

Anzeiger für die Altertumswissenschaft

Schriftleitung:
Sebastian Posch
und
Benno Aukenthaler

Universität Innsbruck
Institut für Sprachen und Literaturen
Bereich Latinistik/Gräzistik

LXIV. Band
Juli/Oktober 2011
3./4. Heft

Universitätsverlag Wagner · Innsbruck



Darüber hinaus kann auch die Benennung des neu entdeckten Kontinents anhand einer beiläufig geäußerten Bemerkung im *Opusculum Geographicum* Johannes Schöners, eines Schülers Waldseemüllers, direkt auf Amerigo Vespucci zurückgeführt werden. Abschließend wird der Versuch unternommen, durch einen Vergleich der Darstellung der Meeresungeheuer auf der Weltkarte Waldseemüllers mit literarischen Vorlagen wie dem *Hortus Sanitatis* und dem Pilgerbericht des Ritters Arnold von Harff eine heute verlorene, dem Henricus Martellus zuzuordnende Karte als gemeinsame Quelle nachzuweisen.

Das Schlusswort fasst den Untersuchungsgang knapp und prägnant zusammen und führt zu der abschließenden Beurteilung, dass die Begleitschrift Ringmanns und die Weltkarte Waldseemüllers nicht nur einen Meilenstein frühneuzeitlicher Kartographie darstellen, sondern auch den Aufbruch in das Zeitalter der Moderne markieren.

Die vorliegende Arbeit spricht nicht nur den Fachmann der verschiedenen Disziplinen an, sondern richtet sich auch an den interessierten Laien. Dies zeigt sich auch dadurch, dass nicht nur alle im Haupttext zitierten griechischen und lateinischen Quellen in deutscher Übersetzung angeboten werden, sondern auch alle mittellateinischen Texte der Weltkarte und der Begleitschrift zusätzlich zur deutschen Übersetzung mit einer lateinischen Transkription versehen werden. Da der Verlag diese Arbeit in Großformat herausgebracht hat, konnten die Abbildungen textnah zugeordnet werden. Überhaupt unterscheidet sich die großzügige Ausstattung des Buches von den sonst üblichen Dissertationsdrucken. Das betrifft nicht zuletzt auch den leserfreundlichen Satzspiegel. Insgesamt kann man dieses Buch fast als bibliophile Ausgabe bezeichnen.

Wenn Kritik überhaupt angebracht ist, dann, dass der Verfasser zu ausführlich den Nachweis führt, im gesamten Mittelalter sei die Vorstellung von der Erde als Kugelgestalt niemals abhanden gekommen. Diesen Nachweis hat A.-D. von den Brincken in zahlreichen Untersuchungen geführt, nicht zuletzt in „*Finis Terrae*“ von 1992. Und in diesem Zusammenhang ist die weiterführende Untersuchung von K. Brodersen in seiner Habilitationsschrift „*Terra Cognita*“ von 1995 wichtig, in der er die Existenz einer römischen Kartographie weitgehend anzweifelt und nur Straßenkarten gelten lässt. Demnach ist die mittelalterliche Weltkarte nicht mehr eine Verballhornung der antiken Karte, sondern eine eigenständige Schöpfung.

Besonders hervorzuheben ist der am Ende der Arbeit angefügte, erstmals ins Deutsche übertragene Text der *Cosmographiae Introductio*, der neben einer Transkription auch den Originaltext der *Editio princeps* wiedergibt. Damit wird M. Lehmann auf lange Zeit hin eine einzigartige Stellung auf diesem Gebiet behaupten können.

Freiburg i. Br., April 2011

Bernhard Löbber t

KSENIJA ROZMAN – ULRIKE MÜLLER-KASPAR

Franz Caucig. Ein Wiener Künstler in der Goethe-Zeit in Italien

Austellung Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste Wien / Winckelmann-Gesellschaft Stendal, 11/12/2004 – 27/02/2005
Ruhpolding/Mainz, Franz Philipp Rutzen Verlag, 2004. 144 S., 127 Ill. Lex-8°

Tra il 1780 e il 1797 l'Italia, sebbene non più protagonista della grande politica europea, conservava tuttavia ancora l'immagine di una terra cui la natura, o il fato, aveva privilegiato dotandola di un immenso patrimonio artistico e di un paesaggio che, per bellezza ed incanto, non aveva uguali nell'Europa del tempo. Di lì a breve le razzie napoleoniche e il corso degli eventi storici avrebbero definitivamente cambiato il volto di molti dei luoghi della penisola oggetto da secoli di incondizionata ammirazione. In questi anni si data il soggiorno italiano del pittore austriaco Franz Caucig o, nella forma slovena Kavčič (Gorizia/Görz 1755 – Vienna 1828), esperienza alla quale l'Accademia delle Arti di Vienna e la Winckelmann-Gesellschaft di Stendal hanno dedicato, tra il 2004 e il 2005 una mostra – la prima incentrata completamente sul pittore ed in particolare sulla sua esperienza italiana – illustrata e commentata dal catalogo curato da due note esperte della personalità dell'artista, Ksenija Rozman (d'ora in avanti K. R.) e Ulrike Müller-Kaspar (d'ora in avanti U. M.-K.).

Secondo il profilo biografico dell'artista, ricostruito da K. R. (pp. 11–24), la carriera artistica di Caucig si svolse a Vienna, dove l'artista giunse per la prima volta intorno al 1775, ponendosi sotto la protezione del conte Guido Cobenzl, nativo come lui della Craina, e il figlio Johann Philipp, alto funzionario di corte e diplomatico. Nella capitale Caucig farà ritorno tra il 1787 e il 1791 e quindi una terza volta dall'estate del 1797 fino alla morte, sopraggiunta il 17 novembre 1828. Durante il primo soggiorno viennese gli interessi artistici dei suoi nobili patroni garantirono all'artista la possibilità di studiare le opere di alcuni dei massimi maestri italiani conservate nella Galleria del Belvedere e la frequentazione della Akademie der bildenden Künste, dove poté verosimilmente assimilare la suggestione di un classicismo archeologico di schietta matrice winckelmanniana, dato l'influsso che gli scritti teorici del fondatore della moderna archeologia si riverberò sull'antica istituzione viennese attraverso Anton Raphael Mengs e Anton von Maron, responsabile dell'elaborazione dei “piani di studio” dell'Accademia. Meno perspicua appare l'attività del pittore nel corso del secondo periodo viennese, certamente spensierato e felice (“... wahrscheinlich eine seiner glücklichsten Zeiten”, p. 17) grazie alla sicura protezione di Cobenzl, e caratterizzato da frequenti visite al Lustschloss del conte presso Reisenberg, dove la commistione di natura e artificio, connotante l'assetto del giardino romantico, trovava il suo punto nevralgico nella Grotta, ammirata anche da Mozart in occasione di

una visita nel 1781. Il terzo periodo viennese se da una parte cade in un momento storico di grande turbolenza coincidente con l'inizio della lunga guerra tra l'Austria e la Francia napoleonica, d'altra parte sono contraddistinti da importanti riconoscimenti, come la nomina, presso l'Accademia delle arti figurative, a consigliere e professore di pittura storica accademica e dal vero ("Historienmalerei nach dem Runden und der Natur" come specificano gli atti del 16 novembre 1798, f. 201 dell'Archivio dell'Accademia) e nel 1820 a direttore dell'Accademia stessa. La notorietà del pittore e l'apprezzamento per il suo stile sono testimoniati, tra gli ultimi anni del Settecento e il primo decennio del secolo successivo, dall'illustrazione degli *Idilli* di Salomon Gessner (1730–1788) per il palazzo Auersperg, del *Messia* di Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803) nell'edizione olandese del 1803–1805, dall'assunzione, nel 1807 alla morte del pittore Anton Grassi, la supervisione dei pittori e dei disegnatori operanti per la manifattura delle porcellane di Vienna, alla quale nel 1811 Caucig fece dono di un libro di disegni. Alcuni servizi recano scene di soggetto classico, come le *Naiadi* o le *Quattro stagioni*, derivati da modelli di Caucig. Gli ultimi anni del pittore, malgrado la scomparsa nel 1810 del suo grande mecenate Philipp Cobenzl, registrano importanti commissioni come il *Giudizio di Salomone* (1820) per la corte e richieste di collaborazione come quella per la pala d'altar maggiore per la chiesa di S. Antonio Nuovo a Trieste. Caucig tuttavia si spense prima della gara di assegnazione dell'opera, per la quale il pittore realizzò alcuni schizzi conservati oggi nella Galleria Nazionale di Lubiana.

Determinanti per la formazione della personalità dell'artista furono i soggiorni in Italia, a Bologna (1779), a Roma (1780–1787), a Mantova e Venezia (1791–1797) (K. R., pp. 14–17, 18) durante i quali egli maturò le esperienze che hanno ispirato il tema della mostra in questione. Promosso ancora una volta dal Cobenzl e, forse, economicamente sponsorizzati dalla corte imperiale, il primo viaggio in Italia di Caucig permisero al pittore la visione diretta delle opere dei grandi maestri italiani e, specialmente a Roma, dell'antico, secondo gli ormai tradizionali scopi dei pensionanti delle accademie straniere nella città. Nella città emiliana l'artista soggiornò nel 1779, frequentando la locale Accademia Clementina, come il nome di "Francesco Cauci", registrato negli atti alla fine degli anni '70 sembra incontestabilmente confermare. Priva, come sembra, di opere, l'esperienza bolognese poté arricchirsi tuttavia Caucig della conoscenza più profonda e meditata delle opere dei grandi maestri emiliani del Cinque- e Seicento (Carracci, Guercino, Guido Reni). Tranne che l'anno bolognese, non documentato da testimonianze grafiche presentate in catalogo, l'assidua attività di Caucig in Italia si può ripercorrere attraverso i disegni esposti nella mostra e commentati nel catalogo ad opera delle due studiose.

Le inclinazioni al vedutismo e alla pittura di paesaggio maturati negli anni di studio a Vienna attraverso

la conoscenza degli olandesi del Seicento e dei due maestri francesi Lorrain e Poussin, trovano eco in un ricco repertorio, introdotto e commentato da K. R. ("Rom und Latium", pp. 26–54), di vedute di antichità, con netta prevalenza di monumenti e ville di Roma (cat. nn. 1–24) e della "Campagna" circostante, di residenze nobiliari, di località del Lazio mete tradizionali del Grand Tour come Albano (cat. nn. 25–26), Castel Gandolfo (cat. n. 27), Grottaferrata (cat. nn. 28–29), Marino (cat. nn. 30–33), Monte Porzio (cat. n. 34) e Villa Adriana (cat. n. 36), senza tralasciare aspetti della quotidianità, familiare ai viaggiatori stranieri, come la non identificabile "osteria miserabilissima" (cat. n. 35). Nell'introduzione alla sezione dedicata alle vedute e ai paesaggi di Roma e del Lazio, colti ancora nella loro dimensione romantica prima dell'aggressione edilizia dei decenni post-unitari, K. R. dà conto dei caratteri distintivi dei disegni di Caucig, ricostruendo gli ampi percorsi topografici dell'artista, ponendone in risalto il valore documentario per la precisione del tratto e la costante tendenza a popolare le scene con figure e personaggi che ne animano il contenuto e ne costituiscono, nel contempo, un preciso elemento di riferimento proporzionale per la corretta lettura del soggetto. Il richiamo alle radici della tradizione olandese e fiamminga del Cinque- e Seicento (p. 28) trova riscontro non solo nell'obiettività del tratto, che niente lascia alla fantasia o al "capriccio" di tipo piranesiano (p. 26), ma anche nella tendenza alla riproduzione di figure di artisti all'opera in vari contesti, sia urbani che della Campagna, eco di quel mondo di sodalizi artistici al quale non si sottrasse l'esperienza romana di Caucig. Tra questi (i connazionali Joseph Begler – autore di un ritratto di Caucig risalente al 1781 –, Michael Köck e Johan Riedel e gli italiani Simone Pomardi e Felice Giani, Tommaso Minardi), Begler, Giani e Minardi sono stati riconosciuti dalla critica come autori di disegni di antichità, vedute e paesaggi romani e laziali contenuti presso la Biblioteca Hertziana (tre album, già attribuiti a Labruzzi, Giani – plausibile per K. R. – e Begler), quella dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte (i mss. Lanciani 94–95, scomparsi nel 1989 e che la studiosa ritiene opera di uno o più artisti imitatori dello stile di Caucig piuttosto che del medesimo pittore, per la cui paternità si era espressa in passato) e appartenenti ad un gruppo omogeneo come quello attribuito a Minardi da Anna Ottani Cavina.

Si deve ancora a K. R. la sezione successiva dedicata al più tardo soggiorno di Caucig nel Veneto ("Venedig, Torcello und Veneto", pp. 56–64, cat. nn. 37–42). La presenza di Caucig nel Lombardo-Veneto si data tra il 1791 e il 1797, inviatovi su richiesta del conte Philipp Cobenzl per l'acquisto di calchi da sculture per l'Accademia della quale egli era divenuto presidente (K. R., p. 18). Il pittore è a Mantova, a Venezia e in varie località del Veneto, dove riproduce, secondo gli interessi suoi e del suo protettore, antichità, vedute e paesaggi.

La serie dei disegni di questo periodo appare esigua: i fogli con soggetti raffiguranti località del Veneto sono più di venti, ma tra questi è assente la documentazione riguardante Venezia. Se ne dedurrebbe un'attività di Caucig meno intensa, rispetto al decennio precedente, ma si tratta di una impressione ingannevole, che K. R. mostra di potere smentire invocando una serie di disegni del pittore Pietro Marchioretto (1761-1828), allievo ed amico di Caucig a Venezia (al punto di redigere, forse, alcune didascalie in italiano apposte sui disegni originali, R. K., p. 57), riconosciuti come attente copie di disegni, perduti e non, del maestro e che attestano un numero ben più elevato di disegni eseguiti dal maestro goriziano. Fra le copie sono segnalati i 18 disegni che copiano gli originali di Caucig riproductenti gli stucchi di Giulio Romano delle volte di Palazzo Te a Mantova. Il catalogo illustra il soggiorno veneto di Caucig con disegni dello scomparso Palazzo Pretorio di Torcello (cat. n. 37), con una grande ara funeraria collocata nel cortile, una veduta di S. Cosmo presso Pagnano (cat. n. 38), la "Casa Longobarda" ad Asolo (cat. n. 39), la dimora di campagna della famiglia Cecchetti (cat. n. 40, identificazione resa possibile da una copia di Marchioretto) e due vedute di cortili interni di dimore non identificate, con personaggi impegnati in attività quotidiane (cat. nn. 41-42).

Agli studi di antichità il catalogo riserva la parte più cospicua, a fronte dell'importanza che l'antico ebbe nella formazione di Caucig. U. M.-K. è l'autrice delle introduzioni alle sezioni ("Antikensammlungen", "Antike Köpfe", "Antiquaria") e dei testi delle schede dei singoli disegni presentati nel catalogo, che illustrano il percorso del pittore nella conoscenza delle collezioni di antichità romane e veneziane (pp. 66-69, cat. nn. 43-67; pp. 94-95, cat. nn. 68-78), ma anche ad accostarsi all'antichità attraverso le opere antiquarie di Pietro Santi Bartoli (p. 104, cat. nn. 79-80), di Antonio Francesco Gori (p. 106, cat. nn. 81-82), Lorenzo Roccheggiani (p. 107, cat. nn. 83-84), di Wilhelm Tischbein (pp. 107-108, cat. nn. 85-86) e della *Description de l'Égypte* (p. 109, cat. nn. 87-88).

Il repertorio di disegni selezionato per la mostra comprende solo tre fogli (cat. nn. 43-45) riproductenti lastre del fregio figurato dell'Ara Pacis, allora conservate a Villa Medici e quattro con altrettante sculture della collezione di antichità esistenti nel Palazzo Ruspoli a Via del Corso (cat. nn. 56-59). Una documentazione che numericamente non rende ragione della quantità di disegni eseguiti dall'artista presso le principali collezioni antiquarie durante il soggiorno romano, se si pensa che, come scrive U. M.-K. (p. 66), alle sculture della Villa Medici Caucig dedicò ben 42 disegni, suddivisi in due libri di schizzi, entrambi conservati nell'Accademia viennese. I disegni tratti dai calchi dell'Accademia di Francia (cat. nn. 46-55), all'epoca ancora ospitata nella primitiva sede di Palazzo Mancini al Corso, rivelano, con la loro sequenza di alcuni dei *nobilis opera* (Nio-

bidì, Flora Capitolina, Iuno Cesi, Giocatrice di Astragali Giustiniani, Centauro Borghese, Amazzone Mattei, crateri Medici e Borghese) l'interesse del pittore verso la scultura antica decisamente condizionato da un gusto accademico. Lo stesso che impronta i disegni tratti dai calchi di celebri sculture antiche posseduti da Filippo Farsetti a Venezia (cat. nn. 60-67), la cui gipsoteca Caucig visitò tra il 1791 e 1797.

Tecnicamente distinti dal resto dei disegni da marmi antichi sono invece le pregevolissime riproduzioni di teste di sculture antiche, eseguite mediante l'uso del disegno con gessetto su carta preparata. Si tratta di autentici studi d'accademia tratti da celebri esemplari della statuaria antica (tra i quali l'Ercole Farnese, cat. n. 72), per l'esecuzione dei quali appaiono ugualmente possibili, e plausibili, le Accademie di Francia a Roma, quella di Venezia e la gipsoteca Farsetti (U. M.-K., p. 95 che tuttavia data i disegni al 1784 ca., propendendo per l'ambiente romano). La frequentazione degli ambienti accademici italiani dovette essere una circostanza ricorrente durante i due soggiorni italiani di Caucig, a Bologna, dove frequentò l'Accademia Clementina, come a Roma, dove, come si è visto, ebbe accesso alla prestigiosa istituzione francese ed entrò in contatto anche con lo scultore Bartolomeo Cavaceppi, proprietario di una accademia privata.

La selezione di dieci disegni della sezione "Antiquaria" del catalogo, sebbene piuttosto esigua numericamente, illustra e documenta adeguatamente gli interessi di un artista di formazione accademica, il cui timbro stilistico discende da un classicismo alimentato dallo studio assiduo e prevalente della statuaria antica, verso l'*instrumentum*, l'abbigliamento e gli aspetti quotidiani del mondo antico. Come era consuetudine dei "professori di belle arti", il repertorio di temi tratti dalla quotidianità o la rappresentazione dei miti sui rilievi, e soprattutto sulle fronti dei sarcofagi, era fonte inesauribile per arricchire le proprie opere pittoriche antichizzanti con oggetti e iconografie che restituissero quanto più fedelmente il contesto antico. I soggetti presentati sono parti del fregio del Foro Transitorio (da Bartoli, *Admiranda*, 1693), una serie di immagini di guerrieri fornite da bronzetti e urne etrusche (da Gori, *Museum Etruscum*, 1737-1743), vasi, tazze, lucerne, candelabri e strumenti musicali (da Roccheggiani, *Raccolta, etc.* ...), profili di teste e figure variamente atteggiate desunte dalle pitture sui vasi della collezione di William Hamilton, realizzata sotto la guida di Wilhelm Tischbein (*Collection of Engravings from Ancient Vases, etc.* 1791-1795) ed, infine, dettagli di pitture funerarie egizie (da *Description de l'Égypte etc.*, 1809).

Le copie eseguite da Caucig appartengono tutte al suo più tardo periodo e comunque sono posteriori al suo soggiorno romano, durante il quale, come osserva U. M.-K. egli, come altri suoi contemporanei e amici tra i quali Felice Giani, trasse numerose copie di monumenti incisi per l'opera antiquaria del Bartoli, alcune

delle quali perdute già precocemente a Roma (p. 104). La datazione dei disegni dal fregio del Foro Transitorio (al quale Caucig dedicò undici fogli), genericamente espressa come “nach 1791”, e la tecnica del disegno con l'uso di lavature color ocra, abbandonato per il ricorrente grigio-bruno negli anni viennesi, collocano le copie in un contesto ancora italiano. Decisamente più tarde le copie da raccolte settecentesche di Gori, Roccheggiani, Hamilton/Tischbein e dalla *Description de l'Égypte etc.* delle quali U. M.-K. ha potuto rintracciare gli esemplari, presenti nella biblioteca dell'Accademia delle Arti figurate di Vienna e verosimilmente utilizzati da Caucig. Di particolare interesse, sotto il profilo degli studi antiquari, è la comprovata provenienza dell'esemplare del *Museum* del Gori dalla biblioteca dell'erudito napoletano Matteo Egizio (p. 106).

Le ultime due sezioni del catalogo (“Zeichnungen nach Raphael”, pp. 120–128, cat. nn. 89–99 e “Historischen Studien”, pp. 130–142, cat. nn. 100–111), curate da K. R., sono dedicate agli interessi e all'attività propriamente pittorici di Caucig, copista dai cicli raffaelleschi delle Stanze vaticane (1781 ca.) e traduttore in immagini delle fonti letterarie antiche (da Omero a Plutarco, da Livio a Strabone a Giustino, da Valerio Massimo a Flavio Giuseppe) con composizioni che attengono ora al mito ora alla storia (1801 e 1810 ca.).

Sebbene ricchi di dati e di preziose informazioni sulla vita e l'opera artistica di Caucig, i testi del catalogo non sono esenti da omissioni, specialmente nelle sezioni dedicate agli studi dall'antico del pittore. Scarsa giustificazione trova, a giudizio di chi scrive, lo scarso rilievo, specie nel repertorio catalogico, al soggiorno mantovano come rivela l'assenza di ogni riferimento all'esistenza a Mantova di un museo statuaria annesso all'Accademia Mantovana di Lettere e Arti, fondata da Maria Teresa nel 1752, poi divenuta Accademia di Belle Arti. Durante la sua visita a Mantova (1791) Caucig dovette essere uno dei primi artisti a visitare il museo dell'Accademia, definitivamente completato nel 1784, dopo che già dal 1775 vi erano stato trasferito il nucleo principale dei marmi antichi, formato dalle sculture della collezione cinquecentesca di Vespasiano Gonzaga proveniente dal palazzo di Sabbioneta (v. U. Bazzotti – I. Freddi, *Il Museo dell'Accademia*, in *Mantova nel Settecento*, catalogo della mostra, Mantova 1983, Milano 1983, pp. 98–103; L. Ventura, *Il collezionismo di un principe. La raccolta di marmi di Vespasiano Gonzaga Colonna*, Modena 1997, pp. 27–31 e 108–140, nn. 15–39). In questa sede, grazie all'opera di Antonio Maria Romenati, soprintendente all'ufficio della Scalcheria, e Giovanni Girolamo Carli, futuro segretario dell'Accademia, furono sistemati anche i sarcofagi disegnati da Caucig (K. R., p. 18, nota 38), quasi completamente sconosciuti agli studi e, nel contempo, rare testimonianze grafiche di marmi delle antiche collezioni dei Gonzaga che avrebbero meritato uno spazio nella selezione dei soggetti pubblicati, certamente più ampio di una fugace

menzione (K. R. p. 18). Tra gli esemplari è ricordato, ad esempio, anche il sarcofago con Amazzonomachia (Mantova, Palazzo Ducale, inv. 6745) che compare già nei documenti d'archivio della fine del Quattrocento citato come *pylum belli Amazonum* appartenuto al cardinale Sigismondo Gonzaga (C. M. Brown, *Cardinal Sigismondo Gonzaga (1469–1525). An Overlooked Name in the Annals of the Collectors of Antiquities*, Xenia Antiqua 11, 1991, p. 48) e poi impiegato da Giulio Romano nella decorazione della “Loggia dei Mesi”, detta poi “dei Marmi” (J. Burkhardt, *La Loggia dei Marmi*, in *Giulio Romano pittore e architetto* [catalogo della mostra, Mantova Palazzo Te – Palazzo Ducale, 2/9 – 12/11/1989] Milano 1989, pp. 412–414).

I testi delle singole schede del catalogo dei disegni rispondono evidentemente ad una esigenza di sintesi, con un'opportuna scelta di riassumere, in coda ad ogni scheda relativa ai disegni delle sculture, i dati salienti dell'originale. Più estese e argomentate risultano le schede delle sezioni topografiche e pittoriche, dovute a K. R., certamente più concise quelle delle sculture e del repertorio di antichità, redatte da U. M.-K. che per gli oggetti afferenti alla sezione “Antiquaria” desiste da ogni tentativo di approfondimento. In generale è invece da notarsi un costante omissione, nella bibliografia, di importanti e fondamentali contributi.

Si riportano di seguito alcune segnalazioni che si ritengono importanti ed utili, ai fini di una maggiore completezza nella ricostruzione dell'opera grafica di Caucig.

“Rom und Latium” (K. R.) – Tutte le schede con disegni da noti monumenti di Roma e del suburbio mancano di riferimenti bibliografici per i quali si rinvia agli articoli pubblicati nei due principali, e aggiornati, repertori topografici oggi disponibili come il *Lexicon Topographicum Urbis Romae* (I–VI, a cura di E. M. Steinby, Roma 1993–2006) e il *Lexicon Topographicum Urbis Romae. Suburbium* (I–V, a cura di A. La Regina, 2001–2008).

pp. 40–41, n° 19 – Il tratto delle mura vaticane coincide con il tratto della Porta Pertusa della cortina muraria eretta da Pio IV nel 1563. Il torrione visibile alle spalle della porta cinquecentesca appartiene invece al più antico sistema difensivo delle Mura Leonine (843–852) e un tempo ospitante la specola vaticana (v. R. Lanciani, *Forma Urbis Romae*, Roma 1893–1901, tav. XII).

p. 41, n° 20 – Il monumento funerario, non riconosciuto, sembrerebbe corrispondere, data l'imponenza della struttura desumibile dal disegno, ad un mausoleo del IV secolo d. C., senza fondamento storico attribuito da Pirro Ligorio alla *gens Calatina* (v. F. Rausa, *Pirro Ligorio. Tombe e mausolei dei Romani*, Roma 1997, pp. 52–56, n° 4), del quale restano tracce presso la basilica di S. Sebastiano.

“Antikensammlungen” (U. M.-K.), p. 66 (“Villa Medici”) – La bibliografia sulla raccolta i sculture anti-

che prescinde da due importanti contributi degli ultimi anni, rispettivamente C. Gasparri, *La collection d'antiques du cardinal Ferdinand*, in *La Villa Médicis. II – Études*, Rome 1991, pp. 443–484 e *Villa Medici: il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici* (catalogo della mostra – Roma, Accademia di Francia 1999), a cura di M. Hochmann, Roma 1999.

p. 69 (“Venedig, Gipsabgssammlung Farsetti”) – Oltre alla bibliografia citata dall'autrice si veda I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete I tempo della Serenissima*, Roma 1990, pp. 225–226; L. Faedo, *La collezione di calchi di Francesco Algarotti e la raccolta Farsetti*, in *Venezia, l'archeologia e l'Europa* (atti del congresso internazionale – Venezia 26/30 giugno 1994) a cura M. Fano Santi, Roma, 1996, pp. 194–203 G. Nepi Scirè, *Filippo Farsetti e la sua collezione*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia 1998, pp. 73–94.

p. 83, n° 60 – La statua del “Faustkämpfer”, della quale Caucig riproduce il calco della collezione Farsetti, per ragioni iconografiche e formali non riproduce il noto “Betender Knabe” in una perduta versione integrata come atleta, ma verosimilmente una scomparsa statua di un cestiaro, nota negli ambienti romani dal momento che a Mantova, come informa il testo della scheda, sono presenti due calchi del soggetto, giunti colà con l'insieme dei calchi fatti realizzare dal direttore dell'Accademia Giuseppe Bottani (v. in proposito U. M.-K., p. 69 nota 8 e sull'artista, *Giuseppe Bottani [Cremona 1717 – Mantova 1784]. Catalogo delle opere*, a cura di C. Tellini Perina, Milano 2000). Il bronzo, oggi a Berlino, non fu mai restaurato come pugile durante le sue peregrinazioni nelle varie corti europee; sul gruppo di S. Ildefonso, alla bibliografia citata si aggiunga F. Haskell, N. Penny, *Taste and Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven/London 1981 (tr. it. 1984), n° 17.

p. 85, n° 62 – Sulla statua del Fauno con capretto al Prado si aggiunga ancora Haskell-Penny, cit., n° 37.

p. 89, n° 64 – Sul rilievo con Menandro e la Musa (o *Skené*), già nelle collezioni Soderini (XVI secolo) e Rondinini (XVII secolo) si integri la bibliografia con M. E. Micheli, *Rilievi con maschere, attori, poeti. Temi di genere /o ispirazione poetica*, Bollettino d'Arte, 103–104, 1998, pp. 12–17 e B. Cacciotti, in *L'Ida del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori* (catalogo della mostra – Roma 2000/2001) a cura di E. Borea, C. Gasparri, Roma 2000, II, pp. 621–621, n° 16.

p. 90, n° 65 – Sulla replica del discobolo mironiano restaurato come gladiatore ad opera di E. Monnot, si veda anche F. Rausa, *L'immagine del vincitore. Latleta nella statuaria greca dall'età arcaica all'ellenismo*, Roma-Treviso 1994, p. 174, n° 6.

“Akademienstudien” (U. M.-K.), pp. 94–95 – Sul celebre scultore Bartolomeo Cavaceppi, con il quale Caucig entrò in contatto durante il suo soggiorno romano studiandone i gessi della raccolta, si veda *Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717–1799)* (catalogo della

mostra, Roma 25/1–15/3/1994) a cura di M. G. Barberini, C. Gasparri, Roma 1994). Sul maestro dello scultore, Carlo Antonio Napolioni (cit. a p. 94), non può essere trascurato l'importante contributo di P. Arata (*Carlo Antonio Napoleoni (1675–1742) “celebre restauratore di cose antiche”. Uno scultore al servizio del Museo Capitolino*, *Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 99, 1998, pp. 153–232).

p. 99, n° 72 – risulta errata la cronologia della scultura, opera di uno scultore, l'ateniese Glykon, attivo all'inizio del III secolo d. C. mentre la data della scoperta, avvenuta in occasione degli scavi farnesiani nelle Terme di Caracalla, può essere fissata con certezza al 1546 sulla base di fonti cinquecentesche (l'intera questione è ora riassunta in *Le sculture Farnese. III. Le sculture delle Terme di Caracalla. Rilievi e varia*, a cura di C. Gasparri, 2010, pp. 14 e 18–20, n° 1 [F. Rausa]).

L'opera, ricca sul piano documentario, gradevole nella veste tipografica e per la qualità delle riproduzioni fotografiche, si configura certamente come un utile strumento per la ricostruzione della personalità dell'artista che, con il suo ricchissimo repertorio grafico, segna un importante momento dello studio dell'antico e dell'arte italiana tra la fine del XVIII secolo e il principio del XIX secolo. Alla luce di queste considerazioni difficilmente si comprende la selezione eccessivamente penalizzante, sotto il profilo qualitativo, dei disegni del pittore.

Neapel, August 2011

Federico Rausa

MARTIN LINDNER

Rom und seine Kaiser im Historienfilm

Frankfurt a. M., Verl. Antike. 2007. 332 S. Gr.–8°

Martin Lindners gelungene Promotionsschrift über Rom und seine Kaiser im Historienfilm überrascht den Leser zunächst damit, dass das Buch im Grunde wesentlich mehr beinhaltet, als der Titel erwarten lässt. Es beschäftigt sich nicht allein mit einer Analyse der filmischen Darstellung römischer Imperatoren, sondern versucht einen ersten Ansatz für ein bisher nicht vorliegendes übergreifendes Modell für den Antikfilm zu bieten. Mit dessen Hilfe soll es möglich werden, einzelne filmische Werke zur gründlicheren Auswertung in die gesamte Gattung des Antikfilms einzuordnen und dementsprechend zu kontextualisieren (S. 31). Als Grundlage der Untersuchung dienten Lindner ca. 400 Filme, deren Spektrum vom Kinderfilm über Hollywood Blockbuster bis zu pornographischen Produktionen reicht. Nicht ganz die Hälfte dieser Filme handelt von der römischen Kaiserzeit, während die übrigen Filme zum Vergleich herangezogen wurden (S. 20f.).

Einige Autoren, die etwa eine historische oder altphilologische Ausbildung genossen haben, nähern sich dem Historienfilm zwar aus vielen interessanten

Errata

Corrige*

c. 218	cui la natura	che la natura
-	e il figlio	e del figlio
-	si riverberò	riverberarono
c. 219	sono contraddistinti	è contraddistinto
-	la supervisione	della supervisione
-	sponsorizzati	sponsorizzato
-	permisero	permise
-	arricchirsi	arricchire
c. 220	R. K. p. 57	K. R. p. 57
-	ad accostarsi	nell'accostarsi
-	Lorenzo Roccheggiani	di Lorenzo Roccheggiani
c. 221	statuari	statuaria
c. 222	dalle pitture ... realizzata	dalle riproduzioni di pitture ... realizzate
c. 223	lo scarso rilievo ... al soggiorno mantovano	lo scarso rilievo conferito ... al soggiorno mantovano
c. 224	i sculture antiche	di sculture antiche
c. 225	che prescinde	prescinde
c. 226	luc	luce

* A causa di uno spiacevole malinteso con la Redazione della Rivista, non è stato possibile correggere i seguenti errori prima della stampa. L'A. se ne scusa con i lettori.