

**Ministero per i Beni e le Attività Culturali**

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città metropolitana di Torino

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Alessandria, Asti e Cuneo

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Biella, Novara, Verbano-Cusio-Ossola e Vercelli

# Quaderni

---

di Archeologia del Piemonte

Torino 2018

2

*Direzione e Redazione*

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio  
per le province di Alessandria, Asti e Cuneo  
Sede operativa: piazza S. Giovanni 2 - 10122 Torino  
Tel. 011-195244  
Fax 011-5213145

*Direttore della Collana*

Egle Micheletto - Soprintendente Archeologia, Belle Arti  
e Paesaggio per le province di Alessandria, Asti e Cuneo

I contributi sono sottoposti a peer-review

*Comitato Scientifico*

Marica Venturino  
Federico Barello  
Francesca Garanzini

*Coordinamento*

Marica Venturino

*Comitato di Redazione*

Maurizia Lucchino  
Susanna Salines

*Segreteria di Redazione*

Maurizia Lucchino

*Editing ed elaborazione immagini*

Susanna Salines

*Progetto grafico*

LineLab.edizioni - Alessandria

*Editing dei testi, impaginazione e stampa*

La Terra Promessa Società Coop. Sociale - Onlus  
Polo Grafico di Torino AGIT

Quando non diversamente indicato, i disegni dei reperti sono in  
scala 1:3 (ceramica, vetri), in scala 1:2 (industria litica levigata,  
metalli), in scala 1:1 (industria litica scheggiata)

---

Il volume è stato pubblicato con il contributo della  
Fondazione Cassa di Risparmio di Torino

con la collaborazione della



Società Piemontese  
di Archeologia e Belle Arti

È possibile consultare gli articoli pubblicati in questo  
volume nel sito istituzionale della Soprintendenza:  
<http://www.sabap-al.beniculturali.it/editoria>

© 2018 Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio  
per la Città metropolitana di Torino

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio  
per le province di Alessandria, Asti e Cuneo

Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio  
per le province di Biella, Novara, Verbanco-Cusio-Ossola  
e Vercelli

ISSN 2533-2597

Contributi



## Le vedute romane di Jan Blom e la *Laurea* Garimberti

Anna Maria Riccomini\*

Della sua vita, della sua attività pittorica, dei suoi spostamenti non si conosce molto, tanto che persino il suo luogo di nascita (Amsterdam?) rimane incerto. Di Jan Blom (1622-1684)<sup>1</sup> si può, però, dire che si divertisse a dipingere le sculture della Roma antica, quelle che ai suoi tempi riempivano i prospetti dei palazzi e i giardini delle ville e che gli artisti fiamminghi e olandesi, come lui, amavano inserire nelle scene di vita popolare e, ancor più, nelle eleganti vedute all'aperto, dedicate alle attività e agli svaghi delle classi aristocratiche.

I soggetti preferiti dal Blom, stando almeno ai (pochi) dipinti attribuibili con sicurezza alla sua mano, non sono gli interni di taverne, i miseri cortili con i panni stesi o gli angoli un po' sordidi della città pontificia, che tanto caratterizzano le "bambocciate" dei suoi conterranei e dei loro imitatori romani, ma le serenate serali nel parco di una villa fuori porta, i fervidi preparativi per la caccia, l'arrivo in carrozza di visitatori illustri. Le ombre pomeridiane e il cielo rosato che anticipa il tramonto avvolgono le sue ambientazioni in un'atmosfera un po' fiabesca, tanto che le dame eleganti, i cavalieri ammantati e dagli ampi cappelli di piume, i servitori di colore e persino i cani di razza sembrano in posa come su un palcoscenico.

I veri protagonisti delle vedute sono però i marmi antichi, i vasi, i cippi, i busti e le tante statue di divinità che si ergono – colossali – lungo i parapetti di scalinate scenografiche: presenze apparentemente ignorate dagli abitanti abituali dei palazzi che s'intravedono sullo sfondo e che solo qualche artista di passaggio (una citazione autobiografica?) si sofferma, incuriosito, a disegnare.

Per la verità, non è affatto certo che Jan Blom sia davvero sceso in Italia e il suo soggiorno romano, che le scarse notizie biografiche non consentono al momento di confermare, si ipotizza solo sulla base delle vedute italianeggianti dei suoi dipinti.

Meglio documentati sono i suoi legami con Johannes Lingelbach, tedesco di nascita ma attivo fin da giovane ad Amsterdam, noto soprattutto per i temi romani delle sue vedute, eseguite in parte a Roma durante un soggiorno durato alcuni anni, dal 1644 fino almeno al 1650, e poi replicate,

con continue varianti, anche dopo il suo ritorno in Olanda<sup>2</sup>. Alcune composizioni con statue antiche, che si immaginano ambientate nei parchi di alcune ville romane, sono forse il risultato della collaborazione tra il Blom e il Lingelbach e la (possibile) testimonianza della loro comune attività nella Città eterna.

Tra i dipinti del Lingelbach che più hanno ispirato l'opera del Blom va ricordata la *Veduta di una villa italiana*, a Norimberga, firmata e datata 1665 (?)<sup>3</sup> (fig. 1): una composizione dell'ultima attività pittorica dell'artista, forse già eseguita in collaborazione con il Blom, in cui il gusto per la puntuale registrazione delle sculture antiche sembra aver preso il sopravvento sulle scene di vita quotidiana e persino sul paesaggio. La curiosità che anima i due artisti seduti in primo piano, intenti a copiare dal vero una statua femminile che si erge su un alto piedistallo figurato, guida l'occhio dello spettatore verso l'ammasso di frammenti antichi sparsi, a casaccio, sul terreno e lo interroga sull'identità di quelle presenze mute.

Ma la perfetta riconoscibilità dei soggetti antichi, riprodotti in alcuni casi con una fedeltà che rasenta la documentazione archeologica, contrasta con la fantasiosa ambientazione dell'insieme, che nella Roma del tardo Seicento nessun artista sarebbe riuscito a trovare.

Domina la scena la statua di una delle cosiddette Sabine (fig. 2a), una scultura romana dei primi decenni del II secolo d.C., oggi nella Loggia dei Lanzi di Firenze ma, alla data del dipinto, ancora conservata nella Villa Medici a Roma<sup>4</sup>, mentre sulla destra si riconosce il celebre cratere Medici, anch'esso parte della stessa collezione romana. Si potrebbe, dunque, pensare a una ricostruzione, un po' di fantasia, della villa medicea sul Pincio, se non fosse che la statua femminile sullo sfondo è quella – colossale – della cosiddetta Flora maggiore, conservata all'epoca in Palazzo Farnese a Roma e oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli: il pittore l'ha dipinta in controparte rispetto all'originale e con il braccio sollevato a reggere una ghirlanda di fiori, secondo il restauro cinquecentesco, eliminata da Carlo Albacini tra il 1796 e il 1800 e sostituita con l'attuale bouquet<sup>5</sup>.



Fig. 1. J. Lingelbach, *Veduta di una villa italiana*, olio su tela, 1665 circa, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum.

Una statua riprodotta in controparte non può, evidentemente, essere stata dipinta dal vero ed è dunque indubbio, a dispetto dell'allusiva presenza dei due pittori in primo piano, che il Lingelbach copiasse i suoi modelli dai repertori di incisioni delle celebri statue antiche che all'epoca circolavano numerosi tra gli artisti italiani e stranieri e che permettevano, anche a chi non aveva mai messo piede a Roma, di comporre suggestive vedute 'romane': vedute che a una committenza olandese o a un pubblico di modesti *connoisseurs* potevano persino sembrare credibili. Per la statua di Sabina, il pittore non pare avere copiato l'incisione dell'*Antiquarum Statuarum Urbis Romae*, edito da Giovanni Battista de Cavalieri nel 1585 (DE CAVALIERI 1585, tav. 82), che mostra la statua ancora frammentaria, con il braccio sinistro spezzato<sup>6</sup>. La versione già restaurata, con la mano sinistra che impugna un rotolo, figura nei *Segmenta nobilium signorum et statuarum* di François Perrier (PERRIER 1638, tav. 78), del 1638, che però

riproduce la statua in controparte rispetto al dipinto (e anche rispetto all'originale antico). La stessa inquadratura scelta dal Lingelbach, con la testa perfettamente frontale, corrisponde all'incisione inclusa nell'opera *Signorum veterum icones* (DE BISSCHOP 1665-1675) data alle stampe tra il 1665 e il 1675 dal pittore e incisore olandese Jan de Bisschop (latinizzato come Episcopius): anche in questo caso l'incisione (tav. 44) è in controparte rispetto al dipinto, ma è possibile che il pittore abbia avuto accesso a qualche disegno preparatorio per le tavole a stampa.

Proprio un'altra delle tavole del Bisschop sembra essere stata il modello per la statua della Flora Farnese, dipinta sullo sfondo del quadro: l'incisore propone tre diverse visuali della statua e quella della tavola 40 (fig. 2b) corrisponde esattamente a quella della tela.

L'errore di affiancare statue antiche conservate all'epoca in luoghi diversi si ritrova, con una certa frequenza, anche nei dipinti attribuiti a Jan Blom,





Fig. 2. Statua femminile panneggiata, cd. Sabina, marmo, prima metà del II secolo d.C., Firenze, Loggia dei Lanzi (a); J. de Bisschop, *Signorum veterum icones*, 1665-1675, tav. 40: Flora Farnese, con la ghirlanda cinquecentesca eliminata da C. Albacini nel 1796-1800 (b).

come nel caso dell'*Incontro di cacciatori davanti a una villa romana* (fig. 3), del 1654<sup>7</sup>, in cui due statue pertinenti rispettivamente alla Collezione Farnese e a quella Borghese si immaginano riunite a decorare la scalinata di accesso di una villa non identificata, e forse di fantasia, ma che per struttu-

ra architettonica e per la presenza di marmi antichi inseriti in facciata ricorda il Casino del Bel Respiro, nel parco di Villa Pamphilj sul Gianicolo.

Il gruppo scultoreo a sinistra corrisponde a quello di *Satiro con Dioniso bambino*, già nella collezione di Giuliano Cesarini a Roma e venduto nel 1593



Fig. 3. J. Blom, *Incontro di cacciatori davanti a una villa romana*, olio su tela, 1654, collocazione attuale sconosciuta (vendita Sotheby's, Londra, asta del 12 dicembre 2002, lotto 168).

al cardinale Odoardo Farnese. Nel 1787, in previsione del trasferimento del pezzo a Napoli, le integrazioni cinquecentesche, ancora fedelmente documentate dal Blom, vennero eliminate da Carlo Albacini e sostituite con quelle attuali, che modi-

ficano sensibilmente la composizione originaria: il satiro ha abbandonato la presa del piccolo Dioniso per suonare i crotali, mentre il bambino chiude l'apertura delle braccia e si aggrappa, con la mano sinistra, ai capelli del compagno<sup>8</sup>.



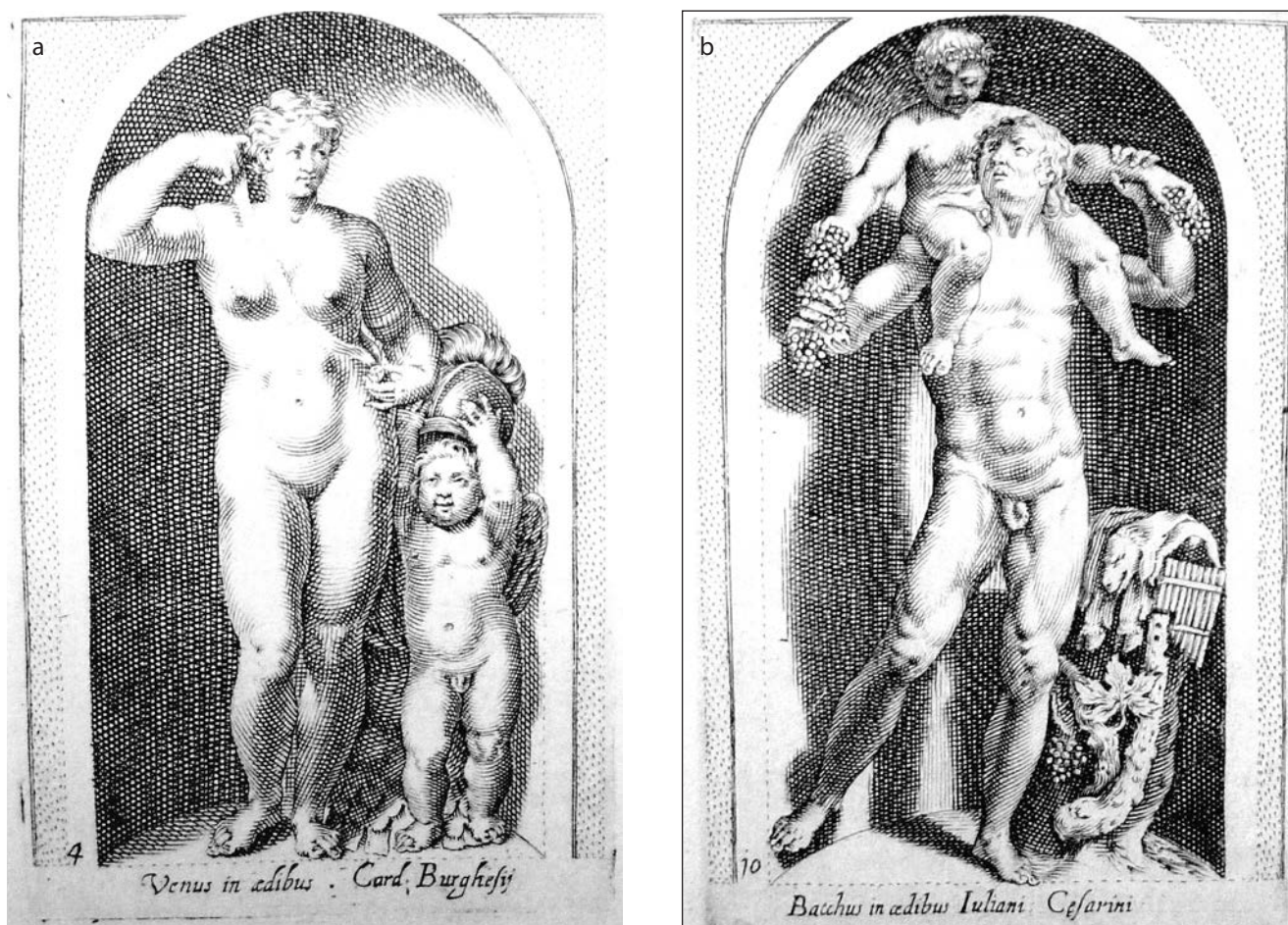


Fig. 4. P. Thomassin, *Antiquarum Statuarum Urbis Romae*, 1610-1622 circa, tav. 4: gruppo di Afrodite ed Eros (*Afrodite che si arma*) (a); tav. 10: gruppo di Satiro e Dioniso (b).

Il gruppo sulla destra è quello dell'*Afrodite che si arma*, già nella raccolta di Tiberio Ceoli, nel palazzo di Strada Giulia a Roma, venduto nel 1607 ai Borghese e oggi al Louvre, insieme al resto dei marmi antichi di questa collezione<sup>9</sup>.

Anche in questo caso, per entrambi i modelli statuari, il pittore si è quasi certamente servito di un repertorio di incisioni, che potrebbe – questa volta – essere l'*Antiquarum Statuarum Urbis Romae* edito da Philippe Thomassin tra il 1610 e il 1622 circa<sup>10</sup>: i due gruppi, inseriti entro finte nicchie, sono riprodotti alle tavole 4 (l'Afrodite con il piccolo Eros, fig. 4a) e 10 (il Satiro con il piccolo Dioniso, fig. 4b), e le didascalie corrispondenti non lasciano dubbi sulla diversa collocazione romana dei modelli antichi<sup>11</sup>.

La disinvoltura con cui il Blom attinge dai repertori di incisioni si spinge ancora oltre: nella tela con *Veduta di una villa romana con fontana* (fig. 5)<sup>12</sup>, dipinta forse in collaborazione con il Lingelbach, le due statue in primo piano, che il solito pittore di

passaggio sta diligentemente disegnando, non riproducono sculture a tutto tondo ma derivano da due rilievi marmorei, che all'epoca facevano parte della raccolta Giustiniani. La donna che versa acqua da un grande corno è fedelmente copiata dal celebre rilievo di fontana, in cui nel Seicento si riconosceva la ninfa Adrastea che nutre il piccolo Zeus con il corno della capra Amaltea: il marmo antico, oggi conservato nei Musei Vaticani, era stato inciso intorno al 1631-1636 nel secondo volume della "Galleria Giustiniana" (fig. 6a)<sup>13</sup>. Dell'intera e complessa scena il Blom ha estrapolato la sola figura della ninfa, che ben si presta a decorare la sommità di una fontana, tanto che il pittore l'ha inserita, con questa stessa funzione, anche in un altro dipinto a tema romano<sup>14</sup>.

Anche la presunta statua di Apollo citaredo, sulla destra del quadro, è in realtà derivata da un rilievo della Collezione Giustiniani ed è stato anch'esso inciso nel secondo volume della "Galleria Giustiniana" (tav. 113)<sup>15</sup>: l'Apollo del Blom è però



Fig. 5. J. Blom (con J. Lingelbach ?), *Veduta di una villa romana con fontana*, olio su tela, seconda metà del XVII secolo, collocazione attuale sconosciuta (vendita Dorotheum, Vienna, asta del 13 ottobre 2010, lotto 310).

in controparte rispetto all'incisione, ed è dunque possibile che l'artista si sia qui servito di un altro repertorio di tavole a stampa, come quello già citato del Bisschop, che alla tavola 23 (fig. 6b) riproduce il rilievo Giustiniani nello stesso verso copiato dal pittore olandese.

Tra i pochi dipinti del Blom esposti al pubblico, e per questo tra i meglio noti, c'è la tela intitolata *Parco di una villa italiana con il ritorno dalla caccia*, che reca la firma e la data 1660, oggi conservata al Ferdinandeum di Innsbruck<sup>16</sup> (fig. 7). L'attenzione dell'osservatore è subito attratta dalla fastosa decorazione a rilievo della vasca in primo piano, sulla destra della composizione, ma l'archeologo non potrà non notare, ancora una volta, le finte statue ai lati della grande scalinata che sale alla villa. La statua velata con il braccio destro sollevato

era stata disegnata, pochi anni prima, da Charles Le Brun nel suo taccuino di disegni dall'antico, eseguito a Roma intorno al 1643 (fig. 8): la statua, insieme ad altre figure panneggiate appartenenti alle Collezioni Medici e Giustiniani, era stata all'epoca interpretata come Sibilla. In virtù della loro accuratezza archeologica i disegni del Le Brun saranno utilizzati da Bernard de Montfaucon, al principio del Settecento, per alcune tavole dell'*Antiquité expliquée*, che contribuirono a diffondere la fama dell'artista seicentesco come disegnatore dall'antico. Ma ben prima che il mondo degli antiquari si accorgesse del valore documentario di questi disegni, il corpus del Le Brun doveva evidentemente circolare nelle botteghe degli artisti. Non sappiamo dove e attraverso quali canali Jan Blom sia arrivato a conoscere la statua velata della cosid-



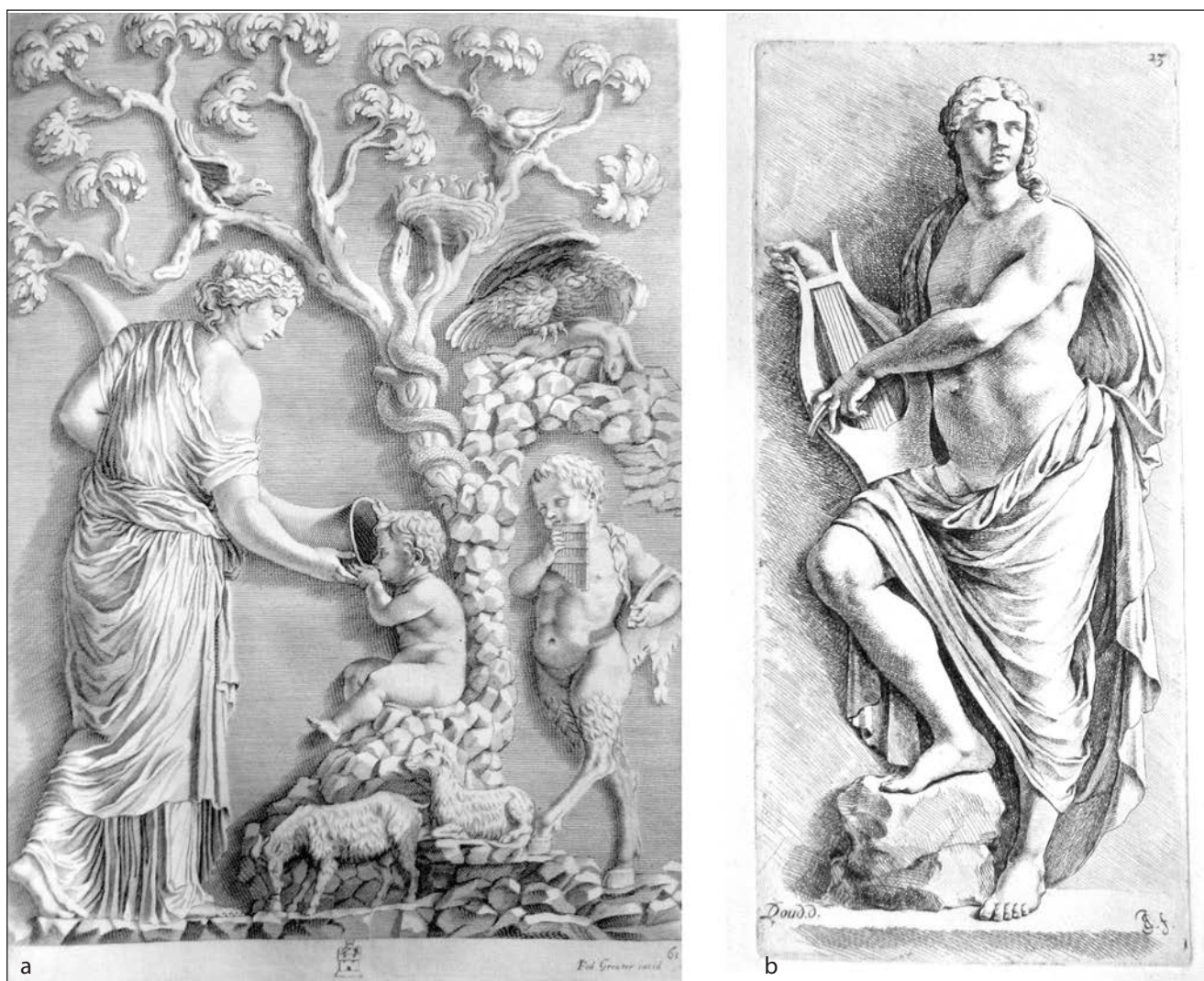


Fig. 6. "Galleria Giustiniana", II, 1631-1636 circa, tav. 61: rilievo cd. di Amalthea (a); J. de Bisschop, *Signorum veterum icones*, 1665-1675, tav. 23: rilievo con Apollo (b).

detta Sibilla, ma il quadro di Innsbruck ci mostra un pittore bene informato sulle novità antiquarie e orgoglioso di esibire una cultura archeologica non banale, ma capace di attingere a un repertorio di modelli di grande ampiezza e varietà<sup>17</sup>.

La vera protagonista del dipinto del Ferdinandeum è però la figura danzante in primo piano (fig. 9), oggi anch'essa perduta: si tratta della cosiddetta *Laurea*, nota a Roma nella Collezione Garimberti fin dalla seconda metà del Cinquecento, quando venne inclusa dal de Cavalieri nel quarto libro dell'*Antiquarum Statuarum Urbis Romae* (DE CAVALIERI 1594, tav. 71)<sup>18</sup>. L'incisione cinquecentesca (fig. 10a) documenta ancora lo stato frammentario del pezzo, con un braccio spezzato e senza il ramo di palma e aggiunge alla figura una lunga didascalia (non priva di inesattezze), che ne

giustifica l'identificazione come *Laurea/Dafne*<sup>19</sup>. La versione proposta dal Blom deriva dall'incisione seicentesca edita dal Thomassin (fig. 10b), che mostra la statua nello stesso verso del dipinto e già completa dei restauri moderni<sup>20</sup>.

La citazione del Blom è un'ulteriore conferma della fama di cui la statua dovette godere tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del secolo successivo, tanto da essere forse divenuta la fonte di ispirazione per la figura di *Dafne* in fuga da *Apollo*, nel celebre gruppo del Bernini, eseguito tra il 1622 e il 1625<sup>21</sup>. E, in effetti, non è difficile immaginare che il gusto dello scultore barocco, così sensibile al fluire dei gesti e attento ai contrasti materici, abbia colto nell'improvvisa rotazione della *Laurea*, con la testa girata all'indietro, e nell'avvilupparsi scomposto del mantello intorno



Fig. 7. J. Blom, *Parco di una villa italiana con il ritorno dalla caccia*, olio su tela, 1660, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.



Fig. 8. Ch. Le Brun, *Statua della cd. Sibilla*, disegno a china con acquerellatura, 1643 circa, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, f. 16.

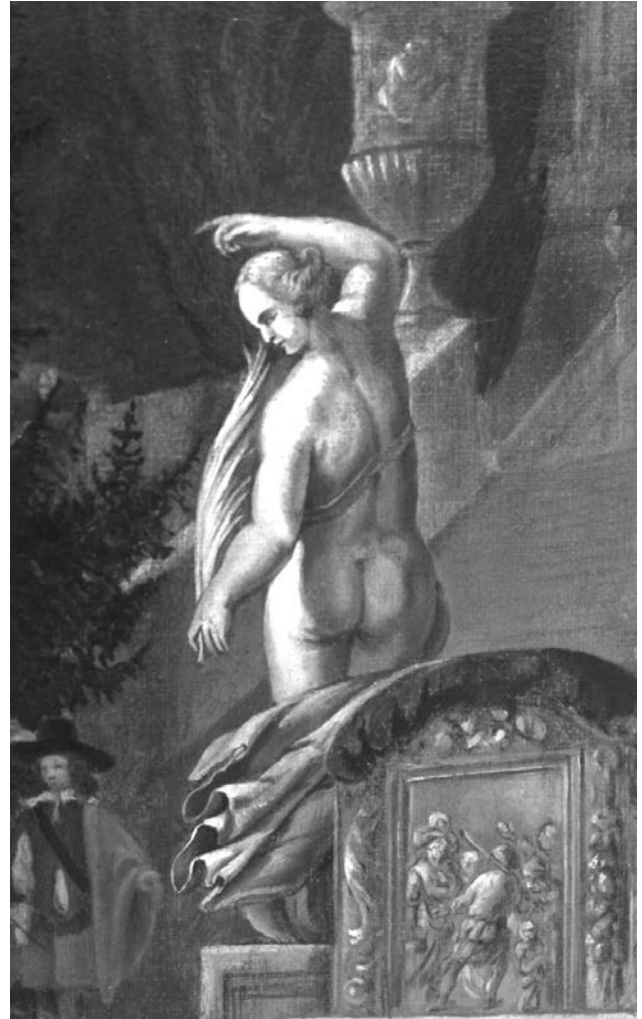


Fig. 9. J. Blom, dettaglio della fig. 7.

alle sole gambe, così da mostrare la nudità del corpo, quell'instabilità e quel senso di straniamento che si ritrova nell'ultimo, disperato, slancio di Dafne e nel suo graduale fondersi nella corteccia, che le sta per ricoprire le carni.

L'iconografia della *Laurea* Garimberti non corrisponde all'immagine antica della ninfa amata da Apollo e dunque la statua, a dispetto dell'identificazione cinquecentesca, non doveva rappresentare un episodio di metamorfosi. La danza sfrenata della donna e la sua parziale nudità fanno, piuttosto, pensare a una menade, sorpresa nell'estasi dionisiaca: anche se il preciso modello antico, di certo creato in età ellenistica, non è noto e la figura rimane, ancora, senza confronti puntuali, la *Laurea* Garimberti si inserisce in una tipologia di figure danzanti (menadi o ninfe) bene attestata in età romana soprattutto nei mosaici e sui rilievi in marmo (sarcofagi *in primis*) o in metalli preziosi,



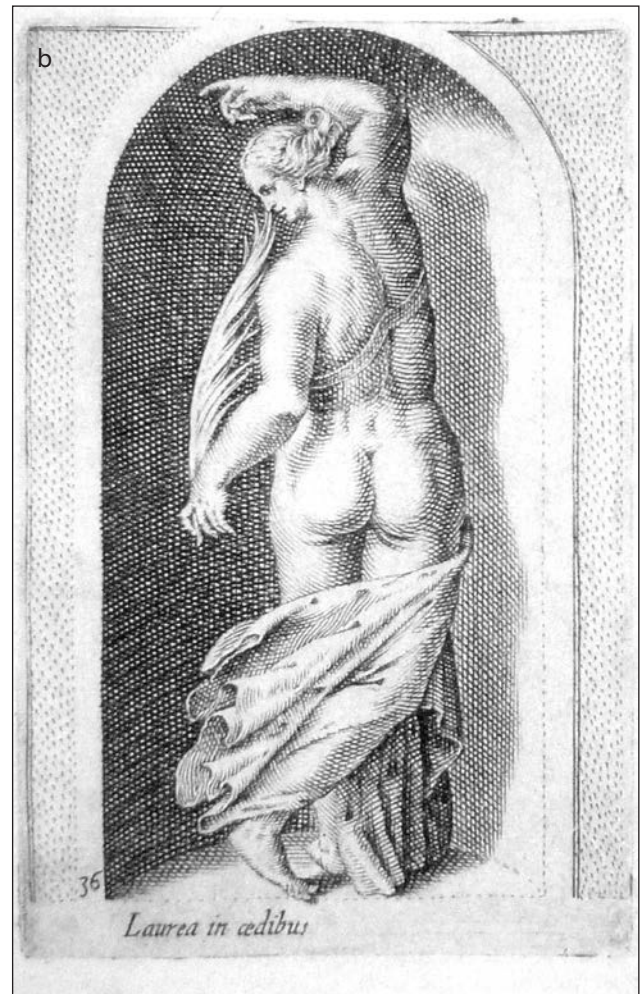


Fig. 10. G.B. de Cavalieri, *Antiquarum Statuarum Urbis Romae*, 1594, tav. 71: cd. *Laurea* (a); P. Thomassin, *Antiquarum Statuarum Urbis Romae*, 1610-1622 circa, tav. 36: figura femminile danzante (Menade o Ninfa), cd. *Laurea* (b).

ma che si ritrova, più di rado, anche nelle sculture a tutto tondo<sup>22</sup>. I marmi raccolti da Girolamo Garimberti, subito venduti dagli eredi, finirono in gran parte a Torino e divennero il primo, significativo, nucleo di statue antiche dei duchi di Savoia: nell'inventario di vendita del 1583 si cita, tra le statue di grandi dimensioni, anche una "Venere al reverso, in piede", in cui si è proposto di riconoscere la cosiddetta *Laurea*<sup>23</sup>. Il riferimento alla particolare posa della figura, girata su se stessa ("al reverso") farebbe proprio pensare all'avvenuto passaggio del marmo Garimberti nelle raccolte sabauda, ma nell'inventario dei marmi antichi della celebre Galleria di Carlo Emanuele I, redatto nel 1631<sup>24</sup>, non si trova più traccia di questa scultura, che rimane tuttora dispersa.

Nel 1984 Clifford Malcolm Brown aveva proposto di identificare la *Laurea* incisa dal de Cavalieri con una statuetta romana conservata nei depositi

del Museo di Antichità di Torino (BROWN 1984, p. 504, nota 34), che forse all'epoca non aveva potuto esaminare di persona: questa ipotesi è stata presto smentita da Liliana Mercado, che nel 1991 pubblicava la statuetta, acefala e priva di entrambe le braccia, e ne identificava correttamente il soggetto come menade danzante (fig. 11)<sup>25</sup>. L'iconografia della figura, con il corpo in forte torsione e le vesti che aderiscono alle gambe, corrisponde a quella di una composizione ellenistica raffigurante la danza tra un satiro e una menade, ben documentata da un gruppo a tutto tondo conservato nel Museum of Fine Arts di Boston (COMSTOCK - VERMEULE 1976, pp. 128-129, n. 197; BROWN - LORENZONI 1993, fig. 48). Come nel gruppo di Boston, anche la statuetta torinese è stata scolpita per essere vista solo da tergo, come dichiara la maggiore plasticità del corpo e delle pieghe del panneggio su questo lato, in confronto con l'esecuzione più





Fig. 11. Statuetta acefala di menade danzante, marmo, III secolo d.C., Torino, Musei Reali di Torino - Museo di Antichità (inv. n. 306) (foto A. Carlone).

piatta e decisamente sommaria del lato frontale. Sia nell'esemplare di Boston che in quello torinese manca del tutto la nudità del corpo, ma il gesto della figura e persino il tipo di acconciatura (documentata nella testa di Boston) si avvicinano molto alla statua Garimberty, che sembra attestare una variante, più discinta, di un simile modello statuuario.

All'interno delle collezioni di Carlo Emanuele I la piccola menade torinese va quasi certamente riconosciuta nella "statuina d'herodiade con testa nera", collocata – in modo significativo – accanto al celebre rilievo all'antica noto come "Baccante in delirio", oggi al Louvre<sup>26</sup>: per ribadire l'origine orientale della principessa ebraica, la testa e le braccia (di integrazione moderna) erano state dipinte di nero, come ancora attestano le abbondanti tracce di colore conservate sul marmo. Le piccole dimensioni del pezzo permettono di escludere che sia questa la "Venere al reverso, in piede" dell'inventario del 1583, che dovrà dunque essere cercata altrove.

La base di forma ovale su cui, nell'incisione del de Cavalieri, sta roteando la *Laurea* Garimberty e la documentazione dell'inventario del 1583, che include la "Venere al reverso" tra le statue di grandi dimensioni, ci confermano che il marmo disperso doveva essere una scultura a tutto tondo e non un rilievo: il Blom, in questo caso (e forse inconsapevolmente), ci ha restituito l'immagine fedele – e forse l'ultima – di questa enigmatica figura danzante.

\* Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali - Università degli Studi di Pavia - corso Garibaldi 178 - 26100 Cremona  
annamaria.riccomini@unipv.it

## Note

1 Sull'attività pittorica di Jan Blom ancora poco è stato scritto e il suo nome compare di rado persino negli studi specifici sui bamboccianti e sulla pittura di paesaggio del Seicento olandese e fiammingo: non se ne fa, ad esempio, cenno in BRIGANTI *et al.* 1983; SALERNO 1991 e nei saggi di L. Trezzani, S. Ginzburg, F. Cappelletti e G. Capitelli in *Pittura di paesaggio* 2004, dedicati alla pittura seicentesca di paesaggio in Italia. Gli olii su tela del Blom, conservati in prevalenza in collezioni private e ben documentati sul mercato antiquario, sono invece poco rappresentati nelle raccolte museali italiane e straniere. Alcune notizie si ricavano in SALERNO 1976, pp. 600-601, n. 93; TRNEK 1986, p. 66, n. 21. Ringrazio L. Trezzani per le preziose indicazioni bibliografiche.

2 Sull'attività pittorica di Johannes Lingelbach (Francoforte sul Meno 1622 o 1624 circa - Amsterdam 1676), a cui nel 1662 il Blom vendette una casa ad Amsterdam, vd. SALERNO 1976, pp. 590-592; BRIGANTI *et al.* 1983, pp. 259-285; TRNEK 1986, pp. 123-134, nn. 43-46; SALERNO 1991, pp. 102-103, n. 25.

3 Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, Gm 440, 100x136 cm, olio su tela. La datazione di questo dipinto è

incerta: le due ultime cifre poste accanto alla firma non sembrano più leggibili e alla data del 1665 proposta in SALERNO 1976 (p. 592, n. 92.10) si preferisce, più di recente, quella del 1671 (TACKE 1995, p. 159, n. 76); su questo dipinto, vd. da ultimo *Renaissance. Barock. Aufklärung* 2010, pp. 250, 440, fig. 409.

4 Sul gruppo di sei statue femminili, già nella Collezione Della Valle-Capranica a Roma, passate nel 1584 a Villa Medici e quindi trasferite, nel 1789, al di sotto della Loggia dei Lanzi a Firenze, vedi CAPECCHI 1975, in particolare p. 170, n. 1, figg. 2-3 e GASPARRI 1979, in particolare p. 526, fig. 2 e p. 528.

5 Sulla fortuna della Flora Farnese, vd. HASKELL - PENNY 1984, p. 311, n. 44; sui restauri della statua vd. PRISCO 2007, in particolare pp. 86, 88, fig. 13 e pp. 108-109, e *Sculture Farnese III* 2010, p. 37, n. 8, tav. VII, 1-5 (scheda di C. Capaldi).

6 La statua è riprodotta, nello stesso stato frammentario, anche nell'*Insigniores statuarum Urbis Romae icones* di Giuseppe De Rossi, del 1619 (DE ROSSI 1619), che ripubblica le tavole del de Cavalieri (la Sabina è alla tav. 46).

7 Il dipinto, un olio su tela di 67x62 cm, reca la data del 1654: è stato venduto da Sotheby's a Londra nell'asta del 12 dicembre 2002 (lotto 168).

8 Per le vicende collezionistiche e i restauri di questo gruppo, oggi conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, vd. PRISCO 2007, pp. 105-107 e *Sculture Farnese I* 2009, p. 137, n. 61, tav. LVI, 1-4 (scheda di S. Pafumi).

9 Su questo pezzo, noto anche come *Venus Victrix*, vd. KALVERAM 1995, p. 192, n. 64, fig. 52 e *Borghese e l'antico* 2011, p. 306, n. 32.

10 Sulla formazione e la proposta di datazione di questo repertorio di incisioni, vd. *Philippe Thomassin* 1995.

11 Per queste tavole, vd. *Philippe Thomassin* 1995, p. 18, n. 4 e p. 26, n. 10: nella didascalia della tavola 4 il Thomassin già segnala il passaggio del gruppo dai Ceoli ai Borghese, avvenuto nel 1607, mentre in quella del gruppo del Satiro con Dioniso mantiene – per errore – la precedente collocazione nel palazzo Cesarini (“in aedibus Iuliani Cesarini”), già corretta dal de Cavalieri nel 1594 (DE CAVALIERI 1594, tav. 76: “Bacchus et Silenus in aed. Farnesianis”). Per le riproduzioni a disegno e a stampa del gruppo di Satiro e Dioniso, vd. anche RAUSA 2007, p. 162, n. 13.

12 Questo olio su tela, di 73,7x35 cm, è da tempo noto sul mercato antiquario. Da ultimo è stato venduto da Dorotheum a Vienna, nell'asta del 13 ottobre 2010 (lotto 310).

13 I due volumi di incisioni delle opere antiche della collezione del marchese Vincenzo Giustiniani, dal titolo completo di “Galleria Giustiniana del marchese Vincenzo Giustiniani”, sono stati pubblicati a Roma negli anni trenta del Seicento, tra il 1631 e il 1636 circa: per il rilievo cd. di Amaltea e per l'incisione relativa (vol. II, tav. 61), firmata da Johann Friedrich Greuter, vd. *Giustiniani e l'antico* 2001, cat. 40 e 40 A, pp. 317-323 (schede di G. Fusconi e G.A. Cellini).

14 La figura di Ninfa che versa acqua da un corno è stata nuovamente citata dal Blom in un olio su tela venduto da Sotheby's a New York nell'asta del 27 gennaio 1999 (lotto 101): anche in questo caso, la figura decora la sommità di una fontana.

15 Su questo rilievo, documentato a Palazzo Giustiniani fino alla fine dell'Ottocento e forse di fattura moderna, vd. CARINCI 1999, p. 55, figg. 12-13 e *Giustiniani e l'antico* 2001, p. 602, II, 113.

16 Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (inv. n. 667), olio su tela, 69,5x61,5 cm. Il dipinto è pubblicato in SALERNO 1976, fig. 93.2 e TRNEK 1986, p. 66, n. 21. Ringrazio G. Fabiani per avermi procurato la foto del dipinto e A. Pinelli per avere discusso con me questo quadro.

17 Sul taccuino di disegni dall'antico realizzato da Charles Le Brun durante gli anni del suo soggiorno romano (1642-1645), vd. LOIRE 2000, in particolare p. 88, f. 16 per la statua di Sibilla. Il taccuino, passato nelle raccolte di Pierre Séguier, si conserva oggi nella Bibliothèque Nationale de France. Al principio del Settecento, quando Bernard de Montfaucon ne fece uso per alcune tavole dell'*Antiquité expliquée et représentée en figures* (1719-1724), questo corpus di 65 fogli doveva trovarsi nella biblioteca dell'abbazia parigina di Saint-Germain-des-Prés, dove giunse alla morte del Séguier. La statua della cosiddetta Sibilla, di cui Le Brun non indica la collocazione seicentesca, è incisa dal Montfaucon alla tavola III del vol. II, 1 dell'*Antiquité expliquée* (MONTFAUCON 1722, p. 30, tav. III): si tratta forse della stessa statua disegnata a Roma nella Collezione Pichini da Étienne Parrocel (1696-1775/76), nel taccuino conservato al Cabinet des Dessins del Louvre; passata nelle raccolte di Stowe

House e Lowther Castle, in Inghilterra, e messa all'asta da Christie's a Londra il 15 aprile 2015 (lotto 122), la statua – con una testa-ritratto dell'imperatrice Livia – è oggi in prestito presso l'Antikenmuseum di Basilea. Ringrazio J. Deterling per avermi segnalato il disegno del Parrocel e fornito le informazioni sulle vicende collezionistiche della statua dal Settecento a oggi.

18 Per questa incisione e per il pezzo della Collezione Garimberti, vd. BROWN - LORENZONI 1993, p. 184, n. 19; *Philippe Thomassin* 1995, pp. 75-77, fig. 36.1.

19 Già da tempo C. Gasparri (GASPARRI 1983-1984, in particolare pp. 227-229) ha fatto notare che i versi citati nella didascalia non sono tratti da un panegirico di Ausonio, dedicato a Graziano, e che forse a trarre in inganno l'autore sono stati due diversi panegirici di Ausonio, dedicati al mito della trasformazione di Dafne in pianta d'alloro (*Ad Apollinem de Daphne fugiente e De Daphne tecta cortice*).

20 Vd. BROWN - LORENZONI 1993, fig. 91 e *Philippe Thomassin* 1995, p. 76, n. 36. Non mi è chiaro il significato attribuito al ramo di palma in una statua interpretata all'epoca come Dafne, per cui sarebbe stato più appropriato un ramo di alloro.

21 Secondo una suggestiva e, a mio avviso, convincente ipotesi avanzata da C. Gasparri, che include tra i possibili modelli del Bernini anche il grande sarcofago attico con *thiasos* dionisiaco all'epoca di proprietà dei Farnese e oggi a Boston (Isabella Stewart Gardner Museum), dominato dalla figura centrale di una Menade seminuda e vista da tergo che danza con un satiro (GASPARRI 1983-1984).

22 Per un elenco dei possibili confronti iconografici con la *Laurea* Garimberti, vd. *Philippe Thomassin* 1995, in particolare p. 76. Si avvicina alla posa della *Laurea* Garimberti anche il frammento di grandi dimensioni (h. 84 cm) di una menade danzante, oggi alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen (MOLTESSEN 2005, p. 240, n. 115), di cui resta solo la parte inferiore della schiena con i glutei e la gamba sinistra fino alla cavaglia (l'altra gamba era forse coperta da un mantello): la torsione del corpo e la visione da tergo si avvicinano molto a quella del marmo Garimberti. La statua Garimberti è stata confrontata, per il soggetto e la forte torsione, anche al tipo della cd. Danzatrice di Tivoli (*Museo Nazionale Romano* 1979, p. 129, n. 94, scheda di O. Vasori).

23 Vd. MERCANDO 1990, p. 90 e pp. 92-94 per i marmi Garimberti oggi nel Museo di Antichità di Torino. Per la Collezione Garimberti vd. anche BROWN - LORENZONI 1993 e, da ultimo, RICCOMINI 2016, in particolare pp. 175-176, con bibliografia precedente.

24 Per questo inventario e per la proposta di identificazione dei pezzi descritti, vd. ora PETITTI - RICCOMINI 2016.

25 MERCANDO 1991, in particolare pp. 9-10, tavv. VI-VIII. La statuette (Museo di Antichità di Torino, inv. n. 306), in marmo greco, si conserva per un'altezza di 51 cm. Nel 1993 il Brown corregge la sua prima tesi e rifiuta l'identificazione tra la statuette torinese e la *Laurea* Garimberti (BROWN - LORENZONI 1993, p. 184, n. 19). Per lo stile e la resa delle pieghe del panneggio, suggerisco una datazione della statuette al III secolo d.C.

26 Sul rilievo torinese della Baccante (o Cassandra) in delirio, vd. MERCANDO 1991, tavv. IV-V; MORRIGONE MATINI 1992 e *Forza del Bello* 2008, p. 354, n. 103 (scheda di L. Franchi Viceré); per l'ipotesi di identificazione della statuette di menade danzante del Museo di Antichità di Torino (inv. n. 306) con l'Erodiade dell'inventario della Grande Galleria di Carlo Emanuele I, vd. PETITTI - RICCOMINI 2016, p. 207.

## Bibliografia

- DE BISSCHOP J. 1665-1675. *Signorum veterum icones*, Amsterdam.
- Borghese e l'antico 2011. *I Borghese e l'antico*, Catalogo della mostra, Ginevra-Milano.
- BRIGANTI G. et al. 1983. BRIGANTI G. - TREZZANI L. - LAUREATI L., *I Bamboccianti. Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Roma.
- BROWN C.M. 1984. *Major and minor collections of antiquities in documents of the Later Sixteenth Century*, in *The art bulletin*, LXVI, 3, pp. 496-507.
- BROWN C.M. - LORENZONI A.M. 1993. *Our accustomed discourse on the antique. Cesare Gonzaga and Gerolamo Garimberto. Two Renaissance collectors of Greco-Roman art*, New York-London.
- CAPECCHI G. 1975. *Le statue antiche della Loggia dei Lanzi*, in *Bollettino d'arte*, 60, pp. 169-178.
- CARINCI F.M. 1999. *Marmi Giustiniani nei disegni della Raccolta Topham*, in *Le collezioni di antichità nella cultura antiquaria europea. Incontro internazionale, Varsavia-Nieborów 17-20 giugno 1996*, a cura di M. Fano Santi, Roma (Rivista di archeologia. Supplementi, 21), pp. 51-61.
- DE CAVALIERI G.B. 1585. *Antiquarum Statuarum Urbis Romae*, I-II, Romae.
- DE CAVALIERI G.B. 1594. *Antiquarum Statuarum Urbis Romae*, III-IV, Romae.
- COMSTOCK M.B. - VERMEULE C.C. 1976. *Sculpture in stone. The Greek, Roman and Etruscan collections of the Museum of Fine Arts*, Boston.
- DE ROSSI G. 1619. *Insigniores statuarum Urbis Romae icones. Antiquitatis studiosis et virtutibus amantibus*, Romae.
- Forza del bello 2008. *La forza del bello. L'arte greca conquista l'Italia*, a cura di M.L. Catoni, Milano.
- GASPARRI C. 1979. *Die Gruppe der 'Sabinerinnen' in der Loggia dei Lanzi in Florenz*, in *Archäologischer Anzeiger*, 4, pp. 524-543.
- GASPARRI C. 1983-1984. *Bernini e l'antico. Una proposta per 'Apollo e Dafne'*, in *Prospettiva*, 33-36, pp. 226-230.
- Giustiniani e l'antico* 2001. *I Giustiniani e l'antico*, a cura di G. Fusconi, Roma.
- HASKELL F. - PENNY N. 1984. *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*, Torino.
- KALVERAM K. 1995. *Die Antikensammlung des Kardinal Scipione Borghese*, Worms am Rhein (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 11).
- LOIRE S. 2000. *Charles Le Brun à Rome (1642-1645): les dessins d'après l'antique*, in *Gazette des beaux-arts*, 142, pp. 73-102.
- MERCANDO L. 1990. *Per la storia del Museo di Antichità di Torino: appunti a margine di un allestimento*, in *Xenia*, 19, pp. 87-119.
- MERCANDO L. 1991. *Un altro appunto per il Museo di Antichità di Torino*, in *Quaderni della Soprintendenza archeologica del Piemonte*, 10, pp. 7-10.
- MOLTESEN M. 2005. *Ny Carlsberg Glyptotek. Catalogue Imperial Rome*, III, Copenhagen.
- DE MONTFAUCON B. 1722. *L'Antiquité expliquée et représentée en figures. II, I. Le culte des Grecs et des Romains*, Paris.
- MORRICONE MATINI M.L. 1992. *La «Bacchante en delire»: rilievo cinquecentesco del Louvre*, in *Bollettino d'arte*, 74-75, pp. 1-30.
- Museo Nazionale Romano* 1979. *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, I/1, a cura di A. Giuliano, Roma.
- PERRIER F. 1638. *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, Romae.
- PETTITI P. - RICCOMINI A.M. 2016. *Appendice*, in *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Catalogo della mostra, a cura di E. Pagella - A.M. Bava, Torino, pp. 198-211.
- Philippe Thomassin* 1995. *Philippe Thomassin. Antiquarum statuarum Urbis Romae liber primus (1610-1622)*, a cura di A. Gallottini, Roma (Bollettino d'arte. Volume speciale).
- Pittura di paesaggio* 2004. *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Milano.
- PRISCO G. 2007. *«La più bella cosa di cristianità». I restauri della collezione Farnese di sculture*, in *Le sculture Farnese. Storia e documenti*, a cura di C. Gasparri, Napoli, pp. 81-133.
- RAUSA F. 2007. *Catalogo dei disegni e delle stampe delle sculture antiche della collezione Farnese*, in *Le sculture Farnese. Storia e documenti*, a cura di C. Gasparri, Napoli, pp. 157-178.
- Renaissance. Barock. Aufklärung* 2010. *Renaissance. Barock. Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, a cura di D. Hess - D. Hirschfelder, Nürnberg (Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums, 3).
- RICCOMINI A.M. 2016. *Le «Meraviglie della antichità» alla corte di Carlo Emanuele I*, in *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Catalogo della mostra, a cura di E. Pagella - A.M. Bava, Torino, pp. 175-183.
- SALERNO L. 1976. *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, II, Milano.
- SALERNO L. 1991. *I pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, Roma.
- Sculture Farnese I* 2009. *Le sculture Farnese. I. Le sculture ideali*, a cura di C. Gasparri, Napoli.
- Sculture Farnese III* 2010. *Le sculture Farnese. III. Le sculture delle Terme di Caracalla. Rilievi e varia*, a cura di C. Gasparri, Napoli.
- TACKE A. 1995. *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog*, Mainz.
- THOMASSIN P. 1610-1622. *Antiquarum Statuarum Urbis Romae*.
- TRNEK R. 1986. *Die Niederländer in Italien. Italianisante Niederländer des 17. Jahrhunderts aus österreichischem Besitz*, Wien.