

Sui restauri seicenteschi del *Fauno Barberini*

Stefano Pierguidi

È noto come nel corso del Seicento il *Fauno Barberini*, una copia romana o greca da un originale pergamenico del III-II secolo a.C. (Monaco, Glyptoteca, fig. 1) sia stato più volte restaurato, ma rimangono ancora alcuni dubbi sul numero e la natura di questi interventi. Un'incisione del 1642 mostra il *Fauno* come una figura sdraiata in terra (fig. 2) e si crede comunemente che il marmo sia stato restaurato in questa posizione per avere una sorta di *pendant* del *Pan Barberini* (Saint Louis Art Museum, fig. 3), una scultura ricavata forse da un marmo già lavorato nel II secolo, che tradizionalmente oggi è attribuita a Giovanni Antonio Montorsoli (1530-35 circa), ma che era creduta genuinamente antica nel Seicento¹. La critica ha negato ogni coinvolgimento di Gian Lorenzo Bernini in questo e nel successivo restauro, condotto da Giuseppe Giorgetti e Lorenzo

Ottone nel 1679². La collocazione a terra del *Fauno* venne in realtà suggerita da un'altra statua della collezione Barberini, l'*Endimione*, oggi all'Ermitage di San Pietroburgo (fig. 4) e sebbene Bernini non abbia preso parte all'intervento del 1679, il rapporto di quest'ultimo con la *Fontana dei Fiumi* costituisce uno degli esempi più eclatanti di quella che Jennifer Montagu ha brillantemente definito «the influence of the Baroque on Classical Antiquity».

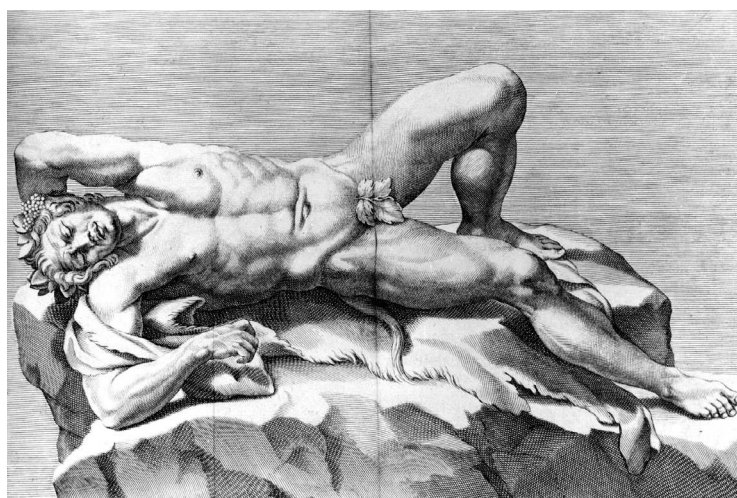
Il 15 maggio 1627 fu portato a Palazzo Barberini un «torso di statua» che era stato trovato nel corso degli scavi a Castel Sant'Angelo: si trattava con ogni probabilità del torso del *Fauno*³. Il 6 giugno 1628 Arcangelo Gonnelli affermava di essere in quel momento impegnato al restauro di «un torso di figura trovato nei fossi di Castello», per il quale venne acquistato un pezzo di

marmo l'11 luglio dello stesso anno⁴. Nell'inventario della collezione di antichità del cardinale Francesco Barberini, steso da Niccolò Meneghini tra il 1632 e il 1640, tra le sculture appartenenti al cardinale alla data 1632, figura «un fauno a sedere più grande del naturale quale sta dormendo et tiene un braccio in testa et fu trovato alli fossi di Castello»⁵. A quella data, quindi, Gonnelli aveva terminato il primo restauro del *Fauno*, che era stato collocato, presumibilmente, su una piccola base che gli consentiva di stare «a sedere». Poiché nel medesimo inventario sono elencati molti «petti» o «torsi», è certo che il *Fauno* era stato integrato delle gambe e del braccio sinistro. Nel 1642 la statua, evidentemente già molto celebre, fu raffigurata in una tavola delle *Aedes Barberinae* (fig. 2), nella quale però non compare seduta, ma sdraiata in terra⁶. La data *ante*



1. Fauno Barberini, copia romana o greca da un originale pergameno del III-II secolo a.C., Monaco, Glyptoteca

2. Fauno Barberini (da G. Teti, Aedes Barberinae ad Quirinalem, Roma, 1642)



quem per questo secondo restauro è fornita da uno dei *Baccanali* di Nicolas Poussin (1635-36; copia alla National Gallery di Londra), in cui compare una figura di fauno sdraiato in terra, evidentemente ispirata al *Fauno Barberini*⁷. Proprio al 1635 risale un acconto presentato dal Gonnelli per il restauro di una statua, che potrebbe riferirsi al secondo intervento sul *Fauno*⁸. Anche un disegno di collezione privata, già attribuito a Bernini e da riferire probabilmente alla sua cerchia, raffigura il *Fauno* sdraiato⁹.

Al momento del ritrovamento del torso a Castel Sant'Angelo, il *Pan* oggi a Saint Louis (fig. 3) si trovava già nella collezione del cardinale Francesco, poiché una copia in terracotta della statua, in passato attribuita a François Duquesnoy (Dresda, Albertinum), reca la seguente iscrizione: BARBERIN AN. 1627 IN ROMA DEN 14 APRIL¹⁰. Se si fosse voluto accordare il *Fauno* a questa scultura, Gonnelli non avrebbe collocato il torso «a sedere» nel 1628. In realtà nell'inventario del 1632-40 il *Pan* era descritto come «un satiro del natural quale serve per una fontana et tiene un braccio in testa e dalla banda destra tiene un otro»¹¹. La scultura era quindi impiegata come ornamento per una fontana, in virtù anche della presenza dell'otre. Inoltre la raffigurazione del dio, che ne enfatizzava i tratti grotteschi del volto, difficilmente poteva essere associata all'espressione eccezionalmente poetica del *Fauno* sprofondato nel sonno. Le dimensioni della statua, cm 63x134, ne avrebbero poi impedito l'accostamento al *Fauno*, che con le integrazioni settecentesche misura oggi cm 215 di altezza.

Qualcos'altro, quindi, convinse Francesco Barberini a ordinare un secondo restauro della statua. Alla fine del 1630, circa due anni dopo il primo intervento del Gonnelli, il cardinale entrò in possesso di un torso raffigurante *Endimione* addormentato, una



3. G.A. Montorsoli (attr.), Pan Barberini (1530-35 circa), Saint Louis Art Museum

copia romana da un originale greco del II secolo a.C. (San Pietroburgo, Ermitage, fig. 4)¹², la cui somiglianza con il *Fauno* suggerì di intervenire nuovamente sul busto ritrovato a Castel Sant'Angelo, e fu forse all'origine dell'acquisto stesso dell'*Endimione*. La Montagu ha sottolineato come nel Seicento statue prive di braccia, gambe o testa molto raramente fossero esposte nei palazzi romani, poiché generalmente, come si è visto nel caso del *Fauno*, si provvedeva subito a integrarne le parti mancanti¹³. Il caso dell'*Endimione* è quindi piuttosto eccezionale: esso non fu trovato in uno scavo dei Barberini – come il *Fauno* – ma fu espressamente acquistato per 89 scudi. Se si scorrono i pagamenti sostenuti da Francesco Barberini per l'acquisto di marmi antichi, pubblicati da Marilyn Aronberg Lavin, si comprende come 89 scudi non fossero una somma irrisoria per un solo pezzo ed è davvero sorprendente che venissero pagati per una statua quasi completamente priva di gambe e del braccio sinistro (questo fu restaurato, ad opera forse di Barto-

lomeo Cavaceppi, a metà Settecento)¹⁴. E stranamente l'*Endimione* non fu mai reintegrato delle gambe, servendo piuttosto come modello per il secondo restauro del *Fauno*. Già la Montagu aveva infatti rilevato la somiglianza tra l'incisione raffigurante il *Fauno* a terra e l'iconografia tipica di Endimione nei sarcofagi romani¹⁵. Nel medesimo inventario del 1632-40 l'*Endimione* era

così descritto: «un Dimione che dorme et tiene il braccio dritto in testa quale e di dui pezzi vi ha le cosce et vi e sino alle ginocchie un pezzo»¹⁶. È importante notare come sia il *Fauno* che l'*Endimione* fossero descritti nell'atto di dormire, mentre il *Pan*, con la bocca socchiusa, veniva giustamente visto come una raffigurazione del dio vinto dal vino, ma ancora cosciente. Se si guarda

4. Endimione, copia romana da un originale greco del II secolo a.C., San Pietroburgo, Ermitage



una foto del *Fauno* privo degli interventi di restauro (fig. 5), la somiglianza con l'*Endimione* è straordinaria (si rammenti che anche quest'ultimo era privo del braccio sinistro). Pur continuando a essere giustamente indicato come un fauno, il torso ritrovato a Castel Sant'Angelo fu quindi collocato in posizione distesa per assonanza con l'*Endimione* da poco entrato nella collezione del cardinale Francesco.

Sebbene non ammirato come il *Fauno* – e forse meno noto dello stesso *Pan*¹⁷ – l'*Endimione* acquistato nel 1630 era nondimeno considerato un pezzo di una certa importanza. Tra le poche sculture antiche segnalate da Francesco Ficoni nel 1744 all'interno dell'ampia collezione Barberini, della cui vastità a quella data è testimone l'inventario del 1738¹⁸, l'*Endimione* compare vicino al *Fauno*: «D'antiche statue sono di Greco scalpello l'Endimione, la Giunone mezza colossale, il tronco di un Fauno dormiente»¹⁹. Nell'inventario del 1738, peraltro, l'*Endimione* era semplicemente elencato tra le statue in stato frammentario, di cui non veniva neanche stimato il valore, come «un torso d'un Endimione che dorma con il panno dietro le spalle et un braccio alzato dietro la testa, senza la mano e braccio manco, e senza coscie», mentre il *Fauno*, il cui ultimo restauro del 1679 era disinvoltamente attribuito a Bernini, veniva valutato

l'astronomica cifra di quattromila scudi²⁰. Da parte sua Ficoni, osservatore attento ed erudito, sottolineava come solo il busto del *Fauno* fosse riferibile al «Greco scalpello». Evidentemente i tempi erano ormai maturi perché anche una scultura in stato frammentario fosse pienamente apprezzabile: l'*Endimione* fu acquistato nel 1762 a Roma da Thomas Jenkins per conto di Lyde Browne, la cui collezione di antichità sarebbe poi finita nelle mani di Caterina II alla fine del Settecento²¹.

Nel 1679, come già anticipato, Giorgetti e Ottone restaurarono per la terza volta il *Fauno*: l'ammirazione di cui era circondata l'opera doveva aver stimolato anche considerazioni di carattere antiquariale che ne suggerirono forse la corretta ricollocazione a sedere²². Ma alla fine del Seicento si era ancora lontani da un approccio scientifico al restauro dei marmi antichi: altrettanto se non più forti dovevano essere le esigenze espositive dell'opera. La Montagu ha infatti notato come dai documenti relativi al restauro si evince l'importanza assegnata alla base della scultura, così descritta: «il posamento sotto la sud[dett]a statua lavorato a scoglio in diversi modi con erbe fiori fronde tronchi d'albero con un ramo d'ellera che gira attorno il sud[dett]o tronco fattoci il suo istrumem[en]to sonoro che sonano li silvani con sua fettuccia et

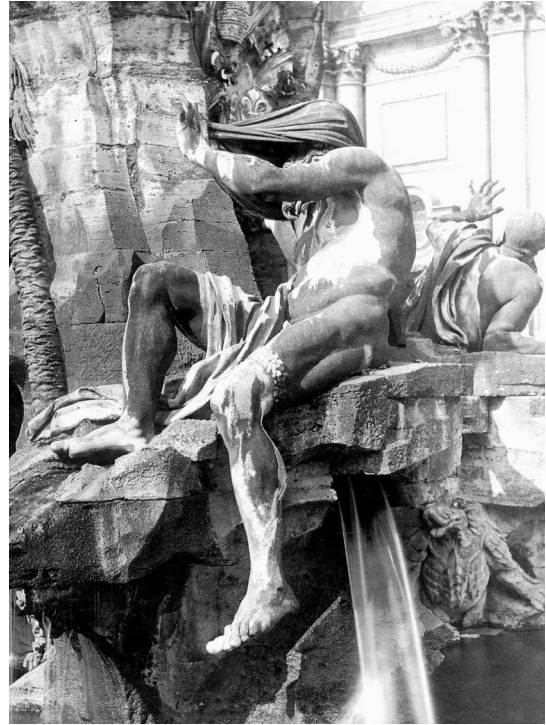
altri lavori lavorato per di dietro e da tutte quatro le bande»²³. Si trattava della nota più scopertamente barocca del restauro del 1679: Giorgetti e Ottone non si limitarono a ripristinare uno *status quo*, poiché nel suo intervento del 1628 Gonnelli non aveva scolpito nulla di simile. Nel 1632 il *Fauno* era descritto semplicemente «a sedere», mentre al n. 117 del medesimo inventario era segnalata «una figura che dorme sopra uno scoglio dove vi è una conchiglia che butta laqua»²⁴. Quest'ultima poteva essere una replica della celeberrima *Cleopatra* del Belvedere, o semplicemente una statua adattata a decorare una fontana a imitazione di quel modello. Ma se era naturale mettere su uno scoglio una scultura associata ad una fontana, non c'era ragione di collocare un fauno sopra uno scoglio. Il *San Sebastiano* di Bernini, che Rudolf Wittkower giudicava molto vicino al *Fauno*²⁵, siede su una piccola base rocciosa, passata inosservata all'estensore dell'inventario generale della collezione del cardinale Francesco, proprio come quella su cui verosimilmente Gonnelli aveva collocato il *Fauno*: «un San Bastiano del natutrale legato ad un tronco posto a sedere»²⁶. Nel 1704 Paolo Alessandro Maffei, nella celebre *Raccolta di statue antiche e moderne* edita da Domenico de' Rossi, segnalava come il *Fauno Barberini* sedesse sopra uno «scoglio aggiuntovi da moderno scultore»²⁷: se da una parte Maffei confermava l'estraneità di Bernini al restauro del 1679, dall'altra suggeriva implicitamente il rapporto tra lo scoglio del *Fauno Barberini* e quello immane della *Fontana dei Fiumi* (1648-1651). È ben noto come l'invenzione dello scoglio sul quale siedono le quattro colossali statue del Danubio, del Rio della Plata, del Gange e del Nilo fosse stata una delle più fortunate dell'intera carriera di Bernini: sia Filippo Baldinucci che Domenico Bernini attribuivano

5. Fauno Barberini, liberato dagli interventi di restauro, Monaco, Gliptoteca





6. G. Volpato, copia del Fauno Barberini (post 1786), Roma, Musei Capitolini



7. J. A. Fancelli, Nilo, particolare della Fontana dei Fiumi di Gian Lorenzo Bernini (1648-51), Roma

al maestro un intervento diretto proprio sul grande scoglio centrale della fontana, e lo stesso Bernini sostenne orgogliosamente di avervi lavorato in prima persona²⁸. In pieno Settecento l'invenzione sarebbe stata imitata e portata ad una scala ancora più grandiosa nella *Fontana di Trevi*. La palma e i fichi d'india scolpiti direttamente nel travertino della scogliera della *Fontana dei Fiumi* sono i veri precedenti delle «erbe fiori fronde tronchi d'albero» che Giorgetti e Ottoni raffigurano ai piedi del *Fauno*, visibili oggi solo nelle copie settecentesche di Edme Bouchardon

(1726-30, Parigi, Louvre) e di Giovanni Volpato (post 1786, Roma, Musei Capitolini, fig. 6)²⁹. Ed è molto probabile che il berniniano Giorgetti, che dirigeva i lavori di restauro ordinati da Francesco Barberini³⁰, abbia guardato alla fontana di Piazza Navona per l'impostazione stessa dell'intervento: il *Fauno*, che siede con una gamba sollevata mentre l'altra è lasciata cadere mollemente, può forse ricordare il Nilo della *Fontana dei Fiumi* (fig. 7) eseguito da Jacopo Antonio Fancelli³¹. Basta sfogliare la già citata *Raccolta* del 1704, dove erano raffigurate molte delle opere più

note di Bernini, per constatare la significativa somiglianza tra il *Fauno* restaurato da Giorgetti e Ottoni con i *Fiumi* della fontana di Piazza Navona: il rapporto tra le figure e lo scoglio su cui siedono è assolutamente il medesimo³². Non si può quindi che riconfermare quanto scritto da Martin Robertson, secondo cui il *Fauno* di età pergamena era un'opera tanto intrinsecamente barocca da accordarsi naturalmente ai restauri del Sei e Settecento³³.

Stefano Pierguidi
Roma

NOTE

1. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven and London, 1981, p. 202; J. Montagu, *The influence of*

the Baroque on classical antiquity, in *Antikenrezeption im Hochbarock*, atti del convegno a cura di H. Beck e S. Schulze, Berlin, 1989, p. 105 (il saggio è stato ripubblicato, con qualche variante, in J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven and London,

1989, cfr. in particolare pp. 163-169). Sul *Pan Barberini* cfr. M. Jaffé, *Rubens as a Draughtsman*, in «The Burlington Magazine», CVII, 1965, p. 381, n. 161; J. Poeschke, *Michelangelo and his world: sculpture of the Italian Renaissance* (München, 1990), New York, 1996, pp. 188-189; B.

- Laschke, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli: ein Florentiner Bildbauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin, 1993, p. 171; J. W. Mann, *The St. Louis «Reclining Pan» re-evaluated in a Barberini context*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Atti del Convegno a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, Roma, 2007, pp. 393-402; F. Ortenzi, *Per il giovane Francesco da Sangallo*, in «Nuovi Studi», XI, 2006, pp. 78-80.
2. R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: the sculptor of the Roman Baroque*, London, 1966, p. 179; Haskell, Penny, *Taste and the Antique*, cit., pp. 202-203; Montagu, *The influence of the Baroque*, cit., pp. 105-107. Sulla sistemazione del Fauno in Palazzo Barberini alla fine del XVII secolo, cfr. L. Faedo, *Il Fauno moralizzato: l'allestimento della Sala del Fauno a Palazzo Barberini alle Quattro Fontane tra 1678 e 1704*, in *Zentren und Wirkungsräume der Antikerezeption: zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike*, a cura di K. Schade, Münster, 2007, pp. 201-214.
3. Montagu, *The influence of the Baroque*, cit., p. 102, n. 46.
4. M. Aronberg Lavin, *Seventeenth-century Barberini documents and inventories of art*, New York, 1975, p. 19, doc. 156; Montagu, *The influence of the Baroque*, cit., p. 102, nota 48.
5. Aronberg Lavin, *Seventeenth-century Barberini*, cit., p. 133, n. 82.
6. G. Teti, *Aedes Barberinae ad Quirinale*, Roma, 1642, p. 183; cfr. anche H. Tetius, «Aedes Barberinae ad Quirinale descriptae». *Descrizione di Palazzo Barberini al Quirinale. Il palazzo, gli affreschi, le collezioni, la corte*, a cura di L. Faedo e T. Frangenberg, Pisa, 2005, pp. 484-486.
7. Montagu, *The influence of the Baroque*, cit., p. 193, n. 49.
8. Aronberg Lavin, *Seventeenth-century Barberini*, cit., p. 20, doc. 157. Entrambi i restauri sono giustamente registrati in Haskell, Penny, *Taste and the Antique*, cit. p. 202, dove al Gonnelli, autore certamente del primo, viene riferito solo il secondo.
9. L. Grassi, *Bernini: Two Unpublished Drawings and Related Problems*, in «The Burlington Magazine», CVI, 1964, p. 178. Sui nudi accademici di Bernini e della sua cerchia, cfr. A. Weston-Lewis, in *Effigies & ecstasies: Roman baroque sculpture and design in the age of Bernini*, catalogo della mostra a cura di A. Weston-Lewis, Edimburgo, 1998, pp. 85-87 e A. Sutherland Harris, *Three proposals for Gian Lorenzo Bernini*, in «Master Drawings», XLI, 2003, pp. 122-126.
10. H. Bethe, *Ein Pseudoantike des Cinquecento und ihr Echo in der Kunst des XVII. Und XVIII. Jahrhunderts*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», LXIV, 1930/31, p. 183; M. Boudon-Machuel, *François du Quesnoy, 1597-1643*, Paris, 2005, p. 348.
11. Aronberg Lavin, *Seventeenth-century Barberini*, cit., p. 133, n. 81.
12. L'acquisto è registrato in un volume dell'Archivio Barberini relativo agli anni 1629-30, ma la somma di 89 scudi versata a Claudio Menetre venne riportata alla data 31 gennaio 1631, cfr. Aronberg Lavin, *Seventeenth-century Barberini*, cit., pp. 51, doc. 387; 124, n. 1.
13. Montagu, *The influence of the Baroque*, cit., p. 85.
14. O Neverov, *The Lyde Browne Collection and the History of Ancient Sculpture in the Hermitage Museum*, in «American Journal of Archaeology», LXXXVIII, 1984, p. 36.
15. Montagu, *The influence of the Baroque*, cit., p. 103.
16. Aronberg Lavin, *Seventeenth-century Barberini*, cit., p. 133, n. 84.
17. Ad attestare la notorietà del Pan sono la terracotta già attribuita a Duquesnoy (cfr. nota 9) e un disegno di Rubens: cfr. J. Lange, scheda in *Pan & Syrinx, eine erotische Jagd: Peter Paul Rubens, Jan Brueghel und ihre Zeitgenossen*, catalogo della mostra, Kassel, 2004, p. 137. Cfr. anche Mann, *The St. Louis «Reclining Pan»*, cit., pp. 394-397, e C. Mazzetti di Pietralata, *Joachim von Sandrart e la Roma dei Barberini: incisioni, disegni e spigolature d'archivio*, in *I Barberini e la cultura*, cit., pp. 407-408.
18. *Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia*, IV, Roma, 1880, pp. 35-58.
19. F. Ficononi, *Le vestigia e rarità di Roma antica*, Roma, 1744, p. 53.
20. *Documenti*, cit., pp. 41-42 e 55.
21. Neverov, *The Lyde Browne Collection*, cit., pp. 35-36.
22. La muscolatura dell'addome del Fauno, in particolare, deve aver suggerito la ricollocazione del torso a sedere: si deve infatti sottolineare che non sono noti altri esemplari della medesima invenzione. Sebbene sia sorprendente la somiglianza della postura del Fauno con il *San Giovanni* di una delle incisioni della serie dell'Apocalisse di Jean Duvet (1555), è improbabile che questi, forse mai stato in Italia, conoscesse una scultura antica della medesima tipologia, cfr. S. Howard, *Identity formation and image reference in the narrative sculpture of Bernini's early maturity: Hercules and Hydra and Eros Triumphant*, in «The Art Quarterly», II, 1979, p. 166, n. 17; C.T. Eisler, *The master of the unicorn: the life and work of Jean Duvet*, New York, 1979, pp. 158 e 290.
23. Montagu, *Roman Baroque Sculpture*, cit., p. 227.
24. Aronberg Lavin, *Seventeenth-century Barberini*, cit., p. 134, n. 117.
25. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini*, cit., p. 179.
26. Aronberg Lavin, *Seventeenth-century Barberini*, cit., p. 79, n. 115.
27. P.A. Maffei, *Raccolta di statue antiche e moderne*, Roma, 1704, p. 87.
28. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini*, cit., p. 219.
29. Montagu, *The influence of the Baroque*, cit., p. 107.
30. J. Montagu, *Antonio and Giuseppe Giorgetti: sculptors to cardinal Francesco Barberini*, in «The Art Bulletin», LII, 1970, p. 296.
31. Il rapporto con questa scultura era già stato suggerito in A.E. Popp, *Der Barberinische Faun*, in «Jahrbuch für Kunstgeschichte», I, 1921-22, p. 234 (cfr. anche Montagu, *The influence of the Baroque*, cit., p. 106, n. 55). Anche Jan Bialostocki (*Gian Lorenzo Bernini e l'antico*, in *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, a cura di M. Fagiolo, Roma, 1987, p. 69) aveva rilevato un rapporto tra le figure dei Fiumi e la statuaria antica. Sul rapporto di Bernini con l'antico cfr. anche C. Gasparri, *Bernini e l'antico: una proposta per «Apollo e Dafne»*, in *Studi in onore di Luigi Grassi*, «Prospettiva», 33/36, 1983/84, pp. 226-230 (con bibliografia precedente); S. Schulze, *Zwischen Innovation und Tradition: Berninis Apoll und Daphne*, in «Städte-Jahrbuch», XIV, 1993, pp. 231-250; H.-U. Kessler, *Bernini e la scultura antica: un nuovo aspetto sulla sua formazione artistica giovanile*, in *Bernini dai Borghese ai Barberini: la cultura a Roma intorno agli anni venti*, atti del convegno a cura di O. Bonfait e A. Coliva, Roma, 2004, pp. 129-133.
32. Jennifer Montagu (*The influence of the Baroque*, cit., pp. 105-107) ha dimostrato come le ipotesi della Popp (*Der Barberinische Faun*, cit.) in merito al coinvolgimento di Bernini ai restauri del Fauno debbano essere respinte (come, peraltro, aveva già fatto notare Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini*, cit., p. 179). Non esiste infatti nessun reale rapporto tra le sculture giovanili dell'artista, il *San Lorenzo* della Collezione Contini Bonaccossi di Firenze (oggi agli Uffizi) e il *San Sebastiano* del Museo de Arte Thyssen Bornemisza di Madrid, ed il Fauno. Ma il rapporto tra l'intervento di Giorgetti e Ottoni con il generale approccio di Bernini al restauro dei marmi antichi (Montagu, *The influence of the Baroque*, cit., p. 108), appare meno significativo di quello con la *Fontana dei Fiumi* dello stesso Bernini. Sul restauro dei marmi antichi nel Seicento cfr. anche *La collezione Boncompagni Ludovisi. Algardi, Bernini e la fortuna dell'antico*, catalogo della mostra a cura di A. Giuliano, Venezia, 1992.
33. M. Robertson, *A History of Greek Art*, London, 1975, I, p. 534. Sul quarto restauro del Fauno, condotto da Vincenzo Pacetti nel 1799, cfr. V. Krahn, *Der Barberinische Faun: eine Neuerwerbung der Skulpturensammlung*, in «Museums Journal», XIII/4, 1999, pp. 43-45. Sulle successive vicende del Fauno, cfr. C. D'Onofrio, *Le vicende del Fauno Barberini*, in «Rassegna del Lazio», VII, 1960, pp. 70-76.