



FRANCESCO LEONE

LA SCULTURA D'INVENZIONE DI VINCENZO PACETTI: DECORAZIONE, STATUE, MEMORIE SEPOLCRALI E RITRATTI

FRA TRADIZIONE E AVANGUARDIA: IL RUOLO DI PACETTI SCULTORE NEL CONTESTO ROMANO

Tra le molte attività legate al mondo della scultura, che hanno interessato la poliedrica personalità di Vincenzo Pacetti, quella di scultore d'invenzione non è stata probabilmente la più significativa. Innovativa, piuttosto, fu proprio la sua figura di artista totale, ora precisamente delineata dalla pubblicazione integrale dei *Giornali* corredata di preziosi indici. Pacetti, dotato di abilità tecniche non comuni, oltre che di un formidabile fiuto per gli affari e di ben addestrati occhi da *connoisseur*, fu restauratore, mercante d'arte antica, uomo delle istituzioni, designer, decoratore e plastificatore, anche di apparati effimeri, autore di modelli in creta per i bronzi di Giacomo Zoffoli¹⁾ e, forse, anche per la manifattura di Doccia.²⁾

Hugh Honour, cui spetta, tra i molti altri, il merito della moderna riscoperta dello scultore tra 1960 e 1963, lo definì «a carver of great accomplishment and a *stuccatore* of rare delicacy», più che uno scultore nel senso più proprio del termine.³⁾ Pacetti, in effetti, fu uno degli ultimi e dei maggiori detentori del ricchissimo *know-how* di cui, giungendo a Roma, si giovò Antonio Canova per dare inizio alla rivoluzione tecnica ed estetica che segnò l'abbrivio della contemporaneità. Pacetti, e tutta l'articolata e pluridisciplinare bottega che dirigeva, possedeva un patrimonio di conoscenze pratiche e di abilità operative in grado di spaziare, con assoluta padronanza e totale disinvoltura, nei generi e nei registri stilistici più diversi, tra il mestiere, l'artigianato e la scultura intesa come arte liberale: la decorazione plastica nei materiali più eterogenei, nobili come il marmo o più vili come il travertino e lo stucco, l'arredo scultoreo, l'attività di restauro, la copia dall'antico, fino ai lavori sui temi d'invenzione, tra la ritrattistica e il genere sepolcrale.

Come documentano i *Giornali*, agli abili collaboratori dello studio — il fratello Camillo, ad esempio, nella circostanza delle quattro sculture di peperino per la facciata della chiesa della Santissima Trinità di Viterbo scolpite sui modelli di Vincenzo nel 1787; il giovane Giuseppe Girometti, nel caso delle quattro sculture in stucco per la navata centrale del Duomo di Foligno compiute sulle *maquettes* del maestro tra 1797 e 1798 — era affidata, tranne talune committenze di prestigio legate a Roma, la gran parte dei lavori di decorazione riconducibili più al mestiere che non

all'arte della scultura. In questi casi — si tratta soprattutto di opere per la provincia o di arredi plastici di minore rilevanza per alcune chiese romane — Vincenzo, qui più un impresario che non uno scultore, forniva dei modelli in creta, dei quali a oggi non abbiamo traccia, e dei disegni ai quali gli assistenti, la cui forza lavoro è registrata scrupolosamente nei *Giornali* in termini di giornate e di profitto, avrebbero dovuto attenersi dietro il suo rigido controllo. Una direzione verticistica che portò, ad esempio, il fratello Camillo — un carattere forte, indipendente, ma ciò nonostante sottoposto a mille umiliazioni come quella, già ricordata, di essere «mandato in prestito al metallaro Righetti [Francesco *n.d.a.*]⁴⁾ per cavarne brutalmente guadagno — ad emigrare alla volta della Milano di Napoleone per poter finalmente assecondare le sue legittime ambizioni di scultore.

Come aveva già indicato Honour, il tema dirimente per intendere la scultura d'invenzione di Vincenzo è quello del rapporto con l'antico, che in ordine decrescente si trova configurato nella sua arte, con fluidità estrema, come forte, generico o in molti casi addirittura inesistente. Negli anni immediatamente precedenti la «felice rivoluzione nelle arti»⁵⁾ canoviana — quei Settanta nei quali Pacetti iniziò a scolpire, ben rappresentati dai lavori plastici del cantiere del casino nobile di Villa Borghese e dai restauri del nuovo Museo Pio-Clementino⁶⁾ — la scultura a Roma era effettivamente appiattita sulla copia dall'antico, sul restauro, seppure esercitati con tecnica fine e raffinata. L'antico era interpretato non come un evo estetico da emulare per giungere alla perfezione o, come sarebbe stato con Canova, per creare un canone inedito di bellezza contemporanea, bensì come una sintassi visiva da copiare con virtuosismo e maestria e alla quale assoggettarsi anche nelle opere originali d'invenzione.

Come è noto, quale fosse la presunta «misera condizione»⁷⁾ in cui versava l'arte della scultura al momento dell'arrivo di Canova a Roma, è Leopoldo Cicognara a sottolinearlo, in un passo della *Storia della scultura* spesso citato e talvolta tacciato di faziosità e di scarsa attendibilità storica. Non bisogna però dimenticare che era stato lo stesso Canova a tracciare per Cicognara quel quadro della scultura contemporanea a Roma intorno al 1780. Senza esprimere giudizi, come era suo solito, a Cicognara che gliene aveva fatto richiesta in vista della pubblicazione nel 1818 del terzo tomo



ROMA, ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA – VINCENZO PACETTI:
1 – RILIEVO CON IL FARAONE CHE RICEVE GIACOBBE E GIUSEPPE, 1766;
2 – GRUPPO DI ACHILLE E PENTESILEA, 1773
(TERRACOTTA)



della prima edizione veneziana della *Storia* (presso Picotti) dovendo egli tracciare un quadro della scultura romana sullo scorcio del Settecento come proscenio all'avvento rigeneratore dell'italo Fidia,⁸⁾ in una lettera del 29 marzo del 1817 l'astuto Canova aveva scritto al suo amico Leopoldo lapidariamente e senza appello:

«Al mio arrivo in Roma due erano le cose di moda: restauri, e copie di cose antiche»,

rispetto alle quali Canova — come sappiamo — aveva sempre mantenuto un insanabile e diffidente distacco, se non nutrito disprezzo. Senza mai una parola di elogio, neanche nei casi degli artisti più valenti, Canova era quindi passato nella stessa lettera ad elencare «quelli che più si distinguevano» al momento del suo arrivo nella Roma di Pio VI. Tra i nomi citati — italiani come Agostino Penna, anni addietro molto elogiato da Canova nei *Quaderni di viaggio* per gli angeli di Santi Ambrogio e Carlo al Corso, Giuseppe Angelini, Andrea Bergondi, Gaspare Sibilla, Tommaso Righi, Giuseppe Ceracchi; nordici come Johan Tobias Sergel; anglosassoni come Christopher Hewetson, Thomas Banks e John Flaxman; il francese André Lebrun; il tedesco Friedrich Wilhelm Eugen Döll — compare anche quello di Vincenzo Pacetti, qualificato *in primis* come «restauratore di cose antiche» e poi «autore di diverse figure di sua invenzione», dunque non proprio uno scultore, semmai un decoratore.⁹⁾

La preminenza dello scimmiettamento dell'antico rispetto all'ideazione aveva riguardato anche significative opere d'invenzione e artisti di grande talento, come era stato nel caso del gruppo della *Furia di Ata-*

mante di John Flaxman, scolpito a Roma tra 1790 e 1794 per un committente mitomane e insolvente come lord Bristol con l'intento di emulare per la prima volta il carattere sublime del *Laocoonte* in un gruppo marmoreo originale di dimensioni colossali, composto da più figure secondo i modelli antichi e secondo l'esempio di natura. Eppure, a ben vedere, la scultura — il cui autore fu comunque molto elogiato da Cicognara per aver contribuito «a far risorgere il gusto dello stile aureo e severo dell'antichità che egli seppe applicare alle sue invenzioni»¹⁰⁾ — risulta un *patchwork* di parti di sculture antiche, magistralmente riunite, ma non rielaborate, con un procedimento di convenzione tipico della scultura tardo-settecentesca, che in questa prassi di mimesi selettiva tendente all'ideale sapeva toccare esiti elevatissimi. Nel gruppo di Flaxman, oggi conservato ad Ickworth Castle, la testa di Atamante è evidentemente copiata da quella del *Laocoonte*, la posa dello stesso Atamante deriva dal *Galata Ludovisi* di Palazzo Altamps, la figura di Ino da una delle Niobidi degli Uffizi.¹¹⁾

La stessa prassi imitativa era stata adottata da Pacetti nel 1773, agli inizi della sua carriera, quando, tra formalismi tardo barocchi e recupero ancora soltanto antiquariale della scultura classica, aveva modellato la terracotta dell'*Achille e Penthesilea*, con la quale si era aggiudicato il concorso Balestra per la scultura in Accademia di San Luca. Adottando il convenzionale procedimento della esplicita citazione delle fonti classiche, in questo caso Pacetti aveva preso a modello il gruppo di *Menelao con il corpo di Patroclo* per la composizione generale, l'*Alessandro morente* degli Uffizi

per la testa di Achille e la *Flora Farnese* per il panneggio “bagnato” e aderente di *Pentesilea* (fig. 2)¹²⁾. Rispetto alla *Furia di Atamante* di Flaxman ci troviamo in un momento antecedente di ben venti anni. E, nonostante le teorie di Winckelmann e Mengs siano già moneta corrente nel contesto romano, la terracotta è paradigmatica di uno stadio ancora embrionale della riscoperta dell’antico applicata alla scultura d’invenzione, estremamente vitale per la fluidità e le contaminazioni estetiche che, in opere come questa, sono in grado di generare un vero e proprio corto circuito stilistico. Se è vero che il panneggio all’antica di *Pentesilea*, il plesso delle due figure composte secondo la foggia di Menelao e Patroclo e la testa di Achille mutuata dall’*Alessandro morente* degli Uffizi ambiscono all’antico, è altrettanto innegabile che la testa di Achille risulta così sollevata verso l’alto e reclinata all’indietro — espediente per conferire espressione alla figura — da ricordare la *Dafne* di Bernini. Così ecletticamente composta la figura di Achille, infine, è avviluppata da un panneggio tanto arruffato sulle spalle e nella parte posteriore del torso da ricordare gli “scogli” dei paludamenti che secondo Francesco Milizia avvolgevano le sculture berniniane. Ma l’interesse estremo di questa terracotta risiede proprio nella commistione, tipica di questo preciso momento della scultura romana, di due linguaggi diversi, in cui quello di ascendenza barocca sa conferire vita ed espressività alla figura allontanandola dal rischio di un’inanimata fissità dovuta a una ripresa dell’antico che a queste date si configura ancora e soltanto, anche se non sempre, come un totale appiattimento.

Per avere anche soltanto un’idea di tutta la portata della vitale instabilità estetica che negli anni Settanta caratterizzò l’ambiente artistico romano, è sufficiente confrontare il gruppo di Pacetti con la terracotta di *Marte e Venere* (fig. 3) — almeno così è ipoteticamente interpretato il tema — modellata a Roma, dove risiedette dal 1767 al 1778, dallo svedese Johan Tobias Sergel tra 1771 e 1772 e certamente presente agli occhi dello scultore romano al momento di eseguire *Achille e Pentesilea* nel 1773. La tensione sublime e la predominanza della linea e di volumi ellissoidali, rispetto al più convenzionale procedimento creativo di Pacetti, ancorché ineccepibile e di straordinaria qualità formale, rappresentano elementi d’avanguardia e un terreno di coltura per germi di contemporaneità totalmente assenti in *Achille e Pentesilea*.¹³⁾

Pacetti, come altri scultori romani di quel momento, Agostino Penna ad esempio, si adeguò con fatica alla virata neoclassica. Lo fece con riluttanza, autocensurandosi, in nome di una committenza sempre più indirizzata sul nuovo gusto, del mutare dei tempi e di uno stile sempre più incentrato sulla lezione dell’antico. E, se si presta attenzione, anche nelle opere di carattere fortemente antichizzante non è poi difficile cogliere le spie, magari ben mimetizzate, di una cultura visiva che si richiama certo al pieno Settecento ma

che soprattutto affonda le sue radici nel Seicento di Bernini e di Algardi. Viceversa, anche in anni avanzati, quando una committenza riluttante al nuovo, prevalentemente di ambito religioso, richiederà all’artista di perpetuare una sintassi visiva di matrice settecentesca ormai definitivamente tramontata, Pacetti, in assoluta libertà e con disinvoltura estrema, saprà licenziare dei capolavori assoluti, smaccatamente *retrò*, nel mondo della plastica e della decorazione scultorea. Un esempio magistrale ne è la *Gloria di angeli* (fig. 4 a-b), in stucco e marmo, compiuta tra l’agosto del 1791 e tutto il 1792 per l’altare maggiore di San Salvatore in Lauro, questa volta personalmente, senza avvalersi dei collaboratori dello studio, grazie all’intervento di Antonio e Mario Asprucci incaricati del progetto del nuovo altare maggiore della chiesa.

Qui il linguaggio rococò dell’insieme, le cui fasi esecutive sono minutamente dettagliate nel *Giornale*, si semplifica nelle anatomie dei tre angeli maggiori — avvolti in abbondanti panni svolazzanti — in nome di una pacata naturalezza che rievoca la scultura di Algardi e, magari, le recentissime elaborazioni canoviane, come il genio funebre del *Monumento a Clemente XIII* scoperto nella Basilica di San Pietro il Giovedì santo dello stesso 1792 in cui Pacetti ultimò la *Gloria* di San Salvatore.

Alla tradizione scultorea romana di fine Seicento—inizi Settecento, in particolare ai modelli di



3 – STOCCOLMA, NATIONALMUSEUM – JOHAN TOBIAS SERGEL: MARTE E VENERE, 1771–1772 (TERRACOTTA)



4 a

Camillo Rusconi, poi perpetuati in pieno XVIII secolo da un grande artista ancora non adeguatamente valutato come Filippo Della Valle, è riconducibile anche la figura di *Santa Margherita*, commissionata a Vincenzo nella seconda metà del 1778 e scolpita in marmo in dimensioni maggiori del vero tra il 1780 e il marzo del 1781 per una nicchia della navata destra del santuario di Santa Margherita a Cortona (fig. 5).¹⁴⁾ La statua ricorda da vicino nella posa e nel panneggio la *Santa Teresa d'Avila* scolpita nel 1754 da Della Valle per la Basilica Vaticana.

LA DECORAZIONE SCULTOREA E UNA STATUA: I LAVORI DI VILLA BORGHESE E IL FREGIO DI PALAZZO ALTIERI

Del faticoso passaggio dalla produzione di matrice rococò ad una cultura figurativa riformata in chiave classicista rappresentano una eloquente sequenza visiva le opere d'invenzione, riconducibili alla plastica scultorea, realizzate da Pacetti all'interno del casino nobile e nel parco di Villa Borghese tra il 1779 e il 1790.¹⁵⁾ Nelle opere licenziate all'interno di questo grandioso cantiere — tutte, tranne una, legate alla decorazione e alla plastica scultorea e non alla statuarìa — si registra *ad annum* questo impegnativo adeguamento di stile in maniera sempre crescente, per corrispondere, appunto, ad un gusto estremamente aggiornato, che anela alla semplicità, alla naturalezza

dettaglio San Salvatore



4 b

ROMA, SAN SALVATORE IN LAURO, ALTARE MAGGIORE
VINCENZO PACETTI:

4 a – GLORIA DI ANGELI, 1791–1792 (STUCCO E MARMO)

4 b – DETTAGLIO DELLA PRECEDENTE

5 – CORTONA, SANTUARIO DI SANTA MARGHERITA
VINCENZO PACETTI: STATUA DELLA SANTA
1780–1781 (MARMO)





ROMA, CASINO NOBILE DI VILLA BORGHESE, VINCENZO PACETTI:

6 – SALONE DEGLI IMPERATORI – BASSORILIEVO CON LA CAPRA AMALTEA, 1779

7 – STANZA DELL'ERMAFRODITO – ALCUNI DEI DODICI PUTTI POSTI A DECORARE IL CORNICIONE DELLA STANZA, 1781 (STUCCO)



e al comporre secondo ragione dei classici antichi. In queste opere Pacetti giunge a risultati di compromesso di grande interesse, in cui le sollecitazioni dell'antico — l'ambizione al nobile contorno, al corretto panneggiamento, alla bella natura — si inoculano in quell'endogeno tessuto stilistico di ascendenza barocca al quale lo scultore mai negli anni avrebbe rinunciato, raggiungendo così un linguaggio estremamente originale.

La prima committenza condotta a termine da Pacetti nel cantiere borghesiano è costituita dai due rilievi in stucco raffiguranti la *Capra Amaltea* (fig. 6) e *Perseo libera Andromeda*, ordinati nel 1778 e compiuti nella prima metà del 1779 per il Salone degli imperatori. I due pannelli sono modellati con un rilievo fortemente aggettante, basati su tagli diagonali, con figure dalle membra turgide e tonde, ricche di quegli accidenti naturalistici detestati dalla temperie neoclassica. Il linguaggio di Pacetti è quello delle maestranze romane legate al virtuosismo barocco ed ha qui una genealogia chiarissima che dalla plastica scultorea di Antonio Raggi — i dodici rilievi di San Gio-

vanni in Laterano voluti da Innocenzo X Pamphilj per l'Anno Santo del 1650 e mai tradotti in marmo come in realtà avrebbe dovuto essere — giunge sino al Della Valle della *Decollazione del Battista* del portico di San Giovanni in Laterano (1769), il cui classicismo pacato, al tempo stesso vivido e mimetico, importato a Roma dalla Firenze di Giovan Battista Foggini e Massimiliano Soldani Benzi, era divenuto linguaggio corrente nella capitale pontificia dagli anni Trenta del Settecento. L'arte di Della Valle sarà studiata attentamente da Pacetti — come bene documenta il rilievo in terracotta con il *Faraone che riceve Giacobbe e Giuseppe* con cui nel 1766 egli vinse il terzo premio per il concorso di scultura in Accademia di San Luca (fig. 1)¹⁶⁾ — tanto che spesso sarà ripresa nelle sue sculture grazie alla mediazione di Tommaso Righi, allievo di Della Valle, maestro di Pacetti e anche lui presente nel cantiere borghesiano.¹⁷⁾

La sintassi non cambia nella teoria dei dodici putti in stucco modellati nel 1781 per decorare l'intero cornicione della Stanza dell'Ermafrodito. Anche qui lo stile delle figurine — dieci stanti, due adagiate ai lati



ROMA, CASINO NOBILE DI VILLA BORGHESE
GIÀ STANZA DEL VASO (ORA STANZA DELLA PAOLINA)
VINCENZO PACETTI, DUE RILIEVI:
8 – MERCURIO PESA I DESTINI DI ETTORE E ACHILLE
9 – ANTILOCO RECA AD ACHILLE LA NOTIZIA
DELLA MORTE DI PATROCLO
1779–1780 (STUCCO)



10 – HOLKHAM HALL (NORFOLK, UK)
THOMAS BANKS: RILIEVO CON LA MORTE DI GERMANICO
1773–1774 (MARMO)

di un vaso con festoni sopra l'edicola con le colonne di giallo antico che ospita una scultura antica restaurata come Demetra (*fig. 7*) — è ancora quello della cultura figurativa di pieno Settecento, di nuovo con particolare riferimento a Righi, qui quasi plagiato come si evince dal confronto con le decine di putti modellati da Righi per arricchire edicole votive e apparati decorativi licenziati a Roma nel corso di una lunga carriera.

L'adeguamento di Pacetti ad un clima estetico più aggiornato e di marca internazionale, sviluppatosi a Roma nel corso degli anni Settanta, si fa ben più evidente nei due rilievi in stucco della Stanza del vaso, oggi Stanza della Paolina. I due pannelli, dedicati a due storie legate alla guerra di Troia (*figg. 8 e 9*), rivelano l'allineamento di Pacetti su una cultura figurativa allora estremamente vivace a Roma, quella di un classicismo eroico non tanto o non soltanto di matrice nordica o ancorato al sublime¹⁸⁾ quanto più precisamente di marca inglese, sulla quale lo scultore roma-

no poté aggiornarsi grazie al tramite decisivo di Gavin Hamilton, l'unico di quel circuito di «Anglo-Romans»¹⁹⁾ al quale egli, come risulta dal *Giornale*, era effettivamente ed assiduamente legato. Di queste coordinate stilistiche incentrate sul ritorno all'antico, sulle quali si fonda la pittura di Hamilton, ma su cui si innervano anche le opere romane di scultori inglesi come Thomas Banks e Christopher Hewatson prima, e più tardi John Deare e John Flaxman, nonché alcune ideazioni dello stesso Canova, in Pacetti si ha traccia evidente, appunto, nei rilievi della Stanza del vaso, di cui Ennio Quirino Visconti nel catalogo delle sculture borghesiane del 1796 seppe puntualmente indicare i riferimenti iconografici in rilievi, vasi e cammei antichi.²⁰⁾ Il fondo neutro, all'antica, l'adozione decisa del linguaggio eroico del nudo classico — secondo i dettami di Winckelmann — e la presenza di chiare accentuazioni anatomiche, volumetriche e linearistiche — ad esempio nella figura di Giove seduto presente nel rilievo di *Mercurio che pesa i destini di Ettore e Achille* — richiamano con precisione il classicismo naturalistico dei rilievi licenziati da Thomas Banks a Roma, dove fu dal 1772 al 1779.²¹⁾ Legato al circuito dei cosiddetti nordici e naturalmente alla colonia inglese, Banks fu artefice di un radicale rinnovamento del rilievo scultoreo in chiave classicista, fondato su di una straordinaria congerie di elementi dei quali si sarebbe servito lo stesso Canova nei suoi primi, dirompenti rilievi in gesso: la semplificazione dovuta al ricorso alla natura, la pittura vascolare attica, il recupero (così decisivo) di Michelangelo, il Rinascimento di Ghiberti e di Pierino da Vinci e molti altri elementi, tutti rimodulati in nome di una maggiore efficacia espressiva dello strumento figurativo. Il rilievo con la *Morte di Germanico* modellato a Roma nel 1774, forse imparagonabile a Pacetti per gli esiti qualitativi e per le raffinate finzze di modellato, chia-



11

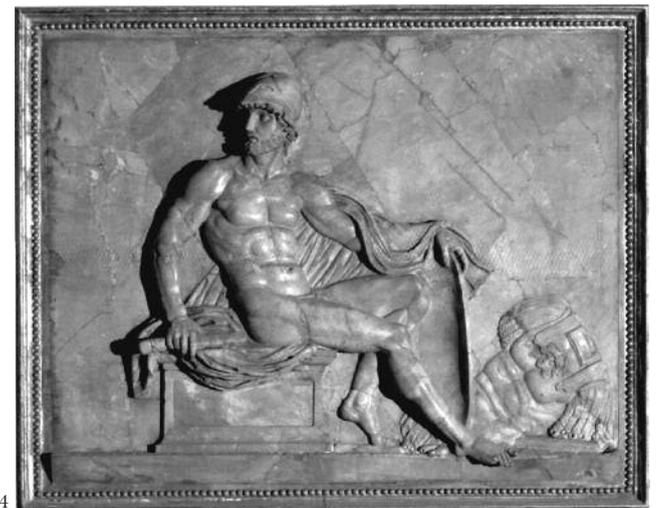


13

11-14 – ROMA, CASINO NOBILE DI VILLA BORGHESE, STANZA DI ELENA E PARIDE
 VINCENZO PACETTI: RILIEVI CON GIOVE, VENERE, APOLLO E MARTE
 1782-1784 (MARMO GIALLO ANTICO)



12



14

risce però l'ambiente figurativo in cui lo scultore romano si sta muovendo e rispetto al quale egli sta modulando il suo approccio all'antico (fig. 10).

È, questo in cui si inseriscono i rilievi di Pacetti per la Stanza del vaso, un tessuto connettivo molto ricco e articolato, ma con dei contorni precisi, per chiarire i quali risultano illuminanti due testimonianze relative a Canova e ai suoi avanguardistici rilievi in gesso modellati tra 1783 e 1784, quindi quasi contemporaneamente a quelli di Pacetti per la Stanza del Vaso. È il suo amico Quatremère de Quincy a sciogliere, come dire, in negativo in due significative testimonianze la collocazione culturale di questa sperimentale modernità di Canova. La prima, indiretta, è riportata nell'attendibile *Abbozzo di Biografia* di Antonio Canova steso dietro il diretto e attento controllo dello scultore tra il

1804 e il 1805, secondo cui Quatremère, avendo esaminato il primo bassorilievo omerico eseguito da Canova e poi disfatto, avrebbe notato

«che l'autore avea osservate certe pitture inglesi e che erasi lasciato sedurre da quello stile e ne lo rimproverò dicendogli che dovea produrre da sé senza badare ad alcuno stile di moderno artista». ²²⁾

L'esortazione — e arriviamo così alla seconda testimonianza — sarebbe stata rinnovata anche alcuni anni dopo, nel 1788, in una missiva scritta da Parigi il 29 dicembre in cui l'erudito, ribadendo con decisione i suoi convincimenti, avrebbe scritto:

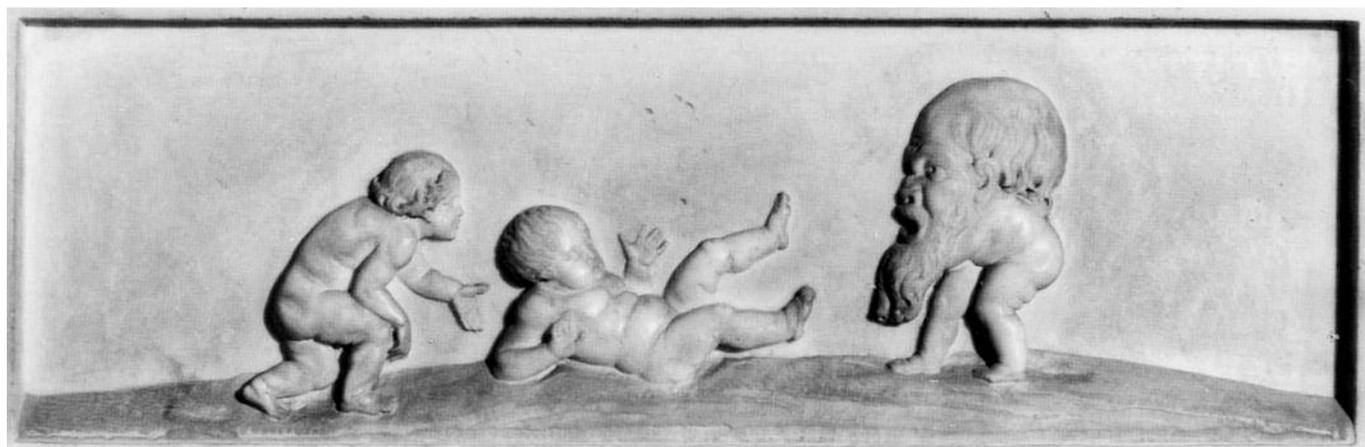
«Ma stia sempre forte nel gusto antico e se difenda del stile inglese, il quale, benché savio, sodo, giudizioso, manca di quel calore antico, di quella verità, di quell'espressione profonda che spirano i Greci».

sono state inserite figg 15a,b da libro di Lucilla



15 a

15 a-b- ROMA, PALAZZO ALTIERI, GABINETTO NOBILE – VINCENZO PACETTI: FREGIO CON GIOCHI DI PUTTI (PARTICOLARE SOPRA LE PORTE D'ACCESSO) E UNO DEI RILIEVI RAFFIGURANTE LO SCHERZO DI UN EROTE CON MASCHERA SCENICA AI SUOI COMPAGNI, 1789–1790 (MARMO)



Tornando a Pacetti e ai suoi lavori per Villa Borghese, lo sforzo maggiore per rimodulare il proprio stile sull'antico egli lo affrontò nei quattro rilievi sovrapposte per Stanza di Elena e Paride, i cui modelli in gesso, come si evince dal *Giornale*, furono compiuti tra novembre 1782 e gennaio 1784 e tradotti in marmo giallo antico di Numidia entro il 2 agosto dello stesso anno, quando furono installati a Villa Borghese (figg. 11-14).

Nei rilievi Pacetti dovette adeguarsi allo stile fortemente antichizzante imposto dal demiurgo della decorazione, Gavin Hamilton, artefice non soltanto delle pitture con le storie di Elena e Paride, ma anche della progettazione di ogni altra decorazione presente nella stanza, non esclusi, forse, i disegni dei rilievi sovrapposte.²³⁾ Nel corso del 1783 i modelli in gesso dei rilievi furono montati e lasciati in opera per mesi, sottoposti al giudizio di Hamilton, Antonio Asprucci e del principe Marcantonio IV. Ed evidentemente sol-

tanto una volta approvati si decise di tradurli in un materiale prestigioso come il giallo antico. Un marmo la cui durezza obbligava a una più forte nettezza lineare, a un contorno più inciso e a una maggiore secchezza nel modellato delle anatomiche, che sembra presagire l'*outline drawing* di Flaxman.

Nonostante l'imposizione stilistica da parte di Hamilton, nei rilievi Pacetti aveva saputo coniugare il linguaggio classico alla propria autonomia creativa e compositiva. Non così poté essere per i quattro rilievi in stucco — stranamente non menzionati nel *Giornale* ma eseguiti con ogni probabilità tra il dicembre del '76 e il novembre del '78 — con la *Danza dei Coribanti* collocati uno per lato alla base della volta della Stanza pirrica, in cui lo scultore fu chiamato semplicemente a copiare un rilievo del Museo Pio-Clementino in Vaticano.²⁴⁾

Si era trattato dunque di un'operazione di carattere

antiquariale, di preciso recupero di iconografie classiche, non troppo diversa da quella relativa al fregio marmoreo con putti festanti scolpito da Pacetti per decorare come una fascia continua la parte bassa delle pareti dell'intero perimetro del Gabinetto nobile di Palazzo Altieri per conto di Giuseppe Barberi, l'architetto incaricato dal principe Emilio dell'ammodernamento delle sale dell'edificio in vista delle nozze del figlio Paluzzo con Marianna di Sassonia. I rilievi, commissionati il 21 giugno del 1787, per i quali lo scultore ricevette, il 4 di luglio dello stesso anno, i disegni, forse compiuti dallo stesso Barberi si richiamavano esplicitamente a iconografie classiche — magari modernizzate sugli esempi della plastica scultorea di artisti francesi residenti a Roma come Clodion (dal 1762 al 1771) — come quelli che decoravano i cosiddetti *Troni di Saturno* di età giulio-claudia, molto ripresi nel primo Rinascimento, o come gli eroti con le maschere sceniche di cui a Roma esistevano alcuni straordinari esemplari (a Villa Doria Pamphilj, oggi ai Musei Capitolini, e a Villa Albani ad esempio) e a cui Francesco de' Ficoroni aveva dedicato un trattato edito nel 1736 nella capitale pontificia (fig. 15 a-b).²⁵⁾ Il fregio, i cui disegni Pacetti ultimò soltanto il 4 di marzo del 1789, fu tradotto in marmo tra il 1789 e il 1790 rielaborando ulteriori suggestioni visive tra pittura e mosaici antichi e fu posto in opera tra aprile e agosto del 1791.

Nella scultura per così dire maggiore, nella statuaria a tutto tondo, Pacetti, che comunque non è un ideatore, si trova, o si obbliga, a guardare agli antichi attraverso il filtro dei contemporanei più vitali e rivoluzionari. Nell'ambito dei lavori decorativi d'invenzione per il parco di Villa Borghese — oltre ai modelli in cera e in creta per la Fontana dei cavalli marini compiuti nel 1790 su disegni di Cristoforo Unterperger e tradotti in marmo dallo scalpellino Luigi Salimei e ai due rilievi in stucco, oggi scomparsi, per l'interno della cella del Tempio di Esculapio e al rilievo con le teste di Ippocrate e Galeno sopra la porta d'ingresso dello stesso tempio del 1786-1787 — egli scolpì in marmo la statua colossale della ninfa *Imera*, l'unica scultura in senso stretto realizzata da Pacetti per la villa in mezzo ad una grande messe di lavori di decorazione e di restauri, commissionatagli il 24 luglio del 1787 per essere collocata su uno scoglio alla destra del Tempio di Esculapio, guardando la facciata principale dell'edificio (fig. 16). Contemporaneamente fu richiesta ad Agostino Penna la statua *pendant* della ninfa *Tungria* da collocare specularmente a quella di Pacetti, su uno scoglio alla sinistra del Tempio, sempre guardandolo dal lago. Il modello in stucco della scultura, alto 20 palmi, era ultimato il primo di novembre dello stesso 1787, quando fu lodato da Ippolito Borghese. Ma il marmo, insieme a quello di Penna, fu posto in opera soltanto il 15 di luglio del 1790.²⁶⁾

Il procedimento di adeguamento alla sensibilità contemporanea è qui lampante. E anche se Pacetti



16 – ROMA, PARCO DI VILLA BORGHESE, TEMPIO DI ESCULAPIO
VINCENZO PACETTI: STATUA DELLA NINFA IMERA
1787-1790 (MARMO)

simula in questa fase un'assoluta indifferenza nei riguardi della rivoluzione canoviana, è qui indubitabile il plagio dal *Teseo sul minotauro*, ultimato a Roma da Canova nel 1783 (fig. 17).

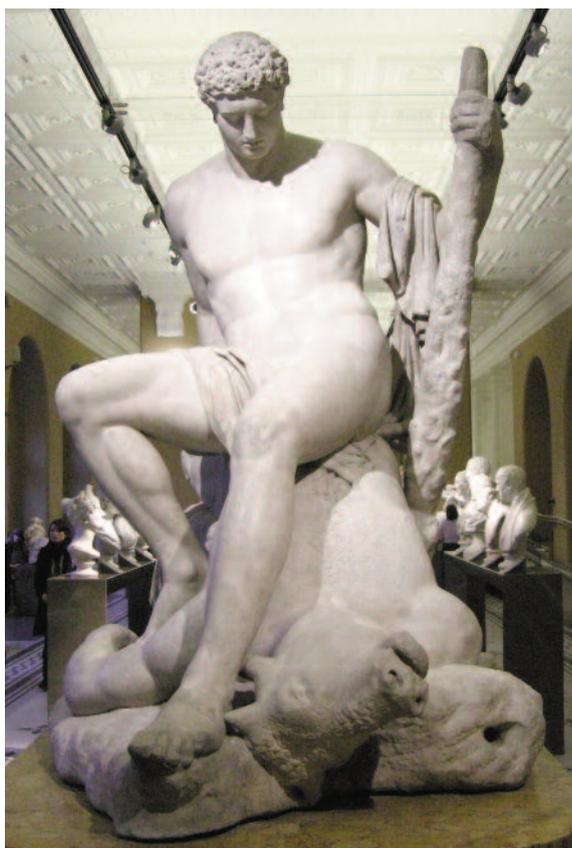
IL GENERE SEPOLCRALE: DALLA MEMORIA AL “BELLO”

Un originale e autorevole rinnovamento stilistico di Pacetti, che rivela, se si vuole, anche forza e autonomia maggiori rispetto ai lavori ispirati all'antico, si manifesta in quei generi della scultura, quello sepolcrale e la ritrattistica, nei quali l'eredità normativa dell'antichità classica, rispetto agli altri generi, è assente — come nel caso del genere sepolcrale: soltanto Canova saprà inventare una semantica rivoluzionaria di riferimento ai classici che cadrà sotto il nome di «bello sepolcrale»²⁷⁾ — o più lontana, come nel caso del ritratto, necessariamente legato alle sue intrinseche valenze mimetiche. In questi due generi Pacetti guardò e rielaborò con grande efficacia un'altra tradizione, quella secentesca della Roma moderna, ricca di accidenti naturalistici e di empiti realistici ben lontani dalle semplificazioni concettuali desunte dallo studio dell'antico. Si trattava di un passato ancora estremamente vitale, che nel corso del XVIII secolo aveva avuto nuove evoluzioni nel classicismo illuminista, attento ai valori naturalistici e alla verisimiglianza, di Filippo Della Valle e degli scultori francesi *pension-*

naires a Roma.²⁸⁾

Rispetto alla ritrattistica, dove la sfida maggiore restava quella con la sua inderogabile carica realistica, e dunque con la natura, nella fattispecie del genere sepolcrale, in cui il peso delle numerose e prestigiose macchine marmoree allegoriche messe in scena a Roma a partire dal secondo Cinquecento risultava schiacciante, Pacetti seppe comunque raggiungere esiti autonomi di originale modernità, da un lato orientati sulla riforma classicista del gusto e sulla palingenesi neoclassica e, dall'altro, legati a quel linguaggio barocco che gli era congenito dai tempi dell'apprendistato con Righi e poi con Pietro Pacilli.

Questa maturazione, o slittamento, dalla tradizione tardo barocca al nuovo si coglie con chiarezza esaminando le differenze che intercorrono tra le due più significative memorie sepolcrali scolpite da Pacetti ad un decennio, circa, di distanza l'una dall'altra, in cui si trasmigra da una definizione estetica di generico classicismo illuminista ad una più puntuale definizione di gusto neoclassico. Quando, nell'aprile del 1774, fu incaricato di realizzare la memoria sepolcrale di Emanuele Pinto de Fonseca (fig. 18), gran priore dell'Or-



17 – LONDRA, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM
ANTONIO CANOVA: GRUPPO DI TESEO SUL MINOTAURO
1783 (MARMO)

dine di Malta, per la cattedrale di San Giovanni a La Valletta (uno straordinario palinsesto di scultura romana tra Sette e Ottocento), la committenza dell'Ordine di Malta, ancorata a forme, stili e, soprattutto, ad allestimenti allegorici ancora di impianto barocco, chiese all'artista, attraverso il pittore Laurent Pécheux, «una fama ed un petto»²⁹⁾, e cioè il consueto ritratto in ovato, scolpito, dipinto o a tessere musive come in questo caso, di profilo o di prospetto, che comunque in tutte le sue possibili declinazioni si rifaceva sempre ai soliti prototipi ideati a suo tempo da Bernini e copiosamente perpetuati nella Roma di pieno Settecento. Le fonti alle quali Pacetti attinge per soddisfare la committenza sono esattamente quelle tardo-barocche contro le quali tutti i teorici neoclassici si stavano scagliando, o si sarebbero scagliati, per il soverchio di fantasia, per gli svolazzi innaturali o per gli eccessivi mimetismi. Se l'insieme della composizione ricorda da vicino alcuni apparati sepolcrali di Pietro Bracci, come il *Monumento sepolcrale al cardinale Fabrizio Paolucci* in San Marcello al Corso (1726), il putto allegorico, ad esempio, con la face rovesciata e la mano sull'ovato con l'effigie del defunto, è derivato dal genietto che compare nella medesima attitudine, con l'intento di svelare insieme al suo compagno il ritratto del defunto alla posterità, nella memoria sepolcrale del cardinale Ludovico Ludovisi collocata alla base del complesso apparato scultoreo del monumento a papa Gregorio XV, ideata e scolpita da Pierre Legros tra 1709 e 1713 per la chiesa di Sant'Ignazio (fig. 19).

Il prototipo dell'immagine clipeata sorretta dai due genietti — motivo iconografico inflazionato lungo tutto il Settecento — sarebbe tornato anche nella memoria sepolcrale di Anton Raphael Mengs, commissionata a Pacetti dal cardinale Carlo Maria Riminaldi, con il quale avrebbe poi avuto un'annosa vicenda legale per il pagamento, il 30 marzo del 1784 per la chiesa dei Santi Michele e Magno in Borgo (fig. 20). Ma in quest'opera — ultimata il 21 marzo del 1785 e posta in opera tra il 14 e il 21 di giugno — il clima era completamente cambiato. A Roma si era nel cuore di quella palingenesi, radicale e decisiva per le sorti della futura cultura figurativa europea, deflagrata negli anni ottanta, durante i quali nella capitale di Pio VI accadde praticamente tutto, come era stato ai tempi di Leone X e di Urbano VIII.

Le forme dei due geni, disposti insieme al ritratto clipeato lungo la mensola di giallo antico ad oggetto crescente al di sopra della cornice superiore di marmo verde che racchiude l'epitaffio, uno simboleggiante la pittura (piangente), l'altro la filosofia, sono ricondotti nei canoni classicisti di un cordoglio più pacato e composto, nonostante l'estrema vicinanza del putto piangente di sinistra ad uno dei due presenti nella memoria funebre del principe Alessandro Sobieski scolpita da Camillo Rusconi tra 1727 e 1728 per S. Maria della Concezione. Opera di cui, peraltro, lo stesso Pacetti possedeva il bozzetto³⁰⁾. Nel ritratto in



18 – MALTA, LA VALLETTA, CATTEDRALE DI SAN GIOVANNI
VINCENZO PACETTI: MONUMENTO FUNEBRE DI EMANUELE
PINTO DE FONSECA, 1774–1775 (MARMÌ POLICROMI)

ovato Mengs è raffigurato di profilo, con un oggetto non eccessivamente profondo, abbigliato all'antica secondo moduli relativi all'iconografia degli uomini illustri e propri della prassi semplificatoria e idealizzante della sintesi neoclassica.

La svolta classicista, nonostante il tradizionale impianto dell'insieme e i richiami a Bracci (in questo caso il *Monumento Zampaio* in Sant'Antonio dei Portoghesi) e i citati riferimenti a Rusconi, era stata impressa dall'ambiente in cui la commissione era venuta a collocarsi e dimostra ancora una volta l'estrema disinvoltura con cui Pacetti sapeva muoversi da un registro e da uno stile all'altro dominando con padronanza straordinaria tutti gli strumenti e i linguaggi della scultura. Mengs, il "pittore filosofo" tra i primi e maggiori artefici della riforma del gusto in nome del "vero stile", nel corso degli anni aveva adunato attorno a sé un vero e proprio partito classicista.³¹ Non a caso, appena ultimata, l'opera ebbe nel luglio del 1785 la sua recensione sulle progressiste *Memorie per le Belle Arti*, il periodico romano di critica militante patrocinato dai Rezzonico e da intellettuali di rigoroso orienta-



19 – ROMA, SANT'IGNAZIO – PIERRE LEGROS:
MEMORIA SEPOLCRALE DEL CARDINALE LUDOVICO LUDOVISI
POSTA ALLA BASE DEL MONUMENTO DI PAPA GREGORIO XV
1709–1713 (MARMÌ POLICROMI)

20 – ROMA, SANTI MICHELE E MAGNO IN BORGO
VINCENZO PACETTI: MEMORIA SEPOLCRALE
DI ANTON RAPHAEL MENGS, 1784–1785 (MARMÌ POLICROMI)

mento classicista come Giovanni Gherardo De Rossi³². Gli adepti del partito mengciano ora, nella persona di Carlo Maria Riminaldi, intendevano celebrare l'artista evidenziandone le qualità intellettuali riconducibili alla filosofia, che l'estensore delle *Memorie*, molto probabilmente De Rossi stesso, poteva definire «ridente,



20



21 – ROMA, MUSEO NAZIONALE DI PALAZZO VENEZIA
VINCENZO PACETTI: BASSORILIEVO CON RITRATTO
DELL'ANTIQUARIO DOMENICO DE ANGELIS
1774 (TERRACOTTA)

ed ilare come quella ch'è persuasa della felicità eterna, che nel morire ha acquistato il suo eroe». ³³⁾

La committenza, insomma, aveva imposto un diverso registro estetico che sembrava annunciare, seppur timidamente, il “bello sepolcrale” che di lì a poco Canova avrebbe concepito con i monumenti ai due Clemente (1787 e 1792). La supervisione e la conseguente approvazione della *maquette* della memoria sepolcrale, avvenuta il 3 maggio del 1784, ³⁴⁾ era stata affidata, del resto, ad Anton von Maron, uno dei più fedeli pretoriani del partito mengsiano. Ma anche qui, però, si trattava a ben vedere di una soluzione di compromesso, in cui l'avvicinamento alla natura e la compostezza degli affetti — dogmi predicati dai classicisti — erano perseguiti attingendo non agli antichi ma, piuttosto, al classicismo illuminista di lingua francese diffuso a Roma, come può documentare il confronto con il *Monumento Capponi* di Michelangelo Slotz compiuto alla metà degli anni quaranta del Settecento per la chiesa romana di San Giovanni dei Fiorentini. ³⁵⁾

Più che nei due genii alati, di cui a Roma esisteva una sterminata teoria, piuttosto era nel ritratto di Mengs che Pacetti aveva saputo raggiungere una sua personalissima ed originale elaborazione del “vero

stile”. Il 25 giugno del 1785, non senza orgoglio, Pacetti registrava nel *Giornale* cosa era accaduto quel giorno durante una visita al sepolcro di Mengs insieme allo scultore Carlo Albacini: «Sono stato a vedere il depositino con il signor Carlo Albacini quale era ultimato di tutto, vi trovassimo degli abati, uno de' quali disse che in quel ritratto si conosceva Mengs, e non in quello della Rotonda; un altro disse che quest'opera mi faceva onore e tutto intese Albacini». ³⁶⁾ Pacetti si riferiva al busto scolpito per il Pantheon nel 1781 da Christopher Hewetson, scultore considerato senza rivali in campo ritrattistico ³⁷⁾. Dunque nel suo ritratto di Mengs, che in qualche modo a quello di Hewetson dovette ispirarsi, Pacetti aveva saputo raggiungere una perfetta sintesi tra scandaglio naturalistico e prassi idealizzante.

LA RITRATTISTICA: IL VERO DALLA RELATIVITÀ ALLA SINTESI

In effetti il genere in cui Pacetti eccelse fu proprio quello del ritratto, nel quale tra ottavo e nono decennio del secolo seppe licenziare dei veri e propri capolavori di levatura europea. Ed è anche il genere in cui si coglie meglio nell'arte dello scultore romano, in nome del nuovo gusto che si consolida nel corso degli anni Ottanta, quella ricerca di sintesi tra idealizzazione, naturalismo e scandaglio psicologico il cui raggiungimento sul finire del XVIII secolo portò ad un profondo rinnovamento in seno alla ritrattistica, sia dipinta che scolpita. ³⁸⁾ Il passaggio idealizzante nei ritratti di Pacetti si coglie senza incertezze nel corso degli anni Ottanta; anche se mai il tratteggio delle sue effigi rinunziò alle esigenze mimetiche riconducibili al legame indissolubile con la tradizione barocca romana. Il fine ultimo sarà quello del naturale idealizzato, della semplicità e della introspezione.

L'inizio della parabola ritrattistica di Pacetti, saldamente ancorato al realismo classicista di Della Valle e di Righi, si colloca nei primi anni Settanta, agli inizi del 1774, con il bassorilievo in terracotta del Museo di Palazzo Venezia che ritrae con ogni probabilità l'antiquario tirolese Domenico De Angelis (*fig. 21*). ³⁹⁾ Il rilievo rielabora le formule ritrattistiche di Della Valle, in cui l'indagine naturalistica e i virtuosismi mimetici di ascendenza berniniana, pur rimanendo potenti ed operanti, sono ricondotti sul piano formale nei confini di quel classicismo naturalistico, più pacato ma di forte introspezione psicologica, che lo scultore toscano aveva saputo rielaborare anche nella tipologia del cosiddetto ritratto “parlante”, o intellettuale, in rapporto alla ritrattistica francese importata a Roma dai *pensionnaires*.

I termini estetici di riferimento del realismo relativo della tradizione romana moderna continuò a persistere nella ritrattistica di Pacetti anche quando questa virò, a partire dagli anni Ottanta nelle maglie di un cammino estremamente articolato, sulle norme sem-



22

plificatorie e idealizzanti volte alle sintesi del canone neoclassico. Di questa commistione tra indagine naturalistica e trasfigurazione idealizzante, ancorché ingabbiato negli schemi formali più convenzionali della ritrattistica ufficiale, è emblematico l'unico ritratto marmoreo ufficiale di Pio VI certamente riferibile alla mano di Pacetti,⁴⁰⁾ quello commissionatogli il 31 dicembre del 1793 da monsignor Gazzoli per la nuova fabbrica dell'Ospizio di San Michele a Ripa, ultimato nel novembre del '94 e collocato il 31 di gennaio del '95 «sopra la porta della chiesa nuova»⁴¹⁾ (oggi conservato all'Istituto Romano di San Michele: *fig. 22*). Il marmo, al pari dei busti del pontefice scolpiti tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta da Giuseppe Ceracchi (il prototipo è del 1788; al Museo di Roma di Palazzo Braschi se ne conserva una versione, la terza, del 1790) e da Giovanni Pierantoni (1792, Terracina, Palazzo comunale), si colloca nell'ambito di una diversa tipologia dell'effigie di Pio VI,⁴²⁾ maturata appunto nei tardi anni Ottanta, in cui prevale la connotazione eroica dell'indole del pontefice, con lo sguardo teso e ispirato, la bocca semiaperta, le mascelle, gli zigomi e le arcate sopraccigliari molto evidenziate per dare risalto alle caratteristiche morali e alla psicologia dell'effigiato.



22 – ROMA, ISTITUTO ROMANO DI SAN MICHELE
VINCENZO PACETTI: RITRATTO DI PIO VI, 1794 (MARMO)

23 – ROMA, ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
VINCENZO PACETTI: RITRATTO DI PIO VI, 1794
(MODELLO IN GESSO)

L'anelito realistico delle fisionomie e lo scavo psicologico che avevano caratterizzato il più antico ritratto di De Angelis e che qui, nel busto marmoreo del pontefice, risultano in parte attenuate da esigenze di ufficialità e di rappresentanza, sebbene Pacetti si fosse recato l'8 di settembre del '94 in piazza del Popolo a vedere il papa

«per poterlo far simile nel ritratto di marmo che sto facendo per S. Michele»,⁴³⁾

sono però straordinariamente dispiegate nel modello in gesso del busto per il San Michele, conservato in Accademia di San Luca, nei cui inventari risulta dal 1830 (*fig. 23*). Il gesso, che va con ogni probabilità identificato con quello che Pacetti mise in opera «sulla porta della nuova chiesola nella nuova fabrica» dello «Spizio di San Michele»⁴⁴⁾ il 27 giugno del 1794 per avere l'approvazione di monsignor Gazzoli, rivela comunque, nonostante il suo realismo, un legame con la tradizione del ritratto parlante di matrice illuminista, così come era stato per il *Ritratto di Domenico De Angelis* di cui condivide pienamente lo spirito, che lo colloca su coordinate figurative assai lontane da un altro busto in terracotta di piccole dimensioni, modellato intorno al 1780, passato nel 1949 dalle raccolte del leggendario collezionista tenore Evangelista Gorga al Museo di Palazzo Venezia insieme ad altre



ROMA, MUSEI CAPITOLINI, PROTOMOTECA – VINCENZO PACETTI:
 24 ex25 – RITRATTO DI PIETRO BRACCI, 1794–1795 (MARMO)
 25 ex24 – RITRATTO DI MARCO BENEFIAL, 1781–1783 (MARMO)

119 sculture in terracotta, pubblicato con l'attribuzione a Pacetti nel 1954 da Antonino Santangelo e con questo riferimento sempre ripubblicato dalla successiva storiografia, ma il cui riferimento allo scultore romano è ancora tutto assolutamente da chiarire.⁴⁵⁾ Il ritratto di Palazzo Venezia infatti, che mi sembra uno dei capolavori della ritrattistica romana dell'ultimo Settecento per il suo straordinario coefficiente di realtà senza filtri e per la sua assoluta modernità, modellato probabilmente dal vero, è animato da un realismo così esasperato, evidente e quasi sgradevole per la verità in presa diretta delle accidentalità dei lineamenti e delle carni, da risultare assai lontano dall'estetica di Pacetti, con la cui scultura non condivide, credo, neanche la più piccola consonanza di stile.

Ma, al di là della committenza ufficiale papale, i livelli più alti nel genere del ritratto Pacetti li toccò nella ritrattistica civile dei busti marmorei che egli scolpì per il Pantheon, per la cui analisi è assolutamente riduttivo parlare soltanto di progressivo aggiornamento sulle istanze neoclassiche. Sono opere nelle quali, negli intrecci di un percorso di suggestioni e di riferimenti, Pacetti licenziò dei veri capolavori che lo elevarono, al fianco di Hewetson, al rango di ritrattista più originale della Roma di Pio VI. In quei

marmi egli seppe rimodulare con originalità estrema il naturalismo esasperato della sua formazione e il linguaggio della ritrattistica parlante di tradizione illuminista sulle prerogative neoclassiche, raggiungendo alla fine, nella ritrattistica all'antica, una perfetta sintesi di idealizzazione e naturalismo volta a cogliere le doti psicologiche e l'idea morale degli effigiati.

Questo percorso è magnificamente esemplificato nei tre busti scolpiti (o comunque ideati) per la Rotonda all'incirca in un quindicennio, tra 1782 e 1796. Quando alla fine del 1781 (il 12 dicembre iniziava a lavorare al modello) fu chiamato da un'associazione di vecchi allievi del maestro a tradurre in marmo un autoritratto di Marco Benefial conservato in casa Soderini (*fig. 25 ex 24*)⁴⁶⁾ per la rinascente collezione degli uomini illustri del Pantheon, Pacetti credè l'ultimo, vitale capolavoro (scolpito) di una tradizione figurativa ancora fortemente incentrata sul linguaggio barocco. La tradizione romana moderna è qui riletta sulla ritrattistica di Jean-Antoine Houdon, che a Roma era stato dal 1764 al 1768, del quale Pacetti recupera tutti quegli *escamotages* tecnici, dal francese condotti con magistrale virtuosismo, per rendere viva e vibrante la psicologia dell'effigiato, con gli occhi resi attraverso quegli artifici che il barocco di Bernini

aveva desunto dalla scultura tardo-antica, con le linee dei piani e delle superfici moltiplicate per rendere mosso e arditamente chiaroscurato il marmo. Il risultato è straordinario, forse anche per l'eccezionalità delle patine che ammantano non solo questo ma tutti i busti della Protomoteca capitolina (dove tutti i ritratti furono trasferiti nel 1820), nonostante si tratti di un ritratto postumo, in cui Pacetti dovette attenersi al modello pittorico e soprattutto lavorare di maniera, senza lo studio del modello dal vero e senza poter ricorrere, dunque, alla verifica naturalistica.

I contemporanei ammirarono questo pezzo di virtuosismo tecnico, ultimato nel corso dell'83 (quando esattamente non è chiarito dal *Giornale*) e collocato nel Pantheon il 15 marzo dell'84;⁴⁷⁾ fu apprezzato da Hewetson (che andò a vederlo in corso d'opera il 20 maggio dell'83 insieme a Massimiliano Laboureur,⁴⁸⁾ anche se un vespaio di polemiche dovette sollevarsi contro la *mise* moderna "alla pittoresca" e soprattutto contro l'accessorio della ricca parrucca riccioluta, a quelle date ormai inammissibile e nella circostanza ancora più sconveniente se si considera che soltanto pochissimo tempo prima, nel 1781, Mengs e Winckelmann erano stati ritratti rispettivamente da Hewetson e Döll, sempre per la serie degli uomini illustri del Pantheon, in abiti "filosofici" e cioè in un caso (Menges) a torso nudo e nell'altro (Winckelmann) con una toga all'antica. L'imbarazzo per la chioma di Benefial, imposta a Pacetti dall'obbligo di doversi attenere all'autoritratto del pittore e non a scelte estetiche, ci è indirettamente rivelato da un articolo pubblicato sul *Giornale delle Belle Arti* nel marzo del 1784, nel quale ad un certo momento, dopo grandi encomi, si legge un lungo passo, che arriva a citare Tolomeo e Berenice, scritto dall'anonimo articolista per giustificare Pacetti su questo preciso punto:

«Noi loderemo per fino a un ornamento, che a molti è sempre dispiaciuto ne' Simulacri degli Uomini illustri: ed è la parrucca. Non sanno tutti ravvisare la virtù sotto una finta chioma lussuriante. Un Tullio calvo, un Cesare raso, un Seneca incolto, un Socrate pelato ispirano venerazione; laddove le parrucche o per comodo adoperate, o per necessità, o per costume ci rappresentano i personaggi per quanto degni essi sieno, e virtuosi, nel punto più molle della lor vita, e in una comparsa benché talora violenta, inclinevole però alle umane debolezze. Noi pure fummo di questo parere. Non vi è però legge, che non soffra limitazione; vi sono de' casi, ne' quali giova deporre il pallio Filosofico [...]. La circostanza presente è una di queste. La Scultura del Sig. Pacetti ha in favor suo l'originale dipinto per mano dello stesso Benefial, esistente nella casa Soderini; e l'ordine avuto di ripeterlo nel sasso tal quale. Questo è molto, ma non è tutto [...]. Gli Uomini di merito si rappresentano talvolta colle insegne de' loro premi [...]. Uno de' premi delle belle Arti è di scriverne il nome del Professor meritevole nelle prime Accademie. Nella principalissima di S. Luca, i suoi accademici vestono l'abito di Città. In quest'abito vedemmo le immagini d'un Antonio Carracci d'un Cignani [...]. Il Cittadinesco abito Romano ha per suo corredo la chioma inanellata o vera, o finta che sia. Queste acconciatu-

re di capelli, che chiamansi a boccoli sono antiche quanto i Tolomei, e le Berenici».⁴⁹⁾

Tutto mutò nel secondo dei busti scolpiti per il Pantheon, quello di Pietro Bracci, dove si giunse ad un risultato diametralmente opposto, con l'effigiato avviluppato da una toga all'antica, i capelli a ciocche naturali profondamente rilevate e, soprattutto, con i tratti del volto fortemente antichizzanti (*fig. 24 ex25*). Vuoi per ragioni di committenza, vuoi per corrispondere alla voga neoclassica ormai assolutamente imperante e al rinascendo culto degli uomini illustri, vuoi per convenienza nei confronti del luogo di destinazione, che imponeva la trasfigurazione eroica nei panni antichi per adire all'immortalità, il busto, commissionato da Virginio Bracci, figlio di Pietro, il 15 settembre del '94, ultimato entro il 28 dicembre del '95 e installato il 18 marzo del '96⁵⁰⁾ con grande disappunto dell'artista per l'inevitabile cattiva illuminazione all'interno del Pantheon,⁵¹⁾ segnava nella produzione ritrattistica di Pacetti un'impressionante virata in termini neoclassici. Il risultato era ineccepibile sul piano tecnico e di grande pregio nell'esecuzione, con il puntuale riferimento alla scultura classica così come imponevano i tempi. Ma qui, non avendo potuto (trattandosi di un ritratto postumo) lavorare dal vero sul modello, e avendo al tempo stesso abbandonato tutte le pratiche mimetiche barocche e gli stratagemmi tecnici con i quali con grande mestiere aveva conferito vita ed espressività a Benefial, il risultato era di una certa inespressività.

Il ricorso alla norma idealizzante dei modelli classici — semplificazione dei tratti del volto, mascelle rilevate, cavità orbitali pronunciate — non era stato verificato in natura, reimmerso cioè nella vita secondo quel processo di unione tra ideale e naturale che ormai da un decennio Canova veniva magistralmente operando. In quel modo il grande scultore aveva insegnato a tutti cosa volesse davvero significare emulare e non copiare gli antichi.

Fu nell'ultimo dei tre busti per il Pantheon, dedicato all'ingegnere Gaetano Rappini, che Pacetti riuscì a raggiungere, sulla direzione indicata da Canova, la sua personale versione della pratica elettiva neoclassica, in cui insieme alla semplicità secondo ragione e alla idealizzazione giocò finalmente un ruolo decisivo il ricorso alla verità di natura (*fig. 26*). Qui, infatti, essendo stato lo stesso Rappini ancora in vita a commissionare il proprio busto da inserirsi in una memoria sepolcrale per la Rotonda (era l'11 ottobre del '95), Pacetti poté lavorare dal vero e compiere il modello in gesso dopo varie sedute che si dovettero consumare tra ottobre '95 e il 13 marzo 1796, quando il modello era ultimato, poco mesi prima che Rappini morisse improvvisamente.⁵²⁾ Lo studio dal vero fu determinante, anche se il marmo fu effettivamente iniziato soltanto nel 1798 e, una volta ultimato (non sappiamo precisamente quando), collocato al Pantheon nel 1802. Fu attraverso le sedute dal vero



26 – ROMA, MUSEI CAPITOLINI, PROTOMOTECA
VINCENZO PACETTI: RITRATTO DI GAETANO RAPPINI
1795–1798/1802 (MARMO)

che Pacetti riuscì a trasformare un semplice busto all'antica di un filosofo greco nella bella natura di un uomo in carne ed ossa, dove il vero morale e psicologico erano colti con intensità ma, al tempo stesso, trasfigurati in una sfera senza tempo attraverso il ricorso ai paludamenti all'antica.

Questo risultato, di profonda modernità, si allinea con originalità alle ricerche ritrattistiche di Canova, che pure il ritratto non amava perché troppo fatalmente ancorato al vero e alle sue imperfezioni. Ma, osservando Rappini, la mente corre subito al volto pingue di Domenico Cimarosa innestato su un busto eroico nudo altrettanto pingue, cui Canova attese nel 1808. Un'opera che nel suo ricorso alla relatività, a scapito dell'analogia, era evidente spia di un principio di mutazione nell'estetica canoviana che in età di Restaurazione, una volta consolidatosi, avrebbe impresso un'ulteriore, rivoluzionaria svolta all'arte della scultura.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Le figg. 1, 2 e 23 sono dell'Accademia Nazionale di San Luca; le 3, 4b, 10, 17, 18 e 19 sono dell'Autore; la 4a è di Alessandro Vasari; la 5, la 20, la 22 e la 26 sono tratte dal volume di V. DONATI, R. CASADIO, Vincenzo Pacetti scultore e restauratore nella Roma del Settecento, Ferrara 2009 (rispettivamente pp. 43, 50, 63 e 74); le 15 a-b derivano dal libro di AA.VV., Palazzo Altieri, Roma 1991 (alle pp.

128 e 129); le 6-9, 11-14 e 16 sono state fornite dalla Galleria Borghese; la 21 dal Polo Museale del Lazio (Museo Nazionale del Palazzo di Venezia); la 24 e 25 sono di Andrea Jemolo.

1) Nel *Giornale* all'anno 1773, ad esempio, è riportato: «Al mese di Maggio il Signor Giacomo Zoffolo mi diede a fare la copia della Flora Farnese in creta della grandezza di un palmo e mezzo è la pagò quattro zecchini». Cfr. *Giornale* I, c. 3r, p. 4 (anno 1773). Sempre nel *Giornale* compaiono numerose testimonianze dei modelli in creta compiuti dal fratello Camillo per Francesco Righetti. Il 30 aprile del 1785, ad esempio, Pacetti annota: «Sono due settimane compite che Cammillo lavora fuori di studio alcune copie per Righetti il metallaro»: *Giornale* I, c. 51r, p. 48 (30 aprile 1785).

2) L'ipotesi, interpretando alcuni passi contenuti nel primo dei *Giornali*, è formulata da Luca Melegati in: *Una nota su Vincenzo Pacetti possibile fornitore di modelli per Doccia*, in *Quaderni Amici di Doccia*, 3, 2009, pp. 40–43.

3) H. HONOUR, *Vincenzo Pacetti*, in *The Connoisseur*, vol. CXLVI, 1960, n. 589, pp. 174–181, spec. p. 174. Il secondo articolo dedicato da Honour a Pacetti risale al 1963: *The Rome of Vincenzo Pacetti: Leaves from a sculptor's diary*, in *Apollo*, 78, 1963, pp. 368–376. Il primo saggio, quello del 1960, riporta in appendice un catalogo delle opere di Pacetti ancora oggi utilissimo perché fondato sullo spoglio puntuale dei *Giornali* e sul catalogo delle opere di Pacetti, sia quelle d'invenzione che quelle di restauro, pubblicato da Giuseppe Antonio Guattani sulle *Memorie Enciclopediche Romane*, III, 1808, pp. 84–94.

4) *Giornale* I, c. 51r, p. 48 (30 aprile 1785).

5) Cfr. F. LEONE, *A Roma sotto Pio VI. Canova, Milizia, De Rossi e la "felice rivoluzione nelle arti"*, in *Committenti, mecenati e collezionisti*, I, Atti della sesta Settimana di Studi canoviani (Bassano del Grappa, Museo Civico, 26–29 ottobre 2004), Bassano del Grappa 2008, pp. 189–202.

6) Cfr. O. ROSSI PINELLI, *Scultori e restauratori a Villa Borghese: la tirannia delle statue*, in *Collezionismo e ideologia. Mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. DEBENEDETTI, *Studi sul Settecento romano*, vol. 7, Roma 1991, pp. 259–271.

7) L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo Risorgimento...*, 7 voll., Prato, Giachetti, 1823–1824; rist. anastatica a cura di F. LEONE, B. STEINDL, G. VENTURI, Bassano del Grappa 2007, VII, p. 74.

8) Cfr. F. LEONE, *Canova attraverso la Storia della Scultura di Cicognara*, in CICOGNARA, *op. cit.* in nota 7, I, pp. 63–110.

9) A. CANOVA, *Epistolario 1816–1817*, a cura di H. HONOUR, P. MARIUZ, 2 voll., Roma 2002–2003, II, pp. 745–750.

10) CICOGNARA, *op. cit.* in nota 7, VII, pp. 77 e 78.

11) Cfr. D. IRWIN, *John Flaxman 1755–1826. Sculptor Illustrator Designer*, London 1979, pp. 54–58.

12) Sulla scultura, da ultimo e con bibliografia precedente, cfr. A. CIPRIANI, scheda in *Art in Rome in the Eighteenth Century*, a cura di E. PETERS BOWRON, J. J. RISHL, catalogo della mostra (Philadelphia, Museum of Art – Houston, The

Museum of Fine Arts), Philadelphia 2000, cat. 145, pp. 273–275; EADEM, scheda in *Il Settecento a Roma*, a cura di A. LO BIANCO, A. NEGRO, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10.11.2005–26.2.2006), Milano 2005, cat. 53, pp. 168 e 169.

13) La terracotta, di cui Sergel modellò anche il gesso in scala naturale (anch'esso al Nationalmuseum di Stoccolma), fu tradotta in marmo soltanto nel 1804. Cfr. M. OLAUSSON, scheda in *Art in Rome ...*, cit. in nota 12, cat. 155, pp. 287 e 288.

14) Cfr. E. MORI, P. MORI, *Guida storica artistica al Santuario di Santa Margherita in Cortona*, Cortona 1996, pp. 78 e 79; V. DONATI, R. CASADIO, *Vincenzo Pacetti scultore e restauratore nella Roma del Settecento*, Ferrara 2009, pp. 44 e 45.

15) Su Pacetti e la committenza Borghese cfr. L. FERRARA GRASSI, *Il casino di Villa Borghese: i camini; note e documenti per l'arredo degli interni; la collaborazione di Agostino Penna e Vincenzo Pacetti*, in *Ville e palazzi, illusione scenica e miti archeologici*, a cura di E. DEBENEDETTI (*Studi sul Settecento Romano*, vol. 3), Roma 1987, pp. 241–279; T. SACCHI LODISPOLO, *Vincenzo Pacetti a Villa Borghese*, in *Sculture romane del Settecento*, I, *La professione dello scultore*, a cura di E. DEBENEDETTI (*Studi sul Settecento Romano*, vol. 17), Roma 2001, pp. 217–228; A. CAMPITELLI, *Vincenzo Pacetti e la committenza Borghese*, in *Sculture romane del Settecento*, II, *La professione dello scultore*, a cura di E. DEBENEDETTI (*Studi sul Settecento romano*, vol. 18), Roma 2002, pp. 233–251.

16) Cfr. M. G. BARBERINI, scheda in *Aequa Potestas*, cat. III.23, pp. 103 e 104.

17) Su Tommaso Righi, oltre alle aperture di V. H. MINOR (*Tommaso Righi's Roman Sculpture: a catalogue*, in *The Burlington Magazine*, 980, 1984, pp. 668–674) e di F. ZERI (*Appunti su Tommaso Righi*, in *Antologia di Belle Arti*, 25–26, 1985, pp. 56–64), rimando al più recente e assai documentato saggio di A. NEGRO *Per Tommaso Righi*, in *Sculture romane del Settecento*, II, cit. in nota 15, pp. 81–111.

18) Su questo preciso aspetto del vitale ed eterogeneo panorama romano tra anni Settanta e Ottanta cfr. *The Fuseli Circle in Rome. Early Romantic Art of the 1770s*, a cura di N. PRESSLY, catalogo della mostra (New Haven, Yale Center for British Art), New Haven 1979; M. T. CARACCILOLO, *La svolta dei Lumi e la pittura a Roma nel tardo Settecento*, in *Il Settecento a Roma*, cit. in nota 12, pp. 69–73; F. LEONE, *L'officina neoclassica: anelito alla sintesi, ricerca dell'archetipo*, in *L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*, a cura di F. LEONE, F. MAZZOCCA, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo Milzetti), Milano 2009, pp. 18–53.

19) Sulla definizione, coniata da Hugh Honour, e su ciò che essa esemplifica, cfr. i due fondamentali saggi relativi a Canova e all'ambiente romano di tardo Settecento pubblicati dallo studioso nel 1959 su *The Connoisseur: Antonio Canova and the Anglo-Romans. Part I: The first visit to Rome* (vol. 143, maggio, pp. 241–245); *Antonio Canova and the Anglo-Romans. Part II: The first years in Rome* (vol. 144, dicembre, pp. 225–231).

20) E. Q. VISCONTI, *Sculture del Palazzo di Villa Borghese detta Pinciana brevemente descritte*, 2 voll., Roma 1796: I, p.

32; cfr. HONOUR, *art. cit.* (1960) in nota 3, p. 180.

21) Su Banks cfr. *Thomas Banks 1735–1805. Britain's first modern sculptor*, a cura di J. BRYANT, catalogo della mostra (Londra, Sir John Soane's Museum, 21.1–9.4.2005), London 2005.

22) In A. CANOVA, *Edizione nazionale delle opere di Antonio Canova. Scritti. I*, a cura di H. HONOUR, Roma 1994, p. 304.

23) In *Il carteggio Canova–Quatremère de Quincy. 1785–1822. Nell'edizione di Francesco Paolo Luiso*, a cura di G. PAVANELLO, Treviso 2005, pp. 7 e 8.

24) Cfr. M. MINOZZI, *Dal palazzo alla villa: la Venere Vincitrice e la stanza di Elena e Paride*, in *Canova e la Venere Vincitrice*, a cura di A. COLIVA, F. MAZZOCCA, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 18.10.2007–3.2.2008), Milano 2007, pp. 70–90.

25) Cfr. E. Q. VISCONTI, *Il Museo Pio Clementino*, Milano 1820, IV, p. 56 tav. IX; HONOUR, *art. cit.* (1960) in nota 3, p. 180.

26) F. DE' FICORONI, *Le maschere sceniche e le figure comiche d'antichi romani*, Roma 1736; su questo tema cfr. B. PALMA VENETUCCI, *Continuità di un motivo iconografico ellenistico: il putto con la maschera*, in *Giornate di studio in onore di Achille Adriani*, a cura di M. BONANNO ARAVANTINOS, S. STUCCHI, Atti del convegno (Roma, 26–27 novembre 1984), Roma 1991, pp. 222–236.

27) Oltre che dalla lettura del *Giornale*, la vicenda esecutiva di quest'opera – come di tutte le altre opere d'invenzione di Pacetti – è perfettamente chiarita nei suoi termini cronologici in HONOUR, *art. cit.* (1960) in nota 3, p. 181.

28) Su questo punto, centrale, dell'estetica canoviana cfr. C. SISI, *Il monumento funebre di Vittorio Alfieri e il "bello sepolcrale"*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 2. Milano, Firenze, Napoli*, a cura di F. MAZZOCCA, G. VENTURI, Atti della quarta settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa, Museo Civico, 4–8 novembre 2002), Bassano del Grappa 2006, pp. 212–224.

29) Sulla scultura romana del Settecento, di cui mancano ancora studi approfonditi ed esaustivi soprattutto in relazione alla seconda metà del secolo, vedi, in ordine cronologico, L. HAUTECOEUR, *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII siècle*, Paris 1912; G. HUBERT, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Parigi 1964; R. ENGGASS, *Early 18th Century Sculpture in Rome*, 2 voll., University Park and London 1976; A. NAVA CELLINI, *La scultura del Settecento*, Torino 1982 (i primi due capitoli relativi a Roma); D. WALKER, *An introduction to Sculpture in Rome in the Eighteenth Century*, in *Art in Rome ...*, cit. in nota 12, pp. 211–223; *Sculture romane del Settecento, I, II, III*, a cura di E. DEBENEDETTI, *Studi sul Settecento romano*, voll. 17–19, Roma 2001–2003; M. G. BARBERINI, *Scultura: 1760–1800*, in *Il Settecento a Roma*, cit. in nota 12, pp. 43–51; S. GRANDOSSO, *La scultura in Italia dal tardo Settecento al primato di Canova e Thorvaldsen*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789–1815*, a cura di C. SISI, Milano 2005, pp. 133–161; pp. 133–155 (quelle relative a Roma).

30) *Giornale* I, c. 3v, p. 4 (aprile 1774).

31) *Giornale* I, c. 15v, p. 15 (9 febbraio 1782): «Il Sig. Cometti mi a fatto restaurare un busto quale ascende detto ristauo a pavoli 18.; in conto di ciò ed altro che possa fargli mi a dato un modello originale del cavalier Rusconi, cioè il bozzetto del deposito delli Cappuccini». Cfr. HONOUR, *art. cit.* (1960) in nota 3, p. 176.

32) Cfr. S. SUSINNO, *Anton Raphael Mengs in Arcadia Dimia Sipilio*, in Mengs. *La scoperta del Neoclassico*, a cura di S. ROETTGEN, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 3.3–11.6.2001; Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Schloss, 23.6–3.9.2001), Venezia 1998, pp. 57–69.

33) L. BARROERO, *L'occhio critico di Giovanni Gherardo De Rossi sulle belle arti*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. I. Venezia e Roma*, a cura di F. MAZZOCCA, G. VENTURI, Atti della terza Settimana di Studi canoviani (Bassano del Grappa, 25–28 ottobre 2001), Bassano del Grappa 2005, pp. 281–295 tav. XLVI–XLVIII; EADEM, *Le Arti e i Lumi. Pittura e scultura da Piranesi a Canova*, Torino 2011, pp. 53–63.

34) *Scultura. Sepolcro di Antonio Raffael Mengs*, in *Memorie per le Belle Arti*, luglio 1785, pp. CIII e CIV, in partic. p. CIV.

35) *Giornale* I, c. 36v, p. 35 (3 maggio 1784): «Il Signor Maron è venuto a vedere la macchetta del depositino per il Cav. Mengs, quale hà approvata anzi gli è molto piaciuta senza trovar la minima difficoltà».

36) Su Slodtz resta ancora fondamentale il libro pubblicato a Parigi nel 1967 da François Souchal: *Les Slodtz, sculpteurs et décorateurs du roi (1685–1764)*.

37) *Giornale* I, c. 54v, p. 51 (29 giugno 1785).

38) Sul busto cfr. T. HODGKINSON, *Christopher Hewetson. An Irish Sculptor in Rome*, in *The Walpole Society*, XXXIV, 1952–1954, pp. 42–52; S. ROETTGEN, scheda in Mengs. *La scoperta ...*, *cit.* in nota 32, pp. 116 e 117; P. COEN, scheda in *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, a cura di F. MAZZOCCA, E. COLLE, A. MORANDOTTI, S. SUSINNO, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 27.2 – 28.7.2002), Milano 2002, cat. VII.21, p. 469. Su Hewetson si veda ora anche P. COEN, *Christopher Hewetson: nuovi documenti, nuove interpretazioni*, in *BdA*, 2012, 15, pp. 87–100.

39) F. LEONE, “Chi è miglior pittore fa miglior ritratti”: *l'idea neoclassica di ritratto tra dibattito critico e testimonianze figurative*, in *L'Ottocento in Italia...*, *cit.* in nota 29, pp. 53–68.

40) Cfr. A. PAMPALONE, *Vincenzo Pacetti: stralcio di un diario di lavoro*, in *Neoclassico. Semestrato di Arti e Storia*, 25, 2004, pp. 13–53. Nell'articolo è pubblicato un documento composto da 4 carte che risulta essere il brogliaccio scritto per mano di Pacetti di quanto contenuto, rielaborato, nel *Giornale* della Biblioteca Alessandrina di Roma (Ms. 321) relativamente al triennio 1772–1774. Nel documento rintracciato dalla Pampalone, diversamente da quanto più laconicamente riportato nel *Giornale*, in cui è scritto «Ho fatto il ritratto del Signor De Angeli» (*Giornale* I, c. 3r, p. 4, febbraio 1774), è specificato che il ritratto, probabilmente modellato in terracotta come attesterebbe l'esigua cifra corrisposta (38 zecchini), era stato compiuto «in bassorilievo» (p. 53), come, appunto, il rilievo di Palazzo Venezia. Che il personaggio raffigurato vada effettivamente identificato con

Domenico De Angelis mi sembra ulteriormente comprovato dal confronto con il ritratto dell'architetto dipinto da Pietro Labruzzi nel 1787 oggi in collezione privata: cfr. A. GHIDOLI, scheda in *Il Settecento a Roma*, *cit.* in nota 12, cat. 124, pp. 229 e 230.

Sul bassorilievo di Pacetti, firmato «Vincenzo Pacetti Rom. F.», cfr. anche: A. SANTANGELO, scheda in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi), Roma 1959, cat. 406, p. 162; HONOUR, *art. cit.* in nota 3, pp. 179 e 180; C. GIOMETTI, scheda in *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia*, IV, a cura di C. GIOMETTI, direzione scientifica M. G. BARBERINI, Roma 2011, cat. 144, p. 121.

41) È infatti tutta da verificare, sia sul versante documentario che sul piano stilistico, l'autografia del busto di Palazzo Bianco a Genova, ipoteticamente identificato da Honour (*art. cit.* (1960) in nota 3, p. 178) con quello commissionato a Pacetti il 22 marzo del 1783 dall'abate Franceschini per la città di Ancona, ultimato l'8 di ottobre dello stesso anno e inviato ad Ancona il 13 di dicembre. Questo stesso busto fu esposto nel 1959 alla mostra del Settecento romano (*Il Settecento a Roma*, 1959, *cit.* in nota 40, cat. 146, p. 82) con il riferimento a Giuseppe Ceracchi.

42) *Giornale* I, c. 149r, p. 153 (31 gennaio 1795).

43) Per una breve carrellata sull'iconografia di Pio VI e sulla sua evoluzione cfr. F. LEONE, *L'immagine di Pio VI Braschi, 1775–1799, in scultura tra arte e potere*, Roma 2010.

44) *Giornale* I, c. 144v, p. 149 (8 settembre 1794).

45) Ivi, c. 142v, p. 147 (27 giugno 1794).

46) Cfr. *Collezioni Gorga. Raccolte archeologiche e artistiche*, Roma 1948, p. 9; A. SANTANGELO, *Museo di Palazzo Venezia. Catalogo delle sculture*, Roma 1954, p. 78; IDEM, scheda in *Il Settecento a Roma* (1959), *cit.* in nota 40, cat. 406, p. 162; PAMPALONE, *art. cit.* in nota 40, pp. 43 e 44; G. PITTIGLIO, scheda in *Guida al Museo Nazionale del Palazzo di Venezia*, Roma 2009, p. 93; GIOMETTI, scheda in *Museo Nazionale ...*, *cit.* in nota 40, cat. 145, pp. 121 e 122.

47) Probabilmente il ritratto esposto a *Il Settecento a Roma* (1959), *cit.* in nota 40, cat. 75, p. 61 (scheda di Luigi Salerno).

48) Sul busto cfr. HONOUR, *art. cit.* (1960) in nota 3, p. 180 n. 19; COEN, scheda in *Il Neoclassicismo in Italia ...*, *cit.* in nota 38, cat. VII.23, p. 470 (dove però il busto è detto ultimato nel 1782 e non nel 1783, come in effetti fu).

49) *Giornale* I, c. 26v, p. 26 (20 maggio 1783).

50) *Giornale delle Belle Arti*, 13, 27 marzo 1784, pp. 97–99, spec. pp. 97 e 98.

51) Cfr. HONOUR, *art. cit.* (1960) in nota 3, p. 180 n. 20; COEN, scheda in *Il Neoclassicismo in Italia ...*, *cit.* in nota 38, cat. VII.24, pp. 470 e 471.

52) Il 18 marzo del 1796 Pacetti annota nel *Giornale*: «Hò collocato nella chiesa della Rotonda il busto del quondam Pietro Bracci; povera mia fatica, sacrificata per il lume alto!» (*Giornale* I, c. 162r, p. 166).

53) Alla morte di Rappini, la commissione del marmo fu confermata dal figlio Francesco il 14 e il 23 settembre del 1796 per la cifra di 600 scudi. Pacetti ultimò il modello dell'intera memoria il 10 di maggio del 1797. Nel gennaio del

1798 iniziò a scolpire il marmo. Non sappiamo precisamente quando fu terminato, ma fu soltanto con la pace ristabilita dopo gli eventi della Repubblica Romana che il busto fu installato al Pantheon nel luglio del 1802. Cfr. HONOUR, *art. cit.* (1960) in nota 3, p. 180 n. 21.