DIPARTIMENTO STUDI UMANISTICI

SCUOLA DOTTORALE IN

CULTURE DELLA TRASFORMAZIONE DELLA CITTA' E DEL TERRITORIO.

SEZ. STORIA E CONSERVAZIONE
DELL'OGGETTO D'ARTE E DI ARCHITETTURA

XXVI CICLO

TESI DI DOTTORATO

LA FORTUNA DELLA PITTURA ANTICA TRA SEI E SETTECENTO ATTRAVERSO GLI ACQUARELLI DI PIETRO SANTI E FRANCESCO BARTOLI

Dottorando:

Mirco Modolo

Docente Guida:

Prof.ssa Maura Medri

Coordinatore:

Prof.ssa Liliana Barroero

Anno Accademico 2013-2014

Mirco MODOLO

LA FORTUNA DELLA PITTURA ANTICA TRA SEI E SETTECENTO

ATTRAVERSO GLI ACQUARELLI DI PIETRO SANTI E FRANCESCO BARTOLI

Introduzione: *Ai confini tra archeologia e storia dell'arte: lo studio degli acquarelli di Pietro Santi Bartoli*

Sezione I - *Gli acquarelli di Pietro Santi Bartoli*

1.1 - I disegni dei Bartoli attraverso i cataloghi: storia degli studi

1.2 - I disegni di Bartoli nella storia del collezionismo e della committenza

1. 3 - Analisi dei principali casi di studio

1.3.1 - Stanza affrescata dalla vigna del monastero di San Gregorio al Celio

1.3.2 - Affreschi dall'aula trilobata scoperta nella vigna di Stefano Guglielmini al Celio

1.3.3 - Stanza affrescata dall'area di San Lorenzo in Panisperna (1665-1669)

1.3.4 - Affreschi antichi dallo scavo di via Gratiosa (1684)

1.3.5 - I mosaici Massimo e gli scavi nell'orto del Carciofolo (1670)

1.3.6 - Sepolcro necropoli della via Portuense (località Pozzo Pantaleo)

1.3.7 - L'affresco del cd. Coriolano sulla Volta degli Stucchi nella Domus Aurea

1.3.8 - Copie dai disegni cinquecenteschi: l'esempio del Dosio

1.3.9 - La volta affrescata da Tor de Schiavi

1.3.10 - Affreschi della cupola di Santa Costanza:

Sezione II – *L'eredità settecentesca di Pietro Santi Bartoli nell'opera di Francesco Bartoli*

2.1 – La fortuna della pittura antica nella prima metà del XVIII secolo

2.2 – Francesco Bartoli: lineamenti biografici

2.3 - L'eredità istituzionale di Pietro Santi Bartoli: il Commissariato delle Antichità di Roma e il disegno di documentazione come strumento di tutela

2.4 - L'eredità grafica e incisoria di Pietro Santi Bartoli come fonte per la produzione di Francesco Bartoli

2.5 - L'attività editoriale attraverso i rami paterni

2.6 – Gli acquarelli di Francesco Bartoli: quadro generale della produzione

2.7 – La raccolta di Thomas Coke ad Holkham Hall

2.7.1 – Thomas Coke a Roma e l'acquisto degli acquarelli di pitture antiche

2.7.2 - Gli album di Holkham Hall

2.7.3 – Analisi degli acquarelli della collezione Coke

Appendice documentaria

Bibliografia

INTRODUZIONE: Ai confini tra archeologia e storia dell'arte: lo studio degli acquarelli di Pietro Santi Bartoli

Pietro Santi Bartoli è ricordato soprattutto come incisore dall'antico, celebre per le pubblicazioni di bassorilievi antichi, in particolare quelli della Colonna Traiana in collaborazione con Bellori. Gli studiosi di topografia di Roma antica associano invece questo nome alle celebri "Memorie di P. S. Bartoli", in cui sono elencate le principali scoperte di antichità della Roma seicentesca, ma senza andare molto oltre la genericità di questa etichetta. Meno nota è invece l'attività di disegnatore di Bartoli di "anticaglie" di ogni genere (lucerne, cammei, persino mestoli in bronzo o modesti esemplari di ceramica aretina), ma soprattutto di pitture antiche. E proprio per le riproduzioni ad acquerello delle pitture antiche, oltre che per le incisioni dei monumenti di Roma, Bartoli veniva apprezzato e richiesto dai contemporanei.

Malgrado la fama del personaggio, il più celebre copista dall'antico del XVII secolo, sorprende che fino al fondamentale saggio di **Massimo Pomponi** del 1992 non esistano studi sulla vita e la produzione artistica del personaggio. Pomponi indaga la vita e opere di Bartoli analizzando il testo dei biografi Lione Pascoli e Nicola Pio, facendo luce soprattutto sul periodo iniziale dell'arrivo di Bartoli da Perugia a Roma nel 1644 e poi sull'alunnato con Pierre Lemaire e Nicolas Poussin, la cui cronologia è precisata grazie allo studio degli Stati delle Anime.

Su di lui sembra pesare la condanna all' emarginazione che per lungo tempo ha interessato la storia della disciplina antiquaria e i disegni dall'antico: metafora di questa situazione è il saggio biografico su Bellori pubblicato da Previtali nel 1976. Benché sia considerato ancora oggi un punto di partenza imprescindibile per chi si accosta allo studio di Bellori, in questo saggio rimane tuttavia in ombra la figura del Bellori antiquario, mentre sappiamo che per molti contemporanei Bellori era percepito prima di tutto come studioso di antichità, come ricorda Boyer. Per lungo tempo ha dominato la scena l'immagine del Bellori teorico del classicismo e l'autore delle Vite, sacrificando e comprimendo allo stesso tempo quella -egualmente concreta e degna di essere rappresentata- del Bellori antiquario, che però va aggiunto, nell'ultimo decennio si sta riscoprendo in seguito alla mostra romana del 2000 su Bellori e l'Idea del Bello e alla raccolta di articoli curati da Janis Bell nel 2005 sotto il titolo: "The art history in the age of Bellori". A parte questa recente ripresa d'interesse che lascerebbe ben sperare per il futuro, insieme alla figura del Bellori ne hanno fatto le spese anche gli stessi disegni dall'antico, per lungo tempo sottostimati sia dalla disciplina archeologica che da quella storico-artistica: mentre infatti per l'archeologo è latente la sensazione di scarsa affidabilità di tali disegni come fonte documentaria, per molti storici dell'arte viceversa i disegni di antichità si sono rivelati oggetto di studio di scarso *appeal* rispetto al disegno e alla pittura d'invenzione, divenendo materia tutt'al più avvicinabile dal punto di vista della storia del collezionismo o della ricezione

e della fortuna dell'antico nel moderno. In questo studio i protagonisti sono gli acquarelli Bartoli nella loro polisemanticità, integrando osservazioni sulle tecniche di copia dall'antico, sul loro valore di strumento di studio della pittura antica, di oggetto di collezionismo erudito e di fonte di ispirazione artistica, senza tralasciare le loro storie, e cioè il *per chi* e *perché* essi vennero realizzati. Infine vengono valutati quali frammenti di storia, per quello che essi descrivono graficamente, nel tentativo di verificare e quantificare il possibile valore archeologico-documentario che in certi casi oggi possono ancora assumere.

Sezione I - *Gli acquarelli di Pietro Santi Bartoli*

1.1 - I disegni dei Bartoli attraverso i cataloghi: storia degli studi

Picturae antiquae cyptarum Romanarum, il censimento di Rodolfo Lanciani (1895)

Nel 1895 l'album di acquarelli di pitture antiche commissionato da Francesco Ficoroni a Gaetano Piccini nei primi anni del Settecento viene trasferito dal fondo Corsini presso l'Accademia dei Lincei alla Galleria Nazionale, attuale Istituto Nazionale per la Grafica dove l'album è tuttora conservato. I 169 acquarelli, che per la maggior parte documentano le scoperte avvenute durante lo scavo di vigna Moroni vengono paragonati ad un volume con disegni dello stesso Piccini conservato nella biblioteca del college di Eton visitata da Lanciani, che ad essa dedica un articolo. Questi disegni non rappresentano che un campione assai parziale rispetto alla mole sterminata di disegni di affreschi antichi che lo studioso che aveva avuto modo di scoprire nelle biblioteche e negli archivi europei alla ricerca di documenti utili lo studio di Roma antica e medievale. Lanciani non nasconde il suo stupore davanti a queste raccolte, indice di un interesse davvero straordinario per 'dipinti murali e musaici di volte, pareti,e pavmenti che si venivano scoprendo in Roma dalla metà del secolo XVII al primo quarto del secolo seguente'. E aggiunge, sull'onda di tale entusiasmo che nessuna categoria di monumenti dall'antico, come affreschi e mosaici, è mai stata così ampiamente illustrata più degli affreschi e mosaici antichi 'auspici i due Bartoli, Pietro Sante, e Francesco'. Ma questa fase concitata che vede un avvicendarsi senza sosta di copie, tra disegni e pubblicazioni antiquarie, sembra portare con sé anche qualche detrito. Inevitabilmente nel corso del tempo 'si è finito col perdere la memoria del vero sito nel quale le scoperte avevano avuto luogo, e con l'attribuire ai monumenti illustri le origini più inverosimili'. E così l'incisione all'interno di un codice da lui posseduto che ritrae la volta di Santa Costanza viene scambiata per quella di Tor di Schiavi, mentre su un acquarello di Eton con la stessa immagine si dice 'copiata dal palazzo di Augusto'. Lanciani, che dunque aveva in mente soprattutto le fantasiose indicazioni di provenienza che accompagnano gli acquarelli di Francesco Bartoli della biblioteca di Eton, introduceva così una problematica che sarebbe stata poi sviluppata da Ashby nel corso del suo studio sistematico sui disegni di Eton.

Queste prime riflessioni furono pubblicate da Lanciani tra le prime righe di un articolo del 1895 dall'eloquente titolo: *Le* picturae antiquae cryptarum romanarum[1], che a sua volta rinviava al titolo di una

[1] che a sua volta è tratto dal titolo della raccolta di incisioni di Francesco Bartoli pubblicata in latino nel 1738

celebre pubblicazione del 1738 dedicata alle pitture antiche di Roma[2]. In esso figura un primo censimento generale dei disegni di pitture antiche nelle collezioni europee, un breve ma fondamentale contributo che tutto deve alla lungimiranza e alla straordinaria apertura internazionale di uno studioso come Lanciani[3].

Oltre al codice di Piccini dalla biblioteca Corsini testé citato, Lanciani comincia il suo elenco con un codice appartenuto alla metà del Settecento Ridolfino Venuti e da lui stesso acquistato contenente numerose incisioni di Bartoli oltre a *disegni autografi di scavi eseguiti sotto il commissariato del Venuti stesso.*

A Windsor, *nella biblioteca privata della regina* (Windsor Royal Library) Lanciani esamina i codici dal Pozzo-Albani che in origine costituivano la raccolta grafica del Museo Cartaceo, tuttora in corso di catalogazione. Le copie di affreschi contenute in questi volumi sono state di recente catalogate da Helen Whitehouse nel 2001[4]. Nella stessa biblioteca Lanciani annota anche l'album di disegni di Pietro Santi Bartoli appartenuto a Vincenzo Vittoria, più volte citato nella Storia degli Scavi e catalogato da Adolf Michaelis nel 1911 che contiene *copie acquarellate di pitture scoperte nel cosiddetto palazzo di Tito, nella casa aurea, nel 'palazzo di Decio' a Panisperna, nelle vigne delle sette Sale e del Caciofolo, nel sepolcro dei Nasonii, nella necropoli di vigna Corsini'.*

Nella biblioteca del College di Eton 366 acquarelli di Gaetano Piccini e Francesco Bartoli sono suddivisi in cinque volumi, brevemente descritti da Lanciani con la trascrizione degli appunti ivi contenuti. Al momento della redazione dell'articolo nel 1895 Lanciani ancora non conosceva il cd. codice Baddeley, un tempo appartenuto a Camillo Massimo, all'epoca di proprietà di Clair Baddeley, che l'avrebbe ceduto soolo nel 1932 al College di Eton.

Nel *Cabinet des Estampes* di Parigi (oggi) , oltre a una monumentale raccolta di incisioni di Roma antica, ancora purtroppo assai negletta, cita la raccolta di 33 acquarelli originali di Pietro Santi Bartoli appartenuta a Caylus poi pubblicata nel *Recueil de peintures antiques* nel 1757. Una copia invece della seconda edizione pubblicata nel 1783 fu acquistata da Lanciani ed è ancora conservata nell'omonimo fondo presso la Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte a Roma.

Ad un elenco di questo genere, che riordina gli album in base alle sedi di provenienza, se ne affianca un secondo che prevede la ripartizione per Regiones augustee dei disegni più significativi che riportavano

[2] Le *Picturae antiquae cryptarum Romanarum* del 1738 altro non sono che la traduzione in lingua latina delle *Pitture Antiche*, opera pubblicata a Roma nel 1706 a cura di Francesco Bartoli e Michelangelo De La Chausse con tavole che illustravano le principali pitture antiche scoperte a Roma sino a quel momento.

[3] Sulla biografia di Lanciani, la lunga esperienza internazionale e sui numerosi contatti esteri si veda Palombi 2006.

[4] Whitehouse 2001.

l'indicazione del luogo di rinvenimento, allegando in qualche caso una incisione tratta dalle piante e sezioni riprodotte negli stessi.

Questo criterio duplice di riordinamento, che unisce alla topografia delle collezioni la topografia dei contesti antichi, in uno sguardo di insieme della produzione dei disegni di pitture antiche non fu sviluppato dagli studiosi successivi che allo studio dei singoli contesti preferirono la descrizione analitica delle singole raccolte. Una scelta che era in realtà motivata dall'urgenza innanzitutto di conoscere il reale contenuto degli album, di mettere ordine tra disegni dispersi in numerosi centri europei, e di capire il rapporto tra una serie e l'altra, spesso caratterizzata dalla replica degli stessi soggetti.

Il merito di Lancani fu soprattutto quello di creare un primo strumento di ricerca, tuttora utile, e dunque quello di aprire la strada alle ricerche successive fornendo lo stimolo per portare avanti un campo di ricerca, quello dei disegni di Bartoli, del quale egli a buon diritto può considerarsi pioniere.

Il catalogo di Salvo Cozzo e gli acquarelli di pitture antiche nei Codici Capponiani (1897)

I codici Capponiani 284 e 285, contenenti acquarelli da pitture antiche che oggi si possono con certezza attribuire alla mano di Gaetano Piccini e Francesco Bartoli, non segnalati nel censimento di Lanciani, vengono resi noti per la prima volta nel 1897 nel catalogo dei codici Capponiani conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana curato da Giuseppe Salvo Cozzo. Non si tratta di un catalogo di disegni di pitture antiche, bensì di uno strumento archivistico per la consultazione dei volumi del fondo Capponiano, in quanto tale concepito genericamente gli storici, non rispondente pertanto a specifiche esigenze di chi studia disegni dall'antico. Per questa ragione i disegni presenti nei volumi non sono catalogati singolarmente, mentre la trattazione è analitica nella descrizione dell'epistolario di Alessandro Gregorio Capponi, mantenendo intatta la sua utilità soprattutto per gli studi volti a indagare l'attività del Capponi in rapporto ai suoi numerosi corrispondenti, e le attribuzioni sono errate e non argomentate.

In quest'ottica Cozzo si limita pertanto a riportare dati di interesse codicologico, quali titoli sui frontespizi, datazione di massima, misure, numero delle carte e segnalazione di eventuali carte bianche all'interno del codice. L'indicazione del contenuto è solo generica, come nel caso del Cappon. 285 'Raccolta di pitture antiche riprodotte in acquarelli colorati da Pietro-Sante Bartoli e da altri del sec. XVIII'. L'errata attribuzione a Pietro Santi Bartoli proposta da Cozzo è errata, dal momento che i disegni sono opera di Francesco Bartoli e Gaetano Piccini, e ha origine dall'indicazione 'Bartoli 1732' posta sulla prima pagina del codice. La presenza del solo cognome ha indotto Cozzo ad assegnare il volume al più celebre dei Bartoli, attribuzione che è stata a lungo mantenuta anche dagli studiosi successivi. Al di là dell'errata attribuzione, l'importanza del catalogo del Cozzo si coglie nell'aver per la prima volta divulgato l'esistenza

di due importanti codici di acquarelli, gettando così le premesse per la loro sistematica catalogazione avviata dall'archeologo tedesco Richard Engelmann nel 1909.

Richard Engelmann (1844-1909) e i repertori iconografici figurati

Mentre Lanciani è il primo ad aver gettato le basi per la riscoperta dei disegni di pitture antiche con una prima ricognizione delle principali collezioni in cui essi erano conservati, Richard Engelmann fu invece il primo a raccogliere il testimone di Lanciani dando vita nel 1909 al primo di una lunga serie di cataloghi di disegni, dal titolo *Antike Bilder aus römischen Handschriften in phototypischer Reproduction*. Un'attività di catalogazione che risulta ovviamente tuttora *in fieri*, in quanto alimentata dal periodico rinvenimento di nuovi album e manoscritti nelle biblioteche europee. La novità più significativa del catalogo, sottolineata dalle stesse parole del titolo, era la presenza in appendice di 164 riproduzioni fotografiche in bianco e nero corrispondenti ad una selezione degli acquarelli descritti nel testo del catalogo. A ben pensare novità non di scarso rilievo se si considera che Lanciani appena quindici anni prima per le sue illustrazioni di piante e sezioni tratte dagli acquarelli era stato costretto a riprodurre a mano i disegni per poi inciderli a stampa. Dalle parole di Engelmann emerge una sensibilità particolare e ancora attualissima, nei confronti della fotografia come mezzo in grado di salvaguardare il contenuto dei documenti stessi, anche qualora il supporto fisico dovessero andare incontro a deperimento o addirittura a distruzione, come ammoniva il drammatico incendio della Biblioteca Nazionale di Torino verificatosi appena cinque anni prima, nel 1904, in seguito al quale andò in fumo circa la metà dei manoscritti che vi si conservavano.

Storico dell'arte antica e allievo di Alexander Conze, Engelmann nel corso della sua carriera si era dedicato a studi iconografici che lo portarono alla pubblicazione tra il 1889 e il 1890 di due atlanti figurati, dedicati rispettivamente allo studio dell'iconografia omerica (*Bilder-Atlas zum Homer*, 1889) e di scene tratte dalle Metamorfosi di Ovidio (*Bilder-Atlas zu Ovids Metamorphosen*, 1890) nelle più diverse manifestazioni dell'arte greca e romana. Engelmann era quindi lo studioso in fondo più adatto per un'opera di questo genere, che non solo si poneva su un solco già tracciato, ma seguiva una tendenza di studi di matrice positivistica orientata alla creazione di grandi atlanti e repertori sia tipologici e iconografici, primi fra tutti quelli curati da Salomon Reinach, strumenti interpretativi dei quali la moderna scienza archeologica tra '800 e '900 sentiva la necessità di dotarsi per gestire l'enorme mole di materiali usciti dagli sterri ottocenteschi. Prima ancora dell'uscita a Parigi nel 1922 del *Répertoire de peintures grecques et romaines* di

Reinach, il primo catalogo illustrato di pitture antiche, basato sui disegni dall'antico di Sei e Settecento si deve all'opera di Engelmann.

Nel repertorio Engelmann tratta il codice Corsini di Gaetano Piccini e la raccolta (*Recueil*) di 33 acquarelli di Pietro Santi Bartoli pubblicata da Caylus, entrambi censiti per la prima volta da Lanciani nel 1895. A questi si aggiungono i due codici Capponiani che già erano stati segnalati, come s'è appena visto, da Salvo Cozzo, del quale Engelmann accetta l'errata attribuzione a Pietro Santi Bartoli. La vera novità del catalogo è però il codice Baddeley, così chiamato dal nome del proprietario, Mr. St. Clair Baddeley (1856-1945). Il codice, che contiene disegni tradizionalmente attribuiti a Pietro Santi Bartoli relativi alle miniature del Terenzio Vaticano e ad affreschi e mosaici antichi scoperti a Roma fino al 1668, è oggi conservato nella biblioteca del College di Eton, dove giunse nel 1923 in seguito alla donazione di Clair Baddeley[5]. Ancora ignoto agli studiosi alla fine dell'Ottocento, come confermerebbe la sua assenza dal censimento di Lanciani del 1895, solo nei primi anni del secolo seguente catturò l'attenzione di due studiosi come Bartolomeo Nogara e Rodolfo Lanciani[6], per poi essere descritto nel suo contenuto da Engelmann nel 1909.

Ogni disegno viene brevemente descritto fornendo per ciascuno una interpretazione iconografica; nel caso in cui la stessa iconografia si trovi replicata in altri album vengono allora indicati in calce i relativi confronti. Altri aspetti dei disegni, specificatamente più materiali come le dimensioni, la tecnica esecutiva o l'attribuzione ad un artista in particolare sono viceversa del tutto ignorati.

Engelmann concentra le sue osservazioni critiche sul rapporto tra originale e copia e quindi sulla fedeltà dei disegni rispetto alle iconografie antiche, che a suo giudizio si trovano spesso tradite e fraintese dai copisti seicenteschi. Curiosamente giunge a simili conclusioni senza però avere mai di fronte un solo originale antico da confrontare con i disegni. Alcuni dei dettagli resi da Bartoli sono dunque giudicati assurdi o poco verosimili di per sé anche senza necessità di accostare il disegno all'affresco antico, come nel caso di uno dei pannelli affrescati della tomba dei Nasoni noti da una stampa di Pietro Santi Bartoli, in cui su un altare sacrificale, al posto della vittima animale da immolare, giace un'anfora che apparentemente non ha alcuna attinenza con la situazione rappresentata. In altri casi il giudizio si dimostra eccessivamente ingeneroso, come quando Engelmann bolla come inesatta la copia di determinati particolari iconografici solo perché risultano difformi rispetto al confronto che propone.

Pur con tutte le criticità proprie dei disegni seicenteschi, Engelmann riconosce l'importanza di questo tipo di documentazione (anche perché se così non fosse non avrebbe nemmeno avuto ragione d'esistere un

[5] Ashby 1913, p. 491.

[6] In due lettere autografe di Nogara e di Lanciani, ancora inserite tra i fogli del codice, si ringrazia il proprietario del codice, Clair Baddeley per il prestito del codice concesso ai due studiosi.

catalogo di questo tipo). Anche quando i disegni sono poco precisi, esiste sempre un fondo di verità iconografica che è bene mettere in evidenza, e in caso correggere.

Adolf Michaelis (1835-1910) e il catalogo dei disegni dell'album Vittoria di Windsor

Esponente del metodo filologico nella scienza archeologica della seconda metà dell' Ottocento *Ancient marbles in Great Britain* 1882, una ricognizione delle principali raccolte di scultura antica provenienti dal suolo italico e greco conservate nelle collezioni britanniche, opera che uscì immediatamente dopo la celebre pubblicazione, di simile intento, di Friedrich Matz e Friedrich von Duhn, *Antike Bildwerke in Rom* (1881-1882), che elenca e studia le opere d'arte antica nelle collezioni di Roma.

Ancient marbles è uno strumento di consultazione ancora valido e citato in letteratura per la ricchezza di dati sui principali collezionisti inglesi di Sette e Ottocento, responsabili del recupero nei *Grand Tour* italiani o negli scavi orientali dei marmi che ancora oggi si trovano nelle collezioni private e nei musei britannici. Analizzando il contenuto delle raccolte, Michaelis non tralascia di riportare a margine anche informazioni su altre categorie di oggetti, oltre a statue e rilievi, come appunto i disegni di Pietro Santi e Francesco Bartoli presenti in due album nella biblioteca di Holkham Hall, acquistati da Thomas Coke nel 1714 nel corso del suo *Grand Tour* romano insieme ad una imponente schiera di statue che ancora ornano la sua residenza neoclassica nel Norfolk[7]. Per i due album di disegni e acquarelli dei Bartoli di Holkham Hall in origine era stato persino previsto da Michaelis un inventario, ma il permesso gli fu negato dai curatori della biblioteca che li conservava, di conseguenza per una descrizione di questi disegni è necessario attendere il lavoro di Thomas Ashby nel 1916[8].

Michaelis nella sua opera ricorda inoltre l'attività collezionistica di Richard Mead nel secondo quarto del '700 che riuscì nell'acquisto del celebre volume di acquarelli di pitture antiche di Pietro Santi Bartoli che fino all'acquisto di Mead nel 1738 si conservava a Roma presso gli eredi del cardinale Camillo Massimo. Il codice Massimo viene citato ancora prima della sua identificazione, che avvenne molto più tardi, nel 1979, nella biblioteca dell'Università di Glasgow ad opera da Claire Pace[9]. Può stupire inoltre che Michaelis le raccolte di Francesco Bartoli e Gaetano Piccini della collezione Topham del College di Eton citate da Lanciani, forse perché la collezione di Topham era essenzialmente grafica e bibliografica, priva cioè di

[7] *There occurs even more frequently the name of Francesco Sante Bartoli, son of the celebrated engraver Pietro and no inconsiderable number of copies from ancient paintings, which form a conspicuous feature in the library at Holkham, may be traced to the artistic hands of the two Bartoli.* (Michaelis 1882, pp. 58-59, 323).

[8] Ashby 1916.

[9] Pace 1979.

quel materiale scultoreo che costituiva l'oggetto principale della sua monografia. Ciononostante non omette di considerare le grandi raccolte grafiche dei reali di Windsor, citando oltre ovviamente ai volumi del Museo Cartaceo, anche i disegni di Pietro Santi Bartoli nell'album Vittoria[10], ma anche i disegni della colonna Traiana di Pietro Santi Bartoli, ancora oggi completamente inediti, nonché le copie del Virgilio e il Terenzio Vaticani che assegna erroneamente a Pietro Santi e Francesco Bartoli.

Ma il più importante lavoro di Michaelis in relazione allo studio dei disegni di Pietro Santi Bartoli è la pubblicazione nel 1910 della prima (e sino ad oggi unica) catalogazione dei singoli schizzi contenuti nell'album Vittoria[11], che Michaelis aveva consultato ancora nel lontano 1877 nel corso delle sue ricerche per gli *Ancient marbles* (1882). Questo catalogo costituisce l'appendice (*Anhang. Kopien antiker Malereien in der königlichen Bibliothek zu Windsor Castle*) di un articolo di Michaelis che fornisce la prima lettura iconografica delle pitture del sepolcro dei Nasoni dai tempi del Bellori[12] attraverso le incisioni pubblicate nel 1680 e i disegni di Pietro Santi dell'album Vittoria. Nell'articolo si prende in esame anche un nucleo di acquarelli del Museo Cartaceo ancora di incerta attribuzione, anch'essi conservati a Windsor e anch'essi catalogati in appendice, che Michaelis correttamente assegna ad un artista ben distinto da Bartoli, dalla mano assai meno felice, proponendo a tal proposito il nome di Gaetano Piccini. Di fatto l'occasione offerta a Michaelis per la pubblicazione in appendice del catalogo dell'album Vittoria è la presenza in esso di un gruppo di ben 37 disegni preparatori a matita e a penna relativi al sepolcro dei Nasoni, al quale Bartoli avrebbe fatto ricorso per la redazione dei suoi acquarelli e incisioni.

Thomas Ashby e i cataloghi degli acquarelli di Eton, Holkham Hall e Chatsworth

L'opera più imponente di catalogazione dei disegni di Bartoli si deve all'archeologo inglese Thomas Ashby che pubblicò nel 1914 in un lungo contributo nei *Papers of the British School at Rome* la descrizione di tutti gli acquarelli di pitture antiche della collezione Topham al college di Eton per un totale di x fogli. Nel 1916 fu invece la volta dei due album della collezione Coke di Holkham Hall contenenti acquarelli di Francesco Bartoli e disegni preparatori di Pietro Santi, gli stessi album che in precedenza erano stati segnalati da Michaelis aveva resa nota in *Ancient Marbles*. Nello stesso contributo Ashby inserisce il catalogo degli acquarelli di Gaetano Piccini presenti a Chatsworth e il catalogo del codice Baddeley. L'album di Chatsworth arricchisce ulteriormente la serie degli acquarelli di pitture antiche nota sino a quel momento, con 60 acquarelli di Gaetano Piccini che riproducono per la maggior parte gli affreschi scoperti nel 1709 nel sito delle terme di Costantino presso palazzo Rospigliosi al Quirinale. Ashby opera inoltre una revisione del codice Baddeley descritto da Engelmann nel 1909 fornendo un'ampia serie di nuovi

[10] Michaelis 1882, pp. 718-721.

[11] Michaelis 1911, pp. 110-122.

[12] Michaelis 1911, pp. 101-109.

confronti per le pitture antiche che vi erano rappresentate e stabilendo il luogo di provenienza di alcuni affreschi non riconosciuti in precedenza da Engelmann, come quelli della camera sepolcrale della piramide di Cestio. L'opera di Ashby ha indubbi pregi: oltre al considerevole numero di disegni esaminati, il catalogo segnala eventuali confronti attingendo ad acquarelli presenti in altre collezioni oppure alle incisioni pubblicate nelle opere antiquarie di Sei e Settecento. Ma Ashby si dimostra attento anche a considerare la realtà materiale dei disegni, e così rende note le dimensioni dei fogli, la tecnica esecutiva differenziando acquarelli da schizzi a penna o matita, tentando anche attribuzioni.

Ashby sa bene di non essere il primo ad essersi occupato di disegni di pitture antiche, e che anzi il suo lavoro si pone come sviluppo e complemento di un percorso avviato da Lanciani nel 1895, con un utile *topographical index* delle maggiori collezioni di disegni in Europa, e poi proseguito dai cataloghi veri e propri di Engelmann e di Michaelis. I due volumi di Holkham Hall citati da Michaelis e quelli della collezione Topham di Eton nel 1914 rappresentavano le lacune principali, che Ashby si era proposto di colmare. Per procedere al confronto tra i disegni delle due collezioni più importanti si rese indispensabile riunire fisicamente in un unico luogo, la *print Room* del British Museum, i volumi di disegni ricevuti in prestito da Eton, da Holkham Hall e da Mr. Baddeley. A questi volumi si aggiungevano altre due raccolte di acquarelli che necessitavano di una inventariazione: una a Chatsworth raccoglie acquarelli di Francesco Bartoli che erano parte della collezione di Lord Burlington, l'altra a Oxford è composta invece da disegni di Gaetano Piccini acquistati da Lord Coleraine nel corso del suo *Grand Tour* romano nel 1721. Entrambe documentavano lo scavo delle cd. Terme di Costantino (1709), ma solo i 60 acquarelli della raccolta di Chatsworth furono catalogati da Ashby nel 1916. E' oggi curioso constatare che ciò che allora rimase fuori, in previsione forse di una inventariazione futura, e cioè gli acquarelli del College Corpus Christi di Oxford, attende ancora di essere catalogato.

Nella sua introduzione Ashby, oltre a spiegare il suo modo di procedere, introduce due problematiche fondamentali con cui si dovette confrontare nel corso del suo lavoro condotto su centinaia di disegni, e cioè l'attribuzione e il valore archeologico dei disegni in rapporto sia all'originale antico che al variare dell'identità del copista. Era evidente che quella massa di disegni fosse stata realizzata da mani diversem e non da un solo artista. Lanciani aveva giustamente riconosciuto il tratto di Gaetano Piccini nell'album Corsini, e Ashby sentiva di poter attribuire a questa stessa mano sia l'album di Chatsworth che il Capponiano 284. Viceversa il codice Baddeley appartenuto a Massimo, nell'opinione che ora però si è in grado di smentire, doveva essere stato opera certamente di Pietro Santi Bartoli

A Francesco Bartoli invece erano correttamente assegnati il codice Cappon. 285, gli acquarelli di Eton (tranne i primo volume che era opera di Piccini) e gli acquarelli del primo album di Holkham Hall. Sbagliava invece nell'attribuzione a Francesco, invece che a Pietro Santi, dei disegni preparatori a matita e

penna con appunti sui colori originali che si conservano nell'album Vittoria e in parte nel secondo album di Holkham Hall.

Il giudizio sul valore archeologico dei disegni in rapporto all'originale antico, problema che si era già posto Lanciani nel 1895, viene approfondito ulteriormente grazie alla quantità e alla varietà del materiale grafico analizzato diversificandolo in base alla personalità dell'artista. In generale rimane il commento è piuttosto severo. Benché fosse tecnicamente anche il meno dotato Piccini viene considerato l'artista più fedele all'antico. Pietro Santi invece viene considerato poco attendibile, soprattutto confrontando le incisioni della tomba dei Nasoni con gli affreschi originali conservati nel British Museum sfuggiti al Michaelis. Se gli originali sopravvivono, come in questo caso, i disegni di Bartoli 'put in one side', sottolinea Ashby, senza tuttavia precisare e argomentare in dettaglio le sue conclusioni. Più articolato, ma ugualmente impietoso è il giudizio su Francesco: egli non è preciso né nei colori né nei dettagli, al punto che per uno stesso soggetto si potevano contare numerose varianti di copia. Questo scetticismo è confermato anche dalla traduzione in inglese di una importante lettera del 1732 rinvenuta dallo stesso Ashby a Eton, in cui l'agente a Roma di Richard Topham ricordava l'irritazione e l'insoddisfazione di Topham per gli acquarelli di pitture antiche commissionati a Francesco, che risultavano diversi sia rispetto all'originale sia rispetto agli acquarelli già eseguiti per conto di Thomas Coke, duca di Leicester a Holkham Hall. Come Lanciani aveva avuto modo di notare nel 1895, frequenti sono anche gli errori nell'indicazione del luogo di rinvenimento sugli acquarelli di Eton, a cui si aggiungono le differenze con gli affreschi antichi, in particolare con quelli riscoperti nello scavo di Boni sul Palatino, che erano stati in precedenza riprodotti da Francesco Bartoli durante la loro prima scoperta negli anni '20 del Settecento. Il confronto tra originale e copia metteva a nudo la scara precisione di Francesco, che tutto sommato non viene considerato da Ashby come capace di invenzioni dal nulla o di falsi, ma di operare semmai in modo libero l'integrazione delle lacune.

I risultati emersi nel corso del presente lavoro consentono in parte di capovolgere la riflessione critica su Francesco e Pietro Santi Bartoli espressa da Ashby, che in realtà era il frutto di una conoscenza parziale dei disegni e per di più era inficiata da errori di attribuzione: se da un lato considerava infatti opera di Pietro Santi i disegni del codice Baddeley, attribuzione che ora si è in grado di smentire per la prima volta, dall'altro attribuiva a Francesco i disegni preparatori di Windsor e Holkham Hall che invece erano opera di Pietro Santi e che esprimevano nella realtà un rapporto di quest'ultimo con l'antico assai più rigoroso e meditato rispetto a Francesco. All'opposto ne esce dunque uno sguardo falsato e fin troppo indulgente nei confronti di Francesco, che nella sua produzione non solo integrava lacune con disinvoltura, ma era del tutto capace di creare falsi ex novo trasformando bassorilievi in pitture antiche.

Il catalogo del codice Massimo di Claire Pace

La visione parziale della produzione di Pietro Santi in Ashby era dovuta non solo ad attribuzioni errate, ma anche ad una conoscenza incompleta della sua produzione prima della scoperta nel 1979 del codice Massimo di Glasgow. La scoperta del famoso volume di acquarelli di pitture antiche che Pietro Santi aveva eseguito per il cardinale Camillo Massimo fu annunciata in un articolo pubblicato da Claire Pace, che per prima aveva individuato il volume nella biblioteca dell'Università di Glasgow. Il saggio della Pace è la prima relazione sui disegni di Bartoli dopo la lunga pausa che aveva seguito la pubblicazione dei cataloghi di Ashby nel 1914-16. In precedenza i disegni di pitture antiche erano stati studiati da archeologi o storici dell'arte antica come Lanciani, Engelmann, Michaelis e Ashby. In questo caso il catalogo del codice Massimo si pone come appendice, non più di uno studio di iconografia antica (come era avvenuto con Michaelis), ma diventa parte di un saggio più ampio dedicato al rapporto di Bartoli con la cultura grafica e intellettuale della Roma di pieno Seicento. Per la prima volta una studiosa di Bellori come Claire Pace prende spunto dalla scoperta del codice Massimo per tentare per la prima volta di dare un minimo di rilievo storico alla figura del Bartoli copista dall'antico fino ad allora del tutto trascurata a favore di una catalogazione 'archeologica' dei disegni che aveva privilegiato l'aspetto iconografico dei disegni sulla personalità dei copisti. Il catalogo della Pace è dunque il primo ad essere scritto da una storica dell'arte moderna e dimostra da un lato che il campo dei disegni dall'antico è per sua natura un ambito di competenze interdisciplinari, dall'altro la necessità di ricollegare i disegni al suo autore per meglio comprenderli. Il contributo della Pace non rimase isolato ma a questo fece seguito, sempre nell'ambito degli studi di storia dell'arte, il lavoro di Massimo Pomponi sulla vita, la formazione e la produzione di Pietro Santi Bartoli, con approfondimenti sulle incisioni della Colonna Traiana e sui disegni degli affreschi della Piramide Cestia. Ma il contributo più importante apportato da Pomponi alla conoscenza dei disegni di Bartoli consiste nell'aver per la prima volta resa nota al pubblico la serie di acquarelli di Pietro Santi Bartoli oggi conservata presso il Royal Institute of British Architects (RIBA) di Londra, scoperta di fondamentale importanza per la comprensione dell'opera grafica di Bartoli, come si dirà in seguito.

L'attenzione sui disegni di Bartoli matura parallelamente al proliferare degli studi sui disegni dall'antico che subirono un notevole impulso a seguito della riscoperta di Cassiano dal Pozzo e del grande corpus di disegni contenuto nel Museo Cartaceo. Le premesse allo studio di Cassiano furono poste già nel 1963 da Francis Haskell nella sua opera più celebre, *Patrons and painters,* dove si afferma, , la centralità del ruolo di Cassiano mecenate e del suo rapporto privilegiato con Poussin nel panorama culturale e artistico della Roma della prima metà del '600. Ma per l'inizio di uno studio sistematico dei disegni e della storia della dispersione del Museo Cartaceo nelle raccolte inglesi bisogna attendere la pubblicazione dei quattro 'quaderni puteani' in cui convergono i risultati del convegno internazionale di Londra del 14 e 15 dicembre 1989 e il catalogo della mostra organizzata presso il British Museum nel 1993. Nell'ambito di questa collana esce il contributo di un'archeologa come Helen Whitehouse dedicato alle copie di pitture

antiche del Museo Cartaceo e al loro possibile valore archeologico-documentario dal titolo *Copies of Roman paintings and mosaics in the Paper Museum their value as archeological evidence.*

La riflessione sul valore archeologico dei disegni di pitture antiche, già abbozzata da Lanciani e Ashby, favorisce lo sviluppo di nuovo approccio di studio, che è anche quello sviluppato in questo lavoro, atto a restituire ai disegni di Bartoli la loro funzione documentaria originaria che si esprime nella descrizione di singoli contesti archeologici. L'utilità, e anzi la necessità del ricorso ad un tale approccio è evidente nelle numerose piante e sezioni acquarellate pensate da Bartoli come strumento per ricomporre gli affreschi descritti singolarmente nella spazialità del contesto architettonico di provenienza. In linea con questo approccio, che supera i limiti angusti di un pur necessario studio catalografico che fino ad allora era stato portato avanti, si pone il contributo di Helen Whitehouse pubblicato nel 1996 che descrive i disegni di Pietro Santi Bartoli che documentano le pitture antiche scoperte nell'orto de Nobili al Colosseo nel 1668. Vengono qui messi a confronto i disegni preparatori dell'album Vittoria di Windsor con gli acquarelli presenti nel codice Baddeley e nel codice Massimo di Glasgow, ma soprattutto vengono messe in evidenza le affinità tra le copie parigine pubblicate nel *Recueil de peintures antiques* di Caylus con gli acquarelli di Pietro Santi conservati nel Royal Institute of British Architects di Londra, già citati nello studio di Massimo Pomponi, ma per la prima volta presi in considerazione nell'esame complessivo di un contesto di scavo. Affinità che sono confermate, come chi scrive ha inteso dimostrare, dall'appartenenza degli acquarelli di Parigi e Londra ad una unica serie messa insieme da Bartoli per il direttore dell'Accademia di Francia a Roma, La Teuliere, tra il 1685 e il 1691.

I biografi di Bartoli non nominano la serie francese, ma due volumi di disegni eseguiti per Camillo Massimo, il codice di Glasgow catalogato da Claire Pace, e un secondo volume che raccoglieva altri disegni di pitture antiche che confluirono nel Museo Cartaceo di Carlo Antonio dal Pozzo, che dopo la morte del fratello Cassiano nel 1657 continuò ad incrementare la raccolta. I disegni di Pietro Santi Bartoli, insieme a tutti gli altri disegni di pitture antiche del Museo Cartaceo, sono stati pubblicati nel 2001 in un volume a cura di Helen Whitehouse, che prevede una scheda descrittiva dettagliata per ogni disegno accompagnata da una fotografia a colori. Il volume dal titolo *Ancient mosaics and wallpaintigs* fu solo il primo ad essere pubblicato di una collana editoriale molto più ampia finanziata dal Warburg Institute di Londra che si prefigge l'ambizioso scopo di schedare in 36 corposi volumi l'intero *corpus* grafico di Cassiano e Carlo Antonio dal Pozzo che si compone di più di 7000 stampe e disegni. Un progetto ancora in fieri e che ha visto la pubblicazione nel 2012 del volume, curato da Amanda Claridge e Ingo Herklotz, *Classical manuscript illustrations,* che tra copie di miniature tardoantiche inserisce anche sei acquarelli di realizzati sempre per Carlo Antonio dal Pozzo da Pietro Santi Bartoli, tratti dalle miniature del frontespizio del codice tardoantico del Virgilio Vaticano.

Il filone catalografico sviluppato nel *The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo. A catalogue raisonné,* questo il titolo del progetto del Warburg, prevede dunque la schedatura archeologico-iconografica di ogni singolo disegno accompagnato dalla relativa riproduzione fotografica con una breve descrizione iconografica, qualche richiamo al contesto archeologico di provenienza e all'eventuale bibliografia già edita. Un lavoro di catalogazione archeologica per certi versi molto simile è stato svolto da Eliana Fileri nel 2000 sull'album Corsini oggi conservato all'Istituto Nazionale per la Grafica, il primo album ad essere citato da Lanciani in apertura del suo celebre articolo del 1895, e inventariato da Engelmann nel 1909 con una breve descrizione iconografica di ogni foglio. Anche in questo caso è stata prodotta una scheda archeologica per ogni singolo acquarello, accompagnata dalla relativa riproduzione fotografica.

Per quanto riguarda invece gli acquarelli di Francesco Bartoli si segnalano una serie di contributi pubblicati tra la fine degli anni '90 e i primi anni 2000 dalla compianta Louisa Connor Bulman nell'ambito di un vasto studio sulla collezione di disegni di Richard Topham conservata presso la biblioteca del College di Eton. In questo caso è prevalso invece il punto di vista dello storico dell'arte: la studiosa non si è soffermata sull'esame analitico dei disegni, sul rapporto con l'originale antico o con eventuali altre copie, ma ha preferito indagare aspetti, altrettanto importanti, della carriera e della produzione di copista di Gaetano Piccini e Francesco Bartoli in rapporto alle loro principali committenze inglesi e italiane, ma ha anche fatto luce sul tema della fortuna della pittura antica nell'Inghilterra dei primi decenni del '700, a partire dai principali collezionisti inglesi e dalle copie di Francesco Bartoli e Gaetano Piccini delle pitture provenienti dallo scavo del 1709 sotto Palazzo Rospigliosi.

1.2 - I disegni di Bartoli nella storia del collezionismo e della committenza

Tra le riproduzioni di affreschi antichi realizzate da Pietro Santi Bartoli spiccano per il loro interesse sia artistico che documentario i 33 acquarelli a matita inseriti nel 1757 da Caylus nel *Recueil de peintures antiques*[1] e i 32 conservati oggi in un album presso il *Royal Institute of British Architects* di Londra (d'ora in poi RIBA)[2]. La specificità di questi due gruppi di disegni, che li differenzia dai disegni del Museo Cartaceo e dei due album Massimo[3], risiede sia nei rilievi architettonici di alcuni degli edifici antichi affrescati, sia nell'adozione di didascalie autografe descrittive del luogo e dell'anno di rinvenimento, cui si aggiungono talvolta dettagli sullo stato di conservazione del sito o delle pitture o altre notizie di contorno utili però a comprendere quei contesti che Bartoli aiutava graficamente a ricomporre.

Come già accennato da H. Whitehouse[4], pur essendo confluiti in due raccolte distinte, in origine i disegni del *Recueil* e del RIBA dovevano appartenere ad un'unica serie di disegni. Tale complementarietà emerge con evidenza nello stretto dialogo e nei frequenti rinvii testuali che legano reciprocamente i disegni delle due collezioni: ne è prova il ricorso a lettere o numeri romani nelle planimetrie che rimandano ad acquarelli di dettaglio dell'una o dell'altra raccolta[5].

A ribadire il legame stretto tra i due gruppi di disegni si aggiunge una osservazione di natura squisitamente materiale sugli acquarelli presi in esame. L'acquarello del *Recueil* che riproduce in sezione il quadro generale dei rinvenimenti in parte già noti e in parte emersi nel corso

dell'apertura di via Gratiosa nel 1684[6], presenta nel *verso* alcune caratteristiche impronte di colore perfettamente coincidenti con la partitura decorativa del *recto* del foglio del RIBA[7] che nel rappresentare il soffitto di una camera sotto via Gratiosa non fa altro che documentare in dettaglio la "stanza contrasegnata VII" nella sezione precedente. Ciò testimonia che il foglio del *Recueil* si trovava in origine sovrapposto al disegno del RIBA (per altro riferito al medesimo contesto), e forse a causa dell'umidità devono essere rimaste sul *verso* le tracce di colore presenti sul *recto* del foglio sottostante.

[1] 33 disegni originali di Pietro Santi Bartoli si trovano presso la BNF di Parigi inseriti nella bozza manoscritta del *Recueil de peintures antiques* di Caylus (Paris, BNF, *Cabinet des Estampes*, Gd. 9.b. *Rés*., d'ora in poi: CABINET), gli stessi vengono riprodotti in A. C. Ph. Caylus, J. P. Mariette, *Recueil de peintures antiques trouvées à Rome*, Paris 1757, d'ora in poi RECUEIL.

[2] Londra, RIBA, VOS 81, d'ora in poi RIBA.

[3] I disegni commissionati dal cardinale Massimo sono raccolti nel Codice Baddeley di Eton (Th. Ashby, *Drawings of Ancient Paintings in English Collections. Part II.- The Holkham drawings. Part III.-The Baddeley Codex. Part IV-The Chatsworth Sketch-Book*, in *Papers of the British School at Rome*, 8, 1916, pp. 48-51) e nel codice di Glasgow (Glasgow University Library, Ms. GEN. 1496. Cfr. C. Pace, *Pietro Santi Bartoli: drawings in Glasgow University Library after Roman paintings and mosaics*, in *Papers of the British School at Rome*, 47, 1979, pp. 117-155), mentre i disegni del Museo Cartaceo sono conservati aalla Royal Library di Windsor (H. Whitehouse, *Ancient mosaics and wallpaintings*, London 2001). Entrambe le raccolte appaiono mute e prive di piante o sezioni architettoniche.

[4] H. Whitehouse, *Ancient* (cit.), pp. 405-406; H. Whitehouse, *The rebirth of Adonis*, in *Papers of the British School at Rome*, 63, 2005, p. 222.

[5] sezione della via Gratiosa, vigna Guglielmina, Colosseo…

[6] RECUEIL tav. 33 (= CABINET n. 63).

[7] RIBA, c. 9.

Dall'esame di tali rinvii, espressi in lettere o i numeri romani, discende un secondo corollario, che risulterà poi fondamentale per l'identificazione dei disegni, ovvero l'incompletezza della serie rispetto ad una raccolta originaria. Essa doveva certamente essere più ampia, come dimostra la presenza in qualche caso di rinvii in pianta che rimangono privi di ogni riscontro con i disegni tutt'ora conservati[8]. L'integrazione delle informazioni archeologiche sia testuali che grafiche in un'unica serie di disegni, per quanto incompleta, permette in definitiva di definire almeno 14 contesti di scavo ben individuabili topograficamente grazie alla didascalia sopra ricordata[9].

Nulla di certo si sa poi circa il contesto d'origine di questi disegni, ovvero quando, perché e per chi essi vennero eseguiti. Nello specifico della raccolta del *Recueil de peintures antiques*, dal momento che venne rinvenuto a Parigi presso la bottega di un rigattiere e acquistato da Caylus alla metà del XVIII secolo, si è più volte ipotizzato, ma senza mai giungere a dimostrarlo, una possibile provenienza dei trentatré disegni del *Recueil* dal *Cabinet du Roy*[10]. Vi sarebbero pervenuti in seguito ad alcuni acquisti di disegni di Bartoli da parte dell'Accademia di Francia a Roma ritracciabili nella corrispondenza degli anni '80 e '90 tra il Direttore dell'Accademia e il Suirentendand de Batiments, conservata all'Archives Nationales di Parigi e pubblicata in otto tomi da M. Anatole de Montaiglon a partire dal 1887. Finora però le ricerche su Bartoli non si sono mai spinte oltre a qualche citazione sporadica di qualche passo della corrispondenza, e in ogni caso, il generico richiamo delle lettere a disegni di affreschi antichi non era di per sé un dato sufficiente a poter trarre qualsiasi conclusione certa sull'identificazione dei disegni del *Recueil*. In realtà, come vedremo meglio, grazie al supporto di altri documenti d'archivio, è possibile accertare il reale fondamento di quella che fino ad ora sembrava una mera suggestione.

I primi rapporti tra Bartoli e la Francia risalgono ancora il periodo di formazione dell'artista immediatamente successivo al suo arrivo a Roma e riguardano il noto alunnato dapprima con Le Maire e poi con Poussin fino al 1666, anno cruciale nella biografia dell'artista per più di un motivo. Innanzitutto perché coincide con la scomparsa del maestro Poussin e decreta di fatto l'avvio della carriera professionale di Bartoli di disegnatore e incisore dall'antico, prima vissuta all'ombra del maestro, ma da questo momento in poi sempre più segnata dall'attiva collaborazione editoriale con un intellettuale del calibro di Giovan Pietro Bellori. I primi frutti di questo sodalizio danno vita alla pubblicazione della prima edizione delle *Admiranda*

[8] C'è il sospetto manchino due disegni dei soffitti conclusi in cima dagli ottagoni rappresentati rispettivamente alla RECUEIL tav. 11 (= CABINET n. 43) e alla c. 27A del RIBA nel contesto delle Sette Sale. Nel caso della vigna Guglielmina una delle pitture segnate come 'laterali alla porta G' nella pianta RIBA c. 3, è stata riconosciuta in uno schizzo da Holkham Hall (II, 67) (cfr. M. Modolo, *Dal clivus Scauri al vicus Capitis Africae: gli affreschi della vigna Guglielmina a Roma nei disegni dei Bartoli*, in *Bollettino d'Arte*, 8, 2010, pp. 10-11).

[9] Vigna Guglielmina, Tempio di Bacco (S. Costanza), Orto di S. Gregorio, S. Lorenzo in Panisperna, Colosseo, S. Giovanni in Laterano, Domine quo vadis?, via Gratiosa, S. Andrea Catabarbara, Orto de Nobili, Sette Sale, Villa Adriana, orto del Carciofolo, Villa Corsini. In realtà la serie originaria, come vedremo, contemplava anche un quindicesimo contesto, il mosaico di Nettuno a tessere bianche e nere dall'area di S. Francesco a Ripa in Trastevere (cfr. tabella in appendice).

[10] H. Joyce, *Grasping at Shadows: Ancient Paintings in Rennaissance and Baroque Rome*, in *The Art Bulletin*, 1992, LXCIV, 2, p. 236, n. 99; B. Gady, *L' étrange Monsieur de La Teulière*, in O. Bonfait (a cura di), *L' idéal classique*, Parigi 2002, p. 169.

Romanarum antiquitatum Vestigia[11], raccolta delle incisioni dei più celebri bassorilievi romani allora esistenti in Roma, che (è bene precisarlo, visto che viene sempre dimenticato) vede la sua prima comparsa proprio in questo stesso anno. L'altro grande evento è naturalmente rappresentato dalla fondazione dell'Accademia di Francia, destinata, oltre che a trasferire a Parigi ogni sorta di antichità disponibile sul mercato romano o emersa dagli scavi, a formare i giovani artisti francesi al gusto dell'antico attraverso la riproduzione delle antichità di Roma, soprattutto mediante la realizzazione di calchi in gesso di statue e rilievi. La prima grande iniziativa intrapresa dall'Accademia francese all'indomani della sua fondazione puntò subito al massimo monumento di Roma, la colonna Traiana (*la più mirabile testimonianza della grandezza di Roma*) e fu volta alla riproduzione in gesso dei rilievi del fusto. A questo progetto si affiancò la riproduzione a stampa dei rilievi facendo ricorso da un lato all'abilità incisoria di Bartoli, dall'altro al commento antiquario di Bellori, riproponendo un sodalizio appena sperimentato con le *Admiranda* e destinato ad avere grande fortuna soprattutto negli anni successivi. Fu così che dall'alto dell'impalcatura lignea predisposta dall'Accademia intorno alla colonna per la calcatura, Bartoli fu perciò in grado dapprima di disegnare l'intero fregio, con quella sua caratteristica perizia filologica resa possibile dal contatto diretto con i rilievi, e poi di incidere le tavole del "La colonna traiana". Questo poderoso volume veniva pubblicato nel 1672, a pochi mesi di distanza dall'uscita de "Le Vite", dedicate da Bellori a Colbert. Un ulteriore apertura di dialogo con la Francia proveniva ora dalla partecipazione di Bartoli e Bellori a *La Colonna Traiana*, opera promossa dal Re di Francia in veste di 'Traiano dei Francesi' attraverso la nuova Accademia, diretta da Charles Errard, autore, tra l'altro, dell'incisione della prima tavola che incornicia la dedica rivolta direttamente al sovrano[12].

Per giungere invece ad un rapporto di committenza diretto e personale tra l'Accademia di Francia a Roma e Bartoli nell'ambito delle riproduzioni di affreschi antichi, bisogna attendere il direttorato di La Teulière, che successe ad Errard nel 1683.

L'analisi sistematica della corrispondenza pubblicata da Montaiglon, con i suoi frequentissimi riferimenti a *Pietro Santi*, ha permesso di qualificarla come una fonte informativa di primo piano sul rapporto di committenza esistente tra Bartoli e La Teulière a partire dal 1684, che non ha pari invece con altre fonti, viceversa non esiste nulla nel genere per illustrare il rapporto di

[11] In genere la prima edizione a stampa si fa risalire al 1693, mentre non va dimenticato che essa venne preceduta da una prima edizione nel 1666, come risulta dalla sua presenza nell'inventario redatto alla morte del cardinale Massimo (M. Pomponi, *La collezione del cardinale Massimo e l'inventario del 1677*, in M. Buonocore (a cura di), *Camillo Massimo collezionista di antichità. Fonti e materiali*, Roma 1996, p. 108; p. 147, n. 224; Castex, Jean-Gérald, *Modèles et copies des bas-reliefs romains au XVIIe siècle: l' exemple de Perrier et de Bartoli*, in *Nouvelles de l'estampe*, 179/180, 2001/02(2002), pp. 62-63; L. Beaven, *An Ardent patron*, London 2011, p. 131, n. 71) ma come risulta anche dall'introduzione dell'editore de Rossi al volume a stampa sulla Colonna Traiana: *Era uscito appena alle mie stampe il libro de' Bassirilievi Antichi, e dell'Antichità Romane, con applauso de gli Studiosi, quando l'anno 1667, per glorioso pensiero della Maestà Christianissima il Re LUIGI XIV, cominciandosi a formare la Colonna Traiana, la sorte mi pose avanti il modo di adempir quello, che io altre volte haveva desiderato in vano; cioè il rinovare l'intaglio delle immagini di essa, in modo che li disegni rappresentassero le forme vere, e l'arte de' gli antichi maestri, che l'havevano scolpita* (G. P. Bellori, P. S. Bartoli, *La Colonna Traiana eretta dal Senato e Popolo Romano all'Imperadore Traiano*, Roma 1672, p. III).

[12] *Ma hora che nella Francia si rinuova il secolo d'oro, e Sua Maestà invigila ne' suoi Regni alla felicità publica, et alla gloria di tutte le discipline,* **per sua ordinatione, in un subito si è effettuata sì bramata impresa, con la scorta del Signor Carlo Errard Regio Pittore, e Direttore in Roma della Regia Accademia della gioventù Francese,** *che la Maestà Sua nutrisce a tutte tre le arti, Pittura, Scoltura, et Architettura* (*Ibidem*).

committenza alla base delle altre raccolte di disegni bartoliane, per le quali mancano testi così cospicui ed eloquenti.

Dalla lettere emergono inoltre interessanti informazioni sul rapporto tra i disegni acquarellati e la loro successiva trasposizione in stampe in vista della pubblicazione degli *Antichi Sepolcri* nel 1697[13], ma più in generale si trovano cenni sul modo di operare di Bartoli e sulle ragioni ideali sottese al suo lavoro che lasciano trapelare un sincero apprezzamento nei confronti della sua attività di vero e proprio rilevatore di antichità al servizio del Re.

Ancor più fruttuoso il confronto delle lettere con i registri mensili delle uscite dell'Accademia conservati all'*Archives Nationales* di Parigi[14], che da un lato *fanno luce* su aspetti rilevati dalla corrispondenza, ma al tempo stesso e per converso i registri possono essere letti ed interpretati *alla luce* della stessa corrispondenza, secondo rapporti che saranno meglio chiariti dagli esempi che seguiranno. Per completare la panoramica sulle fonti, un terzo confronto, che viene qui solo incidentalmente anticipato, combinerà il riferimento ai disegni riportato nei registri e nella corrispondenza con i disegni originali del RIBA e del *Recueil*, riconoscendo in questi ultimi l'oggetto del rapporto di committenza che l'Accademia di Francia a Roma instaurò con Bartoli.

Lo studio integrato dei conti con la corrispondenza è risolutivo innanzitutto per ricostruire l'avvio del rapporto tra Bartoli e l'Accademia nell'esecuzione di acquarelli di affreschi antichi nel corso degli anni '80. Mentre la corrispondenza delinea *come* ebbe inizio tale rapporto e in quale contesto, i conti invece intervengono sul *quando* e collocano nel tempo tale momento riportando una 'cronologia assoluta' al mese e all'anno.

A partire dalla fine degli anni '60 la fama di Bartoli oltre che nell' incisione di bassorilievi antichi era riconosciuta anche nel campo del disegno di affreschi e mosaici antichi, e risultava senz'altro accresciuta dal prestigio di committenti come Carlo Antonio dal Pozzo e il cardinale Camillo Massimo. Ma il picco di notorietà fu raggiunto nel 1680, in coincidenza con la pubblicazione a stampa insieme a Bellori degli affreschi dal sepolcro dei Nasoni[15] che da quel momento legò il nome di Bartoli alla riproduzione degli affreschi antichi. La notorietà di Bartoli non dovette sfuggire al secondo direttore dell'Accademia di Francia a Roma, La Teulière, che dal 1684 sostituì Charles Errard nella guida dell'Accademia di Francia. A differenza di Errard, artista impegnato nella copia dall'antico, e quindi potenziale competitore di Bartoli, il nuovo direttore

La Teulière, come nota B. Gady, era invece un teorico sostenitore del primato dell'intellettuale sull'artista e fu capace sin da subito di apprezzare il talento artistico-documentario di Bartoli[16].

La familiarità che si instaura tra Bartoli e il nuovo direttore dell'Accademia è testimoniata, il 15 giugno 1685, dalla visita in casa di Bartoli di La Teulière e Bellori che accompagnavano l' illustre Jean Mabillon, a Roma per l'acquisto di manoscritti medievali. Per Mabillon fu l'occasione per

[13] P. S. Bartoli, *Gli antichi sepolcri*, Roma1697.

[14] Parigi, *Archives Nationales*, O1 1945 (i fogli non sono numerati).

[15] G. P. Bellori, P. S. Bartoli, *Pitture antiche del sepolcro dei Nasoni*, Roma 1680.

[16] Sulla sfuggente figura di La Teuliere, si veda B. Gady, *L'etrange* (*op. cit*).

ammirare i disegni e le stampe delle pitture antiche di Bartoli, che a seguito di quella visita da lui stesso sarebbe stato definito "arte pingendi et caelandi insignem"[17].

Se si esaminano le carte dei conti dell'Accademia di Francia, il primo 'disegno in miniatura copiato dalle pitture antiche trovate nel palazzo dell'imperatore Tito' venne acquistato per 4,5 scudi il 15 dicembre 1685[18], ovvero sei mesi dopo la visita di La Teulière appena citata: è quantomeno lecito, oltre che suggestivo, immaginare che proprio in quest'occasione l'allora direttore dell'Accademia sia venuto per la prima volta a conoscenza diretta della produzione grafica di Bartoli, ed in particolare dei suoi schizzi preparatori in cui erano abbozzate a matita le forme e i soggetti delle pitture antiche con l'accurata indicazione dei rispettivi colori originari. Lo stesso La Teulière ricorda in una lettera che le bozze erano gli servirono come base filologica per dipingere gli acquarelli commissionati in precedenza dal cardinale Massimo e da Carlo Antonio dal Pozzo. Una volta venuto a conoscenza che queste bozze si trovavano ancora conservate in casa di Bartoli, La Teulière non esitò a darne immediata comunicazione a Parigi al suo diretto superiore, il marchese di Louvois, allora *suirentendant de Batiments*, per richiedere l'autorizzazione all'acquisto di alcuni acquarelli di prova ispirati ai preziosi schizzi a matita: *de tous ceux dont j'ay ouy parler, le Cavalier del Pozzo et le Card. de Maximi, morts tous deux depuis dix ou douze ans, ont esté des plus soigneux pour la recherche de ces monuments, et, comme Pietro Santi, Peintre et Graverur, a toujours eu le mesme goust que ces Messieurs, et a secondé meme fort souvent leur curiosité par son travail, ayant appris qu'il avoit conservé les esquisses originaux de tout ce qu'il avoit peint et gravé pour eux, j'en donnay avis à feu M. de Louvois, qui m'ordonna de luy en envoyer des essays, ce que je fis en assés bon nombre pendant plus de deux ans*[19].

Dal 15 dicembre 1685 al 31 maggio 1690 i registri mensili delle uscite dell'Accademia attestano nel corso degli anni, sia pure con diversa frequenza, una chiara continuità nell'acquisto dei disegni; segue un vuoto negli ordini di ben tre anni, che cioè dal maggio del 1690 giunge sino al mese di giugno del 1693, quando vengono acquistati gli ultimi due disegni. Che il dato espresso dai conti non sia semplicemente un caso, è confermato dall'esame incrociato dell'altra fonte a nostra disposizione, cioè la corrispondenza: si *l'on interrompoit l'ouvrage sur ce que le Roy, ne voulant faire que peu de despense icy, feui M. de Louvois trouva bon d'attendre un meilleur temps pour le reprendre*[20], mentre in un'altra lettera si specifica che *les despenses ayant esté retranchez depuis la guerre*[21]. La decisione di interrompere l'invio di acquarelli è ben motivata dunque da ragioni economiche, come conseguenza diretta dei tagli alla spesa pubblica imposti dal coinvolgimento della Francia

ammirare i disegni e le stampe delle pitture antiche di Bartoli, che a seguito di quella visita da lui

[17] 30 giugno 1685 - *Petrum de Sanctis, arte pingendi et caelandi insignem, adivimus cum D. Thuillerio Academiae regiae praefecto, ubi quicquid veterum picturarum in antiquis delubris et monumentis reperiri potuit, pictum aut caelatum vidimus: quale est Ovidii mausoleum, aeri ab eodem Petro incisum in in variis tabulis, notisque et observationibus illustratum a Petro Bellorio, quicum tunc eramus. Idem Petrus veterum picturarum reliquias ex Romanis monumentis undequaque collegit, paratus ad eas aeri incidendas, si quis laboranti opem ferat. quod a Regis magnificentia sperare iubetur.* (J. Mabillon, *Iter Italicum*, p. 58).

[18] *Le 15 Decembre payé Pietro S.ti Bertolli pour un dessein en mignature copie d'apres des peintures antiques trouveés dans le palais dell'empereur Titus* (Parigi, *Archives Nationales,* O1 1945).

[19] Lettera di La Teuliére a Villacerf del 30 giugno 1693 (M. Anatole De Montaiglon, *Correspondance des Directeurs de l'Academie de France a Rome*, vol. I, Paris 1887, p. 399).

[20] Lettera di La Teulière a Villacerf del 30 décembre 1692 (*Ibidem*, p. 345).

[21] Lettera di La Teuliére a Villacerf del 30 giugno 1693 (*Ibidem*, p. 399).

nella sempre più sfiancante "Guerra dei Nove Anni", a cui avrebbe posto fine Luigi XIV nel 1697 proprio per l'incapacità di continuare a sostenere sempre più ingenti spese belliche

Gli acquisti riprendono solo molto tempo dopo, nel maggio del 1693, quando La Teulière fa presente al nuovo *suirentendant* Villacerf di aver ricevuto da Bartoli una nuova offerta due nuovi disegni sullo scavo della necropoli di villa Corsini. La proposta di acquisto del direttore fu sottoposta all'autorizzazione di Villacerf, in deroga all'interruzione degli ordini disposto dal precedente *suirentendant* Luovois. Villacerf acconsentì all'acquisto e, pur riconoscendo l'alto prezzo richiesto e malgrado la guerra fosse ancora in corso, fu talmente soddisfatto alla vista dei due acquarelli da invitare La Teulière a semplificare e rendere più spedita in futuro la procedura d'acquisto degli acquarelli di Bartoli rendendo non più necessario il suo assenso preventivo.

Ma a questi due disegni del 1693 non ne seguirono più altri, e rimasero pertanto gli ultimi della serie iniziata nel 1685. A venir meno questa volta sarebbe stata non tanto la richiesta, quanto l'offerta stessa: lo scavo di villa Corsini si era ormai concluso da due anni e Bartoli era sempre più impegnato nella preparazione delle stampe per *Gli Antichi Sepolcri*, sua ultima grande fatica editoriale, che prendeva spunto proprio dalle scoperte di Villa Corsini.

L'aspetto commerciale di questo genere di disegni di documentazione è espresso da un prezzo di vendita che viene puntualmente registrato negli pagamenti dei registri. Esaminando la corrispondenza si nota che pur essendo a più riprese giudicato piuttosto caro dal direttore dell'Accademia e dal *surintendant*, è anche vero che si tendeva di volta in volta a giustificarlo per ragioni che credo valga la pena esaminare.

La Teulière ribadisce innanzitutto l'unicità sia dell'artista che delle sue opere: *comme cet homme est unique, il veut estre bien payé.* In Bartoli ravvisa la singolare capacità di *attraper le goust de l'antique pour les figures et pour les ornemens,* che si concretizza nella resa tendenzialmente oggettiva e filologica dello stile antico nel rendere figure e decorazioni, ben più visibile nel disegno che nell'incisione, che invece, proprio per la ragione opposta, avrebbe costituito nel XVIII il bersaglio delle critiche di Francesco Milizia[22]. Alla sensibilità artistica per il 'gusto' antico propria dell'autore si affianca la coscienza della rilevanza documentaria delle sue opere, uniche in quanto testimoni esclusivi di un patrimonio che si dissolve rapidamente in polvere divenendo semplice cava di materiali da costruzione[23]. Il giudizio di La Teulière a questo punto si fa implacabilmente severo: *telle est la barbarie des Romains de ce temps*[24]. Come a dire che alla grandezza dei Romani di un tempo, si contrapponeva ora l'ignoranza e la cupidigia dei Romani moderni, irrispettosi

verso le reliquie del loro illustre passato. Ciò lo spinge a concludere esplicitamente che 'senza la passione di Bartoli, si perderebbe irrimediabilmente la memoria storica di tutto ciò che viene

[22] *Il suo merito è di aver incisi i monumenti di Roma. Il suo disegno però non è l'antico; è ammanierato, suo proprio; nei contorni è più tondo che fiammeggiato. La sua acquaforte è regolata* (F. Milizia, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, II, Bologna 1827, p. 33., n. 199).

[23] *Comme l'on fouille incessamment dans les Vignes et Jardins dedans et bors la Ville pour profiter des statues, marbres et de la brique seule, l'on trouve souvent, dans des vieilles ruines des bastimens antiques, des salles et chambres entières décorées de peintures, ornemens de stuc et mosaïque* (Lettera di La Teuliere a Villacerf del 30 giugno 1693: *M. Anatole De Montaiglon, Correspondance des Directeurs de l'Academie de France a Rome, vol. I, Paris 1887, pp. 399-401).*

[24] *Ibidem.*

alla luce negli scavi'[25]. Diventa allora *absolument nécessaire d'aller sur les lieux à mesure que l'on fait quelque nouvelle découverte, parce qu'on les fait desmolir soudain, sans miséricorde, pour le seul profit de la brique*[26]. Da queste parole emerge con limpidezza la sensibilità nei confronti dell'attività di tutela e documentazione, che in quegli anni riflettono l'opera del commissario delle antichità di Roma, svolto da Bellori a partire dal 1670, integrata con il parallelo impegno documentario di Bartoli direttamente sul campo (*sur les lieux*). Va detto per inciso che l'immagine del Bellori commissario (analogamente a quanto si verifica per il Bellori storico dell'arte) a dispetto della sua importanza rimane in ombra nella corrispondenza, mentre viene messa in rilievo più volte la sua *auctoritas* negli studi antiquari, segno che forse la percezione che di lui avevano i Francesi in quel momento era in massima parte catalizzata verso il Bellori 'grand antiquaire', autore di una lunga serie di pubblicazioni di contenuto archeologico[27].

A questo punto La Teulière si sofferma a descrivere il *modus operandi* di Bartoli. Si tratta di informazioni, in questo come negli altri passi della corrispondenza, da non trascurare perché è facile che derivino dalla bocca stessa di Bartoli, in virtù del rapporto di frequentazione quasi quotidiano che esisteva con l'Accademia di Francia.

In assenza di una vera e propria struttura amministrativa orientata alla tutela, che invece era incarnata dalla figura del singolo commissario, non era certo agevole venire a conoscenza degli sterri che quotidianamente sconvolgevano il sottosuolo della città. La Teulière a questo proposito narra che per rimanere il più possibile aggiornato, Bartoli è costretto a pagare chi lo informa delle nuove scoperte archeologiche, strategia che si rivela efficace, viene da sospettare, per le scoperte che avvenivano al di fuori della regolare licenza di scavo da richiedere al commissario[28]. Per usare una terminologia oggi in voga, si può dire che era lui stesso a finanziare l'attività di ricerca a sostegno di una tutela, all'epoca destinata a rimanere 'virtuale', in quanto si risolveva il più delle volte nell'immortalare su un foglio ciò che stava per andare perduto[29]. Una volta acquisita la notizia di un ritrovamento, Bartoli si recava direttamente sul posto a disegnare ciò che riteneva più meritevole *marquant les coleurs et les mesures justes pour les peindre ou graver à loisir*. In una sola battuta il direttore dell'Accademia di Francia sintetizza efficacemente le diverse fasi del lavoro di Bartoli nel campo della riproduzione della pittura antica: la fase della redazione *in situ* degli schizzi con l'indicazione dei colori dell'originale antico (*marquant les coleurs*:) e del rilievo architettonico misurato degli edifici scoperti (…*et les meseures)* è naturalmente all'origine dei famosi disegni preparatori, oggi visibili nel codice Vittoria di Windsor e in due album ad Holkham Hall. In un secondo tempo (*à loisir*) Bartoli operava la conversione a tavolino delle bozze in acquarelli (*pour les peindre*) o incisioni (…*ou graver*): sono

alla luce negli scavi'[25]. Diventa allora *absolument nécessaire d'aller sur les lieux à mesure que l'on fait* cioè gli le raccolte Massimo, Dal Pozzo, RIBA/*Recueil* e le opere a stampa.

[25] *Ibidem*.

[26] *Ibidem*.

[27] Come è sintetizzato efficacemente in J. C. Boyer, *Bellori e i suoi amici francesi*, in E. Borea, C. Gasparri (a cura di), *L'Idea del Bello*, catalogo della mostra (Roma, 29 marzo-26 giugno 2000), Roma 2000, pp. 53-54.

[28] Si fa riferimento alla lettera di La Teuliere a Villacerf del 12 maggio 1693 (M. Anatole De Montaiglon, *Correspondance des Directeurs de l'Academie de France a Rome*, vol. I, Paris 1887, pp. 389-390).

[29] T. Montanari, *La politica culturale di Giovan Pietro Bellori*, in E. Borea, C. Gasparri (a cura di), *L'Idea del Bello*, catalogo della mostra (Roma, 29 marzo-26 giugno 2000), Roma 2000, pp. 39-49.

La 'necessità di andare sui luoghi' appena richiamata si scontrava ormai sempre di più con un Bartoli non più giovane d'età e per di più ostacolato nel movimento dall'obesità[30]. Alle difficoltà fisiche si aggiungevano poi quelle economiche, legate necessità di mantenere una famiglia numerosa[31]. Anche di tutto questo, sosteneva La Teulière, si doveva tenere conto prima di affrettarsi a giudicare eccessivamente caro il prezzo dei suoi disegni. Il costo delle sue opere era perciò commisurato all'unicità dell'artista, delle sue opere, ma anche alle sopraggiunte difficoltà a svolgere la sua attività sul campo. Dalle lettere di La Teulière al *suirentendant,* in cui si fa chiaramente pressione per l'acquisto dei disegni, ne esce una sincera attestazione di stima professionale, ma anche un ritratto umanamente concreto dell'artista, che sino ad oggi non ha confronti in altri testi o documenti.

Volendo ora esaminare più in dettaglio i disegni di cui si è finora discusso in rapporto alle due principali fonti a disposizione, è utile operare una distinzione. Mentre la corrispondenza, come abbiamo appena visto, si è rivelata uno strumento utile a comprendere il contesto e la natura delle relazioni di Bartoli con l'Accademia, sono invece i registri mensili di pagamento (quasi del tutto inediti) a restituirci un elenco numerico analitico dei disegni acquistati negli anni, che si accompagna per di più ad una succinta descrizione del soggetto in essi rappresentato. Quest'ultimo elemento è fondamentale, in quanto rende possibile il confronto con i disegni della serie RIBA/*Recueil*; è questa la ragione per cui nel corso di questa trattazione d'ora in avanti privilegeremo l'apporto di questa fonte.

Veniamo allora ai contesti. Come già notato in precedenza, l'Accademia di Francia si rivolse a Bartoli con la richiesta di trasformare in acquarelli schizzi a matita già eseguiti per conto di altre committenze. Non c'è da stupirsi allora se tra i primi disegni acquistati dall'Accademia compaiono quelli riferibili a contesti già rappresentati nelle raccolte Massimo e Dal Pozzo: alcuni derivano da disegni di artisti precedenti, come la volta affrescata di S. Costanza (creduta Tempio di Bacco) e forse anche la stanza affrescata scoperta dietro S. Gregorio nel 1639, già nota da un disegno del Museo Cartaceo eseguito al momento della scoperta. Altri acquarelli invece riflettono l'esperienza diretta dello stesso Bartoli, maturata nel corso di campagne di rilevamento condotte per conto del cardinale Massimo e di Carlo Antonio Dal Pozzo. Sono decisamente frequenti i riferimenti nei conti agli affreschi copiati 'nelle rovine del Palazzo di Tito' o delle 'terme di Tito' sull'Oppio. Essi sono certamente da identificare con quelli rinvenuti nel 1668 nella vigna De Nobili a nord del Colosseo e disegnati da Bartoli su richiesta del cardinale Camillo Massimo. I tre disegni dall''orto del Carciofolo ai piedi del monte Celio'

ricordati il 19 ottobre 1689 e il 7 novembre successivo illustrano non più affreschi ma tre mosaici, uno con nereidi e due con scene di combattimenti gladiatori, i cui originali, oggi a Madrid, vennero prelevati da Camillo Massimo per entrare a far parte della sua collezione di affreschi e mosaici antichi.

---

[30] … *sy vous prenez la peine de considérer l'incommodité qu'il y a d'aller sur les lieux pour les dessiner. Elle est plus grande pour Pietro Santi que pour un autre, car il est fort gros et n'est pas jeune* (lettera di La Teuliere a Villacerf del 30 giugno 1693, cfr. M. Anatole De Montaiglon, *Correspondance des Directeurs de l'Academie de France a Rome*, vol. I, Paris 1887, pp. 399-401).

[31] … *ayant esté obligé de l'interrompre pour travailler à d'autres pour la subsistance d'une grosse famille qu'il a* (lettera di La Teuliere a Villacerf dell'8 settembre 1693, cfr. M. Anatole De Montaiglon, *Correspondance des Directeurs de l'Academie de France a Rome*, vol. I, Paris 1887, p. 416).

Nela scelta dei contesti in definitiva si può notare che pur trattandosi di affreschi già noti, si registra la tendenza ad evitare quelli più famosi, come il sepolcro dei Nasoni, le Nozze Aldobrandini o le pitture della Piramide Cestia, già ampiamente divulgati da incisioni e pubblicazioni antiquarie.

Ad una terza categoria si possono invece ascrivere i disegni che a differenza dei precedenti non figurano in altre collezioni e che riproducono le scoperte degli ultimi anni, per le quali Bartoli rappresenta l'unica testimonianza grafica a nostra disposizione: è il caso degli affreschi da una camera a pianta quadrata scoperta nel 1683 alle Sette Sale, area ricompresa, come anche l'orto dei Nobili, alle Terme/Palazzo di Tito, e per questo causa di ambiguità nei registri dei conti, che nel descrivere i due scavi dell'Oppio parlano indifferentemente di Palazzo e Terme di Tito.

Altri disegni vennero eseguiti per l'Accademia di Francia in contemporanea con le nuove scoperte di cui Bartoli aveva notizia, come nel caso dello scavo della vigna di Stefano Guglielmini sul Celio a est della chiesa dei SS. Giovanni e Paolo. Il 19 novembre 1687 e il 14 aprile 1688 i conti registrano l'acquisto di sette disegni di pitture *trouvee dans les ruines de la vigne du Sig.r guillelmini descouverte cette annee*: in questo caso il soggetto è la novità archeologica del momento, e non è più dunque sviluppato a partire da uno schizzo già eseguito da tempo. Più in generale attraverso i conti è possibile ricostruire l'attività di documentazione di Bartoli intorno alla fine degli anni '80, come accade con le pitture scoperte nel 1689 sull'Appia di fronte alla chiesa del *Domine quo vadis?,* subito immortalate e poi documentate dagli acquisti del 30 luglio e il 30 settembre dello stesso anno. Al mese di dicembre risale invece la sensazionale scoperta di una necropoli intatta sulla via Aurelia nel corso degli scavi per la costruzione del Casino dei Quattro Venti in villa Corsini, evento che di fatto impegnò per circa due anni Bartoli nell'esecuzione di una lunga serie di acquarelli per l'Accademia di Francia .

Questo nucleo di acquarelli conclude la lunga serie delle riproduzioni di affreschi antichi acquistate dall'Accademia a partire dal 15 dicembre del 1685, senza per questo che con ciò si ponesse fine al rapporto con Bartoli, che anzi proseguirà fino al 1697 con numerose richieste di acquisto delle maggiori pubblicazioni antiquarie prodotte da Bartoli, come attestato dalla corrispondenza. Limitatamente agli acquarelli, gli ultimi sei ordini di pagamento, effettuati dal primo febbraio 1690 al 27 giugno 1693, riguardano esclusivamente Villa Corsini, con ben 22 differenti vedute dei sepolcri ivi scoperti a partire dalla fine del 1689, che venivano illustrati man mano che essi venivano esplorati di pari passo con l'espansione dell'area scavata. Tra i contesti indagati da Bartoli, esso raccoglie il nucleo più consistente di disegni, ma è anche quello

più importante, in quanto fu per Bartoli negli anni immediatamente successivi fonte di ispirazione per "Gli Antichi Sepolcri", volume in origine concepito proprio per ospitare la trasposizione in stampe dei disegni di Villa Corsini.

Tutto ciò rende ragione del potenziale informativo del registro dei conti, sia in termini quantitativi (quanti disegni vengono acquistati ogni anno), sia in termini qualitativi (quali sono i disegni e a quale contesto di rinvenimento essi fanno riferimento). Ma l'analisi del numero dei disegni in rapporto al contesto si è rivelato il principale strumento soprattutto per comparare i

disegni del RIBA/*Recueil* con quelli descritti nella corrispondenza e citati nei registri, e giungere infine a stabilire l'identità dei due gruppi.

Il numero complessivo dei disegni di Bartoli acquistati dall'Accademia di Francia riportato dai registri di uscita ammonta a un totale di 77 unità, mentre sono 64 i disegni della serie RIBA/*Recueil*. Vi è dunque una differenza di esattamente 13 disegni, perfettamente ammissibile se teniamo conto della sostanziale incompletezza della serie di disegni qui esaminata.

Se raggruppiamo sulla base dei contesti di rinvenimento sia i disegni citati nei registri dell'Accademia di Francia, sia quelli della serie RIBA/Recueil, si giunge a 15 contesti possibili.

Procedendo ad un primo confronto, si riscontrano alcune apparenti diversità: alcuni contesti riportati dai registri non figurano nella serie RIBA/*Recueil*, e ciò si verifica precisamente per due soggetti già noti nella precedente produzione di Bartoli: il mosaico di Nettuno da S. Francesco a Ripa[32] e una pittura proveniente da una stanza scoperta nelle vicinanze del Colosseo nel 1670[33]. Tenendo bene a mente che la serie RIBA/*Recueil* è di fatto incompleta, è del tutto plausibile che, per varie vicende collezionistiche, i due acquarelli possano essere andati perduti.

Ma a ben guardare sembra verificarsi anche il caso opposto, che riguarda, in altri termini, contesti noti nella serie RIBA/Recueil ma che *apparentemente* non figurano nei registri dei conti. Non si trova infatti indicazione né di due (dei tre) disegni da S. Gregorio al Celio, né dei due dallo scavo di via Gratiosa del 1684 né dei due che rappresentano frammenti di *opus sectile* da S. Andrea Catabarbara. Ciò rappresenterebbe un ostacolo effettivamente insormontabile nell'identificazione dei disegni se nei registri non esistessero disegni privi dell'indicazione di provenienza. Non tutti i disegni infatti riportano la descrizione della provenienza degli originali antichi, e su un totale di settantasette disegni, sette sono infatti citati nei registri sbrigativamente come *copiés apres des peintures antiques,* senza possibilità di risalire al rispettivo contesto archeologico d'appartenenza.

Il 16 aprile 1686 si registra l'acquisto di un solo disegno che riproduce un affresco da S. Gregorio al Celio, in contrasto con il *Recueil de peintures antiques*, che riporta non uno ma tre disegni in successione dall'orto di S. Gregorio[34]. Se si esaminano i conti e si considera l'acquisto immediatamente successivo, datato al 30 aprile, cioè solo due settimane dopo, rimane traccia solo di un vago riferimento a due disegni 'da pitture antiche'. Pur nell'indeterminatezza della citazione, sussistono tuttavia buone ragioni per credere che siano proprio questi due disegni

'muti' a completare la terna che riproduce la stanza affrescata nell'orto di S. Gregorio.

Rimangono altre 5 unità *copiés apres des peintures antiques* dal contenuto non specificato: due acquisite il 9 luglio 1686, le altre tre il 30 gennaio 1687. I due disegni del 9 luglio 1686 'copiati da pitture antiche' potrebbero riferirsi alla documentazione grafica delle scoperte archeologiche

[32] Cfr. il disegno preparatorio del Codice Vittoria (RL 9670), da cui dipende l'acquarello dell'album Massimo di Glasgow (Glasgow University Library, Ms. GEN. 1496, c. 127).

[33] Cfr. lo schizzo a matita dalla Biblioteca Apostolica (BAV, Barb. Lat. 4333, c. 48) da cui deriva l' acquarello dell'album Massimo a Glasgow (Glasgow University Library, Ms. GEN. 1496, c. 98).

[34] RECUEIL, tavv. 23, 24, 25 (= CABINET, n. 55, 56, 57).

in seguito all'apertura di via Gratiosa, di appena due anni precedente e rappresentata da due disegni: la sezione generale della valle tra Esquilino e Viminale[35] e il soffitto decorato della stanza scoperta in quell'occasione[36]; i tre disegni pagati a Bartoli il 30 gennaio 1687 invece potrebbero riferirsi alla terna di S. Andrea in Catabarbara: due di questi sono noti dal *Recueil de peintures antiques*[37] e dall'album del RIBA[38]; il terzo disegno invece, ispirato ad uno schizzo del Sangallo, è noto sia da un disegno del Museo Cartaceo[39] che da uno schizzo del codice Vittoria[40] e rappresenta le decorazioni dell'interno dell'aula tardoantica.

In definitiva i sette disegni di provenienza non esplicitata nei registri potrebbero così trovare il loro posto: sei di questi sarebbero acquarelli già noti, mentre il settimo corrisponderebbe ad un disegno mancante, ad una lacuna.

E proprio su quest'ultima categoria, quella dei disegni che mancano all'appello e che non si sono sino ad ora conservati è bene invece soffermarsi. Se raggruppiamo i disegni citati nei conti e quelli della serie RIBA/*Recueil* in base al rispettivo contesto archeologico di appartenenza, come già accennato, si vengono a creare complessivamente 15 gruppi possibili. Di questi 15 'gruppi-contesto' 8 manifestano una corrispondenza numerica perfetta tra i disegni esistenti e quelli citati nei registri, mentre per i rimanenti 7 i registri riportano regolarmente un numero superiore di disegni rispetto a quelli della serie RIBA/*Recueil*. In ognuno dei sette contesti si riscontra pertanto un numero variabile di lacune. Ebbene, la somma complessiva di tali mancanze calcolata per ciascuno dei sette contesti ammonta a 13 unità, cifra che coincide perfettamente con la differenza tra il totale dei 77 disegni dei registri dei conti e l'insieme dei 64 della serie RIBA/*Recueil* che avevamo calcolato in principio. Alla luce di questi calcoli diventa perciò agevole postulare l'identità tra i disegni esistenti e quelli citati nei registri, ipotesi che trova per di più ulteriore conforto in forza di altre osservazioni legate anche alle caratteristiche formali dei disegni e alle loro vicende collezionistiche successive.

Nei conti i disegni di Bartoli sono definiti *en grand papier*, formato codicologico che si ritrova nei fogli del RIBA che mantengono il loro formato dimensionale originario, a differenza dei disegni del *Recueil de peintures antiques*, dove i disegni risultano invece ritagliati. Nella maggioranza dei casi, quando le descrizioni sono più generose, è poi possibile stabilire una precisa corrispondenza tra i disegni dei conti e quelli del RIBA/*Recueil*. Per l'esame puntuale delle concordanze si rinvia alla cronologia e alle tabelle in appendice, ma a titolo puramente esemplificativo si possono citare i pagamenti del 13 settembre 1689, quando viene liquidato a Bartoli un totale di 9 scudi per quattro acquarelli. Due di essi con scene di amazzonomachia dalle Sette Sale *(fragmens d' une*

battaille d'amazone, trouveés prés les Termes de Titus) insieme ad un terzo disegno con la raffigurazione di un personaggio femminile stante in posa da offerente presente in un affresco scoperto nel 1689 di fronte al *Domine quo vadis?* (*une jeun femme trouvé cette anneé vis a vis la chapelle Domine quo vadis*) si ritrovano oggi posti l'uno di seguito all'altro

[35] RECUEIL, tav. 33 (= CABINET, n. 65).

[36] RIBA, c. 9.

[37] RECUEIL, tav. 30 (= CABINET, n. 62).

[38] RIBA, c. 18.

[39] H. Whitehouse, *Ancient* (*op. cit.*), pp. 144-145.

[40] Windsor Royal Library, RL 9604.

nell'album del RIBA[41], mentre il quarto disegno è inserito nella raccolta del *Recueil*[42] e rappresenta una parca sedente scoperta nell'area del Laterano nel 1656 (*une vielle femme qui fille trouvée a S.t Jean de Latran conserveé presentement au Palais Palestrin*).

Nei conti si ritrova inoltre traccia inequivocabile delle due più importanti cifre distintive della serie RIBA/*Recueil* rispetto al resto della produzione di Bartoli, vale a dire il corredo di planimetrie e le didascalie esplicative.

Le tre piante citate nei registri dei conti si ritracciano facilmente tra i disegni della serie. L'esempio forse più emblematico è restituito da un foglio dell'album del RIBA[43], che mostra la pianta generale dei sepolcri scoperti in villa Corsini individuati con differenti lettere alfabetiche. Per descriverla, in alternativa alle parole di noi moderni, potremmo ricorrere all'espressione che si rinviene nei registri in data 30 maggio 1690: *le plan de tout cequi a este decouvert, chaque petite chambre estant marqueé d'une lettre de renvoy a fin descauvrir le lieu ou l'on a trouveé tutes les peintures envoieés par le d. S.r de la Teulière.* Un'adesione perfetta all'aspetto del disegno del RIBA, ma c'è di più. La pianta dei registri, essendo stata acquistata nel mese di maggio del 1690 fotografa lo stato di fatto dello scavo aggiornato, al più tardi, a quel mese. Diversamente da quanto accade per la pianta incisa per "Gli Antichi Sepolcri" che illustra una versione della pianta 'completata' con le scoperte successive del 1691, ma analogamente al foglio del RIBA, definita in didascalia: *Pianta de sepolcri antichi, scoperti nel cominciar del presente anno 1690*. Esiste dunque un rapporto cronologico di contemporaneità tra il disegno e l'attestazione nei registri.

Il disegno descritto dai registri, come abbiamo appena osservato, contrassegna i singoli sepolcri con lettere differenti utilizzate allo scopo di rinviare ad altrettanti acquarelli di dettaglio, esattamente come accade nei disegni del RIBA. Ciò presuppone ovviamente che i disegni acquistati in precedenza e segnalati nei registri riportino le stesse lettere presenti nella pianta generale, sì da poter stabilire un collegamento con le singole camere sepolcrali raffigurate nei vari fogli. A sua volta ciò costituisce indizio della presenza di didascalie esplicative nei disegni citati nei registri dei conti, esattamente come si verifica negli acquarelli di Villa Corsini oggi conservati.

Dunque in sintesi: contemporaneità, presenza di planimetrie e didascalie sia nei disegni 'virtuali' che in quelli reali.

Soffermandoci sulle didascalie, la scelta di dotare gli acquarelli di brevi testi esplicativi forse dipende da valutazioni sul destinatario/committente, che ora conosciamo. In precedenza non era ritenuto necessario: i disegni del Museo Cartaceo, da Cassiano al fratello Carlo Antonio, sono generalmente privi di testo, mentre Camillo Massimo, non sentiva certo il bisogno di etichettare i disegni dei suo volumi

personali che riproducevano pitture antiche riprodotte in campagne documentarie da lui stesso volute e finanziate, come nel caso degli affreschi dell'orto dei Nobili[44]. Non si può dire lo stesso per La Teulière e l'Accademia di Francia, per i quali invece la didascalia poteva tornare utile a distinguere una scoperta dall'altra, tanto più che l'invio degli acquarelli avveniva per singoli fogli sciolti e in modo non sempre

[41] RIBA, cc. 21, 22, 23.

[42] RECUEIL, tav. 27 (= CABINET, n. 59)

[43] RIBA, c. 4.

[44] Il 3 novembre 1668 Leonardo Agostini scrive a Leopoldo de Medici a proposito degli affreschi appena scoperti nell'orto de Nobili a nord del Colosseo: *Delli disegni che si devono fare Mons. De Massimi che gia ha fatto disegniare et colore di pastelli di grandezza di un palmo ha pagato al Sr Pietro Santi due scudi il pezzo. Li quadri delle pitture sono cinque il primo rappresenta tre figure due bacchanti una suona due flauti l'altra tiene un tirso nelle mani queste sono vestite nel mezo di esse vi sta Bacco nudo con il tirso nelle mani* (Firenze, Archivio di Stato, *Carteggio degli artisti*, cart. 17, c. 611).

ordinato. A ciò si lega una seconda riflessione: abbiamo già visto come la richiesta di acquarelli di pitture antiche da parte dell'Accademia di Francia a Roma sia partita dalla conoscenza (diretta o indiretta) dei disegni preparatori a matita realizzati da Bartoli innanzi agli affreschi originali e che risultano, basti dare un'occhiata al codice Vittoria, ricchissimi di appunti topografici, rilievi misurati e annotazioni scritte di ogni genere. La Teulière ebbe forse occasione di esaminare questi straordinari 'taccuini' dalle mani stesse dell'autore, e non è escluso che da ciò sia scaturita la volontà del direttore dell'Accademia di arricchire il valore documentario dei nuovi acquarelli attraverso la richiesta specifica di planimetrie e commenti in stretta analogia con le annotazioni poste a margine dei disegni preparatori.

Concludiamo con il breve accenno ad un episodio destinato a segnare fino ad oggi il futuro dei disegni e che lega una volta di più a Parigi i disegni della serie RIBA/*Recueil*. Ne rimane memoria in una lettera di Villacerf a La Teulière del 26 luglio 1693:

Depuis le 15 décembre 1685 jusqu'au 9 juillet 1690, j'ai veriffié vos comptes: vous avez envoyé à M. de Louvois 59 desseins de mignature pareils aux deux derniers que vous m'avez envoyé. Je n'en ai pas trouvé un seul aprés sa mort. Je les cherche sans espérance de les trouver; mais je m'en console parce que je suis persuadé qu'ils seront dans le livre que vous m'enverrez de Pietro Santi[45].

Si scopre perciò che tutti i disegni di Bartoli che erano stati inviati da La Teulière al precedente *suirentendant* Louvois erano stati misteriosamente sottratti dopo la morte di quest'ultimo, senza che nel *Cabinet du Roy* ne rimanesse uno. Da quel momento sino alla metà del XVIII secolo non siamo più in grado di ricostruire le successive vicende dei disegni. Bisogna attendere il 1755, come sappiamo, per assistere alla riscoperta da parte di Caylus di trentatré di quegli acquarelli nella bottega di un rigattiere di Parigi. Il fatto che sia proprio Parigi il luogo del rinvenimento, pur senza assurgere a prova definitiva, deporrebbe comunque a favore della loro originaria provenienza dalla collezione reale francese prima di essere stati rubati. Altri trentuno disegni vennero acquistati nel 1933 dal RIBA di Londra, ma non c'è dato purtroppo conoscere il nome del venditore e quindi del precedente possessore. Rimane tuttavia un indizio: dalle tracce evanidi di una firma erasa sul primo foglio dell'album si scorge il nome di uno (non sappiamo se l'ultimo) dei precedenti proprietari: "F. M. Musgrave of Tourin".

La firma sembra coincidere con quella di Florence Sophia Musgrave, che amava farsi chiamare anche 'Margaret'), sorella di una delle fondatrici della Società degli Acquarelli d'Irlanda (*The Water Colour Society of Ireland*)[46], società nata nel 1870 per la promozione delle arti del disegno e della pittura. Da parte di madre era inoltre nipote di Joseph Brooks Yates (1780-1855), facoltoso mercante che condivideva la passione per l'antiquaria insieme al fratello James (1789-1871), membro della *Geological Society* e autore di numerose pubblicazioni sulle antichità locali: tra questi ultimi due personaggi si intravede, forse, una pista nuova per la ricerca in grado di aggiungere a questa storia un altro capitolo, che non è stato possibile

approfondire in questa sede, ma da cui è auspicabile che prendano avvio nuove ricerche ripercorrendo a ritroso la storia dei disegni fino al momento della loro diaspora.

[45] Lettera di Villacerf a La Teulière del 26 luglio 1693 (M. Anatole De Montaiglon, *Correspondance des Directeurs de l'Academie de France a Rome*, vol. I, Paris 1887, p. 406).

[46] Florence Sophia Musgrave (conosciuta anche come 'Margaret') sorella di uno dei fondatori della Società *The Water Colour Society of Ireland*. Si firmava come 'F. M. Musgrave' ed era figlia di Richard Musgrave (1820-1874) e Frances Mary (d.1895), nata Ashton Yates. P. Butler, *The Silent Companion, a history of The Water Colour Society of Ireland*, Dublin 2011, p. 106.

1) ORTO DEL CARCIOFOLO SOTTO VILLA MATTEI (1670)

RIBA:	Recueil:

Tot. RIBA/Recueil: 3 ; **Tot. registro conti:** 3 = **Contesto completo**

2) DAVANTI ALLA CHIESA DEL DOMINE QUO VADIS? SULLA VIA APPIA (1689)

RIBA:	Recueil:

Tot. RIBA/Recueil: 2 ; **Tot. registro conti:** 2 = **Contesto completo**

3) VIGNA DI SAN LORENZO IN PANISPERNA SUL VIMINALE

RIBA:

c. 8

Tot. RIBA/Recueil: 1 ; **Tot. registri conti:** 1 = **Contesto completo**

4) TEMPIO DI BACCO (MAUSOLEO DI S. COSTANZA)

RIBA:

cc. 11, 15

Tot. RIBA/Recueil: 2 ; **Tot. registri conti:** 2 = **Contesto completo**

5) PRESSO S. GIOVANNI IN LATERANO (1654)

Recueil:

tav. 27

Tot. RIBA/Recueil: 1 ; **Tot. registri conti:** 1 = **Contesto completo**

6) VILLA ADRIANA
Recueil:
tav. 28

Tot. RIBA/Recueil: 1 ; **Tot. registro conti:** 1 = **Contesto completo**

7) VILLA CORSINI FUORI PORTA S. PANCRAZIO (1690-91)	
RIBA:	**Recueil:**
Tot. RIBA/Recueil: 18 ; **Tot. registro conti:** 22 = **4 disegni mancanti**	

8) 9) TERME E PALAZZO DI TITO SULL'OPPIO (1667; 1683)	
RIBA:	**Recueil:**
Orto de' Nobili: cc. 17, 24, 27, 28A, 28B, 29B	Orto de' Nobili: tavv. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 12, 13, 14
Tot. RIBA/Recueil: 15 (Orto de' Nobili) + 9 (Sette Sale) = 24 ; **Tot. registro conti:** 27 = **3 disegni mancanti**	

10) VIGNA DI STEFANO GUGLIELMINI SUL CELIO (1686-87)	
RIBA:	**Recueil:**
Tot. RIBA/Recueil: 5 ; **Tot. registro conti:** 7 = **2 disegni mancanti**	

11) PRESSO IL COLOSSEO (1678)

Tot. RIBA/Recueil: 0 ; **Tot. registri conti:** *1* = **1 disegno mancante** (s. v. schizzo in: BAV, Barb. Lat. 4333, f. 48)

12) PRESSO S. FRANCESCO A RIPA IN TRASTEVERE

Tot. RIBA/Recueil: 0 ; **Tot. registri conti:** 1 = **1 disegno mancante** (s. v. schizzo in: RL 9670)

13) AULA PRESSO LA CHIESA DI S. ANDREA CATABARBARA

RIBA:	**Recueil:**

Tot. RIBA/Recueil: 2 ; **Tot. registro conti:** 3 *copiés apres des peintures antiques* = **1 disegno mancante**

14) VIA GRATIOSA SULL'ESQUILINO (1684)

RIBA:	**Recueil:**

Tot. RIBA/Recueil: 2 ; **Tot. registro conti:** 2 *copiés apres des peintures antiques* = **Contesto completo**

15) VIGNA DI S. GREGORIO AL CELIO

Recueil:

tav. 23, 24, 25

Tot. RIBA/Recueil: 3 ; **Tot. registri conti:** 1 + 2 *copiés apres des peintures antiques* = **Contesto completo**

TOTALE disegni dai registri dei conti = 76

TOTALE disegni serie RIBA (31) / Recueil (33) = 64

Totale disegni mancanti = 12 (distribuiti in 7 contesti differenti)

Documenti:

Cronologia dell'acquisto dei disegni di P. S. Bartoli da parte dell'Accademia di Francia a Roma

(15 dicembre 1685 - 27 giugno 1693)

15 dicembre 1685

Contesto: Palazzo di Tito (1)

Prezzo: 4 scudi, 50 baiocchi

Comptes: *Le 15 Decembre payé Pietro S.ti Bertolli* (*sic*) *pour un dessein en mignature copie d'apres des peintures antiques trouveés* **dans le palais dell'empereur Titus**

19 marzo 1686

Contesto: Tempio di Bacco (2), ornamenti

Prezzo: 18 scudi

Comptes: *Le 19 pagé 18 escus au S.r Pietro Santi Bartoli pour deux peintures en mignature copies des anciens* **ornements du temple de Bacchus***: 18* **(1 = RIBA, c. 11 ; 2 = RIBA, c. 15)**

16 aprile 1686

Contesto: Orto di S. Gregorio al Celio (1)

Prezzo: 12 scudi

Comptes: *Le 16 page 12 escus al Sig. Pietro Santi Bartoli pour un dessein quil a penir coppiè sur les peintures antiques des* **grottes de S. Gregoire (Recueil, tav. 23)**: *12*

30 aprile 1686

Contesto: generico (2), *Copiés apres des peintures antiques*

Prezzo: 12 scudi

Comptes: *Le (30) meme page au S.r pietro Santi de… pour deux desseins* **copies apres des peintures antiques (1, 2 = Recueil, tavv. 24, 25)** *12 escus: 12.*

9 luglio 1686

Contesto: generico (2), *Copiés apres des peintures antiques*

Prezzo: 18 scudi

Comptes: *Le 9 page 18 escus au S.r Pietro Santi Bartoli pour deux* **peintures en mignature copiees apres l'antique***: 18* **(1 = Recueil, tav. 33 ; 2 = RIBA, c. 9, serie sullo scavo di via Gratiosa?)**.

18 dicembre 1686

Contesto: Palazzo di Tito (4)

Prezzo: 18 scudi

Comptes: *Le meme (18) page 18 escus au S.r Pietro Santi Bartoli pour quatre desseins colores fait… après des peintures antiques trouvés* **dans les ruines du palais de Titus***: 18*

30 gennaio 1687

Contesto: generico (3), *Copiés apres des peintures antiques*

Prezzo: 20 scudi

Comptes: *Le 30 donne 20 escus a Pietro Santi Bartoli pour treis desseins copies* **après des peintures antiques***: 20* **(1 = Recueil, tav. 30; 2 = RIBA, c. 18, 3 = non conservato, cfr. schizzo RL 9604, serie da S. Andrea Catabarbara?)**

23 marzo 1687

Contesto: Palazzo o terme di Tito (6)

Prezzo: 18 scudi

Comptes: *Le meme (23) page 18 escus au S.r Pietro Santi Bartoli pour six desseins de su penuis apree des peintures antiques trouvés* **dans une sale du palais ou bain de Titus**

24 giugno 1687

Contesto: Palazzo di Tito (3)

Prezzo: 18 scudi

Comptes: *Le 24 page 18 escus au S.r Pietro Santi Bartoli pour trois copies en papier colories faittes apres des peintures antiques trouvee* **dans les ruines du palais de Titus***: 18*

19 novembre 1687

Contesto: Vigna Guglielmini (6)

Prezzo: 21 scudi

Comptes: *Le 19 page 21 escus a Pietro Santi Bartoli pour six pieces de miniature apres des peintures antiques* **trouvees du jardin del Sig. Stephano guillelmini (Recueil tavv. 16, 26 + RIBA, cc. 3, 7, 14 + non conservato, cfr. schizzo in Holkham Hall, II, 67)**

14 aprile 1688

Contesto: Palazzo di Tito o Domus Aurea di Nerone (1): soffitto presso le Sette Sale scoperto nel 1682

Vigna Guglielmini (1): una figura sola scoperta nel 1688

Prezzo: 21 scudi

Comptes: *Le 14 page 21 escu al Sig. r Pietro Santi Bartoli pour deux peintures en miniature faittes apres des peintures antiques trouveés dans des anciennes ruines.*

Lune est un **platfond** … *charge* … **copié après un parcelle grand trouve l'an 1682 dans les ruines de ce que len apelle viis le Sette Sale que len esoit esse du palais de Titus au de la casa aurea de Neron.**

Lautre n'est que une seule figure copiee apres une ….. plus grande **trouvee dans les ruines de la vigne du Sig.r guillelmini descouverte cette annee***: 21***(Vigna Guglielmini, non conservato)**

Montaiglon 1887, I, p. 172 (lettera di La Teuliere a Louvois del 20 aprile 1688): *Je vous envoie deux peintures du Sr Pietro Santi copiées après l'antique. L'une est tirée d'un* **plafonds trouvé, dans les reuines que l'on apelle le sette Sale, ou le Palais de Titus, il y a environ six ans**.

*L'autre n'est qu'***une seule figure, dont l'original a esté trouvé avec d'autres, il y a environ un mois,**

parmi de vieilles ruines dans une Vigne d'un Seigneur Romain, nommé Guillelmini (Vigna Guglielmini, non conservato).

16 dicembre 1688

Contesto: Di fronte a S. Lorenzo in Panisperna (1)
Villa Adriana (1)
Prezzo: 20 scudi

Comptes: *Le 16 paiè 20 ecus a Pietro Santi Bartoli pour deux peintures de miniature copiees apres l'antique dont les originaux onte tè trouvez l'un dans les* **ruines vis a vis S.t Laurent in panisperna** *sur le Mont viminal* **(1 = RIBA, c. 8)** *et l'autre a Tivoli* **dans la vigne adriane (2 = Recueil, tav. 28)***: 20*

30 luglio 1689

Contesto: Presso il Colosseo, scoperta nel 1678 (1)

Vigna fuori porta S. Sebastiano (1) = vigna di fronte al *Domine quo vadis?*

Prezzo: 18 scudi

Comptes: *Le 30 payé 18 escus a Pietro Sancti Bartoli pour deux peintures copieés aprés l'antique, l'une trouvé de* **l'amphiteatre de Titus decouverte l'année 1678 (1 = non conservata, cfr. schizzo in BAV, Barb. Lat. 4333, f. 48)**, *et l'autre* **la presente année dans une vigne hors la porte de S.t Sebastien (2 = Recueil, tav. 29)**.

13 settembre 1689

Contesto: Terme di Tito (Sette Sale) (2), amazzonomachia

S. Giovanni in Laterano (1), immagine di donna anziana, conservata a Palestrina

Di fronte al *Domine Quo Vadis?* (1), immagine di donna

Prezzo: 9 scudi

Comptes: *Le 13 payé 9 escus a Pietro Sancti Bartoli pour quatre feuilles de peinture en mignature copies apres l'antique les deux representans des* **fragmens d une battaille d'amazone, trouveés prés les Termes de Titus (1, 2 = RIBA, cc. 21, 22)**, *l'autre representant* **une vielle femme qui fille trouvée a S.t Jean de Latran conserveé presentement au Palais Palestrin (3 = Recueil, tav. 27)** *et l'autre representant* **une jeun femme trouvé cette anneé vis a vis la chapelle Domine quo vadis (4 = RIBA, c. 23):** *9*

19 ottobre 1689

Contesti: Terme di Tito (6) *con riferimento a planimetria già inviata* (RIBA 1 oppure RIBA 7)
Orto del Carciofolo (1)
Prezzo: 18 scudi

Comptes: *Le 19 payé 18 escus a Pietro Santi Bartoli pour 7 feuilles de peintures in mignature copiées aprés l'antique les six trouve d'un* **jardin pres les Termes du Titus dans une chambre donc le comptable a deja envoyé le plan***, l'autre* **dans le jardin qui l'on apelle del Carchoforo** *proche le grand cirque letrout trouvé l'anneé 1688* **(RIBA, f. 29a)***: 18*

7 novembre 1689: Contesti: Orto del Carciofolo (1): mosaico
nereidi
Carciofolo (1): mosaico gladiatori

S. Francesco a Ripa (1): mosaico con Nettuno

Terme di Tito (3)

Prezzo: 20 scudi

Comptes: *Le 7 payé a Pietro Sancti Bartoli pour six feuille de mignature peintes aprés des aovrages antiques, l'una representant* **diverses figures d'hommes, de femmes et d'animaux copiez aprés le pavé d'un bain ancien travaillé de mosaique blanc et noir trouvée aupied du Mont Cellui (1 = Recueil, tav. 32)**, *l'autre copie aprés de la* **mosaique coloreé trouvée dans le meme endroit representant de ces anciens gladiateurs** *qui l'on apeloit retiarii* **(2 = Recueil, tav. 31)**, *le 3e representant un* **Neptune de bour copié aprés un pavé de Mosaiq. blanc et noir trouvée proche S.t Francesco in Ripa (3 = non conservato, cfr. schizzo RL 9670)**, *les trois autres representans* **diverses figures d'hommes et de femmes copié après des peintures antiques colorées trouves dans les termes de Titus (4, 5, 6 = Recueil, tavv. 12, 13, 14)**: *20*

19 dicembre 1689

Contesti: Terme di Tito (1), soffitto stucco e affresco con uccelli, frutti e figure

Prezzo: 20 scudi

Comptes: *Le 19 payé 20 escus a Pietro Sancti Bartoli pour une peinture en mignature copieé aprés un* **plafond antique de stuc et de peinture trouveé dans les termes de Titus fort chargé d'ouvrage, ornmens, oiseaux, fruits et figures (Recueil, tav. 9)** *: 20*

1 febbraio 1690

Contesti: Villa Corsini (4)

Prezzo: 18 scudi

Comptes: *Le 1.er fevrier page 18 escus a Pietro Santi Bartoli pour quatre feuilles de miniature grand papier copies après de peintures antiques* **trouvees le mois de Decembre de l'annee derniere** *dans la vigne de Monsig.er Corsini has la porte S.t Pancrace lesd. Peintures representant* **le plan dud. Sepulcre (1 = RIBA 5), le platfonds de lettage inferieur** *dud. Sepulchre* **(2 = Recueil, tav. 18)** *avec* **deux tableaux de figures (3 = Recueil, tav. 17; 4 = RIBA, c. 20)**.

14 marzo 1690

Contesto: Villa Corsini (4)

Prezzo: 18 scudi, 60 baiocchi

Comptes: *Le meme (14) envoié 4 feuilles de grad papier de peinture et mignature copieés par Pietro Sancti Bartoli aprés deux (?) peintures antiques trouveés dans un* **sepulcre ancien découvert il y a trois mois** *dans la vigne de Mgr coisini proche la porte S.t Pancrace les d. peintures representant la* **forme exterieure sud. sepulcre (1 = RIBA, f. 1) et une peinture qui s'on trouveé àl' un deux cotez de la chambre (2 = RIBA, f. 20), une etoit le plafond (3 = Recueil, tav. 18)**…*une 4.e feuille où etoient peinte* **qulques vazes de terre de differentes formes trouvez dans sud. sepulcre (4 = RIBA, f. 26)**.

L etout paié 18 Escus le 16 du mois passé et 7. Jules pour dela toile circé qui couveroit le porte feuille

4 aprile 1690

Contesto: Villa Corsini (4)

Prezzo: 20 scudi, 70 baiocchi

Comptes: *Le 4* **envoié** *4 feuilles gran papier peintes en mignature par Pietro Santi Bartoli il copieés aprés des peintures antiques trouveés cette anneé dans un vieux sepulcre à l vigne de Mgr Corsini, à scavoir* **deux plafonds un demi rond et l'une des faces du sepulcre** *ou les 4.*

On conté 20 es. paieés le 16 mars paieé deplus 7 jules pour les porte feuilles et toille circe qui on servi pour envoier les d.es peintures par la pose: 20.70

9 maggio 1690

Contesto: Villa Corsini (4)

Prezzo: 18 scudi, 65 baiocchi

Le 9 **paie** *4 feuilles de gran papier peintes en mignature par Pietro Sancti Bartoli aprés des peintures trouveés* **dans un sepulcre ancien** *decouvert cette anneé dans le vigne de Mgr Corsini, lesd.es feuilles paieés 18 escus romains le 13 du mois dernier et pour un porte feuille en toille? Circé pour les envoies …. Paié 63 bas*

31 maggio 1690

Contesto: Villa Corsini (4)

Prezzo: 12 scudi, 65 baiocchi

Comptes: *Le 31 envoie 4 gran feuilles de papier peintes par Pietro Santi y … aprés des peintures dum eme sepulcre parmi les d. feuilles on le* **plan de tout cequi a este decouvert**, *chaque petite chambre estant marqueé d'une lettre de renvoy a fin descauvrir le lieu ou l'on a trouveé tutes les peintures envoieés* **(RIBA, f. 4)** *par le d. S.r de la Teuliere lesd. 4 feuilles contnet? 12 escus … en le porte feuillle et toille circe 6 jules … : 12:65*

27 giugno 1693

Contesto: Villa Corsini
(2)

Prezzo: 12 scudi, 50 baiocchi

Comptes: *Le 27 payé 12 escus a Pietro Santi pour 2 feuilles de mignature copiees apres des peintures antiques trouvees* **dans la vigne Corsini** *proche S.t Pierre du corté de la porte des chevau et leger payé 3 juilles pour un porte feuille et deux pour l'enveloppe de toille ciree les d. feuilles envoyeés le 30. 12:50*

Montaiglon 1887, I, p. 401 (lettera di La Teuliere a Villacerf del 30 giugno 1693): … *feuille que j'envoje,* **remplie d'inscriptions, a estè tirée d'un lieu destiné à mettre les cendres des morts dans de petites urnes placées chascune dans sa niche et dans un carré de grandeur égale. Dans l'estage le plus bas, il ne reste que les places vuides desdictes urnes, et, dans l'estage supérieur, les urnes sont chascune à sa place et chascune a son couvercle** *comme vuous verrés, Monsieur* **(1 = non conservato, cfr. tav. 9 da P. S. Bartoli, Gli Antichi Sepolcri, Roma 1697)**.

L'autre feuille de **Rabesques, avec quatre figures d'hommes, a esté coppiée après un pavé de mosaique, coloré comme il est dans la feuille, dans le mesme lieu (2 = non conservato, cfr. schizzo RL 9660)**.

1.3 – Casi di studio

1.3.1 - Stanza affrescata dalla vigna del monastero di San Gregorio al Celio

Gli affreschi che decoravano la stanza scoperta nella vigna di S. Gregorio al Celio nel 1639 meritano una menzione a parte per l'ampia e variegata gamma di testimonianze, costituita da descrizioni testuali, disegni, acquarelli, che tra Sei e Settecento ne hanno trasmesso memoria, una fortuna che è comparabile solo con le Nozze Aldobrandini e il sepolcro dei Nasoni.

La camera affrescata è oggi perduta, ma sopravvive copiosa documentazione grafica redatta in più momenti a partire dal momento della sua scoperta nel 1639 da vari artisti, tra i quali Pietro Santi e Francesco Bartoli in una complessa trama di rapporti di copia che si cercherà di chiarire più avanti. La camera è celebre negli studi di disegno dall'antico, ma anche tra gli archeologi per l'interessante apparato iconografico in cui spicca la singolare presenza di busti-ritratto dei componenti di una famiglia sulla volta e l'enigmatica scena marina dipinta sulla parete frontale. Argomento di riflessione è stato anche l'eventuale rapporto tra l'iconografia e la destinazione d'uso della camera: se infatti i ritratti sulla volta sono comuni in ambienti funerari, allo stesso modo scene marine come quelle raffigurate a San Gregorio compaiono in ninfei e ambienti termali.

La narrazione, vivace e pittoresca dei giorni immediatamente successivi al rinvenimento è affidata alle parole di Francesco Gottifredi riportate in una missiva del 27 giugno 1639, di una quarantina di giorni successiva alla scoperta, che si verificò casualmente nel corso dei lavori di cava per il recupero di tufo e tavolozza da impiegare nell'ammodernamento della chiesa di San Gregorio[13]. La notizia della scoperta fu comunicata al cardinale Francesco Barberini da Claude Menestrier, che accorse immediatamente nella vigna del convento celimontano alla testa di una folla di prelati e curiosi Il cardinale Barberini e il Duca di Parma. La scoperta dell'affresco si trasformò in un vero e proprio evento capace di richiamare una moltitudine di persone in occasione del quale venne persino tracciato un sentiero per agevolare la visita dei prelati alla camera antica.. In questo caso potrebbe aver giocato un ruolo anche per la sacralità del luogo ove, secondo la tradizione, si sarebbe trovata la casa paterna di S. Gregorio, malgrado gli affreschi avrebbero immediatamente rivelato un contenuto in realtà assolutamente pagano. Ma ciò che la testimonianza di Gottifredi lascia trasparire, è in generale la notevole curiosità e sorpresa che era in grado di suscitare la scoperta di pitture antiche in quegli anni a Roma, in parte certamente alimentata dalle scoperte succedutesi dall'inizio del secolo, ma soprattutto era spiegabile con le operazioni dirette dai Barberini e volte al restauro e alla documentazione delle pitture antiche di Roma, in particolare del

[13] Citata in Herklotz, ma sinora mai trascritta.

primo cristianesimo. La stanza di San Gregorio in questo senso ha valenza quasi paradigmatica delle istanze conservative e documentarie alla base dell'azione sinergica di Francesco Barberini e Cassiano dal Pozzo nel corso del pontificato di Urbano VIII. Non è infatti un caso se all'arrivo del cardinale fu infatti dato ordine immediato di bloccare la distruzione della camera che i monaci, proprietari della vigna (e della camera), avevano appena avviato nel desiderio di proseguire il lavoro di cava nel corso del quale venne scoperta la stanza dipinta (*trovarono li monaci padroni ad loco la volevano far demolire per poter continuare la cava et già della pittura ne havevano levato una tavola cioè un pezzo d'incrostatura intiero* […]. *Ma questo però esce piano stando nel principio della volta non gli venne intiero e se ne grattò mezzo. Impedirono questi le demolizioni*). In secondo luogo Cassiano dal Pozzo non esitò a inviare lo stesso giorno a San Gregorio uno dei suoi copisti, il giovane inglese Cristoforo Giannetti, per rilevare nel dettaglio e nei colori originari le pitture della stanza riprodotte in tre disegni che pertanto andarono a confluire nella raccolta del Museo Cartaceo e che ancora oggi si conservano nella Biblioteca Reale di Windsor e di cui si dirà oltre. Il richiamo alla politica culturale dei Barberini è utile anche per smentire la notizia dell'avvenuta demolizione della camera poco dopo la scoperta, deliberata (o permessa) dal cardinale Barberini. Così è sembrato legittimo infatti interpretare le ambigue parole di Cassiano dal Pozzo, che descrive la scoperta al pari del Gottifredi: 'il tutto venne buttato a terra dopo che il cardinale Barberino l'ebbe visto'. Il cd. Diario di Francesco Gualdi, scritto nel 1640 e oggi in gran parte inedito, costituisce una fonte documentaria preziosa per conoscere al contrario quanti e quali provvedimenti furono presi dai Barberini a tutela delle antichità di Roma: tra i primi monumenti 'salvati' dai Barberini figura proprio la stessa camera di San Gregorio. Nemmeno si può ignorare, inoltre, la serie di testimonianze sia testuali che grafiche che accertano la sopravvivenza delle pitture (e quindi ovviamente della camera) inequivocabilmente e ininterrottamente sino al 1719. Volendo tuttavia salvare la veridicità dell'appunto di Cassiano dal Pozzo, sulla cui onestà non v'è ragione di dubitare, bisogna allora intendere quel 'venne buttato a terra', come già suggerito da Helen Whitehouse, come un possibile riferimento al reinterro della stanza, in cui si ravviserebbe una prima misura conservativa temporanea a fronte dell'incombente minaccia di distruzione per mano dei monaci del convento di San Gregorio, impazienti di continuare lo scavo. La decisione, nonostante provenisse dal potente cardinal nipote, fu tutt'altro che scontata per l'epoca, essendo ben precedente alla promulgazione dei più importanti editti a favore della conservazione delle rovine antiche in deroga ai diritti che i privati potevano rivendicare sulle antichità in loro possesso. Un intervento di carattere definitivo sarebbe stato invece approntato più tardi, come si legge in una licenza di scavo degli anni '80 che prescriveva di mantenere distanze di rispetto dalla camera affrescata il cui ingresso era cinto da una recinzione. L'ambiente affrescato dovette rimanere cavo, cioè svuotato dal terreno di riporto che vi era stato riversato, anche per consentire visite e sopralluoghi ai curiosi stranieri che giungevano in città. Ne rimane traccia ad esempio in una stampa francese della chiesa di San Gregorio, purtroppo non datata, che doveva illustrare una delle guide di

Roma moderna tra Sei e Settecento, in cui si legge: *il y a dans le jardin une cave dépendante du convent de S.t Grégoire ou il convient de descendre pour y voir de trés anciennes peintures du paganisme*. Una recinzione e una scala per la visita degli affreschi compongono un quadro assolutamente unico per l'epoca e rendono il caso di S. Gregorio assolutamente significativo, essendo l'unico per il quale sono documentabili iniziative, evidentemente pubbliche, volte a garantire nel tempo la continuità della salvaguardia e della fruizione di vestigia di pitture antiche ritenute significative nell'ambito di un più generale attenzione al tema della pittura antica che nasce e matura nel corso del XVII secolo.

Localizzazione/funzione/iconografia

Per lungo tempo è rimasta controversa la questione della localizzazione della stanza nell'ambito della vigna di San Gregorio, problema che, come si vedrà, ne interseca un altro, legato alla destinazione d'uso del contesto. Rodolfo Lanciani, prestando fede ad una indicazione settecentesca di Ridolfino Venuti, in seguito rivelatasi fuorviante, situava la scoperta in una fantomatica vigna di Stefano Guglielmini sul clivo di Scauro di fronte alla basilica dei Ss. Giovanni e Paolo (dove oggi si trovano gli studi Mediaset), ponendo così problematicamente la stanza al di fuori dei confini propri dell'orto del convento di San Gregorio. In questo caso si parte da un assunto di base infondato, frutto cioè di un fraintendimento cui era incorso Venuti (vedi scheda su 'affreschi da vigna Guglielmina'), di conseguenza lo sono anche le conclusioni che da esso derivano. In sintesi la vigna di Stefano Guglielmini citata dal Venuti si trovava in realtà da tutt'altra parte (tra il Colosseo e S. Maria in Domnica) e ad essa vanno riferiti altri affreschi rilevati da Bartoli nel 1685. La stanza affrescata in questione andrebbe invece ricercata entro il perimetro della vigna di San Gregorio, come attestano unanimemente le fonti. La seconda ipotesi di ubicazione muove dal preconcetto in base al quale la stanza sarebbe un sepolcro (il cd. Sepolcro Corsini) per la presenza di ritratti sul soffitto o di motivi marini con eroti che rimanderebbero ad una realtà oltremondana. Il che sarebbe bastato a Thomas Ashby per localizzare la stanza nel settore inferiore della vigna di San Gregorio, ovvero sul pendio del Celio digradante verso la via Appia, lungo la quale avrebbe cioè potuto estendersi una necropoli. Ma la stanza non può essere un sepolcro. Posto il fatto che la stanza per ragioni iconografiche si daterebbe ad un' età imperiale avanzata (III/IV secolo), va rilevato che la vigna di San Gregorio a partire dall'età tiberiana si trovava in un'area in realtà interna al circuito pomeriale, dove era notoriamente interdetta ogni sepoltura. Senza contare che sia Bellori che Gottifredi nel citare gli affreschi spingono oltre la generica citazione della stanza, dandone l'interpretazione funzionale di 'bagno' (cioè terma o ninfeo), benché si astengano dal darne giustificazione. Le due proposte di localizzazione appena descritte sono infine esplicitamente contraddette da alcune fonti documentarie, qui per la prima volta prese in considerazione, che fanno invece unanimemente riferimento al retro dell'abside di San Gregorio. Alle parole di Francesco Gualdi nel 1640 *dietro la tribuna di S. Gregorio* fanno eco quelle di Francesco Bianchini del 1714 *in retro apsidem*

Ecclesiae Sancti Gregorii, mentre grazie alla lettera di Gottifredi è possibile determinare persino il punto esatto della scoperta, da ricercarsi in prossimità della metà settentrionale della stessa abside, cioè quella rivolta verso il Colosseo (*dietro S. Gregorio nella parte che guarda il collosseo*). Come si vedrà, l'iconografia marina raffigurata negli affreschi è attestata sia in terme pubbliche che in ninfei privato e quindi non è in contraddizione con la voce di Gottifredi e Bellori. Se è vero infine, come è già stato osservato, che la stanza dovette sopravvivere anche nel corso del secondo decennio del Settecento, a mero titolo di suggestione, si potrebbe forse sperare di ritrovare ancora la stanza, eventualmente con l'ausilio di qualche mezzo di indagine geognostico, nel verde del parco comunale che si estende proprio dietro la chiesa di San Gregorio al Celio.

Cassiano, Gottifredi, Suarez e Bellori: quattro descrizioni antiquarie a confronto

Cassiano dal Pozzo annota tra i suoi appunti (la cd. Agenda del museo), in cui prendeva nota di tutte le antichità che aveva intenzione di far riprodurre per la raccolta del Museo Cartaceo, una breve descrizione delle pitture. E' di fatto l'unica fonte utile per capire la distribuzione degli affreschi sulle pareti interne della stanza perché è attento a distinguere le pitture della volta, da quelle della facciata principale, delle pareti di destra e sinistra. Per il resto Cassiano si sofferma di preferenza sulle curiosità e sui particolari esotici e naturalistici. Naturalia e antichità erano infatti le due macrosuddivisioni dei disegni del Museo Cartaceo. Ad esprimersi qui è soprattutto l'intenditore erudito, non tanto il fine antiquario desideroso di giungere ad una migliore comprensione iconografica. Colpito dalla fisionomia degli animali, Cassiano ritenere di aver riconosciuto il porfirione tra gli uccelli del circolo più interno della volta e i 'caprioli stranieri d'Etiopia' davanti ai carri della fascia mediana. Dimostra inoltre di essere attratto dai dettagli singolari o esotici come i gioielli che impreziosiscono la Venere che nuota sulla parete di destra, oppure dai putti della parete di destra: uno dei quali veste un abito con un cappuccio, un altro sostiene un'asta con una serie di fettucce sulla sommità.

La relazione Gottifredi, meno pedante e analitica della precedente, comprende osservazioni più raffinate e tradisce questa volta lo sguardo smaliziato dell'antiquario esperto. Qui alla descrizione minuta si sostituisce un tentativo di analisi interpretativa della decorazione nel suo insieme, senza rinunciare a notazioni di carattere sia tecnico, come la presenza di cornici in stucco, che crono-stilistico. La premessa alla descrizione è infatti un elogio della qualità pittorica dell'affresco, che offre di fatto lo spunto per proporre una cronologia di massima dell'affresco, datata in virtù della sua eccellenza ai primi due secoli dell'impero, periodo in cui le arti ancora prosperavano, prima cioè della decadenza che ha inizio con la crisi severiana del III secolo: *la pittura e per il disegno e per il colorito è eccillente perciò i periti la giudicano fatta da 1400 in 1600 anni incirca cioè da Augusto sino Antonino essendo comenciato doppo il detto regno il desegno et anche le nobili arti a mancare* . In assenza di un concetto di stile ben definito, la qualità artistica si lega strettamente alla cronologia storica, secondo la tipica concezione 'biologica' dello sviluppo delle

arti, presente anche in Mancini e in Bellori, in base alla quale perfezione estetica e l'abilità tecnica si spiegano con il grado di sviluppo di una civiltà (giovinezza/maturità/decadenza). Gottifredi in un altro punto della lettera riprende il discorso per ribadire con convinzione ancora maggiore il giudizio espresso in precedenza appellandosi questa volta ad un altro *topos* antiquario, quello del paragone tra gli antichi e i moderni, che domina la riflessione estetica tra Sei e Settecento: *li pittori moderni nel lodare li raffaelli che i michelangioli dicevano che se gli antichi erano superiori ai medesmi nella scultura e nell'intagli, nella pittura al contro erano stati da questi superati; hora essendosi visto il paragone, quanto valessero gli antichi anco nella pittura e forse qualcuno (anche) delli accillenti. Chi haverà nell'ammirazione occasione di lodargli sarà più parco nel paragonarli agli antichi*. Pur essendo essenzialmente uno studioso di numismatica antica, Gottifredi non risparmia evidentemente osservazioni sulle pitture, arrivando ad affermare che la portata della scoperta invitava a riconsiderare il rapporto tra antichi e moderni così come fino ad allora era stato concepito: mentre nella scultura e nella glittica rimaneva indiscussa l'autorità degli antichi, viceversa c'era chi in campo pittorico sosteneva il primato dei moderni, come Raffaello e Michelangelo. L'ammirazione per le pitture appena scoperte tuttavia, nell'ammonimento di Gottifredi, costringeva se non altro a rivedere queste certezze.

Passando invece alla descrizione della volta Gottifredi menzione il tondo maggiore al centro e i quattro minori agli angoli specificando che i fanciulli ritratti in questi ultimi sono complessivamente sei, aggiungendo una informazione preziosa che altrimenti non si ricava nè dal disegno, né da altre descrizioni. Ma ciò che è più importante è che qui si supera il descrittivismo di Cassiano (caratteristica comune agli appunti della cosiddetta Agenda del Museo) grazie ad una capacità di sintesi che si esprime nel tentativo di cogliere una *ratio* nella successione delle figure, ordinate in tre cerchi concentrici che rinviano rispettivamente a tre elementi naturali: acqua, terra e aria, per cui nel cerchio più esterno Gottifredi nota le scene marine, nel cerchio mediano i carri con i putti e fiori che rimandano al suolo, mentre gli uccelli che compaiono nel cerchio più interno sono rinvii all'aria.

La descrizione latina di Suarez, leggibile tra i suoi appunti manoscritti conservati alla Biblioteca Apostolica qui trascritti per la prima volta, è in assoluto la più colta e riflette, sia pur nella concisione, una conoscenza approfondita delle fonti letterarie che contraddistingue il bagaglio culturale dell'antiquario e che risulta tale da permettergli di riconoscere l'identità delle figure sulla scorta degli attributi più caratteristici. Per comprenderla è però indispensabile porla in relazione visiva con lo schizzo di Bianchini, l'unico disegno in grado di cogliere con esattezza fotografica alcuni particolari della volta fraintesi sia dal foglio del Museo Cartaceo che dai disegni di Bartoli (da esso dipendenti). L'antiquario riesce infatti a intuire l'identità delle divinità che figurano nella fascia più interna della volta dopo aver riconosciuto le coppie di animali che le affiancano come attributi caratteristici. Secondo Suarez Venere è la dea posta tra le colombe, Giunone compare tra i pavoni, e Diana tra i cani.

L'ultima descrizione in ordine di tempo è quella, assai sintetica, riportata da Bellori nei due suoi celebri elenchi di pitture antiche superstiti visibili a Roma pubblicati nella Nota delli musei del 1664 e nell'Introduzione alle Pitture del Sepolcro dei Nasoni del 1680.

Nella prima Bellori scrive: *Al Clivo di Scauro, nell'horto contiguo al Monastero di San Gregorio, là dove furono le sue paterne case, vedesi un bagno sotterraneo, nel quale sono diverse pitture di picciole figure che rappresentano teste, con cimbe o barchette cariche di gente che suonano vari stromenti, et con diversi giuochi di fanciulli cucullati, et nel mezzo il fornice un tondo, sono dipinti due ritratti al naturale vestiti di violato*. La descrizione del 1680 riprende brevemente quell del '64 aggiungendo una osservazione 'stilistica' che sembra ridimensionare molto il giudizio sulla qualità delle pitture espresso da Gottifredi. Bellori considera infatti le pitture di San Gregorio di qualità inferiore rispetto alle pitture del cosiddetto Ninfeo Barberini, ma è immaginabile che tale valutazione fosse condizionata dal cattivo stato di conservazione delle pitture nel '80 (così sembra di intuire dall'incipit 'ancora durano'). C'è da chiedersi a tal proposito se nella formulazione di una valutazione così poco generosa possano aver avuto un ruolo quei 'fanciulli' e quelle 'picciole figure' citati nella descrizione e che potevano forse ricordargli da vicino il gusto artistico dei cosiddetti 'bamboccianti', impegnati in un genere pittorico notoriamente avversato da Bellori.

La successione temporale di tali descrizioni ci aiuta anche a immaginare il processo di deterioramento naturale cui andò incontro l'affresco dal momento della sua scoperta. Mentre in Cassiano e Gottifredi ad esempio compare la Venere che nuota, nella descrizione di Suarez del '54, in quelle di Bellori del '64 e '80 essa sembra scomparire. Il disegno di Bianchini del 1714 non a caso riproduce solo la parete di sinistra con metà volta, mentre lascia in bianco la parete di destra dove si sarebbe dovuta trovare la Venere natante, così come non riproduce la scena marina della facciata frontale interna della camera, che invece sembra essere ancora citata da Bellori. Questa dunque può essere stata la ragione della scelta di Bartoli di prendere spunto da un disegno del Museo Cartaceo, essendo l'originale pittorico ormai consunto.

Nel Horto de' Frati di San Gregorio di Maggio 1639 si trovò una stanza dipinta à fresco nella testata della quale erano tre o quattro barchette piene di ragazzi vestiti con diversi instromenti, che suonavano, come crepitacoli, cimbali, crotali e simili.

Nella parete laterale della mandritta era una Venere nuda, che nuotava grande quattro palmi, haveva bellissima acconciatura di testa et alle braccia due cerchi d'oro, ò cisto, che vogliam dire. Uno al polso, l'altro al mezzo della metà della parte superiore del braccio. Alla riva erano figurati più fanciulletti, vestiti con tunichette che scherzavano.

Nell'altra opposta parete, erano diverse carrette, ciascuna delle quali haveva dentro un ragazzo, una era tirata da cervi, l'altra da caprioli stranieri d'Ethiopia. Il carretto era alla foggia di quello de' giuochi

circensi, v'erano anco alcuni uccelli e particolarmente il Porfirione perfettamente dipinto. V'era alcuni ragazzi che scherzavano, et uno tra essi portava una canna alla quale pareva attaccato un ordine di fettuccie, che pareva formasser una scala, ò graticola. Eravi un putto a parte, che haveva un gonnellino col cappuccio come i palandrani di marinari.

La volta haveva nel mezzo in un ton do due ritratti, mezze figure dal vero d'un huomo o donna, e negl'angoli della volta, al fine di ciascuno un altro ritratto come quello de figli de' suddetti. Era arabescata tutta la volta, ò grottescata che vogliam dire, con festoni lunghi, e stretti di fiori che ricorrevano quasi per tutta la stanza. Glera stata data si presuppone a tempo de christiani una mano di bianco l'incrostatura sopra la quale era dipinto era candidissima e grossa due o tre piastre, o ducatoni d'argento.

Breve descrizione che richiama la precente seguita da scoperte di metalli nella stessa cava avvenuta dopo.

Nel giardino de' Padri di S. Gregorio con occasione di cava fu trovata una stanza sotterranea con volta e pareti laterali dipinte a fresco, la volta con arabeschi o per meglio dire grotteschi diversi, con due ritratti di huomo e di donna e le pareti con scherzi di putti, e historia d'una Venere che scherza in acqua nuotando e ritratta tra' disegni di casa, fu poi buttato il tutto a terra doppo che il cardinale Barberino in compagnia del duca di Parma, che allora si trovava a Roma l'hebbe vista : nell'istessa cava di lì a qualche tempo furon trovati metalli diversi antichi, cioè una statuetta come d'una Cibele sedente vestita superbissimamente d'altezza d'un palmo o poco più, un gruppo d'un Centauro, messo in mezzo da un Esculapio, e da un Hercole di grandezza poco maggiore che per scudi 20 fu compro dal cardianale Barberino, una testa d'un Mercurio con suo busto et il tutto di maniera esquisita.

Esame dei disegni:

La prima registrazione grafica delle pitture venne eseguita per volontà di Cassiano dal Pozzo che inviò sul luogo della scoperta, nel maggio del 1639, un giovane copista inglese, Cristoforo Giannetti, autore di tre disegni entrati a far parte della raccolta del Museo Cartaceo oggi in gran parte conservata nella Biblioteca Reale di Windsor. Lo scrupolo documentario proprio dei disegni del Museo Cartaceo, nonché l'immediatezza della copia, tratta quando ancora i colori si conservavano ancora vivaci, ne fanno il più completo e attendibile tra i disegni noti per questi affreschi.

L'acquarello maggiore rappresenta in un *continuum* gli affreschi della parete di sinistra, della volta e della parete di destra che vengono così svolti in piano bidimensionale in un unico fotogramma. Di qui la forma rettangolare del disegno che a sinistra mostra appunto le scene affrescate della parete sinistra, in parte lacunose; al centro è posto in evidenza il soffitto vero e proprio con i quattro tondi minori da cui

ha inizio il giro della volta, come testimonia Francesco Gottifredi; all'estremità opposta compare infine l'affresco con la Venere natante che, secondo la testimonianza di Cassiano dal Pozzo, doveva trovarsi dipinto sulla parete di destra rispetto all'ingresso. La parete di fondo, che raffigura due donne su un'isola in mezzo a putti festanti su barche, è rappresentata in un acquarello che offre una visione d'insieme dell'affresco, mentre un disegno a matita si sofferma sui particolari della barca in basso a sinistra studiando nel dettaglio la gestualità dei putti. L'acquarello che offre la veduta generale dell'affresco parietale, nella sua sagoma semicircolare ricalca chiaramente, con il suo andamento curvilineo, l'intradosso della volta. Confrontando dunque l'immagine di questa parete, l'unica a presentare tale profilo ricurvo, con le pareti di destra e sinistra rese nell'acquarello maggiore, si ha dunque la netta impressione che la stanza fosse coperta da una volta a botte e non da una volta a crociera, come è stato in passato ipotizzato. Tale suggestione era suggerita dallo stesso schema geometrico della decorazione della volta, impostata su due diagonali che si incrociano sul tondo centrale rievocando in apparenza l'aspetto di una crociera. In realtà si può dimostrare che non esiste alcun rapporto di causa/effetto tra la geometria delle pitture e la struttura architettonica dell'ambiente che le ospita, come per altro si può osservare nella tomba dei Nasoni, la cui volta a botte sembra in apparente contrasto con le due diagonali che costruiscono il disegno del soffitto.

Gli affreschi della stanza sono rappresentati da Pietro Santi Bartoli in due diverse versioni. La prima corrisponde a due acquarelli riuniti nel codice Massimo realizzati entro il 1674, la seconda a tre acquarelli che si riferiscono alla serie venduta all'Accademia di Francia, risalenti a una decina di anni dopo (vedi capitolo).

Volta affrescata: confronto tra le due versioni di Pietro Santi Bartoli

Non possono sfuggire vistose differenze tra le due versioni di Pietro Santi, in prima battuta nel diverso numero di acquarelli dedicati allo stesso soggetto, circostanza che tradisce in realtà differenze sostanziali nel disegno della volta. I disegni della serie 'Accademia di Francia' sono tre, contano cioè una unità in più rispetto alla coppia di acquarelli del codice Massimo cronologicamente precedenti. Nel 1685 Bartoli decise infatti di restituire una rappresentazione differente rispetto a quella realizzata più di dieci anni prima, espungendo dalla volta la lunetta di destra con la rappresentazione della Venere natante, che invece trova spazio in un terzo acquarello, interamente riservato alla scena. Con questo artificio il copista poteva vendere all'Accademia di Francia un acquarello in più, ma allo stesso tempo, sempre in

un'ottica 'commerciale', usciva accresciuto il pregio dell'acquarello con la volta dipinta, che avrebbe guadagnato maggiore simmetria ed equilibrio con l'esclusione della Venere marina che invece sarebbe stata meglio godibile alla vista in un acquarello a parte.

Altre differenze riguardano la distribuzione dei ritratti dei cinque giovani entro i tondi angolari. In questo caso il foglio Massimo riprende il Museo Cartaceo, in cui l'unico tondo con una coppia di giovani si trova in basso a sinistra. L'acquarello parigino invece sposta a destra la coppia.

Solo apparentemente però il disegno Massimo è più fedele all'affresco antico riprodotto nel Museo Cartaceo: se infatti dall'impianto geometrico si volge lo sguardo ai quattro vertici dell'acquarello, emergono differenze tali da mettere in dubbio anche l'esattezza della copia Massimo.

Come è noto, il disegno del Museo Cartaceo riproduce lo stato di fatto dell'affresco al momento della scoperta, che doveva presentare lacune in corrispondenza dei due vertici sulla metà inferiore del foglio. I vertici sulla metà superiore sono invece occupati da scene marine. L'acquarello del codice Massimo Bartoli tende invece a ricolmare le due lacune con scene nuove, che sono riprese dall'affresco della facciata frontale della camera antica. Ma a variare è anche la stessa disposizione delle scene riprodotte agli angoli della volta: nel disegno del Museo Cartaceo lo scorcio marino che nel foglio del Museo Cartaceo si collocava in alto a destra migra ora ai suoi antipodi, cioè in basso a sinistra, mentre al suo posto compare una scena nuova, che ritrae fanciulli in barca intenti alla pesca. In basso a destra, dove il Museo Cartaceo segnava una lacuna, una barca accoglie un gruppo di putti festanti. Entrambe le scene citate assolvono chiaramente la funzione di riempitivi e derivano direttamente da dettagli tratti dall'acquarello che riproduce l'affresco della parete principale, anch'esso di ambientazione marina. Si assiste perciò ad una sorta di completamento per *horror vacui* in realtà più comune tra gli acquarelli della serie dell'Accademia di Francia che tra quelli della collezione Massimo, in cui è caratteristica l'esibizione della lacuna in una prospettiva più filologica nei riguardi dell'antico.

Nella resa dei vertici è infatti l'acquarello del *Recueil* quello che si avvicina maggiormente al foglio del Museo Cartaceo nella scelta di riprodurre le lacune in corrispondenza dei due vertici della metà inferiore del foglio, spazi di risulta resi con la generica rappresentazione di una nuda cortina laterizia che accoglie due cartigli con le didascalie.

Helen Whitehouse sottolinea l'assenza di elementi interni ai disegni utili per stabilire se Bartoli si sia **ispirato direttamente all'affresco antico oppure alla copia del Museo Cartaceo**, certamente ben nota a Pietro Santi[14]. Quest'ultima eventualità, contemplata puramente in linea di principio dalla studiosa, può invece essere confermata da due importanti testimonianze del tutto indipendenti e tra

14

loro concordi, una testuale e una grafica, che contribuiscono ad arricchire il repertorio delle fonti disponibili sulla stanza affrescata in questione.

Il primo documento è uno schizzo di Francesco Bianchini datato al 1714 proveniente dai suoi appunti personali conservati nella Biblioteca Capitolare di Verona, già noto a Lanciani e addirittura pubblicato nell'ultima edizione della Storia degli Scavi di Roma, ma sinora mai messo in relazione con la stanza di San Gregorio. Il disegno rappresenta con leggeri tratti a matita e a compasso la struttura geometrica della decorazione della volta nei suoi tratti essenziali limitandosi a descrivere il cerchio centrale e la metà di sinistra della volta, restituendo quasi un'istantanea capace di fare luce sullo stato di conservazione delle pitture della volta nel secondo decennio del '700. Si intravedono, delineati con un disegno leggerissimo e sommario, i ritratti della coppia centrale e di due fanciulli nel tondo in basso a sinistra. Alla matita si sovrappone in parte la penna, che denuncia un intervento successivo di Bianchini volto a mettere meglio a fuoco i particolari del quadrante in alto a sinistra, forse visibili ai suoi occhi con maggior nitidezza. Le scene si ritrovano raffigurate anche nei disegni di Bartoli. Partendo dall'angolo in alto a sinistra della volta, si scorge l'approdo di due putti in barca, cui si affianca la libagione di un personaggio in piedi innanzi ad un simulacro posto su un piedistallo. Entrambe le scene sono separate tra loro da un tritone ornamentale, che doveva trovarsi, in coppia con il suo simmetrico, lungo tutti e quattro i lati della volta, come evidenziano tutte le testimonianze grafiche note per la volta. Spostando progressivamente lo sguardo verso il centro della composizione, nel registro concentrico superiore si incontra una biga con due cervi al comando di un putto, mentre ancora più verso l'interno, attorno al tondo centrale con i ritratti, si distribuiscono quattro lunette, parallele a ciascuno dei lati della volta, entro due delle quali è disegnata una figura umana stante in mezzo a due volatili. Più in dettaglio, nella lunetta di sinistra, l'unica ricalcata a penna, si osservano due pavoni, mentre all'interno della lunetta posta in alto compaiono due uccelli di taglia inferiore. A svelare l'identificazione di personaggi, che dallo schizzo appaiono quasi come ombre, interviene il celebre antiquario francese Suarez, che nel 1654 visita la camera affrescata e, in un'inedita descrizione riportata su un manoscritto della Biblioteca Apostolica fa riferimento ad una Giunone in mezzo a due pavoni, che quindi corrisponde alla lunetta di sinistra, e a una Venere affiancata da due colombe, corrispondente alla lunetta in alto.

In conclusione, sia il disegno di Bianchini che la testimonianza di Suarez segnalano con chiarezza la presenza di figure dalle sembianze umane all'interno delle lunette, in netto contrasto con non solo con il disegno del Museo Cartaceo ma anche con tutti i disegni di Pietro Santi e Francesco Bartoli, che invece pongono sistematicamente tra i volatili rocce o arbusti di vario tipo, dimostrando perciò di travisare il senso dell'iconografia originaria. Dal momento che identici fraintendimenti si trovano replicati in tutte le copie eseguite da Pietro Santi Bartoli, per altro di un trentennio più tarde rispetto alla copia del Museo Cartaceo, la conclusione più logica è che i disegni di Bartoli derivino, almeno in parte,

dal disegno puteano, confermando in tal modo una relazione di dipendenza che prima era apparsa solamente come semplice eventualità.

Il disegno del Museo Cartaceo dovette quindi essere trasposto da Pietro Santi in uno schizzo di base, da utilizzare come modello grafico di base per la redazione, di volta in volta, dei suoi acquarelli. I disegni originali attualmente risultano perduti, ma ne sopravvive una copia, ad opera del figlio Francesco, in sei fogli conservati negli album di Holkham Hall[15]. Attraverso questi disegni si opera la scomposizione della decorazione della volta nei suoi elementi costitutivi principali, secondo una tecnica compendiaria ben presente in molti dei disegni preparatori di Pietro Santi Bartoli relativi a soffitti caratterizzati da motivi decorativi speculari e regolari: vi compaiono in particolare il disegno della metà sinistra della volta, della parete di sinistra con la Venere che nuota, il tondo centrale con i ritratti e le lunette con i volatili, tre fogli sono dedicati ai tondi minori con i ritratti della prole, su un altro disegno invece compare la scena con l'isolotto marino rappresentata sulla facciata principale della stanza. In questo caso l'indicazione dei colori non è espressa verbalmente, come più frequentemente si riscontra nei disegni di Bartoli, ma direttamente mediante accenni di colore che si concentrano su punti essenziali delle decorazioni o dei personaggi, secondo una tecnica che si ritrova in qualche schizzo preparatorio dell'album Vittoria. Quando sarebbe giunto il momento di redigere gli acquarelli veri e propri, lo schema geometrico della volta sarebbe stata tracciato per intero su un nuovo foglio in base a principi di simmetria, analogamente i tondi e le lunette sarebbero stati ricomposti insieme alle figure descritte al loro interno in un unico disegno finale, mentre i colori sarebbero stati stesi sulla falsariga delle indicazioni cromatiche riportate nei disegni preparatori. Da tali disegni sarebbero pertanto derivati quelli necessari per la redigere le due serie di acquarelli sinora note: dapprima fu la volta degli acquarelli del codice Massimo, databili entro il 1674. Ad essi seguirono, nel 1691, gli acquarelli venduti all'Accademia di Francia, che, come è stato appena osservato, avrebbero rielaborato in modo differente i fogli preparatori per giungere ad una versione dagli esiti esteticamente più gradevoli. La prova che effettivamente si dovettero ricomporre insieme singole componenti dell'affresco disegnate separatamente proviene dal disegno del *Recueil* in cui varia sia l'ordine dei ritratti presenti nei tondi che la posizione delle lunette intorno al tondo maggiore. Sempre ad Holkham Hall si conserva la copia esatta di Francesco Bartoli del disegno preparatorio che Pietro Santi tracciò per l'acquarello della serie 'Accademia di Francia' che riproduce l'affresco della parete frontale. La coincidenza tra il disegno e l'acquarello è perfetta, sia nelle forma che nelle dimensioni, anche se in questo caso Francesco omette l'indicazione dei colori che probabilmente doveva comparire sul foglio preparatorio utilizzato come modello.

[15] Per ragioni stilistiche e cromatiche di attribuzione.

In conclusione, in base alle considerazioni precedenti, Pietro Santi Bartoli dovette senz'altro avere accesso alla raccolta grafica di Carlo Antonio dal Pozzo per realizzare i disegni preparatori, che sembrano effettivamente il prodotto di un lavoro concepito a tavolino. La copia che ne derivò tuttavia non è perfettamente sovrapponibile al disegno del Museo Cartaceo, ma diverge in più di un dettaglio. Non va allora del tutto esclusa l'ipotesi che il copista possa aver lavorato dentro la stanza di fronte all'originale antico, salvo poi tentare di compensare con il ricorso al disegno del Museo Cartaceo, realizzato nel 1639, eventuali lacune causate dai danni che l'originale antico nei trent'anni successivi alla prima documentazione della scoperta poteva aver patito. Il degrado del resto è più che probabile se, oltre all'implacabile azione del tempo, si tiene a mente la testimonianza di Francesco Gottifredi, che narra il tentativo dei monaci di S. Gregorio, subito stroncato, di demolire la camera affrescata per proseguire i lavori di cava diretti al recupero di materiale edilizio. La pratica del confronto con precedenti disegni dall'antico per integrare le lacune dell'originale in effetti non è nuova in Pietro Santi. Se ne trova eco in un acquarello del *Recueil de peintures antiques* che documenta l'*opus sectile* proveniente dalla chiesa di S. Andrea Catabarbara dove è lo stesso Bartoli a specificare espressamente in didascalia di aver guardato al disegno del Museo Cartaceo per ricostruire l'aspetto originario delle decorazioni egittizzanti che nel marmo della collezione Massimo si presentavano oramai in un stato conservativo tale da comprometterne la leggibilità.

Le copie di Francesco Bartoli

Dopo aver fatto cenno al ruolo di Francesco nella copia dei disegni preparatori di Pietro Santi, non si può evitare di esaminare anche la produzione ad acquarello che attinge anch'essa ai disegni preparatori ereditati dal padre: gli affreschi della stanza di San Gregorio si trovano negli acquarelli di Francesco del codice Capponiano 285 alla Biblioteca Apostolica Vaticana, alla Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte a Roma, ma soprattutto nella collezione Topham di Eton.

Nel codice Capponiano è rappresentata la scena marina che figurava sulla facciata interna della camera, e che ritorna, in una composizione più serrata e con qualche modifica nella definizione della riva, anche in un acquarello ad Eton. Entrambe le copie appena citate discendono, come suggerito da alcuni dettagli dell'imbarcazione in basso a sinistra[16], dal disegno preparatorio di Pietro Santi Bartoli per l'acquarello dell'Accademia di Francia e oggi noto solo grazie alla copia di Francesco nell'album di Holkham Hall.

La collezione Topham di Eton conserva la rappresentazione della volta nel volume dedicato ai soffitti antichi dipinti, il Bn 6, mentre nel volume Bn 5 compaiono in una curiosa sequenza di tre lunette

[16] Nei disegni di Pietro Santi Bartoli il fanciullo che suona la tibia nella barca è rappresentato in un due versioni: in una la tibia è doppia (versione Massimo/Glasgow), nell'altra la tibia è singola (versione Holkham Hall/Recueil). Francesco Bartoli dimostra di tenere in considerazione la seconda versione.

semicircolari gli altri affreschi di tema marino. Una lunetta corrisponde a quella citata in precedenza, l'altra rappresenta la Venere marina (copia dell'acquarello della serie 'Accademia di Francia') che in questo caso si uniforma alla lunetta precedente mediante una sagoma perfettamente semicircolare, e quindi rinunciando alla forma 'ad arcosolio' con i lati rettilinei alle estremità e il lato superiore convesso che si riscontra in tutte le precedenti rappresentazioni della scena. Lo stesso semicerchio si incontra anche nella terza lunetta della terna di Eton, la più singolare, in quanto introduce una scena del tutto inedita, mai documentata cioè per la stanza affrescata da S. Gregorio al Celio, che di fatto combina entro di sé alcuni dettagli delle due lunette precedenti, riproponendo con opportune variazioni il tema della coppia personaggi femminili sull'isolotto centrale, qui ritratta in una differente posa e recuperando la nudità della Venere natante. Ma si ritrovano anche le barche con i putti, e si cita nuovamente il fanciullo in acqua con il serpe in pugno, già presente nella lunetta precedente. Si tratta quindi di un tentativo da parte di Francesco Bartoli di ricreare artificialmente un ciclo di affreschi plasmando una sequenza narrativa in parte d'invenzione che trae ispirazione dal tema marino evocato dagli acquarelli paterni già noti; l'impressione di un ciclo legato da trama unitaria è inoltre suggerita non solo dal comune tema marino, ma anche dalla medesima sagoma semicircolare inquadrata entro una cornice rossa che invita a identificare le tre lunette con altrettante pareti interne della stessa stanza. Un invito che, fuor di metafora, è stato colto: le fantasiose rappresentazioni di Francesco sono infatti divenute oggetto di discussione tra gli studiosi in relazione alla stanza affrescata di San Gregorio, in particolare nell'ambito degli studi sulla topografia del Celio antico e sulla pittura funeraria antica. La presenza di tre lunette di questo genere all'interno di una stanza ha ovvie ricadute a livello di ricostruzione architettonica, inducendo a ritenere che la camera fosse coperta da una volta a crociera (quando è più probabile che invece fosse a botte, dato lo svolgimento dell'affresco nell'acquarello del Museo Cartaceo); infine vi è stato inoltre chi, senza mettere in dubbio l'esistenza della terza lunetta di fantasia, ha avuto ragione di collocarla sul lato sinistro dell'ambiente affrescato rispetto all'ingresso[17]. Si rivela allora indispensabile una conoscenza critica del *modus operandi* del copista per poter pesare correttamente il valore documentario degli acquarelli di Pietro Santi e Francesco Bartoli, di conseguenza riducendo il rischio di invalidare ogni ragionamento fondato su questi disegni.

Interessante è anche il caso della volta, anch'essa raffigurata tra gli acquarelli della collezione Topham di Eton[18]. La fonte di ispirazione in questo caso non è univoca, in quanto nel foglio di Eton sembrano fondersi insieme apporti di Pietro Santi appartenenti a tre differenti versioni, che fanno capo rispettivamente ai disegni preparatori di Holkham Hall (che, come s'è visto, dipendono direttamente dal disegno del Museo Cartaceo), ma anche agli acquarelli delle serie 'Accademia di Francia/Recueil', 'Massimo/Glasgow', nonché i

[17] p. 148.
[18]

- dalla serie 'Accademia di Francia/Recueil' è mutuato l'aspetto della volta nel suo insieme, il carattere serrato e compatto che esclude dal suo interno la lunetta con Venere che nuota.

- dalla serie 'Massimo/Glasgow' deriva invece il completamento delle lacune ai vertici mediante l'inserimento di scene tratte dall'affresco con la scena dell'isolotto marino dall'affresco frontale.

- Dai disegni preparatori di Holkham Hall viene desunto un motivo decorativo assente nelle due versioni precedenti, che corre intorno al tondo centrale e consiste in fiori rossi alternati a linee ondulate dello stesso colore.

L'acquarello finale di Francesco sarà il modello per la stampa che Giovanni Bottari farà incidere per l'edizione delle *Picturae Antiquae* del 1750. Bottari dovette fare riferimento non all'acquarello Topham di Eton, bensì ad un acquarello simile e oggi non noto, derivante però dallo stesso disegno preparatorio approntato da Francesco. Nell'opera a stampa compaiono anche le due lunette con la Venere natante e con la scena dell'isolotto, anch'esse incise a partire da altrettanti acquarelli di Francesco Bartoli, come del resto emerge dalle didascalie latine sottoposte alle tavole del volume che riportano l'errata provenienza: *Domus Titi*, tipica della produzione di Francesco, ben attestata negli acquarelli della collezione Topham di Eton, in cui ricorre lo stesso toponimo citato a sproposito. L'errata indicazione di provenienza determina la disarticolazione di un contesto unitario, che lega l'affresco del soffitto alle scene raffigurate sulle due pareti. Con l'etichetta generica di *Domus Titi*, le tre stampe si mescolano infatti nel gruppo indistinto di tavole caratterizzate dalla medesima provenienza denominazione generica, e così, invece di apparire unite, in due tavole consecutive, si perde in questo modo qualsiasi connessione contestuale (tavv. IV e VII).

Alla fortuna delle pitture di S. Gregorio si ricollegano anche i tre acquarelli di Francesco del codice di Ridolfino Venuti conservato presso il fondo Rodolfo Lanciani della Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'arte. Su un foglio bianco sono incollati gli acquarelli dei tre tondi della volta di S. Gregorio. In alto il tondo maggiore con i ritratti dei capofamiglia, segnato con l'ordinale I, è l'unico a riportare la didascalia di pugno di Francesco: "Pittura di una famiglia segniati al n. I-II-III trovate nelle terme di Tito, disegnate da Francesco Bartoli", che se da un lato intende legare insieme i tre acquarelli con i tondi, dall'altro restituisce anche in questo caso una errata indicazione di provenienza. Nella metà inferiore del foglio compaiono invece i due tondi minori: a sinistra, contrassegnato dal numerale 'II' campeggia il busto della fanciulla, mentre a destra, al numero 'III' figurano i busti dei due giovani figli. E' interessante notare in questo caso come i tondi provenienti dal disegno preparatorio di Pietro Santi, che scomponeva la volta nei suoi elementi geometrici principali con l'obiettivo di riunirli successivamente in un acquarello finale, da materiale di lavoro quale inizialmente erano, siano divenuti con Francesco degli acquarelli indipendenti, del tutto separati dalla volta che avrebbe dovuto

complessivamente includerli. Al centro del foglio Rodolfo Lanciani trascrive in caratteri maiuscoli e con inchiostro di color porpora una didascalia evidentemente ripresa da un appunto di Ridolfino Venuti, a cui erano appartenuti gli acquarelli: 'Ritratti di famiglia romana scoperti l'anno 1732 nella vigna Guglielmini al Monte Celio' fornendo una informazione errata nei riguardi sia della data che del luogo di rinvenimento (per il problema topografico della vigna Guglielmina s.v.).

Iconografia della facciata principale della stanza

Il disegno del Museo Cartaceo e gli acquarelli di Pietro Santi Bartoli ritraggono l'affresco della facciata opposta all'ingresso in cui è raffigurata una scena marina con due donne affiancate e semisdraiate su un'isolotto sulla sinistra del quale compaiono due barche con putti in festa intenti a danzare e suonare strumenti a fiato sulla sinistra, mentre sulla destra una barca con putti impegnati in operazioni di pesca. Sul solo acquarello di Bartoli compare in primo piano sulla riva ciò che all'apparenza sembra essere una cassetta. Una scena assai simile è nota in un secondo affresco ritrovato a poche decine di metri dalla chiesa di San Gregorio, dalla parte opposta del clivo di Scauro all'interno di un ninfeo scoperto negli scavi del 1909 sotto la basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Una vicinanza singolare, che non è mai stata spiegata e che è ancor più sorprendente se si considera che proprio nell'area della stessa basilica è stato scoperto un piatto di vetro inciso che rappresenta esattamente lo stesso tema.

Numerosi sono stati i tentativi di esegesi della scena marina rinvenuta sotto la basilica dei Santi Giovanni e Paolo, da cui è necessario partire per decriptare l'affresco della camera scoperta presso la chiesa di San Gregorio al Celio. Pur derivando chiaramente entrambe le pitture dallo stesso schema compositivo con i medesimi protagonisti, si registrano comunque alcune differenze: nel ninfeo sotto SS. Giovanni e Paolo le imbarcazioni attorno all'isolotto sono occupate da eroti in parte pescatori in parte impiegati nel carico di merce presso un molo, ma soprattutto al centro della composizione figura un personaggio maschile nudo stante che versa un liquido bianco sulla coppa donna seminuda distesa sull'isolotto a sinistra. La terna così costituita è stata variamente interpretata dagli studiosi nel corso del Novecento, inizialemte cme Liber, Libera e Venere, come Persefone, Cerere e Bacco, l'Isola dei Beati oppure il Navigium Isidis. Una svolta intepretativa è giunta con la scoperta della stessa scena nel mosaico di una domus del IV secolo a Sidi Grhib in cui al personaggio maschile di destra era associata una iscrizione grazie alla quale nel personaggio è possibile identificare con certezza la personificazione del monte Gauro che sorge ai piedi di Baia, vicino Pozzuoli, rinomato per la produzione di un vino bianco campano di pregio, secondo solo al Falerno. Il Gauro dunque verserebbe il vino nella coppa di Venere Lucrina, cioè caratteristica del Lago Lucrino presso Baia, divinità secondo le fonti letterarie particolarmente venerata in ambito flegreo. Questa nuova chiave di lettura ha permesso quindi di

immaginare una nuova ambientazione per la scena di SS. Giovanni e Paolo e San Gregorio e di riesaminare globalmente il senso della scena intera, in cui giustamente Mariette De Vos ha voluto vedere attraverso la celebrazione di Baia, legata a Venere Lucrina e al vino Gaurano, la metafora del legame tra Bacco e Venere, tra il vino e l'amore coniugale, come si vedrà più in dettaglio in seguito.

A conferma di questa interpretazione che unisce Venere e il Gauro nella realtà di Baia e Pozzuoli interviene anche il fronte di un sarcofago conservato presso i Musei Vaticani nel cortile del Belvedere che rappresenta sempre la stessa terna di personaggi in mezzo ad un litoraneo portuale. In particolare il gruppo sembra dividere il paesaggio di Pozzuoli (a destra), da quello di Baia (a sinistra).

Nella metà puteolana si riconosce il faro, abbracciato dalla sua personificazione, in alto l'anfiteatro maggiore, ma soprattutto il molo ad arcate (i cui piloni erano ancor a visibili affioranti sul mare nel corso del '700) sormontato da due altrettanto caratteristici archi trionfali, uno con quadrighe trainate da ippocampi, l'altro con quadrighe di tritoni, che ritornano non solo in alcune caratteristiche fiaschette di vetro, fonte preziosa per ricostrure la topografia puteolana, ma anche in due acquarelli rispettivamente di Galestruzzi e Bartoli che raffigurano l'affresco del porto di Pozzuoli scoperto in un edificio scavato nel 1668 presso l'orto de Nobili, già all'epoca riconosciuto come tale in seguito alla folgorante intuizione di Ottavio Falconieri.

Baia è invece riconoscibile sulla sinistra per la presenza degli *ostriaria*, cioè gli allevamenti di ostriche caratteristici del lago Lucrino. Ma soprattutto a Baia morì il nocchiero di Ulisse, Baio, che diede il nome alla zona. Baio guida la nave di Ulisse e dei suoi compagni nella scena che si vede a sinistra. La nave è impegnata a contrastare la tempesta scatenata da Poseidon (qui personificato con la barba fluente che emerge possente dai flutti), il cui intervento era stato invocato dal figlio Polifemo che era appena stato accecato da Ulisse. Forse proprio tra le acque di Baia trovò la morte Baio, travolto dalla procella scatenata dall'ira implacabile di Poseidone. A Baia fu tumulato il nocchiero di Ulisse, e da Baio prese il nome la stessa Baia, secondo una versione del mito tramandata almeno dall'età di Licofrone, e quindi dal IV sec. a.C..

Se dunque a Baia è ambientato il mitico intervento di Poseidone, come suggerisce il sarcofago, allora non lontano da qui va situato anche il suo più immediato antefatto, cioè la scena dell'incontro tra Ulisse e il ciclope. La grotta in cui Ulisse porge la coppa a Polifemo si trova immortalata del resto in una delle fiaschette di vetro da Baia con la legenda 'ciclops Ul[ixes]'. Un eccezionale rinvenimento subacqueo ci permette inoltre di localizzare con precisione forse lo stesso luogo dell'evento, nel cosiddetto ninfeo di Punta Epitaffio presso Baia dell'età di Claudio. Qui nel 1969, all'interno di una grotta artificiale ricavata nell'abside in fondo al ninfeo, venne scoperta la statua di Ulisse che allunga una coppa di vino evidentemente verso una statua di Polifemo che però non si è conservata. In un altro gruppo scultoreo

invece un compagno di Ulisse (forse lo stesso Baius) regge sulla coscia sinistra un otre caprino ed è pronto a riversare il vino nella coppa. Il gesto del versare il vino nella coppa e l'invito a bere di Ulisse a Polifemo allungando la coppa verso quest'ultimo corrispondono a due momenti, posti in sequenza tra loro e plasticamente rappresentati nelle statue del ninfeo di Punta Epitaffio. L'episodio mitico centrato sulla scena del vino versato nella coppa e offerto a Polifemo sembra trovare quasi la sua sede ideale e la sua migliore celebrazione in una località come Baia, nota anche per la produzione del suo eccellente vino *Gauranum*, che diventa motivo d'orgoglio locale, tanto da essere raffigurato su una fiaschetta-*souvenir* di vetro, oggi conservata a Varsavia, che offre una panoramica delle principali caratteristiche distintive di Baia, a partire dai caratteristici *ostriaria,* gli allevamenti di ostriche. Ma soprattutto ritorna la coppa di vino, questa volta nelle mani di Venere, con il braccio disteso che sembra ricevere genericamente da destra una coppa di vino, in un gesto che sembra forse ricalcare quello dell'episodio di Ulisse e Polifemo. La posa di Venere è molto simile a quella che ritroviamo nell'affresco di San Gregorio e San Giovanni e Paolo, ed è dunque possibile che in origine la Venere con la coppa in mano si trovasse isolata, per essere inserita solo in un secondo momento all'interno di una scena più articolata. La coppa di vino in origine al centro della rappresentazione del mito omerico, viene associata ora alla Venere Lucrina di Baia, vero e proprio simbolo della località insieme al *Gauranum*. Non è più Polifemo a ricevere la coppa di vino, qui è Baia stessa, con le fattezze di Venere. Lo stesso soggetto, cioè la Venere sdraiata con una coppa in mano si ritrova in una bottiglia da Asturica Augusta. Sopra la coppa di vino si legge 'BAIA' ad indicare il nome della località rappresentata, a destra compare il faro di Pozzuoli, mentre a sinistra la leggenda 'DOLIA' si accompagna purtroppo ad una lacuna, in cui dovevano forse campeggiare quei grandi recipienti (dolia) impiegati per la conservazione del *Gauranum.* Venere lucrina, vero e proprio nume tutelare di Baia, in questi due vetri si trova associata al Gaurano, lo stesso vino che proprio a Baia venne versato da Ulisse a Polifemo. La terza versione iconografica in ordine di tempo è quella canonica, nota *in primis* dagli affreschi di S. Gregorio e SS. Giovanni e Paolo, ma in generale da esempi che non sembrano essere antecedenti all'età severiana, nel corso della quale si intensificano gli interventi edilizi degli imperatori romani nell'area di Baia, soprattutto con Alessandro Severo. La coppa di vino torna ad essere dinamicamente inserita in una scena nuova che di fatto unisce la Venere del lago Lucrino ai vitigni del monte Gauro. Il vino è versato nella coppa di Venere per mezzo di un corno dalla personificazione del monte Gauro, la cui cima in una lettera di Simmaco del 375 appare non a caso sovrastato dal Bacco 'cornigero', cioè portatore del corno potorio[19]. Il Gauro/Bacco doveva versare il vino proprio da un corno (come si vede bene nei mosaici di Sidi Ghrib e di Gubbio) sulla patera di Venere. A Sidi Grib, a Gubbio e a SS. Giovanni e Paolo Gauro/Bacco egli conserva la stessa posizione, che sembra mutuata da quella del Poseidon Laterano e che si presta bene in questo caso specifico a facilitare l'allusione al monte che personifica, attraverso il piede poggiato su

[19] Il Bacco cornigero sovrasta la sommità del monte Gauro: *Ubi corniger Lyaeus operit superna Gauri*(*Ep*., I, 8)

una roccia. In modo analogo, nell'iconografia canonica della liberazione di Andromeda da parte di Perseo, il piede di Perseo sul masso è una metafora per indicare la rupe sulla quale era legata Andromeda. Nel sarcofago del Belvedere il giovane con la gamba sollevata allo stesso modo si trova a versare un liquido (probabilmente da un corno) nella coppa della dea, che non può essere che vino, se si osserva il tralcio di vite impugnato con la mano sinistra. In questa scena scolpita la donna dal seno scoperto che riceve il vino versato dal Gauro/Bacco è evidentemente Venere, che compare affiancata ad una seconda donna che le siede accanto vestita in modo più pudico e severo. Quest'ultimo personaggio, strettamente legato a Venere da un abbraccio protettivo, introduce il secondo polo fondamentale della scena che ruota intorno a Venere e il matrimonio. La principale spia per il riconoscimento di tale personaggio è la corona di fiori nuziale impugnata da Venere, che non lascerebbe dubbi sulla sua funzione di pronuba esercitata da Venere nei confronti della nubenda, la donna che cioè si appresta a sposarsi, come giustamente osserva Mariette De Vos. Un corona sta sul capo della stessa giovane vergine sul sarcofago e, come è noto, è uno dei simboli del cerimoniale matrimoniale che si ritrova in molte rappresentazioni nuziali a bassorilievo. Nel caso specifico della triade qui rappresentata sembra caratterizzarsi come costante, e non un elemento accidentale proprio di una delle tante varianti sul tema principale, tant'è vero che si ritrova sempre tra le mani di Venere pronuba sull'affresco della camera da San Gregorio al Celio, come si vede nell'acquarello di Pietro Santi Bartoli e si intravede nel disegno del Museo Cartaceo[20].

Il culto locale di Venere lucrina, insieme alla celebrazione del vino del Gauro che aveva reso ebbro Polifemo, in un'area che legava a sé la memoria delle peregrinazioni di Ulisse fino al punto da costruirsi un etimologia che rimandava al mitico nocchiero Baio (così molte accadeva anche in altre località del litorale magnogreco e laziale che si contendevano il ricordo di una delle tappe del viaggio), trovavano dunque una perfetta sintesi e trasfigurazione iconografica nella coppia Venere/Gauro, metafora della ben più nota e collaudata coppia Venere/Bacco e Venus/Vinum, sfere tra loro intimamente commesse nei culti, come nel cerimoniale del matrimonio. Alla concettualizzazione dell'amore che accompagna la genesi della terna iconografica in questione rimanda il terzo personaggio accanto alla Venere, che risulta estraneo alla realtà particolare di Baia rispetto agli altri due personaggi, ma direttamente collegato all'amore nel matrimonio e che viene a completare il mitologema essenziale, la formula fissa costituita dalla terna Gauro/Bacco-Venere Lucrina/Pronuba e nubenda, da cui deriveranno una serie di varianti iconografiche attestati in sarcofagi, mosaici, bicchieri e bottiglie in vetro. Il riferimento di partenza alla caratteristiche naturali e cultuali proprie di Baia che ritroviamo sui vetri subisce una progressiva sublimazione con l'inserimento del terzo personaggio, segno dell'avvenuto mutamento semantico, che

[20] All'orizzonte del matrimonio si ricollegano anche le figure scolpite sul sarcofago in alto sinistra rispetto alla scena principale.

intende associare a livello iconografico in senso astratto e universale, cioè prescindendo dalla realtà di Baia che diventa una pura metafora per rappresentare lo stretto legame che unisce Venere a Bacco. Baia è il pretesto per illuminare in modo esemplare quel rapporto che è evidente nelle festività del vino, i vinalia priora e rustica,

I *vinalia rustica* si celebravano il 19 agosto e coincidevano sia con l'inizio della vendemmia, sia con il *dies natalis* del tempio di Venere *Obsequens* al Circo Massimo. I *vinalia priora* si celebravano invece il 23 aprile, dies natalis del tempio della Venere, Ericina alla porta Collina, e prevedevano la degustazione del vino novello che si conservava in *dolia* all'interno del tempio. Tale ricorrenza ricalcava le feste in onore di Dioniso in cui si aprivano per la prima volta i *pithoi*, l'equivalente greco dei *dolia* in cui si conservava il vino. Il rito dell'assaggio del vino novello è adombrato in un bicchiere e in una bottiglia di vetro incisi (evidentemente riservati al consumo di vino), dove compare in stretta associazione con la terna carattestica Gauro-Venere-*nubenda*. In particolare vengono tratteggiati gli eroti del corteggio di Venere intorno a enormi *dolia* che non a caso si trovano immediatamente a destra di Gauro/Bacco. Un'altra variante è presente nell'abside del mosaico monocromo dalle terme di Ostia, in cui è persino uno degli amorini a compiere l'atto di versare il vino nella coppa di Venere sostituendosi in questo modo al Gauro nella terna canonica.

Da questo schema iconografico fondamentale, espresso nella forma più coerente e matura nei mosaici delle terme di Sidi Ghrib, della *domus* della Guastuglia a Gubbio, negli affreschi da San Giovanni e Paolo e San Gregorio, e nel sarcofago Belvedere, si generano in parallelo una serie di filiazioni e variazioni rispetto al motivo principale canonizzato, che diventa perciò oggetto di rivisitazioni (se non di fraintendimenti). Una di queste è quella che si osserva nel mosaico delle terme marittime di Ostia, dove un amorino sostituisce il Gauro, un'altra si trova sul sarcofago Chiaramonti, in cui è l'Iside dei naviganti con la corona turrita a sostituire stavolta il Gauro nell'ambientazione portuale. Circa il rapporto tra iconografia e supporti, la presenza del tema marino in ninfei e terme appare scontato, laddove poi Baia era località termale per eccellenza. Altrettanto comprensibile la presenza su bicchieri e sul piatto in vetro da San Giovanni e Paolo, dove si predilige evidentemente il riferimento al vino. Lo è meno nei sarcofagi, laddove forse si estrapola dall'iconografia il tema bacchico, familiare nell'orizzonte funerario, oppure l'idea di quiete eterna rievocata dal porto.

Tornando alla camera perduta di San Gregorio, l'affresco con la scena marina sembra quasi sospesa e interrotta a causa dell'assenza del Gauro; Venere infatti porge la coppa verso destra, come prevede lo schema consueto, ma apparentemente senza che nessuno si preoccupi di versarle il vino nella coppa. Sull'assenza del personaggio maschile si interroga anche Paul Kereny, che ipotizza la presenza di un altro affresco nella stessa camera con l'arrivo del dio (cioè del Gauro), altrimenti la scena marina sarebbe rimasta priva di senso creando un attesa e una tensione che sarebbero state soddisfatte solo con

il riempimento della coppa da parte del dio. In realtà, esaminando i disegni seicenteschi, un affresco che rappresentasse il compimento della scena con il Gauro avrebbe potuto occupare solo la parete d'ingresso, quella cioè abbattuta per poter entrare all'interno della camera di San Gregorio, e dunque nella parete opposta, essendo le pareti destra e sinistra già occupati da altre pitture, ma sarebbe assai poco verosimile che la scena principale del supposto ciclo potesse figurare in posizione subordinata e non invece sulla facciata opposta all'ingresso, la prima ad essere vista a colpo d'occhio appena entrati nella stanza. E' molto più economico invece ritenere che il Gauro fosse presente in origine sulla facciata principale e che non fosse stato rappresentato né dall'artista di Cassiano, né da Bartoli a causa del degrado conservativo della superficie pittorica antica. Che le pitture della stanza non fossero giunte al momento della scoperta nella loro integrità originaria è peraltro già suggerito dalle lacune che si registrano sulla volta. Osservando il disegno del Museo Cartaceo della scena marina, accenni di colore definiscono gli abiti dei putti festanti che compaiono solo sulla metà di sinistra della lunetta. Solo qui infatti la scena assume un certo grado di nitidezza. Nella metà di destra le figure appaiono appena accennate attraverso il solo disegno, lasciando intuire proprio in questo settore la possibile presenza di lacune, o comunque di un dilavamento della superficie pittorica. Inoltre, sempre nel disegno del Museo Cartaceo, al di sotto dell'isolotto centrale è come se si aprisse un vuoto innaturale, un ampio spazio lasciato, in coincidenza del quale Bartoli nella serie RibA/Recueil disegna effettivamente una lacuna, che però non è del tutto chiaro se debba essere interpretata come reale, oppure se debba invece trattarsi di un espediente artistico per ospitare la didascalia che nell'acquarello indica il luogo di rinvenimento nell'orto del convento di San Gregorio. Il dubbio si insinua in quanto nel primo acquarello ad essere realizzato da Bartoli in ordine di tempo, quello presente nel codice Massimo, non si registra alcuna soluzione di continuità e il vuoto sotto l'isolotto sembra come ricolmato con una diversa distribuzione delle figure nello spazio. In conclusione appare chiaro che non v'è nessuna necessità di ricercare su una delle pareti della stanza una qualche improbabile replica della scena completata finalmente dal Gauro, bensì è sufficiente ritenere ipotizzarne la presenza sin dall'origine nell'affresco originario, salvo poi risultare completamente illeggibile al momento della scoperta della stanza nel 1639.

L'ambientazione flegrea abbondantemente descritta risulta assai utile per comprendere un particolare apparentemente banale e raffigurato solo nei disegni di Bartoli, vale a dire la presenza di una cassa depositata sulla riva in basso a sinistra, vista in prospettiva e decorata con una serie di scomparti rettangolari, che invece è stata acutamente interpretata da Mariette De Vos come rappresentazione sintetica degli *ostriaria* caratteristici del lago Lucrino, costantemente presenti nella decorazione incisa delle fiaschette vitree puteolane, anch'essi resi in modo compendiario con un motivo a griglia. Se l'identificazione si rivelasse corretta, come sembrerebbe vista l'interpretazione complessiva del contesto puteolano, v'è motivo di credere che almeno questo dettaglio sia stato desunto da Bartoli direttamente dall'originale antico e non dal disegno del Museo Cartaceo, dove infatti non compare. Mentre la volta,

in tutto o in parte, deriva dal Museo Cartaceo, per la scena marina della lunetta Bartoli sembra effettivamente aver studiato l'affresco originale superstite. La documentazione grafica proposta da Bartoli è dunque il frutto di una ragionata mediazione tra originale e copia precedente: l'esame autoptico precisa eventuali dettagli sfuggiti all'occhio del disegnatore di Cassiano, allo stesso tempo il disegno del Museo Cartaceo viene sfruttato da Bartoli per particolari non più visibili nei decenni successivi alla scoperta del '39.

Quanto agli acquerelli di Franceco Bartoli, in quanto copie dei disegni paterni, non possono essere ovviamente trattati come fonte primaria di documentazione. Di conseguenza il tentativo operato da Bernard Andreae e ultimamente da Mariette de Vos di spiegare l'acquerello di Francesco Bartoli che ritrae una seconda scena marina (modellata sia nella composizione della scena che nella forma sagomata a lunetta sulla falsariga della scena marina principale) si rivela uno sforzo vano, se non addirittura fuorviante per l'interpretazione complessiva delle scene, in quanto l'acquarello è certamente frutto dell'immaginazione di Francesco Bartoli e dunque non v'è alcuna speranza di trovare corrispondenza con qualsiasi testimonianza grafica o testuale sulle pitture antiche della camera di San Gregorio.

La struttura iconografica impostata sulla costante della terna di due personaggi femminile semisdraiati affiancati a destra da personaggio maschile che riversa del liquido nella coppa della donna vicino, si ritrova in strutture termali, come a Ostia e Sidi Ghrib oppure in ninfei, come in quello posto nella domus di III secolo al di sotto della basilica dei SS. Giovanni e Paolo, a pochi passi dall'abside della chiesa di San Gregorio, dove appunto fu messa in luce nel '39 la stanza dipinta. E proprio ad un ninfeo potrebbero aver fatto riferimento Bellori e Gottifredi, che interpretano allo stesso modo e in due momenti diversi l'ambiente in questione come 'bagno', cioè struttura dotata di qualche apprestamento idrico. Pur nella totale assenza di notizie su eventuali lastre in pietra o canalizzazioni tipiche di un ninfeo o di una struttura termale, un pallido indizio di tali presenze potrebbe leggersi in una osservazione di Francesco Gottifredi che rileva la presenza di pitture non dal pavimento, ma dall'altezza di circa due metri in poi: "8 o 10 palmi sopra il pavimento comencia la pittura", come se la fascia inferiore della parete fosse appunto occupata da vasche e fontane, simili a quelle che ad esempio ritroviamo nel ninfeo sotto SS. Giovanni e Paolo e che dunque potrebbero spiegare l'assenza di affreschi.

Come si accennava in precedenza, la concentrazione dell'iconografia della scena marina nel breve raggio di qualche decina di metri (camera di San Gregorio, ninfeo della domus sotto SS. Giovanni e Paolo e piatto di vetro rinvenuto presso la stessa basilica) appare troppo singolare per poter essere bollata come semplice coincidenza. Un primo elemento di riflessione è fornito dai Cataloghi Regionari che inseriscono nella lista di *notabilia* della II *Regio* (Caelimontium) un *antrum Cyclopis*, che tra l'altro dava il nome all'omonimo *vicus* localizzato entro la I *Regio* (Porta Capena). Di conseguenza l'antro di Polifemo

va ricercato al confine tra la I e la II Regio, in una zona di confine quale appunto poteva essere l'area posta tra la chiesa di San Gregorio (I *Regio*[21]) e il clivo di Scauro (II *Regio*[22]). L'antro del Ciclope sul Celio riproduceva la grotta dove avvenne l'incontro tra Ulisse e Polifemo, ossia il vero *antrum Cyclopis,* quello di Baia, che troviamo raffigurato insieme al paesaggio di Baia nella fiaschetta di vetro, con tanto di iscrizione che richiamava il *ciclops*.

L'idea di trasferire idealmente la marina di Baia nel cuore di Roma era del resto già presente nello smisurato progetto architettonico della *Domus Aurea*, come ricorda Fausto Zevi[23]. Il *Lacus Baianus, unito al golfo di Pozzuoli attraverso un canale artificiale,* veniva replicato nel cosiddetto *stagnum Neronis*, il lago artificiale di Nerone che con l'avvento dei Flavi avrebbe ceduto il posto alla mole del Colosseo in un'operazione ideologica di restituzione al popolo di ciò che prima era stata proprietà privata dell'imperatore. Nerone amava molto il golfo puteano, come ricorda Tacito, e lui stesso era stato artefice di un altro *stagnum Neronis* nella stessa Baia, di cui rimane testimonianza nei vetri incisi da Baia. Inoltre, a partire dall'eredità della madre da lui stesso fatta assassinare, riuscì progressivamente a concentrare nelle sue mani una enorme estensione di proprietà, ulteriormente accresciuta dopo l'assassinio della zia Domizia, e dopo le confische ordinate in seguito alla congiura dei Pisoni nel 65. In seguito nuove attenzioni su Baia vennero rivolte dai Severi, e in particolare dall'imperatore Alessandro che fece persino erigere un *Palatium* (evidente doppione del *Palatium* imperiale romano) in onore della madre Mamea.

In generale tra Roma e Baia si dovette perciò instaurare un mutuo rapporto di emulazione che diede luogo, come è stato appena osservato, ad una serie di duplicazioni monumentali. Forse non è un caso se ritroviamo dipinto il molo di Pozzuoli su una delle pareti scoperte ne 1668 nell'orto dei Nobili sull'Oppio a poche decine di metri dal Colosseo, ovvero lo stagno di Nerone. La presenza tutto intorno ad esso, tra i colli Oppio e Celio, di rimandi iconografici alla realtà puteolana, quali appunto gli affreschi da San Gregorio e da SS. Giovanni e Paolo e l'antro del Ciclope sono indizi sparsi, ma topograficamente circoscritti, di un processo di risemantizzazione dell'area che rimane ancora tutto da verificare e approfondire.

[21] Come attesta la scoperta nei primi anni del '700 in piazza di San Gregorio al Celio dell'iscrizione che nomina *il vicus trum ararum*, uno dei vici della I Regio secondo la Base Capitolina.
[22] Il clivo di Scauro non è citato nella lista dei vici per la I *Regio*, e dunque potrebbe trovarsi nella II *Regio* che si estendeva subito al di là del clivo, come attesta l'inclusione del *Claudianum* nella lista dei monumenti riportata dai Cataloghi Regionari per la II *Regio*.
[23] Zevi 1996, pp. 320-329

1.3.2 - Affreschi dall'aula trilobata scoperta nella vigna di Stefano Guglielmini al Celio

Gli affreschi della scoperti nella vigna Guglielmina al Celio tra il 1686 e il 1687 furono disegnati da Pietro Santi Bartoli in schizzi a matita e penna che ancora oggi si conservano ad Holkham Hall, dai quali ebbe origine nel 1688 un intero set di sette acquarelli per l'Accademia di Francia a Roma (figg. 1-5). La ricostituzione del set di disegni e la ricostruzione del contesto in essi rappresentato ha presentato non poche difficoltà dovute agli equivoci e alla confusione che il toponimo 'vigna Guglielmina', da intendersi come vigna di Stefano Guglielmini, ha trascinato con sé nel tempo: l'erronea localizzazione della vigna sul clivo di Scauro, di fronte alla chiesa dei SS. Giovanni e Paolo (fig. 7.1), ipotizzata da Lanciani e successivamente condivisa sino ad oggi, ha ostacolato la corretta localizzazione dello scavo lungo il *vicus Capitis Africae*, impedendo di conseguenza l'individuazione degli affreschi realmente riferibili a questo contesto.

Rodolfo Lanciani nella *Storia degli Scavi di Roma*[24] è infatti il primo studioso moderno a citare gli affreschi della vigna Guglielmina sul Celio che vengono messi in relazione con la vigna di San Gregorio in cui era stata scoperta una camera affrescata documentata dai un set di tre acquarelli pubblicato nel *Recueil de peintures antiques* di Caylus (1757)[25]. L'acquarello che segue immediatamente la terna dedicata alla vigna di San Gregorio rappresenta un affresco ripartito in tre pannelli al quale si accompagna la seguente didascalia: *Facciata di altra stanza anticha ornata di pitture … trovata nel medemo orto che sta alla mano dritta nella strada di S. Stefano Rotondo* (fig. 1.2). Già l'espressione 'nel medesimo orto' induceva Lanciani a localizzare l'affresco nella vigna di San Gregorio, dove era stata rinvenuta la stanza affrescata documentata nei tre acquarelli precedenti. E la conferma sarebbe giunta dalla precisazione topografica successiva: la strada verso S. Stefano Rotondo non poteva che essere il clivo di Scauro, e la vigna sulla destra, procedendo in questa direzione, sarebbe coincisa con l'orto del monastero di San Gregorio (fig. 7.1). Conclusione: alla vigna gregoriana sul clivo di Scauro si riferirebbero due stanze affrescate, la prima, la più celebre, era stata scavata nel 1639, dell'altra invece non si aveva alcuna altra informazione oltre al dato iconografico espresso nell'acquarello di Bartoli.

L'identificazione tra vigna Guglielmina e vigna di San Gregorio era corroborata inoltre da una postilla manoscritta settecentesca di Ridolfino Venuti accanto a due incisioni di Francesco Bartoli che rappresentavano i famosi affreschi scoperti nel 1639 presso San Gregorio al Celio (gli stessi raffigurati nelle tre tavole della serie del *Recueil*), e che Venuti definiva come appartenenti alla 'vigna Guglielmina

[24] Lanciani 1989-2000, V, pp. 140-143.

[25] Caylus Mariette 1757. La seconda edizione fu pubblicata nel 1783. La copia personale di Lanciani di questa seconda edizione, si conserva nella Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte di Palazzo Venezia. Lanciani più volte nella sua Storia degli Scavi .cita le incisioni acquarellate che compaiono nel volume, tratte dai disegni parigini di Bartoli.

nel Clivo di Scauro' o vigna 'del q. Stefano Guglielmini'[26]. L'appunto di Venuti da un lato assicurava che tutte e quattro le tavole del *Recueil* raffigurano due stanze rinvenute nella medesima vigna di San Gregorio/Guglielmina alla destra del clivo di Scauro, dall'altro per la prima volta rendeva noto il nome di Stefano Guglielmini come possessore eponimo della vigna affacciata sul Clivo di Scauro.

La testimonianza di Venuti generava in realtà più confusione che chiarezza: innanzitutto era da spiegare il rapporto tra il monastero di San Gregorio e un non meglio noto Stefano Guglielmini, ma la maggiore difficoltà risiedeva nel fatto che la reale vigna del convento di San Gregorio non presentava in realtà alcun affaccio lungo il clivo di Scauro. Per superare allora questa *empasse* Lanciani[27], seguito poi da Colini[28], furono costretti ad inventare dal nulla una ipotesi di compromesso: il luogo di rinvenimento delle due stanze era la vigna posta lungo il clivo di Scauro di fronte alla basilica dei SS. Giovanni e Paolo che, pur essendo fisicamente separata dalla vigna del convento, ricadeva comunque sotto la proprietà del monastero di San Gregorio. Dal canto suo il monastero, invece di gestire la vigna in via diretta, aveva preferito concederla in enfiteusi ad un privato, tale Stefano Guglielmini, che aveva in questo modo dato il nome alla vigna Guglielmina sul clivo di Scauro. Nella *Forma Urbis* di Lanciani non a caso la vigna Guglielmina corrisponde ad un appezzamento di forma triangolare lungo il clivo di Scauro dirimpetto alla basilica dei SS. Giovanni e Paolo[29], la cui sagoma ancora oggi sopravvive come particella unitaria nella planimetria catastale, oggi occupata dagli studi televisivi Mediaset.

La debolezza maggiore di una ipotesi tanto macchinosa quanto priva di riscontri documentari si fonda sulla pretesa di accettare *a priori* tutte le testimonianze considerandole tutte fonti di pari grado, e quindi in quanto tali tutte ugualmente meritevoli di credito. Dando innanzitutto uno sguardo non a testimonianze tarde, ma alla fonti di archivio che documentano oggettivamente la storia dell'assetto proprietario dell'area, il dato che emerge dalle fonti è che la vigna segnata come Guglielmina nella *Forma Urbis* di Lanciani nel corso del Seicento non era tra le proprietà del monastero di San Gregorio, bensì dell'Arciconfraternita della SS.ma Trinità dei Pellegrini. Al tempo stesso nella lista degli enfiteuti legati alla Confraternita non si incontra mai il nome di Stefano Guglielmini, che dunque è da ricercarsi altrove[30]. Se , come sembra, la vigna Guglielmina non si trovava di fronte alla basilica dei SS. Giovanni e Paolo in base a quanto sinora si è sostenuto, dove si trovava realmente?

---

[26] Nel codice Venuti appartenuto a Lanciani si trovano tre stampe di prova per le *Picturae Antiquae Cryptarum Romanarum* del 1750 (*BIASA*, ROMA XI 25, ff. 37, 55). La nota sotto l'incisione n. 56 recita 'Volta dipinta di una stanza sotterranea del Clivo di Scauro nella vigna del q. Stefano Guglielmini', mentre sotto le incisioni ai nn. 44 e 45: 'Pitture antiche nelle lunette da capo, e da piede sotto la precedente volta della vigna Guglielmina nel Clivo di Scauro'.
[27] *FUR*, tav. 35.
[28] Colini 1944, p. 209, n. 36.
[29] *FUR*, tav. 35.
[30] Per la rassegna dei documenti d'archivio che illustrano le progressive modifiche dell'assetto proprietario dell'area si veda Modolo 2010, pp. 4-5.

Un primo importante indizio emerge dalla lettura di una licenza di scavo pubblicata dallo stesso Lanciani[31] e risalente al 28 ottobre 1685. Grazie ad essa Giovan Pietro Bellori, allora Commissario delle Antichità di Roma, autorizzava formalmente Stefano Guglielmini a *cavare e far cavare in un suo horto posto dentro Roma dietro il Colosseo per andare alla Madonna Santissima della Navicella incontro l'horto del Signor Sartorio Teofilo*. E' facile comprendere l'importanza del documento, sinora sfuggita allo stesso Lanciani: per la prima volta compare il nome di Guglielmini, e per di più in relazione ad uno scavo che ebbe luogo sul Celio, sulla salita che conduceva verso S. Stefano Rotondo. Per localizzare la citata vigna di Stefano Guglielmini è necessario tenere presente il quadro topografico di allora, che si presenta sostanzialmente differente da quello odierno, innanzitutto dal punto di vista della viabilità (fig. 7.1). A sud del Colosseo la salita che conduce alla chiesa della Navicella, l'attuale via Claudia, procede radente i ruderi del ninfeo neroniano che era stato ricavato sul lato est del *Claudianum* (il santuario dedicato alla memoria dell'imperatore Claudio divinizzato), il cui enorme terrazzamento quadrangolare di fatto diede forma al paesaggio del Celio tra il Colosseo e il clivo di Scauro. Prima dell'apertura dell'attuale via Claudia alla fine dell'Ottocento, il collegamento con la Navicella era invece assicurato da un'altra strada, che si scostava dal *Claudianum* qualche decina di metri più a est. Nell'ampio terreno che in tal modo si apriva tra la strada e il *Claudianum* si trovava la vigna di Stefano Guglielmini, posta, si legge nella licenza, davanti alla vigna di Sertorio Teofilo, che nella *Forma Urbis* di Lanciani è segnata sul versante opposto della strada, dove oggi sorge il complesso dell'Ospedale Militare del Celio[32]. Una conferma puntuale proviene infine dalle carte prodotte dalla Congregazione della Missione insediata nel corso della seconda metà del Seicento nel convento dei SS. Giovanni e Paolo, proprietaria dell'immensa porzione del Celio compresa tra il Colosseo e il Clivo di Scauro e occupata in buona parte dalla mole del *Claudianum*. Tra il 1685 e il 1690 i Padri della Missione concessero in enfiteusi a Stefano Guglielmini la vigna posta a sud est del *Claudianum*, confinante a ovest con i piloni dell'acquedotto Claudio, a est con la salita della Navicella, e a nord con un'altra vigna, sempre di proprietà del monastero[33]. Ecco dunque che la vigna Guglielmina così delimitata riceve un nome insieme ad una precisa collocazione nel tempo e nello spazio. E' singolare che la conferma più importante ad una vigna Guglielmina così definita provenga proprio da alcuni disegni di Pietro Santi Bartoli, quando erano stati proprio gli acquarelli del *Recueil*, come si è visto, ad innescare l'equivoco. Nella collezione Coke di Holkham Hall si trova infatti il disegno preparatorio di Pietro Santi (fig. 1.1) utilizzato per l'acquarello della serie Accademia d Francia (fig. 1.2), poi pubblicato nel *Recueil* da Caylus che riproduce l'affresco ripartito in tre pannelli e appartenente, secondo Lanciani, alla seconda stanza ritrovata nella presunta vigna Guglielmina sul clivo

[31] Lanciani 1989-2000, V, pp. 269-270.
[32] *FUR*, tav. 36.
[33] Pasquali 1993, pp. 74-78 cita per la prima volta una vigna posseduta da Stefano Guglielmini quale enfiteuta del monastero dei SS. Giovanni e Paolo. La vigna Guglielmina, alla luce degli stessi documenti citati dalla studiosa, non va tuttavia localizzata a valle, verso il Colosseo, bensì a monte, nelle immediate vicinanze dell'arco di Dolabella e Silano (Modolo 2010, p. 5).

di Scauro. La didascalia che si legge nel disegno è differente da quella poi apposta sotto l'acquarello definitivo realizzato da Bartoli per l'Accademia di Francia, e offre perciò una chiave di lettura fondamentale per dirimere l'intera questione ripercorrendo a ritroso la genesi dell'intero gigantesco equivoco. Le pitture, specifica Bartoli in didascalia, vennero trovate nell'*orto di stefano guglielmini lanno 1686 dietro lorto di S. Gio e Pauolo a mano dritta della strada che dal coliseo conduce alla navicella* (fig. 1.1). Ecco quindi che la 'strada di S. Stefano Rotondo' citata nell'acquarello definitivo del *Recueil* non va confusa, come è invece accaduto, con il clivo di Scauro, ma va invece identificata con la strada che unisce il Colosseo alla Navicella, strada ugualmente diretta alla chiesa di S. Stefano Rotondo, che infatti si trova in prossimità dell'incrocio tra il clivo di Scauro, la via della Navicella e via di Santo Stefano Rotondo. La nota di Ridolfino Venuti, che pone la vigna di Stefano Guglielmini sul Celio è errata, e di conseguenza la conclusione che ne trae Lanciani, riunendo in uno stesso luogo, etichettato come vigna Guglielmina, due stanze provenienti invece da due contesti ben differenti tra loro, la vigna di San Gregorio, scavata nel 1639, e la reale vigna di Stefano Guglielmini, oggetto di esplorazioni tra il 1685 e il 1688.

A questo punto resta da spiegare in che modo possono aver avuto origine le note di Venuti apposte accanto alle incisioni della stanza di San Gregorio, che rinviavano alla vigna di Stefano Guglielmini. Il fraintendimento cui è incorso Venuti in fondo non è dissimile da quello di Lanciani ed in ambo i casi è derivato da una lettura superficiale del *Recueil*, limitata cioè alle tavole, senza analizzare il commento di Mariette che forse avrebbe potuto evitare l'errore. Ridolfino Venuti, commissario delle antichità tra il 1744 e il 1763, conosceva di persona Caylus al quale dovette rilasciare anche qualche licenza di esportazione per oggetti della sua collezione, ed è probabile che una delle trenta copie che Caylus procurò ai propri amici fosse indirizzata a Venuti, per rinsaldare una amicizia che poteva tornargli utile, visto il ruolo istituzionale ricoperto da Venuti[34]. Del resto un rinnovato interesse per la pittura antica a Roma aveva spinto Bottari a ripubblicare la *Roma Sotterranea* del Bosio[35], le incisioni delle miniature del Virgilio Vaticano[36] dalle matrici che ancora si conservavano in casa Massimo, ma soprattutto una nuova edizione delle *Picturae Antiquae Cryptarum Romanarum* (1750) con l'aggiunta di tavole tratte da acquarelli di Francesco Bartoli, tra le quali appunto quelle relative alla camera di San Gregorio, e che finirono, insieme a altre stampe di prova della stessa opera, tra le mani di Ridolfino Venuti. Le tre incisioni della camera di San Gregorio postillate da Ridolfino Venuti si trovano all'interno di un codice miscellaneo di stampe e acquarelli dall'antico appartenuto al Venuti, successivamente acquistato nel mercato antiquario da Lanciani e infine confluito nell'omonimo fondo della Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia

[34] Ridolfino Venuti fu commissario delle antichità di Roma dal 1744 fino alla morte nel 1763, anno in cui subentrò a lui nella carica Winckelmann. Per informazioni sulla sua attività di commissario si veda Ridley 1992. Circa l'amicizia tra Venuti e Caylus essa traspare dalle parole di J. J. Barthélemy, che nella lettera indirizzata a Caylus del 23 dicembre 1756 definisce Venuti "votre bon ami" (Barthelemy 1801, p. 165).
[35] Bottari 1737.
[36] Bottari 1741.

dell'Arte[37]. Dal carteggio del Bottari emerge che la nuova edizione delle *Picturae antiquae* dovette essere spedita anche al Mariette, che avrebbe curato insieme a Cayus il *Recueil de peintures antiques* nel '57, ed è dunque logico pensare che, almeno per uno scambio di cortesie, una copia fosse giunta a Roma se non al Venuti, quantomeno al Bottari.

Venendo nello specifico all'errore del Venuti, c'è da considerare anzitutto che il *Recueil* di Caylus e Mariette riproduce 33 acquarelli di Bartoli trovati per caso da Caylus a Parigi che rappresentano solo una parte degli acquarelli che vennero realizzati da Pietro Santi Bartoli per l'Accademia di Francia a Roma. Molte delle serie presenti nel *Recueil*, come appunto è il caso delle vigna Guglielmina, sono mutile, cioè incomplete. Di conseguenza ritrovare un'espressione in didascalia quale 'pitture ritrovate nel medesimo orto' non implica necessariamente una connessione logica con l'acquarello immediatamente precedente. Ma fu esattamente ciò che accadde, vennero cioè poste indebitamente in relazione topografica tra loro le tre tavole di San Gregorio al Celio con quella delle vigna Guglielmina in base alla didascalia, nonostante il testo del *Recueil* rendesse ben chiara tale distinzione assegnando le tavv. XXIII-XXVI al *Jardin des Religieux Camaldules de S. Gregoire*[38] e facendo rientrare invece la tav. XXVI nel novero delle *autres peintures trouvées dans Rome*[39]. Il ragionamento seguito da Venuti e Lanciani può dunque essere riassunto secondo questa logica:

a) Nella didascalia sotto la tav. XXVI del *Recueil* (fig. 1.2) l'espressione 'nel medesimo orto' ha indotto Venuti a ritenere che le tavole immediatamente precedenti relative alla stanza di San Gregorio andassero anch'esse riferite al medesimo orto 'a mano dritta nella strada di S. Stefano Rotondo' cioè sul versante destro del clivo di Scauro, dove appunto si trovava il monastero e la vigna di San Gregorio.

b) Venuti deve aver esaminato il disegno preparatorio di Pietro Santi Bartoli oggi ad Holkham Hall, oppure un disegno simile che gli permetteva di associare la tavola XXVI al nome di Stefano Guglielmini, che non compare mai nel *Recueil*. Di conseguenza è stato indotto a ritenere cha la vigna sul clivo di Scauro, posta sulla destra per andare a S. Stefano Rotondo citata nel punto a) fosse appartenuta a Stefano Guglielmini.

c) Fondendo le due osservazioni precedenti, per proprietà transitiva, anche le pitture della prima stanza con scene marine dovettero allora essere scoperte nella vigna di Stefano Guglielmini (b) che si trovava affacciata sul clivo di Scauro, esattamente come recita la nota di Venuti.

Lanciani si appoggia a Venuti per trovare una conferma alla sua ipotesi innestando in tal modo un circolo vizioso, in quanto senza accorgersene stava ripercorrendo esattamente lo stesso ragionamento di

[37] *BIASA*, ROMA XI 25, ff. 37, 55.
[38] Caylus Mariette 1783, p. 26.
[39] Caylus Mariette 1783, p. 27.

Venuti, anch'egli ritrovatosi di fronte al *Recueil* a meditare, su un ritrovamento di cui ormai in pieno Settecento s'era ampiamente persa memoria. Ciò dimostra la necessità di separare la fonte primaria (la didascalia di Bartoli) da ciò che invece è solo una interpretazione successiva di Venuti. A sua volta il *Recueil* non va valutato diversamente da ciò che esso materialmente rappresenta, ossia una raccolta incompleta di disegni, posti in un ordine logico che non è quello originario, ma quello creato da Caylus che a metà Settecento ritrovò questi disegni già sciolti nella bottega di un rigattiere parigino. Avere coscienza delle vicende collezionistiche dei disegni anche in questo caso aiuta a privare di ogni possibile valore documentario (cioè di fonte storica) la sequenza dei disegni del *Recueil* una volta stabilito che l'ordine dei disegni non ha coerenza con le serie originarie relative ai singoli contesti.

La soluzione del problema topografico consente dunque di attribuire alla vigna di San Gregorio al Celio la camera affrescata con la volta e le due scene marine parietali, e allo stesso tempo alla vigna di Stefano Guglielmini romane assegnato l'affresco tripartito. Non solo, l'esame dei disegni inediti di Bartoli ha permesso di riesumare dal nulla un contesto archeologico vero e proprio, a partire dall'acquarello del *Recueil* (fig. 1.2) che è solo uno dei tasselli di una ben più estesa documentazione di scavo che, a seguito della licenza rilasciata da Bellori del 1685, avrebbe messo in luce negli anni seguenti un'aula trilobata decorata al suo interno con numerosi affreschi e marmi policromi. Di tale complesso decorativo rimane traccia documentaria negli eleganti acquarelli di Pietro Santi Bartoli redatti per l'Accademia di Francia a Roma nel 1688 (oggi conservati al RIBA di Londra e alla BNF a Parigi nel manoscritto del *Recueil* di Caylus: figg. 1.2, 2.2, 3.2, 4, 5.1) a partire da alcuni schizzi a matita ancora conservati ad Holkham Hall (figg. 1.1, 2.1, 3.1, 3.3) che furono a loro volta il prototipo grafico per alcuni acquarelli eseguiti dal figlio Francesco dopo la morte del padre nel 1700 (fig. 6).

Senza dubbio il documento più importante, dal quale conviene partire, è una pianta acquarellata che rappresenta una sala trilobata, ovvero il contesto architettonico entro cui furono scoperti gli affreschi riprodotti da Bartoli (fig. 4). All'acquarello, oggi conservato al RIBA di Londra, si ricollega una serie di acquarelli di dettaglio che illustrano gli affreschi delle pareti interne, contrassegnati da lettere alfabetiche che rinviano alle lettere presenti sulla pianta e nella didascalia che l'accompagna. L'*incipit* della didascalia è interessante, in quanto non lascia dubbi sulla data e sul luogo dello scavo, confermando le conclusioni sopra esposte: *scoperta lanno 1687 nel orto del sig.re stefano guglielmini vicino la navicella overo strada per andare a s. stefano rotondo*. L'edificio, di cui purtroppo non sono note le dimensioni, si componeva di un'aula a sviluppo longitudinale conclusa da tre absidi semicircolari e affiancata da due coppie di ambienti rettangolari comunicanti non tra loro, ma con il solo corridoio centrale. Attraverso l'ambiente adiacente all'abside di destra si aveva inoltre accesso ad una scala a chiocciola, aderente all'abside, che permetteva di salire al piano superiore dell'edificio, di cui però non si ha altra notizia. Una successione di lastre marmoree fasciava la parte inferiore delle pareti del corridoio centrale (figg. 1.1: *repartimenti di varii*

mischi), e delle tre absidi (fig. 4, B: *nicchie ricoperte di bellissimi mischii di varii marmi*). Particolarmente raffinato doveva essere anche l'*opus sectile* pavimentale delle tre absidi, che colpì l'attenzione del collezionista olandese Johan De Witt, in quegli anni in visita a Roma, al punto che il pavimento venne spogliato delle lastre che lo rivestivano per metterle in opera nella residenza olandese di De Witt che si trovava a Dordrecht, e non ad Amsterdam come indicato erroneamente da Bartoli in didascalia *Pavimento di dette nicchie che fu comprato dal Sig. Cavalier Vit per rimettere in opera nel suo palazzo in Amsterdam* (fig. 4, C)[40]. E' parso opportuno dedicare a questo semisconosciuto collezionista un breve ritratto nella scheda di approfondimento posta in appendice, anche come possibile spunto per indagini future più approfondite in grado di fare luce su una figura e una collezione che, soprattutto nel Nord Europa, alla fine del Seicento godeva di una certa fama.

La composizione dei marmi sulle pareti delle tre absidi è esemplificata con chiarezza in un acquarello del RIBA di Londra contrassegnato in alto dalla lettera 'D' (fig. 5.1). Si tratta evidentemente di un errore, in quanto l'unica lettera presente in pianta e in didascalia che trova puntuale riscontro con il contenuto dell'acquarello può solo essere la 'B'[41]: *nicchie ricoperte di bellissimi mischii di varii marmi*. L'immagine, realistica e precisa, dà conto dell'altezza da terra raggiunta dal rivestimento (11 palmi, cioè circa 2,2 metri), delle geometrie e delle sfumature di colore che insieme alle venature interne permettono persino di individuare le diverse e possibili qualità dei marmi rappresentati, come il verde serpentino e il cipollino. I marmi dai colori così vivaci e dalle forme così raffinate sono trattati da Bartoli esattamente come se fossero affreschi. La rappresentazione si riduce all'essenziale, descrive cioè il rivestimento corrispondente ad una sola metà dell'emiciclo dell'abside, che però è sufficiente a dare l'idea del rivestimento complessivo delle tre absidi, data la simmetria nello svolgimento della sequenza decorativa, come esplicitato in didascalia che rinvia implicitamente alla lettera 'B' che figura in pianta (fig. 4, B): *metà del ornato, overo repartimenti di marmo, contenuto nelle tre nicchie della passata pianta, avendo ciascheduna nicchia cinque delle sopra disegniate requadrature, e tutti tre uniformi*. Al di sopra di una cornice basale si alternano pannelli con un cerchio inscritto in un rombo a pannelli con cerchio inscritto in un rettangolo. Ciascuno dei pannelli risulta separato dall'altro per mezzo di una stretta fascia verticale in un marmo di colore rosso decorata con un motivo a cornucopie incrociate. Il motivo si ispira allo scudo romano (*scutum*), di forma rettangolare lunga e stretta con decorazione geometrica romboidale e umbone circolare metallico al centro, e allude alla consuetudine antica di appendere le armi alle pareti di edifici pubblici, templi ma anche di ambienti domestici. Più in generale la ripartizione dello spazio tra grandi pannelli marmorei scanditi da lesene (in questo caso decorate con cornucopie intrecciate) è tipica

[40] Come si vedrà più in dettaglio nella scheda in appendice, Johan de Witt risiedeva stabilmente a Dordrecht, dove aveva la sua collezione. E' assai probabile che Bartoli nella didascalia abbia confuso Dordrecht con la più nota e importante città olandese. Purtroppo del palazzo di De Witt a Dordrecht oggi non rimane più nulla in seguito ad un bombardamento nel corso dell'ultimo conflitto mondiale che lo distrusse completamente.

[41] La 'D' infatti corrisponde all'affresco del cosiddetto 'Baccanale' (fig. 2) e non ha dunque nulla a che vedere con i marmi riprodotti nell'acquarello.

del medio e del tardo impero, e trova un confronto interessante nella decorazione ad affresco della cd. sala dei pannelli rossi nella domus sotto la basilica dei SS. Giovanni e Paolo (fig. 5.2), in cui le pitture parietali con cerchi iscritti in rombi simulano chiaramente reali tipologie di rivestimento marmoreo[42].

Passando invece ad esaminare le scene affrescate, esse sono note dai disegni di Bartoli complessivamente in numero di quattro. Per la ricomposizione del ciclo affrescato in prima battuta sono stati selezionati due disegni di Pietro Santi che riportassero menzione esplicita nella legenda del luogo di rinvenimento ai quali se ne sono aggiunti altri due che, pur in assenza di indicazioni esplicite, su base congetturale possono comunque essere ricondotti al medesimo contesto di provenienza.

Il primo acquarello di provenienza certa è quello, già più volte nominato, che ha di fatto aperto la discussione precedente sul problema topografico della vigna Guglielmina (fig. 1.2), l'unico della serie ad essere stato pubblicato da Caylus nel *Recueil* (tav. XXVI) al quale va associato il corrispondente disegno preparatorio delineato a penna sul sottostante schizzo a matita che a stento si intravede in alcuni punti (fig. 1.1). L'affresco si compone di una successione in orizzontale di tre scomparti di forma quadrata separati tra loro da una cornice rossa, in ognuno dei quali compare un personaggio diverso: al centro una donna sacrifica un capro con uno scudo ovale in alto e un altare sacrificale rovente sulla sinistra, scena interpretata da Richard Engelmann come Medea nell'atto di compiere un sacrificio cruento[43]; alle estremità invece si trovano un personaggio maschile barbato (a sinistra) e una donna (a destra), entrambi semisdraiati e in posizione speculare tra loro rispetto al riquadro centrale, che diventa così il fulcro visivo dell'intera composizione. Si tratta di personaggi non caratterizzati da attributi tali da permetterne una identificazione nell'ambito del repertorio mitologico antico; le fisionomie sono forse volutamente generiche, e funzionali semmai a mettere in risalto la scena di sacrificio al centro, l'unica in effetti in cui vi si rappresenta dinamicamente un'azione, ma anche l'unica ad essere caratterizzata da uno sfondo nero, a differenza delle scene laterali, entrambe con un fondale di colore *turchino*.

Dai disegni e dal confronto con la pianta emergono ulteriori indicazioni che consentono di mettere in relazione l'affresco, contraddistinto dalla lettera 'E', con l'architettura della parete che lo ospita. La pianta permette di localizzarlo sulla parete laterale sinistra del corridoio centrale (fig. 4, E), mentre l'acquarello e il disegno preparatorio (fig. 1.1-1.2) permettono di visualizzarlo in elevato lungo una fascia mediana sulla parete, interposta cioè tra uno zoccolo inferiore marmoreo (nel disegno preparatorio: *repartimenti di marmi mischi*) e una cornice superiore, sempre in marmi policromi[44]. Bartoli disegna il solo profilo della zoccolatura in basso, che rimane priva di colorazione, come puntualizza

[42] Andreoli 2014, pp. 251-255.
[43] Engelmann 1909, XX-XXI, 28.
[44] E' curioso che l'acquarello riporti informazioni aggiuntive rispetto allo schizzo da cui deriva come l'altezza dal pavimento della cornice marmorea. Tali dati evidentemente furono annotati su un secondo schizzo, oppure su un altro appunto non conservato.

l'artista, perché i marmi furono trovati già a terra al momento della scoperta, lasciando esposto il massetto di allettamento steso sulla parete. Osservazioni come queste, volte a giustificare lacune nel disegno, si ritrovano anche a proposito di altri affreschi rinvenuti all'interno dell'aula, e denunciano una particolare sensibilità per gli aspetti conservativi, che è una costante sia dei disegni che delle cd. memorie di Bartoli. La cornice superiore è riportata nel solo acquarello definitivo aggiungendo che essa si trovava ad un'altezza di nove palmi (circa 2 metri) dal pavimento, da cui si può dunque trarre anche un'idea di massima delle dimensioni, piuttosto limitate, della superficie affrescata, in un contesto generale che comunque tende a suggerire un ambiente dal gusto particolarmente raffinato che alterna marmo a pittura.

Solleva qualche interrogativo infine il rapporto tra l'affresco e l'architettura delle due pareti laterali dell'edificio, che in pianta risultano entrambe scandite da tre nicchie (fig. 4, E): una centrale semicircolare compare tra due nicchie a sezione quadrangolare. La lettera 'E' nella pianta è posta davanti alla nicchia centrale. La tentazione più immediata è quella di associare alle tre nicchie le tre partizioni dell'affresco, ma l'assenza assoluta di riferimenti a nicchie nei disegni di Bartoli, in genere molto espliciti in casi di questo tipo (come si osserva nei disegni degli interni dei sepolcri di Villa Corsini negli acquarelli e nelle incisioni), indurrebbe a scartare questa ipotesi. A meno che Bartoli non abbia effettivamente restituito una rappresentazione sintetica e approssimativa della parete, le nicchie in pianta sono quindi necessariamente da porsi a più di due metri dal pavimento, al di sopra cioè del fregio marmoreo policromo che incornicia in alto l'affresco.

L'affresco presente sulla parete opposta, a destra rispetto all'ingresso, seguendo le indicazioni in pianta si troverebbe duplicato alle estremità delle pareti, a meno che non siano stati indicati con la stessa lettera 'D' due acquarelli diversi riproducenti due affreschi posti sulla stessa parete a breve distanza l'uno dall'altro. L'acquarello del RIBA contrassegnato in alto con "D" (fig. 2.2) si può confrontare anche questa volta con il relativo disegno preparatorio di Holkham Hall (fig. 2.1), e documenta una pittura che, come si legge in didascalia, venne scoperta il 4 aprile 1687. Il soggetto è una danza bacchica su fondo nero che coinvolge tre personaggi: due menadi danzanti sono volte entrambe verso un satiro al centro con un copricapo e mantello in pelle di leopardo e un serpente in mano. Il movimento composto della danza è qui suggerito dalla posizione reciproca delle braccia e delle gambe dei tre personaggi che danno vita ad un elegante e calcolato gioco di corrispondenze simmetriche.

In particolare le movenze delle due ninfe ai lati del personaggio maschile ricordano molto da vicino l'iconografia di Mystis, la nutrice di Dioniso e paredra di Sileno, che si ritrova nella decorazione a sbalzo di due coppe di argento (fig. 2.3)[45]: somiglianze nelle vesti delle due menadi e nell'apertura delle braccia

[45] *LIMC*, VI, s.v. *Mystis,* pp. 862-863.

ad angolo retto si rinvengono in una coppa da Ginevra che rappresenta Mystis isolata; mentre in un piatto d'argento dell'Ermitage Mystis è affiancata nella danza da un sileno che ricorda nella posizione delle gambe il satiro dell'affresco, il quale a sua volta riproduce la postura tipica del *Kairòs*, personificazione dell'occasione.

Altri due acquarelli si possono aggiungere alla serie della vigna Guglielmina, sulla base di alcune osservazioni condotte sul volume Bn 7 della collezione Topham di Eton, dove esiste una sequenza di acquarelli di Francesco Bartoli di chiara provenienza guglielmina (figg. 6.1-6.3; 6.6). All'interno di questo gruppo figurano però anche due acquarelli di provenienza non altrimenti nota (figg. 6.4-6.5) che tuttavia potrebbero essere assegnati ugualmente al medesimo contesto. Questi due acquarelli derivano chiaramente da due disegni di Pietro Santi oggi ad Holkham Hall (figg. 3.1; 3.3). Per uno solo di questi esiste anche la versione acquarellata pubblicata nel *Recueil* di Caylus e appartenente perciò alla serie eseguita per l'Accademia di Francia (fig. 3.2). Il testo della didascalia di Pietro Santi sottoposta a questo acquarello non riporta alcun riferimento esplicito alla vigna Guglielmina, ma l'allusione a quest'ultima si può cogliere facilmente: *Pittura laterale alla porta G*. Nella didascalia la "G" è scritta in inchiostro rosso, e la stessa 'G' rossa si ritrova nella planimetria dell'aula trilobata, non a caso in corrispondenza di una porta, che corrisponde in particolare all'ingresso al disimpegno nell'ala destra dell'edificio collegato con il vano scala. Ai lati della porta Bartoli ricorda due pitture, una delle quali è appunto riprodotta in questo acquarello, di cui si conserva ad Holkham Hall il rispettivo disegno preparatorio a matita ripassata a penna con indicazioni dei colori originari (fig. 3.2). La provenienza guglielmina, già data per probabile esaminando la successione degli acquarelli di Francesco Bartoli di Eton, può essere in questo modo accertata. Nell'acquarello si distingue a sinistra un personaggio maschile dal volto barbato visto di profilo e con il piede poggiato su una roccia che prende per mano una fanciulla rappresentata frontalmente con una veste che le lascia il seno scoperto. Nella scena si possono leggere alternativamente due celebri episodi mitici di liberazione: la liberazione da parte di Perseo di Andromeda dallo scoglio cui era incatenata, qui schematicamente evocato dalla roccia, secondo una iconografia nota che offre numerosi confronti (tra i quali una incisione dello stesso Pietro Santi pubblicata nelle *Admiranda* che raffigura un bassorilievo dalla collezione Pamphili[46]); oppure, secondo una lettura che era già stata proposta nel 1909 da Richard Engelmann, si può pensare all'intervento salvifico di Ercole a favore di Esione, anch'essa incatenata ad una rupe e anch'essa minacciata da un mostro marino[47]. In quest'ultimo caso l'identificazione con Ercole si adatterebbe bene al volto barbato del personaggio raffigurato nell'acquarello, a fronte di un Perseo in genere reso come un giovane imberbe.

[46] Bartoli Bellori 1694, tav. 34.
[47] Engelmann 1909, XX, 24.

Meno certa è invece la pertinenza con la vigna Guglielmina del secondo acquarello di Francesco Bartoli che si ritrova in un disegno a matita e penna da Holkham Hall di Pietro Santi Bartoli, privo purtroppo di annotazioni topografiche, ma soprattutto privo del confronto con il suo *pendant* acquarellato oggi perduto. L'unico indizio che sembra confermare l'ipotesi di una provenienza guglielmina si fonda sulla somiglianza con il precedente affresco nello schema compositivo adottato per comporre la scena, che anche qui vede come unici protagonisti una coppia di personaggi, uno maschile e uno femminile: Apollo sulla sinistra, riconoscibile per il volto privo di barba e la corona di alloro sul capo, tenta di ghermire Daphne, rappresentata sulla destra, con un volto visibilmente atterrito, nella variante iconografica che quindi non prevede la scena, ben più comune e fortunata, della trasformazione in alloro[48].

Alla ricordata affinità tra i personaggi presenti nelle due pitture se ne potrebbe aggiungere un'altra, di tipo narrativo, che emerge vagliando un possibile rapporto tra la scena di liberazione (Perseo/Andromeda – Ercole/Esione) e il suo opposto, cioè la scena di ratto (Apollo/Daphne). Il dialogo così instaurato attraverso tale gioco di corrispondenze potrebbe suggerire così anche la disposizione fisica delle due pitture ai lati della porta "G": se dunque su una delle pareti accanto alla porta doveva sicuramente trovarsi l'affresco la liberazione di Andromeda ad opera di Perseo, sul lato opposto si sarebbe potuto ragionevolmente trovare il suo gemello 'negativo', cioè il ratto di Apollo ai danni di Daphne. Una terza pittura doveva trovarsi invece al di sopra della stessa porta, ma non poté essere documentata, a detta di Bartoli, per il pessimo stato di conservazione in cui essa versava[49]. Bartoli non perde infatti occasione di criticare i danni derivanti dalla brutalità dello scavo e dall'ignoranza dei cavatori, come frequentemente si trova nei suoi disegni e nelle sue memorie, specificando che le altre pitture intorno alla porta furono disintegrate nel corso di scriteriate uno scavo scriteriato: *le altre di riconcontro furono trovate a terra dall'inavertenza de cavatori*[50].

In definitiva gli acquarelli che compongono la serie guglielmina sono cinque, sei se si considera anche la scena di ratto nota solo grazie al rispettivo disegno a matita e penna. In realtà, sulla base dei registri dei conti dell'Accademia di Francia, la serie completa in origine era composta da sette acquarelli, uno dei quali risulta quindi attualmente perduto.

---

[48] Confronti in *EAA*, II, pp. 987-988; *LIMC*,III.2, p. 256, n. 11 (affresco dalla 'Casa dei *Vettii*' di Pompei).

[49] *Altra pittura sopra la suddetta porta la quale non si mette per essere assai guasta* (fig. 4, G).

[50] La locuzione avverbiale 'di rincontro' farebbe immediatamente pensare ad eventuali affreschi posti sulla parete di fronte, nell'ala sinistra dell'aula, dove si trovava un ingresso simmetrico. Tuttavia la non ferme padronanza dell'italiano da parte di Bartoli impone una certa prudenza nell'interpretare le sue parole. Nella stessa frase di didascalia relativa alla 'G' tale osservazione si pone in mezzo ad altre due che invece fanno entrambe chiaro riferimento alla stessa porta. V'è perciò ragione di credere che le pitture danneggiate siano sempre da ricercare intorno al punto 'G', e non sull'opposta parete.

In particolare nei registri è segnalato in data 19 novembre 1687 il saldo di 21 scudi a favore di Bartoli per sei miniature tratte da pitture antiche trovate nella vigna di "Stephano Guillelmini"[51], mentre il 20 aprile dell'anno successivo viene acquistato un solo acquarello che, come ci ricorda una voce del registro[52] e una lettera di La Teuliere al sovrintendente parigino[53], rappresenta una sola delle figure che dovevano in origine riconoscersi nell'affresco antico, e che Bartoli non era riuscito a rappresentare forse a causa del degrado dell'affresco che rendeva irriconoscibili le figure. Dal momento che in nessuno dei sei disegni noti compare una figura isolata, è assai plausibile che l'acquarello citato nella lettera, che poi è anche quello che chiude la serie, sia proprio quello perduto. E' possibile che l'acquarello perduto rappresentasse pertanto la pittura sopra la porta segnata in pianta con la lettera "G" che inizialmente Bartoli aveva preferito non rappresentare *per essere assai guasta*. La presenza allora di una unica figura nell'acquarello oggi perduto potrebbe allora essere motivata dalla nuova decisione di rappresentare l'unica figura superstite in una composizione che risultava nel suo insieme ormai illeggibile.

Oltre agli eleganti acquarelli per l'Accademia di Francia, Bartoli realizzò, sempre a partire dai suoi disegni preparatori, le copie acquarellate delle quattro pitture principali per chi in quel momento era il possessore della vigna, Stefano Guglielmini, computista della Camera Apostolica e personaggio sinora completamente oscuro ma che oggi può finalmente uscire da quell'anonimato che, da Lanciani in poi, l'aveva legato unicamente alla vigna sul Celio. A giudicare dal suo testamento, vergato il 24 febbraio 1690[54], e dalla descrizione delle sua biblioteca inserita nell'inventario *post mortem* dei suoi beni[55], Stefano Guglielmini non doveva essere solo un freddo contabile del governo pontificio, ma doveva possedere anche una certa sensibilità per le arti e una discreta cultura che gli permetteva di apprezzare testi antiquari. Nell'inventario si rinvengono infatti *quattro quadrucci piccoli con figurine disegnate da pitture antiche con cornicetta negra filettata di oro* che con ogni probabilità erano copie di Bartoli dalle pitture emerse nello scavo della sua vigna a lui cedute dallo stesso artista[56]. Il rapporto con Bartoli, che ebbe inizio forse proprio con le prime scoperte nel 1686-87, è reso manifesto anche dal possesso di ben tre volumi di incisioni di Bartoli nella sua biblioteca: le due opere sui bassorilievi delle colonne coclidi e l'opera sulle pitture della tomba dei Nasoni[57], volumi che potrebbero benissimo essere stati venduti dallo stesso

---

[51] *pour six pieces de miniature apres des peintures antiques trouvees du jardin del Sig. Stephano guillelmini* (Parigi, *Archives Nationales*, O1 1945, 19 novembre 1687, foglio non numerato).

[52] *Lautre n'est que une seule figure copiee apres une ….. plus grande trouvee dans les ruines de la vigne du Sig.r guillelmini descouverte cette annee* (Montaiglon 1884, I, p. 284).

[53] … *n'est qu'une seule figure, dont l'original a esté trouvé avec d'autres, il y a environ un mois, parmi de vieilles ruines dans une Vigne d'un Seigneur Romain, nommé Guillelmini* (Parigi, Archives Nationales, O1 1945, 14 aprile 1688, foglio non numerato).

[54] Testamento di Stefano Guglielmino del 24 febbraio 1690 (ASR, Notai R.C.A., Liberati Dominicus, vol. 1015, cc. 130-133; 152-153).

[55] Ivi, cc. 180-186.

[56] Ivi, c. 183*v*.

[57] … *un libro legato a lungo in foglio coperto di corda rame verde e ligato alla francese il qual libro è composto dei ritratti stampati della Colonna Troiana di Roma stampato tutto con figure che sono scolpite nella medesima Colonna che si dice disegnata e intagliata da Pietro Santi Bartoli, e fatta stampare da Gio. Giacomo de Rossi alla Pace* (Bartoli Bellori 1672). *Un altro libro parimenti bislongo e coperto come sopra dove li rappresentano tutto che sta scolpito nella Colonna Antoniana parimenti di Roma, figurato come sopra e stampato dal medesimo et anco legato alla*

Bartoli a Guglielmini negli anni dello scavo della vigna quando i due ebbero modo di incontrarsi. Ma il campo dei suoi interessi antiquari si estendeva anche al collezionismo di antichità: nello stesso inventario dei suoi beni redatto *post mortem* è testimoniata anche una piccola collezione di sculture antiche. Nel leggere il testamento si scopre invece il volto di un Guglielmini committente di opere d'arte. Come sua ultima volontà chiese infatti di essere sepolto a S. Stefano del Cacco nella cappella dedicata a S. Nicola da Bari che già aveva iniziato in vita ad edificare[58]. E' probabile allora che la pala con S. Nicola da Bari con il Gesù Cristo e la Vergine, oggi conservata nella sagrestia della chiesa ma originariamente sistemata nella cappella di S. Nicola, facesse parte dell'arredo originario della cappella e che pertanto l'opera sia stata commissionata a Giovanni Odasi[59] dallo stesso Guglielmini per la particolare devozione da lui tributata al santo[60].

Acquarelli di Francesco Bartoli dalle pitture della vigna Guglielmina

I disegni preparatori a matita di Pietro Santi delle quattro pitture dalla vigna Guglielmina (figg. 1.1., 2.1., 3.1, 3.3) furono riutilizzati dal figlio Francesco per eseguire una serie di sei acquarelli oggi conservati nel volume Bn 7 della Biblioteca del College di Eton, di cui s'è già fatto cenno in precedenza, e nel codice Capponiano 285 della Biblioteca Apostolica Vaticana. Nei volumi di acquarelli di pitture antiche della collezione Topham di Eton la sequenza degli acquarelli tende a rispettare l'integrità del contesto di provenienza nell'ordinamento dei disegni, nonostante le didascalie riportino provenienze del tutto inventate, secondo un ordine logico che probabilmente coincide con quello originariamente impartito da Francesco Bartoli (figg. 6.1-6.6). Gli stessi sei acquarelli ricompaiono, ma questa volta in un ordine del tutto casuale (dovuto forse al fatto che dovettero circolare in fogli sciolti), nel codice Capponiano 285, che comprende disegni venduti da Francesco Ficoroni ad Alessandro Gregorio Capponi nel 1732[61].

Gli acquarelli di Pietro Santi e di Francesco, nel descrivere lo stesso oggetto, denotano chiaramente due differenti modi di concepire il disegno dall'antico, di cui il solo Pietro Santi è fonte primaria in quanto è l'unico ad aver tratto i suoi disegni direttamente di fronte all'originale antico: le copie di Pietro Santi

---

francese come soprattutto (Bartoli Bellori 1676). *Un altro libretto in foglio coperto e legato come sopra nel quale sono stampate le pitture ritrovate nel Sepolcro de Nasoni disegnato da Pietro Santi Bartoli e stampato da Gio Batta Busotti* (Bartoli Bellori 1680) (ivi, c. 186*v*).

[58] *Al suo corpo per come formato di terza et fu quella dovendo tornare si elegge la sepoltura nella chiesa Parrcohiale di Santo Stefano del Cacco, nella quale ha incominciato a farsi fare una cappella per sua divotione sotto l'invocatione di San Nicola di Bari, e propriamente la sepoltura dentro la suddetta cappella, nella qual chiesa vuole che sia portato conforme piacerà all'infrascritta sua erede, alla quale chiesa lascia, una sol volta, quello le va per ragione di sepoltura* (ivi, c. 132*r*).

[59] La vita di Giovanni Odasi (1663-1731), pittore allievo di Bloemart, è narrata da Lione Pascoli (Pascoli 1732, II, pp. 386-399). Ed è Pascoli l'unica fonte che consente di attribuire all'artista il dipinto del S. Nicola nella chiesa di S. Stefano: … *cominciò l'altro, che far doveva in S. Stefano del cacco, e v'espresse S. Niccolò di Bari in quell'attitudine, e di quel gusto che presentemente si vede* (*Ivi*, p. 388).

[60] … *si elegge la sepoltura nella chiesa Parrochiale di Santo Stefano del Cacco, nella quale ha incominciato a farsi fare una cappella per sua divotione sotto l'invocatione di San Nicola di Bari, e propriamente la sepoltura dentro la suddetta cappella, nella qual chiesa vuole che sia portato conforme piacerà all'infrascritta sua erede, alla quale chiesa lascia, una sol volta, quello le va per ragione di sepoltura.*

[61] Affresco tripartito: BAV 285, ff. 28, 9, 26 (= ECL, Bn 7, ff. 82, 84, 83); scena di ratto: BAV 285, f. 3 (= ECL, Bn 7, f. 80); Ercole e Esione: BAV, Capp. 285, f. 24 (= ECL, Bn 7, f. 81); baccanale: BAV, Capp. 285, f. 34 (= ECL, Bn 7, f. 79).

sono infatti copie dall'antico, mentre quelle di Francesco non sono altro che copie di precedenti copie paterne. Pur con questa distinzione, le modalità di copia tradiscono un diverso modo di concepire il disegno dall'antico, non più sorretto da una volontà filologica di documentazione, e invece diretto più a soddisfare le aspettative estetiche di collezionisti. L'affresco tripartito che in Petro Santi occupa un solo foglio, in Francesco Bartoli si trova esploso nelle sue componenti, perdendo così qualsiasi rapporto contestuale con la parete dipinta. Per Francesco l'affresco tripartito diventa meramente l'occasione per redigere, e dunque vendere, tre acquarelli diversi.

Un'altra osservazione è utile a comprendere la distanza tra Pietro Santi e Francesco: nei fogli del Capponiano 285 non figura alcuna didascalia, mentre una stringatissima indicazione di origine si trova in alcuni degli acquarelli di Eton, che però riporta una provenienza del tutto inventata dal Palatino: *dal palazzo di Augusto*[62]. Una tale falsificazione tradisce forse l'intenzione di Francesco di attribuire a sé la prima copia di queste pitture, e non al padre, facendo riferimento diretto al celebre scavo che Francesco Bianchini aveva condotto sul Palatino negli anni '20 nel cuore della residenza degli imperatori, le cui pitture erano state appunto documentate da Francesco Bartoli e da Gaetano Piccini[63].

Anche i criteri di selezione dei fogli del padre operata da Francesco Bartoli è indicativa, in quanto né la pianta, né i marmi disegnati da Pietro Santi sembrano essere temi che lo interessano. In questo caso la non scelta è indicativa tanto quanto la scelta. Viceversa si dimostra decisamente più attratto dalle scene figurate e variopinte, che potevano meglio catturare il gusto e la curiosità del committente. Analizzando infine la resa dei dettagli iconografici e dei colori nel processo di copia si avverte qualche differenza: ad esempio l'aggiunta arbitraria da parte di Francesco Bartoli di una brocca poggiata sulla colonna accanto all'uomo semisdraiato in uno dei tre riquadri dell'affresco tripartito, ha indotto Richard Engelmann a travisarne l'interpretazione, ritenendo di riconoscere nel personaggio un Ercole ebbro[64]. Ma Engelmann non si pose il problema della paternità dei disegni che stava catalogando, e quindi ignorava di trovarsi di fronte alla copia di una copia, rimaneggiata da un Francesco Bartoli che nemmeno è detto possa aver mai visto l'originale antico.

L'aula triabsidata dalla Roma di Stefano Guglielmini a Roma antica: per una ricontestualizzazione

La tipologia architettonica dell'aula triabsidata rilevata dalla planimetria di Pietro Santi Bartoli in antico conosceva almeno tre distinte destinazione d'uso. L'elemento triabsidato poteva adattarsi a vasche e

[62] Ashby 1914, p. 45, nn. 77-84.
[63] Sugli scavi di Bianchini sul Palatino si veda soprattutto Miranda 2000.
[64] Engelmann 1909, XX–XXI, 28.

fontane all'interno di ninfei[65], oppure poteva accogliere *stibadia*, e quindi diventare sede ideale per banchetti all'interno di ville e *domus* tardoantiche a partire dalla fine del III sec.[66]. Quest'ultima destinazione d'uso propria dell'architettura residenziale è divenuta successivamente il modello planimetrico per alcuni sepolcri che quindi adottano intenzionalmente la tipologia 'residenziale' del triconco da banchetto per ospitare banchetti funebri nell'ambito dei riti legati al *refrigerium*[67].

Una destinazione funeraria va esclusa categoricamente per la vigna Guglielmina, in quanto questo settore del Celio dovette rimanere interno al circuito pomeriale, segnato dal percorso delle mura serviane e dalla porta Caelimontana coincidente con l'arco di Dolabella e Silano, che si trovava accanto ad uno degli ingressi alla vigna Guglielmina (vedi Piranesi). Va ugualmente scartata l'ipotesi che possa trattarsi di un ninfeo, in assenza sia di documentazione di strutture riconducibili ad impianti idraulici generalmente registrati da Bartoli (vasche, fontane, condotti idrici, pietra pomice sulle volte), sia di qualsiasi motivo iconografico che sviluppi temi marini a livello di affreschi o mosaici. L'ipotesi invece più plausibile è che si tratti di un ambiente interno ad una *domus* tardoantica ben più ampia e articolata. Lo lascerebbero pensare i lacerti murari abbozzati da Bartoli in corrispondenza del vertice in alto a sinistra dell'edificio, che caratterizzano l'aula come singola unità di un complesso che la include al suo interno a livello spaziale e funzionale. Purtroppo non è possibile una stima delle dimensioni che doveva avere un simile edificio, ma l'accertata presenza di un piano superiore, la sontuosa decorazione pittorica e marmorea sia nel pavimento che negli alzati sono elementi che nelle grandi residenze caratterizzato l'aula mono o triabsidata con funzioni tricliniari. La scarsa attestazione di aule triabsidate a Roma rispetto ad altre realtà urbane (circa tre casi), che però non deve indurre a sottostimarne la diffusione in città in età tardoantica, rende particolarmente preziosa la testimonianza grafica di Pietro Santi Bartoli anche a distanza di più di tre secoli.

La pianta purtroppo non contiene alcuna indicazione che permetta di proporne una localizzazione anche approssimativa all'interno di una superficie ampia come quella occupata tra il 1685 e il 1690 dalla vigna di Stefano Guglielmini. Si può però tentare di restringere progressivamente l'area di interesse per approssimazioni successive a partire dalla conoscenza dei principali elementi del paesaggio urbano antico già noti in questa zona. Un notevole frammento marmoreo della *Forma Urbis* severiana fa luce sul settore sudoccidentale della vigna, in cui si riconosce il fronte meridionale del *Claudianum* insieme ai

[65] Una tricora ospitava invece un ninfeo nella domus di via G. Lanza: in essa l'abside centrale era decorata da nove nicchie semicircolari atte a ospitare altrettante statue, mentre l'acqua era versata da boccagli bronzei a protome ferina (Guidobaldi 1986, pp. 194–198, 213)

[66] Sulla diffusione delle aule triabsidate all'interno di domus e ville tardoantiche del mondo romano e sul loro uso tricliniare si veda: Morvillez 2002; Sfameni 2006, pp. 96–101; Ermeti 2007.

[67] Cenni sull'uso funerario della tricora in Guidobaldi 1986, p. 212. Oltre ai casi segnalati in *RAC*, II, s.v. *Cella trichora*, pp. 944–954, per il suburbio romano va ricordata la cosiddetta tomba del martire Sant'Urbano lungo la via Appia all'altezza del IV miglio, mausoleo tardoantico da porre in relazione alla retrostante *domus Marmenia* (Tomassetti 1979, pp. 123, 125; Spera Mineo 2004, pp. 126–128).

piloni dell'acquedotto Claudio diretto al Palatino (il cui percorso segnava il limite occidentale della vigna), con l'ovvio limite tuttavia di rappresentare una realtà spaziale precedente all'orizzonte cronologico tardoantico suggerito dall'aula triabsidata in esame. Alcuni elementi del paesaggio antico sopravvivono ancora alla fine del XVII secolo, e vi incidono a tal punto da essere sfruttati per disegnare sul suolo i confini della vigna, circoscritta appunto dai ruderi dei piloni dell'acquedotto di Claudio, dal fronte meridionale della piattaforma artificiale del santuario dedicato al divo Claudio, e infine ad est dal percorso del *vicus Capitis Africae*, che si mantenne inalterato fino alla fine dell'Ottocento nella strada che univa il Colosseo alla chiesa della Navicella.

L'ipotesi di uno sviluppo architettonico della *domus* a partire da un ambiente interno come la tricora nel settore meridionale della vigna rappresentato dalla *Forma Urbis* incontrerebbe ostacoli insormontabili nel caso di un sbocco della *domus* sia verso sud (lungo il clivo di Scauro) che verso est (*vicus Capitis Africae*). Se nel primo caso la domus risulterebbe inevitabilmente tagliata in due dai piloni dell'acquedotto, nel secondo caso l'ipotesi d un ingresso lungo il *vicus Capitis Africae* viene smentito dagli esiti dello scavo di piazza Celimontana condotto tra il 1984 e il 1988. L'indagine stratigrafica interessò il versante occidentale del *vicus* prossimo all'arco di Dolabella e Silano mettendo in luce tre *insulae* di abitazione intensiva in uso dall'età flavia sino alla tarda antichità[68] che negano di conseguenza la possibile esistenza di residenze di lusso con affaccio sul tratto meridionale del *vicus*.

L'area di indagine si restringe necessariamente allora al settore nord della vigna compreso tra il *Claudianum* e il *vicus Capitis Africae*. Qui va ricercata la *domus* della vigna Guglielmina in parte documentata da Bartoli. In conclusone i disegni seicenteschi attestano per la prima volta l'esistenza nel IV secolo di una domus di alto livello nel versante occidentale del *vicus* sinora ritenuto erroneamente inadatto all'edilizia unifamiliare di lusso per la presenza di un forte declivio e di terrazzamenti che avrebbero reso l'area morfologicamente meno attraente di quanto non lo fosse invece il versante orientale dello stesso *vicus*, in cui viceversa sono attestate le residenze dei Simmaci e di *Gaudentius*.

Non desta infine particolare imbarazzo la prossimità che si verrebbe in questo modo a creare a nord con una struttura utilitaria come il *Ludus Matutinus*, e a sud con il complesso residenziale scavato nella piazza Celimontana se si tiene conto del parallelo con la domus tardoantica presso Santa Lucia *in Selcis*. Questa *domus* non ebbe infatti problemi ad insediarsi lungo il *clivus Suburanus* nel popolarissimo quartiere della *Subura* in risposta alla crescente richiesta dall'età di Costantino da parte dell'aristocrazia senatoria di periferia di residenze urbane di alto livello, in una Roma il cui tessuto urbanistico, ormai quasi del

[68] Pavolini 1993, pp. 281-301; Pavolini 2006, pp. 93-101.

tutto saturo, rendeva del tutto inevitabile il ricorso a simili forme di adattamento[69]. La *domus* di vigna Guglielmina sembra dunque non fare eccezione.

Appendice: Note a margine sul collezionista olandese Johannes De Witt (1662-1701):

La didascalia presente nella pianta dell'aula trilobata, in cui si fa il nome di de Witt come acquirente dei marmi pavimentali dell'aula, apre una finestra su un collezionista fino ad oggi pressoché sconosciuto. Johan de Witt (latinizzato in Janus Albinus o Wittius), nato a Dordrecht il 26 maggio 1662[70], era figlio d'arte, essendo figlio dell'omonimo e illustre Gran Pensionario d'Olanda, avvocato e principale statista dell'Olanda della seconda metà del XVII assassinato nel 1672.

Nel corso degli studi di diritto all'università di Amsterdam De Witt aveva cominciato a collezionare testi di diritto che, insieme ai volumi ereditati dal padre costituirono il primo nucleo della sua collezione, arricchitasi ulteriormente nel corso del viaggio che dalla sua residenza di famiglia a Dordrecht lo portò in Francia, in Italia e a Malta tra il 1685 e il 1688[71]. Nelle sue tappe di viaggio ebbe modo di recuperare un gran numero di oggetti tra statue, monete, iscrizioni, cammei e manoscritti, stampe e disegni che andarono a costituire il nucleo artistico-antiquario della sua collezione che già poteva contare su un cospicuo patrimonio bibliografico in parte probabilmente ereditato dal padre, in parte, soprattutto i testi di diritto, raccolto in gioventù quando frequentava studi giuridici all'università di Amsterdam. La sua collezione, nota come *Bibliotheca Wittiana,* era ospitata nel suo palazzo a Dordrecht e divenne ben presto celebre nel nord Europa, tanto da essere celebrata nelle guide del tempo[72]. La raccolta tuttavia dovette avere vita breve a causa del sopraggiungimento di gravi difficoltà finanziarie che costrinsero de Witt ad alienare parte della sua collezione: nel 1696 fu infatti pubblicato un primo catalogo di vendita, cui se ne aggiunse un secondo catalogo nel 1701, pubblicato poco prima della sua morte[73].

Fu inoltre amico e corrispondente di celebri antiquari del tempo come Graevius, il Perizonio e il canonico digionese Claude Nicaise, che era intimo amico di Bellori del quale condivideva sia la passione per la numismatica antica che l'ammirazione per Raffaello. De Witt e Nicaise si erano conosciuti a Parigi e insieme avevano pianificato un viaggio lungo la Mosa e poi in Inghilterra, progetto che però sfumò allo scoppio della guerra di successione spagnola nel 1701, anno che per di più coincise con la

[69] Guidobaldi 1986, pp. 188-192; Serlorenzi 2004, pp. 357-362.
[70] Le Clerc 1991, II, p. 19; Roethlisberger 1996.
[71] Graevius 1701, *Lectori.*
[72] *Der herr Janus de Witt hat allhier eine schoene Bibliotheck, welche aus sehr raren gedruckten und geschriebenen Buechern besteht welche er auff seinen Reisen sich gesammelt hat. Es ist auch ben ihm zu sehen eine grosse Menge der raresten medaillen und Schilderen beruhmter Leute* (Benthem 1698, pp. 122-123).
[73] Graevius 1701.

morte di entrambi[74]. La loro amicizia era legata ad interessi antiquari e collezionistici, e in virtù di tale legame De Witt fece dono a Nicaise di una moneta adrianea che aveva acquistato a Napoli nel corso del suo viaggio italiano, che divenne oggetto della più famosa dissertazione antiquaria dell'abate borgognone, il *De Nummo Pantheo Hadriani imperatoris* (1689)[75]. Nicaise negli anni seguenti non esitò a ricordare il nome di de Witt elogiando la sua collezione a Dordrecht nel suo secondo studio antiquario dedicato all'iconografia antica delle sirene, *Les sirenes ou discours sur leur forme et figure* (1691)[76]. De Witt, che naturalmente ringraziò l'abate borgognone in una lettera per la generosa citazione[77], era stato citato nel volume a proposito di un suo possibile coinvolgimento in un progetto di Nicaise che prevedeva la ristampa di quello che era considerato uno dei testi guida per lo studio della pittura antica, il *De Pictura Veterum*[78], il più importante saggio filologico sulla pittura greca e romana, che nella prima edizione a stampa del 1637 aveva suggerito a Bellori il modello descrittivo delle opere d'arte da lui impiegato nelle *Vite*[79]. Nicaise da Digione, attraverso i servigi dell'antiquario olandese Graevius, riuscì a pilotare il recupero del manoscritto di Junius, che venne ripubblicato postumo nel 1694[80] in una edizione più completa ed aggiornata rispetto a quella del 1637[81]. Nella pubblicazione un ruolo fondamentale venne svolto proprio da Johann De Witt, che ebbe l'incarico di far stampare il volume presso un editore di Rotterdam nonostante la grave crisi di approvvigionamento della carta che in quegli anni stava mettendo in ginocchio l'editoria olandese. De Witt si preoccupò di far pervenire a Nicaise due copie del volume appena uscite dal torchio, delle quali una era destinata a Nicaise, mentre l'altra sarebbe dovuta

---

[74] *Mr. De Wit, fils du Pensionnaire si celebre et si fameux dans l'Historie, est l'un de ceux à qui je fuis obligéplus étroitement. Je l'avois connu et pratiqué très-particulierement à Paris. Il me promettoit de me conduire lui meme dans toutes les plus considerables villes de la Meuse. J'aurois fait un trajet en Angleterre. J'y aurois vu Londres, Cambride, et Oxford, où j'aurois taché de pratiquer les Savans, et je m'assure que j'aurois eu occasion de vous faire part des avantures qui m'y seroient arrives, aussi avantareuses peut-etre, que celles que j'ai eues à Rome. Je me faisois, Mr. un exreme plaisir d'un tel voyage qui etoit faite par Mr. de Wit. J'envoyai querir sur le champmon tailleur pour me faire un habit à la Cavaliere, conforme à l'usage des pais, car vous savez qu'on n'y voit ni soutanes ni soutanelles, et que l'habit Ecclesiastique y fait une méchante figure. Le plaisir que me faisoit ce voyage agreeable ne dura guere; car dans le temps que m'y preparois, la cruelle nouvelle de la guerre arriva, qui boulversa tous mes desseins*

[75] Lettera di Nicaise a Jean Le Clerc del 24 agosto 1690: *J'ay envoyé seullement un exemplaire de nostra autre ouvrage de nummo pantheo a m.r Basnage; i'aurois bien souhaitté avir l'occasion d'n envoyer une douzaine d'exemplaires a mons de Witt qui a esté le principal moteur de cet ouvrage que i'ay dedié a mons. De Spanheim… J'i parle fort de la medaigle que m. de Witt m'envoya de Naple* (Le Clerc 1991, II, pp. 26-27).

[76] *Musaeum Wittianum, où il nous étallera les riches dèpouilles, qu'il a faites dans son voyage d'Italie, de Naples, de Sicile, de Malthe, et des lieux adjacents, soit en manuscrits, insciptions, medailles, pierre gravées, tableaux, desseins, bas reliefs, vas antiques, dont il a fait una recherche particuliere, tant dans les desseins qu'il en a fait faire par un Peintre qui'il avoit avec luy, que par les vases memes qu'il a rapporté. Je ne doute pas que parmi tant de raretez et de fragmens precieux de l'antiquité, on ne découvre quelque chose de favorable aux Sirenes* (Nicaise 1691, p. 19).

[77] Lettera di De Witt a Nicaise del 19 settembre 1691 (BNF, 9362, c. 108).

[78] Nel 1691 Nicaise spiega che il manoscritto di Junius era stato consegnato a De Witt per fare in modo che venisse pubblicato: *c'est ce qui a oblige M. Graevius à mettre ce manuscrit entre le mains de M. Witt pour le donner au jour avec tant de belles choses qu'il nous promet dans son Musaeum Wittianum* (Nicaise 1691, p. 19). De Witt nella lettera sopra citata del 19 settembre 1691 cerca di assicurare Nicaise che avrebbe fatto il possibile per far pubblicare il *De Pictura Veterum* nonostante i problemi con l'approvvigionamento di carta (BNF, 9362, c. 109).

[79] Vedi Previtali

[80] Junius 1694. Junius era morto nel 1678 lasciando il suo manoscritto a suo figlio Denis a Groeningen.

[81] Junius 1637.

finire nelle mani di Bellori[82], che de Witt aveva conosciuto a Roma nel corso del suo viaggio in Italia, forse su invito e raccomandazione dello stesso Nicaise. Nelle *Lucerne Antiche* (1691) Bellori aveva già ricordato il nome di de Witt per l'acquisto di due delle lucerne raffigurate nelle tavole di Bartoli[83], lucerne che finirono nella sua collezione a Dordrecht che, come si legge nel catalogo di vendita del 1701, comprendeva in effetti numerose *lampadae figulinae*[84]. Nel *Museum Romanum* di Michelangelo De La Chausse (1690) rimane traccia di altri oggetti appartenuti a de Witt, e forse da questi acquistati a Roma, come un cammeo, una statuetta di Iside in bronzo e un 'turibolo' in bronzo[85].

Numerose iscrizioni da lui acquistate in Italia, e soprattutto a Roma, dopo la sua morte trovarono posto presso l'Accademia di Leiden e furono descritte nel 1746, insieme alle altre iscrizioni presenti in accademia, dal bollandista Daniel von Papenbrock[86]. Le iscrizioni di de Witt sopravvivono ancora oggi e si trovano presso il Museo Nazionale di Antichità di Leiden (*Rijksmuseum*)[87].

A Roma, in compagnia di Bellori e Bartoli, dovette visitare lo scavo in corso nella vigna Guglielmina, e in tale occasione acquistare i marmi policromi del pavimento dell'aula triabsidata che vennero rimessi in opera nel pavimento del suo palazzo a Dordrecht, dove si trovava la sua abitazione e l'annessa biblioteca e collezione. Non ad Amsterdam, come riferisce Bartoli, che evidentemente confuse Dordrecht con la più importante città olandese. Nel centro storico di Dordrecht una lapide è oggi apposta su un edificio moderno sorto al posto della storica residenza della famiglia De Witt, che purtroppo fu rasa al suolo dai pesanti bombardamenti del secondo conflitto mondiale. La speranza di ritrovare i marmi provenienti dalla vigna Guglielmina non può che risiedere quindi in future ricerche d'archivio in grado di fare luce sulla storia del palazzo di famiglia.

In questo primo quadro informativo, è chiaro che l'acquarello di Bartoli va considerata come una rara testimonianza del soggiorno a Roma del collezionista olandese.

---

[82] Nella lettera del 29 agosto 1695 De Witt scrive a Nicaise: *M. Leers* [l'editore] *m'a enfin promis qu'il em^eroit en deux jours (sans doute il l'aura desia fait) à Mr Anisson à Paris, pour vous les addressér, deux exemplaires de Junins depictura veterum en grand papier. Je vous supplie d'en envoyer un à M. Bellori de ma part et de conserver l'autre pour vous* (Caillemer 1885, p. 86).

[83] Si tratta di due lucerne che rappresentano un 'soldato morto in guerra' e un 'grifone' (Bartoli Bellori 1691, I, tavv. 10, 18). Riguardo la prima Bellori annota: *fu portata in Olanda dal Signor De With amantissimo delle Antichità, e di ogni altro più erudito studio* (Bartoli Bellori 1691, p. 6), la seconda è detta trovarsi *appresso il Signor de With* (*ivi*, p. 10).

[84] *Bibliotheca Wittiana*, pp. 134 e 135, nn. 30–63.

[85] Il cammeo che raffigura una biga si trova nella sezione dell'opera che tratta delle gemme (De La Chausse 1690, I, tav. 43); la statuetta in bronzo di Iside Fortuna in bronzo compare nella sezione dedicata alle statue degli dei (*ivi*, II, tav. 25); il turibolo si trova nella sezione dedicata agli strumenti sacrificali (*ivi*, III, tav. 9).

[86] Papenbrock 1746. In particolare a proposito della prima iscrizione proveniente dalla collezione de Witt: *ex Italia hanc urnam plurimasque alias secum adtulit ampliss. Vir Joannes de Witt, Urbis Dordracenae Consulibus, dum vivebat, ab Actis, ac dignissimi cum maxime eiusdem urbs Consulis, et Batavae Academiae Curatoris Cornelii de Witt pater, magnus Antiquitatum admirator, et eximius humaniorum litterarum cultor* (*Ivi*, p. 9).

[87] Halbertsma 2003, pp. 16-17.

1.3.3 - Stanza affrescata dall'area di San Lorenzo in Panisperna (1665-1669)

Alcuni scavi condotti in più occasioni e in più punti tra il 1665 e il 1676 di fronte alla chiesa di San Lorenzo in Panisperna sul Viminale sono ricordati da Pietro Santi Bartoli nelle sue memorie e negli appunti sui suoi disegni preparatori. Solo alcuni dei rinvenimenti vennero tradotti in acquarello, in particolare un soffitto affrescato dove figurano Marte e Venere in un tondo centrale tra quattro geni (figg. 1-4), e un pavimento in *opus sectile* con scene di vendemmia (fig. 5). L'estrema genericità e frammentarietà delle notizie su questi scavi lasciate da Bartoli ha finito per generare più dubbi che rassicuranti certezze. Pertanto si è posta *in primis* l'urgenza di restituire un ordine logico, cronologico e topografico alle informazioni in mezzo ad un intrico di testimonianze che finora, da Lanciani in poi[88], ha creato equivoci tali da impedire una ricostruzione attendibile della sequenza e della natura stessa dei rinvenimenti.

Come s'è detto, sono due le principali fonti informative per il primo scavo ad essere condotto sul Viminale: gli appunti manoscritti sotto il disegno del soffitto affrescato tratto dall'album Vittoria (fig. 1) e una delle memorie di Bartoli[89] che ricorda appunto uno scavo, aperto *in un orto incontro San Lorenzo in panisperna per ordine del cardinale Antonio Barberino* e seguito da Leonardo Agostini, che fu commissario delle antichità tra il 1655 e il 1668 sotto Alessandro VII e Clemente IX alle dipendenze del camerlengo che in quegli anni era tra l'altro lo stesso Antonio Barberini[90]. Oltre alla stanza affrescata cui si è già fatto cenno, fu scoperta una statua 'colossea' in due pezzi di marmo che secondo Bartoli avrebbe rappresentato una Livia di notevoli dimensioni, che raggiungeva in altezza i tredici palmi, pari a quasi tre metri.

Alla stessa statua sembra fare riferimento lo stesso Leonardo Agostini, il commissario che aveva diretto lo scavo, in una lettera al cardinale Leopoldo de Medici del 13 ottobre 1665, che diviene così l'unico appiglio cronologico certo per una datazione *ad annum* della scoperta:

… *Nei giorni passati è stato trovata una belliss*(ima) *statua di donna Imp*(eratri)*ce di grandezza 12 palmi vestita di Clamide. Gli manca solo la meta delle braccia è andata nelle mani di questi I*(llustrissi)*mi P*(adro)*ni che già si restaura*[91].

[88] Lanciani 1989-2000, V, pp. 143, 210, 284; Elvira Barba 2008.

[89] *Fu cavato d'ordine di Leonardo Agostini* [antiquario tra il 1655-1668], *ad istanza del cardinale* [Antonio] *Barberini, nel sito incontro S. Lorenzo in Panisperna, ove vi furono trovate grotte nobilmente ornate di pitture, stucchi, e musaici, e tra le altre una statua di Livia Augusta dell'altezza di 13. Palmi* (Fea 1791, p. CCXXVI, n. 16).

[90] E' noto che il commissario delle antichità o antiquario pontificio lavorasse alle dipendenze del cardinale camerlengo (*camerarius*). In questo caso Agostini era subordinato a Antonio Barberini sia per la funzione istituzionale esercitata, sia perché lo scavo era stato voluto e finanziato dallo stesso cardinale.

[91] ASF, Carteggio degli artisti, vol. 17, cc. 98*r*-98*v*. La lettera è riportata anche in Herklotz 2013, p. 143, num. 70.

La statua si può oggi ammirare ai Musei Vaticani, entro uno dei nicchioni della Sala Ovale, e rappresenta una donna stante vestita con un chitone e un peplo che le lascia una spalla scoperta (figg. 8.1-8.2)[92]. La presenza sul capo di una *stephane* spiegherebbe il primo tentativo di lettura di Agostini, che vi volle riconoscere il simulacro di una imperatrice, identificata da Bartoli come Livia. La statua fu subito acquistata dal cardinale Antonio Barberini e sottoposta ad un restauro che aggiunse alla statua le braccia. Rimase nella collezione Barberini fino al 1772, anno in cui passò ai Musei Vaticani[93]. Fu forse in occasione del primo restauro o di restauri successivi che la statua venne dotata degli attributi caratteristici non più di una imperatrice, bensì di una divinità come Giunone, con una patera e uno *skeptron* in mano[94]. Può apparire curioso che Agostini non spenda una parola sulla stanza affrescata, ma la scoperta dovette evidentemente passare del tutto in secondo piano rispetto ad una scultura di così notevoli dimensioni. La predilezione per statue, gemme e monete è del resto ben nota in Agostini, che parallelamente all'attività istituzionale di commissario era attivo nella consulenza antiquaria per l'acquisto e la compravendita di qualsiasi oggetto antico di pregio artistico che gli capitasse tra le mani nel corso dei numerosi scavi che seguiva direttamente[95].

Dal disegno dell'album Vittoria (fig. 1) si apprende inoltre che la stanza riemerse dal terreno per la seconda volta un paio di anni dopo, al tempo di papa Clemente IX (1667-1669), in uno scavo di cui si fece questa volta promotrice la Regina Cristina di Svezia: *fu poi cavato il medesimo sito con la direttione della Regina di Svetia in tempo de Rospigliosi* [papa Clemente IX: 1667-1669] *e scoperta di nuovo la stanza.* Bartoli aggiunge subito dopo che nelle vicinanze, nel corso dei lavori per l'apertura di una nuova strada, fu scoperta all'interno di un muro sotterraneo una bellissima statua di Venere che divenne subito parte della collezione della Regina di Svezia: *e ivi vicino incominciandosi di aprire nuova strada, con fabricarvi delle case, nel disfarsi un muro sotterraneo anticho vi fu trovata la bellissima venere che oggi possiede la Regina.* Una seconda memoria di Bartoli che si riferisce all'apertura di una nuova strada conferma e chiarisce le circostanze di rinvenimento già descritte negli appunti sul disegno dell'album Vittoria, specificando che la statua fu ritrovata come materiale edilizio di riuso all'interno di murature antiche messe in luce nel corso dello scavo per la realizzazione di una strada di fronte a S. Lorenzo: *Nell'occasione di farsi una nuova strada incontro S. Lorenzo in Panisperna, furono trovati residui di antichi edifizi, in un muro de quali, messo per cemento e materia, tra calce e sassi fu trovato un bellissimo frammento di una Venere, la quale fu comprata dalla regina di Svezia, e ristorata da Ercole Ferrata*[96]. Il restauro della statua venne dunque affidato ad Ercole Ferrata, che proprio

[92] Visconti 1818-1822, I, pp. 17-24. In part. a p. 18: *ci è soltanto noto che fu nel passato secolo dissotterrata sotto il monastero di S. Lorenzo in Panisperna, ove collocano i topografi di Roma le Terme d'Olimpiade, personaggio incerto, in uno scavo intrapreso per ordine del Card. Francesco Barberini, e diretto da Leonardo Agostini antiquario.*
[93] Amelung 1936, p. 127.
[94] Qualche dubbio tuttavia sull'attendibilità della ricostruzione che si è imposta con in restauro è forse lecito timidamente sollevarlo. Il panneggio aderente al petto semitrasparente che lascia la spalla sinistra nuda è infatti caratteristica che si ritrova in numerose statue a tutto tondo di Venere.
[95] Sulla figura di Leonardo Agostini si veda Herklotz 2004.
[96] Fea 1790, I, p. CCXXVI, n. 16.

intorno al 1677 aveva restaurato la ben più celebre Venere de Medici in vista del suo trasferimento da Roma a Firenze[97], riassemblando ben ventidue frammenti diversi. Anche in questo caso la statua trovata sul Viminale si conserva ancora, per l precisione al Museo del Prado, dove è confluita parte della collezione della regina di Svezia, ed è nota come 'Venere con il delfino', una Venere pudica, del tipo prassitelico della Cnidia (fig. 8.3). Essa si compone di un unico frammento integrato dall'intervento di restauro del Ferrata che le ha restituito la gamba destra e metà gamba sinistra, completando infine la sagoma del delfino di cui rimaneva soltanto la coda.

In sintesi, il disegno dell'album Vittoria informa che la Venere del Delfino venne scoperta vicino al punto in cui vennero trovati nel 1665 la stanza affrescata e la statua colossale (*ivi vicino*) durante i lavori per l'apertura di una strada. La memoria di Pietro Santi Bartoli invece aggiunge una informazione ulteriore chiarendo che la nuova strada venne aperta *incontro San Lorenzo in Panisperna*. L'unica strada di fronte a S. Lorenzo corrisponde all'attuale via Cimarra che le ricerche di archivio permettono di datare più o meno in quegli anni, tra il 1676 e il 1677[98], senza possibilità di equivoco (figg. 6-7). Eppure, da Lanciani in poi, via Cimarra non è stata mai presa in considerazione, e la strada 'nuovamente aperta', e con essa quindi la Venere del Delfino, è stata identificata, qualche centinaio di metri più a sud, nella via Gratiosa, che venne aperta sul Cispio nel 1684[99]. Confusione che si spiega facilmente se si pensa che per la realizzazione di via Gratiosa erano emerse a sua volta altre antichità che erano state illustrate dallo stesso Bartoli in una splendida sezione acquarellata della valle tra Viminale ed Esquilino pubblicata nel *Recueil* di Caylus (vedi). Nonostante la didascalia di questo acquarello sia una delle più prolisse e dettagliate tra quelle che si conoscono di Bartoli, non si fa però alcuna menzione né del rinvenimento di statue, né di un intervento della regina di Svezia, né della chiesa di san Lorenzo in Panisperna. E' dunque difficile che Bartoli possa essersi riferito allo scavo di via Graziosa, che tra l'altro si trovava su un altro colle, il Cispio (una delle cime dell'Esquilino), separato dal Viminale per mezzo della valle di via Urbana su cui si affacciava la chiesa di San Lorenzo in Fonte, l'unica chiesa ad essere semmai citata e rappresentata nella sezione. Ma per stroncare qualsiasi dubbio è sufficiente considerare la cronologia delle memorie di Bartoli: essendo state composte al più tardi nel 1682[100], è chiaro che non c'è alcuna possibilità di riferirsi allo scavo di via Gratiosa, che venne aperta nel 1684. Si può dunque concludere

[97] Goldberg 1983, p. 400.

[98] E non agli inizi del Seicento, come pure si è ritenuto (Di Marco 2003, p 85). In una lettera patente della Presidenza delle Strade del 30 novembre 1677 in esecuzione di un chirografo di Innocenzo XI si concede licenza alle monache Clarisse di San Lorenzo in Panisperna di aprire un*a nuova strada incontro al portone del loro Monasterio quale riesce alla strada de Serpenti e dal altra parte alla strada de Zingari in conformità del suddetto chirografo.* In realtà il vicolo doveva essere già stato predisposto l'anno precedente, come si legge in alcune licenze di costruzione: il 24 settembre 1676 si concedeva *licenza di poter fabricare il muro della facciata verso strada ad uso di fabbrica di casa ad uno piano preso in enfiteusi dalle Reverende Monache di S. Lorenzo in Panisperna posto nella strada che si apre nuovamente quale dalla strada de Serpenti va a riuscire incontro la chiesa di S. Lorenzo esistente nel Rione de Monti* (D'Alessandro 2005, p. p. 28.).

[99] In Lanciani a dire il vero si avverte una certa oscillazione: Lanciani 1989-2000, V, p. 284 parla di via Gratiosa, mentre a p. 210 si riferisce più correttamente a S. Lorenzo in Panisperna. Elvira Barba 2008, p. 45 nel parlare del rinvenimento della Venere del Prado invece non ha dubbi a localizzarlo in via Gratiosa seguendo Lanciani.

[100] Claridge 2004, p. 41.

con sicurezza che l'opinione di chi colloca la Venere del Delfino del Prado in coincidenza della via Gratiosa sul Cispio[101] va rivista, in quanto l'unica strada alla quale poteva allora riferirsi Bartoli era via Cimarra, aperta intorno al 1676.

Questa strada aveva inizio da via dei Serpenti, e correva parallelamente a via Panisperna, a sud di quest'ultima, fino a piegare ad angolo retto all'altezza di San Lorenzo in Panisperna creando un affaccio improvviso e scenografico sulla scalinata di ingresso alla chiesa (fig. 7.2). Questa soluzione urbanistica ritagliava in un isolato rettangolare lungo e stretto i terreni di proprietà del convento di S. Lorenzo posti oltre via Panisperna. Questi stessi terreni sono quelli indicati come 'sito delle Monache dato a fabricare' in una planimetria inedita, rinvenuta da chi scrive a Chatsworth, che illustra il percorso della nuova via Cimarra (*strada aperta di novo*), che era stata aperta con la previsione di edificare nuove abitazioni nei terreni compresi tra via Panisperna e via Cimarra (fig. 6.3). Dai documenti di archivio emerge che i terreni presenti nell'isolato così delimitato, di proprietà del monastero, erano ceduti in enfiteusi a privati che in cambio avrebbero avuto l'obbligo di edificare ciascuno la propria casa di abitazione. Questa è dunque l'origine di molti dei corpi di fabbrica corrispondenti che oggi occupano questo isolato. La proprietà giuridica del monastero rimaneva ben salda[102], come attestano le lapidi ancora affisse sulle facciate degli edifici che recano incisa la graticola, simbolo del monastero con l'indicazione della proprietà conventuale (*sub proprietate S. Laurenti in Panis Perna*) e la rispettiva numerazione del lotto a cui faceva puntuale riferimento il relativo contratto di enfiteusi[103]. La denominazione attuale della strada fu acquisita in seguito alla costruzione dell'imponente palazzo Cimarra (figg. 7.1-7.2), costruito proprio in quegli anni nell'angolo sud est della piazza e concesso in enfiteusi dal monastero a Prospero Cimarra il 27 luglio 1678 quando era ancora in fase di edificazione[104].

Dal momento che la Venere del Prado acquistata dalla regina di Svezia fu scoperta *incominciandosi di aprire nuova strada, con fabricarvi delle case*, come recita la memoria di Bartoli, è probabile che la casa in costruzione fosse proprio palazzo Cimarra, che rimase a lungo l'unico corpo di fabbrica costruito in

---

101; Elvira Barba 2011, pp. 191-192; in Schröder 2004, pp. 148-155 è invece segnata una provenienza generica *bei San Lorenzo in Panisperna*

102 Il contratto ad esempio tra il privato Carlo Beltrami e il monastero del 27 aprile 1676 si riferisce ad un terreno edificabile ("ad usum fabricandi") *quatuor cum dimidis cannarum in facciata ad lineam directam usque ad confins D. Silvestri Donati positi in via nova prope viam carrectarum tendentem ad monasterium Sanct Larenti in Pane et Perna …concessum in empiteusim*

103 Ancora nel corso dell'800 nella compravendita degli edifici tra via Cimarra e via Panisperna si faceva riferimento alle lapidi affisse sulle facciate, citando nel contratto il primo contratto di enfiteusi redatto al momento dell'apertura di via Cimarra, che comportava il concomitante obbligo di edificare una casa: ad esempio il 18 ottobre 1823 viene messa in vendita una casa posseduta dal monastero di S. Croce di Magliano Sabina S. Croce ma *di diretto dominio del monastero di S. Lorenzo segnata con lapide n. 39 e con li n. civici 82-83 edificata sopra un sito altra volta sotto il di 13 novembre 1675 concesso in enfiteusi a Giuseppe Ferrari … con l'obbligo di fabbricarvi detta casa. Atti del Blanchi 13 novembre 1675* (ASR, *Congregazioni Religiose Femminili S. Lorenzo in Panisperna*, b. 4963, fasc. 23).

104 *Concessio situs in emphiteusim pro D. Prospero Cimarra* del 27 luglio 1678 (ASR, *Ufficio 30 Notai Capitolini*, uff. 33, notaio De Blanchis Antonius, cc. 398-403*v*). Il Palazzo divenne in età napoleonica sede di caserma dei soldati pontifici e nel corso dell'Ottocento venne pensato come possibile sede dell'Accademia di San Luca (Pirotta 1962). Oggi è sede del Comando di Polizia del Ministero dell'Interno.

quegli anni di fronte alla chiesa di S. Lorenzo in Panisperna. Come è possibile dimostrare che di fronte a San Lorenzo vi era solo Palazzo Cimarra? Lo si apprende da un passo del settecentesco *Diario di Roma* di Francesco Valesio, utile per circoscrivere ulteriormente i luoghi dello scavo. Nell'estate del 1732 si diede inizio alla costruzione dell'edificio posto allo sbocco di via Cimarra su via Panisperna, in un terreno di fronte a palazzo Cimarra dove prima esisteva solo un terreno sgombro in cui affioravano in superficie ruderi antichi. Lunedì 6 agosto 1732 annota Valesio: *si è posta mano alla fabrica di una casa nell'angolo d'incontro S. Lorenzo in Panisperna dove si vedeva il residuo di una antica fabbrica*[105]. La fabbrica cui si poneva mano non poteva certamente essere palazzo Cimarra (come sinora si è erroneamente ipotizzato), essendo quest'ultimo già stato costruito da circa mezzo secolo, come s'è visto. Di conseguenza non può che essere il palazzo costruito dalla sponda opposta di via Cimarra, sulla destra dando le spalle alla chiesa, anch'esso posto *nell'angolo d'incontro S. Lorenzo in Panisperna*. Valesio da un lato può confermare indirettamente che la Venere del Delfino fu scoperta sotto Palazzo Cimarra, dall'altro può suggerire anche il luogo di ritrovamento della Giunone Barberini e della stanza affrescata disegnata da Bartoli. Nell'estratto dal *Diario di Roma* appena esaminato si parla infatti di antichi ruderi emergenti di fronte alla chiesa di S. Lorenzo. Viene dunque da chiedersi se tra questi ruderi siano state scoperte la camera affrescata, riprodotta da Bartoli, e la statua 'colossea' di Livia, poi ribattezzata Giunone Barberini. In sintesi la stanza fu scoperta la prima volta nel 1665 e una seconda volta sotto papa Clemente IX Rospigliosi, cioè tra il 1667 e il 1669. In una terza fase, nel 1676, al momento dell'apertura della via Cimarra e della costruzione dell'omonimo palazzo sarebbe stata scoperta la Venere ora al Prado. La scoperta avvenne nelle vicinanze della camera affrescata (ivi vicino), sostiene Bartoli. Forse nello scavo per le fondamenta di palazzo Cimarra, si può aggiungere oggi.

La volta affrescata e il pavimento in *opus sectile* nei disegni di Bartoli

La volta affrescata è riprodotta in tre fogli diversi da Pietro Santi Bartoli, ma il dato più singolare è che, pur presentando un impianto complessivo comune, nei dettagli e in parte nei colori le tre copie si rivelano nel complesso tutte e tre differenti l'una dall'altra. Esaminando prima di tutto gli elementi comuni si registra all'interno del quadrato centrale un tondo con Marte e Venere incorniciato da quattro bucrani e una ghirlanda (fig. 4). Il quadrato a sua volta è inscritto in un cerchio più ampio in cui compaiono quattro figure maschili stanti, una per ogni lato. All'esterno del cerchio i quattro vertici sono occupati da vittorie alate con un nastro tra le mani. In alto e in basso compare invece una fascia, ciascuna con due ottagoni, ciascuno occupato da un personaggio femminile stante.

[105] 27 luglio 1732 (Valesio 1977-1979, IV, p. 890); Lunedì 6 agosto 1732: *Si è posta la mano alla fabrica d'una casa nell'angoli dicontro S. Lorenzo in Panisperna, dove si vedeva il residuo d'una antica fabbrica* (*ivi*, IV. p. 892).

Anticipando quello che sarà detto in dettaglio oltre, l'acquarello del codice Massimo (fig. 3) presenta caratteristiche tali da distinguerlo rispetto al disegno dell'album Vittoria di Windsor (fig. 1), che altro non è che il disegno preparatorio per l'acquarello della serie Accademia di Francia oggi conservato a Londra (fig. 2). I due acquarelli provengono pertanto da due distinti modelli grafici: per l'acquarello della serie Accademia di Francia l'archetipo è rintracciabile direttamente nel disegno Vittoria, mentre l'acquarello Massimo farebbe piuttosto riferimento ad un altro disegno, oggi perduto. L'acquarello Massimo, come tutti i fogli rilegati nel codice omonimo di Glasgow, si data entro il 1674. Molto più tardo è invece l'acquarello per l'Accademia di Francia, databile con precisione al 1688 in base ai registri delle spese sostenute dall'Accademia conservati a Parigi. Ad una data intermedia va posto dunque il relativo disegno preparatorio, tratto dall'album Vittoria di Windsor.

Un contrasto macroscopico si avverte a livello cromatico (per una visione di insieme si veda fig. 4): il fondo completamente bianco e neutro dell'acquarello Massimo contrasta infatti violentemente con le tinte nere, rosse e blu che definiscono lo sfondo dei singoli scomparti definiti dalla geometria della volta che nell'acquarello londinese si colorano sulla scorta delle indicazioni riportate nello schizzo di Windsor. In generale nel foglio Massimo il disegno si presenta più essenziale e della resa molto più semplificata che trascura i dettagli, con linee di partizione interna molto spesse e color oro che non trovano confronti con il disegno Vittoria e l'acquarello della serie Accademia di Francia. Nel foglio Massimo viene omesso persino un intero riquadro a fondo nero con la raffigurazione di una maschera tra due grappoli d'uva, posto al centro delle fasce inferiore e superiore, che invece è puntualmente registrato nelle due rimanenti copie.

In assenza dell'originale o di testimonianze o copie di altri artisti è difficile trarre conclusioni sul grado di aderenza al modello antico nei tre casi esaminati. Rimane però la chiara evidenza che i due acquarelli derivino da due differenti disegni preparatori. Mentre per l'acquarello della serie Accademia di Francia (fig. 2) tale modello si può individuare nel disegno Vittoria (fig. 1), rimane aperto invece il problema dell'acquarello Massimo (fig. 3). Una possibile risposta è offerta dallo stesso Bartoli, che nell'acquarello di Londra (fig. 2) in didascalia dichiara l'esistenza di un *disegnio a penna dello stesso ornamento* (cioè la volta affrescata) conservato all'epoca nella Biblioteca di Palazzo Barberini[106]. Disegno che sinora non è stato rintracciato, ma che probabilmente fu eseguito dallo stesso Leonardo Agostini, direttore del primo scavo che, come già anticipato, fu aperto su iniziativa del cardinale Antonio Barberini. Ciò spiega la presenza del foglio nella Biblioteca Barberini. Il modello a penna forse limitava al massimo le indicazioni cromatiche, se non addirittura le ometteva del tutto, come accadeva in molti degli schizzi a

[106] La didascalia che si legge in cima all'acquarello è chiaramente stata realizzata in due tempi. All'informazione di apertura: *Pittura antica di una stanza trovata sotto terra nel orto incontro S. lorenzo in panis perna, entro detta stanza vi fu trovata una statua colossea di Livia Augusta.*, segue una frase aggiunta dopo il punto nella riga sottostante e in una grafia un po' più corsiva: *la quale si conserva nel palazzo Barberino alle quattro fontane come anche il disegnio a penna del presente ornamento.*

penna realizzati dallo stesso Agostini, per concentrarsi invece sull'aspetto generale dell'affresco, senza preoccuparsi di soffermarsi su dettagli descrittivi. Il disegno preparatorio da Windsor (fig. 1) e il relativo acquarello londinese da esso dipendente (fig. 2) invece, per l'accuratezza nella resa dei dettagli decorativi, puntualmente illustrati anche nei loro colori, riflettono una acribia che difficilmente può considerarsi di pura invenzione, ma che al contrario sembrerebbe derivare da una analisi autoptica e accurata dell'affresco originale effettuata da Bartoli forse al tempo del secondo scavo, aperto secondo Bartoli durante il pontificato di papa Clemente IX (1667-1669), quando cioè venne riscoperta la camera e Agostini non era più direttore dello scavo (e nemmeno più forse commissario). Nel disegno preparatorio di Windsor (fig. 1), che ritrae solo metà della volta secondo una tecnica compendiaria frequentemente impiegata da Bartoli nelle composizioni simmetriche delle ornamentazioni delle volte, si vedono chiaramente i tratti a matita, poi ripassati a penna, delle linee di costruzione fondamentali del disegno. Bartoli descrive con scrupolo la cornice ad ovoli del tondo centrale e restituisce informazioni sui colori dei singoli elementi che compongono i trofei che pendono da ghirlande per mezzo di un filo. Immediatamente accanto Bartoli specifica dove si sarebbero dovuti tracciare i 'lacci rossi', nonostante questi ultimi siano poi trattati in modo talmente filiforme da rendere di fatto quasi superflua ogni indicazione cromatica. Solo un esempio di una sorta di ipertrofia del dettaglio del tutto assente nel foglio Massimo (fig. 4), il primo in ordine di tempo ad essere eseguito, ed anche il più semplice, come emerge dalla rappresentazione dei dettagli comuni alle altre due copie, che vengono rappresentati in modo differente. In conclusione, emerge con chiarezza il ricorso ad un differente modello grafico di partenza nel caso dell'acquarello Massimo.

Nonostante esista un evidente rapporto di dipendenza tra l'acquarello dell'Accademia di Francia (fig. 2) e il disegno preparatorio (fig. 1), il confronto tra i due fogli mette tuttavia in evidenza alcune incongruenze che sono specchio di un modo di procedere che appare ben lontano dal rigore filologico che si dovrebbe attendere da riproduzioni così particolareggiate. In altre parole il disegno preparatorio è concepito per fornire linee guida volte alla corretta costruzione dell'acquarello, linee che Bartoli tuttavia in parte disattende per semplice trascuratezza (fig. 4). L'acquarello riproduce pedissequamente la scansione degli scomparti geometrici definiti dal disegno dell'album Vittoria e i colori delle campiture così determinate (fig. 1), ma al tempo stesso lo stesso acquarello si dimostra assai più libero e disinvolto nella disposizione dei personaggi maschili e femminili nei riquadri intorno al tondo centrale. La distribuzione delle figure non rispetta infatti in alcun modo le indicazioni spaziali del disegno preparatorio. Per comprendere il modo in cui il disegno è stato tradotto in acquarello è sufficiente confrontare a scopo esemplificativo solo alcuni dettagli significativi: nel disegno Vittoria i geni vestiti di rosso e di giallo si trovano rispettivamente a sinistra e in basso rispetto al tondo centrale (fig. 1); nell'acquarello le posizioni reciproche vengono invece stravolte, e così il genio giallo si sposta a sinistra (dove prima si trovava il rosso), e il genio rosso a destra (fig. 2).

In definitiva, analizzando complessivamente le copie di Bartoli della volta affrescata da S. Lorenzo in Panisperna si può concludere con una ipotesi: nel codice Massimo, che raccoglieva nel 1674 acquarelli realizzati precedentemente fino a quell'anno, sarebbe confluito l'acquarello che già era stato copiato da Bartoli dal disegno a penna di Agostini; viceversa per l'Accademia di Francia l'artista avrebbe lavorato direttamente di fronte all'originale antico nel corso del secondo disseppellimento della camera affrescata, mettendo a punto così il disegno preparatorio dell'album Vittoria che sarebbe divenuto una base di riferimento per l'acquarello redatto nel 1688. Quest'ultimo, come s'è appena notato, si manteneva fedele al disegno solo nella riproduzione degli elementi geometrico-decorativi, concedendosi invece maggiore libertà nella disposizione dei personaggi che occupavano l'impalcatura geometrica.

Come anticipato all'inizio, dagli scavi di fronte a San Lorenzo in Panisperna proviene anche un frammento di *opus sectile* con la raffigurazione ad intarsio di una scena di vendemmia, noto da un disegno preparatorio del codice Vittoria di Windsor (fig. 5.1) e da un acquarello del codice Massimo (fig. 5.2), mentre non dovette figurare nella serie di acquarelli eseguiti per l'Accademia di Francia a Roma. Il disegno fu poi trasformato in una incisione in controparte da Pietro Santi Bartoli che venne inserita dal figlio Francesco nelle sue *Pitture antiche* (1706) (fig. 5.3). E' come al solito il disegno preparatorio di Windsor, a matita con tratti ripassati a penna, a restituirci le uniche informazioni sia sulla natura del supporto che sul luogo di rinvenimento: *a S. lorenzo panis perna. Nelle rovine del Palazzo di Decio. Pavimento intarsiato de marmi, di diversi colori*. Si tratta dunque di un *opus sectile* pavimentale in marmo rosso, rinvenuto nei pressi di San Lorenzo in Panisperna. Anche la stanza affrescata e la Giunone Barberini vennero scoperte a detta di Bartoli *nel palazzo di Decio,* come si legge nella didascalia del disegno dall'album Vittoria (fig. 1). Poiché gli antiquari cinque e seicenteschi identificavano il sito della chiesa di San Lorenzo in Panisperna genericamente con il palazzo di Decio, sulla base di fonti agiografiche e di età umanistica[107], è ovvio che l'indicazione 'Palazzo di Decio' nell'indicare un areale generico non potrà essere d'aiuto di per sé per capire se il pavimento marmoreo venne trovato nell'ambito dello stesso scavo in cui venne alla luce la camera affrescata. Ci si può solo limitare ad affermare che la scoperta si data entro il 1674, come si deduce dalla presenza del disegno nel 'contesto chiuso' del codice Massimo, chiuso in quanto rilegato nel 1674.

Prescindendo dall'effettivo luogo di rinvenimento, vale la pena osservare che nei due disegni preparatori dall'album Vittoria che rappresentano l'affresco della volta e l'*opus sectile* (figg. 1, 5.1) il riferimento erudito al palazzo di Decio è frutto in entrambi i casi di una integrazione successiva rispetto al resto della didascalia, in cui si è chiaramente fatto ricorso ad un'altra tonalità di inchiostro. Bartoli è dunque intervenuto solo in un secondo momento per contestualizzare le scoperte nell'ambito della topografia antica di Roma, e quindi, per interpretarle alla luce delle conoscenze topografiche di allora.

[107] LTUR, sv. *Palatium Decii*, pp. 43-44.

Anche se s'è trattato banalmente di sostituire la voce 'Palazzo di Decio' a 'San Lorenzo' Bartoli dimostra di conoscere la topografia di Roma antica, che dunque lo spinge a proporre, anche se in forma assai elementare, un tentativo di spiegazione di ciò che documentava negli scavi. Il riferimento al palazzo di Decio può essere pervenuto in seguito ad una consulenza antiquaria di Bellori, oppure leggendo direttamente i principali testi di topografia antica in uso nella seconda metà del '600 e già utilizzati come fonti per i *Fragmenta vestigii veteris Romae* (1673) di Bellori: la guida di Roma antica di Famiano Nardini (1666) oppure quella di Bartolomeo Marliani tradotta in volgare italiano nel 1548. E proprio in quest'ultima si propone esplicitamente l'identificazione della chiesa di S. Lorenzo col palazzo di Decio[108].

Oltre che nei due disegni sopra esaminati, la scena di vendemmia è stata tratta riportata, al rovescio, in una incisione di Pietro Santi Bartoli, pubblicata postuma dal figlio Francesco nella prima edizione delle *Pitture Antiche* del 1706[109] (fig. 5.3). La laconica descrizione di Michelangelo De La Chausse relativa all'incisione riprende quasi esattamente la didascalia manoscritta di Pietro Santi Bartoli posta nel disegno dell'album Vittoria: *Fra le rovine del Palazzo di Palazzo di Decio a S. Lorenzo in Panisperna fu trovato un frammento di pavimento antico interziato di marmo* (fig. 5.1). Il ricorso ad espressioni assai simili come 'rovine del Palazzo di Decio' e 'pavimento interziato di marmo' forse non è casuale, e potrebbe invece attestare la lettura della didascalia del disegno dell'album Vittoria (fig. 1) da parte de curatori del volume, Francesco Bartoli e Michelangelo De La Chausse. Nel periodo in cui vennero scritte *Le Pitture antiche,* tra il 1705 e il 1706, la raccolta di disegni di Vincenzo Vittoria fu ceduta da quest'ultimo alla biblioteca di papa Clemente XI. Di conseguenza il disegno dell'album dovette essere messo a disposizione dal Vittoria oppure consultato da Bartoli presso la Biblioteca pontifica cui aveva regolare accesso in quanto antiquario del papa (cioè Commissario delle Antichità di Roma).

La documentazione di Bartoli nell'ambito della topografia antica del Viminale

Al momento la documentazione di Bartoli, che comprende sia disegni che qualche scarna notizia di scavo, non permette di formulare una ipotesi interpretativa in grado di restituire una precisa identità storico-topografica alla camera affrescata e alle due statue marmoree trovate nelle vicinanze. Relativamente scarse sono le fonti letterarie per un colle che fu soprattutto un'area residenziale di medio-alto livello, carattere confermato per il settore sud-orientale da alcuni frammenti della Forma Urbis dove compaiono una serie di *domus* ordinatamente allineate lungo il *vicus Patricius* (via Urbana) nelle pendici del Viminale verso l'Esquilino. Per il settore nordorientale rimangono invece le piante e le fotografie realizzate in occasione dei grandi sterri per la realizzazione del Ministero dell'Interno nel

[108] *Infiniti Edificii erano in questo Monte, e frà gli altri v'era la Casa di Decio Imperadore, la quale, come molti diceno era, dove hoggi è la Chiesa di San Lorenzo in Panisperna, di che noi non osiamo d'affermare cosa certa, per non haverne trovato memoria appresso à gli Scrittori Antichi* (Marliano 1548, p. 75).
[109] Bartoli De La Chausse 1706, I, tav. XXIV.

1913, che delineano un fitto e confuso sovrapporsi nei secoli di edifici abitativi[110]. I rinvenimenti archeologici più vicini alla zona di via Cimarra si datano ad una campagna di scavo condotta dalla Soprintendenza Archeologica di Roma nell'estate del 2007 e si collocano al di sotto di un palazzo posto tra via Cimarra e via Ciancaleone[111]. In particolare venne scoperto il *criptoportico* di una imponente *domus* tardorepubblicana che nello schema planimetrico è stato paragonato a quello rilevato in tre domus allineate immediatamente a valle lungo il prossimo *vicus Patricius* (via Urbana) in due frammenti della *Forma Urbis*, che presentano un modulo abitativo determinato dalla successione longitudinale *tabernae su strada*-atrio-peristilio. Rispetto a queste tre *domus*, del tutto identiche e affiancate tra loro, la *domus* di via Cimarra, sondata nel suo piano interrato, era posta evidentemente su un terrazzamento ad una quota superiore prossima alla cima del colle. Il paesaggio delineato nella *Forma Urbis* mette anzitutto in evidenza un dato che segna un contrasto netto con il disabitato medievale che ancora in parte caratterizzava il Viminale all'epoca di Bartoli: in età severiana si trovava sviluppata infatti un'area residenziale di livello medio-alto caratterizzata da una fittissima occupazione della pendice del Viminale digradante verso il Cispio (Esquilino) che costringe inoltre a immaginare una serie di terrazzamenti che dalla sommità del Viminale (san Lorenzo in Panisperna/via Cimarra) scendevano sino alla valle che separava il colle dall'Esquilino, solcata dal *vicus Patricius*/via Urbana. Dominava la sommità del colle una ricca *domus* dall'aspetto particolarmente monumentale, segnata nella *Forma Urbise* scoperta nei pressi di via Balbo (a nord-est della chiesa di S. Lorenzo in Panisperna) in uno scavo di fine '800 che ha messo in luce un terrazzamento porticato con una struttura circolare al centro identificata da Coarelli come *Area Candidi,* annessa alla dimora di Tiberius Iulius Candidus, governatore della provincia dell'Acaia tra il 135 e il 137[112].

Vanno senz'altro ricordati infine gli esiti di uno scavo ottocentesco che fu condotto sotto uno dei palazzi affacciati su via Cimarra (ai civici 58-61) nel tratto prossimo a via Panisperna. Alla profondità di 14 metri fu scoperto un pavimento in lastroni di cipollino con un busto marmoreo che il Visconti identificò come un Apollo Sauroctono[113]. Viene allora da chiedersi se non possa trattarsi di un settore appartenente allo stesso complesso documentato nelle immediate vicinanze da Bartoli. L'emergenza più notevole, come s'è detto, era costituita dalla statua colossea della cd. Giunone Barberini, che in realtà non è ben chiaro se sia stata rinvenuta all'interno o all'esterno dell'ambiente affrescato. Per le dimensioni una statua di tal genere si sarebbe forse potuta trovare in una delle grandi *domus* che dominavano la sommità del colle, oppure si potrebbe pensare ad un edificio pubblico. E' tuttavia da escludersi possa trattarsi di uno degli edifici pubblici noti dalle fonti agiografiche ed umanistiche per il Viminale. Sono tre infatti le principali emergenze monumentali più frequentemente richiamate: il

[110] Sullo sterro per la realizzazione del Ministero dell'Interno nel 1913 si veda De Caprariis 1988.
[111] Martini 2008.
[112] Coarelli 2003, pp. 131-133.
[113] Lanciani 1891, p. 317.

palazzo di Decio, le terme di Olimpiade e il *lavacrum Agrippinae*, ma solo quest'ultimo sembra essere effettivamente esistito sul Viminale. Mentre il *Palatium Decii,* citato da Marliani e poi da Bartoli, fu solo il frutto di una libera interpretazione umanistica che rielabora il testo della *passio s. Cyriacae*, le *thermae Olympiadis* nella *passio* di San Lorenzo di VI secolo, sono in realtà collocate da tutt'altra parte, e cioè nelle terme annesse al complesso imperiale degli *Horti Sallustiani* (*iuxta Salustii palatium)*. Solo in un secondo momento infatti, almeno dalla fine dell'VIII secolo[114], il martirio di San Lorenzo sulla graticola fu trasferito nella chiesa di San Lorenzo in Formonso sulla sommità del colle, che dall'XI secolo diventa San Lorenzo in Panisperna. Da scartare infine qualsiasi collegamento con il terzo monumento in genere citato negli studi sul Viminale, le terme di Agrippina. Una attenta lettura delle pagine Marliano permette infatti di individuare con certezza nel sito della chiesa di S. Agata de Goti il rinvenimento nel '500 di ciò che è di fatto l'unica testimonianza dell'esistenza di questo monumento, ovvero una iscrizione che riportava la menzione: *in lavacro Agrippinae*[115]. La letteratura topografica di metà Seicento, con Famiano Nardini, creò in seguito una certa confusione su questo punto, riportando il rinvenimento di questa stessa iscrizione da tutt'altra parte, cioè sul versante nord del colle[116], dove si trovava un poderoso muraglione sostruttivo di contenimento in blocchi di tufo che ancora risultava visibile nei primi anni del '900 tra le attuali via Palermo e via Nazionale (prima di essere inglobato nella piattaforma su cui si sarebbe impostata la fabbrica del Ministero dell'Interno). Lo stesso equivoco fu più tardi seguito anche da Bellori, che si era avvalso *in primis* proprio del Nardini per l'edizione dei frammenti della *Forma Urbis* (1672). Bellori considerò infatti tale muraglione sostruttivo come parte integrante delle terme di Agrippina, immaginate come un enorme complesso dislocato su più livelli lungo il versante nord del colle, dalla cima (attuale san Lorenzo in Panisperna) fino nella valle prospicente il Quirinale (attuale via Nazionale)[117].

---

[114] San Lorenzo in Formonso viene citata per la prima volta nel *Liber Pontificalis* in relazione ad un restauro voluto da papa Adriano I (*Lib. Pont*., I, p. 507).

[115] *Il Bagno d'Agrippina, Matre di Nerone, era ne la salita del predetto Monte, a fronte a'l giardino di sant'Agata, dove si sono trovate due belle statue di Bacco, et una iscrittione di queste parole IN LAVACRO AGRIPPINAE, cioè nel bagno d'Agrippina* (Marliano 1548, p. 75).

[116] *Il lavacro d'Agrippina dal comune consenso de gli Antiquari si stabilisce dietro S. Lorenzo in Panisperna nel declivio, ch'egli ha verso S. Vitale; ove si raccontano trovate due immagini di Bacco nelle quali era scritto a piè IN LAVACRO AGRIPPINAE* (Nardini 1666, p. 171).

[117] Bellori nella descrizione di uno dei frammenti della *Forma Urbis* parafrasa Nardini a proposito della localizzazione delle terme di fronte S. Vitale, e sulla scia di quest'ultimo, attribuisce erroneamente al Marliano il rinvenimento dell'iscrizione in quello stesso luogo (Bellori 1672, p. 23).

1.3.4 - Affreschi antichi dallo scavo di via Gratiosa (1684)

Rodolfo Lanciani fu il primo ad accorgersi del valore documentario espresso da un acquarello di Pietro Santi Bartoli, pubblicato nel *Recueil* di Caylus (fig. 1), dove sono disegnati in sezione resti di edifici antichi emersi dallo sbancamento della pendice settentrionale dell'Esquilino in occasione dell'apertura della via Gratiosa nel 1684[118], strada poi obliterata dalla moderna via Cavour che ne seguì il tracciato tra Santa Maria Maggiore e Largo Visconti Venosta. Dagli anni in cui scriveva Lanciani sino ad oggi l'acquarello è stato pubblicato più volte in letteratura[119] ma senza riflettere adeguatamente su ciò che effettivamente il disegno rappresenta nè sulle reali circostanze dello scavo. L'esame della documentazione d'archivio e di due disegni di Bartoli sinora inediti (figg. 2.1-2.2) ha permesso di risolvere alcuni errori e fraintendimenti che nel frattempo si erano accumulati: anche di recente, ad esempio, sono stati associati a questo scavo rinvenimenti avvenuti altrove, fraintendendo una delle memorie di Bartoli che faceva riferimento agli scavi per l'apertura una nuova strada davanti a S. Lorenzo in Panisperna scambiata con la via Gratiosa qui in esame (si veda paragrafo n.)[120]. Il primo obiettivo di questo studio è stato quello di ricollocare in modo più preciso nel tempo e nello spazio lo scavo della via Gratiosa, cercando inoltre di capire le ragioni dell'intervento restituendo rilievo storico ad una operazione urbanistica sino ad ora semisconosciuta; in una seconda fase, una volta circoscritta l'area di indagine, si è proceduto ad una analisi in dettaglio dei due acquarelli di Pietro Santi Bartoli proponendo un'interpretazione archeologica delle antichità ivi rappresentate.

Il nome della strada viene in genere messo in relazione con le proprietà della famiglia Gratiosa documentabili in quest'area, e in particolare con un tale Pietro Gratioso, vissuto tra il Sei e Settecento e registrato nello Stato delle Anime della Parrocchia di Madonna de Monti come residente nella vicina via Urbana l'anno 1706[121]. Via Gratiosa corrisponde ad un tratto dell'attuale via Cavour posto tra il retro della basilica di S. Maria Maggiore e l'incrocio con via Giovanni Lanza all'altezza della stazione metropolitana "Cavour" (figg. 3.1-3.2). Il percorso della strada correva ad est di via Urbana, parallelamente a quest'ultima, e collegava via Panisperna, all'altezza dell'incrocio con via dei Quattro Cantoni, con la piazza della Suburra (attuale largo Visconti Venosta). L'apertura *ex novo* di una via Gratiosa nel 1684 sembra però in contrasto con quanto si dichiara in una licenza di scavo, pubblicata

[118] Lanciani1989-2000, V, pp. 272-273.
[119] L'acquarello di Bartoli che rappresenta la sezione del Cispio è pubblicato in Lanciani 1897, p. 159; Krautheimer 1937-1980, II, p. 156; Martini 2008, p. 9; Lanciani 1985, p. 342; Coarelli, p. 134; Elvira Barba 2008, p. 197. Viceversa il secondo acquarello, conservato al RIBA di Londra, che chiude il set dedicato allo scavo del 1648, è sinora rimasto inedito.
[120] Elvira Barba 2008, seguendo Lanciani, colloca la scoperta della cd. Venere del Delfino al Prado proveniente dalla collezione della Regina di Svezia proprio nella via Gratiosa .
[121] Lanciani pubblica una serie di testimonianze documentarie dal 1698 al 1706 che documentano i *Signori Graziosi che stanno nella via Urbana* (Lanciani 1897, p 161). A questo proposito si veda anche Lanciani 1985, p. 341. La stessa notizia si legge nello *Stradario Romano* (1933): *via Graziosa= Sparita; ora fa parte di V. Cavour; era il tratto da S. Maria Maggiore a p. della Suburra. Venne aperta nel 1684 da Pietro Graziosi* (Blasi 1933, p. 146).

dallo stesso Lanciani, che nomina una *strada Gratiosa* sull'Esquilino già nel 1668[122], anno che in questo modo diventa semplicemente un *terminus ante quem* per la creazione della strada. Se allora la strada è precedente il '68, come va interpretata allora con la didascalia di Bartoli che parla di una *strada aperta di nuovo l'anno 1684 nel declivio del monte esquilino dalla parte che riguarda la suburra,* che altrimenti non può essere che via Gratiosa? Una pianta inedita, purtroppo non datata, proveniente dall'Archivio di Stato di Roma per la prima volta individuata nel corso del presente lavoro consente finalmente di chiarire ogni equivoco (fig. 4.1). In questa pianta compare solo la metà orientale del percorso di via Gratiosa noto dalla pianta di Giovan Battista Nolli del 1748 (fig. 3.2). Partendo dall'incrocio con via Panisperna la strada si arresta infatti all'altezza dell'attuale salita di via Sforza, mentre una linea puntinata mette in evidenza il progetto di un prolungamento della strada preesistente (*strada da aprirsi di nuovo* come estensione) destinato a raggiungere piazza della Suburra e la la salita di S. Lucia in Selci. La *strada aperta di nuovo* nel 1684 segnalata da Bartoli altro non è allora che il prolungamento di una preesistente via Gratiosa, che fu deciso in seguito al chirografo del 22 marzo 1681 emesso da papa Innocenzo XI con cui si rende nota la necessità di *aprire una strada che dalla strada dritta della Suburra* [cioè via Urbana] *va nella strada Gratiosa* … Il chirografo individua esattamente a chi i soggetti proprietari dei terreni da espropriare[123] e delle fabbriche da demolire (da *gittare*), tra le quali sarebbe stato da sacrificare anche un forno segnato in pianta da mettere in relazione con i vicini Granai Cimarra. La demolizione in realtà fu risparmiata grazie ad una vera e propria deviazione *ad hoc* della strada poco prima dell'incrocio con piazza della Suburra, una variante che emerge dal confronto tra il progetto inziale e la pianta di Nolli che ne rappresenta in l'esito ultimo. Se alcuni edifici furono abbattuti per fare spazio alla strada, altri vennero invece costruiti nuovamente lungo la nuova strada, come appare dall'acquarello di Bartoli (fig. 1) dove al numero XII si segnalano su entrambi i versanti della nuova via Gratiosa *case costruite di nuovo.* Ma il testo del chirografo è significativo soprattutto perché dichiara le reali motivazioni dell'intervento, che si aggiungevano a quella già richiamata dallo stesso Bartoli nell'acquarello: *parte del monte escavato per farvi case* (fig. 1, XI). La nuova strada si rendeva necessaria non solo *per maggiore ornamento di questa città, commodo del pubblico,* ma anche *per divertire le acque che facevano danno alle case, e fonti di San Lorenzo de Cortegiani esistenti in detta strada* [via Urbana]. Il taglio del Cispio con la nuova strada avrebbe permesso di irreggimentare le acque meteoriche che danneggiavano le sorgenti che si trovavano nel giardino retrostante la piccola chiesa di San Lorenzo in Fonte, che ancora oggi prospetta su via Urbana. Dalla chiesa (fig. 1, XIIII)[124] aveva inizio una galleria (fig. 1, IV)[125] rappresentata nella sezione di Bartoli e

[122] Per il 25 marzo 1668 si registra ad esempio una concessione di scavo a Antonio Bernardino di Mutio *nel suo orto posto sopra strada Gratiosa confinante con la cava del Sig. r Abbate Santarelli e con Francesco Berardi Sartore* (Lanciani1989-2000, V, p. 245).
[123] *Dovendosi fare il gettito delle casette, forno, cortile e siti spettanti alli Beneficiati della Basilica di Santa Maria Maggiore, Bartolomeo Francia, Monastero delle Monache di Santa Ruffina, Oratio Viotti, e Domenico Ciampini e di altre persone poste nel rione Monti nella strada detta Gratiosa.*
[124] XIIII = *Ingresso dalla chiesa per descendere alla carcere di S. Lorenzo.*
[125] IV = *Corritore sotterraneo che conduce alla detta carcere.*

ancora oggi esistente che permette di raggiungere un pozzo antico con una sorgente d'acqua, il luogo in cui secondo la tradizione San Lorenzo fu imprigionato e dove lo stesso Lorenzo avrebbe battezzato il suo carceriere Ippolito con l'acqua della fonte che il santo fece miracolosamente sgorgare dal nulla (fig. 1, I- II)[126].

Il pozzo antico si presenta come un ambiente cilindrico in opera reticolata con una copertura che va restringendosi verso l'alto in corrispondenza dell'imboccatura del pozzo, copertura che tuttavia è stata sostituita nel 1950, in occasione dei lavori per la costruzione della linea metropolitana, con un soffitto piano e ribassato in calcestruzzo armato. Il notevole deposito archeologico sovrastante il pozzo, che ancora si scorge in una fotografia dello sterro, fu letteralmente svuotato per la costruzione del tunnel metropolitano. La memoria laurenziana venne in parte salvata grazie ad un intervento speciale che comportò il sollevamento in quel punto della base del tunnel della metropolitana[127] (fig. 5.2). A livello planimetrico l'ambiente si mostra circolare solo per tre quarti, essendo la parete nord diritta. All'esterno il cd. carcere è avvolto da una scala a chiocciola che in antico permetteva di risalire in superficie, mentre all'interno lungo la parete rettilinea si apre una grata oltre la quale è possibile vedere il fonte. Al di sopra della grata è collocato un rilievo che ricorda in quel punto il battesimo di San Lorenzo da parte di S. Ippolito. Alla sezione di Bartoli si affianca una pianta del complesso sacro pubblicata dall'editore Mascardi nel 1632 (fig. 5.1) e destinata probabilmente a celebrare i lavori appena terminati di restauro della galleria (*corritore accomodato nuovamente per lo quale dalla Chiesa i discende agiatamente alla medesima Grotta*). La chiesa aveva appena guadagnato nuovo lustro dopo che, cinque anni prima nel 1628, vi si era trasferita la sede della Confraternita Urbana per volontà di papa Urbano VIII[128]. L'incisione, già pubblicata da Krautheimer[129], raffigura l'interno dell'ambiente accompagnato da una pianta accurata della galleria che conduce alla cripta, in termini più precisi della sezione di Bartoli (fig. 1), che invece si dimostra approssimativa nella resa dei gradini di discesa. A metà circa del suo percorso, come messo in evidenza anche nella sezione di Bartoli, il percorso rettilineo della galleria presenta una deviazione in corrispondenza di una seconda fonte d'acqua[130], segnata nella sola incisione, e sottolineata da un nuovo ingresso con stipiti in travertino, su cui si sofferma Bartoli: la *porta anticha di travertino* (fig. 1, XV), si legge nella didascalia, si riteneva fosse l'ingresso ad un altro carcere (*creduta di altra carcere)*, fu lesionata

[126] I = *Carcere ove fu posto S. Lorenzo*; II = *Fonte ove il santo battezzò S. Ippolito.*
[127] Perrone 1955, pp. 55-58.
[128] Fioravante Martinelli vi dedica la sua prima monografia Martinelli nel 1629 destinata a celebrare la chiesa che era divenuta la nuova sede per le riunioni della congregazione urbana dei nobili aulici, una sorta di circolo di segretari e cortigiani di importanti personaggi della Roma seicentesca. Martinelli riporta in coda al testo l'estratto integrale del breve istitutivo di Urbano VIII del 1628 (Martinelli 1629, pp. 31-36).
[129] Krautheimer 1937-1980, II, p. 155.
[130] Viene da chiedersi, come possibile spunto, se fosse una sorgente originaria, una più antica memoria del culto, cui in seguito si sarebbe sostituito il pozzo antico in opera reticolata servita dal prolungamento della galleria originaria con un nuovo ingresso in travertino.

nel corso dei lavori di rifacimento della galleria negli anni '20 del Seicento (*guasta per fare il suddetto corritore*).

Esaminando di nuovo l'acquarello (fig. 1), se si volge lo sguardo immediatamente al di sopra del carcere di San Lorenzo, si incontra una camera sotterranea perfettamente conservata in alzato che tuttavia non sembra presentare alcun legame grafico con quanto rappresentato al di sotto. Nemmeno in didascalia si leggono allusioni ad un possibile transito tra i due ambienti, che di certo non sarebbe stato ignorato da Bartoli, in genere molto attento a segnalare elementi di raccordo come porte o scale. Anche se a prima vista si sarebbe tentati di mettere in relazione la cripta con la camera sovrastante, immaginandoli uniti e comunicanti in un complesso organico, come pure infatti s'è sostenuto[131], va però tenuta presente la natura del disegno di Bartoli, ovvero una sezione che, in quanto tale, appiattisce sul foglio la dimensione della profondità, azzerando le distanze in profondità (come quelle tra la cripta e la stanza superiore) che di per sé sarebbero apprezzabili solo su pianta.

Se dunque si tratta di due complessi autonomi, c'è da chiedersi per quale ragione Bartoli avrebbe rappresentato i vani ipogei di S. Lorenzo in Fonte in una composizione destinata in realtà ad illustrare il solo scavo della via Gratiosa. La spiegazione più banale chiama in causa una volontà generica di riunire in una unica veduta le scoperte più recenti insieme alle memorie storiche preesistenti che si trovavano nelle vicinanze. L'apertura della via Gratiosa, come s'è detto, era stato invocata come rimedio per evitare i danni alle proprietà di San Lorenzo in Fonte esposte all'impeto delle piogge torrenziali che precipitavano a valle, e in occasione dello scavo un possibile sopralluogo alla cripta condotto da Bartoli e Bellori, allora commissario delle antichità, potrebbe aver quindi dato lo spunto al copista di includere nella documentazione anche lo sviluppo delle gallerie con ingresso dalla chiesa di San Lorenzo. Ma la scelta di includere la memoria laurenziana nella sezione può essere anche motivata in altro modo, forse più convincente: è probabile cioè che nel corso dello scavo per la stesura della strada fosse stato rintracciato il condotto superiore del pozzo collegato alla cripta, e dunque per questo Bartoli avrebbe deciso di inserire nella sezione anche la cripta. Senza dover immaginare perciò un reale collegamento fisico tra la cripta e la camera che è il disegno stesso ad escludere, l'unica relazione che emerge dall'acquarello è semmai concettuale, e collega tra il pozzo antico (la cripta) con lo sterro resosi necessario per l'apertura della nuova strada. Questa suggestione sembra trovare una conferma indiretta in un aneddoto riportato da Lanciani sul quale non c'è ragione di dubitare. Una scoperta analoga si sarebbe verificata molto più tardi, alla fine dell'800, quando il terreno cedette sotto i piedi degli operai impegnati nello scavo della rete fognaria sotto via Cavour, che nel cadere si ritrovarono all'interno della

[131] Così Krautheimer: *Il disegno di Bartoli riproduce anche l'insieme degli edifici cui apparteneva originariamente il complesso a pozzo* (Krautheimer 1937-1980, II, p. 156).

cripta[132]: un episodio che quindi potrebbe ricordare la possibile emersione del pozzo nei lavori per il prolungamento di via Gratiosa nel 1684.

Venendo ad esaminare più in concreto lo scavo e l'oggetto delle scoperte, va detto innanzitutto che il taglio del Cispio è ben visualizzato da Bartoli per mezzo di un profilo puntinato che, nell'indicare la sagoma del colle prima dello scavo, rileva al temo stesso l'entità dello sbancamento, e cioè, per usare le parole di Bartoli, la *parte del monte escavato per farvi case* (fig. 1, XII). Se si esamina nel disegno la camera sopra la cripta, si nota come una delle pareti in opera reticolata, per l'esattezza quella rivolta verso monte. emerge dal terreno prolungandosi verso l'alto per terminare con una sorta di speco in cima, elemento che forse deve aver indotto Bartoli a interpretare tale muro in opera reticolata come un *aqquedotto antico* (fig. 1, VIII). Non risulta tuttavia nella zona alcuna attestazione archeologica della presenza di un acquedotto sopraelevato, ne v'è stato mai qualcuno che l'abbia supposto. Senza voler ricadere nella trappola di un *argumentum ex silentio*, viene da chiedersi se effettivamente il muro rappresentato nella sezione sia un acquedotto, e non piuttosto un semplice muraglione di contenimento del colle. E' bene infatti tener presente che la sezione di Bartoli non è affatto un rilievo misurato, ma nulla più che uno schizzo molto sintetico concepito per rendere a colpo d'occhio una immagine complessiva delle scoperte, e dunque sarebbe rischioso dare una interpretazione 'letterale' di ciò tutto che appare a prima vista. Esisterebbe in realtà un fondato motivo per credere che il muro emergente accanto al colle sia da interpretare come una imponente parete sostruttiva del colle in questo punto. Lo lascerebbe pensare una incisione della prima metà del '500 di Alò Giovannoli[133] (fig. 4.2), che riproduce un'imponente schiera di rovine addossata alla pendice settentrionale dell'Esquilino presso la vigna di Leone Strozzi. Che si tratti proprio delle pendici prossime alla via Graziosa è confermato da una delle memorie di Flaminio Vacca, che pone la vigna dello Strozzi *nel Monte di S. Maria Maggiore verso la Suburra*[134]. Il Cispio è uno dei rilievi dell'Esquilino, la cui sommità è occupata dalla Basilica di Santa Maria Maggiore, e risulta separato dall'altra emergenza esquilina, l'Oppio (dominata da S. Pietro in Vincoli), per mezzo della valle della Suburra e dal *clivus Suburanus* (odierna via Lanza che conduce a S. Martino ai Monti). Questi ruderi, sfuggiti sinora all'attenzione degli studiosi, oltre ad essere raffigurati da Giovannoli, furono nuovamente annotati ben due secoli più tardi, verso la metà del XVIII, da Giovan Battista Piranesi e dal suo consulente antiquario Giovanni Bottari, interpretandoli come le antiche vestigia della casa di Pompeo *di opera incerta, e investite di opera reticolata.*, che le fonti ponevano sull'Esquilino[135]. Ciò appare sufficiente per concludere che il tratto settentrionale del Cispio prossimo

[132] *La scala, la porta di travertino, il corridoio, la stanza rotonda sono ancora in essere. Quest'ultima cade a piombo sotto il mezzo delle via Cavour, così che, quando se ne fabbricava la chiavica maestra, il terreno venne a mancare sotto ai piedi dei cavatori, e taluni di essi caddero nel 'fonte ove il santo battezzò S. Ippolito'* (Lanciani 1897, p. 160).
[133] Giovannoli 1616, tav. 72.
[134] Fea 1791, p. LXXIII, n. 42.
[135] Nei Cataloghi Regionari (allora erroneamente noti come liste di Sesto Rufo e Publio Vittore) nella lista della Regio IV (*Templum Pacis*) la *Domus Pompeii* segue le *Carinae*, che venivano identificate con la Suburra (come riportato nella pianta di

alla Suburra fosse anticamente rivestito da un muraglione di contenimento in opera reticolata che potrebbe coincidere con la struttura in opera reticolata addossato al colle rappresentata da Bartoli. Di rimpetto al muraglione, verso valle, fu scoperto invece *un portico di colonne doriche fatte di travertino ricoperte di stucco* (fig. 1, IX). Non c'è modo ovviamente di stabilire le dimensioni delle colonne e valutare la monumentalità del portico. Ci si può solo limitare a constatare che il fusto in blocchi di travertino era stato rivestito di stucco, come spesso avveniva in tarda età repubblicana, per rendere il materiale come il tufo o il travertino più simile al marmo.

In seguito al taglio del colle fu scoperta la stanza sotto via Gratiosa, quando cioè divenne necessario procedere allo scavo dell'alveo che avrebbe ospitato il nuovo selciato. Nel disegno la stanza è dotata di un accesso sul lato lungo e di una finestra sul lato verso valle. La finestra sembra affacciarsi su un corridoio esterno apparentemente cieco, che definisce però nel complesso una situazione architettonica poco chiara. Più chiara è invece, anche grazie ad altri due disegni di Bartoli, la *ratio* della decorazione interna alla stanza, che prevedeva sulle pareti quattro riquadri disposti su due fasce sovrapposte, che proseguono anche sulla volta a botte che copriva l'ambiente. Uno di questi riquadri sul soffitto è riprodotto in un disegno preparatorio nell'album Vittoria di Windsor (fig. 2.1) e nell'acquarello che ne deriva, oggi conservato al RIBA di Londra (fig. 2.2). La didascalia dell'acquarello: *repartimento di stucchi e mosaico nella sommità della volta nella stanza contrasegnata VII del'antecedente foglio,* nel riferirsi alla stanza numero VII permette di ricollegare questo foglio con la sezione di via Gratiosa (*antecedente foglio*) che al numero VII descrive infatti una stanza ornata di conchiglie e vetri. Con questa coppia di disegni, entrambi appartenenti alla serie 'Accademia di Francia', si esaurisce la documentazione relativa allo scavo di via Gratiosa, non essendovi traccia di altre vedute di dettaglio per i numerosi numeri della legenda. Il termine 'repartimento', usato comunemente da Bartoli nelle sue didascalie[136], indica un singolo modulo decorativo, lasciando dunque intendere che non si tratta dell'intero soffitto, che aveva una forma rettangolare, non quadrata. La scansione della volta in finti lacunari quadrati (fig. 1) si riflette anche all'interno degli stessi ripartimenti (figg. 2.2), in cui domina incontrastata la forma quadrata: come ben illustra l'acquarello di Londra, ogni ripartimento doveva basarsi sulla successione di quadrati concentrici che, a partire dalle quattro piccole conchiglie che materializzano il punto centrale, via via si dilatano includendo i quadrati minori fino alla cornice più esterna, coincidente con il quadrato più ampio. Allo stesso tempo entro gli spazi compresi tra un quadrato e l'altro compaiono lacunari quadrati e rettangolari occupati da racemi e girali variopinti. Il senso di rigido e algido rigore geometrico in parte risulta stemperato dalla presenza di festoni orizzontali di frutta lungo i bordi superiore e inferiore, girali

---

Roma antica in Piranesi 1784, I, tav. II). Di qui l'identificazione di Piranesi/Bottari: *Avanzi delle pareti esterne della detta Casa di Pompeo Magno parimente di opera incerta, e investite di opera reticolata. Le rovine di questa Casa formano inoggi il grande ammasso che si vede nell'Ospizio de' Benfratelli Spagbilinuoli, e si estende negli orticelli vicini, e appiè della moderna Subura* (Piranesi 1784, I, p. 29, n. 240).

136 Come si evince ad esempio in un acquarello del RIBA, in cui si fa menzione di un *repartimento di volta a botte di antico sepolcro* (RIBA, VOS 81, f. 13).

vegetali e una teoria di grifi affrontati. Il fasto, quasi rococò, di questa antica decorazione, determina una sorta di *horror vacui* ornamentale su una superficie variopinta e satura di minuti elementi ornamentali. L'impianto rigidamente geometrico che replica all'infinito l'angolo retto ricorda gli scompartimenti stuccati, nonché le decorazioni geometriche, zoomorfe e fitomorfe dei soffitti della *Domus Aurea* (e specialmente la *Volta degli Stucchi)*, che inducono a datare la stanza, e la *domus* che la inglobava, entro la prima età imperiale. Ulteriore conferma della straordinaria raffinatezza decorativa giunge dalla cornice esterna che *ricinge l'opera composta di conchiglie marine e cordoncino di vetro verde*, come si legge in una didascalia secondaria dell'acquarello londinese che accompagna il disegno di un campione ingrandito della cornice tripartita nel margine superiore del foglio (fig. 2.2). Come in uno *zoom* fotografico, il campione permette di apprezzare i singoli componenti della cornice, quali sono le conchiglie marine e i frammenti di vetro che dovevano sporgere insieme agli stucchi che riempivano la superficie della volta.

Vetri e conchiglie si trovavano non solo nella volta, ma in tutti i ripartimenti in cui è scandita la superficie interna della stanza, come rileva esplicitamente Bartoli in didascalia: *dalla sommità della volta, sino al pavimento tutta di mosaicho conchiglie e vetri* (fig. 1, VII). Questa insistita presenza di conchiglie e vetri sulle pareti è un fossile guida per l'identificazione dei ninfei, come insegna l'esempio del ninfeo di via degli Annibaldi, appartenente ad una ricca dimora tardorepubblicana con pareti decorate da conchiglie, vetri e frammenti di pietra pomice disposti in cerchi concentrici separati da lesene.

La precisione con cui Bartoli descrive il dettaglio delle cornici a stucco è una cifra caratteristica della sua produzione grafica, che si coglie in molti schizzi tratti da affreschi antichi[137], ma anche nei disegni dei bassorilievi della colonna Traiana di Windsor in cui alcuni dell'abbigliamento militare dei legionari sono descritti separatamente ai margini del disegno, consentendo lo studio di elementi altrimenti destinati a rimanere indistinti sul foglio[138]. In genere, come negli schizzi del sepolcro dei Nasoni o del sepolcreto di Villa Corsini, gli ornamenti inquadrano scene figurate, qui invece il dettaglio ornamentale diventa l'unico protagonista dell'acquarello, come avveniva negli stessi anni per la copia dell'*opus sectile* parietale dell'aula trilobata scoperta nella vigna Guglielmina tra il 1686 e il 1687, rappresentato nei suoi singoli *repartimenti*. E' assai probabile che una preferenza per partiture decorative come queste, insieme ai soffitti affrescati, molto rappresentati nella serie di acquarelli per l'Accademia di Francia, siano stati scelti anche per assecondare il gusto ornamentale *roacaille* della committenza francese, che ricercava

[137] Una cornice a stucco che inquadra uno 'scompartimento' è delineato in un disegno a matita ripassato a penna di affresco di ignota provenienza: *Questo lavoro ricigne per tutto lo scompartimento è di basso rilevo di stucco* (WRL, A22, f. 9587).
[138] Lo schizzo del particolare è accompagnato da: *Bisogna avertire che tutti sono così lavorati* (RWL f. 7926)

negli acquarelli di Bartoli modelli dall'antico utili per la decorazione degli interni delle residenze francesi[139].

Del riquadro del soffitto si conserva, come già accennato, anche un disegno preparatorio nell'album Vittoria di Windsor realizzato a tavolino, dove si distinguono con chiarezza le linee verticali, orizzontali e diagonali di costruzione del disegno (fig. 2.1). L'indicazione dei colori non è qui espressa verbalmente, come si vede comunemente nei disegni di Bartoli, ma secondo la tecnica compendiaria, adatta a strutture modulari e ripetitive come questa, che sostituisce alla parola il colore, riservato a singoli dettagli e concentrato lungo una diagonale discendente da sinistra a destra. Al momento di redigere l'acquarello finale la regolarità e la simmetria che definiscono la partitura decorativa avrebbero permesso di ricostruire facilmente la cromia nella sua interezza, come risulta dall'acquarello londinese (fig. 2.2).

Conclusioni

L'area in cui venne scavata nel 1684 via Gratiosa si trovava anticamente sul pendio del Cispio nell'angolo definito dal *vicus Patricius,* che correva nella valle tra Cispio e Viminale (attuale via Urbana), e il *clivus Suburanus*, salita che separava il Cispio dal rilievo dell'Oppio (S. Pietro in Vincoli). Questo settore del Cispio si trova in mezzo a due aree già descritte da due importanti gruppi di frammenti marmorei della *Forma Urbis*: il primo rileva le *domus* allineate lungo il *vicus Patricius*, il secondo si riferisce al tratto superiore del *clivus Suburanus,* nelle vicinanze dell'antica *Porticus Liviae* e della moderna chiesa di S. Martino ai Monti.

Importanti resti di *domus* aristocratiche furono rinvenute lungo il percorso di via Cavour/Gratiosa. Scavi condotti alla metà del Seicento, nel 1886 e nel 1940 a pochi metri di distanza tra loro nell'area di via Cavour/Graziosa all'altezza di via dei Quattro Cantoni portarono alla scoperta di statue e alcuni ambienti della *domus* appartenuta, secondo Coarelli, alla famiglia dei *Crepereii*, come attesterebbero due cippi scritti rinvenuti nella stessa zona[140]. Ma la scoperta più importante, anche per la prossimità topografica con il sito rilevato da Bartoli, risale al 1848 e portò alla scoperta al civico 68 di via Gratiosa dell'enorme atrio di una altrettanto grandiosa *domus,* decorato con affreschi in secondo stile di età cesariana che rappresentano scene odissiache[141]. Degli otto affreschi rimossi dalle pareti al momento dello scavo sette si conservano ancora ai Musei Vaticani (Sala delle Nozze Aldobrandine) e uno al

[139] In una lettera del 20 aprile 1688 il Direttore dell'Accademia La Teuliere aveva infatti proposto al Sovrintendente a Parigi Louvois di utilizzare come possibile modello di ispirazione per la decorazione del suo palazzo di Meudon o Parigi proprio gli acquarelli di Bartoli di volte antiche (*Je crois que le plafond, exécuté en grand comme estoit l'original, ne réussiroit pas mal dans quelqu'une de vos chambres de Meudon ou de Paris*). Cfr. Montaiglon 1887, I, pp. 172-173.
[140] Per una sintesi sui resti di *domus* rinvenute nell'area si veda Coarelli 2003, pp. 134-138.
[141] La relazione di scavo con le tavole che rappresentano gl affreschi, la pianta e la sezione dell'edificio rinvenuto è pubblicata in Matranga 1852.

Museo Nazionale Romano (palazzo Massimo)[142]. Lo scavo venne aperto per gettare le fondamenta di una casa posta tra la strada e il convento delle Monache Turchine, insediate dove prima esisteva palazzo Sforza, e portò dunque alla scoperta di una residenza privata di alto livello lungo il tratto della via Gratiosa preesistente al prolungamento del 1684, ovvero qualche decina di metri a est rispetto alle scoperte descritte da Bartoli.

Il breve quadro archeologico sin qui delineato fornisce una chiave di lettura per le scoperte effettuate nel 1684 che aprono uno squarcio su un'area poco nota e caratterizzata da un'edilizia residenziale di alto livello insediata sul pendio settentrionale del Cispio (fig. 1), a breve distanza dalle bassure della Suburra secondo le fonti occupate dalle affollate e chiassose *insulae* popolari. Lo scavo documentato da Bartoli metterebbe dunque in evidenza il muraglione di contenimento del colle che avrebbe fatto da sfondo alle *domus* che si disponevano sul colle su terrazzamenti digradanti verso il *vicus Patricius*. Superando una interpretazione letterale dell'acquarello di Bartoli, che va utilizzato come schizzo generale e non come rilievo di dettaglio, il ninfeo sotto via Gratiosa, fastosamente decorato come bene illustra l'acquarello di Bartoli di Londra, si trovava all'interno di una di queste residenze aristocratiche, mentre ad una quota superiore, forse corrispondente ad un ulteriore terrazzamento costruito lungo il rilievo del Cispio, compare una successione di colonne doriche stuccate, che era forse parte dell'atrio porticato di un'altra *domus* poco distante da quella scoperta nel 1848, simile a quest'ultima per ricchezza e monumentalità.

Appendice: brevi note sul culto di San Lorenzo tra il vico Patricio e il Viminale

I disegni di Bartoli rappresentano realtà topografiche legate ad episodi del martirio di Lorenzo. Ne sono un esempio da un lato la cripta di San Lorenzo in Fonte, dall'altro le strutture rinvenute davanti alla chiesa di S. Lorenzo in Panisperna sul vicino Viminale interpretate come avanzi del 'palazzo di Decio' sulla scorta di una tradizione agiografica di lunga durata che tramanda la memoria di lacerti di paesaggio antico della valle tra Viminale e Cispio. Benché a lungo trascurata, si può a buon diritto parlare di una topografia del sacro per quest'area, analogamente a quanto si osserva ad esempio per il tratto urbano della via Appia, dove i luoghi menzionati nelle *passiones* mantennero viva nei luoghi di culto la memoria di S. Pietro[143]. Lo scavo sul Viminale di fronte alla chiesa di S. Lorenzo in Panisperna (vedi paragrafo), come s'è visto, è ricordato solo da Lanciani. Non si sa molto di più nemmeno della chiesa di S. Lorenzo in Fonte in via Urbana, a parte due brevi relazioni di Richard Krautheimer[144] e Margherita Cecchelli[145], che sono ben lontani dallo studio archeologico che invece si renderebbe necessario per far luce sulla

[142] Coarelli 1998.
[143] A tal proposito si veda Santangeli Valenzani 2010.
[144] Krautheimer 1937-1980, II, pp. 154-160.
[145] Cecchelli 1994.

storia della chiesa e dei suoi ambienti ipogei nelle fasi più antiche. Cogliendo lo spunto offerto da Bartoli e insieme riallacciandosi anche a quanto già esposto nel paragrafo sullo scavo presso San Lorenzo in Panisperna, si raccoglie in questa appendice qualche breve riflessione sul culto di San Lorenzo tra Esquilino e Viminale. Non è certo un caso ritrovare qui, in via Urbana, che ricalcava l'antico vico Patricio, una memoria laurenziana. La *passio* di San Lorenzo del VI secolo narrava infatti che proprio in questo *vicus* vi fosse la *cripta Nepotiana*, dove Lorenzo avrebbe incontrato una comunità di cristiani, e tra essi il presbite Giustino, pochi giorni prima del martirio[146]. E' stata valorizzata di recente anche una versione greca della *passio,* che pur risalendo alla prima metà del VI secolo, sintetizza altre due versioni, molto più antiche, databili al IV secolo[147]. Nella versione greca si menziona nuovamente quest'area a proposito di un *Balneum* in Suburra dove Lorenzo si sarebbe ritirato a pregare. La topografia medievale tramanda effettivamente la memoria di un *balneum* antico nella Suburra, al quale allude la denominazione stessa del monastero di S. Ilarione posto nei pressi di S. Lorenzo in Fonte, che appunto era detto 'de Balneo'[148]. Un *balneum* che potrebbe concidere con quello riportato dai cataloghi Regionari per la Regio IV, il *balneum Daphnidis*, citato anche da Giovenale, che abitava nella Suburra, e dal suo scoliaste[149].

Si narra inoltre che Lorenzo, per ordine dell'imperatore Decio, fu consegnato a Ippolito, che lo trattenne in custodia presso la sua abitazione[150]. In questo stesso luogo, nel corso della sua detenzione, Ippolito sarebbe stato battezzato da Lorenzo con l'acqua di una fonte. I testi agiografici non indicano in alcun modo dove si trovasse la *custodia* di Ippolito, ma la presenza di due chiese sorte nell'altomedioevo lungo lo stesso *vicus*, una dedicata a S. Ippolito, l'altra a S. Lorenzo sul vico Patricio[151], quest'ultima attestata almeno dall'VIII secolo[152], dimostrano che evidentemente vi fu la volontà di riunire qui anche

---

146 *Exiens autem inde beatus Laurentius, audivit in vico Patritii multos Christianos in crypta Nepotiana adunatos* (Surius 1877, p. 235, par. 12).

147 Cecchelli 1994, p. 130, n. 11; Follieri 1980-1982, p. 51.

148 Adinolfi 1863, p. 77; Armellini 1891, p. 224.

149 Un *balneum Phoebi* è citato da Giovenale, e che il suo scoliaste in una glossa (*Schol. ad Iuv.* VII.123) lo ritiene privato aggiungendo che era noto anche come *Balneum Daphnidis* (*balnea…quae daphnes appellantur*), che corrisponde a quello citato nei Cataloghi Regionari per la IV Regio (in cui appunto era inserita la Suburra). Cfr. Platner Ashby 1929, p. 69; Richardson 1992, p. 66.

150 Cecchelli 1994, p. 130, n. 11 sostiene che la tradizione secondo la quale Lorenzo sarebbe stato incarcerato nella domus del carceriere Ippolito sia molto tarda, e che risalga a non prima del XIV secolo, mentre la tradizione che menziona un carcere sarebbe ancora più tarda risalendo addirittura al XV secolo. In realtà già nella passio di VI secolo si trova menzione della *custodia Hippolyti* e della *domus* di Ippolito in cui sarebbero stati riuniti da Lorenzo i ciechi, storpi e poveri: *Porro milites Decii beatum Laurentium duxerunt ad Parthenium tribunum. …Valeranus itaque tradidit llum Hippolyto cuidam vicario in custodia asservandum: isque inclusit eum cum multis aliis* (Surius 1877, p. 236, par. 15), ma anche: *Audientes id multi caeci, venerunt ad beatum Laurentium flentes, isque in Hyppolyti custodia imponeabat oculis eorum manum suam, et illuminabantur* (*ivi*, par. 16) . La casa di Ippolito è anch'essa nominata poco oltre, dopo il battesimo di Ippolito: *collegit ergo B. Laurentius caecos, claudios, debiles et pauperes, et absondit eos in aedibus Hyppoliti…post tridum presentavit se in Palatio Salustiano, dixitque ei Decius coram Valeriano prefecto: Ubi sunt thasauri?* (*Ivi*, p. 237, par. 18). In definitiva v'è ragione di ipotizzare che la *custodia Hyppoliti* sia da identificare con la stessa *domus* di Ippolito, già nella *passio* di VI secolo.

151 La chiesa di S. Lorenzo in Fonte è da tenere ben distinta dalla *memoria S. Hippolyti* che sorgeva nelle vicinanze, come ricorda Hülsen 1927, p. 287.

152 Krautheimer II, p. 157. Si vedano anche i risultati delle indagini condotte nelle cripte sepolcrali della chiesa tra il 1987 e il 1988 sono pubblicati in Cecchelli 1994.

gli episodi della prigionia e del successivo battesimo. Nel costruire una vera e propria topografia urbana del sacro nell'altomedioevo si tende ad ambientare episodi che nella *passio* conoscono una localizzazione solo vaga e generica, nei luoghi già citati nel testo. In questo caso i pochi elementi topografici citati esplicitamente nella *passio* sono la *crypta Nepotiana* (che si ignora che cosa e dove fosse) e il *balneum* della Suburra, e fu forse per l'attrazione esercitata da questi due luoghi ben circoscritti e ancora vivi nella memoria postantica che si scelse di riunire nell'area tra Esquilino e Viminale due episodi salienti della passio di San Lorenzo, cioè sia il martirio sulla graticola che gli episodi che immediatamente lo precedettero. Il vico Patricio divenne allora la sede della custodia di Ippolito e del suo battesimo da parte di Lorenzo (S. Lorenzo in Fonte), mentre la cima del vicino Viminale e la chiesa di S. Lorenzo in Formonso (poi nota come in Panisperna) fu il luogo scelto per la commemorazione del martirio sulla graticola di San Lorenzo, in aperta contraddizione con il testo della *passio*, che ancora nel VI secolo collocava esplicitamente il martirio da tutt'altra parte, e cioè nelle terme di Olimpiade presso il complesso imperiale degli Orti Sallustiani[153], luoghi ormai obliterati nell'alto medioevo. In questo caso si vollero identificare forse le terme di Olimpiade con un altro complesso termale posto sul Viminale, le cd. Terme di Agrippina. La tradizione umanistica proseguì lungo questo solco con una ulteriore interpretazione: rileggendo i *Mirabilia* a sua volta dipendenti dai martirologi[154], gli umanisti posero sul colle anche il cd. palazzo di Decio, la residenza dell'imperatore Decio per volontà del quale fu martirizzato Lorenzo. E' interessante notare che si tratta di una vera e propria creazione *ex novo*, inventata *a posteriori*, dal momento che la *passio* nomina esclusivamente il palazzo tiberiano sul Palatino e il *Palatium Sallusti*, senza fare alcuna menzione di dimore sul Viminale[155]. Il mito del palazzo di Decio sul Viminale si radicò nelle opere antiquarie condizionando Bartoli a metà Seicento, ma persino lo stesso Lanciani, che ritenne di aver individuato i resti del palazzo in alcune strutture scoperte sul Viminale, ma sopravvive, tacitamente, anche in studi recenti[156].

---

153 *Eadem nocte iussit Decius una cum Valeriano praefecto apparari sibi tribunal in thermis Olympiadis, iuxta Salustii palatium* (Surius 1877, p. 239, par. 22).

154 Nella prima versione dei *Mirabilia: Thermae Olimpiadis ubi assatus fuit beatus Laurentius, in Panisperna; Palatium Tiberianum ubi Decius et Valerianus recesserunt mortuo beato Laurentio* (Valentini Zucchetti 1940-1953, III, p. 26). Attribuendo valenza topografica al testo dei *Mirabilia*, il palazzo tiberiano di Decio è così "scivolato" sul Viminale.

155 Nella passio si nomina il *palatium Sallustii*: *Eadem nocte iussit Decius una cum Valeriano praefecto apparari sibi tribunal in thermis Olympiadis, iuxta Salustii palatium* (Surius 1877, p. 239, par. 22), e il *palatium Tiberianum*: *eadem nocte Decius cum Valeriano inde abiit ad palatium Tiberianum, relicto corpore beati Laurentii in craticula…Decius et Valerianus pudefacti abiissent ad Tiberii palatium* (*ivi,* par. 24).

156 Ancora De Caprariis 1987-1988, p. 120 si chiede se il martirio sulla graticola sia da porsi presso il Viminale oppure presso il complesso imperiale degli Orti Sallustiani.

1.3.5 - I mosaici Massimo e gli scavi nell'orto del Carciofolo (1670)

La scoperta dei tre mosaici dell'orto del Carciofolo è ricordata in una delle memorie di Bartoli[157] e trova precisa corrispondenza con le didascalie apposte ai margini dei disegni preparatori e acquarelli di Bartoli che permettono di ricostruire con certezza il set completo di tre acquarelli. In particolare sono due disegni appuntati dell'album Vittoria a restituire le uniche scarne informazione sulle circostanze dello scavo, condotto nel 1670 in un orto, volgarmente chiamato "il Carciofolo", alle pendici del Celio lungo la via Appia. Qui venne alla luce un mosaico pavimentale a tessere bianche e nere di forma quadrata, i cui lati misuravano ciascuno 6, 7 m (*largo per ogni verso palmi 30*), con la raffigurazione di quattro nereidi su mostri marini tra pesci e delfini distribuiti a raggiera intorno ad una cavità al centro deputata allo scolo delle acque (*il quadro di mezzo serviva per scolatoro delle aqque*). Le pareti interne dell'ambiente erano decorate a mosaico con una serie di *emblemata* policromi di forma quadrata che raffiguravano scene di combattimento tra gladiatori, due dei quali furono prelevati per volontà del cardinale Camillo Massimo (*vi fu anche trovato inserito nelle pareti doi bellissimi tevoloni lavorati di finissimo mosaichi rappresentanti giuochi de gladiatori e retiarii*) e fatti disegnare da Pietro Santi Bartoli insieme al mosaico pavimentale, che però rimase *in situ*. Nei disegni preparatori si legge anche un'ipotesi interpretativa avanzata dallo stesso Bartoli, che vide in questo ambiente mosaicato un antico *bagno*, cioè un *balneum*, dopo aver osservato emergere dallo scavo una *gran quantità de condotti di piombo che repartivano le aqque a diversi luoghi*.

I due mosaici con i gladiatori, gli unici ad essere stati rimossi dallo scavo furono anche gli unici a conservarsi: entrati a far parte della collezione di mosaici e pitture antiche del cardinale Massimo[158], dopo la morte del cardinale nel 1677 rimasero a lungo proprietà degli eredi Massimo fino al 1764, quando vennero acquistati da Camillo Paderni per conto di re Carlo III di Spagna insieme agli altri mosaici della collezione Massimo. Oggi si trovano ancora in Spagna, nel Museo Archeologico di Madrid, e solo dal 1993 se ne è riconosciuta la provenienza romana, essendo in precedenza addirittura classificati tra i materiali degli scavo di Ercolano[159], ignorando il riferimento alla collezione Massimo sulla base di Winckelmann e del *Recueil* di Caylus già presente nel catalogo delle antichità del Museo di Madrid dello Hübner[160].

I primi disegni dei tre mosaici vennero eseguiti da Bartoli per conto di Camillo Massimo, creato cardinale proprio nell'anno dello scavo all'orto del Carciofolo, nel 1670, e confluirono nel codice

---

157 *In tempo di Clemente X* [1670-1676] *fu cavato nell'orto contiguo a quello de' Mattei incontro la Marrana, dove si purificano le lane, e vi furono ritrovate vestigia di molte stufe: una tra le altre con bellissimo pavimento di musaico tutto figurato, e tra le altre cose due tegoloni di musaico quali ebbe il cardinal de' Massimi di grande erudizione* (Fea 1791, p. CCXXV, n. 13).

158 Cacciotti 1996; Beaven 2010, pp. 295-301 ricostruisce la composizione della 'Stanza dei musaici' in Palazzo Massimo alle Quattro Fontane.

159 Alonso Rodríguez 2003.

160 Hübner 1862, pp. 196-199, nn. 399-408.

Massimo oggi conservato a Glasgow. In questa occasione vennero redatti i disegni preparatori, che sopravvivono soltanto in due fogli dell'album Vittoria di Windsor che rappresentano il mosaico pavimentale monocromo con le nereidi (figg. 5.1-5.2), mentre non c'è alcuna traccia di planimetrie o sezioni dell'edificio scavato. Per il Museo Cartaceo, che Carlo Antonio dal Pozzo ereditò dal fratello Cassiano, Pietro Santi eseguì tre acquarelli, due dei quali si conservano tuttora: il mosaico con le nereidi si trova alla Royal Library di Windsor (fig. 6.1), mentre il mosaico con il combattimento tra Maternus e Habilis si conserva presso gli Staatliche Museen di Berlino (fig. 1.4). Il terzo delle stessa serie non è conservato, però è noto da una fedele incisione pubblicata da Winckelmann (fig. 3.4). Accanto a questi altri tre acquarelli di artista anonimo, contenuti in un codice miscellaneo di antichità barberiniane alla Biblioteca Apostolica Vaticana, vennero commissionati dai Barberini, nella persona forse dell'ormai anziano cardinale Francesco (figg. 6.2, 2.3, 4.3). Molto più tardi, nel 1689, Bartoli ricorse nuovamente ai suoi schizzi preparatori per dare vita ad un nuovo trio di acquarelli da proporre in vendita al direttore dell'Accademia di Francia: due di questi vennero pubblicati nel *Recueil* di Caylus e si trovano a Parigi (3.3, 6.3), il terzo invece fa parte della raccolta del RIBA di Londra (fig. 1.3). Dei tre mosaici dal Carciofolo il solo mosaico ad essere inciso fu quello pavimentale con le nereidi, per essere poi pubblicato da Bartoli nella seconda edizione degli *Antichi Sepolcri* uscita nel 1699 e infine nelle *Pitture antiche* del 1706 ad opera del figlio Francesco (fig. 6.4).

Il paragrafo che segue descrive i disegni redatti da Bartoli per le tre committenze, a cominciare dal mosaico con le nereidi e per finire con i due mosaici con i giochi gladiatorii, per i quali è possibile stabilire anche un confronto con l'originale antico.

Mosaico con nereidi

I disegni pervenuti (figg. 5.1-6.4) illustrano un mosaico pavimentale monocromo con un chiusino al centro per lo scolo delle acque, verso il quale convergono quattro tridenti che ripartiscono la superficie in quattro falde di forma trapezoidale, da immaginare inclinate verso il basso per facilitare la discesa delle acque verso il centro. Al centro di ognuno di essi compare una nereide a cavallo di un mostro marino, coppia riproposta di volta in volta con variazioni sia nella posa, che nella specie marina cavalcata, rappresentata alternativamente da un ippocampo e da un pistrice. Lo schema iconografico è poi completato da alcuni elementi costanti posti simmetricamente lungo le estremità laterali di ogni scomparto: verso il basso trovano posto due delfini, verso l'alto, accanto alle punte del tridente, compaiono invece due amorini, in pose via via variate, con un tridente fra le mani.

Gli acquarelli di Pietro Santi Bartoli rappresentano il mosaico principalmente in due versioni. Negli acquarelli del codice Massimo il mosaico è rappresentato frazionato nelle sue due metà (figg. 5.3-5.4), limitandosi a ben vedere a fornire una versione acquarellata dei rispettivi disegni preparatori dell'album

Vittoria di Windsor (figg. 5.1-5.2). In questo caso singolare, anzi unico nella produzione di Bartoli, si preferisce non ricomporre i disegni preparatori per la redazione dell'acquarello secondo la prassi usuale, che infatti Bartoli avrebbe ripreso nelle copie per Carlo Antonio dal Pozzo nei primi anni '70 (fig. 6.1), e per l'Accademia di Francia nel 1689 (fig. 6.3). Questi ultimi due acquarelli, rappresentano il mosaico intero in modo tuttavia differente: l'acquarello per Carlo Antonio infatti, in analogia con l'acquarello del codice Massimo (fig. 5.3), riporta una evidente lacuna al centro dello scomparto sinistro. La stessa lacuna è invece reintegrata nell'acquarello per l'Accademia di Francia che esibisce un mosaico perfettamente conservato (fig. 6.3), secondo un disegno che in seguito sarebbe stato alla base dell'incisione di Pietro Santi Bartoli pubblicata, come al solito in controparte, dapprima nella seconda edizione degli Antichi Sepolcri (1699) e poi nel volume sulle Pitture Antiche del 1706 curato dal figlio Francesco (fig. 6.4). Lacunoso è anche il mosaico che si vede in un acquarello eseguito non da Bartoli, ma da un copista anonimo al servizio dei Barberini. E' evidente che si tratti di lacune effettivamente presenti già al momento della scoperta, e l'unica alternativa possibile, per cui le due versioni potrebbero documentare due differenti stadi di deterioramento del mosaico nell'ambito di un processo di degrado che intacca la superficie musiva, è da scartare in base alla cronologia degli acquarelli: sarebbe altamente improbabile infatti che l'acquarello più tardo, cioè quello appartenente alla serie Accademia di Francia (fig. 6.3), possa documentare la fase più antica del mosaico mentre allo stesso tempo il primo acquarello ad essere eseguito (l'acquarello Massimo: fig. 5.3) darebbe conto solo della fase successiva di degrado del pavimento manifestato dalla lacuna di sinistra. Si tratta chiaramente dell'esito di un processo di ricostruzione grafica, operato *a posteriori* a partire dalla versione inziale che restituisce il mosaico guasto, facilmente ricostruibile se si esaminano con attenzione i tratti di penna sottesi ai due disegni preparatori dell'album Vittoria.

Il primo dei due fogli dell'album Vittoria è un disegno a matita ripassato a penna a inchiostro nero (fig. 5.1). La matita si intravede nelle linee geometriche di costruzione del disegno diagonali e in qualche tratto non cancellato che fuoriesce dai contorni ripassati a penna. Alcuni dettagli acquarellati in nero, come ad esempio il secondo delfino a sinistra ricordano al copista che, trattandosi di un mosaico monocromo, sarebbe stato da colorare in modo analogo anche il resto le figure, di nero ma lasciando in bianco le linee di caratterizzazione interne. Il settore indicato con 'PRIMA' è completo e rappresenta una nereide seduta su un pistrice che regge un velo inarcato sopra la testa accanto ai due amorini con tridenti. Il settore di destra, indicato con 'SECONDA' è invece occupato da una nereide su ippocampo. Questo disegno preparatorio coincide esattamente con il corrispondente acquarello Massimo (fig. 5.3).

Diverso è invece il caso del secondo disegno preparatorio (fig. 5.2), in cui compare una nereide in più rispetto al corrispondente acquarello Massimo laddove quest'ultimo segnala invece una lacuna. Lo scomparto in alto (nel disegno definito 'TERZA') è occupato da una nereide su pistrice che aprendo le

braccia a compasso si aggrappa con una mano alla testa del mostro marino e con l'altra alla sua coda. Nereide e mostro marino si ripresentano regolarmente nell'acquarello Massimo. Nello scomparto di sinistra invece (etichettato in minuscolo come 'quarta') la nereide viene a occupare il posto che invece viene lasciato in bianco come lacuna in ben tre acquarelli diversi (codice Massimo, Museo Cartaceo e del fondo barberiniano).

La nereide della 'quarta' parte sembra essere stata disegnata con un inchiostro più scuro rispetto al resto del disegno. La stessa indicazione 'quarta', che identifica il quadrante di destra, è l'unica delle quattro ad essere scritta in minuscolo e non in maiuscolo come le altre tre. Indizi evidenti che fanno pensare che la nereide sia stata aggiunta in un secondo momento intervenendo direttamente sul preesistente disegno. Ma la nereide della 'quarta parte' è anche l'unica a presentare due chiari segni di correzioni, in corrispondenza del braccio e della gamba sinistri. A seguito di questi apparenti ripensamenti il braccio si piega andando a stringere con la mano un lembo della veste. Prima della correzione il braccio si trovava invece quasi steso a serrare con la mano la coda del pistrice, replicando in questo modo la posa della nereide del terzo scomparto. Un intervento simile va a modificare anche l'aspetto della gamba sinistra. La nereide inizialmente si trovava seduta a cavalcioni sul mostro marino, esattamente come si osserva nel terzo scomparto, ma fu sufficiente aggiungere qualche tratto di penna per portare in avanti la gamba sinistra fino a farla incrociare con la destra. Nella nuova posa la nereide quindi si ritrovò a sedere lungo il fianco anteriore del pistrice. L'ordine cronologico è chiaro e permette di delineare una sorta di 'micro stratigrafia' dei tratti: il ginocchio sinistro è infatti aggiunto sovrapponendosi a parte della coda del pistrice che era già disegnata in precedenza. Questo esempio è sufficiente per dimostrare che Bartoli per colmare la lacuna presente nella prima redazione del disegno non abbia compiuto grandi sforzi di fantasia, in quanto si limitò inizialmente a clonare la nereide del terzo quadrante nel quarto, per poi differenziarne l'iconografia, nel tentativo di mascherare l'operazione e rendere perciò la nuova nereide meno simile a ciò che in realtà era stato il prototipo di base. L'iconografia così fissata attraverso questa revisione dello schizzo inziale divenne il modello di riferimento per la realizzazione dell'acquarello per l'Accademia di Francia al quale si sarebbe a sua volta ispirato Bartoli per realizzare l'incisione. La reintegrazione delle lacune originarie obbedisce ovviamente a criteri estetici che dunque prevalgono sugli intenti documentari, secondo una tendenza estetica rintracciabile in molti altri acquarelli della serie 'Accademia di Francia'.

L'intervento appena descritto a proposito della quarta nereide, trova il suo corrispondente simmetrico nell'elegante chiusino in marmo rosso decorato con una stella ad otto punte, che compare sia nell'acquarello per l'Accademia di Francia (fig. 6.3), sia nell'incisione (fig. 6.4). Non c'è traccia invece del tombino marmoreo negli acquarelli Massimo (figg. 5.3-5.4), dal Pozzo (fig. 6.1) e Barberini (fig. 6.2), dove al suo posto si trova solo una voragine quadrangolare al di là della quale si intravede *la sottostante*

chiavica. Come nel caso della quarta nereide bisogna dunque pensare che al momento di redigere l'acquarello per l'Accademia di Francia, il disegno preparatorio sia stato opportunamente modificato colmando il vuoto centrale con il gradevole inserimento *ex novo* di un chiusino in contemporanea con l'aggiunta della nereide.

In conclusione a differenza dell'acquarello per l'Accademia di Francia (fig. 6.3) e dell'incisione (fig. 6.4), l'aspetto del mosaico risulta riprodotto fedelmente, così come appariva cioè nel 1670 al momento della scoperta, nei due disegni Vittoria (esclusa la quarta nereide e il chiusino: figg. 5.1-5.2), nei due acquarelli Massimo da essi derivati (figg. 5.3-5.4), nel disegno del codice Barberini (fig. 6.2) e infine nel disegno del Museo Cartaceo (fig. 6.1), dove però la lacuna di destra è più estesa in rapporto agli altri casi, poiché giunge a cancellare nella parte superiore dello scomparto di destra anche un amorino, un pesce, un delfino e mezzo pistrice.

Album Vittoria, f. 9667
'TERZA' e 'Quarta'

Recueil, tav. XXXII

Dal disegno alle incisioni

Gli schizzi (ff. 5.1-5.2) riadattati per l'acquarello destinato all'Accademia di Francia (fig. 6.3) vennero in seguito riutilizzati da Bartoli anche per incidere la matrice di stampa dalla quale sarebbe derivata l'incisione, pubblicata per la prima volta nella seconda edizione degli *Antichi Sepolcri* del 1699[161] (fig. 6.4). La tavola compariva nell'appendice al volume insieme ad un altro mosaico monocromo, sempre di soggetto marino, rinvenuto in quell'anno nella vigna di Michelangelo De Marchis che si estendeva sulla destra della via Appia poco prima di uscire da porta San Sebastiano. Bartoli era ben cosciente del fatto che le tavole con i mosaici che componevano l'appendice al volume trattassero materiale del tutto

[161] Bartoli 1699, tav. 124.

estraneo rispetto al tema sepolcrale del volume. Lo si evince anche solo dalla scelta del titolo: *appendice impropria di Pauimenti à Musaico trouati nelle Piscine publiche*. La riedizione del volume, a distanza di due anni dalla prima, fu il pretesto per inserire nuove incisioni derivanti dai suoi disegni, ma oltre a ciò lo stesso l'incisore si sentì in dovere di rendere grazie al nuovo dedicatario dell'opera, il Duca di Lorena il quale, grazie ai suoi servigi ne aveva reso possibile la pubblicazione. La tavola con il grande mosaico di vigna De Marchis con Nettuno e Anfitrite assomigliava ora ad una cartolina d'auguri per le recenti nozze di Leopoldo di Lorena ed Elisabetta Carlotta d'Orleans celebrate il 13 ottobre 1698; analogamente l'incisione del mosaico del Carciofolo servì a commemorare un altro evento importante quale era stato la nascita del primogenito di Leopoldo e di Elisabetta Carlotta il 26 agosto 1699 attraverso la dedica a *Giouanni Valentin Agente in Roma del Ser.mo di Lorena* (al quale probabilmente si deve la richiesta inziale a Bartoli della dedica a Leopoldo[162]). Nel testo di dedica che si legge sotto la tavola del mosaico del Carciofolo Bartoli non esitò a mentire sia sul luogo che sulla data di rinvenimento[163], allo scopo di indurre il lettore a credere che il mosaico era stato appena scoperto nello stesso luogo in cui era stato scoperto il mosaico di vigna De Marchis che, a detta di Bartoli, era stato allora *il primo de' simili Pauimenti di Roma che sia uscito in luce*. Poco importava se la scoperta del mosaico del Carciofolo era invece avvenuta quasi trent'anni prima, era più importante che i mosaici apparissero come la novità del momento, una sorta di prodigio propiziatorio per il matrimonio e per il nuovo nato. *Ubi maior, minor cessat::* ragioni di convenienza professionale in questo caso prevalevano su ogni proposito di precisione documentaria. E' curioso infine che questo arbitrario accostamento tra i due mosaici sia nel luogo che nel tempo sarebbe rimasto a lungo indiscusso, giungendo alla fine dell'Ottocento persino a condizionare, come si vedrà, la breve trattazione dei mosaici che ne avrebbe dato Lanciani nella *Storia degli Scavi*.

La matrice in rame per la tavola degli *Antichi Sepolcri* del '99, alla morte del padre fu ereditata dal figlio Francesco Bartoli, che ne fece uso per trarre una nuova incisione da inserire nelle sue *Pitture Antiche* nel 1706[164]. Nel commento antiquario alla tavola Michelangelo De La Chausse nel parlare del luogo di rinvenimento si allineava alla versione degli *Antichi Sepolcri*, ripetendo quindi che il mosaico era stato scoperto nello stesso luogo in cui venne alla luce il mosaico di vigna De Marchis rappresentato nella tavola precedente, cioè presso porta Capena (porta San Sebastiano), nel sito in cui la tradizione antiquaria poneva la *Piscina Publica*[165]. Nessun riferimento al vero luogo della scoperta nemmeno nella

---

162 Sui rapporti tra Bartoli e il Duca di Lorena si veda Gialluca 2013, pp. 64-65.

163 *Nel restituire che faccio alla publica luce questo nobil pavimento ritrovato novamente fra le rovine di Roma nella regione della Piscina publica porgo a V.S. Ill.ma una picciol Idea di festeggiar la nascita del Primogenito Principino del Ser.mo Sig.r Sua Duca et insieme mi assicuro render gradite le mie stampe col amparo del suo nome, di cui tutto ossequio mi professo. Devotissimo et Obligatissimo Servitore Pietro Santi Bartoli.*

164 Bartoli De La Chausse 1706, tav. XIX.

165 Alla tav. XVIII relativa al mosaico di vigna de Marchis De La Chausse si esprime in questi termini: *Questi due pavimenti parimente di musaico* [cioè il mosaico di vigna de Marchis e il mosaico delle nereidi rappresentato nella tavola seguente] *furono cavati vicino alla porta Capena, e creduti essere della piscina pubblica* (Bartoli De La Chausse 1706, p. 21).

seconda edizione della *Pitture Antiche*, che comparve con il nuovo titolo *Picturae antiquae* nel 1738 e con la traduzione in latino del testo di De La Chausse per il pubblico colto europeo. Fu questa l'edizione delle *Pitture Antiche* citata nella *Storia degli scavi* da Lanciani, al quale non sfuggì la netta contraddizione tra il luogo di rinvenimento citato in didascalia nei disegni di Bartoli, che nominano l'orto del Carciofolo, e il testo della descrizione che compare nelle *Picturae antiquae* del '38 in cui si fa riferimento alla vigna presso porta San Sebastiano. Una contraddizione tuttavia solo segnalata, ma mai risolta: *non oso affermare*, chiosa il Lanciani, *quale delle due note dica la verità*[166], e l'incertezza è tale che Lanciani ha persino il dubbio contrario, che cioè il mosaico di vigna de Marchis possa essere stato scoperto al Celio all'orto del Carciofolo[167]. Il mosaico, dopo l'edizione latina del '38 ricomparve anche nella terza edizione delle *Picturae Antiquae*, risalente al 1750 (fig. 7), alla quale lavorò Giovanni Bottari, allora prefetto della Biblioteca Vaticana, ma con una novità importante: questa volta l'incisione del mosaico con le Nereidi venne infatti rimpiazzata con una nuova incisione redatta per l'occasione, non essendo forse più reperibile il rame originario[168]. Per incidere la nuova matrice si ricorse questa volta ai due disegni preparatori dell'album Vittoria, che allora si trovava ancora presso la biblioteca del cardinale Alessandro Albani prima di giungere a Windsor in seguito all'acquisto di re Giorgio III nel 1764. Il ricorso agli schizzi di Bartoli, che implicava il disagevole sforzo di ridisegnare il mosaico mettendo a confronto i due fogli, può senz'altro apparire singolare se si pensa che per redigere la matrice sarebbe stato molto più economico calcare la tavola di Pietro Santi già disponibile nelle edizioni del 1706 e del 1738, entrambe di facile reperimento nelle biblioteche romane. A prescindere da questa dovuta considerazione, è tuttavia palese il rapporto di dipendenza dell'incisione dai disegni di Windsor. Per verificarlo è sufficiente soffermarsi sulle differenti modalità di rappresentazione del chiusino al centro: identico allo schizzo Vittoria, ma al tempo stesso diverso dall'incisione di Pietro Santi Bartoli. Se si analizza la particolare foggia della stella ad otto punte che decora il chiusino, nell'incisione di Pietro Santi la stella è arricchita al centro da due cerchi concentrici, elemento che invece scompare del tutto nella stampa in questione, in perfetta sintonia con il disegno Vittoria che si dimostra pertanto essere stato l'archetipo più probabile. La prova giunge invece dalla lettura della didascalia sottoposta all'incisione, che altro non è che una traduzione latina della didascalia manoscritta di Pietro Santi presente nel secondo degli schizzi dell'album Vittoria: nel testo sono riportate infatti le stesse informazioni sul rinvenimento ricalcando in parte anche le stesse espressioni linguistiche usate nella didascalia da Bartoli[169]. In questo modo, più di mezzo secolo dopo la prima pubblicazione del mosaico,

166 Lanciani 1994, p. 222. Diversamente da quanto indicato in Lanciani 1994, p. 221, figg. 149-150, l'edizione cui fa riferimento Lanciani non è quella del '50, ma quella del '38.
167 Lanciani 1994, V, p. 257.
168 Bottari 1750, tav. I.
169 *Pavimentum veteris balnei undique latum palmis XXX lapillis albis et nigris opere musivo intermixtum variisque, ut patet, maritimis figuris eleganter ornatum. Sub Neptuni tutela balneum istud positum, dicatumque fuisse ex circensibus etiam seu Neptunalibus ludis, qui in eius parietibus musiva pictura elaborati, nunc in tribus tabulis insequentibus exhibentur, satis apparet. Detectum fuit anno 1670 ultra Circum Maximum in horto quodam vulgo il Carciofolo, qui prope viam Appiam sinistrorsus remanet. Quadrum, quod in eius medio visitur, ad exeuntes*

si ristabilisce la correttezza dei dati sul luogo e sulla data reali di rinvenimento del mosaico, appunto scoperto *anno 1670 ultra Circum Maximum in horto quodam vulgo il Carciofolo.*

Mosaici con scene gladiatorie

I due mosaici di forma quadrata con scene di combattimento gladiatorio, *emblemata* facenti parte di più ampi mosaici, oggi conservati al museo archeologico di Madrid, presentano evidenti affinità e simmetrie nella struttura, che prevede una suddivisione dello spazio su due registri sovrapposti, e nello schema narrativo, che prevede una lettura delle scene dal basso verso l'alto in entrambi i mosaici. Nel primo si fronteggiano due *equites*, indicati in didascalia come *Maternus* e *Habilis*, nel secondo un *retiarius* e un *secutor*, schiavi indicati rispettivamente con due nomi di origine greca *Kalendius* e *Astyanax*. Nel registro inferiore viene rappresentato il vivo della pugna, in alto viene invece enfatizzato il momento finale del combattimento che vede la vittoria, ovvero la sconfitta dell'avversario rappresentato steso in una pozza di sangue nel caso di *Maternus* oppure, nel caso di *Kalendius*, semisdraiato un attimo prima di ricevere il colpo fatale sferrato da *Astyanax*.

Mosaico di *Maternus* vs *Habilis*

Nel mosaico che rappresenta lo scontro tra *Maternus* e *Habilis* (fig. 1.1), i due gladiatori si fronteggiano al centro della scena, tra i due arbitri alle estremità. Essi imbracciano scudi ovali varipinti, impugnano entrambi la spada e indossano una spessa fasciatura protettiva intorno ai polpacci sino al ginocchio. Le tuniche in luogo delle armature, gli elmi muniti di visiera metallica e decorati da coppie di piume sanciscono l'appartenenza dei gladiatori alla categoria degli *equites*, cioè gladiatori a cavallo.

Nel registro più basso è inscenata una fase del combattimento già avanzata, quella del duello corpo a corpo che generalmente seguiva lo scontro dei gladiatori a cavallo. La didascalia è particolarmente interessante, perché oltre a indicare il nome dei due contendenti, segnando con un *theta nigrum* il gladiatore destinato ad essere sconfitto, introduce il nome di un terzo personaggio, Symmachius, corrispondente all'*editor* o *munerarius*, che aveva organizzato il gioco gladiatorio mettendo a disposizione le armi per entrambi i gladiatori, come si legge, in forma un po' sgrammaticata, nella didascalia sovrastante: *quibus pugnantibus Symmachius ferrum misit*. Il nome di *Symmachius* ritorna nel registro superiore in forma di acclamazione del pubblico che assiste ai giochi e che dimostra la propria soddisfazione inneggiando alla sua munificenza con l'espressione: *Symmachi*(us) *homo felix!* Sempre dalle fila degli spettatori proverrebbe l' *haec videmus,* esortazione che esprime l'entusiasmo sanguinario del pubblico di

aquas balnei suis foraminibus excipiendas inserviebat. Praecipue huius pavimenti figurae sunt Amphitrites velo super caput expanso et tres Nereides, Marinis Equis insidentes (Bottari 1750, tav. I). Cfr con la didascalia di Bartoli sottoposta a WRL, A22, f. 9667.

fronte allo spettacolo in arena. In questa scena figura la vittoria finale di Habilis al termine del combattimento, con l'elmo scaraventato a terra, la spada inguainata alla vita, che compie un gesto di pietà nei confronti dell'avversario vinto, probabilmente in ossequio al protocollo dei giochi: Habilis si china a stendere un velo variopinto sulla testa di dell'avversario Maternus che giace a terra senza vita in una pozza di sangue. A sinistra segue la scena l'arbitro in piedi con la bacchetta regolamentare che ha pronunciato (o sta per pronunciare) la formula che decreta la vittoria del gladiatore al termine della lotta, sancito anche dalla presenza dei due scudi sospesi sullo sfondo. Sopra l'arbitro compare inoltre una didascalia letta come 'NECO', cioè come un '(lo) uccido', dichiarazione di intenti pronunciata dal gladiatore ormai sicuro di sconfiggere definitivamente l'avversario[170] Un esame paleografico più attento dell'insieme delle didascalie presenti nei mosaici suggerirebbe tuttavia una soluzione alternativa che sostituisce alla 'N' una M (per la presenza di una seconda asta verticale a destra) e alla 'C' una 'T' (con il tratto orizzontale ascendente da sinistra a destra caratteristico delle forme corsive), restituendo in questo modo il nome greco dell'arbitro principale, METO, cioè Metone. La didascalia inoltre appare in stretta associazione con la figura dell'arbitro, e non con Habilis, cui semmai logicamente spetterebbe. La testa dell'arbitro spezza infatti la parola nelle due sillabe che la compongono, esattamente come accade per le didascalie con il nome dei gladiatori, in cui si assiste ad un analoga suddivisione spezzatura dei nomi.

Questo *emblema* ricorre in tre acquarelli di Pietro Santi Bartoli: uno si ritrova dal codice Massimo di Glasgow (fig. 1.2), un secondo nel *Recueil* di Parigi (serie Accademia di Francia, fig. 1.3), e un terzo, conservato a Berlino[171], per il quale è stata per la prima volta riconosciuta l'originaria appartenenza alla serie di disegni realizzati da Pietro Santi per il Museo Cartaceo di Carlo Antonio dal Pozzo (fig. 1.4). In quest'ultimo caso l'identificazione è resa possibile grazie alla presenza dalla numerazione segnata sul foglio che risulta perfettamente in continuità con la numerazione del gruppo di disegni di Bartoli presenti nella raccolta puteana[172]; la prova risiederebbe nella perfetta coincidenza formale con l'incisione pubblicata da Winckelmann nei *Monumenti inediti* (fig. 2.4), dove figurano le stampe dei due mosaici tratte dagli acquarelli della raccolta del Museo Cartaceo[173], allora conservata presso la biblioteca del cardinale Albani per il quale Winckelmann lavorava come antiquario. Il mosaico Habilis/Maternus è uno dei rari soggetti per i quali si dispone delle riproduzioni eseguite per le tre principali committenze di Bartoli nell'ambito della copia da pitture antiche. Un altro motivo di interesse è poi la sopravvivenza del mosaico originale, che rende possibile un confronto da cui emergono soprattutto le divergenze che

[170] Sabbatini Tumolesi 1988, p. 32; Papini 2004, p. 166.
[171] Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 27789. La fotografia dell'acquarello è pubblicata in bianco e nero in De Lachenal 2000, p. 657.
[172] L'acquarello riporta la numerazione '700' in basso a destra. Tenendo conto che nel Museo Cartaceo la serie degli acquarelli di Pietro Santi Bartoli termina con l'acquarello numero '699' e i numeri '700' e '701' attualmente sono classificati come lacuna, è del tutto plausibile che quest'ultima venga colmata proprio con l'acquarello di Berlino.
[173] Winckelmann 1767, II, tav. 198.

possono essere attribuite a fraintendimenti, oppure a semplici disattenzioni da parte del copista, come quando vengono falsati i colori nonostante l'evidenza dell'originale. Il disegno Massimo (fig. 1.2) fu il primo ad essere eseguito dei tre, essendo la copia commissionata dal cardinale al momento della scoperta del mosaico. Essa è certamente la più vicina all'originale, anche se non può tuttavia considerarsi una copia del tutto fedele al mosaico antico. Una divergenza piuttosto significativa riguarda la decorazione del lato esterno degli scudi, caratterizzata da forme ornamentali e colori vivaci e multiformi che ciononostante non trovano alcun riscontro negli acquarelli. Ma il travisamento più clamoroso si osserva nel registro superiore e riguarda l'elmo a terra accanto al corpo senza vita di Materno che, pur essendo in tutto simile (per forma, colore e dimensione) agli elmi disegnati nel registro inferiore, riesce ad essere scambiato per il coperchio di un improbabile recipiente globulare che dell'elmo conserva la sola tinta blu. Lo stesso Bartoli, accortosi forse dell'estraneità dell'oggetto sull'arena gladiatoria, nel disegno del Museo Cartaceo per Carlo Antonio dal Pozzo (figg. 1.4, 2.4) avrebbe cercato di rimediare all'errore sostituendo il vaso con una semplice pietra sul terreno, ma tutto sommato non facendo altro che sostituire un errore con un altro dal momento che si trattava di un elmo. Pur con i limiti appena enucleati, da ritenersi tuttavia marginali rispetto alla comprensione dell'iconografia, va registrata nell'acquarello Massimo (fig. 1.2), come in quello per Dal Pozzo (fig. 1.4), la particolare cura riservata al disegno nell'uso del compasso per tracciare la sagoma dei due scudi circolari nel primo registro, dove è visibile ancora il punto centrale su cui era stata poggiata la punta dello strumento.

Nel disegno per l'Accademia di Francia (fig. 1.3) le differenze marcano invece una maggiore distanza dall'originale antico: nel registro inferiore il solo elmo di *Maternus*, e non quello dell'avversario, perde inspiegabilmente le piume, a dispetto della loro evidenza nel mosaico, inoltre si modifica la stessa foggia degli elmi: mentre nei fogli Massimo (fig. 1.2) e Dal Pozzo (fig. 1.4), come nell'originale antico (fig. 1.1), essi appaiono muniti di una vera e propria visiera metallica a protezione del volto, nella copia per l'Accademia di Francia (fig. 1.3) il volto dei combattenti rimane del tutto scoperto. Vistosi contrasti anche nei colori: le vesti bianche dei gladiatori del mosaico, rimangono tali nelle copie Massimo (fig. 1.2) e Dal Pozzo (fig. 1.4), mentre si tingono di azzurro e viola nell'acquarello per l'Accademia di Francia (fig. 1.3). La didascalia nel registro inferiore della copia per l'Accademia di Francia infine si normalizza arrivando a correggere e regolarizzare l'originale antico in cui per un errato calcolo dello specchio epigrafico, la 'M' finale di parola in 'FERRUM' era saltata nel rigo superiore secondo una tendenza alla semplificazione che è tipica di tutta la serie francese.

Un'ultima osservazione riguarda le modalità di trascrizione del testo latino presente sui due mosaici. Bartoli non è interessato a rendere i caratteri paleografici corsivi del testo, che oggi permetterebbero invece di assegnare il mosaico ad un orizzonte tardoantico. Bartoli preferisce filtrare il testo

trascrivendolo con i caratteri propri della capitale monumentale epigrafica della piena età classica, segno di uno sforzo di normalizzazione attraverso un linguaggio classico che coinvolge dunque non solo il disegno vero e proprio, e la rappresentazione dei personaggi umani, ma anche i caratteri delle iscrizioni antiche, utilizzando di fatto gli stessi caratteri che riserva al disegno delle legende nelle incisioni di monete antiche.

Copie di Francesco Bartoli

Questo *emblema*, così come il *Kalendius vs Astyanax*, si trova raffigurato anche in acquarelli di Francesco Bartoli che, come accade di consueto nella sua produzione, sono tratti dalle copie del padre senza nessuna verifica sull'originale antico. Essi sono conservati nella biblioteca di Holkham Hall (collezione Coke: fig. 2.1) e in quella del College di Eton (collezione Topham: fig. 2.2) e pur raffigurando il medesimo soggetto, sembrano derivare da due prototipi ben distinti, individuabili nell'acquarello del Museo Cartaceo (fig. 1.4) per il disegno da Holkham Hall e nell'acquarello della serie Accademia di Francia (fig. 1.3) per il foglio da Eton, esattamente come si verifica nelle copie di Francesco Bartoli del mosaico *Kalendio vs Astyanax*.

L'acquarello di Holkham Hall (fig. 2.1), acquistato da Thomas Coke nel secondo decennio del '700, è il primo dei due in ordine di tempo ad essere eseguito e appare in effetti molto simile all'acquarello del Museo Cartaceo (fig. 1.4) nella resa delle forme. Una certa cura estetica nella caratterizzazione dei personaggi si può ancora apprezzare in questa traduzione di Francesco Bartoli, a differenza, come si vedrà, dello svilimento formale che invece caratterizza la copia da Eton (fig. 2.2). Le vesti di *Maternus* e *Habilis* rimangono candide, non si tingono di colori diversi, come invece si riscontra nella serie Accademia di Francia, in cui *Maternus* veste invece un abito celeste. Ma è soprattutto la pietra che compare nel registro superiore accanto al corpo di *Maternus* al posto dell'elmo blu ad avvicinare l'acquarello alla copia del Museo Cartaceo, in quanto è solo nel Museo Cartaceo che si riconosce un travisamento del genere. Ciò basta da solo per riconoscere il modello nel disegno per Carlo Antonio Dal Pozzo. Rimane tutto da chiarire semmai quale esso fosse in concreto, cioè l'acquarello vero e proprio del Museo Cartaceo (che dal 1704 venne trasferito, insieme a tutta la raccolta Dal Pozzo, nella biblioteca privata di papa Clemente XI) oppure un eventuale disegno preparatorio di esso ereditato dal padre ma non conservato, come appare più probabile[174].

Il foglio di Eton (fig. 2.2), come il resto dei Francesco Bartoli della raccolta Topham, descrive la scena in modo decisamente più ammanierato attraverso una resa standardizzata e seriale di particolari come le capigliature che qui diventano simili a caschi senza alcuna caratterizzazione. Nella copia Francesco

[174] In analogia come con il foglio di Eton, che Francesco copia necessariamente da un ipotetico disegno preparatorio del padre in suo possesso, dal momento che l'originale di Pietro Santi per l'Accademia di Francia in quel momento si sarebbe trovato in Francia.

tralascia gli scudi che avrebbero dovuto campeggiare nel registro superiore, lasciando in questo modo un vuoto innaturale nella porzione di destra dello sfondo. In questo caso il modello non è più il disegno Dal Pozzo. Esso va infatti ricercato nel disegno preparatorio di Pietro Santi per l'acquarello per l'Accademia di Francia (fig. 1.3), e non nell'acquarello originale, che era infatti già stato spedito in Francia da lungo tempo; il disegno preparatorio invece dovette rimanere nello studio di Pietro Santi per poi passare in eredità a Francesco. Due particolari comuni a entrambi i disegni dimostrerebbero tale rapporto di dipendenza, quali la scelta di dare un colore alle vesti dei gladiatori (ricorrendo però a cromie completamente differenti rispetto alla versione paterna); oppure il volto scoperto dei gladiatori, che nel foglio di Holkham Hall (fi. 2.1), dipendente dal Museo Cartaceo (fig. 1.4), è invece più correttamente coperto da una visiera protettiva metallica.

Mosaico di *Kalendius* vs *Astyanax*

Il secondo emblema (fig. 3.1) presenta nel registro inferiore il reziario Kalendius con il parabraccio sulla spalla sinistra in atto di colpire con il tridente l'avversario Astyanax, sul quale Kalendius ha già gettato la rete. Nel mosaico in realtà il tridente di Kalendius, principale arma di offesa del reziario accanto alla rete, si percepisce poco, perché velato dalla rete, oppure perché risulta in parte affondato nello scudo di Astyanax. Il tridente viene allora replicato per intero in alto in orizzontale per meglio metterlo in evidenza. Astyanax, a differenza del reziario, porta un elmo dal colorito bluastro che si intravede appena sotto la rete e che probabilmente doveva coprire l'intero viso. Contemporaneamente cerca difesa dietro ad un ampio scudo rettangolare. Il solo polpaccio sinistro di Astyanax è coperto da una spessa fasciatura bianca identica a quella che si trovava sui polpacci dei due *equites* nel precedente mosaico. Il registro superiore riporta invece l'esito finale della lotta che capovolge i rapporti di forza rappresentati nel registro inferiore. La scena appare incorniciata tra i due arbitri, vestiti con caratteristiche tuniche bianche attraversate da verticalmente da due bordature blu, al centro Astyanax, ancora avvolto dalla rete, sta per trapassare con la spada un Kalendio sanguinante a terra.

Per questo *emblema* si dispone di due acquarelli di Pietro Santi Bartoli: uno appartenente al codice Massimo (fig. 3.2) e un secondo, oggi a Parigi, in origine facente parete della serie 'Accademia di Francia' (fig. 3.3). L'acquarello realizzato per il Museo Cartaceo di Carlo Antonio dal Pozzo in questo caso sfortunatamente non si conserva, ma la sua mancanza è supplita dall'incisione che Winckelmann ne fece eseguire per i *Monumenti Antichi Inediti* (1767) che risulta però, come è ovvio, privo di qualsiasi informazione sui colori (fig. 3.4).

Confrontando le tre copie emergono differenze tali da permettere di fare luce sui caratteri precipui delle tre raccolte e del loro differente rapporto con l'antico di volta in volta mediato da interessi estetici, documentari o che oggi si definirebbero 'commerciali'. La copia Massimo (fig. 3.2) cerca di replicare

senz'altro con onestà l'originale tenendo conto della passione antiquaria di Camillo Massimo, e le differenze che si riscontrano tra la copia e l'originale vanno lette non tanto come delle inesattezze, quanto piuttosto come tentativi di rendere più chiaro e comprensibile dettagli confusi presenti nel mosaico. Ad esempio nell'originale antico (fig. 3.1) Astyanax porta sul capo un vistoso elmo di colore bluastro, ma la rete che lo ingabbia viene a formare un alone indistinto ad un punto tale da non permettere nemmeno di capire se il volto fosse coperto del tutto o solo in parte. Bartoli invece prova a ricostruire l'immagine che le tessere del mosaico non riuscivano a riprodurre distintamente, immaginando così ciò che si poteva celare sotto la rete. La stessa linearità del disegno impone di fare chiarezza nella copia e di prendere decisioni nette nelle forme da rappresentare, che spingono Bartoli a delineare dietro la rete un elmo con il volto scoperto di Astyanax.

Nella copia per il Museo Cartaceo (fig. 3.4) Bartoli, pur mantenendosi fedele all'originale, tenta di compiere, non senza qualche azzardo, uno sforzo interpretativo ancora maggiore volto a rendere più espliciti particolari che nell'originale rimanevano in ombra, nel tentativo cioè di interpretare l'antico. Uno sforzo filologico con cui Bartoli cerca di adeguarsi al rigore della raccolta del Museo Cartaceo. Bartoli dimostra in questo caso l'intenzione di ritornare sull'originale per tentare di comprenderlo meglio, e per questo motivo dota Astianax di una corazza sotto la rete, e restituisce la barba all'arbitro in alto a destra. Ciò appare dovuto più ad una rilettura critica dell'originale, piuttosto che ad una invenzione *ex novo*. Esaminando con attenzione il mosaico (fig. 3.1), nel volto dell'arbitro in alto a destra si nota una innaturale dilatazione verso il basso del mento che, per un errore di lettura causato da ipercorrettismo, può verosimilmente essere stata scambiata per barba. La fedeltà al modello originario, tradizionale requisito dei disegni di casa Dal Pozzo, potrebbe aver spinto Bartoli ad una rilettura critica di certi dettagli. Allo stesso modo si spiegherebbe di Bartoli 'rettifica' di Bartoli operata sull'acquarello di *Maternus* e *Habilis* del Museo Cartaceo già esaminato, in cui il singolare recipiente blu che nel foglio Massimo compare accanto al corpo di Materno giudicato da Bartoli come dettaglio assurdo e estraneo al contesto, viene forse reinterpretato, in modo più neutro, come una semplice pietra pur trattandosi inequivocabilmente di un elmo (!).

Nell'acquarello per l'Accademia di Francia (fig. 3.3), non essendo destinato ad un pubblico prettamente di antiquari, questo sforzo viene meno, le modifiche dimostrano un sforzo per certi versi di segno opposto, mirante a semplificare alcuni particolari e ad abbellire con nuovi colori l'acquarello: alcune delle acquisizioni della precedente versione Dal Pozzo decadono (come le punte del tridente che colpisce Kalendio, che ora torna ad assumere l'aspetto di una 'lancia', oppure la corazza di di Astyanax, ma non la barba dell'arbitro), mentre il colore delle vesti dei gladiatori assume arbitrariamente una tinta blu uniforme molto diversa ad esempio dalle striature azzurre che caratterizzavano la veste di Kalendio messe bene in evidenza nell'acquarello Massimo.

Copie di Francesco Bartoli

Anche per questo mosaico si dispone delle copie ad acquarello di Francesco Bartoli provenienti da Holkham Hall (fig. 4.1) e da Eton (fig. 4.2).

In entrambi si rileva la variante dell'arbitro barbato in alto a destra, elemento che può derivare sia dall'acquarello per l'Accademia di Francia (fig. 3.3) che dall'acquarello per il Museo Cartaceo (in questo caso noto solo dalla copia a stampa del Winckelmann: fig. 3.4) mentre è da escludere ogni rapporto con la copia Massimo (fig 3.2), dove l'arbitro, come nel mosaico originale, rimane invece imberbe. Nell'esemplare di Eton e di Holkham Hall i modelli di partenza si diversificano riducendosi a due: Accademia di Francia e Massimo, esattamente come accadeva nel mosaico *Habilis vs Maternus*.

Due dettagli della versione da Holkham Hall (fig. 4.1) permettono di essere ancora più precisi e dunque di avvicinare il disegno al solo foglio del Museo Cartaceo (fig. 3.4): come in quest'ultimo la veste di Kalendio nel registro inferiore non pende dal braccio destro, ma soprattutto la lancia di Kalendio termina con un tridente, anche questo dettaglio distintivo. Inoltre Astianax non si presenta a torso nudo, ma è dotata di una vera e propria corazza militare, che ancora una volta si ritrova nel Museo Cartaceo (fig. 3.4) e non invece nella serie Accademia di Francia (fig. 3.3). Per quanto riguarda la resa cromatica va detto che nell'acquarello da Holkham Hall (fig. 4.1) essa si presenta anche da questo punto di vista fedele e vicina al modello puteano (fig. 3.4). I colori sono molto simili all'acquarello Massimo (fig. 3.3) ma, avendo escluso in precedenza qualsiasi rapporto con quest'ultimo, si può perciò supporre che i colori dell'acquarello per Carlo Antonio dal Pozzo, sconosciuti in assenza dell'acquarello originale, avrebbero dovuto riprodurre le cromie già presenti nel foglio Massimo (fig. 3.2).

Le caratteristiche elencate per il foglio di Holkham Hall (fig. 4.1) come segni distintivi di una possibile derivazione dalla copia del Museo Cartaceo (fig. 3.4), non compaiono nel foglio di Eton (fig. 4.2), che dunque sembra essere stato copiato tenendo presente il disegno preparatorio per l'acquarello della serie Accademia di Francia (fig. 3.3). Rispetto al foglio da Holkham inoltre si avverte una resa assai più sciatta e stereotipata, da cui non traspare alcuno sforzo di mantenere la differente caratterizzazione dei personaggi che ben si riconosce nell'acquarello di Pietro Santi e in parte ancora nel foglio da Holkham Hall. Lo si percepisce soprattutto dalle capigliature: fluenti e mossi per l'azione concitata nel Kalendio da Holkham diventano simili ad un parrucchino, standard per tutti i personaggi, nella versione di Eton. Ma altre notevoli differenze che allontanano ancora di più l'acquarello dal suo modello si riscontrano nelle cromie rosse e gialle delle vesti, prive di qualsiasi corrispondenza con le copie di Pietro Santi.

Ma entrambe le versioni hanno anche qualcosa in comune che le differenzia nettamente dal modello paterno: entrambe eliminano l'originale cornice a dentelli dell'emblema, entrambi espungono qualsiasi didascalia che invece, pur nella rielaborazione grafica dei caratteri, era stata oggetto di costante attenzione da parte del padre Pietro Santi. Ennesima dimostrazione del sostanziale disinteresse di Francesco per il valore documentario delle sue copie.

La copia del mosaico *Astyanax vs Kalendio* nell'album Vittoria (fig. 4.4)

Le scene di combattimento tra Astianax e Kalendio si trovano replicate in un disegno a penna e a inchiostro grigio (fig. 4.4) inserito all'interno dell'album Vittoria di Windsor, album che raccoglie per lo più disegni preparatori da pitture antiche attribuibili nella maggior parte dei casi a Pietro Santi Bartoli. L' acquarello grigio che rappresenta il mosaico presenta tratti a penna difficilmente conciliabili con lo stile di Pietro Santi che caratterizza la quasi totalità dei disegni dell'album. Sembra piuttosto di riconoscere la mano del possessore e riordinatore dell'album, Vincenzo Vittoria, che oltre ad essere un notevole collezionista, era stato anche artista allievo di Maratti. L'album di Windsor già raccoglierebbe vere e proprie esercitazioni di disegno condotte dal Vittoria che prendono a modello disegni di Bartoli. In questo caso il disegno con Astianax e Kalendio riproduce esattamente nelle forme, nelle proporzioni e nelle distanze tra i personaggi il modello di Pietro Santi, con un linguaggio che tuttavia appare estraneo alla mano di quest'ultimo e che invece sembra meglio adattarsi allo stile del Vittoria che si può apprezzare in un album di disegni dall'antico in parte di sua mano (*Museo Vittoriano overo raccolta di varj monumenti antichi esistenti nello studio di D. Ferdinando Vittoria in Roma*) oggi al Getty Research Institute[175] in cui sono raccolti una serie di disegni realizzati interamente con la stessa tecnica (acquarello grigio) e con tratti stilistici nella resa dei volti e degli occhi affini a quello del foglio dell'album Vittoria.

Il disegno è perfettamente sovrapponibile alla versione del foglio Massimo, come attesta la coincidenza di molti particolari come la decorazione degli scudi oppure il modo in cui si dispongono nello spazio le lettere che compongono le didascalie. L'ipotesi è quindi che Vittoria in questo acquarello sia intervenuto direttamente su un preesistente disegno a matita di Pietro Santi. Se l'attribuzione proposta a Vincenzo Vittoria si rivela corretta, si può allora immaginare che Vittoria avesse ripassato con una penna a inchiostro bruno una precedente traccia a matita di Pietro Santi. Su questa base l'acquarello grigio sarebbe stato steso successivamente per rendere le sfumature chiaroscurali, secondo una tecnica comunemente utilizzata da Vittoria nei disegni dall'antico.

Copie barberiniane

[175] GRI, n. 880362 (accession number); Il codice è citato per la prima volta in Lyons 2003.

Pur con le differenze che sono state messe in luce, il valore documentario dei disegni di Bartoli è ravvisabile in un livello di corrispondenza tra originale e copia sostanzialmente accettabile. Ma sarebbe un errore ritenere scontato questo atteggiamento all'epoca di Bartoli, quasi fosse pratica corrente, come dimostrano due acquarelli del fondo Barberini della Biblioteca Apostolica Vaticana (figg. 2.3, 4.3), che all'opposto rielaborano pesantemente l'originale, con deformazioni sia formali che espressive a favore di una drammatizzazione della scena nonostante i goffi esiti[176]. Emerge innanzitutto la volontà di imprimere una nuova caratterizzazione dello sfondo, ottenuta sostituendo al piano di calpestio rigidamente orizzontale che compare nei due registri narrativi del mosaico e un paesaggio collinare d'invenzione che dota le scene di una profondità spaziale del tutto inedita. Il mosaico antico è qui una fonte di ispirazione più che un oggetto da traslare su carta, quasi un pretesto per una rielaborazione personale dell'anonimo copista, che pone sul capo dei personaggi folti parrucconi ricci, e disegna vesti rigonfie aggiungendo stivaletti ai loro piedi al posto delle *caligae*. I movimenti sono resi in maniera goffa e pesante sia in rapporto al mosaico antico che agli stessi disegni di Bartoli, essendo il prodotto di un copista forse poco esperto. Le stesse didascalie, correttamente riprodotte in Bartoli, sono del tutto incomprese e perdono la loro funzione informativa: 'HABILIS' e 'MATERNUS' sono infatti parole disposte in modo tale da rendere incomprensibile l'associazione con i rispettivi personaggi, che ne giustifica la presenza. La decorazione semplificata degli scudi nel mosaico Habilis/Maternus, ma soprattutto l'assenza di piume sull'elmo di Habilis sono indizi che portano a individuare nei disegni stessi di Bartoli, e non nel mosaico antico il prototipo di origine per l'esecuzione di questi due acquarelli.

A questi acquarelli si deve aggiungere anche la copia del mosaico con le nereidi, sempre di provenienza barberiniana (fig. 6.2). A prescindere da valutazioni sulla resa grafica dei due acquarelli, non può essere trascurato il valore storico di cui essi si fano portatori, che testimonia un interesse continuo e duraturo da parte di Francesco Barberini, che probabilmente dovette promuoverne la copia, nei confronti di pitture e mosaici antichi. Dagli anni del pontificato di Urbano VIII i Barberini si rendono protagonisti di attività di restauro e conservazione di affreschi e mosaici (come nel caso della stanza affrescata di San Gregorio) parallelamente ad un ampio progetto di documentazione di pittura antica pagana e paleocristiana, che giunge almeno sino al 1670, con la documentazione dei mosaici dall'orto del Carciofolo, probabilmente ancora su impulso dell'ormai anziano cardinale Francesco Barberini. Accanto a queste riproduzioni dei mosaici del Carciofolo vale la pena ricordare anche quelle contenute in un album barberiniano che contengono ventidue acquarelli di affreschi antichi rinvenuti nella vigna Barberini, che fu di Orazio Foschi, sul Palatino[177]. L'album purtroppo si può datare solo genericamente

[176] BAV, Barb. Lat. 4423, ff. 27-28. I due disegni sono pubblicati in Cacciotti 1996, p. 229.
[177] L'album è pubblicato in Cecamore 1989. L'autrice propone una localizzazione presso la vigna di San Cesareo che però non ha alcun fondamento. Il titolo dell'album *Pitture antiche trovate in dui stazie sotterranee del Palazzo Maggiore nel Horto del Sig.*

al XVII secolo, ma non è escluso che si possa rinvenire la sua origine nel clima di rinnovato interesse nei confronti della pittura antica tra gli anni '60 e '70.

Lo studio antiquario dei mosaici tra le carte barberiniane

Furono naturalmente i due mosaici con i gladiatori ad attirare l'attenzione degli antiquari tra Sei e Settecento assai più della statica rappresentazione delle quattro nereidi appartenenti ad un repertorio che poteva essere recepito come familiare. Dallo studio dei due *emblemata* si potevano infatti trarre utili informazioni sullo svolgimento dei *munera* antichi in rapporto sia alla testimonianza delle fonti letterarie, sia all'opera antiquaria di Giusto Lipsio, filologo fiammingo che sul finire del secolo precedente aveva pubblicato uno studio sui gladiatori raccogliendo passi di autori latini[178]. Il celebre antiquario francese Giuseppe Maria Suarez, Vescovo di Vaison e bibliotecario di Francesco Barberini, fu chiamato a darne una illustrazione su invito di Camillo Massimo, proprietario dei mosaici, come si legge nel carteggio Suarez del fondo barberiniano della Biblioteca Apostolica. La scoperta dei mosaici, scrive Suarez, di fatto permetteva di aggiungere nuovi dati al testo di Lipsio[179]. In particolare Suarez, dopo aver tracciato uno schizzo sommario dei mosaici, si interroga sui personaggi rappresentati, chiedendosi se le figure rappresentate ai lati dei gladiatori fossero dei *lanistae*, *tyrones* o *confectores*. Nell'HAEC VIDEMUS riconosce le acclamazioni del pubblico che si andavano ad aggiungere a quelle già elencate nelle fonti, ma soprattutto riesce a cogliere acutamente il significato del *theta nigrum* delle didascalie apposto accanto al gladiatore destinato a soccombere, iniziale di *thanatos*[180]. Tale felice interpretazione non dovette riuscirgli difficile vista la notevole dimistichezza che Suarez aveva con il greco. Ma sorprende che, più di ottanta anni dopo, Winckelmann non sarebbe stato in grado di giungere a simili conclusioni: l*a cifra posta dopo il nome Kalendio e fatto come un PHI greco inclinato, non è altro che un segno di clausola finale, come lo è nel seguente mosaico l'altra formata a guisa d'una foglia d'ellera*[181]. Winckelmann, come già anticipato, non solo descrisse i mosaici, ma fece incidere i due acquarelli di Pietro Santi Bartoli del Museo Cartaceo per accompagnare le immagini al testo descrittivo delle tavole.

Luogo di rinvenimento (fig. 8)

Horatio Foschi, fa riferimento ad un Horatio Foschi morto nel 1705 al quale tuttavia non è attribuibile alcuna proprietà sul Palatino. Sul Palatino un secondo Orazio Foschi, scriba del Senato morto nel 1600, possedeva una vigna acquistata nel 1577 da Tullio Tomassi (Lanciani 1990, pp. 40-44). La stessa vigna Foschi sarebbe stata acquisita dai Barberini nel corso del XVII secolo. Un caso dunque di omonimia. Ancora negli anni '30 dell'800 Antonio Nibby poteva leggere una lapide negli Orti Barberini sul Palatino che ricordava i lavori di risistemazione condotti nella vigna nel 1559 da *Horatius Fuscus S. P. Q. R. scriba* (Nibby 1839, p. 474). In quella che dunque era stata la vigna Foschi nel corso del XVII secolo, a seguito evidentemente di uno scavo, i Barberini documentarono gli affreschi ivi rinvenuti.

178 Lipsius 1598.

179 *Monumentum est gladiatoriae pugnae, in quo notanda, pleraque adicienda libris L. Lipsii de Saturnalibus, et de Amphitheatro, aliisque criticis.*

180 *Id est mortuus thanatòs enim mortem significant.*

181 Winckelmann 1757, p. 259.

Il primo a proporre una localizzazione topografica per i tre mosaici scoperti nel 1670 fu Rodolfo Lanciani, che individuò l'orto del Carciofolo in una vigna posta alle pendici del Celio lungo l'Appia tra l vigna del monastero di San Gregorio e le proprietà Mattei[182], sia pure con qualche incertezza che derivava, come già osservato, dalla lettura delle *Picturae antiquae* del '38, che nell'assegnare il mosaico con le nereidi a vigna De Marchis perpetuavano una inesattezza che, come s'è visto, era stata diffusa in precedenza dallo stesso Pietro Santi Bartoli. Il dubbio di Lanciani, latente in realtà fino a pochi anni fa[183], può dirsi ora definitivamente risolto.

Le didascalie di Bartoli indicano un luogo, volgarmente detto il Carciofolo, alle pendici del Celio non lontano dalla via Appia. Lanciani identifica nella *Forma Urbis* e nella *Storia degli Scavi* questo luogo con la vigna segnata nella pianta di Nolli del 1748 come appartenente alle monache del convento di S. Lorenzo in Panisperna sulla base di una licenza di scavo concessa ad un enfiteuta, un tale Francesco Belardi, nel 1669, ovvero l'anno precedente la scoperta dei mosaici[184]. L'orto "posto al Carciofolo", stando al testo della licenza, si collocherebbe tra la vigna del monastero di San Gregorio a Celio e la proprietà dei duchi Mattei (*confinante da una parte con li beni dell'Ecc.mo Sig. Duca Matthei dall'altra parte con li beni delle RR. Monache di S. Gregorio e la Marana*) .

Pur senza aver prove reali per poter smentire del tutto l'ipotesi di Lanciani, accanto a questa se ne propone qui una alternativa, che colloca invece lo scavo entro la vigna di proprietà dei Mattei, anch'essa posta 'al Carciofolo', e anch'essa concessa in enfiteusi per uso agricolo a privati, come indica un'altra licenza di scavo risalente al 1678[185]. Lungo l'Appia, sotto la villa Mattei, si estendevano i possessi agricoli della nobile famiglia romana, coltivati per lo più a carciofi, come indica il toponimo che diede il

---

182 *FUR*, tav. 35.

183 La tavola delle *Picturae antiquae* che rappresenta il mosaico con le nereidi. riportandolo come scoperta effettuata presso porta San Sebastiano, è sembrato *la copia speculare di quello rinvenuto presso l'orto del Carciofolo*, come se esistessero dunque due mosaici identici (Asor Rosa 2001, p. 153).

184 Licenza del 1 dicembre 1669: *Per tenore ... in essecutione della visita e fede del Sig.' Honofrio Cocchi Commissario, ... Concediamo licenza al Sig.' Francesco Belardi ... cavare e far cavare tevolozza... nell'orto del medesimo posto al Carciofolo confinante da una parte con li beni dell'Ecc.mo Sig. Duca Matthei dall'altra parte con li beni delle RR. Monache di S. Gregorio e la Marana.* Una seconda licenza, concessa il 23 febbraio 1720 a Domenico Pacelli ha per oggetto la stessa vigna: *Per tenore ... e per l'autorità ... et in esecutione... e fede del Sig.r Francesco Bartoli Commissario ... concediamo licenza a Domenico Pacelli... cauare ... nell'Orto detto Carcioffolo spettante ad esso Domenico posto in faccia al Ponticello, che u à S. Balbina a mano manca nella strada Maestra, che uà alla Porta di S. Sebastiano, confinante con li Monaci di S. Gregorio, e l'Ecc.mo Sig.r Duca Mattei salui ... Pietra, Teuolozza, Marmi, Statue, Colonne, Peperini, Trauertini, Oro, Argento et ogn'altra sorte d'Antichità. Annibale Card. Albani Camerlengo* (Lanciani, VII, p. 15). La vigna era stata concessa dal monastero di San Lorenzo in Panisperna in enfiteusi per tre generazioni ai Belardi. Alla scadenza del contratto era tornata nelle mani del monastero che aveva provveduto alla stipula di un nuovo contratto con Domenico Pacelli, enfiteuta citato nella licenza del 1720. Questi dati emergono dalla lettura del registro della Presidenza delle Strade per l'anno 1734 che elenca i nomi di possessori e proprietari delle vigne lungo l'Appia alle pendici del Celio in questi termini: *52. Orto accanto dell'Ecc.mo Sig. Duca Mattei con altr'orto accanto l'osteria del Carcioffolo; 53. Orto, o sia vigna accanto detto del Sig. Domenico Puccelli pervenutagli alle RR. Monache di S.Lorenzo in Pane Perna a 3a generazione pervenuta alle Rev. Monache dal Sig. Francesco Belardi, come in tassa vecchia al numero 66; 54. Orto accanto delli RR. Monaci Camaldolesi di S. Gregorio* (ASR, *Presidenza delle Strade*, b. 455, c. 1033r).

185 13 maggio 1678: *Per tenore … e per l'autorità … et in esecuzione della fede del Sig. r Giovanni Pietro Bellori Commissario, … concediamo licenza a filippo Archieri Affittuario, Alesandro di francesco Scipioni, Giovanni Caporelli e Carlo Antonio Prico (?) … cauare … Tauolozza, Pietra, Marmi, Statue Colonne et og'altra sorte d'Antichità nell'Orto de Carciofoli dell'Ill. mo et Ecc. mo Sig. r Duca Matthei posto dentro le mura di Roma nelle radici del Monte Cellio contiguo e sotto al Giardino detto la Navicella del Medesimo Sig. r Duca incontro La Mola nel vicolo che termina alla Marana. Per l'E. mo Card. Altieri Cam. O Francesco Maria Antaldi Auditore* (Lanciani, V, p. 268).

nome all'omonima osteria attiva nel XVII entro i confini della vigna dei Mattei. L'Orto de Carciofoli del Duca Mattei che viene citato in questa licenza del commissario Bellori si trovava *sotto al Giardino detto la Navicella del Medesimo Sig. r Duca incontro La Mola nel vicolo che termina alla Marana*. Si tratta di elementi del paesaggio, ben riconoscibili sulla pianta di Nolli, e utili a individuare con precisione il sito del Carciofolo oggetto del contratto di enfiteusi.

Nell'ordine si nominano dunque un vigna, sempre di proprietà dei Mattei, ai piedi del giardino di villa Mattei (che dominava la cima del Celio) e di fronte ad uno dei due mulini di S. Sisto Vecchio, azionati da un corso d'acqua, la cosiddetta Marrana che, provenendo dall'area di porta Metronia, attraversava la valle tra Celio e Aventino e il Circo Massimo fino a confluire nel Tevere. Il mulino menzionato in particolare era quello posto sul 'vicolo che termina alla Marrana', anch'esso nominato nel contratto, ovvero l'antica via delle mole di San Sisto, diverticolo della via Appia che conduceva ai due mulini di San Sisto Vecchio. In questi mulini avveniva probabilmente la follatura della lana, ed è proprio a questa attività che si riferisce Bartoli quando parla del rinvenimento nel 1670 dei mosaici del Carciofolo: *in tempo di Clemente X* [1670-1676] *fu cavato nell'orto contiguo a quello de' Mattei incontro la Marrana, dove si purificano le lane, e vi furono ritrovate vestigia di molte stufe: una tra le altre con bellissimo pavimento di musaico tutto figurato, e tra le altre cose due tegoloni di musaico quali ebbe il cardinal de' Massimi di grande erudizione*[186]. L'orto oggetto dell'enfiteusi era in effetti "contiguo" alla villa dei Mattei e l'insistenza sulla Marrana 'dove si purificano' le lane, cioè presso i mulini farebbe pensare che la vigna sia da identificare con l'area circostante la chiesa di S. Maria in Tempulo, edificio medievale che ancora oggi si affaccia lungo via di valle delle Camene.

L'unica difficoltà che però rischia di indebolire questa ipotesi è la già richiamata licenza del 1669, che in effetti precede di poco la scoperta dei mosaici. Rileggendo con attenzione il testo della licenza si fa riferimento alla marrana come elemento di confine, ma soprattutto si commette un errore che potrebbe in realtà giocare a favore della nuova proposta di localizzazione. Tra i confinanti si nominano infatti le Monache di S. Gregorio. Il monastero di San Gregorio era però retto dalla congregazione maschile dei Camaldolesi, mentre suore domenicane si trovavano invece a San Sisto Vecchio ed erano proprietarie della vigna in cui si trovano i mulini della Marrana. Se allora si corregge il testo sostituendo i beni delle monache di S. Sisto con i beni di S. Gregorio, la vigna coincide con quella localizzata in questa sede: *confinante da una parte con li beni dell'Ecc.mo Sig. Duca Matthei dall'altra parte con li beni delle* RR. *Monache di S. ~~Gregorio~~ Sisto e la Marana*. La licenza cita infine l'*Orto detto Carcioffolo*, che altro non è che l'Orto de Carciofoli *dell'Ill.mo et Ecc. mo Sig.r Duca Matthei* citato dalla licenza del 1678 e posto accanto all'omonima osteria.

[186] Fea 1791, p. CCXXV, n. 13.

Detto ciò, indipendentemente dal reale luogo di rinvenimento, che allo stato attuale non pregiudica l'interpretazione archeologica della scoperta data la conoscenza lacunosa della topografia antica dell'area, la memoria di Bartoli rende chiara testimonianza del rinvenimento di un ambiente riferibile ad un antico *balneum*, come attesta la scoperta di 'molte vestigia di stufe', cioè tubazioni plumbee, e come attesta naturalmente il tema marino del mosaico unitamente alla presenza del foro centrale per lo scolo delle acque. La prima regione augustea era del resto ricchissima di *balnea*, la cui presenza era favorita da una abbondante concentrazione di acqua nella valle tra Celio e Aventino, sia per la presenza di numerose sorgenti naturali, che per il passaggio di numerosi acquedotti nella stessa valle. Oltre ai *balnea*, pubblici o privati che fossero, nella stessa regione esistevano vere e proprie terme pubbliche come le *thermae Severianae* e *Commodianae* ricordate nei Cataloghi Regionari, che ancora oggi rimangono di ignota localizzazione. L'identificazione dell'ambiente scavato al Carciofolo con le terme Severiane, che pure è stata proposta[187], è priva di qualsiasi argomentazione a sostegno di tale ipotesi. Da escludere ugualmente fantasiosi legami con il *fons Camenarum* oppure con un fonte documentato nell'area da Ligorio nel corso del Cinquecento[188]. Nemmeno convince un eventuale collegamento con la *domus* dei Simmaci[189], che si trovava sì sul Celio, ma nell'area dell'Ospedale Militare, anche se non è escluso che un membro della stessa *gens* possa aver avuto dimora in questo settore. Più che una struttura pubblica è forse più verisimile pensare ad un impianto privato per gli elogi e le espressioni di gratitudine rivolte al *munerator* Symmachius, una forma di celebrazione che forse sarebbe più facile ritrovare in un *balneum* di un facoltoso privato, quali potevano essere il *balneum Abascanti* o il *balneum in vico Sulpicio* entrambi attestati nella prima regione.

1.3.6 - Sepolcro necropoli della via Portuense (località Pozzo Pantaleo)

Tre disegni a matita e penna di Pietro Santi Bartoli contenuti nell'album Vittoria di Windsor (fig. 1.1, 1.2, 1.3) descrivono rispettivamente la facciata esterna di un sepolcro scavato nel tufo, una veduta dell'interno della camera riservando ad un terzo foglio le scene figurate affrescate. La completa assenza di appunti manoscritti, così insolita per i disegni preparatori di Bartoli spesso ricchi di appunti, rende difficile ogni tentativo di desumere la data o il luogo di ritrovamento. Decisivo si rivela il confronto dei disegni con testimonianze che pur edite, non sono state sinora poste in relazione con il sepolcro.

Chi riordinò gli schizzi preparatori che sarebbero andati a formare l'album di Windsor, quasi certamente lo stesso Vincenzo Vittoria, decise di accorpare in un unico gruppo i disegni che riproducevano affreschi sepolcrali, riunendo quindi il sepolcro in questione alle pitture del sepolcro dei Nasoni e della necropoli di villa Corsini. Nel gruppo di villa Corsini si trovano i tre fogli in questione,

[187] LTUR, V, s.v. *Thermae Severianae*, p. 103.
[188] De Lachenal 2000, p. 657.
[189] Sabbatini Tumolesi 1988, p. 103.

che evidentemente per Vittoria andavano riferiti alla medesima necropoli, nonostante le rovine in superficie rappresentate nel primo dei tre disegni inducano a distinguere tale contesto da villa Corsini, dove lo scavo fu condotto invece nella profondità del sottosuolo, come appare da una suggestiva incisione di Bartoli inclusa negli *Antichi Sepolcri* (1697)[190].

Nemmeno Adolf Michaelis sembrò avere dei sospetti in questo senso, al punto che nel suo catalogo dell'album Vittoria descrive brevemente i tre disegni includendoli nello scavo di villa Corsini[191]. Curiosamente citò esplicitamente un passo delle *Pitture Antiche* (1706) nell'edizione latina del '38 o del '50, dove vennero pubblicate le incisioni tratte da questi tre disegni con le descrizioni antiquarie di De La Chausse[192] (figg. 1.2, 2.2, 3.2), ma nel farlo omise il dettaglio più importante, e cioè l'indicazione esplicita del sito di provenienza del sepolcro. Benché la notizia di De La Chausse sia priva di reale fondamento, e persino fuorviante, come si tenterà di dimostrare, è però l'unica informazione topografica a disposizione, da cui è bene partire per lo studio dei disegni in questione.

Nell'appendice alle *Pitture Antiche* De La Chausse descrive in questi termini le tre incisioni di Francesco Bartoli tratte dai tre disegni dell'album Vittoria: *tra gli antichi dissegni lasciati dal Signor Pietro Santi Bartoli vedesi delineato questo superbo monumento, il qual dalle vaghe pitture, e i nobili stucchi, che l'adornavano, poteva dirsi piuttosto il Palazzo degli Dei Mani, che l'abitazione dell'ombre. La facciata di questo Sepolcro trovasi delineata nella famosa raccolta de' dissegni della Santità di Nostro Signore, come nella Tavola I*[193]. L'antiquario parigino parla dunque di un mausoleo, quasi fosse una emergenza isolata ('Palazzo degli Dei Mani'), mentre nell'affermare che le incisioni sono tratte dai disegni di Pietro Santi dell'album Vittoria, restituisce una informazione preziosa per la storia collezionistica dell'album Vittoria, in quanto da questa si deduce che l'album Vittoria nel 1706 si trovava nella Biblioteca di papa Clemente XI. A conclusione del commento alla terza tavola De La Chausse rivela anche il luogo di rinvenimento del 'Palazzo degli Dei Mani', che gli era stato comunicato da Giacomo Patriarca, uno degli architetti pontifici[194]: *dobbiamo al Sig. Pietro Giacomo Patriarca Architetto particolare di Sua Santità versatissimo in molte scienze la notizia del sito di questo superbo Monumento cavato nel tufo del Colle degli ortuli, o sia Pincio della parte di Ponte Molle, il qual fu scoperto sotto il Pontificato della gloriosa memoria di Papa Alessandro VII*[195]. Il sepolcro sarebbe dunque stato scoperto sul Pincio (*Colle degli ortuli*) in prossimità di Ponte Milvio *(Ponte Molle)* negli anni del pontificato di Alessandro VII, cioè tra il 1655 e il 1667. La stessa provenienza ritorna, sempre sulla scorta di De La Chausse, in un acquarello del Museo Cartaceo di recente pubblicato e molto simile alla prima delle tre

190 Bartoli 1697, tav. 4.
191 I disegni da 69 a 84, quindi compresi i tre del sepolcro in questione (80-82) provengono per Michaelis da villa Corsini (*69-84: fast alle von Bartoli, beziehen sich auf Gräber in der Villa Corsini*): Michaelis 1911, p. 119.
192 *Praeterea huius sepulcri facies inter celebrem delineamentorum collectionem penes olim Clementem XI delineata exstabat, eodem prorsus pacto ac in Tabula I* (Michaelis 1911, p. 119 tratto da Bartoli De La Chausse 1738, p. 177).
193 Bartoli De La Chausse 1706, III, . 49.
194 Giacomo Petrarca prestò servizio alla Fabbrica di San Pietro dal 1703 fino alla morte nel 1715 (Contardi 1991, p. 418).
195 Bartoli De La Chausse 1706, III, p. 52.

tavole delle *Pitture Antiche*[196]. In realtà delle informazioni di De La Chausse si vedrà subito che l'unico dato a trovare conferma è la cronologia del rinvenimento, che fa risalire la scoperta agli anni di Alessandro VII.

E proprio mentre il pontificato di Alessandro VII stava per volgere al termine, il 17 aprile 1666, Ottavio Falconieri da Roma scriveva al cardinale Leopoldo Medici a Firenze per tenerlo aggiornato sugli ultimi ritrovamenti di antichità dal sottosuolo di Roma. Questa lettera, per la prima volta messa qui in relazione con i disegni di Bartoli, da un lato diventa la principale fonte per la localizzazione e la datazione della scoperta, dall'altro serve a smentire De La Chausse:

Non voglio lasciarle di darle avviso come in una Vigna, mezzo miglio fuori di Porta Portese, si è scoperta una stanza sepulcrale con diverse pitture antiche con diversi riquadramenti a uso di grottesca, ennovi diversi animali et uccelli. Nel mezzo della volta vi è una figura, d'un palmo e mezzo in circa, rappresentante forse un genio; in uno de' lati dentro a un riquadramento di forma bassa e lunga, v'è un Pastore a sedere, con uno zufolo o altro strumento simile da sonare, et un altro dall'altra parte che sta in piedi et ha in ispalla una capra e molte altre capre in diverse posture sono nel resto del riquadramento, in un altro simile ma più piccolo si veggono alcuni bovi o vacche, ch'elle si siano. La maniera non è squisita, ma né meno affatto cattiva. Il Sig.re Pietro da Cortona è stato a vederle ma non so che giudizio ne abbia fatto[197].

Le coincidenze del testo con i particolari disegnati nel secondo (fig. 2.1) e nel terzo foglio (fig. 3.1) appaiono stringenti: a parte il riferimento a *diversi animali e uccelli* e al *genio al centro della volta*, colpisce la precisione con cui si descrive il *riquadramento di forma bassa e lunga* posto *in uno de' lati* della camera. Esso coincide infatti esattamente con il pannello rettangolare segnato con il numero '5' visibile nel secondo disegno (fig. 2.1) sulla parete di fondo al di sopra dell'arcosolio centrale e in forma più nitida nel terzo foglio in corrispondenza dello stesso numero (fig. 3.1). Nel disegno si riconosce a sinistra il *pastore a sedere*, a destra un secondo pastore *che ha in ispalla una capra*, mentre lo spazio centrale è occupato da *capre in diverse posture*. Il giudizio di Falconieri sulla qualità degli affreschi non è certo entusiasta, tuttavia pare che il sepolcro fosse stato visitato anche da Pietro da Cortona. Benché non sia noto quale fosse di preciso il suo giudizio, l'artista si pone come un osservatore curioso della pittura antica. Si aggiunga per inciso che questa visita, alla quale si dovette aggiungere, come si vedrà, anche quella del Bernini, non è senza significato, in quanto permette di verificare quanto l'antico fosse in realtà un terreno di confronto comune per i maggiori artisti dell'epoca, indipententemente dal gusto stilistico di cui essi si rendevano interpreti, 'barocco' o 'classicista' che fosse.

Uno scritto anonimo ritracciato tra le carte fiorentine dell'archivio degli Uffizi e indirizzato nuovamente al cardinale Leopoldo dimostra una volta di più il vivace interesse del porporato per la scoperta, e in

196 Campbell 2004, II, p. 779-781.
197 Giovannini 1984, pp. 140-142, n. 45.

generale per la pittura antica. Non è perciò da escludere che il cardinale ne avesse richiesto riproduzioni, come sarebbe accaduto per gli affreschi scoperti nella vigna de Nobili sull'Oppio due anni più tardi, nel 1668 documentati per Leopoldo da Ciro Ferri. In ogni caso la fonte è particolarmente interessante, in quanto permette di assegnare un nome e un cognome al proprietario della vigna in cui si verificò la scoperta:

Fuori della porta Portese nella vigna della signora Porzia Paravicino a Pozzo Pantaleo alla radice del monte Giannicolo, vi è un masso di tufo dentro al quale sono cavate molte stanze et incrostate sono dipinte. In una di queste vi sono trovate alcune sepolture cavate nel pavimento, et in una di esse vi erano seppelliti sei cadaveri, a due a due, con le facie volte in giù e separati da tre tavoloni di terracotta, e sopra li piedi del più inferiore vi è stata trovata in una lastra di marmo di due palmi per ogni lato, le soprascritte lettere e dentro la stanza, vi sono trovate in diversi pezzi le seguenti di rilievo in terracotta benissimo formate[198].

Rispetto alla lettera di Falconieri, il puntuale riferimento alla vigna di Porzia Paravicino rende più circostanziata la localizzazione del sepolcro. Non solo, si specifica che il rinvenimento non era isolato, come faceva credere il 'Palazzo degli dei Mani' di De La Chausse, ma sottolinea come nella zona si estendesse una vera e propria necropoli scavata nel banco di tufo che affiorava nella vigna. Va dunque respinta la localizzazione proposta da De La Chausse, che poneva il sepolcro sul Pincio presso Ponte Milvio, ma al tempo stesso diventa comprensibile l'equivoco in cui incorse l'antiquario francese, in base al quale la tomba rupestre disegnata da Bartoli è stata scambiata con una delle sepolture scavate nel costone tufaceo che ancora si osservano lungo la Flaminia in località Grottarossa, la stessa citata da De La Chausse (la stessa tomba dei Nasoni è una tomba rupestre rinvenuta nella stessa zona). Le pareti interne del sepolcro di Pozzo Pantaleo dovevano apparire affrescate e riccamente 'incrostate', cioè stuccate, mentre nel pavimento si aprivano delle *formae*, cioè fosse rettangolari destinate all' inumazione. In una di queste *formae* (ma non è chiaro se la descrizione si riferisca alla tomba disegnata da Bartoli o ad una di quelle vicine) fu trovata una fossa con ben tre coppie di sei inumati, impilate in verticale e separate tra loro da tre mattoni bipedali[199]. Al di sopra della coppia posta più in profondità, cioè sul fondo della fossa, fu individuata una lastra marmorea iscritta di forma quadrata di 65 cm circa di lato. L'anonimo testimone inoltre ricorda la presenza nella camera di alcuni frammenti di iscrizioni con lettere rilevate in terracotta. La notizia è assai vaga, ma lo è meno se posta in relazione con quanto scrive Bartoli in una delle sue memorie. Bartoli ricorda brevemente uno scavo avvenuto presso Pozzo Pantaleo dove vennero alla luce alcune urne fittili con lettere rilevate poste a comporre il nome del defunto, evidentemente prodotte da un punzone con lettere concave. Pare inoltre che la vista di queste iscrizioni sulle urne abbia colpito l'immaginazione dello stesso Bernini che, nel visitare la tomba trasse

198 Il brano è riportato in Fileti Mazza 1998, p. 29.
199 Che le inumazioni fossero sovrapposte in verticale, e non disposte in verticale, sembra di poterlo intuire indirettamente dal riferimento al 'più inferiore', che implicherebbe un sopra e un sotto.

da esse stesse l'ispirazione per dare forma all'iscrizione col nome di Alessandro VII sull'architrave del colonnato di San Pietro in Vaticano. A ben guardare l'iscrizione non è infatti né incisa, né in lettere bronzee, ma è scolpita nel travertino lasciando in rilievo i caratteri. Per quanto sia suggestiva questa notizia tramandata da Bartoli, non esiste purtroppo alcun indizio reale in grado di verificarne il fondamento. L'unico dato certo è che lo scavo di Pozzo Pantaleo, mentre acquista consistenza documentaria uscendo dall'anonimato delle memorie di Bartoli, svela inaspettatamente la fama che invece dovette avere la scoperta, tale da giungere sino orecchie del cardinale Leopoldo a Firenze stimolando la curiosità dei due maggiori artisti della Roma barocca.

Si riporta a questo punto per intero il testo della memoria di Bartoli:

Fuori della porta stessa [porta Portese]*, ad un luogo detto Pozzo Pantaleo, nella vigna a mano dritta, della signora Porzia Paravicini in un luogo eminente, fatto dalla miniera de' tufi, vi furono scoperti nobilissimi sepolcri adorni egregiamente di stucchi e pitture; uno tra gli altri con facciata di colonne, architrave, fregio e cornice tutto di terra cotta, e di ordine composito; con alcune urne dentrovi, nelle quali era significato il nome del padrone, che le fece fare con lettere rilevanti in fuori, le quali dettero motivo al cavalier Bernini, che fu a vederle, di volerle imitare ne frontespizi del portico di S. Pietro. Nel medesimo luogo vi furono trovate di molte altre galanterie come vasi, lagrimatori, urne, medaglie e molte altre curiosità. Dall'altro lato della strada, nella vigna incontro la detta, si erge parimente una gran rupe di tufo, ove vi sono quantità di sepolcri incavati in essa, e per tempi addietro vi furono trovate bellissime cose. sepolcri incavati nel tufo*[200]

Questa memoria, sinora genericamente citata nella storia degli scavi della necropoli Portuense, sembra sancire definitivamente l'identità tra ciò che venne rappresentato da Bartoli nei tre disegni e la necropoli testimoniata dalle fonti d'archivio sinora citate. Il luogo dello scavo è il medesimo, cioè un 'luogo eminente' nella vigna di Porzia Paravicini, posta lungo la Portuense, sulla destra venendo da Roma, dove si trovava un'antica cava a cielo aperto per l'estrazione del tufo già in uso nell'antichità e in parte convertita all'uso necropolare. Di essa rimane testimonianza nella guida della campagna romana dell'Eschinardi a metà del Settecento, ma se ne trova menzione anche in Nibby e Lanciani nel corso dell'Ottocento[201]. Le tombe ivi rinvenute erano decorate con stucchi e affreschi e una di queste si distingueva tra le altre per la facciata con colonne, architrave e fregio completamente in laterizi, esattamente come mostra il primo disegno di Bartoli. L'espressione 'con alcune urne dentrovi',

[200] Fea 1790, pp. CCXXXVIII-CCXXXIX, n. 65.

[201] L'Eschinardi parla di una grotta di tufo a Pozzo Pantaleo: *Tornando nella strada maestra e seguitando adirittura si arriva in una Vigna in luogo detto Pozzo Pantaleo; a destra si può entrare in una gran grotta, o spelonca la quale era anticamente un Ergastolo da tenervi schiavi come ne avvertimmo un altro a Grotta rossa nella via Flaminia. A Pozzo Pantaleo si divide la strada in due, la sinistra porta per il piano accanto al fiume, e termina al Palazzo della Magliana Tenuta delle Monache di S. Cecilia… Il Pozzo Pantaleo si dice da alcuni essere antico, e che i Gentili se ne servissero superstiziosamente, ed ora è ripieno di terra. La destra va a Porto salendo sopra di una Collina* (Eschinardi 1750, p. 326). Nibby invece così si eprime: *Un miglio e mezzo dopo la porta Portese nel luogo denominato Pozzo Pantaleo è un bivio: la strada a destra è quella di Fiumicino, quella a sinistra conduce alla Magliana, passando per s. Passera, Pian due Torri, e Monte della Pica: questa strada che è nell'andamento, come notossi, della via portuense, a Pian due Torri conserva ancora i massi degli antichi sepolcri che la fiancheggiavano* (Nibby 1849, p. 286); Lanciani 1889.

sembrerebbe indicare che il ritrovamento delle famose urne fittili iscritte ebbe luogo nella tomba col fronte laterizio raffigurata da Bartoli nel primo disegno, tuttavia qualche dubbio in proposito proviene dal secondo disegno, che raffigura le pareti interne della camera del tutto prive di nicchie per la deposizione di urne cinerarie, che invece si sarebbero potute trovare in una delle altre tombe rinvenute in quell'occasione nel masso di tufo, come appare con chiarezza in un acquarello di autore anonimo proveniente dal Museo Cartaceo[202] (fig. 4.1). L'acquarello monocromo è effettivamente confrontabile con il primo disegno di Pietro Santi Bartoli per il fronte laterizio del sepolcro e per il masso tufaceo retrostante (fig. 1.1), che rimandano chiaramente alla necropoli di San Pantaleo. Tuttavia sono molte, e forse troppe, le differenze con il disegno di Bartoli: a parte differenze nella sommità del fronte laterizio (che nell'acquarello è integro mentre nel disegno di Bartoli è lacunoso), le divergenze maggiori si scorgono ai lati del monumento. Nel disegno di Bartoli compaiono infatti a sinistra i ruderi di un intero edificio a due piani (forse di origine medievale?), e a destra gli stipiti in pietra di un ingresso, mentre l'acquarello del Museo Cartaceo delinea ai lati una situazione completamente diversa con i resti di due edifici sepolcrali di aspetto completamente differente. E' probabile in definitiva che il sepolcro non sia lo stesso, ma che piuttosto si tratti di uno dei numerosi sepolcri scavati all'interno dello stesso rilievo tufaceo, accomunati all'esterno da un elegante prospetto colonnato in laterizi policromi. All'interno di quest'ultimo allora potrebbero essere state rinvenute le urne di cui parlano Bartoli e l'anonimo informatore del cardinale Leopoldo.

Lo scavo del 1666 di cui è stata sin qui raccolta testimonianza fu preceduto dal rilascio di regolare licenza a Porzia Gottardi Paravicini, proprietaria della vigna, dall'allora commissario delle antichità Leonardo Agostini nel febbraio del 1665, vale a dire poco più di un anno prima della comunicazione di Falconieri al cardinale Leopoldo, con la singolare clausola che vincolava gli scavatori alla salvaguardia di un masso di pietra viva dove erano 'tagliati' sepolcri dei gentili dipinti a grottesche, segno che evidentemente parte delle tombe erano già in vista prima ancora di cominciare lo scavo: '*Concediamo licenza alla Signora Portia Gottardi Paravicini... cavare e far cavare nella sua vigna posta fuori di Porta Portuense, dove si dice Pozzo Pantaleo, a mano destra nella strada che conduce a Civitavecchia, statue solo che possa cavare e far cavare intorno ad una massa di Pietra viva, dentro la quale vi si vede tagliato nella medesima pietra o massa, sepolchri di gentili dipinti a grottesche et vani animali et ucelli per riconoscere detti Cimiteri et quelli lassarli et conservarli nel modo che si trovaranno*[203].

Lo scavo di vigna Paravicini non fu certo il primo ad essere effettuato nella zona di San Pantaleo. Parte della necropoli venne visitata già da Antonio Bosio nei primi anni del '600 nella vigna di proprietà di

[202] L'acquarello è pubblicato in Campbell 2004, p. 778. La localizzazione coincide qui con quella riportata da De La Chausse unicamenre sulla base della somiglianza dell'acquarello con il disegno di Pietro Santi Bartoli pubblicato nel 1706 nelle *Pitture antiche*.
[203] Lanciani 1989-2000, V, p. 235.

Antonio Raby, allora maestro delle Poste di Francia[204]. In seguito, negli anni '30, vennero scoperte nella stessa vigna due 'cripte sotterranee' affrescate e stuccate, come si legge in un rapporto inviato da Claude Menestrier, antiquario dei Barberini, al grande antiquario provenzale Peiresc[205]. Non è chiaro purtroppo dove ebbero luogo di preciso queste scoperte, e non è nemmeno escluso che vi sia stata identità tra la vigna di Raby con la vigna Paravicini attestata negli anni '60 generica. Incerta rimane anche la stessa delimitazione dei confini di vigna Paravicini oggetto dei disegni di Bartoli, ma è auspicabile si possa fare ulteriore chiarezza in merito attraverso future ricerche d'archivio. L'unico dato certo per ora è che la vigna Paravicini si estendeva in località Pozzo Pantaleo, lungo il versante destro della via Portuense, forse immediatamente prima della biforcazione del bivio di Pozzo Pantaleo. In origine esisteva infatti un unico tracciato, la via Campana, che dall'età regia collegava il guado dell'isola tiberina con le *salinae* di Ostia costeggiando il Tevere. Su probabile iniziativa dell'imperatore Claudio, che intendeva assicurare un collegamento alternativo con il *Portus Augusti* che fosse al sicuro dalle esondazioni del Tevere venne stesa la *via Portuensis,* che si separava dalla preesistente via Campana all'altezza delle cave di tufo di Pozzo Pantaleo*,* seguendo un percorso più interno rispetto alla strada preesistente[206]. La parziale dismissione della cava favorì, probabilmente a partire dal I/II secolo, lo sviluppo di una necropoli che sfruttava le stesse colline tufacee in prossimità delle vie Campana e Portuense il cui percorso rimase immutato fino alla metà dell'Ottocento, quando venne realizzata la linea ferroviaria Roma-Pisa che di fatto provocò l'arretramento del punto di biforcazione delle due strade[207]. Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento ebbe inizio l'urbanizzazione dell'area, accelerato dall'insediamento di raffinerie industriali che trasformarono irreversibilmente la campagna circostante. Tale fenomeno permise nello stesso tempo di mettere in luce, ad intermittenza, i resti dell'antica necropoli a partire dai sepolcri documentati alla fine dell'Ottocento da Lanciani[208]. Altre importanti scoperte furono il prodotto dello smantellamento della vecchia raffineria 'Purfina' negli anni '50, che portò alla luce una tomba decorata con affreschi con scene di banchetto nei Campi Elisi oggi al Museo Nazionale Romano, ma i rinvenimenti più notevoli si ebbero in concomitanza con l'espansione dell'area residenziale nel 1966 che portò alla scoperta di ben cinque tombe rupestri ad incinerazione e inumazione ancora visibili nel cd. Drugstore di via Belluzzo. In sintesi le esplorazioni succedutesi nel tempo nell'area di San Pantaleo hanno messo in luce vari settori di una necropoli di II/III secolo scavata nel banco tufaceo rimasto in parte affiorante fino alla fine dell'Ottocento, le cui tombe sembrano effettivamente molto simili al

[204] Bosio 1632, p. 179. Lanciani 1989-2000, IV, p. 192; *ivi*, V, p. 234.
[205] Lavagne 2009, pp. 188-189.
[206] Verrando 1988, p. 335.
[207] Un lungo tratto di basolato stradale, attualmente ancora visibile all'aperto, è stato rinvenuto nel corso dei lavori tra il 1984 e il 1986 e costituiva forse un tratto della via Campana immediatamente successivo alla biforcazione delle strada (Cianfriglia 1986-1987b).
[208] Lanciani 1889.

sepolcro rupestre documentato da Bartoli, come si vedrà qui di seguito analizzando più in dettaglio i tre disegni di Bartoli.

Il primo disegno a penna con leggere tracce di matita evidentemente sfuggite alla cancellatura non circoscrive il campo visivo al solo fronte esterno del sepolcro, ma si estende anche al panorama circostante di rovine. Alle spalle si erge il masso tufaceo entro il quale è stata scavata la camera sepolcrale, ai lati resti di rovine non identificate. Sulla destra si scorgono gli stipiti e l'architrave spezzato di un ingresso ad un altro edificio in grossi blocchi di pietra. Le ben più imponenti rovine sulla sinistra all'apparenza sembrano appartenere ad un edificio in apparenza medievale articolato in due piani in blocchi di pietra (tufo?) con un marcapiano modanato. Adiacente a questa fabbrica, in posizione arretrata, si scorge un altro edificio dalla superficie intonacata (o forse semplicemente non caratterizzata) che presenta la stessa cornice modanata, con un arcone al pian terreno e due aperture rettangolari ai piani superiori. Il sepolcro al centro presenta una facciata d' ingresso incorniciata da due colonne corinzie in laterizio con una trabeazione decorata mediante un successione di tarsie floreali realizzata in laterizi policromi. Immediatamente al di sopra dell'accesso, sullo sguincio superiore, si nota l'affresco di un pegaso entro un tondo indicato con il numero '16', che rimanda alla descrizione dei dettaglio iconografico presente nel terzo foglio (fig. 3.1).

Una realistica visione dell'interno della tomba a camera rupestre è offerta dal secondo foglio (fig. 2.1): sulle pareti si aprono una serie di loculi e arcosoli destinati all'inumazione, mentre le decorazioni ad affresco erano stese sul fondo bianco dell'intonaco che doveva ammantare la superficie tufacea delle pareti e del soffitto piano. Il colore era invece riservato alle decorazioni e alle scene figurate, delimitate entro riquadri rettangolari posti sulle pareti e accompagnati da una numero che rinvia alla descrizione più analitica proposta nel terzo foglio.

Una datazione degli affreschi entro la seconda metà del II secolo sembra essere suggerita all'esterno dalla facciata in laterizi policromi tipica dell'età degli Antonini (fig. 1.1), e all'interno la presenza dalla geometria del partito decorativo, che privilegia sulla volta la componente rettilinea (ig. 2.1). La cura nei particolari è sottolineata inoltre dalla presenza di raffinate cornici in stucco, testimoniate da Bartoli, e distinguibili nel disegno sulla parete di sinistra, in particolare nella cornice ad ovoli rettangolare che si sviluppa intorno alla nicchia sormontata da conchiglia. Allo stesso orizzonte cronologico rinvia la presenza di sepolture ad inumazione che qui sembrano ormai aver soppiantato i colombari occupati dalle olle cinerarie, che pure sono segnalati nella memoria di Bartoli, che ne descrive le singolari iscrizioni dai caratteri rilevati. Non essendovi traccia di colombari, è più probabile che esse siano state rinvenute in una delle numerose camere funerarie rupestri della necropoli. Ciò che invece mette in evidenza il disegno sono i loculi rettangolari e gli arcosoli che si aprivano nelle pareti e la fossa scavata nel pavimento al cui interno sono abbozzati i a matita resti di uno scheletro. Due arcosoli si trovano

affrontati lungo la parete sinistra e destra. Sempre sulla parete sinistra, al di sopra dell'arcosolio in posizione decentrata si apre un loculo di ridotte dimensioni. La soluzione più originale si incontra al centro della parete di fondo con un arcosolio ricavato entro la parete di fondo di un loculo che occupa in lunghezza quasi tutta la superficie parietale. Al posto del ripiano d'appoggio orizzontale per la salma si trova una profonda cavità che pare raggiungere la quota del pavimento, e che sembrerebbe essere destinata ad un sarcofago fittile, a sottolineare il rango dell'inumato rispetto alle altre inumazioni (la tomba del costruttore del sepolcro o il capostitipite della famiglia?). Non solo le dimensioni, ma anche la posizione enfatica al centro della parete di fondo, nonché la coppia di colonnine in laterizi sembrano essere elementi funzionali ad una relativa monumentalizzazione della sepoltura, che risulta tra l'altro ampliata con un arcosolio ricavato nella parete di fondo.

Si possono stabilire alcuni confronti con sepolture venute alla luce in momenti diversi nelle vicinanze di S. Pantaleo. Nel 1951 entro la raffineria 'Permolio' vennero scoperti alcuni edifici sepolcrali, anch'essi in parte scavati nel tufo e in parte costruiti e datati tra il II e il III secolo, come attestano i colombari rifunzionalizzati per ospitare inumazioni, oppure sepolcri costruiti sin dall'inizio per ospitare entrambi i riti che quindi documenterebbero il passaggio progressivo dalla pratica dell'incinerazione a quella dell'inumazione. La tomba più nota era decorata da affreschi con scene di banchetto nei Campi Elisi[209] oggi visibili nella sede di Palazzo Massimo del Museo Nazionale Romano[210]: ai colombari della prima fase succedono le inumazioni, visibili nelle *formae* pavimentali, in due sarcofagi fittili e nei vani creati da una serie di muriccioli in cocciopesto addossati alle pareti. La compresenza di loculi, arcosoli, *formae* e colombari, ascrivibili alla seconda metà del II sec. si incontra nuovamente, in varie combinazioni, nelle cinque tombe scavate nel tufo furono scoperte nel 1966 e di recente musealizzate al di sotto dell'ex Drugstore di via Belluzzo[211]. Più tarda appare invece la tomba rupestre scoperta sempre nel 1966 in via G. Ravizza interamente a inumazione con loculi a cassone e arcosoli, databile tra fine II e inizi III, e interamente affrescata con spessi nastroni curvilinei su fondo bianco[212].

I dettagli iconografici del terzo foglio richiamano soprattutto l'ambiente bucolico-pastorale, ma anche allegorie mitologiche che alludono allo scorrere eterno del tempo, raffigurazioni tipiche dei contesti tombali. Una generica prospettiva di pace dopo la morte è espressa attraverso uccelli, fiori, putti che giocano con capre e scene. In particolare la scena più articolata si trova rappresentata nel riquadro affrescato rettangolare esteso lungo la parete di fondo al di sopra del loculo che non mancò di destare la curiosità di Falconieri, come già è stato notato: al centro un gregge di capre, all'estremità di sinistra è assiso su un masso un pastore barbato con una verga in mano davanti ad un riparo, mentre all'estremità

[209] Felletti Maj 1953.
[210] Baldassarre Pontrandolfo Rouveret Salvadori 2002, pp. 312-316.
[211] Cianfriglia 1986-1987a.
[212] Cianfriglia Filippini 1985.

opposta compare un pastore crioforo stante e imberbe. Va esclusa qui ogni connotazione cristiana propria dell'iconografia del 'Buonpastore', che inevitabilmente confliggerebbe con il contenuto pagano che pervade gli affreschi del sepolcro, a cominciare dal soffitto. Quest'ultimo presentava al centro un tondo centrale iscritto in un quadrato attorno al quale si distribuivano a distanza regolare quattro tondi, occupati da personaggi purtroppo non riconoscibili con certezza. Dai quattro vertici del soffitto si sviluppavano girali vegetali, mentre vari animali, tra cui pantere e putti che giocano con capre, si disponevano lungo i contorni perimetrali. Il fulcro concettuale della composizione è ovviamente il personaggio che occupa il tondo centrale, il più ampio, il cui riconoscimento potrebbe favorire un'ipotesi di lettura per le quattro figure satelliti. Entro un cerchio compare un genio imberbe alato in posa stante che impugna nella mano destra una torcia, e tre spighe di grano nella sinistra. E' probabile che il genio rappresenti *Aiòn* (n. 15), personificazione dello scorrere ciclico ed incessante del tempo, spesso ritratto come un giovane imberbe, talvolta alato, come nel bassorilievo del piedistallo della colonna di Antonino Pio ai Vaticani, spesso affiancato dalle allegorie delle quattro stagioni, che qui potrebbero identificarsi proprio con i personaggi nei quattro tondi minori. Le stagioni e il tempo sono uno dei temi tradizionali della pittura funeraria romana (per rimanere su Bartoli basti pensare alle stagioni raffigurate sul soffitto della tomba dei Nasoni): non sorprende allora ritrovarlo, questa volta con l'attributo del cerchio zodiacale, al centro della volta di un'altra tomba, la n. 57 dell'Isola Sacra, ascrivibile al terzo quarto del II[213]. La presenza di *Aiòn* in contesti funerari si spiegherebbe, secondo Ida Baldassarre, come espressione figurata della contrapposizione tra l'eternità e il tempo individuale del defunto. A confermare l'identificazione che qui si propone, ma al tempo stesso a precisarne le caratteristiche peculiari, intervengono speciali attributi come la torcia e le spighe di grano, comunemente associati a Cerere, ma che qui assumono una chiara valenza frugifera, talvolta connessa con *Aiòn*: lo scorrere eternamente ciclico del tempo diventa infatti metafora di rinnovamento e rigenerazione ciclica, concetti ampiamente sfruttati in età imperali al tempo degli imperatori antonini[214]. Un genio alato, ugualmente identificabile con *Aiòn*, compare in altre due occasioni nella tomba disegnata da Bartoli: in uno dei pannelli quadrati (n. 16) della parete di destra che affiancano un riquadro rettangolare con l'altra scena bucolica, ma anche in una scena rappresentata sulla parete sinistra, entro la nicchia incoronata da una conchiglia e compresa in una cornice di stucco (n. 2). Qui *Aiòn*, con il grano e la torcia come al centro della volta ma privato delle ali, compare defilato sulla destra. Sulla sinistra si scorge invece un personaggio ignudo con copricapo rivolto verso una figura femminile che sembra stia per prendere per mano, per portarla con sé muovendosi in direzione opposta ad una porta che si scorge sull'estrema sinistra, da interpretare forse con la porta dell'Ade. Viene perciò da chiedersi se la scena non possa rappresentare il mito di Orfeo che conduce Euridice fuori dagli

[213] Baldassarre Pontrandolfo Rouveret Salvadori 2002, pp. 318-319.
[214] Musso 1994.

inferi, tema ricorrente in ambito funerario (ne rimane un esempio in un arcosolio della stessa tomba dei Nasoni), analogamente al più comune 'ratto di Proserpina'. Questo tema sembra qui intrecciarsi con il tema dello scorrere del tempo metaforizzato da *Aiòn* sulla destra. Un affresco proveniente da un sepolcro scoperto nel 1865 nella strada che da Ostia conduceva a Laurentum (oggi ai Musei Vaticani) offre un possibile confronto: anche in questo caso si tratta di un pannello rettangolare con una porta sulla sinistra, i personaggi sono chiaramente identificati dalle didascalie, in particolare 'Orpheus' è anche qui voltato vero 'Eyrydyce', entrambi sono panneggiati, tra Cerbero e due personaggi seduti, contrassegnati come 'Ianitor' e 'Pluto'.

Un ultimo fondamentale confronto, a livello sia di forma architettonica che di decorazione ad affresco, è costituito dall'acquarello del Museo Cartaceo (fig. 4.1), già citato in precedenza, che rappresenterebbe un settore della necropoli di Pozzo Pantaleo prossimo a quello descritto nei disegni da Bartoli. Quasi identico il fronte laterizio del sepolcro centrale, a sinistra si scorgono resti di un colombario, a destra invece una tomba scoperchiata (in origine con copertura a spiovente) scavata nel tufo ne lascia intravedere l'interno, con loculi per deposizioni ad inumazione e una decorazione ad affresco fondata su una suddivisione in pannelli rettangolari con figure isolate al loro interno su fondo bianco. Distinzione tra fronte laterizio e camera scavata nel tufo, compresenza nella necropoli di inumazione e incinerazione, somiglianze nell'aspetto della decorazione interna sono caratteristiche di questo settore della necropoli.

Va infine sottolineata la modernità dell'approccio documentario nella scelta di Bartoli di scindere la documentazione del sepolcro in tre immagini distinte: un disegno è dedicato alla visione di esso dall'esterno e alla contesto di scavo (fig. 1.1), un secondo foglio offre la veduta prospettica dell'interno legando dunque l'apparato decorativo al contesto architettonico (fig. 2.1), un terzo privilegia invece l'aspetto iconografico riunendo insieme i pannelli decorativi e presentandoli su un piano bidimensionale (fig. 3.1) che evita ogni deformazioni prospettica visibile nel foglio precedente. Questa stessa tripartizione (esterno/interno/dettagli iconografici) si incontra nuovamente nella documentazione della tomba dei Nasoni nel '74 e dei sepolcri di Villa Corsini nel 1690-91, ma è soprattutto in questo caso di studio che si manifesta la cura nella restituzione di una vista prospettica in piena regola capace di dare conto dell'architettura dell'ambiente dal pavimento, alle pareti e al soffitto piano e allo stesso tempo di ricreare una immagine in tre dimensioni del sepolcro corrispondente alla vista che si presentava agli occhi di chi ne varcava l'ingresso. Al centro della parete frontale è ben marcato il punto di fuga segnato con la matita, dal quale hanno origine le linee di costruzione delle pareti laterali, che denotano una scrupolosa osservanza nel disegno delle regole di proiezione geometrica apprese da Bartoli probabilmente già nel periodo del primo apprendistato con Pierre Lemaire. Infine la fedeltà di Bartoli

all'originale è confermata dalla descrizione del pannello affrescato sulla parete di fondo, un campione limitato ma sufficiente a confermare la precisione di Bartoli nella descrizione dei particolari iconografici.

1.3.7 - L'affresco del cd. Coriolano sulla Volta degli Stucchi nella *Domus Aurea*

Il celebre affresco del cosiddetto Coriolano (fig. 1.1), ancora visibile nella *Domus Aurea* sulla volta degli Stucchi della 'Sala di Ettore e Andromaca'[215], fu annoverato da Bellori tra le pitture delle Terme di Tito (così era detta allora la *Domus Aurea*) nel suo breve saggio del 1664 sulle pitture antiche che ancora si potevano osservare a Roma (*Vestigi delle pitture antiche dal buon secolo de' Romani*)[216]. Allo stesso Bellori si deve forse il primo tentativo di esegesi iconografica della scena, secondo una tendenza tipica dell'antiquaria del Seicento, che scambiava scene mitologiche per episodi e aneddoti tramandati dalla storiografia romana. Lo spunto questa volta fu tratto certamente dalla narrazione di Livio: Coriolano sulla sinistra è bloccato davanti alle porte di Roma mentre sulla destra la madre Veturia e la moglie Volumnia lo supplicano di desistere dal proposito bellicoso di annientare la città. Nel saggio sulle pitture antiche del '64 sopra citato Bellori descrive la scena secondo la consueta tecnica ecfrastica, la stessa adottata in genere per tele e dipinti moderni, procedendo sistematicamente da sinistra a destra e senza risparmiare annotazioni sugli 'affetti' e sui moti dell'animo dei personaggi: *la storia di Marcio Coriolano armato in piedi, appoggiando una mano all'hasta, l'altra allo scudo; fermo, ed intento alle preghiere della madre Veturia, che rivolta verso di lui con le mani aperte pare ch'efficacemente lo pieghi a depor l'armi contro la patria: ha ella tutto il capo velato fino la fronte, et dal collo, dove è cinto, cade il manto dietro le spalle; seguitando appresso, Volumnia, la moglie, con la testa appoggiata in cubito et dolente, con una mano rivolta verso 'l marito, quasi lo prieghi anch'ella; et dietro v'è un'altra donna nel modo stesso appoggiata, che dà segno di dolore.*

L'interpretazione belloriana in chiave romana può dirsi oggi superata dalla versione, tutt'ora valida, che ne diede il Winckelmann, il quale preferì spiegare l'affresco in chiave omerica come addio di Ettore ad Andromaca alle porte Scee[217], scena che, si può notare oggi, trova il suo contrappunto simmetrico nel pannello sul lato opposto della volta, con l'incontro di Paride ed Elena[218]. Il Coriolano, aggiunge Bellori, era stato riprodotto da Annibale Carracci agli inizi del secolo, poco dopo la sua scoperta, quando ancora i colori era vivaci, in un disegno che ancora si conservava nel suo studio come una preziosa reliquia. Il disegno del Carracci è dunque un esempio della funzione del disegno di documentazione per

215 La bibliografia sulle copie del cd. Coriolano è sterminata. Si vedano in proposito le schede descrittive con la bibliografia ivi contenuta pubblicata in De Lachenal 2000, p. 638 e Whitehouse 2001, pp. 240-243.
216 Bellori 1664, p. 57.
217 Weege 1914, pp. 88-92; Dacos 1969, pp. 16-19
218 Iacopi, 1999, pp. 76, 80-81.

Bellori, concepito per bloccare e sconfiggere sulla carta l'irreversibilità del tempo: *ma di questa di Coriolano serbo nel mio studio il disegno di mano di Annibale Carracci, fatto già sessanta anni, quando il colore era in miglior conservatione et vigore.* Prima ancora di finire nello studio di Bellori, nella prima metà del secolo era stato parte della collezione di Francesco Angeloni, numismatico, collezionista, grande estimatore dei Carracci, nonché esponente di quel protoclassicismo da cui avrebbe preso forma il pensiero di Bellori. Lo stesso Angeloni, tra le sue carte che oggi si conservano alla Biblioteca Marciana, ricorda il 'ritrovamento' dell'affresco e il disegno a penna che il Carracci ne trasse al tempo di papa Clemente VIII: *il disegno dell'Annibale Carracci fatto a penna che è appresso di me fu cavato da lui da un pezzo d'historia antica dipinta, trovata sotto le rovine delle Terme di Tito in una stanza in tempo di Clemente Ottavo*[219]. Alla morte di Angeloni nel 1652, il disegno, insieme a parte della sua celebre collezione di anticaglie[220], fu ereditato da Bellori, che per lungo tempo aveva dimorato presso di lui nella residenza di via della Purificazione. Come si verà meglio in seguito, Bellori avrebbe fatto del disegno carraccesco il simbolo del rapporto di continuità ideale tra l'arte di Annibale e la grande pittura degli antichi, e il principale veicolo di questa operazione culturale furono le incisioni e i disegni di Pietro Santi Bartoli. Per volontà certamente dello stesso Bellori il disegno fu dunque fatto incidere da Bartoli, come al solito in controparte, con una didascalia che ne ricordava al tempo stesso il modello grafico, cioè il celebre disegno di Carracci nello studio di Bellori, ma anche il luogo di rinvenimento, le terme di Tito, le stesse che in passato avevano reso grande l'arte di Raffaello, che secondo Bellori era stato il maestro spirituale di Carracci (fig. 1.3). Dopo la morte di Pietro Santi nel 1700, la matrice originale risultò dispersa, e il figlio Francesco per pubblicare il Coriolano fu allora costretto a incidere un nuovo rame ricalcando in parte la precedente stampa del padre. L'incisione divenne la solenne tavola d'apertura del suo volume sulle *Pitture Antiche* nel 1706 (fig. 3.1). Nel commento alla tavola si celebrava esplicitamente sia il disegno carraccesco, sia la collezione di Vincenzo Vittoria, dove in quel momento si sarebbe conservato il disegno originale del Carracci: *Annibale Carracci il cui raro talento in questa nobil professione non ha lasciato, che decider ai posteri, nonché invidiare agli antichi, volle farne un disegno di sua mano, il quale si conserva con molti altri de' piu famosi pittori nel Museo del Signor Canonico Vittoria, da cui è stata intagliata questa pittura, l'originale essendo oggidì consumato, et estinto*[221]. In base a queste parole è parso perciò quasi naturale agli studiosi, a partire da Wittkower[222], riconoscere la mano del Carracci nell'acquarello dell'album di Windsor appartenuto a Vincenzo Vittoria, senza però punto preoccuparsi mai di considerare né le caratteristiche stilistico-formali del disegno, né le sue vicende collezionistiche. Ed è appunto da queste ultime che è bene partire per

[219] BNM, Mss. Ital., cl. 11, cod. 111, coll. 7410, c. 74. Estratto pubblicato anche in Fletcher 1974, pp. 665-666 e Joyce 2002, p. 341, n. 28.
[220] Sulle vicende della collezione di Bellori anche in rapporto ad Angeloni si veda Vaiani 2002.
[221] Bartoli De La Chausse 1706, I, tav. I.
[222] La prima attribuzione ad Annibale Carracci del disegno di Windsor è proposta da Rudolf Wittkover nell'ambito dei suoi studi sui disegni dei Carracci Wittkover 1952, p. 171, n. 418A; Dacos 1969, pp. 14, 18-19; Joyce 1992, p. 229 (ma con differente opinione, a seguito degli studi di Wood 1996, si veda Joyce 2002, p. 340, n. 13); Prosperi Valenti Rodinò 1996, p. 362 (ma di diverso avviso in Prosperi Valenti Rodinò 2000).

ricostruire la complessa storia grafica del Coriolano sulla quale si sono addensate fino ad oggi non poche ambiguità e contraddizioni. Il primo studioso a insinuare il dubbio sulla paternità del Carracci del disegno dell'album Vittoria fu Jeremy Wood, ricorrendo a precise argomentazioni di carattere storico collezionistiche illustrate nel suo fondamentale studio sulla collezione grafica di una delle più notevoli e originali figure del collezionismo della Roma di fine XVII secolo, padre Sebastiano Resta[223] (1635-1714). La passione di Resta per il collezionismo di disegni era stata all'origine della sua fama di grande *connoisseur*, divenendo perciò agente e consulente artistico di personaggi di spicco come il Marchese del Carpio o la regina Cristina di Svezia; ma fu soprattutto per monsignor Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, che Resta compì lo sforzo più notevole, radunando tra il 1698 e il 1702 quasi 2500 disegni, in gran parte italiani, rilegati in 19 corposi volumi. Al di là della consistenza numerica della collezione, l'aspetto più significativo per la storia del disegno e della critica d'arte è la riflessione sviluppata da Resta su questi disegni, che si esplica in una lunga sequenza di note storico critiche sugli autori, sulla scuola di appartenenza e sulla provenienza dei disegni, oggi conosciute solo grazie ad alcune trascrizioni conservate alla British Library. Emerge da questi appunti il chiaro intento di tracciare una vera e propria storia dell'arte fondata su una accurata selezione e un altrettanto ragionato ordinamento dei fogli, e nell'ambito di tale progetto una posizione di spicco era rivestita proprio dal disegno del Coriolano di Annibale Carracci. Il Coriolano era infatti anzitutto un esempio dell'abilità nel disegnare raggiunta dai Greci e dei Romani, e della *perfettione di quei tempi* che, dopo la lunga e buia parentesi del medioevo, solo l'arte del Cimabue e poi il Rinascimento sarebbe finalmente riuscito a riattualizzare. Giova allora riportare qui per intero la riflessione di Resta a partire dal disegno del Coriolano:

[fol. 5r] Lib[ro]: *b. i. Saggio Dell'Antica Pittura di Coriolano disepelita nel Cavare alle Terme di Tito in tempo d'Annibale Carracci che ne tenne questi pochi segni per erudita memoria de' tempi a venire. Qui Pietro Santi* [Bartoli] *dice trovarsi nelle Terme di Tito. Il Conte Malvasia nella sua Felsina p[rim]a p*[art]*e pag*[ina] *6, lo nota più individualmente seconda i tempi nostri, e dice* [1'] *aver trovato nella Grotta del Vescovo di Viterbo sotto S. Pietro in Vincoli. Da questa perfettione di que' tempi si declinò ne' secoli seguenti ad un'estrema ignoranza universale per le inondationi de' disastri per tutta l'Italia in particolare per le Invasioni de' Goti e Vandali et altre Barbare Nationi, onde ogni Vestigio di quelle norme perfette s'hanno a mirar p[er] miracoli. Qui vedrai in una piccola serie il risorgimento, e la nuova vita dell'Arte a nostri dì. Questo è il Disegno d'Annibale Carracci già dello studio Bellori passato nel mio; semplice schizzo, ma sofficiente per farci far specie dell'opera, e delle maniere dell'istoriare, e disegnare de Romani e Greci*

[223] Wood 1996, p. 11. Discendente da una nobile famiglia milanese, Sebastiano Resta (1635-1714) nel 1661 si trasferì a Roma, dove nel 1665 fu ammesso all'ordine dei padri oratoriani della Chiesa Nuova. Raccolse e curò per varî committenti collezioni di disegni antichi e contemporanei. In particolare sulla genesi della collezione grafica che riuscì a mettere in piedi si veda, oltre al già citato Wood 1996, il fondamentale Warwick 1996.

Antichi. Pietro Santi benemerito delle antiche maniere nato per intagliare le opere di Raffaele e le scolture e bassi rilievi antichi; fu scol[ar]o di M[ons]ù de Lamer [Lemaire], *che fù di M[ons]ù Possino* [=Poussin].[224]

Resta qui sottolinea di essere in possesso sia del disegno del Coriolano di mano del Carracci, ma indirettamente fa capire di avere tra le mani anche l'incisione di Pietro Santi tratta dallo stesso disegno, che lo aiuta ad identificare il luogo di rinvenimento antico dell'affresco, le terme di Tito. Per la localizzazione moderna si appoggia invece ad una citazione da Malvasia, che mette in relazione la scoperta del Coriolano con la vigna del vescovo di Viterbo[225], corrispondente all'orto Gualtieri sull'Oppio visibile nella pianta di Nolli. Al di sotto della vigna del vescovo di Viterbo si trovavano le antiche terme di Tito, come si legge nella didascalia dell'incisione del Coriolano di Pietro Santi Bartoli, definito allievo di Pierre Lemaire (che a sua volta lo era stato di Poussin) e incisore da Raffaello e dai bassorilievi antichi. Pur non nominandola, certamente Resta aveva di fronte a sé l'incisione di Bartoli: solo così infatti si spiega infatti il il violento 'qui' iniziale di periodo: *Qui Pietro Santi dice trovarsi nelle Terme di Tito.* Due lettere di Resta, inviate a Magnavacca[226] e al vescovo Matteo Marchetti[227] confermano il esplicitamente il possesso dell'incisione di Bartoli, chiarendone l'utilizzo: la stampa e il suo modello, cioè il disegno di Carracci, avrebbero trovato posto in due pagine affrontate in apertura del volume etichettato 'Diletta' come esempio dell'eccellente maniera degli antichi prima della sua corruzione nei secoli successivi.

Nella collezione Resta il disegno di Carracci aveva dunque un preciso significato, ma il dato più interessante è l'esplicita ammissione di Resta di essere in possesso del disegno originale di Annibale, disegno che aveva ricevuto direttamente dalle mani di Bellori, lo stesso disegno che prima ancora era parte del museo dell'Angeloni. Una linea unica che da Angeloni giunge sino a Resta, e che esclude qualsiasi legame Vincenzo Vittoria, che invece nelle *Pitture Antiche* figurava come proprietario del disegno. Per l'esattezza nel 1705-1706, mentre Francesco Bartoli e Michelangelo De La Chausse sostenevano che il disegno di Carracci si trovava nel Museo di Vincenzo Vittoria, il Carracci di Resta si trovava invece presso gli eredi del vescovo Marchetti. Le vicende dei disegni di Resta non si incrociano dunque con quelle della collezione di Vincenzo Vittoria, né risulta viceversa che le vicende dell'album

---

224 Wood 1996, p. 51.

225 Malvasia 1678, p. 6.

226 *La DILETTA la fo cominciare con la stampa del Coriolano pittura antica trovata in tempo de Caraci nelle Terme di Tito assai dal tempo abbattuta, e da un disegno d'Annibale dello studio Bellori stampata da Pietro Santi con caratteri il tutto indicanti, e per contro vi ho posto il disegno d'Annibale medesimo d'onde è cavata la stampa che ebbi da Bellori* (Pizzoni 2012, p. 55, n. 18).

227 In una lettera di padre Resta al vescovo Marchetti: *In tempo de' Carracci sotto le Terme di Tito, che erano dove San Pietro in Vincoli in una vigna d'un vescovo di Viterbo si scuprì una grotta, dove si vidde dipinto Coriolano fermato dalle preghiere della moglie e dal pianto delle figlie dall'invadere Roma. Concorse il popolo de' pittori a vedere i logori avanzi dell'antichità, che si perderono allorché videro la nuova luce. Annibale Carracci aquila non al sole, ma in quelle tenebre, copiò tali Pitture nel rovescio di un mezzo foglio di carta già dall'altra parte occupata in altri schizzi. Questa carta passò nell'eruditissimo Bellori, et a commune utilità et eruditione Pietro Santi, nato per illustrare le antichità, l'intagliò in rame; ecco dunque qual capo e faccia ha questo libro; la stampa d'incontro al disegno d'Annibale, dal ché si dà un esemplare in copia carraccesca del modo di disegnare e comporre l'antico dai quali secoli buoni a nostri di Cimabù passarono tutti quei tempi barbari dei quali è infelice la memoria et è gloria non vivere fra noi nome alcuno di que' deformi artefici* (Sacchetti Lelli 2005, pp. 236-237, num. 52).

Vittoria interferiscano con la collezione Resta[228]. Si tratta in conclusione di due copie dal Coriolano distinte, ma solo uno ovviamente era il Coriolano di Annibale. Già, ma dei due quale?

Per il Coriolano di Resta le vicende collezionistiche successive sembrano riservare qualche testimonianza in più. Come ricorda Wood, il Coriolano di Resta nel 1711, insieme agli altri volumi della collezione Resta/Marchetti, fu acquistato da Lord Somers grazie alla mediazione dell'agente John Talman. Alla morte di Somers la raccolta fu acquisita nel 1717 da Jonathan Richardson, ritrattista autore di un importante trattato di critca d'arte che per le sue competenze riconosciute era stato scelto come responsabile della riorganizzazione dell'intero corpus grafico per conto di Somers[229]. Il Coriolano di Resta rimase proprietà del Richardson fino alla sua morte nel 1747, come si legge nel catalogo d'asta della collezione di Richardson: *Hanib. Carats, The antique picture of Coriolatus* [*sic*] *in the Thermes of Titus*[230] traducendo probabilmente la didascalia della vicina stampa del Coriolano. Purtroppo, dal 1747 in poi si perdono completamente le tracce del foglio. E' lo stesso Richardson ad ammettere di essere in possesso del Coriolano di Carracci, dell'unico originale, come lui stesso tiene a precisare nel racconto del suo *Grand Tour* a Roma del 1721, in un testo che sarebbe divenuto una vera e propria guida di viaggio per tutti i *grandtourists* inglesi. Durante la sua visita a Roma scese nelle 'Terme di Tito' per ammirare l'affresco del Coriolano, scoprendo però che l'originale antico era ormai quasi illeggibile rispetto al disegno del Carracci che si vantava di possedere nella sua collezione. Il disegno era stato acquistato da Lord Somers, e coincideva con quello che prima ancora era stato di *father Resta*[231]. La ragione dell'insistenza di Richardson su questi passaggi di proprietà si deduce dal suo stesso discorso. Non era l'unico Coriolano che si conoscesse quello di Richardson, girava voce infatti che ve ne fosse uno nella collezione di Crozat a Parigi e un altro nella collezione di Benedetto Luti a Roma. Non si nomina nemmeno il Coriolano dell'album Vittoria, che nel 1721 si trovava nella biblioteca privata di Clemente XI. Entambe le voci per Richardson erano da considerarsi infondate, e lo stesso Luti, che Richardson conobbe personalmente a Roma, gli aveva riferito di aver visto l'ultima volta il disegno nella collezione di Resta, dandogli conferma che era lui il solo a possedere il vero Coriolano. Non pago della dichiarazione di Luti, a garanzia dell'autenticità del disegno, nel diario venne riportata anche la

---

228 I disegni dell'album Vittoria di Windsor erano pervenuti a Vincenzo Vittoria dopo la morte di Pietro Santi Bartoli nel 1700 per il tramite di Francesco Bartoli, per poi confluire, intorno al 1706, nella biblioteca di papa Clemente XI Albani.

229 Gibson-Wood 1989, pp. 174-179.

230 Cock 1746-1747, p. 29, n. 64.

231 *The Thermes of Titus: We were in about 25 Chambers in some of which probably no Antiquary has been for some ages; little I remaining in any of these but scatter'd pieces of grotesque. The Room where is the Coriolanus had a great range of Histories all round it of the same size, about two foot dee, and a little longer. All are defac'd but this, which is very dirty, and faint. The history of Clelia is just discernible. My Father has the fine Drawing of Annibale Carracci of the Coriolanus done when the Painting had not been long discover'd and was in a much better condition than now. The print of it in the Admiranda is taken from this drawing which was then in the hands of Bellori, since Father Resta had it, who sold it to my Lord Somers, from whose sale it came where 'tis now happily Fix'd. The author of a Book of Painting and Poetry, Printed at Paris lately, but written many Years ago, Anonymous, says this Drawing was in the Hands of Mr. Crozat; so I was told at Rome that Cav. Lutti had it; neither of themselves pretended to it; but the latter remember'd it with Father Resta; and a* Virtuoso [Francesco Bartoli?] *that I knew at Rome who had been very intimate with Bellori knew it in his Hands, and was present at his changing it with P. Resta for other drawings* (Richardson 1722, p. 309).

testimonianza oculare di un virtuoso, cioè un artista, che era stato molto vicino a Bellori, e che assicurava di aver assistito personalmente allo scambio di disegni tra Bellori e Resta (*was present at his changing it with P. Resta for other drawings*) .

Quale miglior conferma per Richardson? L'altra voce, secondo cui il grande collezionista Crozat sarebbe stato in possesso del Coriolano, è citata invece in altre pubblicazioni della prima metà del Settecento. Nel suo *Treatise on ancient painting* (1740) John Turnbull nel 1740 riporta in traduzione inglese interi passi del celebre trattato di Jean Baptiste Du Bos, le *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture* (1719) in cui, nel trattare i resti superstiti di pitture antiche a Roma, Du Bos sosteneva che il Coriolano di Carracci era conservato nello studio di Crozat[232]. Ma è lo stesso Turnbull a rilevare la contraddizione, specificando che un Coriolano, sempre di Carracci, già si trovava nella collezione del connazionale Richardson: *there is a Print representing this Subject, in which there are two Figures of young Women standing behind the Mother published and commented upon by Bellori, in his Pitture Antiche delle Grotte di Roma, which the reader may consult. Abbé Bosc* (sic) *mentions a drawing after an ancient painting, representing this Action by Annibal Carache, belonging to Crozat the Younger at Paris. Mr. Richardson has a Drawing of the same subject likewise by Ann. Carache*[233]. Non risulta da alcuna altra fonte, eccetto il Du Bos, che nella collezione di Crozat vi fosse un disegno di questo tipo, né rimane traccia di un disegno del genere dall'esame dell'inventario *post mortem* della sua collezione, esaminato agli *Archives Nationales* di Parigi dallo scrivente. La notizia del Dus Bos, come giustamente rileva anche Richardson, è errata e l'equivoco si spiega facilmente, in quanto Crozat era famoso per aver acquistato a Roma tra il 1714 e il 1715 gran parte della collezione di disegni di Vincenzo Vittoria[234]. Ora, poiché nelle *Pitture Antiche*, pubblicazione ben nota al Du Bos, il disegno di Carracci figurava come parte del Museo Vittoria, fu logico per lui supporre che anche questo disegno avesse seguito la stessa sorte degli altri disegni di Vittoria finendo nel grande *Cabinet* dell'*hotel* Crozat.

In conclusione la testimonianza di Resta e quella successiva di Richardson, che si sforza in vario modo di provare che il 'suo' Coriolano fosse il vero Carracci (aveva del resto tutto l'interesse a farlo), sembrano dar credito alla notizia secondo la quale il Coriolano del Carracci fu consegnato a Resta dal Bellori. Quanto al Coriolano dell'album Vittoria, va detto che questo disegno ha invece tutte le caratteristiche per essere considerato di mano di Pietro Santi Bartoli, al pari della quasi totalità dei disegni contenuti nello stesso album. Si tratta innanzitutto non di un semplice disegno 'a penna' (come a rigore doveva essere il Coriolano di Carracci secondo la testimonanza di Angeloni), ma di un disegno a matita ripassato a penna e acquarellato a bistro. Al di là di osservazioni tecniche, è però nell'insieme

---

232 *On voïoit aussi il y a quelque tems plusieurs morceaux de peintures antiques dans les bâtimens qui sont compris vulgairement sous le nom des ruines des thermes de Titus ; mais les uns sont peris, comme le tableau qui representoit Coriolan, que sa mere persuadoit de ne point venir attaquer Rome, et dont le dessein fait par Annibal Carrache, et qui a été gravé, est aujourd'hui entre les mains de Monsieur Crozat le cadet, qui l'a eu du Chanoine Vittoria* (Du Bos 1733, p. 358).

233 Turnbull 1744, p. 23.

234 Sulla collezione di disegni di Pierre Crozat si veda: Hattori 2003.

che si incontrano soluzioni stilistiche che sembrano avvicinare il disegno alla produzione di Pietro Santi Bartoli, come gli occhi ombreggiati, i dettagli delle dita della madre Veturia accanto a Coriolano, nonché il profilo della stessa Veturia, con il tratto della guancia che va a toccare il naso spigoloso, particolare comune a molti dei disegni di Bartoli. In conclusione il disegno dell'album Vittoria altro non sembra altro che una copia di Pietro Santi Bartoli del Coriolano Carracci realizzata quando ancora il disegno si trovava nella collezione di Bellori. Dalla collezione di Bellori attraverso Resta e Somers sarebbe giunto a Richardson per poi andare disperso nel '47 alla morte di quest'ultimo. Non è escluso che possa però ritrovarsi in futuro in qualche collezione grafica europea. Partendo dal presupposto che nel verso del foglio era tracciato un altro disegno, probabilmente di mano dello stesso Annibale e raffigurante il Cristo portacroce, come precisato dallo stesso Resta in una lettera a Magnavacca[235], è suggestivo pensare che il Coriolano si possa ancora trovare in qualche raccolta europea, tra le pagine di un volume di disegni, celato nel verso di un 'Cristo portacroce'.

E allora come si giustificano a questo punto le parole di De La Chausse, che nel descrivere il Coriolano di Carracci nelle *Pitture antiche* lo collocano nella collezione Vittoria? E' probabile che non si fosse trattato in realtà di un vero e proprio errore, piuttosto di una iniziativa deliberata di Francesco Bartoli a favore di Vincenzo Vittoria in nome della stretta amicizia che legava i due. Sarebbe difficile pensare ad una ingenuità da parte di Francesco Bartoli, che probabilmente conosceva bene il disegno di Carracci. Al momento della redazione delle *Pitture Antiche* nel 1706, sei anni dopo la morte del padre, Francesco provvide a realizzare una nuova incisione del Coriolano, e fu questa l'occasione propizia per far conoscere la copia di Pietro Santi come l'originale di Annibale. Una gemma del genere, anche in virtù dei precedenti illustri possessori, avrebbe reso onore all'amico Vincenzo Vittoria, alla continua ricerca di visibilità[236], ma sarebbe stato anche un espediente per promuovere la gloriosa memoria di Annibale Carracci, nell'ambito di un progetto celebrativo di stampo fortemente classicista avviato da Vincenzo Vittoria e Francesco Bartoli che era sfociato nel 1704 in un violento *pamphlet* contro Malvasia dal titolo *Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice per difesa di Raffaello da Urbino, dei Carracci e della loro scuola*.

Oltre al Coriolano dell'album Vittoria un acquarello policromo, sensibilmente differente dal precedente disegno, fu eseguito da Bartoli per Camillo Massimo ed è incluso nel codice di Glasgow (fig. 2.2). L'acquarello Massimo in virtù delle strette somiglianze che intrattiene con un acquarello preesistente,

---

235 *Dicami non sarà egli un bel principio? Poi viene il titolo della serie da Giotto sino a moderni primarij. Non sarà una bella Serie? Questo corpo non averà un bel capo? Giaché non si trovano disegni antichi, dare almeno un saggio della pittura antica in un disegno di penna ed acquerello copiato di mano di Annibale? Questo disegno nello scollarlo trovo che ha dietro un'istoria schizzata della portata della croce al Calvario, e certe demostrationi [...] che lasciato foglio volante conferma essere di m(an)o di Annibale. Volevo attaccar questo all'originale antico messo in fronte alla Stupenda, ma poi ho stimato bene metterlo, benché copia, ma erudita, e di tant'uomo come Anibale, per fronte alla DILETTA* (Archivio della Biblioteca di Correggio, Archivio di Memorie Patrie, b. 116, v. 2, n. 11). Si ringrazia Maria Rosa Pizzoni per la trascrizione.

236 Su questo aspetto della personalità di Vittoria che emerge dai suoi scritti e dalla sua biografia si veda in particolare Rudolph 1988/1989.

che era stato fatto eseguire da Cassiano dal Pozzo per il Museo Cartaceo[237] (fig. 2.1), potrebbe considerarsi come una copia del Museo Cartaceo senza essere dunque il frutto di un'osservazione autoptica dell'affresco della *Domus Aurea*, nonostante i suoi appunti sui disegni dell'album Vittoria suggeriscano una visione diretta della Volta degli Stucchi[238]. Ciò non stupirebbe affatto vista la familiarietà di Bartoli con la raccolta puteana, comodo archivio grafico al quale Bartoli si rivolgeva per i suoi acquarelli. E il Coriolano del Museo Cartaceo era confluito nella raccolta puteana già al tempo di Cassiano dal Pozzo, prima ancora cioè che Pietro Santi si affermasse come copista di pitture antiche al servizio di Camillo Massimo. Entrambi gli acquarelli tralasciano di disegnare le mura merlate della città che ancora oggi si distinguono nell'originale antico. Nell'impossibilità tuttavia di conoscere il reale grado di leggibilità della pittura nel corso del '600 naturalmente è difficile stabilire se e quanto fosse percepibile all'epoca l'architettura sullo sfondo. In ogni caso ciò sembra un elemento sufficiente, insieme ad una forte affinità nelle forme slanciate e nei colori, almeno per avanzare una ipotesi di dipendenza tra i due acquarelli.

Il disegno dell'album Vittoria al contrario si avvicina molto di più all'incisione, che Bartoli eseguì per la prima volta in forma isolata con la dedica personale a Carlo Antonio dal Pozzo (fig. 1.3), in una data sconosciuta, ma certamente prima del 1680, quando venne citata per la prima volta da Bellori nell'Introduzione alle *Pitture del Sepolcro dei Nasoni*[239]. La stessa incisione venne poi pubblicata in fondo alle tavole della seconda edizione degli *Admiranda Romanarum Antiquitatum* del 1694, privata della dedica e con una nuova didascalia descrittiva, questa volta in latino. Sia Bellori nella descrizione del Coriolano, che il testo di dedica di Pietro Santi Bartoli sono concordi nel dichiarare che l'incisione riproduceva l'aspetto del disegno originale di Annibale Carracci: *cavata dal disegno di Annibal Carracci si conserva nello studio del Signor Giovan Pietro Bellori, rincontrato coll'originale hoggi consumato, e quasi estinto.* Lo stretto rapporto tra l'incisione e il disegno di Carracci era del resto reso immediatamente percepibile nel volume di Resta dove, come già è stato osservato, stampa e disegno giacevano affrontati. Il disegno Vittoria, così simile all'incisione, potrebbe allora considerarsi come una copia diretta del disegno del Carracci preparatoria per l'incisione, acquerellata a bistro per rendere le ombreggiature dei corpi e delle vesti dei personaggi..

Si comprende meglio questo punto il senso delle differenze formali che separano il disegno Vittoria (e quindi l'incisione che ne deriva) dall'acquarello Massimo, da imputare a due differenti archetipi: il

[237] Helen Whitehouse considera l'acquarello opera di Pietro Santi Bartoli, nonostante la numerazione Dal Pozzo appaia troppo bassa, e quindi troppo antica, per una attribuzione al Bartoli, come lei stessa ammette. Una attribuzione a Bartoli tuttavia rimane difficilmente sostenibile per ragioni di natura stilistica (Whitehouse 2001, pp. 240-243).

[238] Quattro disegni dell'album Vittoria che rappresentano la Volta degli Stucchi, pur non essendo di mano di Pietro Santi Bartoli, sono corretti e completati con annotazioni attribuibili con certezza a Bartoli (WRL, A22, ff. 9579-9582). La frequentazione della Domus Aurea si rese necessaria per completare e verificare la correttezza di disegni della volta di cui egli era venuto in possesso, e che sarebbero stati la base per la realizzazione dell'acquarello della Volta degli Stucchi nel codice Massimo (GUL, ms GEN 1496, ff. 72v-73r).

[239] Nel saggio *Delli Vestigi delle Pitture antiche dal buon secolo de' Romani* (1664) Bellori cita il disegno del Coriolano del Carracci, ma senza nominare la stampa di Bellori, che invece è citata nell'Introduzione alle *Pitture del sepolcro dei Nasoni* (1680).

Museo Cartaceo per il disegno Massimo, il disegno di Carracci per la copia Vittoria e per la stampa. Ma quali sono nel dettaglio queste differenze?

A parte le differenze cromatiche immediatamente evidenti, a livello formale nell'acquarello Massimo si riscontrano dei particolari dell'abbigliamento militare indossato da Coriolano, come la bandoliera rossa a tracolla e il vistoso cimiero sull'elmo, particolari correttamente rilevati dall'originale antico (fig. 1.1) ma del tutto assenti sia nel disegno Vittoria che nella stampa, come ebbe modo di notare tra l'altro anche Pier Leone Ghezzi nei primi decenni del '700 dopo aver confrontato la stampa di Bartoli con l'originale antico. E' assai probabile che queste assenze avrebbero trovato un riflesso nel disegno a penna di Carracci, oggi purtroppo perduto, e in base a queste si può dunque immaginare che l'acquarello Massimo/Dal Pozzo fosse molto più preciso e completo del disegno di Carracci. Ma la differenza più vistosa è costituita dallo sfondo: mentre il Museo Cartaceo e il codice Massimo riproducono le mura urbiche presenti nell'affresco antico, nel disegno Vittoria e nella stampa la scena è ambientata nel chiuso della sala di Ettore ed Andromaca nella Domus Aurea, al di sotto della volta degli Stucchi. L'intento è duplice, ed è ben illustrato in didascalia: da un lato con la lettera 'A' si indica in quale punto dell'ampia superficie della volta si posizionava l'affresco, dall'altro la lettera 'B' individua il luogo di rinvenimento del Laocoonte, da porsi in fondo alla sala, sotto il caratteristico catino absidale a conchiglia, appena schizzato nel disegno Vittoria e ben rifinito nella stampa. In didascalia si spiega tutto questo, con la specifica che lo sfondo è diverso rispetto all'affresco originale: *la nicchia et le pareti non sono nella pittura, ma disegnano la camera dov essa è collocata al num. A et al num. B fu trovata la celebre statua di Laoconte*. Nonostante la diversità dello sfondo venga rilevata rispetto alla 'pittura', c'è da chiedersi se l'ambientazione della scena all'interno della sala di Ettore e Andromaca riproduca fedelmente il disegno di Carracci, oppure possa trattarsi invece di una variante, una soluzione concepita *a posteriori* da Bartoli e Bellori nel disegno Vittoria in vista della successiva incisione.

La scelta di restituire un contesto spaziale agli affreschi anche mediante lettere alfabetiche e esplicazioni in legenda è una scelta erudita e obbedisce a una prassi documentaria che si addice di più all'attività di copista del Bartoli ed è verificabile in numerosi acquarelli. Il dubbio è ancor più fondato se si tiene conto che la scoperta del Laocoonte *proprio* nella stessa sala in cui fu scoperta la pittura del Coriolano era stato il frutto di un 'mito' *ad hoc* creato a tavolino dallo stesso Bellori, e non avvenne sulla scorta di qualche testimonianza oppure ancora sulla scia di una qualche tradizione antiquaria precedente. Il riscontro proviene dalla lettura in sinossi dei saggi del 1664 e del 1680 di Bellori sulle pitture antiche di Roma.

Nel primo testo, risalente al 1664, subito dopo aver descritto il Coriolano in una delle sale delle terme di Tito, Bellori esce idealmente dalla sala per sottolineare l'estensione del complesso monumentale antico, che comprendeva, oltre ai saloni, anche una serie di ambienti simili a gallerie. In una di queste, decorata

con maschere e gallerie, quindi con la decorazione in quarto stile tipica dei corridoi della *Domus Aurea*, fu scoperto il gruppo scultoreo del Laooconte celebrato da Plinio. E' dunque evidente che la sala del Laocoonte e quella del Coriolano appaiono in questo testo due realtà topograficamente ben separate tra loro: *nelle stesse Therme, alle quali era congiunta la casa di Tito, et dove rimangono immensi vestigi di concamerationi a guisa di galerie, in una, dove fu trovato il Laoconte nominato da Plinio, sono dipinti scompartimenti di colonnati con maschere ne gl'intercolunnii, et nell'altra parte di queste Therme sotterranee restituite da Traiano a San Martino de' Monti, dedicate ad uso sacro, si veggono tuttavia li vestigi di figurette et di animali con altri consumati*[240].

Nell'Introduzione al Sepolcro dei Nasoni del 1680 è curioso osservare come Bellori cambi radicalmente versione allineandosi alla didascalia dell'incisione: il Laocoonte fu scoperto nella stessa sala in cui Annibale Carracci poté copiare il Coriolano, esattamente come appare nell'incisione di Pietro Santi Bartoli che non a caso è ricordata subito dopo da Bellori: *delle Pitture nel secolo migliore de' Romani, resta ancora un'ombra nelle rovine della Casa di Tito, et nell' istessa Camera, dove fu trovato il Lacoonte, la quale tanto piacque ad Annibale Carracci che la tradusse in disegno di sua propria mano, conservato ne' nostri libri e data alla luce dell'intaglio dal Signor Pietro Santi Bartoli*[241]. Il testo belloriano non è altro dunque che una traduzione grafica di ciò che Bartoli aveva rappresentato nello sfondo della stampa.

A questo punto è legittimo chiedersi che cosa possa essere intervenuto tra il 1664 e il 1640, che cosa cioè possa aver spinto Bellori a riunire insieme la pittura antica ammirata da Carracci e il massimo capolavoro della scultura antica. Un legame, quello tra pittura e scultura, che avrebbe poi trovato una espressione editoriale nella scelta di includere il Coriolano, cioè una pittura, in un'opera come gli *Admiranda* del 1694 che invece era dedicata sin dalla prima edizione del 1666 (per non parlare del suo precedente con Perrier del 1644) esclusivamente ai bassorilievi romani.

Una linea spartiacque tra il 1664 e il 1680 potrebbe essere stata la pubblicazione delle *Vite* del Bellori nel 1672, uscite lo stesso anno in cui furono pubblicate le incisioni di Bartoli dei celebri bassorilievi scultorei della Colonna Traiana con il commento di Bellori, un vero e proprio atlante figurato pensato proprio per fornire modelli alla pittura moderna. Quanto alle Vite, esse si aprivano e si concludevano con la celebrazione rispettivamente con quelli che Bellori considerava come i due sommi artisti, ovvero Annibale Carracci e Nicolas Poussin, capaci di eguagliare per talento gli antichi pittori le cui abilità erano state eternate dalla tradizione letteraria. Nelle *Vite* l'Annibale Carracci di Bellori guardava ammirato a Raffaello come un maestro. Il disegno del Coriolano di Annibale era dunque la prova che Annibale era ridisceso nell'oscurità della *Domus Aurea* seguendo le orme di Raffaello[242]. Ma allo stesso tempo Annibale subiva come Poussin il fascino dei capolavori della grande scultura antica, e in

240 Bellori 1664, p. 58.
241 Bartoli Bellori 1680, p. 6.
242 Sull'argomento si veda l'analisi proposta da Joyce 2002.

particolare del Laocoonte, che nella vita belloriana sembra porsi come un riferimento essenziale per la sua produzione artistica. Bellori lo riferisce attraverso un aneddoto: il silenzioso Annibale, sentendosi provocato dal fratello Agostino che gli rimproverava di non esprimere sufficiente entusiasmo nella lode della scultura antica, voltandosi al muro riuscì a disegnarvi perfettamente il Laocoonte, come se in quell'istante l'avesse avuto innanzi agli occhi[243]. Il gustoso aneddoto serviva naturalmente a sottolineare l'importanza dello statuto della scultura antica nella pittura di Annibale. Pittura e scultura erano del resto arti sorelle accomunate dal disegno, che coincide con il loro comune substrato: pittura e scultura, afferma Bellori, *si uniscono e si abbracciano insieme come un'arte sola di un solo intelletto, e di un Genio che le regge e la perfettione alla più bella imitatione delle cose naturali* [244]. Questa convinzione fu alla base dell'inserimento dell'incisione del Coriolano tra le sculture degli *Admiranda*, dimostrando che in fondo non vi fosse differenza tra pittura e scultura nella condivisione del disegno. Quello stesso legame che Bellori intendeva raffigurare accostando il Laocoonte al Coriolano nell'incisione di Bartoli, pittura e scultura antica. Nel 1674, nello stesso anno in cui venne scoperto ciò che sarebbe divenuto il monumento simbolo della pittura antica, cioè il sepolcro dei Nasoni, venne ideata da Bellori e Maratti una solenne celebrazione di Annibale, con un nuovo monumento funebre al Pantheon che si andava ad affiancare alla tomba del suo maestro ideale, Raffaello. In stretta coerenza logica con questo evento, come sottolinea Montanari, ebbe luogo la pubblicazione, ispirata appunto ai due monumenti funebri, delle tavole incise degli affreschi del Camerino di Annibale Carracci nelle *Galeriae Farnesianae Icones* (1674) e delle Logge di Raffaello nelle *Imagines Veteris ac Novi Testamenti* (1675)[245]. E' forse immediatamente dopo il 1674, negli anni cioè del trionfo di Annibale, che venne forse messa a punto da Bellori e Bartoli l'incisione del Coriolano ispirata al disegno di Annibale Carracci, con un nuovo sfondo che combinava insieme Carracci, la pittura antica (Coriolano) e la scultura antica (Laocoonte), una metafora che dunque condensava graficamente parte del pensiero belloriano espresso nelle Vite. Bartoli fu dunque a tutti gli effetti lo strumento della coerente quanto complessa mitopoietica belloriana.

Pier Leone Ghezzi, Bartoli e il Coriolano

---

243 *Trovandosi Annibale in Roma, restò soprafatto dal gran sapere degli antichi, e si diede alla contemplazione ed al silenzio solitario dell'arte: onde Agostino suo fratello, venuto dopo ad aiutarlo nella Galeria, esaltando un giorno, in compagnia d'alcuni, il gran sapere de gli antichi nelle statue, si diffuse nelle lodi del Laocoonte; e vedendo che 'l fratello, senza dir nulla, poco attendeva alle sue parole, se ne dolse e lo riprese, quasi non apprezzasse così stupenda scoltura. Seguitando egli dopo a dire con attenzione de' circostanti, Annibale voltatosi al muro, disegnò col carbone quella statua sì giustamente, come se l'avesse avanti ad imitarla. Del qual fatto restarono gli altri ammirati e si ammutì Agostino, confessando che 'l fratello meglio di lui aveva saputo dimostrarla* (Bellori 1672, p. 43). L'episodio è riportato, da ultimo, anche in Oy-Marra 2013, p. 191.

244 *Poiché la Pittura, e la Scoltura essendo animate dal disegno, che è la vera forma loro, vanno così congiunte di studio, d'intelligenza e di forza di Natura, che tolta la meteria del marmo e del colore in tutte le parti si uniscono e si abbracciano insieme come un'arte sola di un solo intelletto, e di un Genio che le regge e la perfettione alla più bella imitatione delle cose naturali* (Bellori Bartoli 1680, p. 5). Sull'argomento si veda da ultimo la raccolta di contributi contenuta in Di Cosmo Fatticcioni 2013.

245 Montanari 2002, pp. 97-103.

Il disegno di Annibale Carracci era stato la fonte grafica per l'acquarello monocromo dell'album Vittoria, a sua volta base per la realizzazione dell'incisione di Pietro Santi. Le differenze con la precedente versione 'Museo Cartaceo', molto più fedele all'originale antico, non sfuggirono all'occhio attento di Pier Leone Ghezzi che, come Richardson negli stessi anni, discese nella *Domus Aurea,* 'mosso a rintracciare la verità', per visionare l'affresco originale e confrontarlo con la stampa di Bartoli in suo possesso. Mentre Richardson non andrò oltre la constazione del degrado dell'affresco, Ghezzi ebbe uno sguardo più attento e paziente, e il suo sconcerto fu grande, a suo dire, quando si accorse che le differenze con l'affresco erano tali da spingerlo a realizzare uno schizzo sostitutivo, equivalente ad una sorta di versione 'emendata' del Coriolano inciso da Bartoli. L'esito della revisione critica di Ghezzi è visibile nello schizzo conservato nel cod. Ott. Lat. 3109 della Biblioteca Apostolica Vaticana[246], accostato all'incisione di Bartoli e ad un commento manoscritto sulle differenze da lui riscontrate, che è stato trascritto integralmente qui di seguito per la prima volta:

Nelle stampe del V. Domenico de Rossi che ora si possiedono dal V. Filippo suo figlio si vede intagliato un rame nel libbro delle antiche pitture dove si esprime il patto di Coriolano quando volea adirato contro dell'ingrata Patria distruggerla mediante il suo esercito vittorioso e dicessi in esso che la pittura di esso fatto fu delineata in carta dal celebre Anibbale Caracci e come che si dice anche in esso che questa pittura era nelle terme di Tito vicino all'anfiteatro essendo noi mossi da rintracciare la verità portati in quel sito alla fine ebbi la sorte di ritrovarla ed havendola confrontata con la sopradetta stampa e ritrovatela in tante parti diversa dal suo originale si accorgessimo noi che non potea mai un sì grand'uomo come Annibale aver fatto simile disegnio essendo stato egli un esattissimo osservatore delle antiche cose di cui ne fanno veridico testimonio le sue molte opere che à depinte nel Palazzo Farnese di Roma da dove si scorgono pezzi interi che esso a cavato dall'antico come sarebbe a dire l'Atlante che regge il globo cosmographico che esso prese dall'antica statua per l'appunto come si trova fatta dagli antichi nellistesso Palazzo. Perciò vien detto da noi per difesa di sì uomo eccellente havendo dato o imprestato il suo gran nome a quel disegnio per dargli peso e valore … che si veda la differenza del nostro disegnio da quello già publicato ed intagliato dalla mano eccellentissima e mai abastanza laudata di Pietro Santi Bartoli abbiamo posta doppo di questo foglio la stampa fatta di esso. Primieramente … fatto all'uso greco come si vede in testa a Minerva adorna il capo di Coriolano, il suo torace è adornato nel fine di esso con le solite Tembrie che soleansi portare dalli primi officiali dell'armata e non come in uso nella stampa la clamide e poi che esso viene accolta del campo giunge fino sopra alla mano sinistra e poi con bella maniera cade per il di dietro della gamba manca, lo scudo al quale esso si appoggia che nella stampa pare una cosa piana esso è un clipeo rotondo che per regola di prospettiva si vede ovato essendo … molto nel mezzo come anche esso si vede portare dalla detta Minerva, le gambe sue sono … dalle ocreee che era un ornamento et una difesa di esse che ricopriva solamente la parte davanti ed erano queste per lo più di rame. La madre

[246] Il disegno di Ghezzi accompagnato dall'incisione di Bartoli si trova in BAV, Ott. Lat. 3109, c. 299-300. Il codice è citato per la prima volta in Lanciani 1882, p. 208, in cui però è trascritta solo in minima parte la didascalia.

Veturia e nell'ultime e nell'abito è molto diversa dalla stampa come anche la figura che siegue dietro ad essa che esprime dolore e preghiera è quasi affatto diversa dalla stampa, come l'istesso si dice di quella figura all'indietro che pare un ancella che si appoggia in atto mesto a quella mezza nicchia: essa anche nel suo abito è molto diversa dalla stampa … del campo è come nel nostro disegnio e non … come viene publicato nella seguente stampa.

Ghezzi rileva ciò che manca nell'incisione rispetto all'affresco antico, ma che, si può aggiungere, è invece puntualmente riconoscibile nell'acquarello Massimo, a riprova della maggiore accuratezza di quest'ultimo. Dall'alto verso il basso l'artista nota la mancanza del cimiero piumato, delle caratteristiche frange in cuoio (*pteruges*) sotto l'addome a protezione della parte superiore della gamba, la mancanza degli schinieri metallici a protezione della parte inferiore della gamba. Lo scudo, che nell'incisione a Ghezzi sembra piatto, in realtà doveva essere circolare, ma nell'affresco appariva ovale solo per la particolare visione prospettica. Altre differenze, descritte in modo meno circostanziato, riguardavano invece la raffigurazione delle donne accanto a Coriolano, in particolare del loro panneggio. Ciò che sorprende dei rilievi critici del Ghezzi è il preconcetto sullo sfondo. Nel suo ragionamento, i grossolani errori di copia *a priori* non potevano essere imputabili né a Pietro Santi Bartoli che ne aveva curato la versione a stampa (*intagliato dalla mano eccellentissima e mai abastanza laudata di Pietro Santi Bartoli*), né tanto meno ad Annibale Carracci, in quanto per Ghezzi un simile grand'uomo non avrebbe mai potuto produrre una copia così poco fedele. Emerge limpidamente il gusto classicista/belloriano di Ghezzi, ravvisabile anche in altre opere, e che vedeva nello studio dell'antico l'unica base su cui fondare un gusto artistico 'fino' e 'corretto'[247]. La prova dell'impareggiabile esattezza di Annibale nella copia delle 'antiche cose' erano i suoi stessi celebri affreschi dipinti nel Palazzo Farnese, in cui si possono ammirare 'pezzi interi' cavati dall'antico, come l'Atlante Farnese, oggi al Museo Archeologico di Napoli, ma all'epoca presente nell'omonima collezione. La conclusione non poteva essere che una sola: il disegno da cui Bartoli trasse la sua incisione doveva essere sicuramente opera di un artista mediocre, che però era stata fraudolentemente attribuita a Carracci solo *per dargli peso e valore.*

Altre copie del Coriolano: Camillo Massimo, Francesco Bartoli, Gaetano Piccini

Un'altra copia acquarellata del Coriolano è presente nel codice Baddeley della Biblioteca del College di Eton, già appartenuta alla collezione di Camillo Massimo. I disegni del codice, compreso il Coriolano, sono stati tradizionalmente attribuiti a Pietro Santi Bartoli, ma per ragioni stilistiche questa ipotesi è da

[247] Frontespizio di un album di disegni dall'antico di Ghezzi (Ms 104), purtroppo trafugato nella Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma nel 1989, riportato in Muzzioli 1994, p. 281: *Miscellanea di cose antiche greche, romane et egizzie. Delineate o per la rarità della scoltura o dell'erudizione, espresse in metalli, in marmi e terrecotte, fatte in disegnio acciò che la memoria di tante cose belle non perisca con la materia e da molte che il mondo le considera, come si suol dire: In rebus de quibus…, in cui s riconoscono recondite notizie che serviran poi per illustrare cose di gran conto; ed io Cavalier Pietro Leone Ghezzi mi sono posto volentieri a delineare le sopraddette cose, non tanto per piacere dell'animo mio, quanto per instituire gli amatori delle belle arti, havendo osservato che chi non è passato per la trafila delle cose antiche, non potrà mai giungere a quel fino gusto, e corretto, come arrivarono felicemente gli Raffaelli, gli Polidori, gli Carracci, e Domenichini.*

rifiutare. Va piuttosto valutata con attenzione la possibilità che il Coriolano, insieme ad altri acquarelli del codice, possa essere di mano di Camillo Massimo, artista dilettante attivo anche nel campo della copia dall'antico come illustrato nel cap. Anche in questo caso si registrano notevoli affinità con la copia del Museo Cartaceo, che dunque lascerebbero intravedere un rapporto di dipendenza analogo a quello già delineato a proposito del foglio del codice Massimo.

Dopo la morte di Pietro Santi Bartoli nel primo decennio del '700 il Coriolano tra le pitture antiche si qualifica come uno dei soggetti più copiati, come dimostrano gli acquarelli di Francesco Bartoli e di Gaetano Piccini.

Francesco Bartoli sia nell'incisione pubblicata nelle *Pitture Antiche* (fig. 3.1), che negli acquarelli dovette letteralmente ricalcare l'incisione di Pietro Santi, soprattutto nella resa dei personaggi in primo piano, mentre maggiore libertà e fantasia si osserva nella restituzione del fondale.

Da quest'ultimo punto di vista l'acquarello da Holkham Hall (fig. 3.2) si dimostra il più aderente all'incisione paterna nel riportare la conchiglia del catino absidale della volta, con una significativa inversione nei colori del mantello e della veste di Veturia accanto a Coriolano. Una maggiore divaricazione rispetto, all'incisione di Pietro Santi si avverte invece nelle copie più tarde, tratte dal cod. Capp. 285 (fig. 3.3) e dalla collezione Topham di Eton (fig. 3.4): l'aula alle spalle improvvisamente viene privata del soffitto, trasformandosi in un semplice muro di sfondo per una scena che ora risulta ambientata all'esterno. Nonostante i personaggi siano ancora calcati dall'incisione di Pietro Santi, rispetto a quest'ultima si assiste qui all'aggiunta del cimiero piumato, che difficilmente è da considerarsi casuale. E' probabile infatti che essa derivi dal confronto con il Coriolano del Museo Cartaceo (dal 1704 nella Biblioteca di papa Clemente XI) oppure con le copie di casa Massimo (codici Massimo e Baddeley) eventualmente attraverso la mediazione degli acquarelli di Gaetano Piccini.

Se un cimiero piumato appare sul Coriolano di Piccini, ciò accade perché in questo caso il modello di riferimento per Piccini non è più la stampa di Pietro Santi come per Francesco, ma è con ogni probabilità l'acquarello del codice Massimo di Baddeley, sia nella definizione slanciata delle figure, che nello sfondo, che non ha più nulla della volta, chiusa o nella variante a cielo aperto come in Francesco Bartoli. Sulla sinistra si staglia infatti il cielo azzurro, mentre sulla destra fa ritorno la porta urbica che si incontra ad esempio nel Coriolano del codice Baddeley. Alcuni dettagli minuti permettono di individuare con una certa sicurezza il modello di riferimento per gli acquarelli di Piccini presenti sia nel codice Cappon. 285 (fig. 3.6) che nell'album Marsili della Biblioteca Universitaria di Bologna (fig. 3.5). Questi ultimi sono: la mano della seconda donna da destra che incrocia perfettamente lo spigolo della porta sullo sfondo, la foggia della veste che fuoriesce dalla lorica, il piede destro della donna vicino Coriolano che rimane scoperto sono tutti dettagli condivisi con il solo codice Baddeley.

1.3.8 - Copie dai disegni cinquecenteschi: l'esempio del Dosio

Un disegno a penna di Pietro Santi Bartoli da Holkham Hall purtroppo privo di qualsiasi appunto utile a localizzare l'affresco antico. L'unico appunto manoscritto riferibile alla pittura nel suo complesso è di mano dello Bartoli e avverte che l'affresco era anche stuccato: *Ornamento di una stanza anticha tutta di stucco di basso rilevo.* Il disegno riproduce perciò un quarto di una volta decorata ad affresco con stucchi distribuiti lungo i perimetri degli scomparti rettilinei che compongono il disegno della volta. All'interno di essi si dispongono personaggi dalle sembianze umane, un putto che regge un piatto con la mano destra, creature semimostruose come un tritone e volatili. Il riquadro centrale, il più ampio, è un quadrato dai lati concavi. Di esso si trova rappresentata solo la frazione corrispondente all'angolo in basso a destra. In questo spazio angusto è abbozzata appena una figurina accompagnata dalla lettera 'A' che rimanda ad un disegno ben più ampio e dettagliato tracciato nel margine superiore del foglio e che raffigura Mercurio con caduceo su un capro rampante.

Questo disegno presenta indubbie affinità con un disegno cinquecentesco attribuibile al Dosio oggi conservato al Gabinetto degli Uffizi di Firenze e forse riferibile ad uno degli ambienti della *Domus Aurea*, il soggetto di gran lunga più rappresentato dagli artisti del Cinquecento, Dosio compreso. Le affinità sono tuttavia tali e tante da lasciare pensare ad un proprio rapporto di dipendenza tra i due disegni, che assegnerebbe ovviamente al disegno cinquecentesco il ruolo di archetipo. Oltre alla scelta di rappresentare un solo quarto della volta, e di trasferire ai margini del foglio il disegno della figura centrale (somiglianze che di per sé potrebbero essere lette come banali coincidenze nell'ambito di tecniche ricorrenti), è la lettura degli appunti manoscritti sui due disegni a individuare precise sovrapposizioni, tali da non poter essere certamente attribuite al caso. Basti d'esempio la nota apposta accanto al pozzo di luce, segnata in entrambi i casi con un'identica espressione: *lume di sotto in su a la stanza*. Il secondo commento che si legge nel Dosio è certamente diverso nella forma, ma a ben vedere identico nella sostanza. Al commento di Dosio: *la quarta parte e tutto è fatto di stuco ci basso rilevo* fa eco l'appunto di Bartoli: *ornamento di stanza anticha tutto di bassorilievo*, che riferisce lo stesso dato generale, cioè la presenza di rilievi in stucco sulla superficie affrescata.

Rimanendo a considerare il commento manoscritto, non può non colpire l'inusuale genericità delle parole di Bartoli, insolitamente scevre da qualsiasi riferimento topografico, probabile segno che Bartoli nel copiare il disegno del Dosio ignorasse completamente la provenienza dell'affresco, non trovando alcun confronto noto che potesse associarsi al suo modello. Per concludere va rilevata anche l'assoluta mancanza di informazioni sui colori originari, nonostante la frequenza con cui essi compaiono nei disegni da pitture antiche di Bartoli: ennesimo indizio, semmai ve ne fosse ancora bisogno, del fatto che Bartoli non copia dall'antico ma da un precedente disegno.

Nonostante le affinità, non si possono comunque nascondere alcune differenze che tuttavia non sono in grado di contraddire il rapporto di dipendenza dei due disegni appena rilevato. Rispetto al Dosio il disegno di Bartoli è infatti esattamente in controparte nella resa degli scomparti geometrici, ma al tempo stesso, per le figure all'interno di essi, ripropone lo stesso orientamento espresso nel disegno del Dosio. Per spiegare questo fenomeno si può immaginare una procedura di copia organizzata in tre tempi consecutivi: una volta ricalcato su carta trasparente il disegno del Dosio nella sola componente geometrica, fu poi trasposto a rovescio su un foglio bianco. Solo in un secondo momento invece vennero disegnate le figure all'interno dei riquadri tenendo presente il disegno di Dosio. In questo disegno sembra perciò riproporsi la noncuranza di Bartoli per il corretto verso delle figure di cui si ha sistematicamente prova nelle incisioni, quasi costantemente in controparte.

Purtroppo non è dato sapere quando il foglio venne acquistato dai Medici per confluire nella raccolta fiorentina, né esistono informazioni sulla precedente storia collezionistica. Non è tuttavia da escludere che il disegno abbia fatto parte della ricca collezione di disegni cinquecenteschi raccolta da Cassiano dal Pozzo, di cui Bartoli era assiduo frequentatore. Quanto al disegno di Bartoli non è chiaro se debba intendersi come copia di lavoro, oppure come base preparatoria per un eventuale acquarello, al pari degli altri schizzi di Pietro Santi dell'album di Holkham Hall, molti dei quali vennero utilizzati per redigere altrettanti acquarelli della serie 'Accademia di Francia'. A margine si potrebbe solo sostenere che la totale assenza di indicazioni di colore farebbe escludere l'ipotesi di una versione finale acquarellata policroma.

Di sicuro la monocromia non fu costituì alcuno scrupolo per Francesco Bartoli, che non esitò a ricavarne una copia acquarellata, con colori che certamente dovettero essere di fantasia. L'acquarello si trova collezione Topham di Eton, per la precisione nel volume bn 6 riservato alle volte affrescate[248]; in esso non si fa altro che replicare quattro volte il disegno di Pietro Santi per costruire l'intera volta, seguendo quindi le indicazioni implicite nel disegno preparatorio.

Il confronto tra il disegno di Pietro Santi e l'acquarello di Francesco da Eton è fondamentale anche per un altro motivo, in quanto aiuta a dimostrare che al momento della redazione dell'acquarello per Richard Topham, cioè ancora negli anni '20 del '700, Francesco Bartoli disponesse del disegno preparatorio di Pietro Santi insieme agli altri disegni paterni conservati ad Holkham Hall, che costituivano insieme un archivio grafico troppo prezioso per essere venduto insieme agli acquarelli[249].

[248] Ashby 1914, p. 32.

[249] In sintesi è assai probabile che i disegni preparatori di Pietro Santi che si conservano ad Holkham Hall fossero una parte dei disegni che furono ereditati dal figlio Francesco nel 1700 dopo la morte del padre. Dal momento che essi costituirono il materiale grafico per la redazione di parte dei suoi acquarelli, come questo caso insegna, è logico pensare che Francesco li abbia conservati presso di sé sino alla morte nel 1733 e che quindi solo dopo questa data siano stati acquistati da Thomas

Di conseguenza i disegni di Pietro Santi conservati ad Holkham Hall sarebbero giunti nella collezione di Thomas Coke solo dopo la morte di Francesco nel '33, e dunque non vennero acquistati a Roma nel '14 insieme agli acquarelli di Francesco Bartoli che oggi si trovano ad Holkham Hall.

1.3.9 - La volta affrescata da Tor de Schiavi

Le riproduzioni grafiche delle pitture della volta del mausoleo dei Gordiani in località Tor de Schiavi sulla via Praenestina, attualmente non più visibili sul monumento, sono state per la prima volta prese in esame da Mielsch nell'ambito del suo studio sulla pittura antica del IV sec., il quale ne ha identificato correttamente la rappresentazione in una incisione delle *Picturae Antiquae* (1750) grazie al confronto con alcuni disegni cinquecenteschi[250]. Si smentiva così l'appartenenza ad una delle volte della *Domus Aurea* ('terme di Tito'), dichiarata in didascalia nello stesso volume, e poi ripresa ancora nel 1772 da Charles Cameron in *The Baths of the Romans* insieme ad una copia delle stessa incisione[251]. Tra i disegni cinquecenteschi più notevoli si segnala un disegno di Dosio da Windsor, da cui deriva la copia di Sallustio Peruzzi oggi conservata agli Uffizi, rappresenta la cupola interamente ricoperta di pannelli affrescati separati gli uni dagli altri da cornici in stucco a decorazione floreale. Come spesso accade nei disegni cinquecenteschi (lo si vede anche nel caso di S. Costanza), la raffigurazione iconografica è solo abbozzata in modo generico, essendo l'interesse per le pitture subordinato alla restituzione architettonica, documentata con esattezza sia in sezione che in pianta.

Il confronto tra l'incisione e i disegni cinquecenteschi non ha riguardato tanto dettagli iconografici, tralasciati dai disegni, ma ha considerato piuttosto l'organizzazione generale dello spazio e la sua ripartizione geometrica in una serie di cerchi concentrici che si estendono progressivamente a partire dal medaglione centrale al vertice, a sua volta suddivisi in una serie di pannelli; inoltre a metà circa della curvatura della cupola l'intradosso è interrotto da quattro grandi oculi, integrati nella decorazione ad affresco che ne sottolineava la presenza attraverso cornici. L'incisione si distingue invece per l'enfasi sul dettaglio iconografico: sulla sommità della volta è rappresentato, entro un medaglione circolare incorniciato da una un festone, Giove tra le nuvole con i suoi attributi più caratteristici, la folgore in pugno e l'aquila accanto. La fascia compresa tra il medaglione al centro e i quattro oculi è occupata da

---

Coke, che li accolse nella sua collezione unendoli agli acquarelli di Francesco Bartoli che aveva già acquistato a Roma nel 1714 nel corso del suo *Grand Tour*.

250

251 Cameron 1772.

un ottagono dai lati concavi che simula la copertura di un *velarium*. Sia all'interno che all'esterno di esso in fasce concentriche si sviluppa una regolare scansione di riquadri di forma quadrangolare, separati tra loro da cornici con motivi floreali e occupati da una serie di personaggi ritratti nelle pose più varie.

Oltre all'incisione studiata da Mielsch ed erroneamente attribuita a Pietro Santi Bartoli, si conservano tre riproduzioni riconducibili con certezza alla mano di Pietro Santi realizzate prima del crollo parziale della volta[252]:

- un acquarello policromo dell'intera cupola si trova nel codice Massimo di Glasgow;
- un disegno 'preparatorio' solo parzialmente acquarellato nell'album Vittoria di Windsor;
- uno schizzo a penna con indicazioni dei colori relativo ad una sola porzione della superficie affrescata posta tra due delle otto punte del *velarium*, anch'esso nell'album Vittoria;

Le principali riproduzioni grafiche del mausoleo dei Gordiani, alcune delle qual inedite, sono state pubblicate in un contributo di Lucia Luschi, dove ampio spazio è dedicato al disegno acquarellato dell'album Vittoria che risulta solo in parte colorato, all'interno di una composizione più ampia che invece rimane assolutamente monocroma, cioè disegnata unicamente a penna su fondo chiaro. A parere della studiosa tale distinzione rispecchia lo scrupolo documentario di Bartoli. La parte colorata coprirebbe un areale della cupola di poco inferiore rispetto alla porzione raffigurata nello schizzo dell' album Vittoria, con il quale Bartoli avrebbe descritto *in situ* l'unica porzione di affresco ancora visibile. La parte sopravvissuta di affresco coinciderebbe quindi con i colori del disegno dell'album Vittoria. Viceversa la parte rimasta priva di colore, pari ad almeno quattro quinti dell'intero, va invece considerata di pura ricostruzione, cioè di fantasia. A sostegno di questa ipotesi la Luschi propone il confronto con le riproduzioni di Bartoli della volta di Santa Costanza, che si possono raggruppare in due differenti versioni: una prima versione, nota dai disegni di Pietro Santi, restituisce una rappresentazione frammentaria e parziale della volta ma al tempo stesso fedele, la seconda, riportata da una incisione pubblicata nelle *Picturae Antiquae* del 1791, giunge sì a rappresentare il cerchio intero della cupola ma solo grazie ad un'ampia integrazione ricostruttiva. In definitiva si distinguerebbe da una parte una immagine frammentaria ma che aveva il pregio di essere fedele, dall'altra una vista completa ma poco affidabile, come per il mausoleo di Tor de Schiavi.

In realtà il confronto con S. Costanza si rivela poco pertinente. Va detto innanzitutto che l'incisione di Santa Costanza di cui parla la Luschi fu pubblicata per la prima volta nelle *Picturae Antiquae* del 1750 nell'edizione curata da Giovanni Bottari, e non nel 1791, ma soprattutto, il che è ben più importante,

[252] Il crollo della parte anteriore della volta è databile tra il 1744, quando viene rappresentato intero in una pubblicazione di Ficoroni e il 1756, anno cui risale la prima raffigurazione del crollo di Adolf Friedrich Harper.

essa non è affatto opera di Pietro Santi Bartoli, né è tratta dai suoi disegni. Semmai l'incisione riprende un acquarello del figlio Francesco, che ricostruisce la metà mancante della volta con alcuni dei disegni di Pietro Santi presenti nell'album Vittoria, dando seguito ad un'ampia operazione di falsificazione che non conosce confronti simili nell'opera di Pietro Santi. Di conseguenza il caso di Santa Costanza non può essere evocato come rappresentativo dell'abituale prassi grafica di Bartoli, e dunque non può offrire alcun parallelo per il disegno acquarellato di Windsor del mausoleo dei Gordiani che, giova ripetere, secondo la Luschi sarebbe attendibile nella sola parte colorata, l'unica superstite al tempo di Bartoli ed anche l'unica ad essere rappresentata nello schizzo conservato nell'album Vittoria.

Tuttavia, confrontando attentamente i due disegni dell'album Vittoria si scopre che lo schizzo, che dovrebbe rappresentare l'unico frammento conservato, in realtà disegna alcuni particolari che nel disegno acquarellato rientrano non nella parte colorata, ma in quella monocroma tracciata a penna, e dunque in quella parte di disegno che sarebbe stata di pura ricostruzione ideale. Se lo schizzo rappresenta la realtà superstite, i personaggi in esso rappresentati avrebbero dovuto ovviamente trovare posto nel quinto della volta acquarellato. La distinzione tecnica tra acquarello e penna non può essere quindi interpretata nei termini oppositivi di presenza/assenza come ipotizzato dalla Luschi, pertanto va interpretata diversamente, in rapporto alle tecniche di rappresentazione realmente adottate da Pietro Santi e rilevabili realmente nei suoi disegni. L'esempio più calzante si trova all'interno dello stesso album Vittoria e rappresenta un soffitto affrescato scoperto nel corso degli scavi per l'apertura di via Gratiosa nel 1684. Qui, analogamente al disegno della cupola dei Gordiani, il colore non si estende uniformemente su tutto il disegno, ma è riservato solo ad una frazione limitata della superficie, concentrandosi lungo una direttrice diagonale, e lasciando di conseguenza ai nudi tratti a penna il compito di delineare le forme della maggior parte del soffitto che non corrispondono in alcun modo ad eventuali ipotesi di integrazione. Di questo disegno si conserva al RIBA di Londra la versione acquarellata, che Bartoli realizza per l'Accademia di Francia, dove figura un soffitto interamente acquarellato seguendo esattamente le linee guida desumibili dalle tracce si colore sul disegno preparatorio dell'album Vittoria. E' chiaro perciò che si tratta di un espediente tecnico che sostituisce il più comune ricorso all'espressione verbale per indicare i colori presenti nell'originale antico, e che ritorna comodo soprattutto in presenza di decorazioni che prevedono una iterazione prevedibile di elementi modulari. Bartoli ricorre alla stessa tecnica per il disegno preparatorio della cupola affresca di Tor de Schiavi, benché in questo caso alla componente geometrica dei pannelli si associ anche un contenuto iconografico: i colori si distribuiscono solo su un preciso spicchio della volta, dalla sagoma relativamente regolare e con una estensione pari a un quinto della superficie complessiva, in vista della redazione dell'acquarello definitivo che naturalmente sarebbe stato colorato per intero sulla base del campione colorato che già riassumeva in sé il colore da attribuire allo sfondo dei pannelli, alle cornici e ai personaggi. Non a caso il settore colorato si estenda in senso verticale dal piano di imposta sino al

vertice della cupola, attraversando trasversalmente tutte le fasce concentriche in cui è ripartita la decorazione della cupola.

In questo caso non si dispone dell'acquarello che rappresenta l'esito ultimo di questo disegno preparatorio, giacché tale non può considerarsi l'acquarello Massimo, piuttosto differente sia nei dettagli che nei colori. Il disegno dal punto di vista esecutivo è ben diverso da uno schizzo estemporaneo, e invece assomiglia di più ad uno di quei raffinati disegni preparatori presenti negli album di Windsor e di Holkham Hall, funzionali agli acquarelli destinati all'Accademia di Francia a Roma. Verrebbe allora il sospetto che l'acquarello possa figurare tra gli acquarelli oggi perduti della serie 'Accademia di Francia'. Questa eventualità sembra però essere esclusa dai registri di spesa dell'Accademia, dove si cercherebbe invano una provenienza riconducibile al contesto in esame. L'ipotesi va pertanto rigettata, a meno che Bartoli non abbia volutamente incluso l'acquarello nella serie dedicata agli affreschi della Casa di Tito, dandone una provenienza errata. La stessa provenienza che si ritrova nell'incisione pubblicata nelle *Picturae Antiquae* (1750) e tratta con ogni probabilità dallo stesso disegno preparatorio dell'album Vittoria.

Come già anticipato esistono non poche differenze tra i disegno preparatorio dell'album Vittoria e l'acquarello Massimo. A livello cromatico, per fare un solo esempio, nel disegno di Windsor il fondo dei pannelli è bruno, mentre nell'acquarello Massimo è rosso, seguendo in questo caso le indicazioni dello schizzo a penna. A livello formale i pannelli che figurano tra una punta e e l'altra del *velum* centrale sono disposti secondo un ordine diverso rispetto alla posizione di Giove nel medaglione centrale: in altri termini è come se la figura al centro di Giove fosse stata ruotata in modo differente ne due fogli. inoltre alcuni particolari decorativi presenti nell'acquarello Massimo non si trovano nel disegno di Windsor. Per questa ragione appare piuttosto inverosimile che il disegno di Windsor possa essere stato utilizzato come disegno preparatorio per l'acquarello Massimo. E' più probabile che entrambi derivino da un archetipo comune, un disegno preparatorio che prevedeva forse la disarticolazione dei diversi pannelli della volta che, una volta numerati, potevano poi essere facilmente ricomposti nell'acquarello finale, come accadeva del resto in molti dei disegni preparatori di Cinque e Seicento. Ciò aiuterebbe infatti a spiegare il diverso ordine di successione dei pannelli figurati sotto il *velum* che in uno dei due casi sarebbe stato male interpretato.

La mole del mausoleo dei Gordiani è nota da sempre, e sono numerosi i numerosi disegni a penna che lo rappresentano, oggi in gran parte conservati a Firenze e a Chatsworth. Non è escluso che Bartoli possa aver utilizzato come base uno di questi disegni a penna, allo scopo di poter disegnare con più precisione i dettagli iconografici che gli apparivano ormai meno nitidi e leggibili. Pare che le decorazioni affrescate, per quanto degradate, apparissero relativamente riconoscibili sino alla metà dell'Ottocento, come dimostra lo spaccato del mausoleo pubblicato nel 1855 da Charles-Édouard

Isabelle, dove si distingue bene la successione delle fasce concentriche affrescate sulla cupola scorgendo in esse lo schizzo sintetico delle scene che vi erano rappresentate senza tuttavia poterle riconoscere nel dettaglio data la scala della sezione[253]. E' possibile quindi che Pietro Santi Bartoli tra gli anni '60 e '70 del XVII secolo fosse in grado di rappresentare, sia pure approssimativamente, l'intero svolgimento della superficie della cupola. Ma è anche vero che si faticava a riconoscere i dettagli delle figure a causa del fumo che aveva deteriorato l'affresco, come ricorda Bellori nel 1664: *Non lungi fuori la Porta Labicana hoggi detta Maggiore, nella campagna trovansi sparsi molti edifici di sepolcri antichi, e tra questi un rotondo tempio chiamato vulgarmente la torre de gli Schiavi, di ottima struttura et disegno di architettura: vedevasi già in esso tutta la testudine colorita di bellissime figure, le quali hora non si possono riconoscere per lo fumo de'pastori, che vi si ricovrano con gli armenti. Appresso in altri di quelli edificii si riconoscono vestigii et scompartimenti di stucco di buonissimo stile*[254].

Come ricorda Bellori, alla metà del Seicento gli affreschi si erano offuscati a causa del fumo prodotto dai pastori che avevano adibito a ricovero per animali l'interno del mausoleo, ed è dunque verosimile che in questo caso, come anche nel caso degli affreschi da San Gregorio al Celio o di Santa Costanza, Bartoli possa aver fatto ricorso a disegni precedenti che documentavano la volta. Considerata la relativa fortuna grafica del monumento nel Cinquecento e l'interesse per le volte affrescate l'ipotesi tutto sommato non appare così lontana.

Lo schizzo a penna di Windsor che rappresenta solo una limitata porzione della volta difficilmente può essere considerato alla stregua di un disegno preparatorio capace di produrre un vero e proprio acquarello. L'esecuzione è infatti assai corsiva e le figure sono solo abbozzate mentre sono delineati con minuzia i girali delle cornici decorative e i colori di ogni singolo dettaglio sia con le iniziale del colore, sia con il vocabolo completo. Con questo disegno Pietro Santi dimostra di essersi recato *in loco* per esaminare con i propri occhi colori e dettagli decorativi, per verificare, completare e migliorare il disegno preparatorio complessivo rendendolo più aderente al vero. Una traccia innegabile di questo approccio filologico, almeno in questo schizzo, traspare dalle frequenti correzioni e ripensamenti che si osservano nel disegno (come l'appunto accanto alla cornice del medaglione centrale: *festone, no fogliame*), ma è altrettanto evidente che uno schizzo di questo tipo sarebbe stato del tutto inadeguato per riprodurre le scene figurate presenti nei pannelli, a meno di non voler creare un falso totale, che mal si concilierebbe con l'acribia appena evocata. Sembra di vedere condensata in questo disegno una serie di informazioni che poi si sarebbe potuta estendere al resto della volta. Le figure umane abbozzate nello schizzo sono solo un piccolo campione delle figure che dovevano occupare i pannelli, disegnate in

[253] Isabelle 1855, tav. 26.

[254] Bellori 1664,

modo schematico e approssimativo. E ciò si verifica probabilmente perché un disegno preparatorio di dettaglio già esisteva. I personaggi delineati nello schizzo avevano semmai uno scopo puramente indicativo, servivano a identificare i settori della volta, equiparandoli di fatto ad elementi ornamentali da colorare: nella fascia inferiore Bartoli prescrive infatti il colore giallo per le figure (*figure gialle)* e il nero per lo sfondo (*campo negro)*, ed era sufficiente questa informazione per colorare il resto della volta.

Nell'acquarello Massimo molte delle indicazioni cromatiche riportate nello schizzo sono generalmente accolte. Non si può invece dire lo stesso del disegno parzialmente acquarellato di Windsor che, pur essendo così raffinato, manifesta un netto scadimento nella precisione della documentazione: i colori cambiano, e in genere la rappresentazione tende ad essere più semplificata. Ad esempio, nei pannelli trapezoidali prossimi al tondo centrale non si ravvisa quell'alternanza nei motivi decorativi che invece si coglie perfettamente sia nello schizzo a penna che nell'acquarello Massimo dove si assiste all'avvicendamento di due differenti versioni di pannello: uno con figura femminile in mezzo a due ippocampi, l'altro riempito esclusivamente di girali vegetali.

La tendenza alla semplificazione e ad una certa negligenza nell'aderenza del disegno all'originale antico sono tratti caratteristici della serie Accademia di Francia in opposizione al codice Massimo. Se coglie davvero nel segno l'ipotesi già avanzata che vede nel disegno acquarellato di Windsor la traccia per uno degli acquarelli della serie 'Accademia di Francia', allora potrebbero spiegarsi meglio le tendenze semplificatorie appena richiamate come tentativi di rendere esteticamente più gradevoli gli acquarelli appartenenti a questa serie, messi in atto anche a costo di ridimensionare la fedeltà all'originale antico.

1.3.9 - Affreschi della cupola di Santa Costanza:

I mosaici di S. Costanza, noti da sempre per la loro sopravvivenza (sia pur parziale) fino ad oggi, sono tra i più significativi esempi dell'arte musiva tardoantica che si ricordino. I mosaici rivestivano l'intradosso della cupola fino alla loro rimozione nel 1620. Altri mosaici, tuttora visibili benché pesantemente restaurati nel corso dell'Ottocento, decoravano la volta a botte del corridoio anulare che avvolge il corpo centrale dell'edificio. La chiesa S. Costanza, prima ancora di divenire tale, era stata costruita e concepita alla metà del IV secolo, insieme al ciclo di mosaici, come grandioso mausoleo per accogliere le spoglie di Costantina, figlia dell'imperatore Costantino, che aveva fondato il vicino complesso della basilica di S. Agnese sulla via Nomentana[255]. Il mausoleo, convertito in chiesa di S. Costanza nel corso del medioevo, divenne soprattutto a partire dal '500 meta di numerosissime visite più che di pellegrini, di antiquari come Pompeo Ugonio, architetti e artisti che studiarono e misurarono

[255] Brandenburg 2013, pp.

ogni aspetto della singolare architettura a pianta centrale, ma anche, benché in misura minore, la decorazione musiva dell'ambulacro e della cupola. Come ben ricorda Winckelmann[256], la ricorrenza del tema della vendemmia sui mosaici del corridoio anulare e sui bassorilievi del sarcofago in porfido, agli occhi degli antiquari tra Cinque e Settecento[257] era una prova inconfutabile dell'origine pagana dell'edificio, che dunque andava identificato come sede di un antico tempio di Bacco.

I mosaici, assimilati ad affreschi antichi per il disegno e la comune bidimensionalità, sono ricordati negli anni '20 del Seicento da Giulio Mancini nella sua celebre storia della pittura redatta attraverso le vestigie antiche, ma attirarono anche l'attenzione di Camillo Massimo. Negli anni della sua nunziatura in Spagna tra il 1653 e il 1658 Massimo aveva commissionato al miniaturista Anton Maria Antonozzi la copia degli splendidi disegni e acquarelli di pitture antiche dell'Escorial che Francisco de Hollanda aveva eseguito a Roma alla metà del '500. Oltre alla copia di alcune volte affrescate della *Domus Aurea,* l'album dell'Escorial contiene un acquarello che rappresenta i mosaici della cupola di Santa Costanza. Il valore documentario dell'acquarello dell'Escorial era (e rimane tuttora) unico, in quanto è l'unica riproduzione del mosaico della volta chiara al punto da permetterne una lettura iconografica, in assenza dell'originale antico, rimosso nel 1620 per ordine del cardinale Fabrizio Veralli, come ricorda polemicamente lo stesso Bartoli in una delle sue memorie:

fu fatta risarcire, ovvero guastare, dal cardinal Veralli la chiesa di S. Agnese, ove nel fabbricarsi la scala, che scende al detto tempio, vi furon trovate tutte le statue, che sono nel cortile de' Verospi; li bassirilievi …. Il detto cardinale Veralli fu distruttore delle memorie del tempio di s. Costanza; perché lo fece tutto sfoderare degli ornamenti di musaico, del quale era arricchito[258]. L'ornamento della cupola si vede intagliato da Pietro Santi Bartoli.

Recenti studi in realtà hanno permesso di rivalutare le intenzioni del cardinale, che se da un lato pare si fosse trovato costretto a rimuovere il rivestimento musivo della cupola ormai irrimediabilmente degradato per poterlo recuperare, dall'altro si premurò di risarcire le lacune dei mosaici del deambulatorio sia con affreschi destinati al completamento 'in stile' di esse, sia mediante il ricollocamento delle tessere originali cadute a terra sul soffitto[259]. Al di là delle modalità reali con cui si erano svolti i lavori, ciò importa sottolineare è che sessant'anni dopo Bartoli non esitava a ironizzare su un restauro che invece di conservare, aveva finito per distruggere del tutto l'antico mosaico della volta.

[256] Winckelmann 1779, II, p. 326.

[257] Per una sintetica disamina complessiva della storia degli studi antiquari su S. Costanza si veda Amadio 1986, pp. 10-16.

[258] Fea 1791, pp. CCL-CCLI, n. 100.

[259] Guerrieri Borsoi 2006, pp. 77-98.

E Bartoli è infatti l'autore della più completa documentazione ad acquarello dei mosaici che si conosca fino agli studi ottocenteschi, ancora una volta commissionata da Camillo Massimo in una data imprecisata, ma comunque anteriore al 1674, anno in cui venne rilegato il codice di Glasow entro cui gli acquarelli oggi si conservano. Per il mosaico della cupola si era avvalso della copia di De Hollanda realizzata dall'Antoniozzi che fu da Massimo comodamente messa a disposizione di Bartoli, ma importanti integrazioni provenivano, come si vedrà meglio, anche dal confronto con schizzi cinquecenteschi. Per gli acquarelli dei mosaici superstiti del corridoio anulare Bartoli è assai probabile che Bartoli si sia rivolto direttamente all'originale *in situ*. I disegni preparatori, oggi perduti, che erano serviti per la redazione degli acquarelli Massimo, tornarono nuovamente utili a Bartoli nel 1686 quando si tratto di realizzare la raccolta di acquarelli di pitture antiche per l'Accademia di Francia a Roma[260]. Due sono gli acquarelli di S. Costanza redatti per l'occasione. In particolare l'acquarello che riporta il mosaico della cupola sarebbe stato convertito da Bartoli in incisione, come ricorda il testo della memoria sopra citata. Quest'ultima sarebbe stata pubblicata nel 1699 da Giovanni Giustino Ciampini in una delle tavole del secondo volume dei *Vetera Monimenta* nell'ambito del suo monumentale studio sulle testimonianza architettoniche e musive del primo cristianesimo[261]. Nel 1699 si giunse quindi per la prima volta, grazie a Bartoli e Ciampini, alla pubblicazione dei mosaici di Santa Costanza.

L'acquarello di Francisco De Hollanda è l'unico tra le decine di disegni cinquecenteschi che ritraggono l'interno della chiesa a soffermarsi sulla descrizione iconografica del mosaico, rendendone possibile l'interpretazione in chiave biblica, proposta per la prima volta da Henri Stern nel 1958[262]. Le quattro scene sono separate da tre cariatidi-candelabro nascenti da cespi di acanto con una coppia di pantere alla base di esse. Da sinistra a destra si riconosce Tobia (scambiato per personaggio femminile) accanto a una donna seminuda (forse un angelo protettore) che afferra un pesce tratto dal Tigri; la scena dell'incontro degli angeli con Lot, seduto davanti alla porta di Sodoma; Susanna e i vegliardi condannati dal profeta Daniele assiso sul *tribunal*; Caino con un fascio di spighe (scambiato erroneamente per violino da Francisco de Hollanda) e Abele nell'atto di presentare le primizie a Dio. Nella fascia inferiore si estende un paesaggio acquatico con amorini in barca che pescano tra uccelli acquatici e pesci, un quadro che simboleggia una visione rasserenante dell'aldilà.

Il principale archetipo per Pietro Santi fu l'acquarello madrileno di Francisco de Hollanda a lui noto grazie all'acquarello che ne fece l'Antonozzi per Camillo Massimo. La principale caratteristica di questo

[260] Per il 19 marzo 1686 si registra il pagamento di 18 scudi a favore di Pietro Santi Bartoli per due acquarelli: *Le 19 pagé 18 escus au S.r Pietro Santi Bartoli pour deux peintures en mignature copies des anciens ornements du temple de Bacchus: 18 (*ANP, O1 1945, 19 marzo 1686).

[261] Ciampini 1699, tav. I.

[262] Stern 1958 pp. 169-185.

acquarello è la rettifica dell'andamento curvilineo della volta in un riquadro rettangolare che mette in evidenza soprattutto l'iconografia del mosaico; i personaggi che animano le scene bibliche sono i protagonisti unici di una composizione che, proprio in virtù di questa preferenza per le scene principali taglia invece fuori dal disegno il registro sommitale della volta, sovrapposto alle cariatidi.

Questa prima versione è quella che compare sia nel codice Massimo di Glasgow che nel codice Baddeley di Eton. Quest'ultimo volume, anch'esso appartenuto a Camillo Massimo, raccoglie acquarelli di pitture antiche di artista anonimo e va tenuto ben distinto dal grande *corpus* di Glasgow interamente realizzato da Pietro Santi e che pure include una copia molto simile del mosaico di Santa Costanza. La copia Baddeley, come tutte le copie presenti nel codice, si può ritenere precedente all'acquarello del codice Massimo, e si distingue da esso soprattutto per la delicatezza dei tratti a matita e per il colore molto leggero dell'acquarello. La priorità della copia Baddeley è suggerita dalla natura stessa del codice, che raccoglierebbe gli acquarelli commissionati da Massimo prima del 1668, prima cioè dell'investitura di Bartoli a copista di pitture antiche per conto di Camillo Massimo. Ma è confermata anche da alcuni particolari del disegno che legano strettamente il disegno all'originale di De Hollanda: alcuni particolari si trovano infatti solo nell'originale di De Hollanda e nel codice Baddeley ma al tempo stesso vengono tralasciati da Pietro Santi nel foglio del codice Massimo.

E' bene esaminare alcuni di essi in dettaglio: nella terza scena il lembo della veste di uno dei tre vegliardi che si allontanano sulla destra presenta una macchia nera ripresa dall'acquarello di De Hollanda, che non figura nel foglio Massimo. Una presenza del genere non casuale come questa già può bastare per stabilire che il foglio Massimo non è la fonte per l'acquarello Baddeley. Analogamente gli arabeschi sopra le cariatidi nell'acquarello Baddeley hanno per sfondo il cielo azzurro riprendendo chiaramente De Hollanda, mentre nel foglio Massimo lo sfondo è giallo monocromo. Ma esiste un terzo dettaglio, ancora più interessante, che spinge a riflettere: nell'acquarello di De Hollanda, nella seconda scena da sinistra, esattamente tra la seconda cariatide e gli angeli di Sodoma si fa spazio una appendice bianca che ha le sembianze di un elemento del paesaggio di poco chiara nterpretazione, che è ripreso solo con un tratto a penna leggero nel foglio Baddeley da un lato perdendo la campitura bianca caratteristica, dall'altro acquistando la tinta azzurra del cielo che fa perdere a questo elemento qualsiasi senso, rilievo e consistenza. Nel foglio Massimo esso scompare definitivamente senza lasciare alcuna traccia, lasciando pensare effettivamente che Bartoli possa aver copiato il foglio Baddeley in cui quel particolare era reso con un semplice tratto a penna a sinistra della cariatide, del tutto insignificante senza il confronto con l'archetipo spagnolo. Dalla copia De Hollanda sino alla copia di Bartoli si assiste quindi, in una sequenza progressiva, all'espunzione di un particolare che diventa perciò via via meno comprensibile fino a scomparire del tutto.

Dall'osservazione di questi dettagli deriva pertanto insieme una certezza e una possibilità: il disegno del codice Baddeley non può dipendere sicuramente dall'acquarello di Pietro Santi del codice Massimo, ma si può però almeno ipotizzare il contrario: la copia Baddeley potrebbe essere stata il modello per quella successiva di Pietro Santi. Se infatti è vero, come alcuni indizi sembrano suggerire, che molti degli acquarelli del cod. Baddeley sono opera di Anton Maria Antonozzi, in via del tutto ipotetica la copia Baddeley potrebbe allora essere la replica dell'acquarello di Francisco De Hollanda commissionata da Camillo Massimo all'Antonozzi della quale si sarebbe avvalso Pietro Santi per realizzare il suo acquarello nel codice Massimo allo scopo di completare il suo volume di pitture antiche.

Nel codice Massimo di Glasgow esiste anche una seconda versione del mosaico della cupola di S. Costanza, costruita sulla copia De Hollanda, che risulta inserita all'interno dello spazio circolare della cupola. De Hollanda rappresentava quattro scene intervallate da tre cariatidi, in questo acquarello Bartoli disegna la circonferenza dell'intera cupola completa delle dodici cariatidi, replicando le tre differenti pose delle cariatidi disegnate da De Hollanda. Al tempo stesso però Bartoli si astiene dall'intervenire con disegni ricostruttivi arbitrari lasciando bianchi gli spazi compresi tra una cariatide e l'altra nella seconda metà della volta che risulta in questo modo ricostruita solo nel suo scheletro decorativo. In questo disegno veniva rappresentata anche il settore della cupola sommitale, assente nell'acquarello di De Hollanda, e consistente in un secondo ordine, sovrastante, con pilastri costituiti da tre cariatidi unite tra loro. A intervalli rettangolari, tra un pilastro e l'altro, si dispongono invece piccoli riquadri rettangolari. Siffatta impalcatura architettonica armonicamente inserita nella sintassi decorativa del mosaico non fu certamente il frutto della fantasia di Bartoli, ma trova confronti e conferme anche in numerosi schizzi cinquecenteschi della cupola. Con ogni probabilità Bartoli tentò di combinare più fonti grafiche tra loro in un unico acquarello: le scene bibliche, che coincidono nei dettagli formali e nei colori, con quelle rappresentate nella versione De Hollanda, vengono in questo modo incardinate all'interno della struttura geometrico-decorativa determinata dalla disposizione circolare delle cariatidi, rappresentate questa volta per intero in tutta la loro estensione verticale, secondo un modello desunto da un altro disegno. La cupola viene quindi restituita nella sua interezza da un lato reiterando più volte le tre pose delle cariatidi che compaiono nell'acquarello di De Hollanda, dall'altro ricostruendo la loro fisionomia più completa dal piano di imposta della volta sino alla sommità, e lasciando prudentemente vuote le parti non documentate. Una ricostruzione esemplare sul piano della filologia della copia, ma che sarebbe stata in parte tradita al momento di redigere la versione grafica successiva, come si vedrà a breve.

La difficoltà di individuare con sicurezza il modello per la ricostruzione del secondo ordine delle cariatidi, non impedisce tuttavia di poter formulare ipotesi credibili in questo senso. Un disegno conservato agli Uffizi con una didascalia di mano cinquecentesca 'del tempio di Bacco' illustra infatti lo

svolgimento verticale di una delle nervature della cupola di S. Costanza, vale a dire i due ordini di cariatidi con il pannello rettangolare posto nel registro superiore. Lo schizzo indica solo a parole la presenza di 'storie', cioè scene figurate sia nel registro inferiore, corrispondenti a quelle disegnate da Francisco De Hollanda, sia nel registro superiore, confinate entro i pannelli rettangolari di dimensioni piuttosto ridotte. Secondo una recentissima ipotesi di Elena Vaiani, l'album fiorentino dove si trova anche questo disegno sarebbe forse appartenuto al cardinale Camillo Massimo fino alla morte nel 1677[263], in seguito alla quale l'album dovette essere acquistato dai Medici per giungere così a Firenze dove si trova tuttora. L'album doveva essere sicuramente noto a Pietro Santi, al quale si possono attribuire tra l'altro numerosi disegni di bassorilievi, monete e pitture ivi contenuti, e dunque con ogni probabilità ebbe sott'occhio anche il disegno del tempio di Bacco, che quindi può ritenersi il modello per l'acquarello del codice Massimo appena esaminato.

Quest'ultima versione non fu eseguita per il solo Camillo Massimo. Un acquarello simile a questo, purtroppo perduto, era posseduto negli anni '80 da Vincenzo Vittoria che lo descrive in questi termini in un passo inedito rinvenuto in un manoscritto inedito di Vittoria conservato presso la Biblioteca dell'Accademia dei Lincei: *Dela misma forma tengo otro que tres Carites lo dividen en doce repartimientos, y en cadauno hoi una historia de baxiles carites hai unos … que ayudan el ornado, y toda esta pintura la circuye un rio donde se ver muchos peres, y passeros aquatiles, algunos muchachos que estan pescando con redes anzuelos otros passean el rio con barquillas, y todo es de bellissimo estilo*[264]. Nella sua *Academia de pintura,* storia universale della pittura dall'antichità sino all'evo moderno, Vincenzo Vittoria cita come esempi di pitture antiche quelle riprodotte nel suo album personale di acquarelli dell'amico Pietro Santi, oggi perduto (da non confondere con l'album Vittoria di Windsor con disegni preparatori, acquisito solo dopo la morte di Bartoli nel 1700). Sull'identificazione dell'acquarello non ci sono dubbi: Vittoria precisa da subito che il disegno aveva la stessa sagoma circolare dell'acquarello di Bartoli descritto in precedenza, copia della cupola del mausoleo dei Gordiani a Tor de Schiavi[265], inoltre tre diversi tipi di cariatidi in differenti pose suddividevano il cerchio in dodici scompartimenti[266].

A questa versione si lega anche la terza variante grafica di Pietro Santi che compare: nell'incisione di pubblicata da Ciampini nel 1699, nell'acquarello per l'Accademia di Francia (oggi conservato al RIBA di

263 Vaiani 2014.

264 La citazione è tratta dall'opera inedita di Vincenzo Vittoria: *Academia de pintura sel señor Carlos Maratti* (*BANL*, cod. 660, c. 99).

265 Cfr. *GUL*, Ms GEN 1496, f. 106*v*-107*r; WRL* A22, f. 9575.

266 Solo non è del tutto chiaro se, come nel codice Massimo, la seconda metà della volta rimanesse bianca oppure fosse completata da integrazioni arbitrarie, di cui tuttavia non rimane alcuna testimonianza né in Pietro Santi né in Francesco.

Londra) e nel rispettivo disegno preparatorio conservato nell'album Vittoria di Windsor, per poi essere ripreso nella produzione del figlio Francesco Bartoli.

Questa versione di fatto dimezza la precedente del codice Massimo, riducendo la circonferenza completa della cupola al semicerchio con le pitture che sopravvivevano nel '500. Allo stesso tempo vengono operate alcune integrazioni monocrome, come l'aggiunta di un *velum* in corrispondenza del vertice e l'inserimento di personaggi isolati nei pannelli posti nel secondo ordine di cariatidi, tra cui satiri e personaggi della mitologia pagana che apparirebbero però in stridente contrasto con il contenuto biblico delle scene sottostanti. C'è dunque il sospetto che tali integrazioni, non presenti nella versione Massimo siano in realtà spuri, cioè aggiunte *a posteriori* di Bartoli non pertinenti all'originale antico. La conferma proviene da uno schizzo di Francisco de Hollanda dell'album dell'Escorial, che non è noto sia stato copiato dall'Antonozzi al pari dell'acquarello analizzato in precedenza. Ciò che importa qui sottolineare è il dato documentario offerto dal disegno, che pone una scena animata da più personaggi entro uno dei riquadri all'altezza del secondo ordine di cariatidi. E non è nemmeno un caso se i disegni del Cinquecento indichino la presenza di 'storie' in quegli stessi riquadri, cioè vere e proprie scene dal contenuto narrativo, e non singoli personaggi come quelli disegnati arbitrariamente da Bartoli. Un'altra integrazione sospetta, in quanto non esiste alcun confronto né con De Hollanda né con disegni preesistenti, è la scena delineata a penna, anch'essa priva di colorazione, che compare sull'estremità di destra, in cui sono rappresentati tre personaggi maschili, due impegnati in una conversazione sulla destra, e un terzo distaccato sulla sinistra. Sull'estremità di sinistra invece Bartoli disegna una lacuna, artificio che, come nell'acquarello della volta di San Gregorio, serviva forse ad attribuire al disegno una patente di maggiore verosimiglianza, come se l'esibizione della lacuna fosse di per sé garanzia di maggiore fedeltà all'originale. Tutte le integrazioni monocrome del disegno preparatorio vengono puntualmente colorate ad acquarello nella versione definitiva per l'Accademia di Francia, che quindi non distingue affatto tra parte originale e ipotesi di lavoro (o invenzione). In fondo queste operazioni di 'completamento' non sono nuove nella serie francese, anzi a buon diritto potrebbero essere definite la cifra caratteristica degli acquarelli per l'Accademia.

L'incisione di Pietro Santi della cupola di S. Costanza ricalca esattamente la versione trasmessa dall'acquarello Accademia di Francia e dal relativo disegno preparatorio dell'album Vittoria. L'incisione purtroppo non è databile, e dunque non è chiaro se sia stata eseguita da Bartoli su richiesta di Ciampini per i *Vetera Monimenta* nel 1699 o se fosse già pronta da tempo. Una incisione della cupola di S. Costanza è già citata in una delle memorie di Bartoli, come già s'è visto (*l'ornamento della cuppola si vede intagliato da Pietro Santi Bartolo)* e dunque dovrebbe risalire ad un momento precedente il 1682, l'anno di composizione delle memorie. La frase, espressa in terza persona, appare giustapposta in fondo al testo della memoria e ha quindi l'aria di essere una interpolazione, aggiunta forse in occasione della prima

pubblicazione delle memorie, nel 1741[267] E' più probabile allora che si sia creato prima l'acquarello che l'incisione, e che quindi sia la versione per l'Accademia di Francia ad aver dato origine alla stampa come nel caso del mosaico con le nereidi dall'orto del Carciofolo, il cui acquarello fu pubblicato nella seconda edizione degli *Antichi Sepolcri* del 1699.

I due acquarelli di Francesco Bartoli della cupola, da Eton e da Holkham Hall, riprendono direttamente quest'ultima versione, caratterizzata, come già s'è notato, dalla forma semicircolare e dal tratteggio di una evidente lacuna sulla sinistra. L'esemplare da Holkham Hall (fg. 3.1), che come tutti gli acquarelli della collezione Coke va attribuito a Francesco Bartoli e non a Pietro Santi, come sinora si è sostenuto, ricalca con una certa precisione il disegno Vittoria riportando in cima anche una didascalia (fig. 3.1): *Disegnio della volta del tempio di Baccho hoggi detta di S. Costanza fora di Porta Viminale detta oggi Porta Pia. La detta fatta demolire dal cardinale Veralla.* Giova ricordare che gli acquarelli di Francesco Bartoli raccolti ad Holkham Hall sono assolutamente muti, non esiste cioè la minima traccia di didascalia autografa di Bartoli; gli unici casi noti, scritti in minuscola corsiva, si trovano ad Eton, dove prevale nettamente in ogni caso la firma dell'artista su qualsiasi specificazione sulle circostanze dello scavo. Evidentemente la didascalia fu copiata da Francesco perché sentita parte integrante dell'acquarello di origine al pari dell'immagine del mosaico[268]. La didascalia di certo non fu ideata e composta da Francesco, bensì quasi sicuramente riprodotta a partire da un disegno preparatorio di Pietro Santi, forse lo stesso disegno dell'album Vittoria, che attualmente si presente rifilato sui quattro lati senza alcun margine libero per appunti. Non escluso che il disegno fosse in origine ospitato in un foglio più ampio e che le operazioni di rifilatura successive possano aver rimosso eventuali didascalie ai margini.

Il secondo acquarello di Francesco, conservato a Eton (fig. 3.2), coerentemente con gli altri acquarelli della stessa collezione, manifesta una tendenza alla standardizzazione delle figure e alla semplificazione del disegno: la lacuna a sinistra, caratteristica ancora della copia di Holkham Hall scompare, sostituita da una risarcitura di fantasia, mentre il margine superiore da frastagliato qual era viene invece reso perfettamente rettilineo.

---

[267] Amidei 1741, p. 342.

[268] Una didascalia molto simile, sempre in caratteri maiuscoli e inchiostro nero, si ritrova in un acquarello di Francesco Bartoli che documenta un mosaico circolare pavimentale a tessere bianche e nere monocromo che si trovava proprio a Santa Costanza. Questo acquarello, il cui originale è conservato oggi alla BNF, fu acquistato alla metà del '700 da Caylus a Parigi nella bottega di un rigattiere e fu poi pubblicato nel *Recueil d'Antiquités*. In esso compare Bacco ebbro su un asino al centro di una fascia di eleganti arabeschi disegnati da tralci di vite impreziositi da grappoli d'uva pendenti. La didascalia in basso, come nell'acquarello della cupola, e anche questa volta indulge in informazioni erudite ricordando che il tempio di Bacco fuori porta Viminale era stato consacrato in chiesa da papa Alessandro IV nel 1255: *Pavimento del tempio di Bacco fori di Porta Viminale nella via Numentana a mano mancha a S. Costanza consagrato da Alessandro IV l'anno 1255, seguito dalla postilla in minuscolo della nobil Famiglia dei Conti.*

Esiste infine una incisione, comparsa per la prima volta nell'edizione delle *Picturae antiquae* del 1750 curata da Bottari (e non in quella del 1791 come finora ritenuto[269]) certamente non tratta da un disegno di Pietro Santi, come si legge in basso a sinistra: *Petrus Sanctus Bartolus delineavit*, ma più probabilmente tratta da un acquarello di Francesco Bartoli della collezione del cardinale Alessandro Albani. Le incisioni delle *Picturae antiquae* infatti sono tratte in parte dai disegni preparatori di Pietro Santi nell'album Vittoria (come l'incisione del mosaico delle nereidi dall'orto del Carciofolo), in parte da acquarelli perduti di Francesco Bartoli (come le tre incisioni della stanza affrescata di San Gregorio al Celio). Nel 1750 sia i disegni di Pietro Santi che gli acquarelli si conservavano nella collezione Albani. L'incisione riproduce l'intero cerchio della cupola, proponendo una immagine che non si ritrova nei disegni dell'album Vittoria. Rimane aperta allora la possibilità che la fonte sia un acquarello di Francesco. E' altrettanto vero che non è noto alcun acquarello di Francesco simile a questa incisione, ma esistono ottime probabilità per poter comunque supporre una ipotetica derivazione da Francesco esaminando i dettagli interni dell'incisione, la cui scelta riflette perfettamente il modo di operare di Francesco, e invece assai meno quello di Pietro Santi. Metà della volta coincide di fatto con l'incisione di Pietro Santi pubblicata da Ciampini, ma l'altra metà riporta, tra una cariatide e l'altra, scene completamente d'invenzione, o meglio, tratte da disegni preparatori di Pietro Santi presenti nell'album Vittoria e in un caso dalla collezione Coke di Holkham Hall che si riferiscono a contesti di scavo profondamente diversi da loro, che in ogni caso nulla hanno in comune con il mosaico di Santa Costanza. Questo sfacciato modo di integrare le lacune che ricorre a personaggi e scene del repertorio di Pietro Santi in veri e propri *collage* d'invenzione è tipico del modo di operare di Francesco, soprattutto della sua produzione più tarda, e trova numerosi esempi nel codice Capponiano 285 della Biblioteca Apostolica e nei volumi della collezione Topham di Eton.

L'ipotesi che l'incisione derivi da un acquarello di Francesco Bartoli della collezione Albani diventa quasi una certezza leggendo le parole dell'antiquario del cardinale Albani, Winckelmann a proposito dell'improbabile violino rappresentato nelle mani di Caino nella quarta scena da sinistra nei disegni di Pietro Santi Bartoli: *erasi creduto di vedere questo stromento* [il violino] *in mano d'una piccola figura dipinta dell'antico tempio di Bacco a Roma; ma Sante Bartoli che avealo disegnato, avendo poscia meglio esaminata la pittura, lo cancellò dal rame, come appare da quella copia ch'egli ne ha aggiunta ai suoi disegni coloriti delle pitture antiche nel museo del sig. Card. Albani*[270]. Il violino dunque appariva nell'acquarello di Sante Bartoli, ma non nell'incisione,

[269] Stern 1958, p. 215; De Lachenal 2000, pp. 662-663.

[270] Winckelmann 1779, I, p. XIX. Nella versione originale tedesca: *Hierhüber aber hat Santes Bartoli, welcher dieselbe gezeichnet, nachher besser belehren lassen, und aus feiner Kupferplatte das Instrument weggenommen, wie ich aus dem Abdrucke desselben sehe, welchen er seinen ausgemalten Zeichnungen von alten Gemalden, in dem Museo des Herrn Cardinals Alexander Albani, hengefüget hat* (Winckelmann 1764, p. XVIII). Il fatto che si parli di disegni 'aggiunti', ciò farebbe pensare agli acquarelli di Francesco Bartoli aggiunti a quelli dell'album Vittoria.

dove venne cancellato. L' incisione della volta di Santa Costanza dove il violino non compare in realtà non è quella di Pietro Santi pubblicata da Ciampini (1699), ma è solo la stampa realizzata per le *Picturae Antiquae* nel 1750, cioè mezzo secolo dopo la morte di Bartoli, per volontà di Giovanni Bottari da anonimo incisore. E il ravvedimento in questo caso non si può certo imputare ad una verifica sull'originale antico, visto che era stato distrutto sin dal lontano 1620, piuttosto ad una correzione voluta dallo stesso Bottari su un particolare giudicato evidentemente del tutto anacronistico. Il violino però compariva nella copia di Bartoli dell'Albani. Già, ma di quale copia si tratterebbe? Nel 1764, quando scrive Winckelmann, l'album Vittoria con la copia del mosaico di Pietro Santi si trovava già a Windsor, e non era più in casa Albani. E' probabile allora che Winckelmann si riferisse ad uno degli acquarelli di pitture antiche di Francesco Bartoli presenti nella collezione del cardinale Albani. rappresentante l'intera volta circolare da cui era stata tratta l'incisione delle *Picturae antiquae* (1750). Stante l'incertezza attributiva tra Pietro Santi e Francesco assai frequente alla metà del '700 tra gli antiquari, non deve affatto stupire che si indichi come opera di Pietro Santi ciò che in realtà era di Francesco.

Deambulatorio

Si è scelto di trattare separatamente i campioni dei mosaici decorativi del deambulatorio che, a differenza dei mosaici della cupola, ancora oggi in gran parte sopravvivono. Anche in questo caso le copie offrono l'occasione per stabilire utili confronti sia tra Pietro Santi e Francesco, sia tra le serie di acquarelli della produzione di Pietro Santi.

Nastri intrecciati disegnano spazi circolari occupati da eroti e *psychai*, mentre gli spazi di risulta di forma ottagonale sono occupati da animali e volatili. Si è voluto rintracciare nella volta originale il frammento di decorazione musiva riprodotto da Bartoli nel codice Massimo. Sono sei i medaglioni rappresentati da Bartoli, disposti in tre file indicate in figura con a) b) c). Mentre nell'originale l'orientamento dei personaggi varia a seconda della posizione delle figure lungo l'intradosso della volta, ruotando le figure di novanta gradi passando dal piano di imposta della volta al cervello, Pietro Santi nell'acquarello posa tutte le figure su un piano orizzontale. Inoltre, mentre le file b) e c) rispecchiano le iconografie dell'originale, decisamente differente è la situazione che si osserva in a) in cui solo il primo medaglione a sinistra riporta l'erote corretto. Ai quattro vertici compaiono poi cespi di foglie verdi inseriti a scopo decorativo che non hanno però attinenza con la composizione originale.

Variazioni sconcertanti si riscontrano nella copia per l'Accademia di Francia in cui sfuma del tutto la distinzione sopra esaminata tra cerchi destinati a *psychai* e eroti e ottagoni occupati da animali, che ora vanno ad occupare anche i cerchi riservati alle figure antropomorfe.

La copia di Francesco Bartoli si allontana anch'essa dalla copia di Pietro Santi e dall'originale riducendo a due le file di medaglioni senza tenere in alcuna considerazione la disposizione dei personaggi entro i tondi e per di più apportando vistose modifiche formali su di essi.

Il secondo pannello presenta una successione di croci ed esagoni punteggiati all'interno da vari elementi decorativi. Le due copie di Pietro Santi si avvicinano all'originale pur senza giungere ad una perfetta aderenza, soprattutto nella parte superiore dell'acquarello in cui un certo numero di croci spiccano per la particolare cura nei dettagli e per il colore più marcato. A questo trattamento così diversificato non c'è spiegazione convincente. Viene solo da chiedersi se questo espediente sia forse servito ad indicare un frammento di mosaico superstite rispetto al resto della superficie forse sottoposta al restauro da parte del cardinale Veralla. E' tuttavia ben difficile da provare, in quanto i restauri ottocenteschi hanno uniformato l'aspetto dei mosaici rendendo più difficile il riconoscimento di eventuali brani restaurati nel Seicento[271]. Decisamente più ammanierato è lo stile di Francesco che impreziosisce artificialmente soprattutto gli interni degli ottagoni con elementi decorativi del tutto inediti.

Nel terzo pannello l'unico elemento geometrico è il cerchio, con una superficie interamente occupata da ritratti a mezzo busto ed elementi vegetali disposti lungo diagonali parallele. Ciò che Pietro Santi intende riprodurre qui è soprattutto l'idea di fondo della decorazione. In altre parole riconosce in astratto i tre componenti della decorazione senza preoccuparsi di renderli però in concreto simili all'originale, operazione che nemmeno avrebbe comportato particolare sforzo trattandosi di elementi assolutamente ripetitivi. Preferisce infatti reinterpretare tali elementi decorativi secondo il suo personale gusto estetico. In Francesco Bartoli alla ricerca di caratterizzazione estetica si sostituisce una assoluta semplificazione e standardizzazione delle forme che paradossalmente, pur rifacendosi ai disegni del padre, rende in modo più efficace rispetto a Pietro Santi il carattere eminentemente decorativo del mosaico della volta.

Lo scomparto del mosaico del deambulatorio più frequentemente pubblicato in testi scientifici e divulgativi è senz'altro quello che rappresenta putti intenti alle operazioni di pigiatura e di vendemmia. Un busto si trova al centro della composizione, incorniciato da un raffinato intreccio di tralci di vite. Ai lati superiore e inferiore si dispongono, in un gioco di corrispondenze chiastiche, il carro con putti vendemmianti in basso a sinistra che corrisponde ad un simile carro in alto a destra, mentre i tre putti che pigiano nell'angolo in basso a destra, richiamano quelli posti nel vertice in alto a sinistra. La *variatio* nel mosaico antico è ottenuta non solo grazie al chiasmo appena richiamato, ma anche dalla varietà

[271] Sugli ampi restauri/rifacimenti ottocenteschi a Santa Costanza si veda Matthiae 1967 pp. 3-53.

delle pose dei putti intenti a pigiare l'uva e dei putti a seguito del carro. Bartoli in questo caso riesce a consegnare una versione fedele dell'originale, fatta eccezione per un particolare che fa luce sull'eventuale aspetto del disegno preparatorio e sul modo di giungere all'acquarello a partire da esso. Bartoli infatti inverte i due carri, ponendo in basso a sinistra, invece che in alto a destra, il carro con il putto che tenta di trascinare in avanti il bue. Un errore che si spiega forse con la tipica descrizione 'esplosa' dei componenti di affreschi e mosaici antichi nei disegni preparatori di Bartoli che pur avendo il pregio di rappresentare nel dettaglio ogni personaggio o scena, può portare con sé errori nel processo successivo di ricomposizione di singoli elementi come in questo caso i carri con i putti.

Nella copia di Francesco, già a colpo d'occhio si percepisce una resa molto più libera nel disegno dei tralci di vite al centro della composizione, libertà che si esprime anche nell'aggiunta arbitraria al putto sui tralci in basso a sinistra che acquista improvvisamente un paio di ali. Questa volta la versione di partenza paterna è stata quella in parte pensata per l'Accademia di Francia, che si riconosce dai bocchettoni di forma leonina posti sotto i putti che pigiano i grappoli d'uva e che si trovano solo in questa serie per la Francia.

.

Sezione II – *L'eredità settecentesca di Pietro Santi Bartoli nell'opera di Francesco Bartoli*

2.1 - La fortuna della pittura antica nella prima metà del XVIII secolo

A raccogliere il testimone di Pietro Santi Bartoli, dopo la sua morte nel 1700, furono il figlio Francesco Bartoli e Gaetano Piccini[272], che fu forse anch'egli allievo del maestro. Mentre il primo si sarebbe specializzato soprattutto nella copia dei disegni del padre cercando di trarre il massimo del profitto dai prototipi grafici che aveva ereditato dal padre, il secondo lavorò dal 1704 al 1709 al servizio dell'antiquario Francesco Ficoroni documentando i sepolcri affrescati che venivano alla luce nella vigna Moroni con un approccio scientifico e contestuale che ricorda da vicino quello già applicato da Pietro Santi Bartoli nello scavo della necropolo di Villa Corsini del 1690-1692.

L'interesse per la pittura antica che si scorge nei primi decenni del '700 che ha radici nello studio della pittura antica avviato da Bellori e Bartoli e dunque nel filone classicistico, trovò un importante canale di diffusione negli acquarelli di Francesco Bartoli, che si specializzò nella copia di affreschi antichi dando risonanza, anche grazie alla carica di commissario delle Antichità che rivestiva, alle maggiori scoperte del tempo, come gli affreschi rinvenuti nel 1709 sotto Palazzo Rospigliosi, oppure i più noti scavi sul Palatino negli anni '20. Sul fronte editoriale va inoltre segnalata l'iniziativa di Francesco di pubblicare nel 1706 *Le Pitture antiche delle grotte di Roma*[273], un vero e proprio repertorio a stampa delle principali pitture antiche di Roma che contribuì a diffondere l' interesse per la pittura antica, il cui esito più evidente fu la nascita di importanti collezioni di acquarelli di pitture antiche, promosse soprattutto da gentiluomini inglesi che nell'ambito del *Grand Tour* avevano scelto Roma come tappa culminante del loro percorso formativo, come Thomas Coke, Lord Burlington o Lord

[272] Su G. Piccini si veda: CONNOR BULMAN 2002.
[273] BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706.

Coleraine[274].

Un'altra importante condizione del successo della pittura antica, a Roma come a Londra, risiedeva nella sopravvivenza della tradizione classicista nella pittura del Carlo Maratti di primo Settecento. S'è già discusso ampiamente nei capitoli precedenti della spinta ideologica sottesa allo studio iconografico/antiqiario della pittura antica promosso dal circolo Bellori- Massimo-Bartoli. In generale, come è ben noto, dopo la scomparsa di Bellori la tradizione classicista nella pittura moderna sopravvive a livello non più tanto di riflessione teorica, nonostante lo scomposto tentativo di Vincenzo Vittoria di riaprire il dibattito[275], quanto nella prassi artistica attraverso la produzione del Maratta, già da Bellori additato come nuovo Apelle[276], rinverdendo un paragone con il massimo rappresentante della pittura antica, soprattutto greca, che era stato già proposto dallo stesso Bellori per Poussin nella dedica delle *Vite* a Colbert[277]. Alcune testimonianze che ho raccolto permettono di verificare la piena adesione di Maratta alla concezione classicista della pittura antica come esempio di perfezione cui ispirarsi, come fonte cui già attinsero Raffaello e i Carracci per il rinnovamento dell'arte moderna. Questa era dunque la premessa concettuale per lo studio delle testimonianze pittoriche superstiti, per Bellori come per Maratta. Una traccia labile, ma rilevante, del vivo interesse dimostrato dall'anziano maestro nei confronti della pittura antica si può leggere in due acquarelli eseguiti da Gaetano Piccini per l'antiquario Francesco Ficoroni che illustrano gli interni affrescati dei sepolcri di vigna Moroni[278]. Nel margine inferiore di uno dei fogli si legge: *volta di camera sepolcrale discoverta l'anno 1709 nella vigna Moroni, che con altre pitture fù à vedere il cav. Maratta*[279]. L'accenno alla visita, salutata come un evento da Piccini, venne integrata nelle brevi didascalie normalmente riservate ad informazioni di carattere prettamente archeologico. Ancor più eloquenti sono le parole del responsabile dello scavo, nonché committente di Piccini, Francesco Ficoroni, che nella *Bolla d'Oro* scrive: *la maggior parte* [delle volte dei sepolcri] *le ritrovai nobilitate d'istoriate pitture, e di tal vista, che traevano l'ammirazione d'ogni studioso, e intelligente del disegno, e fino il celebre Cavaliere Carlo Maratta con tutti li di lui discepoli, uno de' quali fu il virtuoso Andrea Procaccini, al presente nobilitato dal Gran Monarca delle Spagne Filippo V, e detto Cavalier Maratta, vero sostegno della Pittura, consideratane attentamente la buona maniera delle figure, loro ornati, e vividi colori, riconobbe esser inimitabili in questi nostri tempi"*[280]. Vigna Moroni divenne quindi una vera e propria palestra all'aperto per i giovani allievi di Maratta, in particolare per Procaccini, che perpetuavano la tradizione classicista anche attraverso il culto della pittura antica,

[274] Per una panoramica sugli interessi collezionistici inglesi a Roma nei primi anni del Settecento si vedano in particolare: CONNOR BULMAN 2001, CONNOR BULMAN 2002. Su Lord Coleraine a Roma e Firenze si veda da ultimo: BONARDI 2012.
[275] Delineata in RUDOLPH 1999.
[276] BELLORI 1731, p. 255.
[277] *Nicolò Pussino pittore così celebre, che per lui oggi la Francia vanta il suo Apelle* (BELLORI 1672, p. 4).
[278] FILERI 2000, p. 80.
[279] ING, 158-I-5, ff. 50, 54.
[280] FICORONI 1732, p. 36

modello *inarrivabile* per i pittori moderni (quasi come non fosse mai esistita una *querelle* sul primato dell'antico o del moderno). E' inoltre documentato anche un caso di restauro di Maratta su un affresco, oggi perduto, di una Venere sdraiata, all'epoca considerato (sia pure dubitativamente) come antico, e appartenente alla collezione Barberini insieme ad altre pitture, la più celebre delle quali è la *Dea Barberini* oggi esposta al Museo Nazionale Romano. Maratta, che già aveva messo mano al Raffaello della Farnesina, era certamente la personalità più qualificata ad intervenire direttamente sull'antico (o presunto tale), aggiungendovi (o ritoccando) un putto serenamente addormentato accanto alla dea[281]. La scena è immortalata in due tavole del volume di Turnbull[282] e in due acquarelli da Holkham Hall e da Eton, dove compare insieme al resto delle pitture antiche esposte a Palazzo Barberini[283].

Visto lo stretto contatto che intratteneva con Bellori, Maratta di certo conobbe personalmente Pietro Santi Bartoli e fu in grado di apprezzarne i disegni anche dopo la sua morte, al punto da recarsi spesso nella Biblioteca di Clemente XI per esaminare gli schizzi dell'album appartenuto a Vincenzo Vittoria e i cui soggetti perciò non ci stupiremmo di rintracciare, riadattati, in qualche dipinto di sua mano. Fu proprio grazie al suo incitamento e alla sua autorevole voce, legata alla veste di primo pittore di papa Albani, che Francesco Bartoli insieme all'antiquario Michelangelo De La Chausse potè alle stampe alcune incisioni inedite di Pietro Santi Bartoli e tre disegni tratti dall'album Vittoria nel volume sulle Pitture Antiche del 1706[284]. Francesco Bartoli[285] e Michelangelo De La Chausse[286] nell'introduzione al volume sono espliciti nel definire il Maratta *vero Apelle de nostri tempi* rivitalizzando la stessa metafora che Bellori aveva scelto per Poussin, ma sono altrettanto chiari nell'additarlo come vero mentore del progetto editoriale destinato a celebrare, attraverso le stampe di Pietro Santi e Francesco Bartoli, le pitture antiche di Roma.

Dopo la morte di Maratta nel 1713, parte della tradizione classicista che era stata impersonata dal

---

281 … *Carlo Maratti, when he retouched or repaired this Piece a little, put in a Cupid; but we have only given what is truly antique in this Print of it* (TURNBULL 1741, p. 11, tav. 2).

282 La Dea Barberini, la Venere, la Parca e il mosaico da Palestrina con il ratto di Europa si trovano incise da J. Mynde su disegni di C. Paderni rispettivamente in TURNBULL 1741, tavv. 1, 2, 5, 8.

283 Di attribuzione incerta, certamente non di mano di Bartoli o Piccini, è l'acquarello che si conserva nel I album Ashby tra gli altri acquarelli di Francesco Bartoli (HHL, I, f. 5); Nel volume Bn 9 di Eton si conserva l'acquarello della Venere eseguito dal Campiglia (ECL, Bn 9, f. 9) insieme ad altri acquerelli del medesimo autore che rappresentano frammenti di pitture conservate nella collezione Barberini

284 *E contuttoché i sopracitati esempi siano più che sufficienti prove di quanto abbiamo detto, io devo tuttavia confessar, che l'auttorità del Signor Cavalier Carlo Maratti, vero Apelle de' nostri tempi, ha avuto più forza appresso di me di quella di Plinio; e che il giudizio d'un sì celebre virtuoso è stato un forte impulso, per determinarmi a rendere pubbliche queste Pitture, vedendo con che attenzione, e gusto è le mirava nella segreta Biblioteca di Nostro Signore* (BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, Proemio).

285 Implicitamente quanto inequivocabilmente Francesco Bartoli cita Maratta (anche se in realtà il testo di fatto venne composto dall'elegante penna di De La Chausse) nella dedica iniziale al papa chiedendosi retoricamente che necessità v'era di rivolgersi all'Apelle antico se già ve n'era uno moderno: *Ma perché io voglio ricorrere all'antichità, quando la vostra Roma può vantarsi d'un altro Apelle* ….

286 *Signor Cavalier Carlo Maratti, vero Apelle de' nostri tempi* (BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, Proemio).

Maratta, e con essa il culto della pittura antica, furono ereditati dal milanese Fernando d'Imperiali[287] e dal suo cenacolo di allievi, che si rivelò determinante nel traghettare in Inghilterra il gusto per la pittura antica attraverso l'importante ruolo di mediazione che la scuola del d'imperiali ricoprì nella vendita all'estero degli acquarelli di Pietro Santi e Francesco Bartoli. Riconosciuto come uno dei migliori talenti a Roma dopo la scomparsa del Maratta, il d'Imperiali venne così soprannominato per aver lavorato a lungo al servizio del cardinale Giuseppe Renato Imperiali che, è bene ricordare, già a suo tempo fu grande mecenate del Maratta. Le ragioni della preferenza a lui tributata dal cardinale vanno ricercate, come ricorda E. K. Waterhouse, nello stile di cui si fa interprete Francesco Fernando, che evidentemente fu percepito come uno sviluppo interno allo stile accademico del Maratta.

Egli rivestì una funzione di primo piano nella gestione dei traffici di artisti e opere d'arte tra Roma, l'Inghilterra e la Scozia operando da agente a Roma per conto di Richard Topham, che si rivolse ai servigi del d'Imperiali nel tentativo, risoltosi con un insuccesso, di trasferire a Londra quella che allora era considerata in Europa l'opera più celebre e rappresentativa per la pittura antica, ovvero il prezioso volume di acquarelli in marocchino rosso che Pietro Santi Bartoli realizzò per il cardinale Massimo, all'epoca gelosamente conservato presso i Marchesi Massimo eredi del cardinale (vedi capitolo). Fu però più fortunato con Francesco Bartoli, in quanto grazie alla mediazione del d'Imperiali Topham riuscì ad acquistare da la più estesa raccolta di riproduzioni di pitture antiche che oggi si ricordi, seguendo l'esempio di Thomas Coke, duca di Leicester e di Lord Coleraine, che già avevano acquistato acquarelli di Francesco Bartoli e Gaetano Piccini nel corso dei loro *Grand Tour* romani rispettivamente nel 1717 e nel 1723. Anche i due allievi più promettenti di Fernando d'Imperiali, Camillo Paderni[288] e lo scozzese Allan Ramsay[289], negli anni '30 divennero a loro volta agenti a Roma di un'altra figura simbolo del collezionismo di pitture antiche e di copie dall'antico, Richard Mead, medico di re Giorgio III, nonché amico ed esecutore testamentario di Richard Topham del quale condivise l'interesse per la pittura antica. Per il tramite di Ramsay e Paderni Mead riuscì laddove prima aveva fallito Topham, portando a termine con successo le trattative per l'acquisto del celebre volume Massimo, che raggiunse Londra insieme ad una serie di affreschi antichi originali, anch'essa proveniente dalla collezione Massimo (vedi capitolo).Se d'Imperiali ebbe un tale ruolo nella diffusione della pittura antica in Inghilterra favorendo l'acquisto di riproduzioni dedicati a questo tema, ciò accadeva evidentemente perché effettivamente se ne coglieva il forte valore paradigmatico nella stessa pratica del disegno. In altre parole i modelli della pittura antica dovevano essere ben presenti agli allievi del Fernando: si spiega allora come lo stesso Camillo Paderni, oltre a

[287] Su Francesco Fernandi d'Imperiali si veda: WATERHOUSE 1958, CLARK 1964, POMPONI, 1994, BULMAN 1998.
[288] Sull'attività di Camillo Paderni, soprattutto a Pompei ed Ercolano, si vedano: DE VOS 1993, FORCELLINO 1999.
[289] GORDON BROWN 1985.

operare da agente di Mead, venne assoldato da John Turnbull nel 1736 per documentare le pitture antiche esistenti a Roma in vista della loro pubblicazione nelle tavole del *Treatise on ancient painting*, il primo trattato inglese centrato sul valore formativo della pittura antica nella prospettiva dell'educazione giovanili: era il segno tangibile che ormai il principale centro di interesse per la pittura antica non era più Roma, ma Londra. Paderni nel 1740 lasciò Roma per il Regno Borbonico divenendo in breve sovrintendente agli scavi di Ercolano e direttore del Museo di Portici. E' interessante allora rilevare che fu lui, facendosi portavoce di idee già proprie di Bellori e Bartoli, a sostenere con forza la necessità di documentare attraverso il disegno i fragili affreschi antichi che emergevano dagli scavi di Ercolano e Pompei a partire dagli anni '40, scontrandosi però con il netto divieto di riproduzione opposto dai sovrani borbonici[290].

Questo breve *excursus* introduttivo che giunge lontano, sino alle soglie della metà del secolo è valso innanzitutto a isolare due poli fondamentali che raccolsero e rielaborarono l'eredità di Bellori e Pietro Santi Bartoli nel corso della prima metà del Settecento determinando da un lato la fortuna collezionistica della pittura antica a Roma e in Inghilterra, dall'altro la perdita dell'interesse antiquario che aveva prima alimentato le ricerche belloriane. Da un lato operavano le scuole artistiche di matrice classicista di Maratta e d'Imperiali, dall'altro l'attività di un Francesco Bartoli che di fatto rimase isolata e che non si legò mai di fatto alla ricerca antiquaria segnando definitivamente il tramonto del fecondo sodalizio che nel secolo precedente s'era instaurato tra Bellori e Pietro Santi Bartoli. E' come se ora si verificasse una scissione tra antiquaria e critica d'arte, due anime prima tenute insieme da Bellori anche attraverso lo studio della pittura antica, che era insieme studio iconografico alla luce delle fonte letterarie antiche, sia legittimazione della tradizione classicista nella nota sequenza che da Apelle passava per Raffaello e i Carracci. La copia dalla pittura antica inevitabilmente risente di tutto questo e si presterà allora a diventare sempre di più una impresa da connotati commerciali prima ancora che culturali, destinata a soddisfare i crescenti appetiti collezionistici inglesi. La copia dall'antico finisce per svincolarsi sempre di più dal modello antico, svuotando il disegno della valenza documentaria che aveva acquisito nel corso del secolo precedente. Dal disegno *dall'antico*, si passerà con i falsi di Francesco Bartoli piuttosto al disegno all'antica, con ciò indicando un gusto generico per l'immagine al posto di un sincero interesse scientifico e antiquario che vedeva nei disegni la testimonianza di una cerimonia, di un culto, di una usanza di vita, o la rappresentazione del mito.

E' già ben noto agli studiosi come la committenza inglese, a partire dall'impresa collezionistica di John Talman che ispirò di fatto la raccolta di Topham, intendesse appropriarsi ideologicamente della cultura artistica italiana, e in particolare di Roma antica, segnatamente della sua fase repubblicana,

[290] Sul ruolo di Camillo Paderni nella riproduzione degli affreschi antichi rinvenuti a Ercolano si veda: BURLOT 2011.

eretta a vessillo rivoluzionario contro il potere monarchico inglese[291]. Al di là dell'ideologizzazione di Roma antica, fenomeno sicuramente operativo, c'è però anche da rilevare che l'interesse per la pittura antica si intreccia strettamente al perpetuarsi della tradizione classicista, come abbiamo appena visto, che diventa un importante canale di diffusione per le copie di pitture antiche. Allora non è un caso se tra gli acquarelli che riproducono affreschi romani nella collezione di Thomas Coke ad Holkham Hall si trovino anche copie delle volte affrescate di Villa Madama[292]. Allo stesso modo forse non c'è da stupirsi se nella biblioteca di Coke troviamo album che denunciano una precisa sensibilità e un preciso gusto, con disegni di Raffaello, Giulio Romano, Polidoro, i Carracci, Guido Reni, Domenichino, Carlo Maratta e i suoi allievi[293].

Attraverso queste possibili chiavi di lettura si è tentato di interpretare la fortuna della pittura antica nel Settecento a Roma e in Inghilterra, che di fatto fa da sfondo all'attività di copia di Francesco Bartoli nel corso del primo trentennio del Settecento.

2.2 - Francesco Bartoli: lineamenti biografici

Se la figura di Pietro Santi Bartoli ha suscitato negli ultimi vent'anni qualche interesse tra gli studiosi, approdato in approfondimenti biografici e studi di particolari legati a particolari aspetti della sua produzione grafica e incisoria, Bartoli *iunior,* ancor più del *senior*, sfugge alla piena comprensione. Due brevi contributi si orientano soprattutto sulla sua attività di commissario e sul problema della data di decesso, solo di recente fissata al 1733[294]. Gli scritti di L. Connor Bulman invece, che si muovono soprattutto nell'alveo di Richard Topham, della sua collezione, dei suoi artisti e agenti a Roma, per la prima volta aprono una finestra su alcuni acquarelli di Francesco Bartoli della collezione Topham, con interessanti confronti con altri acquarelli simili sparsi nelle altre sedi inglesi, indagando di preferenza il rapporto di Bartoli con Topham e i suoi agenti[295] o la fortuna grafica di uno scavo come quello che portò alla scoperta degli affreschi sotto palazzo Rospigliosi nel 1709[296]. Una preziosa fonte informativa sul ruolo di agente svolto dal d'Imperiali è costituita da una lettera del 1730 di Fernando d'Imperiali a Richard Topham, pubblicata e trascritta integralmente da Massimo Pomponi (*Appendice documentaria*, doc. 1)[297] che al tempo stesso si rivela un'importante premessa per tentare di approfondire aspetti sinora meno sviluppati come il modo di operare di

[291] AYRES 1997.
[292] HHL, I, ff. 66-78.
[293] BRETTINGHAM 1773, p. 13.
[294] RIDLEY 1991; ALMAGNO 2009
[295] CONNOR BULMAN 2001, CONNOR BULMAN 2006.
[296] CONNOR BULMAN 1999.
[297] POMPONI 1994.

Francesco Bartoli, in rapporto alle fonti grafiche disponibili per la sua produzione ad acquarello policromo. Aspetti che si cercherà di evidenziare meglio nelle pagine che seguono anche in rapporto alla sua attività di commissario delle antichità di Roma.

Poco si sa della biografia di Francesco Bartoli, anche perché la fonte principale di informazioni a nostra disposizione, la biografia di Nicola Pio[298] è decisamente avara di dati utili per poter anche solo abbozzare i primi trent'anni di vita del Nostro. Fondamentale si è rivelato lo studio di M. Pomponi su Pietro Santi Bartoli[299], che in parte è giunto a toccare il figlio Francesco, restituendoci qualche spunto, che è stato qui integrato con ulteriori ricerche condotte sui registri degli Stati delle Anime dell'archivio del Vicariato di Roma.

Francesco Nicola Giuseppe Bartoli nacque a Roma nel mese di aprile del 1670 da Pietro Santi e Lucia Grimaldi, figlia ventunenne del celebre pittore e architetto Giovanni Francesco Grimaldi. Il suo primo nome, Francesco, va forse interpretato come un omaggio al nonno materno, mentre Nicola fu scelto dal padre forse in ricordo del maestro Nicolas Poussin scomparso cinque anni prima. Bellori, in virtù del solido legame di amicizia che intratteneva con Pietro Santi Bartoli fin dall' arrivo di quest'ultimo a Roma nel '44, fu scelto invece come padrino al momento del battesimo. Francesco Bartoli crebbe nella casa di via Ferratina (oggi via Frattina) con i genitori fino al 1692, quando si unì in matrimonio con Elisabetta Angela Coccilia, che però morì appena due anni più tardi. Nel 1696 si sposò in seconde nozze con Agnese Ottini[300], e quattro anni dopo, alla morte di Pietro Santi Bartoli, lo troviamo dimorante con moglie e figli in via del Corso in prossimità di piazza del Popolo[301]. Lungo via del Corso, non lontano dall'abitazione di Francesco Bartoli, abitavano anche due artisti come Ferdinando d'Imperiali[302] e Gaetano Piccini[303], che rivestirono una certa importanza nella carriera professionale di Francesco. Come vedremo meglio, il primo infatti fu assicurò e gestì i suoi contatti con Richard Topham, il principale acquirente inglese dei suoi acquarelli, il secondo collaborò a lungo con lui nella copia delle pitture antiche che si andavano scoprendo a Roma nei primi decenni del Settecento. Da via del Corso Bartoli si sarebbe poi trasferito, in un momento imprecisato prima del 1725, in una casa in via del Babuino dal lato verso il

298 PIO 1977, p. 41.
299 POMPONI 1992
300 POMPONI 1992, p. 218, n. 60.
301 Francesco Bartoli, romano, antiquario nel 1700 abita in via del Corso verso il Babuino nella casa n. 39 con la moglie Agnese Ottini di 25 anni e il figlio Domenico. *Cfr.* MARCHIONNE GUNTER 2005, p. 180.
302 Nel 1728 il d'Imperiali lasciò l'abitazione del cardinale Renato Imperiali per trasferirsi con il proprio studio lungo via del Corso (CONNOR BULMAN 2006, p. 328).
303 Nel 1722 Gaetano Piccini abitava con la moglie Francesca Varini e la figlia Cecilia in via delle Frezze, una traversa di via del Corso posta tra le chiese di S. Giacomo e S. Carlo. Successivamente nel 1727 si trasferì con la famiglia lungo via del Corso all'altezza di S. Lorenzo in Lucina (CONNOR BULMAN 2002, pp. 232-233).

Pincio dove è registrato come "antiquario"[304], salvo poi perderne traccia negli anni successivi negli stati delle anime dell'area delle parrocchie limitrofe[305]. Di sicuro aveva nuovamente cambiato domicilio nel corso degli ultimi anni della sua vita. La data di morte, non compare tra le notizie riportate dal Valesio, ed è perciò stata oggetto di discussione. Inizialmente fissata al 1730[306], è stata poi abbassata collocandola in un arco di tempo tra febbraio e aprile 1733 sulla base delle ricorrenze del nome nei registri di lettere patenti[307], infine è stata fissata con precisione *ad diem* al 28 marzo 1733, grazie a una notizia di Ghezzi: *In quest'oggi è Morto il V. Bartoli il quale era antiquario della Camera, che trè giorni fa gli venne un acidente apopletico, et in loco suo è stato fatto il V. Palazzi antiquario et onorato e modesto omo. Il detto Bartoli era figlio del S. Pietro Santi Bartoli famoso intagliatore di acquaforte per le cose antiche, il quale è stato singolarissimo et erudito nelle cose antiche, che non hà havuto l'eguale ne' al suo sapere e nella corretione e del Disegnio*[308].

Francesco Bartoli veniva quindi ricordato da Ghezzi come antiquario della Camera Apostolica, sostituito alla sua morte da Francesco Palazzi il 22 aprile dello stesso anno. Oltre ad essere allievo del padre, come il padre egli infatti aveva ricoperto la carica di Antiquario Pontificio (altrimenti detto "commissario delle antichità di Roma"). Ciò vale a introdurre il paragrafo successivo necessario a contestualizzare l'intera produzione grafica del nostro, che sfruttò non poco il prestigio sia della carica che del cognome che aveva ereditati dal padre.

2.3 - L'eredità istituzionale di Pietro Santi Bartoli: il Commissariato delle Antichità di Roma e il disegno di documentazione come strumento di tutela

Alla morte del padre Pietro Santi Bartoli, Francesco ereditò oltre al lustro del cognome, un notevole patrimonio di disegni e incisioni del padre, ma soprattutto potè beneficiare di una preziosa **eredità istituzionale** legata all'ufficio di Commissario delle Antichità di Roma (*alias* Antiquario Pontificio), che sin dal tempo di Paolo III Farnese era incaricato di concedere licenze di scavo e di esportazione di antichità e opere d'arte per conto del cardinale camerlengo, suo diretto superiore. Il padre Pietro Santi l'aveva ottenuta alla morte di Bellori nel 1694 e la mantenne per il resto della sua vita fino al 1700[309], quando passò immediatamente al figlio Francesco in una successione ideologico-familiare che non ha pari nella storia di questa carica. In genere la nomina del commissario da parte del

[304] Francesco Bartoli romano, antiquario, nel 1725 abita in *via del Babuino verso il monte* nella casa n. 56 due figli e cinque figliastri (figli della prima moglie). *Cfr.* MARCHIONNE GUNTER 2005, p. 200.
[305] Le mie ricerche condotte nei registri degli Stati delle Anime escludono la presenza di Francesco Bartoli nelle parrocchie di S. Lorenzo in Lucina, S. Andrea delle Fratte e S. Maria del Popolo tra il 1730 e il 1733.
[306] THIEME BECKER 1907, II, p. 555.
[307] RIDLEY 1991, p. 197.
[308] DORATI 2008, pp. 123-124.
[309] Sul commissariato delle Antichità di Roma di G. P. Bellori si veda MONTANARI 2000 e FISCHETTI 2007.

camerlengo avveniva sulla base di riconosciuti meriti nel campo dell'erudizione antiquaria (come nel caso di Bellori) oppure dopo aver rivestito incarichi di consulente di qualche collezione di antichità (come nel caso di Leonardo Agostini). Nella scelta del trentenne Francesco Bartoli, vero e proprio *parvenu* nel campo delle antichità, non v'era nulla di tutto questo non essendo egli uomo di lettere, né avendo egli mai in precedenza rivestito alcun incarico pubblico o presso privati[310]. Ma era il figlio, nonché allievo, del celebre Pietro Santi, il cui cognome sembrava bastare da solo a garantire una filo di continuità con il ferreo monitoraggio sulla fuga di antichità e opere d'arte da Roma che aveva felicemente segnato il precedente trentennio belloriano. Sicuramente nella scelta di Francesco Bartoli ebbe un peso la stima di cui già godeva il padre presso il cardinale Gian Domenico Spinola[311]. Grande mecenate e bibliofilo, Spinola possedeva numerose opere di Bartoli nella sua biblioteca, come ho potuto verificare esaminando l'inventario *post mortem* dei suoi beni[312], e a lui si deve la riconferma di Pietro Santi Bartoli nel ruolo di commissario quando nel 1698 sostituì defunto Paluzzo Altieri nella carica di cardinale camerlengo, vale a dire il diretto superiore del commissario delle Antichità di Roma. Potrebbe essere forse intesa come atto di riconoscenza la dedica di Pietro Santi Bartoli a Spinola di un album di disegni di vari oggetti di antichità dal titolo *Scritti di varie antichità,* forse destinato alla stampa, ma rimasto allo stadio di bozza preparatoria[313]. Il cardinale Spinola, anche grazie all'illuminata politica culturale di Clemente XI, si distinse nella lotta contro gli scavi e le esportazioni illegali, ed è ricordato nella storia della normativa di tutela del governo pontificio per gli editti del 1704 e del 1717 che portano il suo nome. Il primo provvedimento fu un bando emesso nel 1702[314], che riconfermava nella sostanza il precedente editto Altieri del 1686. L'inefficacia di tale rimedio, resa tuttavia necessario il ricorso a misure più incisive e radicali, rappresentate dall'editto del 1704 che inaspriva le pene contro scavatori clandestini e contro chi esportava illegalmente opere d'arte. Il bando del 1702 è significativo a mio avviso anche perché per la prima volta in modo chiaro mette a nudo quell'ambiguità di fondo terminologica che qualificava il Commissario delle Antichità, che nello stesso tempo era *anche* come Antiquario Pontificio. I due termini da sempre vennero utilizzati indifferentemente come sinonimi, per ragioni storiche che, a mio avviso, risalgono al momento dell'istituzione della carica ai tempi di papa Paolo III nel 1534, quando vennero assegnate all'umanista, antiquario e collezionista di antichità Latino Giovenale Manetti le nuove mansioni previste dalla carica di commissario, inizialmente solo temporanea. Tale assegnazione avvenne

310 Siano d'esempio i testi delle licenze di scavo e esportazione, conservate in Archivio di Stato di Roma nel fondo della Presidenza delle Strade, che manifestavano un italiano stentato e non privo di frequenti errori ortografici.
311 DI PENTA 2006; DI PENTA 2007.
312 Nell'inventario del 1719 tra i libri posseduti dal cardinale Spinola compaiono: *Pietro Santi Bartoli. Li antichi Sepolchri overo Mausolei Romani, Pietro Santi Bartoli, Le Pitture Antiche de Sepolcri de Nasoni nella Via Flaminia, Le lucerne antiche sepolcrali figurate da Pietro Sante Bartoli* (ASR, Notai RCA, uff. 6, *Dominicus Antonius Gallos*, vol. 889, cc. 164, 170).
313 Dal titolo *Scritti di varie cose antiche*, una miscellanea di disegni di monete, cammei, vasi. oggi conservata alla Louis Walpole Library dell'Università di Yale (LWL, 49 2371). L'album è citato in GIALLUCA 2013, p. 38.
314 Per una storia della carica di commissario delle Antichità di Roma sin dai suoi esordi s.v. RIDLEY 1992.

inizialmente sulla base di riconosciuti meriti e competenze del Manetti esplicitamente ricordati da Paolo III, che lo resero di fatto l'antiquario di fiducia del papa[315]. Si tenga presente comunque che non sempre le competenze letterarie, antiquarie ed erudite furono il metro esclusivo nella scelta del candidato, e anzi tendenzialmente contarono sempre di meno con lo sviluppo degli studi di cultura materiale accanto a quelli filologici. Nel caso della scelta di Pietro Santi Bartoli, oltre alle amicizie personali (in questo caso con Bellori), si valutò anche l'esperienza acquisita sul terreno negli innumerevoli scavi delle vigne romane, dopo venticinque anni di onorato servizio a fianco del commissario Bellori. Per Francesco Bartoli forse accadde qualcosa di simile: è plausibile che egli assistette il padre non solo nella copia dall'antico, ma anche nello svolgimento del suo ufficio che richiedeva costante presenza sul territorio (in modo non troppo dissimile da un moderno funzionario di zona della soprintendenza) accumulando un bagaglio di esperienze e un *know how* che si sarebbero rivelati preziosi per lo svolgimento della mansione di commissario, come dimostrano le istruzioni tecniche d'indirizzo, per le attività di restauro dei monumenti, , impartite da Francesco Bartoli. Alcune di esse, come il noto *vademecum* per il restauro della volta del Pantheon[316], paiono di notevole modernità e se da un lato sono prova di un rapporto fisico e diretto con le antichità di Roma, dall'altro individuano un campo di attività di conservazione finora quasi completamente inedito per la figura del commissario. Sulla base di documenti che ho potuto rintracciare, Bartoli ebbe responsabilità nel restauro di affreschi, probabilmente antichi[317], e propose il restauro integrativo della colonna di Antonino Pio, estratta da via della Missione nel 1703 e disegnata da Bartoli in due versioni conservate ad Holkham Hall: una riporta lo stato di fatto, l'altra che suggerisce una possibile reintegrazione delle lacune[318].

Mentre nel corso del mandato di Bellori si creò una situazione di equilibrio armonico tra l'erudizione antiquaria dell'intellettuale e la conoscenza diretta dei monumenti nel contesto di scavo acquisita grazie all'attento e costante rilevamento sul campo, questo equilibrio si spezzò alla morte di Bellori nel 1694, ma ancora di più alla morte di Pietro Santi con la nomina di Francesco. Ora più che mai, con Francesco, si avverte nella figura del antiquario pontificio/commissario la netta divaricazione tra il l'antiquario vero e proprio, versato nella conoscenza degli autori classici, che aveva indotto Paolo III a guardare ad un umanista come Latino Manetti, e l'artista specializzato nella copia dall'antico, quale era stato Pietro Santi e quale ora era Francesco Bartoli. L'editto Spinola del 30 settembre

315 … *proinde ad te, qui eadem Patriae caritate incensus, in qua ex nobili, ac vetusta Familia natus es, et studio antiquitatum noscendarum et perscrutandarum, sicut audivimus, et ipsi perspeximus semper flagrasti, multumque in eo studio profecisti, quique nobis tua virtute, fide, ingeniique praestantia admodum carus es, nostrae mentis oculos direximus, tibique hanc curam* …(ASR, *Camerale II*, b. 3, f. 108).

316 *Riflessioni fatte da Francesco Bartoli Antiquario sopra il modo di riattare la Rotonda* (ASV, *Fondo Albani*, vol. 12, ff. 181*r*-182*v*); *Riflessioni fatte sopra la repulitura della Rotonda* (*Ibid.*, ff. 185*r*-186*r*).

317 29 settembre 1711 *scudi 66,70 moneta pagati a Francesco Bartoli Antiquario per saldo di un conto di diverse fatiche e spese fatte in porre assieme dui pezzi di pitture in muro per servitio di Palazzo* (ASR, *Tesoreria Generale*, reg. 105/1669, 1711, c. 187).

318 HHL II, ff. 29-31. In particolare il f. 31 è dedicato alla ricostruzione dell'angolo inferiore destro del lato del piedistallo che riporta l'iscrizione, non conservatosi ma ricostruito per analogia con le modanature presenti nella parte conservata.

1704[319], ma il generale l'orientamento della politica culturale promossa da papa Albani[320], tentarono di ricomporre la frattura. Il nuovo editto continua ad assegnare a Francesco la responsabilità sulle licenze di scavo e di esportazione, con una novità fondamentale: se la legge già da tempo stabiliva che nessuna antichità poteva essere demolita senza la licenza del commissario, questa ora poteva essere rilasciata solo *doppo d'aver fatto il disegno di quelle cose che non si potranno conservare*. Questa clausola a mio avviso costituisce una novità di assoluto rilievo, in quanto espressione della nuova dignità conquistata sul campo dal disegno di documentazione. E ciò si verificava *in primis* grazie alla vasta produzione grafica e incisoria dall'antico che aveva reso famoso Pietro Santi Bartoli, tesa alla riproduzione a scopo documentario di ogni genere di antichità, e in particolare degli affreschi a causa della loro intrinseca fragilità. Non è allora un caso se per la prima volta entrino nel novero degli oggetti meritevoli di tutela *pitture, stucchi, pavimenti, figure, o altri lavori di mosaico, monumenti o sian sepolcri di qualsivoglia sorte*, a conferma dell'intimo legame che s'era venuto a creare tra la pittura antica e il disegno, tra l'originale e la copia destinata a eternarne l'immagine. Un testo normativo, dunque, di straordinaria modernità, che si coglie inoltre nella tutela estesa ai libri manoscritti e ai documenti notarili (e forse anche ai disegni[321]), il cui possesso doveva addirittura essere dichiarato e la cui vendita era ora subordinata alla licenza del Prefetto dell'Archivio Apostolico di Castel S. Angelo.

Contemporaneamente l'editto assegnava al veronese Francesco Bianchini[322], cameriere d'onore di Clemente XI dal 1701, figura eclettica di astronomo, matematico e antiquario, la responsabilità sulle iscrizioni, che richiedevano evidentemente competenze storico-letterarie di cui Bartoli era completamente sguarnito. La necessità di creare una figura specifica figura si giustifica *poiché importa molto non meno per l'erudizione Ecclesiastica, che per la profana di conservare le inscrizioni antiche che sono sopra terra ovvero che si trovano sotto terra.* Il richiamo all'erudizione ecclesiastica è chiaro se pensiamo agli interessi di Bianchini, che sarà ricordato, non solo come direttore dello scavo del Palatino dal '21 al '27 e autore di numerose pubblicazioni antiquarie, ma anche come ideatore *per conto del pontefice* (in veste sì questa volta di Antiquario Pontificio *de facto* benché non *de iure*) di quello straordinario Museo Ecclesiastico, mai realizzato concretamente in Vaticano, ma concepito come grande galleria di oggetti destinati a "raccontare" la storia della Chiesa.

Venendo al merito della responsabilità sulle iscrizioni prevista per Bianchini, l'editto sottolinea che a

---

319 Il testo dell'editto è trascritto in EMILIANI 1978, pp. 83-86, n. 5 e DI PENTA 2007, pp. 130-131.

320 Per una panoramica sulla politica culturale del papato Albani si rimanda a GASPARRI 2001.

321 PROSPERI VALENTI RODINÒ 1993, p. 20.

322 Francesco Bianchini (1662-1729), fu una eclettica figura di storico, erudito, archeologo, astronomo, matematico, botanico; già bibliotecario del cardinal Ottoboni, ricoprì le cariche di Segretario della Congregazione del Calendario, cameriere d'onore di Clemente XI, membro dell'Accademia delle Scienze di Parigi e dal 1710 fu canonico di Santa Maria Maggiore. E' ricordato per numerose e importanti opere di antiquaria, quali l'*Istoria Universale* (pubblicata nel 1697 ma rimasta incompiuta), il volume su *La Camera ed inscrizioni sepulcrali de' liberti, servi ed ufficiali della casa d'Augusto*, il volume uscito postumo nel 1738 sugli scavi sul Palatino degli anni '20 dal titolo *Del Palazzo dei Cesari*. *Cfr.* ROTTA 1968, MIRANDA 2000, SÖLCH 2007.

lui occorreva richiedere licenza non solo per distruggere o modificare in qualunque modo l'aspetto di una iscrizione lapidea, sia pagana che cristiana (!), ma anche per spostarla dal luogo in cui si trovava in origine, sottolineando la coscienza del valore dell'informazione contestuale connaturata nell'iscrizione. Tale differenziazione di ruoli sottolineava nella prassi la discrasia esistente tra la figura di Bartoli, che in quanto copista dell'antico diveniva per necessità assiduo frequentatore di scavi, e quella di Bianchini, vero e proprio 'Antiquario pontificio' sul modello, se vogliamo, di Giovenale Manetti[323].

Secondo la ciritica, fu l'attivismo di Francesco Bartoli, con le sue iniziative volte a rafforzare la tutela delle antichità, ad ispirare di fatto l'editto Spinola nel 1704. Iniziative che si trovano sintetizzate in una nota relazione di Francesco Bartoli inviata al papa Clemente XI in una data collocabile tra il 1703 e il 1704[324] con la quale si denunciava, con tanto di nomi e cognomi, l'attività illegale di collezionisti e antiquari come Francesco Ficoroni[325] che traevano profitto dal commercio illecito di antichità depauperando in questo modo le memorie storiche di Roma. Analizzando il lungo trentennio del suo mandato (1700-1733), in assoluto il più longevo nei tre secoli di storia dell'ufficio[326], i primi sei anni sono animati da uno straordinario attivismo che non ha confronti con il venticinquennio seguente, segnato non solo dalle iniziative prese in qualità di commissario, ma anche dall'avvio di importanti iniziative editoriali di cui parleremo a partire forse già dal 1702.

Dietro ad una apparentemente sincera passione civile volta alla difesa del patrimonio monumentale di Roma, v'erano anche motivazioni di fondo più prosaiche e personali, che si evincono dalla lettura di tre lettere inedite da me ritracciate nel fondo Albani dell'archivio di Villa Imperiale di Pesaro (*Appendice documentaria*, docc. 5-7), databili tra il 1701 e il 1704, sulle quale vorrei soffermarmi in quanto consentono di restituire un volto umano ad un personaggio finora rimasto sfuggente anche da questo punto di vista. In esse Francesco Bartoli si rivolge direttamente al papa in qualità di Antiquario Pontificio lamentando di continuare a svolgere il suo lavoro gratuitamente sin dalla sua nomina nel 1700, a seguito dell'avvenuta soppressione della provisione (cioè lo stipendio) prevista per la carica, che al tempo del predecessore Innocenzo XII, quando era commissario il padre, ammontava a ben 10 scudi al mese. A Bartoli preme allora sottolineare l'importanza del suo lavoro

323 Bianchini non fu mai per questo "Presidente delle Antichità", come ancora oggi viene erroneamente ricordato, ricorrendo ad un titolo privo di qualsiasi contenuto oltre che di concretezza storica, non essendo attestato in alcun documento. Esisteva infatti un solo commissario e l'incarico ufficiale a Bianchini era riservato alla tutela delle iscrizioni pagane e cristiane.

324 DI PENTA 2007, p. 81 stabilisce come *terminus post quem* la mancata vendita della collezione grafica del Maratta a Charles Jervas, acquistato dal papa il 28 aprile 1703. Il riferimento esplicito al bando del 1701 del cardinale Spinola che ho individuato nel testo (… *nonostante un bando, che l'Em.o d. Card. Cesareo fece publicare*…), e non all'editto del 1704, mi permette di definire come *terminus ante* il 30 settembre 1704, data di pubblicazione dell'Editto Spinola. La relazione è dunque databile tra aprile 1703 e settembre 1704.

325 ASOR ROSA 1997.

326 RIDLEY 1991, p. 196.

che consiste nel *racogliere tante belle memorie che si ritrovano di antichità* e che perciò *oltre la gran fatica, e atenzione della sua carica, questo solo meriterebbe essere provisionato*, terminando la lettera con la supplica accorata di poter beneficiare *con gran rossore … di qualche elemosina segreta* indispensabile per la sopravvivenza della sua famiglia (*Appendice documentaria*, doc. 5). In una seconda missiva, dopo aver insistito su *le fatiche della sua carica e le calamità della sua breve casa e famiglia* proponeva al papa di assegnargli le provisioni che già erano state proprie di Orazio Foschi che deteneva un non meglio definito ufficio della Curia (*Appendice documentaria*, doc. 6). In una terza invece, chiedeva persino che fosse concesso il pensionamento a un tale Stefano Poragine, bollatore di drappi presso la Dogana di Terra (sottoposta alle ispezioni del commissario), ormai *in età gravissima*, al fine di sostituirsi a lui nominalmente nella carica e poter percepire così quella che era stata la provisione del Poragine, assicurando che ciò non avrebbe procurato alcun detrimento all'esercizio della sua mansione di antiquario (*Appendice documentaria*, doc. 7). Il termine *ante quem* per queste lettere è il 24 settembre 1704, data a cui risale la minuta di un documento ufficiale di papa Clemente XI che ho rintracciato nell'Archivio Storico Capitolino con cui finalmente si diede ascolto alle richieste di Francesco Bartoli attraverso la concessione di una magra provisione annua di 26 scudi l'anno[327] (ben inferiore ai 144 che percepiva il padre Pietro Santi).

Se guardiamo alle date, la provisione venne concessa il 24 settembre 1704, appena sei giorni prima della promulgazione dell'editto Spinola del 30 settembre. Potrebbe trattarsi di una coincidenza, ma si potrebbe anche ipotizzare che la provisione sia giunta in previsione del rafforzamento dell'azione del commissario già descritto in precedenza e del conseguente aggravio di lavoro che esso avrebbe comportato. In questo senso le lodi sperticate rivolte a Clemente XI nel volume sulle *Pitture antiche* curato da Bartoli potrebbero anche essere lette come atto di riconoscenza per aver dato ascolto alle insistenti richieste di Bartoli.

Il pontefice dal canto suo nel concedergli la provisione si dimostrava cosciente dell'importanza *d'invigilare alla conservatione delle Fabriche et antichità di Roma* e riconobbe che essa veniva corrisposta per una attività svolta che sin da principio era stata svolta volontariamente e a titolo gratuito (*nulla di meno volendo* [Bartoli] *espressamente ingiongersi tal peso*). Tuttavia, nonostante il volontariato dei primi quattro anni, e nonostante la magra provisione riservatagli, la carica di commissario rappresentò fin dall'inizio per Francesco Bartoli una eredità troppo preziosa per essere ignorata. Il suo ufficio, nel rilasciare licenze di esportazione, in una Roma sempre più meta del *Grand Tour* diventava infatti una formidabile occasione per crearsi una facoltosa clientela per la vendita dei suoi acquarelli di pitture antiche. Come vedremo meglio analizzando la produzione realizzata per conto dei committenti inglesi, l'attività di copista dall'antico si sarebbe rivelata del resto ben più remunerativa di quella di

[327] ASC, *Camera Capitolina*, Credenzone 6, tomo 74, c. 26.

burocrate d'ufficio. In questi casi la priorità non sarebbe stata la tutela. L'impeccabile solerzia dei primi anni del commissariato sembrò infatti solo un ricordo nel 1717, l'anno in cui, per ironia della sorte, venne emesso il secondo editto Spinola. Il commissario Bartoli non esitò infatti a ricevere denaro dal collezionista inglese Thomas Coke per il rilascio di alcune licenze di esportazione che consentirono a Coke di decorare la sua residenza a Holkham Hall con un notevole numero di sculture antiche acquistate a Roma[328], oppure ancora nel 1721 quando venne autorizzata l'esportazione a Parma di un notevole numero di affreschi e marmi estratti dagli orti Farnesiani al Palatino approfittando della pausa del conclave[329]. Non c'è dubbio alcuno si tratti di un puro e semplice atto di corruzione, almeno per l'episodio del 1717, visto che per il rilascio della licenza non era previsto il versamento di alcuna tassa, e il dettato dell'editto del 1704 a questo proposito era assolutamente inequivocabile: *licenza, ch'egli* [il commissario] *darà gratis a nome Nostro* [cioè del papa]. In modo del tutto analogo e parallelo l'ombra del profitto condizionò anche la stessa pratica del disegno. Esso infatti non sarà sempre fedele testimonianza documentaria del passato, e anzi, numerose licenze artistiche, se non addirittura veri e propri falsi creati per il mercato, come vedremo negli acquarelli della collezione Topham, mineranno gravemente la credibilità del commissario delle antichità, sia agli occhi dei contemporanei, che ai nostri, marcando così la profonda differenza con l'*arte* del padre, lodata come *esattissima* dal Bellori.

2.4 - L'eredità grafica e incisoria di Pietro Santi Bartoli come fonte per la produzione di Francesco Bartoli

Al momento della morte del padre nel novembre 1700 Francesco Bartoli si ritrovò a dover dividere l'eredità del padre con le sorelle Teresa, Cecilia, Elena e Maria Anna. Nominava erede usufruttaria la moglie Lucia Grimaldi e poi i figli Francesco Nicolo Gioseppe, Teresia Maria, Cecilia Artemisia, Elena Teodora Sabina, Vittoria Caterina, Maria Anna de Bartoli. A ciascuno di essi spettava una quota di eredità. Il figlio Francesco, suo allievo, se avesse desiderato i disegni o le stampe del padre, li avrebbe potuti ottenere, una volta stimati, detraendo però il valore corrispondente alla quota parte di liquidità spettante in eredità*: Item voglio, ordino, e comando, che seguita la mia morte si vendino à stima tutti li miei libri, stampe, e disegni della mia Professione, e quelli volendoli il sud.o Franc.o Nicola mio figlio gli si debbano consegnare p. il prezzo che saranno stimati* […] *il quale prezzo detto mio figliolo lo doverà bonificare, e ricevere in conto della sua portione da me lasciatagli come sopra*[330].

[328] Sulla collezione di statue antiche nella residenza di Holkham Hall: ANGELICOUSSIS 2001.
[329] MIRANDA 2000, pp. 116.
[330] Il testamento è datato al 7 novembre 1700 (ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 4, notaio Dominucus Joacchinus, Testamenti, ff. 40-42).

Le successive stime, effettuate a cura dei periti dell'Accademia di San Luca, riguarderanno esplicitamente i quadri e i rami, mentre non vengono espressamente citati i disegni, cioè gli schizzi a matita e penna appuntati e preparatori per gli acquarelli che riproducevano affreschi antichi. La sorte di questo imponente archivio grafico, che doveva essere costituito da centinaia di fogli, non è del tutto chiara e viene da chiedersi se sono forse da includere anche i disegni nella stima di 117 scudi *per diversi libri, e stampe haute dal sig. Francesco in conto della sua parte.* L'unico dato certo è che parte degli **schizzi a matita di Pietro Santi**, dopo la sua morte, pervenne nelle mani del suo "amicissimo" nonché primo esecutore testamentario Vincenzo Vittoria, che poi li raccolse nel noto album oggi a Windsor, come abbiamo visto nel capitolo 4. Un'altra parte sicuramente venne acquisita da Francesco, che ne fece una delle fonti grafiche per la sua produzione di acquarelli, e questi potrebbero essere identificati, come vedremo, con quelli conservati nella collezione Coke di Holkham Hall.

Per quanto riguarda i preziosi **rami** invece, la stima venne effettuata per cura del noto incisore Nicolas Dorigny il 16 maggio 1702 (*Appendice documentaria*, doc. 2) che giunse a stimare l'intera collezione di matrici (oggi all'Istituto Nazionale per la Grafica) per un valore complessivo di 1483 scudi. Essi si riferiscono a quelli già utilizzati per la pubblicazione di quattro opere a stampa, e risultano così ripartiti:

a) 78 rami da "La Colonna Antonina": 624 scudi in totale (8 scudi ciascuno);

b) 116 rami da "Lucerne antiche": 348 scudi in totale (3 scudi ciascuno);

c) 112 rami da "Gli antichi Sepolcri": 336 scudi in totale (3 scudi ciascuno);

d) 35 rami da "Le pitture del sepolcro dei Nasoni": 175 scudi in totale (5 scudi ciascuno).

Al momento della liquidazione vera e propria dell'eredità, il primogenito Francesco Bartoli richiese che la quota di eredità lui spettante fosse corrisposta attraverso la consegna di una serie di beni già stimati elencati una nota (Appendice documentaria, doc. 3) e che a momento erano ancora ritenuti dalle sorelle zitelle dimoranti nella casa paterna. L'elenco firmato di pugno da Francesco si conserva ancora e si presta ad un paio di osservazioni: ricompaiono innanzitutto i 117 scudi "per i libri havuti" in cui potrebbero essere inclusi, come abbiamo appena visto, anche i disegni, ma soprattutto si richiedono espressamente i 35 rami del sepolcro dei Nasoni stimati in precedenza dagli Accademici di S. Luca. In questo modo si può quindi ricostruire come e quando Francesco venne in possesso dei rami dell'archetipo dell'opera principe di Bartoli e Bellori sulla pittura antica, le cui ristampe nel 1702 e nel 1706, avrebbero dato avvio alla carriera professionale di Francesco. Esaminando i documenti

testamentari si fa riferimento inoltre ai rami di un'altra opera, la Colonna Antonina, pubblicata con il commento di Bellori nel 1676 le cui tavole illustravano i fregi della colonna di Marco Aurelio sulla scia del precedente volume sulla colonna traiana uscito quattro anni prima. In occasione del matrimonio della figlia Vittoria, Pietro Santi Bartoli nel 1700 aveva promesso in dote a Pietro Nelli il fatturato derivante dalla vendita dei volumi sulla Colonna Antonina per la quale era prevista evidentemente nel breve periodo una ristampa. Ma il padre Pietro Santi morì prima ancora di porre mano alla seconda edizione senza quindi che fosse risolto il problema della dote (*Appendice documentaria*, doc. 3). Si rese necessario allora ad un accordo in base al quale tutti i fratelli avrebbero pagato le spese di stampa delle matrici, il ricavato sarebbe stato versato per la dote, ed eventuali eccedenze redistribuite ai fratelli. Lo stesso sarebbe accaduto per l'eventuale stampa dei rami delle altre tre opere: in particolare per il sepolcro dei Nasoni si statuiva che "esso sign. Francesco sia tenuto ogn'anno a dare alle dette sorelle dodici libri della opera della grotta di Nasone", mentre le sorelle avrebbero dovuto sostenere le spese per l'acquisto della carta e per l'impressione. Sono queste le premesse immediate alla ristampa dei volumi. Le tavole del volume dei Nasoni sarebbero state le fonti grafiche di Francesco nella redazione dei suoi acquarelli, al pari dei disegni del padre, come vedremo meglio analizzando più in dettaglio alcuni *specimina* delle più importanti collezioni.

2.5 - L'attività editoriale attraverso i rami paterni

I primi anni del commissariato di Francesco, come abbiamo visto, furono caratterizzati da una febbrile attività che si affianca ad iniziative editoriali con ogni probabilità a lui riconducibili, da lui incoraggiate, o semplicemente rese possibili grazie ai rami ereditati.

Francesco Bartoli fu abile a trarre prestigio e profitto dalla memoria del padre, soprattutto all'avvio della sua carriera, da un lato attraverso la riedizione delle sue maggiori opere, dall'altro attraverso l'uso di incisioni e disegni del padre come modelli per la sua produzione ad acquarello. Solo successivamente, nel 1709 con lo scavo sotto Palazzo Rospigliosi e negli anni '20 del '700, con gli scavi Bianchi sul Palatino, cercò di emanciparsi dalla figura paterna attraverso una produzione documentaria originale, cioè realizzata *ex novo* direttamente dall'antico.

Rimanendo per ora nel campo dell'editoria antiquaria, si data al 1702 la terza edizione del volume sulle pitture del Sepolcro dei Nasoni del Bellori e Bartoli *senior* dopo la prima edizione del 1680 e la seconda del 1691. E' probabile, benché non vi siano prove, che i rami paterni espressamente richiesti come quota ereditaria da Francesco Bartoli siano stati messi a disposizione dell'editore Antonio De Rossi per la ristampa di quella che era considerata allora la più rappresentativa opera sulla pittura antica. In essa si fa riferimento esplicito agli schizzi a matita di Pietro Santi Bartoli

conservati nella biblioteca di Vincenzo Vittoria che riproducono il sepolcro dei Nasoni, oggi conservati a Windsor nell'album effettivamente posseduto dal Vittoria. Tale riferimento non è che lo spunto di partenza per un testo iper elogiativo delle qualità morali e intellettive del collezionista spagnolo, riportato integralmente dal biografo A. Palomino tra le laudi che egli seppe "meritarsi" in vita[331]; esso è inserito all'interno della planimetria del sepolcro dei Nasoni e recita: *Li disegni di quest'Opera cavati da gli Antichi Originali si ritrovano nella Libraria dell'Illustrissimo Signor Canonico Don Vincenzo Vittoria Spagnolo nobile di Valenza le cui generose qualità si estendono ancora nel eruditione delle Antiche Memorie, con le quali si rende Celebre il suo nobilissimo Genio, il cui elevato ingegno risplende non meno nella chiarezza de Natali che nella Cultura de suoi eruditi studii sì nel pennello come nella penna*[332].

Una tale pubblicità alla collezione del Vittoria, che ritroviamo anche nelle *Pitture Antiche* di Bartoli del 1706 in cui viene nominato il Museo Vittoria in relazione alla tavola del Coriolano[333], farebbe pensare dunque ad una ristampa dell'opera realizzata con i rami appartenuti a Pietro Santi Bartoli e messi a disposizione da Francesco Bartoli grazie al finanziamento di Vincenzo Vittoria che ne avrebbe ottenuto in tal modo un sicuro ritorno di immagine, nell'ambito di una strategia di affannosa conquista di visibilità ben descritta dal saggio di S. Rudolph. Una collaborazione tra i due non è da escludere, anche per la familiarità che già esisteva tra il padre Pietro Santi e Vincenzo Vittoria che ne fu esecutore testamentario[334].

Al 1704 risale invece la ristampa di ben tre opere che raccoglievano incisioni di Pietro Santi Bartoli, tutte e tre uscite lo stesso anno dalla tipografia dell'editore Domenico De Rossi: il volume sui rilievi della colonna di Marco Aurelio (1676), *Le antiche Lucerne* (1691) e *Gli Antichi Sepolcri* (1697).

Un piano editoriale del genere potrebbe a mio avviso trovare la sua giustificazione nella ritorno all'*aurea aetas* propagandato sotto Clemente XI, ideale successore degli imperatori romani, ad una Roma moderna che nulla avrebbe avuto da invidiare all'antica o all'Atene classica[335], come suggellato

---

331 PALOMINO 1724, II, p. 495. RUDOLPH 1989 p. 245 n. 81 sostiene di non aver individuato il passo citato nell'edizione del 1706. In effetti l'elogio si trova unicamente nell'edizione del 1702, quando cioè gli schizzi di Pietro Santi Bartoli si trovavano ancora saldamente in mano di Vincenzo Vittoria che avrebbe donato i disegni al papa tra il 1705 e il 1706. L'edizione delle Pitture Antiche del 1706 venne preparata proprio nel momento in cui avvenne la cessione dell'album al papa, ragion per cui si riscontra una apparente contraddizione: mentre alla tav. 1 si cita il disegno del Coriolano come appartenente al Museo del Canonico Vittoria, nell'appendice, che fu evidentemente scritta in un momento successivo, tre disegni dell'album Vittoria vengono segnalati come già appartenenti alla biblioteca di papa Clemente XI, quando cioè la cessione era già avvenuta.

332 BARTOLI BELLORI 1702, tav. 2.

333 BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, tav. 1.

334 Per Vittoria esecutore testamentario si veda il paragrafo precedente. L'origine dell'amicizia tra i due potrebbe risalire all'aiuto prestato da Vittoria al commissario Pietro Santi Bartoli nel corso del suo mandato tra il 1696 e il 1700. Così forse andrebbe interpretato il passo del biografo Palomino, in cui afferma che venne 'nominato' dall'Antiquario Pontificio con un salario: *y assi suè nombrado por Antiquario del Papa, con Salario senalado* (PALOMINO 1715, p. 208; PALOMINO 1724, p. 495). Non pare che Palomino voglia affermare falsamente che Vittoria sia stato nominato Antiquario Pontificio come invece sostiene RUDOLPH 1989, p. 225, n. 2. Il *por* infatti è complemento di agente e non può essere tralasciato nella traduzione che quindi va resa come *nominato dall'Antiquario del Papa*, e non *nominato Antiquario del Papa*.

335 *… Santità Vostra, attenta non meno a promuovere le Scienze, e le Arti Liberali, che a governar col prudentissimo, e sapientissimo suo giudizio tutto il Mondo Cattolico, vedrà quanto prima rinascere quei grand'Uomini de' Secoli andati, e non avrà che invidiare, né all'antica*

dal maggiore evento del 1704: la liberazione dal suolo e la solenne erezione in piazza Montecitorio della colonna di Antonino Pio, da tempo semisepolta in via della Missione nelle vicinanze di quella del Marco Aurelio[336]. L'evento, o meglio la sua ideologizzazione, consacrò il papa *antiquitatum Romanarum restaurator*[337], come si legge dai versi di in un epigramma di M. Brugueres apposto nelle prime pagine del volume sulle *Pitture antiche* del 1706[338]. All'evento fu riservato un intero volume antiquario pubblicato dal Vignoli nel 1705, con tavole illustrative sia della colonna che del piedistallo decorato a bassorilievo[339]. La ristampa De Rossi del volume sulla colonna di Marco Aurelio della coppia Bartoli/Bellori fu scelta allora per ricordare l'avvenimento, come si legge nell'introduzione curata da Domenico De Rossi e soprattutto come si nota dalle tre incisioni di Francesco Aquila pubblicate in appendice al volume, che riproducono l'iscrizione del piedistallo con i suoi due lati scolpiti a rilievo[340]. A ben guardare però tale ristampa, cui seguirono le altre due fu resa possibile dai rami che erano stati appena acquistati da Domenico De Rossi dagli eredi Bartoli. Mentre Francesco riuscì a tenere per sé solo il volume sul sepolcro dei Nasoni, le sorelle non esitarono a monetizzare i rami ereditati dal padre. Le matrici della Colonna di Marco Aurelio erano quelli consegnati in dote a Pietro Nelli per il matrimonio di Vittoria Bartoli, e questi, al pari delle *Lucerne antiche*, degli *Antichi Sepolcri* e del *Sepolcro dei Nasoni* erano stati oggetto di valutazione economica da parte dell'Accademia di San Luca, come abbiamo visto nel precedente paragrafo.

Nel caso degli *Antichi Sepolcri*[341] una conferma interessante giunge dalla lettera dedicatoria scritta da Lorenzo Filippo De Rossi, figlio di Domenico, che si conclude con la dichiarazione del recente acquisto dei rami[342]. Viceversa nel frontespizio delle *Antiche Lucerne* si esplicita la recente acquisizione: … *che ora sono trà le Stampe di Domenico de Rossi.* E' evidente perciò che tra il 1702 e il 1704 i rami di queste tre opere vennero vendute dagli eredi Bartoli agli editori De Rossi che approfittarono dell' impegno dimostrato da Clemente XI verso le antichità di Roma per ripubblicare insieme le tre opere nel 1704, anno che doveva inaugurare nuove politiche per la tutela e la conservazione, evocate da un

---

Roma, né alla famosa Grecia. Quella CLEMENTISSIMA STELLA, di cui ella sente i benigni, e favorevoli influssi, saprà co' suoi luminosi raggi scacciar le tenebre dell'ignoranza, e rinnovare in quest'Alma Città la tanto rinomata Atene (BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, dedica di F. Bartoli a Clemente XI).

336 Per le vicende che portarono allo scavo e alla successiva erezione della colonna si veda: PIETRANGELI 1982.

337 Come appare dall'epiteto di Clemente XI nella dedica iniziale di Francesco Bartoli nelle prime pagine delle Pitture Antiche (BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, dedica di F. Bartoli a Clemente XI), ma anche come si legge nella dedica di Domenico De Rossi al papa in BARTOLI BELLORI 1704: *Beatissime Pater … qui tum sacra tum prophana monumenta à temporum, hominumque iniuriis in diem vendicas, eternaeque Urbis famae consulis, ac splendori.* A proposito invece della colonna appena eretta: *siquidem ignota haec moles, penitusque ruderibus sepulta ideo contigit erui, ut meliori aevo, Te regnante flueretur, et memoria Imperatoris, cognomento Pii, sub Clementissimo Pontefice revivisceret.*

338 BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, p. non numerata.

339 VIGNOLI 1705.

340 BARTOLI BELLORI 1704, tavv. I-III.

341 E' interessante notare come stranamente sia stata ripubblicata la prima edizione del '97 e non la seconda del '99 ampliata di quelle dodici tavole che invece ritroviamo nelle Pitture Antiche di Francesco Bartoli del 1706. Segno dunque che una parte dei rami rimase di proprietà di Francesco.

342 Lorenzo Filippo De Rossi scrive nella dedica introduttiva all'edizione del 1704 degli *Antichi Sepolcri*: *A quest'opera segnalata degli Antichi Sepolcri, la quale da me di fresco acquistata, esce ora per la prima volta dalle mie stampe.*

lato dal restauro della colonna di Antonino Pio, dall'altro dalla promulgazione dell'editto Spinola.

Inni di lode per il nuovo corso impresso alle arti dal papa e dal camerlengo si rinvengono due anni più tardi anche nella più celebre opera di Francesco: ***Le pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro de' Nasoni***. Uscita nel 1706, sin dal titolo quest'opera metteva in luce la sua duplice natura: non si intendeva semplicemente ristampare il volume del padre sulla tomba dei Nasoni[343] (come era accaduto nel 1703), ma si puntava soprattutto ad aggiornamento di esso, quasi a voler figurare la continuità che Francesco Bartoli amava ostentare con l'attività e la professionalità del padre. Da volume dedicato ad un ciclo di affreschi diveniva il catalogo illustrato di alcune delle più note scoperte di affreschi documentati a Roma tra la metà del XVII secolo e i primi anni del XVIII. Da *una* pittura antica, il celebre ciclo della tomba dei Nasoni, si passava dunque alle pitture antiche di Roma. Fu l'opera con cui venne per tutta la vita identificato Francesco Bartoli, come emerge dal ritratto oggi a Stoccolma che di lui ne fece Fernando d'Imperiali per illustrare le Vite di Nicola Pio. Nell'incisione, al di sotto dell'ovale contenente il ritratto vero e proprio, tra gli attribuiti identificativi del mestiere compare infatti un volume dal titolo "Le pitture antiche", insieme ad un'iscrizione, una lucerna antica e una tavolozza di colori con alcuni pennelli[344].

Non essendo però Francesco Bartoli un erudito, come del resto nemmeno era realmente il padre, per il commento fu necessario ricorrere all'erudizione letteraria di un antiquario vero e proprio come Michelangelo de La Chausse[345], già celebre per a pubblicazione del *Museum Romanum* del 1680[346] cui aveva collaborato Pietro Santi Bartoli con numerose incisioni. La collaborazione del 1706 faceva dunque eco alla gloriosa coppia Bellori-Bartoli *senior*, che ora sembrava essere tornata a vivere grazie alla decisione del figlio che rendeva pubblici i rami ereditati dal padre (*avendo tra paterni studi ritrovato questi rami*).

Venendo infine ai contenuti, l'opera è ripartita in tre sezioni distinte:

- nella *prima* venivano presentate al pubblico alcune incisioni inedite di Pietro Santi Bartoli insieme a tavole illustrative degli affreschi appena scoperti sotto il commissariato di Francesco Bartoli;
- la *seconda* riproponeva la stampa dei trentacinque rami del Sepolcro dei Nasoni;
- la *terza* parte era una appendice in realtà estranea al tema della pittura antica, una miscellanea sepolcrale in cui venivano pubblicati in realtà oggetti di varia natura, in gran

[343] BARTOLI BELLORI 1680.
[344] BJURSTRÖM 1995, p. 99.
[345] Su M. De La Chausse si veda: BRUNEL 1981; in particolare sul *Museum Romanum* si veda: LIEPMANN 1987.
[346] DE LA CHAUSSE 1680.

parte certamente derivanti da disegni di Pietro Santi Bartoli: le prima tre incisioni, opera di Francesco Bartoli, costituiscono l'ennesima occasione per omaggiare il pontefice[347]. Esse riproducono infatti un sepolcro (che ho identificato con una scoperta del 1656 effettuata lungo la via Portuense) tratteggiato in altrettanti schizzi di Pietro Santi Bartoli compresi nell'album che Vincenzo Vittoria aveva appena donato alla biblioteca di Clemente XI[348], ricordata nella descrizione delle tavole[349]. Nell'appendice si trovano poi alcune stampe di Pietro Santi previste forse per una terza edizione de *Gli Antichi Sepolcri*[350], e infine sarcofagi e 'vasi etruschi' appena donati dal cardinale Gualtieri ai Musei Vaticani fatti incidere da Francesco Bartoli anch'essi forse a partire da disegni del padre[351].

Soffermandoci sulla prima parte, che giustificava di fatto l'uscita dell'intera opera, essa si apre con le incisioni di Pietro Santi, doveroso omaggio alla veneranda memoria del padre, che si riferiscono ad alcuni dei più celebri ritrovamenti del secolo passato, in particolare gli affreschi scoperti nell'orto de Nobili al Colosseo nel 1667 e in una vigna presso le Sette Sale nel 1683, già noti da acquarelli in possesso degli eredi Massimo e del *Cabinet du Roy* di Parigi. Le tavole di Francesco che seguono appaiono funzionali alla celebrazione dei primi anni della sua attività di Commissario: esse rappresentano tre pavimenti in mosaico monocromo scoperti nel 1704 nell'area di S. Stefano Rotondo[352]. Due di queste riproduzioni di mosaico in particolare derivano direttamente da acquarelli di Francesco oggi conservati ad Holkham Hall, uno dei quali, evidentemente preparatorio per la realizzazione della matrice, riporta il numero di tavola XXI[353]. Infine va segnalata anche una quarta incisione, sempre di Bartoli, che riproduce un soffitto dipinto scoperto in vigna Moroni[354], derivata in questo caso da un disegno di Gaetano Piccini oggi conservato all'Istituto Nazionale per la Grafica[355]. Piccini, oltre ad essere stretto collaboratore di Bartoli, fu il copista al seguito di Francesco Ficoroni negli scavi della vigna Moroni tra il 1704 e il 1709, quello stesso Ficoroni come abbiamo

347 BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, tavv. 1-3 (Appendice).
348 RL, A22, ff. 9655-9657.
349 Nella descrizione delle tavole 1 e 2 dell'appendice si chiarisce che *la facciata di questo Sepolcro trovasi delineata nella famosa raccolta de dissegni della SANTITA' DI NOSTRO SIGNORE* (BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, p. 49). L'album Vittoria, in cui tuttora si trovano i disegni che ispirarono queste tre tavole, si trovava nella Biblioteca privata di papa Albani. Nel 1721, alla morte di quest'ultimo, le raccolte di disegni pontificie (compreso il Museo Cartaceo di Cassiano e Carlo Antonio dal Pozzo) passarono nelle mani del cardinale nipote Alessandro Albani, che le vendette nel 1762 al re d'Inghilterra Giorgio III suscitando tra l'altro lo sdegno del Winckelmann, curatore della collezione Albani, per l'espatrio della straordinaria collezione grafica (PROSPERI VALENTI RODINÒ 1993, PP. 28-29).
350 BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, tavv. 4-6 (Appendice). La sezione del mausoleo di vigna Ferrieri presso Tor Pignattara con le iscrizioni funerarie degli *equites singulares* si accordano perfettamente con lo stile delle tavole degli *Antichi Sepolcri* che riproducono piante, sezioni e arredo dei sepolcri.
351 BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, tavv. 13-16 (Appendice).
352 BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, tavv. 20-22.
353 BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, Tavv. 20, 21, 22 corrispondono rispettivamente agli acquarelli HHL II, ff. 27, 28, 26 (quest'ultimo riporta l'indicazione del numero di tavola XXI).
354 BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, tav. 14.
355 ING, 158-I-5, f. 15.

visto già pesantemente accusato da Bartoli di commercio illegale di antichità nella nota relazione a Clemente XI. Non stupisce allora che in questo caso la descrizione della tavola passi accuratamente sotto il silenzio sia il luogo dello scavo che il direttore dei lavori.

L'opera celebrava, oltre al suo autore, anche il camerlengo Spinola, cui si deve la nomina a Commissario del Bartoli, con una tavola a lui dedicata[356]. Spinola veniva ricordato anche nell'introduzione al Sepolcro dei Nasoni nella seconda sezione, che aggiungeva al testo originario di Bellori il ricordo del celebre editto appena promulgato che ribadiva in modo esplicito l'ineludibilità delle licenze di scavo e quindi la centralità della figura del commissario, e quindi di nuovo di Bartoli. Ma Bartoli, essendo oltre che commissario sottoposto al camerlengo, anche Antiquario Pontificio, rivolgeva naturalmente il suo omaggio più devoto direttamente a Sua Santità. A Clemente XI era infatti dedicato l'intero volume. I suoi meriti nella conservazione e restauro delle antichità, dimostrati appena due anni prima con lo sforzo profuso nel delicato sollevamento da terra della colonna di Antonino Pio, vengono ricordati in toni encomiastici sia nell'epigramma panegirico di Michael Brugueres sia nella dedica di apertura di Francesco (quasi certamente di pugno del De La Chausse), non meno aulica dei versi dell'epigramma. Rivolgendosi direttamente al pontefice, Bartoli, con l'esibire il frutto dei suoi primi anni di commissario (*i primi frutti de' miei studi*), insieme al ricordo delle fatiche del padre (*mischiati colle paterne fatiche)* come fossero primizie offerte agli dei, auspica di poter continuare a contare sulla fiducia del papa per "spogliare" il sottosuolo di Roma dei suoi tesori che sarebbero servite ad accrescere il decoro di Roma agli occhi di curiosi ed eruditi (*mi permetterò di spogliare la sua sotterranea Roma di sì preziosi tesori per arricchirne sotto il suo gloriosissimo Nome tutto il Mondo Letterato*).

Nulla di più lontano dunque dall'interesse per speculazioni dotte ed antiquarie, che nemmeno gli appartenevano. Le antichità sono concepite alla stregua di tesori e meraviglie con cui far splendere, sotto papa Albani, una nuova Roma che nulla avrebbe avuto da invidiare all'Atene classica. Al di là di retorici auspici per il futuro, e oltre alla volontà di dimostrare di essere il degno erede del padre, pare di scorgere tra le righe una implicita manifestazione di riconoscenza di Bartoli per il ripristino della provisione (cioè lo stipendio) al Commissario delle Antichità, come abbiamo visto, dopo tre anni di umilianti richieste di elemosina segreta.

Il successo di un'opera si misura anche nella sua storia editoriale, fatta di ristampe, aggiornamenti e traduzioni. Una nuova edizione di quest'opera, appena quattro anni dopo la prima edizione, era stata progettata da Francesco Bartoli, ma mai portata a termine, allo scopo di divulgare le nuove scoperte di affreschi intervenute durante la costruzione di un'ala del palazzo Rospigliosi. Nel 1738 la necessità

[356] BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, tav. 10.

di estenderlo alla conoscenza della platea internazionale della *Républiques des Lettres*, soprattutto inglese, indusse l'editore Girolamo Mainardi a stamparne una traduzione in latino, le *Picturae antiquae cryptarum Romanarum*, come appare dalle parole del titolo (*nunc primum Latine redditum*) e come dichiarava egli stesso nell'*admonitio* iniziale al lettore[357]. Non è un caso infatti se negli stessi anni a Londra John Turnbull stava lavorando ad un trattato sulla pittura antica da corredare con tavole tratte dai disegni di Paderni, poi pubblicato nel 1740[358]. Al 1750 risale una nuova ristampa delle *Picturae* curata da Giovanni Bottari e da Ridolfino Venuti, che oltre a includere alcune copie degli affreschi antichi della collezione Rospigliosi, faceva incidere per la prima volta alcuni disegni di Pietro Santi Bartoli appartenenti all'album Vittoria conservato nella Biblioteca del cardinale Albani. L'ultima edizione giunge infine addirittura alla fine del secolo[359], al culmine di una parabola di riedizioni lunga un secolo, che ne fanno il testo guida della pittura antica per tutto il Settecento insieme agli otto volumi delle *Antichità di Ercolano Esposte*[360].

Infine, l'ultima opera di Bartoli, pubblicata oltre vent'anni dopo *Le Pitture Antiche*, ed esattamente dopo ben 27 dalla morte del padre (e sei anni prima della sua) era l'ennesimo, stanco, tributo al padre, reso attraverso la pubblicazione dei suoi rami. Il tono è ben diverso dalle ambizioni del momento di avvio della sua carriera che vedeva nell'immagine di Pietro Santi solo un pretesto iniziale per la sua affermazione come copista. La ***Raccolta di camei e gemme antiche*** … *disegnate e intagliate da Pietro Santi Bartoli date ora in luce da Francesco Bartoli suo figliuolo*[361] appare come un volume muto, privo cioè di testi descrittivi di accompagnamento vergati da un antiquario come Michelangelo De La Chausse, che era morto da circa tre anni. Fu pubblicata allora una sequenza, senza pretese erudite, di ben 103 incisioni di Pietro Santi Bartoli, molti dei quali con l'esplicitazione della provenienza Odescalchi. I cammei e i busti in marmo in gran parte provenivano infatti dalla collezione della Regina di Svezia, poi passate nella Odescalchi, e non a caso al principe Odescalchi era dedicata l'opera con il ritratto in prima pagina. Le iconografie di divinità, personaggi mitologici e storici sono identificate dalla legenda entro una *tabula biansata* nel margine superiore. E' l'ennesima espressione del connubio tra la l'impegno intellettuale di Bellori e il bulino di Pietro Santi Bartoli: il riconoscimento dei volti è infatti sicuramente l'esito degli studi iconografici di Bellori, in parte convogliati nelle *Imagines* del 1685[362], nel periodo in cui prestò servizio come curatore scientifico

357 *Enimvero eruditorum Virorum exterarum nationum, et illorum praesertim, qui Italicam linguam minime callent, implentes vota, id latine redditum exhibemus* (BARTOLI DE LA CHAUSSE 1738, p. XI).
358 TURNBULL 1740.
359 BARTOLI DE LA CHAUSSE 1791.
360 BAYARDI 1757-92.
361 BARTOLI 1727.
362 BELLORI 1685 è e dedicato ai ritratti di filosofi, poeti, retori e oratori raffigurati nei busti o intagliati nei camei. Molte delle antichità pubblicate erano parte della collezione di Cristina di Svezia, di cui Bellori fu curatore a partire dal 1677, anno dei morte del cardinale Camillo Massimo, finanziatore di molte pubblicazioni antiquarie belloriane (Sul rapporto tra Bellori e la regina di Svezia s.v.: MONTANARI 2002).

della collezione della regina Cristina di Svezia. 49 di queste incisioni sarebbero ricomparse nel 1751 nel *Museum Odescalcum*, arricchito dal commento di Nicolò Galeotti e la dedica a don Livio II Odescalchi (1725-1804)[363].

In conclusione la qui ricostruzione della sequenza di pubblicazioni appena delineata è indicativa di quanto i rami paterni attraverso l'editoria antiquaria siano stati funzionali a promuovere l'immagine di Francesco lungo l'arco di tutta la sua carriera. Nonostante avesse avviato una produzione ad acquarello volta a illustrare scavi a lui contemporanei, non riuscì mai a emanciparsi dalla smisurata fama del padre, preferendo limitarsi allora a trarre da essa, sino all'ultimo, il massimo del vantaggio.

2.6 - Gli acquarelli di Francesco Bartoli: quadro generale della produzione

Vengono qui di seguito elencate schematicamente le principali raccolte di acquarelli di Francesco Bartoli oggi esistenti, a cominciare dagli acquarelli delle due principali collezioni inglesi di Thomas Coke e Richard Topham, analizzate più approfonditamente nei paragrafi successivi. Seguono poi gli acquarelli di origine ignota, per i quali si conosce cioè solo l'acquisto tardo, effettuato dopo la morte di Francesco Bartoli. Da ultimo si segnalano alcuni acquarelli, oggi perduti, appartenuti alla collezione del cardinale Alessandro Albani citati solo da una indicazione di John Turnbull.

A) PRINCIPALI COMMISSIONI:

I) HOLKHAM HALL LIBRARY (COLLEZIONE THOMAS COKE):

1. **Album Ashby I**

Acquarelli: ff. 1-4; 6-65

2. **Album Ashby II:**

Acquarelli: ff. 1-28; 73-74

Disegni a matita: ff. 28-31; 33; 48; 51; 60; 63-65; 68

[363] BARTOLI GALEOTTI 1751.

Totale: 94 acquarelli e 12 disegni

Bibliografia: ASHBY 1916

II) ETON COLLEGE LIBRARY (COLLEZIONE RICHARD TOPHAM)

Acquarelli:

vol. Bn5: 73 ff.

vol. Bn6: 52 ff.

vol. Bn7: 98 ff.

vol. Bn8: 55 ff.

vol. Bn9: 1 f.

Totale= 279 acquarelli

Bibliografia: ASHBY 1914

B) COMMISSIONI NON NOTE

I) CITTÀ DEL VATICANO, BAV, *CAPPON.* 285

Acquarelli: ff. 1-36; 41; 42a; 42b

Totale acquarelli: 37 acquarelli in totale

Bibliografia: ENGELMANN 1909

Commento descrittivo:

Mentre G. S. Cozzo e R. Engelmann tra fine '800 e inizi '900 attribuivano erroneamente questi disegni alla mano di Pietro Santi Bartoli[364], oggi invece il dato stilistico ci porta ad affermare con

[364] COZZO 1897, p. 426; ENGELMANN 1909, p. XIX.

sicurezza che il codice *Cappon.* 285 raccoglie un primo gruppo di 37 acquarelli di Francesco Bartoli e un secondo di 12 acquarelli di mano di Gaetano Piccini. Sulla base di una nota d'acquisto riportata sul diario di Alessandro Gregorio Capponi (1683-1746) si è voluto in passato far coincidere questi acquarelli con quelli venduti dall'antiquario e commerciante Francesco Ficoroni al Capponi il 20 aprile e il 16 giugno 1732[365]. Aggiungo io stesso altre argomentazioni: dal momento che nel diario non vengono citati altri acquisti di opere del Bartoli, il numero degli acquarelli acquistati coincide esattamente con i 27 effettivamente contenuti nel codice, e sul primo foglio del codice sono riportate le inziali del Capponi seguite dal mese e dall'anno di acquisizione (*A.G.C. Aprile 1732*), l'ipotesi sembrerebbe trovare il giusto credito. I conti tuttavia non tornano se consideriamo il contenuto iconografico degli acquarelli, che solleva qualche perplessità sulla reale identificazione di questi disegni.

Secondo l'appunto di Capponi infatti il 20 aprile vennero acquistati 19 acquarelli dalla Domus Transitoria (*Bagno di Augusto*) sul Palatino, mentre il 16 giugno vennero acquistati altri 16 disegni relativi allo stesso contesto palatino insieme a due acquarelli relativi alle pitture *Domus Aurea* sull'Oppio (*Casa di Tito*), già riprodotte a suo tempo da Pietro Santi Bartoli della riguardavano gli affreschi dalla *Domus Transitoria* sul Palatino, mentre solo due acquarelli dovevano raffigurare le pitture della Domus Aurea[366]. Ebbene, analizzando in dettaglio il contenuto iconografico degli acquarelli emerge una palese discrepanza: forse uno solo del totale dei 35 dal Palatino potrebbe essere posto in relazione con lo scavo della *Domus Transitoria*[367], in quanto lo ritroviamo nel volume Bn 8 di Eton, che era in buona parte dedicato agli affreschi del Palatino (e il condizionale rimanga d'obbligo se teniamo presente la disinvoltura dell'artista nella copia dall'antico).

Di conseguenza o l'informazione resa da Ficoroni a Capponi al momento dell'acquisto è completamente falsa, oppure i disegni in oggetto vanno ricercati altrove e non nel codice in questione[368]. A parte il caso appena citato, i disegni di Francesco Bartoli presenti nel codice si ritrovano in larga parte nel volume Bn 5 della collezione Topham di Eton, che dimostra di fare ricorso agli schizzi preparatori comuni alle due serie, tratti o ispirati in vario modo a disegni o a

---

365 RODINÒ 2004, p. 9.

366 *Adi 20 Aprile 1732 dal suddetto S. Francesco Ficoroni ebbi n.* ***19 pezzi*** *di pitture fatte a penna, e colorite al naturale, come stavano nel Bagno di Augusto che fù scoperto nello scavare cinque anni fa nel monte Palatino agl''orti Farnesiani, che furono fatti dipingere e copiare dal Ministro di Parma per mandarli a quel Principe, e quali sono di mano del S. Francesco Bartoli figliolo del celebre P. S. Bartoli, quali sono benissimo fatti, e pagai sc. 12* (BAV, *Cappon.* 293, c. 75).
Adi 16 Giugno 1732, dal S. F. Ficoroni ebbi altri n. ***16 disegni*** *coloriti in carte del Bagno di Augusto trovato già anni sono nel Monte Palatino, e* ***due altre*** *della Casa di Tito nel giardino di Gualtieri dietro a S. Clemente, compagni a quelli presi due mesi fa dall''istesso, fatti parimenti da Pietro Santi Bartoli e suo figliolo Francesco, Bartoli, quali pagai sc. 9,60* (BAV, *Cappon.* 293, c. 77).

367 BAV, *Cappon.* 285, f. 13 corrisponde infatti a ECL, Bn8, f. 22.

368 Così in effetti farebbero pensare le parole di Capponi che a giugno sostiene di aver acquistato due disegni della *Domus Aurea*, che erano simili a quelli acquistati ad aprile riprodotti già da Pietro Santi Bartoli: *compagni a quelli presi due mesi fa* [aprile] *dall''istesso* [Ficoroni], *fatti parimenti da Pietro Santi Bartoli e suo figliolo Francesco Bartoli.* Dunque ad aprile sarebbero stati acquistati altri acquarelli non registrati nel diario e coincidenti con quelli raccolti nel *Cappon.* 285?

incisioni di Pietro Santi Bartoli.

II) ROMA, BIASA, ROMA XI 25

Acquarelli: nn. 29244-29250[369]

Totale: 7 acquarelli

Bibliografia: FUSCONI 2010, pp. 55-61.

Commento descrittivo:

Proveniente dalla collezione privata di Rodolfo Lanciani, il codice raccoglie disegni e stampe dall'antico appartenuti in precedenza all'antiquario cortonese Ridolfino Venuti[370], che giunse a Roma nel 1735 divenendo curatore e consulente della collezione del cardinale Alessandro Albani, ruolo che sarebbe poi stato svolto da Winckelmann. Ricoprì inoltre la carica di Commissario delle Antichità di Roma, di cui alcuni di questi disegni di questo codice da annotati (e forse anche eseguiti) sono testimonianza. In assenza di dati non è facile ripercorrere a ritroso le vicende del codice per comprendere come e quando gli acquarelli di Bartoli raccolti nel codice possano essere giunti a Venuti, ma si può tentare un'ipotesi esaminando una didascalia di Ridolfino Venuti trascritta in rosso da Lanciani sul foglio che include i tre tondi dalla volta della camera affrescata di S. Gregorio al Celio (nn. 29245-29247): *ritratti di famiglia romana scoperti nella vigna Guglielmina al Celio nel 1732*. Sia la data che il luogo della scoperta sono del tutto errati. Talvolta però provare a giustificare un errore può suggerire spunti intriganti per nuove congetture. Nel 1732 vennero venduti da Ficoroni a Capponi i 27 disegni di Francesco Bartoli oggi in BAV, *Cappon.* 285, come del resto è ricordato nel primo foglio "aprile 1732". E' allora possibile che i sette acquarelli di Bartoli nel codice Venuti in questione siano

[369] Il n. 29244 corrisponde invece ad un acquarello di Francesco Bartoli che rappresenta la parete interna di un colombario simile a quelli scoperti in vigna Moroni e documentati da Piccini tra il 1705 e il 1709, per il quale però non esiste un confronto puntuale. Potrebbe trattarsi di un frontespizio di invenzione, già ipotizzato in FUSCONI 2010, p. 60, come si evince dalla presenza di due cartigli destinati a ospitare un titolo o una didascalia. Tre ritratti in tondo dalla volta dell'affresco di S. Gregorio al Celio che si ritrovano in parte anche ad Holkham Hall: n. 29245 = HHL I, 1; n. 29246 = HHL I, 54. Due menadi all'interno di una cornice circolare rossa, relative alle pitture scoperte nel 1709 sotto Palazzo Rospigliosi. Una di esse, in posa stante con un paniere fra le mani, si ritrova solo in un disegno di Piccini dove lo stesso personaggio sembra avere sembianze maschili: n. 29248 = BAV, *Cappon.* 284, f. 29. L'altra menade, raffigurata con un tamburello (n. 29249), si ritrova sia ad Eton (ECL, Bn7, f. 43) che ad Holkham Hall (HHL, I, 55). Questa iconografia conobbe una discreta fortuna nel corso del '700 grazie alle stampe pubblicate da J. Turnbull (TURNBULL 1741, tav. 27) e da Marco Carloni in una rara pubblicazione del 1780 sugli affreschi delle cosiddette Terme di Costantino (CARLONI 1780, tav. 7). Il n. 29250 corrisponde invece ad un acquarello di Francesco Bartoli tratto dalla tavola de Gli Antichi Sepolcri che rappresenta il mosaico con scene marine scoperto in vigna De Marchis nel 1698 (BARTOLI 1699, tav. 123).

[370] LANCIANI 1895, p. 166; BARBERIO ZANNONI 2010.

stati successivamente venduti da Capponi all'amico Venuti[371] il quale però scambiò la data di acquisto 1732 presente sul codice Capponiano con la data della scoperta degli affreschi nella vigna Guglielmina (da Venuti erroneamente creduta sul clivo di Scauro nelle vicinanze di S. Gregorio al Celio). Così si spiegherebbe meglio anche una lacuna nel Capponiano, o meglio la presenza di tre fogli lasciati completamente bianchi nella serie di acquarelli di Francesco Bartoli presenti nel *Cappon.* 285, probabilmente dopo la rimozione degli acquarelli ceduti da Capponi a Venuti. L'interesse di Venuti per la pittura antica è documentabile non solo dall'acquisto di questi acquarelli ma anche dalla presenza delle stampe di prova pertinenti all'edizione del 1750 delle *Picturae antiquae cryptarum Romanarum* curata da Bottari[372] probabilmente in stretta collaborazione con Venuti. In essa si trovano tradotti in stampa alcuni dei disegni di Pietro Santi Bartoli del codice Vittoria, e fu forse lo stesso Venuti, per lungo tempo curatore della collezione Albani, ad agevolare l'accesso di Bottari alla collezione Albani dove era conservato l'album Vittoria.

III) PARIGI, BNF, *CABINET DES ESTAMPES*, GD. 9.B. RÉS.

Appartenuti a Caylus, nel manoscritto del *Recueil de peintures antiques* (1755)

Acquarelli: nn. 48 (in basso); 67-70[373].

Totale: 5 acquarelli

C) ACQUARELLI PERDUTI:

COLLEZIONE CARDINALE ALESSANDRO ALBANI

La presenza di acquarelli relative ad affreschi antichi di Francesco Bartoli (o Gaetano Piccini) si evince dalla descrizione di una tavola pubblicata da J. Turnbull: *It is a drawing after the original one in Cardinal Alexander Albani's Collection. The original painting was dug up out of the Ruins in Monte Palatino in the Month of September 1724* (TURNBULL 1741, p. 32, tav 27).

371 Con il quale intratteneva corrispondenza epistolare.
372 BARTOLI DE LA CHAUSSE 1750.
373 F. 48 (in basso) porta la firma di Francesco Bartoli nel margine inferiore e rappresenta una delle menadi della serie Rospigliosi, che corrisponde a ECL, Bn 7, f. 44, ma con significative differenze nei colori e negli attributi: ad Eton la torcia è rivolta verso l'alto ed è tenuta con la mano sinistra, nel foglio parigino invece la torcia è rivolta verso il basso ed è retta con la mano destra. Si aggiunge infine un nuovo particolare: un mazzo di rose rosse nella mano sinistra. F. 67 è un personaggio femminile tratto dagli stucchi di una volta di Baia e corrisponde e si ritrova ad Eton dove tra l'altro compare la serie completa relativa a questo contesto (ECL Bn 7, f. 21). F. 68 volta affrescata dalla *Domus Transitoria* sul Palatino con precisi confronti in ECL Bn 6, 34. Sempre dal Palatino proviene f. 69, che trova un parallelo, ma con numerose variazioni, in ECL Bn 6, f. 26 e in una stampa pubblicata in MONTFAUCON 1721, III, suppl., t. 58. F. 70 è invece un mosaico monocromo con scena bacchica da S. Costanza che si ritrova in Bn 6, f. 50.

Mentre la raccolta di Thomas Coke è indicativa per mettere a fuoco quali fossero le fonti grafiche di Francesco Bartoli e le modalità con cui riproduceva i modelli paterni, la raccolta di Richard Topham a Eton si dimostra viceversa maggiormente esemplificativa, in modo ancora più evidente anche dato il vasto campione di disegni, del modo di Bartoli di rapportarsi direttamente all'originale antico senza la mediazione del disegno del padre Pietro Santi.

2.7 - La raccolta di Thomas Coke ad Holkham Hall

2.7.1 – Thomas Coke a Roma e l'acquisto degli acquarelli di pitture antiche

Due album di acquarelli e disegni di Francesco e Pietro Santi Bartoli, schedati da Ashby nel 1916, si trovano oggi nella biblioteca di Holkham Hall nel Norfolk come parte della collezione di Thomas Coke (1697-1759). Nipote di John Coke, uno degli "eroi" della *Glorious Revolution* del 1688, creato 1° Earl of Leicester nel 1744[374], Thomas Coke divenne celebre per aver fatto edificare la grandiosa residenza neopalladiana di Holkham Hall nel Norfolk su progetto di M. Bretthingham, ma è noto anche per la sua collezione di sculture antiche[375] e per la ricchissima biblioteca, costituita da volumi a stampa, manoscritti e disegni in gran parte acquistati nel corso del suo *Grand Tour* europeo[376]. Parte del materiale grafico contenuto nei due album venne acquistato da Thomas Coke nel corso dei suoi quattro soggiorni romani tra il 1714 e il 1717. Dall'esame dei registri di spesa non è però chiaro a quando risalga esattamente l'acquisizione dell'intera collezione di acquarelli e disegni presenti nei due album di Holkham. I registri delle spese effettuate dal conte di Leicester nel corso del suo *Grand Tour* in Europa, accuratamente tenuti da William Kent, sono l'unica fonte informativa sugli acquisti a Roma di Thomas Coke e documentano con certezza solo l'acquisto di soli tre acquarelli isolati che riproducevano una pittura antica non meglio nota, la volta del palazzo di Tito (*Domus Aurea*) e la volta mosaicata di S. Costanza[377], soggetti che effettivamente si riscontrano nei due album. Rimane aperto il problema della maggioranza dei disegni e acquarelli. L. Connor Bulman ha ritenuto di individuarne l'acquisto in due note del 1714[378].

La prima, risalente al 17 maggio 1714, registra il pagamento di 4 corone e 4 paoli per l'acquisto di un

374 Su Thomas Coke si veda CONNOR BULMAN 2002 e GIALLUCA 2009.
375 ANGELICOUSSIS 2001.
376 INGAMELLS 1997, pp. 225-226, MOORE 1985, pp. 32-39, 114-121.
377 30 giugno 1716: Paid to signor Bartoli for drawing the triple crown and mitor of the pope (20 ,4, 0). 4 agosto 1716: Paid to signor Bartoli for an Antick Painting of the Volta of a temple of Bacchus (20, 1, 0) = 20 corone e 1 paolo. 31 agosto 1716 Paid to Signor Bartoli for Antick painting and for the Volta of the palace of tito (30, 1, 5)= 30 corone e 1 paolo e 5 baiocchi
378 CONNOR BULMAN 1999, p. 208.

volume *booke of picturs found in a grato* (cioè pitture trovate in una grotta)[379], mentre la seconda, del 4 giugno dello stesso anno, corrisponde ad un anticipo di 9 corone per un *book of antique paintings*[380]. E' tuttavia da escludere possa trattarsi di volumi di disegni. Se infatti confrontiamo il prezzo di tali volumi con quello dei singoli acquarelli successivamente pagati a Francesco Bartoli, variabile dalle 5 alle 15 corone, si scoprirebbe che un solo acquarello avrebbe avuto un valore persino superiore a quello di un intero album! E' allora più verosimile che tali *books* non siano altro che le opere a stampa dei Bartoli dedicate alle pitture antiche, come *Le pitture antiche del sepolcro dei Nasoni* del 1680, gli *Antichi Sepolcri* del 1697 (che riserva ampio spazio agli affreschi, *in primis* quelli scoperti nella Villa Corsini) oppure da ultimo *Le pitture antiche* del 1706, tutti volumi allora in commercio ad un prezzo molto simile a quello dei *books* ricordati nei registri di spesa di Coke. Dall'acquisto dei volumi a stampa, una crescente curiosità nei confronti della pittura antica avrebbe portato in breve alla richiesta degli acquarelli isolati visti in precedenza. Al 17 marzo 1717, uno degli ultimi giorni di permanenza a Roma per Thomas Coke, si data finalmente l'acquisizione del *Book of antique paintings* del valore di 6o old Louis (pari a quasi 200 corone), già ricordato dal Michaelis[381], il cui valore questa volta potrebbe finalmente accordarsi con quello relativo al complesso degli acquarelli di Francesco ad Holkham Hall, mentre forse potrebbe risalire ad un acquisto molto più tardo il nucleo di schizzi di Pietro Santi Bartoli conservato nel secondo album. Trattandosi del prezioso materiale grafico ereditato da Francesco Bartoli, riuscirebbe difficile immaginare che possa essere stato venduto direttamente da questi a Thomas Coke. E' invece più probabile che i disegni preparatori di Pietro Santi fossero giunti ad Holkham Hall dopo la morte di Francesco e la successiva dispersione del materiale grafico custodito nel suo studio. Tali perplessità sono alimentate dalla lettura della celebre missiva di Fernando d'Imperiali a Richard Topham del 30 luglio 1730 (*Appendice documentaria*, doc. 1), in cui si sottolinea la ritrosia di Francesco nell'esibire a Fernando d'Imperiali i disegni preparatori per i suoi acquarelli. Topham era molto attento alla fedeltà nella copia, al punto da conservare in una serie di volumi (i *Mead's volumes* al *British Museum*[382]) i disegni preparatori dei suoi copisti, ad eccezione però dei disegni di Bartoli. L'esame delle "notizie", cioè dei suoi disegni preparatori era indispensabile per verificare il grado di attendibilità degli acquarelli appena acquistati, messa seriamente in dubbio dalle differenze nei colori riscontrate al confronto con gli acquarelli della collezione di Thomas Coke che rappresentavano gli stessi soggetti! Ma Bartoli, pronto a creare veri e propri *pastiches* con i disegni del padre e probabilmente conscio della sua malafede, oppose sempre resistenza ad esibire i suoi modelli. Come provano del resto gli acquarelli di Francesco della collezione Topham ad Eton acquistati intorno al 1730, gli schizzi di Pietro Santi sino all'ultimo continuarono a servire come

379 OBL, microfilm n. 304.
380 OBL, microfilm n. 304.
381 MICHAELIS 1882, p. 323.
382 JENKINS 2006.

modelli non solo nella copia dei disegni del padre, ma anche nel processo di creazione di veri e propri falsi a partire da motivi estrapolati dai disegni paterni: sarebbe perciò stato quantomeno imprudente diffonderne gli archetipi. Una gelosia quasi morbosa nei confronti non solamente dei disegni, ma persino delle incisioni già pubblicate: a tal proposito basti ricordare che ancora nel 1706 egli si premurò di far stampare tra le prime pagine de *Le pitture antiche* il testo del solenne breve, emesso dal papa Clemente XI su richiesta dello stesso Francesco, con cui si proibiva per cento anni la riproduzione in qualsiasi forma delle tavole pubblicate nell'opera[383], reclamando in tal modo una sorta di *copyright* nel timore che qualcuno potesse appropriarsi delle sue opere, o meglio, delle sue copie.

2.7.2 - Gli album di Holkham Hall:

I due album Ashby della biblioteca di Holkham Hall raccolgono acquarelli di Francesco Bartoli insieme a un nucleo di schizzi a matita e penna di Pietro Santi Bartoli con ogni probabilità ereditato da Francesco alla morte del padre nel 1700. I due album presentano una rilegatura tarda, databile agli anni '30 dell' Ottocento, che rifletterebbe un riordino successivo della raccolta. E' infatti verosimile che la suddivisione in due album distinti, insieme all'attuale numerazione dei fogli, risalga allo stesso periodo, come del resto sembra dedursi da altre osservazioni. Innanzitutto l'attuale foliazione risulta del tutto irrispettosa dei luoghi di provenienza degli affreschi, ispirata ad un criterio ordinatore vagamente tipologico nella scelta di raggruppare insieme nel secondo album la serie delle volte, dei vasi etruschi e il gruppo di disegni a matita di Pietro Santi e Francesco Bartoli. Per il resto la sequenza appare quasi completamente casuale. Ma sui fogli si riscontra anche un'altra numerazione, segnata a matita sui fogli, che sembra appartenere ad un ordinamento precedente la rilegatura degli anni '30 in due album, e che curiosamente in molti casi (non sempre) manifesta maggiore coerenza nell'accostare degli acquarelli secondo il rispettivo contesto archeologico di provenienza. Inoltre, non riportando numeri doppi, tale sequenza più antica sembrerebbe essere stata unitaria in origine, facendo supporre che i disegni in origine fossero raccolti in un'unica sede e che perciò solo in un secondo momento sarebbero stati rilegati in due album distinti. Possibile conferma di tale ricostruzione giunge da una voce dell'inventario della biblioteca di Holkham Hall del 1760 che cita un *large blue leather case of Antique Grotesque drawings*[384]. E' quindi possibile che gli acquarelli e i disegni si trovassero custoditi, forse sciolti, all'interno di una cassa nell'ordine rilevabile dalla numerazione a

383 *Nos igitur … eidem Francisco, ut decennio proximo durante nemo opus praedictum, seu aliquam eius partem, dummodo tamen opus praescriptum prius a dilecto filio Magistro Sacri Palatii Apostolici approbatum fuerit, tam in Urbe, quam in reliquo Statu Ecclesiastico mediate, vel immediate Nobis subiecto imitari, seu etiam maiori, vel minori forma, aut additionum, et ornamentorum praetextu aeneis, vel ligneis tabulis iterum incidere, aut incisum excudere, vel alibi incisum, vel excusum venum exponere, et vendere sine expressa ipsius Francisci, seu causam ab eo habentium licentia possit …* (BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, f. non numerato).

384 Si ringrazia per la cortese informazione la dott.ssa Suzanne Reynolds responsabile della biblioteca di Holkham Hall.

matita, e che solo negli anni '30 dell'800 siano stati rilegati negli attuali due album gli acquarelli in una nuovo ordine di successione.

2.7.3 – Analisi degli acquarelli della collezione Coke

Gli acquarelli di Francesco Bartoli che riproducono affreschi antichi per comodità di analisi possono essere suddivisi in due macrocategorie:

1) Copie dall'originale antico

Realizzati *ex novo* per documentare gli scavi più recenti condotti nel corso dei primi anni del Commissariato delle Antichità di Francesco Bartoli. La serie più importante e cospicua è quella relativa allo scavo del 1709 dell'ala sud di Palazzo Rospigliosi nell'area delle Terme di Costantino, che portò alla luce alcune stanza affrescate in quarto stile. Dagli scavi del 1704 presso S. Stefano Rotondo provengono invece le riproduzioni di tre pavimenti a mosaico monocromo[385] (uno dei quali più volte riprodotto da G. Piccini[386]), utilizzate come modello per l'incisione delle tavole delle *Pitture Antiche* del 1706[387]. Un solo acquarello documenta invece i mosaici con scene di *venationes* scoperti sull'Aventino presso S. Sabina nel 1711[388], successivamente rimossi e trasferiti ai Musei Vaticani dove tuttora sono conservati[389].

2) Copie di copie

Questo gruppo, di gran lunga il più numeroso, include quegli acquarelli che derivano, in vario modo e a livelli differenti di fedeltà, da riproduzioni di Pietro Santi Bartoli relativi ad affreschi scoperti nel secolo precedente. Essi vennero realizzati prendendo spunto da incisioni o disegni paterni ereditati o comunque accessibili a Francesco. Rientra in questa categoria anche l'acquarello con l'affresco del carro del sole scoperto in un sepolcro di vigna Moroni nel 1704[390], riprodotto a partire da un

385 I tre mosaici pavimentali a tessere in bianco e nero presentano al centro rispettivamente una testa di medusa, un busto di Diana e la lotta tra Ercole e il centauro (HHL, II, ff. 26-28).
386 Il mosaico monocromo con busto di Diana nell'emblema centrale HHL, II, 27, è rappresentato anche in tre disegni di G. Piccini: ING, ff. 2, 43 (*cfr.* FILERI 2000, pp. 89-90) e BAV, *Cappon.* 285, f. 80.
387 HHL, II, ff. 26, 27, 28 costituirono le bozze preparatorie per BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, tavv. 22, 20, 21.
388 HHL, I, f. 46. L'acquarello riproduce però solo un frammento dell'intero mosaico che si trova invece riprodotto per intero da Francesco Bartoli in cinque acquarelli della collezione Topham ad Eton: ECL, Bn 7, ff. 34-38.
389 WERNER 1998, pp. .
390 HHL, I, f. 62.

acquarello di Gaetano Piccini che rappresentava lo stesso soggetto[391].

All'interno di questo raggruppamento si possono distinguere ulteriormente tre sottocategorie, che esamineremo in dettaglio, a seconda che i modelli paterni di partenza (cioè la *copia* che però diventa *originale* dal punto di vista della procedura di riproduzione) siano:

a) gli schizzi di Pietro Santi Bartoli dell'album Vittoria (e dunque non in possesso di Bartoli);

b) gli schizzi di Pietro Santi Bartoli ereditati da Francesco nel secondo album di Holkham Hall;

c) le incisioni di Pietro Santi Bartoli.

a) copie dai disegni dell'album Vittoria:

L'album Vittoria oggi conservato a Windsor fu una importante fonte grafica per gli acquarelli di Holkham Hall. Donato da Vincenzo Vittoria a Clemente XI Albani nel 1705, si trovava nella biblioteca privata del pontefice, cui Bartoli in qualità di Antiquario Pontificio avrebbe avuto facile accesso. Come già abbiamo visto in precedenza nel paragrafo relativo alle pubblicazioni a stampa curate da Francesco Bartoli, esso doveva essere ben noto a Francesco, sin da quando era nelle mani di Vittoria. Puntuali affinità si rilevano effettivamente tra alcuni acquarelli di Francesco e gli schizzi del padre Pietro Santi raccolti nell'album Vittoria.

Ciò è particolarmente evidente quando Francesco Bartoli riproduce fedelmente gli schizzi a matita del padre replicandone esattamente la loro natura di bozza preparatoria, senza cioè utilizzarli come modello per acquarelli da realizzarsi *ex novo*. Particolarmente istruttivi sono i disegni semiacquarellati della cupola del mausoleo di Tor de Schiavi[392] e del mosaico a tessere bianche e nere con nereidi scoperto nel 1670 presso l'orto del Carciofolo[393]. In definitiva Francesco, nel riprodurre i disegni, riproduce esattamente la tecnica compendiaria utilizzata nei disegni preparatori da Pietro Santi Bartoli. Tale tecnica riservava il colore solo ad alcune partizioni essenziali dell'ornato, ovvero il minimo necessario per colorare poi l'intero disegno completandolo dunque per via analogica e secondo principi di simmetria. E' un sistema che ben si adatta ad esempio ai soffitti, o comunque a

[391] Si conoscono tre acquarelli di Gaetano Piccini con la raffigurazione dell'affresco del carro del sole, che doveva decorare il soffitto di uno dei sepolcri scavati in vigna Moroni: BAV, *Cappon.* 284, f. 71-72; BAV. *Cappon.* 285, f. 42. Più in generale non risultano altri acquarelli di Francesco Bartoli che riproducono gli affreschi scoperti nello scavo di vigna Moroni. Stante l'avversione di Bartoli nei confronti di Ficoroni, è assai improbabile che Bartoli avesse avuto accesso allo scavo di Ficoroni per documentare le scoperte. Del resto alla copia provvedeva già Gaetano Piccini, stretto collaboratore di Francesco Bartoli. E' perciò più probabile che l'acquarello con il carro del sole, soggetto già noto da disegni del Piccini, sia in realtà una copia da Piccini piuttosto che dall'originale antico.

[392] Tor de Schiavi: HHL, II, 15 = RL, A22, RL9575.

[393] Carciofolo: HHL, II, 51 = RL, A22, RL9666.

schemi decorativi geometrici che prevedano la successione costante e modulare di precisi moduli. Esso rappresenta una alternativa alla tecnica quello più elementare usualmente utilizzata da Bartoli, ben visibile sia nell'album Vittoria che nel secondo album di Holkham Hall, che prevedeva di volta in volta l'esplicitazione verbale dei colori, collegata con frecce ai rispettivi elementi da colorare. Ecco quindi che è sufficiente annerire alcuni elementi del mosaico del Carciofolo per lasciar intendere che si tratta di un mosaico monocromatico, così come nella volta affrescata di Tor de Schiavi basta colorare di rosso il fondo di uno solo degli scomparti decorati a girali della seconda fascia concentrica.

Nel caso di due frammenti di *opus sectile* provenienti dalla chiesa di S. Andrea Catabarbara presenti in due acquarelli di Francesco[394], siamo invece in presenza di copie assolutamente identiche di due acquarelli di Pietro Santi Bartoli sempre dell'album Vittoria. Le uniche differenze consistono nella diversa luminosità e brillantezza dei colori, particolarmente accentuata nell'acquarello di Francesco.

Per realizzare invece l'acquarello dell'affresco con la personificazione dell'Abbondanza scoperto presso le Sette Sale nel 1683[395], Francesco probabilmente torna a fare ricorso ad uno schizzo a matita dell'album di Windsor, ma questa volta lo utilizza per la funzione che è chiamata a svolgere lo schizzo preparatorio, limitandosi perciò ad utilizzarlo come modello per la realizzazione di un acquarello vero e proprio, non di un disegno, salvo poi ignorare del tutto le informazioni cromatiche fornite nello schizzo da Pietro Santi Bartoli. e riprodotto in un acquarello di Francesco con colori di fantasia.

b) copie da disegni ereditati da Pietro Santi Bartoli

E' possibile stabilire precise corrispondenze tra gli acquarelli di Francesco e i disegni ereditati dal padre che ne costituirono il modello. La serie di nove acquerelli da Holkham che rappresentano volte antiche fastosamente affrescate è da questo punto di vista emblematica[396], in quanto consente di rintracciare tali modelli direttamente negli stessi album di Holkham Hall, nel gruppo di disegni preparatori attribuiti a Pietro Santi Bartoli. Alcuni soffitti riproducono, sia pure con qualche licenza, i modelli paterni, altri invece hanno tutta l'apparenza di essere stati inventati di sana pianta ricorrendo a moduli tratti del repertorio paterno.

La riproduzione della volta di uno dei sepolcri scoperti in villa Corsini ad esempio[397], potrebbe aver

394 Catabarbara: HHL, II,9 = RL, A22, RL9605; HHL, II, 11 = RL, A22, RL9674.
395 Sette Sale: HHL I, 49 = RL, A22, RL9683.
396 HHL, II, ff. 10, 16-19, 21-24.
397 HHL. II, f. 24.

trovato ispirazione diretta proprio dal corrispondente schizzo preparatorio di Pietro Santi Bartoli di Holkham Hall[398]. In quest'ultimo è rappresentato solo un quarto della volta insieme a dettagli e figure che permettono di ricostruire simmetricamente i rimanenti tre quadranti dello schema decorativo complessivo, secondo una tecnica di rappresentazione sintetica tipica di Pietro Santi che reincontreremo al termine di questo paragrafo. Benché non siano sempre rispettati i colori, Francesco tuttavia non interviene nell'acquarello con dettagli di invenzione, egli riproduce infatti fedelmente le *horai* collocate lungo le diagonali della volta, ma le ricompone in modo libero, giungendo in definitiva ad un risultato assai differente rispetto all'acquarello definitivo di Pietro Santi Bartoli che si osserva oggi al RIBA di Londra[399].

Frequenti sono inoltre gli inserimenti di motivi decorativi riciclati con disinvoltura dai disegni paterni: in un altro soffitto si recupera il fregio di un centauro con putti e girali da un disegno di Pietro Santi presente a Holkham[400], che in antico si trovava inframezzato a scene di amazzonomachia all'interno di un edificio scoperto nel 1683 presso le Sette Sale. Lo ritroviamo, tale e quale ma a scala ridotta, in una sequenza modulare che si snoda lungo tutti i quattro lati del soffitto, creando una volta che ha tutta l'aria di essere un mix di fantasia. Analoga impressione di finzione suscitano due volte decorate[401], che in effetti non sono riconducibili ad alcun contesto già noto: forse sulla falsariga della volta rinvenuta presso S. Gregorio al Celio, che esamineremo tra breve, esse appaiono decorate da improbabili ritratti e scene di genere, alternati a motivi estrapolati da altri disegni.

In un altro caso del tutto particolare invece Francesco non sembra interessato produrre acquarelli a partire da schizzi del padre, ma si limita invece a riprodurli tali e quali. Cinque disegni attribuibili a Francesco, acquarellati solo in parte, si riferiscono alla volta affrescata con ritratti entro cinque tondi dei membri di una famiglia romana che venne scoperta dietro la chiesa di San Gregorio al Celio nel 1639[402]. La mano di Francesco Bartoli è qui riconoscibile non solo nel disegno rapido e semplificato dei corpi, nei ritratti (che sono gli unici ad essere acquarellati) ma anche per la caratteristica resa cromatica accesa e luminosa del blu e del rosso, che domina negli acquarelli di Francesco della collezione Coke. Con ogni probabilità questi disegni derivano non da acquarelli, ma da disegni preparatori di Pietro Santi Bartoli, oggi perduti, ma facenti parte in origine dei dell'eredità acquisita da Francesco. Tali disegni preparatori funsero da modello per gli acquarelli con lo stesso soggetto presenti nel codice Massimo[403] e nella serie realizzata per l'Accademia di Francia a Roma[404]. Il

398 HHL, II, f. 34.
399 RIBA, VOS/84, f. 12.
400 HHL, II, f. 59.
401 HHL, II, ff. 19, 21.
402 HHL, I, ff. 1, 54; HHL, II, ff. 7,14, 60.
403 GL, ms. GEN. 1496, ff. 89-90.

carattere preparatorio di queste copie è evidente, e si riscontra di frequente negli schizzi a matita di Pietro Santi. Esso traspare innanzitutto dalla colorazione ad acquarello riservata solo ad alcuni dettagli decorativi fondamentali, ma soprattutto dalla scomposizione della struttura geometrica della volta nelle sue metà, rappresentate su due fogli distinti[405]. Su altri tre fogli invece emergono isolati i singoli ritratti inclusi nei tondi[406], riprodotti in forma isolata anche in alcuni acquarelli conservati alla BIASA[407]. Tutti questi elementi separati in vari fogli, erano destinati ad essere ricomposti insieme al momento della stesura dell'acquarello definitivo, come si osserva nel set di acquarelli di Pietro Santi Bartoli sopra citati.

c) **copie da incisioni di Pietro Santi Bartoli**

Non solo i disegni, ma anche le stampe, siano esse isolate o incise nelle maggiori opere del padre, costituirono una fonte grafica di rilievo. Numerosi acquarelli della collezione Coke derivano infatti dalle tavole a stampa del volume delle *Pitture Antiche* del 1706 che riproducono gli affreschi dei Nasoni, gli affreschi dall'orto de Nobili (1668)[408], quelli scoperti alle Sette Sale (1683)[409] e infine le tre pitture dalla *Domus Aurea*[410].

Per verificare che la fonte originaria siano davvero incisioni e non i disegni, ci soffermeremo, a scopo esemplificativo, sulla serie di undici acquarelli ispirati agli affreschi del sepolcro dei Nasoni[411], salvo tener presente che analogo discorso può essere esteso anche agli altri contesti appena ricordati. La derivazione di essi dalle incisioni si può supporre osservando innanzitutto che essi riproducono quasi sistematicamente in controparte le scene affrescate, esattamente come si riscontra nelle incisioni di Pietro Santi Bartoli, che restituiscono un immagine al contrario delle scene affrescate nel sepolcro, come appare chiaramente confrontando le incisioni con i frammenti di affresco originale conservati al *British Museum*[412], ma anche con gli schizzi dell'album Vittoria realizzati *in situ* al momento della scoperta del sepolcro nel 1674[413]. Tale apparente forma di negligenza è in realtà in generale un tratto tipico dell'intera produzione incisoria di Pietro Santi Bartoli, già stigmatizzato a suo tempo dalle severe critiche di Raffaele Fabretti, la cui ostilità nei riguardi della cerchia di Bellori è ben nota dalla

404 BNF, *Cabinet des Estampes*, Gd. 9.b. RÉS., ff. 55-57.
405 HHL II, ff. 7, 14.
406 HHL II, ff. 1, 54.
407 BIASA, ROMA XI 25, nn. 29245-29247.
408 BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, I parte, tavv. 2-6.
409 BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, I parte, tavv. 7-9.
410 BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, I parte, tavv. 11-12.
411 HHL I, ff. 1, 12, 13, 16, 18, 20, 27, 29, 39, 45, 51.
412 Sei frammenti degli affreschi originali, prima appartenenti alla collezione di C. Massimo poi venduti alla Richard Mead, si trovano ora al British Museum (BM, *Greek and Roman Antiquities catalogue nn*. 72a, b, c, d, e, f). *Cfr.* WHITEHOUSE 2001, pp. 299-307.
413 RL, A22, RL9607-9643.

critica[414]. Oltre a tale rappresentazione in controparte, negli acquarelli di Bartoli *iunior* si constata che i singoli personaggi che animano le scene si sovrappongono perfettamente a quelli corrispondenti nelle incisioni. Una coincidenza perfetta, sia per forma che per dimensione, osservabile però solo nelle figure principali, e non per la composizione nel suo insieme, né per i dettagli dello sfondo, come gli alberi o il contorno dei monti, spesso di pura fantasia. In altre parole a variare è soprattutto la distribuzione delle figure nella scena, e le loro distanze reciproche nello spazio. Un esempio significativo in questo senso è offerto da tre scene di caccia acquarellate, dove le fiere e i cacciatori sono in sé veri e propri calchi dalle incisioni, mentre si riscontra una certa libertà nella dislocazione dei personaggi sul foglio rispetto alle rispettive tavole del sepolcro nasonio[415].

Sembra allora di poter riconoscere una tecnica già descritta dal biografo Nicola Pio come caratteristica di Francesco: *va copiando* [Francesco] *dalle stampe, diverse cose antiche che unisce insieme con coloretti in carta*[416]. Del materiale grafico preparatorio funzionale a questo modo di procedere non ci è giunto pressoché nulla, eccetto forse un disegno su carta bianca proveniente dalla collezione di Nicola Pio conservato all'Istituto Nazionale per la Grafica, che potrebbe effettivamente affiancarsi alle parole del biografo[417]: su un foglio rettangolare sono stati calcati con strumento appuntito, e successivamente ripassati a matita, i contorni di tre coppie di personaggi raffigurati in due tavole diverse del volume sulle pitture del sepolcro dei Nasoni[418]. Figure isolate di questo tipo, calcate dalle stampe in questo modo, venivano successivamente unite insieme nella realizzazione della composizione da acquarellare, oppure potevano rimanere isolate a comporre una scena nuova, come bene illustra un acquarello non di Bartoli, ma del fedele Gaetano Piccini tratto dal codice Capponiano 285[419]: qui la stessa scena dalla tomba dei Nasoni che troviamo nella carta del fondo Pio, con Paride seduto che porge la mela d'oro a Mercurio[420], diventa il centro narrativo di una composizione del tutto autonoma, con uno sfondo paesaggistico intorno completamente nuovo, recidendo così del tutto ogni legame con il contesto archeologico di provenienza. Naturalmente nulla prova che il disegno del fondo Pio provenga dallo studio di Francesco. Rimane una suggestione, suggerita non solo della procedura utilizzata in rapporto alla nota prassi seguita da Francesco, ma anche dalla provenienza del disegno. Nicola Pio, infatti, oltre ad essere stato scelto da Pietro Santi

414 VAIANI 2005; GIALLUCA 2013, pp. 42-43. Sul tema del rovescio nelle riproduzioni s.v. PINOTTI 2010, in part. pp. 179-207.
415 La scena con caccia alle pantere dell'acquarello HHL I, f. 11 deriva da BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, tav. 28, la caccia al cervo HHL I, f. 12 deriva da BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, tav. 26, infine la caccia al leone in HHL I, f. 13 deriva da BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, tav. 27.
416 PIO 1977, p. 41.
417 ING, FN9191, pubblicato in DI CASTRO FOX 1983, p. 174. Sulla collezione dei disegni di Nicola Pio oggi conservata a Roma presso l'Istituto Nazionale per la Grafica si veda: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983.
418 La prima coppia a sinistra che si trova nel foglio del fondo Pio, con Mercurio e Paride, è tratta da BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, II parte, tav. 34, e non dalla tav. 3, come asserito da DI CASTRO FOX 1983, p. 174; la coppia centrale con due donne e quella a destra con Europa su toro derivano invece da BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, II parte, tav. 17.
419 BAV, *Cappon.* 285, f. 42.
420 BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, II parte, tav. 34.

Bartoli come esecutore testamentario era in stretto contatto anche con Francesco, come dimostrano alcune sue scritture contabili registrate nell'inventario dei beni di Pio[421].

La scelta di usare come modello le incisioni al posto degli schizzi dell'album Vittoria si spiega forse in considerazione della loro maggiore comodità di riproduzione nella ripresa dei tratti netti e semplificati delle incisioni, mentre allo stesso tempo si evitava il rischio di danneggiare i disegni originali. Se però le incisioni si prestavano bene al disegno delle figure, rimaneva aperto il problema dei colori. Le cromie degli acquarelli del sepolcro dei Nasoni si rivelano infatti abbastanza fedeli a quelle originali. Bisogna allora immaginare che Francesco prendesse nota delle indicazioni presenti negli schizzi dell'album Vittoria, se non agli acquarelli del volume conservato presso i marchesi Massimo, eredi del cardinale Camillo. Uno scrupolo tuttavia che successivamente nemmeno più avrebbe avuto.

Confronti con il codice Venuti (BIASA) e il codice Capponiano 285 (BAV) e osservazioni conclusive.

Strette analogie con i meccanismi di copia appena esaminati emergono innanzitutto dall'esame di alcuni acquarelli contenuti nel codice Venuti della Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma e nel codice Capponiano 285 oggi conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana.

Tra gli acquarelli oggi in BIASA, appartenuti a Ridolfino Venuti, alcuni dei quali esposti di recente in mostra, ve n'è uno in particolare, da me attribuito a Francesco Bartoli per l'inconfondibile calligrafia della didascalia, che si rivela esemplare per comprendere meglio il rapporto tra l'incisione e la sua copia as acquarello. Mi riferisco al foglio in cui viene rappresentato il mosaico con scene marine scoperto nella vigna De Marchis nel 1698[422]: il medesimo soggetto si ritrova sia in uno schizzo nell'album Vittoria[423] che in una tavola dell'edizione del '99 degli *Antichi Sepolcri*[424], replicata, grazie al rame posseduto da Francesco, anche nelle *Pitture Antiche* del 1706[425]. Anche in questo caso, l'immagine in controparte offerta dall'acquarello sembra essere calcata fedelmente dalla tavola degli *Antichi Sepolcri*. Per di più l'acquarello registra minuti dettagli iconografici (come un pesce sull'estremità destra del foglio) presenti solo nell'incisione, non nello schizzo, in quanto vennero evidentemente aggiunti al momento della redazione della matrice[426].

Il *Cappon.* 285, codice appartenuto a Ficoroni prima di essere venduto da questi al marchese

421 GUERRIERI 2010, p. 37.
422 BIASA, ROMA XI 25, n. 29250.
423 WRL, A22, RL9661.
424 BARTOLI 1699, tav. 123.
425 BARTOLI DE LA CHAUSSE 1706, I parte, tav. 18.
426 Ad esempio nell'acquarello BIASA il pesce rappresentato sul bordo del foglio in basso a destra si ritrova solo nella stampa e non nel disegno preparatorio di Pietro Santi Bartoli.

Capponi, contiene un vero e proprio campionario di copie da Pietro Santi. Dalla casistica qui rappresentata solo in alcuni casi Francesco Bartoli si mantiene fedele al modello del padre, modello che invece tende più spesso a ridursi a mero pretesto o a generica fonte di ispirazione per creazioni nuove che assemblano singoli personaggi o scene riprese qua e là sia da disegni[427] che da incisioni tratte dalle più celebri opere di Pietro Santi come il *Sepolcro dei Nasoni* e *Gli antichi sepolcri*[428]. Fino a raggiungere il caso limite in cui è talmente ampia la distanza dall'originale antico che bassorilievi incisi dal padre diventano negli acquarelli di Francesco diventano finte riproduzioni di pitture antiche. In due fogli in particolare si assiste alla combinazione di singoli personaggi femminili ricavati da due incisioni di Pietro Santi Bartoli pubblicate nel celebre volume di bassorilievi dal titolo: *Admiranda Romanarum Antiquitatum*[429]. A prescindere dall'arbitrarietà del mix prodotto mediante una simile operazione, Bartoli sembra deliberatamente trascurare che l'incisione illustrava il fregio a bassorilievo del Foro di Nerva, e non una pittura. Ma non è un caso isolato, in quanto simili falsi nella copia dall'antico si rintracciano anche nella collezione Topham, dove laminette metalliche a sbalzo antiche di soggetto mitologico vengono esibite come pitture.

I casi appena illustrati suggeriscono che la produzione di Francesco Bartoli fuoriesce in realtà dai confini della categoria dei disegni di documentazione così come essa era intesa da Pietro Santi e più in generale nel secolo precedente. Soprattutto quando non si tiene più conto del natura del supporto antico originario, il disegno del padre, che media tra l'originale antico e la copia di Francesco, diventa pura immagine e pura linea perdendo ogni contatto con l'archetipo di riferimento e quindi in definitiva con le finalità proprie del disegno di documentazione. Non a caso questi disegni, non saranno vero e proprio oggetto di speculazione antiquaria, ma si presteranno invece assai meglio a diventare con l'architetto Robert Adam un vero e proprio repertorio formale dall'antico utile per ispirare la composizione di soffitti e pareti nelle residenze inglesi della seconda metà del '700[430].

---

427 Gli schizzi a matita di Pietro Santi Bartoli oggi conservati a Holkham Hall e Windsor sono il modello per alcuni degli acquarelli del codice. I fogli 28, 9, 26 relativi agli affreschi di vigna Guglielmini derivano rispettivamente da HHL II, f. 28; f. 3 da HHL II, f. 67, f. 34 da HHL II, f. 71. Da uno schizzo dell'album Vittoria (WRL, A22, RL 9685) deriva il personaggio barbato in f. 21, mentre da altri disegni non pervenuti sono tratti l'acquarello da S. Gregorio al Celio (f. 32) e quello tratto dal frontespizio del Virgilio Vaticano (f. 41).

428 Solo a titolo esemplificativo si rileva che f. 1 è tratto da BARTOLI 1697 tav. 19, mentre la ninfa su mostro marino in f. 4 riprende nel personaggio femminile rappresentato l'iconografia di BARTOLI 1699, tav. 126. L'affresco con il cavallo di Troia in f. 33 riproduce l'affresco di un sepolcro di Villa Corsini pubblicato alla tav. 16 dello stesso volume. Il personaggio maschile stante nel f. 27 deriva direttamente dal volume sulla Tomba dei Nasoni (BARTOLI BELLORI 1680, tav. 27). La tav. 7 della medesima opera diventa infine il chiaro modello per il f. 20.

429 Nel f. 25 il personaggio seduto sulla destra insieme alle due donne in piedi accoppiate sono tratte da BARTOLI BELLORI 1693, tav. 42; il personaggio sulla sinistra invece coincide con la figura femminile in piedi deriva da BARTOLI BELLORI 1693, tav. 43.

430 AYMONINO 2010.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Doc. 1

Segnatura: ECL

Data: 24 luglio 1730

Regesto: Lettera di Francesco Fernando d'Imperiali a Richard Topham a Londra con cui si tenta di garantire a Topham la serietà del lavoro di Francesco Bartoli, informandolo al tempo stesso dello stato in corso degli ordini di acquarelli.

Bibliografia: ASHBY 1914, pp. 3-4; POMPONI 1994, pp. 268-269.

Ill.mo Sig.re

Dalla sua compitissima che ò ricevuto sotto li 16 Maggio prosimo passato, mi notifica intor[n]o alla variazione che Lei à trovato nelli disegni di Milord Coh, questo dispiacere, e dificoltà che Lei à trovato in particolare nelli colori; è necesarìo che io ne renda la ragione nel principiare l'opera delle pitture antiche esequite da Bartoli.

Lei sa p. notizia che vi era una dificoltà grande, cioè che detto Bartoli non voleva dare fuori il tutto che aveva apresso di sé per timore che detti disegni non fussero copiati overo stampati e' tutte dette difficoltà furono notificate à Lei, e Lei promise inviolabilmente che Bartoli sarebbe sicuro e' non li sarebbe successo questo acidente, onde io asieme col sig. Meis con molta fatica persuadesimo il detto Bartoli, cioè di dare fuori ogni notizia e riconoserli nel atto di fare detti disegni acioche fussero fatti secondo le notizie, e secondo io come anche il Sig.r Meis detto anche dal medesimo Bartoli che pochissime volte dava fuori li disegni fatte per altre persone che fussero simili alle notizie per il timore sopracenato, onde ogni disegno fatto dal medemo in ogni tempo sono stati rincontrati con le notizie da lui mostrate, onde a' mio parere, et a'

quello del S.r Meis la sua racolta è la più gusta di tutti li altri disegni che sono usiti di mano di Bartoli; et avendone da fare p. altri sucederà il medemo stante che le notizie non le lasa mai vedere, ò se qualche volta sii obligato a farle vedere sono con gran confusione, e' se io non avessi praticato molto tempo con il medemo e' piliatene pratica, p. certo ne sarei confuso questo è quel tanto che posso dire intorno a questa dificoltà et il Sig.r Meis è del medesimo sentimento, circa alle piture scoperte a' miei tempi molte sono in essere e si possono riconoscere e' sono giustissime; ò tardato a' rispondere intorno alla presente dificoltà p. trovare il comodo p. tratare asieme col sig. Meis di questo fatto come il detto mi impone di portarli li suoi rispetti, et à ricevuto le sue lettere che ne sentirà le risposte; ò ricevuto li scudi cento che mi notifica dalli Sig.n Cooper e' Lefroy di Livorno e' mi danno notizia che la nave sii arivata, et l'orologio l'ano apreso loro che in prima congiontura lo invierano avendoli dato l'adrizzo, il Sig.r Batoni proseguisce li disegni delli numeri da' lei inviati, prochurerò le stampe del teatro antico.

Ò ricevuto un altra sua favorita sotto li 7 Giugno s orso il Sig.' Bartoli va proseguendo il disegno del Bacanale di 13 figure li n.i 8. 14 di Villa Casali sarano fatti dal sig.' Batoni. intorno al libro di Massimi sarà dificile p. copiarlo p.ò non mancherò di farne tutte le diligenze p. ottenerlo; il solo n. 17 de la lista nova di Bartoli si è perduto, e non viè niuna altra notizia p. poterlo fare, il n.o 16 di detta lista l'ò inviato nel piego n.8o, e' nella lista delle spese è segnato scudi quatro essendo il prezzo convenuto nella mia ultima intorno alli 8. 14 di Villa Casali sbaliai, il suo quadro sono molti giorni che è terminato lo invierò quando averò di formare un piego di groseza competente e' nel altra mia darò notizia intorno al sogetto di detto quadro, ò avuto un indisposizione che sono stato molti giorni male ma al presente me la paso mediocremente non avendo altro segno della sua notitia solo ringiaziandolo de tante espresioni e afetto p.ò di sua bontà resto hum.mo e dev.mo Ser.re con farli profonda riverenza q.to di 24 lulio 1730 Roma.

D. SS. Aff.ma

H. mo e' d.mo S.re

Fran.° Ferando d'Imperiali

Doc. 2

Segnatura: ASR, 30 N. C., uff. 4, *Dominicus Johachinus*, v. 305

Data: Maggio 1702

Regesto: Stima dei rami trovati in casa di Pietro Santi Bartoli alla sua morte

Bibliografia: GUERRIERI 2010, p. 148.

c. 146

Io Infrascritto Perito eletto dagli Heredi della buona memoria del Sr. q. Pietro Santi Bartoli concordanti le Parti qui presenti, doppo haver prestata la dovuta considerazione sopra li rami da lui lasciati giudico poterli stimare secondo la mia cognizione di buona conscienza la somma di scudi Millequattrocento Ottanta tre, cioè

La Colonna Antonina consistente in rami Settanta Otto a raggione di scudi otto il pezzo – 624

Il libro delle Lucerne di Rami cento seideci à ragione di scudi tre il pezzo –348

Li Sepolcri antichi di cento dodeci rami a raggione di scudi tre il pezzo – 336

Il Sepolchro di Nassone di rami trenta cinque a raggione di scudi cinque il pezzo – 175

Il fede questo dì 16 maggio 1702

Nicolo Dorigny mano propria

Doc. 3

Segnatura: ASR*, 30 N.C.,* uff. 4, *Dominicus Ioachinus,* v. 306

Data: 7 ottobre 1702

Regesto: *Quietantia pro DD. Teresia, Cecilia, Elena et Maria Anna de Bartolis*

Bibliografia: Inedito

c. 202

Siccome è defunta anche la moglie ed erede usufruttuaria Lucia Grimaldi. Cessione dell'usufrutto a favore di essi eredi proprietari e perche tutta la robba ereditaria di Pietro Santi restò in man di dette sorelle de Bartoli per tanto fosse ad istanza di tutti gli eredi suddetti fatto l'inventario generale di tutti li beni tanto mobili quanto stabili ereditarii di detto q. Pietro Santi rogato per gli atti miei …Gotti … li detto di 2 marzo

Essendo parimenti che stante la decisione della coabitatione di detto sig. Francesco con d eredi il medesimo più volte habbia fatto instanza per la divisione e consegna respettivamente della sua parte che gli spettava come coerede suddetto per la qual cosa essendo l'istanza di detto signore Francesco giusta, e convenevole per tanto fossero fatte le stime e perizie di tutti li beni ereditarii suddetti ad effetto di sapere preciso tutto l'asse ereditario quale fosse stato ridetto dalli periti concordemente eletti nella somma di scudi tre mila cento settanta sei e di 47 moneta. In conformità del foglio nel quale si

conviene di dare e havere di tutta l'eredità suddetta quale havendolo per le mani lo consegnorno a me notaro ad effetto d'inserirlo nel presente instromento del tenore delli quali 3176 scudi = baiocchi 47 detratti scudi 34 per debiti da pagarsi et anche lasciata in sospeso una delle quattro opere d'intagli di rame fatte da detto qui Pietro Santi, chiamata la Colonna Antonina ascendente alla somma di 624 moneta per pagare e soddisfare il Signore Pietro Nelli marito della Signora Vittoria Bartoli sorella carnale di detti eredi quale resta creditore dell'eredità suddetta nella somma di scudi 438 senza grave pregiudizio delli frutti decorsi e da pagarsi per tanto il capitale et asse ereditario suddetto resta libero e chiaro nella somma di 2518:47 in conformità di detto foglio al quale essendo finalmente che in vigore di detto foglio e liquidazione respettivamente dello Asse ereditario suddetto tocchi e spettial detto sig. Francesco per sua parte e porzione come sopra scudi cinquecentodue e baiocchi 69 e perché detto Signor Francesco haveva altre pretensioni contro l'eredità di d. Pietro Santi oltre la sua parte e portione che gli spettava di detta eredità per tanto mediante l'illustrissimo Signore D. Giuseppe Matrenzi Maestro di Camera dell'Eminentissimo Signore Cardinale S. Cesareo la parte e portione spettante ad esso signor Francesco sia dal medesimo stata ridotta nella somma di scudi 487 e baiocchi 32 in tanti mobili, libri, quadri, et altro descritto et annotato in un foglio sottoscritto da esso Signore Francesco quale havendolo per le mani lo consegnò a me notaro ad effetto d'inserirlo nel presente instromento del tenore … e volendo dette signore sorelle de Bartoli consegnare e dare a detto Signore Francesco la robba descritta in detto foglio come sopra inserto per delle cose suddette er infrascritte acciò la verità del fatto in ogni futuro tempo sempre habbia per il suo luogo farne e celebrarne pubblico instromento.

Quindi per che alla presenza di me notaro e de testimoni infrascritti presente e personalmente compti li sopra detti Signori Francesco, Teresa, Cecilia, Elena e Maria Anna sorelle e fratelli respettivamente de Bartoli figli et eredi del suddetto Pietro Santi Romano tutti da me notaro conosciuti li quanti tanto congiuntamente quanto separatamente et imposigli in ogni altro miglior modo asserendo e mediante il loro giuramento affermando tutte e singole le cose come sopra espresse e narrate essere vere e per tali e come tali ratificandole et approvandole et in essecutione di esse detto Signor Francesco spontaneamente et in ogni altro miglior modo per sua parte e portione che gli spetta e potesse spettare dalla eredità paterna suddetta accetta et approva tutti e singoli quadri, mobili, crediti er altro contenuto et espresso nel suddetto foglio come sopra inserto al quale per ascendente a detta somma di scudi quattrocento ottanta sette e baiocchi 32 moneta de quali loro qualità quantità e bontà per valore se ne chiamò e chiama ben contento e soddisfatto e di quelli gle ne fece e fa quietanza in forma per come anche quieta libera et assolve le sopra dette sorelle de Bartoli da ogni e qualunque attione causa pretensione et altro che potesse avere e pretendere dalle medesime benché qui non espresse e che di raggione si dovesse esprimere quali tutte vuole havere per espresse e specificate e non altrimenti salva però la consecutione del legato di scudi 150 quale deve conseguire dalle signore sue sorelle suddette lasciatogli dalla qm Lucia Grimaldi loro commune madre in conformità del testamento. Il codicillo rispettivamente di essa q. Lucia rogato per gli atti del Gotti et atti miei rispettivamente a quali per li quali mobili et altro contenuto et espresso nel preinserto foglio detto Signor Francesco dice e dichiara e me dette il suo giuramento et asserisce haverli avuti e ricevuti da esse signore sorelle de Bartoli avanti la stipolatione e celebratione del presente instromento de quali se ne chiama con contenuto e del fatto gliene fa quietanza finale e finalissima e generale e generalissima anche per acquisita stipulatione antecedente…

E perché detto Signore Francesco ha provato e prova affetto a dette sue sorelle per tanto spontaneamente et in ogni altro miglior modo condona e le lassa a dette sue sorelle tutte quelle robbe che potessero avere vendute et alienate dall'eredità suddetta che in tempo che viveva detta q. Lucia Grimaldi loro commune madre benché ascendessero a qualsivoglia somma come anche quelle che vi sono state inventariate e ivi stimate e come più diffusamente vedesi nell'inventario suddetto al quale s. e questa condonatione, donatione e ribasso detto signor Francesco lo fa perché anche esse signore sorelle viceversa quietano liberano et assolvano il sopradetto signor Francesco presente di tutte quelle robbe si di rame come di ogni altra cosa che potessero supporre o pretendere che il medesimo Signore Francesco potesse havere e ritenere della predetta eredità facendosene già inde una reciproca quietanza di dette robbe rimettendosi l uno con latro e lo scrupolo ce potessero havere per le dette robbe che le dette parti ritenessero et havessero vendute e ivi inventariate …

Et salve le cose suddette e stando nel loro vigore come sopra si conviene per patto espresso che la suddetta opera della sommo che come sopra si è detto si tiene sospesa per soddisfare la dote della Signora Vittoria Bartoli loro sorella per tanto che si venda debba stare appresso per M.ro Reverendo D. Placido Sardi e stampando gli utili della medesima dedotti prima li frutti dotali si debbano dividerà fra tutti cinque li eredi suddetti con questa però che ogn'uno di essi debba contribuire per la sua rata per le spese che vi vogliono per detta stampatura e caso che l'opera si vendesse o bastasse soddisfare la dote residuale di detta Signora Vittoria all'hora e in tal caso ogn'uno delli heredi suddetti doverà contribuire pro rata fino al compimento della soddisfattione della dote suddetta e viceversa caso che del prezzo dell'opera su detta sopravanzasse per la soddisfatione di detta dote il sovrappù si doverà dividere ad ogn'altra pro rata con questo 'erò che nella vendita dell'opera suddetta detto Signore Francesco sia preferito ad ognuno per quel prezzo che se ne troverà ….

Con patto, che dette singore sorelle siano tenute et obligate dare ogn'anno a detto signore Francesco cinque libri per sorte delle due opere che restano in mano a dette signore sorelle con che detto signore Francesco debba pagare tutte le spese tanto di stampatura, carta, et altro e viceversa anche esso sign. Francesco sia tenuto ogn'anno a dare alle dette sorelle dodici libri della opera della grotta di Nasone che al medesimo è toccata con che le medesime signore sorelle debbano pagare le spese della carta, stampatura, et altro come sopra, e venendo il caso che dette signore sorelle vendessero l'opere grandemente allora esso signore Francesco sia preferito ad ognuno per quel prezzo che se ne troverà e non altrimenti per…

Che al detto Signore per sua parte e portione del credito di scudi sessanta moneta che devono conseguire dall'eredità Grimaldi del medesimo gliene tocca 12 moneta per tanto spontaneamente et in ogni miglior modo di 12 scudi li dona e rilassa alle dette sue sorelle e questo lo fa per l'affetto che gli porta e per farle cosa grata …

Qual quietanza et altro nel presente instromento contenuto et espresso dette parti promettono essere bone valide … validamente e legittimamente fatte e quelle haver le rate gate valide e ferme e conto di esse in fare dire opporsi altrimenti in caso di contrarietà vogliono essere tenuti a tutti li danni si che quali…

Doc. 4

Segnatura: ASR, *30 N.C., uff. 4, Dominicus Ioachinus,* v. 306

Data: 7 ottobre 1702

Regesto: Nota autografa di Francesco Bartoli con cui si richiede un elenco di beni da consegnarsi a lui come quota lui spettante di eredità.

Bibliografia: Inedito.

c. 206

Robbe che si ricevono dalle mie sorelle per la portione che mi spetta dell'eredità della bona memoria del Signor Pietro Santi Bartoli mio padre conforme apparisce dall'inventario datto per gli atti del Gioacchini:

Un Ecce Homo in mezza testa con cornice dorata: 3

Un San Francesco con cornice di fogliame dorata: 12

Un San Michele con cornice dorata in piccolo : 6

Un S. Pietro Montorio in tela d'Imperiale: 70

Una Madonna sopra le nuvole con cornice dorata: 8

Un paese di quatrro palmi senza cornica: 6

Un mezzo cantarano di noce: 6

Due sgabelloni: 1.50

Un focone di rame con suoi fenienti: 2:20

Scabelletti usati e rotti: 0.40

Due ovati: 0.60

Uj bollettino con due posate: 4:62

La meta del cambio di scudi 150: 75

Libri havuti: 117

L'opera della Grotta Nasonia con sue dichiarationi: 175

In tutto: 487:32

Io Francesco Bartoli accetto per me per come sopra tutta la robb descritta nell presnete foglio in fede questo di 7 ottobre 1702 [firma]

Doc. 5

Segnatura: AAP, 1-14-156

Data: novembre 1700-settembre 1704

Regesto: Bartoli lamenta l'assenza di provisione per la carica di antiquario, e lo stato di indigenza in cui è costretto di conseguenza a lavorare, mentre la provisione al tempo del precedente pontefice Innocenzo XII era stata fissata a 10 scudi al mese.

Bibliografia: Inedita.

Beatissimo Padre,

Francesco Bartoli Antiquario et umilissimo oratore della Santità Vostra reverentemente lespone (sic) come dall 1700 che si ritrova in carica senza asegniamento alcuno quando la sua carica a tempo della felice memoria di Innocenzio XII la sua provisione era di scudi 10 al mese con la parte con (…) e ben noto all'Eminentissimo Reverendissimo Signore Cardinale Camerlengo ma in ocasione che Monsignore Nicola riformò le cariche e tra laltre questa insinuò alla detta sua che questa era superflua, onde ne levò la provisione. Per ciò l'oratore genuflesso alli piedi della Santità Sua riverentemente supplica la somma carità della Santità Sua a voler considerare lo stato del povero oratore, che quando, l'oratore non facesse altro alla giornata che racogliere tante belle memorie che si ritrovano di antichità, oltre la gran fatica, e atenzione della sua carica, questo solo meriterebbe essere provisionato; per tanto genuflesso alli piedi della Santità Sua avolerlo dovenire di qualche elemosina segreta, che questa sarebbe una delle vere carità che consuo gran rossore ne supplica la Santità Sua potrebbe aiutarlo come spera che della gratia, etc..

Doc. 6

Segnatura: AAP, 2-48-093

Data: novembre 1700-settembre 1704

Regesto: Bartoli chiede al papa l'elargizione di elemosine segrete motivate dallo stato di grave indigenza in cui versa, paventando il rischio che la carica stessa di antiquario possa essere da un momento all'altro soppressa in quanto vacante, cioè priva di provisione.

Bibliografia: Inedita

Beatissimo Padre,

Francesco Bartoli umilissimo oratore e antiquario della Santità Vostra riverentemente di nuovo lespone le fatiche della sua carica e le calamità della sua breve casa e famiglia per non havere sinora assegnamento alcuno per poter vivere, e non potendo più continuare così miseramente e sapendo che sono vacanti le provisioni, ò siano assegnmenti e regaglie del sale che godeva il già Oratio Foschi, e che sia il tempo di poterle conferire come la Santità Sua si è compiaciuto più volte di consolare l'oratore con mentionarlo di tali assegnamenti, onde ricorre di nuovo alla Sua paterna carità di volerlo consolare con provedendo per poter vivere e tanto più caldamente La supplica quanto che il povero oratore va presentendo che il fiscale del Campidoglio procuri di supprimere gli offitii che vacano, che in tal modo il povero oratore perderebbe le speranze, mentre essendovi di presente l'occasione spera che la Santità Sua non gli farà questo torto ma sia per consolarlo che della grazia, etc … restando fermo nelle sue speranze come si compiacque Reverenda Santità Vostra favore benigno rescritto al S. Cardinal Camerlengo che il tutto…Eva Deus…

Doc. 7

Segnatura: AAP, 2-29-212

Data: novembre 1700-settembre 1704

Regesto: Bartoli chiede al cardinale Camerlengo G. B. Spinola (?) il pensionamento di Stefano Poragine bollatore di drappi alla dogana per 'grave età', al fine di chiederne l'assegnazione della carica garantendo che non avrebbe recato pregiudizio allo svolgimento delle attività di antiquario pontificio.

Bibliografia: Inedita.

Eminentissimo e Reverendissimo Signore,

Francesco Bartoli umilissimo oratore dell'Eminenza Vostra con ogni reverenza lespone esservi nella Dogana di Terra un tal Stefano Poragine bollatore di drappi in età gravissima, quale presente, che possa giubilarsi onde l'oratore ricorre alla benignità dell'Eminenza Vostra volergli conferire la detta carica con detta giubilazione, quale non porta alcun pregiuditio alla carica d'antiquario che già detiene e né meno al suddetto Giubilato che della gratia etc…

Abbreviazioni:

ASF = Firenze, Archivio di Stato

BIASA = Roma, Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte

BM = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana

BNF = Paris, Bibliothèque Nationale de France

EAA = *Enciclopedia dell'Arte Antica*

ECL = Eton College Library

FUR = R. Lanciani, *Forma Urbis Romae*, Milano 1893-1901

LMIC = *Lexicon iconographicum Mitologie Classicae*

LTUR = M. Steinby (a cura di), *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, voll. I–VI, Roma 1993–2000

RAC = Reallexicon für Antike und Christentum

I–XXIII, Stuttgart 1950 e ss.

RIBA = London, Royal Institute of British Architects

Bibliografia:

Adinolfi 1863

P. Adinolfi, *La torre de' sanguigni e Santo Appolinare: quarto saggio della topografia di Roma nell'età di mezzo*, Roma 1863.

Alonso Rodríguez 2003

M. Alonso Rodríguez, *La colección de antigüedades comprada por Camillo Paderni en Roma para el rey Carlos III*, in *Illuminismo e ilustración,* Roma 2003, pp. 29-45.

Amelung 1936

W. Amelung, *Die sculpturen des Vaticanischen museums, im auftrage und unter mitwirkung des Kaiserlich deutschen archäologischen instituts (Römische Abteilung*), 1936.

Andreoli 2014

M. Andreoli, *La sala dei pannelli rossi*, in AA. VV., *Caelius II*, Roma 2014, pp. 251-255.

Armellini 1891

M. Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma 1891.

Asor Rosa 2001

L. Asor Rosa, *Testimonianze archeologiche dall'area del Semenzaio Comunale*, in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 102, 2001, pp. 147-162.

Ashby 1913

Th. Ashby, *Thomas Jenkins in Rome*, in *Papers of the British School at Rome*, 6, 1913, pp. 487-511.

Baldassarre Pontrandolfo Rouveret Salvadori 2002

I. Baldassarre, A. Pontrandolfo, A. Rouveret, M. Salvadori, *Pittura romana*, Milano 2002.

Barthelemy 1801

J. J. Barthelemy, *Voyage en Italie*, Paris 1801.

Bartoli De La Chausse

F. Bartoli, M. De La Chausse, *Picturae antiquae cryptarum Romanarum et sepulchri Nasonum delineatae et expressae ad archetypa a Petro Sancti Bartholi et Francisco eius filio descriptae vero et illustratae a Joanne Petro Belloro et Michaele Angelo Causseo opus nunc primum Latine redditum, proditque absolutius et exactius*, Roma 1738.

Beaven 2010

L. Beaven, *An Ardent Patron. Cardinal Camillo Massimo and his antiquarian artistic circle*, London 2010.

Bellori 1672

G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma 1672.

Benthem 1698

H. R. Benthem, *Holländischer Kirch und Schulen Staat*, Frankfurt 1698.

Blasi 1933

B. Blasi, *Stradario romano*, Roma 1933.

Bosio 1632

G. A. Bosio, *Roma sotterranea*, Roma 1632.

Bottari 1737

G. Bottari, *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiterj di Roma pubblicate gia dagli autori della Roma sotterranea*, Roma 1737.

Bottari 1741

G. Bottari, *Antiquissimi Virgiliani codicis fragmenta*, Roma 1741

Bottari 1750

G. Bottari, *Picturae antiquae cryptarum Romanarum*, Roma 1750.

Cacciotti 1996

B. Cacciotti, *La dispersione di alcune antichità*, in AA. VV., *Camillo Massimo collezionista di antichità*, Roma 1996.

Caillemer 1885

M. E. Caillemer, *L'abbé Nicaise et sa correspondance,* in *Memoires de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon*, XXI, 1885, pp. 1-198.

Campbell 2004

I. Campbell, *Ancient Roman Topography And Architecture*, 3 voll., London 2004.

Cecamore 1989

C. Cecamore, *Pitture antiche nel Codice Barberiniano Latino 4413 (XLIV, 22)*, in *Xenia Antiqua*, 18, 1989, pp. 77-92.

Cecchelli 1994

M. Cecchelli, *S. Lorenzo in fonte. Novità sulla memoria laurenziana della* subura, in Historiam pictura refert: *miscellanea in onore di padre Alejandro Recio Veganzones*, 1994, pp. 127-139.

Cianfriglia 1986-1987a

L. Cianfriglia, *Roma. Via Portuense, angolo via G. Belluzzo. Indagine su alcuni resti di monumenti sepolcrali,* in *Notizie degli scavi di antichità*, 40, 1986-87, pp. 37-154.

Cianfriglia 1986-1987b

L. Cianfriglia, *Roma. Via Portuense, località Pozzo Pantaleo. La strada basolata. Relazione preliminare della prima campagna di scavo, 1984*, in *Notizie degli scavi di antichità*, 40, 1986-87, pp. 155-174.

Cianfriglia Filippini 1985

L. Cianfriglia, P. Filippini, *Via G. Ravizza: tomba ipogea*, in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 90, 1985, pp. 217-232.

Claridge 2004

A. Claridge, *Archaeologies, antiquaries and the* memorie *of sixteenth- and seventeenth-century Rome*, in I. Bignamini (a cura di), *Archives and Excavations*, London 2004.

Cock 1746-1747

C. Cock, *Catalogue of the Genuine and Entire Collection of 1746/47 Italian and other Drawings, Prints, Models, and Casts, of the late Eminent Mr. Jonathan Richardson, Painter, Deceased, Which will be sold by Auction, By Mr. Cock, At his House in the Great Piazza, Covent-Garden, on Thursday the 22d of January, 1746/7*, London 1746-1747.

Coarelli 1998

F. Coarelli, *The Odyssey frescos of the Via Graziosa: a proposed context*, in *Papers of the British School at Rome*, 66, 1998, pp. 21-37.

Coarelli 2003

F. Coarelli, *L'area tra Esquilino e Viminale nell'antichità*, in G. Cuccia (a cura di), *Via Cavour. Una strada della nuova Roma*, Roma 2003, pp. 123-144.

Colini 1944

A. M. Colini, *Storia e topografia del Celio nell'antichità*, in *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, III Serie, Città del Vaticano 1944.

Contardi 1991

B. Contardi (a cura di), In Urbe architectus: *modelli, disegni, misure ; la professione dell'architetto*, *Roma 1680 – 1750*, catalogo della mostra (Roma, dicembre 1991-febbraio 1992), Roma 1991.

D'Alessandro 2005

C. L. D'Alessandro, *Roma, via Panisperna. Dal progetto sistino alle trasformazioni Sei-Settecentesche*, Roma 2005.

De Caprariis 1987-1988

F. De Caprariis, *Topografia archeologica dell'area del Palazzo del Viminale*, in *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, 92, 1987-1988, pp. 109-126.

Dacos 1969

N. Dacos, *La decouverte de la* Domus Aurea *et la formation des grotesques à la Reinassance*, London 1969.

De Lachenal 2000

L. De Lachenal, *La riscoperta della pittura antica nel XVII secolo*, in *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, 29 marzo-26 giugno 2000), Roma 2000, pp. 643-644.

Di Cosmo Fatticcioni 2013

L. Di Cosmo, L. Fatticcioni (a cura di), *Le componenti del Classicismo secentesco. Lo statuto della scultura antica*, atti del convegno (Pisa, 15-16 settembre 2011), Roma 2013.

Di Marco 2003

F. Di Marco, *La via Cavour attraverso i quartieri dei Pantani e della Suburra*, in G. Cuccia (a cura di), *Via Cavour. Una strada della nuova Roma*, Roma 2003, pp. 175-201.

Du Bos 1733

J. B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1733.

Elvira Barba 2008

M. A. Elvira Barba, *Hallazgo e historia de la 'Venus del Delfin", in Boletin de la Asociaciòn Espanola de Amigos de la Arqueologia*, 45, 2007-2008, pp. 191-199.

Elvira Barba 2011

M. A. Elvira Barba, *Las esculturas de Cristina de Suecia: un tesoro de la Corona de España*, Madrid 2011.

Ermeti 2007

A. L. Ermeti, *La sala tricora nell'architettura civile tardo antica in Cirenaica*, in L. Gasparini, S. M. Marengo (a cura di), *Cirene e la Cirenaica nell'antichità*, Tivoli 2007, pp. 251–266.

Eschinardi 1750

F. Eschinardi, *Descrizione di Roma e dell'agro Romano*, Roma 1750.

Fea 1790

C. Fea, *Miscellanea filologica critica ed antiquaria dell'avvocato Carlo Fea*, Roma 1790.

Felletti Maj 1953

B. M. Felletti Maj, *Le pitture di una tomba della Via Portuense*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 1953, pp. 40-71.

Fileti Mazza 1998

M. Fileti Mazza, *Archivio del collezionismo mediceo. Il Cardinal Leopoldo: Rapporti con il mercato romano*, Milano 1998.

Fletcher 1974

J. M. Fletcher, *Francesco Angeloni and Annibale Carracci's 'Silenus Gathering Grapes'*, in *The Burlington Magazine*, 116, 1974, pp. 665-666.

Follieri 1980-1982

E. Follieri, *Antiche chiese romane nella passio greca di Sisto, Lorenzo e Ippolito*, in *Rivista di studi bizantini e neoellenici*, 17-19, 1980-1982, pp. 43-71.

FUR

R. Lanciani, *Forma Urbis Romae*, Roma 1990-2007.

Gere 1987

J. A. Gere, *Drawings by Raphael and His Circle from British and North American Collections*, New York 1987.

Gialluca 2013

B. Gialluca, *Gli Antichi Sepolcri e Ivan Paštric (Giovanni Pastrizio). Ricerche sopra la produzione estrema di Pietro Santi Bartoli*, in *Symbolae Antiquariae*, 5, 2012, pp. 23-106.

Gibson-Wood 1989

C. Gibson-Wood, *Jonathan Richardson, Lord Somers's collection of drawings, and early art-historial writing in England*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 52, 1989, pp. 167-187.

Giovannini 1984

L. Giovannini, *Lettere di Ottavio Falconieri a Leopoldo De' Medici*, Roma 1984.

Giovannoli 1616

A. Giovannoli, *Vedute degli antichi vestigj di Roma di Alo Giovannoli*, Roma 1616.

Goldberg 1983

E. L. Goldberg, *Patterns in late Medici art patronage*, Princeton 1983.

Graevius 1701

J. G. Graevius, *Bibliothecae Wittianae pars secunda; sive numismatum ac operis prisci thesaurus: prout eum, indefesso labore et magnis sumptibus, collegit nobilissimus Jo. De Witt*, Amsterdam 1701.

Guidobaldi 1986

Guidobaldi 1986 = F. Guidobaldi, *L'edilizia abitativa unifamiliare nella Roma tardo antica*, in A. Giardina (a cura di), *Società romana e impero tardoantico*, Roma–Bari 1986, III, pp. 165–237.

Halbertsma 2003

R. B. Halbertsma, *Scholars, travelers and trade*, London 2003.

Hattori 2003

C. Hattori, *The drawings collection of Pierre Crozat (1665-1740)*, in Ch. Baker, C. Elam, G. Warwick (a cura di), *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500-1750*, pp. 173-181.

Herklotz 2004

I. Herklotz, *Excavations, collectors and scholars in Seventeenth-century Rome*, in I. Bignamini (a cura di), *Archives & excavations : essays on the history of archaeological excavations in Rome and southern Italy from the Renaissance to the nineteenth century*, London 2004, pp. 55-88.

Herklotz 2013

I. Herklotz, *La Roma degli antiquari*, Roma 2013.

Hübner 1862

E. Hübner *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlin 1862.

Hülsen 1927

Ch. Hülsen, *Le Chiese di Roma nel Medio Evo*, Firenze 1927.

Iacopi 1999

I. Iacopi, *Domus Aurea*, Roma 1999.

Joyce 1992

H. E. Joyce, *Grasping at Shadows: Ancient Paintings in Reinaissance and Baroque Rome*, in *The Art Bulletin*, 1992, LXCIV, 2, pp. 219-246.

Joyce 2002

H. E. Joyce, *From darkness to light: Annibale Carracci, Bellori, and ancient painting,* in J. C. Bell, Th. Willette (a cura di), *Art history in the age of Bellori: scholarship and cultural politics in seventeenth-century Rome*, Cambridge 2002, pp. 170-188.

Junius 1637

F. Junius, *De pictura veterum libri tres*, Amsterdam 1637.

Junius 1694

F. Junius, *De pictura veterum libri tres tot in locis emendati, et tam multis accessionibus aucti, ut plane novi possint videri: accredit catalogus adhuc ineditus, Architectorum, Mechanicorum, sed praecipue Pictorum… secundum seriem litterarum digestus*, Rotterdam 1694.

Krautheimer 1937-1980

R. Krautheimer, W. Frankl, S. Corbett, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae: le Basiliche paleocristiane di Roma (IV-IX sec)*, 5 voll., Città del Vaticano 1937-1980.

Lanciani 1882

R. Lanciani, *Memorie inedite di trovamenti di antichità tratte dai codici Ottoboniani di Pier Leone Ghezzi*, in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 10, 1882, pp. 206-251.

Lanciani 1891

R. Lanciani, *Miscellanea topografica*, in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 19, 1891, pp. 305-329.

Lanciani 1897

R. Lanciani, *Scoperte di antiche strade in Roma nel secolo XVII*, in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, XXV, 1897, pp. 151-163.

Lanciani 1889

R. Lanciani, *Via Portuense*, in *Notizie degli scavi di Antichità*, 1889, pp. 70-72.

Lanciani 1985

R. Lanciani, *Rovine e scavi di Roma antica*, Roma 1985.

Lanciani 1989-2000

R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, 6 voll., Roma 1989-2000.

Lavagne 2009

H. Lavagne, *Peiresc et la peinture romaine antique*, in M. Fumaroli (a cura di), *Peiresc et l'Italie*, Paris 2009, pp. 187-204.

Le Clerc 1991

J. Le Clerc, *Epistolario*, Firenze 1991.

Lipsius 1598

I. Lipsius, *Saturnalium sermonum libri duo: qui de gladiatoribus*, Antwerpen 1598.

Lyons 2003

C. Lyons, *Antiquities and art theory in the collections of Vicente Victoria*, in *The rediscovery of antiquity*, pp. 481-507.

Malvasia 1678

C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, 2 voll., Bologna 1678.

Marliano 1548

B. Marliano, *L'antichità di Roma, di M. Bartholomeo Marliano tradotti in lingua volgare per M. Hercole Barbarossa da Terni*, Roma 1548.

Martinelli 1629

F. Martinelli, *Ecclesia S. Laurentii in Fonte de vico Patricio illustrata a Floravante Martinello*, Roma 1629.

Martini 2008

A. Martini, *I complessi di via Cimarra-Ciancaleoni: resti di* domus *tardo repubblicane sulle pendici sud-orientali del Viminale*, in *The Journal of* Fasti Online, 2008.

Matranga 1848

P. Matranga, *La città di Lamo stabilita in Terracina secondo la descrizione di Omero e due degli antichi dipinti già ritrovati sull'Esquilino*, Roma 1852.

Michaelis 1882

A. Michaelis, *Ancient marbles in Great Britain*, Cambridge 1882.

Michaelis 1911

A. Michaelis, *Das Grabmal der Nasonier*, in *Jahrbuch des Kaiserlich Deuschen Archäologischen Instituts*, XXV, 1910, pp. 101-126.

Miranda 2000

S. Miranda, *Francesco Bianchini e lo scavo farnesiano del Palatino (1720-29)*, Milano 2000.

Modolo 2010

M. Modolo, *Dal* clivus Scauri *al* vicus Capitis Africae*: gli affreschi della vigna Guglielmina a Roma nei disegni dei Bartoli*, in *Bollettino d'Arte*, 7, 2010, 8, pp. 1-20.

Montaiglon 1887

M. A. De Montaiglon, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France a Rome avec les Surintendants des Batiments*, voll. I-II, Paris 1887.

Montanari 2002

T. Montanari, *Bellori and Christina of Sweden*, in J. Bell (a cura di), *Art History in the age of Bellori*, Cambridge 2002, pp. 94-126.

Morvillez 2002

E. Morvillez, *Les appartements d'hôtes dans les demeures de l'antiquité tardive. Mode occidentale et mode orientale*, in *Pallas*, 60, 2002, pp. 231–245.

Musso 1994

L. Musso, *Aiòn*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, I, Roma 1994, p. 175.

Muzzioli 1994

M. P. Muzzioli, *Schede dei manoscritti Lanciani*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 3, 1994, pp. 225-311.

Nibby 1839

A. Nibby, *Roma nell'Anno MDCCCXXXVIII*, 2 voll., Roma 1839.

Nibby 1849

A. Nibby, *Analisi storico-topografico-antiquaria della carta de' dintorni di Roma*, 2 voll., Roma 1849.

Nicaise 1701

C. Nicaise, *Les sirenes ou discours sur leur forme et figure*, Paris 1701.

Nicaise 1703

C. Nicaise, in *Nouvelles de la République des Lettres*, Ottobre 1703.

Oy-Marra 2013

E. Oy-Marra, *Giovanni Lanfranco, Bellori e la questione della scuola dei Carracci a Roma*, in L. Di Cosmo, Fatticcioni (a cura di), *Le componenti del Classicismo secentesco. Lo statuto della scultura antica*, atti del convegno (Pisa, 15-16 settembre 2011), Roma 2013, pp. 191-210.

Palombi 2006

D. Palombi, *Rodolfo Lanciani: l'archeologia a Roma tra Ottocento e Novecento*, Roma 2006.

Papenbrock 1746

D. von Papenbrock, *Brevis veterum monumentorum ab amplissimo viro Gerardo Papenbroekio Academiae Lugduno-Batavae legatorum descriptio*, Leiden 1746.

Papini 2004

M. Papini, Munera gladiatoria *e* venationes *nel mondo delle immagini*, Roma 2004.

Pasquali 1993

S. Pasquali, *La regione della Navicella dalla metà del Quattrocento alla fine dell'Ottocento*, in C. Pavolini (a cura di), *Caput Africae I*, Roma 1993, pp. 73-89.

Pavolini 1993

C. Pavolini (a cura di), *Caput Africae I: indagini archeologiche a Piazza Celimontana (1984–1988)*, Roma 1993.

Pavolini 2006

Pavolini 2006 = C. Pavolini, *Archeologia e topografia della Regione II (Celio)*, *LTUR*, Suppl. III, Roma 2006.

Perrone 1955

V. Perrone, *La ferrovia metropolitana di Roma*, Roma 1955.

Piranesi 1784

G. B. Piranesi, *Le antichità Romane,* voll. 4, Roma 1784.

Pirotta 1962

L. Pirotta, *Il Palazzo Cimarra a Panisperna. Progettata sede dell'Accademia di S. Luca*, in *Strenna dei Romanisti*, 1962, pp. 1-7.

Pizzoni 2012

M. R. Pizzoni, *Resta e Bellori, intorno a Correggio*, in *Studi di Memofonte*, 8, 2012, pp. 53-78.

Platner Ashby 1929

S. B. Platner, Th. Ashby, *Topographical dictionary of ancient Rome*, London 1929.

Prosperi Valenti Rodinò 1996

S. Prosperi Valenti Rodinò, *La collezione di grafica di Giovan Pietro Bellori: traccia per una ricostruzione*, in M. T. Caracciolo (a cura di), *Hommage au dessin*, Rimini 1996, pp. 357-377.

Prosperi Valenti Rodinò 2000

S. Prosperi Valenti Rodinò, *La collezione di disegni*, in E. Borea, C. Gasparri (a cura di), L'Idea del Bello, catalogo della mostra (Roma, 29 marzo-26 giugno 2000), Roma 2000, II, pp. 524-525.

Richardson 1992

L. Richardson, *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, London 1992.

Ridley 1992

R. T. Ridley, *To protect the Monuments: the Papal Antiquarian (1534-1870)*, in *Xenia Antiqua*, 1992, pp. 117-153.

Roethlisberger 1996

M. G. Roethlisberger, *Vente de Johan de Witt, Dordrecht 1696: quarante–cinq dessins de Claude Lorrain*, in GazBA, 128, 1996, pp. 277–288.

Rudolph 1988/1989

S. Rudolph, *Vincenzo Vittoria fra pitture, poesie e polemiche*, in *Labyrinthos*, 7/8, 1988/1989, pp. 223-266.

Sabbatini Tumolesi 1988

P. Sabbatini Tumolesi, *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente romano: Roma*, Roma 1988.

Sacchetti Lelli 2005

L. Sacchetti Lelli, Hinc priscae redeunt artes: *Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647 - 1704)*, Firenze, 2005.

Santangeli Valenzani 2010

R. Santangeli Valenzani, *La tradizione agiografica di Pietro sull'Appia: dal paesaggio del mito al paesaggio urbano*, in D. Manacorda, R. Santangeli Valenzani (a cura di), *Il primo miglio della via Appia a Roma*, Roma 2010.

Schröder 2004

S. F. Schröder, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid*, Mainz 2004.

Serlorenzi 2004

M. Serlorenzi, *Santa Lucia* in Selcis. *Lettura di un palinsesto murario di un edificio a continuità di vita, in Roma dall'antichità al medioevo II. Contesti tardoantichi e altomedievali*, Milano 2004, pp. 350–379.

Sfameni 2006

C. Sfameni, *Ville residenziali nell'Italia tardoantica*, Roma 2006.

Spera Mineo 2004

L. Spera, S. Mineo, *Via Appia*, Roma 2004.

Stern 1958

H. Stern, *Les mosaïques de l'église de Sainte-Constance à Rome*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 12, 1958, pp. 157-218.

Surius 1877

L. Surius, *Historiae seu vitae sanctorum: iuxta optimam Coloniensem editionem* …, Roma 1877.

Tomassetti 1979

G. Tomassetti, *La campagna romana antica, medioevale e moderna. Vol. 2: Via Appia, Ardeatina e Aurelia*, Firenze 1979.

Turnbull 1744

J. Turnbull, *A curious collection of ancient paintings accurately engraved from excellent drawings lately done after the originals, by one of the best hand at* Rome *with an account where and when they were found, and where they are*, London 1744.

Vaiani 2002

E. Vaiani, *Le antichità di Giovanpietro Bellori: storia e fortuna di una collezione*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, VII, 1, 2002, pp. 85-152.

Vaiani 2014

E. Vaiani, *Nicolas Poussin e la tradizione grafica della raccolta di Francesco Angeloni. I disegni di Montpellier, di Firenze e del Museo Cartaceo a Londra*, in *Opera Nomina Historiae*, 7, 2012, c. s..

Valentini Zucchetti 1940-1953

R. Valentini, G. Zucchetti, *Codice topografico della città di Roma*, 4 voll., Roma 1940-1953.

Valesio 1977-1979

F. Valesio, *Diario di Roma 1700-1742*, Milano 1977-1979.

Verrando 1988

G. N. Verrando, *Il santuario di S. Felice sulla via Portuense*, in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, 100, 1988, pp. 331-366.

Visconti 1818-1822

E. Q., G. B. Visconti, *Il museo Pio Clementino*, 7 voll., Milano 1818-1822.

Warwick 1996

G. Warwick, *The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection*, in *Master Drawings*, 34, 3, 1996, pp. 239-278.

Weege 1913

F. Weege, *Das goldene Haus des Nero, Neue Funde und Forschungen*, Berlin 1913.

Whitehouse 2001

H. Whitehouse, *Ancient Mosaics and Wallpaintings*, London 2001.

Winckelmann 1767

J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann*, 2 voll., Roma 1767.

Winckelmann 1779

J. Winckelmann, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, 2 voll., Roma 1779.

Wittkover 1952

R. Wittkover, *The drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1952.

Wood 1996

J. Wood, *Padre Resta as a collector of Carracci Drawings*, in *Master Drawings*, XXXIV, I, 1996, pp. 3-71.