

**CRISTO E LA SAMARITANA: UN DIPINTO SMEMBRATO DI STEFANO TORELLI E L'ART DE PLAIRE DI ÉTIENNE-MAURICE FALCONET ALLA CORTE DELL'IMPERATRICE CATERINA II DI RUSSIA**

Irene Graziani

Una riflessione sulla capacità dell'arte di dare vita alla materia inerte si può immaginare come sfondo al *Cristo e la Samaritana al pozzo*, firmato e datato «Ste Torelli px Anno 1774» (fig. 1). Il dipinto, la cui attuale ubicazione è sconosciuta, mi era noto in forma frammentaria: solo la parte sinistra della tela, con Gesù seduto accanto al pozzo nell'atto di argomentare sull'universale sete di Dio con il gesto della mano e la dolcezza suadente dello sguardo, era infatti apparsa sul mercato antiquariale statunitense nel 1992<sup>1</sup> (fig. 2). Ma una fotografia conservata presso la Fondazione Federico Zeri di Bologna (Inv. 277097; fig. 1), che mi è stata segnalata da Marcella Culatti, restituisce l'intero dipinto, completando il soggetto con la figura della Samaritana.

Entro il 1992 si è dunque verificata la manomissione della tela, cui forse sarà possibile in futuro porre un rimedio con il recupero della parte mancante, riconoscibile grazie alla sopravvivenza della testimonianza fotografica.

Al momento tuttavia il rammarico per il danno inferito si lascia pienamente avvertire, se si considera il grado d'interesse dell'opera, molto significativa nel percorso del pittore di origini bolognesi, ma quasi esclusivamente attivo in Paesi Oltremontani<sup>2</sup>.

Certamente autografo, il dipinto si colloca nella fase più tarda di Torelli, giunto all'apice di carriera nella Russia dell'imperatrice Caterina II. Dal 1768 ha abbandonato l'incarico di professore ricoperto presso l'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo, dove è approdato nell'autunno del 1762, dopo il colpo di Stato che ha condotto la granduchessa, sposa di Pietro III, ad impossessarsi del regno; il nuovo ruolo che ha assunto di "pittore di corte", ottenuto con la nomina da parte della stessa zarina<sup>3</sup>, ha definitivamente consolidato la sua posizione in "Moscovia", dove, al servizio della sovrana, si è dedicato a temi mitologici, «ovidiani»<sup>4</sup>, presi a pretesto per celebrare l'età felice di Caterina II, ma soprattutto alla costruzione della sua immagine ufficiale, attraverso una serie di ritratti che ne risaltano le qualità morali e politiche di saggia e moderna monarca illuminata. «Minerva Ve-

<sup>1</sup> Sotheby's, New York, 14 ottobre 1992, lotto 148.

<sup>2</sup> Il pittore lascia l'Italia nel 1739 e sarà attivo a Bayreuth per la margravia Wilhelmine, a Dresda per la famiglia di Augusto III di Sassonia, a Lubeca per il Senato della città, ed infine a San Pietroburgo. Sul pittore: IRENE GRAZIANI, *La bottega dei Torelli. Da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Bologna 2005; EAD., *Sognare l'Arcadia. Stefano Torelli, «peintre enchanteur» nelle grandi corti del Nord Europa*, Bologna 2013; il periodo trascorso a Dresda è stato indagato anche da THOMAS LIEBSCH, *Stefano Torelli, Hofmaler in Dresden. Sein Werk in Sachsen, Bayreuth, Lübeck und Sankt Petersburg*, Berlin, dissertation.de – Verlag im Internet GmbH, 2007.

<sup>3</sup> Serge Ernst (SERGE ERNST, *Stefano Torelli in Russia*, in «Arte Veneta», XXIV, 1970, pp. 173-184) ha rintracciato e in parte pubblicato i documenti che raccontano le vicende del passaggio di Torelli a pittore di corte. Il 26 febbraio 1768 Torelli invia una lettera al Presidente Ivan Ivanovič Bečkoj e ai componenti dell'Accademia, scritta in francese, chiedendo che accettino il suo congedo, motivato da ragioni di salute (soffre infatti di gotta), e non da una diminuzione delle commissioni (non ripagate fra l'altro da alcun tipo di indennità) conseguente alla necessità di far fronte agli impegni pressanti dell'attività accademica. Al 2 aprile risale la nomina a pittore di corte da parte di Caterina II che il 15 novembre, sempre del 1768, decreta di attribuirgli uno stipendio annuo di 2300 rubli.

<sup>4</sup> Sulla fortuna dei temi ovidiani nella Francia monarchica di Luigi XV, si veda: MARC FUMAROLI, «Aetas Ovidiana». *François Boucher et le siècle de Louis XV*, in *De Rome à Paris. Peinture et pouvoirs aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Dijon, Faton, 2007, pp. 306-333.

nusque in una»<sup>5</sup> viene appellata da Francesco Algarotti nel 1764, una locuzione che Torelli sembra trasporre in pittura, scegliendo di raffigurare Caterina secondo l'iconografia della dea della sapienza<sup>6</sup>, e conferendo inoltre al suo aspetto la grazia avvincente della dea della seduzione<sup>7</sup>.

Un «carattere volitivo e determinato», unito alla «piacevolezza», alla «benevolenza dello sguardo», a «quel modo di parlare affascinante» che «lasciava trasparire le sue intenzioni pericolose», sono d'altra parte i tratti descritti da una fonte come Claude-Carloman de Rulhière, segretario dell'ambasciata di Francia a San Pietroburgo al tempo del colpo di Stato, che sintetizzano gli aspetti del temperamento della sovrana su cui la stessa Caterina intende fondare la propria carismatica personalità pubblica e la propria identità politica. Un intento nel quale riuscirà in modo a tal punto convincente da suscitare il commento di Voltaire a proposito della vittoria riportata nella guerra contro i Turchi (1768-1770), un nemico accusato dai *philosophes* di rappresentare una civiltà arretrata anche sotto il profilo morale: «C'est du Nord aujourd'hui que nous vient la lumière»<sup>8</sup>.

Il rapporto con la cultura francese è particolarmente alimentato nella Russia di Caterina II: soprattutto nei primi anni di regno, la zarina si ispira all'*Esprit des lois* di Montesquieu; intrattiene rapporti epistolari con Voltaire e Diderot e ne acquista le biblioteche (di Diderot nel 1765, di Voltaire nel 1778, alla morte del filosofo); sostiene la pubblicazione dell'*Encyclopedie*<sup>9</sup>.

Anche sotto il profilo artistico l'arrivo di Étienne-Maurice Falconet (1766), cui viene commissionata la statua in bronzo di *Pietro il Grande (Il cavaliere di bronzo)*, San Pietroburgo, Piazza del Senato), conduce nuova linfa all'elaborazione di un ideale di bellezza, sostanziato di grazia sensuale, che lo stesso Torelli a corte è impegnato a sperimentare. Ne è espressione, fra le altre opere del pittore, proprio il dipinto con *Cristo e la Samaritana*, che più di un elemento approssima ai modi di Falconet. Le analogie più stringenti si possono cogliere con il *Cristo nel Giardino degli ulivi* nella chiesa parigina di Saint-Roch (fig. 3), al quale il Cristo di Torelli si accosta per l'assestamento smottante della figura, accompagnato dal fluire sghembo delle pieghe delle vesti. Pur commentato con riserve da Denis Diderot in un articolo della «Correspondance littéraire» del 1760, dedicato alla nuova de-

<sup>5</sup> FRANCESCO ALGAROTTI, *Viaggi di Russia*, in *Opere del conte Algarotti, Cavaliere dell'ordine del Merito e Ciambelano di S.M. il Re di Prussia*, Tomo V, In Livorno, Presso Marco Coltellini, 1764, p. 25: l'espressione si trova all'interno del *Saggio di Storia metallica della Russia*, inviato insieme alla lettera spedita il 13 febbraio 1764 da Pisa al conte Michail Illarionovič Voroncov, Gran Cancelliere di tutte le Russie, a Firenze.

<sup>6</sup> L'iconografia di Caterina II come Minerva è tratta dal ciclo dedicato a Maria de' Medici da Pieter Paul Rubens (Parigi, Musée du Louvre), tradotto in incisioni su disegno dei fratelli Jean-Baptiste e Jean-Marc Nattier (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Fonds de la bibliothèque de l'Arsenal – Inv. EST 55): I. GRAZIANI, *Sognare l'Arcadia* cit., pp. 169-170. Sulla traduzione dei dipinti di Rubens da parte dei fratelli Nattier: XAVIER SALMON, *Jean Marc Nattier, 1685-1766*, catalogo della mostra (Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon, 26 ottobre 1999 – 30 gennaio 2000), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999, pp. 40-49, n. 1.

<sup>7</sup> Sull'espressione utilizzata da Algarotti e l'iconografia di Caterina II: IRENE GRAZIANI, *Stefano Torelli e l'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo: l'icona imperiale di Caterina II, «Minerva Venusque in una»*, in *Le Virtuose Adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo, Emblemi Simboli e Linguaggi*, Convegno Internazionale di Studi (Sperlonga 9-10 maggio 2013), a cura di Clizia Gurreri, in corso di stampa; EAD., *Sognare l'Arcadia* cit., pp. 168-172.

<sup>8</sup> In una lettera del 1771, Voltaire esalta in versi poetici l'impegno della zarina a difesa dei diritti dell'uomo e a favore della tolleranza (Lettera CXI, inviata da Voltaire a Caterina II); un impegno, per la verità, più presunto che reale, stando agli studi storici. Si veda a questo proposito la biografia di ISABEL DE MADARIAGA, *Russia in the age of Catherine the Great*, Londra 1981, trad. it. *Caterina di Russia*, (1981), Torino, Einaudi, 1988. Dal canto suo invece Voltaire celebra Caterina II come trionfatrice sul «tyran de Byzance, /Et des sots préjugés, tyrans plus odieux...»: MARC FUMAROLI, *Quand l'Europe parlait Français*, Paris, Édition de Fallois, 2001, p. 237.

<sup>9</sup> OL'GA G. ZIMINA, *La Biblioteca di Caterina II*, in *Caterina di Russia. L'Imperatrice e le arti*, cat. mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 23 maggio – 9 agosto 1998), Milano, Electa, 1998, pp. 208-210, in part. p. 209.

corazione della chiesa, il *Cristo* in San Rocco era in realtà un primo esperimento dello scultore francese sulla capacità di rappresentare in un corpo la vita dei sensi, esplorando il momento del passaggio da uno stato di animazione a quello opposto di abbandono.

Lo descrive Diderot: «*la tête et le bras de ce morceau agonisent en effet, mais le corps et le parties inférieures se reposent*»<sup>10</sup>. Alcuni dettagli non convincono tuttavia il critico, come il piede destro, appoggiato in punta a fungere da scarico per il peso, che a giudizio di Diderot avrebbe dovuto invece essere piuttosto «pendant», o la base della scultura, troppo piccola rispetto all'espandersi della statua nello spazio angusto che la contiene dinanzi al pilastro della chiesa.

Ma forse l'idea di Falconet voleva essere proprio quella di restituire l'ambiguità di una condizione fisica e psicologica attraverso i segnali contraddittori – la ripresa di vitalità del piede, l'assenza totale di vigore nell'afflosciarsi dilatato della figura – visibili esternamente in un corpo inteso come struttura organica. I fenomeni interni, determinati dai processi vitali, e la loro ripercussione nell'aspetto esteriore saranno dopo pochi anni nuovamente affrontati dallo scultore nel gruppo di *Pigmalione e Galatea* (Baltimora, Walters Art Gallery)<sup>11</sup>, straordinaria metafora del potere creativo dell'artista, del miracoloso e inspiegabile «*éveil des sens*» della materia. Esposto al *Salon* del 1763, suscita soprattutto per la figura di Galatea l'ammirazione di Diderot, che, impregnato dal pensiero filosofico di John Locke, legato all'importanza dell'esperienza e dei sensi, ma forse già attento alla sensibilità scientifica e medica del «vitalismo»<sup>12</sup>, è entusiasta dinanzi alla lavorazione di un marmo in cui sembrano muoversi i primi palpiti della vita: «*Elle est à sa première pensée: son coeur commence à s'emouvoir, mais il ne tardera pas à lui palpiter... quelle mollesse de chair! Non ce n'est pas du marbre; appuyez-y votre doigt, et la matière qui a perdu sa dureté cédera à votre impression*»<sup>13</sup>.

La stupefacente capacità di trasfondere vitalità alla statua procede senza tradire «*la nature et le Grâces*»<sup>14</sup>, tanto si fondono nel «*morceau de pierre blanche la surprise, la joie et l'amour*»<sup>15</sup>. Il risultato è «*très-parfait*», al punto che se il «*groupe enfoui sous la terre pendant quelques milliers d'années venait d'en être tiré avec le nom de Phidias en grec, brisé, mutilé dans le pieds, dans le bras*», lo stesso Diderot non potrebbe che guardarlo «*en admiration et en silence*»<sup>16</sup>.

Dal paragone con l'antico Falconet non riporta sconfitte. Un confronto con la grande tradizione del passato sarà anzi coltivata dallo scultore anche in seguito, e fornirà argomenti per una riflessione di carattere critico<sup>17</sup>. Nel 1772 – appena due anni prima del compimento del *Cristo e la Samaritana* di

<sup>10</sup> DENIS DIDEROT, *Les embellissements de l'église de Saint-Roch*, in «Correspondance Littéraire», 15 dicembre 1760, ed. cons. *Correspondance Littéraire, Philosophique et Critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc. Revue sur les textes originaux par Maurice Tourneux*, vol. 4, Paris, Garnier, 1878, pp. 328-334, in part. p. 329.

<sup>11</sup> La critica odierna tende a identificare il gruppo esposto al Salon del 1763 con la statua oggi conservata presso la Walters Art Gallery di Baltimora.

<sup>12</sup> ROLAND RECHT, *Falconet, Diderot, Goethe. Le débat sur la nature et sur le discours autorisé*, in *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle: théorie, critique, philosophie, histoire*, sous la direction de Christian Michel et Carl Magnusson, Atti del colloquio tenuto a Losanna (14-16 febbraio 2008), Parigi (10-12 aprile 2008), Roma (22-23 maggio 2008), Paris, Samogy, 2013, pp. 369-381, in part. p. 372.

<sup>13</sup> DENIS DIDEROT, *Salon de 1763*, ed. cons. *Œuvres complètes de Diderot revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et le manuscrit inédit conservé à la Bibliothèque de l'Ermitage: notices, notes, tables analytique, étude sur Diderot et le mouvement philosophique au 18. siècle*, par J. Assezat et M. Tourneux, Paris, Garnier, 1875-1877, vol. 10, 1876, pp. 157-226, in part. p. 221.

<sup>14</sup> D. DIDEROT, *Salon de 1763* cit., p. 221.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 222.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Sull'attività di Falconet in veste di critico si vedano: R. RECHT, *Falconet, Diderot, Goethe* cit.; PHILIPPE JUNOD, *Falconet: la plume et le ciseau ou de la philologie à l'esthétique*, in *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle: théorie, critique, philosophie, histoire*, sous la direction de Christian Michel et Carl

Torelli – Falconet fa infatti stampare ad Amsterdam la traduzione commentata dei libri della *Naturalis Historia* di Plinio<sup>18</sup>, in cui riemerge non solo la fama di Fidia, ma anche la memoria di altri modelli. Fra i paradigmi celebrati dalle fonti antiche, altre opere sembrano maggiormente corrispondere all'ideale di bellezza tenera e sensuale promossa da Falconet, come ad esempio i marmi di Prassitele, delicatamente lavorati, trattati con cere colorate per smorzare la crudezza della pietra levigata, torniti in forme sinuose, flesse in dolci curvature a interrompere una rigida frontalità, animati da tenere emozioni nello sguardo "umido" sotto le palpebre sottili<sup>19</sup>: i soggetti sono Afrodite, Eros, Apollo adolescente, le divinità più giovani dell'Olimpo che già sono state protagoniste dei dipinti di François Boucher, il «pittore delle grazie»<sup>20</sup>, col quale lo scultore ha collaborato, traducendone le invenzioni in porcellane durante gli anni a servizio di Madame de Pompadour a Sèvres<sup>21</sup>.

Lo stesso principio estetico sembra affascinare Torelli, che nella tela con *Venere e Adone* di Mosca (Archangel'skoe, Galleria Jusupov) rielabora la figura del cacciatore ferito a morte dipinta in un quadro di identico soggetto di Boucher<sup>22</sup>, e nell'allegoria del *Silenzio* per il Rathaus di Lubeca del 1759 (fig. 4) si dimostra già interessato alle invenzioni di Falconet, riproponendo la dinamica e tenera grazia dell'*Amour menaçant* (Parigi, Musée du Louvre; fig. 5)<sup>23</sup>, commissionato allo scultore da Madame de Pompadour e apparso al Salon del 1757, prima di essere tradotto in *biscuit* a Sèvres l'anno successivo e trovare larga diffusione in Europa nel formato in miniatura<sup>24</sup>.

Ecco che, come nella scultura di Falconet, nella pittura di Stefano la ricerca della vitalità della materia non va disgiunta da quella della piacevolezza, che viene perseguita rinnovando ancora il ricordo della cultura veneta, nello spettro «iridato» dei colori<sup>25</sup>, e della tradizione emiliana, in una ripresa dei commossi affetti di Correggio, dell'aristocratica grazia di Parmigianino: così nel quadro documentato dalla fotografia di Zeri, l'eloquenza di Cristo assume i toni di un amabile conversare, mentre l'equilibrio della sua figura si flette in una gravitazione molle attorno al proprio asse; la Sa-

Magnusson, Atti del colloquio tenuto a Losanna (14-16 febbraio 2008), Parigi (10-12 aprile 2008), Roma (22-23 maggio 2008), Paris, Samogy, 2013, pp. 159-172.

<sup>18</sup> MICHELE BEAULIEU, *Les «écrits» de Falconet sur la sculpture (1716-1791)*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1991, pp. 173-185, in part. p. 174.

<sup>19</sup> Luciano definisce umido lo sguardo dell'Afrodite Cnidia di Prassitele (LUCIANO DI SAMOSATA, *Eikônes*, 6).

<sup>20</sup> JEAN-FRANÇOIS DE BASTIDE, *La petite maison*, prima edizione in *Le Nouveau Spectateur*, Paris, L. Cellot, 1758-1760, vol. II, ed. cons. Paris, 1993, p. 41, n. 1. Si veda: JO HEDLEY, *François Boucher. Seductive Visions*, London, The Wallace Collection, 2004, p. 37.

<sup>21</sup> Sull'attività di Falconet per Madame de Pompadour, si veda: *Falconet à Sèvres (1757-1766) ou l'art de plaire*, catalogo della mostra (Sèvres, Musée National de Céramique, 6 novembre 2001 – 4 febbraio 2002), a cura di Marie-Noëlle Pinot de Villechenon, Sèvres, Réunion des Musées Nationaux, 2001.

<sup>22</sup> Il dipinto è oggi disperso, ma è stato pubblicato da Alexandre Ananoff: ALEXANDRE ANANOFF, *L'opera completa di Boucher*, Milano, Rizzoli, 1980, (I Classici dell'Arte, 21), pp. 91-92, n. 86. Il dipinto venne tradotto a stampa; a dimostrazione della fortuna di cui godette e della divulgazione che gratificò l'invenzione di Boucher, Ananoff segnala infatti le incisioni di Louis Surugue (1742) e di Jean-Charles Le Vasseur.

<sup>23</sup> I. GRAZIANI, *Sognare l'Arcadia* cit., p. 127.

<sup>24</sup> GUILHEM SCHERF, scheda in *Madame de Pompadour et les arts*, catalogo della mostra (Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon, 14 febbraio – 19 maggio 2002; München, Hypo-Kulturstiftung, Kunsthalle, 14 giugno – 19 settembre 2002; Londres, The National Gallery, 16 ottobre 2002 – 12 gennaio 2003), a cura di Xavier Salomon, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002, pp. 311-312.

<sup>25</sup> L'aggettivo è utilizzato da Adriano Mariuz in relazione alla pittura di Sebastiano Ricci, modello di riferimento per Torelli insieme a Giambattista Tiepolo: ADRIANO MARIUZ, *Il rinnovamento della pittura veneziana. Il primato di Sebastiano Ricci (1659-1734)*, in *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, 24 aprile – 11 luglio 2010), a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 29-45, in part. p. 44. Si veda: I. GRAZIANI, *Sognare l'Arcadia* cit., pp. 48.

maritana gli si fa incontro avvolta in un mare di stoffe «vivant»<sup>26</sup> e fluttuanti, mentre la carnosità del busto e delle braccia fa sprofondare la costruzione ossea, rendendo soffice il modellato del corpo. Il soggetto religioso del dipinto, genere poco praticato da Torelli in Russia, ancora si affida, come già nelle commissioni per la Dresda di Augusto III, ad una fede che per persuadere fa leva sulla fascinazione e sull'incanto<sup>27</sup>, esente da mortificazioni e penitenze, tale da non contraddire agli obblighi mondani e politici della vita di corte.

Come nella Francia di Luigi XV, così nella Russia di Caterina deve ora affermarsi l'idea di un potere che non regna attraverso la forza, ma attraverso le grazie<sup>28</sup>: all'arte viene assegnato il compito di addomesticare la natura ferina dell'uomo attraverso l'azione gratificante della seduzione e del piacere, sì da condurre alla conquista di un sistema morale condiviso dalla società cosmopolita dell'Europa dei Lumi, che si fonda sulle regole della civiltà della conversazione.

Falconet e Torelli sono in sintonia e la loro intesa si traduce in un reciproco apprezzamento, misurabile, da un lato, nella ripresa da parte del pittore delle invenzioni dello scultore, e dall'altro, nelle parole entusiastiche per la pittura dell'artista bolognese, affidate dal maestro francese a una lettera per Caterina II: nella corrispondenza epistolare con la sovrana, a proposito della *Minerva Emblematica* dipinta nel 1770 da Stefano (San Pietroburgo, Museo Statale Russo), Falconet definisce Torelli «un très habile homme» e «un peintre enchanteur», e tornando probabilmente con il pensiero ai soggetti «ovidiani» privilegiati da Boucher, afferma che le Grazie e gli Amori dipinti dal bolognese a Oranienbaum, la dacia della zarina affacciata sul Mar Baltico, hanno «le vrai caractère de la séduction»<sup>29</sup> ed «égalent ce que les grands maîtres ont fait de beau en ce genre»<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> Così Falconet definisce le stoffe della veste della Minerva Emblematica (*Caterina II nelle vesti di Minerva, protettrice delle Arti*, San Pietroburgo, Museo Statale Russo) di Torelli in una lettera inviata a Caterina II.

Si veda: Lettera del 7 maggio 1770 di Étienne-Maurice Falconet a Caterina II, in LOUIS RÉAU, *Correspondance de Falconet avec Catherine 2. (1767-1778)*, publiée avec une introduction et des notes par Louis Réau, Paris, Champion, 1921, pp. 123-124, n. 86: «Le tableau où Votre Majesté vient encourager les arts a des beautés supérieures. La Minerve emblématique est riche avec simplicité, noble avec aisance. Il s'est pénétré de son sujet. Les étoffes sont vivant, s'il est permis de s'exprimer ainsi. Les Trois Arts ne sont pas encore assez avancés pour en juger absolument. Mais la disposition du tableau, et qu'il y a de fait, est l'ouvrage d'un très habile homme et d'un peintre enchanteur».

<sup>27</sup> I. GRAZIANI, *Sognare l'Arcadia* cit., pp. 41-49.

<sup>28</sup> M. FUMAROLI, «*Aetas Ovidiana*» cit., p. 324.

<sup>29</sup> L. REAU, *Correspondance de Falconet ...cit.*, pp. 123-124.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 124.



Fig. 1 - Stefano Torelli, *Cristo e la Samaritana al pozzo*, ubicazione sconosciuta (Fototeca Federico Zeri, Inv. 277097)



Fig. 2 - Stefano Torelli, *Cristo*, ubicazione sconosciuta, Sotheby's, New York, 14 ottobre 1992, lotto 148



Fig. 3 - Étienne-Maurice Falconet, *Cristo nel Giardino degli ulivi*, Parigi, chiesa di Saint-Roch



Fig. 4 - Stefano Torelli, *Il Silenzio*, Lubecca, Rathaus, Sala dell'Udienza



Fig. 5- Étienne-Maurice Falconet, *Amour menaçant*, Parigi, Musée du Louvre