3070 come “Putto baccante di marmo bianco”.
- 72 Sul tema del putto mingente si vedano da ultimo J.-C. Lebensztejn, *Figure piscianti. 1280-2014*, Torino 2019 e I. Boari, *La fontana del putto mingente e del riso: allegoria del putto e sua simbologia*, in *Icoxilòpoli 2. Iconografia delle xilografie del Polifilo*, a cura di A. Bertuzzi et al., Roma 2020, pp. 275-292. Riguardo in specifico alla fortuna in epoca rinascimentale si veda, ad esempio, A. Victor Coonin, *The Spirit of Water. Reconsidering the Putto Mictans Sculpture in Renaissance Florence*, in *A Scarlet Renaissance Essay in honor of Sarah Blake McHam*, a cura di A. Victor Coonin, New York 2013, pp. 81-110.
- 73 La scultura, alta 67 cm, è descritta come “enfant qui rit en relevant sa chemisette par devant” e datata al XVI secolo, cfr. *Catalogue des objets d’art et d’ameublement du chateau royal de Govone et du chateau de Brignano (ancienne maison Visconti) et d’une collection d’objets ayant appartenus à Napoléon I*, Rome 1898, p. 47, lotto 326. La vendita ebbe luogo presso il castello di Govone dal 30 maggio al 2 giugno 1898. In un’altra nicchia nello stesso ambiente in cui era collocato il *Puer mingens* si trovava una statua di *Fauno* – parimenti presentata all’asta del 1898 – che è stata dubitativamente riferita a Falconi dalla critica; cfr. P. Cornaglia, *Giardini di marmo ritrovati. La geografia del gusto in un secolo di cantiere a Venaria Reale (1699-1798)*, Torino 2006, pp. 119-122. Circa la provenienza da Venaria dell’insieme di sculture che decoravano – e in parte decorano ancora – il castello di Govone cfr. *ivi*, pp. 119-121, e, soprattutto, P. Cornaglia, *Da Venaria Reale a Govone*, cit., pp. 41-62, al quale si rinvia anche per l’identificazione, all’interno del complesso scultoreo di Govone, di quanto rimane – riadattato in forma di busto – della celebre serie di *Mori* reggenti vasi commissionati a Falconi per i giardini di Venaria.
- 74 *XV Biennale Mostra mercato internazionale dell’antiquariato* (Firenze, Palazzo Strozzi), Bologna 1987, p. 278. La scultura fu presentata dalla galleria Ars Studio di Brescia.
- 75 Deutsch auctioneers, Art Antique Gallery & Auctioneers, Vienna, 23 giugno 2015, lotto 62. La scultura è alta 70 cm.
- 76 G. P. Bellori, *Le vite de’ pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino 1976, p. 189.
- 77 M. Boschini, *La carta del navigar pitoresco*, a cura di A. Pallucchini, Venezia 1966, p. 520. Sull’argomento si veda J. van Gastel, *Titian’s tenderness in translation. The sculpted putto between Rome, Antwerp, and Amsterdam*, in *La fortuna dei Baccanali*

- di *Tiziano nell'arte e nella letteratura del Seicento*, a cura di S. Albi e S. Ebert-Schiffener, Roma 2019, pp. 235-254.
- 78 Sulla collezione di sculture moderne del procuratore Alvise Pisani, e su quanto sopravvive nella villa di Stra, si veda: S. Guerriero, “*Di tua Virtù che infonde spiro a sassi*”. Per la prima attività veneziana di Giusto Le Court, in “*Arte Veneta*”, 55, 2001, pp. 60-65; Id., *Il collezionismo*, cit., 2007, pp. 48-49. Per il busto di Stra già in precedenza attribuito a Falconi cfr. *ivi*, p. 49.
- 79 Desidero ringraziare Alberto Rizzi per la squisita cortesia con la quale mi ha accolto in occasione della visione dell’opera appartenente alla sua collezione e in relazione alla quale lo stesso studioso propendeva per una assegnazione a Bernardo Falconi.
- 80 Lo schedone cartaceo su cui è fissata la foto riporta le seguenti informazioni sull’opera: “Venezia, Museo Correr. Scultore sec. XVII. Busto di abate. Terracotta”; circa la referenza fotografica: “Arch. Correr. M 8648”. L’opera non risulta essere stata registrata negli inventari del museo e nessuna notizia è stata reperita circa la provenienza; nella scarna scheda museale manoscritta non sono purtroppo indicate le misure della terracotta. Ringrazio Andrea Belieni per le informazioni che gentilmente mi ha fornito riguardo la presenza della scultura nelle raccolte del museo.
- 81 Per il profilo del personaggio si rinvia a P. Bianchi, *Levaldigi, Giovanni Battista Truchi conte di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 64, 2005, pp. 728-731. Per il busto in bronzo del Truchi si veda G. Dardanello, in *Diana trionfatrice*, cit., pp. 38-39.
- 82 P.A. Arnaldo, *Il giardin’ del Piemonte hoggi vivente nell’anno 1673. Aperto all’altezza reale del duca di Savoia, e re di Cipro Carlo Emmanuele II il grande, il forte, l’intrepido. Da Pietr’Antonio Arnaldo di Villafrauca [...] e dal medesimo diviso in principi dame prelati abbatì cavaglieri Ministri*, Torino, per Bartolomeo Zapatta, 1673. Diversamente dal ritratto bronzeo, nell’incisione presente nel citato volume sul petto del sovrintendente alle finanze campeggia la grande croce dell’ordine di San Maurizio di cui era stato insignito.
- 83 S. Zanuso, *Un inedito memoriale*, cit., pp. 112-123.
- 84 Si veda il contributo, pubblicato in occasione del restauro che ha interessato anche la scultura, di W.R. Rearick, *Titian’s “Transfiguration” and its 16C Marble Altar and Statue of Christ in the Church of San Salvador*, in *Studies in Venetian art and conservation*, New York-Venice 1999, pp. 24-27.
- 85 Su tale iconografia cfr. N. Bonazza, *Il Cristo nella chiesa di San Salvador: costanti e varianti nella raffigurazione del Salvator mundi*, in *La chiesa di San Salvador. Storia arte teologia*, atti del convegno (Venezia, 27 febbraio, 6, 13, 27 marzo 2007), Venezia 2009, pp. 119-123.
- 86 Giusta l’osservazione di Paola Rossi secondo la quale “gli scarti qualitativi appaiono un dato abbastanza costante del linguaggio del Falconi” con “limiti affioranti soprattutto quando la resa diveniva meno sorvegliata” (P. Rossi, *Bernardo Falconi collaboratore del Longhena*, cit., p. 45).
- 87 Per le opere dei Frari e della facciata di San Salvador si veda P. Rossi, *La decorazione scultore*, cit., pp. 46, 53.

FRANCESCA GIRELLI

THE MASTER OF THE VIRTUES
OF SANT'ANSOVINO: SIX NEW STATUES FROM
ROMANIA AND SOME INSIGHTS ON A 14TH
CENTURY SCULPTOR FROM THE ADRIATIC AREA

The essay is devoted to a previously unknown group of six stone statues, preserved at the Royal Castle of Peleş, in Sinaia, Romania, which depicts the *Madonna and Child* and some Apostles, whose identification is made possible, in some cases, by the inscriptions on the bases.

The author assigns the sculptures to the mysterious and still anonymous Master of Sant'Ansovino, or of the Virtues of Sant'Ansovino; the name comes from the eponymous work, the *Arca di Sant'Ansovino*, located in the crypt of the cathedral of the Santissima Annunziata in Camerino. The discovery of these statues offers an opportunity to retrace the artistic path of the Master, and to re-discuss the chronology of the Arca, usually dated between 1390 and 1418, and for which the author proposes a chronology around the mid-14th century.

girellif@gmail.com

LORENZO PRINCIPI

A PREDELLA FOR THE *SAINTE ANDREW*
BY ANDREA FERRUCCI IN THE CATHEDRAL
OF FLORENCE

The article focuses on an unfinished bas-relief depicting the *Martyrdom of Saint Andrew*, preserved in the storage of the Museo Nazionale del Bargello; while formerly assigned to Michelangelo and Niccolò Tribolo, the author suggests a new attribution to Andrea Ferrucci, from Fiesole.

This theory is based on the stylistic analysis of the sculpture and on its origin from the Opera del Duomo, in Florence. The most likely hypothesis is that the *Martyrdom of Saint Andrew* was made by Ferrucci to match the statue, by the same name, that he realised for the Cathedral of Florence (1512-1514) to be part of an incomplete cycle with apostles to which Michelangelo and Jacopo Sansovino, among others, also collaborated. Although none of the other nine statues features a predella, the discovery of this bas-relief makes it highly probable that, between 1512 and 1514, a project with hagiographic reliefs at the base of the statues was designed, according to the arrangement of the 15th century niches of Orsanmichele.

lprincipi@uniior.it

FRANCESCO SARACINO

ISABELLA D'ESTE AND THE "NATIVITY SCENE
WITH *SANTO ZIO ANNE BAPTISTA*
(ST. JOHN THE BAPTIST)"

The *Nativity* that Isabella d'Este commissioned to Giovanni Bellini in 1502 is one of the most renowned and informative cases about the relationship between clients and artists during the Renaissance. The Marquise of Mantua wanted the figure of Giovanni Battista to appear in the painting, but Bellini refused to grant the request, thus starting an exhausting series of negotiations. Aside from the factors already examined by historians, this study tries to retrace the ideological reasons that led, during the 15th century, to the establishment of the iconography of a "nativity scene" with San Giovannino, and to investigate both the personal reasons that prompted Isabella d'Este to demand this specific subject, and the reasons behind the Venetian painter's refusal.

yfdssa@tin.it

ANTONELLA CHIODO

THE ARTISTIC LEGACY OF ORSOLA MADDALENA
CACCIA AND THE ROLE OF THE BOTTERO SISTERS,
PAINTERS IN THE MONCALVO MONASTERY

The artistic legacy of Orsola Maddalena Caccia (Moncalvo, 1596-1676) is the main subject of her will (1671), written in her own hand by the artist, and of her final donation (1674) in favour of the monastery of Sant'Orsola in Moncalvo, where she spent her life and worked as a painter for fifty years.

These two fundamental, newly discovered documents describe the management and the practice of her studio, the tools and materials used, as well as the presence of her works in the different rooms of the monastery, thus revealing new insights into the artistic context in 17th-century Piedmont.

The will clearly portrays the professional status of Orsola Maddalena Caccia, as an artist, and the role played by the sisters Laura and Angelica Bottero (religious names: Candida Virginia and Angela Guglielma), both painters from Casale Monferrato who, upon entering the monastery, brought an unusual "artistic dowry", consisting of a large group of drawings, engravings, and paintings that belonged to their family.

antonellachiodo2020@gmail.com

SIMONE GUERRIERO

“SA TEMPRAR COL SCALPEL ANCO LA PENNA”:
FOR A PROFILE OF BERNARDO FALCONI

The first section of this essay offers additional pieces of knowledge about Bernardo Falconi, which were obtained from a so far neglected source: the volume *Ultimi Accidenti della China*, printed in Padua in 1685 and translated from the original Spanish version by the sculptor himself. The dedication and the five sonnets that follow, are indeed full of useful information to pinpoint Falconi's biographical, cultural, and artistic profile. Then, the contribution describes two important projects carried out by Falconi in Palazzo Leoni Montanari in Vicenza, which are here attributed, for the first time, to the artist: we refer to the cycle of sculptures depicting the *Seasons*, located in the Palace staircase, and to the pairs of caryatids and telamons, combined with the putti on top, which frame the entrances to the Apollo Hall. Lastly, the essay presents some of the works created by Falconi, both during his stay in Veneto and in Piedmont, which are related to his production meant for art collectors: among them, a series of putti, some of which are signed, some busts, and a terracotta model that shows significant similarities with the bronze portrait of Giovan Battista Trucchi, Count of Levaldigi, on display at Palazzo Madama, Turin, are worth mentioning.

simone.guerriero@cini.it

ENRICO NOÈ

THE ALTARS OF THE DEMOLISHED CHURCH
OF SANTA LUCIA IN VENICE

The Venetian church of Santa Lucia, rebuilt in 1609-1611, was eventually demolished in 1860-1861, to make room for the local train station. While the body of the saint martyr was moved (1863) to San Geremia, in a chapel realised by Pietro Saccardo using the original chapel's materials, the other altars were instead sold and then dispersed. Today, the main altar is located in Mestrino, near Padua; it was built in 1625-1628 by a previously unknown sculptor, Gian Maria del Condantadio, who reused the small bronze statues (one that here is assigned to the workshop of Giulio del Moro and two others, in line with an old suggestion, to Tiziano Aspetti's circle) which were made for a previous altar dated to 1598. A 17th-century altar, coming from a minor chapel in Santa Lucia, has been found in a Venetian charity. Three other altars were purchased in 1861 by the Cathedral of Adria, in which three other pieces have now been identified: one altar, formerly consecrated to Santa Lucia and now to the Crucifix, another one, formerly dedicated to Saint Thomas Aquinas, now to San Bellino, and a last altar, formerly consecrated to Saint Augustine, now to Sant'Apollinare (with details on its author, the sculptor Anzolo Panizza).

enoe.3@alice.it

GIANPASQUALE GRECO

“ASSAI PIÙ CREDEVA EGLI DI SAPERE
DI QUELLO CHE EFFETTIVAMENTE SAPESSSE”:
ORONZO MALINCONICO (1661-1709)
NEAPOLITAN PAINTER IN THE WAKE
OF LUCA GIORDANO

This essay aims to offer a preliminary analysis of the biography and works of Oronzo Malinconico (1661-1709). Despite his non-negligible activity in the Neapolitan area and elsewhere, the painter has never been the subject of scholarly studies, except for a few occasions in which he was briefly mentioned. The purpose is collecting all data from documents, analytical studies, and the catalogue of his surviving and non-surviving works, to provide a complete overview of the artist, of his critical reception, and of his impact on the art scene.

gianpasqualegreco.gp@gmail.com

ANTONELLA BELLIN, ELENA CATRA

ANTICIPATING RUSKIN. OBSERVATIONS
ON THE RE-EVALUATION OF CARPACCIO'S
PRESENTATION OF JESUS AT THE TEMPLE
IN THE FIRST DECADES OF THE 19TH CENTURY

It is well-known and widely investigated how the 19th century re-evaluation of Carpaccio as a prominent figure of the Venetian art scene between the 15th and the early 16th century, has its peak in the works of John Ruskin, written during the second half of the 19th century. Conversely, to date the circumstances that favoured and initiated the rediscovery of the famous painter around the 1830s, within the framework of the Academy of Fine Arts, have received little attention. The essay traces the earliest evidence of Carpaccio's fortune in the 19th century, with a focus on the role played by his altarpiece, portraying the *Presentation of Jesus at the Temple*, in the process of re-evaluation of this great master.

anto.b@fastwebnet.it
elena.catra@gmail.com

STEFANIA PORTINARI

“OH, VENEZIA!”. THE CHANGES OF HEART
OF FILIPPO DE PISIS AND HIS ETHEREAL SKIES
FULL OF CLOUDS

Filippo de Pisis lived in Venice between 1943 and 1947, but he fell in love with the city when he was young; his joy when he looked at the paintings by Tiepolo and Francesco Guardi, he recalled the editions of the Biennale, or he just admired Lagoon water and its colours, was apparent.

An investigation on what changed over time in his Venetian landscapes and how that place affected his spirit, allows us to delve into some concurrent themes, from the relationship with London's landscapes to the *en plein air* technique. The dialogue with critics and art historians, and the perception of his work as an evolution of the 18th century Venetian landscape style, or as a descendant of the Impressionism, enriched the art scene and gave him fame and fortune, in fact he was invited to the exhibitions of the most celebrated artists of the time. For him – who, according to Lionello Venturi, was a “poet all day long” – the parting from the house in San Sebastiano was also closely related to his parting from life.

stefania.portinari@unive.it

AMBRA CASCONI

A POET AT THE BIENNALE: ATTILIO BERTOLUCCI
IN VENICE IN 1948 AND THE ARTICLES
FOR THE “GAZZETTA DI PARMA”

One of the greatest Italian poets of the 20th century, Attilio Bertolucci (San Prospero Parmense, 1911 - Rome, 2000) was able to follow the most relevant teachings of Longhi yet adding his fully original analysis, deepening his historical-artistic research beyond all technicalities, while taking academic studies into account. This essay investigates a significant part of his long path as an art critic through the exam of the reviews he wrote for the 24th Venice Biennale in “La Gazzetta di Parma”; it is a set of articles that, in addition to providing the poet's point of view about the art scene of the time, offers the opportunity to accurately contextualise it within the framework of the heated debate that begun in the aftermath of World War II; here, the readers can guess the internal dynamics of the alignments, the relationships, the research, and the controversies that engaged the most important Italian critics and artists in the post-war years.

ambra.cascone@pbd.unipd.it