



L24

I.24
Holkham Hall Library,
Album Ashby I
Francesco Bartoli *et alii*
Drawings after the antique,
volume I (Holkham I di Ashby)
Roma, seconda metà del XVII
- primo quarto del XVIII secolo
Settantanove disegni a colori
montati su fogli di carta
590 × 435 mm, numerati a matita
moderna (probabilmente da
Ashby) e intervallati con carta
pesante bianca delle stesse misure
(non numerata); alcuni fogli
annotati a matita da Ashby

Legatura

Marocchino color terra di Siena,
dorso a scomparti con fasce
rilevate, piatti rigati con doppio
bordo, tagli rigati, fodere,
risguardi marmorizzati, tutti i tagli
dorati (F. e T. Aitken, 1830 circa)

I disegni raccolti in questo album
sono stati studiati da Thomas Ashby
nel catalogo *The Holkham Drawings*
(seconda parte dello studio
*Drawings of Ancient Paintings in
English Collections*, pubblicato in
Papers of the British School at Rome
nel 1916). Ashby non notò che l'al-
bum era una raccolta ottocentesca
dei "disegni dall'antico" più vari ac-
quistati da Thomas Coke durante il
Grand Tour e forse anche dopo.
Nei due anni immediatamente suc-

cessivi al ritorno dai suoi viaggi in
Europa, la contabilità della casa re-
gistra pagamenti regolari a "Mons.^r
Pellitere" alla voce "Pasting of
Drawings", sottosezione delle "Li-
brary Expences": nel solo periodo
aprile-giugno 1720, questi "incollò"
oltre un centinaio di disegni (Ar-
chives, A/7, p. 143 e *passim*). Fu pa-
gato un totale di oltre £ 180 a René
Pelletier (m. 1726), figlio maggiore
dell'ugonotto Jean Pelletier che
aveva lavorato come corniciaio e do-
ratore a Londra dal 1680 circa
(Murdoch, *Jean, René, and Thomas
Pelletier [...] part II*, p. 370, con
estratti dei conti a p. 374, n. VI). Le
tracce evidenti di questo lavoro so-
no ben visibili nei disegni 1-65 e 79
di questo album. I singoli disegni so-
no montati su fogli di dimensioni
uniformi, ritagliati in modo da la-
sciare visibile che il *verso* di ogni di-
segno (anche se, in alcuni casi, il di-
segno è stato rinforzato incollando
della carta sul *verso*). I disegni so-
no poi "incorniciati" con un sottile
profilo in oro e inchiostro nero, a
sua volta delimitato da una cornice
in inchiostro nero e acquerello gial-
lo. In una fase successiva i disegni co-
sì montati sono stati intervallati con
un foglio di carta pesante, databile al
periodo della legatura. Particolare in-
teressante, i disegni 66-78, raffiguran-
ti motivi decorativi chiosati da
Ashby come "Vaulting of the Villa
Madama", sono incollati diretta-

mente sulla carta pesante più tarda;
e ciò indica che questi disegni non fu-
rono "pasted", "incollati" da Pelle-
tier nel XVIII secolo, ma lasciati
sciolti e unificati con l'altro materia-
le soltanto quando si provvide alla le-
gatura, intorno al 1830. È molto pro-
babile che i disegni 1-65 (insieme con
molti contenuti in Holkham II di
Ashby) fossero conservati nella Long
Library di Holkham, poiché l'in-
ventario del 1760 registra "A Large
blue leather case of Antique Grote-
sque drawings". Gli altri fogli erano
custoditi poco lontano: "Several of
the same rolled in Leather" e "5 Red
Leather cases with Drawings" (Ar-
chives, H/Inv 4, f. 18v, pubblicati in
Murdoch, *Noble Households*, p.
226). Nel 1773, Matthew Brettin-
gham notò che negli scaffali più bas-
si della biblioteca vi erano "five lar-
ge Port Folios of Drawings" e "Al-
so a Collection of Cielings, Pave-
ments, Vases, and Urns, designed
and coloured from the Antique, by
Santo Bartoli" (Brettingham 1773, p.
13).

In ogni caso, l'ultimo disegno di
questo album qui ripeodotto (diseg-
no 79, numerato erroneamente 80
da Ashby) non era contenuto in una
cartella di biblioteca ma si trovava
nella raccolta di Coke. Raffigura le
Nozze Aldobrandini e presenta lo
stesso profilo nero e oro degli altri,
ma la parte esterna della cornice è
colorata in grigio invece che in gial-

lo, e il foglio è incollato su un foglio
di carta molto più piccolo (163 ×
320 mm); quest'ultimo è stato mon-
tato, all'epoca della legatura, su un
foglio della carta più pesante e re-
cente. È probabile che finché Coke
fu in vita il foglio più piccolo fosse
incorniciato ed esposto nell'am-
biente più privato della sua resi-
denza londinese, il "Lords dressin-
groom". Accanto a un "chiaro scu-
ro by Mich. Angelo" e a una "view
of old Rome" non attribuita, c'era-
no "2. Drawings of the mariage [sic]
Aldrobandino" (Archives, H/ Inv 5
f. 24v: Murdoch, *Noble Households*,
p. 236).

Questi disegni eterogenei, tratti da
diverse serie, furono riuniti in due
grandi album dalla legatura impo-
nente intorno al 1830, probabilmente
in seguito a una risistemazione del-
la Long Library, quando lo spazio
per i disegni e le stampe progettato
da William Kent fu sostituito da sca-
falature (Archives, P/M 5: ill. in Mor-
tlock, *Holkham Library*, tav. 3).
Suzanne Reynolds

Bibliografia: Ashby 1916, pp. 35-39.

I.25

Holkham Hall Library,
Album Ashby II
Pietro Santi Bartoli,
Francesco Bartoli *et alii*
Drawings after the antique,
volume II (Holkham II di Ashby)
Roma, seconda metà del XVII
- primo quarto del XVIII secolo
Settantotto disegni (alcuni
colorati, molti con annotazioni
relative ai colori) montati su fogli
di carta 590 × 435 mm, numerati a
matita moderna (probabilmente
da Ashby) e intervallati con carta
pesante bianca delle stesse misure
(non numerata); alcuni fogli
annotati a matita da Ashby

Legatura

Marocchino color terra di Siena,
dorso a scomparti con fasce
rilevate, piatti rigati con doppio
bordo, tagli rigati, fodere,
risguardi marmorizzati, tutti i tagli
dorati (F. e T. Aitken, 1830 circa).

Al pari di Holkham I di Ashby, questo volume è una creazione ottocentesca, una sistemazione retrospettiva di una raccolta eterogenea di disegni dall'antico. I singoli disegni sono stati montati su carta, probabilmente intorno al 1720 (cfr. 2.4.1 I.24) e successivamente "incorniciati" con un sottile profilo in oro e inchiostro nero, a sua volta delimitato da una cornice in inchiostro nero e acquerello giallo (si veda l'opera qui riprodotta). È molto probabile che si tratti dei disegni conservati nella Long Library di Holkham così citati nell'inventario del 1760: "A Large blue leather case of Antique Grotesque drawings" (Archives, H/Inv 4, fol. 18v, pubblicati in Murdoch, *Noble Households*, p. 226). Molti dei disegni raccolti in questo album appartengono a serie rappresentate con più completezza nel primo volume, ma per la maggior parte derivano da altre serie. Intorno al 1830, probabilmente in seguito a una risistemazione della Long Library, i disegni sciolti furono riuniti in questi due imponenti volumi in formato atlantico.

Suzanne Reynolds

Bibliografia: Ashby, *Ancient Paintings in English Collections*, pp. 40-48.



I.25

I.26

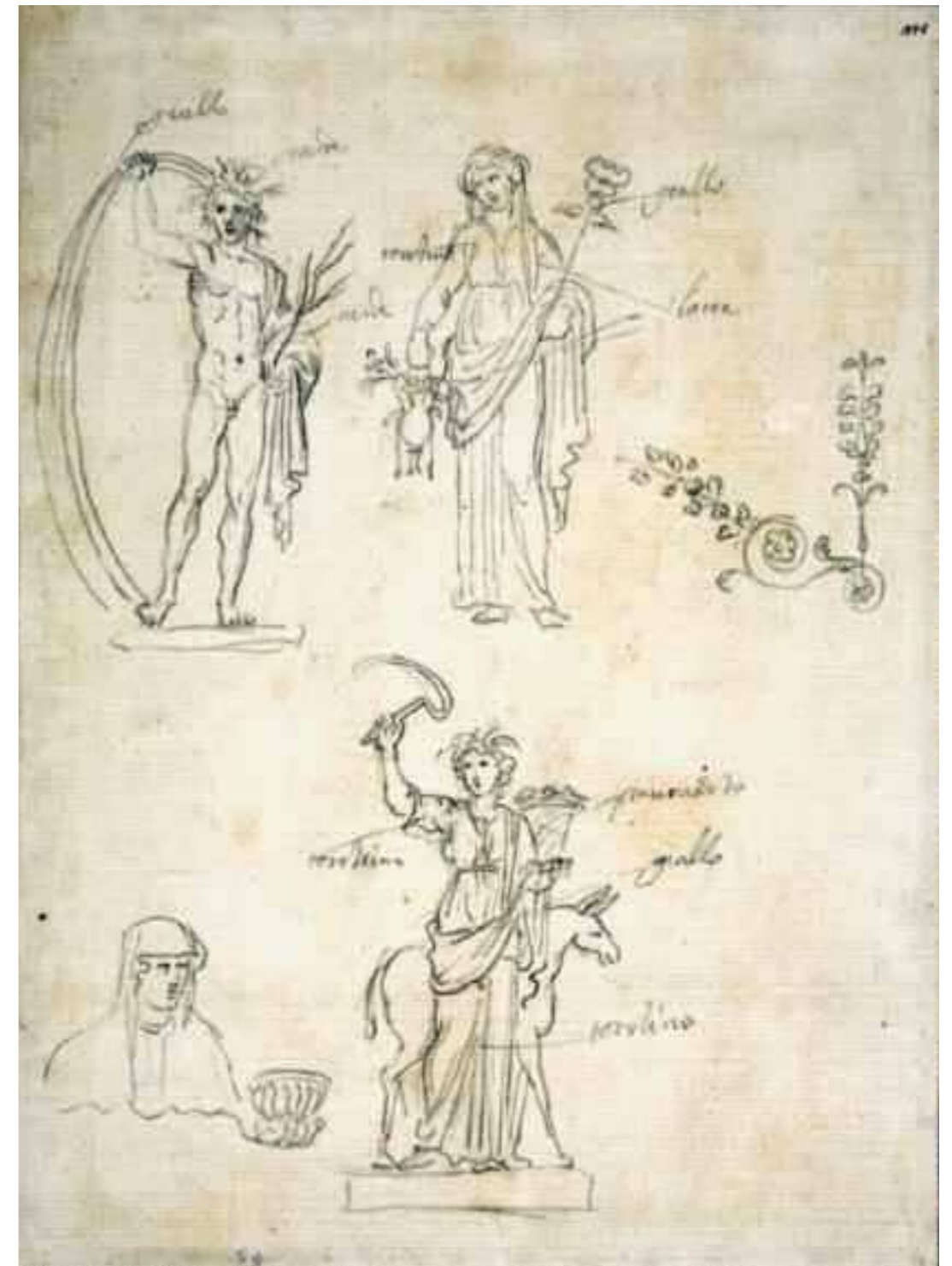
Serie "Aion e i mesi dell'anno"

I disegni a matita presenti sul recto dei due fogli, pur in assenza di didascalie che ne consentano di precisare il contesto archeologico di provenienza, devono essere appartenuti alla stessa serie, come già aveva notato Thomas Ashby (Ashby 1916, p. 46) e come sembrano suggerire le analogie che si riscontrano a livello iconografico. Sul recto dei due fogli appaiono tracciati a matita sei personaggi singoli, ritratti in posa stante e con attribuiti riconducibili alle allegorie del tempo e dei mesi dell'anno. Questi ultimi sono qui rappresentati attraverso allusioni all'orizzonte zodiacale e mitologico, ma anche mediante la citazione delle principali attività agricole dell'anno secondo un uso tipicamente romano che migrerà poi nell'arte medievale (EAA, s.v. *Mesi e Anno*, pp. 1039-1040). L'interpretazione iconografica proposta per la prima volta in questa sede permette di aggiungere nuove forme al variegato repertorio di immagini incentrate sul calendario romano valorizzando il contenuto documentario dei disegni di Pietro Santi Bartoli, che possono perciò offrire un contributo ancora oggi valido alla storia dell'arte antica.

I.26a

Pietro Santi Bartoli (attrib.)
(Perugia, 1635 - Roma, 1700)
*Aion e allegorie di maggio, giugno
e gennaio (?)*, ultimo quarto
del XVII secolo
Matita su carta bianca,
178 × 232 mm
Holkham Hall Library, II; f. 53r

Lo scorrere eterno e ciclico del tempo, incarnato da *Aion*, coincide con il giovane imberbe posto in alto a sinistra del primo foglio e raffigurato seminudo con un mantello ricadente sulla spalla e sul braccio sinistro. Tale identificazione è evocata dalla presenza del caratteristico cerchio zodiacale, qui delineato solo nella sua metà anteriore, che *Aion* fa ruotare con la mano destra e che in alcune raffigurazioni antiche è marcato dalla successione dei simboli dello zodiaco (Venturini 2008), evidente espressione dell'eterna circolarità del tempo fatto di continui ritorni di me-



I.26a

si e stagioni. Tipica è infatti l'associazione di *Aion* con le stagioni o, come in questo caso, con i mesi dell'anno, impersonati, come già anticipato, dalle due fanciulle che compaiono sul primo foglio e dalle tre sul secondo. Con la mano sinistra *Aion* stringe ciò che appare un ramo, che però nell'affresco antico più verosimilmente poteva aver avuto le sembianze di un serpente, attributo che accompagna spesso l'iconografia della divinità. Non è infatti da esclude-

re che Bartoli abbia potuto fraintendere il senso di alcuni dettagli dell'affresco: nella copia l'antico viene filtrato alla luce dell'esperienza visiva del copista e della sua erudizione, e dunque sono plausibili errori interpretativi dovuti non solo al cattivo stato di conservazione dell'originale o alle condizioni di luce, ma anche alla presenza di motivi iconografici poco ricorrenti, e dunque poco familiari per chi si apprestava a riprodurli. Il concetto di tempo ciclicamente eter-

no era anche allusione alla perpetuità dell'impero e al periodico ritorno all'età dell'oro (Musso 2001, pp. 373-379) celebrato dalla propaganda imperiale in particolare con i *Ludi Saeculares*, secondo un motivo ricorrente in età antonina e severiana, in cui è attestata più di frequente l'iconografia di *Aion* (LIMC, s.v. *Aion*, p. 410). Ciò potrebbe quindi fornire qualche spunto cronologico per datare l'affresco rilevato da Bartoli nelle sue singole componenti.



I.26b

A destra di *Aiòn* il personaggio femminile abbigliato con chitone e mantello è interpretabile come Maia, figlia di Atlante e madre di Mercurio, *in primis* per la presenza del caduceo stretto nella mano sinistra, ma poi anche per il vaso che regge con la destra da cui pendono una serie di campanelli, simili a quelli di un *tintinnabulum*, a cui sovente si trova associata l'immagine di Mercurio. A maggio si celebravano i natali di Mercurio, nato dall'unione di Giove con Maia, e

già nell'antichità ci si interrogava se l'origine etimologica di *Maius*, il mese di maggio fosse da ricercare in Maia (Auson., *Ecl.* 10,9-10). Sembra essere questa la prima iconografia nota per il mese di maggio consacrato a Maia e Mercurio, alternativa ai più comuni riferimenti alla fioritura delle rose che si riscontrano nelle rappresentazioni calendariali superstite. Il secondo personaggio femminile occupa la metà inferiore del foglio e sembra poggiare su una bassa base

quadrangolare che si ritrova anche sotto la figura di *Aiòn*. La giovane donna brandisce una falce con la mano destra, mentre con la sinistra regge un cesto con il grano appena mietuto, richiamando in questo modo l'attività rurale caratteristica dei mesi di giugno e luglio, la stessa cui va ricollegata la bestia da soma ritratta alle spalle della figura, identificabile con un asino per la particolare sagoma delle orecchie. In effetti giugno era consacrato alle messi: il 4 del mese

erano previsti i *Ludi* nella *Porticus Mincucia Frumentaria*, struttura pubblica destinata alle periodiche distribuzioni di frumento al popolo romano, mentre il 24, il *dies lampadarum* (solstizio d'estate) sacro a Cerere, segnava l'inizio della mietitura che proseguiva anche a luglio, la cui iconografia è anch'essa talvolta caratterizzata dalla falce in alternanza con giugno (LIMC, VI.1, p. 485, n. 18). La figura così descritta si identifica dunque con giugno o luglio, ma resta forse più probabile la prima ipotesi, in quanto l'allegoria immediatamente precedente, come s'è appena visto, già rappresenterebbe il mese di maggio. Nell'angolo in basso a sinistra si scorge l'immagine frammentaria di un quarto personaggio, limitata al busto, che sembra rappresentare una figura maschile (?) incappucciata (*velato capite*) con una coppa in mano nell'atto forse di compiere un rito sacrificale. La frammentarietà della figura non permette di giungere a conclusioni certe, si può però ipotizzare che rappresenti il mese di gennaio, che nelle copie tarde del Cronografo del 354 figura come un patrizio romano che sacrifica ai Lari domestici, replicando il sacrificio ai Lari dei consoli che, in quanto eponimi, davano il nome all'anno entrando in carica a gennaio (EAA, s.v. *Mesi e Anno*, p. 1042).

Mirco Modolo

Bibliografia: Ashby 1916, p. 46.

I.26b

Pietro Santi Bartoli (attrib.)
(Perugia, 1635 - Roma, 1700)
Allegorie di settembre, ottobre e novembre, ultimo quarto del XVII secolo
Matita su carta bianca,
170 x 245 mm
Holkham Hall Library, II; f. 54r

A un altro momento fondamentale della vita agricola, la vendemmia, va riferita la classica personificazione di settembre, disegnata nella metà superiore del secondo foglio come una donna nell'atto di esibire un grappolo d'uva mentre trattiene con l'altra mano un cesto traboccante di acini. Ricompare anche qui il basso piedistallo già intravisto nel primo foglio sotto i piedi di *Aiòn* e del mese di giugno/luglio e che forse doveva caratterizzare l'intera serie dei mesi. Il personaggio femminile in basso a destra ha le sembianze di Iside con il

tipico crescente lunare sul capo, il sinistro in mano, e il serpente sacro alla dea che si erge da una patera. E Iside allude direttamente a novembre. Il calendario romano riservava infatti i primi giorni di novembre alla celebrazione delle festività isiache in cui si rievocava il mitico ritrovamento del corpo di Osiride (*inventio Osiridis*) da parte della sposa Iside (RE, IX, 2, p. 2129). Il riferimento alla stessa divinità fa del resto la sua comparsa anche in mosaici da Cartagine (LIMC, VI.1, p. 484, n. 13), da Treviri (LIMC, VI.1, p. 488 n. 28) e nell'allegoria di novembre tratta dal Cronografo del 354 (LIMC, VI.2, p. 487; Claridge Herklotz 2012, pp. 122-123), codice manoscritto tardoantico illustrato con le rappresentazioni dei mesi e dei pianeti, riprodotte tra i disegni del Museo Cartaceo (Claridge Herklotz 2012, pp. 94-99).

Più problematica si dimostra la lettura della figura in basso a sinistra del foglio: una donna con le spalle coperte da un ampio mantello tiene in mano due piatti sormontati da due statuette con vesti svolazzanti, da riferirsi forse ad altrettante divinità che i brevi tratti abbozzati a matita non permettono purtroppo di riconoscere. Se si interpretano i piatti indipendentemente da ciò essi che supportano, come il simbolo di una bilancia zodiacale, la figura rappresentata potrebbe essere ottobre. Tale interpretazione trova apparente conferma nel rapporto di vicinanza con gli altri mesi rappresentati sul medesimo foglio: ottobre si troverebbe infatti ad essere preceduto in alto dallo schizzo di settembre (vendemmia) e seguito a destra da novembre (Iside). Il ricorso alla bilancia, secondo lo zodiaco proprio di settembre e ottobre, è attestato archeologicamente in almeno due casi, riferibili però entrambi a settembre, trovandosi ottobre rappresentato di preferenza con lo scorpione. Per ottobre si trova di preferenza lo scorpione. Volendo allora pensare ad una alternativa alla simbologia zodiacale, il già ricordato manoscritto del Cronografo del 354 associa al mese di giugno un personaggio che regge un ampio panierino dal quale si sviluppano in verticale i rami di una pianta di more. Ipotizzando che anche qui Bartoli nel copiare avesse scambiato quei rami per due piccoli simulacri di divinità dalle pose vivaci, si potrebbe però immaginare un diverso contenuto dei due piatti e di conseguenza giugno come mese di riferimento.



I.26c

Accanto ai personaggi appena descritti, a margine dei due fogli si trovano schizzati alcuni lacerti di decorazione con giralì e motivi zoomorfi, che forse Bartoli sarebbe stato in grado di ricomporre sulla base di appunti da lui stesi su un altro foglio della stessa serie non pervenuto. La serie in origine prevedeva altri sei personaggi a completare la schiera dei dodici mesi dell'anno, riservando verosimilmente una posizione centrale ad *Aiòn*, per il quale ipoteticamente si

potrebbe immaginare una posizione al centro del soffitto con i dodici mesi disposti tutto intorno a raggiera: così sembra infatti suggerire un'acquedello di Francesco Bartoli della collezione Topham di Eton, forse ispirato ad un disegno del padre ora perduto, in cui si riconoscono esattamente quattro dei cinque mesi sopra descritti (ECL, Bn 6, f. 3; Ashby 1914, p. 31). Sfugge l'immagine complessiva della superficie affrescata, così come il luogo di rinvenimento in assenza

di didascalie che lo esplicitino.
Mirco Modolo

Bibliografia: Ashby 1916, p. 46; Connor Bulman 1999, p. 206.

I.26c

Pietro Santi Bartoli (attrib.)
(Perugia, 1635 - Roma, 1700)
Planimetria dello scavo del 1693 presso la chiesa dei Letterati con iscrizione, 1693
Matita su carta bianca

Norfolk, Holkham Hall Library, II, f. 54r

Sul verso del secondo foglio campeggia la rappresentazione planimetrica a matita dei resti di un edificio antico, stavolta individuato da un esplicito appunto di Bartoli: "Pianta di Fabrica antica scoperta ove erano già li litterati nel anno 1693 contigua al arco detto di portogallo al segno". Trattati a matita assai sbiaditi definiscono effettivamente la sagoma circolare di un edificio antico scoperto nel 1693 non lungi da via del Corso nell'area rimasta sgombra a seguito della demolizione della chiesa de Letterati, che si ergeva accanto all'arco di Portogallo, quest'ultimo abbattuto già in precedenza, nel 1662, per volontà di papa Alessandro VII in relazione con i lavori di risistemazione di via del Corso. Per 'litterati' allora si intendeva la chiesa della Madonna della Carità 'dei Poverelli di Letterato' che prendeva il nome da Giovanni Leonardo Ceruso da Carisi detto 'il Letterato' fondatore della chiesa e dell'annesso ricovero per i trovatelli (Pietrangeli 1961, p. 174). Nella nota di Bartoli l'asterisco stava forse ad indicare il punto in cui venne messa in luce l'iscrizione lapidea tratteggiata immediatamente sopra la planimetria, e completa della sua cornice lineare che inquadrava il testo iscritto. Il disegno riflette la caratteristica solerzia di Pietro Santi Bartoli nel documentare non solo la fisionomia dei resti architettonici emersi nello scavo, ma anche il loro luogo di rinvenimento, in rapporto ad altre categorie di oggetti, come appunto la ricordata iscrizione. Sul foglio tuttavia non si rinviene traccia dell'asterisco annunciato in didascalia, che pur doveva esistere. Dal momento che le linee che compongono la pianta dell'edificio si interrompono bruscamente in corrispondenza dei margini laterali del foglio, viene allora da supporre un proseguimento del disegno in un ipotetico secondo foglio, ora perduto, da accostare lungo il lato destro o sinistro e in cui si sarebbe forse potuto rinvenire l'asterisco. L'iscrizione (CIL VI, 10084), di forma rettangolare, era collocata su un cippo triangolare, sostegno probabilmente per una statua che era stata dedicata, come si legge nel testo dell'iscrizione, ad un collegio da parte di uno schiavo imperiale di nome *Peculiaris*. Di lui si specifica anche la qualifica professionale di *dispensator*

(Sabbatini-Tumolesi 1988, p. 29), cioè responsabile della contabilità presso il *Summum Choragium*, struttura che sorgeva nelle vicinanze del Colosseo e ad esso funzionalmente legata, in quanto deputata all'immagazzinamento degli apparati scenici da utilizzare nel corso dei giochi gladiatori (LTUR, IV, s.v. *Summum Choragium*).

La testimonianza di Bartoli consente di collocare nello spazio, sia pure approssimativamente, l'iscrizione, di cui sinora si ignorava il luogo di rinvenimento. La lapide, oggi perduta, era confluita poco dopo la scoperta nella collezione dell'antiquario Giovanni Ciampini (Fabretti 1699 p. 41, n. 223; p. 295, n. 253) insieme ad una statua che era sistemata al di sopra dell'iscrizione e nella quale si potrebbe riconoscere l'oggetto vero e proprio della dedica. Nell'inventario dei beni redatto nel 1698 alla morte di Ciampini si registra infatti la presenza di *1 statua alta 7 palmi con un serpe in mano (1,5 m) e una lapide sotto larga 2, 25 palmi (50, 3 cm) e alta 1,75 (39 cm) con un'iscrizione che comincia con "peculiaris Augusti"*.
Mirco Modolo

Bibliografia: Ashby 1916, p. 46.

Osservazioni complessive

Risulta difficile accertare l'esistenza di un legame logico tra i disegni riportati sul recto e sul verso del foglio in questione. In assenza qualsiasi richiamo diretto o indiretto in linea di principio verrebbe da escluderlo. Se effettivamente si tratta di due scavi distinti, è allora probabile che il foglio sia stato riutilizzato, cosa di per sé verosimile dati i costi della carta, cosa che sporadicamente si verifica nei disegni preparatori di Pietro Santi Bartoli. L'eventualità del riuso apre un problema cronologico, stante l'impossibilità di stabilire quale dei due disegni sia stato realizzato per prima: nulla vieterebbe infatti di ipotizzare che ciò che oggi costituisce il recto del foglio possa essere stato in origine il verso. E anzi, proprio il disegno a matita con la pianta dello scavo che si legge a malapena sul retro del foglio, dai tratti a matita sbiaditi per l'usura, potrebbe candidarsi ad essere il primo disegno in ordine di tempo e quindi in definitiva il recto originario. Nell'angolo in alto a destra di entrambi i fogli appare la sigla "m", spia utile per tracciarne la storia collezionistica. Va innanzitutto rilevato che

questi due fogli sono gli unici della collezione di Holkham Hall a riportare questa iniziale, che curiosamente si ritrova, vergata dalla stessa mano e con lo stesso inchiostro nero, in molti degli schizzi di Pietro Santi Bartoli contenuti nell'album Vittoria oggi alla Royal Library di Windsor. C'è da supporre allora che i fogli con la "m" si siano trovati in origine insieme per essere siglati nello stesso momento. L'album Vittoria di Windsor è composto da disegni che furono ereditati da Francesco Bartoli e poi a sua volta da questi ceduti a Vincenzo Vittoria entro il 1702, come si apprende da una nota di Francesco Bartoli su un foglio dell'album Vittoria (Windsor Royal Library, A22, f. 9608) con cui Francesco sottolinea l'avvenuta cessione dei disegni del sepolcro dei Nasoni: "tutta la grotta [dei Nasoni] e data da me". Viene allora da domandarsi se l'enigmatica sigla "m" potrebbe essere sciolta con un "(da) m(e)" volto ad indicare la provenienza da Francesco Bartoli su quei disegni ereditati dal padre che sarebbero stati venduti a Vincenzo Vittoria. In ogni caso il trasferimento dei preziosi disegni paterni da Francesco Bartoli a Vincenzo Vittoria si spiegherebbe solo in virtù di un legame di amicizia e collaborazione tra i due, solido fino al punto di superare la nota gelosia del Bartoli nei confronti del suo materiale di lavoro (si veda il saggio di Mirco Modolo, *I disegni dei Bartoli nella collezione di Thomas Coke a Holkham Hall*, in questo catalogo). Ed effettivamente una alleanza tra i due in nome del comune gusto classicista sembra delinearsi leggendo le postille scritte da Francesco Bartoli sulle pagine di una copia della *Felsina Pittrice* che, in mezzo a spercicate lodi a Raffaello, rivolgono ingiurie infamanti contro Malvasia, precludendo così alle violente critiche che sarebbero state pubblicate da Vincenzo Vittoria nel 1703 (Vittoria 1703).

Una volta ipotizzata la provenienza Vittoria dei due disegni, andrebbe chiarito il modo in cui essi giunsero a Holkham Hall. Intorno al 1705 Vincenzo Vittoria avrebbe rilegato nell'album oggi a Windsor una parte degli schizzi per farne dono a papa Clemente XI (si veda il saggio di Mirco Modolo, *I disegni dei Bartoli nella collezione di Thomas Coke a Holkham Hall*, in questo catalogo); la parte dei disegni che invece rimase in suo possesso, tra cui i due fogli in esame, do-

po la morte di Vincenzo Vittoria nel 1709 andò incontro una serie di acquisti negli anni successivi (Bassegoda 1994, pp. 54-57; Guerrieri 2010, p. 33) proprio nel periodo in cui Thomas Coke soggiornava a Roma. Forse fu in quella occasione che Coke acquistò i due disegni. A prescindere da questa ricostruzione ipotetica delle vicende collezionistiche, importa qui sottolineare innanzitutto un dato cronologico utile, come si vedrà, ai fini dell'attribuzione dei disegni: se le "m" vennero apposte sui disegni di Pietro Santi tutte nello stesso momento, come sembrerebbe, allora bisogna concludere che anche i due disegni da Holkham Hall vennero siglati entro il 1705, anno che definisce il termine *ante quem* per il confezionamento dell'album Vittoria. Di recente i disegni tracciati sui due fogli sono stati attribuiti da Louisa Connor Bulman a Francesco Bartoli (Connor Bulman 1999, p. 206) in quanto *Aiòn* e alcuni dei mesi dell'anno appaiono su alcuni acquerelli di Francesco da Holkham Hall e Eton che documentano gli affreschi rinvenuti sotto palazzo Rospigliosi nel 1709, cioè ben nove anni dopo la morte di Pietro Santi. In base a questa logica i disegni, non potendo essere di Pietro Santi, andrebbero attribuiti a Francesco. In realtà questa ipotesi si può smentire, a favore di una riattribuzione a Pietro Santi, capovolgendo i termini della questione. Innanzitutto le caratteristiche ombreggiate sui volti e sugli occhi, e un certo modo sintetico di tratteggiare le figure (simile a quello che si riscontra nei disegni del sepolcro dei Nasoni dell'album Vittoria) si concilierebbero bene con la maniera di Pietro Santi. Ma accanto al dato stilistico, da considerare sempre con cautela, si possono aggiungere anche altri elementi, come la presenza sul recto di entrambi i fogli delle "m" che, come è stato appena osservato, vennero apposte sui disegni di Pietro Santi Bartoli entro il 1705, ben prima dunque dello scavo di palazzo Rospigliosi del 1709! Un altro dato è costituito dalla presenza sui due fogli di alcuni lacerti di fregio che dovevano certamente incorniciare la superficie affrescata con *Aiòn* e i mesi dell'anno, ma che non trovano corrispondenza con l'acquerello di Francesco Bartoli di palazzo Rospigliosi (cat. I.27a), mettendo così a nudo due contesti tra loro ben distinti e che pertanto non possono essere confusi. Dalla calli-

grafia impiegata nelle indicazioni dei colori a matita poste accanto ad *Aiòn* e ai mesi dell'anno giunge infine una conferma inequivocabile della paternità di Pietro Santi degli schizzi sui due fogli (in particolare per la forma di "t" e "p" iniziali di parola), che impone quindi di ricercare per essi un contesto di provenienza e una cronologia diversi dallo scavo del 1709 di palazzo Rospigliosi.

Come spiegare allora la presenza sugli acquerelli Rospigliosi di iconografie tratte da disegni di Pietro Santi del secolo precedente? Per la redazione dei suoi acquerelli Francesco Bartoli sembra aver deliberatamente "riabilitato" disegni preparatori precedenti di Pietro Santi Bartoli, allo scopo forse di colmare lacune presenti nell'affresco originale, selezionando tra le iconografie lasciate dal padre quelle che meglio si sarebbero prestate ad affiancare le figure stanti che caratterizzavano gli affreschi parietali scoperti sotto palazzo Rospigliosi. Da ultimo giova ricordare che gli stessi affreschi vengono rappresentati in acquerello in maniera assai simile da

Gaetano Piccini: anch'egli infatti riutilizza le figure di *Aiòn* e dei mesi dell'anno presenti sugli schizzi di Pietro Santi per rappresentare la serie Rospigliosi, dimostrando così di condividere con Francesco Bartoli gli stessi modelli estranei al contesto di scavo. Ciò lascia dunque intendere una stretta collaborazione dei due nell'attività di copia di pitture antiche a Roma.

Mirco Modolo

Bibliografia: Ashby 1916, p. 46.

I.27

Serie "Palazzo Rospigliosi: parete affrescata"

I.27a

(Romano Bartoli (attrib.))

(Roma 1670-1733)

Parete affrescata con decorazioni in quarto stile dallo scavo di Palazzo Rospigliosi (1709), 1709-1714

Acquerello, 408 × 272 mm

Norfolk, Holkham Hall Library, II; f. 20r

L'acquerello restituisce una veduta d'insieme di una delle pareti decorate con affreschi di quarto stile pompeiano messe in luce nel 1709 nel corso degli sterri per la costruzione di palazzo Rospigliosi (Connor Bulman 1998, Connor Bulman 1999; Napoleone 2000), e costituisce un esempio della pratica documentaria dall'antico di Francesco Bartoli condotta in parallelo con l'attività di copia indicata da disegni del padre Pietro Santi. Nella fascia inferiore che funge da zoccolo di sostegno per il sovrastante registro si alternano due spa-

zi chiusi racchiusi da pilastri con soffitto a cassettoni intervallati a tre spazi aperti. Entro ciascuno di questi cinque ambienti così delineati sono collocate altrettante statue di divinità poste su piedistallo: la prima a sinistra rappresenta *Aiòn*, raffigurato con metà cerchio zodiacale e con il singolo ramo in pugno, elementi che caratterizzano il disegno a matita di Pietro Santi Bartoli (vedi scheda 1.1) utilizzato evidentemente come modello grafico. Il registro superiore, ben più esteso in verticale, è caratterizzato da esili e slanciate architetture e da una serie di sostegni verticali per quadri e simulacri di divinità avvolti in rigogliosi intrecci di racemi punteggiati da fiori rossi. Molti di questi quadri e statue dipinti sono illustrati singolarmente in numerosi acquerelli di Francesco Bartoli ad Holkham Hall e ad Eton e di Gaetano Piccini a Chatsworth (Ashby 1916, pp. 51-54) e presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Cappon. 284). Alcuni dei "quadri" o delle "statue" affrescati vennero rimossi dalle pareti affrescate per dare vita a una vera e propria



I.27a



I.27b



I.27c



I.27d

collezione di pitture antiche in casa Rospigliosi, sul modello delle rinomate collezioni seicentesche dei Farnese, Barberini e Massimo. Gli affreschi Rospigliosi entrarono nel canone delle più celebri pitture di Roma antica: i frammenti originali costituirono il modello diretto, oppure mediato dagli acquerelli di Bartoli di Eton, per alcune serie di incisioni che vennero realizzate tra gli anni quaranta e ottanta del Settecento (Connor Bulman 1999).

La stessa parete, riconoscibile per la presenza degli stessi due quadri alle estremità, si trova rappresentata anche in un acquerello della collezione Topham di Eton (ECL, Bn7, f. 39; Aymonino Modolo Gwynn 2013, p. 36, n. 34), ma con vistose variazioni che riguardano sia la cromia che la distribuzione delle statue nello schema decorativo. In assenza dell'affresco originale, andato distrutto per fare spazio alla costruzione dell'ala meridionale del palazzo, non è possibile stabilire quale delle due versioni sia quella meno distante dall'originale antico. Allo stesso modo, tenendo a mente l'esempio della figura di *Aidon* derivata certamente da un altro contesto, non è possibile isolare con certezza gli elementi estranei allo scavo del 1709. Si può al contrario verificare almeno in quali punti il disegno si dimostra veritiero esaminando gli affreschi della collezione Rospigliosi che ancora oggi si conservano: facendo riferimento esclusivamente a questo acquerello, il frammento con il quadro sulla sinistra con l'atleta che si incorona si trova in una sala del Museo Nazionale Romano allestita di recente (Capodiferro De Angelis D'Ossat 2012, pp. 280, 282), mentre altri due frammenti, la statua centrale con Apollo con la lancia e quella di destra, Apollo con l'indice alzato, si trovano ancora a palazzo Rospigliosi e sono parte della collezione Coldiretti (Napoleone 2000, pp. 55-56; Aymonino Modolo Gwynn 2013, p. 44).

Mirco Modolo

Bibliografia: Ashby 1916, p. 42.

I.27b

Francesco Bartoli (attrib.)
(Roma 1670-1733)
Allegoria di settembre
(da Pietro Santi Bartoli),
1709-1714
Acquerello, 127 × 182 mm
Holkham Hall Library, I; f. 7

I.27c-d

Francesco Bartoli (attrib.)
(Roma 1670-1733)
Allegoria di settembre (da Pietro Santi Bartoli) *con piedistallo*,
1709-1714
Acquerello, 133 × 178 mm

Holkham Hall Library, I; f. 42r

I due acquerelli costituiscono, sia pure con qualche variante, la traduzione in acquerello operata da Francesco Bartoli dello schizzo a matita di Pietro Santi che rappresenta l'allegoria di ottobre (cat. I.26b). Il prototipo a matita raffigura una giovane donna stante con due piatti in mano sormontati da due statuette di divinità. Quest'ultimo dettaglio risulta omissivo nel primo acquerello, per comparire invece solo nel secondo, che per di più aggiunge un piedistallo modanato alla base della figura, elemento nuovo e non presente in origine nel disegno di Pietro Santi. La comparsa di questa base trasforma di fatto l'allegoria descritta da Pietro Santi in una delle cinque statue su piedistallo rappresentate nel registro inferiore dell'affresco nello scavo Rospigliosi documentato da Francesco nel 1709, sancendone l'inclusione nella nuova serie che si risolve perciò in una commistione di immagini reali e di elementi 'di riciclo' (cat. I.26). L'iconografia del secondo acquerello (cat. I.27c), che rappresenta la figura sul piedistallo, fu più tardi ripresa in un acquerello realizzato da Francesco Bartoli per conto di Richard Topham ed etichettato con la didascalia 'in aedibus Rospigliosi' (ECL, Bn. 7, f. 51: cat. I.27d), insieme agli altri acquerelli della stessa serie presenti all'interno del volume Bn 7 della biblioteca del College di Eton

Notevoli discordanze cromatiche emergono infine dal confronto dei tre acquerelli: a rimanere invariato è solo il verde del mantello. Questo genere di differenze provocò nel 1730 l'irritazione di Richard Topham, artefice della straordinaria collezione di disegni dall'antico che oggi si conserva ad Eton. Dopo aver constatato che gli ac-

querelli che aveva appena acquistato da Francesco Bartoli erano palesemente diversi da quelli di Thomas Coke, pretese di verificarne la corrispondenza con i rispettivi disegni preparatori conservati nello studio del copista, ma senza successo (Pomponi 1994, pp. 261-262, 268-269). Il netto rifiuto che Bartoli oppose a tale richiesta è in effetti ben comprensibile, se si tiene presente che questi nessuna delle tre versioni ad acquerello si dimostra fedele al modello originario: il mantello "torchino" infatti nei tre acquerelli si tinge di verde, la veste sottostante rimane correttamente (o casualmente?) "lacca" (rossa) nell'esemplare di Eton (cat. I.27d), mentre diventa gialla nei due acquerelli della collezione Coke.

Mirco Modolo

Bibliografia: Ashby 1916, pp. 36, 38.

I.28

Serie "Sepolcro dei Nasoni"

I.28a

Francesco Bartoli (attrib.)
(Roma 1670-1733)
Tomba dei Nasoni. Caccia ai cervi
(da Pietro Santi Bartoli), 1709-1714
Acquerello, 153 × 241 mm
Holkham Hall Library, I; f. 12r

L'acquerello di Francesco Bartoli ritrae una scena di caccia ai cervi ed è parte di una serie di sette fogli dedicata al sepolcro dei Nasoni, i cui affreschi, scoperti nel 1674, si trovano ampiamente riprodotti in schizzi, acquerelli e incisioni di Pietro Santi Bartoli. Il modello di riferimento per questa copia non è il disegno del padre incluso nell'album di Vincenzo Vittoria (cat. I.28c), ma una delle incisioni pubblicate nel 1680 con il commento di Giovan Pietro Bellori nel volume "Le pitture antiche del sepolcro dei Nasoni" (cat. I.28b). Analogamente all'incisione, la scena è infatti delineata da Francesco Bartoli in controparte rispetto all'affresco originale, che invece risulta correttamente orientato nel corrispondente schizzo di Pietro Santi Bartoli dell'album Vittoria (cat. I.28c). Alla morte di Pietro Santi nel 1700 le matrici in rame dell'opera furono ereditate dal figlio Francesco, che nel 1702 le mise a disposizione per la seconda edizione dell'opera, cui ne seguì una terza nel 1706, ampliata per l'occasione con nuove tavole volte a illustrare alcune delle pitture antiche fino ad allora scoperte a Roma. Il ricorso alle incisioni è una scelta di comodo, spiegabile facilmente in ragione della serialità delle stampe che, oltre ad essere meglio accessibili, evitava il calco dei preziosi esemplari a matita di Pietro Santi presenti nell'album di Vincenzo Vittoria. Nonostante l'ampia circolazione di incisioni del sepolcro, che dal 1706 erano disponibili in tre edizioni a stampa, la fama di cui godette la cosiddetta tomba di Ovidio era tale che Francesco Bartoli non rinunciò a darne una versione ad acquerello nel tentativo di emulare l'opera del padre del quale si sentiva epigono. Il volume di Bellori e Bartoli del 1680 aveva infatti consacrato il ciclo pittorico della tomba dei Nasoni come un monumento simbolo della pittura antica da cui avevano tratto linfa vitale Raffaello, i Carracci e Poussin, andando così ad affiancarsi a quello che dall'inizio del



I.28a

Seicento era stato il frammento più celebre, le "Nozze Aldobrandine", la cui fortuna nell'ambito della copia dall'antico era ancora testimoniata, tra le numerose riproduzioni, da un acquerello nella stessa collezione Coke (cat. I.24). Va anche detto che un acquerello, rispetto alla stampa monocroma, ovviamente restituiva una versione più completa dell'affresco antico, in grado di esprimerne l'originaria cromia. Inoltre, con la serie di acquerelli dedicati al sepolcro dei Nasoni, era quasi spontaneo pensare ai pregevoli acquerelli di Pietro Santi Bartoli che riproducevano gli stessi affreschi dei Nasoni nei primi fogli del libro di pitture antiche di casa Massimo, oggi a Glasgow.

Analizzando l'acquerello dal punto di vista tecnico-esecutivo, dal confronto con l'incisione di Pietro Santi si può constatare che la copia non è identica, ma di fatto trasferisce e ricolloca i singoli protagonisti della sce-

na descritta nell'incisione in uno spazio, quello dell'acquerello, che risulta dilatato in senso orizzontale. Le figure umane e animali che animano la scena sono tutte perfettamente sovrapponibili per dimensioni e forma a quelle che compaiono sulla stampa: il cacciatore con il cane al guinzaglio e i cervi in corsa sembrano essere stati calcati uno ad uno direttamente dalla stampa di Pietro Santi secondo una tecnica già descritta dal biografo Nicola Pio (*va copiando* [Francesco] *dalle stampe, diverse cose antiche che unisce insieme con coloretto in carta*) mentre appare molto meno aderente all'incisione la copia del paesaggio circostante insieme agli alberi e ai monti sullo sfondo. Ma a variare qui è soprattutto la disposizione delle figure nello spazio, ben visibile ad esempio nel maggiore stacco che si crea tra il cacciatore e i cervi, rispetto all'insieme compatto delle figure nella stampa in cui cacciatori e prede sembra-

no quasi toccarsi. Tale reinterpretazione dello spazio, dettata da mere esigenze di ordine estetico, fa guadagnare alla scena un senso di maggiore ariosità lasciando vuoto il centro geometrico della composizione.

Mirco Modolo

Bibliografia: Ashby 1916, p. 36.



I.28b



I.28c