

Electronic offprint

Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen

Schreiben über Kunst und ihre Medien
in Giovan Pietro Belloris *Viten*
und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit

herausgegeben von
Elisabeth Oy-Marra, Marieke von Bernstorff
und Henry Keazor

unter Mitarbeit von Xenia Schramek

culturæ 8

intermedialität und historische anthropologie
intermédialité et anthropologie historique
intermediality and historical anthropology

herausgegeben von / publié par / edited by
Kirsten Dickhaut, Jörn Steigerwald

2014

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Wissenschaftlicher Beirat / Comité scientifique / Editorial Board:

Rudolf Behrens (Bochum), Horst Carl (Gießen),
Gudrun Gersmann (Köln), Dorothea von Mücke (New York),
Alessandro Nova (Florenz), Ulrich Pfisterer (München),
Dietmar Rieger (Gießen), Valeska von Rosen (Bochum)

Abbildung auf dem Umschlag:

Nach Charles Errard, *Conceptus imaginato*, Titelvignette der *Vita Domenichinos* aus:
Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni*, Roma 1672,
S. 289, Nachdruck Arnaldo Forni Editore, Bologna 2000.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the
internet at <http://dnb.dnb.de>.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
<http://www.harrassowitz-verlag.de>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2014
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbeson-
dere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für die Einspeicherung in elektronische Systeme.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier
Druck und Verarbeitung: Memminger MedienCentrum
Printed in Germany

ISSN 1868-8713
ISBN 978-3-447-06857-4

Inhalt

<i>Elisabeth Oy-Marra, Marieke von Bernstorff, Henry Keazor</i> Einleitung	1
<i>Oskar Bättschmann</i> Félibiens <i>Dictionnaire</i> von 1676 und Baldinuccis <i>Vocabulario</i> von 1681 ..	21
<i>Thomas Leinkauf</i> Kunst als Produkt der Seelenbewegung. Bellori und das Kunst- und Schönheitskonzept der Frühen Neuzeit	47
<i>Hana Gründler</i> „Gloriarsi della mano e dell’ingegno“: Hand, Geist und pädagogischer Eros bei Vasari und Bellori	77
<i>Olivier Bonfait</i> „Ingegno divino‘ o ‚beauté du génie‘? Bellori, Félibien e il ‚super-artist‘ Nel Seicento	105
<i>Giovanna Perini Folesani</i> Termini di dissenso: spie lessicali di differenze critiche ed estetiche tra Malvasia e Bellori	127
<i>Sonia Maffei</i> Il lessico del classico: arte antica e nuovi modelli in Bellori	139
<i>Estelle Lingo</i> Putting a Finger on It: Bellori and Sculpture Criticism	173
<i>Donatella Livia Sparti</i> Le <i>Vite</i> di Bellori e il suo <i>modus operandi</i>	187
<i>Julian Kliemann</i> Bellori verwendet Agucchi: Ein Vergleich ihrer Beschreibungen der <i>Schlafenden Venus</i> von Annibale Carracci	215

<i>Jörn Steigerwald</i> Grazia oder die Vollendung menschlicher Natur und Kunst in Giovan Pietro Belloris <i>Vite</i>	257
<i>Paul Taylor</i> The Practice of Painting in Dutch Art Theory	285
<i>Anna Schreurs</i> Von der Holdseligkeit, der Tiefsinnigkeit und dem zierlichen Geist – Über Sandrarts Versuch, das Künstlerlob in Begriffen zu fassen	305
<i>Cecilia Mazzeti di Pietralata</i> „Angenehme und gefällige Farben“. Rubens, Poussin e le „lusinghe de colore“ nella <i>Teutsche Akademie</i>	323
<i>Laurenz Lütteken</i> „Sprezzatura“ und Affekt. Zur Terminologie musikalischer Normabweichung im 17. Jahrhundert	349

Il lessico del classico: arte antica e nuovi modelli in Bellori*

Sonia Maffei

1. Gli atlanti come modello pittorico

Nel 1645, mentre veniva data alle stampe la sua prima opera antiquaria, le *Icones et Segmenta* con incisioni di François Perrier,¹ Giovan Pietro Bellori aveva già scritto una prima versione della vita di Caravaggio.² La stesura delle *Vite* e la scrittura di opere di carattere antiquario si intrecciano così fin dall'inizio con indubbia contemporaneità. Scopo di questo intervento è analizzare il lessico degli atlanti antiquari e verificare quali siano le reciproche interrelazioni tra queste due produzioni a partire da un'analisi lessicale dei testi e della loro struttura. Ci interessa qui non tanto analizzare le componenti teoriche del classicismo di Bellori espresse soprattutto dal suo rapporto con le fonti antiche e le loro riletture contemporanee e già ampiamente studiate dalla letteratura scientifica, ma verificarne la consistenza nell'analisi concreta dei reperti, nel corpo a corpo con le opere antiche vere e proprie che Bellori realizza in particolare in alcuni suoi atlanti, come le *Icones*³ (1645) e gli *Admiranda* vestigia,⁴ o negli scritti dedicati alla Colonna Traiana⁵ e Colonna Antonina⁶ e all'attenta descrizione delle pitture dei Nasoni.⁷

* Desidero ringraziare di cuore Lucia Faedo per aver letto una versione preparatoria del testo e per avermi aiutato a migliorarlo con preziose osservazioni e precisazioni.

- 1 François Perrier, Giovan Pietro Bellori: *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant* [...]. Romae 1645; a Paris chez la veufve de deffunct Monsr. Perier 1645.
- 2 La notizia si trova in una lettera a Francesco Albani, cfr. Evelina Borea: 'Bellori 1645. Una lettera a Francesco Albani e la biografia di Caravaggio', in: *Prospettiva* 100 (2001), pp. 57–69.
- 3 Perrier, Bellori 1645.
- 4 Giovan Pietro Bellori, Pietro Santi Bartoli: *Admiranda romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia* [...]. Romae ad Templum Pacis s.a. [1666]; interessante la seconda edizione presso Dominicus de Rubeis Chalcographus. Anno MDCXCIII, Romae ad Templum Sanctae Mariae de Pace.
- 5 Giovan Pietro Bellori, Pietro Santi Bartoli: *Colonna Traiana* [...]. In Roma alla Pace s.a. [1673]; ma l'opera era già in formazione nel 1665, infatti dal diario di Alessandro VII sappiamo che il 3 giugno 1666 egli lo aveva accuratamente studiato "foglio per foglio fine alla fine" cfr. Richard Krautheimer, Roger B. S. Jones: 'The Diary of Alexander VII: Notes on Art, Artists and Buildings', in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15 (1975), pp. 199–236, doc. 848.
- 6 Giovan Pietro Bellori, Pietro Santi Bartoli: *Columna Antoniniana Marci Aureli Antonini*

Vista nel suo insieme la produzione libraria di Bellori appare ispirata ad un coerente piano editoriale, ben scandito da settori di spiccata diversità: alle differenti tipologie di opere (trattati, biografie, descrizioni, repertori), corrispondono specifiche tipologie editoriali e rapporti studiati tra testo e immagine. Non è un caso che i volumi dedicati all'arte antica siano stati pensati e realizzati soprattutto come atlanti figurati e che in questa categoria siano inclusi soltanto opere di Raffaello e di Annibale Carracci, sentiti come nuovi eredi dell'antichità. Il valore esemplare delle opere classiche si realizza infatti nel connubio immagine-testo: l'alto valore documentario affidato alle immagini di Pietro Santi Bartoli,⁸ che restituiscono con scrupolo 'filologico' l'aspetto reale dei monumenti antichi,⁹ dimostra come Bellori usi la stampa come uno strumento di diffusione e valorizzazione dell'antico recuperandone il valore di modello per gli artisti e di testimonianza visiva per gli studiosi.¹⁰ Il commento, che Bellori aggiunge sotto le vesti misurate di brevi didascalie, è in questo senso molto interessante e, nelle sue reali componenti, mai indagato concretamente.

È stato più volte sottolineato come questa 'concezione per immagini' dell'antichità avesse come modello esemplare il 'Museum chartaceum' di Cassiano dal Pozzo, la cui eredità in quegli anni era stata raccolta da Camillo Massimo in progetti di grandissima magnificenza, come il corpus dei disegni di pitture testimoniati da opere di grandissima qualità, per non parlare dei progetti di Peiresc nella eccezionale dimensione di una raffinatissima cultura antiquaria legata a doppio filo alle immagini e alla terminologia antica. Ma a ben guardare la diversità tra la dimensione della raccolta di disegni e il diverso spazio – editoriale e comunicativo – della stampa, scelto come mezzo privilegiato da Bellori, colloca il suo progetto in una convenzione ben più antica e in una sorta di 'genere editoriale' collaudato. Alcune caratteristiche strutturali, formali e lessicali degli atlanti belloriani mostrano infatti come essi si leghino direttamente alla tra-

Augusti rebus gestis insignis Germanis simul et Sarmatis gemino bello devictis. Romae apud auctorem s.a. [1679].

- 7 Giovan Pietro Bellori, Pietro Santi Bartoli: Le pitture antiche del sepolcro de' Nasonii [...]. In Roma per Gio Battista Bussotti 1680.
- 8 Lione Pascoli: Vite de' pittori, scultori e architetti perugini. Roma, De Rossi 1732, pp. 228–233; Maria Cecilia Mazzi: 'L'incisore perugino Pietro Santi Bartoli', in: Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria 70, 1 (1973), pp. 21–39; Massimo Pomponi: 'Alcune precisazioni sulla vita e la produzione artistica di Pietro Santi Bartoli', in: Storia dell'Arte 75 (1992), pp. 195–225; Hetty Joyce: 'From Darkness to Light: Annibale Carracci, Bellori and Ancient Painting', in: Janis Bell, Thomas Willette (a cura di), Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome. Cambridge 2002, pp. 170–188, alle pp. 179–183.
- 9 Sui limiti della fedeltà riprodotiva di Bartoli cfr. però Ingo Herklotz: 'Bellori, Fabretti and Trajan's Column', in: Bell, Willette 2002, pp. 127–144, alle pp. 134–135.
- 10 Cfr. Evelina Borea: 'Giovan Pietro Bellori e la "commodità delle stampe"', in: Elizabeth Cropper, Giovanna Perini, Francesco Solinas (a cura di), Documentary Culture: Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII. Bologna 1992, pp. 263–285.

dizione dei nobilia opera, alle raccolte di stampe che da metà Cinquecento avevano contribuito a diffondere l'immagine delle statue antiche di Roma in tutta Europa. Nel 1638 i *Segmenta* di Perrier avevano raccolto questa eredità proclamando come criterio base della raccolta la selezione di modelli statuari, opponendosi ai tentativi precedenti, come per esempio quello di Giovan Battista Cavalieri, volti a creare un corpus completo di statue, enfatizzando l'importanza di rivendicare il principio della qualità alla base della scelta esemplare. Perrier disegna con grande fedeltà le statue che egli ritiene degne di fornire un modello formale e accompagna le tavole con semplici didascalie che interpretano e identificano le statue. L'estrema sintesi non ostacola l'erudizione, al contrario nel caso di Perrier rivela una cultura antiquaria eccezionale e di grandissima profondità esegetica.¹¹ Vale la pena sottolineare anche un'altra caratteristica di queste raccolte: il valore iconico conferito alle statue ammesse nelle diverse raccolte. Ogni statua aveva dunque la funzione di rappresentare per sé sola tutte le statue di Roma e i migliori frutti dell'antichità.

Questi tre elementi – principio di selezione, estrema sintesi del testo, statuto iconico di ogni opera – si ritrovano anche negli atlanti belloriani come caratteristiche strutturali principali, a partire dal primo atlante pubblicato da un Bellori trentaduenne, le *Icones et Segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant*.¹² Nel commento delle *Icones* ritroviamo alcune costanti che caratterizzeranno i testi di altri atlanti belloriani: l'identificazione della sua sede collezionistica (o del monumento di appartenenza dell'oggetto), l'attenzione denotativa per il soggetto rappresentato e la cura lessicale per alcuni dettagli dell'immagine, spiegati talvolta con il ricorso alla poesia antica.

Bellori utilizzò il modello delle *Icones* per gli atlanti successivi nati dal sodalizio con Pietro Santi Bartoli, primo tra tutti il volume degli *Admiranda romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia*,¹³ pubblicato per la prima volta nel

11 Sugli atlanti antiquari di Perrier si veda L. Di Cosmo, L. Faticcioni, *Le regole della Bellezza. Saperi antiquari e teorie dell'Arte nei Segmenta nobilium Signorum et Statuarum di François Perrier*, Napoli, La Stanza delle Scritture, in corso di stampa.

12 Il ruolo di Bellori in questa prima opera è subordinato a quello di Perrier, a cui si deve l'ideazione e l'impianto d'insieme del volume, come sembra attestare anche la dedica al Cardinal Mazzarino premessa alla prima edizione romana "Eminentissimo et Reverendissimo Principi D. Iulio S.R.E. Diacono Card. Mazarino. Antiquae Urbis priscum decorem studiosorum oculis, ut subiicerem signorum ac statuarum volumen aeneis typis excussum nuper edidi. Alterum nunc placet adicere earum historiarum quarum argumenta ex marmore leniter expressa vel exteris nationes docere possunt quam excelsa fuerit illa terrarum regina praepotens Roma, quam de ipsa optime sint meriti qui eiusdem magnitudinis ac venustatis pulcherrima vestigia a temporis et barbarorum iniuriis, Minerva duce, comitibus caeteris egregiis artibus vindicarunt." Il ruolo di Bellori è reso esplicito solo nella prima tavola della serie, dedicata alla pompa trionfale dell'Arco di Tito dove, al di sotto del testo esplicativo, si può leggere "figuris his omnibus suppositas notas ad explanationem adiunxit Io. Petrus Bellorius Romanus."

13 Bellori, Bartoli [1666].

1666¹⁴ e nel quale Bellori propone la sua selezione dei rilievi antichi più belli, includendo cinquanta delle tavole delle *Icones*. Dal momento che le matrici in rame di Perrier si trovavano a Parigi, Bartoli fu costretto ad eseguire delle copie, ora conservate presso la Calcografia Nazionale, eseguite con uno stile più asciutto e con minime variazioni. Se molte delle immagini degli *Admiranda vestigia* appaiono una copia delle *Icones* il commento di Bellori si mostra rinnovato e dotato di una diversa forza esegetica e lessicale. La prosa sintetica ed epigrafica delle *Icones* viene riproposta nell'*Admiranda vestigia* in una formula ancora più abbreviata, dove il testo si adegua più strettamente all'immagine segmentando le frasi in brevi definizioni numerate che rimandano ai particolari numerati delle tavole.

Nel confronto tra le due edizioni è facile cogliere il personale percorso di Bellori che nell'*Admiranda vestigia* affina il lessico descrittivo sulla base di un rinnovato confronto con le fonti. Così ad esempio, il corteggio bacchico del *Vaso Borghese*, oggi al Louvre, è introdotto nel 1645¹⁵ da un lessico generico che nel commento del 1660¹⁶ si precisa con accuratezza e pertinenza: il termine impreciso 'pinus' usato per indicare il bastone dei coribanti, sacerdoti di Cibele, viene sostituito con il più preciso termine 'ferula' e dal suo corrispettivo greco 'βάρονηξ', la pianta che i devoti di Dioniso utilizzavano per costruire il tirso avvolgendovi edera e pampini e coronandolo di una pigna. Altrove la terminologia si affina in pertinenza, come nel caso del termine 'Galliambus',¹⁷ il canto dei sacerdoti di Cibele, usato per il canto dei satiri nel sarcofago dionisiaco della collezione Mazzarino, e sostituito dal termine 'dithyrambica',¹⁸ più direttamente legato ai riti di Dioniso.

La maggiore precisione lessicale e la frammentazione delle immagini in sottoinsiemi numerati specifica la lettura delle immagini in senso lessicografico,

14 Come ricorda Anna Grelle (Anna Grelle Iusco [a cura di]: *Indice delle stampe de' Rossi*, contributo alla storia di una stamperia romana. Roma 1996, p. 35, e p. 81, nota 62) la datazione al 1666 sembra testimoniata dalla lettera del 4 settembre 1666 scritta da Ottavio Falconieri al cardinale Francesco Maria Medici; cfr. Laura Giovannini: *Lettere di Ottavio Falconieri a Leopoldo de' Medici*. Firenze 1984, p. 155, in cui si cita "la nuova raccolta de bassi rilievi pubblicata qualche mese fa da Gio. Iacomo de' Rossi." Pomponi propone ugualmente la data 1666 sulla base di un passaggio di una lettera di Bellori.

15 Perrier, Bellori 1645, p. 10: "Iuvenis Bacchus seminudus, linteo involutus Musa eius nutrice et pinu nixus est; experrectus cum prope Persephonem per triennium dormiisset, Unde trieterida celebrantur. Fauni corybantium instar pinus quatiunt cadentemque sustinent Silenum Orph. in Himn. In hortis Burghes."

16 Cfr. Bellori, Bartoli [1666], p. 52: "Bacchus 2. Lyristi seu Musae eius altrici nititur, ludunt iuvenes Sileni alter 3. Saltans ferulam quatit unde Narthikophoroi 4. Alter epistatam Papposilenium ebrium sustinet. Nota Iuvenes Silenos de quibus Orpheus in Hym. vulgo Faunos quo nomine et nos in hisce tabulis appellavimus. In hortis Burghesiis."

17 Bellori, Perrier 1645, p. 6.

18 Bellori, Bartoli [1666], p. 57: "Cum saltationibus et sonis cantus quoque edebant unde Dithyrambica."

quasi a formare una sorta di vocabolario figurato, molto usato anche in altri atlanti come nella *Colonna Traiana* e *Antonina*. L'edizione degli *Admiranda vestigia* del 1693 subirà poi un'ulteriore specificazione: numerose tavole dedicate agli archi di *Tito*, di *Costantino* e di *Portogallo* confluiranno nel 1690 nel volume dei *Veteres Arcus*¹⁹ e dunque la raccolta verrà rielaborata con l'aggiunta di numerosi nuovi oggetti. L'omogeneità della sequenza scultorea verrà interrotta dall'ingresso di due pitture, le *Nozze Aldobrandini* e la pittura interpretata come *Coriolano e Veturia* dalle cosiddette *Terme di Tito*. L'introduzione di questi due elementi estranei al contesto scultoreo è molto importante per comprendere una caratteristica peculiare dell'approccio belloriano ai monumenti antichi: il suo disinteresse per il dato oggettuale, proprio degli studi antiquari. A parte i rilievi appartenenti agli archi trionfali infatti le indicazioni descrittive di Bellori non evidenziano mai (in particolare nelle prime due edizioni dell'opera) la categoria degli oggetti a cui i rilievi appartengono. Esempio è in questo senso la tavola del *Vaso Borghese* che non contiene nessuna indicazione sulla forma del vaso ma si concentra soltanto sul rilievo. Ugualmente l'erudito non cita mai, salvo rarissime eccezioni, la derivazione dei rilievi da sarcofagi o da altre tipologie oggettuali. Alcune tavole aggiunte all'edizione degli *Admiranda vestigia* del 1693, che inseriscono invece questi dati sul Vaso Medici, incluso con straordinario ritardo nella raccolta,²⁰ o sul puteale di Cristina di Svezia, non fanno che far emergere questa inclinazione con grande enfasi. Questi dati ci spingono a costatare altre importanti assenze nei commenti di Bellori: non sono mai date indicazioni sui materiali, sul tipo di marmo o di pietra o su caratteristiche fisiche degli oggetti rappresentati, sulla tecnica scultorea o su dati stilistici esecutivi o, tranne rarissimi casi indispensabili alla lettura corretta dell'immagine, a particolari sullo stato di conservazione.

Leggendo i testi belloriani si ha la percezione precisa dunque che i rilievi scultorei, anche grazie alla loro fruizione 'smaterializzante' tramite il disegno e l'incisione, siano fruiti nei loro aspetti compositivi e ideativi, nell'invenzione e nella composizione. Da questo punto di vista non esiste differenza tra sculture e pitture ed anzi sono le prime ad essere assimilate alle seconde e non viceversa. Non sono dunque le pitture delle *Nozze Aldobrandini* o di *Coriolano e Veturia* ad essere assimilati a rilievi, ma sono tutti i rilievi ad essere visti alla stregua di pitture. Lo scarso interesse per la scultura evidenziato più volte nelle *Vite* si riverbera anche nel trattamento dei rilievi che vengono disegnati per essere soprattutto modelli artistici indipendentemente dal loro trattamento tecnico. Nel

19 Giovan Pietro Bellori, Pietro Santi Bartoli: *Veteres arcus Augustorum triumphis insignes [...]*. Romae 1690.

20 Si veda su questo l'intervento di Leonarda di Cosmo: 'Definizione e diffusione di un modello: le stampe del *Vaso Medici* come veicolo di affermazione di canoni estetici', in: Sonia Maffei, Antonella Romualdi (a cura di): "Lavorato all'ultima perfezione". Indagini sul *Vaso Medici* tra interpretazioni, allestimenti storici e fortuna visiva. Napoli 2010, pp. 107-122.

titolo degli *Admiranda vestigia* si specifica l'aspetto che lega il commento all'approfondimento dei *mora et instituta* tipico di una certa tradizione antiquariale (*Admiranda [...] vestigia [...] praeclarissima ad romanam historiam ac veteres mores dignoscendos ob oculos ponuntur, notis Io. Petri Bellorii illustrata*).²¹ Ma certamente a questo interesse antiquario si lega l'altra importantissima funzione degli atlanti belloriani: quella di fornire dei modelli per l'arte contemporanea. Nella drammatica penuria di esemplari tratti dalla pittura antica i rilievi romani costituiscono per Bellori l'unico strumento realmente antico con cui i pittori possono confrontarsi. Del resto lo scrittore esprime chiaramente questa necessità nell'opera dedicata alle pitture della *Tomba dei Nasoni*. Qui egli spiega che Pittura e Scultura sono un'arte sola "essendo animate dal disegno" che, "tolta la materia del marmo et del colore" solo può indurre all'imitazione, per precisare poi:²²

Onde se alcuno vorrà giudicare dell'Arte degli Antichi intorno questa scienza, è necessario che ricorra al paragone delle statue, delle quali rimangono a noi sì memorandi esempi; poiché la Pittura e la Scultura essendo animate dal disegno, che è la vera forma loro, vanno così congiunte di studio, d'intelligenza et di forza di Natura, che tolta la materia del marmo et del colore, in tutte l'altre parti si uniscono e si abbracciano insieme come un'arte sola di un solo intelletto et di un Genio, che le regge et le perfettiona alla più bella imitatione delle cose naturali.

Che la prospettiva nelle raccolte di rilievi degli *Admiranda vestigia* sia guidata da un interesse legato all'invenzione, alla composizione, all'iconografia, è provato da un altro sorprendente dato lessicale che accomuna gli *Admiranda vestigia* anche ai commenti della *Colonna Traiana* e *Antonina*: la presenza di notazioni di colore. Il dato è interessante anche a fronte di un elemento generale, la scarsissima presenza di aggettivi qualificativi nella prosa dei commenti che spicca in un tessuto scabro e definitorio. Nei rilievi romani che Bellori annota possiamo evidenziare per esempio vari tipi di bianco: l'aggettivo 'candidus' si trova per caratterizzare la bianca stola del capo sacerdote (introdotto con il termine 'antistes') in un rilievo di Palazzo Mattei²³ oppure la toga dei senatori nell'Arco di Tito,²⁴ l'aggettivo 'albus' per caratterizzare i romani in processione,²⁵ i mantelli

21 Ingo Herklotz: Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts. München 1999; Maria Grazia Picozzi: "Nobilis Opera": la selezione della scultura antica', in: Evelina Borea, Carlo Gasparri (a cura di): *L'Ida del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra. 2 voll. Roma 2000, I, pp. 25–37.

22 Bellori, Bartoli 1680, p. 5.

23 Bellori, Bartoli 1693, p. 16: "3. Antistes sacrorum linea candida stola amictus."

24 Bellori, Bartoli [1666], p. 5: "Senatores togis candidis induti ad capitulum triumphantem comitantur."

25 Bellori, Bartoli [1666], p. 7: "Quirites alba veste induti."

dei soldati nella Colonna Antonina²⁶ e i cavalli della biga di Marco Aurelio.²⁷ Anche il *Trionfo di Marco Aurelio contro i Germani* viene descritto con una frase piena di colori: “curro inaurato, albis equis, purpura amictus, eburneum gerens sceptrum”²⁸ (fig. 1). Ad altre sfumature di bianco fa riferimento l’aggettivo poetico ‘niveus’ per indicare, in base a versi di Giovenale, le bianche vesti dei romani nell’*Arco di Tito*,²⁹ oppure, sulla scia di Claudiano, i bianchissimi piedi di una Nereide di un sarcofago a S. Francesco a Ripa.³⁰ Per completare la gamma dei bianchi potremmo citare infine il colore dell’avorio, l’aggettivo ‘eburneus’, che è usato per il petto di Bacco che Arianna cinge con una corona.³¹ Bellori mostra di conoscere la differenza in particolare tra ‘albus’ e ‘candidus’: ‘albus’ era infatti il bianco naturale di alcune lane, e in questo senso è esplicitamente citato nella *Colonna di Marco Aurelio* (“Sagum gregalium militum ex crassiori lana nativo colore albo”),³² mentre ‘candidus’ era il risultato di un trattamento lucido che si dava ad alcune stoffe bianche per mezzo di creta o altre sostanze.

Anche nell’atlante dedicato alla *Colonna Traiana* non mancano le notazioni di colore espresse ovviamente in volgare: il bianco è indicato per la veste di Traiano che sacrifica,³³ il porpora è usato per identificare l’imperatore³⁴ (con gli stessi scopi nella *Colonna di Marco Aurelio* troviamo gli aggettivi ‘purpureus’ e ‘coccineus’),³⁵ ma anche per specificare le frange del ‘limus’, la veste indossata dal popa durante un sacrificio,³⁶ o del dorsuale di una vittima.³⁷

26 Bellori, Bartoli [1679], p. 71.

27 Perrier, Bellori 1645, p. 44.

28 Perrier, Bellori 1645, p. 44.

29 Bellori, Bartoli [1666], p. 7.

30 Perrier, Bellori 1645, pp. 12–13; Bellori, Bartoli [1666], p. 51; Bellori, Bartoli 1693, p. 32. Da notare che si tratta di una citazione di versi di Claudiano non dichiarati: Claudian. De Nupt. Hon. et Mar. v. 151: “Fulta Venus, niveae delibant aequora plantae.” (Le nivee piante dei piedi toccano l’acqua).

31 Perrier, Bellori 1645, pp. 8–9: “Ariadna eum amplectitur pampineoque monili eburneum alligat pectus.”

32 Bellori, Bartoli [1679], p. 71.

33 Bellori, Bartoli [1673], p. 7: “Traiano avanti il pretorio, o tabernacolo Imperiale, velato in veste bianca di lino sacrificia.”

34 I cavalli dell’imperatore hanno infatti “coperte di seta, e d’oro con frangie di porpora” cfr. Bellori, Bartoli [1673], p. 14.

35 Bellori, Bartoli [1679], p. 71: “Paludamentum Imperatoris colore purpureum seu coccineum”; I vessilli, cfr. ibidem, p. 7: “Vexillum equestris turmae: modicum velum quadratum ex purpura et auro.”

36 Bellori, Bartoli [1673], p. 71: “Limo veste del Popa dall’ombelico, a mezza gamba haveva nell’estremità la frangia di porpora.”

37 Bellori, Bartoli [1673], p. 8: “Dorsuale della vittima: era di seta di color vario, raccamato con frangia, et orlo di porpora.”



Contra Germanos rebus feliciter agens. Marcomanis. Carnanis. Vindictis. Quibus devictis. Pannonias. servitio liberata triumphat. curru inaurato. albis equis. purpura amictus. ebullivum. Jereus. septiman. Jul. Capitol. 44.

Fig. 1: Trionfo germanico di Marco Aurelio.

Quelle: Perrier, François, Giovan Pietro Bellori: Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant [...]. Romae 1645; a Paris chez la veufve de deffunct Monsr. Perier 1645, tav. 44.

Implicitamente il colore rosso è evocato anche dal termine ‘flammeum’, il velo rosso della sposa,³⁸ di cui troviamo perfetta definizione nell’*Historia Augusta* di Francesco Angeloni, rivista da Bellori.³⁹ Molto frequenti anche i riferimenti ad oggetti di metallo, d’oro e d’argento, il candelabro e la mensa d’oro o i chiodi del cingolo dei cavalli del rilievo trionfale dell’Arco di Tito,⁴⁰ o dei fregi minori;⁴¹ i ‘vasa vinaria’ e le anfore dorate del rilievo bacchico di Cristina di Svezia,⁴² il carro dorato di Marco Aurelio nel rilievo capitolino.⁴³ Nella *Colonna Traiana* il panorama multicolore si espande per esempio nei particolari antiquari dei colori dei labari, o meglio vessilli,⁴⁴ con la precisazione che quello “dell’Imperatore era d’oro, del Senato d’argento, del capitano rosso, dell’armata di mare ceruleo”; o nei dorsuali delle vittime al sacrificio “di seta di vario colore riccamoto.” Ma anche riferimento a molti materiali, metallo, argento oro, ferro, cuoio.⁴⁵

La visione di Bellori non è proprio quella di un’antichità a colori, ma il colore è evidenziato là dove esso abbia una valenza rituale ed un significato non solo antiquario ma anche pittorico. Questo vale in modo particolare per la *Colonna Traiana*, dove l’obiettivo di fornire indicazioni sugli oggetti (così come aveva fatto Alfonso Ciacconio nell’*Historia utriusque belli Dacici* a cui la colonna è legata) si specifica in Bellori in un aggiornamento della resa delle immagini (grazie ai nuovi disegni di Bartoli), e in un più spiccato interesse lessicale. I volumi delle due colonne con la loro composizione e i riferimenti numerici diventano non solo un vero e proprio vocabolario illustrato di antiquaria, ma anche un agile modello compositivo per pittori ed artisti. Nel caso poi della *Colonna Traiana*, le aggiunte e le correzioni a Ciacconio di Bellori rendono ancora più evidente questa profonda ricerca lessicale e nello stesso tempo la traduzione in volgare di un lessico antiquario per lo più al tempo usato in latino. Come esempio potrem-

38 Bellori, Bartoli [1666], pp. 71, 73, 75; Bellori, Bartoli 1693, p. 55, 57–61.

39 Francesco Angeloni, Giovan Pietro Bellori: L’*Historia Augusta* da Giulio Cesare a Costantino il Magno, illustrata con la verità dell’antiche medaglie da Francesco Angeloni, seconda impressione con l’emendationi postume del medesimo Autore e col supplemento de’ rovesci che mancavano nelle loro tavole tratti dal tesoro delle medaglie della Regina Christina Augusta e descritti da Gio. Pietro Bellori, Bibliotecario e Antiquario di Sua Maestà. In Roma a spese di Felice Cesaretti Libraro all’insegna della Regina 1685, p. 256: “Si copre il volto alla Pudicitia co’l velo, e forse con quello chiamato flammeo dal colore rosso solito della fiamma, del quale era tinto, e l’usavano etiandio le spose coprendosene la faccia, per celare il rossore di vergogna, che le assaliva, dovendosi congiungere allo sposo.”

40 Perrier, Bellori 1645, p. 1; Bellori, Bartoli [1666], p. 7.

41 Bellori, Bartoli [1666], p. 8.

42 Bellori, Bartoli 1693, p. 44.

43 Bellori, Perrier 1645, p. 44.

44 Come si trova nell’aggiunta di Bellori al commento di Ciacconio il termine antico era ‘vexillum’; cfr. Bellori, Bartoli [1673], p. 6: “l’insegna chiamata labaro non fu ne tempi di Traiano, ma di Costantino, prima dicevasi vexillum, et vexilliferi.”

45 Bellori, Bartoli [1673], p. 9.

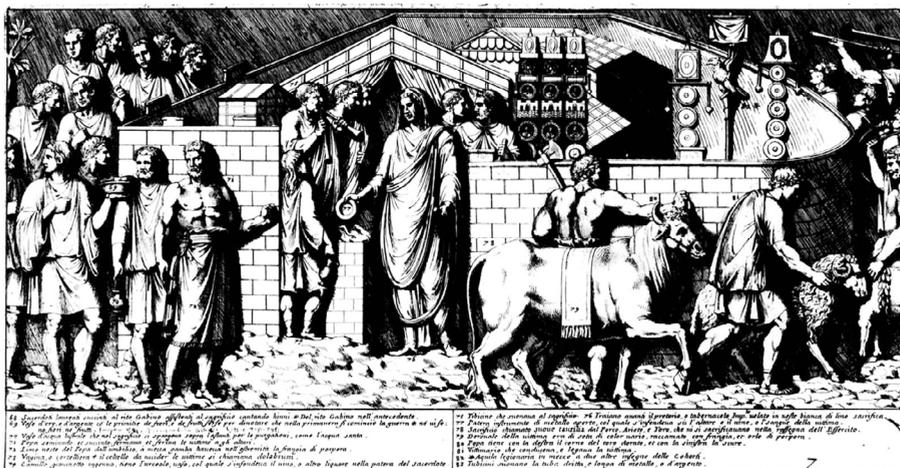


Fig. 2: Traiano compie un sacrificio.

Quelle: Bellori, Giovan Pietro, Pietro Santi Bartoli: Colonna Traiana [...]. In Roma alla Pace s.a. [1673], tav. 7.

mo citare la tavola 7, ricca di riferimenti al lessico sacrificale antico (fig. 2): dove troviamo indicazioni di termini come “Vagina o cortelliera il coltello da uccider le vittime si chiamava dolabrum”, oppure “Camillo giovinetto ingenuo, tiene l’urceolo, vaso, col quale s’infondeva il vino, o altro liquore nella patera del sacerdote” oppure “Patera, instrumento di metallo aperto, col quale s’infondeva su l’altare o il vino, o l sangue della vittima.”

2. Contatti e interferenze: il lessico antiquario nelle Vite

Questa profonda cultura lessicale sperimentata nei testi di antiquaria si riversa in parte anche nelle *Vite* e alimenta la precisione di ekphrasis di opere di ambientazione classica. Bellori però ambisce ad un preciso equilibrio stilistico e non si abbandona mai completamente ai tecnicismi, evitando i vocaboli che potrebbero risultare di difficile comprensione per i non addetti ai lavori. Sembra che con una precisa scelta egli usi le parole ‘antiquarie’ solo come spie di un rapporto con l’antico, rifiutando un tessuto linguistico pieno di termini derivati dal latino erudito. Interessante in questo senso risulta un brano della vita di Domenichino dedicato al *Martirio di Santa Cecilia* nella cappella Polet a S. Luigi dei Francesi (fig. 3).⁴⁶

46 Giovan Pietro Bellori: Le vite de’ pittori, scultori et architetti moderni, scritte da Gio. Pietro Bellori parte prima. All’illustriss. et Excellentiss. Signore Gio. Battista Colbert [...]. In Roma per i Successori al Mascardi 1672. Edizione consultata a cura di Evelina Borea con introduzione di Giovanni Previtali. Torino 1976, p. 328.



Fig. 3: Domenico Zampieri detto il Domenichino, *Santa Cecilia rifiuta di adorare gli idoli*. Affresco, Roma: Chiesa di S. Luigi dei Francesi, cappella Polet.

Nel vano di sopra seguita l'altra istoria della Santa che dispregia l'idolatria. Santa Cecilia spregia l'idolatria. In questa istoria il pittore figurò il contrasto della costanza contro la crudeltà, scorgendosi il prefetto adirato, il quale dal seggio suo addita alla Santa Vergine Cecilia la statua di Giove, ed a lei comanda che sacrifichi, minacciando tormenti e morte. Ella, sdegnosa altrettanto, volge la faccia indietro, e sospendendo la palma della mano aborrisce e rifiuta gli empî sacrifici; intantoché un vittimario tira l'ariete per le corna verso il tripode d'oro, e l'altro col bue tiene la secure su la spalla. Animò il pittore due sensi diversi in due figure, per essere l'una intenta al prefetto, l'altra alla vergine: disposevi però uno di quei giovinetti chiamati camilli con la cassetta de gl'incensi, il quale timoroso riguarda il tiranno adirato. Allato il prefetto vi è un sacerdote velato di bianco che si maraviglia dell'ardire della verginella in dispreggiare le minacce e la morte: la riguarda con istupore, chiudendo le labbra ed inarcando le ciglia, e tiene le mani incrocicchiate al seno come avviene a chi si maraviglia. Non può altrimenti insuperbirsi la pittura di quello si faccia in quest'opera, particolarmente nella Santa all'atto avverso in che ella rifiuta, mentre nel piegare la faccia indietro alza un lembo del manto azzurro formandosene pieghe bellissime, sicome li vittimarii ignudi hanno con le tinte i migliori lineamenti.

La descrizione della scena è molto puntuale ma Bellori include soltanto, accanto al termine più generico 'vittimario', il termine tecnico 'camillo', proposto sapientemente nella espressione esplicativa "uno di quei giovinetti chiamati camilli con la cassetta de gl'incensi." Lo scrittore sceglie di non sfoggiare molti altri termini antiquari pertinenti alla scena che avrebbe potuto inserire: il 'suggesto', il basamento su cui si trova l'imperatore, la 'sella curulis', su cui egli siede, il 'popa' vestito con il 'limus' (la veste che copre il ventre fino alle ginocchia), che conduce il toro, il 'dolabrum', coltello rituale che il vittimario che conduce la pecora porta appeso alla vita, la 'acerra', la cassetta degli incensi tenuta in mano dal camillo, ecc. Bellori seleziona con cura i termini antiquari da usare, come mostra anche la descrizione di un quadro di Maratti per la galleria di Louis de la Vrillière (fig. 4), dove il solo termine 'tecnico' usato è 'patera' da lui stesso definito altrove "strumento di metallo aperto, col quale s'infondeva su l'altare o il vino, o l sangue della vittima".⁴⁷

Diede insieme compimento ad un altro quadro per monsignor dell'Urglier, segretario di stato della Maestà Cristianissima, in cui si rappresenta l'imperatore Augusto che dopo le guerre civili ed esterne, sacrifica alla Pace e chiude il tempio di Giano. L'imperatore velato secondo il costume de' sacrificanti tiene la patera avanti l'ara. Un sacerdote velato anch'esso chiude le porte di bronzo, ed un altro che ammorza la face della guerra sopra le spoglie de' nemici; intanto che la Pace discendendo per l'aria porge ad Augusto un ramo d'olivo.

Pur essendo presenti anche qui tutti gli elementi del rito sacrificale antico (il camillo con acerra, popa, vittimari, il sacerdote con il bastone ricurvo 'lituus' ecc.), che avrebbero permesso a Bellori uno sfoggio antiquariale ampio, la scelta dello scrittore si catalizza sul solo termine 'patera'.

Ugualmente nella descrizione di *Ottone imperatore che visita San Nilo* che Domenichino realizzò per la cappella Farnese della Badia di Grotta Ferrata la capacità del pittore, "con li muti colori dipingere il suono ed esprimere li gradi della musica" si esprime anche attraverso il ricorso alla nota opposizione lessicale tra i due termini 'lituo' e 'tuba':⁴⁸

il più giovine [dei trombettieri] dà il fiato al lituo, che è una ritorta tuba, ed enfiando gli occhi e le gote fa sentire il suono più veemente ed acuto,

47 Bellori, Bartoli [1673], p. 7. In Angeloni, Bellori 1685, p. 113, il termine è spiegato più dettagliatamente: "Era la Patera un vaso alla guisa di una scodella, ma piano, et atto a ricevere il sangue della Vittima, o vino, o altra simil cosa da versare sopra l'Ara accesa, per adempirvi alcun sacrificio."

48 Bellori 1976, p. 313.

l'altro, sollevando una lunga tuba ritira la testa indietro e manda più rimesso il fiato.⁴⁹

La differenza tra i due strumenti a fiato era nota ed è stata più volte sottolineata da Bellori nelle opere dedicate alla *Colonna Traiana*⁵⁰ e *Antonina*.⁵¹ oltre presentare esempi di questi strumenti nelle illustrazioni degli atlanti,⁵² le opere di Bellori potevano fornire al lettore anche altri dati lessicali. Nella *Colonna Traiana*, per esempio, l'attenzione si precisa anche nei sinonimi come 'buccina' introdotta come glossa di 'lituus': "si chiama buccina secondo Vegetio, quell'istrumento di bronzo, che si piega in se stesso circolarmente, l'altro che è formato a linea retta si chiama tuba."⁵³ Ma il termine, come si evince dall'*Historia Augusta*,⁵⁴ identificava anche "una ritorta Conchiglia di terribile suono, detta buccina", ed è con questo valore che Bellori la usa nelle *Vite* a proposito della Galleria Farnese,⁵⁵ oltre che nel testo della *Galleria Farnese* inciso da Carlo Cesi⁵⁶ e nelle *Antiche lucerne*.⁵⁷

Un'indagine a tappeto sul lessico antiquario delle *Vite* mette in evidenza alcune costanti: possiamo dire che Bellori considera i termini antiquari estranei al tessuto comunicativo dell'opera e si avvicina ad essi con grande accortezza e con alcune specifiche strategie. Il dato è evidente dalla frequente presenza di parafrasi esplicative, "lituo, che è una ritorta tuba";⁵⁸ "parazonio, [...] o sia stocco

49 Allo stesso modo nell'opera dedicata alle Stanze di Raffaello (Giovan Pietro Bellori: Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano. Roma nella Stamparia di Gio. Giacomo Komarek Boemo alla Fontana di Trevi 1695, p. 34) è spiegata l'immagine della 'virgula rubra': "fra questi due ufficiali il terzo anch'egli in abito rosso tiene la virgula rubra, che è una bacchetta di color rosso con la punta d'argento."

50 Bellori, Bartoli [1673], p. 8.

51 Bellori, Bartoli [1679], p. 6: "Litus instrumentum cavum et retortum in semetipsum, cuius sonitu milites ad pugnam et ad alia officia vocabantur; differebat a tuba, quae recta est."

52 Per esempio in Bellori, Bartoli [1666], p. 7, Arco di Tito.

53 Bellori, Bartoli [1673], p. 81, ma anche cfr. p. 8.

54 Angeloni, Bellori 1685, p. 114.

55 Bellori 1976, p. 67: "Un altro Tritone precorre il coro, dando fiato alla buccina, e per significare lo strepito fu ingegno del pittore il fingervi appresso un Amoretto fanciullo, che con ambe le mani si chiude gli orecchi, quasi non possa di vicino sofferirne il suono."

56 Giovan Pietro Bellori, Carlo Cesi: Argomento della Galeria Farnese dipinta da Annibale Caracci disegnata e intagliata da Carlo Cesi, nel quale spiegansi e riduconsi allegoricamente alla moralità le favole poetiche in essa rappresentate. In Roma per Vitale Mascardi 1657, p. 7.

57 Giovan Pietro Bellori, Pietro Santi Bartoli: Le antiche lucerne sepolcrali figurate raccolte dalle cave sotterranee e grotte di Roma, nelle quali si contengono molte erudite memorie, disegnatte ed intagliate nelle loro forme da Pietro Santi Bartoli, divise in tre parti con l'osservazioni di Gio. Pietro Bellori. In Roma nella stamparia di Gio. Francesco Buagni 1691, p. 4.

58 Bellori 1976, p. 313.



Fig. 4: Carlo Maratti, *Augusto chiude il tempio di Giano*, Lille: Musée des Beaux-Arts.

militare”,⁵⁹ “uno di quei giovinetti chiamati camilli con la cassetta de gl’incensi”,⁶⁰ una prassi esplicativa che viene usata in tutto il corpus belloriano.⁶¹

Nelle *Vite* i termini antiquari sono spesso inseriti in espressioni sinonimiche: “fanciulli alati ovvero genii”,⁶² “termini ovvero Erme”,⁶³ “calami, ovvero sampo-

59 Bellori 1976, p. 47, riguardo ad Annibale Carracci, a proposito di *Ercole al Bivio*, la Virtù che “con la sinistra tiene il parazonio, o sia stocco militare.” ‘Parazonium’ è citato in Bellori, Bartoli 1693, p. 24: “Utaque manu pugionem seu parazonium tenet”, ed è spiegato in Angeloni, Bellori 1685, p. 84: “Parazonio è lo stocco senza punta, che portavano i tribuni, che erano, quali sono i nostri Capitani, volendosi, che coloro, che comandano, non debbano uccidere i sudditi: ma correggerli.”

60 Bellori 1976, p. 328.

61 Bellori 1695, p. 67: “Galero, o sia cappelletto alato di Mercurio”; Giovan Pietro Bellori: *Scelta de’ Medaglioni più rari nella Bibliotheca dell’Eminentiss. e Reverendiss. Principe il Signor Cardinale Gasparo Carpegna Vicario di Nostro Signore*. In Roma per Gio. Battista Bussotti 1679, p. 33: “la Gorgone, o sia testa di Medusa”; Bellori, Bartoli 1680, p. 11: “tibia, o sia tuba longa pendente”; Giovan Pietro Bellori: *Dell’Ingegno eccellenza e grazia di Rafaelle comparato ad Apelle*, in Bellori 1695, p. 97: “monocromati, o siano pitture di un sol colore a chiaro-scuro, che imita il marmo, il bronzo, lo stucco, ed ogni altro ornamento”; Angeloni, Bellori 1685, p. 290: “Toga pitta, o sia trabea consolare”.

61 Bellori, Bartoli 1680, p. 11.

62 Bellori 1976, p. 624.

gna",⁶⁴ "cembalo, ovvero arpicembalo",⁶⁵ "tripode ovvero mensa",⁶⁶ "arte l'ellanica, ovvero greca",⁶⁷ "guglia, ovvero obelisco",⁶⁸ secondo una consuetudine sperimentata in molte opere: "tirso, ovvero ferula",⁶⁹ "tunica, ovvero sago breve",⁷⁰ "sacrifici chiamati Parentalia ovvero Feralia",⁷¹ "liticini ovvero buccinatori",⁷² "lithostrato ovvero mosaico minuto bianco del pavimento",⁷³ "clamidi, ovvero manti."⁷⁴

Altre strategie sono applicate da Bellori per rendere più chiari i latinismi usati: talvolta il termine 'antiquario' è glossato e accompagnato da un aggettivo che aiuta a chiarirne il significato. Per esempio la 'clamide'⁷⁵ che nella *Colonna Traiana* è definita "sopraveste militare ampia, attaccata con la fibbia alla spalla, si rovesciava dietro e da i lati", è "affibbiata" nell'Ercole di Annibale Carracci nel Camerino Farnese,⁷⁶ o "annodata sotto il collo" come quella di Mercurio della Galleria Farnese ecc. Il 'pallium', il mantello dei filosofi ('pallium philosophicum' di Omero),⁷⁷ è usato per designare l'indole di Domenichino "ammantato, come filosofo, nel pallio."⁷⁸ Così è glossato anche il termine 'bulla' (pendente usato dai fanciulli romani) messo in rilievo nel *fregio in quattordici storie di Romolo* a Palazzo Magnani di Annibale Carracci:⁷⁹ "il vecchio inesperto capitano schernito fra' prigionieri, con la veste di porpora e la bulla pendente dal collo a guisa di fanciullo."

Molto raro e scelto è invece il latinismo del nesso 'lorica fimbriata' usata per *l'Ulisse e Circe* del Camerino Farnese:⁸⁰ "sotto la clamide si scuopre la lorica di cuoio colorato verde, fimbriata d'oro e adorna". Il nesso è ben spiegato nell'atlante dedicato alla *Colonna Antonina*: "Imperator lorica fimbriata aureis,

63 Bellori 1976, p. 452.

64 Bellori 1976, p. 446.

65 Bellori 1976, p. 568.

66 Bellori 1976, p. 450.

67 Bellori 1976, p. 330.

68 Bellori 1976, p. 154.

69 Bellori, Bartoli 1691, p. 9.

70 Bellori, Bartoli 1691, p. 13.

71 Bellori, Bartoli 1691, p. 7.

72 Bellori, Bartoli [1673], p. 81.

73 Bellori, Bartoli 1680, p. 10.

74 Bellori, Bartoli 1680, p. 49.

75 Bellori, Bartoli [1673], p. 2.

76 Bellori 1976, p. 52: "Egli è regimento adorno di clamide tiria, che affibbiata su l'una e l'altra spalla, pende indietro dal petto, piegandosi sopra il braccio sinistro, ove scorre l'asta che tiene in mano".

77 Bellori, oltre a riferirlo a Omero (Bellori 1693, p. 81) e a Domenichino (cfr. nota seguente) lo mette correttamente in relazione con antiche vesti femminili di spose e matrone (cfr., ad esempio, Bellori 1693, pp. 57, 73, 75-76).

78 Bellori 1976, p. 329: "che era usato ascondersi a designare sotto il mantello, e studiando durò nella sua gioventù di andare ammantato, come filosofo, nel pallio."

79 Bellori 1976, p. 39.

80 Bellori 1976, p. 52.

pretiosisque fimbriis, seu fasciis et segmentis duplici ordine e thorace ad genua dependentibus, armatus.”⁸¹

Altre volte il termine è aiutato nell’identificazione da notazioni di colore: così, per esempio, purpureo è il ‘paludamentum’, il mantello militare,⁸² usato per il Romolo a Palazzo Magnani da Annibale Carracci,⁸³ aureo è invece quello di Costantino nella battaglia contro Massenzio delle Stanze Vaticane,⁸⁴ di colore giallo appare il ‘pallio’ di un moribondo in un quadro di Poussin, ecc.⁸⁵

Da queste osservazioni si comprende come la terminologia antiquaria, impiegata con parsimonia⁸⁶ e raggruppabile essenzialmente nelle tre categorie del vestiario, dell’ambito militare⁸⁷ e sacrificale, con particolare attenzione agli strumenti musicali,⁸⁸ sia adottata seguendo criteri accuratamente meditati. Importante anche il dato che essa si concentri soprattutto nelle due Vite di Domenichino e di Annibale Carracci a mettere in rilievo un loro speciale legame con temi classici.

Nel caso di Annibale Carracci i termini antiquari contribuiscono ad una particolare cura stilistica: per la descrizione della *Galleria Farnese* è stato ampiamente evidenziato come essa si basi su un modello eroico e contenga una vena li-

81 Bellori, Bartoli [1679], p. 50.

82 Angeloni, Bellori 1685, p. 84: “Paludamento è il mantello militare.”

83 Bellori 1976, p. 39: “Romolo, che fattosi re, circonda le mura di Roma coi littori avanti, seguito da’ suoi soldati; va egli in abito regio superbamente armato col paludamento di porpora e con l’elmo cinto di corona radiata d’oro.”

84 Bellori 1695, pp. 56–57: “Si accresce il pregio al fulgore dell’armi, su’l torace d’oro si diffonde aureo il paludamento, il quale sventolando in dietro, sembra che aura celeste sopra di lui spiri e si diffonda.”

85 Bellori 1976, p. 443.

86 Bellori preferisce per esempio sostituire il termine specifico petaso con espressioni più esplicative come “cappelletto alato”. Lo scrittore infatti evita di usare terminologia tecnica specifica, non ama, per esempio, citare termini specifici riferiti agli instrumenta sacrificali: aspergillum, simpulum, malleus, pileus flaminicus, praefericulum, amicolo recinio ecc. Essi al contrario sono più volte usati nelle sue opere di argomento archeologico, come nell’*Admiranda vestigia*, e sono per esempio elencati con grande attenzione nel commento alle tavole dell’Arco di Costantino usate nei *Veteres Arcus*: Bellori 1690, p. 21: “In basibus ex ordine sculpta sunt sacrorum instrumenta hinc 3. lituus Praefericulum, Patera, Pileus flaminicus, Aspergillum Cultri inde 4. Acerra, Securis, Patera, Calvaria Victimae, Praefericulum, Malleus Amula.” Nelle vite non sono inoltre inseriti altri termini, come ‘gausape’ (il mantello di pelliccia dei barbari), ‘suppara’, sorta di camicia, ‘subuculum’, ‘stragula’ (nell’atlante dedicato alla Colonna Antonina il termine è spiegato con il suo corrispettivo volgare ‘bardella’: Bellori, Bartoli 1679, p. 40: “Equi Regis Quadorum cultu differunt a Romanis, quod phaleras, palliumque non habent, sed brevi sternuntur stragulo non absimili illis, quae nostri bardellas vocant”).

87 Cfr. per esempio il termine ‘suggesto’ usato a proposito di opere di Domenichino, o ‘littori’ sempre per Domenichino e Annibale Carracci, ‘castrametazione’ per Raffaello ecc.

88 Usati i termini fistula, o sampogna, lituo, tuba, tibia, plettro, cembalo ecc.

rica molto studiata.⁸⁹ E Bellori stesso, a proposito della notissima ekphrasis dedicata alla Venere dormiente, afferma di aver voluto utilizzare uno stile “alquanto più elegante per corrispondere alla vaghezza del soggetto.”⁹⁰

Ebbene il vocabolo elegante qui usato per lo stile, ma con allusione all'eccellenza pittorica del dipinto, è un termine di giudizio usato molto raramente nelle *Vite*, al contrario di quanto avviene nel *corpus belloriano*, nel quale è usato sistematicamente per indicare l'eccellenza dell'antico: nelle *Vite* si trova infatti in nove brani e tra questi solo in quattro casi è riferito ad un giudizio pittorico. In un passo il termine è inserito a livello generale nei precetti pittorici di Poussin,⁹¹ negli altri tre casi uno si riferisce alla particolarità dei panni di Guido Reni⁹² e due a Duquesnoy, al “modo elegante” del panneggio della statua di Sant'Andrea⁹³ e in un giudizio complessivo sulla sua eccellenza nel particolare “studio che appartiene ad una forma scelta ed elegante” nel quale egli “ha occupato un altro luogo sublime nell'arte.”⁹⁴ Il rimprovero per non aver curato soggetti d'azione, per non essersi dato all'istoria, si annienta infatti nel magistero formale e classico dello scultore. È in questo senso che va inteso l'uso del rarissimo aggettivo ‘elegante’ in un giudizio sulla sua scultura. Non dimentichiamo

89 Charles Dempsey: ‘I Carracci a Palazzo Farnese: la ‘descriptio’ belloriana della Galleria Farnese’, in: Borea, Gasparri 2000, II, pp. 229–257, alla p. 230.

90 Bellori 1976, p. 101: “Ma per lo scherzo dell'invenzione è degna di memoria la Venere che dorme fra 'l coro de gli Amori, onde per chiudere con diletto e moralità la vita di questo artefice, se ne lascia qui una particolar descrizione, seguitandosi il solo affetto della pittura imitata con stile alquanto più elegante, per corrispondere alla vaghezza del soggetto.”

91 Bellori 1976, p. 479: “De' termini del disegno e del colore. La pittura sarà elegante quando gli ultimi termini con li primi per via delli mezzi saranno congiunti in maniera che non concorrino troppo fiaccamente o con asprezza di linee e di colori, e qui si può parlare dell'amicizia e nimicizia de' colori e de' loro termini.”

92 Bellori 1976, p. 531: “Ma oltre le belle idee Guido sapeva regolar bene i panni nobilmente con ampiezza di pieghe e con eleganza non solo di panni lani e drappi, ma di sete sottili e lievi.”

93 A proposito della statua di Sant'Andrea, cfr. Bellori 1976, p. 239: “Ma più si accresce la bellezza e l'arte, poiché nell'abbigliarsi il manto sotto il petto viene a cadere in se stesso il panno sopra il panno, mentre staccandosi un gran lembo dal fianco destro pende dal sinistro, ed insieme dalla mano dilatato in più falde. E tale è l'industria che, imitando un panno lano non grave, anzi arrendevole e leggiero, esplica sotto le membra; e le pieghe sono a tempo e con grata corrispondenza ordinate sopra l'ignudo, seguitando la disposizione del corpo in modo elegante.”

94 Bellori 1976, p. 287: “Se mai ne' secoli moderni la scoltura fu vicina a risorgere e rinovare la sua antica forma, ben parve che ispirata dal Buonaroti volesse inalzarsi a gli onori primi; ma perché questo scultore non consumò tutta l'arte, perfezionando solo la grandezza de' lineamenti, ci lasciò dell'altre parti più tosto il desiderio che l'esempio. E se bene fino a questa età nostra non vi sia stato chi abbia saputo giungere al Buonaroti, contuttociò Francesco Fiammingo in quello studio che appartiene ad una forma scelta ed elegante ha occupato un altro luogo sublime nell'arte; che s'egli avesse più lungamente operato ed avanzatosi nell'istoria e ne' componimenti, la scoltura poteva bene per le sue mani risorgere affatto.”

infatti che Orfeo Boselli caratterizza il lavoro di Duquesnoy⁹⁵ proprio come aderente alla “maniera greca” o “maniera grande”, che consisteva in forme dolci e tenere e si realizzava anche nella resa del panneggio.⁹⁶ Comunque si giudichino questi importanti brani delle *Vite*, va tenuto conto che ‘elegantia’ è senza dubbio il termine belloriano usato quasi unicamente per indicare la particolare bellezza della classicità.

3. Alla ricerca della pittura antica

L’arte antica è giudicata nei testi antiquari di Bellori con un lessico molto limitato: un’altra caratteristica tipica degli *atlanti belloriani* è infatti la scarsa presenza di giudizi valutativi o qualitativi sui pezzi prescelti. Anche questo elemento accomuna gli *atlanti belloriani* alla tradizione dei volumi di stampe dedicati ai nobilia opera nei quali l’introduzione nel corpus di un’opera equivaleva alla sua automatica annessione nella cerchia delle opere eccellenti per le quali non occorre pronunciarsi criticamente.

Se vogliamo ottenere qualche elemento valutativo dobbiamo ricorrere ai titoli, negli *Admiranda vestigia* le tre espressioni che esprimono un giudizio critico sono “Admiranda vestigia”, “Antiqua elegantia”, “Nobilissima monumenta”. Una sola opera unisce due di questi termini, il gruppo con *l’apoteosi di Claudio*, che nella *Nota delli musei* è presentato come “meravigliosa scultura”, e negli *Admiranda vestigia* del 1693 è definito “marmor admiranda artis elegantia sculptm” (marmo scolpito con ammirevole eleganza dell’arte) (fig. 5). Il pezzo rinvenuto sull’Appia nei pressi dell’antico sito di Boville, presso la villa di Marco Valerio Messalla Corvino, fu regalato dal cardinale Girolamo Colonna al re Filippo IV di Spagna intorno al 1664, e tuttora si trova al Prado di Madrid.

95 Secondo Orfeo Boselli: Osservazioni della scultura antica, ms. Corsini, Libro I, cap. XII, c. 11r, essa consisteva nel saper “operare con dolcezza, et tenereza, il che consiste in saper nascondere, ossa, nervi, vene, et muscoli, con haver l’occhio al tutto, e non alle parti: cosa tanto difficile, che solo agli Antichi è stata concessa.” Boselli si riferisce a forme dolci e fluide, proprie degli Apolli, Fauni, Bacchi e nelle più belle opere antiche visibili a Roma, cfr. ancora il ms. Corsini, Libro I, c. 11r: “Questa tenerezza di maniera non solo si esercitava negli Apolli, Antini, Bachi, Fauni et altri giovanetti di naturale statura, ma ne’ gran Fiumi et Colossi stupendi ancora. Quanto più volevano ingrandire lo stile, tanto più crescevano carne et meno affondavano li cavi, et suplivano a’ moscoli nascosi con qualche vena apparente, artefizio troppo supremo, ma di soverchio difficile. Li panni sono di gran maniera quando si fanno gruppi sollevati di pieghe e fondi larghi, gran piazze con pieghe basse e morte, et l’istessi riflessi larghi. In somma monti e valli, agevoli a scendere e sallire et sempre il più bello è nel più facile e poco. Capelli, frondi ed ogn’altra cosa sarà di maniera grande quando consisteranno in basso ed alto, senza tanti riflessioni e seccarie, et ogni cosa per fine sarà lavorata con ferri grandi.”

96 Interessante come anche per Boselli questa maniera si realizzi proprio nei panneggi con pieghe che formino un andamento sinuoso, ove l’occhio possa scorrere agevolmente nello scendere e nel salire.

La cosa interessante è però che il pezzo non era integralmente antico ma era il frutto di un restauro integrativo di Orfeo Boselli, che realizzò la testa di Claudio inserendola sulla base romana: in origine infatti il basamento di età augustea doveva contenere un'urna cineraria del generale Messalla Corvino. Il restauro fu realizzato intorno al 1550 e nel 1657 Giovanni Battista Galestruzzi raffigurò l'opera in un'incisione e Boselli⁹⁷ la descrisse nelle *Osservazioni*.⁹⁸ È dunque assai probabile che il giudizio di Bellori vada inteso come una lode estesa al restauratore allievo ed amico di Francesco Duquesnoy.

Ma, come abbiamo già visto, uno dei termini più interessanti del giudizio critico belloriano è 'elegantia', che designa la bellezza antica e anche il corretto rapporto dei moderni con l'antico. Non è un caso che l'espressioni "ad antiquam elegantiam" e "ridotti all'antica eleganza" compaiano per indicare le incisioni di Pietro Santi Bartoli nel titolo degli *Admiranda* vestigia e nella dedica della Colonna Traiana. Nel discorso sull'*Idea* il termine compare ben cinque volte per designare la bellezza antica e in un caso è polemicamente invocato in chiave antibarocca contro il popolo "che s'infastidisce dell'eleganza, approva la novità; sprezza la ragione, segue l'opinione e si allontana dalla verità dell'arte."⁹⁹

In realtà Bellori fa un uso assai preciso del termine che lo designa come attributo di un unico periodo dell'arte romana, quello di Traiano. Lo scritto specifica questo giudizio critico in più occasioni, datando per esempio all'età traiana i trofei di Mario che Flamiano Nardini aveva attribuito al I sec. a.C., identificandoli come trofei di Mario contro i Cimbri:¹⁰⁰ infatti la loro "elegantissima scul-

97 Boselli, ms. Corsini, Libro II, c. 42r: "Che dirò del Claudio deificato de' Colonesi, dove si mira espressa quella balordaggine che diede animo a sposarsi con Caio Silio Gladiatore (mentre elli era a Ostia) pubblicamente in Roma?"

98 Boselli, ms. Corsini, Libro V, 13, c. 172: "Et ultimamente, col parere de più dotti, essendo io eletto a ristaurare la statua del Imperatore Claudio deificato, sopra una Aquila et Trofei de Signori Colonesi, quale l'Eminentissimo Colonna ha portata in dono al Re di Spagna vi ho faticato in guisa che ne ho riportato premio e lode; sopra la quale feci anco un discorso, esplicando il di lei significato per l'istessa eminenza."

99 Giovan Pietro Bellori: 'L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura Discorso di Gio. Pietro Bellori Detto nell'Accademia romana di San Luca la terza Domenica di Maggio DMDCLXIV Essendo Principe dell'Accademia il Signor Carlo Maratti', in: Bellori 1976, p. 22: "Là dove il popolo riferisce il tutto al senso dell'occhio, loda le cose dipinte dal naturale, perché è solito vederne di sì fatte, apprezza li belli colori, e non le belle forme che non intende; s'infastidisce dell'eleganza, approva la novità; sprezza la ragione, segue l'opinione e si allontana dalla verità dell'arte, sopra la quale come in propria base è dedicato dell'idea il nobilissimo simulacro."

100 Giovan Pietro Bellori: *Fragmenta vestigiū veteris Romae ex lapidibus Farnesianis nunc primum in lucem edita cum notis Io. Petri Bellorii ad Eminentiss. ac Reverendiss. Camillum Maximum S.R.E. Cardinalem. Romae, typis Iosephi Corvi, sumptibus Ioannis Iacobi de Rubeis 1673*, p. 39: "Probare nititur Famianus Nardinus Mariana monumenta esse trophaea C. Marii de Cimbris, hodie in Capitolio; at illa bina trophaea Marii non sunt, sed



Fig. 5: *Apoteosi di Claudio.*

Quelle: Bellori, Giovan Pietro, Pietro Santi Bartoli: *Admiranda romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia [...]. Romae ad Templum Pacis s.a. [1666], tav. 80.*

putura“ può dirsi per Bellori “coeva Columnae Traianae” e i rilievi vengono riferiti alle battaglie di Traiano contro i Daci.¹⁰¹ Ma è soprattutto nella tavola introduttiva all’Arco di Costantino dei Veteres Arcus che Bellori identifica esplicitamente nell’età di Traiano l’età migliore dell’arte, i rilievi di reimpiego dell’Arco di Costantino e in particolare la tavola “ex equestri proelio elegantissimo cum effigie Traiani” mostrano che quella incarna “sculpturae meliorem

Traiani Augusti; extabant in Castello Aquae Martiae in Esquiliis, ab eodem Traiano restituae eademque referunt Germanorum, Dacorum et Sarmatarum arma, de quibus Germanico et Dacico bello Traianus triumphavit. Eorum elegantissima sculptura coeva Columnae Traianae, satis ipsius Imperatoris aetatem indicat, ut in nostris notis ad eandem Columnam nuper editam, etiam auctoritate veterum numismatum probatum est.”

101 In vicinanza con il giudizio stilistico belloriano oggi i trofei sono riferiti all’età di Domiziano e alle sue vittorie avvenute nell’89 d.C. sui Catti e sui Daci.

aetatem."¹⁰² Al contrario le fasce dell'età di Costantino "si vendicano di ogni eleganza dell'arte estinta con quell'imperatore."

Allo stesso modo su base stilistica procede l'attribuzione dell'*Arco di Portogallo* (distrutto nel 1662 da Carlo Fontana) ad un'epoca di gran lunga successiva a quella degli Antonini, sulla base del modo 'rude' con cui i rilievi erano stati giustapposti e adattati "zophorus in partes scissus ac ruditer aptatus" senza corrispondere ad alcuna misura, e sul modo con cui le basi erano del tutto prive dell'antica eleganza "bases veteris elegantiae expertes."¹⁰³ Da notare come l'aggettivo 'rudis' e l'avverbio 'ruditer' siano usati da Bellori come opposti di 'elegantia, eleganter', per indicare i periodi precedenti o successivi all'età aurea dell'arte romana.¹⁰⁴

-
- 102 Bellori, Bartoli 1690, p. 24: "Constantini Maximi Arcus prope Amphitheatrum Flavium a Senatu Populoque Romano in honorem Constantini fuit erectus, victoria contra Maxentium Urbis tyrannus divinitus parta. Ex Traiani Arcus ruinis extractum satis constat, tum ex quatuor superioribus in utraque facie affixis tabulis, tum ex Clypeis, Captivis et equestri proelio elegantissimo cum effigie Traiani, quae cuncta meliorem sub hoc Imperatore Sculpturae probant aetatem. Minores vero tabulae sub Clypeis in intercolumniis, ipsius Constantini acta referentes, omnem artis elegantiam, sub ipso extinctam vindicant. Minores has in sequentibus exhibemus nunquam editas cum superioribus ipsius Traiani tam exhibitis. Haec Arcus facies e conspectu Viae Appiae in intercolumniis has notas praefert SIC X SIC XX nempe, sicut Decennalia Vota feliciter soluta sunt, sic Vicennalia feliciter solvantur. Ab alia facie Amphitheatrum versus legitur VOTIS X VOTIS XX. Suscipiebant haec Vota pro salute Principum Decennio Imperii incepto, eoque exacto solvebant."
- 103 Bellori, Bartoli 1690, p. 48: "Arcus Portugalliae vulgo appellatus, cui dicatus fuerit pro incomperito sane habetur, quamvis alii Claudio, alii Druso absque ullo probabili argumento tribuant. Marmoreae tabulae utrinque in intercolumniis affixae, hinc Faustinae M. Aurelii Apotheosis, inde Marcum ipsum, seu Lucium Verum supplicibus libellis accipiendis, vel largitionum tesseris distribuendis vacantem exhibet. Ex quibus facile iisdem Imperatoribus Arcum adscriberemus, nisi rudibus aliorum aedificiorum extractum et longe Antoninorum temporibus recentiorem, post Urbis incendia et mala a Barbaris passa, rudera ipsa indicarent Columnarum porro anterior facies flammis obvia et combusta ad novi Arcus molitionem in posteriorem verterant, Zophorus praeterea in partes scissus ac ruditer aptatus, non respondebat ad mensuram, quemadmodum et bases veteris elegantiae expertes sequiorem aetatem referebant. Ad haec Arcus planities cum veteri Flaminia via subtus obruta minime congruebat sed novam, quae nunc extat altius aggestam aequabat."
- 104 Per esempio l'Arco di Gallieno è "ruditer extractus", così come l'altare di Tiberio Claudio Faventino, datato dall'erudito all'età di Aureliano per "la forma della rude scultura consona a quel secolo", "Suadet etiam forma rudis sculpturae illi saeculo consona": Bellori, Bartoli 1693, p. 3: "Hanc vero primam faciem cum Captivis pertinere ad Aurelianum Victorem in Oriente autumant aliqui tum ex Solis simulacro in quadrigis, quem Imperii dominum invictum sui que comitem dixit. Aurelianus tum ex monumentis insculptis ipsius Urbis ab eodem Imperatore muris ampliatae. Suadet etiam forma rudis sculpturae illi saeculo consona." L'altare è ora noto come Ara Casali, ed è conservato ai Musei Vaticani, Museo Pio Clementino (III sec. d.C.). Si noti che nelle sue *Adnotationes* (Giovanni Pietro Bellori: *Adnotationes nunc primum evulgatae in XII priorum Caesarum numismata ab*

Per la pittura antica non abbiamo nessun giudizio espresso con il termine 'elegantia': tra i pittori è unicamente Raffaello ad essere presentato come il detentore dell'eleganza, in più brani, per esempio nell'opera dedicata alle pitture dei Nasoni:

Rafaelle da Urbino restauratore e Principe della moderna Pittura, alcune reliquie, quasi dalla tomba, riportò fuori dalle rovine, con le quali, a' nostri tempi, egli illustrò l'arte all'eleganza e stile heroico degli Antichi Greci, al quale non era pervenuta avanti.¹⁰⁵

Oppure nell'opera *Dell'Ingegno eccellenza e grazia di Raffaelle comparato ad Apelle*:

Et è cosa magnifica il considerare come l'Urbinate, ancorché tanto operasse in sì gran numero d'invenzioni, sempre egli si avanzasse al più sublime, al più elegante, all'eroico, al maraviglioso.¹⁰⁶

Ma è un passo dell'opera dedicata alle pitture dei Nasoni a rappresentare il giudizio più significativo insieme dell'arte antica e di quella di Raffaello. Parlando dell'affresco delle *Nozze Aldobrandini*, l'unico altro pezzo antico, oltre al Claudio deificato, a meritare negli *Admiranda vestigia* un titolo di eccellenza "unicum veteris artis exemplar et miraculum",¹⁰⁷ Bellori rovescia i termini di giudizio mostrando nella realtà qual'era il vero modello dell'imitazione, qual'era il vero detentore dell'eleganza antica (fig. 6):

Di questo buon secolo vediamo ancora il letto Nuzziale overo Sposalitio nel Giardino Aldobrandino al Quirinale cavato dall'Esquie presso San Giuliano, nel Pontificato di Clemente VIII la qual pittura è ben conforme all'eleganza di Raffaelle, come si può riconoscere dall'originale et dal disegno dato in luce dal medesimo Signor Pietro Santi, con alcune nostre Osservationi.¹⁰⁸

La frase "la qual pittura è ben conforme all'eleganza di Raffaello" indica chiaramente questo rovesciamento e che Raffaello è nella realtà il metro di giudizio con

Aenea Vico Parmensi olim edita. Romae 1730, p. 44) anche una moneta realizzata prima dell'età di Nerone è infatti definita "rudioribus saeculis ante Neronis aetatem."

105 Bellori, Bartoli 1680, p. 5.

106 Bellori: *Dell'Ingegno eccellenza e grazia di Raffaelle* [...], in: Bellori 1695, p. 96.

107 Bellori, Bartoli 1693, pp. 60–61; Anche nei *Vestigi* il giudizio di assoluta eccellenza della pittura è confermato, cfr. Giovan Pietro Bellori: 'Delli Vestigi delle pitture antiche dal buon secolo de' romani', in: Giovan Pietro Bellori: Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case e ne' giardini di Roma. In Roma appresso Biagio Deversin e Felice Cesaretti nella stamperia del Falco 1664, p. 61: "Ma per la conservatione, per lo stile, per lo numero delle figure et componimento, supera ogn'altra pittura che vediamo tra le antichità la storia Nuptiale, cavata dalle ruine dell'Esquie, presso San Giuliano nel Pontificato di Clemente VIII et conservata nel Giardino Aldobrandino sul Quirinale."

108 Bellori, Bartoli 1680, p. 6.

cui poter valutare la pittura antica, non viceversa. Questo mostra quanto il paragone di Raffaello come 'Apelle moderno' perseguito con ossessiva completezza nell'operetta *Dell'Ingegno eccellenza e grazia di Rafaele comparato ad Apelle*,¹⁰⁹ fosse sentito come reale e come necessario al sistema di giudizio belloriano. Lo conferma anche un passo delle *Vite* dove, mostrando il rifiuto di Caravaggio di studiare i modelli classici, sulla scia dell'aneddoto pliniano di Lisippo, Bellori ricorda significativamente come modelli antichi da un lato le pitture di Raffaello e dall'altro le statue di Fidia e Glicone.¹¹⁰ Illuminante anche un passo della descrizione della *loggia di Amore e Psiche* nel quale Bellori afferma che se si vuol vedere con gli occhi le opere degli antichi Greci si può osservare un disegno di Raffaello.¹¹¹ Misurandosi non con le parole degli antichi ma con i reperti reali della pittura, della cui scarsità egli si lamenta più volte, Bellori non trova nessun termine di giudizio valido se non la pittura dell'artista cinquecentesco. Questo rovesciamento singolare dei termini di paragone trova conferma anche nella valutazione della pittura di *Coriolano e Veturia* dalle cosiddette Terme di Tito, che oggi è ritenuta la raffigurazione dell'incontro di fronte alle mura di Troia di Ettore e Andromaca appartenente alla Domus aurea neroniana. Anche l'eccellenza di questa pittura è confermata, oltre che dal prestigio del luogo, "nell'istessa Camera, dove fu trovato il Lacoonte" anche dal giudizio di Annibale Carracci che la volle tradurre in un disegno,¹¹² sempre ricordato insieme alla

109 Bellori: 'Dell'Ingegno eccellenza e grazia di Rafaele [...]', in: Bellori 1695; cfr. su questo tema Sonia Maffei: 'Un Giano bifronte: Raffaello e Apelle in Giovan Pietro Bellori. Osservazioni intorno all'operetta Dell'ingegno eccellenza e grazia di Rafaele comparato ad Apelle', in: *Humanistica* 4, 2 (2009), pp. 131-147.

110 Bellori 1976, p. 214: "Datosi perciò egli a colorire secondo il suo proprio genio, non riguardando punto, anzi spregiando gli eccellentissimi marmi de gli antichi e le pitture tanto celebri di Rafaele, si propose la sola natura per oggetto del suo pennello. Laonde, essendogli mostrate le statue più famose di Fidia e di Glicone, accioché vi accomodasse lo studio, non diede altra risposta se non che distese la mano verso una moltitudine di uomini, accennando che la natura l'aveva a sufficienza provveduto di maestri."

111 Giovan Pietro Bellori: 'La favola di Amore e Psiche dipinta da Rafaele d'Urbino nella loggia detta de' Chigi oggi del Sereniss. Signor Duca di Parma in Roma alla Lungara, descritta da Gio. Pietro Bellori, con l'aggiunta d'alcuni ragionamenti specialmente in onore del medesimo Rafaele e delle sue opere, all'Altezza Serenissima di Francesco Farnese Duca di Parma e Piacenza', in: Bellori 1695, p. 78: "Io penso che Rafaele sommo estimatore, e seguace dell'arte degli antichi, raccogliesse dalle ruine Amori sopra un trofeo composto di armi, e di spoglie degli Dei. Uno simile se ne vede nel Museo della Biblioteca Barberina appresso una piccola statuetta di Venere antica di metallo. Nel qual trofeo sono scolpiti il delfino di Nettunno, il Martello di Vulcano, la clava d'Ercole, la siringa del Dio Pane, il serpe d'Esculapio, l'arco, e la faretra di Apolline, il timpano, e 'l cembalo di Bacco, con due Amoretti nella sommità, che celebrano il trionfo della Madre, e Dea della bellezza: Onde se alcuno ha mai bramato di giungere con la vista all'opere degli antichi Greci, affissi pur gli occhi in queste imagini, ed ammiri in esse quei famosi Zeusi, Parrasio, ed Apelle."

112 Bellori, Bartoli 1680, p. 6: "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 Laco-

pittura antica nei tre passi belloriani che citano l'affresco. Anche le *Vite* confermano questa distanza tra le testimonianze sopravvissute della pittura antica e i modelli di perfezione ricordati nelle fonti classiche. Qui la *Galleria Farnese* viene proposta come modello di eccellenza sulla base del confronto non con pitture antiche ma con sculture famosissime come il *Torso del Belvedere* e l'*Ercole Farnese*,¹¹³ il *Gladiatore Borghese*.¹¹⁴

La lettura dei *Vestigi delle pitture antiche*¹¹⁵ e dell'*Introduzione alle Pitture dei Nasoni* mostra chiaramente come l'incontro di Bellori con i reperti reali della pittura porti con sé delusione e un continuo scarto con le testimonianze letterarie: problemi di conservazione di queste fragili superfici, spesso ridotte ad 'ombre', ma anche scarsità dei reperti, metodi di lavoro con maestranze non sempre abili, fanno della pittura antica un terreno difficile in cui trovare modelli da imitare come poteva avvenire per la scultura.¹¹⁶

Egli è grandissimo danno che Noi non habbiamo esempi della Pittura antica al pari della Scoltura, e che non vediamo Apelle, Zeusi, Parrhasio e Timante, come ammiriamo in Roma Apollonio, Agasia, Glicone, Cleomene e tanti altri, con le scuole più illustri di Atene et della Grecia.¹¹⁷

onte, 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." Sulla storia del disegno appartenente alla collezione di Angeloni e poi confluito dopo Bellori in quella di Padre Sebastiano Resta, cfr. Joyce 2002.

113 Bellori 1976, p. 75: "Qui sono li moti terribili, gli amorosi e gli altri umani affetti, e con bellissime acconciature di panni si accompagnano le vivezze de gl'ignudi di ogni età e d'ogni sesso. In quest'opera egli tradusse le bellezze greche, quasi le statue di Glicone e d'Apollonio e de gl'altri celebri scultori gli avessero servito di modello nelle attitudini de gli Ercoli e de' Polifemi."

114 Bellori 1976, p. 90: "Si accordò principalmente alla soavità e purità del Correggio ed alla forza e distribuzione de' colori di Tiziano, e dalla naturale imitazione di questo maestro passò alle più perfette idee ed all'arte più emendata de' Greci, perché quali statue di Agasia o di Glicone farai superiori a quelle sue finte di chiaroscuro nelli modelli de' Termini della Galeria Farnese?" Ugualmente nella vita di Poussin, pp. 443–444, il resoconto delle "più belle antichità" studiate dall'Accademia di Francia non include alcuna pittura antica, per la scultura oltre alla Colonna Traiana, l'Arco di Costantino, i pupazzi del Quirinale Alessandro e Bucefalo, l'Ercole Farnese, il sacrificio con il toro di Villa Medici e le danzatrici Borghese, per l'architettura i capitelli del Pantheon. Per la pittura invece i modelli andavano cercati tra i pittori italiani: "per la pittura li più celebri quadri d'Italia."

115 Giovan Pietro Bellori: *Vestigi* 1664, pp. 1 sgg.

116 Bellori, Bartoli 1680, p. 5.

117 Gli scultori citati sono rispettivamente gli autori del *Torso del Belvedere*, del *Gladiatore Borghese*, dell'*Ercole Farnese* e della *Venere Medici*.



Fig. 6: Nozze Aldobrandini (particolare).

Quelle: Bellori, Giovan Pietro, Pietro Santi Bartoli: *Admiranda romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia* [...]. Romae ad Templum Pacis s.a. [1666], tav. 60.

Il problema della qualità esecutiva delle pitture si pone anche per le *pitture dei Nasoni*, nelle quali, Bellori confessa, ci sono “alcune figure eseguite debolmente” e “condotte con poca perfezione”, ma “altre vi sono assai perfette di colore e disegno” ed inoltre le favole sono “per l’invention et disposition delle figure, per li moti, espressioni et abbigliamenti di abiti et modi, li quali in tutto si confanno con le buone sculture, accompagnati dall’osservatione de’ costumi degli antichi Romani.”¹¹⁸

118 Bellori, Bartoli 1680, p. 14: “L’istesso si argomenta dalla maniera della pittura, la quale non è altrimenti nella bassa declinatione dell’Imperio, che altri ha creduto, per esservi alcune figure eseguite debolmente. Le favole, come si può riconoscere ne’ disegni espressi in questo libro, assai belle sono, per l’invention et disposition delle figure, per li moti, espressioni et abbigliamenti di abiti et modi, li quali in tutto si confanno con le buone sculture, accompagnati dall’osservatione de’ costumi degli antichi Romani. Si concede che alcune di esse immagini siano condotte con poca perfezione, ma altre ve ne sono assai perfette di colore et disegno e tra queste principalmente la memoria di Ovidio, le Vittorie nel soprarco del nicchio, et li Genii nella volta, de’ quali faremo mentione. Il che si può credere essere avvenuto, perché ad esse pitture non s’impiegarono li maestri più eccellenti di quel secolo, anzi riconosconsi eseguite da mani diverse et con prestezza et trascuraggine nel centro di quella grotta. Si che non si poteva abastanza sofferire l’ardire et l’ignoranza di alcuni Aristarchi moderni, li quali senza riguardare né alle qualità stimabili, né al senso erudito delle immagini, venivano a schernirle, per far onta a gli Antichi. Ma il danno fu che li colori havendo sentito l’aria, divenuti languidi, cominciarono a sparire et a mancare ogni giorno di più, staccandosi, et cadendo l’incrostature da ogni lato insieme con lo stucco macero et humido; tanto che l’immagini et gli ornamenti restano hora quasi estinti et invisibili.”

Guardando alla *Tomba dei Nasoni* con gli occhi intrisi delle decorazioni moderne della *galleria dei Carracci* e delle *stanze vaticane* di Raffaello Bellori è costretto a confessare uno scarto. Ma questa consuetudine lo porta a creare attenzioni e osservazioni nuove, in generale un nuovo atteggiamento critico. Gli archeologi hanno sottolineato la novità dell'operetta dedicata ai Nasoni, preceduta solo dal *Discorso* di Ottavio Falconieri dedicato alla Piramide Cestia del 1665. Ha colpito la descrizione del monumento resa con una dettagliata relazione sullo stato della camera al momento del suo rinvenimento, con descrizione della pianta e della struttura generale dell'ambiente, con attenzione alla facciata e, all'interno alla composizione della volta, alle pareti laterali e alla composizione complessiva scandita da tre nicchie ripartite e da due ordini di decorazione. Si è ritenuto che queste attenzioni fossero una testimonianza dell'attività esercitata da Bellori come Commissario delle Antichità (dal 1670 al 1695).¹¹⁹ Ma io credo che l'accuratezza nella descrizione dell'insieme nasconda anche un'esperienza descrittiva ed esegetica estranea all'archeologia ma legata invece alla fruizione e osservazione della pittura contemporanea. Certamente il ricorso al registro alto della poesia antica per spiegare vicende e dettagli delle scene richiama lo stilema utilizzato negli *Admiranda vestigia*, e l'importanza data ai gesti e all'azione delle figure richiama l'identificazione dei gesti presente nell'*atlante dedicato alla Colonna Traiana*,¹²⁰ ma è importante sottolineare che la forza e l'impegno della descrizione a cogliere gli aspetti espressivi delle scene non sono paragonabili alle definizioni secche della colonna e richiamano più la forza espressiva nelle ekphraseis delle *Vite*.¹²¹

Che l'opera dedicata alle *pitture dei Nasoni* fruisca dell'esperienza pittorica contemporanea è però soprattutto evidente da una serie di dati: innanzi tutto la ricerca di un programma omogeneo per tutto il monumento ed in particolare la visione delle singole parti come un organismo decorativo d'insieme coerente-

119 Lucilla De Lachenal: 'Roma, Tomba dei Nasoni', in: Borea, Gasparri 2000, II, pp. 664–666. Tra le analisi dell'operetta dedicata alle Pitture dei Nasoni meritano una particolare menzione le osservazioni di Lucia Faedo che con grande sensibilità e intelligenza identificano con puntualità le caratteristiche di questa descrizione; cfr. Lucia Faedo: 'Percorsi secenteschi verso una storia della pittura antica: Bellori e il suo contesto', in: Borea, Gasparri 2000, I, pp. 113–120, alla p. 116: "Nelle presentazioni delle pitture della Tomba dei Nasoni, poi, Bellori va oltre la semplice enunciazione del soggetto delle raffigurazioni; talvolta si sofferma a leggere le formule iconografiche e il messaggio dei gesti." Ibidem, p. 117: "Per illustrare il significato degli affreschi della tomba, per chiarire le vicende raffigurate ma anche elementi iconografici secondari Bellori si affida esclusivamente ai versi dei grandi poeti latini."

120 Bellori, Bartoli [1673], p. 2: "la mano col dito indice elevato significa la costanza"; p. 12: "Traiano alza il dito in segno di fede", ecc.

121 Per esempio il dito sollevato "in atto disputativo" del *San Tommaso* di Rubens, Bellori 1976, p. 255; il gesto di sdegno e minaccia del soldato contro il Sant'Andrea del Domenichino, cfr. ibidem, p. 318; il dito sollevato per sfida della ninfa della *Caccia di Diana* del Domenichino cfr. ibidem, p. 367, ecc.

mente organizzato intorno ad un progetto iconografico unitario.¹²² Da qui deriva l'attenzione a tutti gli elementi decorativi, compresi fregi ed elementi secondari analizzati e descritti nei loro singoli significati (vittorie, corone, serti di fiori)¹²³ ma tutti poi ricondotti ad un omogeneo tema sepolcrale;¹²⁴ e anche l'attenzione narrativa ed espressiva alle singole storie e soprattutto il tentativo di istaurare nessi tra affreschi, per esempio nel collegamento operato da Bellori tra le raffigurazioni delle quattro cacce e le quattro stagioni funzionali al programma generale della stanza legato alla sopravvivenza dell'anima oltre la morte e alla felicità ultraterrena.¹²⁵ Con sensibilità contemporanea Bellori guarda all'interpretazione simbolica anche del colore, come in alcuni brani delle *Vite*.¹²⁶ L'occhio abituato alle splendide sale romane con alternanza di statue antiche e di decorazioni, gli fa dire che i Geni disposti simmetricamente intorno alla nicchia con Ovidio sono posti "a similitudine di statue ne' loro vani riquadrati" proprio come avveniva realmente a Palazzo Farnese (figg. 7-8). Importantissima è inoltre l'attenzione all'osservatore e ai punti di vista forti della progettazione. Come nella descrizione della *Galleria Farnese* Bellori mette in rilievo che il Bacchanale del soffitto è "il principale oggetto dell'occhio",¹²⁷ così nei *Nasoni* è "la memoria et immagine di Ovidio" che è "proposta come principale oggetto nell'ingresso a' riguardanti".¹²⁸ A ben guardare le analogie tra la descrizione della *Galleria Farnese* e i *Nasoni* non si limitano a queste affinità né al fatto che Bellori chiami 'favole' indiscriminatamente sia le pitture antiche che quelle cinquecentesche. Anche la *Tomba dei Nasoni* si apre con l'invocazione alle Muse, proprio come la *descrizione della Galleria*; segue in entrambe una descrizione generale dell'ambiente e la presentazione del tema generale e infine una descrizione dettagliata delle sin-

122 Ha già fatto notare questa importante caratteristica dell'opera Lucia Faedo (Faedo 2000, p. 117): "È una lettura in chiave allegorica quella che Bellori dà delle pitture della tomba, alcune delle quali sono intese come espressione della fede nella sopravvivenza dell'anima oltre la morte e come immagini di una felicità ultraterrena, egli coglie tra gli affreschi una serie di nessi che suggeriscono l'esistenza di un programma nella decorazione, un problema che peraltro non fa emergere. Questa ricerca di un significato giunge ad attribuire un valore simbolico anche al colore."

123 Bellori, Bartoli 1680, p. 49.

124 Bellori, Bartoli 1680, p. 73: "Ma essendo homai tempo di concludere il nostro discorso, rimangono in ultimo le corone, i fiori et i serti varii in questo et in altri sepolcri dipinti e scolpiti. Ciò si riferisce al costume antico de' Romani derivato da Greci, non solo di coronare i loro Morti, ma anche di ornare ciascun'anno le loro sepolture, con spargerle di fiori, di rose, di unguenti et di odori; credendo essi che queste cose fossero gratissime a loro defonti."

125 Faedo 2000, p. 120, nota 72.

126 Bellori 1976, p. 324 per il verde simbolo di speranza: "Scopre ella il petto ignudo [...], ventilando all'aria il lembo del verde manto, con denotare la speranza"; *ibidem*, p. 545: "denotando col verde la speranza"; Faedo 2000, p. 117.

127 Bellori 1976, p. 61.

128 Bellori, Bartoli 1680, p. 10.

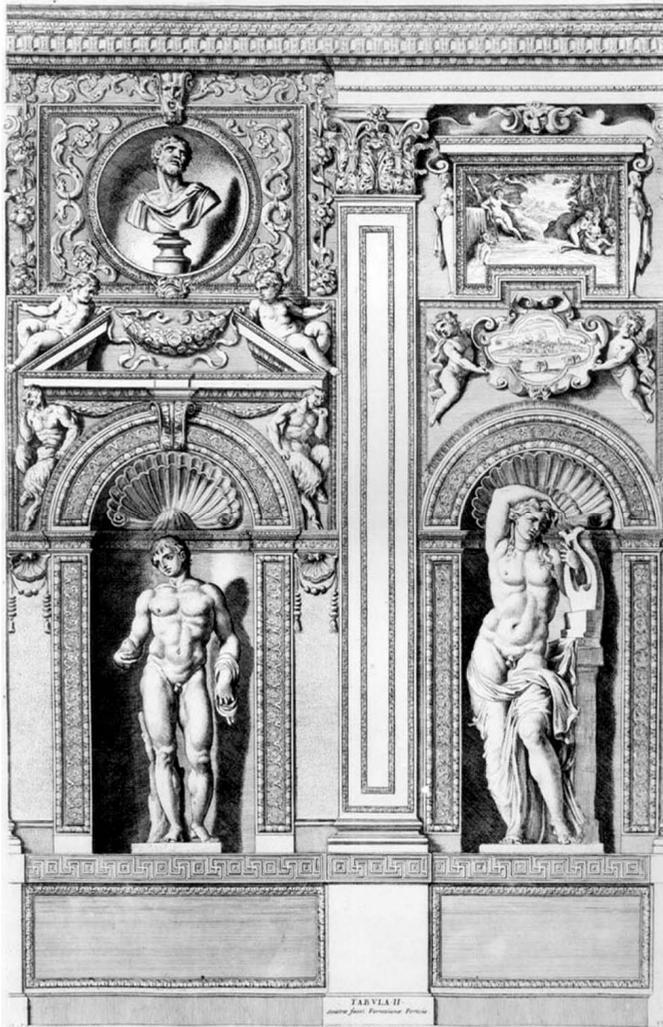


Fig. 7: *Galleria Farnese* (Particolare del portico).

Quelle: Aquila, Pietro, Giovan Pietro Bellori, *Galleriae Farnesianae Icones Romae in aedibus Sereniss. Ducis Parmensis ab Annibale Carracio ad veterum aemulationem posterorumque admirationem, coloribus expressae cum ipsarum monocromatibus et ornamentis a Petro Aquila delineatae incisae*, Io. Iacobi de Rubeis cura sumptibus ac typis excusae. Romae ad Templum S. Mariae de Pace s.a. [1677], p. 18.

gole composizioni. Già Hetty Joyce¹²⁹ ha notato questa somiglianza strutturale tra le due opere ma, con una logica che rovescia i termini cronologici, ha finito per dare alla descrizione della tomba il ruolo di modello per le *Vite* e per l'operetta dedicata alla *Galleria Farnese* con incisioni di Aquila, che invece rinnova le incisioni decontestualizzate di Carlo Cesi proprio sulla scia della sensibilità descrittiva delle *Vite*. La Joyce vede nella descrizione della Galleria Farnese l'applicazione di un'abilità da archeologo che Bellori aveva sperimentato nei *Segmenta* di Perrier e nella creazione delle stampe contestuali di Aquila l'influsso della scoperta della *Tomba dei Nasoni*, avvenuta nel 1674 due anni dopo la pubblicazione delle *Vite*. Io credo invece che sia necessario invertire il punto di vista e, ripristinando la corretta cronologia degli avvenimenti, pensare che sia stata proprio la *Galleria Farnese* ad aver fornito un modello letterario per la descrizione delle pitture dei Nasoni. La somiglianza strutturale tra le due opere nasconde il tentativo di costruire un'eccellenza, con una direzione però insolita, ma importante, che cerca di innalzare l'antico ai livelli del moderno. La presentazione del monumento nel suo complesso serve anche a salvarlo da una valutazione più analitica delle singole parti perché, come Bellori è costretto ad affermare, "alcune di esse immagini siano condotte con poca per fettione", ed "alcune figure [sono] eseguite debolmente." Il pericolo è che abbiano credito "alcuni Aristarchi moderni li quali senza riguardare né alle qualità stimabili, né al senso erudito delle immagini, venivano a schernirle, per far onta a gli Antichi."¹³⁰

Ugualmente nella *descrizione della Galleria Farnese* Bellori ricorda che per comprenderne la qualità è necessario uno "spettatore attento ed ingegnoso, il cui giudizio non risieda nella vista ma nell'intelletto" per evitare che disprezzi l'opera disprezzando "la piccolezza dell'immagini" e non riconoscendo "gli affetti descritti delle figure."¹³¹

129 Joyce 2002, in particolare pp. 186–188.

130 Bellori, Bartoli 1680, p. 14: "L'istesso si argomenta dalla maniera della pittura, la quale non è altrimenti nella bassa declinatione dell'Imperio, che altri ha creduto, per esservi alcune figure eseguite debolmente. Le favole, come si può riconoscere ne' disegni espressi in questo libro, assai belle sono, per l'invention et dispositione delle figure, per li moti, espressioni et abbigliamenti di abiti et modi, li quali in tutto si confanno con le buone sculture, accompagnati dall'osservatione de' costumi degli antichi Romani. Si concede che alcune di esse immagini siano condotte con poca perfettione, ma altre ve ne sono assai perfette di colore et disegno e tra queste principalmente la memoria di Ovidio, le Vittorie nel soprarco del nicchio, et li Genii nella volta, de' quali faremo mentione. Il che si può credere essere avvenuto, perché ad esse pitture non s'impiegarono li maestri più eccellenti di quel secolo, anzi riconsconsi eseguite da mani diverse et con prestezza et trascuraggine nel centro di quella grotta. Si che non si poteva abastanza sofferire l'ardire et l'ignoranza di alcuni Aristarchi moderni, li quali senza riguardare né alle qualità stimabili, né al senso erudito delle immagini, venivano a schernirle, per far onta a gli Antichi."

131 Bellori 1976, pp. 56–57.

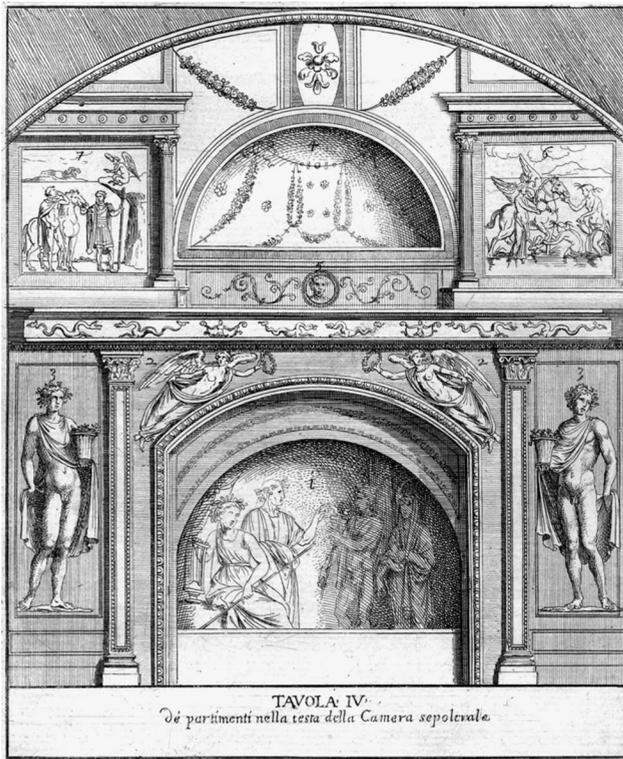


Fig. 8: Parete della Tomba dei Nasoni.

Quelle: Bellori, Giovan Pietro, Pietro Santi Bartoli: Le pitture antiche del sepolcro de' Nasonii [...]. In Roma per Gio Battista Bussotti 1680, tav. IV.

Alla ricerca di modelli pittorici da imitare realmente antichi, nello scoraggiante panorama che coinvolge i reali reperti archeologici, la precarietà degli scavi e la loro conservazione, Bellori dà vita ad una operazione intellettuale raffinata per rendere i Nasoni un modello di eccellenza, utilizzando l'auctoritas di Annibale Carracci. Come le *Nozze Aldobrandini* possono essere incluse tra i capolavori perché "degne dell'eleganza di Raffaello" con la sua attenta ricostruzione Bellori cerca di far diventare le pitture dei Nasoni degne della Galleria di Annibale Carracci.¹³²

132 Dà ragione a Bellori una ripresa nel palazzo Albani-Del Drago alle Quattro Fontane, dove in una sala su commissione di Alessandro Albani sono ripresi temi degli arcosoli dtomba derivate dalle incisioni di Bartoli cfr. Messineo 2000, pp. 16-19.

Bibliografia

- Angeloni, Francesco, Giovan Pietro Bellori: *L'Historia Augusta da Giulio Cesare a Costantino il Magno, illustrata con la verità dell'antiche medaglie da Francesco Angeloni, seconda impressione con l'emendationi postume del medesimo Autore e col supplemento de' rovesci che mancavano nelle loro tavole tratti dal tesoro delle medaglie della Regina Christina Augusta e descritti da Gio. Pietro Bellori, Bibliotecario e Antiquario di Sua Maestà*. In Roma a spese di Felice Cesaretti Libraro all'insegna della Regina 1685.
- Bellori, Giovan Pietro: 'Delli Vestigi delle pitture antiche dal buon secolo de' romani', in: Bellori, Giovan Pietro: *Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case e ne' giardini di Roma*. In Roma appresso Biagio Deversin e Felice Cesaretti nella stamperia del Falco 1664.
- Bellori, Giovan Pietro: 'L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura Discorso di Gio. Pietro Bellori Detto nell'Accademia romana di San Luca la terza Domenica di Maggio DMDCLXIV Essendo Principe dell'Accademia il Signor Carlo Maratti', in: Bellori 1976.
- Bellori, Giovan Pietro: *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni, scritte da Gio. Pietro Bellori parte prima. All'illustriss. et Excellentiss. Signore Gio. Battista Colbert [...]*. In Roma per i Successori al Mascardi 1672. Edizione consultata a cura di Evelina Borea con introduzione di Giovanni Previtali. Torino 1976.
- Bellori, Giovan Pietro: *Fragmenta vestigii veteris Romae ex lapidibus Farnesianis nunc primum in lucem edita cum notis Io. Petri Bellorii ad Eminentiss. ac Reverendiss. Camillum Maximum S.R.E. Cardinalem. Romae, typis Iosephi Corvi, sumptibus Ioannis Iacobi de Rubeis 1673*.
- Bellori, Giovan Pietro: *Scelta de' Medaglioni più rari nella Bibliotheca dell'Eminentiss. e Reverendiss. Principe il Signor Cardinale Gasparo Carpegna Vicario di Nostro Signore*. In Roma per Gio. Battista Bussotti 1679.
- Bellori, Giovan Pietro: *Descrizione delle imagini dipinte da Rafaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*. Roma nella Stamparia di Gio. Giacomo Komarek Boemo alla Fontana di Trevi 1695.
- Bellori, Giovan Pietro: 'Dell'Ingegno eccellenza e grazia di Rafaelle comparato ad Apelle', in: Bellori 1695.
- Bellori, Giovan Pietro: 'La favola di Amore e Psiche dipinta da Rafaelle d'Urbino nella loggia detta de' Chigi oggi del Sereniss. Signor Duca di Parma in Roma alla Lungara, descritta da Gio. Pietro Bellori, con l'aggiunta d'alcuni ragionamenti specialmente in onore del medesimo Rafaelle e delle sue opere, all'Altezza Serenissima di Francesco Farnese Duca di Parma e Piacenza', in: Bellori 1695.
- Bellori, Giovan Pietro: *Adnotationes nunc primum evulgatae in XII priorum Caesarum numismata ab Aenea Vico Parmensi olim edita. Romae 1730*.
- Bellori, Giovan Pietro, Carlo Cesi: *Argomento della Galeria Farnese dipinta da Annibale Caracci disegnata e intagliata da Carlo Cesio, nel quale spiegansi e riduconsi allegoricamente alla moralità le favole poetiche in essa rappresentate*. In Roma per Vitale Mascardi 1657.
- Bellori, Giovan Pietro, Pietro Santi Bartoli: *Admiranda romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia [...]. Romae ad Templum Pacis s.a. [1666]*.

- Bellori, Giovan Pietro, Pietro Santi Bartoli: Colonna Traiana [...]. In Roma alla Pace s.a. [1673].
- Bellori, Giovan Pietro, Pietro Santi Bartoli: Columna Antoniniana Marci Aureli Antonini Augusti rebus gestis insignis Germanis simul et Sarmatis gemino bello devictis. Romae apud auctorem s.a. [1679].
- Bellori, Giovan Pietro, Pietro Santi Bartoli: Le pitture antiche del sepolcro de' Nasonii [...]. In Roma per Gio Battista Bussotti 1680.
- Bellori, Giovan Pietro, Pietro Santi Bartoli: Veteres arcus Augustorum triumphis insignes [...]. Romae 1690.
- Bellori, Giovan Pietro, Pietro Santi Bartoli: Le antiche lucerne sepolcrali figurate raccolte dalle cave sotterranee e grotte di Roma, nelle quali si contengono molte erudite memorie, diseguate ed intagliate nelle loro forme da Pietro Santi Bartoli, divise in tre parti con l'osservazioni di Gio. Pietro Bellori. In Roma nella stamparia di Gio. Francesco Buagni 1691.
- Borea, Evelina: 'Giovan Pietro Bellori e la "commodità delle stampe"', in: Elizabeth Cropper, Giovanna Perini, Francesco Solinas (a cura di), *Documentary Culture: Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*. Bologna 1992, pp. 263–285.
- Borea, Evelina, Carlo Gasparri (a cura di): *L'Ida del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra. 2 voll. Roma 2000.
- Borea, Evelina: 'Bellori 1645. Una lettera a Francesco Albani e la biografia di Caravaggio', in: *Prospettiva* 100 2000 (2001), pp. 57–69.
- Boselli, Orfeo: *Osservazioni della scoltura antica*, ms. Corsini.
- De Lachenal, Lucilla: 'Roma, Tomba dei Nasoni', in: Borea, Gasparri 2000, II, pp. 664–666.
- Dempsey, Charles: 'I Carracci a Palazzo Farnese: la "descriptio" belloriana della Galleria Farnese', in: Borea, Gasparri 2000, II, pp. 229–257.
- Di Cosmo, Leonarda: 'Definizione e diffusione di un modello: le stampe del Vaso Medici come veicolo di affermazione di canoni estetici', in: Sonia Maffei, Antonella Romualdi (a cura di): "Lavorato all'ultima perfezione". *Indagini sul Vaso Medici tra interpretazioni, allestimenti storici e fortuna visiva*. Napoli 2010, pp. 107–122.
- Faedo, Lucia: 'Percorsi secenteschi verso una storia della pittura antica: Bellori e il suo contesto', in: Borea, Gasparri 2000, I, pp. 113–120.
- Giovannini, Laura: *Lettere di Ottavio Falconieri a Leopoldo de' Medici*. Firenze 1984.
- Grelle Iusco, Anna (a cura di): *Indice delle stampe de' Rossi, contributo alla storia di una stamperia romana*. Roma 1996.
- Herklotz, Ingo: *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*. München 1999.
- Herklotz, Ingo: 'Bellori, Fabretti and Trajan's Column', in: Janis Bell, Thomas Willette (a cura di), *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*. Cambridge 2002, pp. 127–144.
- Joyce, Hetty: 'From Darkness to Light: Annibale Carracci, Bellori and Ancient Painting', in: Janis Bell, Thomas Willette (a cura di), *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*. Cambridge 2002, pp. 170–188.

- Krautheimer Richard, Roger B. S. Jones: *'The Diary of Alexander VII: Notes on Art, Artists and Buildings'*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15 (1975), pp. 199–236.
- Maffei, Sonia: *'Un Giano bifronte: Raffaello e Apelle in Giovan Pietro Bellori. Osservazioni intorno all'operetta Dell'ingegno eccellenza e grazia di Raffaele comparato ad Apelle'*, in: *Humanistica* 4, 2 (2009), pp. 131–147.
- Mazzi, Maria Cecilia: *'L'incisore perugino Pietro Santi Bartoli'*, in: *Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria* 70, 1 (1973), pp. 21–39.
- Messineo, Gaetano: *La tomba dei Nasoni*. Roma 2000.
- Pascoli, Leone: *Vite de' pittori, scultori e architetti perugini*. Roma, De Rossi 1732.
- Perrier, François, Giovan Pietro Bellori: *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant [...]. Romae 1645; a Paris chez la veufve de deffunct Monsr. Perier 1645*.
- Picozzi, Maria Grazia: *"Nobilia Opera": la selezione della scultura antica'*, in: *Borea*, Gasparri 2000, I, pp. 25–37.
- Pomponi, Massimo: *'Alcune precisazioni sulla vita e la produzione artistica di Pietro Santi Bartoli'*, in: *Storia dell'Arte* 75 (1992), pp. 195–225.

Didascalie

- Fig 1: *Trionfo germanico di Marco Aurelio*. Perrier, François, Giovan Pietro Bellori: *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant [...]. Romae 1645; a Paris chez la veufve de deffunct Monsr. Perier 1645*, tav. 44.
- Fig 2: *Traiano compie un sacrificio*. Bellori, Giovan Pietro, Pietro Santi Bartoli: *Colonna Traiana [...]. In Roma alla Pace s.a. [1673]*, tav. 7.
- Fig 3: Domenico Zampieri detto il Domenichino: *Santa Cecilia rifiuta di adorare gli idoli*. Affresco, Roma: Chiesa di S. Luigi dei Francesi, cappella Polet.
- Fig 4: Carlo Maratti: *Augusto chiude il tempio di Giano*. Olio su tela, Lille: Musée des Beaux-Arts.
- Fig 5: *Apoteosi di Claudio*. Bellori, Giovan Pietro, Pietro Santi Bartoli: *Admiranda romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia [...]. Romae ad Templum Pacis s.a. [1666]*, tav. 80.
- Fig 6: *Nozze Aldobrandini* (particolare). Bellori, Giovan Pietro, Pietro Santi Bartoli: *Admiranda romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia [...]. Romae ad Templum Pacis s.a. [1666]*, tav. 60.
- Fig 7: *Galleria Farnese* (Particolare del portico). Aquila, Pietro, Giovan Pietro Bellori, *Galleriae Farnesianae Icones Romae in aedibus Sereniss. Ducis Parmensis ab Annibale Carraccio ad veterum aemulationem posteriorumque admirationem, coloribus expressae cum ipsarum monocromatibus et ornamentis a Petro Aquila delineatae incisae*, Io. Iacobi de Rubeis cura sumptibus ac typis excusae. Romae ad Templum S. Mariae de Pace s.a. [1677], p. 18.
- Fig 8: *Parete della Tomba dei Nasoni*. Bellori, Giovan Pietro, Pietro Santi Bartoli: *Le pitture antiche del sepolcro de' Nasonii [...]. In Roma per Gio Battista Bussotti 1680*, tav. IV.