

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 43, 2024

“Imitar l’antico come il meraviglioso”. Il ruolo degli artisti nelle indagini antiquarie nel Seicento

“Imitar l’antico come il meraviglioso”. The role of artists in antiquarian surveys in the 17th century

CAMILLA S. FIORE

ABSTRACT

L’articolo esamina il ruolo cruciale svolto dagli artisti nelle indagini antiquarie del Seicento, evidenziando come le loro opere abbiano significativamente influenzato la percezione e la documentazione delle antiche civiltà. La ricerca esplora, inoltre, il concetto di “maniera greca” e l’importanza del metodo di rappresentazione di artisti come François Duquesnoy e Nicolas Poussin, operativi a Roma durante quel periodo. Si sottolinea la rilevanza della riproduzione dell’antico come strumento metodologico, anticipando lo sviluppo della moderna disciplina archeologica. L’opera pionieristica di Cassiano dal Pozzo è messa in luce per aver introdotto un approccio combinante rigore scientifico e sensibilità artistica, gettando le basi per future indagini e studi stilistici.

PAROLE CHIAVE: indagini antiquarie, maniera greca, Duquesnoy, Poussin, Cassiano dal Pozzo

The article examines the crucial role played by artists in the antiquarian investigations of the seventeenth century, highlighting how their works significantly influenced the perception and documentation of ancient civilizations. The research delves into the concept of the “Greek manner” and the importance of the representational method of artists such as François Duquesnoy and Nicolas Poussin, who were active in Rome during that period. It underscores the relevance of reproducing the ancient as a methodological tool, foreshadowing the development of modern archaeological discipline. The pioneering work of Cassiano dal Pozzo is highlighted for having introduced an approach that combines scientific rigor and artistic sensitivity, laying the foundation for future investigations and stylistic studies.

KEYWORDS: antiquarian investigation, Greek manner, Poussin, Duquesnoy, Cassiano dal Pozzo

AUTORE

Camilla Fiore insegna Storia dell’arte moderna presso l’Università del Molise. Ha pubblicato studi sulla circolazione di opere e artisti in Europa nel XVII secolo, sulle chiese nazionali dal XV al XVIII secolo, sulla pittura di paesaggio nell’arte tra XV e XVIII secolo, sull’antico nei carteggi di eruditi, artisti e collezionisti nel XVII e

XVIII secolo, nonché sulle quadrerie, l'allestimento e la decorazione dei palazzi barocchi in Italia e sul collezionismo e pittura nell'Italia meridionale tra XV e XVIII secolo.
c.fiore@unimol.it

In un articolo del 2013 Donatella Sparti,¹ ripercorre la storia critico-letteraria del termine «maniera greca» coniato da G. B. Passeri² in relazione all'opera dei due artisti francesi lo scultore Francois Duquesnoy e il pittore N. Poussin, attivi a Roma tra gli anni Venti e gli anni Sessanta del Seicento, per giungere alla conclusione che «la nozione di uno stile greco, distinto cioè da uno romano è difatti del tutto assente nella letteratura artistica ed erudito-antiquaria di età moderna sino all'Ottocento».³

Per quanto difficile tracciare un quadro completo ed esaustivo su quella che H. Wrede definisce nel celebre catalogo della mostra *L'idea del bello*⁴ – espressione propria di un altro grande letterato, antiquario e collezionista della metà del Seicento, G. P. Bellori – «la grande diversificazione dei temi antiquari nel XVII secolo», che ebbe peraltro come primaria conseguenza «lo sviluppo autonomo degli studi specialistici»,⁵ si possono riscontrare alcune costanti e “tendenze” che connotano il metodo di indagine proprio degli antiquari, significativamente legato alla riproduzione dell'antico e, alla sua percezione, da parte degli artisti. Il contributo presentato in questa sede è incentrato sull'immagine che dell'antico restituivano gli artisti nel Seicento, prezioso strumento di indagine nella scoperta delle antiche civiltà.

Una premessa appare necessaria, prima di addentrarsi riflessione che segue, riguardo all'idea che dell'antico si forma in età moderna, essenzialmente legato all'indagine dell'opera d'arte, sia essa appartenente all'epoca greco-romana o etrusca, persino quella iconica di età medievale. Il centro delle rielaborazioni, ricostruzioni e rivisitazioni dell'antico, in particolare nel Seicento, era costituito dall'opera, la cui percezione era strettamente legata all'immagine che di questa si divulgava.

La riproduzione dell'opera altresì svolgeva un ruolo di primaria importanza, e sotto il profilo metodologico costituiva una fase fondamentale dell'indagine stessa. In siffatto peculiare contesto si colloca il ruolo dell'artista, la cui produzione determina la fortuna dei generi e può essere considerata un primo sistematico tentativo di documentazione dell'antico, degno di nota per la sua rilevanza storica e culturale.

¹ Cfr. D. L. SPARTI, *I limiti del classicismo: Duquesnoy, Boselli, Poussin e la cosiddetta “maniera greca”*, in *Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica, atti del convegno internazionale*, a cura di L. Di Cosmo, L. Fatticcioni, S. Settis, Ch. Dempsey, Roma 2013, pp. 211-241.

² G. B. PASSERI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*, Arnaldi Forni Editore, Roma 1772, p. 92.

³ L. SPARTI, *I limiti del classicismo* cit., p. 211.

⁴ *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, L. Arcangeli, De Luca Editori d'Arte, Roma 2000.

⁵ H. WREDE, *L'Antico nel Seicento*, in *L'idea del bello* cit. pp. 9-12.

Non è un fortuito che sia Wrede che Ingo Heklotz,⁶ i due capisaldi degli studi sull'antiquaria nella Roma del Seicento già menzionati da Ciliberto, dedichino un'ampia disamina all'editoria che prolifera copiosamente tra il XVII e il XVIII secolo, tra Sei e Settecento in particolare nell'Urbe, sotto forma di guide, trattati o tavole illustrative di monumenti, architetture, sculture e altre vestigia del passato. Si assiste a una vera e propria raccolta "bulimica", rispondente all'imperativo diffuso di documentare i resti delle antiche civiltà al fine di ricostruirne la grandezza.⁷ A considerare, potremmo individuare una data spartiacque, quella dell'ascesa al soglio pontificio di Alessandro Ludovisi, con il nome di Gregorio XV, nell'aprile del 1621, per inquadrare quello che si può definire un autentico fenomeno culturale. Questo movimento trova la sua più tangibile manifestazione iniziale nei primi restauri eseguiti dai più insigni scultori seicenteschi, Gian Lorenzo Bernini e Alessandro Algardi, sui marmi che papa Ludovisi aveva acquistato in blocco e allestito nelle stanze e nei giardini del suo celebre palazzo al Quirinale – oggi esposte al Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps (fig. 1).⁸ Si potrebbe definire una collezione "ad uso" degli artisti, ricordata anche da Domenichino per la sua singolarità, e frequentemente riprodotta con i suoi marmi in tavole e dipinti. Ne sono esempi le acqueforti del francese Francois Perrier (fig. 2), incise da Pietro Sante Bartoli e pubblicate con il titolo *Segmenta nobilium signorum et statuarum*; i dipinti di Guercino (fig. 3), artista di

⁶ Cfr. H. WREDE, *Die "Monumentalisierung der Antike" um 1700*, Rudolphing, Rutzen 2004; ID., *Wissensmehrung und Stilwandel, die antiken Wurzeln des Barock*, in *Bild/Geschichte: Festschrift für Horst Bredekamp*, a cura di P. Hellas, H. Bredekamp, Akademie-Verl, Berlino 2007; I. HEKLOTZ, *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, Hirmer, Monaco 1999; ID., *Die Academia Basiliana, griechische Philologie, Kirchengeschichte und Unionsbemühungen im Rom der Barberini*, Herder, Roma 2008; ID., *La Roma degli antiquari cultura ed erudizione tra Cinque e Settecento*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2012; ID., *Cassiano dal Pozzo e la tradizione cristiana*, in *Apes Urbanae. Eruditi, mecenati e artisti nella Roma del Seicento*, a cura di I. Heklotz, C. Ruggero, LuoghInteriori, Città di Castello 2017; ID., *Alonso Chacón e i primi studi sulla Roma sotterranea*, s.e., Roma 2022.

⁷ Si riportano di seguito le raccolte sui monumenti antichi di Roma illustrate da un ricco apparato illustrativo: J. J. BOISSARD, *Romanae urbis topographia et antiquitates*, 6 voll., Frankfurt 1597-1602; A. DONATUS, *Roma vetus ac recens utriusque edificii ad eruditam cognitionem expositis*, Ex Typographia Manelphij, Roma 1638; F. PERRIER, *Segmenta nobilium signorum et statuarum que temporis dentem invidum evaserunt*, Roma 1638; F. TOTI, *Ritratto di Roma moderna*, Mascardi, Roma 1638; G. BAGLIONE, *Le nove chiese di Roma nelle quali si contengono le historie, pitture, sculture ed architetture*, Per Andrea Fei, Roma 1639; F. FRANZINI, *Descrizione di Roma antica e moderna*, A. Bosio, Roma sotterranea, opera postumo di Antonio Bosio, antiquario, Ludovico Grignani, Roma 1650; G. P. BELLORI, *F. Perrier, Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant a Francisco Perrier, delineata incisa et ad antiquam formam lapideis exemplaribus passim collapsis restituta*, Roma 1645; F. MARTINELLI, *Roma ricercata nel suo sito, et nella scuola di tutti gli antiquari*, Paolo Frambotto, Padova 1650; F. NARDINI, *Roma antica*, Per il Falco, Roma 1665; G. P. BELLORI, *Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*, Roma 1664.

⁸ Sulla collezione di antichità dei Ludovisi si veda B. PALMA Venetucci, *Le sculture, 4, I marmi Ludovisi: storia della collezione*, De Luca Editori d'Arte, Roma 1983; J. MONTAGU, *Alessandro Algardi*, Yale University Press, New Haven 1985, I, pp. 9-12; C. STRINATI, *Gian Lorenzo Bernini, regista del barocco; i restauri*, Skira, Milano 1999.

casa Ludovisi, fino a giungere nel Settecento, ai ritratti di Pompeo Batoni (*Ritratto di John Staples*, 1773, Roma, Museo di Roma). A partire dagli anni Venti e per tutto il Seicento si assiste a una profusione di trattati e raccolte spesso curate da artisti in sinergia con eruditi e antiquari in una proficua collaborazione editoriale. Si pensi ad esempio a Joachim von Sandrart e ai disegni destinati ad illustrare la *Galleria Giustiniana*, oppure alle pubblicazioni di Giovan Pietro Bellori e Pietro Sante Bartoli, sulle lucerne antiche o sui medaglioni romani.⁹

Questi due aspetti, quello documentario e quello più prettamente iconografico, risultano per tutto il Seicento strettamente connessi. Ciò che subisce una metamorfosi radicale è il grado di coinvolgimento degli artisti nella genesi di queste imprese editoriali, autentici *Atlanti* dell'antico, caratterizzati da una preponderanza dell'elemento visivo sulla componente testuale. Per questa peculiarità, tali opere sono state argutamente definite da Herklotz *coffee tables book* e troveranno la loro apoteosi nei trattati tardo-seicenteschi di Giovan Pietro Bellori e Pietro Sante Bartoli.

Si deve a Cassiano dal Pozzo, figura chiave della Roma barocca ampiamente indagato dagli studi, ma soprattutto alla sua celebre collezione di disegni, il *Museum Chartaceum*, il merito di aver promosso un coinvolgimento sistematico degli artisti.¹⁰ Questi ultimi non vengono più ingaggiati meramente per "copiare" l'antico, bensì per documentarlo con rigore scientifico e sensibilità artistica, inaugurando così una nuova era nella rappresentazione e nello studio delle vestigia del passato.

Le innovazioni introdotte da Cassiano nella catalogazione di questi disegni, oggi conservati tra la Royal Collection di Windsor e il British Museum, benché non ancora caratterizzate da una metodologia analitica rigorosamente scientifica, possono essere considerate un primo, ancorché timido, passo verso quella che oggi identifichiamo come "schedatura" dell'opera d'arte. Come è perlopiù noto, il Museo di Cassiano si ispirava i criteri tassonomici di catalogazione ed era strutturato per soggetti

⁹ Cfr. *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani*, s.l., Roma 1631; G. P. BELLORI, *Scelta de' medaglioni più rari della biblioteca dell'Eminentiss. e Reverendiss. Principe il Signor Cardinale Gasparo Carpegna*, Per Giovanni Battista Bussotti, Roma 1679; G. P. BELLORI, P. S. BARTOLI, *Le antiche lucerne sepolcrali figurate raccolte dalle cave sotterranee e grotte di Roma*, Nella Stamperia di Francesco Buagni, Roma 1691.

¹⁰ Cfr. D. L. SPARTI, *Le collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo Museo nella Roma seicentesca*, Panini, Modena 1992; F. SOLINAS, *I segreti di un collezionista: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini 29 settembre-26 novembre 2000), De Luca Editori d'Arte, Roma 2000; ID., *I segreti di un collezionista: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, catalogo della mostra (Biella, Museo del Territorio Biellese 16 dicembre 2001-16 marzo 2002), De Luca Editori d'Arte, Biella 2002.

iconografici, con l'intento di ricostruire i *mores* e gli *instituta* delle antiche civiltà.¹¹ In perfetta sintonia con i principi propri dell'Enciclopedismo barocco, l'obiettivo precipuo era quello di ricomporre le connessioni che univano il macrocosmo al microcosmo, attraverso un processo articolato che comprendeva la riproduzione dell'opera d'arte, l'identificazione del soggetto, la sua descrizione (con particolare riferimento alle vesti, agli attributi, alle suppellettili e a qualunque particolare aiutasse a ricostruire le abitudini quotidiane, sociali e religiose), la provenienza e infine l'analisi dei materiali. Un esempio paradigmatico di tale approccio è rappresentato dal rilievo tratto dal monumento onorario a Marco Aurelio, ubicato in Palazzo dei Conservatori, incluso nella sezione del *Museum* dedicata ai Trionfi degli Imperatori.¹² Questo caso specifico illustra eloquentemente la metodologia adottata da Cassiano, evidenziando come la sua opera anticipasse, seppur in forma embrionale, le moderne indagini e raccolta di documentazione del patrimonio artistico e archeologico.

La quasi totalità degli artisti attivi nell'Urbe tra il terzo e il sesto decennio del secolo transita per l'atelier di Cassiano, entrando conseguentemente in contatto con l'entourage barberiniano. Figure di spicco quali Nicolas Poussin, Jean Lemaire, Pietro Testa, Pietro da Cortona, Gian Lorenzo Bernini e Francesco Borromini - per citarne solo alcune - vengono incaricate dal nobile puteano di perlustrare palazzi, campagne e collezioni, al fine di immortalare ogni particolare degno di nota.

Ma in qual modo questo fenomeno contribuisce alla "differenziazione dei generi antiquari" di cui Wrede discetta nel suo saggio - individuandone i prodromi proprio nelle indagini antiquarie seicentesche? E, soprattutto, possono tali ricerche essere considerate un primo approccio critico e metodologico di ricostruzione sia storica che stilistica dei monumenti?

Se a questo primo quesito risponde Ciliberto, il cui punto di vista condivido appieno, almeno per quanto riguarda i prodromi di un metodo archeologico di indagine, dal punto di vista storico-artistico, possiamo asserire che le radici di una genesi, indubbiamente complessa, poliedrica e a tratti contraddittoria, sono rintracciabili in questo secolo di profonda transizione e di particolare fermento culturale. In tale contesto, si trovano a coesistere elementi fortemente innovativi accanto a un

¹¹ Alla raccolta dei disegni di Cassiano dal Pozzo, nonché alla metodologia di catalogazione da lui applicata, è dedicata la serie in più volumi *The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo. A catalogue raisonné; drawings and prints in the Royal Library at Windsor Castle, the British Museum, the Institut de France and other collections*, a cura di A. Claridge, H. Miller, Londra 1999-2023.

¹² A riguardo si veda A. CLERIDGE, E. DODERO, *Sarcophagi and other reliefs*, 4 voll., (*The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Series A: Antiquities and Architecture*), Harvey Miller, Londra 2016; M. MODOLO, *Illustrare l'istoria Romana, caratteri e finalità della ricerca antiquaria nelle opere di Bellori e Bartoli*, Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, edizione digitale a cura di Alicubi, 2018, pp. 42-55.

altrettanto consolidato e tradizionale pensiero di impronta aristotelica, in netta controtendenza rispetto alle recenti scoperte scientifiche tolemaico-galileiane. Questo peculiare connubio tra innovazione e tradizione costituisce il fertile terreno su cui si svilupperà una nuova metodologia di studio e interpretazione dell'antico, gettando le basi per quella che diverrà, nei secoli successivi, una disciplina scientifica a tutti gli effetti.

Nonostante la moltitudine di esempi, trattati e carteggi che si potrebbero addurre in questa circostanza – la cui ampiezza e complessità risulterebbero inopportune in questa sede – degno di particolare menzione è il fervore suscitato dalle antichità egizie. Tale interesse si manifesta con evidenza nelle imprese di scavo avviate da Urbano VIII, Innocenzo X e Alessandro VII, volte a riportare alla luce frammenti in grado di gettare nuova luce su una delle più significative civiltà perdute.¹³

Si consideri il caso degli obelischi dissotterrati nelle campagne e successivamente ricollocati nelle diverse piazze di Roma. L'obelisco Pamphilj a Piazza Navona rappresenta un esempio barocco per eccellenza, che vede il Bernini protagonista nella realizzazione della fontana che funge da basamento. quello Pamphilj a piazza Navona esempio barocco per eccellenza che vede Bernini protagonista nella realizzazione della fontana che gli fa da basamento. Parimenti degno di nota è il celebre obelisco della Minerva, la cui riscoperta e ricollocazione si inseriscono in questo più ampio contesto di riscoperta e valorizzazione delle antichità egizie. Tali rinvenimenti, come consuetudine dell'epoca, furono accompagnati da una copiosa produzione trattatistica. In questo ambito, spicca l'opera del gesuita Athanasius Kircher, il quale dedicò all'Egitto ben sei volumi (fig. 4), testimoniando l'intenso interesse erudito e la profonda fascinazione che questa antica civiltà esercitava sulla cultura barocca.¹⁴

La divulgazione delle scoperte assume un valore cardinale e, contestualmente, determina la fortuna dei cosiddetti "generi", che divengono, seppur ancora in maniera rudimentale, oggetto di indagini e disamine approfondite. Emblematica, da

¹³ Cfr. E. IVERSEN, *Obelisks in Exile*, 2 voll., Geggad Published, Copenhagen 1968-1972; C. S. FIORE, *Kircher nella Roma del Seicento*, in *Athanasius Kircher. Natura e antico nella Roma del Seicento*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2020, pp. 22-44, con bibliografia precedente.

¹⁴ Cfr. A. KIRCHER, *Prodromus coptus sive aegyptiacus*, Typis S. Cong. De Propaganda Fide, Roma 1636; ID., *Lingua aegyptiaca restituta, apud Ludovium Grignanum*, Roma 1643; ID., *Obeliscus Pamphilus, apud Ludovium Grignanum*, Roma 1650; ID., *Oedipus Aegyptiacus*, 3 voll., Ex Typographia Vitalis Mascardi, Roma 1653-1655; ID., *Obeliscus Alexandrinus*, Roma 1665. Su Kircher e l'Egitto si veda V. RIVOSCHICHI, *L'Esotismo in Roma barocca*, Bulzoni Editore, Milano 1980; I. D. ROWLAND, *Kircher Trismegisto*, in *Athanasius Kircher: il museo del mondo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 28 febbraio - 22 aprile 2001), a cura di E. Lo Sardo, De Luca Editori d'Arte, Roma 2001, pp. 101-141; P. FINDLEN, *Athanasius Kircher: the Last Man who Knew Everything*, Routledge, Londra 2004; J. GODWIN, *Athanasius Kircher's Theatre of the World*, Thames Hudson, London 2009, pp. 77-98; C. S. FIORE, *Kircher nella Roma del Seicento*, pp. 22-44, con bibliografia precedente.

questo punto di vista, è la vicenda del celebre Mosaico Nilotico proveniente dal Tempio della Fortuna Primigenia di Palestrina, rinvenuto dal duca di Acquasparta Federico Cesi, accademico dei Lincei, tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo.¹⁵

Il mosaico assurse a vero e proprio “caso mediatico” dell’epoca, a partire dagli anni Trenta del Seicento, allorché l’allora cardinale Francesco Barberini, sulla scorta delle 18 tavole a colori commissionate a Pietro Testa e Vincenzo Leonardi dal suo segretario e fidato amico Cassiano,¹⁶ ne affidò il restauro a Giovanni Battista Calandra.¹⁷ Al mosaico fu dedicato il volume *Praeneste antiquitate* in due libri, che divulgava la ricerca condotta sull’opera dall’antiquario di casa Barberini, Joseph Maria Suarez, illustrata dalle stampe realizzate sui disegni degli artisti puteani. Le medesime tavole furono successivamente riutilizzate da Kircher, che dedicò al mosaico un’ampia disamina iconografica nella sua guida sul Vetus Lazio, data alle stampe nel 1671 (fig. 5).¹⁸

Il mosaico venne riprodotto scena per scena, e il suo rinvenimento ebbe un impatto immediato tra gli artisti barberiniani. In brevissimo tempo, le scene divulgate da Cassiano divennero un repertorio prezioso cui attingere per contestualizzare in senso storico le vicende sacre ambientate nell’antico Egitto. Esempio è il caso dei dipinti del francese Nicolas Poussin, anch’egli tra i più attivi disegnatori del Museum. Appaiono quasi citazioni puntuali, proprio dal mosaico di Palestrina, la processione in onore del dio Anubi, dalle forme zoomorfe, che si svolge sullo sfondo del *Riposo durante la fuga in Egitto* (San Pietroburgo, Ermitage).¹⁹ Analogamente, nei dipinti dedicati alle storie di Mosè, la presenza degli oggetti sacri cari alla civiltà egizia, la sfinge e il sistro appeso all’albero che si innalza sulle rive del Nilo, mirano a ricreare un immaginario che rievoca le origini della figura biblica (*Mosè salvato dalle acque*, Parigi, Musée du Louvre, *Mosè deposto sulle acque*, Ashmolean Museum, Oxford).

¹⁵ Cfr. P. G. P. MEYBOOM, *The Nile mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian religion in Italy*, Brill, Leida 1995; M. CALVESI, *Francesco Barberini e Preneste il mosaico del Nilo*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, De Luca Editori d’Arte, Roma 2007, pp. 83-86; H. WHITEHOUSE, *Ancient mosaics and wallpaintings*, (The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo/ A), Harvey Miller, Londra 2001, pp. 41-66 con bibliografia precedente.

¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 1-24.

¹⁷ Cfr. A. PARIBENI, *Tra Roma e Palestrina, distacchi, vicissitudini e restauri del mosaico del Nilo nel corso del Novecento*, in Atti del XXVI Colloquio dell’Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico, a cura di C. Angelelli, C. Cecalupo, Edizioni Quasar, Roma 2021 con bibliografia precedente.

¹⁸ Cfr. A. KIRCHER, *Latium id est nova et paralleli latii, tum veteris tum novi descriptio*, Per Janssonium, Amsterdam 1671, pp. 93-112; C. S. FIORE, *Athanasius Kircher cit.* pp. 72-73.

¹⁹ Cfr. E. CROPPER, C. DEMPSEY, *Nicolas Poussin, Friendship and the Love of Painting*, Princeton University Press, Princeton 1996; C. VOLPI, *L’Egitto nella pittura barocca. Nicolas Poussin e Salvator Rosa*, in *La Lupa e la Sfinge*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel S. Angelo, 11 luglio - 9 novembre 2008), a cura di E. Lo Sardo, De Luca Editori d’Arte, Roma 2008, pp. 165-171; C. S. FIORE, *Athanasius Kircher cit.* pp. 56-57.

Ovviamente, non si tratta di una ricostruzione filologicamente fedele, bensì dell'immagine che gli artisti percepivano delle antiche civiltà, rielaborata in base ai criteri allegorici e culturali tipici della Roma seicentesca. Tuttavia, questo esempio può essere a buon diritto considerato come tratto significativo di una nascente consapevolezza, seppure ancora grezza e ben lontana dalla esaustiva conoscenza che caratterizzerà le indagini del secolo successivo. Tale approccio era mediato dai conoscitori ed eruditi dell'epoca, i quali andavano sperimentando nuove metodologie di catalogazione, indagine e contestualizzazione storica, gettando così le basi per lo sviluppo di una più rigorosa disciplina archeologica e storico-artistica.

In conclusione, mi preme portare all'attenzione l'esempio di un altro artista, operante sul finire del XVII secolo, già precedentemente menzionato: Pietro Sante Bartoli. Nella sua raccolta *Gli Antichi sepolcri ovvero Mausolei romani et etruschi*, egli impiegava già il termine «etrusco» per distinguere due cronologie e due generi differenti nell'ambito della scultura funeraria, «cavata» in via Aurelia in occasione dei lavori per l'edificazione di Villa Pamphilj.²⁰ Durante una delle sue perlustrazioni nei dintorni dell'Urbe, in compagnia del rinomato Giovan Pietro Bellori, Bartoli non poté esimersi dal dar voce a quello che egli stesso definisce «Amore» per la scoperta del «bello» e della simmetria degli antichi edifici.²¹ Tale sentimento, tuttavia, in questa circostanza si tingeva di «dispiacere» nell'assistere alla distruzione dei monumenti antichi, al punto che, come egli stesso afferma, «come da puntissimi strali trafitto, ed affannato, mi sentivo costretto a dar di mano, e a disegnar con ogni esattezza quegli avanzi, della dotta ed erudita Antichità».²²

Questa affermazione, più di ogni altra, esprime quell'ambigua ambivalenza che caratterizza la ricerca dell'epoca, in bilico tra l'idea del bello e un sentimento dell'antico che potremmo definire già pre-romantico. Al contempo, essa rivela un'effettiva volontà di ricognizione, documentazione e contestualizzazione delle antichità, che preannuncia l'avvento del nuovo secolo illuministico. Tale duplice approccio, che coniuga una sensibilità estetica quasi romantica con un nascente rigore scientifico,

²⁰ Cfr. P. S. BARTOLI, *Gli Antichi sepolcri ovvero Mausolei Romani et Etruschi*, Nella Stamperia di Antonio de Rossi, Roma 1697, pp. III-IV.

²¹ Cfr. M. MODULO, *Dialoghi tra antico e moderno nell'opera di Giovan Pietro Bellori e nelle copie di Pietro Santi Bartoli*, in *La tradizione dell'«Ideale classico» nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Macco, S. Ginzburg, Sagep Edizioni, Genova 2021, pp. 427-438; E. CROPPER, *L'Idea del bello*, in *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, L. Arcangeli, I, De Luca Editori d'Arte, Roma 2000, pp. 81-86; C. PUGLISI, *Bellori e alcuni dei suoi amici*, in *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, L. Arcangeli, II, De Luca Editori d'Arte, Roma 2000, pp. 489-490.

²² P. S. BARTOLI, *Gli Antichi sepolcri* cit. p. IV.

rappresenta un momento cruciale nella transizione verso una metodologia più sistematica e analitica nello studio delle antichità. Esso testimonia il graduale emergere di una consapevolezza critica che, pur radicata nella tradizione antiquaria, si proietta verso una comprensione più profonda e contestualizzata del patrimonio archeologico, anticipando così gli sviluppi della disciplina nei secoli a venire.



Fig. 1. *Marte*, busto, marmo, restaurato nel XVII secolo, Roma, Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps.



Fig. 2. F. Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, frontespizio, 1638, Roma.



Fig. 3. Giovanni Francesco Barbieri detto Guercino, *Marte, Venere e Cupido*, 1633, Modena Galleria Estense.



Fig. 4 Cornelis van Bloemaert (incisore), Giovanni Angelo Canini (disegnatore), *Obeliscus Pamphilius*, frontespizio, 1650, Roma.



Fig. 5 Romeyn de Hooge, *Mosaico nilotico*, particolare, in A. Kircher, *Latium id est*, 1671, Amsterdam.