

PEGASUS

Berliner Beiträge  
zum Nachleben der Antike  
Heft 7 · 2005

Census of Antique Works of Art  
and Architecture Known in the Renaissance  
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften  
Humboldt-Universität zu Berlin

[www.census.de/pegasus.htm](http://www.census.de/pegasus.htm)

Census of Antique Works of Art  
and Architecture Known in the Renaissance  
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften  
Humboldt-Universität zu Berlin

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath

Redaktion: Charlotte Schreiter  
Mitarbeit: Hedda Finke, Barbara Lück

Kunstgeschichtliches Seminar  
Unter den Linden 6  
10099 Berlin

© 2005 Census of Antique Works of Art  
and Architecture Known in the Renaissance

Layout und Satz: Punkt.Satz, Zimmer & Partner, Berlin  
Druck: Druckhaus Köthen

ISSN 1436-3461

# L'ALBUM MONTALTO E LA COLLEZIONE DI SCULTURE ANTICHE DI VILLA PERETTI MONTALTO

FEDERICO RAUSA

## LA VILLA PERETTI MONTALTO

Probabilmente pochi tra le migliaia di persone che ogni giorno affollano la piazza antistante la stazione Termini di Roma, percorsa incessantemente da pedoni e mezzi automobilistici, sanno che nello stesso luogo, fino agli anni compresi tra il 1886 e il 1888, era invece possibile passeggiare nel silenzio e nella frescura di viali alberati, popolati da statue. Il sito infatti, completamente stravolto fin dalla fine del XIX secolo per lasciare spazio alle infrastrutture della capitale del nuovo stato unitario, dalla fine del Cinquecento apparteneva alla sconfinata Villa Montalto Peretti, sorta per volere del cardinale Felice Peretti, poi papa Sisto V (1585–1590), per estensione la più vasta che Roma abbia mai conosciuto (fig. 1).<sup>1</sup>

1 *Matteo Greuter: Pianta di Villa Montalto*

La sua impressionante estensione è ben documentata già dai cartografi seicenteschi<sup>2</sup> le cui planimetrie consentono di fissarne i confini tra le attuali via Marsala, via del Viminale/via De Nicola, via Depretis/via Liberiana/via Carlo Alberto. L'antica »strada di Porta S. Lorenzo«, che fiancheggiava il lato obliquo della villa, non trova invece alcuna continuità nell'attuale assetto viario, cancellata dalla costruzione del complesso della stazione ferroviaria. Si trattava dunque di un gigantesco trapezio abbracciante il settore superiore dell'Esquilino e il Viminale, percorso dalle arcuazioni dell'»Acqua Felice«, l'antica »Aqua Alexandrina«, ripristinata dal medesimo Sisto V, con munificenza di antico sapore imperiale. All'interno dell'area verde percorsa da viali e ordinatamente scompartita tra giardini e aree produttive, spiccavano gli edifici del »Casino Felice« e del »Palazzo di Termini«, sorti su progetto di Domenico Fontana, l'uno decentrato verso la chiesa di S. Maria Maggiore, l'altro prospiciente le Terme di Diocleziano.

Prima della sua completa sparizione, la villa cambiò più volte proprietari: dopo l'estinzione del ramo principale dei Montalto Peretti essa passò ai Savelli (dal 1655 al 1685), quindi ai Negroni (dal 1685 al 1784), in seguito a Giuseppe Staderini (dal 1785 al 1796) e infine ai Massimo.

Secondo una tradizione ormai da tempo consolidata, la villa era decorata nelle sue principali partizioni (l'ampio giardino circostante il Palazzo Felice e i due palazzetti) da sculture antiche delle quali è possibile ricostruire la distribuzione grazie ad un lungo inventario edito da M. G. Barberini e da lei datato agli anni 1680-1685.<sup>3</sup> Il documento, di rilevante interesse documentario, si aggiunge ad una serie di altre fonti, alcune note ormai da tempo altre di più recente diffusione, che costituiscono la solida base documentaria sulla quale poggia la ricostruzione delle vicende della collezione Peretti-Montalto.<sup>4</sup> Esse sono inoltre integrate dalle numerose menzioni della villa e del suo arredo scultoreo contenute nelle principali guide e descrizioni di Roma,<sup>5</sup> nel colossale »corpus« delle opere di J. J. Winckelmann<sup>6</sup> nonché dalle notizie contenute nell'opera di Vittorio Massimo, duca di Arsoli, appartenente alla fase finale della storia della villa e della sua collezione, divenute entrambe proprietà della famiglia Massimo.<sup>7</sup>

Tuttavia questo ricco apparato documentario registra situazione ormai ben lontane nel tempo sia dal momento della formazione della raccolta, risalente all'ultimo quindicennio del Cinquecento sia da quello, durato non oltre il 1631, della sua massima espansione e verosimilmente coincidente con l'attività dei nipoti di Sisto V, il cardinale Alessandro Peretti Damasceni, morto nel

1623, e Don Michele Peretti, scomparso nel 1631.<sup>8</sup> Dell'opera dei due fratelli è testimone Vittorio Massimo in un passo della sua opera:<sup>9</sup>

»Quest'ultimo [scil. Don Michele Peretti] dichiarato erede testamentario da D. Camilla loro nonna, entrò in possesso di tutti i di lei beni, e per conseguenza anche della Villa Montalto; ma essendo unitissimo con il cardinale suo fratello, ne lasciava anche a lui il godimento, e si può dire quasi la proprietà; onde questo Porporato avendovi preso grand'affetto, non ostante le enormi spese, che faceva per ornare l'altra sua Villa di Bagnaia, vi fece per altro una gran quantità di miglioramenti, coll'arricchirla di Quadri, Statue, busti, bassorilievi, iscrizioni, ed altre pregievolissime antichità, oltre la statua antica colossale di Roma sedente che egli [...], fece innalzare sulla cima del monte della Giustizia, ed il famoso Gruppo del Nettuno lavorato dal Bernini, con cui ornò la Peschiera insieme con altre statue [...], riempì ogni viale e cantone della Villa, e de' suoi Palazzi con una tale quantità di statue antiche e moderne che vi dovette spendere somme immense«.

Tuttavia il succedersi di diversi proprietari impediva già agli ultimi eredi di precisare le vicende della collezione nel Cinque- e Seicento.<sup>10</sup>

#### L'ALBUM MONTALTO

Una straordinaria importanza sia sul piano artistico che su quello documentario rivela ora un grosso volume di disegni di sculture, intitolato, secondo la dicitura impressa sul dorso, »Disegni originali di Andrea Sacchi romano«, posto all'asta in occasione della sessione londinese del 18 aprile 1996 tenutasi presso la casa d'aste Sotheby's.<sup>11</sup>

Si tratta di un volume di grande formato (mm 410 x 265), costituito di 278 carte e fornito della rilegatura originale seicentesca in pergamena dorata – sebbene assai logora – che presenta l'arma di casa Peretti, dalla cui biblioteca esso deve quindi provenire. Originale è anche la numerazione delle singole pagine, risalente al XVII secolo.

I disegni, eseguiti a matita nera, presentano solitamente una singola scultura per pagina, esclusi alcuni pochi casi (ff. 61, 91, 110, 154, 178, 224); al di sotto di ciascuna figura compare un cartiglio, decorato con leone (solo o coronato da rami di pero), trionfo, stella e rami di pero (soli o incoronanti una testa leonina), ma privo di un nome che identifichi il soggetto. Unica eccezione è costituita dal fol. 111, dove la statua femminile panneggiata indicata come

2 »Germanico«, *Album Montalto*, fol. 200

»Flora«. Insieme agli elementi araldici precedentemente descritti, una rapida rassegna dei soggetti riprodotti permette, senza indugio, di riconoscere nella serie di disegni la descrizione grafica della collezione di sculture antiche della famiglia Montalto Peretti. Nella lunga sequenza di soggetti compaiono esemplari, oggi dispersi in vari musei,<sup>12</sup> la cui originaria appartenenza alla collezione è un dato acquisito da tempo e che qui viene ulteriormente confermato.

3 *Cariatide, Album Montalto, fol. 127*

È il caso delle due statue virili, i cd. »Germanico« (fig. 2) e »Cincinnato« o »Giasone«,<sup>13</sup> cedute in dono nel 1685-86 a Luigi XIV di Francia tramite la mediazione di Poussin; delle due cariatidi (ff. 127, 130) (fig. 3), oggi divise tra i Musei Vaticani<sup>14</sup> e il British Museum,<sup>15</sup> scoperte durante scavi dell'età di Sisto V nell'area del Triopio di Erode Attico lungo la Via Appia, viste da Rubens<sup>16</sup> e ricordate da Winckelmann;<sup>17</sup> della coppia di filosofi seduti, interpretati come »consoli« romani (figg. 4-5), scoperti durante scavi di età sistina nel vicino giardino del monastero di S. Lorenzo in Panisperna e quindi passati nei Musei

4 »Posidippo«, *Album Montalto*, fol. 88

Vaticani durante il pontificato di Pio VI,<sup>18</sup> insieme all'auriga circense (fig. 6), fino all'età del Winckelmann ritenuto, per i suoi peculiari attributi, immagine di un contadino o del dio Vertumno,<sup>19</sup> e all'Hermes »Ingenui« (fig. 7);<sup>20</sup> del rilievo neoattico con la visita di Dioniso a Icaro (fig. 8)<sup>21</sup> e infine delle pregiate sculture in marmi colorati come il piccolo Fauno che cavalca una pantera in marmo bigio, entrato tramite Thomas Jenkins nella collezione polacca Lubormirska a Łancut.<sup>22</sup> Tra le sculture più note ai vedutisti di Roma richiede una speciale menzione la Roma colossale (fig. 9) maestosamente assisa, ancora



5 »Menandro«, *Album Montalto*, fol. 90

alla fine dell'Ottocento, sul cd. Monte della Giustizia, il punto più eminente del giardino ma anche dell'intera città, prima di essere trasferita nel parco del castello Massimo di Arsoli dove attualmente si trova (fig. 10).<sup>23</sup>

Il valore del complesso dei disegni del cd. »Album Montalto«, la cui importanza documentaria per la storia del collezionismo di antichità a Roma nel Seicento non è sfuggita agli studiosi,<sup>24</sup> appare duplice: da una parte esso documenta la situazione dell'arredo scultoreo della villa nel momento del suo massimo sviluppo, prima cioè delle grandi dispersioni del tardo XVII secolo,

dall'altra permette di definire più precisamente, o persino di attribuire per la prima volta, alla collezione un insieme di soggetti finora solo parzialmente noti da altre fonti grafiche, quando addirittura del tutto sconosciuti.

Da un preliminare approccio al volume è possibile desumere importanti dati conoscitivi sull'assetto della collezione, come la distribuzione delle singole sculture nei luoghi della villa e la loro identificazione negli attuali contesti di conservazione. La sequenza dei singoli pezzi, statue, busti e rilievi, dislocati tra i due palazzi e l'immenso giardino, sembra sottostare ad un criterio topografico, elemento che emerge dal riscontro con l'inventario seicentesco. Alla

7 *Hermes »Ingenuis», Album Montalto, fol. 135*

posizione di ogni singolo esemplare pare ragionevolmente fare riferimento infatti a una numerazione, redatta in caratteri minuti e visibile in basso a destra in alcuni dei fogli.

In qualche caso le sequenze ricavate attraverso tali indicazioni coincidono con quelle leggibili nell'inventario, come rivelano alcuni esempi che qui si riportano. Nell'andito del piano terreno del Palazzo di Termini, apre l'inventario un ciclo di nove statue, maschili e femminili,<sup>25</sup> secondo un ordine che, con minime varianti, viene conservato nella sequenza del volume ai ff. 168-175. Esso si salda ad un secondo blocco di marmi, illustrati ai ff. 176-183 coinci-

denti con la serie di otto statue lungo la scalinata descritta poco oltre dall'inventario.<sup>26</sup> Un'analoga situazione riguarda i gruppi riprodotti rispettivamente ai ff. 39-46 e 57-62 che seguono quasi nel medesimo ordine dell'inventario alcuni dei marmi posti rispettivamente nella seconda e nella terza camera del primo piano nobile del Palazzo Felice.<sup>27</sup>

Anche le sculture del giardino offrono analoghe corrispondenze come chiaramente attesta il caso delle statue poste nella parte del viale dove cominciava il »Teatro«,<sup>28</sup> allineate secondo un ordine del quale i disegni dei ff. 119-126 consentono precisi riscontri iconografici.

Oltre alla possibilità di una lettura comparata con l'inventario della collezione, i disegni dell'album permettono, attraverso nuove ed interessanti identificazioni, di rivendicare alla raccolta numerose sculture nonché di aprire interessanti squarci sulle vicende del collezionismo di antichità a Roma dal tardo Cinquecento alla fine del Settecento.

#### ACQUISTI CINQUECENTESCHI

Tra tutte le statue disegnate il caso più rilevante è senz'altro rappresentato dall'esemplare raffigurato al fol. 74 (fig. 11), dove è immediatamente riconoscibile l'immagine della cd. »Vecchia ubriaca«, veristica creazione del tardo III secolo a.C., nota dalle due repliche oggi rispettivamente a Monaco (fig. 12) e nei Musei Capitolini.<sup>29</sup> Fino ad oggi le vicende delle due statue erano legate alla figura del cardinale Ottoboni, proprietario all'inizio del XVIII secolo di entrambe le repliche poi cedute, in ordine di tempo, rispettivamente al principe Elettore del Palatinato, Johann Wilhelm von der Pfalz nel 1714, come risulta dal carteggio rintracciato di recente nel Bayerisches Staatsarchiv di Monaco da Hugo Meyer,<sup>30</sup> e alle collezioni capitoline. La replica attualmente a Roma pervenne agli Ottoboni solo in un secondo momento, attraverso la collezione Verospi,<sup>31</sup> poiché acefala, fu restaurata prendendo a modello la testa della statua compagna, oggi a Monaco.

Grazie al disegno del volume è possibile ora identificare quest'ultima statua proprio con l'esemplare presente a Villa Montalto nel Seicento e riconoscerlo nella »statua di marmo di una vecchia« già collocata nel 1655 in una saletta del secondo piano del »Palazzo Felice«<sup>32</sup> e, ancora più perspicuamente, secondo l'inventario della villa, in »Una statua di una maga che sede in terra con un vaso di fuoco che esala fiamma fuori grande del n.ale« posta al primo piano del medesimo edificio.<sup>33</sup> Una lettura parallela del disegno e della statua rivela, nei singoli dettagli, l'identità tra scultura e riproduzione grafica. In un momento non precisabile, verosimilmente collocabile negli anni finali del Seicento, è ragionevole ipotizzare un trasferimento della statua dalla villa al Palazzo Peretti presso S. Lorenzo in Lucina, entrato nel 1690 in possesso di Marco Ottoboni, principe di Fiano, dopo passaggi intermedi tra Peretti, Savelli e Pamphilj.

Mancano informazioni precise circa il momento dell'ingresso della scultura nella collezione Montalto Peretti, ma due disegni cinquecenteschi, il primo attribuito a scuola fiorentina o bolognese degli anni 1550-1565,<sup>34</sup> il secondo

9 *Roma colossale, Album*  
*Montalto, fol. 135*

forse di scuola romana del tardo Cinquecento,<sup>35</sup> gettano qualche sprazzo di luce sulla storia precedente del marmo. Se l'identità dei soggetti disegnati e la statua Montalto è sostenibile, si potrebbe dunque ipotizzare un'appartenenza del pezzo al nucleo più antico della collezione, quello raccolto cioè da Sisto V alla fine del Cinquecento.<sup>36</sup>

Alla stessa fase collezionistica è forse riconducibile anche un secondo esemplare che tra i disegni dell'album compare al fol. 183 (fig. 13). Si tratta della statua corrispondente a quella che l'inventario ricorda come »Una statua di Nerone ignudo coll'arpa nelle mani p.mi 7.«,<sup>37</sup> veduta e descritta al suo posto, in una sala del »Palazzo a termini«, ancora dal Winckelmann che la reputa-

10 *Roma colossale, Arsoli, Castello  
Massimo*

va degna di essere annoverata »unter die schönen jugendlichen Figuren in Rom...«.<sup>38</sup>

Come rivela anche il disegno, il soggetto riprodotto è una statua di tipo eroico fornita di testa ritratto e restaurata come Apollo lyricine. Già nel XVII secolo, grazie ai progressi compiuti nello studio sulla ritrattistica, la forte connotazione fisionomica del volto fece pensare, forse travisando immagini imperiali sui conii monetali, all'immagine di Nerone, lettura non più accettata però dal Winckelmann che, su più aggiornate basi di approccio all'antico, vi ravvisava più correttamente i tratti di un principe imperiale. Grazie al disegno la statua è riconoscibile con un esemplare che, con una dubbia provenienza

11 »*Vecchia ubriaca*«, *Album Montalto*, fol. 74

da Villa Adriana, è approdato in America nel Museo di Kansas City, proveniente a sua volta dalla dispersione della collezione londinese del marchese di Lansdowne (fig. 14).<sup>39</sup> Essa presenta l'immagine, idealizzata sotto le forme di eroe-cacciatore, di un efebo che ragioni stilistiche autorizzano a datare in età antonina<sup>40</sup> e verosimilmente identificabile con uno dei giovani pupilli di Erode Attico, il miliardario ateniese dell'età degli Antonini, il quale come riferisce Filostrato nel suo *»bìos«*, amava fare raffigurare i suoi favoriti in diversi atteggiamenti da cacciatore.<sup>41</sup> L'ipotesi sembra trovare un saldo appoggio nelle precise affinità iconografiche con l'immagine eroica di un efebo raffigurata su un rilievo proveniente dalla villa di Erode Attico a Lukù, in Arcadia.<sup>42</sup>



12 »*Vecchia ubriaca*«, Monaco, Glyptothek, inv. 437

La possibilità di ricondurre anche questa statua ad un contesto collegato con la figura di Erode Attico, ed in particolare con la sua residenza, il Triopio, lungo la Via Appia, si rivela di particolare interesse per le vicende della genesi della collezione Montalto Peretti. Essa consentirebbe infatti di ipotizzare un ingresso della statua nella collezione già alla fine del Cinquecento, insieme alle due cariatidi.

L'arredo scultoreo della immensa residenza suburbana di Erode Attico può ancora essere chiamato in causa a proposito di due altri esemplari recuperabili attraverso i disegni dell'album. Ai ff. 184–185 compaiono, riprodotti con elevata sensibilità per i valori plastici e fisionomici delle sculture, due busti di

13 *Statua di efebo, Album  
Montalto, fol. 183*

giovani posti, secondo l'inventario nell'antisala del Piano nobile del Palazzo di Termini e definiti rispettivamente »Una testa di Nerone con petto e peduccio di mischio di carrara del nat.e.« e »Un'altra testa di Nerone simile alla sudetta«. <sup>43</sup> Le vicende successive hanno portato entrambi i busti in Germania dove alla fine del Settecento essi giungono come elementi d'arredo destinati al Marmorpalais di Potsdam. La descrizione settecentesca li ricorda come »Deux jeunes Cesars, Cajus et Lucius, neveux d'Auguste«, <sup>44</sup> ma in realtà si tratta di due ritratti giovanili della metà del II sec. d. C., conservati in perfette condizioni nei Musei di Berlino <sup>45</sup> e riproducenti l'effigie di due giovani, forse principi della casa imperiale o privati di alto rango. La loro identificazione nel Seicento con ritratti di Nerone giovinetto offre interessanti motivi

14 *Statua di efebo, Kansas City,  
The Nelson Atkins Museum of Art*

di riflessione, poiché determinata da una affinità fisionomica con il volto della ricordata statua del cd. »Nerone con l'arpa« e come quella, forse, riconducibile al medesimo contesto di provenienza, ancora una volta la villa di Erode Attico.

Un ulteriore contesto di provenienza si può desumere da due ritratti, rispettivamente di Antonino Pio e Lucio Vero con gli attributi dei »Fratres Arvales«, oggi al Louvre<sup>46</sup> (figg. 15–16). Entrambi sono registrati dall'inventario seicentesco lungo la scala del primo piano del Palazzo Felice<sup>47</sup> e mirabilmente riprodotti ai ff. 57 e 58 dell'album (figg. 17–18). Il luogo di provenienza dei due busti deve senz'altro essere ricercato nel »lucus Arvalium« lungo la Via Campana, sito già indagato in diversi momenti nel Cinquecento e che, come

15 *Ritratto di Antonino Pio come Arvale, Parigi, Louvre, Inv. MA 1180*

16 *Ritratto di Lucio Vero come Arvale, Parigi, Louvre, Inv. MA 1169*

17 *Antonino Pio come Arvale, Album Montalto, fol. 57*

18 *Lucio Vero come Arvale, Album Montalto, fol. 58*

attesta Flaminio Vacca, nel 1570 restituì statue imperiali e basi iscritte.<sup>48</sup> Per entrambi i busti è pertanto altamente probabile un ingresso nella collezione fin dai tempi di Sisto V.

Non lontano dal sito di provenienza dei due busti potrebbe essere stato estratto un ritratto di auriga del III secolo d. C., anch'esso al Louvre<sup>49</sup> e raffigurato al fol. 194 dell'album, assente dall'inventario delle sculture della villa ma riconoscibile con ogni verosimiglianza nel »busto con elmo«, ricordato dall'elenco del 1712 degli oggetti di Giulio Savelli esistenti nel palazzo a S. Lorenzo in Lucina.<sup>50</sup> La presenza della scultura nella collezione potrebbe avere una relazione con quella della già ricordata statua dell'auriga oggi in Vaticano e consentire di suggerire la provenienza dei due marmi da un comune contesto, forse quello del santuario di »Hercules Cubans« sulla Via Campana che ha restituito in epoche successive una serie di erme di aurighi.<sup>51</sup>

#### DISPERSIONI SETTECENTESCHE

L'antica collezione radunata da Sisto V e potenziata e organizzata dai nipoti conservò sostanzialmente la sua integrità fino al 1784, quando il nuovo proprietario, il mercante Giuseppe Staderini dette avvio ad una massiccia operazione di cessione delle sculture, coadiuvato dal celebre mercante d'arte e collezionista inglese Thomas Jenkins, in quegli anni egemone sul mercato d'arte romano e che ne 1785 risulta avere rilevato gran parte dell'intera collezione della villa, all'epoca ormai nota come Negroni.<sup>52</sup>

Tra i clienti maggiormente interessati all'acquisto di marmi antichi provenienti dallo smantellamento delle vecchie collezioni romane vi erano, come è noto, principi e aristocratici europei in visita alla città durante il »Grand Tour« o tenuti costantemente informati di attraenti occasioni da mediatori ed agenti operanti sul posto. Uno dei principali acquirenti fu Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff che nel 1789 giunse a Roma come accompagnatore del principe ereditario del Duca di Braunschweig.<sup>53</sup> La circostanza gli offrì l'occasione di entrare in contatto con lo Jenkins ed acquisire, per conto di Federico Guglielmo II di Prussia, alcune pregevoli sculture della collezione scegliendo tra i pezzi migliori tra quelli posti all'incanto. Tra essi non può essere omesso, per ovvi motivi di prestigio artistico, il gruppo composto dal busto bronzeo di Sisto V, opera del Torrigiani,<sup>54</sup> e dai due marmorei raffiguranti i nipoti, attribuiti all'Algardi.

19 *Statua di Silvano, Berlino,*  
*Staatliche Museen, Inv. 282*

20 *Silvano, Album Montalto, fol. 189*

La lista degli acquisti, destinati alla residenza di Sanssouci a Potsdam, trova ora alla luce dei disegni dell'album, una più immediata comprensione. Oltre i due ritratti giovanili, già menzionati, è possibile identificare la statua, grande oltre il vero, di Silvano, oggi a Berlino (fig. 19),<sup>55</sup> lodata dal suo acquirente come »d'ailleurs l'unique grande statue antique que l'on connoisse de ce Dieu«. <sup>56</sup> Essa decorava in origine una sala del palazzo di Termini, dove l'inventario la ricorda come un »Endimione o Dio degli Orti«, <sup>57</sup> mentre nell'album compare al fol. 189 (fig. 20), dove il disegnatore ne offre una riproduzione di pregevole fedeltà. Certamente proveniente dagli acquisti della villa già Negroni è anche la »Galatée ou Thétis avec en Dauphin«, una »Venus Marina« riconoscibile nel disegno del fol. 80 e già appartenente all'arredo statuario del Palazzo Felice, prima di essere spostata nella residenza urbana a S. Lorenzo in Lucina.<sup>58</sup>

Allo Schloß di Berlino furono invece destinati due medaglioni con teste all'antica di profilo in rilievo su fondo scuro, riprodotti ai ff. 61 e 234 dell'al-

bum e che solo nel Settecento si pensò di identificare con »Lucilla« e »Druso minore«. <sup>59</sup> La coppia, che come attestano altri sette disegni (ff. 226; 231; 236; 238; 251; 252; 266) costituiva parte di una serie più numerosa di medaglioni con teste in rilievo aggettanti da un fondo di marmo scuro (basalto o bigio), è stata smembrata con la vendita nel 1922 che ha portato alla dispersione dell'esemplare con l'effigie femminile. Si tratta di un'opera moderna, probabilmente del Seicento iniziale, ispirata all'antico ed eseguita verosimilmente sul modello di un ritratto di Augusto anziano, forse identificabile con quello oggi a Pontevedra in Spagna <sup>60</sup> e nel XVII secolo già nella collezione di Cristina di Svezia. Da un confronto con un busto disegnato al fol. 235 del volume sembra probabile che anche il ritratto spagnolo sia appartenuto alla collezione Montalto Peretti e che pertanto sia stato utilizzato già in quella sede come modello per la creazione moderna.

Ancora in un castello della Germania, quello di Wörlitz, residenza del principe Leopold Friedrich Franz di Anhalt-Dessau <sup>61</sup>, approdò un gruppo di sculture della villa che Thomas Jenkins vendette nel 1796 al pittore Friedrich Rehberg, agente per conto del nobile tedesco. L'interesse del Rehberg cadde, non casualmente, su un ciclo di statuette di misura terzina raffiguranti Muse, stanti e sedute, per la maggior parte repliche, in scala ridotta, del celebre gruppo di Muse, le cd. »Thespiades«. <sup>62</sup> Questo, scoperto nel 1774 nella cd. Villa di Cassio, presso Tivoli e subitamente entrato nelle collezioni pontificie, si era affermato come paradigma per i collezionisti romani ed europei del tardo Settecento, con vari tentativi di imitazione anche attraverso l'assemblaggio di esemplari eterogenei. <sup>63</sup>

Probabile eco in scala ridotta di un importante ciclo decorativo elaborato nell'avanzata età adrianea <sup>64</sup> e appartenenti verosimilmente all'arredo di una dimora aristocratica, il ciclo di Muse, incompleto, occupava una posizione, forse non secondaria, nel giardinetto circostante il Palazzo Felice. <sup>65</sup> La sua provenienza dalla Villa Montalto è un dato che emerge solo grazie ai disegni dell'album (ff. 140; 253; 254; 257; 268).

Un solo esemplare del gruppo seguì vicende diverse, la Musa seduta con il »bàrbyton« (fol. 267), che approda nei Musei Vaticani, <sup>66</sup> mentre tra gli acquisti del Rehberg si deve segnalare anche una sesta Musa della collezione Montalto (fol. 107), estranea al ciclo delle »Thespiades«, ma ritenuta necessaria a completare il numero canonico.

L'ammirazione per le »Muse del Papa« contagiò anche il sovrano svedese Gustavo III di Svezia, in visita a Roma tra il 1782 e il 1783. Il desiderio re-

21 *Statua di Iside, Stoccolma,*  
*Museo Nazionale, Inv. Sk 10*

22 *Iside, Album Montalto, fol. 105*

gio di possedere un ciclo analogo per la decorazione della erigenda residenza reale ad Håga<sup>67</sup> fu abilmente sfruttata da Giovanni Volpato, oltre che artista di indiscussi meriti artistici, abile figura di mercante di antichità dei decenni finali del Settecento che, malgrado le riserve di Francesco Piranesi, agente a Roma del re, riuscì a vendere un insieme di statue, vistosamente restaurate, »spacciandole« per Muse. Tra queste, abilmente camuffata da »Calliope«, con l'aggiunta di stilo e tavoletta figurava una statua di Iside seduta<sup>68</sup> (fig. 21) che i Peretti possedevano nel giardinetto del Palazzo Felice,<sup>69</sup> già restaurata nel Seicento in una »Fortuna col timone«, come evidenzia il disegno del fol. 105 dell'album (fig. 22). L'identità con la statua di Stoccolma trova puntuale conferma nelle singole parti di restauro e nelle dimensioni dichiarate dall'inventario.

Altri riscontri alle dispersioni tardo settecentesche dei marmi Montalto Peretti, delle quali si sono considerati qui alcuni dei casi più certi e documen-



tabili, potranno emergere da una accurata disamina della formazione delle collezioni europee di antichità della fine del XVIII secolo.

#### L'ALBUM MONTALTO TRA CULTURA ANTIQUARIA E DISEGNO DALL'ANTICO

La sintetica rassegna delle sculture illustrate nell'Album Montalto suscita evidentemente delle riflessioni sulla funzione e sul significato di tale raccolta grafica.

In prima istanza ciò che colpisce l'attenzione è l'aspetto monotematico dell'album, il cui contenuto è esclusivamente costituito dai marmi della Villa Montalto. Tale circostanza permette di inserire l'opera tra i grandi album di disegni dall'antico finalizzati ad un progetto particolare, differente dalle raccolte volte ad illustrare le migliori e più celebri statue di Roma, diffuse a partire dalla seconda metà del Cinquecento con l'opera di Giovan Battista de' Cavalieri. Non può sfuggire inoltre, a chi osservi la serie dei disegni che essi appaiono rigorosamente organizzati all'interno di ogni singola pagina, con un costante rispetto di una attenta centratura della figura quando si tratti di statue e busti ovvero e, nei casi dei rilievi, di una scrupolosa campitura del soggetto nel caso dei rilievi. Non trascurabile, ovviamente, è la presenza del cartiglio con le insegne della famiglia, verosimilmente destinato ad accogliere il nome del soggetto riprodotto. Per quanto poi concerne lo stile del segno grafico, esso sembra imitare, con i suoi tratteggi obliqui e incrociati, il solco del bulino sulla matrice metallica.

Questi caratteri dell'album autorizzano dunque a riconoscere in esso un catalogo contenente una amplissima sintesi delle sculture esistenti negli »Horti Perettini« tra Esquilino e Viminale e quindi ad identificare nella stessa famiglia Montalto Peretti il committente dell'impresa. D'altra parte l'originaria appartenenza dell'album di disegni alla biblioteca Peretti costituisce una solida riprova.

Un'operazione di analogia portata, come è ben noto, fu condotta a termine dal marchese Vincenzo Giustiniani nel corso dei primi decenni del Seicento, con l'edizione a stampa dei disegni della sua celebre Galleria. I due volumi della »Galleria Giustiniana«, edita tra il 1631 e il 1637 (secondo una recente proposta),<sup>70</sup> se da una parte furono uno straordinario strumento di personale propaganda di sicura efficacia e un'opera divulgativa di raffinato gusto antiquario, dall'altra si configurarono come impresa di immenso impegno finanziario.

Nessuna delle grandi famiglie »papali« romane del Seicento, proprietarie di una collezione di antichità, seguì l'esempio del facoltoso mercante genovese. Analoghe imprese di alta editoria, come le »Aedes Barberinae« (1642) e la »Villa Pamphilia« (c. 1670), celebrarono piuttosto le grandi residenze familiari che singoli complessi collezionistici.

L'Album Montalto, inserendosi in un preciso ambito, rappresenta dunque una novità nel panorama dei disegni dall'antico: esso infatti rivela senza dubbio un preciso interesse da parte dei Montalto Peretti di commissionare un repertorio grafico mirante alla riproduzione del patrimonio di sculture antiche della famiglia, prevalentemente concentrate nell'immensa villa ma collocate anche nel palazzo a S. Lorenzo in Lucina. È verosimile che i disegni appartengano ad una fase preliminare del progetto e che si configurino come preparatori per le incisioni a stampa, mai realizzate. Appare certo che l'intera fisionomia dell'album è molto prossima all'aspetto finale di un'opera a stampa. Non è possibile stabilire con esattezza quando tale impresa fosse stata concepita e da chi. È tuttavia possibile avanzare qualche ipotesi riesaminando i momenti salienti della storia della collezione, scanditi dalla documentazione d'archivio.

Il grande inventario della villa, che come si è detto presenta parecchi punti di chiara sovrapposizione alla sequenza dei disegni, illustra una situazione riferibile alla fase di maggiore ricchezza della collezione, evidentemente coincidente con l'opera di Alessandro e Michele Peretti. Così anche l'album dei disegni, tanto da rendere plausibile un rapporto cronologico molto stretto tra i due documenti, se non addirittura di contemporaneità. Conseguenza immediata di tale relazione è l'impossibilità nel sostenere la datazione bassa dell'inventario. Nel già ricordato mandato di pagamento, datato al 1662 e relativo agli acquisti Chigi,<sup>71</sup> sono elencate sette sculture, delle quali tre identificabili sia nei disegni che nell'inventario.<sup>72</sup> Il 1662 può dunque essere adottato come »terminus ante quem« per la datazione dell'inventario.

A quanto risulta, negli studi sulla storia della collezione di sculture antiche della famiglia Montalto Peretti non è stato dato finora il giusto risalto al nucleo del palazzo cittadino, l'attuale Palazzo Fiano, contiguo alla chiesa di S. Lorenzo in Lucina.<sup>73</sup> L'elenco delle sculture redatto nel 1655 ne documenta la consistenza, ora arricchita dalle immagini di alcune delle sculture riprodotte nell'album.

Grazie al nuovo documento grafico è ora possibile confermare l'esistenza di una dinamica interna alla collezione, con passaggi di sculture dalla villa al palazzo che costituiscono utili termini di riferimento sul piano cronologico.

È il caso di una statua di Diana, già ricordata nell'ambito della vendita al cardinale Chigi nel 1662, identificabile con certezza con l'esemplare registrato nel 1655 nel palazzo di S. Lorenzo,<sup>74</sup> ma la cui sede più antica fu un ambiente del Palazzo Felice, dove venne vista dall'autore dei disegni dell'album e dove anche il grande inventario seicentesco la menziona.<sup>75</sup>

Appare dunque chiaro che sia il grande inventario della villa che i disegni dell'Album Montalto documentino una situazione anteriore non solo al 1662, ma anche allo stesso anno 1655, verosimilmente coincidente con l'akmé della collezione. Questa cronologia pare sostenibile, oltre che dai ricordati riscontri documentari, anche dalla tecnica e dallo stile dei disegni. Con tutte le possibili cautele, necessarie nell'attribuzione di qualsiasi documento grafico che abbia come scopo precipuo quello di riprodurre fedelmente i modelli della statuaria antica e risulti »ipso facto« condizionato dal modello e dalle convenzioni, è possibile avanzare qualche ipotesi.

Sebbene l'esigenza di un segno grafico con la sua impronta »metallica«, apprezzabile soprattutto nella resa delle ombre con un accurato e preciso tratteggio incrociato, sembri volere prevaricare sulla personalità dell'esecutore, questa tuttavia emerge in alcuni casi come nella statua femminile »velato capite« del fol. 164 o il ritratto femminile del fol. 239 dai quali emerge la matrice emiliana di un artista che risente molto da presso della lezione del Domenichino.

All'interno di quella »roccaforte del classicismo bolognese di stampo caracciottesco«<sup>76</sup> la ricerca di personalità di abili disegnatori collegate al grande maestro emiliano<sup>77</sup> e nel contempo interessate all'antico si restringe ai nomi di Giovanni Angelo Canini (1615–1666) e Giovan Battista Ruggieri (1603–1633).

Del primo, stretto collaboratore del Domenichino e sodale del Bellori,<sup>78</sup> sono state ormai accertate le elevate capacità di disegnatore, anche di antichità, che gli valsero l'incarico di riprodurre, tra il 1632 e il 1633 statue antiche per il cardinale Richelieu,<sup>79</sup> seguito più tardi (1664) da quello di illustratore del viaggio del cardinale Flavio Chigi in Francia nonché delle antichità donate in quell'occasione a Luigi XIV. Ragioni di ordine stilistico, come lo straordinario effetto plastico derivante da un tratteggio più minuto e calligrafico che ammorbidisce e sfuma le superfici, inducono ad escludere una sua possibile paternità dei disegni Montalto, dove il segno appare più duro e meno preciso.

Diversa risulta la prospettiva di un coinvolgimento di Giovan Battista Ruggieri, allievo »ribelle« del Domenichino.<sup>80</sup> La carriera dell'artista, recentemen-

te riesaminata criticamente, suggerisce infatti interessanti riflessioni. La formazione intellettuale del pittore, come ci informa il suo biografo, era di primo livello: «... da piccolo nella sua Patria imparò la Lingua Latina, e Greca da suo Padre, che Giovanni hevea nome, & era Grammatico parimente Latino, e Greco». <sup>81</sup>

Una conoscenza profonda delle lingue antiche, all'epoca non comune tra gli artisti, consentì al Ruggieri di accostarsi con consapevolezza e slancio verso l'antico, come il Malvasia ricorda: «... che studiando in Roma le statue e le storie negli archi antichi, attaccando a un capo di canape un bastone per traverso, salendovi sopra a sedere a cavallo, non avea orrore farsi in tal guisa tirar là sopra, ed ivi così posandosi, nettar quegli effigiati marmi dagli erbaggi e dalle sozzure, disegnanđole poscia con gran quiete e contento ...». <sup>82</sup>

I contatti con i Peretti, ed in particolare con il cardinale Alessandro, avvennero certamente nel 1622, quando l'artista è attestato, fino al 1627, al fianco dell'antico maestro nel cantiere di S. Andrea della Valle. <sup>83</sup>

Decisiva nella pur breve, ma ricca, esperienza romana fu la collaborazione, nel 1631, alle imprese della »Galleria Giustiniana«, per la quale egli realizzò undici disegni per il primo volume ed uno per il secondo, poi incisi da Michel Natalis, Cornelis Bloemaert e Charles Audran, <sup>84</sup> e del »Museum Chartaceum« di Cassiano dal Pozzo, ancora più consona al suo temperamento di artista erudito. <sup>85</sup> Della prima, bruscamente interrotta dalla prematura scomparsa dell'artista (ora definitivamente accertata al 23 agosto 1633) <sup>86</sup> che gli dovette impedire di »consegnare« una serie più numerosa di disegni, <sup>87</sup> si possiede forse un disegno preparatorio per la tavola I.18 (fig. 23), <sup>88</sup> unico esemplare superstite, per il momento. Si tratta della riproduzione di una »peplophoros« che l'artista rivive con un gusto schiettamente classicistico, di matrice scopertamente domenichiniana, impressione che del resto emerge dalle stampe della »Galleria Giustiniana« (fig. 24). Del modello antico il Ruggieri sembra costantemente alla ricerca degli elementi patetici, rivestiti di una peculiare eleganza ottenuta slanciando le figure (donne panneggiate e soggetti efebici o infantili) e disegnando delicati ovali dei volti che ancora una volta tradiscono il proficuo apprendistato al fianco del Domenichino, talvolta citato quasi letteralmente. <sup>89</sup>

Più incerte risultano invece le fonti circa la collaborazione con Cassiano dal Pozzo, probabilmente documentata da tre disegni, due al British Museum <sup>90</sup> e uno dalla vendita Sterling-Maxwell, <sup>91</sup> ancora una volta con preminenza di figure femminili ammantate elegantemente. Rispetto al probabile disegno

23 *Giovan Battista Ruggieri: Disegno di una peplophoros, Parigi, collezione privata*

24 *Giovan Battista Ruggieri, Michel Natalis: Peplophoros, in: Galleria Giustiniana I, tav. 18*

preparatorio per il marchese Giustiniani i disegni per la raccolta di Cassiano appaiono senz'altro più studiati e preziosi anche nella tecnica di esecuzione, indizio di un adeguamento allo »stile« alto del »Museum« ma anche di una raggiunta maturità dell'artista.

È forse possibile a questo punto trarre alcune conclusioni, evidentemente lungi da essere definitive, in attesa di un più approfondito studio, anche sul piano documentario dell'intero Album Montalto.

L'insieme delle testimonianze grafiche si configura da subito come l'esito di un preciso progetto mirate ad illustrare la collezione Peretti Montalto, secondo criteri del tutto sovrapponibili a quelli sottostanti i due volumi patrocinati da Vincenzo Giustiniani. Come quest'ultimo, anche il committente dei disegni concepì l'opera nel momento di apogeo della propria raccolta. Per la collezione di sculture della famiglia Peretti Montalto questa fase dovette coincidere con gli anni 1621-1622, nel momento di transizione tra il papato di Paolo V Borghese (1605-1621) e quello, breve, di Gregorio XV Ludovisi

(1621-1623). Da una testimonianza del Grimaldi si apprende infatti che il cardinale Montalto raccoglieva sculture, recuperate dalle demolizioni del S. Pietro vecchio, ancora negli anni tra il 1610 il 1612.<sup>92</sup> D'altra parte la potenza dei Borghese, e del cardinal-nipote Scipione, poco spazio di manovra dovevano lasciare ai due nipoti di Sisto V che dovettero incrementare la raccolta soprattutto entro il 1605, durante il pontificato di papa Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605).

È dunque verosimile che nel folto gruppo di artisti emiliani calati a Roma, grazie anche alla protezione di papa Ludovisi, Giovan Battista Ruggieri, noto per la sua cultura letteraria, l'interesse verso l'antico e una notevole rapidità nel disegnare, fosse identificato come la personalità più adatta a riprodurre un'amplessissima selezione delle sculture della villa sistina e del palazzo a S. Lorenzo in Lucina. L'incarico affidato ad un solo artista, impegno indubbiamente ai limiti delle capacità umane, si inquadra, forse, in una politica di risparmio da parte della committenza, che è possibile riconoscere per ragioni cronologiche in Don Michele Peretti, già esausta finanziariamente a causa delle »somme immense« ricordate dal Massimo. Ciò spiegherebbe anche la qualità non sempre elevata, e all'altezza delle prove migliori, di alcuni disegni che risentono di una evidente frettolosità nell'esecuzione.

Il 1631 rappresentò un anno cruciale per il progetto, concepito quasi certamente di concerto dai due fratelli Peretti. Esso vide infatti la scomparsa di Michele Peretti, erede diretto dei beni di Sisto V, ma anche l'avvio di quella formidabile macchina editoriale che fu la »Galleria Giustiniana«, capace di assorbire i migliori disegnatori ed incisori operanti sulla piazza. Tra questi anche, sebbene per poco più di un anno, quel Giovan Battista Ruggieri bolognese, detto »del Gessi«.

Se le ipotesi fin qui formulate sono sostenibili, esse permettono di fare emergere alcuni elementi importanti relativamente al collezionismo e alla divulgazione grafica dei musei privati romani di sculture antiche nei primi decenni del XVII secolo. La raccolta Peretti Montalto si sottrae ad un ruolo marginale, finora a torto assegnatole, e si impone come una delle maggiori e ragguardevoli collezioni romane, in grado di imporsi come modello, anche come criteri di arredo, per i grandi »colossi« del Seicento, come le collezioni Borghese, Ludovisi, Barberini, Mattei, Doria.

Tale ruolo di antesignani sembra potersi attribuire ai Montalto anche nei confronti di quello straordinario personaggio che fu il marchese Giustiniani, probabilmente debitore più di quanto non si pensi verso un'idea concepita in

anticipo di un decennio e non portata a termine a causa di sfavorevoli circostanze. Una datazione dell'Album Peretti tra il 1623 e il 1631 comporterebbe di conseguenza una datazione allo stesso arco di tempo anche dell'inventario datato in prima istanza al tardo Seicento. Tra tutte questa appare l'ipotesi più solida.

#### NOTE

- 1 Il presente contributo ripropone, con lievi modifiche ed inevitabili aggiornamenti bibliografici, il testo di un intervento pronunciato dallo scrivente nel corso del Convegno Internazionale di Studi intitolato: «e modernamente si è messo in uso di parlarli Palazzi compitamente con quadri». Fonti e documenti per la storia del collezionismo in Italia e in Europa centrale (Roma, 20/23 febbraio 2002) e del quale, per un'incomprensibile decisione, il comitato scientifico non ha previsto la pubblicazione integrale degli atti. Desidero ringraziare, anche da questa sede, Arnold Nesselrath per l'ospitalità offerta in questa rivista e, per gli utili consigli, Giulia Fusconi, Maria Elisa Micheli e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò. Sulla villa v. Matthias Quast: *Die Villa Montalto in Rom. Entstehung und Gestaltung im Cinquecento*, München 1991; sulla sua distruzione v. da ultimo Antonio Federico Caiola: *Da Villa Montalto a Piazza dei Cinquecento: I perché di una distruzione*, in: *Antiche Stanze. Un quartiere di Roma imperiale nella zona di Termini*, catalogo della mostra Roma 1996/1997, a cura di Mariarosaria Barbera, Rita Paris, Roma 1996, pp. 192–210.
- 2 Matteo Greuter, Antonio Tempesta, Giovanni Maggi, Giovanni Battista Falda in: Quast 1996 (nota 1), tavv. 21–26.
- 3 Maria Giulia Barberini: *Villa Peretti Montalto-Negrone-Massimo alle Terme Diocleziane: La collezione di sculture*, in: *Collezionismo e ideologia. Mecenate, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di Elisa Debenedetti, Roma 1991, pp. 15–55.
- 4 Il complesso di documenti illustra le vicende della raccolta durante l'ultima fase Peretti e quella Savelli e non sempre attiene al patrimonio di marmi antichi della villa: a) inventario (1655) delle sculture della villa e del palazzo Peretti presso S. Lorenzo in Lucina (Documenti Inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia, a cura di Giuseppe Fiorelli, vol. IV, Roma/Firenze 1880, pp. 2–16); b) Mandato di pagamento (14 agosto 1655) relativo all'acquisto di sculture cedute da Paolo Savelli per la Villa Doria Pamphilj (cit. in: Stefania Pergola: *La collezione Doria Pamphilj. Dallo spoglio dell'Archivio di famiglia (anni 1644–1656)*, in: *Villa Doria Pamphilj. Le persistenze e il collezionismo antiquario*, Roma 1993, p. 37); c) Mandato di pagamento (10 luglio 1662) per la vendita di sculture al cardinale Flavio Chigi (cit. in: Beatrice Cacciotti: *La collezione di antichità del cardinale Flavio Chigi*, Roma 2004, p. 22, nota 11).
- 5 Si vedano, tra le principali: Giovanni Pietro Bellori: *Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue e pitture, né palazzi, nelle case, e né giardini di Roma [1674]*, p. 50–51; Bernard de Montfaucon: *Diarium Italicum sive Monumentorum veterum, Bibliothecarum, Musaeorum, etc. notitiae singulares in itinerario Italico collectae*, Parisiis: Anisson, 1702, p. 207; Giacomo Pinarolo: *L'antichità di Roma*, vol. II, Roma 1713, pp. 42–45; Francesco de' Ficoroni: *Le Vestigia e rarità di Roma antica*, Roma 1744, vol. I, p. 124; vol. II, p. 67; Giuseppe Antonio Guattani: *Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle antichità e belle arti di Roma*, Roma 1784–89; Pietro Rossini: *Il Mercurio Errante*, vol. II, Roma 1776, p. 135.

- 6 Oltre i numerosi passi della *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Dresden 1764) e della corrispondenza (in: Johann Joachim Winckelmann: *Sämtliche Werke*, voll. X–XI, a cura di Joseph Eiselein, Donaueschingen 1825) si vedano: id.: *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst* (Dresden 1766), Baden-Baden/Strasbourg 1964 (*Kunsttheoretische Schriften*, vol. IV), pp. 40; 45; 50; 114; id.: *Monumenti Antichi Inediti* (Roma 1767), Baden-Baden/Strasbourg 1967 (*Kunsttheoretische Schriften*, voll. VII–VIII), pp. lxxvii; lix; lxxviii; xcvi; 4; 155; 265; id.: *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums* (Dresden 1767), Baden-Baden/Strasbourg 1966 (*Kunsttheoretische Schriften*, vol. VI), pp. 68; 75; 87–88; 105; 120; *Nachlaß Parigi* (Bibl. Nationale, ms. All. 68), cc. 7v, 45, 51v, 228, sul quale v. ora Eva Hofstetter-Dolega: *Winckelmanns Notizen zu den römischen Sammlungen: Kapitäl, Pamphilj, Medici, Montalto-Negrone und Albani*, in: *Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, catalogo della mostra Wörlitz/Stendal 1998, a cura di Thomas Weiss, Max Kunze, Mainz 1998, pp. 179–181; *Il primo incontro di Winckelmann con le collezioni romane. Ville e palazzi di Roma, 1756*, a cura di Joselita Raspi Serra, Roma 2000 (*Quaderni di Eutopia*, vol. 6), pp. 47; 101; 111; 364; Johann Joachim Winckelmann: *Ville e Palazzi di Roma. Antiken in den römischen Sammlungen*, a cura di Adolf H. Borbein, Max Kunze, Mainz 2003 (Johann Joachim Winckelmann, *Schriften und Nachlaß*, vol. 5.1), pp. 45 (39.5/33); 45v/46 (40/41); 47 (41).
- 7 Vittorio Massimo: *Notizie istoriche della Villa Massimo alle Terme Diocleziane*, Roma 1836.
- 8 Sulla storia della collezione di sculture antiche della villa v. Barberini 1991 (nota 3), pp. 15–20; Marina Sapelli: *Le antichità della Villa di Sisto V presso le Terme di Diocleziano. Consistenza e fasi successive*, in: *Bolletino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie* 16 (1996), pp. 141–151; Paolo Liverani: *La situazione delle collezioni di antichità a Roma nel XVIII secolo*, in: *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität*, Int. Kolloquium Düsseldorf 1996, a cura di Dietrich Boschung, Henner von Hesberg, Mainz 2000, p. 69 e, da ultimo, Giuseppe Scarpati: *Gli Horti Esquilini di Sisto V. La collezione di sculture antiche di Villa Peretti Montalto*, tesi di laurea, Napoli Università «Federico II» 2002/2003. Uno studio completo del collezionismo antiquario dei Montalto Peretti è in corso di studio da parte dello scrivente e di Giuseppe Scarpati.
- 9 Massimo 1836 (nota 7), p. 161 ss.
- 10 Massimo 1836 (nota 7), p. 161: «Molte di queste cose per altro vi erano già state messe fin dal tempo di Sisto V, ma non potendosi indicare precisamente quali furono gli oggetti d'arte postivi da questo Pontefice, e quali aggiunti dopo la di lui morte dai Cardinali Alessandro Montalto, Francesco Peretti e Paolo Savelli, che successivamente godettero della Villa Montalto, etc.»
- 11 Sotheby's Sale Catalogue (London 18/4/1996, lotto 13), p. 20 ss.
- 12 Sapelli 1996 (nota 8), p. 148 s., note 13–15.
- 13 «Germanico»: Parigi, Louvre (MA 1207): Kate de Kersauson: *Catalogue des portraits romains*, vol. I, Paris 1986, pp. 46–47, n. 18; Sapelli 1996 (nota 8), p. 146 con bibl. precedente. – «Cincinnato»: Parigi, Louvre (MA 83): Jale Inan: *Der Sandalenbindende Hermes*, Berlin 1993 (*Antike Plastik XXII*), pp. 110–111; Sapelli 1996 (nota 8), p. 146 con ulteriore bibl. La statua risulta nota già alla fine del Cinquecento attraverso una stampa del De Cavalieri (*Antiquarium Statuarum Urbis Romae III/IV*, 1594, tav. XCI) senza tuttavia l'indicazione del proprietario (Sisto V?). Non trova conferma invece la provenienza, da alcuni accolta (Inan), dal Teatro di Marcello né l'appartenenza della statua alla collezione Savelli già nel 1596, v. Michaela Fuchs: *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz 1987, pp. 13–16 e Francesco Mandica:



- Materiali per servire allo studio della collezione antiquaria Savelli, in: *Xenia Antiqua* 9 (2000), pp. 147–148, doc. nn. 1–2.
- 14 Roma, Musei Vaticani, Braccio Nuovo (inv. 2278): Richard Neudecker: *Die statuarische Ausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz 1986, p. 185; Sapelli 1996 (nota 8), p. 150, fig. 6.
  - 15 Londra, British Museum, T 44, già nella collezione Townley (Brian F. Cook: *The Townley Marbles*, London 1985, p. 38, fig. 36); Neudecker 1986 (nota 14).
  - 16 Nel cd. »Larger Talman Album« (fol. 187, n. 86), oggi nell’Ashmolean Museum di Oxford, è conservata una copia da un originale di Rubens (forse realizzata dal fratello Philipp e annotata dal figlio Albert), eseguito tra il 1605/1606 e il 1608; v. Marjon van der Meulen: *Rubens Copies after the Antique*, voll. I–III, London 1994–1995 (*Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard, Pt. 23), vol. II, pp. 64–79, n. 60; vol. III, fig. 113.
  - 17 Oltre che la citazione delle sculture in: *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, Dresden 1766 (*Kunsttheoretische Schriften* vol. IV, Baden-Baden e. a. 1964), p. 50, rivestono un particolare interesse le informazioni contenute nella corrispondenza con il barone von Stosch (da Roma, 16 settembre 1766) e con J. Wiedewelt (da Roma, 16 settembre 1767) in Johann Joachim Winckelmann: *Sämtliche Werke* (nota 6), vol. XI – Briefe, pp. 278, 421.
  - 18 »Posidippo«: Roma, Musei Vaticani, Galleria delle Statue (inv. 735): Carlo Pietrangeli: *La provenienza delle sculture dei Musei Vaticani III*, in: *Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie* 9 (1989), p. 97, n. 51 (con precedente bibliografia); Sapelli 1996 (nota 8), p. 143, fig. 3, p. 150. »Menandro«: Roma, Musei Vaticani, Galleria delle Statue (inv. 588): Pietrangeli, *ibid.*, p. 97, n. 50 (con precedente bibliografia); Sapelli 1996 (nota 8), p. 143, fig. 2; p. 150; sul ritrovamento Rodolfo Amedeo Lanciani: *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, vol. IV, Rom 1992, p. 140.
  - 19 Roma, Musei Vaticani, Sala della Biga (inv. 2344): Wolfgang Helbig: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, vol. I: *Die päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran*, a cura di Hermine Speier, 4° edizione, Tübingen 1963, n. 504 (Werner Fuchs); Sapelli 1996 (nota 8), p. 150, fig. 6; sulle denominazioni della statua prima del Winckelmann (cfr. *Monumenti Antichi inediti* (nota 6), p. 265) v. Massimo 1836 (nota 7), p. 168.
  - 20 Galleria delle Statue (inv. 544): Helbig (nota 19), n. 149 (Werner Fuchs); Pietrangeli 1989 (nota 18), p. 87, n. 5; Sapelli 1996 (nota 8), p. 150.
  - 21 *Census*, RecNo. 156867: Londra, British Museum (inv. 2190), già nella collezione Townley (Cook 1985 (nota 15), p. 39, fig. 38); Erwin Pochmarski: *Dionysische Gruppen. Eine typologische Untersuchung zur Geschichte des Stützmotivs*, Wien 1990, pp. 300–301; Eugenio Polito: *Luoghi del mito a Roma*, in: *Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte* 17 (1994) 3. Ser., pp. 76–77. *Sulle vicende e la fortuna della scultura: Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein: Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Oxford 1986, pp. 122–123, n. 90.
  - 22 Tomasz Mikocki: *Zu Winckelmanns »Schönem Tiger« aus der Villa Negroni*, in: *Modus in rebus. Gedenkschrift für Wolfgang Schindler*, a cura di Detlef Rößler, Veit Stürmer, Berlin 1995, pp. 156–159, tavv. 44–46; Sapelli 1996 (nota 8), p. 149; Tomasz Mikocki: *Antikensammlungen in Polen*, in: *Boschung*, von Hesberg 2000 (nota 8), pp. 167–171.
  - 23 *Census*, RecNo. 160812; cit. in: Friedrich Matz, Friedrich von Duhn: *Antike Bildwerke in Rom mit Ausschluß der grösseren Sammlungen*, vol. I, Leipzig 1881, n. 663.
  - 24 *Sculture cedute ai Doria Pamphilj: Villa Doria Pamphilj: Storia della collezione*, a cura di Beatrice Palma Venetucci, Roma 2001, p. 44, fig. 35 (= fol. 225); p. 75, fig. 62 (= fol. 33); p. 78, fig. 70 (= fol. 65); p. 80, fig. 72 (= fol. 35); p. 117, fig. 95 (= fol. 22). *Sculture cedute a Flavio Chigi: Cacciotti* 2004 (nota 4), pp. 22–23, figg. 19–21; 23–24 (= ff. 86; 43; 104; 69; 56).

- 25 Barberini 1991 (nota 3), p. 21 (c. 1).
- 26 Barberini 1991 (nota 3), p. 21 (c. 3).
- 27 Barberini 1991 (nota 3), p. 44 (c. 55).
- 28 Barberini 1991 (nota 3), pp. 28–29 (c. 25).
- 29 Monaco, Glyptothek (Gl. n. 437) e Roma, Musei Capitolini (inv. 299) – Paul Zanker: *Die Trunkene Alte. Das Lachen der Verhöhnnten*, Frankfurt/M. 1989; Henning Wrede: *Matronen im Kult des Dionysos, Römische Mitteilungen* 98 (1991), pp. 168–176; Paolo Moreno: *Scultura ellenistica*, vol. II, Roma 1994, pp. 227–234, figg. 294–299; Bernard Andreae: *Skulptur des Hellenismus*, München 2001, pp. 98–99, fig. 57, tavv. 58–59; *L'esemplare a Monaco è riprodotto in: Domenico de Rossi, Paolo Alessandro Maffei: Raccolta di statue antiche e moderne*, Roma 1704, tav. CIII.
- 30 Hugo Meyer: *Virgo Vestalis inveterata in sacris obsequis. Rezeptions- und Sammlungsgeschichtliche Erwägungen zum Typus der Trunkenen Alten*, in: *Mannheimer Berichte* 40 (1992), pp. 51–58.
- 31 Sulla collezione v. Maria Grazia Picozzi: *Una collezione romana di antichità tra XVII e XVIII secolo. La raccolta Vitelleschi*, in: *Bolletino d'arte* 80/81 (1993), pp. 69–82.
- 32 Documenti Inediti 1880 (nota 4), p. 3.
- 33 Barberini 1991 (nota 3), p. 46 (c. 65).
- 34 Richard Harprath: *Die Zeichnung Vanderbilt nach der Trunkenen Alten. Appendice a Meyer 1992 (nota 30)*, p. 59.
- 35 Haarlem, Teylers Museum (K I 46): *Carel van Tuyll van Serooskerken: The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teyler Museum*, Haarlem 2000, n. 541.
- 36 Oltre le sculture già ricordate, per l'età di Sisto V è noto un solo altro acquisto, quello di una »Venere grande al naturale, che figura uscir dal bagno, con un cupido appresso« scoperta sotto la chiesa dei SS. Pietro e Marcellino, come attesta Flaminio Vacca (*Memorie*, 24 in: Carlo Fea: *Miscellanea filologica, critica e antiquaria*, Vol. I, Roma 1796, p. 66). La statua tuttavia non sembra identificabile tra i documenti.
- 37 Barberini 1991 (nota 3), p. 21 (c. 3).
- 38 Winckelmann 1764 (nota 6), p. 245.
- 39 Adolf Michaelis: *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge 1882, p. 445, n. 34; Cornelius Clarkson Vermeule: *Notes on a New Edition of »Michaelis, Marbles in Great Britain«*, in: *American Journal of Archaeology* 59 (1955), p. 139; Id.: *Greek and Roman Sculpture in America*, Berkley/Los Angeles/London 1981, n. 273 (da Villa Adriana); Id.: *Antinous, Favorite of the Emperor Hadrian*, in: *Art and Archaeology of Antiquity*, vol. I, London 2001, p. 373, fig. 5.
- 40 Klaus Fittschen: *Kinderporträt und offizielles Porträt im 2. Jh. n. Chr.*, in: *Ritratto ufficiale e ritratto privato*, Atti della 2° Conferenza Int. sul ritratto romano, Roma 1984, a cura di Nicola Bonacasa, Giovanni Rizza, Roma 1988, p. 306, fig. 3.
- 41 Philostr., *Vitae Soph.* II 10, 559 (II p. 66 s. Keyser).
- 42 Atene, Museo Archeologico Nazionale (1450): Stephanie Böhm: *Griechische Sepulkralkunst im römischen Klassizismus*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 110 (1995), pp. 405 ss., figg. 1–3 (con bibliografia precedente) e ead.: *Klassizistische Weihreliefs. Zur römischen Rezeption griechischer Votivbilder*, Wiesbaden 2004 (Palilia, 13), fig. 5.
- 43 Barberini 1991 (nota 3), p. 22 (c. 4).
- 44 Sibylle Harksen: *Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorffs Ankäufe von Skulpturen für Berlin und Potsdam*, in: *Forschungen und Berichte* 18 (1977), p. 145.
- 45 Carl Blümel: *Katalog der Sammlung antiker Skulpturen. Römische Bildnisse*, Berlin 1933, p. 27, R 64–65, tav. 40.

- 46 Parigi, Louvre (MA 1180, MA 1169), già nella collezione del castello di Écouen: Kate de Kersauson: *Musée du Louvre. Catalogue des portraits romains II. De l'année de la guerre civile (68–69 après J.- C.) à la fin de l'Empire*, Paris 1996, p. 198 s., n. 84; p. 270 s., n. 121.
- 47 Barberini 1991 (nota 3), p. 46 (c. 62): »... Una testa di Lucio Vero con petto e peduccio di porta Santa maggior del naturale; Una testa di Adriano con petto e peduccio di porta santa maggior del naturale.«
- 48 Memorie 98 (in: Fea 1796 (nota 36), p. 94). Sui ritrovamenti v. Lanciani (nota 18), Vol. III (1990), pp. 188–189; Vol. IV (1992), p. 57; sul sito e i suoi ritrovamenti Henry Broise, John Scheid: *Le balneum des Frères Arvales. Recherches archéologique à La Magliana*, Rome 1987; *Lexicon Topographicum Urbis Romae. Suburbium II*, a cura di Adriano La Regina, Roma 2004, s.v. *Deae Diae lucus*, pp. 189–191 (John Scheid).
- 49 Parigi, Louvre (MA 341): de Kersauson 1996 (nota 46), p. 496 s., n. 235.
- 50 Mandica 2000 (nota 13), p. 149.
- 51 Sul santuario della Via Campana v. *Sacellum Herculis. Le sculture del tempio di Ercole a Trastevere*, a cura di Leila Nista, Roma 1991.
- 52 Su Thomas Jenkins v. Stephen Rowland Pierce: *Thomas Jenkins in Rome in the Light of Letters, Records and Drawings at the Society of Antiquaries of London*, in: *The Antiquaries Journal* 45.2 (1965), p. 200; Gerard Vaughan: *Thomas Jenkins and his International Clientele*, in: Boschung, von Hesberg 2000 (nota 8), pp. 20–30.
- 53 Sugli acquisti del barone di Erdmannsdorff v. Harksen 1977 (nota 44), pp. 131 ss. con lista dei documenti in appendice.
- 54 Roma di Sisto V. *Le arti e la cultura*, catalogo della mostra Roma 1993, a cura di Maria Luisa Madonna, Roma 1993, pp. 410–411, n. 6a (P. Cannata, B. Haas).
- 55 Berlino, Staatliche Museen (inv. 282): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Vol. VII, Zürich 1994, s. v. »*Silvanus*«, p. 765, n. 31 (Árpád M. Nagy).
- 56 Harksen 1977 (nota 44), p. 189.
- 57 Barberini 1991 (nota 3), p. 26 (c. 17).
- 58 *Documenti Inediti 1880* (nota 4), p. 11.
- 59 Berlino, Staatliche Museen (n. 1345); già nella collezione Polignac: Blümel 1933 (nota 45), R 10, tav. 6; Dietrich Boschung: *Die Bildnisse des Augustus*, Berlin 1993 (*Das Römische Herrscherbild* vol. I, 2), p. 199, n. 234, tav. 236.4.
- 60 Boschung 1993 (nota 59), n. 155, tav. 154.2–4.
- 61 Sulla collezione v. Eberhard Paul: *Wörlitzer Antiken. Eine Skulpturensammlung des Klassizismus*, Wörlitz 1965 e ora Alfred Schäfer: *Kremsier und Wörlitz. Zwei ideale Sammlungsarchitekturen des 17. und 18. Jhs. im Vergleich*, in: Boschung, von Hesberg 2000 (nota 8), pp. 147–157.
- 62 Wörlitz, Schloßmuseum: Paul 1965 (nota 61), pp. 44; 47; 75–76, nn. 28–32, figg. 23–24; sul ciclo delle cd. *Thespiades* v. Katja Marina Türri: *Eine Musengruppe hadrianischer Zeit. Die sogenannten Thespiaden*, Berlin 1971 e *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. VII, Zürich 1994, s.v. *Mousa-Mousai* (Addenda), nn. 169; 175; 201; 238–240 (Lucia Faedo).
- 63 Un esempio ante litteram di questo fenomeno, anteriore alla scoperta del gruppo ma forse influenzato dalla conoscenza di parte del ciclo di Villa Adriana, sono le nove Muse sedute riunite da Cristina di Svezia a Palazzo Riario nel Seicento, sul quale v. Miguel Angel Elvira Barba: *Las Musas de Cristina de Suecia*, in: *El colleccionismo de escultura clásica en España*, Atti del Simposio Madrid 2001, Madrid 2001, pp. 195–216.
- 64 Sulla ricomposizione di un gruppo da Villa Adriana, v. Federico Rausa: *Un gruppo statuario dimenticato. Il ciclo delle Muse* cd. *Thespiades* da Villa Adriana, in: *Villa Adriana*.

- Paesaggio antico, ambiente moderno. Elementi di novità e ricerche in corso, Atti del Convegno, Roma 2000, a cura di Anna Maria Reggiani, Roma 2002, pp. 43–51.
- 65 Barberini 1991 (nota 3), p. 51 (c. 76).
- 66 Roma, Musei Vaticani, Galleria dei Candelabri (inv. 2674): Georg Lippold: Die Skulpturen des Vaticanischen Museums, vol. III.2, Berlin 1956, pp. 312–313, n. 47, p. 549, n. 47 (Carlo Pietrangeli); Türr 1971 (nota 62), pp. 21–25; p. 65, n. IV.2.
- 67 Anne-Marie Leander Touati: Ancient Sculptures in the Royal Museum, vol. I, The Eighteenth-century Collection in Stockholm, Stockholm 1998, pp. 111–117.
- 68 Stoccolma, Museo Nazionale (Sk 10): Leander Touati 1998 (nota 67), pp. 134–138, n. 9, fig. 46, tavv. 8.1; 21–23; 33.2.
- 69 Barberini 1991 (nota 3), p. 51 (c. 76).
- 70 Angela Gallottini: Collezionismo di antichità e produzione di stampe: Prodrumi ed epigoni della Galleria Giustiniana, in: I Giustiniani e l'antico, catalogo della mostra Roma 2001/2002, a cura di Giulia Fusconi, Roma 2001, pp. 131 ss. (con bibliografia precedente).
- 71 Cacciotti 2004 (nota 4).
- 72 Si tratta delle statue di una >Diana<, di una Kore arcaistica e di un >Gladiatore<, rispettivamente corrispondenti a Album, ff. 43; 86; 104 e inventario cc. 55 (>Una statua di Diana con un cane appresso<), 68 (>Una statua d'una Egittia vestita con un fiore in mano< e >Una statua di un Gladiatore nudo con spada e rotella<), v. Barberini 1991 (nota 3), pp. 44; 49; 51.
- 73 Nel palazzo è documentata una serie di marmi della collezione, acquistati poi da Jenkins, come l'Apollo citaredo, restaurato come Minerva Pacifera, venduto ai Musei Vaticani nel 1789 (inv. 756: Helbig (nota 19), n. 122 (Werner Fuchs)), due erme con teste di filosofi, vendute all'Erdmannsdorff (Berlino, Staatliche Museen, Sk 316, 317: Blümel 1933 (nota 45), K 190, 191; Harksen 1977 (nota 44), p. 146, nn. 11–12) e, verosimilmente, anche la cd. Galatea (v. sopra), già nel palazzo nel 1655.
- 74 Documenti inediti 1880 (nota 4), p. 11: »Statuetta una simile di Diana col carcasso, con mezza luna sopra il capo e con il cane a man dritta, ecc.«.
- 75 v. nota 71.
- 76 Simonetta Prosperi Valenti Rodinò: Il disegno per Bellori, in: L'Ida del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, catalogo della mostra, Roma 2000, a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Vol. I, Roma 2000, p. 131.
- 77 Non è priva di significato la commissione al Domenichino, risalente al 1622, da parte del cardinale Alessandro Montalto di parte degli affreschi della chiesa di S. Andrea della Valle, che consolidava così un rapporto di committenza già risalente agli anni del pontificato di Paolo V. Ancora il pittore bolognese fu incaricato della decorazione pittorica di alcuni ovati del Palazzo Felice, v. Giambattista Passeri: Il Libro delle Vite de Pittori, Scultori et Architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673, Roma 1772, c. 22v, a cura di Jacob Hess, Leipzig/Wien 1934, p. 45, cfr. anche p. 148. Uno degli ovati, quello con Alessandro e Timoclea oggi a Parigi (Louvre, MA 1615), risulta ceduto nel 1685, verosimilmente insieme al gruppo delle sculture, a Luigi XIV (v. Passeri, *ibid.*, p. 27 nota 3).
- 78 Nicola Pio: Le vite dei Pittori, Scultori et Architetti, a cura di Catherine Enggass, Robert Enggass, Città del Vaticano 1977, p. 93; Passeri 1772 (nota 77), p. 338; sul Canini v. da ultimo le osservazioni di Prosperi Valenti Rodinò 2000 (nota 76).
- 79 Sull'opera v. Marie Montembault, John Schloder, Françoise Viatte: L'album Canini du Louvre et la collection d'antiques de Richelieu, Paris 1988; Domingo Gasparro: Les sculptures antiques de Richelieu et les dessins perdues de l'album Canini, in: Revue du Louvre 53 (2003), pp. 59–66.
- 80 L'episodio del deterioramento dei rapporti tra maestro e allievo, accusato di »tradimento« a favore di Francesco Gessi, è ricordato dal Baglione nella biografia dell'artista: Le

- Vite de' Pittori, Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642, Roma 1642, p. 360–361, a cura di Jacon Hess, Herwarth Röttgen, Città del Vaticano 1995, pp. 262–263. Sul Ruggieri, oltre all'articolo in Ulrich Thieme, Felix Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, a cura di Hans Vollmer, Vol. XXIX, Lipsia 1935, p. 184, v. Francesca Cappelletti: Le poche opere certe e qualche riflessione per la breve vicenda romana di Giovan Battista Ruggieri, in: Studi di Storia dell'arte in onore di Denis Mahon, a cura di Maria Grazia Bernardini, Silvia Danesi Squarzina, Claudio Strinati, Milano 2000, pp. 252–258; Stefano Pierguidi: Considerazioni sulle carriere di Giovanni Francesco Grimaldi, François Perrier e Giovan Battista Ruggieri, in: Storia dell'Arte 100 (2000), pp. 43–68; Alessia Perri: La data di morte di Giovan Battista Ruggieri, in: Decorazioni e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti e mecenati, a cura di Francesca Cappelletti, Roma 2003, pp. 107–112.
- 81 Baglione 1642 (nota 80).
- 82 Carlo Cesare Malvasia: Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi, Vol. II, Bologna 1678, p. 354 (2 ed. a cura di Giovan Pietro Zanotti, Bologna 1841, p. 251).
- 83 Perri 2003 (nota 80), p. 112.
- 84 Le tavole della Galleria Giustiniana firmate dal Ruggieri sono le seguenti: I, 18 (M. Natalis), 23 (C. Bloemaert), 24 (M. Natalis), 29 (id.), 33 (id.), 49 (id.), 66 (id.), 71 (id.), 127 (id.), 128 (id.), 131 (Ch. Audran); II, 56 (M. Natalis). Angela Gallottini: La Galleria Giustiniana. Nascita e formazione, in: Rendiconti dell'Accademia dei Lincei 9 (1998), pp. 241–242; Fusconi 2001 (nota 70), pp. 211–214, n. 11 (G. Fusconi, L. Buccino), 516–523; 526–527; 532–534; 580–581.
- 85 Su Cassiano dal Pozzo e il Museum Chartaceum (del quale si segnala l'edizione critica e commentata dei voll. I [2001], II [1996–1998], VII [2002], IX [2004] nella serie The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo) si rinvia soprattutto a Cassiano dal Pozzo, Atti del Seminario Internazionale, Napoli 1987, a cura di Francesco Solinas, Roma 1989; Ingo Herklotz: Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts, München 1999; I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588–1657), catalogo della mostra Roma 2000, a cura di Francesco Solinas, Roma 2000 e catalogo con titolo identico Biella 2001/2002, a cura di Francesco Solinas, Roma 2001.
- 86 Perri 2003 (nota 80), p. 108.
- 87 L'estratto di pagamento relativo all'opera del Ruggieri per il 1632 dichiara un numero di »venti disegni di statue et bassi rilievi ...« (Gallottini 1998 (nota 84), p. 251 n. 28), così come le teste femminili assegnate all'artista risultano essere due (ibid., p. 254 n. 70).
- 88 Parigi, collezione privata, riprodotto in Fusconi 2001 (nota 70), p. 175, tav. III.
- 89 È emblematica la testa in Galleria Giustiniana, Vol. II, tav. 56 che trova eco nella testa femminile del David placato da Abigail (Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica; riprodotto in Pierguidi 2000 (nota 80), p. 57) di forti ascendenze domenichiniane e riecheggiata anche nel già ricordato ritratto femminile in Album Montalto fol. 239.
- 90 Londra, British Museum: Franks II, n. 155: rilievo tipo »Dreifigurenrelief« con Medea e le Peliadi, riprodotto in: Cappelletti 2000 (nota 80), p. 256, fig. 5; ibid., n. 156: lastra Campana con Nova Nupta (Parigi, Louvre, Cp 4172), già nella collezione Farnese, riprodotto in: Borea/Gasparri 2000 (nota 76), vol. II, p. 539, n. 18 (M.G. Marzi) non attribuito, ma v. Solinas 2001 (nota 85), p. 220, n. 128 (V. Carpita).
- 91 Scena di dextrarum iunctio (dalle Logge Vaticane ?), riprodotto in Solinas 2001 (nota 85).
- 92 Iacopo Grimaldi: Cod. Barb. Lat. 2733, fol. 207 (citato in Lanciani 1992 (nota 18), p. 58) che parla del dono al card. Montalto di un ritratto di Adriano, recuperato dalle demolizioni dello scalone della porta della basilica e proveniente forse dal mausoleo imperiale.

## ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1: Wissenschaftliches Bildarchiv für Architektur. – Figg. 2–9, 11, 13, 17, 18, 19, 20: Collezione privata, Foto: Timo Strauch. – Fig. 10: Foto: Federico Rausa. – Fig. 12: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München. – Fig. 14: The Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri. Purchase: Nelson Trust 34-91/1, Photography by E. G. Schempf. – Figg. 15, 16: Louvre, Dist RMN/ © Les frères Chuzeville. – Fig. 19: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz/Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Johannes Laurentius. – Fig. 21: Stockholm, Nationalmuseum, Fototeket. – Fig. 23: I Giustiniani e l'Antico (nota 70), p. 175, tav. III. – Fig. 24: Galleria Giustiniana I, tav. 18