

SUPPLEMENTI

Le donne storiche dell'arte
tra tutela, ricerca
e valorizzazione



IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Supplementi n. 13, 2022

ISSN 2039-2362 (online)

ISBN (print) 978-88-6056-831-1; ISBN (pdf) 978-88-6056-832-8

© 2015 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Tommy D. Andersson, Elio Borghoni, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Scullo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata WOS
Rivista riconosciuta SCOPUS
Rivista riconosciuta DOAJ
Rivista indicizzata CUNSTA
Rivista indicizzata SIMED
Inclusa in ERIH-PLUS

Un contributo per Antonia Nava Cellini

Elettra Lanaro*

Abstract

L'intervento ripercorre brevemente la biografia umana e intellettuale di Antonia Nava Cellini (1909-2000), fra le massime specialiste del Novecento di scultura barocca. La sua attività rientra nel cono d'ombra in cui sono stati relegati molti contributi femminili in ambito storico-artistico. Una trascuratezza che emerge chiaramente nella bibliografia dedicata al marito Pico Cellini. Si pensi, per esempio, all'omaggio di Bruno Toscano al restauratore, in cui in coda ai meriti di Cellini figura quello di aver sposato «una storica dell'arte al vertice degli studi internazionali dell'età barocca». Per risarcire Nava dell'importante ruolo avuto negli studi, l'articolo si sofferma sui momenti salienti della sua carriera: dalla formazione romana con Pietro Toesca, alla vicinanza intellettuale a Carlo Ludovico Ragghianti, per approdare ai molti saggi per «Paragone». Di quest'ultima fase sono riportate alcune delle numerose e brillanti intuizioni di Antonia Nava Cellini nell'ambito della statuaria secentesca, che spaziano dai contributi di apertura dedicati ad Alessandro Algardi, alla scultura napoletana, senza tralasciare Bernini e la sua cerchia.

* Elettra Lanaro, studiosa indipendente, via Triulziana 36b, 20097 San Donato Milanese (MI), e-mail: elettra.lanaro@gmail.com.

Per la preziosa testimonianza e il ricco materiale fotografico, desidero ringraziare Francesco Cellini. Per l'attenzione e i consigli, ringrazio Alessandro Angelini.

The article briefly traces the human and intellectual biography of Antonia Nava Cellini (1909-2000), one of the most well-regarded 20th-century specialists in Baroque sculpture. Her activity, as most female contributions, has been largely overlooked. An oversight that clearly emerges in the bibliography dedicated to her husband, the restorer Pico Cellini. To compensate Nava for the important role she played in the studies, the article dwells on the salient moments of her career: from her Roman formation with Pietro Toesca, to her intellectual closeness to Carlo Ludovico Ragghianti, and finally to her many essays for «Paragone». From the latter phase, some of Antonia Nava Cellini's many brilliant insights in the field of seventeenth-century statuary are reported, ranging from the contributions devoted to Alessandro Algardi, to Neapolitan sculpture, without neglecting Bernini and his circle.

Nata a Roma il primo novembre del 1909, Antonia Nava (1909-2000) era figlia di un mondo in cui l'arte e il processo artistico costituivano una «specie di pane quotidiano familiare»¹. La madre, Emilia Zampetti, era approdata nella capitale all'inizio del secolo e qui aveva iniziato a frequentare, con ottimi risultati, i corsi di pittura all'Accademia di Belle Arti². Presto la giovane pittrice si era inserita nella fitta trama della locale cerchia di artisti, arrivando a stringere amicizia, fra gli altri, con Antonio Mancini (fig. 1)³. Presso lo studio di quest'ultimo incontrerà il pittore italo-argentino Héctor Nava (fig. 2), futuro padre di Antonia e del fratello più piccolo, Giorgio⁴.

È facile ipotizzare che la vocazione di Antonia per la storia dell'arte sia nata precocemente nella «galleria infinita e quasi caotica»⁵ delle pareti di casa, tappezzate di nature morte e ritratti, vedute del porto di Marsiglia e paesaggi sardi, in una trama densissima di rimandi formali e affettuosi fra le opere dei suoi genitori. Dal punto di vista stilistico, sia nell'opera di Emilia Zampetti che in quella di Héctor Nava si può riscontrare, pur così diversamente declinata, la temperie eclettica e secessionista di inizio secolo: un tipo di pittura destinata a sopravvivere alla scossa futurista e alle avanguardie, e che per questa ragione sarà per molto tempo trascurata dalla critica. La stessa Nava negli anni successivi auspicherà una revisione finalmente svincolata da pregiudizi

¹ Nava Cellini 1971a, p. 16.

² Sulla pittrice marchigiana si veda Nava Cellini 1971a; Rasy 1978. Emilia, nel corso della sua lunga attività, ha realizzato oggetti d'uso come vetrate, giocattoli, mobili e ricami: un aspetto documentato attraverso molteplici fotografie in de Guttry *et al.* 1985, pp. 302-305. Un bel ricordo personale è contenuto in Cellini F. 2009. Per una singolare coincidenza, il maestro di Emilia Zampetti all'Accademia di Belle Arti sarà Giuseppe Cellini, futuro suocero di Antonia: Ivi, pp. 136-139.

³ Il disegno a sanguigna di Antonio Mancini è stato pubblicato, assieme ad altri tre dello stesso autore, in Nava Cellini 1971b.

⁴ Sull'attività di Héctor Nava resta un fondamentale punto di riferimento il catalogo della mostra organizzata a Palazzo Braschi in occasione del centenario dalla nascita: *Mostra retrospettiva* 1973. Si veda anche Gizzi, Dettori 2009.

⁵ Cellini F. 2009, p. 101.

di tale produzione pittorica, dedicando per prima alcuni contributi all'attività dei suoi genitori⁶.

Nell'ambito di questo personalissimo lessico familiare dev'esser quindi germogliata la passione che, dopo gli studi presso il liceo classico Ennio Quirino Visconti, l'avrebbe poi spinta a iscriversi all'Università di Roma (fig.3). Qui si laureerà con Pietro Toesca, con il quale Antonia e il marito Pico Cellini manterranno un rapporto piuttosto stretto anche negli anni a venire⁷.

Purtroppo, non è possibile risalire con sicurezza all'argomento discusso da Antonia Nava nella sua tesi di laurea. Tuttavia, si può con buona probabilità ipotizzare che la giovane studiosa si sia laureata su un argomento di iconografia medievale. L'ipotesi scaturisce dalla sua primissima pubblicazione, lo scritto intitolato *Un problema di iconografia nel Duomo di Orvieto* e pubblicato nel 1932 – quando Antonia aveva solo 23 anni – su «L'illustrazione vaticana». La precocità dell'articolo mi sembra un'ottima prova indiziaria, così come il suo contenuto, affine agli interessi del Toesca⁸.

Oggetto dell'articolo è l'iconografia presente nel secondo pilastro della facciata del Duomo di Orvieto: l'*Albero di Jesse* (fig. 4). Il motivo orvietano, derivante da un passo profetico di Isaia, rappresentava – e per certi aspetti rappresenta ancora – un vero e proprio rompicapo iconografico. Attraverso il dialogo con il mondo bizantino, e in particolare con alcuni affreschi realizzati due secoli dopo nei monasteri di Lavra e Dochiariou del monte Athos e sui muri esterni di alcune chiese della Bucovina, Nava riesce a fornire una prima convincente lettura della complessa iconografia. Infatti, le pitture bizantine sono affiancate da alcune epigrafi che permettono, salvo qualche eccezione, un chiarimento delle molte scene bibliche fino a quel momento oscure⁹.

⁶ Significativamente, l'ultimo scambio di lettere pervenutoci tra Nava Cellini e Ragghianti risale al novembre del 1971 e riguarda proprio la pittura di Héctor Nava, a cui lo studioso lucchese aveva riservato degli apprezzamenti, aggiungendo: «Ho veduto con soddisfazione che la mostra storica (sia pure paradossalmente) che ho promosso nel 1967 ha avuto ed ha buone conseguenze, col rievocare all'attenzione molte figure di artisti che per un lungo periodo sono stati dimenticati»: Fondazione Ragghianti Lucca (da ora FR) Archivio Carlo Ludovico Ragghianti (da ora ACLR), *Carteggio generale*, f. Antonia Nava.

⁷ Un rapporto testimoniato dalle diverse lettere conservate nell'archivio dei due coniugi, l'ultima delle quali risale al dicembre del 1955. Le missive, inviate a Pico, contengono prevalentemente messaggi di auguri e congratulazioni; in particolare, spicca una lettera di ringraziamento per il volume di «Proporzioni» a lui dedicato e consegnatogli da Longhi il 31 dicembre 1949: «Aprendo "Proporzioni" mi si presenta davanti questa sua splendida scoperta, insieme col suo ben ponderato commento, e debbo ripeterle che questo suo scritto dà al volume il più grande interesse»: Biblioteca Luigi Grassi Roma (da ora BLG), Archivio Cellini (da ora AC), *Cellini corrispondenza*, b. 12, fasc. 88. Per l'articolo cui fa riferimento Toesca si veda: Cellini P. 1950.

⁸ Nava 1932 e 1936a.

⁹ Questa interpretazione sarà in buona parte accettata dagli studi successivi, che riconosceranno a Nava il merito di aver proposto per prima una lettura iconografica filologicamente fondata. Al contributo della studiosa faranno riferimento lo stesso Toesca (1951, p. 282, n. 59) così come Enzo Carli (1965, pp. 44-50); mentre Taylor (1972), pur riconoscendo nell'articolo

Già in questo periodo iniziale della sua carriera, come per il resto della sua vita, Nava affiancherà alle pubblicazioni scientifiche l'insegnamento della storia dell'arte in alcuni fra i più importanti licei romani: dai primi anni '30 insegnerà al liceo Torquato Tasso, dopodiché al Mamiani (fig. 5)¹⁰. Si tratta di un aspetto cruciale della vita di Antonia, che all'insegnamento dedicherà moltissime attenzioni e grande cura, alternando alle ore a scuola i lunghi pomeriggi alla Biblioteca di Palazzo Venezia e all'Hertziana.

In questi primi anni di attività critica, Nava indaga varie e distantissime costellazioni, spaziando con grande libertà dall'iconografia medievale all'architettura contemporanea, passando per l'amata scultura barocca. In continuità con il suo primo testo a stampa, nel 1936 pubblica su «Arte cristiana» un articolo dedicato alla ricorrenza del soggetto delle *Vergini Sante e Vergini Folli* nell'arte medievale¹¹; l'anno successivo inizia a collaborare alla grande impresa dell'Enciclopedia italiana, curando voci afferenti a problemi di iconografia¹².

Eppure, come si diceva, già in questa prima fase Nava inizia a studiare quella che diverrà la passione di una vita: la scultura secentesca, cui dedicherà negli anni i suoi scritti più importanti. Oltre a un breve articolo dedicato al cantiere berniniano di Ponte Sant'Angelo¹³, nel 1937 esce per la venturiana «L'Arte» uno scritto pioneristico dedicato ad Antonio Raggi. Qui Nava propo-

una svolta decisiva per le ricerche, si discosterà nell'interpretazione di alcune scene. Come nota lo studioso, in seguito al contributo di Nava sono state individuate in Serbia altre due versioni dell'*Albero di Jesse* con una composizione affine a quella orvietana. Realizzate in precedenza, testimoniano come il rilievo orvietano non si possa considerare l'archetipo della serie, con ogni probabilità di origine bizantina. Sulla complessa questione attributiva dei rilievi Nava non si sbilancia; in quegli stessi anni è invece Pico Cellini a occuparsene, propendendo per l'identità umbra del cosiddetto Maestro Sottile, in cui si tende ora a riconoscere il senese Lorenzo Maitani: Cellini P. 1939.

¹⁰ Carlotta Padroni, nel suo contributo dedicato agli anni '30 del liceo classico Torquato Tasso, propone una rapida elencazione di professori antifascisti «con modalità diverse», in cui figura anche il nome di Antonia Nava (Padroni 2001, p.60). Certamente Nava era vicina, in questo periodo, a Carlo Ludovico Ragghianti, tra i padri fondatori del Partito d'Azione e fervente antifascista. Tuttavia, questo non sembra un elemento sufficiente per sostanziare l'affermazione dell'autrice, che meriterebbe un ulteriore approfondimento.

¹¹ Un interesse, quello per le ricorrenze iconografiche, che si ripresenterà negli anni della maturità: a quest'ultima fase risale una consistente raccolta fotografica di sculture conservata presso il suo archivio. La raccolta riflette sulla ricorrenza di certi motivi decorativi nella scultura occidentale, da Antelami alla scultura contemporanea: BLG, AC, ANC *appunti e studi*, b. 33, fasc. 2.

¹² Nava 1937a e Nava, Mancini 1937b. Per i contributi femminili all'Enciclopedia Treccani si veda il saggio di Claudio Gamba in questa stessa pubblicazione.

¹³ Grazie alla guida del Titi, che assegna ciascun *Angelo* al corrispettivo scultore, Nava riesce a risalire con sicurezza agli autori dei tre *Angeli* ancora privi di un'attribuzione sicura. A Girolamo Lucenti spetta l'*Angelo con i chiodi*, a Paolo Naldini l'*Angelo con i dadi*, e infine, quello *con la spugna* ad Antonio Giorgetti. A questa identificazione si aggiunge una brillante indagine dei valori formali, tesa a evidenziare la vivace polifonia delle varianti di stile all'interno dell'equipe berniniana: Nava 1936c.

ne una sintetica ricapitolazione della carriera dello scultore ticinese. Per quanto inevitabilmente superato dagli studi più recenti, l'articolo rappresenta un primo lodevole tentativo di interpretazione complessiva dell'attività del Raggi, ancora più sorprendente se si considera quanto fosse ancora presente e vincolante il pregiudizio sulla scultura barocca intorno a questa data, nel pieno dell'egemonia culturale neoidealista¹⁴.

Tuttavia, gli anni '30 coincidono soprattutto con il forte avvicinamento della studiosa a Carlo Ludovico Ragghianti, che in quel periodo, dalle pagine de «La Critica d'arte», si votava ai principi metodologici di Benedetto Croce. La critica d'arte non solo doveva eguagliare il livello raggiunto dalla critica letteraria, ma estendere il proprio campo di indagine all'arte antica e contemporanea, così come all'architettura. Ed è proprio quest'ultima a essere il campo di indagine dei diversi articoli di Antonia Nava per la rivista, che abbracciano un arco cronologico vasto: dal primo contributo dedicato ai disegni per San Giovanni dei Fiorentini, la studiosa romana passerà significativamente ad un argomento di strettissima osservanza ragghiantiana, *Le Corbusier*¹⁵. Sull'architetto svizzero e sul suo viaggio-rivelazione negli Stati Uniti, Nava aveva già scritto un articolo anche per la milanese «Casabella», una delle più importanti riviste specializzate di quegli anni¹⁶.

Gli articoli per «La Critica d'Arte» proseguiranno nel corso degli anni '40, per quanto con sempre minore frequenza. A riguardo, nell'archivio della Fondazione Ragghianti si trova una lettera di Antonia del 23 giugno 1947 in cui, oltre a specificare le incombenze legate alla maternità – il primo figlio Francesco era già nato da tre anni, il secondo era «alle porte» –, la studiosa auspica di proseguire la sua collaborazione e allega un lungo saggio dedicato alla teoria architettonica di Viollet-le-Duc¹⁷. Nonostante il proposito, è proprio questo articolo – pubblicato due anni dopo – a chiudere la serie dei cosiddetti «scritti teorici» per la rivista. Con esso si chiude anche la fase di maggiore vicinanza intellettuale a Ragghianti e alla sua metodologia: si tratta di un momento sicu-

¹⁴ Probabilmente è proprio lo scritto del 1936, in cui l'*Angelo con la colonna* di Antonio Raggi è definito «il migliore e il più gustosamente personale» del gruppo, a suggerire a Nava un affondo specifico sull'attività del ticinese. Il saggio appare datato già dal titolo (in cui quell'«Ercole» che precede il nome dello scultore si deve a un fraintendimento operato da De Logu), ma soprattutto per quel che concerne la cronologia delle opere. Basti pensare alla datazione dei lavori nella chiesa dei Santi Domenico e Sisto, oggi significativamente slittati in avanti, intorno al 1673-4: Curzietti 2020, pp. 272-276. Eppure, anche in questo caso non mancano intuizioni felici, come l'individuazione del carattere fortemente neocinquecentesco e primitivo delle *Sante martiri* in stucco di Santa Maria dell'Umiltà, all'epoca inedite e poco documentate: Nava 1937c.

¹⁵ Il primo contributo per «La Critica d'Arte» risale al secondo fascicolo della rivista: Nava 1935. L'articolo dedicato alla *Poetica di Le Corbusier* (Nava 1938) sarà significativamente ripubblicato nell'«Antologia di scritti italiani su Le Corbusier» del catalogo della mostra fiorentina del 1963: *Le Corbusier* 1963, pp. 107-108.

¹⁶ Nava 1937d.

¹⁷ FR, ACLR, *Carteggio generale*, f. Antonia Nava.

ramente rilevante nel percorso della studiosa romana, ma in fin dei conti non così incisivo in un'ottica a lungo termine. Colpisce, in questo senso, che nella lettera indirizzata a Paola Barocchi il 18 marzo 1986, lo studioso lucchese, ricapitolando i momenti salienti della sua vita e carriera, sottolinei il ruolo di guida avuto sulla sua generazione, evidenziando come in quegli anni avesse formato studiosi come «C. Gnudi, A. Santangelo, L. Collobi, G. Briganti, A. M. Gabbrielli, A. Nava, C. Mercenaro, B. Zevi ed altri»¹⁸.

In realtà, l'incontro senza dubbio più determinante per gli studi di Antonia Nava fu quello con Roberto Longhi. Quest'ultimo aveva da diverso tempo un rapporto di stima e amicizia con Pico, l'abile restauratore che Antonia aveva sposato nel 1938. Di fatto, Pico racconta di aver incontrato Longhi all'inizio della sua carriera per l'atelier dell'antiquario Pasquale Addeo: «tra gli *experts* c'era Roberto Longhi, legato al padre di Giuliano Briganti e a Gramantieri nella sfera del fabuloso Alessandro Contini, non ancora Conte di Bonacossi»¹⁹. Secondo il figlio Francesco Cellini, fu la straordinaria e rocambolesca riscoperta della *Giuditta* di Caravaggio da parte di Pico – avvenuta significativamente grazie ad un'improvvisa intuizione durante il rientro dalla memorabile mostra milanese del 1951 –, a sancire il definitivo consolidamento del rapporto fra la coppia e Longhi²⁰.

Dal 1955 Antonia Nava Cellini diviene una delle più assidue collaboratrici della longhiana «Paragone» e, parallelamente, inizia ad affermarsi come una delle più apprezzate conoscitrici di scultura. Per la rivista scriverà numerosissimi contributi, prevalentemente incentrati – ad eccezione di quelli dell'ultimo periodo, quando si occuperà del *Parnaso* di Raffaello²¹ – sulla prediletta statuaria seicentesca, vera e propria miniera per tutte le generazioni dei più giovani. Questa rinnovata attenzione alla scultura barocca da parte di Antonia si deve, con ogni probabilità, a Longhi, che negli scritti degli anni '30 dedicati all'argomento

¹⁸ Pellegrini 2020, pp. 235-236.

¹⁹ Cellini P. 1992, p. 7. A proposito di quest'incontro, Cellini aggiunge: «debbo dire che chi mi spinse ad approfondire, dare forma e pubblicare le ricerche e le intuizioni sulla storia dell'arte fu il Longhi, che si appassionava divertito ai miei giudizi e alle mie espressioni colorite e ardite». La bibliografia su Pico Cellini tende a essere decisamente più generosa – anche di spunti autobiografici – rispetto a quella su Antonia Nava: Barroero 1992, Toscano 1998, Di Puolo 2000 e Malatesta 2005a, 2005b, 2005c.

²⁰ Il racconto della scoperta della *Giuditta* di casa Coppi è riportato in Malatesta 2005c.

²¹ A proposito degli ultimi scritti per «Paragone», dedicati al *Parnaso* di Raffaello in Vaticano (Nava 1990 e 1991), nell'archivio dell'Università di Roma Tre si trova una lettera di Eugenio Garin del 3 novembre 1991. Lo studioso commenta l'analisi delle fonti proposta da Nava (prendendo le mosse dai testi dello stesso Garin): «Ho letto con molto interesse il suo testo, in tutto persuasivo, e che su molti punti trova conferme anche nelle mie letture. Pensi solo alla Poetica d'Aristotele di cui Poliziano si serviva nelle pubbliche lezioni sulla commedia antica e Terenzio, probabilmente negli anni 80 ('84-'85) e che citava largamente. E grazie del gentile ricordo di un dilettante come me. Ma sono convinto che quegli artisti non si 'leggono' senza tener conto di tutta la cultura in cui si muovevano»: BLG, AC, ANC *corrispondenza*, b. 33, fasc. 6.

deve aver intravisto le grandi possibilità di penetrazione critica della studiosa, tanto da spingerla finalmente ad approfondire quest'ambito. Nei saggi di Nava per «Paragone» emerge prepotentemente la concezione dello storico dell'arte come «descrittore e interprete del documento artistico per sé stesso»²². È questo uno degli aspetti più apprezzabili dei suoi articoli, al di là delle pur significative nuove attribuzioni: la grande capacità di proporre, con discrezione e sensibilità, circostanziate diagnosi stilistiche, tali da condurre all'identificazione dei tratti fondamentali delle personalità dei maggiori scultori del XVII secolo.

In particolare, Antonia dedicherà molti articoli alla scultura di stampo classicista e nello specifico ad Alessandro Algardi, affrontando molteplici aspetti della sua produzione: dall'attività di restauratore di antichità, sia per le collezioni Ludovisi che per villa Pamphilj, ai suoi rapporti con Domenico Guidi, per approdare alla ritrattistica²³. Un emblematico tributo di stima per il lavoro svolto arriva dall'amica Jennifer Montagu, che nell'introduzione alla prima monografia dedicata allo scultore bolognese, ricorda Nava come «the doyenne of Algardi studies»²⁴. Se da una parte sarà proprio la monografia di Montagu a mettere in discussione, soprattutto dal punto di vista cronologico, alcune delle proposte dell'amica, dall'altra diverse importanti aggiunte al corpus dello scultore verranno definitivamente confermate.

In tutti i suoi scritti algardiani, Nava insiste particolarmente sull'indipendenza dell'Algardi rispetto a certi suggerimenti berniniani. Un'autonomia di ispirazione che risulta palese soprattutto nella ritrattistica, riflesso idealizzato e solenne della classe più influente del secolo: una produzione per cui propone la pertinente aggiunta del ritratto di *Antonio Santacroce*, un busto ricordato da Bellori fino a quel momento sconosciuto alla critica (fig. 6)²⁵.

Fra le molte questioni algardiane affrontate dalla studiosa spicca anche il contributo dato alla questione del *Crocifisso* bronzeo di palazzo Pallavicini-Rospigliosi, che in quegli anni oscillava tra Bernini e Algardi. A favore del primo si era schierato, pur con qualche riserva, Valentino Martinelli²⁶, autore

²² Queste parole, utilizzate dalla studiosa nella recensione al volume *Ordine e vaghezza. La scultura in Emilia nell'età barocca* di Eugenio Riccòmini, sembrano rispecchiare fedelmente il proposito metodologico dell'autrice nei suoi molti articoli per «Paragone»: Nava 1974, p. 100.

²³ Nava Cellini 1955, 1960b, 1963a, 1963b 1964. Nava curerà anche la voce dedicata al bolognese del Dizionario Biografico degli Italiani: Nava Cellini 1960a.

²⁴ Montagu 1985, I, p. ix. In archivio sono presenti diverse lettere della studiosa inglese, a testimoniare uno scambio di pareri e suggestioni duraturo nel tempo. Si veda anche la nota 30.

²⁵ Nava Cellini 1964, pp. 24-7. Montagu, che ammette di conoscere il ritratto unicamente attraverso la fotografia datale da Antonia Nava Cellini, conferma l'attribuzione e il rapporto con il busto del cardinale Carlo Emanuele Pio, limitandosi a far slittare la cronologia di una decina d'anni rispetto ai primi anni '30 proposti da Antonia: Montagu 1985, II, pp. 441-442, c. 172.

²⁶ Si veda Martinelli 1956. Nel 1996 lo studioso considerava il problema attributivo ancora «non del tutto risolto»: Martinelli 1996, p. 201, n.68. Il *Crocifisso* Pallavicini era stato pubblicato da Faldi (1955).

in questi stessi anni di diversi articoli per la rivista «Commentari» e anche lui particolarmente attivo, come Nava, negli studi di statuaria barocca. Nonostante le apparenze e la competitività dovuta al medesimo ambito di studi, i due coniugi Cellini e Martinelli – come mi conferma Francesco Cellini – erano in ottimi rapporti²⁷.

Nel 1967 Nava dalle pagine di «Paragone» argomenta con sicurezza l'attribuzione al bolognese, poi unanimemente riconosciuta dagli studiosi. A sostegno della paternità algardiana del *Crocifisso* Pallavicini, oltre all'indagine stilistica, propone un'interessante lettura iconografica del motivo dei quattro chiodi, prediletto dall'Algardi²⁸. La studiosa aggiunge poi al gruppo di opere derivate dal modello algardiano l'eccezionale *Crocifisso* di Santa Maria del Popolo, la cui fusione, non essendo rifinita a cesello, è da ritenere la più vicina all'originale (fig. 7)²⁹.

Un altro scultore cui Nava riserva alcuni dei suoi scritti più appassionati è certamente Duquesnoy, di cui curerà anche l'83° fascicolo dei «Maestri della scultura», la celebre collana dei Fratelli Fabbri (sempre di suo pugno sono i due fascicoli dedicati al Bernini junior e quello su Stefano Maderno)³⁰. Alla fase del cosiddetto «stile bello dei putti» dello scultore fiammingo, Nava lega

²⁷ Si legga per esempio questo stralcio di una lettera a Longhi del 1957, in cui emerge in modo inequivocabile il timore di Nava per eventuali anticipazioni da parte del Martinelli: «Le invio il mio lavoro sul busto di S. Filippo Neri a Spoleto, che mi sono forzata di concludere, anche perché il Faldi – che ha aderito in pieno all'attribuzione e ne è entusiasta – mi ha consigliato di non attendere poi troppo, per via del Martinelli; e perché Toscano ci ha rammentato che abbiamo lasciato una fotografia a Spoleto, in mano del parroco»: Nava Cellini 1957. E ancora, qualche tempo dopo, il 15 dicembre 1961, a proposito dell'articolo dedicato alla ritrattistica del Bolgi (Nava Cellini 1962): «Nel dubbio, le invio subito questo mio studio sul Bolgi ritrattista, con la speranza che lei voglia leggerlo e le piaccia. Veramente avrei voluto pubblicarlo prima che V. Martinelli mi precedesse, con i ritratti napoletani. Ma conviene ormai rassegnarsi: e non è poi un gran male poterlo contraddire ampiamente nelle altre attribuzioni!»: Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Archivio Roberto Longhi, Serie Corrispondenza, lettere di Antonia Nava Cellini.

²⁸ Sull'argomento è tornato di recente Andrea Bacchi: il *Crocifisso* in terracotta di provenienza Chigi, riferito dall'autore proprio a Gian Lorenzo, presenta il motivo dei quattro chiodi tipicamente algardiano: Bacchi 2019.

²⁹ Nava Cellini 1967, pp. 43-44. Il *Crocifisso* di Santa Maria del Popolo fu poi esposto alla mostra del 1999: J. Montagu, in Montagu 1999, p. 166, n. 33.

³⁰ Nava 1966d, 1966e e 1966f. Circa la scrittura del fascicolo dedicato a Stefano Maderno, in archivio si trova una lettera di Jennifer Montagu del 4 settembre 1967 in cui la studiosa inglese risponde alla richiesta di un parere sulla terracotta rappresentante *Ercole e Anteo* del Victoria and Albert, da porre in relazione con la versione conservata alla Ca d'Oro di Venezia. Montagu ritiene valida la proposta di Nava Cellini, ossia che la terracotta londinese – «a sketch, with the hair quite freshly modelled and unfinished, as are the toes» – testimoni la fase iniziale di ricerca su questa composizione, e aggiunge: «Fabbri are really very enterprising to pu[b]lish a volume on Maderno, and it will be extremely useful for people like me who never been able to see a consistent personality. I shall be receiving the whole series (very profitable, with author's discount and no tax to pay) and look forward to reading it»: BLG, AC, ANC *Corrispondenza*, b.33, fasc.14.

due rilievi della collezione di Federico Zeri, oggi conservati presso l'Accademia Carrara di Bergamo ma all'epoca inediti (figg. 8-9)³¹. Una pubblicazione che testimonia il rapporto amichevole che i coniugi Cellini ebbero anche con Zeri, cosa che del resto non stupisce. La casa di via Monte Zebio era meta di visite da parte di alcuni dei più importanti storici dell'arte del periodo: oltre naturalmente a Longhi, Francesco Cellini ricorda lo stesso Zeri, Francesco Arcangeli, Cesare Brandi, Giuliano Briganti, Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, Minna Gregori, Jennifer Montagu, Ursula Schlegel, Minna Heimbürger Ravalli, e l'elenco potrebbe proseguire ancora, ad animare le incessanti discussioni d'arte che si tenevano quotidianamente in casa Cellini.

Se finora abbiamo accennato ad alcune opere dei massimi scultori della via alternativa classicista, occorre ricordare come le ricerche di Antonia Nava Cellini non si siano limitate a quest'ambito. Diversi contributi furono dedicati al Bernini e alla sua cerchia più stretta³²: si pensi, ad esempio, al saggio uscito su «Arte antica e moderna» nel 1961. Nava pubblica un marmo inedito, all'epoca in una collezione privata fiorentina: il *Putto sopra un drago*, riferito dalla studiosa a Pietro Bernini (fig. 10). Si tratta di un'attribuzione brillante e, per quanto successivamente messa in discussione – l'opera oggi oscilla tra padre e figlio –, certo meritevole di aver fornito il corretto inquadramento stilistico. La stessa Antonia, già in questo saggio, riconosceva nel *Putto* alcuni elementi tipici delle prime prove di Gian Lorenzo, notando «un che di stranamente pungente e spregiudicato nei suoi accenni naturalistici»³³. Anni più tardi, propenderà a considerare il *Putto* come un'opera di collaborazione fra i due³⁴.

³¹ Nava Cellini 1966c, p.44. L'attribuzione al Duquesnoy è stata ripresa anche da Bacchi (1989, p. 34), il quale ha ipotizzato che i due rilievi Zeri facessero parte di composizioni più vaste. Boudon-Machuel (2005, Œ38 dér.6-Œ 68 dér.16) invece, pur ritenendo il *Putto con la corona* di qualità superiore, li declassa a copie. Altrettanto sfortunata è stata l'attribuzione proposta da Nava del busto della *Vergine* conservato nella chiesa degli italiani a Lisbona (Nava Cellini 1966b e 1966c, pp.51-53), considerato una copia dalla studiosa francese (Boudon-Machuel 2005, R.12.). Anche il ritratto di *Virgino Cesarini*, per Nava (1955, pp. 22-23) da attribuire al Fiammingo, tende oggi a essere considerata un'opera del Bernini: Angelini 2005, p. 44.

³² A Gian Lorenzo Bernini Nava aveva riferito, fra le altre opere, il bel busto di *Antonio Barberini junior*, da lei correttamente identificato (Nava 1966a). Successivamente, concorderà con l'attribuzione al Mochi: De Luca Salvelli, in *Francesco Mochi* 1981 pp. 77-8, cat. 21. A proposito del busto, il 12 novembre 1965 Longhi scriveva alla studiosa: «Non credo che alcuno possa contraddirla di fronte ad un simile “capolavoro”»: BLG, AC, ANC *Corrispondenza*, b.33, fasc.11. Nell'archivio di Giovanni Previtali si trova una lettera dello stesso periodo in cui Nava comunica il timore di essere preceduta nella pubblicazione a causa del trasferimento del ritratto da casa Colnaghi al Museum of Art di Toledo: «poiché la mia identificazione del personaggio è trapelata, le confesso di anelare ancor di più alla uscita dell'articolo, sulla rivista, naturalmente per quanto possibile. Temo che qualcuno mi possa prevenire, essendo ben facile accorgersi della qualità dell'opera quando sarà esaminata nel museo a cui l'hanno inviata».

³³ Nava Cellini 1961b, p. 290.

³⁴ Nava Cellini 1982, p. 33. L'opera fu venduta dai coniugi Lavin al Paul Getty Museum di Los Angeles nel 1987: P. Fusco, in P. Fogelman *et al.*, 2002, pp. 163-165.

Anche i berniniani della prima schiera non saranno trascurati dallo studio paziente e dalle puntualissime analisi di Antonia. Si pensi ad esempio al saggio mirabile dedicato alla ritrattistica di Giuliano Finelli, in cui pone senza indugio nel catalogo del carrarino il busto di *Domenico Ginnasi*, all'epoca ancora ritenuto da alcuni opera dell'Algardi. Nava lo riconosce al Finelli per le caratteristiche tipiche di tutta la sua produzione, ossia «l'incidere, il bulinare, il tormentare una forma scultorea che resta evidente e sentita nella sua forza ed unità, anche per ricavarne effetti d'ombra contrastata e di luce brunita»³⁵.

Nava dedicherà alcuni scritti anche alla statuaria napoletana, analizzando non solo i percorsi di due profughi berniniani come Finelli e Bolgi, ma anche l'opera di Cosimo Fanzago, il bergamasco che a Napoli aveva trovato la sua terra d'elezione, lasciandovi opere magistrali di architettura e scultura. A spingerla sulle tracce dello scultore, come ricorda lei stessa nell'introduzione al lungo saggio del 1971, era stato Roberto Longhi, che sempre l'aveva spronata a configurare «il vero Fanzago».

Nava aveva già contribuito ad arricchire il suo catalogo nel 1958, recuperando un'opera dimenticata: l'*Arcangelo Raffaele* come acquasantiera nella chiesa romana di Sant'Agostino (fig. 11)³⁶. Si tratta di una scultura minore nel catalogo del Fanzago, ma emblematica dell'alterità del bergamasco rispetto al coevo panorama romano. Di tale riscoperta si congratula anche Longhi in una lettera dello stesso anno, in cui definisce l'articolo «sorprendente, poiché pochi si aspettavano quella puntata nel pieno del berninismo romano». Quando anni più tardi tornerà a scrivere sul Fanzago, Nava insisterà proprio su tale autonomia dal Bernini e dall'Algardi, ponendo la sua opera a più stretto contatto con la coeva pittura napoletana³⁷.

Sarebbe impossibile ricapitolare in breve le molte intuizioni di rilievo di Antonia Nava Cellini, solo in parte raccolte nel libro conclusivo della maturità, *La scultura del Seicento*, contenente una rassegna fondamentale di decenni di studi oltre a pioneristiche aperture sulle diverse scuole di scultura della penisola. Maurizio Fagiolo dell'Arco, suo allievo fin dai tempi del Mamiani, ci ha lasciato un bel ritratto di Antonia nella sua casa romana, che frequentava con assiduità. In particolare, la ricorda quando, chiamata a esprimere un giudizio su opere di scultura poco conosciute, dipanava il suo pensiero «pronto, generoso, accortissimo». E aggiunge un commento proprio a proposito di questa

³⁵ Nava Cellini 1960c, pp. 14-16.

³⁶ Nello stesso articolo l'autrice proponeva, senza seguito, di identificare come opera uscita dalla bottega del Fanzago il più tardo *Arcangelo Gabriele*, pendant dell'*Arcangelo Raffaele*, così come un più piccolo *Angelo* di marmo all'interno della stessa chiesa: Nava Cellini 1958, pp. 21-22.

³⁷ BLG, AC, *ANC Corrispondenza*, b.33, fasc.11. Un'interpretazione ridimensionata nella monografia di Paola d'Agostino, che vede il bergamasco più decisamente influenzato da quanto si andava elaborando a Roma: D'Agostino 2011.

sua ultima fatica: «*La scultura del Seicento*, edito nella collana della Utet dedicata all'arte italiana, fu per molti versi una sorpresa. Con la lucidità di sempre, con la generosità mai dimenticata, ha sparso perle di sapere per qualche ingrato in più»³⁸.

Riferimenti bibliografici / References

- Angelini A. (2005), *La scultura del Seicento a Roma*, Milano: 5 Continents Editions.
- Bacchi A., a cura di (1989), *Il conoscitore d'arte: sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli 10 marzo -14 maggio 1989), Milano: Electa.
- Bacchi A. (2019), «*Bernini sculptures not by Bernini*». *I Crocifissi di Ercole Ferrata per San Pietro*, in *Gli allievi di Algardi: opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, Atti del convegno internazionale (Firenze, 9-11 aprile 2015), a cura di A. Bacchi, A. Nova, L. Simonato, Milano: Officina Libreria, pp. 13-27.
- Barroero L. (1992), *Pico il cacciatore di falsi*, «Il giornale dell'arte», 99, p.38.
- Belloni F., a cura di (2022), *Maurizio Fagiolo dell'Arco: critico militante 1964-1980*, Roma: Officina Libreria.
- Boudon-Machuel M. (2005), *François du Quesnoy 1597-1643*, Paris: Arthena.
- Carli E. (1965), *Il Duomo di Orvieto*, Roma: Istituto poligrafico dello Stato.
- Cellini F. (2009), *La casa*, in *Héctor Nava*, Nuoro: Ilisso Edizioni, pp. 101-105.
- Cellini P. (1939), *Appunti orvietani per Lorenzo Maitani e Nicola de Nuto*, «Rivista d'arte», 21, pp. 229-244.
- Cellini P. (1950), *Una Madonna molto antica*, «Proporzioni», III, pp. 2-5.
- Cellini P. (1992), *Falsi e restauri. Oltre l'apparenza*, Roma: Archivio Guido Izzo.
- Curziotti J. (2020), *Antonio Raggi scultore ticinese nella Roma barocca*, Canterano: Aracne.
- D'Agostino P. (2011), *Cosimo Fanzago scultore*, Napoli: Paparo Edizioni.
- Di Puolo M. (2000), *Cellini: a metà tra Mosè e Garibaldi a Caprera, tra Trilussa e Verdone*, «Il giornale dell'arte», 191, p. 44.
- De Guttry I., Maino M. P., Quesada M. (1985), *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930*, Roma: Laterza.
- Faldi I. (1955), *Berniniana: un nuovo libro e una scultura inedita*, «Paragone», 71, pp. 47-52.
- Fagiolo dell'Arco M. (2000), *Antonina Nava Cellini, la grande studiosa della scultura barocca romana*, «Il giornale dell'arte», 191, p. 44.

³⁸ Fagiolo dell'Arco 2000. Sullo storico dell'arte rimando a Belloni 2022.

- Fogelman P., Fusco P., Cambareri M., a cura di (2002), *Italian and Spanish sculpture: catalogue of the J. Paul Getty museum collection*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Francesco Mochi 1580-1654* (1981), in occasione delle mostre del quarto centenario della nascita, Centro Di, Firenze.
- Gizzi S., Dettori M.P. (2009), *Hèctor Nava*, Nuoro: Ilisso.
- Le Corbusier* (1963), catalogo della mostra (Firenze, febbraio-marzo 1963), Firenze: Tipografia Giuntina.
- Malatesta S. (2005a), *Il cacciatore di falsi: la vita da film dell'uomo che assaggiava le statue*, in «la Repubblica», 14 agosto 2005, pp. 34-35.
- Malatesta S. (2005b), *Le memorie di Pico Cellini a caccia di falsi*, «la Repubblica», 26 agosto 2005, pp. 50-51.
- Malatesta S. (2005b), *Le memorie di Pico Cellini a caccia di falsi. Caravaggio e i capolavori riscoperti*, in «la Repubblica», 31 agosto 2005, pp. 34-35.
- Martinelli V. (1956), *Novità berniniane: I. Un busto ritrovato: la madre di Urbano VIII; Un Crocifisso ritrovato?*, «Commentari», VII, pp. 23-40.
- Martinelli V., a cura di (1996), *L'ultimo Bernini 1665-1680: nuovi argomenti, documenti e immagini*, Roma: Edizioni Quasar.
- Montagu J. (1985), *Alessandro Algardi*, New Haven-London: Yale University Press.
- Montagu J., a cura di (1999), *Algardi. L'altra faccia del barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni 21 gennaio-30 aprile 1999), Roma: Edizioni De Luca.
- Mostra retrospettiva di Héctor Nava: Buenos Aires 1873 - Roma 1940* (1973), catalogo della mostra (Roma, maggio 1973), Roma: Comune.
- Nava A. (1932), *Un problema di iconografia nel Duomo di Orvieto*, «L'illustrazione vaticana», III, 13, pp. 807-810.
- Nava A. (1935), *Sui disegni architettonici per S. Giovanni dei Fiorentini in Roma*, «La Critica d'arte», II, pp. 102-108.
- Nava A. (1936a), *L'"albero di Jesse" nella Cattedrale d'Orvieto e la pittura bizantina*, «Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte», V, pp. 363-374.
- Nava A. (1936b), *Le Vergini Sante e le Vergini Folli nell'arte*, «Arte Cristiana», 10, pp.193-204.
- Nava A. (1936c), *Bernini e gli angeli di Ponte S. Angelo*, «L'illustrazione vaticana», VII, 13, pp. 619-622.
- Nava A. (1937a), *Vizi*, in *Enciclopedia italiana*, vol. XXXV, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, p. 531.
- Nava A., Mancini G. (1937b), *Trionfo*, in *Enciclopedia italiana*, vol. XXXIV, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 356-358.
- Nava A. (1937c), *La scultura barocca a Roma. Ercole Antonio Raggi*, «L'Arte», XL, 1937, pp.284-305.
- Nava A. (1937d), *L'America medievale di Le Corbusier*, «Casabella», X, 113, pp. 2-5.
- Nava A. (1938), *Poetica di Le Corbusier*, «La Critica d'arte», XIII, pp. 33-38.

- Nava Cellini A. (1949), *La teoria di Viollet-le-Duc e "L'architettura funzionale"*, «La Critica d'arte», XXVII, pp. 59-65.
- Nava Cellini, A. (1955), *Aggiunte alla ritrattistica berniniana e dell'Algardi*, «Paragone», 65, pp. 23-31.
- Nava Cellini A. (1957), *Per un busto dell'Algardi a Spoleto*, «Paragone», 87, pp. 21-29.
- Nava Cellini A. (1958), *Un documento romano per Cosimo Fanzago*, «Paragone», 105, pp. 17-24.
- Nava Cellini A. (1960a), *Algardi, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 1, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp.350-356.
- Nava Cellini A. (1960b), *Per Alessandro Algardi e Domenico Guidi*, «Paragone», 121, pp. 61-68.
- Nava Cellini, A. (1960c), *Un tracciato per l'attività ritrattistica di Giuliano Finelli*, «Paragone», 131, pp. 9-30.
- Nava Cellini A. (1961a), *Aprile, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 3, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, p. 642.
- Nava Cellini A. (1961b), *Un'opera di Pietro Bernini*, «Arte antica e Moderna», 4, pp. 288-290.
- Nava Cellini, A. (1962), *Ritratti di Andrea Bolgi*, «Paragone», 147, pp. 24-40.
- Nava Cellini A. (1963a), *Il Borromini, l'Algardi e il Grimaldi per Villa Pamphilj*, «Paragone», 159, pp. 67 -75.
- Nava Cellini A. (1963b), *L'Algardi restauratore a Villa Pamphilj*, «Paragone», 161, pp. 25-37.
- Nava Cellini A. (1964), *Per l'integrazione e lo svolgimento della ritrattistica di Alessandro Algardi*, «Paragone», 177, pp. 15-36.
- Nava Cellini A. (1966a), *Una proposta ed una rettifica per Gian Lorenzo Bernini*, «Paragone», 191, pp. 18-29.
- Nava Cellini A. (1966b), *Una nuova opera di Francesco Duquesnoy a Lisbona*, «Estudos italianos em Portugal», 26, pp. 3-16.
- Nava Cellini A. (1966c), *Duquesnoy e Poussin: nuovi contributi*, «Paragone», 195, pp. 30-59.
- Nava Cellini, A., a cura di (1966d), *Stefano Maderno*, Milano: Fabbri, «I Maestri della Scultura».
- Nava Cellini, A., a cura di (1966e), *Francesco Duquesnoy*, Milano: Fabbri, «I Maestri della Scultura».
- Nava Cellini A., a cura di (1966f), *Gian Lorenzo Bernini*, Milano: Fabbri, «I Maestri della Scultura».
- Nava Cellini, A. (1969), *Stefano Maderno, Francesco Vanni e Guido Reni a Santa Cecilia in Trastevere*, «Paragone», 227, pp. 18-41.
- Nava Cellini A. (1971a), *Note e ricordi sull'ambiente artistico e sulla "Società di Amatori e Cultori di Belle Arti" in Roma*, in «L'urbe», 34, pp. 11-18.
- Nava Cellini A. (1971b), *Alcuni disegni del periodo romano di Antonio Mancini*, «Strenna dei romanisti», 32, pp. 38-66.

- Nava Cellini A. (1974), *Scultura in Emilia; Eugenio Riccòmini: Ordine e vaghezza*, «Paragone», 289, pp. 97-100.
- Nava Cellini A. (1975), *Per Giacomo Balla e una sua allieva nello studio di Via Paisiello*, «L'urbe», 38, pp. 1-5.
- Nava Cellini A. (1977), *Per il Borromini e il Duquesnoy ai S.S. Apostoli di Napoli*, «Paragone», 329, pp. 26-38.
- Nava Cellini A. (1982a), *La scultura del Seicento*, Torino: UTET.
- Nava Cellini A. (1982b), *La scultura del Settecento*, Torino: UTET.
- Nava Cellini, A. (1990) *Per il 'Parnaso' di Raffaello in Vaticano*, «Paragone», 487, pp. 12-20.
- Nava Cellini, A. (1991), *Per il Poliziano nel "Parnaso" di Raffaello*, «Paragone», 497, pp. 3-8.
- Padroni C. (2001), *Gli anni del Fascismo*, in *Un liceo per la Capitale. Storia del liceo Tasso (1887-2000)*, Roma: Viella, pp. 53-70.
- Pellegrini E., a cura di (2020), *Quel che resta di un dialogo. Longhi e Raghianti: lettere 1935-1953*, Roma: Officina Libraria.
- Rasy E. (1978), *Emilia Zampetti Nava: il lavoro domestico, il lavoro artistico*, Roma: Galleria dell'Emporio Floreale.
- Taylor M.D. (1972), *The Prophetic Scenes in the Tree of Jesse at Orvieto*, «Art Bulletin», 1972, LIV, 4, pp. 403-417.
- Toesca P. (1951), *Il Trecento*, in *Storia dell'Arte italiana*, II, Torino: Unione Tipografico-editrice torinese.
- Toscano B. (1998), *Elogio di Giuseppe Cellini*, «Paragone», 17, pp. 3-8.

Appendice / Appendix

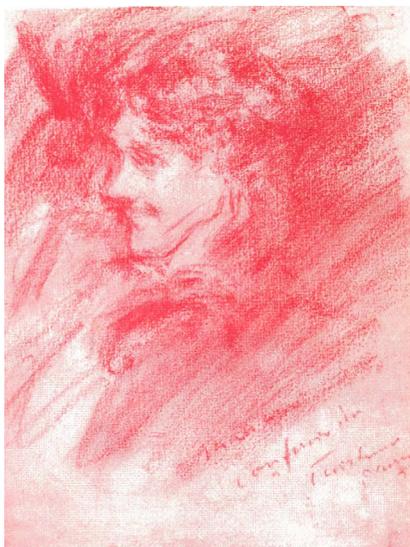


Fig. 1. Antonio Mancini, *Ritratto di Emilia Zampetti*, c. 1905, collezione privata



Fig. 2. Emilia Zampetti, *Ritratto di Héctor Nava*, c. 1915, collezione privata



Fig. 3. Héctor Nava, *Ritratto di mia figlia Antonia*, c. 1928, collezione privata



Fig. 4. L'Albero di Jesse, Orvieto, Duomo, Il pilastro



Fig. 5. Antonia Nava Cellini, anni '40



Fig. 6. Alessandro Algardi, *Antonio Santacroce*, c. 1641, collezione privata



Fig. 7. Alessandro Algardi, *Crocifisso*, modello del 1646 ca., Roma, Santa Maria del Popolo



Fig. 8. François Duquesnoy?, *Putto con la corona*, c. 1626, Bergamo, Accademia Carrara



Fig. 9. François Duquesnoy?, *Angioletto*, c. 1629, Bergamo, Accademia Carrara



Fig. 10. Pietro e Gian Lorenzo Bernini, *Putto sopra un drago*, c. 1616, Los Angeles, J. Paul Getty Museum



Fig. 11. Cosimo Fanzago, *Arcangelo Raffaele*, 1649-51, Roma, Sant'Agostino