



CITTÀ DI BASSANO DEL GRAPPA

ISTITUTO DI RICERCA PER GLI STUDI SU CANOVA E IL NEOCLASSICISMO



II SETTIMANA DI STUDI CANOVIANI

IL PRIMATO  
DELLA SCULTURA:  
FORTUNA DELL'ANTICO,  
FORTUNA DI CANOVA

Bassano del Grappa  
2004

## Indice generale

	Pag.	
La «Calceografia canoviana» e il problema della riproduzione grafica dell'opera scultorea in epoca neoclassica <i>Giorgio Manni</i>	5	
Restauri, rifacimenti, copie: i musci e il gusto per il «frammento» <i>Orietta Rossi Pinelli</i>	»	13
Il freddo calcolo della <i>Geschiebte</i> . Heyne e la ricezione di Winckelmann in Italia <i>Stefano Ferrari</i>	»	27
Bartolomeo Cavaceppi ad Albano: una casa-bottega fuori città <i>Chiara Puc</i>	»	51
Il corso di archeologia di Ch. G. Heyne a Göttingen: l'antico all'università <i>Susanne Adina Meyer</i>	»	67
Il torso e il rudere. Winckelmann, il primato della scultura e il problema del restauro <i>Fausto Testa</i>	»	85
Vincenzo Barsotti da Tereglio (1747-1798) formatore di Mengs <i>Bianca Riccio</i>	»	107
The Influence and Imitation of Antique Statues in the Eighteenth Century <i>Nickolas Perry</i>	»	117
Un nuovo modello didattico: l'Accademia di Brera <i>Francesca Valli</i>	»	123

I concorsi di scultura all'Accademia di San Luca dal 1801 al 1810 <i>Chiara Teolato</i>	»	131	Fortuna sfortunata di Canova negli anni della Restaurazione <i>Fernando Maccocci</i>
<i>Travaux d'imitation</i> degli scultori dell'Accademia di Francia a Roma nel primo decennio del XIX secolo <i>Alessandra Imbellone</i>	»	145	Giovanni Rosini e il «cuore» di Antonio Canova <i>Carlo Neri</i>
La didattica dei gessi nell'Accademia di San Luca, 1804-1873 <i>Anna Villari</i>	»	165	Tavole
Arte, tecnica e imprenditoria nella Carrara del primo Ottocento. L'esercizio della scultura e la riscoperta dei suoi protagonisti <i>Luisa Passareggi</i>	»	193	Indice dei nomi
Gli dei dimenticati. Le origini della gipsoteca dell'Accademia Clementina di Bologna <i>Maria Luigia Pogliani</i>	»	205	
Il sistema degli ateliers a Roma <i>Stefano Susino</i>	»	219	
Scultura antica e scultura moderna: riflessioni critiche di un pittore di paesaggio, Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) <i>Luigi Gallo</i>	»	233	
De l'abris, Tenerani e il <i>Milone</i> <i>Fiorella Pansechi</i>	»	249	
Lo studio di John Gibson <i>Stefania Manniccheddu</i>	»	257	
L'eredità della scultura classica nell'opera di Carlo Finelli (1782-1853) <i>Barbara Muselli</i>	»	269	
Giuseppe Angelini, Carl Fredrik Fredenheim e Francesco Piranesi. Una traccia iconografica come lente d'ingrandimento sui rapporti tra ambiente romano e cultura svedese durante il regno di Gustavo III (1772-1792) <i>Francesco Leone</i>	»	279	
Canova e gli scultori spagnoli del primo Ottocento. La figura di Antonio Solà artista «romanizzato» <i>Carolina Brook</i>	»	293	

di molti intellettuali per l'uso che fa lo studioso tedesco di un linguaggio troppo poetico, per le astruità della sua estetica visionaria e per le astrattezze del suo sistema storico. La decisione di tradurre la *Lobschrift* e di riassumere i brani più significativi della *Sammlung antiquarischer Aufsätze* di Heyne deve essere vista, di conseguenza, come un chiaro tentativo da parte di Amoretti di fornire al pubblico, oltretutto le necessarie correzioni e integrazioni del testo della *Geschichte der Kunst*, anche gli indispensabili strumenti critici per dare all'opera di Winckelmann una struttura concettuale e formale più consona alle trattazioni antiquarie che hanno accolto il nuovo spirito scientifico dell'età dei Lumi. Sebbene non tutti gli intellettuali e gli eruditi italiani siano d'accordo con la riflessione critica del professore di Göttingen, la maggior parte però non riesce a leggere Winckelmann senza essere influenzata dai giudizi della *Lobschrift*. Questo atteggiamento, come abbiamo già visto, determina delle conseguenze di segno opposto. In alcuni casi i giudizi di Heyne stimolano effettivamente gli studiosi a riformare o ad aggiornare le loro ricerche antiquarie, ma in altri, invece, esse portano soltanto alla diffe-  
sa oltranzistica della vecchia concezione dell'erudizione.

## Bartolomeo Cavaceppi ad Albano: una casa-bottega fuori città\*

Chiara Piva

Tavv. IX-XIII

Da tempo sul tema delle case degli artisti è in corso un'ampia riflessione;<sup>1</sup> avere rintracciato l'inventario di una seconda abitazione-studio di Bartolomeo Cavaceppi ad Albano<sup>2</sup> è dunque un'occasione non solo per arricchire la biografia di questo restauratore,<sup>3</sup> ma anche per contribuire a rispondere alle sollecitazioni mosse da Liliana Barroero e Stefano Susinno sul tema degli studi degli artisti, come verifica della posizione sociale da loro conseguita in questi anni e in particolare quale testimonianza della crescente importanza assunta da questi laboratori per la generazione dei restauratori romani della seconda metà del Settecento.

L'aspirazione a una casa e uno studio di rappresentanza, più ampie e più identificabili delle tradizionali botteghe, può infatti essere considerata una scel-

<sup>1</sup> Desidero ringraziare con affetto la professorssa Orietta Rossi Pinelli perché da tempo guida i miei studi; dedico inoltre questo lavoro alla memoria del professor Stefano Susinno, al quale sono debitrice di generosi e preziosi consigli.

<sup>2</sup> Si veda L. Barroero, S. Susinno, *Roma arcadica capitale universale delle arti del disegno*, in «Studi di Storia dell'Arte», X (1999), pp. 89-178; S. Susinno, *Artisti a Roma in età di restaurazione: timore, studi e altro*, in *Ateliers e case d'artisti nell'Ottocento*, a cura di A. Scotti, 1998, pp. 59-70; G. Bonaccorso, *I luoghi dell'architettura: lo studio professionale di Carlo Fontana*, in *Roma, le case, la città*, a cura di E. De Benedetti («Studi sul Settecento Romano»), Bonsignori Editore, Roma 1998, pp. 95-125. Sul concetto di «spazio dell'artista» si veda inoltre S. Settis, *Introduzione*, in *Case d'artista. Dal Rinascimento ad oggi*, a cura di E. Hüttinger, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. VII-XXIII; agli sviluppi della questione nell'Ottocento è stato dedicato anche un numero della rivista «Ricerche di Storia dell'arte», *Case d'artista. Compenetrare arte e vita: un ideale diffuso tra la fine '800 e inizio '900*, XXXVI (1988).

<sup>3</sup> Si veda Archivio di Stato di Roma, Archivio Notarile di Albano, b. 342, ff. 291r-347r, *Journes Felix de Marry*, Not. pub. Anni 1794-95, dove è contenuta una «Description rerum mobiliarium aliquae existit. Domi Illi mit B. Equitis Bartholomei Cavaceppi». Tale fondo sarà citato in seguito con l'abbreviazione ASR, ANA.

<sup>4</sup> Ampia è la bibliografia su Cavaceppi; una rassegna aggiornata è contenuta in *Von der Schönheit wissen Marmor: zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppi*, a cura di T. Weiss (Wörlitz, 19 Juni-5 September 1999), P. von Zabern, Mainz 1999 e in *Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799)*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Palazzo Venezia, 25 gennaio-15 marzo 1994), F.lli Palombi Edinori, Roma 1994. La biografia più completa sul restauratore invece rimane ancora oggi quella di S. Howard, *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-Century Restorer*, Garland Publishing, New York-London 1982.

ta collettiva dei restauratori di antichità romani, tappa fondamentale dell'iter professionale che vedeva molti, dopo un periodo di apprendistato presso scultori più anziani, allestire, in proprio o in società, grandi studi al piano terreno dei palazzi intorno a piazza del Popolo e al Tridente.<sup>4</sup>

Nel 1772 Bartolomeo Cavaceppi aveva pensato di costruire un palazzo su via del Babuino all'angolo con vicolo Gesù e Maria; ne aveva pubblicato il progetto della facciata sul frontespizio di uno dei volumi della sua *Raccolta d'antiche statue* e ambiva a trasformare lo studio in un'accademia, «affinché potesse da' Dilettanti godersi in buon ordine, e dalla studiosa Gioventù ritrarsene profitto»<sup>5</sup> (fig. 1).

Come è noto, Cavaceppi coltivò questo progetto con determinazione e vi impiegò molte delle sue risorse finanziarie; tentò infatti di acquistare tutti gli appartamenti dell'edificio in cui abitava, per disporre di un ampio spazio, indispensabile al lavoro e all'esposizione della sua raccolta di antichità.

In via del Babuino transitarono, per essere restaurate, molte delle sculture delle collezioni dei Musei Capitolini e del nascente Museo Pio-Clementino; Cavaceppi coglieva spesso l'occasione degli interventi per ricavare da queste opere calchi di gesso e copie in marmo da vendere sul mercato antiquario. In

questa casa-laboratorio accumulò una straordinaria collezione di repliche dall'antico, ma anche quadri e disegni, che distribuì in tutti gli ambienti rendendo l'abitazione praticamente un museo,<sup>6</sup> così la descrivono alcuni testimoni, come Goethe e Canova, che gli fecero visita e rimasero affascinati dal «suo studio ma per dire meglio museo e anco grande perché si contiene grandissima quantità di statue antiche, e busti moltissimi modelli di creta, e più quantità di statue di gesso [...] bene condotte che sembrava impossibile poter lavorare il marmo così bene e tirate in aria certe cose al miglior grado»<sup>7</sup> (fig. 4).

Le note vicende giudiziarie seguite alla sua morte provocarono la dispersione di questa immensa collezione, ma il proposito stesso di fondare un'accademia rende la misura dell'impegno teorico e pratico che Cavaceppi profuse nel tentativo di elevare la sua professione al rango di quelle più considerate.<sup>8</sup>

Egli aveva scritto: «Nel restaurare non si deve fare scelta di qualunque Scultore. Non tutti quelli che adoperano il mazzuolo, e lo scalpello sono adatti a ciò; ma solo quelli che di maggior perizia sono forniti, e che principalmente in questo esercizio hanno la loro vita consumata».<sup>9</sup> Questa orgogliosa affermazione esplicita buona parte del suo spirito critico: una delle ambizioni dominanti della sua vita fu infatti quella di conferire al proprio mestiere una dignità scientifica a confronto con gli «eruditi», che dominavano i circoli intellettuali romani e che fino a quell'epoca non avevano mai considerato il restauro come un'arte degna di attenzione, ma semplicemente un mestiere artigianale per scultori di scarso talento.

Avere rintracciato l'inventario di una seconda casa-bottega di Cavaceppi ad Albano fornisce dunque un'occasione interessante per mettere in luce un'ennesima scelta strategica di questo restauratore: ancora una volta infatti egli appare guidato nelle sue preferenze dal flusso dei commerci antiquari, ma anche dal desiderio di inserirsi nell'ambiente intellettuale e artistico dell'epoca.

Il «Casino di Albanos», come viene definito dai notai, era situato fuori dalla città «nella strada de Cappuccini, confinante d'avanti colla strada» e intorno con i «Beni dell'Illmo Sig. Conte Ferdinando Giraud, Sig.ri Eredi Perti, ed Oren-

<sup>6</sup> Si veda C. Gasparri, O. Ghislandi, *Lo studio Cavaceppi e le collezioni Tortolonia*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte», s. III, XVI (1993) (numero monografico).

<sup>7</sup> «Questa mattina si portassimo a vedere la chiesa della Trinità de Monti, [...] di là si resimo allo studio di Cavaceppi, e si andiede a saluato a letto essendo incomodato, tutto l'appartamento bene mobigliato per le scale a ciaschedun parto [pianerotolo] vi è un bassorilievo ovvero statua nelle camere belle pitture e bellissimo disegni molti di Julio Romano di una maniera particolare cioè segnato il contorno su la carta tinta, e poi macchiate con un pocco di gesso sotto cosa che fece un effetto bellissimo». Cfr. A. Canova, *I quaderni de viaggio 1779-1780*, a cura di E. Bassi, Venezia 1959, p. 33; e inoltre J.W. Goethe, *Italianische Reise*, in *Goethes Werke*, Stuttgart-Tübingen, 1827-42, XXVII-XXIX (consultato nella trad.it. *Diario di Viaggio*, a cura di E. Zaniboni, Sansoni, Firenze 1980, p. 540).

<sup>8</sup> Le vicende giudiziarie del patrimonio di Cavaceppi e la destinazione delle sue opere sono state ampiamente ricostruite da C. Gasparri, *La fine dello studio Cavaceppi e le collezioni Tortolonia*, in *Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799)*, catalogo della mostra, F.lli Palombi Editori, Roma 1994, pp. 57-64.

<sup>9</sup> Cfr. Cavaceppi, *Raccolta cit.*, «Agli amatori dell'antica scultura», III, p. 6.

<sup>4</sup> A partire dalla pubblicazione della lista anonima di indirizzi di restauratori, conservata nella Biblioteca Apostolica Vaticana, ed edita da S. Howard, *An Antiquarian Handlist and Beginnings of the Pio-Clementino*, in «Eighteenth Century Studies», VII (1973), pp. 40-61, alcuni recenti contributi hanno messo in evidenza la dislocazione delle abitazioni degli artisti nell'area del Tridente; in particolare si veda *Il Palazzo del Quirinale. Il mondo artistico a Roma nel periodo napoleonico*, II, *Dizionario degli artisti e degli artigiani*, a cura di M. Natoli e M.A. Scaupati, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1989; S. Rolli, *Roma 1793. gli studi degli artisti nel Giornale di viaggio di Sofia Albertina di Svevia*, in «Roma moderna e contemporanea», X (2002), 1-2, pp. 49-89. Per gli indirizzi degli studi di altri restauratori si veda R. Carloni, *Francesco Antonio Franzoni tra virtuosismo tecnico e restauro integrativo*, in «Labyrinthos», XIII (1994), pp. 155-225; Id., *L'inventario del 1818 di Francesco Antonio Franzoni*, in «Labyrinthos», XIII (1994), pp. 231-50; Id., *Scultori e finanziieri in società nella Roma di fine Settecento: gli esempi di Gioacchino Falconi e Ferdinando Lisvardoni, di Giovanni Berté e Gaspare Santini*, in *Sculture romane del Settecento*, II. *La professione dello scultore*, a cura di E. De Benedetti («Studi sul Settecento Romano»), Bompiani, Roma 2002, pp. 191-232; Id., *Una società tra scultori romani del Settecento. Gessi, bozzetti, frammenti di Innocenzo Spinazzi nella bottega in comune con Gioacchino Falconi*, in *Sculture romane del Settecento*, I. *La professione dello scultore*, a cura di E. De Benedetti («Studi sul Settecento Romano»), Bompiani, Roma 2001, pp. 95-122; G. Davies, *The Albani cast collection: character and significance*, in «Journal of the History of Collections», III (1991), 2, pp. 145-65; H. Honour, *Vincenzo Pacetti*, in «Connaissance», XLVI (1960), pp. 174-81. Sulla bottega di Giovanni Pierantoni infine ho in programma una pubblicazione.

<sup>5</sup> Si veda B. Cavaceppi, *Raccolta d'antiche statue busti, bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano*, Roma 1768-1772 e in particolare «Discorso che spiega il frontespizio del libro», p. 3 (il testo non contiene alcun tipo di numerazione delle pagine, pertanto si ne escludi i frontespizi e non tiene conto delle pagine bianche). Sia che fosse un'aspirazione ideale o una costruzione realmente in atto, in ogni caso l'incisione stessa manifesta il desiderio da parte del restauratore di nobilitare il proprio mestiere e di conferirgli importanza e ufficialità; su questo si veda anche C. Piva, *La Raccolta d'antiche statue di Cavaceppi: un trattato settecentesco sul restauro*, in *Conservazione e restauro*, «Quaderno ANISA», Roma 2000, pp. 77-87.

gosa.<sup>10</sup> Tenendo conto dei passaggi di proprietà, è stato possibile identificare l'edificio sulla pianta del catasto Gregoriano all'isolato n. 80<sup>11</sup> (fig. 2). Nelle rappresentazioni più antiche si può notare la strada che esce dal centro abitato e conduce al convento dei Cappuccini, circondata da alcune tenute di terra.<sup>12</sup> Oggi il tracciato della strada è ancora quello originario, ma ha preso il nome di via San Francesco, il centro abitato si è molto esteso e una serie di abitazioni moderne ha preso il posto dei terreni coltivati e del «Casino» di Cavaceppi.

Rispetto alla pianta della città si trattava evidentemente di una posizione strategica: molti dei viaggiatori del *grand tour* raccontano di lunghe passeggiate su questa strada dalla quale si godeva una splendida vista. John Moore in proposito ricorda:

The most commanding view is from the garden of a convent of Capuchins, at no great distance from Albano. Directly before you is the lake, with the mountains and woods which surround it, and the castle of Gondolfo; on one hand is Frascati with all its villas; on the other the towns of Albano, La Riccia and Genzano; beyond these you have an uninterrupted view of the Campagna, with St. Peter's church and the city of Rome in the middle; the whole prospect being bounded by the hills of Tivoli, the Appennines, and the Mediterranean.<sup>13</sup>

Appena oltre la casa di Cavaceppi inoltre, lungo la medesima strada, nel terreno di proprietà del convento di San Paolo, erano visibili fin da quell'epoca gli imponenti resti dell'anfiteatro di Domiziano. Oggetto di una campagna di scavo a partire dal 1657 per conto di papa Alessandro VII, l'anfiteatro era noto come «Collosum parvum»,<sup>14</sup> l'edificio aveva attirato l'attenzione degli artisti e degli antiquari, tra gli altri Labruzzi lo aveva raffigurato nei suoi celebri acquerelli e Piranesi ne aveva tratto alcuni interessanti disegni per studiare le strutture e la loro funzionalità.<sup>15</sup> La precisione documentaria di quest'ultimo testo permette

di ricostruire con buona attendibilità lo stato di conservazione dell'anfiteatro all'epoca di Cavaceppi, quando gli alzati e le decorazioni architettoniche avevano una consistenza ben maggiore di quella attuale (fig. 5).

Nel 1704 era stata compilata, per volontà di papa Clemente XI, una *Relazione dell'antico anfiteatro d'Albano riconosciuto nell'archi, e frammenti che restano*, d'altra parte il confaloniere di Albano aveva avuto occasione di protestare formalmente per il degrado in cui versava l'anfiteatro, poiché all'interno dei fornic e dei vomitori si riparavano durante la notte i pastori e le loro mandrie. È evidente come il luogo divenne facile preda di scavi improvvisati e spoliati pri-vate, secondo una pratica all'epoca non ancora sufficientemente contrastata.<sup>16</sup>

Collocato dunque in posizione strategica, a diretto contatto con l'anfiteatro e non lontano da alcuni scavi, il «Casino» di Cavaceppi si presentava ai visitatori come un'abitazione ben più interessante di una semplice casa di campagna.

Si trattava di un palazzetto articolato su due piani e circondato da un giardino: un ingresso con loggia coperta introduceva a un edificio composto da otto stanze, più una cappella per le funzioni religiose, un refettorio, una cucina e una «Stanza dello Studio da Scultore».<sup>17</sup>

L'aspetto che certamente doveva più affascinare gli ospiti era il fatto che, come nel celebre palazzo di Roma, anche qui in tutti gli ambienti erano esposti, su mensole di legno dorato, i calchi in gesso delle opere che Cavaceppi andava restaurando: si trovano ad esempio nell'inventario di Albano le copie dei *Centauri Furietti*, uno dei primi interventi rilevanti realizzati dal restauratore per la collezione dei Musei Capitolini<sup>18</sup> (fig. 6). Non è un caso che alcuni calchi in gesso e copie in marmo dei *Centauri* fossero dislocati anche negli ambienti della casa di Roma.<sup>19</sup> La loro presenza nel «Casino» di Albano conferma il ruolo cruciale che questo intervento ebbe nella storia professionale di Cavaceppi e allo stesso tempo rende l'idea dell'aspetto che egli voleva conferire a questa seconda abitazione.

<sup>10</sup> Il confaloniere di Albano aveva accusato i frati del convento poiché «chiudono abusivamente i passi ai forestieri [...] che si sono fatti e si fanno lecito di diroccare alcuni pezzi degli antichi vestigi per valersi dei sassi nella costruzione del muro recinto»; cfr. ASR, Archivio del Camerlengato, sez. V, t. IV, f. 1620. La relazione voluta da Clemente XI fu ripubblicata e commentata da Piranesi in *Antichità di Albano e di Castel Gandolfo* cit., cap. VII, commento alle tavole X-XII.

<sup>11</sup> Cfr. ASR, ANA, b. 342, f. 346r.

<sup>12</sup> Cfr. ASR, ANA, b. 342, f. 293v. Sul restauro di queste due celebri sculture e sull'attività di Cavaceppi per i Musei Capitolini si veda M.G. Barberini, «De labori ad un fauno di rosso antico» ed altre sculture del Museo Capitolino, 1736-46; Alessandro Gregorio Capponi, Carlo Anronio Napolioni, Clemente Bianchi, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma» (1993), 7, pp. 23-35; Id., Clemente Bianchi e Bartolomeo Cavaceppi 1750-1754; restauri conservativi ad alcune statue del Museo Capitolino, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma» n.s., VIII (1994), pp. 95-121; Id., Per il restauro delle sculture del Museo Capitolino: un documento dell'Archivio Segreto Vaticano, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma» n.s., X (1996), pp. 112-20.

<sup>13</sup> Cfr. ASR, 30 Notai Capitolini, 31 dicembre 1799, *Inventarium Bonorum Hereditarium bo. me. Equitis Bartholomei Cavaceppi*; nell'inventario è riportato «un modello di creta del fù Furietti alto circa palmi 3» (f. 731r); «due copie degli Centauri del fù Morietti della grandezza dell'originale» (f. 776r) e ancora «un Centauro Furietti» (f. 782v).

<sup>10</sup> ASR, ANA, b. 336, ff. 831v-832r.

<sup>11</sup> Cfr. ASR, *Catasto Gregoriano*, Comarca 110, Pianta di Albano, 1819.

<sup>12</sup> Cfr. ASR, *Disegni e Mappe*, coll. I, cart. 7, Tobia Piani, Pianta della città di Albano 1800.

<sup>13</sup> Cfr. J. Moore, *A view of Society and Manners in Italy*, A. Strahan, London 1790, pp. 343-44.

<sup>14</sup> L'edificio fu descritto da Atanasio Kircher in *Lettium. Id est noua et parallela latini tum veteris villa albana di Domiziano*, in «Studi Romani», II (1914), p. 27; Id., *Casti Albana II. L'anfiteatro dopo i recenti scavi*, in «Ausonia», X (1921), pp. 210-59.

<sup>15</sup> Si veda C. Labruzzi, *Vedute e avanzi dell'antica città di Albalonga ora Albano disegnati da C. Labruzzi e incisi da P. Parboni*, F. Ducò, Roma 1854; G.B. Piranesi, *Antichità di Albano e di Castel Gandolfo*, s.l., 1762-64, cap. VII, tavv. x-xVII. Su questi testi si vedano rispettivamente B. Amendolea, *I due ninfei del lago di Albano in alcuni disegni ed incisioni del XVII, XVIII e XIX secolo*, in «Documenta Albanica», s. II (1986), 9, pp. 29-49; A. Thomas, *Desvins inédits de Carlo Labruzzi*, in «Mélanges d'Archéologie et d'histoire», XXII (1903), pp. 375-418; G. Lugli, *La Via Appia di Carlo Labruzzi*, Roma 1970; M. Buonocore, *I disegni acquerellati di Carlo Labruzzi e Richard Colt Hoare alla Biblioteca Vaticana: tra epigrafia e antichità*, in «Miscellanea greca e romana», XV (1990), pp. 347-65; M.G. Massa, *Via Appia illustrata ad Urbe Roma ad Capium*, Disegni di Carlo Labruzzi nel Gabinetto Comunale delle Stampe, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», n.s., (1993), 7, pp. 43-56; Piranesi nei luoghi di Piranesi, catalogo della mostra, Flli Palombi Editori, Roma 1979.

Negli ambienti del «Casino» erano visibili infatti numerose altre sculture in gesso: una Venere e una discreta quantità di teste, busti e bassorilievi, dei quali nell'inventario non è data l'identificazione, ma che erano probabilmente copie delle più celebri sculture che Cavaceppi ebbe modo di restaurare.

Possedere una buona collezione di gessi era un obiettivo condiviso da numerosi artisti e restauratori in quest'epoca: anche nei laboratori di Carlo Albacini, dei fratelli Franzoni o in quello in società tra Gioacchino Falconi e Ferdinando Lisandroni non mancavano calchi e copie.<sup>20</sup> I gessi infatti non servivano solo come modelli, ma potevano anche essere venduti ai viaggiatori meno abbienti.<sup>21</sup>

Insieme ai gessi, registrati nell'inventario della casa di Albano sono inoltre un busto di marmo conservato nella rimessa e nel giardino, «cinque busti di marmo, con un puttino», «diverse colonne, e piedistalli di marmo, e peperino», «altri riquadri, e cordoni» di peperino e «un altro puttino». <sup>22</sup> Si tratta evidentemente dei reperti antichi restaurati e non ancora venduti o dei materiali necessari alle integrazioni.

L'abitazione si presentava quindi arricchita da questi ricordi delle antichità; le copie e i calchi potevano essere dislocati nelle stanze come semplice arredamento, ma anche servire per presentare a eventuali nuovi acquirenti i lavori già portati a termine.

Nella «Stanza dello Studio da Scultore» in particolare sono inventariate «due figurine, o siano modelli rappresentanti li SS. Apostoli Pietro e Paolo»,<sup>23</sup> si tratta evidentemente dei modelli di due sculture originali scolpite per la cattedrale di Albano o per un'altra chiesa della città. È noto infatti come durante la sua carriera talvolta Cavaceppi, seppure fosse assai più apprezzato come restauratore, abbia voluto sperimentarsi come scultore vero e proprio; realizzò tra gli altri il ritratto di Federico II di Prussia, una Diana conservata a palazzo Ruffo e una statua di san Norberto per la basilica di San Pietro.<sup>24</sup> È allora

<sup>20</sup> Cfr. nota 4.

<sup>21</sup> Sulla diffusione e l'apprezzamento dei gessi si veda O. Rossi Pinelli, *La pacifica invasione dei calchi delle statue antiche nell'Europa del Settecento*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Multigrafica Editrice, Roma 1984, pp. 419-26; M.G. Barberini, *Base or Noble Material? Clay Sculpture in Seventeenth and Eighteenth Century Italy*, in *Earth and Fire Italian Terracotta Sculpture from Donatello to Canova*, catalogo della mostra a cura di B. Boucher (Houston, The Museum of Fine Arts, 18 November 2001-3 February 2002; London, Victoria and Albert Museum, 14 March-7 July 2002), Yale University Press, London 2001, pp. 43-59.

<sup>22</sup> A questi si deve aggiungere, in un ambiente esterno definito «grotta», «un peso circa di calce smorzata di recent»; cfr. ASR, ANA, b. 342, f. 346v.

<sup>23</sup> *Ibid.*, f. 346r.

<sup>24</sup> Si veda U. Schlegel, *Bildnisbustern des Bartolomeo Cavaceppi*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Electa, Milano 1982, pp. 831-39; G. Schwelkhart, *Flora Farnese in Kassel*, in *Klassizismus, Epoche und Probleme. Festschrift E. Forsman*, Hildesheim 1987; H. Lamy, *L'érection de la statue de Saint Norbert dans la basilique de Saint-Pierre à Rome*, in «Analecta Præmonstratensia», XVI (1940), pp. 109-44; Id., *Une compétition de sculpteurs pour l'exécution de la statue de saint Norbert dans la basilique de Saint-Pierre à Rome (1738-1767)*, in «Revue belge d'archéologie et d'histoire de

probabile che anche ad Albano Cavaceppi abbia trovato l'occasione di esprimersi come autore di opere originali.<sup>25</sup>

L'inventario annota inoltre la presenza di «un quadro grande con cornice ovata dorata, rapp.te l'immagine della Madonna SS.ma» attribuito dallo stesso notaio in un documento successivo a Sebastiano Conca; «altri due quadri laterali bislunghi rappresentanti uno S. Gio Batt[ista], et altro l'Evangelista con cornici liscie», attribuiti a Baldassarre Peruzzi da Siena; «un quadro grande rappresentante un Crocifisso, o sia mezza figura di Nostro Signore» attribuito a Daniele da Volterra; un altro più piccolo rappresentante un'acquasantiera e infine uno con cornice di legno, del quale non è dato il soggetto.

Si tratta certamente di un'esigua quantità di opere d'arte, ma allo stesso tempo di una presenza significativa: qui in versione ridotta, come a Roma in modo assai più eclatante, Cavaceppi si conferma collezionista non solo di antichità, ma di opere d'arte in generale, con un gusto piuttosto ampio e diversificato.<sup>26</sup> Nel palazzo di via del Babuino, come è noto, erano conservati ed esposti circa centocinquanta tomi di disegni e una grande quantità di quadri di autori diversi.<sup>27</sup> Se non si può dare assoluta credibilità alle attribuzioni fatte dai notai in quell'epoca, i quadri presenti nel «Casino» di Albano dovevano comunque avere per Cavaceppi un discreto valore se, al momento di cedere la proprietà, egli volle escluderli dalla donazione, insieme alle sculture e ai materiali del laboratorio, chiedendo che fossero collocati «nell'Oratorio in alto per conservarsi in perpetuo».<sup>28</sup>

*l'arte*, XI (1941), 1, pp. 71-9; S. Howard, *Bartolomeo Cavaceppi's Saint Norbert*, in «The Art Bulletin», LXX (1988), 3, p. 477-85.

<sup>25</sup> In effetti la cattedrale dedicata a San Pancrazio subì una serie di interventi sia nella facciata che all'interno a partire dal 1720, per tutto il secolo XVIII e per gran parte di quello successivo. Si veda C. Bugliosi, *La cattedrale di Albano. I restauri della facciata dell'architetto Carlo Baratti*, in «Documenta Albanas», s. II (1985), 7, pp. 83-92; *Ricordi della riapertura della Cattedrale Basilica Costantiniana di Albano*, Editori Pontifici, Roma 1913.

<sup>26</sup> Sul collezionismo di quadri in questi anni si veda P. Coen, *L'attività di mercante d'arte e il profilo culturale di James Byres of Tonley (1737-1817)*, in «Roma moderna e contemporanea», X (2002), 1-2, pp. 153-78.

<sup>27</sup> Per i disegni cfr. G. Fusconi, *Bartolomeo Cavaceppi e Vincenzo Pacetti*, in *Il Disegno. I grandi collezionisti*, Amilcare Pizzi Editore, Milano 1992, pp. 110-13; e anche E. Kieven, *La collezione di disegni di architettura di Pier Leone Ghezzi*, in *Collezione e ideologia. Mecenate, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. De Benedetti, Multigrafica Editrice, Roma 1991, pp. 142-75. Per i quadri, invece, nell'inventario di Roma non quasi mai citati gli autori, eccetto che nel caso di Beccafumi, Giuseppe Passeri, Ciro Ferri e Gaspare degli Occhiali (Gaspar Van Witel); cfr. ASR, IBC, ff. 677r-678r. Al contrario E. Borsellino, *Musei e collezioni nel XVIII secolo*, Guidotti, Roma 1996, p. 83, ritiene provenienti dalla collezione di Cavaceppi alcuni quadri della collezione Borghese e in particolare una *Battaglia di Salvatore Rosa*, *L'Adorazione dei Magi* di Jacopo Bassano (oggi considerata copia) e la *Cattura di Cristo* del Baburen.

<sup>28</sup> Cfr. ASR, ANA, b. 336, ff. 829r-866v «*Donationis Domus et Mobilis facta per Ill. m. B. Equitem Bartholomeum Cavaceppi fauore Societatis SS. mi Rosarij et SS. Innocentij et Senatoris Civitatis Albanas*». In particolare al f. 865v è prescritto: «Prohibesce però esso Sig. Donante la vendita delle quattro quadri rap.ti uno mezza figura di Nostro Signore di Daniele da Volterra, altro la Madonna SS.ma della Cappella del Cavre Sebastiano Conca, e li due S. Giovanni laterali di Baldassar Peruzzi di Siena,

Esiste infatti un'ulteriore interessante analogia tra il palazzo di Roma e questa casa di Albano. Il restauratore, ormai più che settantenne e senza eredi, decise di donare il «Casino» all'oratorio del Santissimo Rosario, oratorio annesso alla cattedrale della città e costruito pochi anni prima nell'area antistante alla chiesa.<sup>29</sup> Tale scelta è giustificata nell'atto notarile «per la pia devozione, che egli ha verso la SS. Vergine del Rosario, e di cui è esso uno delli più antichi Fratelli», ma soprattutto perché aveva contribuito materialmente alla costruzione dell'oratorio stesso.<sup>30</sup>

Come nel caso del palazzo di Roma, Cavaceppi si preoccupò dunque che i suoi beni non andassero dispersi, ma rimanessero coerentemente uniti; e nuovamente, come per la collezione di via del Babuino, tale proposito fu puntualmente disatteso, se già nel 1804 i frati cedettero il «Casino» a Camillo Velletrani e successivamente l'edificio divenne proprietà della famiglia Romoli.<sup>31</sup>

Fino al 1788 comunque il «Casino» rimase in proprietà di Cavaceppi e fu visitato da diversi collezionisti e artisti dell'epoca.

È noto infatti che Albano nella seconda metà del Settecento era diventata meta di villeggiatura privilegiata per molti signori romani.<sup>32</sup> La vicinanza con la residenza estiva dei papi a Castel Gandolfo aveva fatto nascere qui nei mesi estivi quasi una corte secondaria rispetto a quella della capitale pontificia.<sup>33</sup> Lo stesso cardinale Albani possedeva una villa nella strada tra Castel Gandolfo e Albano, come anche le famiglie Barberini, Doria Pamphili, Valenti e Alrieri avevano in questa zona palazzi e terreni.<sup>34</sup> Francesco Cancellieri riferisce della presenza

che vuole abbiano collocarsi nell'Orto sud o in alto per conservarsi in perpetuo per che così è. Che dalla p.n.te donazione resti esclusa tutta la Roba appartenente alla Scultura, e questa dovrà permettersi di portarsi in Roma a beneficio degli Eredi del d.o Sig. Donante perché così è».

<sup>29</sup> L'oratorio fu eretto tra il 1760 e il 1764 di fronte alla facciata della cattedrale «construxerunt in prospectu Ecclesiae Cathedralis»: cfr. Archivio della Curia Vescovile di Albano, *Liber Sacre Visitationis Civitatis et Diocesis Albanensis*, anno 1767, ff. 69-89. Oggi distrutto, l'oratorio appare nella pianta del Catasto Gregoriano al n. 306.

<sup>30</sup> Cfr. ASR, ANA, b. 369, f. 34r.

<sup>31</sup> Per il passaggio di proprietà a Camillo Velletrani, si veda Archivio della Curia Vescovile di Albano, *Liber Sacre cit.*, anno 1803-804, f. 132v; mentre nel *Corpus Inscriptionum Latinarum* (vol. VI, 1876, n. 8716) si trova l'indicazione di questa casa come «olim Cavaceppis, nunc Romoli».

<sup>32</sup> Cfr. *Albano città del Grand Tour. La collezione di grafica antica del Museo Civico*, catalogo della mostra a cura di P. Chiarucci, T. Gizzi e O. Melasecchi, Museo Civico di Albano (16-31 ottobre 1999), F.lli Palombi Editori, Roma 1999; e recentemente *Via Appia. Sulle ruine della magnificenza antica*, catalogo della mostra a cura di P. Liverani, F. Sinn e G. Filippi, (Roma, Palazzo Ruspoli 1997), pp. 42-6; K. Povlsen Klitgaard, *Friederike Brun around 1800. Episodes from travelling in Italy - The Lake of Albano*, in «Analecta Romana Instituti Danici», XXVIII (2001), pp. 103-8; A. Pinelli, *L'indotto del Grand Tour settecentesco: l'industria dell'antico e del souvenir*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», LXXII (2000), pp. 85-106.

<sup>33</sup> Si veda E. Bonomelli, *I papi in campagna*, Gherardo Casini Editore, Roma 1953; G. Tomassetti, *La campagna romana antica, medievale e moderna*, Loescher, Roma 1910-1926.

<sup>34</sup> Si veda C. Fea, *Varietà di notizie economiche, fisiche, antiquarie sopra Castel Gandolfo, Albano, Ariccia, Nemi, Francesco Bourliè*, Roma 1820; E. Borsellino, *Committenti e artisti toscani ad Albano Laziale nella seconda metà del 700: il caso di Palazzo Corsini*, in «Documenta Albanas», s. II (1987), 9, pp. 91-101; C. Bugliosi, *La villa Altieri di Albano*, in «Documenta Albanas», n.s. (1984), 6, pp. 77-96;

a Castel Gandolfo di Alessandro Gregorio Capponi per organizzare il trasporto al Museo Capitolino delle opere appena emerse dagli scavi.<sup>35</sup>

Castel Gandolfo e Albano – come Genzano, Ariccia, Lanuvio e Frascati – avevano dunque progressivamente attirato l'attenzione dei più celebri eruditi romani e di molti dei turisti venuti in Italia per il *grand tour*.<sup>36</sup> Noto è il fascino che queste zone esercitarono sugli artisti e sui viaggiatori stranieri, che vi erano attratti dallo splendore del paesaggio e dai suoi legami con la storia romana e con la poesia classica. «In questa campagna, la nostra memoria vede più dei nostri occhi» aveva scritto Horace Walpole nel 1740.<sup>37</sup>

Numerose sono le testimonianze che descrivono la vivace vita culturale di Albano e il fascino delle sue vicinanze, dove «lo sguardo si incammina senza ostacoli su questa terra classica fino al vasto orizzonte del mare. [...] La storia parla, e per portare una testimonianza di ciò che racconta, ecco davanti a noi i monumenti di Roma antica e dei suoi dintorni! Questi monumenti sono distrutti, ma le loro venerabili rovine attestano ancora la superiorità di coloro che li edificarono».<sup>38</sup>

L'abate Barthélemy definisce queste zone «la migliore campagna del mondo»<sup>39</sup> e John Moore afferma: «Tivoli, Albano e Frascati sono i luoghi favoriti dei pittori di paesaggio che viaggiano in questo paese per imparare; nell'opinione di alcuni, questi deliziosi paesi forniscono stimoli migliori per la loro arte superiori anche alla Svizzera stessa. Nulla può sorpassare l'ammirabile assemblaggio di colline, prati, laghi, cascate, giardini, rovine, boschetti e terrazze, che affascina gli occhi quando si cammina tra Frascati e Albano».<sup>40</sup>

V. Misserville, *La villeggiatura ad Albano nel 700*, in «Castelli romani», VII (1962), 7, pp. 50-1; M. Silvestri, E. D'Ambrosio, *Palazzo Pamphili in Albano Laziale*, in «Documenta Albanas», n.s. (1986), 8, pp. 77-92.

<sup>35</sup> Si veda F. Cancellieri, *Lettera di Francesco Cancellieri al Ch. Sig. Dottore Koroff Professore di Medicina nell'Università di Berlino sopra il tarantismo, l'aria di Roma e della sua campagna*, li Palazzi Pontifici entro e fuori le mura, con le Notizie di Castel Gandolfo e de' Paesi circumvicini, F. Boutlié, Roma 1817, pp. 140-45.

<sup>36</sup> Cfr. *Insularum. Luigi Canina e la riscoperta di un'antica città*, catalogo della mostra a cura di G. Cappelli e S. Pasquali (Frascati, Scuderie Aldobrandini, 6 ottobre-10 novembre 2002), Campisano Editore, Roma 2002; T. Ceccarini, *Scavi a Velletri nei secoli XVII-XVIII*, in *Dalla vigna al Louvre. La Palade di Velletri*, catalogo della mostra (Velletri, Palazzo Comunale, 13 dicembre 1997-31 gennaio 1998), Fratelli Palombi Editore, Roma 1997, pp. 15-21; M. Nocca (a cura di), *Le quattro voci del mondo: arte, culture, e saperi nella collezione di Stefano Borgia 1731-1804*, Arti delle Giornate Internazionali di Studi (Velletri, Palazzo Comunale, 13-14 maggio 2000), Electa, Napoli 2001.

<sup>37</sup> Si veda L. Stainton, *Tivoli e la campagna romana*, in *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di A. Wilton e I. Bignamini (Londra, Tate Gallery, 10 ottobre 1996-5 gennaio 1997; Roma, Palazzo delle Esposizioni, 6 febbraio-7 aprile 1997), Skira Editore, Milano 1997, p. 145.

<sup>38</sup> Cfr. *Les tableaux d'Italie de Friedrich Johann Lorenz Meyer (Darstellungen aus Italien, 1792)*, a cura di E. Chevallier, Centre Jean Bérard, Napoli 1980, p. 152.

<sup>39</sup> Cfr. *Voyage en Italie*, Chez F. Buisson, Paris 1802, p. 154.

<sup>40</sup> Cfr. J. Moore, *A view of Society and Manners in Italy*, A. Strahan, London 1790, II, lettera 59, p. 342. La traduzione è mia.



Fonti diverse inoltre testimoniano della presenza ad Albano di alcuni artisti della cerchia di Cavaceppi come Angelica Kauffmann, Giovanni Casanova e Anton von Maron.<sup>41</sup> Il restauratore in un primo tempo poté godere anche dell'amicizia e dell'intermediazione di Winckelmann: un certo numero di lettere dello studioso tedesco sono scritte da Castel Gandolfo, dove durante le estati era ospitato nel palazzo del cardinale Albani «scappato da Roma per via dei caldi eccessivi, a' quali non regge la testa coll'applicazione».<sup>42</sup>

Proprio negli stessi anni in cui Cavaceppi stava vendendo la sua casa, anche Goethe trascorse alcuni giorni del suo viaggio in Italia a Castel Gandolfo (fig. 7) e da qui scrisse: «In questa terra deliziosa, le ville sono veramente case di delizia, e come gli antichi Romani già avevano qui le loro ville, così cento e più anni or sono alcuni Romani facoltosi non meno che fastosi hanno anche piantato le loro case di campagna nelle migliori posizioni».<sup>43</sup> Di questo soggiorno Goethe ricorda le serate tra artisti organizzate dal consigliere Reiffenstein, quando «si fa circolo e si metton fuori i cartoni abbozzati e disegnati durante la giornata. Poi si apre la discussione». Lo scrittore tedesco ci restituisce l'idea di un grande fermento intellettuale e mondano, e ammette: «L'animazione di Castel Gandolfo è stata perfino eccessiva, e per di più ho dovuto anche esercitarmi nel disegno. Fate conto come da noi nella stagione dei bagni; abitando io in una casa dove c'è sempre da attaccar discorso, ho dovuto adattarmi. In quest'occasione ho visto più italiani che finora in un anno».<sup>44</sup>

Frequentata dunque da studiosi di diversa estrazione, l'area ne attirò le curiosità erudite e animò vivaci dibattiti sulla storia antica della città; Francesco Maria Pratilli nel 1745 aveva dato alle stampe una raccolta assai raffinata di fonti

antiche su questi luoghi e aveva scatenato un intenso confronto sulla fondazione di Albano e la conformazione originaria del tracciato della via Appia.<sup>45</sup>

Ma la fama di questa città fu sancita da un testo di Giovan Battista Piranesi, pubblicato tra il 1762 e il 1764 in tre diversi volumi: due di stampo tecnico sull'emissario del lago di Albano e uno sulle *Antichità di Albano e di Castel Gandolfo*<sup>46</sup> (fig. 9). Per realizzare queste opere Piranesi aveva soggiornato a lungo a Castel Gandolfo ed esplorato a fondo tutti gli scavi aperti in quegli anni.<sup>47</sup>

Particolarmente significativa è inoltre la presenza a Castel Gandolfo di Thomas Jenkins; il celebre mercante di Cavaceppi, che in numerose occasioni aveva acquistato opere restaurate da Cavaceppi, teneva in affitto uno splendido appartamento nel palazzo che era stato dei Gesuiti e lo aveva trasformato, come è testimoniato da Goethe, in un luogo di incontro per artisti e collezionisti.<sup>48</sup> Così lo descrive Cornelia Knight: «L'appartamento che formava una delle residenze autunnali del Generale dell'Ordine, dopo era stato per diversi anni abitato da Mr. Jenkins, i cui acquisti portarono in Inghilterra così numerosi tipi di ornamenti classici dall'Italia. In questa casa c'è una bella cappella e una sala da ballo per i "villeggianti". Nella vigna si trovano interessanti rovine di un acquedotto e di un'antica tomba, ritenuta quella di Tullia, la figlia di Cicerone. La vista da questo luogo, situato sul declivio di una collina, è particolarmente bella».<sup>49</sup>

<sup>45</sup> Si veda E.M. Pratilli, *Della via Appia riconosciuta e descritta da Roma a Brindisi*, Tip. Gioianni di Simone, Napoli: 1745; C. Fea, *Osservazioni sul ristabilimento della via Appia da Roma a Brindisi*, Stamp. Rev. Cam. Apostolica, Roma 1833.

<sup>46</sup> Si veda G.B. Piranesi, *Descrizione e disegno dell'Emissario del lago di Albano*, s.l. 1761-63; Id., *Antichità di Albano e di Castel Gandolfo* cit. Il testo e alcune delle tavole sono stati ripubblicati e commentati in Piranesi *nei luoghi di Piranesi* cit., V.

<sup>47</sup> J.G. LeGrand racconta diversi episodi di questo soggiorno e delle difficoltà incontrate durante l'esplorazione degli scavi; cfr. *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.B. Piranesi*, 1799, ripubblicata a cura di G. Eroutart e M. Mosser, *A propos de la «Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.B. Piranesi»: origine et fortune d'une biographie*, in *Piranesi et les Français, Colloque tenu à la ville Médias* (12-14 Mai 1976), Edizioni dell'Elefante, Roma 1979, I, pp. 213-52.

<sup>48</sup> Una volta soppresso l'ordine nel 1773 infatti questa villa era stata acquistata da Lorenzo Marzelli, un pasticciere con negozio su piazza San Lorenz in Lucina a Roma; poiché la struttura della casa, divisa in cellette, non era adatta ad abitazione, ma conteneva uno splendido arredo di mobili e quadri, Marzelli l'affittò a Jenkins. Father Thorpe descrisse questa casa come una trappola «a sort of trap» - per i giovani viaggiatori inglesi che veniva attirati a spendere grandi somme di denaro per acquistare antichità; cfr. *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800*, compiled from the Brinsley Ford Archive by John Inghamells, Yale University Press, New Haven-London 1997, p. 555. Su Jenkins a Castel Gandolfo si veda inoltre T. Ashby, *Thomas Jenkins in Rome*, in «Papers of the British School at Rome», VI (1913), 8, pp. 487-511; G. Del Pinto, *La casa abitata da Volfgang Goethe in Castel Gandolfo. Con documenti inediti tratti dagli archivi di Roma*, Officina Grafica Romana, Roma 1902; B. Ford, *Thomas Jenkins: Banker, Dealer and Unofficial English Agent*, in «Apollo» (1974), 148, pp. 416-25; S. Rowland Pierce, *Thomas Jenkins in Rome. In the light of Letters, Records and Drawings at the Society of Antiquaries of London*, in «Antiquaries Journal», XLV (1965), pp. 200-29.

<sup>49</sup> Cfr. *Description of Latium or la Campagna di Roma*, Longman, Hurst, Rees and Orme, Paternoster Row, London 1805, p. 36.

<sup>41</sup> Su questo ambiente si veda S. Susinno, L. Barroero, *Arcadian Rome, Universal Capital of the Arts*, in *Art in Rome*, catalogo della mostra (Philadelphia Museum of Art, 16 March-28 May 2000; Houdson, Museum of Fine Arts, 25 June-17 September 2000), Merrell, Philadelphia 2000, pp. 47-75.

<sup>42</sup> Si veda J.J. Winckelmann, *Briefe. In Verbindung mit Hans Diepolder herausgegeben von Walter Rehm*, Walter De Gruyter & Co, Berlin 1952, p. 168, dove aggiunge: «Qui fo una vita che non porta invidia a tutti i Sovrani del mondo. [...] Le Driadi e le Amadriadi di Castello e d'Albano intatte sino dal tempo della Repubblica nelle annose quercie, ne' robusti Lecini di più palmi di diametro e ne' Lauri piantati da Domiziano e forse dal magnifico Lucullo, vi salutano col comune Amico Annibali, e sospirano che possiate riposare un di nella foltissima e sagra umbra sua, in vista della Capitale del Mondo e del Mare vicino. Quanto paghereste di potere mangiare con me un piatto di fichi gentili a pie del sepolcro del gran Pompeo o di quello degl'Orazi e Curiazi! Vi farò venire l'acquolina in bocca e poi un fiasco di vino di Genzano (l'antico Cinthium) fragrante e molle quanto un bacio».

<sup>43</sup> Si veda Goethe, *Italianische Reise* cit. (consultato nella trad. it. *Diario di Viaggio* cit., p. 137).

<sup>44</sup> Cfr. ivi, p. 442. Aveva inoltre scritto: «Qui si vive come ai bagni; solo al mattino mi tengo un po' in disparte, per disegnare: tutto il resto della giornata si sta in compagnia, ciò che del resto non mi dispiace per questi pochi giorni; [...] C'è qui anche Angelica [Kauffmann], che soggiorna nelle vicinanze. Vi sono poi delle ragazze piene di brio, delle signore, il signor von Maron, cognato di Mengs, con tutta la sua famiglia, in parte nella stessa nostra casa, in parte a poca distanza da noi: una compagnia allegra, che ci fa star sempre di buon umore» (p. 440).

In quegli stessi anni frequentava spesso questa zona anche Gavin Hamilton, uno degli intermediari più noti a Roma per gli acquisti di antichità; il pittore scozzese fu personalmente responsabile di uno scavo ad Albano, di uno nel terreno del cardinale Chigi a Tor Colombaro e di quello più celebre nella tenuta di Roma-Vecchia. Hamilton stesso, riferendo di questa sua attività a Townley, non di rado si stupiva della ingente quantità di reperti che emergevano dalla terra ogni giorno.<sup>50</sup> L'artista apprezzava particolarmente questi terreni, più ancora di quelli di Roma, perché spesso rivelavano una «cava vergine», ovvero un sito mai esplorato prima, che poteva rappresentare una fonte di incredibile interesse e guadagno.<sup>51</sup>

Anche diversi restauratori di antichità del circolo di Cavaceppi operarono in queste zone; Giovanni Volpato condusse personalmente uno scavo nella tenuta di Roma-Vecchia intorno al 1780 da cui ricavò numerose statue, acquistate poi da Vincenzo Pacetti.<sup>52</sup> A Ferdinando Lisandroni nella primavera del 1789 fu affidata da Pio VI la responsabilità di uno scavo pontificio nella medesima tenuta, che fruttò diversi reperti, confluiti nella collezione del Museo Pio-Clementino, dopo il restauro di Gaspare Sibilla e Giovanni Pierantoni.<sup>53</sup>

In questo ambiente tra gli ospiti del «Casino» di Albano non dovevano mancare facoltosi acquirenti e amanti delle antichità, ma Cavaceppi ebbe modo certamente di frequentare direttamente gli scavi in corso nei dintorni.<sup>54</sup>

<sup>50</sup> Si veda A.H. Smith, *Gavin Hamilton's letters to Charles Townley*, in «The Journal of Hellenic Studies», XXI (1901), pp. 306-21.

<sup>51</sup> Sul tema della «cava vergine» e sull'attività di Hamilton come scavatore si veda I. Bignamini, *Gli scavi archeologici a Roma nel Settecento*, in *La Pallade di Velletri: il mito, la fortuna, Ati della Giornata Internazionale di Studi (Velletri, Palazzo Comunale, 13 dicembre 1997)*, Fratelli Palombi Editori, Roma 1999, pp. 13-24; I. Bignamini, A. Claridge, *The Tomb of Claudia Semie and Excavations in Eighteenth-Century Rome*, in «Papers of the British School at Rome», LXVI (1998), pp. 215-44.

<sup>52</sup> Si veda G.A. Riccy, *Dell'antico Pago Lemonio in oggi Roma-vecchia*, Fulgioni, Roma 1802, p. 123, dove scrive: «Circa l'anno 1780 aprì in questo suolo uno scavo, e tra i molti rottami di poca considerazione rinvenuti si trovarono parecchie colonne di bigio e di breccia corallina dell'altezza di 16 e 18 palmi. Una Venere in piedi poco maggiore del naturale della miglior conservazione ed integrità, ma scultura mediocre. La positura era la consueta di simili simulacri. La testa colossale di Giulia Pia scultura eccellente eseguita in marmo greco bellissimo. Ora si trova tra i busti del Museo Pio Clementino. Il Ganimede alto pal. 5 onc. 7 scolpito in marmo greco in atto di accarezzare l'aquila conservato anch'esso nell'enunciato Museo. [...] Da questa stessa cava uscì un torso di una figura di circa cinque palmi pregievole per l'eleganza dello stile. Dalla clamide, che gli scende sul petto dall'omero destro pare che possa arguirsi essere stato il simulacro di un Cesare fanciullo. Esiste presso l'abile Scultore sig. Vincenzo Pacetti». Si veda anche quanto scritto da C. Pietrangeli in appendice a G. Lipold, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, Walter De Gruyter & Co., Berlin 1956, vol. III, t. II, pp. 542-43.

<sup>53</sup> Cfr. Riccy, *Dell'antico* cit., p. 128.

<sup>54</sup> C. Fea nella sua *Miscellanea filologica, critica e antiquaria*, Tip. Pagliarini, Roma 1790, pp. 213-15, trascrive infatti la «Nota delle cose trovate da S.E. il Sig. Principe D. Sigism. Chigi nella Cava fatta a Porcigliano tenuta dall'illmo sig. barone del Nero nello scorso anno 1777, e corrente anno 1778, e stimata dall'illmo sig. cav. Cavaceppi, di comune accordo eletto, per corrispondere il terzo al predetto sig. barone, in conformità dell'epoca ecc.»; la nota alla fine riporta: «Io Cavalier Bartolomeo Cavaceppi confermo, e attesto la sopradetta stima fatta da me di seicentoquarantasei scudi, e baj. 70».

Conferma di questa ipotesi è il fatto che alcuni dei frammenti architettonici messi in vendita dal restauratore nella sua *Raccolta* provengono proprio dal teatro di Domiziano che, insieme all'anfiteatro, costituiva una parte importante della villa dell'imperatore romano collocata tra Castel Gandolfo e Albano.<sup>55</sup>

Alcuni di questi frammenti sono oggi conservati nell'*Antiquarium* di villa Barberini, altri furono murati alle pareti di villa Albani a Roma, chiaramente acquistati dal cardinale dopo essere stati risarciti e pubblicati da Cavaceppi.<sup>56</sup>

È evidente quindi che il restauratore utilizzò la sua permanenza ad Albano per procurarsi materiale archeologico da restaurare e rivendere. Non è un caso che nell'archivio della famiglia Chigi tra i diversi mandati di pagamento risultino due assegni a favore di Cavaceppi per il restauro del «Molosso o sia Cane mastino» proveniente da Tor Paterno e per quello di un vaso con bassorilievo, identificato come il bellissimo cratere di marmo pario oggi nel palazzo Chigi ad Ariccia.<sup>57</sup> Vaso che destò l'attenzione dei collezionisti, tanto da essere subito riprodotto a stampa da Antonio Guattani nei suoi *Monumenti Antichi Inediti* e lodato da Ennio Quirino Visconti.<sup>58</sup>

Nella casa di Albano però non erano conservate solo le sculture o i frammenti antichi recuperati nei dintorni, Cavaceppi infatti utilizzò questa seconda abitazione come magazzino per una discreta quantità di epigrafi.

È noto infatti quanto nel mercato antiquario andasse progressivamente affermandosi un rinnovato interesse verso l'epigrafia; le iscrizioni rappresentavano una fonte inestimabile per eruditi e collezionisti, quasi un nesso tra lo studio dei testi letterari e la materialità delle sculture. Venivano catalogate e studiate come

<sup>55</sup> Per i frammenti provenienti dalla villa di Domiziano si veda P. Liverani, *L'Antiquarium di Villa Barberini a Castel Gandolfo* (Monumenti Musei e Gallerie Pontificie), Città del Vaticano 1989. Confrontando i frammenti dell'*Antiquarium* di Castel Gandolfo con quelli messi in vendita nella *Raccolta* di Cavaceppi, si possono notare alcune analogie: in particolare il frammento pubblicato da Liverani a p. 28, fig. 6.3 è identico a quello contenuto nella *Raccolta*, III, tav. 49, mentre il frammento a p. 29, fig. 6.6 è identico alla tav. 19. Inoltre, sempre nel vol. III della *Raccolta* alla tav. 27 è riportata una statua di «Sardanapalo trovato in una Vigna vicino Frascati in luogo chiamato Pietra Porta, presso di me», e alla tav. 28 è riprodotta una statua di «Donna dell'antecedente Sardanapalo, con altre tre simili trovate nel suddetto luogo, presso di me».

<sup>56</sup> Provergono dal teatro della villa di Domiziano a Castel Gandolfo un rilievo con coppia di grifi fitomorfi affrontati che fu trasferito a villa Albani a Roma, ma prima pubblicato in *Raccolta*, III, tav. 49. In calce a questa tavola Cavaceppi aggiunge «ornati in Inghilterra»; nonostante ciò C. Gasparri crede che il rilievo riprodotto nella *Raccolta* sia quello di villa Albani, poiché le collezioni indicate da Cavaceppi nelle tavole incise non sempre corrispondono al vero. In proposizioni si veda C. Gasparri, *Cavaceppi a Villa Albani*, in «Bollettino d'arte», LXXVIII (1993), 80-1, pp. 93-106.

<sup>57</sup> F. Petrucci, *Documenti artistici sul Settecento nell'archivio Chigi*, in «Bollettino d'arte», s. VI, LXXXIII (1998), 105-6, pp. 49-86.

<sup>58</sup> A. Guattani, *Monumenti Antichi Inediti*, Roma 1784, II-III, pp. 25-26, dove è riportato il giudizio di Visconti «singolarissimo [...] l'eleganza de' più floridi tempi della Grecia»; su questo restauro si veda F. Petrucci, *Il vaso Chigi di Porcigliano. Un restauro inedito di Bartolomeo Cavaceppi*, in «Castelli romani», s. II (1997), pp. 35-42.

pezzi a sé stanti, oppure erano utilizzate come basi delle statue, dove costituivano «prove tangibili» per l'identificazione dei pezzi anonimi.<sup>59</sup>

Meno conosciuta è l'attività di collezionista di iscrizioni di Cavaceppi, che trovò modo di distinguersi in questo campo, seguendo ancora una volta uno degli aspetti emergenti del mercato d'arte.

Nel corpus delle iscrizioni latine più di una è infatti attestata «Albani in aedibus olim Cavaceppiis» o «Albani apud sculptorem Cavaceppi»,<sup>60</sup> mentre Luigi Rossini nella spiegazione del frontespizio del testo *Le città del Lazio* afferma che una delle lapidi da lui raffigurate a quel tempo era conservata presso Cavaceppi ad Albano.<sup>61</sup>

Come ha ricostruito Giovanni Mennella,<sup>62</sup> il restauratore possedeva nello studio di Roma uno schedario delle epigrafi in suo possesso aggiornato periodicamente; egli acquistava le iscrizioni dalle collezioni private, come quella della famiglia Mattei o di Francesco Ficoroni, e le offriva ai collezionisti insieme alle sculture. È per questo motivo che lo studio di Cavaceppi venne visitato spesso da Gaetano Marini, erudito custode della Biblioteca Vaticana, incaricato da Clemente XIV nel 1772 di curare la collezione lapidaria del pontefice;<sup>63</sup> Marini negli anni comprò numerosi esemplari da Cavaceppi e per lo stesso motivo sembra essersi recato anche ad Albano.<sup>64</sup>

D'altra parte, poiché i collezionisti domandavano essenzialmente oggetti rilevanti per il loro contenuto erudito, i restauratori in diversi casi si indistiarono

per soddisfare questa esigenza, anche a costo di parziali o totali falsificazioni; le raccolte epigrafiche diffuse a stampa, come i testi di Scipione Maffei, Benedetto Passionei e Francesco Eugenio Guasco, insieme al dibattito sempre acceso sulle pubblicazioni periodiche, rappresentano certamente un repertorio utile a questo scopo.<sup>65</sup> È così che Cavaceppi entrò in contatto con Pierluigi Galletti, monaco benedettino di Firenze, trasferito a Roma nel 1754, noto falsificatore di iscrizioni,<sup>66</sup> il restauratore potrebbe essere l'autore di alcune epigrafi false reattivate sulla base di quelle acquistate dai Mattei. Inoltre, riproducendo l'abitudine di scolpire copie di gesso e marmo delle sculture più famose, Cavaceppi si dedicò anche alla produzione di copie di iscrizioni antiche.<sup>67</sup>

Le epigrafi originali infine, quando non venivano conservate, potevano essere riutilizzate come materiale per le integrazioni delle statue; vale la pena ricordare che nel trattato *Dell'arte di ben restaurare le antiche statue*, tra i principi ineludibili, Cavaceppi raccomandava «che si osservi di che marmo è la scultura da restaurare, [...] e che se ne trovi l'uguale per la restaurazione».<sup>68</sup> La tavola di marmo di un'iscrizione poteva dunque facilmente diventare materiale di riempiego, come nel caso del rilievo di un *Centauro che afferra una donna*, conservato al British Museum (fig. 8), in cui Cavaceppi riutilizzò un'epigrafe allora nota, e poi considerata scomparsa, per integrare la parte di rilievo mancante.<sup>69</sup>

È ora più comprensibile la presenza ad Albano di tante iscrizioni, spostate nell'abitazione di campagna non solo per fare spazio nello studio di via del Babuino, ma probabilmente per sfruttare la visibilità di questa casa-bottega sui colli e attirare l'attenzione di nuovi acquirenti.

L'inventario ritrovato permette in conclusione di ipotizzare che, durante i mesi estivi e autunnali, quando maggiore era l'attività mondana, Cavaceppi abbia utilizzato il «Casino» di Albano in alternativa al palazzo di Roma, sia come laboratorio di restauro sia come vetrina per le opere che intendeva vendere.

<sup>59</sup> Si vedano rispettivamente S. Maffei, *Museum Veronense, hoc est antiquarum inscriptionum atque anagyphorum collectio...*, Verona 1749; B. Passionei, *Iscrizioni antiche disposte per ordine di varie classi ed illustrate con alcune notazioni*, Lucca 1763; F.E. Guasco, *Musei Capitolini Antiquae Inscriptiones a Francisco Eugenio Guasco, eiusdem Musei curatore nunc primum conjunctimque editae notitiae illustratae*, Roma 1775; G. Marini, *Iscrizioni antiche delle ville e de' palazzi Albani raccolte e pubblicate con note*, Roma 1785.

<sup>60</sup> Si veda M.P. Billanovich, *Falsi Epigrafici*, in «Italia Medioevale e Umanistica» (1967), 10, pp. 25-110; è qui ricostruito il processo con cui Cavaceppi labbricava false iscrizioni ispirandosi a quelle che trovava nelle ville signorili dove era invitato, trascriveva originali, ne modificava dettagli e poi commissionava a un lapidista l'incisione sul marmo, spezzando infine le lastre per fingere una presunta antichità.

<sup>61</sup> Copie di epigrafi autentiche realizzate da Cavaceppi sono oggi conservate nella Galleria Lapidaria Vaticana, inv. 743) e copia inv. 8497.

<sup>62</sup> Si veda B. Cavaceppi, *Dell'arte di ben restaurare le antiche statue*, in *La Raccolta* cit. p. 9.

<sup>63</sup> Si tratta dell'iscrizione catalogata nel *Corpus* cit., al vol. VI, n. 14667 e considerata fino a pochi anni fa scomparsa. Il caso è stato rilevato in occasione della mostra *Fake? The Art of Deception*, catalogo a cura di M. Jones, British Museum Publications, London 1990, p. 140.

<sup>59</sup> Si veda G. Gualandri, *Il testo epigrafico come didattica delle opere d'arte greca nei complessi monumentali e nelle raccolte collezionistiche di antichità*, in *Il Museo epigrafico*, a cura di A. Donati, Fratelli Lega Editori, Faenza 1984, pp. 51-84.

<sup>60</sup> Si veda *Corpus* cit., vol. VI, n. 8716, n. 10676, n. 17538, n. 18187. Nell'inventario di Roma inoltre sono catalogate: «Una Lastra di marmo, alta palmi 3 6/12 larga palmi 2, la medesima cenermaria, con piccolo ritratto, con iscrizione POPILON VRBAN, si stima tutto insieme scudo uno e bajocchi cinquanta», f. 711r; e poi almeno altre quattro iscrizioni ai ff. 806r-807r.

<sup>61</sup> Si veda L. Rossini, *Le città del Lazio. Involi, Albano, Castel Gandolfo, Palestrina, Tuscolo, Cori, Ferentino*, Roma 1826 [rist. Soc. Tiburtina di storia e d'arte, Tivoli 1973, p. 62]. Tale osservazione farebbe pensare che intorno al 1820, quando Rossini fece il suo viaggio nei dintorni di Roma, il laboratorio di Cavaceppi fosse ancora in qualche modo conservato.

<sup>62</sup> Si veda G. Mennella, *Un apografo di iscrizioni latine e greche dalla bottega di Bartolomeo Cavaceppi*, in «Italia medioevale e umanistica», XIX (1976), pp. 389-412, dove è pubblicata una lista di 119 iscrizioni proposte da Cavaceppi ad Antonio Rondoli intermediario a Roma per Annibale degli Abati Olivieri e Giambattista Passeri a Pesaro, conservata nella Biblioteca Olivieriana di Pesaro (ms. 445, fasc. XXXIX). Mennella inoltre ipotizza l'esistenza di un vero e proprio schedario delle iscrizioni presentati nello studio di Cavaceppi, in base a una postilla in calce all'iscrizione riportata da Marini nel Vaticano lat. 9122, f. 160r: «ex schedis Cavaceppi».

<sup>63</sup> La collezione fu collocata nel Corridoio del Belvedere; nucleo fondamentale fu l'acquisto per 2000 scudi di tutti gli oggetti, medaglie, monete, vasi ed epigrafi del Museo Kirkeriano, ma molte altre iscrizioni furono reperite negli anni successivi sul mercato antiquario; cfr. Pietrangeli, *I Musei Vaticani* cit., p. 58; I. Di Stefano Mazzella, *Il riordinamento del Lapidario Profano ex Lateranense*, in «Bollertino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», I (1978), 2, pp. 61-105; e anche A. Coppi, *Noi sulla vita e sulle opere di Gaetano Marini primo custode della Biblioteca Vaticana*, Roma 1816, p. 16.

<sup>64</sup> G. Mennella ha rintracciato una serie di appunti autografi di Marini che testimoniano dello spostamento delle epigrafi da Roma ad Albano; cfr. *Un apografo*, op. cit., p. 403, n. 2.

Secondo una costante della sua vita, egli riuscì ancora una volta a collocarsi in una posizione strategica, volgendo a proprio favore le occasioni di mercato offerte da un ambiente periferico, ma ugualmente vantaggioso per le presenza di eruditi e viaggiatori.

## Il corso di archeologia di Ch.G. Heyne a Göttingen: l'antico all'università

Susanne Adina Meyer

Tavv. XIV-XV

*Alles dies mit Rücksicht auf Winckelmann,  
aber nicht nach Winckelmann.<sup>1</sup>*

Un anno dopo la morte di Christoph Gottlob Heyne, avvenuta nel 1812, lo storico Arnold Hermann Ludwig Heeren pubblicò sulla rivista curata da Friedrich Schlegel «Deutsches Museum» un contributo dedicato al complesso rapporto tra Heyne e Winckelmann che si concludeva con l'osservazione:

Ciò che Heyne ha fatto per la storia dell'arte antica, può essere giudicato solo in modo molto incompleto dalle sue opere finora pubblicate, visto che la insegnò più attraverso l'esposizione orale che in forma scritta. Solo se un giorno, come spero, condizioni del mercato librario più prospere di quelle attuali permetteranno la pubblicazione delle sue carte diventerà evidente cosa egli abbia prodotto anche in questa materia.<sup>2</sup>

Queste parole di Heeren, allievo e genero di Heyne, ci indicano una delle ragioni che hanno determinato la scarsa fortuna di un personaggio che dai contemporanei era stato, invece, considerato uno dei maggiori filologi ed esperti di storia e di arte antica. Una fama che fece affermare a Quatremère de Quincy, dopo un sintetico confronto tra la metodologia di Winckelmann e quella di Heyne: «Tous les deux ont exercé sur leur siècle une influence également puissante».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> «Tutto questo tenendo conto di Winckelmann, ma non secondo Winckelmann». A.H.L. Heeren, *Christian Gottlob Heyne. Biographisch dargestellt*, Roewer, Göttingen 1813, p. 249.

<sup>2</sup> «Was der letztere für die Geschichte der alten Kunst gearbeitet hat, läßt sich, da er sie mehr durch mündlichen als schriftlichen Vortrag lehrte, aus seinen bisher gedruckten Werken nur sehr unvollkommen beurtheilen. Sollten einst, wie ich hoffe, glücklichere Zeitverhältnisse für den Buchhandel als die gegenwärtigen, die Herausgabe seiner Papiere über dieses Fach gestatten, so wird man erst sehen, was er auch in diesem Fache geleistet hat»: A.H.L. Heeren, *Etwas über die Verhältnisse zwischen Heyne und Winckelmann*, in «Deutsches Museum», III (1813), 6, pp. 517-30; cito da p. 530. Heeren era stato allievo di Heyne all'Università di Göttingen e più tardi suo collega, tenendo inizialmente corsi di antiquaria e filologia e più tardi di storia medioevale e moderna. Nel 1796 si stabilì anche un legame familiare tra i due professori, con il matrimonio tra Heeren e una figlia di Heyne.

<sup>3</sup> A.Ch. Quatremère de Quincy, voce «Heyne, Chretien-Gottlob», in *Biographie Universelle ancienne et moderne*, Ch. Delagrave et C<sup>e</sup>, Libraires-Editeurs, Paris s.d., XIX, pp. 404-11, in part. p.

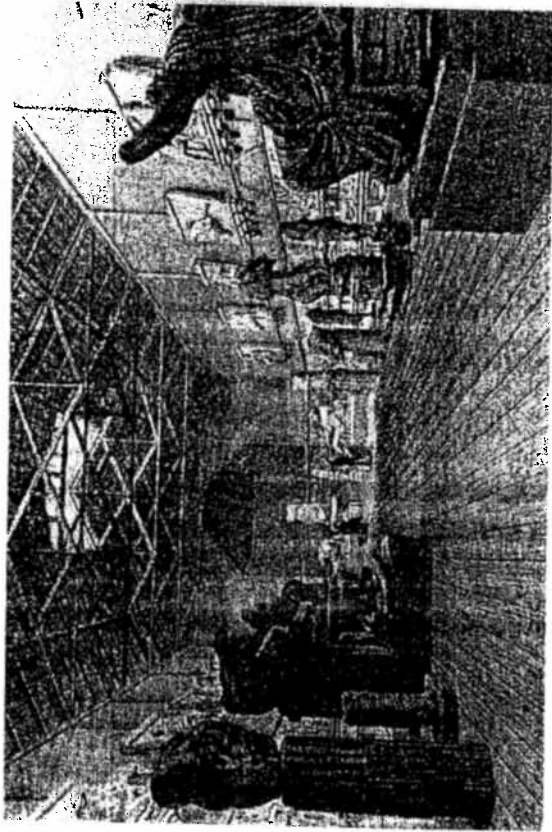


Fig. 5. La Temporary Egin Room in direzione ovest; stampa di C. Heath, da E. Mackenzie per "Views of London", 1825.

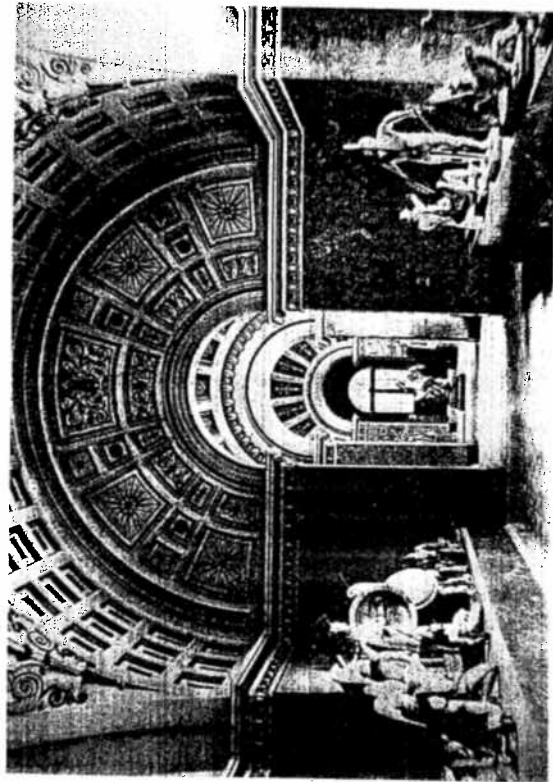


Fig. 6. Sala del Frontone di Egina nella Gliptoteca di Monaco, prima dei bombardamenti dell'ultima guerra mondiale.



Fig. 7. *Nike (cammille greco)* da una fotografia anonima, Francia XIX sec. (in *Le corps en moreccas*, p. 77).



Fig. 9. *Nike di Samotraccia*, Parigi, Museo del Louvre.

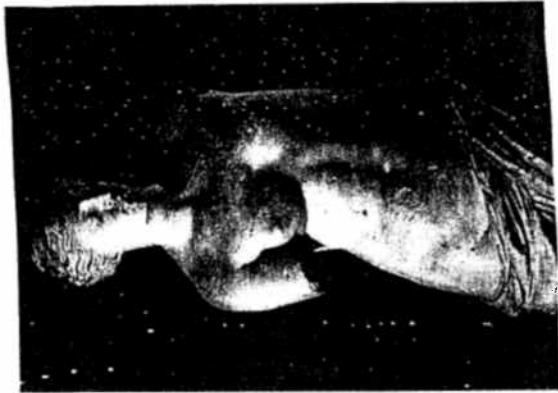


Fig. 8. *Venere di Milo*, Parigi, Museo del Louvre.

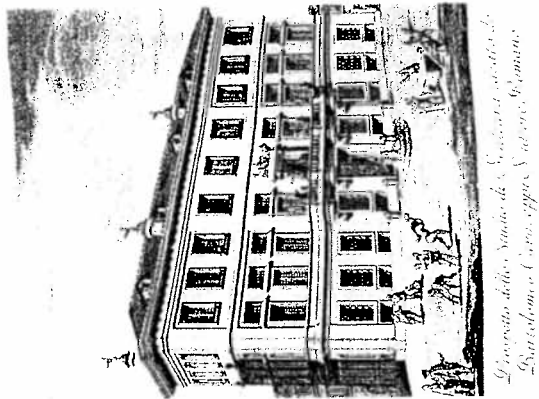


Fig. 1. Palazzo Cavaceppi, in *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture*, Roma 1768-72.

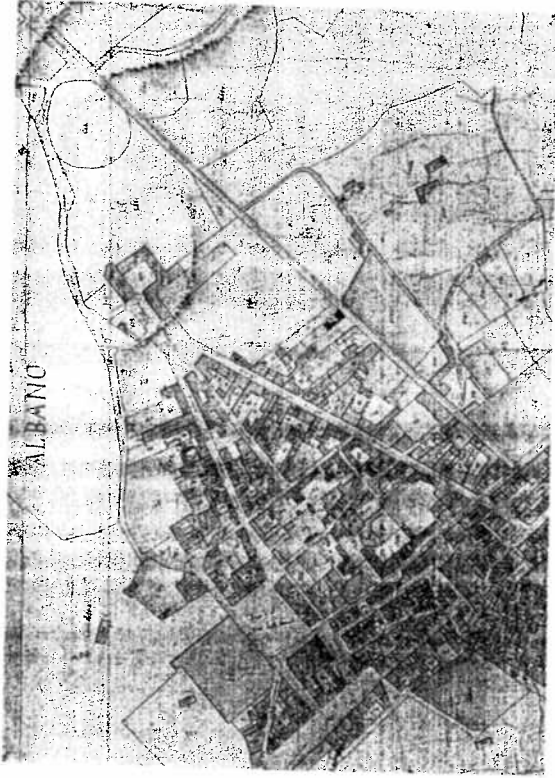


Fig. 2. *Pianta di Albano*, Roma, Archivio di Stato, *Catasto Gregoriano*, Comarca 110.

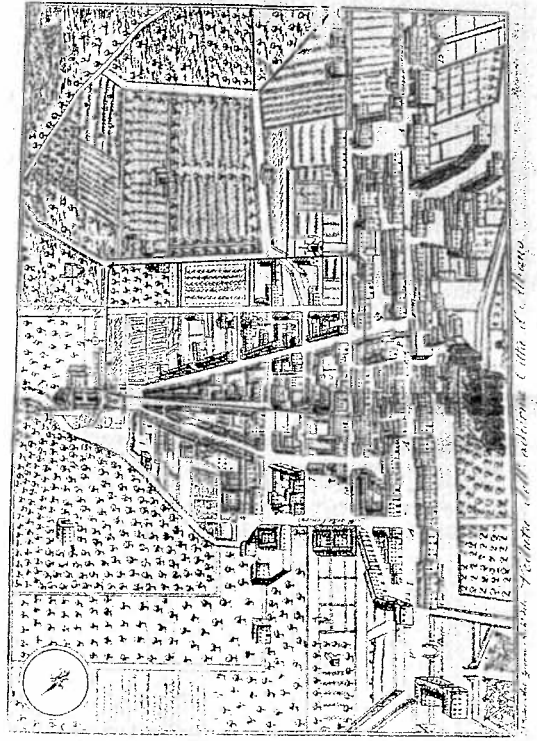


Fig. 3. *Veduta dell'odierna città di Albano*, in Francesco Giomi, *Storia di Albano*, Roma 1842.

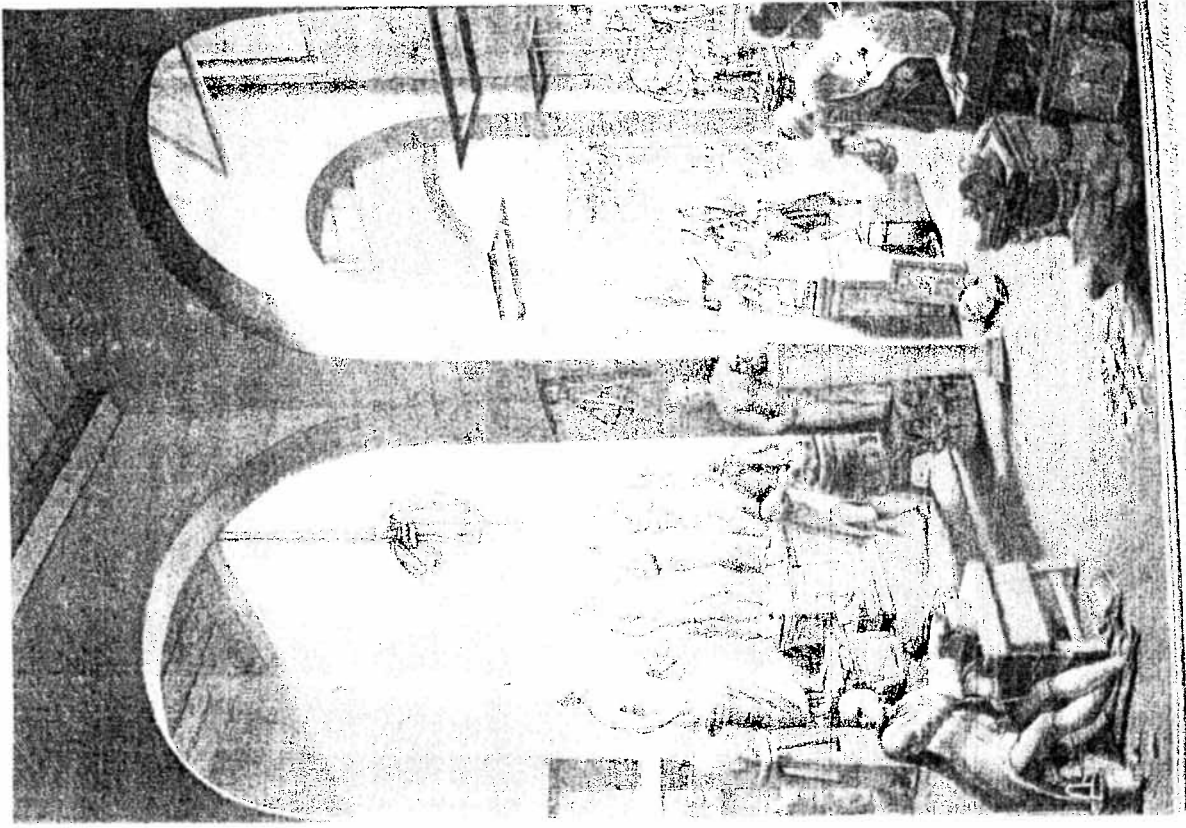


Fig. 4. *Studio di Bartolomeo Casaceppi*, in *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture*, Roma 1768-72.

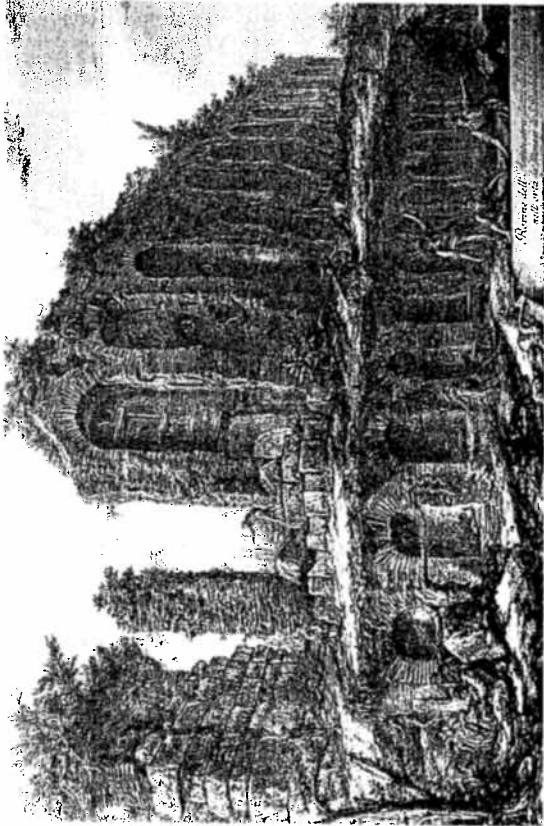


Fig. 5. *Amfiteatro di Domiziano*, in G.B. Piranesi, *Antichità di Albano e di Castel Gandolfo*, s.l. 1762-64.



Fig. 7. Giovan Battista dell'Era, *Ritratto di un gruppo in un giardino*, 1787-887. Roma, collezione privata.



Fig. 6. *Centaurio Giovane*, in *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture*. Roma 1768-72, vol. I, tav. 26.



Fig. 8. *Rilievo con Centaurio che rapisce una donna*. Londra, British Museum, Catalogue of Sculpture n. 2201.

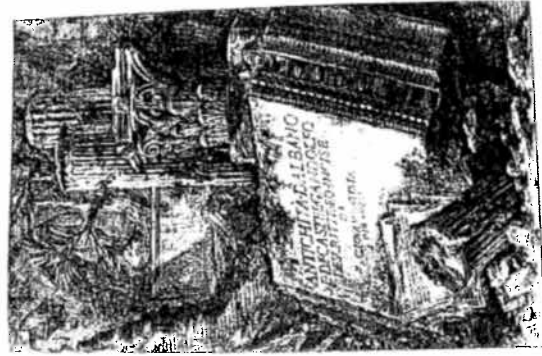


Fig. 9. Frontespizio di G.B. Piranesi, *Antichità di Albano e di Castel Gandolfo*, s.l. 1762-64.