

Transformationen der Antike

Herausgegeben von

Hartmut Böhme, Horst Bredekamp, Johannes Helmrath,
Christoph Marksches, Ernst Osterkamp, Dominik Perler,
Ulrich Schmitzer

Wissenschaftlicher Beirat:

Frank Fehrenbach, Niklaus Largier, Martin Mulsoy,
Wolfgang Proß, Ernst A. Schmidt, Jürgen Paul Schwindt

Band 26

De Gruyter

Ergänzungsprozesse

Transformation antiker Skulptur durch Restaurierung

Herausgegeben von

Sascha Kansteiner

De Gruyter

Gedruckt mit Mitteln, die die Deutsche Forschungsgemeinschaft dem Sonderforschungsbereich 644 „Transformationen der Antike“ zur Verfügung gestellt hat.



ISBN 978-3-11-033182-0

e-ISBN 978-3-11-033185-1

ISSN 1864-5208

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2013 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Einbandgestaltung: Martin Zech, Bremen

Logo „Transformationen der Antike“: Karsten Asshauer – SEQUENZ

Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

♻️ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Vorwort

Die wissenschaftliche Erforschung antiker Skulptur ist von Anfang an von transformierten Antiken bestimmt: einen maßgeblichen Teil der Materialbasis, mit der sich die Klassische Archäologie befasst, machen Statuen aus, die zwischen 1500 und 1900 durch Ergänzung vervollständigt bzw. durch Restaurierung modifiziert worden sind. Bei der Beschäftigung mit antiken Skulpturen von zentraler kunsthistorischer Bedeutung stellt sich auch heutzutage häufig immer noch als erstes die Frage: „Was ist an dieser Statue eigentlich antik?“

Dass bei der Identifizierung von Ergänzungen nur langsam Fortschritte erzielt worden sind und erzielt werden können, hat ganz unterschiedliche Ursachen: schlechte Dokumentation oder fehlende Zugangsmöglichkeiten (sog. Museo Torlonia), apodiktische Urteile ‚großer‘ Gelehrter zum Erhaltungszustand und nicht zuletzt das große Geschick einzelner Ergänzter, das in der Forschung oft außerdem auch noch unterschätzt wird. Es kommt hinzu, dass sich die Voraussetzungen für eine profunde Beurteilung dadurch verschlechtern, dass der Autopsie antiker Skulpturen und ihrer Ergänzungen in der Lehre heute weniger Gewicht beigemessen wird als noch im 20. Jahrhundert. In einer Art Gegenbewegung hat man aber vor 15 Jahren damit begonnen, Kolloquien zum Thema „Ergänzungen antiker Skulpturen“ abzuhalten, um besonders problematische Stücke ausführlich diskutieren zu können und um den Hintergründen ungewöhnlicher Ergänzungen auf die Spur zu kommen.

In diese Tradition, die ihren Niederschlag auch in aktuellen Bestandskatalogen findet, stellt sich der vorliegende, „Ergänzungsprozesse“ betitelte Band, der auf einem Kolloquium fußt, das der Sonderforschungsbereich 644 im März 2011 an der Humboldt-Universität in Berlin ausgerichtet hat und zu dem Klassische Archäologen und Kunsthistoriker beigetragen haben, die über eine langjährige Erfahrung im Umgang mit Ergänzungen verfügen. Zwei Themenkomplexe standen im Vordergrund: zum einen die zumeist an bestimmte Sammler und damit an bestimmte Epochen gebundene Ergänzungspraxis in ausgesuchten römischen Sammlungen, etwa der Sammlung des Kardinals Flavio Chigi (1631–1693), sowie in der Venezianischen Sammlung Grimani; zum anderen, ausgehend von den im Teilprojekt B 10 angestellten Untersuchungen zu Statuen des Apollon, die epochenübergreifende Analyse von Ergänzungen bei Skulpturen, die sich thematisch zu einer Gruppe zusammenschließen.

im Jahr 1779 bekannt ist. Das Alexander-Bild der Barockzeit war bestimmt von dem pathetischen *Alessandro morente* in den Florentiner Uffizien bzw. von dem behelmten Athenabild der Münzen, das im Barock für ein Bildnis des Welteroberers gehalten wurde.⁷⁴ Der aus zahlreichen antiken und neuzeitlichen Bruchstücken kunstvoll zusammengesetzte barocke Dionysos, der technisch als ein bildhauerisches Bravourstück gelten muss, wurde 1894 auseinandergenommen und in seine einzelnen Bestandteile zerlegt, mit dem Ergebnis, dass von der barocken Statue buchstäblich nur noch ein Trümmerhaufen übrigblieb, der heute den analytischen Blick des Kunsthistorikers herausfordert.⁷⁵

Abschließend kann man in Abwandlung eines bekannten Buschor-Zitats feststellen, dass nicht nur jede Zeit die Antike hat, die sie verdient, sondern dass sich auch jede Zeit ihre eigenen Antiken nach den jeweils geltenden Vorstellungen konstruiert. Diese Vorstellungen waren im 16. Jahrhundert zweifellos stark von der antiken Literatur, vor allem von Ovids Metamorphosen bestimmt, deren Figuren es in Marmor nachzubilden galt. Die Verwendung von einem oder auch mehreren antiken Fragmenten verlieh den Bildwerken ihre Authentizität. Die Bildhauer des Barock übernahmen einen Teil der im Jahrhundert zuvor geprägten Bildentwürfe und verliehen ihnen durch Pathos und ausgreifende Bewegung eine neue Lebendigkeit.⁷⁶ Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert führte die Entwicklung des kunstanalytischen Ansatzes zu der idealistischen, ganz auf das antike Original fixierten Sichtweise, die in letzter Konsequenz die Spolierung der neuzeitlich ergänzten Statuen bis hin zu ihrer völligen Zerstörung bewirkte.⁷⁷ Auch die heutige, intensive Beschäftigung mit Antikenrezeption und Antikenergänzung hat ihren Ausgangspunkt in einem neuerlich gewandelten, wieder stärker historisierenden und dabei zugleich relativierenden Antikenbild des ausgehenden 20. und frühen 21. Jahrhunderts.⁷⁸

74 Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 338; Mansuelli I 94–96 Kat. 62 Abb. 64 a–b; Haskell/Penny 1981, 134–36 Nr. 2. – Zur Identifizierung der Münzbilder mit Alexander dem Großen s. F. Sinn in: Dresden 2011, 178 mit Anm. 27.

75 Bezeichnenderweise wurden nur die drei antiken Fragmente einzeln gesockelt, während die neuzeitlichen Ergänzungen ‚beiseite gelegt‘ wurden.

76 Zur „meraviglia“ als dem künstlerischen Leitbegriff der Zeit s. F. Martin in: *Verwandelte Götter* 2009, 84–95.

77 K. Knoll in: Dresden 2011, 1–15; O. Rossi Pinelli in: *History of Restoration* 2003, 61–74.

78 Wittenberg 2011, bes. 187–204; M. Maltzan in: *History of Restoration* 2003, 207–214.

Un restauro, una sigla, un numero: ipotesi per Ippolito Buzio agli Uffizi

CLAUDIO PIZZORUSSO

In quella piccola Versailles dello Yorkshire che è Castle Howard, l'11 novembre 1991 la Sotheby's aveva allestito una Country House Sale, nella quale ogni miglior offerente poteva fregiarsi di un frammento dell'eredità dei conti di Carlisle. Tra gli oggetti presentati vi era un busto in marmo dell'imperatore Commodo, di grande bellezza, che era la ragione della mia presenza in sala. Era il lotto 49, stimato 15–20 mila sterline, attribuito ad un anonimo scultore italiano del XVI secolo. Il marmo fu aggiudicato per 100 mila sterline ad un antiquario olandese e poco dopo, attraverso le infinite vie del commercio, fu acquisito dal J. Paul Getty Museum.¹ Ero convinto che si trattasse di un falso antico mirabilmente eseguito da Giovanni Caccini, uno scultore da tempo noto e apprezzato per i suoi restauri di antichità, il più celebre dei quali è l'*Apollo citaredo* della Galleria degli Uffizi, documentato al 1586, che presenta una figura moderna costruita su una interpretazione sostanzialmente corretta di un torso di Sauroctono.² Speravo che quel *Commodo* potesse essere la prova di quanto Caccini si fosse impadronito della raffinatezza e della espressività della ritrattistica antonina per tradurle in quei suoi marmi moderni, talora dolci e malinconici, accarezzati come gemme, che paiono usciti, come scriveva di loro Filippo Bal-

* *La mia gratitudine va a tutti coloro che mi hanno agevolato e consigliato nel corso, non terminato, di questo lavoro, e in particolare Antonia Boström, Francesco Caglioti, Gabriella Capecechi, Alessandra Giannotti, Sascha Kansteiner, Antonio Natali, Fabrizio Paolucci, Nicholas Penny, Antonella Romualdi, Vincenzo Saladino, Giandomenico Spinola, Patrizia Tosini, Claudia Valeri.*

1 Per la cronaca del sorprendente successo di vendita del busto cfr. D. Alberge, *'Brideshead' jumble sale raises £ 1.2m*, "The Independent", 12 November 1991, p. 3. L'opera è stata poi discussa e pubblicata come "Unknown Italian Artist. Florentine" in P. Fogelman et al., *Italian and Spanish Sculpture. Catalogue of the J. Paul Getty Museum Collection* (2002) 128–39.

2 Per un'attenta ricostruzione dell'attività di restauratore di Giovanni Caccini cfr. V. Saladino in: G. Capecechi et al., *I Granduchi di Toscana e l'antico. Acquisti, restauri, allestimenti* (2008) 18–26.

dinucci, “dalle stanze de’ romani e greci maestri”.³ Il busto del Getty insomma, non essendo un restauro data la sua integrità, ma piuttosto, come a me pareva, una contraffazione, poteva ampliare il quadro della dialettica antico-moderno svolta a Firenze, o tra Firenze e Roma, nel Cinquecento: dagli esordi ancora da chiarire o da scoprire di Lorenzetto e Tribolo, per giungere, passando per Pierino da Vinci e Cellini, a Vincenzo de’ Rossi, Giambologna e appunto Caccini e il vagheggiamento neo-greco della stagione del *recitar cantando*. Sfortunatamente i dati risultanti dalle indagini scientifiche condotte dallo staff del Getty, e le ragioni esposte dagli archeologi, mi hanno smentito, e in un workshop appositamente organizzato presso il museo californiano nel 2006 mi sono dovuto arrendere di fronte all’apparente evidenza che il *Commodo* fosse tutto antico e tra i più bei ritratti dell’età antonina.⁴ Da punto d’arrivo quel simposio si risolse tuttavia anche in un punto di partenza per un’indagine nuova, sebbene, come vedremo, non meno incerta nei suoi esiti, almeno allo stato attuale.

Le ricerche intorno al *Commodo* sono state l’occasione per percorrere con diversa attenzione la serie dei busti imperiali conservati agli Uffizi. Mi sono soffermato in particolare su un busto che trovavo affascinante e desiderabile: la cosiddetta *Giulia di Tito*, inventario 1914 n. 109, ritenuta anche da Guido Achille Mansuelli tanto bella nel volto da dedicarle la copertina del secondo volume del suo catalogo delle antichità della Galleria (tav. 25 a).⁵ Nella scheda relativa, corredata di due tavole a piena pagina, lo studioso aveva registrato: “La parte antica, che comprende testa e collo e una piccola parte del panneggio aderente alla nuca, è inserita in un busto moderno di marmo quasi identico (antico, ma non pertinente, Am.), di gusto barocco”.⁶ A me attraeva proprio quel panneggio bagnato, così mosso, fisico, sensuale, ma al tempo stesso congelato da un vistoso intento di esibizione virtuosistica, teso a dimostrare le superiori difficoltà della rappresentazione del ‘nudo vestito’. Pensavo a Bartolomeo Ammannati e ad alcuni caratteri delle sue figure per la fontana di Giunone,⁷ in particolare quella eponima e quella di *Fiorenza*, dove i vestiti di marmo, ridotti a sottigliezze di velina, esplicitano una sfida all’antico, anche se con ordine e stiratura di pieghe non riscontrabili nella *Giulia*, i cui gorghi di stoffa sono condotti con

3 F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. Ranalli, III (Firenze 1846) 290.

4 The Getty *Commodus and the Afterlife of Roman Portraiture*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, April 2006.

5 G.A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture I-II* (1958/61).

6 Mansuelli II, 82 n° 84. — “Am.”: W. Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz* (München 1897) 39 n° 57.

7 Su questa complessa opera di Ammannati, destinata tra il 1556 e il 1561 alla Sala Grande di Palazzo Vecchio, si veda D. Zikos in: B. Paolozzi Strozzi e D. Zikos (edd.), *L’acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, cat. mostra Firenze (Museo Nazionale del Bargello) 2011, 157, 81, 270, 76.

fare più liquido. Per meglio studiare nel busto gli innesti tra i marmi originali e di restauro mi sono dunque dovuto insinuare nell’interstizio che separa la statua dalla parete cui è addossata. Di lì quale sorpresa è stata il vedere nel montante di rinforzo del busto un’incisione mai rilevata sino ad ora: la sigla “I·B” sormontata dal numero “20” (tav. 25 b). Accantonando sul momento la più ovvia ipotesi di un marchio inventariale, ho pensato a quella di una sigla d’artista. Certo ero trascinato su questa via più arditata, sospetta, e forse senza sbocco, dall’immediato collegamento con una sigla che mi era familiare, quella di Giambologna: un “I·B” assolutamente identico, visibile, ad esempio, sulla falda del pètaso del *Mercurio* di Vienna, o sotto il piede destro del *Marte* di Montreal (tav. 25 c).⁸ Era tuttavia altrettanto evidente che l’integrazione della *Giulia* non era in alcun modo riconducibile ai modi del maestro fiammingo, sebbene si abbia notizia di una sua qualche attività di restauratore.

Non restava che passare in rassegna tutti i busti, ovvero tutti i retro dei busti della Galleria. Ho rilevato così una seconda volta la stessa sigla “I·B”, sormontata dal numero “19”, sul rinforzo posteriore del *Nerone*, inventario 1914 n. 112, busto anch’esso moderno (anzi da taluni ritenuto ritratto interamente pseudo-antico), di eccellente fattura nel panneggio e nelle finiture della corazza, ingemmata da una raffinata testa di Gorgone, ma che a Mansuelli era parso di “preziosistica pedanteria” (tav. 26 a).⁹ Che cosa poteva unire le due sculture? La possibilità che fossero opera del medesimo ‘restauratore’, ipotesi agevolmente sostenibile sia per evidenza stilistica che per l’identica lavorazione della cavità posteriore (tav. 26 b–c)? Oppure che provenissero da un medesimo contesto collezionistico, diverso da quello mediceo?¹⁰ O entrambe le ipotesi?

Le puntuali ricerche archivistiche condotte da Laura Giovannini hanno chiarito che la *Giulia* e il *Nerone* appartenevano ad un lotto di tredici ritratti acquistati a Roma nel 1669 dal cardinal Leopoldo de’ Medici presso il principe Giovan Battista Ludovisi per il tramite di Leonardo Agostini,¹¹ il quale, riguardo alle due teste che qui ci interessano, precisava che erano “con busto belliss. [imo] moderno” (la *Giulia*) e “con busto moderno ben fatto” (il *Nerone*).¹² Va

8 M. Leithe-Jasper in: B. Paolozzi Strozzi e D. Zikos (edd.), *Giambologna. Gli dei, gli eroi*, cat. mostra Firenze (Museo Nazionale del Bargello) 2006, 213, 261–62.

9 Mansuelli II, 137–38 n° 178. Il *Nerone* è stato sottoposto recentemente ad un restauro che ha confortato l’opinione di chi ne ritiene antica la testa; in questa circostanza tuttavia non è stata rilevata la presenza della iscrizione incisa sul retro; cfr. A. Romualdi (ed.), *Studi e restauri I* (2006) 86–93.

10 Non mi risulta che negli usi dell’amministrazione fiorentina vi fosse quella di incidere, anche solo occasionalmente, numerazioni inventariali direttamente nel marmo.

11 L. Giovannini, *L’acquisto dei marmi Ludovisi per la Galleria degli Uffizi*, in: *Annali. Fondazione di studi di storia dell’arte* Roberto Longhi I, 1984, 139–64; contributo sconosciuto a B. Palma e L. de Lachenal in: Palma 1986, 98–105.

osservato che nessuno degli altri busti Ludovisi oggi identificati tra quelli della Galleria (*Claudio*, inv. 1914, n. 97; *Caligola*, inv. 1914, n. 113; *Cicerone*, inv. 1914, n. 393; i due *Marco Aurelio*, inv. 1914, n. 191 e n. 179) reca sul retro la sigla in questione, la quale si configura dunque al momento come una peculiarità dei nostri due marmi. Perché la sigla non si trova anche sugli altri busti del lotto? Essendo poco credibile che siano stati tutti de- o ri-restaurati, ciò sembra mettere in dubbio una possibile identificazione dell' "I·B." con le iniziali di Giovan Battista Ludovisi eventualmente apposte su opere a lui spettanti in una divisione patrimoniale e a sua libera disposizione per la vendita.¹³ La sigla può riferirsi allora ad una precedente diversa proprietà? Oppure ad un artista che abbia voluto lasciare traccia di sé?

Riguardo alla *Giulia* la Giovannini così commentava l'integrazione moderna: "un busto di gusto barocco che rivela la mano di uno scultore di formazione romana non riconoscibile tra quelli che notoriamente lavorarono per i Ludovisi come restauratori".¹⁴ Dagli studi di Yves Bruand, in seguito puntualizzati da Beatrice Palma,¹⁵ è ben noto che i restauratori al lavoro per i Ludovisi furono, in ordine di tempo, Gian Lorenzo Bernini, Ippolito Buzio e Alessandro Algardi, il più attivo dei quali fu il secondo. E allora "I·B." come Ippolito Buzio potrebbe essere una soluzione valida?

L'affare del cardinal Leopoldo con il Ludovisi comprendeva anche l'acquisto dell'*Ermafrodito*, un pezzo che avrebbe arricchito l'onore e la fama delle collezioni medicee di antichità (tav. 27 a), e il cui evidente restauro ("da mano eccellente", commenta ancora l'Agostini)¹⁶ della metà inferiore del corpo e del corrispondente panneggio avrebbe destato grandi apprezzamenti nel corso del Settecento, tanto da essere considerato più pertinente di quello compiuto da Bernini sull'esemplare Borghese, o addirittura riferibile a Michelangelo.¹⁷ In età moderna l'integrazione di quella celebre figura, certamente anteriore al 1623,¹⁸ è invece saldamente – e credo correttamente – imputata a Buzio.¹⁹ Per-

13 Tra l'altro dalla morte del padre Niccolò nel 1664, Giovan Battista Ludovisi, unico erede maschio, sembra aver disposto liberamente dell'intero patrimonio d'arte della famiglia (Palma 1983, 53–57); è improbabile cioè che si fosse verificata a quella data la necessità di apporre marchi di proprietà (le sigle numerate sono state infatti certamente incise prima del 1669).

14 Palma 1983, 151.

15 Y. Bruand, *La Restauration des sculptures antiques du cardinal Ludovisi (1621–1632)*, in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 66, 1956, 397–418; Palma 1983, 19–30; a questi va aggiunto Ludovisi 1992.

16 L. Giovannini, *L'acquisto cit.*, p. 161.

17 Mansuelli I, 82–83. Per la fortuna della statua e per i riferimenti ai giudizi di Giuseppe Pelli Bencivenni (1779) e Joseph-Jérôme de Lalande (1786) cfr. Haskell/Penny 1981, 284–85.

18 L'*Ermafrodito* è menzionato sin dal primo inventario della raccolta Ludovisi nel 1623 (Palma 1983, 65).

19 Y. Bruand, *La Restauration cit.*, 410; Haskell/Penny 1981, 284.

ciò se, come pare evidente, quella serpentina di stoffa che scorre sotto il corpo dell'*Ermafrodito* mediceo rivela la stessa sensibilità per il moto di panneggio espressa nei busti della *Giulia* e del *Nerone* (tav. 27 b, 28 a), questi ultimi possono con maggior forza essere assegnati allo scultore comacino. E se poi si scopre – come sinora non era mai stato segnalato – che ai piedi dell'*Ermafrodito*, nello spessore del piano roccioso, sotto l'estremo lembo del panno, si legge l'iscrizione incisa "40 ·I·B." (tav. 28 b), forse si può prendere in qualche considerazione, come alternativa ad un invasivo atto amministrativo, l'ipotesi che questa sigla numerata appartenga a Ippolito Buzio. Inoltre la provenienza dell'*Ermafrodito* non è documentata, ma si è ragionevolmente supposto che non si tratti di un acquisto bensì di un rinvenimento da scavo nelle aree di proprietà Ludovisi: il che farebbe escludere una connessione della sigla con una diversa precedente collezione.²⁰

Qualora "I·B." stesse dunque per memoria dello scultore, il numero che la accompagna a che cosa si riferisce? Ad una registrazione progressiva dei restauri eseguiti per i Ludovisi? Ciò parrebbe compatibile con l'entità dei lavori corrispondenti ai pagamenti che Buzio percepisce tra il dicembre 1621 e il giugno 1624, per un totale di 703 scudi.²¹ Ed essendo lo scultore pagato a mesi di distanza in consistenti *tranches* non dettagliate,²² è possibile immaginare che egli tenesse registro dei propri lavori e li abbia, per così dire, inventariati, rendendoli riconoscibili. Dove stanno allora i numeri mancanti?

L'occasione 'pseudo-cacciniana' del Getty evocata in apertura ha fornito una prima inattesa integrazione. Nel corso di quel workshop Nicholas Penny ricordò di aver pubblicato una scultura, conservata per l'appunto proprio al Getty, che reca lo stesso tipo di iscrizione.²³ Si tratta di una figura stante di giovane pastore con una semplice clamide e un berretto frigio, identificato come un *Paride* per il pomo che egli sembra offrire con la mano sinistra (tav. 29 a). In quanto tale, nel corso dell'ottavo decennio del Settecento, quando era di proprietà del marchese di Rockingham, la statua era stata raggruppata con una *Venere*, una *Minerva* e una *Giunone* scolpite da Joseph Nollekens, formando così la scena completa del *Giudizio di Paride*.²⁴ Giustamente ritenuto da Penny opera di ampio restauro, il marmo presenta sulla base posteriore del tronco d'albero l'incisione "48 ·I·B." (tav. 29 b): rilevandone con ironia l'affinità con le iniziali

20 Palma 1983, 19.

21 Palma 1983, 34–35.

22 Ibidem.

23 N. Penny, *Lord Rockingham's Sculpture Collection and The Judgement of Paris by Nollekens*, in: *GettMusJ* 19, 1991, 5–34.

24 Anche le tre statue di Nollekens si trovano al Getty, ma mentre queste sono esposte il *Paride*, per la sua difficile interpretazione, è conservato nei magazzini. Sul gruppo vedi anche V. Coltman, *Classical Sculpture and the Culture of Collecting in Paris, 1760–1800*, 273.

di Giambologna, lo studioso ha interpretato la scritta come un refuso inventariale per “L·B·”, ovvero come le iniziali di Lyde Browne, precedente proprietario del *Paride*, presso il quale quest’ultimo era stato visto e commentato anche da Winckelmann.²⁵ Sebbene si sappia che molte delle sculture antiche conservate nella sua villa di Wimbledon Browne le aveva acquistate a Roma a partire dagli anni ‘40 del Settecento, al momento non vi è una testimonianza certa che consenta di collegare la sua “Statua Paridis Venustissima”²⁶ alla collezione Ludovisi, dalla quale invece noi ora, in virtù di quella sigla numerata, possiamo supporre che essa provenisse.²⁷ Essenziale, sintetico, nella sua semplice tunica il *Paride* frigio appare diverso dalle altre tre sculture sin qui raggruppate. Tuttavia, rispetto al gusto sartoriale della *Prudenza* Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva (tav. 31 a) o della *Luisa Deti* del Metropolitan Museum, entrambe del 1604, che perfettamente si associano al complesso panneggio della *Giulia* (tav. 30), osserveremo che nel più tardo bassorilievo dell’*Incoronazione di Paolo V* (cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, 1613–1615) Buzio assume un fare più largo e iconico che può spiegare l’austerità del *Paride* (tav. 31 b–c).

Si apre adesso un lungo percorso di ricostruzione della ‘lista’ numerata. Solo un suo consistente implemento può dirci di più su “I·B·” e sul suo significato. Questo nostro convegno berlinese ha fruttato l’importante aggiunta del numero “1”, grazie a Giandomenico Spinola e Claudia Valeri che me lo hanno segnalato, accompagnato dalla consueta sigla, sul retro di un bel busto in onice che integra un ritratto maschile in marmo dei Musei Vaticani (tav. 31 d). In un primo rapido sopralluogo a palazzo Altemps ho potuto individuare il numero “8” su un ritratto maschile loricato il cui busto moderno, con minori orpelli, è pressoché identico a quello del *Nerone*,²⁸ e il numero “13” su un ritratto

25 N. Penny, *Lord Rockingham’s* cit., pp. 22–23, che segnala anche il passo di G. [J.J.] Winckelmann, *Monumenti antichi inediti* (Roma, a spese dell’Autore, 1767) II 205. – Cfr. anche *Denkmälerkatalog* n° 320.

26 Così è citato il *Paride* nel primo catalogo a stampa del 1768 della collezione di Lyde Browne (Penny, *Lord Rockingham’s* cit., p. 22).

27 In uno spoglio degli inventari Ludovisi editi è da registrare che nel 1749 la loggia d’ingresso al Casino dell’Aurora accoglieva in otto nicchie altrettante statue “tutte minori del naturale”, tra cui un “Paride di marmo”: l’indicazione di dimensione può ritenersi compatibile con le misure del *Paride* del Getty, che è alto 133 cm. Nella sequenza inventariale a ritroso questa sistemazione resta inalterata fino al 1633, con il *Paride* che di volta in volta si muta in *Adone* o in un *Cacciatore*: nell’inventario del 1623 le otto statue non sono descritte (Palma 1983, p. 67); in quello del 1633, dove se ne precisano le misure “minori del naturale”, la statua è chiamata “Cacciatore” (ivi, p. 79); in quello del 1641 “Adone” (ivi, p. 89); nel 1733 il gruppo è presente ma non dettagliato (ivi, p. 127); e infine nel 1749 si descrive il “Paride di marmo, di maniera Greca” (ivi, p. 140).

28 Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 8609, cfr. A. Giuliano (ed.), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture* I/5 (1982) 221–226 (1. D. Ludovisi).

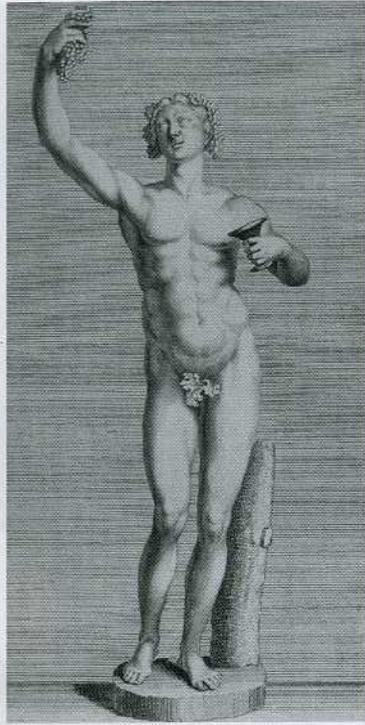
maschile in cui il restauro è essenzialmente consistito nella ricomposizione dei frammenti del torso nudo.²⁹ Proprio mentre chiudo questa relazione, Sascha Kansteiner mi avvisa della presenza del monogramma con il numero “32” su un *Apollo* a Dresda, purtroppo completamente de-restaurato.³⁰

In conclusione, prescindendo dalla identificazione della sigla “I·B·” con Ippolito Buzio, ipotesi che, allo stato attuale, richiede ulteriori verifiche ed eventuali conferme,³¹ resta il fatto che il gruppo che si è venuto costituendo sulla traccia di quell’indizio – la *Giulia di Tito*, il *Nerone*, l’*Ermafrodito*, il *Paride*, il busto vaticano e quello loricato di palazzo Altemps – forma un insieme stilisticamente coerente, in sé e in rapporto alle opere ‘moderne’ dello scultore comacino, al quale converrà forse assegnare un ruolo di maggiore visibilità nel panorama romano del primo Seicento.

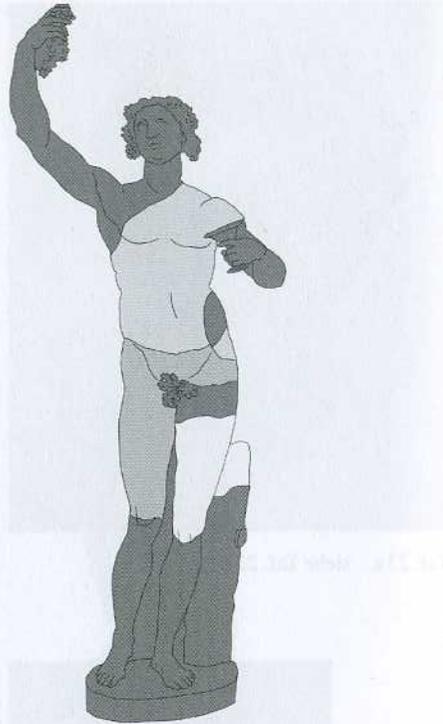
29 Roma, Museo Nazionale Romano, inv. 8610, cfr. ivi, p. 211 n° 92 (L. De Lachenal).

30 Inv. Hm. 190; cfr. Dresden 2011, pp. 571–73 cat. 129 (C. Vorster). Il marmo proviene dalla Collezione di Flavio Chigi, il quale intorno al 1668 aveva acquistato alcuni pezzi da Giovan Battista Ludovisi; cfr. Cacciotti 2004, 23.

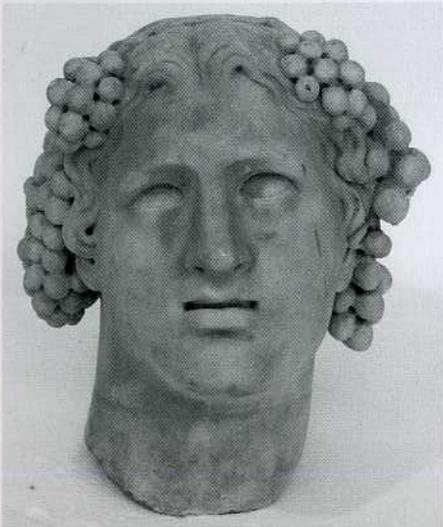
31 Non mi nascondo le incertezze che gravano su questa ipotesi: l’anomalia di una simile “registrazione” da parte di un restauratore, il fatto che alcuni grandi restauri Ludovisi a lui tradizionalmente assegnati (soprattutto l’*Amore e Psiche* del Museo Nazionale Romano inv. n. 8567, cfr. Ludovisi 1992, 144–51) non rechino né la sigla né il numero, la possibilità che Buzio



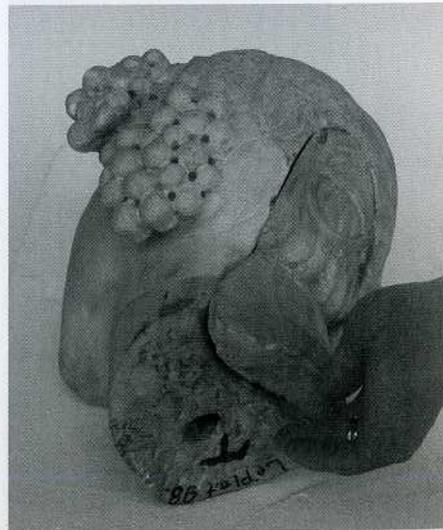
Taf. 24a Jugendlicher Dionysos,
nach Leplat 1733



Taf. 24b Umzeichnung der
Statue Taf. 24a



Taf. 24c-d Jugendlicher Dionysos, barocke Kopferganzung



Taf. 25a Busto della Giulia di Tito, Firenze, Uffizi



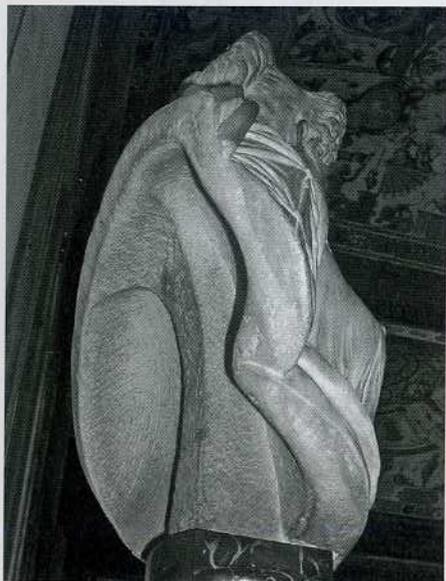
Taf. 25b Incisione nel montante
di rinforzo del busto



Taf. 25c Sigla di Giambologna sotto il piede
destro del *Marte* di Montreal



Taf. 26a Busto del Nerone, Firenze, Uffizi



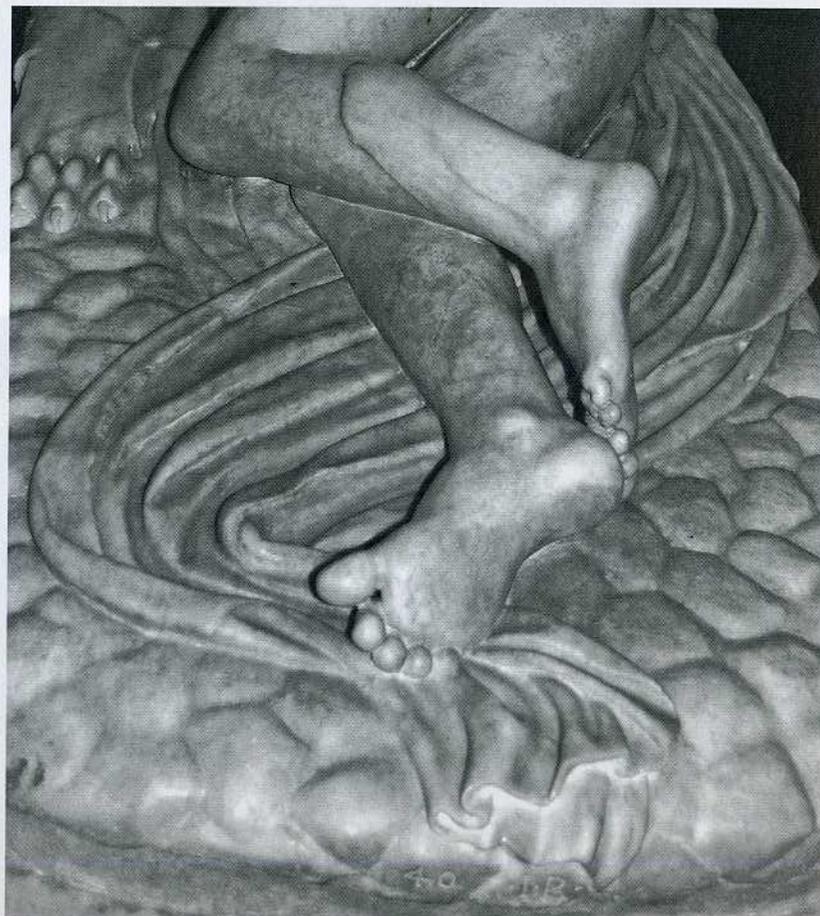
Taf. 26b Cavità posteriore di Busto della Giulia di Tito



Taf. 26c Cavità posteriore di Busto del Nerone



Taf. 27a Ermafrodito, Firenze, Uffizi



Taf. 27b Dettaglio di Ermafrodito con iscrizione incisa



Taf. 28a Moto di panneggio, dettaglio di busto del Nerone



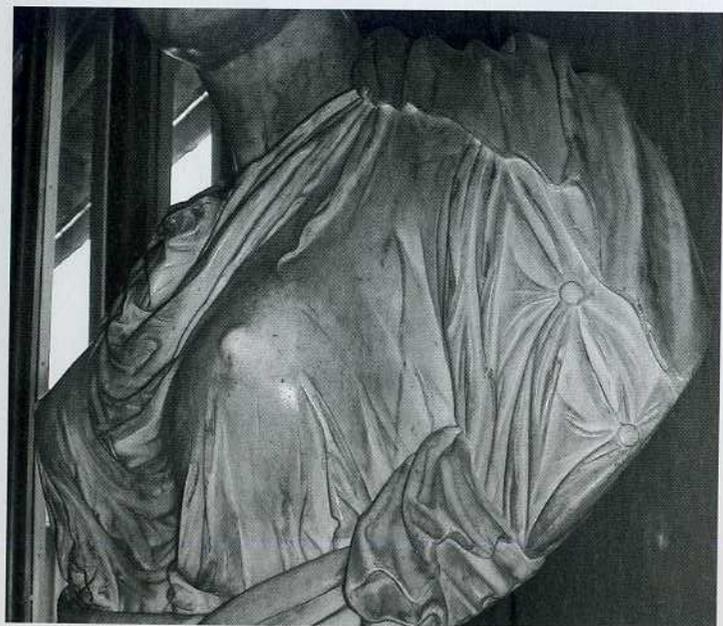
Taf. 28b Moto di panneggio, dettaglio di Ermafrodito



Taf. 29a Statua di Paride, Malibu, Getty Museum



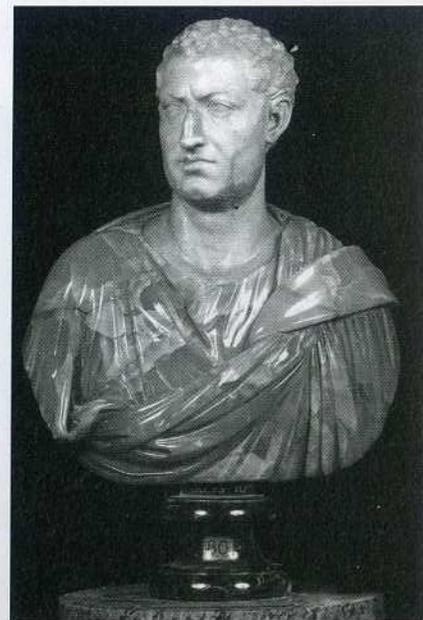
Taf. 29b Incisione sulla base della statua di Paride



Taf. 30 a-b Panneggio del busto di Giulia

Taf. 31 a Statua della Prudenza,
Roma, S. Maria sopra MinervaTaf. 31 b Bassorilievo dell'Incoronazione di Paolo V,
Roma, cappella Paolina in S. Maria Maggiore

Taf. 31 c Posteriore della statua di Paride



Taf. 31 d Ritratto maschile Musei Vaticani