



FONTES  **Quellen und Dokumente zur Kunst 1350-1750**
Sources and Documents for the History of Art 1350-1750

ZEHN ZEITGENÖSSISCHE REZENSIONEN VON BÜCHERN ÜBER KUNST UND
ARCHÄOLOGIE VON GIOVAN PIETRO BELLORI IM *GIORNALE DE' LETTERATI*,
1670-1680, NR. 8

TEN CONTEMPORARY REVIEWS OF BOOKS ON ART AND ARCHAEOLOGY BY
GIOVAN PIETRO BELLORI IN THE *GIORNALE DE' LETTERATI*, 1670-1680, No. 8

Anonymus, REZENSION von

Galeriae Farnesianae Icones Romae in aedibus Sereniss. Ducis Parmensis ab Annibale Carraccio ad Veterum aemulationem posterorumq. admirationem coloribus expressae cum ipsarum monocromatibus et ornamentis, a Petro Aquila delineatae incisae.

Io: Iacobi de Rubeis cura, sumptibus ac typis excusae.

Romae: ad Templum S. Mariae de Pace cum Privil. Summi Pontificis [1677].

in: *Giornale de' letterati*, ed. Francesco Nazari, 1678, pp. 81-84

herausgegeben und kommentiert von

MARGARET DALY DAVIS

mit zwei Abbildungen

FONTES 25

[10. November 2008]

Zitierfähige URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/645>

Anonymus, REZENSION von

G A L E R I A E F A R N E S I A N Æ
I C O N E S
R O M A E I N A E D I B V S
S E R E N I S S . D V C I S P A R M E N S I S
A B A N N I B A L E C A R R A C I O

A D V E T E R V M A E M V L A T I O N E M P O S T E R O R V M Q . A D M I R A T I O N E M
C O L O R I B V S E X P R E S S A E
C V M I P S A R V M M O N O C R O M A T I B V S E T O R N A M E N T I S

A P E T R O A Q V I L A D E L I N E A T Æ I N C I S Æ

*Io: Iacobi. de. Rubeis. cura. sumptibus. ac. typis. excusae.
Romae ad Templum S. Mariae de Pace cum Privil. Summi Pontificis*

FONTES 25
(Bellori 8)

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG ZU <i>FONTES</i> , BELLORI, TEILE 1-10	p. 3
VERZEICHNIS DER BELLORI-REZENSIONEN IM <i>GIORNALE DE' LETTERATI</i>	p. 5
EINLEITUNG ZU <i>FONTES 25</i>	p. 9
DER TEXT:	
<i>FONTES 25</i> , REZENSION: GALERIAE FARNESIANAE ICONES	p. 21
GIOVAN PIETRO BELLORI: BIOGRAPHIE	p. 24
GIOVAN PIETRO BELLORI: LITERATUR	p. 27
GALLERIA FARNESE: AUSGEWÄHLTE LITERATUR	p. 30

EINLEITUNG ZU FONTES, Bellori, Teile 1-10

ZEHN ZEITGENÖSSISCHE REZENSIONEN VON BÜCHERN ÜBER KUNST UND ARCHÄOLOGIE VON GIOVAN PIETRO BELLORI IM *GIORNALE DE' LETTERATI*, ROM 1670-1680

Die unmittelbare Rezeption von Giovan Pietro Belloris Veröffentlichungen über die Antiken – monumentale Kunst, Skulptur und Malerei, Numismatik, Kleinkunst, *Suppellex* und *Instrumentaria* – wie auch über seine heute viel bekanntere kunsthistorische Publikation, die "*Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*", wird durch die sachkundigen Rezensionen dokumentiert, die im *Giornale de' letterati* zwischen 1670 und 1680 erschienen sind. Die kurzlebige, monatlich erscheinende literarische Zeitschrift (1668-1681) entstammte einem Kreis von Gelehrten, zu dem der Mathematiker Michelangelo Ricci, der Professor von Philosophie an der Sapienza (Universität) Francesco Nazari, und der Archäologe und Gründer der renommierten *Accademia Physico-Mathematica* Giovanni Giustino Ciampini gehörten.

Wie seine Vorbilder, das französische *Journal des Savants* und die englischen *Transactions of the Philosophical Society*, bot der *Giornale de' letterati* Rezensionen, Diskussionen und Ankündigungen hinsichtlich der aktuellsten Entwicklungen in den natur- und geisteswissenschaftlichen Disziplinen in Italien und nördlich der Alpen. In der ersten Nummer von Januar 1668 wurden die besprochenen Autoren in die folgenden Kategorien klassifiziert: "*Teologi, e Scritturali*", "*Filosofi, e Matematici*", "*Legisti, e Canonisti*", "*Scrittori di varia eruditione*", und "*Historici*".

Bellori wurde den "*Scrittori di varia eruditione*" und den "*Historici*" zugeordnet: neun seiner Werke, die in denselben Jahren (1669-1680) erschienen sind, wurden besprochen. Die einzelnen Rezensionen im *Giornale de' letterati* wurden nicht signiert, so ist es nicht möglich, sie mit Sicherheit einzelnen Autoren zuzuschreiben. Das Problem der Autorschaft wird durch die Aufteilung der Zeitschrift im Jahre 1675 in zwei verschiedene Publikationen, mit identischem Titel und kaum optisch voneinander zu unterscheiden, weiter erschwert. Die ursprüngliche Edition wurde weiterhin von Francesco Nazari, das neue, abgespaltete *Giornale* von Giovanni Giustino Ciampini herausgegeben. In unserem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass die Veröffentlichungen von Bellori in beiden Ausgaben besprochen wurden.

INTRODUCTION TO FONTES, Bellori, Parts 1-10

TEN CONTEMPORARY REVIEWS OF BOOKS ON ART AND ARCHAEOLOGY BY GIOVANNI PIETRO BELLORI IN THE *GIORNALE DE' LETTERATI*, ROME 1670-1680

The immediate reception of Bellori's publications about antiquities, publications about monumental art, sculpture and painting, numismatics, and smaller works of art and artefacts, as well as Bellori's well-known art historical publication, the *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, are documented by the well-informed reviews of his works that appeared in the *Giornale de' letterati* between 1670 and 1680. This monthly periodical was issued only between 1668 and 1681. It originated in Rome in a circle of scholars that included Michelangelo Ricci, a mathematician, Francesco Nazari, a professor of Philosophy at the Sapienza (or University) in Rome, and Giovanni Giustino Ciampini, archaeologist and the founder of the renowned *Accademia Physico-Mathematica*.

Modelled on the French *Journal des Savants* and the English *Transactions of the Philosophical Society*, the *Giornale de' letterati* presented reviews, discussions and announcements regarding the most recent scholarship in the natural sciences and humanist disciplines in Italy and transalpine Europe. In 1668, the first issue classified authors in the following categories: "Teologi, e Scritturali", "Filosofi, e Matematici", "Legisti, e Canonisti", "Scrittori di varia eruditione", and "Historici".

Bellori found a noteworthy place among the "Scrittori di varia eruditione" and "Historici". Nine of his works published in the same years, between 1669 and 1680, are discussed. The articles in the *Giornale de' letterati* are unsigned, and thus it is impossible to attribute them with certainty to specific authors. This difficulty is compounded by the fact that the journal split in 1676 into two separately published periodicals. The single numbers of the two journals bear the same title, and they are almost indistinguishable in appearance. The first continued to be edited by Francesco Nazari; the second was edited by Giovanni Giustino Ciampini. In the present context it is significant that, even after the division of the *Giornale de' letterati*, Bellori's works were reviewed in both of the periodicals bearing the same name.

VERZEICHNIS DER BELLORI-REZENSIONEN IM *GIORNALE DE' LETTERATI*
LIST OF REVIEWS OF BELLORI IN THE *GIORNALE DE' LETTERATI*

(1) *Le gemme antiche figurate di Leonardo Agostini*, All'Altezza Serenissima di Cosimo Principe di Toscana, Parte seconda, In Roma: Appresso Michele Hercole, 1669, in: *Giornale de' letterati*, 27 giugno 1670, pp. 65-68 (*FONTES* 11, Bellori 1)

Für die Veröffentlichung der Gemmensammlung Leonardo Agostinis hat Giovan Pietro Bellori die ikonographischen Erläuterungen verfasst.

For the publication of the gems in the collection of Leonardo Agostini, Giovan Pietro Bellori composed the iconographic explanations.

(2) Pietro Santi Bartoli, *Colonna Traiana, eretta dal Senato e Popolo Romano all'Imperatore Traiano Augusto nel suo foro in Roma. Scolpita con l'histoire della guerra dacica, la prima e la seconda espeditione, e vittoria contro il re Decebalò. Nuovamente disegnata et intagliata da Pietro Santi Bartoli con l'espositione latina d'Alfonso Ciaccone, compendiata nella vulgare lingua sotto ciascuna immagine. Accresciuta di medaglie, inscrittioni e trofei da Gio. Pietro Bellori*, Roma: Gio. Giacomo de Rossi [1672], in: *Giornale de' letterati*, 27 febbraio 1673, pp. 13-21 (*FONTES* 14, Bellori 2)

Für diese von Pietro Santi Bartoli angefertigte Stichserie nach den Reliefs auf der Traiansäule hat Giovan Pietro Bellori Bildlegende nach den 1576 erschienenen Erläuterungen der Reliefs von Alfons Chacon verfasst, bzw. übersetzt, verbessert und verkürzt. Zu dem Band hat er auch Stichen nach einschlägigen Münzen und Inschriften hinzugefügt.

A review of Pietro Santi Bartoli's album of engravings after the spiral relief band of Trajan's column in Rome, which includes Giovan Pietro Bellori's translation of Alfons Chacon's explications of the reliefs, first published in 1576. Chacon's commentary was amended and corrected by Bellori at very many points. Engravings of relevant coins and inscriptions were added to the work.

(3) Giovan Pietro Bellori, *Fragmenta vestigii veteris Romae ex lapidibus Farnesianis, Nunc primum in lucem edita cum notis Io. Petri Bellorii ad Eminentiss. ac Reverendiss. Camillum Maximum S.R.E. Cardinalem* [Romae: Typis Iosephii Corvi, MDCLXXIII], Sumptibus Ioannis Iacobi de Rubeis, in:

Giornale de' letterati, 31 settembre 1673, pp. 125-131 (*FONTES* 15, Bellori 3)

Belloris *Fragmenta vestigii veteris Romae* behandelt den in Fragmenten überlieferten antiken Marmorplan der *Urbs*, mit ihren eingravierten Benennungen von Gebäuden und Monumenten, den man über ein Jahrhundert früher (1546) entdeckte und der durch Papst Paul III. zum Farnese Palast gebracht wurde. Zwanzig Tafeln bebildern den Band.

Bellori's *Fragmenta vestigii veteris Romae* treats the fragments of the ancient marble plan of the *urbs*, including inscribed identifications of the monuments, which had been uncovered over a century earlier, in 1546, and brought by Pope Paul III to the Palazzo Farnese. Twenty plates illustrate the volume.

(4) Giovan Pietro Bellori, *Vite de' pittori, scultori, et architetti moderni scritte da Gio: Pietro Bellori, Parte prima*, In Roma: Per il Success. al Mascardi, 1672, in:

Giornale de' letterati, 23. giugno 1673, pp. 125-131 (*FONTES* 17, Bellori 4)

Belloris monumentalem Werk der Künstlerviten wird eine besonders ausführliche Behandlung gewährt. Nach seinem theoretischen Vorwort, '*L'idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto*', folgen die Viten der zwölf Künstler: Annibale Carracci, Agostino Carracci, Domenico Fontana, Federico Barocci, Michelangelo Caravaggio, Peter Paul Rubens, Anton Van Dyck, Francesco Duquesnoy, Domenichino, Giovanni Lanfranco, Alessandro Algardi und Nicolas Poussin. Neun von ihnen waren Maler.

Bellori's monumental *Vite* of modern painters, sculptors and architects is accorded an exceptionally extensive treatment in the *Giornale de' letterati*. Following the theoretical preface, '*L'idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto*', are the twelve lives accorded to twelve artists: Annibale Carracci, Agostino Carracci, Domenico Fontana, Federico Barocci, Michelangelo Caravaggio, Peter Paul Rubens, Anton Van Dyck, Francesco Duquesnoy, Domenichino, Giovanni Lanfranco, Alessandro Algardi and Nicolas Poussin, of whom nine were painters.

(5) *Columna Antoniniana Marci Aurelii Antonini Augusti rebus gestis insignis Germanis simul et Sarmatis gemino bello devictis ex S.C. Romae, in Antonini foro ad viam Flaminiam erecta, ac utriusque belli imaginibus anaglyphice insculpta nunc primum à Petro Sancti Bartolo, iuxta delineationes in Bibliotheca Barberina asservatas, a se cum antiquis ipsius columnae signis collatas, aere incisa, et in lucem edita cum notis excerptis ex declarationibus Io: Petri Bellorii*, Roma: Apud auctorem [1676], in:

Giornale de' letterati, ed. Ciampini, 1676, pp. 33-39 (*FONTES* 19, Bellori 5)

Die *Columna Antoniniana* (Rom 1676) mit Stichen von Bartoli und Texte von Bellori wurde gleich nach ihrer Veröffentlichung im *Giornale de' letterati* (2. Redaktion von Ciampini) besprochen. Das Werk bildet gleichsam eine Fortsetzung zur 1672 erschienenen *Colonna Traiana* (no. 2 = *FONTES* 14, *supra*). Hier enthält jede Tafel Erläuterungen, die auf längeren Abhandlungen Belloris basierten. Offenbar kannte der Rezensent diese heute unbekanntenen Texte von Bellori.

The *Columna Antoniniana* (Roma 1676) with engravings by Bartoli and texts by Bellori was reviewed in the *Giornale de' letterati* (2nd series) immediately following its publication. The book constituted a sequel to the *Colonna Traiana* of 1672 (no. 2 = *FONTES* 14, *supra*). Each folio page contained notes and explications by Bellori based on a longer texts by Bellori known to the reviewer which were unpublished and presumably today are no longer extant.

(6) Giovanni Pietro Bellori, *Selecti nummi duo Antoniniani, quorum primus anni novi auspicia, alter Commodum & Annium Verum Caesares exhibet, Ex Bibliotheca Eminentiss. Principis Camilli Cardinalis Maximi*, Romae: Typis Iacobi Dragondelli, 1676, in:

Giornale de' letterati, ed. Francesco Nazari, 1676 (*FONTES* 21, Bellori 6)

Die erste Rezension von Belloris Abhandlung über zwei Münzen aus der Sammlung des Kardinals Camillo Massimi erschien im *Giornale de' letterati*, 1676, ed. Nazari, pp. 141-145.

A first review of Bellori's treatise on two coins in the collection of Cardinal Massimi appeared in Francesco Nazari's edition of the *Giornale de' letterati*, 1676, pp. 141-145.

(7) Giovanni Pietro Bellori, *Selecti nummi duo Antoniniani, quorum primus anni novi auspicia, alter Commodum & Annium Verum Caesares exhibet, Ex Bibliotheca Eminentiss. Principis Camilli Cardinalis Maximi*, Romae: Typis Iacobi Dragondelli, 1676, in:

Giornale de' letterati, ed. Giovanni Giustino Ciampini, 1676 (*FONTES* 22, Bellori 7)

Eine zweite, sehr unterschiedliche Rezension des Werkes von Bellori über die zwei Münzen aus der Sammlung des Kardinals Camillo Massimi wurde im *Giornale de' letterati*, herausgegeben von Giovanni Giustino Ciampini, 1676, pp. 169-175, publiziert.

A second, very different review of Bellori's treatise on two coins in the collection of Cardinal Massimi appeared in the second series of the *Giornale de' letterati*, issued by Giovanni Giustino Ciampini, 1676, pp. 169-175.

(8) *Galeriae Farnesianae Icones Romae in aedibus Sereniss. Ducis Parmensis ab Annibale Carracio ad veterum aemulationem, posterorumque admirationem coloribus expressae cum ipsarum monocromatibus & ornamentis, A Petro Aquila delineatae incisae. Jo. Jacobi de Rubeis cura sumptibus ac typis excusae*, Romae: ad Templum S. Mariae de Pace [1677], in:

Giornale de' letterati, ed. Nazari, 30 giugno 1678, pp. 81-84 (*FONTES* 25, Bellori 8)

Der Rezensent schreibt über die 21 Stiche des Pietro Aquila, die dieser nach der Decke, dem Fries und den Wänden der Farnese-Galerie anfertigte und somit die Ordnung und Disposition

der Malereien von Annibale Carracci zeigte. Der Rezensent dieses Werkes hat auch die Viten von Bellori besprochen (s. *FONTES* 17, Bellori 4).

The reviewer writes of the twenty-one engravings by Pietro Aquila after the ceiling, frieze and walls of the Farnese Gallery showing the order and disposition of Annibale Carracci's paintings there. The author of this review was the author of the review of the *Vite* (see *FONTES* 17, Bellori 4).

(9) [Giovanni Pietro Bellori] *Scelta de medaglioni piu rari nella Biblioteca dell'Eminentiss. et Reverendiss. Principe il Signor Cardinale Gasparo Carpegna, Vicario di Nostro Signore*, In Roma: Per Gio: Battista Bussotti, 1679, in:

Giornale de' letterati, ed. Nazari, 1679 (*FONTES*, Bellori 9)

Diese Auswahl der "medaglioni" (Gedenkmünzen, Schaumünzen) aus der Bibliothek des Kardinals Gasparo Carpegna wurde 1679 von Bellori veröffentlicht. Die Medaillons wurden von Bellori gedeutet und von Pietro Santi Bartoli gezeichnet und gestochen.

Bellori published this selection of the *medaglioni* (large commemorative medallions of the Roman emperors, and not coins) found in the library of cardinal Gasparo Carpegna in 1679. The twenty-three medallions are engraved by Bartoli and interpreted by Bellori.

(10) *Le pitture antiche del sepolcro de Nasonii nella via Flamminia. Disegnate, ed intagliate alla similitudine degli antichi originali da Pietro Santi Bartoli. Descritte, et illustrate di Gio: Pietro Bellori*, In Roma: Per Gio: Battista Bussotti, 1680, in:

Giornale de' letterati, ed. Nazari, 1680, pp. 97-99 (*FONTES*, Bellori 10)

Das letzte im *Giornale* rezensierte Werk von Bellori betrifft die 1674 in einer bedeutenden Grabstätte in der Via Flaminia entdeckten antiken Malereien. Auf Grund der Inschriften wurde die Grabstätte als jene der Familie Nasoni, Nachkommen des Dichters Ovid, identifiziert. Die architektonische Anlage sowie auch die Malereien wurden von Pietro Santi Bartoli gestochen und von Bellori erläutert.

This last work by Bellori to be reviewed in the *Giornale de' letterati* contains Bartoli's engravings of the ancient paintings found in the magnificent sepulchre on the via Flaminia in 1674, a monument assigned on the basis of inscriptions to the ancient family of the Nasoni, descendents of the poet Ovid. Bellori, with his accustomed erudition, explicates these paintings.

EINLEITUNG ZU *FONTES* 25

Galeriae Farnesianae Icones Romae in aedibus Sereniss. Ducis Parmensis ab Annibale Carraccio ad Veterum aemulationem posterorumq. admiratioe coloribus expressae cum ipsarum monocromatibus et ornamentis. A Petro Aquila delineatae incisae. Io: Iacobi de Rubeis cura, sumptibus ac typis excuse. Romae: ad Templum S. Mariae de Pace cum Privil. Summi Pontificis [1677].

Der anonyme Rezensent der *Galeriae Farnesianae Icones* des Pietro Aquila¹ beschreibt die Malereien von Annibale Carracci in der Galerie im Farnese Palast als ein Wunder der Kunst, “*uno sforzo e miracolo dell’arte*”, in dem man gleichermaßen die Meisterschaft wie den Reichtum des Künstlers an *invenzione* (“*la maestria e fecondità del pittore nell’invenzione*”), Freimut und Ernsthaftigkeit im *disegno* (“*la franchezza e gravità nel disegno*”), Kraft und Harmonie in der Farbe (“*la forza e armonia ne’ colori*”) und Anmut und Lebhaftigkeit im Ausdruck (“*la gratia e vivezza nell’espressione*”) sehe, sowie alles, was man an Schönheit, Größe und Vorzüglichkeit in der Malerei der modernen und der antiken Griechen und Römer bewundert:

“*La galeria da Annibale Carracci dipinta nel Palazzo Farnese è uno sforzo e miracolo dell’arte in cui del pari congiunte si vedono la maestria e fecondità del pittore nell’invenzione, la franchezza e gravità nel disegno, la forza e armonia ne’ colori, la gratia e vivezza nell’espressione, e tutto ciò che ne’ moderni, e greci e romani antichi di vago, di grande, e di eccellente si ammira.*”

Die Rezension beginnt mit einer Besprechung der viel früher veröffentlichten Radierungen von Carlo Cesi nach den Werken Annibales in der Galerie. Diese wurden 1657 von François Collignon herausgegeben.² Der Rezensent kennt die Veröffentlichung gut und beschreibt sie

¹ *Galeriae Farnesianae Icones Romae in aedibus Sereniss. Ducis Parmensis ab Annibale Carraccio ad Veterum aemulationem posterorumq. admiratioe coloribus expressae cum ipsarum monocromatibus et ornamentis. A Petro Aquila delineatae incisae. Io: Iacobi de Rubeis cura, sumptibus ac typis excuse. Romae: ad Templum S. Mariae de Pace cum Privil. Summi Pontificis, 1677.*

² *Galeria nel Palazzo Farnese in Roma del Sereniss. Duca di Parma etc., dipinta da Annibale Caracci, intagliata da Carlo Cesi. Fran.cus Collignon Formis Romae Parione. Cum Privil. S. Pontificis.* Es folgt eine Widmung Carlo Cesis an Kardinal Pietro Ottoboni und dreißig Tafeln Cesis. Diese Ausgabe enthält keinen Text. Sie ist von der Bibliothek des Warburg Instituts online zugänglich: <http://www.sas.ac.uk>. Die Ausgabe, die im Giornale besprochen wird, enthält den erläuternden Text von Bellori: *Argomento della Galeria Farnese dipinta da Annibale Caracci disegnata e intagliata da Carlo Cesio, nel quale spiegansi e riduconsi allegoricamente alla moralità le favole poetiche in essa rappresentate.* In Roma: per Vitale Mascardi, 1657, mit einem Vorwort an die Leser von Francesco Collignon. Diese Ausgabe ist von der Scuola Normale Superiore di Pisa online verfügbar: <http://biblio.cribecu.sns.it/bellori/>. Belloris *Argomento* wurde 1678 Carlo Cesare Malvasia neugedruckt (*Felsina pittrice: vite de pittori bolognesi*, Bologna 1678, vol. I, pp. 437-442) aber ohne das Vorwort von Collignon. Für das Album von Cesi/Bellori siehe Marcus Kiefer, “Die Galleria Farnese in platonischer Sicht: Belloris Deutung von 1657 und ihr historischer Erkenntniswert”, in: *Kunst und ihre Betrachter in der frühen Neuzeit. Ansichten, Standpunkte, Perspektiven*, hrsg. von Sebastian Schütze, Berlin 2005, pp. 175-211, und unten Anm. 5.

eingehend. In der Tat behandelt das erste Drittel der Rezension dieses Werk, das den Titel *Argomento della Galeria Farnese dipinta da Annibale Caracci disegnata e intagliata da Carlo Cesio, nel quale spiegansi e riduconsi allegoricamente alla moralità le favole poetiche in essa rappresentate* trägt. Schon im Titel wird deutlich, dass die Bedeutung des Albums nicht lediglich in den graphischen Aufnahmen der Malereien, sondern auch in ihren Erläuterungen lag. Die ersten 13 der 30 Tafeln, so lesen wir, zeigen die im Fries und in den Gewölben dargestellten Mythen, die Malereien in Chiaroscuro sowie die Hermen und *Ignudi*.³ Die Tafeln von Cesi, schreibt der Rezensent, werden von Erläuterungen des Giovan Pietro Bellori begleitet, die sich mit dem Thema (*“argomento”*), der Allegorie (*“allegoria”*) und Moral (*“moralità”*) der mythologischen Darstellungen befassten: *„A queste stampe s’aggiunse de la spositione fatta dal Signor Gio. Pietro Bellori dell’argomento, allegoria, e moralità delle favole“*.⁴ In der Tat schreibt Collignon in seinem Vorwort an die Leser, seine Texte stammten aus Belloris handschriftlichen *Vita* von Annibale, die ihm Bellori mitgeteilt habe: *“Nel che valuto io mi sono della vita manuscritta di esso Annibale, dalla quale ho cavato queste osservazioni, essendomi stata liberalmente comunicata dal Signor Giovanni Pietro Bellori autore di essa”*.⁵ Bellori glaubte, so der Rezensent, dass die Bedeutung von Annibales Werk in den in den vier Ecken dargestellten Figuren der *“Amori”* zu finden sei: *“pretende essere tutte ordinate alle quattro Imagini degli Amori dipinti ne’ quattro angoli del Fregio”*. Dies wird der Rezensent nicht nur aus Belloris publizierter *Vita* Annibales (1672) sondern auch aus Belloris *“Argomento della Galleria”* von 1657 gewusst haben. Belloris Aussage von 1657 ist explizit: Annibale beabsichtigte, durch verschiedene Sinnbilder, das Thema *“Krieg und Frieden”* zwischen der himmlischen und der irdischen Liebe gemäß der Auslegung Platons darzustellen. In den vier Ecken der Galerie habe er gelehrte Bilder, die das Fundament des ganzen Werkes bilden, gemalt: *“Volle figurare il Pittore, con vari emblem, la guerra, e la pace tra’l celeste, e’l vulgare Amore, instituti da Platone: dipinse ne’ quattro canti della Galeria, quattro dottissime immagini, per fondamento di tutta l’opera (...)”*.⁶ Mit den

³ Siehe *Annibale Carracci e i suoi incisori*, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 4 ottobre – 30 novembre 1986, ed. Evelina Borea; Ginevra Mariani, Roma 1986, pp. 129-149.

⁴ Siehe *infra*, Text der Rezension.

⁵ Siehe Collignons Vorwort (Anm. 2). Somit ist es klar, dass Belloris *Vita* von Annibale zum größten Teil schon viele Jahre vor der Veröffentlichung ausgearbeitet wurde. Siehe Margaret Daly Davis, *“Giovan Pietro Bellori and the ‘Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne’ palazzi, nelle case, e ne’ giardini di Roma’ (1664). Modern libraries and ancient painting in Seicento Rome”*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68, 2005, p. 216. Kiefer (Anm. 2) erwähnt die Rezension im *Giornale* nicht und irrt sich in der Behauptung, dass Bellori in Collignons Publikation nicht erwähnt wird (*“[...] Bellori, der Verfasser der Begleitschrift, bleibt unerwähnt”*).

⁶ *Galeria nel Palazzo Farnese* (note 2): *“Argomento”*. Der Rezensent von 1678 war auch Autor der Besprechung Belloris *Vite*, die im *Giornale de’ letterati* 1673 erschien. Er schreibt in der Rezension von 1678, *“A queste stampe s’aggiunse la spositione fatta dal Signor Gio. Pietro Bellori dell’argomento, allegoria, e moralità delle favole, le quali, come accennai nel 6 Giornale del 1673 riferende le Vite de’ Pittori da lui descritte, pretende essere tutte ordinate alle quattro Imagini degli Amori dipinti ne’ quattro angoli del Fregio”*.

In der Rezension von den *Viten* (*FONTES* 16, Bellori 4), schreibt er: *“Trà le molte opere che l’autore describe di un tanto pittore, sono insigni il camerino, e la galleria del palazzo Farnese, pieni di belle moralità, e allegorie. Nell’uno egli volle rappresentar l’imagini della virtù, e nell’altra la guerra e la pace trà l’amor celeste, e il volgare, secondo la distintione di Platone; dipingendo da un lato il primo che lotta col secondo, e lo tira per li capegli, e dall’altro l’amor divino che toglie la face all’impuro per estinguerla.”*

Radierungen Cesis und dem Text Belloris vor sich fasst der *Rezensent* die Handlungen der „*Amori*“ zusammen und liefert dem Leser somit gleichsam den Schlüssel, um das Werk Annibales in seinem Ganzen zu verstehen. In der ersten Szene ringen die Figuren von himmlischer und irdischer Liebe. Die erste ziehe die andere an den Haaren. Die Krone oben deute auf den Sieg der *Virtù* über unvernünftige Gelüste und auf ihre Belohnungen. In der zweiten Ecke entreiße die Figur der himmlischen Liebe der irdischen die Fackel. Die zwei sich umarmenden „*Amori*“ in der dritten Szene verdeutlichen die Leidenschaften, die sich mit der Vernunft verbinden („*gli affetti che si uniscono con la ragione*“). Schließlich würden die Figuren von Eros und Anteros gezeigt, die den Palmzweig fest greifen und zwar in der Art wie die Eleer die Statuen von Amor in ihren Schulen aufstellten: „*e nella quarta dell’amore reciproco, Cupidine e Anterote, che stringono un ramo di palma nella forma con la quale collocavansi nelle scuole da gli elei le statue d’Amore*“. Auch seien vier Tugenden – „*Giustitia, Temperanza, Fortezza, e Charità*“ – mit den einschlägigen mythologischen Darstellungen, die sich auf die Bestrafung der Laster und den Lohn der Tugend beziehen, dargestellt.

In den folgenden zwei Dritteln der Besprechung behandelt der Rezensent das Album von Pietro Aquila, die *Galeriae Farnesiane Icones* (1677), das eigentliche Thema der Rezension. Den Unterschied zwischen beiden Werken verdeutlicht er folgendermaßen: Carlo Cesi habe die Gemälde und Malereien der Gewölbe und des Frieses als einzelne Bilder dargestellt.⁷ Er habe sie nicht in ihrem architektonischen Rahmenwerk, das sie vereinigte, gezeigt. Er habe auch nicht die Nischen, Statuen, Chiaroscuro oder Gemälde unterhalb des Gesimses dargestellt. Doch sei die Galerie von Annibale Carracci von allen Betrachtern als wahre Schule der Malerei, nicht nur in ihren einzelnen Teilen sondern auch in der Übereinstimmung zwischen den Teilen und dem Gesamten wahrgenommen worden („*come una vera scuola di pittura non solo in quanto alle parti, mà alla corrispondenza del tutto*“). Dementsprechend wolle Pietro Aquila das ganze Ensemble in einer Weise darstellen, dass man nicht nur die einzelnen Bilder, sondern auch ihre Anordnung, die dekorativen Elemente zwischen ihnen („*tramezzi*“) und das Ornament der vier Wände im Ganzen sehe. Für diejenigen daher, die auf ähnlicher Weise Säle und Räume auszustatten haben, sei sein Werk vorbildlich:

“*Il Signor Pietro Aquila hà voluto darcene il disegno e intaglio intero, com’ella si gode originalmente, in modo che si vedano non solo i quadri e pitture principali, mà l’ordine e dispositione tra loro, i tramezzi, e ornamenti, e tutto ciò che in ognuna delle 4. faccie si*

In seiner *Vita Annibales* von 1672 (Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de’ pittori, scuoltori et architetti moderni*, ed. Evelina Borea, Einleitung von Giovanni Previtali, Torino 1976), p. 60: schreibt Bellori: “*Avanti descrivere le favole conviene, che proponiamo gli Amori dipinti ne’ quattro lati della Galeria finti reali sopra il cornicione, da cui dipende tutto il concetto, ed allegorie dell’opera. Volle figurare il pittore con vari emblemi la guerra, e la pace tra’l celeste e’l vulgare Amore instituiti da Platone. Dipinse da un lato l’Amor celeste, che lotta con l’Amor vulgare, e lo tira per li capelli (...). Dall’altro lato significò l’amor divino, che toglie la face all’Amore impuro, per estinguerla (...). Gli altri due fanciulli, che si abbracciano sono il supremo, e’l terreno Amore (...). Nel quarto angolo viene descritto Anterote, che toglie il ramo della palma ad Amore, nel modo che gli Elei collocarono le statue nel ginnasio (...)*“.

⁷ *Galeriae Farnesianae Icones, Romae in aedibus Sereniss. Ducis Parmensis ab Annibale Carraccio ad veterum aemulatione posterorumq. admiratione coloribus expressae cum ipsarum monocromatibus et ornamentis a Petro Aquila delineatae incisae. Romae: Io. Iacobi de Rubeis cura, sumptibus, ac typis excusae ad Templum S. Mariae de Pace cum Privilegio Summi Pontificis [1677].*

osserva. Il che hà diligentemente eseguito, con profitto per l'esempio, che oggi suole seguitarsi negli ornamenti delle sale e delle camere."

Die Serie von Pietro Aquila bestehe aus 21 großen Tafeln ("*carta reale*"). Die ersten vier zeigten die Malereien an jedem Ende der Galerie. Der Rezensent identifiziert die Handlungen: an einem Ende Polyphem und Galatea, Apoll und Hyazinth, Perseus und Andromeda, am anderen Ende Polyphem und Acis, der Raub Ganymeds, und Perseus mit dem Haupt der Medusa. Die folgenden 6 Tafeln (5-10) stellen die Malereien und die dekorativen Elementen in den Friesen beider Wände dar. Der Rezensent identifiziert weiter die Szenen: Juno und Jupiter zwischen den Medaillons mit Marsyas und Orithya; Galatea mit Cymothoë; Diana und Endymion, zwischen den Medaillons von Europa und Orpheus mit Euridice. Auf der anderen Wand fänden sich Darstellungen von Anchises und Venus zwischen den Medaillons von Salmacis und Hermaphrodit und Amor mit Pan; Aurora und Cephalus; Herkules und Jole zwischen den Medaillons von Leander und Hero und Syrinx und Pan. Die Tafeln 11, 12, und 13 stellten die drei Malereien im Zentrum der Gewölbe vor: Merkur und Paris, den Triumph des Bacchus und der Ariadne, Pan und Diana. Die Tafeln 14 und 15 zeigten die Erogen und die Sklaven, oder Telamonen. Die fünf folgenden Tafeln enthalten die linke Wand mit Gesims, Stuckarbeiten und Statuen; die letzte Tafel zeige die Statuen und kleineren Malereien zwischen den Fenstern an der rechten Wand.

Anschließend erwähnt der Rezensent die beiden Tafeln am Anfang des Werkes. Die erste zeige das Bildnis Annibale Carraccis, der eine Allegorie der Malerei aus einer antiken Grotte zum Apollo-Tempel führe ("*uno contenente l'effigie di Annibale Carracci in atto di solevare da terra la Pittura per condurla al tempio d'Appolline*"). Die zweite stelle das Marmorbildnis Annibales dar, das neben dem Bildnis Raphaels im Pantheon ("*Chiesa della Rotonda di Roma*") stehe. Beide Monumente, schreibt der Rezensent, seien von Carlo Maratti, Verehrer und Nachahmer dieser 'Leuchte der Malerei', errichtet worden. Die Inschriften wurden von Bellori verfasst: "*(...) l'altro [intaglio] contenente il ritratto del medesimo in marmo, posto nella Chiesa della Rotonda di Roma à canto di quello di Rafaele, l'un e l'altro eretto dal Signor Carlo Maratti, ammiratore e imitatore di questi due gran lumi della Pittura, con le iscrizioni fatte del Signor Bellori (...)*". Die Aussagen des Rezensenten sind als zeitgenössische Dokumente der Beiträge Marattis und Belloris wichtig.

Die lateinischen Verse auf den ersten 13 Tafeln (5-17), die die Hauptmythen darstellen, fährt der Rezensent fort, seien ebenfalls von Bellori verfasst worden: "*(...) del quale [Bellori] parimente si pone à piè de' primi tredici foglij sopraccennati la spiegazione in versi latini delle principali favole della galeria ivi espresse*". Zum Schluss lenkt der Autor die Aufmerksamkeit des Lesers auf ein weiteres Werk von Pietro Aquila, das die Radierungen nach den von Annibale Carracci ausgeführten Malereien des "*camerino*" im Palazzo Farnese enthalte. Dieses Album sei ebenfalls neulich veröffentlicht worden.⁸ Es bestehe aus zwölf Tafeln, die Darstellungen von Herkules, Ulysses, Anapus und Amphinomus, und Perseus und Medusa zeigen. Auch hier sind die lateinischen Verse der ersten sieben Szenen – die obengenannten – von Giovan Pietro Bellori.⁹ Das Werk von Aquila war sehr begehrt, schreibt

⁸ *Imagines Farnesiani cubiculi cum ipsarum monocromatibus et ornamentis Romae in aedibus Sereniss. Cucis Parmensis. ab Annibale Carraccio aeternitati pictae a Pietro Aquila delineatae incisae. Io. Jacobus de Rubeis cura, sumptibus, ac typis editae Romae ad Templ. S. Mariae de Pace cum Priv. S. Pont. [ca. 1677].* Siehe: *Annibale Carracci e i suoi incisori* (Anm. 2), pp. 73-80 (Camerino, Pietro Aquila).

⁹ Die Beiträge Belloris werden in keinem der beiden Alben Aquilas erwähnt. Siehe jedoch: *Indice delle stampe intagliate in rame e in acquaforte, esistenti nella stamperia di Gian Giacomo De' Rossi,*

der Rezensent weiter, denn bislang seien nur vier Bilder Annibales im „Camerino“ von Pierre Mignard in Frankreich herausgegeben worden und diesen fehlen die Dekorationselemente.¹⁰

Der Rezensent war engstens mit den Alben von Carlo Cesi und Pietro Aquila vertraut. Vielleicht war es die Knappheit der Erläuterungen Belloris in Aquilas Album – die in wenigen Zeilen gedruckten lateinischen Verse auf den Bildern – die ihn dazu gebracht hat, eingehend über die viel früher erschienene Arbeit Cesis zu berichten, denn hier konnte er Belloris bedeutendere Leistung den Lesern vermitteln. Auch wenn Belloris Erläuterungen in der Wiedergabe Collignons kurz gefasst werden, bleiben sie lehrreich, wie das folgende Beispiel zeigt:

“9. Galatea, opure sia Venere portata sopra il mare da Cimatoe Dio Marino, viene accompagnata dalle Gratie sopra i Delfini, e gli Amori volanti con la face, e con gli strali: fu ingegno il pittore per significare lo strepito della buccina ispirata da Tritone, il figurarvi appresso un amorino, che si chiude gli orecchi. Questa con la seguente favola fu colorita da Agostino Caracci.”

Auf diese Weise wird der Leser darauf aufmerksam gemacht, dass er ausführlichere Erläuterungen der Malereien Carraccis in der Veröffentlichung Cesis findet; auch dort findet er den Schlüssel zum Verständnis von Annibales Werk. Da der Rezensent, wie er schreibt, auch die Künstlerviten Belloris im *Giornale* besprochen habe, wird der Leser zu weiteren Quellen über die Galerie in Palazzo Farnese geführt.¹¹

Die enge Verwandtschaft der hier behandelten Rezension und der vom selben Autor im *Giornale de' letterati* 1673 veröffentlichten Besprechung der Künstlerviten Belloris (*FONTES* 16, Bellori, 4) zeigt sich nicht nur hinsichtlich des Inhalts, sondern auch in der angewandten Sprache der Kunsttheorie, die dem literarischen Stil Belloris analog ist. Es liegt nahe zu vermuten, dass beide Besprechungen unter Mitwirkung Belloris zustande gekommen sind.

Roma 1677, zitiert in: *Annibale Carracci e i suoi incisori* (Anm. 2), pp. 80, 182. Siehe auch: *Indice delle stampe intagliate in rame a bulino e in acqua forte esistenti nella Stamperia di Lorenzo Filippo de' Rossi. In Roma: Appresso Santa Maria della Pace, 1735. Contributo alla storia di una stamperia romana*, a cura di Anna Grelle Iusco, Roma 1996, pp. 36-37:

“*Annibale Caracci:*

Galleria del Palazzo del Duca di Parma in Roma, colle favole, e scompartimenti di chiaro scuro, e ornamenti d'architettura, e statue, col ritratto, e deposito di Annibale Caracci, invenzione, e disegno di Carlo Maratti, disegnata, e intagliata in acqua forte da Pietro Aquila, colle iscrizioni in versi di Gio. Pietro Bellori, libro in 25. fogli imperiale per traverso. Scudi 5.

Camerino del medesimo Palazzo, colle favole, e ornamenti di chiaro scuro, disegnato, e intaglato in acqua forte da Pietro Aquila colle iscrizioni del medesimo, libro in 1. fogli reali per traverso. Scudi 2.”

Beide Eintragungen befinden sich auch in den *Indici* von 1677, p. 21 c.3, c.4.

¹⁰ Mignard hat eigentlich sechs Radierungen der Malereien im Camerino publiziert. Siehe *Annibale Carracci e i suoi incisori* (Anm. 2), pp. 69-73. Aquilas Radierungen zeigen auch hier die Malereien innerhalb des ganzen dekorativen Ensembles.

¹¹ Siehe Anm. 6.

INTRODUCTION TO *FONTES* 25

Galeriae Farnesianae Icones Romae in aedibus Sereniss. Ducis Parmensis ab Annibale Carraccio ad Veterum aemulationem posterorumq. admiratioe coloribus expressae cum ipsarum monocromatibus et ornamentis. A Petro Aquila delineatae incisae. Io: Iacobi de Rubeis cura, sumptibus ac typis excuse. Romae: ad Templum S. Mariae de Pace cum Privil. Summi Pontificis [1677].

The anonymous author of the review of Pietro Aquila's album of etchings after Annibale Carracci's paintings in the Gallery of the Farnese Palace¹² begins by describing the gallery as a miracle of art ("*uno sforzo e miracolo dell'arte*"), in which one sees the artist's skill and fertility in invention ("*la maestria e fecondità del pittore nell'inventione*"), his directness and gravity in drawing ("*la franchezza e gravità nel disegno*"), his strength and harmony in color ("*la forza e armonia ne' colori*"), his grace and vigor of expression ("*la gratia e vivezza nell'espressione*"), and all that one admires in beauty, greatness, and excellence of modern painting and in the ancient painting of the Greeks and Romans.

"La galleria da Annibale Carracci dipinta nel Palazzo Farnese è uno sforzo e miracolo dell'arte in cui del pari congiunte si vedono la maestria e fecondità del pittore nell'inventione, la franchezza e gravità nel disegno, la forza e armonia ne' colori, la gratia e vivezza nell'espressione, e tutto ciò che ne' moderni, e greci e romani antichi di vago, di grande, e di eccellente si ammira."

The reviewer opens his discussion by reporting on the earlier album of etchings after Annibale's paintings in the Farnese Gallery by Carlo Cesi. This was published in 1657 by François Collignon.¹³ The reviewer knew the publication very well and describes it in detail.

The numeration of the footnotes to the Introduction in English follows and continues the numeration of the Introduction in German.

¹² *Galeriae Farnesianae Icones Romae in aedibus Sereniss. Ducis Parmensis ab Annibale Carraccio ad Veterum aemulationem posterorumq. admiratioe coloribus expressae cum ipsarum monocromatibus et ornamentis. A Petro Aquila delineatae incisae. Io: Iacobi de Rubeis cura, sumptibus ac typis excuse. Romae: ad Templum S. Mariae de Pace cum Privil. Summi Pontificis, 1677.*

¹³ The titlepage reads: *Galleria nel Palazzo Farnese in Roma del Sereniss. Duca di Parma etc., dipinta da Annibale Caracci, intagliata da Carlo Cesi. Fran.cus Collignon Formis Romae Parione. Cum Privil. S. Pontificis. A dedication to Cardinal Ottoboni by Carlo Cesi and thirty plates by Cesi follow. This edition does not contain Bellori's text. This text is available online at the Library of the Warburg Institute in London: <http://www.sas.ac.uk>. The edition discussed by the reviewer in the *Giornale de' letterati* has an additional title, *Argomento della Galleria Farnese dipinta da Annibale Caracci disegnata e intagliata da Carlo Cesio, nel quale spiegansi e riduconsi allegoricamente alla moralità le favole poetiche in essa rappresentate*. In Roma: per Vitale Mascardi, 1657, with a foreword to the reader by Francesco Collignon. This is to be found online at: <http://biblio.cribecu.sns.it/bellori/>.*

Indeed the first third of the review is dedicated to this earlier work and the “*Argomento della Galleria Farnese dipinta da Annibale Caracci disegnata e intagliata da Carlo Cesio, nel quale spiegansi e riduconsi allegoricamente alla moralità le favole poetiche in essa rappresentate*” contained there. It is clear from the title that the importance of the publication lay not only in the reproduction of the paintings but also in their elucidation. The first thirteen plates, the reviewer writes, show the mythological paintings in the frieze and vault of the gallery; the following seventeen, the chiaroscuro paintings and other elements showing herms and nudes.¹⁴ The plates, the reviewer continues, were accompanied by explanations written by Giovan Pietro Bellori dealing with the theme (“*argomento*”), allegory (“*allegoria*”), and moral lesson (“*moralità*”) underlying the representations of the myths: “*A queste stampe s’aggiunse de la spositione fatta dal Signor Gio. Pietro Bellori dell’argomento, allegoria, e moralità delle favole*”.¹⁵ Collignon, in fact, states in his introduction to the reader that Bellori had generously lent him with his manuscript *vita* of Annibale Carracci from which he drew these observations: “*Nel che valuto io mi sono della vita manuscritta di esso Annibale, dalla quale ho cavato queste osservazioni, essendomi stata liberalmente comunicata dal Signor Giovanni Pietro Bellori autore di essa*”.¹⁶ Bellori believed, the reviewer writes, that the meaning of Annibale’s ceiling decoration was to be found in the figures of the “*Amori*” found in the four corners of the vault: “*pretende esser tutte ordinate alle quattro immagini degli amori dipinti ne’ quattro angoli del fregio (...)*”. Bellori stated this very explicitly in his “*Argomento della Galleria*” of 1657. Annibale intended, he writes, to portray with various emblems the theme of ‘war and peace’ between celestial and earthly love that had been postulated by Plato. In the four corners of the Gallery he painted learned images which are the foundation of the whole work: “*Volle figurare il Pittore, con vari emblem, la guerra, e la pace tra’l celeste, e’l volgare Amore, instituti da Platone: dipinse ne’ quattro canti della Galleria, quattor dottissime immagini, per fondamento di tutta l’opera (...)*”. The same argument is presented in Bellori’s *vita* of Annibale published in 1672.¹⁷ With the prints of Carlo Cesi and the text of

Bellori’s *Argomento* was republished in 1678 by Carlo Cesare Malvasia (*Felsina pittrice: vite de pittori bolognesi*, Bologna 1678, vol. 1, pp. 437-442) without, however, Collignon’s foreword to the readers. For the Cesi-Bellori publication, see Marcus Kiefer, “Die Galleria Farnese in platonischer Sicht: Belloris Deutung von 1657 und ihr historischer Erkenntniswert”, in: *Kunst und ihre Betrachter in der frühen Neuzeit. Ansichten, Standpunkte, Perspektiven*, ed. Sebastian Schütze, Berlin 2005, pp. 175-211, and above note 5.

¹⁴ See *Annibale Carracci e i suoi incisori*, Roma, Istituto nazionale per la grafica, 4 ottobre – 30 novembre 1986, ed. Evelina Borea and Ginevra Mariani, Roma 1986, pp. 129-149, where the texts are transcribed and the images are reproduced.

¹⁵ See below, Text of the anonymous review.

¹⁶ *Galleria nel Palazzo Farnese* (note 2 *supra*), “*Francesco Collignon a’ lettori*”. Collignon’s statement demonstrates that Bellori had already elaborated the structure of Annibale’s *vita* and had written much of the description of the Farnese Gallery at this time. See Margaret Daly Davis, “Giovan Pietro Bellori and the ‘Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne’ palazzi, nelle case, e ne’ giardini di Roma’ (1664): Modern libraries and ancient painting in Seicento Rome”, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68, 2005, p. 216. Kiefer (note 2 *supra*) did not consult the review in the *Giornale de’ letterati* and is mistaken when he writes that in Collignon’s publication Bellori is not mentioned (“[...] Bellori, der Verfasser der Begleitschrift, bleibt unerwähnt”).

¹⁷ *Galleria nel Palazzo Farnese* (note 2), “*Argomento*”. The anonymous reviewer here was also the author of the review of Bellori’s *Vite* published in the *Giornale de’ letterati* in 1673. In the present review, we read, “*A queste stampe s’aggiunse la spositione fatta dal Signor Gio. Pietro Bellori dell’argomento, allegoria, e moralità delle favole, le quali, come accennai nel 6 Giornale del 1673*

Giovan Pietro Bellori before him, the reviewer summarizes the actions of the “*amori*” and provides the reader in a few simple lines a key to understanding the whole of the painted and stucco ornamentation of the gallery. In the first of the four scenes the figures of celestial and earthly love wrestle with one another, the first, celestial love, pulling the second, common love, by his hair. The crown shown above them denotes the victory and rewards of virtue against unreasonable appetites. In the second scene, celestial love wrests the torch from earthly love; in the third, the *amori* embrace, demonstrating the passions which unite with reason (“*gli affetti che si uniscono con la ragione*”); in the fourth, the allegories of reciprocal love, represented by the figures of Cupid and Anteros, clasp a palm branch in the manner in which the Eleians placed their statues of Amor in the schools: “*e nella quarta dell’amore reciproco, Cupidine e Anterote, che stringono un ramo di palma nella forma con la quale collocavansi nelle scuole da gli elei le statue d’Amore*”. Annibale also painted four Virtues – Justice, Temperance, Strength and Charity – with relevant scenes from mythology that alluded to the punishment of vice and the reward of virtue.

In the following two thirds of his review the author treats the album which is the specific subject of his review, that is, the *Galeriae Farnesiane Icones*, designed and engraved by Pietro Aquila and published in 1677, and he clarifies the differences between the works of Cesi and Aquila.¹⁸ Carlo Cesi, we read, had been limited to representing the single pictures and paintings in the vault and frieze. He did not show them within the architectural framework that united them, nor did he show the niches, statues, *chiaroscuro*, or paintings on the frieze below the cornice. Annibale Carracci’s gallery was, however, celebrated by all as the true school of painting, not in its single parts alone, but in the correspondence of these parts to the whole (“*come una vera scuola di pittura non solo in quanto alle parti, mà alla*

riferende le Vite de’ Pittori da lui descritte, pretende essere tutte ordinate alle quattro Imagini degli Amori dipinti ne’ quattro angoli del Fregio”.

In the review of 1673 of Bellori’s *Vite*, the reviewer writes concerning the *camerino* and the *galleria*: “*Trà le molte opere che l’autore descrive di un tanto pittore, sono insigni il camerino, e la galleria del palazzo Farnese, pieni di belle moralità, e allegorie. Nell’uno egli volle rappresentar l’imagini della virtù, e nell’altra la guerra e la pace trà l’amor celeste, e il volgare, secondo la distinzione di Platone; dipingendo da un lato il primo che lotta col secondo, e lo tira per li capegli, e dall’altro l’amor divino che toglie la face all’impuro per estinguerla. Pose ogni industria nel ritrovar, e ordinar le favole con gli episodii di questo nobilissimo poema, che così può chiamarsi, per le stupende inventioni, moltitudine e varietà di figure, e per l’espressione di moti terribili, e passioni, e affetti amorosi*”. See FONTES 16, Bellori, 4, for text of the 1673 review.

In his published *vita* of Annibale (Giovan Pietro Bellori, *Le vite de’ pittori scultori et architetti moderni*, ed. Evelina Borea, introduction by Giovanni Previtali, Torino 1976, p. 60), Bellori writes: “*Avanti descrivere le favole conviene, che proponiamo gli Amori dipinti ne’ quattro lati della Galleria finti reali sopra il cornicione, da cui dipende tutto il concetto, ed allegorie dell’opera. Volle figurare il pittore con vari emblemi la guerra, e la pace tra’l celeste e’l volgare Amore instituiti da Platone. Dipinse da un lato l’Amor celeste, che lotta con l’Amor volgare, e lo tira per li capelli (...). Dall’altro lato significò l’amor divino, che toglie la face all’Amore impuro, per estinguerla (...). Gli altri due fanciulli, che si abbracciano sono il supremo, e’l terreno Amore (...). Nel quarto angolo viene descritto Anterote, che toglie il ramo della palma ad Amore, nel modo che gli Elei collocarono le statue nel ginnasio (...).*”

¹⁸ *Galeriae Farnesianae Icones, Romae in aedibus Sereniss. Ducis Parmensis ab Annibale Carraccio ad veterum aemulatione posterorumq. admiratione coloribus expressae cum ipsarum monocromatibus et ornamentis a Petro Aquila delineatae incisae. Romae: Io. Iacobi de Rubeis cura, sumptibus, ac typis excusae ad Templum S. Mariae de Pace cum Privilegio Summi Pontificis [1677].*

corrispondenza del tutto”). Thus the artist Pietro Aquila desired to represent the complete ensemble so that one might observe not only the individual paintings but also their order and disposition, the decorative elements between them (*“tramezzi”*), and the decoration of each of the four walls. For those whose task it was to decorate similar halls and rooms Aquila’s prints served as an example:

“Il Signor Pietro Aquila hà voluto darcene il disegno e intaglio intero, com’ella si gode originalmente, in modo che si vedano non solo i quadri e pitture principali, mà l’ordine e dispositione tra loro, i tramezzi, e ornamenti, e tutto ciò che in ognuna delle 4. faccie si osserva. Il che hà diligentemente eseguito, con profitto per l’esempio, che oggi suole seguitarsi negli ornamenti delle sale e delle camere.”

Pietro Aquila’s series of etchings consists of twenty-one large plates, in *“carta reale”*. The first four sheets show the paintings at both ends of the room. The reviewer identifies the subjects: at one end of the gallery were represented Polyphemus and Galatea, the small painting of the Rape of Hyacinth by Apollo, and the scene of Andromeda bound to a reef, with Perseus above, who terrifies the monster. At the other end of the gallery were shown Polyphemus hurling a boulder at Acis, the small painting of the Rape of Ganymede by Jupiter in the form of an eagle, and the scene of Perseus holding the head of the Medusa, who turns Tescelus and his companions to stone. The following six plates, 5-10, illustrate the paintings and the insertions in the friezes of the two lateral and walls, and the reviewer identifies these as well: the figures of Juno and Jupiter placed between two medallions showing Marsyas flaying Apollo and Orithya carried off by Borea; Galatea borne over the ocean by the sea god Cymothoë; Diana embracing Endimion, placed between the medallions of Europa carried off by Jupiter in the form of a bull and Orpheus and Eurydice. On the other wall are the images of Anchises and Venus shown between the medallions of Salmacis and Hermaphroditus and Cupid, who subdues the god Pan; the rape of Cephalus by Aurora; and Hercules and Iole between the medallions of Leander and Hero at the Hellespont and Syringe who, pursued by Pan, is transformed into a reed. Plates 11, 12, and 13 represent the three paintings at the centre of the vault, Mercury who offers the golden apple to Paris; the triumph of Bacchus and Adriane with Silenus and his entourage; finally, the god Pan offering a skein of wool to Diana. The subjects of plates 14 and 15 are the *amori* from the four corners of the gallery and the slaves who hold up the paintings of Andromeda and Perseus. The five successive plates show the whole of the left wall, when one enters, with the cornice, stuccos, and statues of marble in their niches. The last plate shows the statues and small paintings on the right wall, between the windows: *“tutta la faccia del muro sinistro à chi entra, col cornicione, stucchi veri, e statue di marmo ne’loro nicchii; e l’ultimo, le statue e picciole pitture del muro destro, come tra le fenestre si vedono”*.

The reviewer concludes his description of the paintings in the Gallery with reference to the two folios at the beginning of Pietro Aquila’s album. The first shows the effigy of Annibale Carracci leading the allegory of *“Painting”* from an ancient grotto to the temple of Apollo (*“uno contenente l’effigie di Annibale Carracci in atto di solevar da terra la Pittura per condurla al tempio d’Appolline”*). The second shows the portrait of Annibale in marble placed in the Pantheon (*“Chiesa della Rotonda di Roma”*) next to the portrait of Raphael. Both monuments were erected by Signor Carlo Maratti, an admirer and imitator of the two great luminaries of painting. The inscriptions on the monument were composed by Giovan Pietro Bellori: *“l’altro [intaglio] contenente il ritratto del medesimo in marmo, posto nella Chiesa della Rotonda di Roma à canto di quello di Rafaele, l’un e l’altro eretto dal Signor Carlo Maratti, ammiratore e imitatore di questi due gran lumi della Pittura, con le iscrizioni fatte*

del Signor Bellori (...)". The reviewer's statements are an important contemporary documentation of the rôles of Maratti and Bellori.

Finally the reviewer reports, very specifically, that the Latin verse inscriptions at the foot of the first thirteen of Pietro Aquila's plates, those representing the principal myths (5-17), were composed by Bellori: "(...) *del quale [Bellori] parimente si pone à piè de' primi tredici fogli sopraccennati la spiegazione in versi latini delle principali favole della galeria ivi espresse*". He further calls the reader's attention to the fact that the same Signor Pietro Aquila had recently drawn and engraved ("*disegnato et intagliato*") the whole of the "*camerino*", painted by Annibale in Palazzo Farnese.¹⁹ This work consisted of twelve plates, he reports, including three scenes of Hercules, two of Ulysses, the image of Anapus and Amphinomus, and that of Perseus and Medusa. Here too the verses in Latin at the foot of the first seven etchings – those named above – were composed by Bellori.²⁰ The album was sought after, he states, for only four folios had thus far been engraved by Signor Mignard in France and these plates lack the additional ornaments of the chamber.²¹

The reviewer had studied both Carlo Cesi's album of Annibale's paintings in the Farnese Gallery (1657) and that of Pietro Aquila (1678) in great detail. It is perhaps the very brevity of Bellori's contribution to Aquila's album – consisting only of a very few lines of Latin verse at

¹⁹ *Imagines Farnesiani cubiculi cum ipsarum monocromatibus et ornamentis Romae in aedibus Sereniss. Cucis Parmensis. ab Annibale Carraccio aeternitati pictae a Pietro Aquila delineatae incisae. Io. Jacobus de Rubeis cura, sumptibus, ac typis editae Romae ad Templ. S. Mariae de Pace cum Priv. S. Pont. [ca. 1677]. See Annibale Carracci e i suoi incisori (note 2 supra), pp. 73-80 (Camerino, Pietro Aquila).*

²⁰ Bellori's textual contributions, that is, his brief Latin verses, to Aquila's publications of the *Camerino* and the *Galleria*, are not mentioned in the publications. See, however, *Indice delle stampe intagliate in rame e in acquaforte, esistenti nella stamperia di Gian Giacomo De' Rossi*, Roma 1677, cited in *Annibale Carracci e i suoi incisori* (note 2 supra), pp. 80, 182. See also: *Indice delle stampe intagliate in rame a bulino e in acqua forte esistenti nella Stamperia di Lorenzo Filippo de' Rossi. In Roma: Appresso Santa Maria della Pace, 1735. Contributo alla storia di una stamperia romana*, ed. Anna Grelle Iusco, Roma 1996, pp. 36-37:

"*Annibale Caracci:*

Galleria del Palazzo del Duca di Parma in Roma, colle favole, e scompartimenti di chiaro scuro, e ornamenti d'architettura, e statue, col ritratto, e deposito di Annibale Caracci, invenzione, e disegno di Carlo Maratti, disegnata, e intagliata in acqua forte da Pietro Aquila, colle iscrizioni in versi di Gio. Pietro Bellori, libro in 25. fogli imperiale per traverso. Scudi 5.

Camerino del medesimo Palazzo, colle favole, e ornamenti di chiaro scuro, disegnato, e intagliato in acqua forte da Pietro Aquila colle iscrizioni del medesimo, libro in 1. fogli reali per traverso. Scudi 2."

These two entries in the *Indici* of 1735, which confirm Bellori's authorship and provide a date for both albums to 1677 at the latest, are found in the *indici* of 1677 at p. 21 c. 3, c. 4.

²¹ Mignard had, in fact, published six etchings from the Camerino Farnese. See *Annibale Carracci e i suoi incisori* (note 2 supra), p. 69-73. It should be noted that Aquila's etchings of the Camerino also show the paintings within the ornamental framework of the whole ensemble. See *Annibale Carracci e i suoi incisori* (note 3 supra) for the transcriptions of Latin verses and for the reproduction of the images.

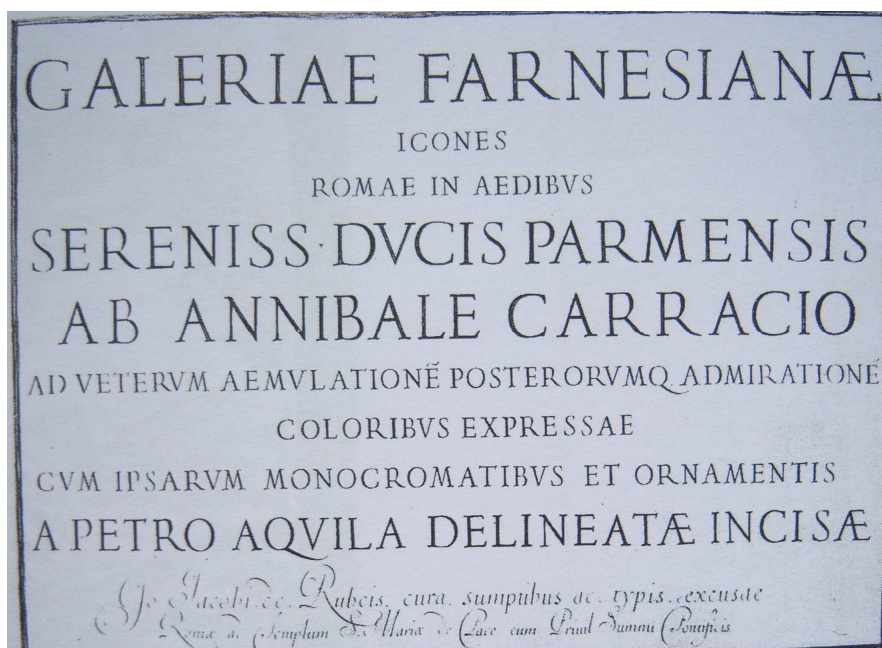
the foot of the first thirteen plates – that led the reviewer to deal at some length with Bellori's iconographic interpretations of Collignon's album of engravings by Carlo Cesi. While Bellori's explanations as reported, or summarized, by Collignon are succinct, they are nonetheless comprehensive. The example of the interpretation of Plate 9 which Collignon drew from Bellori may suffice.

“9. *Galatea, opure sia Venere portata sopra il mare da Cimatoe Dio Marino, viene accompagnata dalle Gratie sopra i Delfini, e gli Amori volanti con la face, e con gli strali: fu ingegno il pittore per significare lo strepito della buccina ispirata da Tritone, il figurarvi appresso un amorino, che si chiude gli orecchi. Questa con la seguente favola fu colorita da Agostino Caracci.*”

The reader of the review is thus alerted to the fact that he will find longer explanations of the myths presented in Cesi's album and, indeed, he will find a key to understanding the painted decoration. At the same time the reviewer discloses that he had reviewed Bellori's *Vite de' pittori* in the *Giornale de' letterati* in 1673. In this review he had already provided a brief account of Bellori's interpretations of Annibale's paintings, which were described at length in the *Vite* (see *FONTES* 16, Bellori, 4).²²

The close relationship between both reviews, that of the *Vite* and that of the *Galeriae Farnesiane Icones*, is discernable not only in terms of contents but also in terms of the critical language common to both texts. The reviewer's literary style is, at the same time, strikingly close to many of Bellori's writings. This, together with his detailed knowledge of the contents of Bellori's *Vite* and his interest in explaining the albums of Carlo Cesi and Pietro Aquila, suggest that for his discussions in the *Giornale de' letterati* the reviewer was guided by Bellori himself.

²² See note 6 *supra*.



TITELBLATT / Titlepage: *Galeriae Farnesianae icones Romae in aedibus Sereniss. Ducis Parmensis etc.*, 1677

DER TEXT

VI.

GIORNALE DE' LETTERATI

Li 30 Giugno 1678

Galeriae Farnesianae icones Romae in aedibus Sereniss. Ducis Parmensis ab Annibale Carraccio ad veterum aemulationem, posterorumque admirationem coloribus expressae cum ipsarum monocromatibus & ornamentis, A Petro Aquila delineatae incisae. Io Iacobi de Rubeis cura, sumptibus, ac Typis excusae, Romae ad Templum S. Mariae de Pace.

La galleria da Annibale Carracci dipinta nel Palazzo Farnese è uno sforzo e miracolo dell'arte in cui del pari congiunte si vedono la maestria e fecondità del pittore nell'invenzione, la franchezza e gravità nel disegno, la forza e armonia ne' colori, la gratia e vivezza nell'espressione, e tutto ciò che ne' moderni, e greci e romani antichi di vago, di grande, e di eccellente si ammira. Fù data la prima volta alle stampe da Francesco Collignon nel 1657, disegnata e intagliata dal Signor Carlo Cesi, il quale havendo diviso il lavoro in 30 foglij, riportò ne' primi tredici le favole de' quadri del fregio e della volta, e ne' dicisette seguenti i chiaroscuri e ornamenti co' termini, e ignudi dipinti parte al naturale e parte di stucco finto, e la vergine che accoglie l'unicorno. A queste stampe s'aggiunse la spositione fatta dal Signor Gio. Pietro Bellori dell'argomento, allegoria, e moralità delle fauole, le quali, come accennai nel 6 Giornale del 1673 riferende le Vite de' Pittori da lui descritte, pretende esser tutte ordinate alle quattro imagini degli amori dipinti ne' quattro angoli del fregio. La prima dell'Amor celeste che tira per li capegli il volgare, con sopra una corona che denota la vittoria e premio della virtù contro l'appetito irragionevole: la seconda del primo che toglie la face all'altro: nella terza s'abbracciano insieme dimostrando gli affetti che si uniscono con la ragione: e nella quarta dell'amore reciproco, Cupidine e Anterote, che stringono un ramo di palma nella forma con la quale

collocavansi nelle scuole da gli Elei le statue d'Amore. Dipinse di più Annibale le quattro Virtù, Giustitia, Temperanza, Fortezza, e Charità con le favole che alludono alle pene del vizio, e al premio della Virtù.

Mà essendosi il Signor Cesi ristretto à rappresentar i quadri e le pitture della volta e del fregio, senza la collegatione e unione delle medesime con i loro ornamenti, e senza i nicchi, statue, chiaroscuri, e pitture de' muri sotto il cornicione; ed essendo per altro quest'opera così riguardevole e da tutti celebrata come una vera scuola di pittura non solo in quanto alle parti, mà alla corrispondenza del tutto: il Signor Pietro Aquila hà voluto darcene il disegno e intaglio intero, com'ella si gode originalmente, in modo che si vedano non solo i quadri e pitture principali, mà l'ordine e dispositione tra loro, i tramezzi, e ornamenti, e tutto ciò che in ognuna delle 4. faccie si osserva. Il che hà diligentemente eseguito, con profitto per l'esempio, che oggi suole seguirarsi negli ornamenti delle sale e delle camere.

Sono foglij 21 di carta reale; i primi quattro contengono le pitture delle due teste della galeria, cioè, dell'una, il Polifemo e Galatea col picciol quadro di Giacinto rapito da Apolline, e l'Andromeda legata allo scoglio con Perseo sopra il Pegaso che fà impietrire il mostro; dell'altra, il Polifemo che lancia uno scoglio contro Aci col picciol quadro di Ganimede rapito dell'aquila, e il Perseo con la testa di Medusa in mano che converte in pietra Teffalo e compagni.

I sei foglij che seguono fino al decimo comprendono le pitture e tramezzi del fregio delle due facce laterali; d'una delle quali sono Giunone e Giove tra i due medaglioni verdi di Marsia scorticato da Apolline, e di Oritia rapita da Borea; la Galatea portata sopra il Mare da Cimotheo dio marino; e Diana che abbraccia Endimione tra due medaglioni di Europa rapita dal Toro, e d'Orfeo ed Euridice: e dell'altra sono Anchise e Venere tra due medaglioni di Salmace ed Hermafrodito, e d'Amore che doma il dio Pane; l'Aurora che rapisce Cefalo; ed Hercole e Iole trà medaglioni di Leandro ed Hero nell'Ellesponto, e di Siringa che seguitata da Pane si trasforma in canna.

I foglij 11, 12, e 13 rappresentano i tre quadri del mezzo della volta, cioè il Mercurio che porge il pomo d'oro à Paride, il trionfo di Bacco con Arianna e'l choro di Sileno, e il dio Pane che a Diana presenta una massa di lana.

Finalmente il 14 contiene le quattro imagini degli Amori de' quattro angoli del fregio; il 15 gli schiavi che reggono i due quadri di Andromeda e di Perseo; i cinque che sieguono, tutta la faccia del muro sinistro à chi entra, col cornicione, stucchi veri, e statue di marmo ne' loro nicchij; e l'ultimo, le statue e picciole pitture del muro destro, come tra le fenestre si vedono.

A questi intaglij si premettono due foglij, uno contenente l'effigie di Annibale Carracci in atto di sollevar da terra la Pittura per condurla al tempio

d'Appolline; l'altro contenente il ritratto del medesimo in marmo, posto nella Chiesa della Rotonda di Roma à canto di quello di Rafaele, l'un e l'altro eretto dal Signor Carlo Maratti, ammiratore e imitatore di questi due gran lumi della pittura, con le iscrizioni fatte del Signor Bellori, del quale parimente si pone à piè de' primi tredici foglij sopraccennati la spiegazione in versi latini delle principali favole della galleria ivi espresse.

Non è fuori di proposito il quì aggiungere che il medesimo Signor Pietro Aquila ha poc' anzi disegnato e intagliato tutto il camerino, dipinto da Annibale nell'istesso palazzo, in dodici foglij, con la spiegazione in versi latini similmente del Signor Bellori a piè de' primi sette, contenenti le favole di Hercole, invitato dalla Virtù e dalla Voluttà, in atto di sostenere il mondo, e che riposa dalle fatiche; Ulisse avanti Circe; Ulisse nella nave al lido delle Sirene; Anfinomo e Anapo che portano i loro genitori; e Perseo che tronca il capo à Medusa. Era desiderata quest'opera, non essendone stati prima intagliati che quattro fogli in Francia dal Signor Mignard senza gli ornamenti.

GIOVAN PIETRO BELLORI: BIOGRAPHIE

Giovan Pietro Bellori (geboren: Rom, 15. Januar 1613; gestorben: Rom, 19. Februar 1696). Antiquar und Archäologe; Kunsttheoretiker und Verfasser von Werken über moderne Kunst; Biograph in der Tradition von Vasari.

Sohn eines Bauers wurde Bellori in Rom bei einem der führenden Antiquare der Zeit, Francesco Angeloni, groß gezogen und ausgebildet. Angeloni besaß eine Sammlung antiker und moderner Kunstwerken und Artefakten, die das Muster für Belloris eigene Sammlung ausgewählter oft kleineren antiker Gegenstände sowie auch moderne Malereien und Zeichnungen bildete. Als junger Mann hatte Bellori Malerei studiert, vermutlich bei Domenichino.

Belloris frühesten Studien waren weitgehend archäologisch und antiquarisch geprägt: ein Schwerpunkt lag auf die Numismatik und Glyptik. Hierauf folgten 1672 die über Jahrzehnte vorbereiteten *Vite de' pittori, scultori et architettori moderni*. Das Vorwort zu den Viten, „*L'idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto*“, wurde für die folgenden Jahrhunderten die einflussreichste Äußerung der klassischen Kunsttheorie. Etwa gleichzeitig sind Belloris ausführliche und gelehrte Beiträge zu Leonardo Agostinis *Le gemme antiche* erschienen sowie weitere Werke, die aus seinen antiquarischen Forschungen gingen. Zeit seines Lebens bildeten Belloris Untersuchungen antiker und moderner Kunst zwei parallel laufende, doch auch verflochteten Linien.

Nach der Veröffentlichung der Viten war Bellori hauptsächlich mit seinen archäologischen-antiquarischen Studien beschäftigt; sie betrafen nicht nur Objekte der Kleinkunst sondern auch antike Malerei, Statuen und Reliefs. 1670 wurde er von Papst Clemente X 'Commissario delle Antichità' ernannt und blieb bis 1694 in diesem Amt. 1677 wurde er Bibliothekar, Antiquar und Kustode der Münz und Medaillen-Sammlungen der Königin Christina von Schweden. 1670 wurde Bellori „*rettore*“ (Sekretär) der Accademia di San Luca, eines Künstlervereins, in dem Bellori über sechzig Jahre lang als Mitglied aktiv teilgenommen hat. Auch mit der Französischen Akademie (*Académie de France*) war Bellori eng verbunden. 1689 wurde er zum Ehrenmitglied der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* in Paris gewählt.

Viele seiner Veröffentlichungen über archäologische und antiquarische Themen wurden unter Mitwirkung des Zeichners und Stechers Pietro Santi Bartoli herausgegeben. Diese Zusammenarbeit währte über mehrere Jahrzehnte (1673, 1679, 1680, 1691, usw.). Sie umfasst monumentale Reliefskulptur, Bronzestatuetten, Münzen und Malereien sowie antike und frühchristlichen Lampen und stellt damit eine wichtige visuelle Dokumentation und Deutung römischer Monumente dar.

Auch wenn Bellori am bekanntesten ist für seine Veröffentlichungen über die Kunst und Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts, behandeln bei weitem der Grossteil der Bücher, die er

geschrieben hat oder mit den er in Verbindung gebracht wird, die klassischen und frühchristlichen Antiquitäten. Von diesen gibt es mehr als fünfundzwanzig.

Nach dem Tode Belloris beteiligten sich der Maler Carlo Maratti and Kardinal Francesco Albani an den Kosten der Drucklegung seiner *Descrizione delle imagini dipinte de Raffaello d'Urbino*, einer Schrift, deren detaillierte, um Objektivität und Exaktheit bemühte Bildbeschreibungen und synoptischen Analyse ikonographischer Programme besondere Beachtung verdienen. Sie verdeutlicht noch einmal die zentrale Rolle von Raphaels Werk für Belloris Gedankenwelt und ästhetisches Programm.

GIOVAN PIETRO BELLORI: BIOGRAPHY

Giovan Pietro Bellori (born: Rome, 15 January 1613; died: Rome, 19 February 1696) Antiquarian and archaeologist; art theoretician and writer on modern art; biographer in the Vasarian tradition

The son of a farmer, Bellori was brought up and educated in Rome by a leading antiquarian, Francesco Angeloni, who owned a collection of ancient and modern art and artefacts and to whose circle leading scholars and artists belonged. Angeloni's collection provided the pattern for Bellori's own collection of select, often small-scale ancient works as well as modern paintings. As a youth Bellori studied painting, presumably with Domenichino.

Bellori's initial studies were largely archaeological and antiquarian, with a concentration on ancient numismatics and glyptics, and these were followed by the long preparation of his *Vite de' pittori, scultori et architettori moderni*, first issued in 1672. Its preface, "*L'idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto*", was the most influential statement of classical art theory for subsequent centuries. During this time there also appeared Leonardo Agostini's *Le gemme antiche* with extensive and erudite contributions by Bellori and other works resulting from his antiquarian research. Bellori's investigations of ancient and modern art constituted parallel and interrelated strains of his work throughout his life.

After the publication of the *Vite*, Bellori was primarily concerned with archaeological-antiquarian studies, not only small-scale works but also ancient painting, statuary and reliefs. From 1670 he was the 'Commissario delle Antichità' (superintendent of antiquities, 1670-1694) to Pope Clement X and later popes, and later, from 1677, he served as the librarian, antiquarian and custodian of coins and medals to Queen Christina of Sweden in Rome. In 1678 Bellori also became the first *rettore* (secretary) of the Accademia di San Luca, an association of artists in Rome, where Bellori was an active member for over sixty years. Bellori was also closely associated with the French Academy (*Académie de France*) in Rome, and in 1689 he was elected as an honorary member to the *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* in Paris.

Many of Bellori's publications on archaeological and antiquarian subjects were collaborative enterprises with the engraver Pietro Santi Bartoli, undertaken over a period of many years (1673, 1679, 1680, 1691, etc.) and visually documenting and interpreting Roman monuments: figured columns, arches, bronze statuettes, coins, sepulchral paintings and classical and Early Christian lamps.

Although Bellori is well-known for his publications concerning the art and artists of the sixteenth and seventeenth centuries, by far the largest part of the many books Bellori wrote or was associated with treated classical and Early Christian antiquities. Of these there are more than twenty-five.

Following Bellori's death, Carlo Maratti and Cardinal Francesco Albani contributed to the costs of publishing Bellori's *Descrizione delle immagini dipinte de Raffaello d'Urbino*, a work notable for its detailed, almost scientific *Bildbeschreibungen* and its synoptic analysis of iconographic programmes, and a fitting conclusion to the central rôle of Raphael in Bellori's thought and writings.

GIOVAN PIETRO BELLORI: LITERATUR

Für eine fast vollständige und fortlaufend aktualiesierte Anführung der modernen Literatur zu Bellori, siehe den Verbundkatalog der Bibliotheken des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, der Bibliotheca Hertziana und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München:
<http://www.kubikat.org> .

Die Schriften Giovan Pietro Belloris sind online verfügbar, "Corpus Informatico Belloriano" (<http://www.biblio.cribecu.sns.it/bellori/>), mit Ausnahme des "*Le gemme antiche di Leonardo Agostini*" (online bei Bibliothek des Warburg Instituts: (<http://www.sas.ac.uk/mnemosyne/DigitalCollections.htm>)).

Siehe auch *FONTES* 11, 14, 15, 17, 19, 21 und 22.

Die ausführlichste Bibliographie für Bellori als Archäologe und für seine relevante Publikationen ist enthalten in: *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Ausstellungskatalog, ed. Evelina Borea; Giancarlo Gasparri, 2 vol., Roma 2000. Insbesondere siehe: Maria Elisa Micheli, "La glittica al tempo di Giovan Pietro Bellori", vol. 2, pp. 543-548, auch p. 563, no. 53, Leonardo Agostini, "Le gemme antiche figurate"; Maria Cristina Molinari, "Nota sull'antiquaria numismatica a Roma ai tempi del Bellori", vol. 2, pp. 562-578; Tomaso Montanari, "Scelta de' medaglioni", vol. 2, pp. 578-579; Maria Pia Muzzioli, "Bellori e la pubblicazione dei frammenti della pianta marmorea di Roma antica", vol. 2, pp. 580-588; Vincenzo Farinella: "Bellori e la Colonna Traiana", vol. 2, pp. 589-604; Lucia de Lachenal: "La riscoperta della pittura antica nel XVII secolo. Scavi, disegni, collezioni", vol. 2, pp. 625-672, insbes. pp. 664-667. Für Bellori und den "*Giornale de' letterati*", s. Montanari, vol. 1, p. 578, vol. 2, p. 45.

Für weiter Bibliographie, siehe die unten zitierten Werke und www.kubikat.org .

Kenneth Donahue, "The Ingenious Bellori", in: *Marsyas*, 3, 1945, pp. 107-138

Julius Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, ed. Otto Kurz, Firenze: La Nuova Italia, 1964, pp. 465, 472, 511 ff., 688, 723

Kenneth Donahue, "Bellori, Giovanni Pietro", in: *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 8, Roma 1966, pp. 781-789

Eugenio Battisti, "Il Bellori come critico", in Giovan Pietro Bellori: *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Genova 1967

Giovanni Previtali, "Introduzione", in Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, ed. Evelina Borea, Giovanni Previtali, Torino 1976

Ronald Ridley, "To protect the monuments: The papal antiquarian", in: *Xenia*, 1992, n. 1, pp. 117-154

Clare Pace, "Bellori Giovanni Pietro", in: *Dictionary of Art*, New York 1996, vol. 3, pp. 673-675

Elizabeth Cropper, "Bellori, Giovanni", in: *Encyclopedia of the History of Classical Archeology*, ed. Nancy Thompson de Grummond, London: Fitzroy Dearborn, 1996, vol. 1, pp. 140-141

Simonetta Prospero Valenti Rodinò, "La collezione grafica di Giovan Pietro Bellori", in: *Mélanges offerts à Roseline Bacou*, ed. Maria Teresa Caracciolo, Rimini: Galleria Editrice, 1996, pp. 357-377

Valentino Romani, "Le biblioteche di Giovan Pietro Bellori", in: *Nuovi annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari*, vol. 12, 1998, pp. 165-189

Donatella Livia Sparta, "La formazione di Giovan Pietro Bellori", in: *Studi di storia dell'arte*, vol. 13, 2002, pp. 177-248

Elena Vaiani: "Le antichità di Giovanni Pietro Bellori. Storia e fortuna di una collezione", in: *Annali della Scuola normale superiore di Pisa*, S. IV, vol. 8, 2002 (2005), pp. 85-152

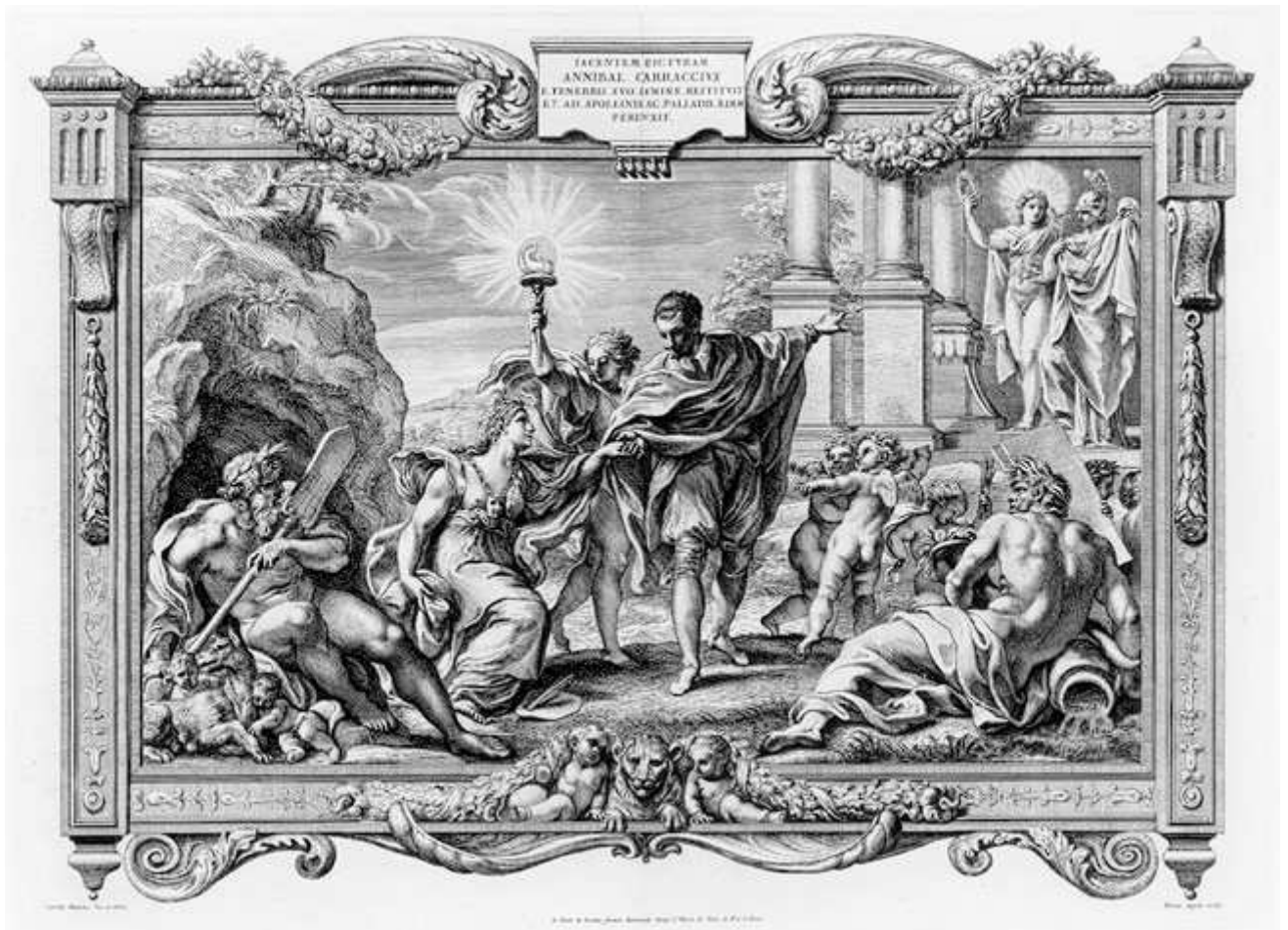
Janis Bell, Thomas Willette, ed., *Art history in the age of Bellori*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002

Margaret Daly Davis, "Giovan Pietro Bellori and the *Nota delli mu sei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma* (1664)", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 68, 2005, pp. 191-233

Tommaso Montanari, "Introduction", in: Giovan Pietro Bellori, *The Lives of the Modern Painters*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp. 1-39

Margaret Daly Davis, "Giovan Pietro Bellori: from 'glyptic' interpretation to pictorial invention", in: *Festschrift für Gosbert Schlüßler*, Passau: Klinger, 2007, pp. 515-529

F



Annibale Carracci führt die Malerei aus einer antiken Grotta zum Apollo-Tempel.
Pietro Aquila (1640–1692/1700), nach einer Zeichnung von Carlo Maratti (1625–1713)

Annibale Carracci Introduces Painting to Apollo and Minerva.

Pietro Aquila (1640–1692/1700), after a drawing by Carlo Maratti (1625–1713).

The print appears at the beginning of Pietro Aquila's book of etchings after the frescoes in the Farnese Gallery. Annibale, accompanied by Genius, brings Painting out of a dark cave to the Temple of Apollo, where she is received by Apollo and Minerva.

EINE AUSWAHL DER LITERATUR ZUR GALLERIA FARNESE:

SELECTED LITERATURE ABOUT THE FARNESE GALLERY:

In der ausführlichen Literatur zur Galerie Farnese ist die Deutung der Galerie von Bellori mal gefolgt und mal nachgeprüft und in Frage gestellt worden.

In the extensive literature concerning the Farnese Gallery Bellori's interpretation of the Gallery has been sometimes followed and often reexamined and questioned.

Fernand de Navanne, „Annibale Carrache et le Cardinal Odoardo Farnese“, in: *Revue des deux mondes*, vol. 158, 1900, pp. 158-201

Hans Tietze, „Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstatt“, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. 26, 1906-1907, pp. 49-182

John Rupert Martin, *The Farnese Gallery*, Princeton, N.J. 1965

Eugenio Battisti, Maurizio Calvesi, Marcello Fagiolo, „Amore carnale e divino: Discussione sulla Galleria dei Carracci“, in: *Marcatrè*, 1966, Nr. 19-22, pp. 298-304

Iris Marzik, *Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom*, Berlin 1986

Giuliano Briganti; André Chastel; Roberto Zapperi, *Gli amori degli dei : nuove indagini sulla Galleria Farnese*, Roma 1987

Clare Robertson, „Ars vincit omnia: the Farnese Gallery and Cinquecento ideas about art“, in: *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 102, 1990, pp.7-41

Alfons Reckermann, *Amor mutuus : Annibale Carraccis Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance*, Köln 1991

Caterina Volpi, „Odoardo e il camerino Farnese: 'Virtù politica' o 'virtù' privata, in: *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, Milano 2000, pp. 81-94

Silvia Ginzburg, „Sulla datazione e sul significato degli affreschi della Galleria Farnese“, in: *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, Milano 2000, pp. 95-108

Silvia Ginzburg, *Annibale Carracci a Roma: gli affreschi di Palazzo Farnese*, Roma 2000

Charles Dempsey, „I Carracci a Palazzo Farnese: la ‘descriptio’ belloriana della Galleria Farnese, in: *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Ausstellungskatalog, ed. Evelina Borea; Giancarlo Gasparri, Roma 2000, vol. 2, pp. 229-231

Marcus Kiefer, „Die Galleria Farnese in platonischer Sicht : Belloris Deutung von 1657 und ihr historischer Erkenntniswert, “ in: *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit : Ansichten, Standpunkte, Perspektive*, ed. Sebastian Schütze, Berlin 2005, pp. 175-211

Stefano Colonna: *La Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese a Roma: Eros, Anteros, Età dell'Oro*, Roma 2007