

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 7 · 2005

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

www.census.de/pegasus.htm

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

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath

Redaktion: Charlotte Schreiter
Mitarbeit: Hedda Finke, Barbara Lück

Kunstgeschichtliches Seminar
Unter den Linden 6
10099 Berlin

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

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

ISSN 1436-3461

INHALT

Vorwort <i>Horst Bredekamp / Arnold Nesselrath</i>	5
Le Rameau d'Or et de Science. »F. Ollandivs Apolini dicavit« <i>Sylvie Deswarte-Rosa</i>	9
Responding to the Antique. A Rediscovered Roman Circus Sarcophagus and its Renaissance Afterlife <i>Sinclair Bell</i>	49
Vincenzo Borghini disegnatore dall'Antico <i>Eliana Carrara</i>	81
L'Album Montalto e la collezione di sculture antiche di Villa Peretti Montalto <i>Federico Rausa</i>	97
Pyramiden im frühen Landschaftsgarten <i>Annette Dogerlob / Michael Niedermeier</i>	133
Antike Sarkophag-Bilder für Goethes »verteufelt humane« Iphigenie. Rom 1786: Eine Miscelle zu Heeren, Goethe und Lips <i>Ruth Bielfeldt</i>	163
Ein griechisches Grabepigramm auf dem Neuen Marienfriedhof, Berlin-Prenzlauer Berg <i>Veit Vaelske</i>	187
L'Association des Historiens de l'Art Italien (AHAI)	197

Objekte grundsätzlicher Kritik besitzen in der Regel ein stärkeres Eigenleben als wohlgefällige Mittel scheinbar voraussetzungsloser Anwendung. Es kann daher als Zeichen einer intensivierten Auseinandersetzung mit der Antike gelten, daß die kunsthistorische Methode der Antikenrezeption kürzlich durch Alexander Nagel und Christopher Wood grundlegend in Frage gestellt wurde.¹ Ihre Kritik an der Rezeption der Antike zielt auf die verschiedenen Rezeptionsformen einer fest definierten, gleichsam in ihrer Materialität gesicherten Antike, wie sie Erwin Panofskys »Renaissance and Renaissances« von 1956 vor Augen stand. In der Tat, hierin ist Nagel und Wood zuzustimmen, müßte in jeder Epoche zunächst gefragt werden, was als »antik« bewertet wurde; im fünfzehnten Jahrhundert wären das Baptisterium wie auch San Minato von Florenz als Exempla der Antike aufgenommen worden, weil sie angesichts der Unklarheit ihres Ursprungszusammenhanges als antike Bauwerke angesehen wurden.

So berechtigt diese methodische Verfeinerung ist, so kann ihr entgegengehalten werden, daß die Fixierung auf Panofskys Konzept einer gleichsam bereinigten Antikenrezeption deshalb nicht zu einer grundlegenden Absage taugt, weil es Deutungsalternativen gab, in denen die Frage der materiellen Bestimmbarkeit der Antike eine untergeordnete Rolle spielte. Hierzu gehörte etwa Richard Hamanns im Jahre 1949/50 formulierte Theorie, daß die Antike immer dann zu einem Medium der Orientierung wurde, wenn es um den aus Krisen entstandenen Zwang zu einer Neubestimmung ging.² Eine solche Orientierung verlagert die instinktive Verbindung der Antike mit Ansehen und Macht in die Sphäre der Suche nach Auswegen aus existentiellen Problemen.

Formuliert nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, hatte diese Theorie einer dynamischen Antikenrezeption ein Gegenüber in der Bestimmung Edgar Winds, der im Jahre 1934 von London aus die Beschäftigung mit der Antike als eine kulturelle Instanz definierte, die vom Ansatz her nicht auf Rassen, sondern auf transethnische Gemeinschaften abzielte.³

Es scheint, als sei die gegenwärtig sich abzeichnende Wiederkehr der Attraktion der Antike von diesen beiden Motiven bestärkt. Ein Indiz könnten Filme wie »Gladiator (2000)« oder »Troja (2003)« bilden, die ungeachtet der Problematik populärer Aktualisierungen von der ungebrochenen Faszination der Antike sprechen. Auch das spürbar gewachsene Interesse für die alten

Sprachen im Schulunterricht markiert eine Trendwende. Vor allem aber sticht die Forcierung der auf die Antike bezogenen Forschung hervor. Eine Fülle von Forschungsprojekten widmet sich der Wiedergewinnung der Antike und ihrer nachantiken Anverwandlungen; in Marburg etwa der BA-Studiengang »Die Antike in Europa«, das Antikezentrum an der Humboldt-Universität und das »Zentrum Alte Welt« an der Freien Universität Berlin. Das größte Unternehmen wird durch den Sonderforschungsbereich 644 »Transformationen der Antike« der Humboldt-Universität gebildet, der, auch unterstützt durch Mitglieder der Freien Universität, die Antike nicht als normative Instanz begreift, sondern als eine Größe, die sich im Prozeß der Aktualisierung immer auch selbst verwandelt hat. Hamanns aus Krisen geborener, dynamischer Begriff der Zuwendung zur Antike kommt hier ebenso zum Tragen wie Winds Votum für eine internationale und transethnische Reflexion der antiken Kultur. Es sind diese beiden Motive, die in der forcierten Globalisierung der Gegenwart die Antike als Muster einer Kultur begreift, die aus der Krise neue Horizonte gewinnt.

Diese Bestimmung zu überprüfen und möglicherweise auch weiterzuentwickeln, bleibt ein einzulösendes Programm. Ohne daß ein solcher Anspruch bereits sichtbar würde, ist doch die Vielfalt der Beiträge des vorliegenden Bandes ein Indiz für eine bewegliche Beschäftigung mit der Antike. Neben der Einzeluntersuchung eines antiken Sarkophags und seiner Aufbewahrungs- und Rezeptionsgeschichte (Bell) steht die Rekonstruktion eines römischen Sammlungszusammenhanges (Rausa) und die Wahrnehmung antiker Kunst durch einen einzelnen Künstler (Carrara), die Relation von Text und Bild (Deswarte-Rosa), Goethes Mühe mit den Bildvorgaben der antiken Orestsdarstellungen (Bielfeldt) sowie die individuell geprägte, verschlüsselte Botschaft einer privaten Grabinschrift im späten 20. Jahrhundert (Vaelske). Der Transformation ägyptischer Pyramiden im Landschaftsgarten widmen sich schließlich Dorgerloh und Niedermeier, deren Projekt im SFB »Transformationen der Antike« beheimatet ist.

Damit entfaltet das vorliegende Heft mit seinen vornehmlich auswärtigen und fremdsprachigen Beiträgen das Spektrum der Antikenrezeption vom allgemeinen bis in den persönlichen Bereich. Wie sehr das Publikum sich für diese Themen interessiert und wie bereitwillig es Energie in die Auseinandersetzung mit dieser Thematik investiert, hat der unerwartet große Erfolg der Alberti-Ausstellung auf dem römischen Kapitol im Sommer 2005 gezeigt, an welcher der Census maßgeblich beteiligt war.⁴ Angezogen vom Abwechslungsreichtum

der ausgestellten Objekte und vom Wiedererkennungseffekt im Stadtbild angestachelt, haben die Besucher die Herausforderung der ausgestellten Objekte zu einer intensiven Auseinandersetzung mit Rom, der Antike und ihrer eigenen Erfahrung Roms und geschichtlicher Dimensionen angenommen.

Die Herausgeber

ANMERKUNGEN

- 1 Alexander Nagel, Christopher Wood: Toward a New Model of Renaissance Anachronism, in: *The Art Bulletin* 87/3, 2005, S. 403–415.
- 2 Richard H.L. Hamann-Maclean: Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters, in: *Marburger Jahrbuch* 14, 1949/50, S. 157–250; abgedruckt in: *Richard Hamann-MacLean: Stilwandel und Persönlichkeit, Gesammelte Aufsätze 1935–1982*, herausgegeben und eingeleitet von Peter Cornelius Claussen, Stuttgart 1988, S. 83–176.
- 3 Edgar Wind, Einleitung, in: *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*, hg. von der Bibliothek Warburg, Bd. 1, 1934, S. I–XVII, hier XVff.
- 4 *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artistiti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, Catalogo della mostra Roma 2005, a cura di Francesco Paolo Fiore, con la collaborazione di Arnold Nesselrath, Roma/Milano 2005.

LE RAMEAU D'OR ET DE SCIENCE.
»F. OLLANDIVS APOLINI DICAUIT«
SYLVIE DESWARTE-ROSA

ÉNÉE AU RAMEAU D'OR

»Facilis descensus Averno«, il est facile de descendre en l'Averne, dit la Sibylle de Cumès au Chant VI de l'Énéide¹ à Énée qui cherche à rencontrer son père Anchise dans l'autre monde (fig. 2). Au Lac d'Averne, près de Cumès, où Énée a débarqué en Italie, se trouve en effet l'entrée aux Enfers, décrite par Virgile, »caverne profonde, monstrueuse, défendue par un lac noir et les ténèbres des bois« (fig. 3).

La Sibylle de Cumès, la porte-parole d'Apollon, qui a son antre tout près du Temple du dieu du Soleil, enseigne à Énée comment faire.² Il suffit, dit-elle, d'aller cueillir dans le bois voisin le rameau aux feuilles d'or, »auguste don« qu'il faut faire à la déesse Proserpine, »la Junon infernale«, épouse de Pluton qui règne aux Enfers comme son frère Jupiter règne au Ciel. C'est cette »baguette merveilleuse« qui leur ouvrira les portes sacrées des Champs Élysées.

La Sibylle de Cumès est ainsi représentée le Rameau d'or à la main dans le pavement de mosaïque de marbres (»marmi comessi«) de la cathédrale de Sienne (fig. 4), que regarda longuement Francisco de Holanda lors de son passage dans la ville en juin 1538, en chemin vers Rome, dans la suite de l'ambassadeur du Portugal auprès du Saint-Siège, Dom Pedro Mascarenhas. On trouve la scène du »Rameau d'or« dans les illustrations xylographiées des éditions de l'Énéide,³ comme dans les cycles peints de »L'Histoire de Troie«,⁴ ou dans les séries de gravures. Luca Penni nous montre ainsi »Énée dans le bois mené par les colombes jusqu'au Rameau d'or« (fig. 5).

Guidé par la Sibylle et armé du Rameau d'or, Énée, exalté à l'idée de retrouver son père Anchise dans le royaume des ombres, traverse les Enfers jusqu'à la bifurcation où, évitant le chemin de gauche qui mène chez les grands scélérats justement châtiés, il poursuit par le chemin de droite qui conduit à la demeure bienheureuse des Élus.

Énée fiche le Rameau d'or droit dans le seuil des Champs Élysées, en offrant à la déesse Proserpine, comme le lui enjoint la Sibylle.⁵ Au-delà de l'entrée des Champs Élysées, dans les prairies plaisantes des bois fortunés sous

¹ *Francisco de Holanda: L'Apollon du Belvédère, avec à ses pieds le Rameau d'or virgilien, »Antigualbas«, fol. 9r; El Escorial, Biblioteca de San Lorenzo*

2 *La Sibylle de Cumès devant le lac d'Averne, non loin de son antre; Détail de bordure d'une carte de Campanie du XVIII^e siècle; Paris, Bibliothèque Nationale de France*

une lumière surnaturelle, il rencontre l'incomparable Orphée, puis le grand poète Musée qui le conduit à son père Anchise (fig. 6).

Le Rameau d'or est ainsi la clef d'accès à la connaissance suprême accordée par Apollon par l'entremise de la Sibylle de Cumès, sa grande prêtresse en Italie. Le Rameau d'or permet de rejoindre la compagnie des sages, des prophètes, des grands poètes »proférant paroles dignes d'Apollon«⁶ et d'atteindre le sommet de la sagesse humaine, qui est divine. Il est, nous dit Geoffroy Tory dans son »Champ Fleury«,⁷ l'équivalent de la Chaîne d'or d'Homère.

Le Chant VI de l'Énéide était bien présent à l'esprit des hommes du XVI^e siècle. Giulio Camillo, par exemple, dans »L'Idée del Teatro«, place dans son Théâtre de l'Omniscience, parmi la multitude d'images peintes, celle d' »un arboro con un ramo d'oro, il quale è quello del quale scrive Virgilio, che senza quello non si può andar a veder il regno dell'Inferno«.⁸

3 *Le Lac d'Averne avec l'antre de la Sibylle de Cumès et le Temple d'Apollon; Détail de bordure d'une carte de Campanie, du XVIII^e siècle; Paris, Bibliothèque Nationale de France*

4 *Giovanni di Stefano*
(ca. 1443-ca. 1504): *La*
Sibylle de Cumes avec
le Rameau d'or; 1482;
Pavement de mosaïque de
marbres de la Cathédrale
de Sienne

5 *Luca Penni*: *Énée cueillant le Rameau d'or*; gravure sur cuivre; Paris, Bibliothèque Nationale de France

6 *Énée, portant le Rameau d'or et accompagné de la Sibylle de Cumès, rencontre son père Anchise; Gravure sur cuivre de Philippe Galle de la série gravée »La Guerre de Troie«*

LE PÉLERINAGE AUX LIEUX SAINTS VIRGILIENS

Comme on accomplissait le pèlerinage aux lieux saints du Christianisme, on faisait le pèlerinage aux lieux saints virgiliens. On allait à Cumès, en Campanie dans les Champs Phlégréens à l'ouest de Naples, dans la région autour de Pozzuoli, là où Énée est arrivé en Italie et s'est rendu, nous l'avons vu, à l'autre de la Sibylle de Cumès, près du Temple d'Apollon. On allait au Lac d'Averne, l'entrée des Enfers, auquel on ne peut accéder que muni du Rameau d'or.

Le jeune peintre et théoricien de l'art portugais Francisco de Holanda (1517–1584) s'est lui aussi rendu au Lac d'Averne lors de son voyage en Campanie, à la fin de son séjour à Rome (août 1538–mars 1540). Il se représente en train de dessiner en février 1540 au bord du nouveau volcan, le »Monte Nuovo«, surgi depuis peu de terre (fig. 7). À l'arrière-plan, on voit le Lac d'Averne

et la côte méditerranéenne avec les villes de Cumes, de Terracina et de Gaeta. Francisco de Holanda resta profondément marqué par ce lieu à la riche résonance virgilienne. Il y revient à plusieurs reprises dans son œuvre, à des décennies de distance.

C'est par les mots de la Sibylle à Énée, »Facilis descensus Averno«, qu'il commence son chapitre sur la peinture de l'Enfer dans son traité »Da Pintura Antigua« (I, 32), achevé en 1548, chapitre riche en références à Virgile, mais aussi à Homère et à Dante. Ou encore, au Deuxième Dialogue de »Da Pintura Antigua«, dans le passage consacré au »paragone« peinture/poésie, Holanda évoque l'art de peindre avec les vers du Prince des Poètes Virgile, notamment dans le passage sur Cumes dans le Chant VI de l'Énéide:⁹

»Lembra-me que o Principe d'elles, Vergilio, lança-se a dormir ao pé de uma faia; como tem com letras pintado, [...] a par de Cumas, uma strada do Inferno com mil monstros e chimeras, e um passar de Aqueronte muitas almas; despois um Campo Eliseu; o exercicio dos beatos; a pena e tormento dos impios [...] Lêde todo o Vergilio que outra cousa lhe não achareis senão o officio de um Micael Angelo«.

8 *Francisco de Holanda: La Descente aux Enfers au lac d'Averne, tondo sous La Mort des Âges dans »De Aetatibus Mundi Imagines«, fol. 68r; Madrid, Biblioteca Nacional*

(Il me souvient que Virgile, Prince des Poètes, se jeta au pied d'un hêtre pour dormir et comment il peignit avec des lettres [...] près de Cumes, un chemin de l'Enfer avec mille monstres et chimères, et toutes ces âmes qui passent l'Achéron, puis les Champs Elysées, la foule des bienheureux, les peines et les tourments des impies [...] Lisez tout Virgile et vous ne trouverez chez lui autre chose que l'art de Michel-Ange.)

Enfin, dans les »De Aetatibus Mundi Imagines«, Holanda représente au bas de l'Allégorie de la »Mort des Âges« (fol. 68r), dans le »tondo« central sous l'image, la bouche de l'Enfer au Lac d'Averne (fig. 8). Du Chant VI de Virgile, Holanda retiendra aussi le Rameau d'or, comme va le montrer l'analyse de son dessin de l'Apollon du Belvédère dans son livre de dessins des »Antigualhas« (fig. 1), exécuté durant son séjour à Rome.¹⁰

L'Apollon du Belvédère¹¹ était la plus ancienne statue de la collection du pape Jules II, alors simple cardinal, Cardinal Giuliano della Rovere, dans le jardin de son palais près des Santi Apostoli à Rome. L'Apollon avait été découvert en 1489 sur la Via Appia, près de Marino, sur une >tenuta< (propriété) du Cardinal.¹² Deux dessins du Codex Escorialensis (fig. 9) comme la gravure de Marcantonio Raimondi¹³ ou celle d'Agostino Veneziano¹⁴ nous le montrent tel qu'il était au moment de sa découverte, le bras gauche brisé au-dessus du poignet et la main droite endommagée, avant la restauration de Giovan Angelo Montorsoli en 1532.

9 *L'Apollon du Belvédère; Dessin du Codex Escorialensis, fol. 53r*

La prédilection du Cardinal pour cette statue est bien connue, jusque dans sa ville natale de Savone en Ligurie. On trouve ainsi l'image de l'Apollon de sa collection, sculptée en haut-relief sur l'encadrement d'une porte du palais Cerisola, voisin du palais Della Rovere, construit par Giuliano da Sangallo pour le Cardinal à Savone (fig. 10).¹⁵

On considère généralement cette statue de marbre comme une copie romaine d'un original grec en bronze, peut-être semblable à la célèbre statue de Leochares placé devant le temple d'Apollon Patroos à Athènes,¹⁶ ou encore à la statue grecque en bronze créée peut-être pour célébrer la victoire des Grecs sur les Celtes en 278 av. J.C. à Delphes, là où se trouve le grand sanctuaire d'Apollon et de son principal oracle, la Sibylle de Delphes. Le tronc d'arbre avec le serpent Python serait, selon les archéologues, un ajout du copiste romain afin de renforcer l'assise de la statue de marbre.

La statue de l'Apollon du Belvédère est devenue pour les artistes de la Renaissance le modèle par excellence de la figure en mouvement, marchant de l'avant (>striding figure<). Francisco de Holanda consacrera dans son traité »Da Pintura Antigua« plusieurs chapitres à la taxinomie des figures antiques,¹⁷ notamment un chapitre aux »figures antiques en mouvement qui marchent, courent ou luttent«,¹⁸ qu'il illustre du dessin d'un homme »marchant vers l'avant«, aujourd'hui perdu.¹⁹

APOLLON, PROTECTEUR DE LA >GENS JULIA<

Depuis que le Cardinal Giuliano della Rovere a pris le nom de Giulio II, choisissant ainsi de se rattacher, comme le souligne Bernard Andreae, à la >Casa

Giulia< dont descendaient Caius Julius Caesar et son petit-neveu et fils adoptif l'empereur Caius Julius Caesar Octavianus Augustus, la statue d'Apollon de sa collection a pris une plus grande importance encore. Apollon est en effet considéré comme le dieu protecteur de la >gens Julia<, cette famille qui descend de Iulo, le fils d'Énée, le fondateur mythique du peuple romain.²⁰ »Ille ego sum Juli Iulae gentis Apollon<, déclare Apollon dans un dialogue en vers d'Evangelista Maddaleni de' Capodiferro dit Fausto, dialogue entre Diane, Pan et Apollon.²¹

Après la découverte du Laocoon en 1506 et son installation dans le >Cortile delle Statue< au Belvédère, la statue de l'Apollon vint l'y rejoindre en 1508.²² Elle est décrite par Francesco Albertini dans son guide de la Rome antique et moderne »Opusculum de Mirabilibus Novae & Veteris Urbis Romae< dans le »Liber Secundus<, au chapitre »De statuīs & picturis<:²³

»Quid dicam de pulcherrima statua Apollinis / quae viva (ut sic dicam) apparet: quam tua beatitudo in Vaticanum transtulit: apud quam est Veneris statua cum alato cupidine parvulo in eodem marmore sculpto<.

La statue du dieu réintégra ainsi son temple à Rome, le >Templum Apollinis<, qui, croyait-on, se trouvait dans l'Antiquité sur le >Mons Vaticanum<, comme le montre par exemple Fabio Calvo dans sa reconstitution de la Rome Antique (fig. 11).²⁴

Selon les analyses récentes d'Hans Hendrik Brummer et d'Arnold Nesselrath, on assiste à une évolution de programme dans la conception du >Cortile delle Statue< sous Jules II, évolution d'un programme plinien à un programme virgilien. Il semble, souligne Arnold Nesselrath, qu'à l'origine Jules II fut animé par un concept plinien, suite à l'identification du Laocoon par Giuliano da Sangallo comme le groupe décrit par Pline dans son »Histoire Naturelle<.²⁵ Il s'agissait à l'origine de réunir dans le >Cortile< les chefs-d'œuvre de la sculpture antique dont parle Pline aux Livres 34 et 36. Mais après la campagne militaire de Bologne (1506–1507), les choses ont évolué, Jules II voulant se faire célébrer comme le nouveau Jules César. C'est alors que le programme pour le >Cortile delle Statue< prit un nouveau sens, cette fois virgilien:²⁶

»On passe<, écrit Nesselrath, »de la présentation des chefs-d'œuvre de sculptures de l'antiquité (>antichaghe mirabile et belle<) à une représentation de soi, à une autoreprésentation sur une clef mythologique.<

À son retour à Rome en 1507, c'est alors que Jules II fait l'acquisition de diverses statues et qu'il fit transporter l'Apollon au Belvédère depuis son palais près des Santi Apostoli. Jules II fit alors inscrire au-dessus de l'entrée du

11 *Marco Fabio Calvo:*
Le Templum Apollinis sur
le Mons Vaticanus. Détail
du plan et reconstitution
de la Rome antique
dans: Antiquae Urbis
Romae, cum regionibus
simulacrum, Rome:
Valerius Dorichus, 1532

›Cortile delle Statue‹ les mots que proféra la Sibylle de Cumès à l'entrée des Enfers au Lac d'Averne: ›PROCVL ESTE PROFANI‹ (›Loin d'ici, profanes!‹) (Verg. Aen. VI, 258),²⁷ selon Francesco Albertini dans son ›Opuscvlm de Mirabilibus Novae & Veteris Urbis Romae‹. Le visiteur était ainsi invité à envisager les statues antiques du ›Cortile delle Statue‹ suivant un programme virgilien, selon l'épopée de la Fondation de Rome qu'est l'Énéide.

Dans cette optique virgilienne, Apollon est l'annonciateur du ›fatum‹ de la Fondation de Rome et le protecteur de la ›gens Julia‹ et aussi le gardien de la colline du Vatican. Selon ce même programme virgilien, Jules II fera peindre par Raphaël dans les Stanze le ›Parnasse‹ avec Apollon et l'›Incendie au Borgo‹, avec le groupe d'Énée, qui porte son père Anchise sur le dos, fuyant Troie en flammes (fig. 12).²⁸ Dans ce groupe, on voit aussi le fils d'Énée, Ascagne, connu aussi comme Iule ou Iulo en italien, c'est-à-dire le fondateur de la Casa Giulia qui, après la mort d'Énée, va fonder Alba Longa. Iule est le premier de la lignée de la ›gens Julia‹ à laquelle prétend appartenir Jules II. Le pape déclare ainsi dans le ›Cortile delle Statue‹ et dans les Stanze qu'il descend de Vénus, d'Anchise, d'Énée, de Iule, de Jules César et d'Auguste César et il attribue ses victoires militaires à cette descendance. C'est pourquoi Nesselrath pense que ce fut après les victoires militaires de Jules II à Bologne que le pape changea le programme du ›Cortile‹ d'un sens plinien à un sens virgilien.

12 Ugo da Carpi: Énée portant son père Anchise, d'après Raphaël dans la scène de l'Incendie au Borgo dans la Stanza de même nom au Palais du Vatican; Gravure sur bois en chiaroscuro, Rome 1518

Dans son livre de dessins des »Antigualhas« où il dessine la plupart des statues du »Cortile delle Statue« au Belvédère, Francisco de Holanda donne une place prééminente à la statue d'Apollon par rapport aux autres statues, comme le fera Anton Eisenhoit, graveur et orfèvre de Wesphalie, vers 1580 dans sa gravure figurant dans l' »Appendix ad metalothecam Vaticanam« de Michel Mercati.²⁹

En effet, sur le rameau de laurier figuré aux pieds d'Apollon, Holanda a inscrit sa dédicace au dieu, »F. OLLANDIUS APOLONI DICAUIT«,³⁰ écrite en lettres »attiques«, une lettre sur chaque feuille (fig. 1, 17). De cette manière, il dédie son livre de dessins à Apollon et met tout son séjour à Rome sous le signe du dieu. Lorsque Francisco de Holanda arrive à Rome en août 1538, sous le pontificat de Paul III Farnese, l'Apollon a déjà été restauré par les soins de Giovan Angelo Montorsoli en 1532. Holanda représente la statue avec les ajouts apportés par Montorsoli: ajout de la main et du poignet gauches; remplacement de l'avant-bras droit dans une position différente pour qu'il prenne appui sur le tronc d'arbre; suppression de la barre de marbre entre la cuisse droite et le bras.³¹

Cependant Holanda, dans son dessin des »Antigualhas«, a ajouté à la statue les deux attributs traditionnels du dieu, l'arc et la branche de laurier. Ces deux attributs, on les trouve déjà dans les figurations du dieu Apollon sur les vases apuliens du IV^e siècle avant J. C., par exemple dans une scène de Laocoon offrant un sacrifice au dieu dans son sanctuaire.³²

L'attribut de l'arc

L'attribut de l'arc figure déjà dans la xylographie de Nicoletto da Modena³³ (fig. 13) qui rend compte de la manière dont on imaginait la statue avant restauration et qui aurait servi de base à Montorsoli dans sa restauration. On trouvait encore l'attribut de l'arc dans les statuette de bronze de Pier Jacopo Alari Bonacolsi dit l'Antico.

Mais Holanda avait aussi pu voir Apollon avec l'arc, au Portugal même, sur la page de titre gravée des »Diatribae« de Mariangelo Accursio (fig. 14), dont son maître André de Resende possédait un exemplaire avec une dédicace manuscrite.³⁴ Accursio était bien connu au Portugal car il s'y était rendu au prin-

13 *Nicoletto da Modena: Apollon du Belvédère; Xylographie*

temps 1527 à la recherche d'inscriptions épigraphiques pour ses syllogues,³⁵ alors qu'il séjournait à la cour de Charles Quint en Espagne (1525–1529).

14 *Mariangeli Accursi Diatribae, Rome: Marcello Silber, 1524*

15 *Xylographie d'un recueil de poèmes: Carmina apposita Pasquillo anno MDXIII, Rome: Mazochius, 1513*

Selon l'interprétation de la statue donnée par Holanda, Apollon vient de tirer une flèche avec son arc. La main droite est vide, la main gauche tient l'arc levé. Holanda n'adhère pas à une autre reconstitution hypothétique de la statue d'Apollon dans la xylographie d'un recueil de poèmes »*Carmina apposita Pasquillo*«³⁶ (fig. 15) où le dieu tient non seulement l'arc mais aussi la flèche.

Le rameau de laurier

En revanche, exactement comme dans la gravure du recueil de poèmes »Carmina apposita Pasquillo« de 1513 où Apollon se dresse devant un laurier, Holanda a inclus l'attribut de la branche de laurier à l'emplacement où l'on peut voir encore aujourd'hui dans le socle circulaire original une petite cavité rectangulaire aménagée à cet effet, comme on a pu le noter lors de la restauration de 1981. Georg Daltrop écrit à ce propos sur Francisco de Holanda:³⁷

»L'artista molto attento, disegna un ramoscello di alloro sulla base circolare originale. Un piccolo incavo rettangolare irregolare proprio in quel punto, notato per la prima volta durante le operazioni dell'ultimo restauro può aver suggerito a questo disagnatore l'integrazione del ramoscello di alloro.«

Personne, avant Holanda, n'avait prêté attention à cet infime détail de l'encoche dans le socle de la statue, et il a fallu attendre 1981 pour que les archéologues de notre temps le remarquent. Parmi tant d'artistes qui ont dessiné, gravé, moulé la célèbre statue de l'Apollon du Belvédère, Francisco de Holanda est le seul à avoir figuré un rameau de laurier en cet endroit.

Nous voyons donc avec quel sens d'observation exceptionnel Holanda examine les statues antiques à Rome. Mais s'il remarque ce détail infime, cette petite encoche dans le socle de la statue, c'est qu'il est à la recherche du rameau de laurier.

Le laurier, attribut d'Apollon

Dans la vaste bibliographie sur le dieu Apollon, le laurier est l'un de ses attributs traditionnels dans la mythographie médiévale, notamment dans le »Liber imaginum deorum« d'Abricus (XIIe siècle),³⁸ condensé des connaissances mythologiques du temps, repris ensuite par Pétrarque dans le »Libellus de Imaginibus Deorum« au XIVe siècle.³⁹ Chacun des attributs d'Apollon est en fait issu d'une source différente: l'arc et la flèche de Servius dans ses commentaires à l'Énéide, le serpent Python de Fulgence dans ses »Mythologies«, enfin le laurier de Macrobe dans le »Songe de Scipion«.⁴⁰

Vincenzo Cartari dans ses »Immagini degli Dei Antichi«⁴¹ écrit à propos du laurier d'Apollon:

»E perché oltre a gli animali consecrarono anco gli antichi arbori e piante a gli dei, fu dato il lauro ad Apollo e gliene facevano ghirlande, o per la favola

che si racconta di Dafne da lui amata e mutata in questo arbore, o perché fu creduto il lauro avere non so che di divino in sé e che perciò bruciandolo facci strepito mostrando le cose a venire, delle quali facevano giudicio gli antichi che dovessero succedere felicemente se il lauro bruciando faceva gran rumore, et al contrario se non faceva strepito alcuno. Credeva anco qualcuno de gli antichi che chi se legasse le foglie del lauro al capo quando va a dormire vedesse in sogno la verità di quello che desiderava sapere.«

Antonio Agustín dans ses »Dialogos de Medallas, Incripciones y otras Antigüedades«, cite le laurier parmi les attributs d'Apollon, alléguant trois raisons: c'est le laurier qu'Apollon reçut pour la victoire sur le dragon Python; c'est ensuite le laurier dont sont couverts les poètes à son sanctuaire à Delphes, là où la Sibylle rend les oracles; c'est enfin l'arbre portant le nom de laurier dans lequel se transforma Daphnée fuyant Apollon, selon les Métamorphoses d'Ovide.

»Del laurel [...] se le dio por la vitoria del dragon dicho Python, sobre la qual vitoria pienso que cuenta Iulio Pollux y otros grandes cosas que hazian los musicos remedando en la batalla el batir de los dientes de Python y los golpes que le dava Apollo. Y del laurel de Delphos estan llenos los Poetas, y como se torno Daphne huyendo de Apollo en arbol del mismo nombre en Griego.«⁴²

C'est, selon Ovide, lorsque Daphnée se transforma en laurier que cet arbre devint l'attribut du dieu Apollon, qui se serait exclamé alors: »Eh bien! puisque tu ne peux être mon épouse, tu seras du moins mon arbre!«

Les exemples d'association d'Apollon au laurier sont légion. Nous avons déjà évoqué les vases apuliens du IV^e siècle av. J. C. Citons aussi la figuration du dieu Apollon dans un des médaillons de l'Arc de Constantin (fig. 16) où il est représenté debout entouré de lauriers; ou cette carte d'un jeu de tarot de Ferrare en Italie, vers 1465, du »Sol Apollo« sous les traits d'un roi tenant le rameau de Laurier tel un sceptre;⁴³ ou encore, au début du Cinquecento, dans la célèbre scène du »Parnasse« de Raphaël dans la Stanza della Signatura au Palais du Vatican où, couronné de laurier, Apollon est assis sous l'arbre jouant de la »lira a braccio«, sorte de violon à neuf cordes du XVI^e siècle, entouré des neuf Muses et des grands poètes, au premier rang desquels Homère, Virgile et Dante également couronnés de laurier.

16 Apollini Sacrum. Relief de l'Arc de Constantin avec le dieu Apollon devant le laurier; Gravure sur cuivre d'après un dessin de Pietro Sancte Bartoli

L'interprétation de la pose de la statue

Le rameau de laurier aux pieds de l'Apollon dessiné par Holanda a donc une signification différente suivant l'interprétation que l'on donne de la statue du Belvédère, suivant qu'on y voit la copie de la statue de l'Apollon du sanctuaire de Delphes, ou que l'on y reconnaisse le groupe d'Apollon et Daphnée ou celui d'Apollon et le serpent Python, deux scènes qui se suivent dans le Premier Livre des *Métamorphoses* d'Ovide.

Du fait des mutilations de la statue d'Apollon à sa découverte, l'interprétation de la pose de l'Apollon reste problématique et fluctuante. Phyllis Bober et Ruth Rubinstein écrivent à ce propos dans »Renaissance Artists and Antique Sculpture«⁴⁴:

»The motivation of the pose of this most famous statue has not yet been determined. If the original bronze is connected with the Greek celebration of victory over the Gauls at Delphi in 278 B.C., the god might be thought to be stepping elegantly forth, bow in hand, to repel the barbarians from his temple.«

À l'époque où Francisco de Holanda est à Rome et dessine la statue de l'Apollon, le poète Eurialo d'Ascoli dans ses »Stanze sopra la statua di Apollo« interprète la statue comme Apollon et Daphnée.⁴⁵ Dans un jeu poétique de métamorphoses en chaîne, l'Apollon n'est pas une véritable sculpture à laquelle il ne manque que l'âme, selon un topos poétique quelque peu usé, mais la statue est le dieu lui-même pétrifiée de douleur devant la transformation en laurier de Daphnée, la fille de la rivière Pénée:

»[...] mentre lui fuggiva
La figlia di Peneo [Daphnée] schiva d'Amore,
Lauro divenne, ed ei fermando 'l passo
Si converti per gran dolore in sasso.«

Cependant, par suite de la présence du serpent sur le tronc d'arbre, d'autres interpréteront l'Apollon du Belvédère comme la statue du dieu qui vient de tuer le serpent Python, tel Domenico de Rossi dans son recueil de gravures des statues antiques et modernes (1704) qui légende la planche comme la »Statua d'Apollo col Pitone da se ucciso [...] negl'orti Vaticani«.⁴⁶

Marcel Proust, s'adressant à sa grand-mère dans son monumental roman autobiographique »À la recherche du temps perdu«, brodera sur cette histoire de l'Apollon Pythien des Métamorphoses d'Ovide, inventant l'entrée du dieu dans Delphes, après sa victoire, le rameau de laurier à la main:⁴⁷

»Allez aux Champs-Élysées, Madame, près du massif de lauriers qu'aime votre petit-fils. Le laurier vous rend salulaire. Il purifie. Après avoir exterminé le serpent Python, c'est une branche de laurier à la main qu'Apollon fit son entrée dans Delphes. Il voulait ainsi se préserver des germes mortels de la bête venimeuse. Vous voyez que le laurier est le plus ancien, le plus vénérable, et j'ajouterai [...], le plus beau des antiseptiques.«

Quelle que soit l'interprétation de l'Apollon du Belvédère faite par Francisco de Holanda dans son dessin, qu'il y reconnaisse la scène d'Apollon et le serpent Python ou celle d'Apollon et Daphnée, toutes les deux dans le Premier Livre des Métamorphoses d'Ovide, cela ne nous éclaire pas sur l'origine de son idée d'éparpiller des lettres sur les feuilles du rameau de Laurier.

Sur les deux branches de laurier qui se divisent à leur tour chacune en deux, il a inscrit, nous l'avons vu, sa dédicace au dieu, »F. OLLANDIVS APOLINI DICAUIT«, dessinant une lettre sur vingt-quatre feuilles de son rameau (fig. 17).

Nous nous sommes longtemps demandé où Holanda a pris l'idée d'éparpiller ainsi des lettres sur les feuilles de ce rameau. Le rameau original de la statue antique ne présentait sans doute rien de tel. Selon les archéologues que nous avons interrogés, ce n'était pas une pratique dans l'Antiquité. Nous avi-

17 Détail du rameau avec la dédicace de Francisco de Holanda, au pied de l'Apollon du Belvédère; »Antigualbas«, fol. 9r

18 *Geofroy Tory: Champ Fleury, Paris: Gilles de Gourmont et Geofroy Tory, 1529. Page de titre*

19 *Le Rameau d'Or et de Science et La Branche de l'Ignorance, dans »Champ Fleury«, Livre II, fol. XXVIII*

ons cependant comme un impression insaisissable de >déjà vu<. Il y a en revanche à l'époque médiévale d'innombrables exemples de >parola dipinta<, pour reprendre le titre du beau livre du Père Giovanni Pozzi,⁴⁸ depuis les pages des manuscrits du »De Laudibus Sanctae Crucis« du savant bénédictin et prélat allemand Raban Maur au IX^e siècle jusqu'aux »Arbor Scientiae« du grand Ramón Llull (Raimundo Lúlio ou Raymond Lulle) au XIV^e siècle.

Holanda a affectionné toute sa vie l'inclusion d'inscriptions à l'antique dans ses images peintes, créant des chefs-d'œuvre à plusieurs niveaux de signification, par exemple son image de »Rome Déchue«,⁴⁹ ou encore celles de la »Création du Monde« au début et d' »Aphrodite et Éros« à la fin de ses »De Aetatibus Mundi Imagines«.⁵⁰

Après bien des recherches vaines, le »Champ Fleury« de Geofroy Tory (fig. 18) nous est apparu comme la source évidente où Holanda a trouvé l'idée du rameau de laurier, porteur des lettres >attiques< de l'alphabet, en association étroite avec Apollon. Au Livre II du »Champ Fleury«,⁵¹ Geofroy Tory dans son développement sur les lettres I et O représente le »Le Rameau d'or et de Science« et »La Branche de l'Ignorance« (fig. 19) et, au verso de la page, la très belle figure d'Apollon, couronné de laurier, »jouant de sa divine harpe« dans

20 *La lettre I avec la Chaîne d'or, dans
»Champ Fleury«, Livre II, fol. XXVI*

21 *La lettre O avec Apollon jouant de la
harpe, dans »Champ Fleury«, Livre II, fol.
XXVIIIv*

la lettre O dessinée par la Chaîne d'or d'Homère disposée en forme de cercle. Il s'agit du Rameau d'or d'Énée, selon le commentaire de Geofroy Tory disertant sur »la lettre I«, où la Chaîne d'or d'Homère, »le roi des poètes grecs«, apparaît comme le lien entre la terre et le ciel (fig. 20). Comme la Chaîne d'or entre Zeus et les hommes dans l'Iliade,⁵² le Rameau d'or de l'Énéide est interprété comme le lien entre l'humanité mortelle et la sagesse éternelle.

Voulant placer les deux plus grands poètes de l'Antiquité à la base de son projet de nouveaux dessins de l'alphabet, Tory insiste longuement sur le fait que les vingt-trois feuilles du Rameau d'or de Virgile sont porteuses des vingt-trois lettres »abécédaires«, comme le sont les vingt-trois chaînons de la Chaîne d'or de Homère. Tory explique même le nombre vingt-trois de l'abécédaire.

En effet, dans l'Énéide, après la transe de la prophétesse, la poitrine secouée par la puissance d'Apollon et la bouche écumante, la Sibylle de Cumès a besoin exactement de vingt-trois vers⁵³ pour révéler à Énée le secret du Rameau d'or. Tory donne une traduction et une longue explication de ces vingt-trois vers de la Sibylle dont nous citons ici de larges extraits:

»Virgile, grant imitateur d'Homere en lieu de ceste dite chaine d'or a imaginé & faint ung »Rameau d'or« a son Eneas, qui est à dire en sens moral, que tout

homme lettré & vertueux porte en sa main, c'est à dire, a son usage, ung Rameau de Sapience qui est d'or comme du plus precieux de tous les metaulx. [...]

Doncques ce beau Rameau d'or comme la Chaîne d'or d'Homere, est entendu Science, duquel les feuilles qui sont XXIII en nombre, sont les vingt et trois lettres Abecedaires. Et celluy qui le peult trouver en la grande forest des misereres et vallees de ce monde est ung Eneas, c'est-à-dire ung homme de vertus et digne de toute louange. [...]

J'ai dict que ce Rameau dor avoit vingt & trois feuilles en segrete signification de vingt & trois lettres Abecedaires. Et si on me demandoit commant je le sçay, je dirois que le noble Poète Virgile le ma enseigné tandis que je contemplois son Aeneas, voulant trouver ce dict Rameau dor pour descendre es enfers de profunde speculation des vices & vertus de ceste vie mortelle. Et si quelque noble cueur veult cognoistre au doyt & à l'oeuil le lieu où il trouvera ce dict nombre de vingt & trois, si lise au Sixiesme livre des Eneides, la où, comme j'ay allegue, Virgile introduyt la Sibylle conseillant à Eneas chercher ce Rameau dor et il trouvera que le Poete scientement & secretement la faict parler en XXIII metres, desquels le premier est: >Tros anchisiade: facilis descensus Averni<. Et en procedant le dernier metre est: >Vincere nec duro poteris conuellerere ferro<. En comptant ces deux metres, & ceulx qui sont entre eulx, on en trouvera XXIII metres. [...]

Il y en a qui disent que Virgile entendoit par ce Rameau d'or, ung rameau de Guyst qui est quasi couleur dor, & qui a des petits grains ronds & blancs comme Perles, mais saulve leur honneur, il entendoit, comme j'ay dict, Science: de la quelle les feuilles sont lettres. Si on oste les feuilles dung rameau, il n'est plus rameau mais une branche. Aussi si on oste les lettres de Science, ce n'est plus Science, mais Ignorance. [...]

J'ai designé le Rameau d'or selon Virgile cy dessous, qui nous signifie comme j'ay dit, Science & pareillement la Branche sans feuille qui nous denote Ignorance. [...]

[Ensuite, Tory explique que les feuilles de la branche du milieu du Rameau d'or symbolisent les neuf Muses, les feuilles de la branche latérale gauche les sept Arts Libéraux et celles de la branche de droite les quatre Vertus cardinales et les trois Grâces, pour un total de vingt-trois.]

Parquoy doncques [quand] on dit Rameau de Virgile sont comprises et entendues segretement lesdites neuf Muses, les sept Arts Libéraux, les quatre vertus Cardinales & les trois Graces qui accomplicent le nombre des XXIII lettres Abecedaires⁵⁴.

Geofroy Tory par le biais des Muses fait le lien avec Apollon qu'il figure jouant de la harpe (fig. 21) entouré par le cercle de vingt-trois chaînons de la Chaîne d'or d'Homère qui représente à la fois les vingt-trois lettres «abécédaires» et les vingt-trois figures allégoriques qu'il vient d'énumérer:

»En la prochaine figure jay designé & constitue le O en son quarre & superficie equilateral [...] pour monstrier l'accord des dits XXIII chaînons aux XXIII lettres que j'ay escriptes dedans les rayons du Soleil [...] & tout au mylieu de le O je y ay designé & pourtraict Apollon jouant de sa divine harpe. Pour monstrier que la concathenation & ronde perfection des Lettres, Muses, Arts libéraux, Vertus cardinales & Graces nous sont inspirées & noriees par Apollon, c'est à dire par le Soleil, ou si vous voulez myeux dire, dictez par nostre vray Dieu & createur qui est le vray Soleil, sans l'aide du quel tout corps & tout esprit est tousjours ebete & inutile [...]

La rotondité du O en sa quadrature & aussi la rotondité de la chaîne d'or homérique appliquée au dit O, nous signifie la perfection & adhérence de toutes vertus que doit avoir tout bon étudiant en soy...«

Ainsi, par delà l'interprétation plinienne ou ovidienne de l'Apollon du Belvédère, Francisco de Holanda donne ici une analyse virgilienne de la statue, comme l'y encourageait l'inscription au-dessus de la porte menant au >Cortile< des mots prononcés par la Sibylle de Cumès à l'entrée des Enfers au Lac d'Averne: »PROCVL ESTE PROFANI« (Loin d'ici, profanes!).⁵⁵ Voilà qui vient renforcer l'hypothèse d'Hans Hendrik Brummer et d'Arnold Nesselrath d'un programme iconographique virgilien voulu par le pape Jules II au >Cortile delle Statue<.

FRANCISCO DE HOLANDA, LECTEUR DE CHAMP FLEURY

Si Francisco de Holanda fait une telle »lecture« de la statue de l'Apollon du Belvédère, c'est qu'il a en tête l'image du Rameau d'or dans le »Champ Fleury« de Geofroy Tory. En effet, durant ses années d'études à Évora entre 1534 et 1538, le jeune Francisco de Holanda s'est initié aux règles de l'épigraphie romaine dans le grand recueil épigraphique »Epigrammata Antiquae Urbis«,⁵⁶ étudiant parallèlement le dessin des lettres antiques dans le »Champ Fleury, Au quel est contenu Lart & Science de la deue et vraye proportion des lettres Attiques... par Maistre Geofroy Tory«. ⁵⁷ Ces deux ouvrages imprimés se com-

plétaient parfaitement. L'un donnait des exemples d'inscriptions latines antiques, l'autre enseignait le dessin des lettres attiques. D'ailleurs, Geofroy Tory lui-même connaissait bien les »Epigrammata Antiquae Urbis« de Mazochius, ayant assisté à l'impression de cet ouvrage lors de son second séjour à Rome entre 1516 et 1521, comme il le déclare dans le »Champ Fleury«.⁵⁸ Francisco de Holanda vit alors dans la maison du cardinal-infant Dom Afonso à Évora, lieu de résidence de la cour du roi Dom João III dans ces années. Avec les autres »moços fidalgos« de la cour, il profite de l'enseignement des humanistes présents à la cour.

Parmi eux, il y a André de Resende, natif d'Évora et grand poète néolatin, revenu au printemps 1533 après de longues années d'études à l'étranger, avec à son actif déjà plusieurs publications. Dans les années 1540, Resende témoignera publiquement de son amitié et de son admiration pour le jeune peintre et théoricien de l'art, »Franciscus Holandicus meus, juvenis admirabili ingenio et Lusitanus Apelles«, dans les notes à son épopée latine sur le saint patron de Lisbonne »Vincentius Levita et Martyr«.⁵⁹ Il y a aussi à la cour d'Évora l'humaniste flamand Nicolas Clénard, grand ami de Resende qui est allé le chercher à l'Université de Salamanque en novembre 1534 pour devenir le précepteur de l'Infant Dom Henrique, futur Cardinal et »Inquisidor Mor«. Clénard, comme il en témoigne dans l'une de ses lettres,⁶⁰ entretient d'excellents rapports avec »l'illustre sculpteur« français Nicolas Chanterenne, qui vit et travaille à Évora à cette époque.⁶¹

Le jeune Holanda s'est lui-même essayé à la taille des inscriptions épigraphiques dans le marbre à Évora, sans doute aux côtés de Chanterenne et à l'instigation d'André de Resende. Durant ces années, on le sait, Resende fabriquait de fausses inscriptions antiques qu'il enterrait et qu'il »découvrait« ensuite pendant ses fouilles. Il les présentait alors aux humanistes de la cour, au milieu de beaucoup d'autres inscriptions antiques authentiques, comme les preuves irréfutables de ses thèses sur l'histoire de la Lusitanie, et tout particulièrement sur la figure de l'homme d'état et général romain rebelle Quintus Sertorius. L'artiste qui, durant les années 1530 et 1540 à Évora, taillait dans le marbre les inscriptions »antiques« composées par Mestre André est le jeune Francisco de Holanda, nous en sommes convaincu. Les inscriptions que Holanda gravera plus tard en l'honneur de la »Vierge quasi Aurore« pour la chapelle de Nossa Senhora dos Enfermos à Camarões (Almargem do Bispo) où il avait son »Monte«, témoignent de sa maîtrise en matière épigraphique.⁶²

Les livres auxquels Francisco de Holanda a accès durant ces années d'étude à Évora, à la cour du roi Dom João III, sont ceux de son entourage, ceux de la bibliothèque royale, ceux des humanistes enseignant à la cour et ceux des artistes travaillant dans la ville. Francisco a ainsi hérité de l'exemplaire des »Epigrammata Antiquae Urbis« qui avait appartenu à Luís Teixeira, l'ancien précepteur du roi.⁶³ Sans doute, le »Champ Fleury« de Tory était-il alors entre les mains d'André de Resende, passionné d'épigraphie antique, ou entre celles de Nicolas Chanterenne qui lui-même taillait des inscriptions »all'antica« sur les monuments qu'il sculptait, en particulier les monuments funéraires. Holanda eut beaucoup recours aux livres de Mestre André de Resende, durant ses années d'études dans les années 1530 comme durant les huit années où il rédigea son traité »Da Pintura Antigua« entre 1540 et 1548. Parmi ces ouvrages, devait figurer le »Champ Fleury«, bien que nous n'en ayons pas retrouvé à ce jour d'exemplaire au Portugal.⁶⁴ André de Resende a séjourné à Paris à l'occasion de son voyage en France depuis les Pays-Bas pour se rendre à Marseille pour être consacré diacre en 1528⁶⁵. Au retour, il séjourna à Paris cette même année 1528, fréquentant l'Université où il suivit les cours de grec de Nicolas Clénard.⁶⁶ Connut-il alors Geoffroy Tory qui était précisément en train de suivre l'impression de son »Champ Fleury« qui paraîtra à Paris en 1529?⁶⁷

C'est peut-être André de Resende qui conseilla au libraire royal Luís Rodrigues en 1539 d'aller acquérir auprès de sa veuve le matériel typographique de Geoffroy Tory à Paris afin de monter une officine royale à Lisbonne.

Il faut penser aussi au rôle éventuel d'un autre Portugais qui a séjourné pendant dix ans à Paris, António Pinheiro, qui a publié ses »Commentaires« de Quintilien chez Michel de Vascosan en 1538⁶⁸ et qui revient précisément à Lisbonne fin 1539 pour devenir un peu plus tard le précepteur des jeunes nobles, les »moços fidalgos«, à la cour de Dom João III.⁶⁹ Ne serait-ce qu'à travers ses études de Quintilien, Pinheiro ne pouvait ignorer Geoffroy Tory qui avait préparé une édition de l'ouvrage de Quintilien, soigneusement revue par lui sur plusieurs manuscrits, gros volume in-8° sans pagination, en caractères italiques, imprimé à Lyon en 1510.

Ces contacts des humanistes portugais avec Geoffroy Tory, qui est aussi à l'origine de l'édition parisienne du »De Re Aedificatoria« d'Alberti en 1512,⁷⁰ pourraient aussi éclairer l'initiative de Dom João III de faire traduire au Portugal le traité d'architecture d'Alberti par André de Resende.

La certitude que Francisco de Holanda a, dès avant son voyage à Rome, consulté le »Champ Fleury« de Geoffroy Tory, un des plus beaux livres imprimés

més de la Renaissance française et de la Renaissance tout court, jette un jour nouveau sur la formation du jeune artiste et sa culture hermétique et néoplatonicienne: concepts théoriques, motifs iconographiques, culture emblématique, défense de la langue vulgaire.

Par-delà les sources italiennes, par-delà Cristoforo Landino et Marsilio Ficino, il faut désormais aussi tenir compte de ce petit et grand ouvrage qui est bien plus qu'un traité sur le dessin des lettres. À travers le dessin du I et du O, il s'agit en vérité de la conception de l'univers tout entier et du lien divin entre le ciel et la terre par la Chaîne d'or qui descend des mains de Zeus pour l'élévation des hommes.

CONCLUSION

Avec Geofroy Tory dans son «Champ Fleury» on peut ainsi interpréter le Rameau d'or comme la Chaîne d'or dans l'Iliade d'Homère.⁷¹ C'est le lien entre l'humanité mortelle et la sagesse infinie et éternelle. Ce rameau de Laurier, c'est la palme que recevra le «vrai peintre», parvenu au sommet du temple de la peinture, la «Domus Picturae»,⁷² rejoignant les «Aigles de la Peinture»:⁷³

«Mas quando elle [o Pintor de génio que é divinamente inspirado] tiver igoalado a bondade de sua fantasia e imaginação com a das suas mãos, então lhe devem de pôr uma capella de loureiro na cabeça em sinal de vencimento e gloria, e se lhe agradecerem tamanha cousa então lhe não deve de pesar com a morte».

(«Mais quand il [le Peintre de génie qui est divinement inspiré] aura égalé par la bonté de ses mains celle de sa fantaisie et de son imagination, alors on doit le couronner de laurier, en signe de victoire et de gloire. Et si on lui reconnaît une si grande chose, la mort ne doit plus alors lui peser»).

Lorsque Virgile imagine l'épisode du Rameau d'or au Chant VI de l'Énéide avec le Temple d'Apollon et la Sibylle de Cumès, peut-être a-t-il sous les yeux ou présent à l'esprit, la statue d'Apollon sur l'autel de son sanctuaire. Sur le socle de cette statue, on trouvait un rameau de laurier fiché là par les prêtres ou les dévots d'Apollon, et parmi eux Virgile lui-même. Ce serait ce rameau de laurier qui aurait donné à Virgile l'idée du Rameau d'or que son héros plante dans l'encoche du seuil des Champs Élysées.

22 *Albrecht Dürer: Sol Apollon et Diane, dessin à la plume; Londres, British Museum*

23 *Albrecht Dürer: Le Péché originel; Gravure, 1504*

Quelle que soit l'origine du Rameau d'or de Virgile, Francisco de Holanda nous donne ainsi dans son dessin des »Antigualhas« certainement la représentation la plus rapprochée de la statue de l'Apollon que Virgile put contempler dans son temple. C'est en tous cas la représentation la plus »virgilienne« du dieu Apollon.

Par-delà les Métamorphoses d'Ovide, par-delà les récits de la victoire des Grecs sur les Celtes à Delphes, par-delà l'Énéide de Virgile, par-delà le »Champ Fleury« de Geofroy Tory, par-delà maintenant le livre des »Antigualhas« de Francisco de Holanda, le Rameau d'or est peut-être plus connu de nos jours pour être le titre d'une œuvre célèbre en douze tomes d'anthropologie de l'Antiquité, »The Golden Bough«, de Sir James George Frazer, écrite entre 1890 et 1915.⁷⁴

Selon Frazer adoptant une interprétation traditionnelle recueillie également par Tory, le Rameau d'or n'est autre que le gui (>mistletoe« en anglais) que l'on cueille aux solstices d'été et d'hiver, à la Saint-Jean ou à Noël, pour le pouvoir magique attribué à cette plante parasite des arbres dans de nombreuses civilisations et cultures. Il est le gui qui pousse sur le chêne vert que les Druides, selon Pline, vénéraient comme une plante tombée du ciel, une émanation du feu céleste, venu à travers l'éclair.

Selon cette interprétation du Rameau d'or comme un fragment de feu céleste, comme un fragment du dieu Soleil, on pourrait interpréter le célèbre dessin de »Sol Apollon« de Dürer⁷⁵ (fig. 22), comme une autre représentation de l'Apollon du Belvédère au Rameau d'or: le Rameau d'or est devenu Soleil rayonnant dans la main d'Apollon et il redevient rameau feuillu auquel s'agrippe Adam, comme pour se retenir dans la Chute, dans la gravure du »Péché Originel« (fig. 23). C'est l'aboutissement des études graphiques sur le canon masculin menées par Dürer à partir d'une gravure ou d'un dessin de l'Apollon du Belvédère. Le dieu Apollon se fait finalement chez Dürer Christ rayonnant, »Sol Iustitiae«, Dieu Soleil, comme chez Francisco de Holanda dans son image du »Second Jour de la Création du Monde«.⁷⁶

- 1 Verg. Aen. VI, 126.
- 2 »Sur un arbre, entre les branches impénétrables, un rameau se cache dont la bague souple, dont les feuilles sont d'or, il est voué en propre à Junon infernale [c'est-à-dire Proserpine]; tout le bois le protège; les ombres, au creux des vallées obscures le serrent. Mais à personne il n'est donné d'accéder aux souterrains mystères avant qu'il n'ait de l'arbre détaché la pousse aux cheveux d'or: la belle Proserpine a décidé qu'elle lui serait portée en présent personnel. Le rameau arraché, un autre ensuite, d'or lui aussi, ne manque pas de renaître et cette branche se couvre de feuilles du même métal« (Verg. Aen. VI, 140-145). Geofroy Tory nous donne une belle traduction de ce passage de l'Énéide dans son »Champ Fleury« (Geofroy Tory et Giles de Gourmont, Paris 1529, fol. XXVII): »Escoute, dit-elle, ce qu'il te convient faire avant toutes choses. Il y a en ceste forest mondaine ung Rameau dor musse en une grand arbre fort branchue/ et moult rallue. Ce Rameau a les Branches & ses feuilles souples & bien maniables, & est dédié a Iuno Deesse dembas. Iceluy est environné de grant nombre de vielles arbres, & de vallées vmbrageuses. Et saches quil ny a homme qui puisse entrer en la profondeur de la terre, quil naye avant cueilly ce dict Rameau dor. Car la belle Déesse Proserpine a institué quon luy en face ung present. Aussitost que tu en auras cueilly ung, incontinent il y en naistra & sortira vng aultre dor & de semblable matiere. Et pource doncques cherche bien, & contemple de tes yeulx, & si tost que tu lauras rencontré, cueille le de ta main. Tu le pourras facilement avoir, en tant qu'il se lairra comme de soymesmes & a ton aise tirer de son lieu«.
- 3 Par exemple on trouve la scène de »La Sibylle de Cumes indiquant à Énée le bois où cueillir le Rameau d'or«, xylographie, dans l'édition de Jacques Sacon: Opera Vergiliana, vol. 2 Aeneis Vergiliana, Lyon 1517, fol. CL verso (vignette), Bibliothèque Municipal Lyon, Rés 106 078 (Henri Louis Baudrier: Bibliographie lyonnaise, Sér. 12, Paris 1964 (Lyon 1921), p. 291).
- 4 La peinture XIII de »L'Histoire de Troie« dans la Galerie d'Oiron peinte par Noël Jallier pour Claude Gouffier (1546-1549), substituée au XVII^e siècle par la scène d'»Hercule et les juments de Diomède«, représentait à l'origine »Le Rameau d'Or«, comme le montre le motif de rameau peint sur le cadre de la peinture. Voir Jean Guillaume: La Galerie du Grand Écuyer. L'histoire de Troie au Château d'Oiron, Chauray 1996, pp. 45-46, fig. 59.
- 5 La traduction des mots de Virgile »ramumque adverso in limine figit« (Verg. Aen. VI, 636) est mot à mot »et il plante le rameau droit devant lui sur le seuil«, sans doute dans une encoche ménagée à cet effet. Jacques Perret (Énéide, Soc. d'éd. Les Belles Lettres, vol. 2, Paris 1978, p. 67) traduit ainsi ce passage de Virgile: »et devant lui, sur l'entrée, [Énée] fixe le rameau«. Par le choix des termes génériques (entrée, fixer) pour traduire »adverso in limine figit«, il donne l'impression qu'Énée cloue, attache ou suspend le rameau à la porte des Champs Élysées (»foribus«), évoquée deux vers plus haut dans l'Énéide (voir Verg. Aen. VI, 634, où Perret traduit »foribus« par »seuil«). Mais si telle avait été l'intention de Virgile, il aurait renversé l'ordre de l'emploi des noms »foribus« et »limine«, respectivement porte et seuil, c'est une évidence. La traduction du professeur anglais William Francis Jackson Knight (The Aeneid, Baltimore 1962, p. 166) abonde dans notre sens quant à l'interprétation du »golden bough« à l'entrée des Champs Élysées: »foribus« = »the door« et »ramumque adverso in limine figit« = »and [Aeneas] set the branch [i.e. golden bough] upright on the threshold before him«.
- Le rameau d'or, une fois cueilli, renaît aussi vite, attendant que le prochain mortel qui voudra descendre au Royaume des Morts s'en saisisse, le brandissant comme un sauf-conduit et le fichant à son tour dans le seuil des Champs Élysée. Pour reprendre le vocabulaire architectonique et rituel de Virgile dans ce bref passage (Verg. Aen VI, 630-636), après s'être aspergé le corps d'eau fraîche (»corpusque recenti spargit aqua«) à l'entrée monumentale (»aditum«)

sous le cintre («fornice») devant la porte («foribus») des Champs Élysées, Énée «plante» ou «enfonce» («figit») le rameau d'or dans le seuil («in limine») car c'est l'endroit où il faut obligatoirement dresser le rameau d'or en offrande votive.

A la bifurcation de la route, Énée voit à sa gauche d'incroyables constructions (citadelle à la triple enceinte, porte gigantesque, tour de fer), lieu de tortures des damnés. La Sibylle de Cumès presse Énée sur le chemin de droite où tout au bout se dresse la forteresse ou enceinte («moenia») de métal tirée des forges des Cyclopes et la porte cintrée des Champs-Élysées «où nous avons l'ordre de déposer cette offrande» («haec ubi nos praecepta iubent deponere dona», Verg. Aen. VI, 632).

- 6 «Phoebo digna locuti», Verg. Aen. VI, 662.
- 7 Geofroy Tory: *Champ Fleury*, Paris 1529.
- 8 Cette image de l'arbre au rameau d'or virgilien est placée à côté de celles de la pyramide, de Pan et des Parques. Voir Giulio Camillo: *L'Idée del Theatro*, éd. par Lina Bolzoni, Palermo 1991 (Florence/Venise 1550), pp. 61–62.
- 9 Francisco de Holanda: *Da Pintura Antigua*, éd. par Angel González García, Lisbonne 1983 (1548), vol. II, 2, p. 267.
- 10 Francisco de Holanda: *Reinando em Portugal el Rei Dom João III que Deus tem*, Francisco d'Ollanda passou a Italia e das Antigualhas que vio retratou de sua mão todos os desenhos deste livro, Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, Codex 28-I-20, fol. gr. Voir Elias Tormo: *Os Desenhos das Antigualhas que vio Francisco d'Ollanda pintor português (...1539–1540...)*, Madrid 1940; José da Felicidade Alves: *Album dos Desenhos das Antigualhas de Francisco de Holanda*, Lisbonne 1989. Sur les dessins des statues antiques du Cortile di Belvedere au Vatican par Francisco de Holanda, voir notre étude: Francisco de Holanda et le Cortile di Belvedere, dans: *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Akten des Internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom 1992, éd. par Matthias Winner, Bernard Andreae, Carlo Pietrangeli, Mainz 1998, pp. 389–410.
- 11 *Census*, RecNo. 150779; sur l'Apollon du Belvédère, voir Walter Amelung: *Die Sculpturen des vatikanischen Museums*, vol. II, Berlin 1908, p. 257; Hans Hendrik Brummer: *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970, pp. 43–72; Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein: *Renaissance Artists & Antique Sculpture*, London 1986, pp. 71–72, n° 28.
- 12 Selon la chronique de Cesena de Giuliano Fantaguzzi «a Roma questo anno fu trovato quello dignissimo et anticho apolline de marmore a san Piero in Vinculla». Voir Dino Bazzocchi: *Caos. Chronache Cesenati del sec. XV di Giuliano Fantaguzzi*, Cesena 1915, pp. 30; 43, cité par Robert Weiss: *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford 1969, p. 103 et Deborah Brown: *The Apollo Belvedere and the garden of Giuliano della Rovere at SS. Apostoli*, dans: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 49 (1986), p. 235, n. 2. Selon le «Bramantino Sketchbook» (Codex Ambrosiano s.p. 10/33 fol. 7), la statue d'Apollon aurait été découverte dans une 'tenuta' du cardinal de San Pietro in Vincoli (Giuliano della Rovere) sur l'ancienne route de Marino (Brummer 1970 (note 11), p. 44).
- 13 *Census*, RecNo. 43674: Adam von Bartsch: *Le Peintre-Graveur*, nouvelle édition, I–XXI, Leipzig 1854–1870, vol. XIV, p. 249, no. 331; Brummer 1970 (note 11), fig. 43.
- 14 *Census*, RecNos. 43691; 43692.
- 15 *Census*, RecNo. 43672. Voir Marco Ricchebono, Carlo Varaldo: Savona, Genova 1982, fig. 132 (nous remercions Elena Parma pour cette référence). Sur le Palazzo della Rovere à Savone, voir Francesco Paolo Fiore: *La Fabbrica Quattrocentesca del palazzo della Rovere in Savona*, dans: Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura, *Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Savona 1985, pp. 261–276.
- 16 Paus. I, 3, 4; Karl Anton Neugebauer: *Der Apollon vom Belvedere und sein Meister*, dans: *Archäologischer Anzeiger* (1946/1947), cols. 2–35; Brummer 1970 (note 11), p. 58. Pour une

- mise en doute de cette théorie selon les recherches récentes de l'archéologie qui y voient plutôt une œuvre éclectique de la fin de l'hellénisme, voir Nikolaus Himmelmann, dans: *Il Cortile delle Statue* (note 10), pp. 211-225.
- 17 Dans son traité »Da Pintura Antigua« (note 9), Holanda consacre plusieurs chapitres à cet ensemble de règles fixes établies par les Anciens pour la représentation de la figure humaine, dressant une taxinomie des figures antiques. Après avoir traité de la proportion du corps humain selon Vitruve (I, 17), de l'anatomie où il invoque les études de Michel-Ange (I, 18), de la physiognomie selon Gauricus (I, 19), il analyse successivement dans quatre chapitres (I, 20-23) les figures antiques dans les différentes positions, qu'elles soient en station debout immobiles, accoudées, en mouvement (marchant, courant ou luttant) ou encore assises ou couchées et finalement à cheval. Voir Sylvie Deswarte-Rosa: *Prisca Pictura et Antiqua Novitas*. Francisco de Holanda et la taxinomie des figures antiques, dans: *La Visión del Mundo Clásico en el arte español*, VI Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte »Diego Velázquez«, Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C., Madrid 1993, pp. 117-131.
 - 18 *Da Pintura Antigua* (note 9), I, 21.
 - 19 Comme nous l'indiquent les deux espaces blancs réservés dans la copie de Monseigneur Gorzo (fol. 45v-46r) avec l'annotation suivante de sa main: »Seguia-se uma figura de homem andando, a qual tinha por baixo esta inscripção: »Do que anda adiante«; e n'outro lado a de dois gladiadores, combatendo-se«.
 - 20 Sur le choix par le cardinal Giuliano della Rovere du nom de Giulio II et sur les Giuli, descendants de Iulo, fils d'Énée, voir Bernard Andreae: *Laocoonte e la Fondazione di Roma*, Milano 1989, p. 28.
 - 21 Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3351 [»Zibaldone« de Evangelista Maddaleni Capodiferro dit Fausto], fols. 29v-30v: »Kal. maii die mercurii In convivio Jo. car. Colunae/ Divo Julio II Pont. max. celebratio«. Sur Evangelista Maddaleni de' Capodiferro, voir Oreste Tommasini: *Evangelista Maddaleni de' Capodiferro accademico e storico*, Atti della R. Accademia dei Lincei, 1892, Rome 1893, Série Quarta, vol. X, pp. 3-20. Voir Brummer 1970 (note 11); Hans Henrik Brummer: *On the Julian Program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere*, dans: *Il Cortile delle Statue* 1998 (note 10), pp. 67-75; en particulier p. 75.
 - 22 Sur ce point, voir Arnold Nesselrath: *Il Cortile delle Statue: luogo e storia*, dans: *Il Cortile delle Statue* 1998 (note 10) pp. 1-16; en particulier p. 1.
 - 23 *Census*, RecNo. 43664: Francesco Albertini: *Opusculum de Mirabilibus Novae & Veteris Urbis Romae*, Rome: Jacobus Mazochius, 1510, Liber Secundus, De statu & picturis, fol. Qr.
 - 24 Marco Fabio Calvo da Ravenna: *Antiquae Urbis Romae cum regionibus simulachrum*, Rome 1532, avec les xylographies de Tolomeo Egnazio da Fossombrone (1ère éd. 1527). Voir Brummer 1998 (note 21), p. 72. Bartolomeo Marliano, dans: *L'Antichità di Roma tradotta*. In lingua volgare per M. Hercole Barbarasa da Terni, Antonio Blado, Roma 1548, Livre V, cap. XX »Del Monte & Campo Vaticano. Del Tempio d'Apollo & di Marte ...«, p. 101v: »Èravi il Tempio d'Apollo ch'oggi è la capella di San Petronilla et appresso ne la capella, detta santa maria de la Febre, v'era il Tempio di Marte«.
 - 25 *Plin. Nat.* XXXVI, 37.
 - 26 Nesselrath 1998 (note 22), p. 4.
 - 27 Albertini 1510 (note 23), Liber Secundus, De statu & picturis, fol. Qv; Brummer 1970 (note 11), pp. 239-241; 251; 265; Nesselrath 1998 (note 22), pp. 1-16; en particulier p. 1 (avec bibliographie).
 - 28 Elisabeth Schröter: *Der Vatikan als Hügel Apollons und der Musen. Kunst und Panegyrik von Nikolaus V. bis Julius II.*, dans: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 75 (1980), pp. 208-240; en particulier pp. 231-234.

- 29 *Census*, RecNos. 64002; 46136: Michaelis Mercati, *Metallotheca Vaticana*, Rome 1717-1719, lib. 10, ch. 3, pp. 364; 366; Matthias Winner: *Zum Apoll vom Belvedere*, dans: *Jahrbuch der Berliner Museen* 10 (1968), pp. 181-199; en particulier pp. 183-184.
- 30 Comme le relevait déjà Matthias Winner, *ibid.* Le nom de Francisco de Holanda apparaît à plusieurs reprises dans le livre des »Antigualhas«: dans le titre du livre »Reinando em Portugal el Rei Dom João III que Deus tem, Francisco d'Ollanda passou a Italia e das Antigualhas que vio retratou de sua mão todos os desenhos deste livro« (fol. 1); au bas de la figuration allégorique de »Rome triomphante« (fol. 3v), »Franciscus Hollandiv faciebat« inscrit sur une feuille de papier s'enroulant autour un serpent filant vers la gauche; enfin le seul prénom »Francisco« inscrit au-dessus de la figure allongée dessinant un duel près de Moncalieri (fol. 50v). Holanda se représente par ailleurs maintes fois auprès des monuments, une fois avec Michel-Ange.
- 31 Georg Daltrop: *Zur Überlieferung und Restaurierung des Apoll vom Belvedere*, dans: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti* 48 (1975/1976), pp. 127-140; en particulier pp. 134 f.; Georg Daltrop: *Mostra Restauri in Vaticano. Apollo del Belvedere*, dans: *Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie IV* (1983), pp. 53-63; en particulier p. 58.
- 32 Arthur Dale Trendall: *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, London 1983 (BIGS 41, Suppl. 3), p. 6/33a; Jean-Marc Moret: *Le Laocoon agenouillé: généalogie d'un type iconographique*, *Revue d'Archéologie* 1 (2002), pp. 3-29, fig. 15. Nous remercions Jean-Marc Moret pour l'indication de cette source iconographique.
- 33 *Census*, RecNo. 43669: Bartsch 1854-1870 (note 13), vol. XIII, p. 282 no. 50; Arthur Mayger Hind, *Early Italian Engraving*, 7 vols. London 1938-48, vol. 5, p. 121, n. 34; Winner 1968 (note 29), pp. 187-188; Daltrop 1983 (note 31), pp. 53-63; en particulier p. 56 et fig. 4.
- 34 Mariangeli Accursi Diatribae, [à la fin] Romae, octavo Kalendas Aprilis MDXXXIII In aedibus Marcelli Argentei (Marcello Silber), 1524. Biblioteca Pública Évora, Séc XVI, 4 148, exemplaire avec sa reliure de cuir du XVI^e siècle, inscription sur la tranche inférieure: »diatribe Mariangeli«; dédicace manuscrite au revers de la page de titre à André de Resende: »Mariangelos Accursius Aquilanus/L. Andr. Resendio./ Lusitano. D. D.«; cfr. *Census*, RecNo. 63531.
- 35 Mariangelo Accursio (Acursius) (Aquila 1489-1546), majordome des princes de Brandebourg, les suit dans leurs voyages et leurs séjours dans divers pays d'Europe. Antiquaire passionné d'épigraphie, Accursio profite de ces voyages pour accumuler dans ses syllogues les copies d'inscriptions. Il séjourne ainsi à la cour de Charles Quint en Espagne de 1525 à 1529, comme en attestent ses recueils d'inscriptions conservés à la Bibliothèque Ambrosiana à Milan, Ambrosiana D. 420 inf.; O 125 sup. cf. Emil Hübner dans: *Corpus Inscriptionum Latinarum II*, 1869, pp. VII-VIII. Le voyage de Valladolid à Saint-Jacques-de-Compostelle et à Lisbonne se situe entre le 20 mars et 27 mai 1527 (Ambrosiana Codex O. 125 sup.: »Ex Germania per Galliam et Hispaniam«, fols. 198-216v: »A VALLLE OLETI AD DIVI JACOBI«). Mariangelo Accursio, à Coimbra le jeudi et le vendredi saint, note dans la marge les noms de »Manuel Canonicus Conimbricensis/ Franciscu de Sa« (fol. 203v). Il s'agit à n'en pas douter du grand poète Francisco de Sá de Miranda qui était revenu d'Italie peu avant.
- 36 Emmanuel Rodocanachi: *La Première Renaissance. Rome au temps de Jules II et de Léon X*, Paris 1912, pp. 153-155; Mario Fagiolo: *Pasquino e le Pasquinate*, Rome 1957, p. XVI; David S. Chambers: *Cardinal Bainbridge in the Court of Rome 1509 to 1514*, Oxford 1965, pp. 120-125; *Antiquity in the Renaissance*, Catalogue d'exposition, Smith College Museum of Art, éd. par Wendy Stedman Sheard, Northampton, Mass. 1978, no. 54 avec ill.; Daltrop 1983 (note 31), p. 57, fig. 7.
- 37 Daltrop 1983 (note 31), pp. 53-63; en particulier p. 59.
- 38 Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Reginensis 1290, Alberici philosophi liber ymaginum deorum, fol. 8v-20r.

- 39 Sur l'attribut du rameau de laurier, voir Winner 1968 (note 29), p. 184: »Allerdings stammt der Gedanke den Lorbeerbusch neben Apoll auf d'Ollandas Zeichnung wohl aus dem Arsenal der spätantiken und mittelalterlichen Mythographie. Unter den Attributen Apollos, die etwa der mittelalterliche Mythograph Albricus (12. Jahrh.) bei den bildlichen Darstellungen des Gottes aufzählt, befindet sich natürlich auch der grüne Lorbeer: ...Juxta autem illum [Apoll] erat viridis laurus picta, etc.«. Voir »Albrici philosophi de deorum imaginibus libellus«, dans: *Mytologici Latini*, éd. par Commelinus, 1599, p. 314. Voir aussi sur le laurier, Elisabeth Schröter: *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael. Die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert*, Hildesheim/New York, 1977; Schröter 1980 (note 28), pp. 209-240.
- 40 Jean Seznec: *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris 1980 (1ère éd. Londres 1940), pp. 155-157; 161-162; 175-177.
- 41 Vincenzo Cartari: *Immagini degli Dei Antichi*, Venise: Francesco Marcolini, 1556.
- 42 Antonio Agustín: *Dialogos de Medallas, Inscripciones y otras Antigüedades*, Tarragona: Felipe Mey, 1587, Dialogo Quinto, p. 200.
- 43 Voir Schröter 1977 (note 39).
- 44 Bober, Rubinstein 1986 (note 11), p. 71.
- 45 »Stanze d'Eurialo d'Ascoli sopra le statue di Laocoonte, di Venere et d'Apollo«, Rome, »in Campo di Fiore per M. Valerio Dorico & Luigi fratelli bresciani a di XX di giugno MDXXXIX« (Biblioteca Apostolica Vaticana: Capponi V 847 et Rossiana III, 1018).
- 46 Domenico de Rossi: *Raccolta di Statue antiche e Moderne data in luce sotto i gloriosi auspici della santità di N. S. Papa Clemente XI, illustrata colle sposizioni a ciascheduna immagini di Pavolo Alesandro Maffei patrizio Volterrano...*, Roma 1704, p. 2. Paolo Alessandro Maffei note cependant dans son commentaire une certaine incertitude quant au laurier: »...viene dato, secondo alcuni, ad Apollo l'alloro [Antonio Agustín, Dial. 5, p. 170] benchè Ovidio (L. I, Metamorph.) supponendo, che il primo alloro nascesse dalla metamorfosi di Dafne, gli dà la corona in quel tempo d'altr'albero«. Et il ajoute: »Può esser che altri gli attribuissero l'alloro per simbolo de i vaticini, a' quali si voleva che egli presedesse (Virgil, lib. I Aeneid.)«.
- 47 Ce récit se trouve dans »A la recherche du temps perdu«, dans le volume »Le côté de Guermentes« (1920).
- 48 Giovanni Pozzi: *La parola dipinta*, Milan 1981 (2e éd. 1996).
- 49 Antigualhas, fol. 4r: Census, RecNo. 43547; Sylvie Deswarte-Rosa: *Rome Déchue. Décomposition d'une image de Francisco de Holanda*, dans: *Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres 71* (1990), pp. 97-181; id.: *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Lisbonne 1992, Parte II: *Roma Desfeita. Decomposição de uma imagem*, pp. 55-89.
- 50 Sylvie Deswarte-Rosa: *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, Lisbonne 1987 (traduction portugaise augmentée de »Les >De Aetatibus Mundi Imagines« de Francisco de Holanda », dans: *Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres 66* (1983), pp. 67-190), cap. 1 »A Semana da Criação« et cap. 3 »Afrodite e Eros«. Voir aussi Sylvie Deswarte-Rosa: *Par-dessus l'épaule de l'artiste... Les livres annotés de Francisco de Holanda*, Lisbonne/Paris 2000 (Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian, vol. XXXIX), pp. 231-264.
- 51 Tory 1529 (note 7), fol. XXVIIIr-v.
- 52 Hom. Il. VIII, 18-27.
- 53 Verg. Aen. VI, 126-148.
- 54 Tory 1529 (note 7), fols. XXVII-XXVIIIv; voir aussi note 2.
- 55 Verg. Aen. VI, 258.

- 56 *Census*, RecNo. 61820: Jacobus Mazochius: Epigrammata Antiquae Urbis, Rome 1521.
- 57 Tory 1529 (note 7).
- 58 *Ibid.*, fol. 41r; 48r; 60v.
- 59 André de Resende: Vincentius leuita et martyr, Lisbonne: Luís Rodrigues, 1545, note 80.
- 60 Lettre de Nicolau Clenardo à D. Jerónimo Aleandro, archevêque de Brindisi, de Évora, le 26 décembre 1536, traduite du latin en portugais et publiée par M. Gonçalves Cerejeira: *O Renascimento em Portugal*, Coimbra 1974 (1ère éd. 1926), vol. I: Clenardo e a Sociedade Portuguesa (com a tradução das suas principais cartas), pp. 271-274; sur l'identification de Nicolaus Cantaranus, p. 75.
- 61 Sur Nicolas Chanterenne, voir Pedro Dias: Nicolau Chanterene, Escultor da Renascença, Lisbonne 1987; Fernando Jorge Grilo: Andrea Sansovino e Nicolau Chanterene. As duas faces da introdução do Renascimento em Portugal, *Actas do Colóquio »A Arte na Península ibérica ao tempo do Tratado de Tordesilhas«*, Coimbra 1994, pp. 263-328.
- 62 Sylvie Deswarte-Rosa: *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte, Lisbonne 1992, p. 156, fig. 107a.
- 63 Sylvie Deswarte: Contribution à la Connaissance de Francisco de Hollanda, dans: *Arquivos do Centro Cultural Portugues*, vol. VII, Paris 1973, pp. 421-429.
- 64 En revanche, on connaît le grand usage qui est fait du »Champ Fleury« dans l'Espagne voisine. Selon Pedro Catedra (communication orale juillet 2000), le »Champ Fleury« de Geoffroy Tory figure dans nombre de bibliothèques de nobles espagnols de la seconde moitié du XVIIe siècle, notamment dans celles du Marquis d'Astorga (1573 et 1593), du Marquis de Vélez (1556) et du Conde de Chinchón (1575). Par ailleurs, toujours selon Catedra, on trouve un reflet des illustrations du »Champ Fleury« dans le décor sculpté des 'castillos' de ces nobles espagnols qui possèdent l'ouvrage dans leur bibliothèque.
- 65 Cet épisode à Marseille est référé par André de Resende dans la »Vida de Frei Pedro« (chap. 26).
- 66 Francisco Leitão Ferreira: *Notícias da vida de André de Resende*, éd. par A. Braamcamp Freire, éd. par Arquivo Histórico Português, Lisbonne 1916, pp. 12; 103; 223 chronologie.
- 67 Dès 1526, le manuscrit du »Champ Fleury« était prêt, comme le montrent la date figurant sur la gravure de l' »Hercule Gallicus« (fol. IIIv) et celle du privilège. Voir Myra Orth: Geoffroy Tory et l'enluminure. Deux livres d'Heures de la collection Doheny, dans: *La Revue de l'Art* 50 (1980), pp. 40-47.
- 68 IN TERTIUM M. FABII QUINTILIANI librum Iuculentissimi Commentarii recens editi, Antonio Pino Portodemão authore, Paris, Officina Michaelis Vascosani, 1538.
- 69 Luís de Matos: Les Portugais à l'Université de Paris entre 1500 et 1550, Coimbra 1950, pp. 53; 61-62; 64; 84; 114; 118; 126; 150; 126; 149-150; sur son œuvre littéraire, pp. 88; 123; 147-150; 177; sur son retour au Portugal, pp. 62; 72; 174-175; 177; id.: *O Ensino na Corte durante a Dinastia de Avis*, dans: *O Humanismo Português 1500-1600*, Academia das Ciências, Lisbonne 1988, pp. 534-535; 540-553.
- 70 Leonis Baptistae Alberti: *De Re Aedificatoria [libri] decem...*, editi a Godofredo Torino [c'est-à-dire Geoffroy Tory], Parrhisii, opera B. Rembolts et I. Hornken, 1512 in-4° (Paris, Bibliothèque National de France, Rés. V. 1375).
- 71 Cfr. note 52.
- 72 Francisco de Holanda dessinera cette 'Domus Picturae', à la longue descendance, au début de son traité »Da Pintura Antigua«. Voir Sylvie Deswarte-Rosa: 'Ideia' et le Temple de la Peinture. I. Michelangelo Buonarroti et Francisco de Hollanda, dans: *La Revue de l'Art* 92 (1991), pp. 20-41; id.: *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte, Lisbonne 1992, Parte III.
- 73 Francisco de Holanda: *Da Pintura Antigua*, éd. par Angel González García, Lisbonne 1984, I, 14, p. 94.

- 74 Sir James George Frazer: *The Golden Bough*, New York 1975 (version abrégée), pp. 3; 687; 812–823.
- 75 Sur le groupe de dessins et de gravures dérivés de l'Apollon du Belvédère et sur l'interprétation par Dürer de la statue de l'Apollon du Belvédère d'abord comme »Apollo Medicus« avec les attributs du serpent et du calice, avant de le transformer en dieu-soleil, Sol, avec le sceptre et le disque solaire, et d'en faire l'Adam de sa gravure du »Péché Originel« (1504), voir Friedrich Winkler: *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, Bd. I, Berlin 1936, n° 261; Erwin Panofsky: *Albrecht Dürer et l'Antiquité classique*, dans id.: *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, Paris 1969 (*Meaning in the Visual Arts*, Garden City 1955, pp. 254 ff.), p. 213–219 »La beauté classique«, figs. 81–87; Winner 1968 (note 29), p. 189; Brummer 1970 (note 11), p. 65.
- 76 De *Aetatibus Mundi Imagines*, fol. 4r; voir Deswarte-Rosa 1983 et 1987 (note 50).

CRÉDITS D'ILLUSTRATIONS

Fig. 1: Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Cl. Patrimonio nacional, Madrid. – Fig. 2: Paris, BnF Estampes, VB 115 Fol. »Royaume des Deux Siciles«, P 60 937. Cl. BnF Paris. – Fig. 3: Paris, BnF Estampes, VB 115 Fol. »Royaume des Deux Siciles«, P 60 943. Cl. BnF Paris. – Fig. 4: Cl.: S. Deswarte-Rosa. – Fig. 5: Paris, BnF, Département des Estampes, Rés. B. 5, t. I, p. xlv. Cl. BnF Paris. – Fig. 6: Philippe Galle: Série gravée *La Guerre de Troie*, rééd. par Aemilius Gandinus et Laurent Beyerlinck, s. l. n. d., In 4°, oblongue, 24 pl. BM Lyon, Estampe 158 644. Cl. BM Lyon. – Fig. 7: Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Cl. Patrimonio nacional, Madrid. – Fig. 8: Biblioteca Nacional de Madrid. Cl. BN Madrid. – Fig. 9: Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Cl. Patrimonio nacional, Madrid. – Fig. 10: Photo S. Deswarte-Rosa. – Fig. 11: Cl. BnF Paris. – Fig. 12: Cl. Gab. Fotografico Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Firenze. – Fig. 13: Bartsch (note 13), vol. XIII, p. 282 no. 50. – Fig. 14: Biblioteca Pública de Évora, Séc XVI, 4 148. Cl. BP Évora. – Fig. 15: Houghton Library, Harvard University, Typ. 525-13-674. – Fig. 16: Pietro Sancte Bartoli: *Admiranda Romanarum Antiquitatum ac Veteris Sculpturae Vestigia*, Rome, Ioannes Iacobus de Bugeis, [XVIIe siècle], n° 10–31. BM Lyon 27 693. – Fig. 17: Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, Cl. Patrimonio nacional, Madrid. – Fig. 18–21: BM Lyon. Cl. de la Bibliothèque. – Fig. 22: Londres, British Museum. – Fig. 23: Erwin Panofsky: *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano 1979, fig. 117.

RESPONDING TO THE ANTIQUE.

A REDISCOVERED ROMAN CIRCUS SARCOPHAGUS AND
ITS RENAISSANCE AFTERLIFE*

SINCLAIR BELL

Sometime in the mid-to late 1560s, the antiquarian and architectural historian Pirro Ligorio sketched two Roman sarcophagi decorated with scenes of chariots racing in the setting of a circus arena (fig. 1).¹ The theme of chariot racing was of great personal interest to the artist, who was well-known for his reconstructive drawings of the Circus Maximus and for his work on spectacles in ancient Rome. As in those studies, Ligorio's sketch was created in Rome, where he would have seen the sarcophagi first-hand. His rendering of the circus sarcophagus in the folio's upper register is of especial value, however, since it is the last of four recorded images documenting this funerary monument. The sarcophagus is depicted in three other sketchbooks, all from the second half of the sixteenth century as well: the *Codex Coburgensis*,² *Codex Pighianus*,³ and *Codex Berolinensis*.⁴ While the drawings of the sarcophagus are generally similar to one another, the individual styles of the artists and

1 *Codex Ursinianus*, fol. 62v; Rome, *Biblioteca Apostolica Vaticana*, Vat. lat. 3439

discrepancies in particular details have left open the question of how classical and Renaissance art historians should reconstruct, date and interpret this late imperial Roman work of art, »lost« since the late 16th century.⁵

The recent rediscovery of the sarcophagus in an American private collection (figs. 2–7) allows us to accomplish far more than the customary, rote task of adding another work of art to the sarcophagus corpus. Rather, the well-preserved condition of this work allows us insight into the processes of the sarcophagus' manufacture and display in Rome during the imperial period, while a comparison with its representation in the four sketchbooks reanimates its »afterlife« as an object collected, redisplayed and studied there in the Cinquecento.

ROMAN CIRCUS SARCOPHAGI

Among the many forms of spectacles that were staged in ancient Rome, chariot racing is arguably the one most often represented in the visual arts, where it appears in public, domestic and funerary contexts.⁶ As literary and epigraphic sources inform us, the largest group of sculptural monuments that employ this imagery belonged to charioteers, who commissioned or were honoured by their colleagues, families or fans with portraits, statues and reliefs in great numbers.⁷ Unfortunately, well-preserved examples are exceptional: most charioteer monuments survive only as fragments or inscriptions now divorced from their contexts. As a result, the largest corpus of preserved monuments with circus-related iconography belongs not to charioteers, but to children.⁸

So far more than one hundred metropolitan sarcophagi, including both chests and fragments, have been documented, making circus scenes one of the most popular schemes of decoration for children's sarcophagi in imperial Rome.⁹ In this type, four teams of winged Erotes race two-horse chariots (>bigae<) left to right in the setting of a circus, probably at Rome.¹⁰ Sarcophagi of this kind marry two distinct genres in Roman art: the first is documentary, in which scenes of human charioteers are depicted in races, most often set at the Circus Maximus and seen in bird's-eye perspective;¹¹ the second genre is mythological, where Erotes or cupids appear in place of child or adult charioteers.¹² These sarcophagi, like other art objects (e.g. mosaics), emphasise the action of the narrative, and focus less on its particular actors. In this way, they illustrate how they were commissioned for a different class of individuals than athletes in the games: that is, for their spectators.¹³

History

Like most sarcophagi, the find context of this chest is unknown.¹⁴ The sarcophagus' reverse panel is unworked and its side panels carved in low-relief, indicating that it stood against a wall, likely within a niche. The size of the chest is appropriate for the commemoration of a child, and we can assume that it stood within an enclosed family tomb of the kind dominant at this time.¹⁵ This would explain its fine state of preservation when it was rediscovered, probably at Rome, and displayed there in the mid-16th century.

The earliest sketch of the sarcophagus appears in the *Codex Coburgensis* (ca. 1549–1555) (fig. 10). Regrettably, there are no didascalia preserved on this or any of the other drawings with which we could identify the location or likely provenance of the sarcophagus. The fact that this work is so well-preserved and that the drawings depict its side panels indicate that it was displayed intact in a highly visible location, and not carved up with its front panel immured, as was then common. Other circus race reliefs or sarcophagi that are depicted in these convolutes, including one with a location identified on the same folio as the sarcophagus, can be safely attributed to the collections of the Farnese, Mattei, and Soderini, among others.¹⁶ Based on the available evidence (i.e., the works represented in the convolutes), we can conclude only that the Bryn Mawr sarcophagus belonged in the collection of one or more of Rome's premier noble families.

There is no record of the chest for the nearly four hundred year period between its recording in the last of the Renaissance sketches (ca. 1564–1569) and

2 *Circus sarcophagus, Bryn Mawr, Private collection*

its appearance in a photograph dated ca. 1930. At that time, the chest sat inside the outside entranceway to the manor house at »Skylands«, the former family estate of the late Clarence Lewis in New Jersey.¹⁷ In the 1950s, it was moved to Washington D.C., where it was displayed in a garden. In the last decade, the sarcophagus became part of a private collection in Bryn Mawr, to which it was traced by the author in spring 2002.¹⁸

Condition

The level of detail in the sketchbook drawings provides a highly reliable and valuable record of the chest's relatively well-preserved state of condition when it resurfaced in the Renaissance. The accuracy of the Codex Coburgensis drawing in particular makes it possible to reconstruct certain elements of the decoration that today appear worn and unclear, or are missing entirely.

Some details were already broken off at the time of the drawing's production while others that were apparently intact in the mid-16th century are now heavily worn or chipped.¹⁹ The most significant damage to the vessel can be seen in the three large breaks on the front face, which were bridged internally with iron inserts. The effects of weathering are clearly visible in the marked level of surface abrasion, seen particularly in the loss of facial detail to the Erotes. This deterioration appears to mostly post-date the Codex Coburgensis drawing, and came about through re-use of the sarcophagus as a fountain trough, seen by the two circular drill holes on the front and one on either of the side panels, both at the level of the Erotes' faces.

Dating

The sarcophagus belongs to a group of more than one hundred »canonical« examples that were manufactured in workshops in the city of Rome or its environs.²⁰ The production of these chests began in the late Hadrianic era, peaked under the Antonines, and tapered off in the late third century.²¹ Until its re-discovery, the sarcophagus had been dated to ca. A.D. 160–180 on the basis of the drawing in the Codex Coburgensis.²² While this sketch is highly accurate in its detail (see further below), the artist's style, an exaggerated classicism, impedes any attempt to date the chest accurately. The first-hand examination

of the chest indicates that, on the basis of stylistic criteria, it dates instead to between the end of the second and early third century A.D. In particular, the high polish, deep undercutting to cast shadow, compact proportions of the figures, and their distribution along the picture plane suggest its later date.²³

Manufacture

The later third century is also the period in which the imperial quarry at Proconnesus was the single-largest producer of the sarcophagi that are now found at Rome.²⁴ The marble type of this sarcophagus could be Proconnesian, seen by the thin blue striations that run horizontally across the upper surfaces of the short sides, and by the form of the chest.²⁵ The decoration of Roman sarcophagi would have been either completely carved there and then shipped to Rome or, more likely, roughed-out at the quarries with the carving completed at a metropolitan workshop (or one in its surrounding area).²⁶ The many unusual details in the decoration of the Bryn Mawr sarcophagus recommend its interpretation as the product of an individual artisan at work in Rome.

Decoration

The format of the chariot race scene on the sarcophagus is of the »canonical« type. Stock narratives of this type include several basic ingredients: nude, mostly winged Erotes; four teams racing, one (or sometimes two) of which has fallen; accompanying riders on horseback (>hortatores<) and race attendants (>sparsores<), lying beneath the chariots; a victorious charioteer, usually at the far right end; and the conical turning posts (>metae<) that form the ends of the long central barrier (>spina<), which is populated with statues and other monuments. The imagery on the Bryn Mawr sarcophagus generally adheres to these norms, but it also contains a number of significant deviations.

The first charioteer, on the far left, stands crouched slightly forward in his chariot and holds a whip in his right hand (fig. 3). He races his >biga< past the >ovarium<, the lap counting device with seven »eggs« that stood on the >euripus< and is usually supported on a two-columned plinth.²⁷ Beside this is a statue of the goddess Victoria surmounted on a column.²⁸ This type of figure is commonly seen resting a palm branch against her left arm and/or a victory

wreath, as here but now unclear, in her outstretched right hand. Beneath the horses of the first team appear a pickaxe and a two-handled (basket?) amphora, implements associated with the maintenance of the racecourse.²⁹ The outer horse of the first team looks back in the direction of the driver, while the inner horse gazes down at the ›nafragium‹ or ›shipwreck‹ immediately before it. On this sarcophagus like most others, the impending or immediate disaster is echoed by the despaired expression of the fallen team's winged ›hortator‹, who is seen either covering his eyes or, as here, holding a hand to his forehead in a gesture of weeping.³⁰

The focus of his despair is the second charioteer, fallen on the track (fig. 4). He is seen propped upright, supporting himself with his left arm and grasping his whip in his right hand, while his lower leg is tucked beneath his upper outstretched thigh. The sculptor does not represent the cart of the charioteer, but only his horses rising up from the crash. In the centre of the narrative is an obelisk, its cap obscured by the outstretched wing of the Eros charioteer who stands to the right.³¹

The third driver, who stands upright in his chariot next to the obelisk, grasps both reins with his left hand and gesticulates outward with his right arm, in the direction of his comrade fallen on the track. Slightly in front of him is his team's ›hortator‹, the head of whose horse is aligned with the charioteer's ›biga‹ in a fan-like arrangement. The charioteer's right hand, now broken off at the elbow, would have held a whip, just as the three other charioteers each hold whips in their right hands. The direction and overreaching extent of this charioteer's (now lost) whip serves to direct the viewer's gaze toward the off-centre ›nafragium‹. This direction is reinforced by the mirrored arrangement of the two ›hortatores‹: that on the left by his downward-looking expression, that on the right by his backward glance.

Beneath the ›bigae‹ of the third and fourth charioteers appear winged figures crouching in reverse face. These ›sparsores‹ or circus functionaries were responsible for sprinkling the horses with water and raking the track.³² The articles seen beneath the first ›biga‹, the pickaxe and amphora, can be associated with these two figures, which are sometimes seen grasping amphorae in scenes on sarcophagi.

In the far right frame, the artist depicts the climactic moment of the race, in which the lead charioteer approaches the finish in full, unquadrated gallop (fig. 5). The tenseness of the race is conveyed by the charioteer's posture: his knees bent for balance, his arms pulled forward to grip the reins, his head

3-5 *Circus sarcophagus*,
Bryn Mawr, Private
collection

3 *Detail of the front*
face: left

4 *Detail of the front face:*
centre

5 *Detail of the front face:*
right

6 *Circus sarcophagus, Bryn Mawr, Private collection: Left side panel*

7 *Circus sarcophagus, Bryn Mawr, Private collection: Right side panel*

cocked backward to watch his competitor, who impinges on his flanks. In spite of the tense posturing, this charioteer is marked out as the victor by the jubilant arm gesture of his >hortator<, who rides neck-and-neck with the charioteer's team, and by his position at the far right of the narrative.³³ Only the head of the outermost horse of the charioteer's >biga< is visible, and it is arranged fan-like with the horse of the >hortator<.

The narrative on the front plate is reinforced by the side panels, where Eroses with upraised wings on horseback are disposed in a manner nearly identical to one another.³⁴ On the left side panel, an Eros appears to gaze upward and, in his right hand, holds the reins to a horse, its right foreleg upraised (fig. 6). On the right side panel, the Eros holds in his left hand the reins to his horse, whose left foreleg is upraised (fig. 7). Among the circus sarcophagi with side panels extant, the motif of the single rider is the most recurrent theme.

While the decoration exploits the standard composition of the metropolitan type, it does contain a number of less usual details, some of which proved problematic for the artists who later copied this piece. First, there are minor details which speak to the individual hand of the artisan, such as the odd, backward turn of the horse of the first >biga<³⁵ or the implements of the race course shown beneath it.³⁶ Also, >metae< or turning posts consistently appear at one or both ends of these types of representations to indicate the finishing line and to frame the narrative, making their absence here highly unusual.³⁷ Similarly, the sarcophagus is one of only two chests in which the fallen charioteer adopts a semi-recumbent pose.³⁸ Generally, the decoration seen on these Eroses sarcophagi depicts charioteers in other stages of disaster: from the initial faltering of the team or downturn of the chariot into the ground to

acrobatic mid-air ejections or headlong crash landings.³⁹ Lastly, the obelisks that appear in other representations on sarcophagi are sometimes obscured to some or even a large part, but their cap is always shown. The concealment of the obelisk here in this way is thus without parallel, and – as we will see – presented an iconographic puzzle for Renaissance copyists.

THE RENAISSANCE AFTERLIFE

The »afterlives« of ancient ruins assumed many forms, from their documentation in drawings to their display in collections or as spolia. As noted above, the circumstances of the Bryn Mawr sarcophagus' discovery and ownership in the Cinquecento remain obscure. A brief survey of the place of the ancient circus in the Early Modern imagination helps to situate this work within contemporary collecting practices in mid-16th century Rome. The discussion then turns to the sketchbooks which, in their neat constructions of classical antiquity, fuse meticulous, archaeological detail with the muted personalities of their artists. The sketchbooks thus supply an invaluable record for reconstructing not only worn or damaged details of the sarcophagus' composition, but also aspects of its reception by collectors and artists alike.

THE ROMAN CIRCUS IN EARLY MODERN ITALY

While a subject of considerable antiquarian fascination in the 16th century, the sites of Roman circuses were poorly understood, a fact reflected by the many spurious toponyms.⁴⁰ The two great obelisks at the Circus Maximus were not uncovered until 1585, during Domenico Fontana's excavations along the »spina« there.⁴¹ Other so-called »circuses« were erroneously identified on the basis of a discovered obelisk alone, or on account of their shape: the so-called »Circus Floralia« was instead a hippodrome-shaped garden of the kind found in the Villa Hadriana at Tivoli.⁴²

While the Early Modern understanding of the sites of circuses remained foggy, its oval form and architectural elements, passed down through visual representations and the literary tradition, offered influential models for imitation in the built environment. The oval design of the circus arena may have served as a model for Piazza S. Pietro,⁴³ while the circus' imperial loggia may

have inspired the so-called »Tower of the Winds« (commissioned ca. 1580).⁴⁴ Ligorio, for one, envisioned an ideal connection between the Belvedere tower in the Vatican and ancient circuses.⁴⁵

Numerous hippodrome-shaped gardens in metropolitan villas similarly sought to recreate the circus form in miniature.⁴⁶ The »Prato« at the Villa Mattei, built ca. 1581–1586 and embellished with an obelisk at its centre, was designed to evoke the Mattei family's putative connection to the Circus Flaminius.⁴⁷ These pretensions were leant support by garden and villa wall displays: the relief of a circus procession (depicted in the Codex Coburgensis) was said by Ligorio to have been found on the villa's grounds and was subsequently immured in the palazzo there.⁴⁸ Numerous other reliefs and sarcophagi are recorded in sketches of urban retreats and their gardens within and outside of Rome.⁴⁹

The widespread growth of antiquities collections at this time witnessed their use as social and political agents in competition amongst nobles, secular and papal.⁵⁰ The architectural co-opting of the circus' oval design, the display of antiquities with its imagery, and their recording in sketchbooks all served to underwrite the claims of their aristocratic owners to their »native« origins and, with it, an ancient Roman pedigree. But these collections might also be designed to facilitate the study of their contents by visiting scholars, such as the antiquario in the Palazzo Farnese which was planned ca. 1566 and functioned as a »scuola publica«.⁵¹

Antiquities were centrepieces in the humanistic revival of antiquity, and sketchbooks served as visual archives of their diverse forms, especially those in collections.⁵² Among all of the surviving ancient sculptures, sarcophagi were the most plentiful.⁵³ The earliest Renaissance drawings of chariot race scenes were produced in the workshop of Raphael in the 1520s, and depict the reliefs of circus sarcophagi.⁵⁴ These drawings, collected in the so-called Fossombrone Sketchbook, also include the decorative frieze from the Teatro Marittimo at the Villa Hadriana (fig. 8).⁵⁵ This frieze subsequently entered the collection of the Farnese and is now split between collections in Berlin, London, Paris, and Rome.⁵⁶

Sections of this frieze also appear in the Codex Coburgensis,⁵⁷ the contents of which provide a useful sampling of how circus imagery was received. Among all the types of Roman imperial monuments depicted in the 282 drawings in the Codex Coburgensis, reliefs are the largest group. Two of these document sarcophagi decorated with a scene of Erotes racing in the setting

8 Frieze fragment from the Teatro Marittimo, Hadrian's Villa, Tivoli; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung, inv. SK 904

of a circus: a sketch in folio 21 depicts the sarcophagus now in Bryn Mawr (fig. 10),⁵⁸ while sketches in folios 110⁵⁹ and 203b⁶⁰ illustrate the front panel and right side panel, respectively, of a sarcophagus now in the Villa Albani in Rome.⁶¹ There is also a sketch of the aforementioned relief from the Villa Mattei in Rome.⁶²

The interest in circus spectacles was not confined to noble patrons or the artists and scholars who were in their employ. The medium of the architectural print enabled those of lesser means and privilege a way to harness the glory of the circus in miniature: the humanist secretary Antonio Giganti, for instance, records in his collection a print with a »Dissegno del Circo maximo stampato«.⁶³ Ligorio's individual reconstructions of these arenas, especially of the Circus Maximus and Circus Flaminius, proved some of the most widely disseminated and influential (fig. 9).⁶⁴ He relied on such primary sources as imperial coins in producing the first-ever reconstructions of imperial Rome, printed in 1553 and 1561, which included the sites of circuses.⁶⁵ Guillaume Philander, who carried out detailed research on the circus games, wrote in his »Annotationes« to Vitruvius that he received ancient coins with images of circus scenes from »Pirro Ligorio, commendable painter and student of antiquity«.⁶⁶

The culmination of this antiquarian interest in circuses during the 16th century is seen in the posthumously published work of one of Ligorio's followers, Onofrio Panvinio. In his »De ludis circensibus libri ii« (1600), Panvinio used late antique literary sources to interpret the circus and its races as a cosmic simile: the twelve starting gates representing the months, the number of

9 *Reconstruction of the Circus Maximus, Pirro Ligorio; Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Riserva Stragrande 6*

laps equivalent to the cycle of the seasons, etc.⁶⁷ Panvinio's study includes not only reconstructions of circuses, peopled with races and ›venationes‹, but also reproduces reliefs illustrated in the sketchbooks, including a section of the frieze from Hadrian's Villa at Tivoli and the Mattei relief (see above).⁶⁸ Active in Rome in the 1550s and 1560s, Panvinio was thus roughly a contemporary of the draftsmen of the Bryn Mawr sarcophagus.⁶⁹

THE SKETCHBOOKS

As we have seen, the period from which these sketchbooks date was one marked by a drive for the collection as well as systematic study of antiquities. Some collectors, for instance, sought to amass complete imperial portrait groups or coin collections.⁷⁰ The criteria employed by patrons in the display of their collections were analogous to those guiding artists and antiquarians in the organisation of their sketchbooks: through their comprehensive scope and taxonomic organisation, the sketchbooks emphasised the study of Roman

material culture through its systematic visual documentation and categorisation.⁷¹ While studies after the antique were clearly not an invention of this era, a formal, objective style to their representation only developed after 1550. In the organisation of the sketchbooks and the style of their drawings, we can thus trace the progress that was being made in the scientific documentation and interpretation of ancient remains.⁷²

While the Bryn Mawr sarcophagus lacks a known provenance, it can be viewed in the context of these early archaeological activities in Rome because of its documentation in the four sketchbooks: the *Codices Coburgensis*, *Pighianus*, *Berolinensis*, and *Ursinianus*. The earliest of the drawings appears in the *Codex Coburgensis* (fig. 10).⁷³ In addition to sarcophagi, altars, urns, state reliefs and architectural ornament are also recorded in the 282 drawings in this codex. All are thought to have been sketched first-hand on site, rather than made in the studio.⁷⁴ The sketches have been attributed to the hand of a single unnamed artist, the so-called »Master of the *Codex Coburgensis*«, who Richard Harprath speculates was of Roman or possibly Mantuan extraction.⁷⁵ A mid-16th century Roman context for the convolute's production is confirmed by the attested locations of many of the antiquities depicted as well as the watermarks on its Italian paper.⁷⁶

The earliest recorded example of the so-called »archaeological« sketchbooks, the *Codex Coburgensis* likely has its origins in an ambitious survey project conceived in the late 1530s under the auspices of the »Accademia della Virtù«, one of the earliest antiquarian societies.⁷⁷ Also known as the »Accademia Vitruviana«, this institution counted various humanists, noblemen and church officials among its founders, including Cardinal Marcello Cervini

(later pope Marcellus II) and Claudio Tolomei. An avid scholar of antiquity, Cervini commissioned compendia of antique inscriptions and sculptures in association with the Academy's establishment.

In Tolomei's well-known letter of 14 November 1542, he outlined the Academy's ambitious publication programme to this end: a twenty-volume project that included an emphasis on the ancient built environment (including a new critical edition of Vitruvius) as well as the documentation of ancient architectural ornament, reliefs, statues, vases, »instrumentaria«, inscriptions in stone, and coins.⁷⁸ Tolomei's program encouraged artists to capture both the artistic quality and aesthetic individuality of these monuments, making this era witness to one of the first real attempts at the formal analysis of ancient sculpture. This development, as Margaret Daly Davis has proposed, came about through the close collaboration between artists (and architects) and antiquarian scholars at the Vitruvian Academy.

Daly Davis has shown how Tolomei's call laid the groundwork for such projects as a second edition to Bartolomeo Marliani's »Topographia« (1544),⁷⁹ Girolamo Garimberti's »De regimenti publici« of Rome (1544), Guillaume Philander's commentaries on Vitruvian terminology (1544),⁸⁰ and Stefanus Vinandus Pighius' iconographical and epigraphical studies, the *Codex Pighianus*⁸¹ (ca. 1548–1555).⁸² Davis has also suggested that the projected publication of sarcophagus drawings (»opera de'pili«), known to a wide public through the publication of Tolomei's letters in 1547, is realised in the drawings of the *Codex Coburgensis*.⁸³ In particular, she outlines six characteristics of the Coburg convolute which correspond to those of the Accademia's project, including their parallel subject matter and thematic organisation.

This interpretation, however, has been questioned by Ingo Herklotz, who argues that a key constituent of the Accademia's programme was not executed by the Coburgensis draftsman: namely, that it lacks a commentary on the form of the reliefs.⁸⁴ However, Davis notes that the cut-down drawings of the *Codex Coburgensis* in some cases preserve the written identification of the persons and scenes represented, and thus that one might assume that other explanations, akin to the »esposizioni« planned by the Accademia Vitruviana, existed.⁸⁵ Herklotz also argues there that the Vitruvian Academy did not foresee »eine spezialisierte Sammlung mythologischer Sarkophagreliefs, wie der Coburgensis sie verkörpert«. ⁸⁶ But the Accademia project foresaw »opera de'pili« which embraced both mythological and historical scenes. In any event, the Accademia was no longer in existence at the period to which the

drawings date, and thus we can only securely say that one part of Tolomei's archaeological program, the sarcophagus reliefs, was realised with the Coburg convolute's execution.

Current scholarship continues to piece together the Accademia's collaborative researches.⁸⁷ Most recently, Bernd Kulawik has suggested that the Codex Destailleur (ca. 1537–1546) and other sketches, now dispersed, can be identified as the Accademia's planned collection of architectural drawings.⁸⁸ Even if the programme bore little of its intended fruit, Tolomei's idea proved influential, even outside the Accademia itself. For instance, the amendments made to Mazzocchio's »Epigrammata urbis«,⁸⁹ from the circle of antiquarians at the court of Rodolfo Pio, correspond to the archaeological criteria laid out by the »Accademia Vitruviana«.⁹⁰ The influence of this project can also be seen in the work of the three other draftsmen of the Bryn Mawr sarcophagus under discussion here, all of whom had direct contacts to the Academy: Pighius, Giovanni Antonio Dosio, and Pirro Ligorio.⁹¹

During his stay in Rome under the patronage of Cervini, the Netherlandish antiquary Pighius assembled the Codex Pighianus, a collection of nearly 400 sketches of ancient reliefs rooted in the study of epigraphic collections.⁹² Among the sketches by various anonymous hands in the Codex Pighianus are 171 copies after the Codex Coburgensis, including folio 361r, in which both the front and, in a second register, the side panels of the circus sarcophagus now in Bryn Mawr are depicted (fig. 11).⁹³ As the template for the Pighianus folio, the sketch in the Codex Coburgensis would also originally have depicted the side panels.⁹⁴

A similar approach can be seen in the Codex Berolinensis (ca. 1559–65), the sketchbook of the Florentine sculptor, architect and antiquarian Giovanni Antonio Dosio (ca. 1533–1609). Dosio was not a member of the Accademia della Virtù, but he was closely acquainted with some of its members, notably Tolomei. His sketches include many of the same monuments in the Codex Pighianus, but he was not directly influenced by that work.⁹⁵ His approach, however, does agree with that of the »Accademia's« project – not least for the relative precision with which he quotes ancient monuments.⁹⁶ His œuvre includes a series of archaeological-epigraphical sketches, among them a drawing of the Bryn Mawr sarcophagus (fig. 12) and the fragment of another.⁹⁷

Tolomei's plan also influenced the Neapolitan Pirro Ligorio (ca. 1513–1583), whose drawings were copied, annotated and supplemented by Onofrio Panvinio and assembled by Fulvio Orsini, successive advisers to Cardinal Ales-

11 *Codex Pigbianus*, fol. 361r; Berlin, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Ms. lat. fol. 61

12 *Codex Berolinensis*, fol. 40v; Berlin, Staatliches Kupferstichkabinett, Preussischer Kulturbesitz, Ms. 79 D 1

sandro Farnese, into a collection known as the Codex Ursinianus (ca. 1564–1569).⁹⁸ As previously mentioned, Ligorio was well-known for his interest in chariot race scenes: in his reconstructive drawings of circuses in his work on spectacles, in his engravings to Faërno's 1563 edition of Aesop's fables, and in his documentation and description of particular works of ancient art.⁹⁹ The sketch in folio 62v of the codex depicts the Bryn Mawr sarcophagus' front and side panels unrolled into a single continuous narrative (fig. 1).¹⁰⁰

RECEPTION AND RESPONSE

We turn now to the details of the drawings themselves, and in particular several stylistic aspects of folio 21 in the Codex Coburgensis (fig. 10). We have already seen how the technique of his drawing allows us to recover lost figural details of the ancient monuments, including the Bryn Mawr sarcophagus.¹⁰¹ The pen strokes are highly exact, the fractures recorded without restoration and, in some drawings, features not directly visible to the viewer are unfolded. This scientific description is set against a background of parallel brush strokes. The detailed and sober style of the drawings together reflect a precision born from the artist's apparent intention to capture the »documentary truth« of ancient monuments through direct observation.¹⁰² In comparison with the three other representations, the sketch in the Codex Coburgensis is unquestionably the most faithful reproduction.¹⁰³

But despite its objective character and thus archaeological value, the Codex Coburgensis folio is characterised by some minor slips in detail.¹⁰⁴ More significantly, the artist has subtly reworked certain aspects of the sarcophagus' composition, seen in his depiction of anatomy, movement and perspective. These aspects are worth examining in further detail here, as they each reflect how the mechanical act of copying was coloured by the artist's stylistic biases, however slightly embodied. Cumulatively they offer us a window onto the individual artisan at work in the Cinquecento.¹⁰⁵

As far as perspective is concerned it is striking that on the decoration of the actual sarcophagus, the narrative's ceiling is low, so that the figures' heads appear to push up against it, while the cap of the obelisk is obscured by the outstretched right wing of the third charioteer. **By contrast, on the drawing** the upper frame is heightened over the race scene, and the obelisk made complete with a block-like cap and decoration. As a result, this lone obelisk

appears to loom over the ›ovarium‹ and the heads of the figures and horses, as it does in the Codex Pighianus drawing as well.¹⁰⁶ In the other two sketches, the obelisk's height is less imposing, made equal to the other figures and/or monuments. Its representation in the Codex Ursinianus is particularly unique, however, since it stands alone and its decoration does not overlap with the third charioteer's wings.

That this monument is depicted as complete in all four of the drawings demonstrates that the artists were self-conscious ›cognoscenti‹ who wanted its identification as an obelisk – and their knowledge of its proper form – made explicit to the viewer, even if it meant compromising the accuracy of the representation.¹⁰⁷ In addition, we should note that all four of the drawings depict some form of decoration on the obelisk as well: in the codices Coburgensis, Pighianus, and Ursinianus, this is a brick-like design that accurately reflects the original decoration, traces of which are still visible (fig. 4). In the version from the sketchbook of Giovanni Antonio Dosio, however, the obelisk is embellished with hieroglyphs (fig. 12).¹⁰⁸ Dosio's gloss on the Roman original can be explained by the contemporary fascination with ancient Egypt, whose presence was increasingly felt with the excavation and display of obelisks.¹⁰⁹ The column of hieroglyphs thus may reflect his imitation of an actual design, perhaps that now in the Trinità dei Monti, which laid with one face exposed during Dosio's lifetime.¹¹⁰ However, the motif of the hieroglyph might have strayed in for other reasons, such as a whimsical interest in the allegorical language of these monuments.¹¹¹ **This interpretation is suggested by another drawing by Dosio:** in folio 88r of the Codex Berolinensis, four togate men stand around an obelisk, three of whom point at its hieroglyphs while the other reads from a text, apparently attempting to decipher its meaning. A lengthy excursus is provided at either side of the obelisk, the title of which reads »Imagini o cifre egitie e loro significanti.«¹¹²

A second artistic conceit can be seen in the direction of the gazes of the figures, which are made to appear more frontally-facing. On the sarcophagus, the faces of the second charioteer and ›hortator‹ and of the third charioteer and ›hortator‹ are tilted inward and downward, their collective gaze directed toward the ›naufragium‹. Their focus, the fallen charioteer, is similarly inward-turned. On the drawing, by contrast, the heads of these figures have been tilted outward, their gazes dreamy but their direction suggesting an awareness of the viewer. Rather than involved in his own accident, the fallen charioteer appears theatrical, the frontal turn of his head exposing him di-

13 a Detail, *Codex Coburgensis*, fol. 21; 13 b Detail, *Triumph of Galatea* by Raphael, ca. 1511
Coburg, Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg

rectly to the viewer's gaze. The third team's ›hortator‹ deserves particular attention here because his gaze, tilted head and composure closely resemble that of the putto at the base of Raphael's 1511 work ›Galatea‹ (fig. 13). Raphael's ›putto antico‹, as seen here, was closely modelled after its ancient exemplar and has been characterised by scholars as representative of a ›chilly classicism‹, not unlike the style of the draftsman of the *Codex Coburgensis*.¹¹³

We have already seen how scenes of Eros racing chariots (the frieze from Tivoli) were amongst the antiquities recorded by and thus familiar to those in Raphael's workshop, as well as by many artists outside it.¹¹⁴ In addition, Raphael had an intense knowledge of and respect for sculptured monuments that is clearly visible in his work.¹¹⁵ His ›putto‹ in the ›Galatea‹, for instance, sees the artist taking a classical model and re-inventing it. As Jones and Penny state, ›in some respects in fact the Galatea is an archaeological work‹, the figure's drapery ›derived from Roman relief sculpture rather than from the observation of how cloth behaves in the wind‹.¹¹⁶ The draftsman of the *Codex Coburgensis* was similarly conversant in this figural language: his use of chiaroscuro and emphasis on smooth, hard surfaces heightens the plasticity of the Eroses' bodies, suggesting marble rather than flesh. In this way, the draftsman's exaggerated classicism resembles Raphael's models, but is here restored to an actual sarcophagus.¹¹⁷

Raphael's style of Roman classicism and in particular his muscled putto are instructive in considering a third aspect of the drawing: the taut, rippling torsos of the Eroses. Here the pectoral and abdominal muscles are expressed as sharply-defined planes with deep ridges, those on the four charioteers and the second team's ›hortator‹ receiving particular emphasis. In his carefully

controlled play of flesh and geometry, the draftsman of the Codex Coburgensis again communicates a feeling of precision. But examination of the intact figural detail and comparison with other circus sarcophagi suggests that the Erotes, especially the first charioteer, were sculpted with far less musculature than in their representation in the folio. (Compare the similar emphasis on muscular forms in the Codex Pighianus folio as opposed to the supple, even pudgy bodies in the Codices Berolinensis and Ursinianus.) The more muscular forms reflect contemporary trends, including the dominance of Raphael's classical models and the rediscovery of monumental sculptures.¹¹⁸ The unearthing of the »Farnese Hercules« (1545),¹¹⁹ among other finds, encouraged a »bravura« realism amongst artists at Rome that can be seen in 16th century studies of the torso.¹²⁰

In summary, the subtle stylistic adaptations discussed here – physiognomic, perspectival and spatial – point to the Codex Coburgensis sketch's two-fold value as an archaeological »aide mémoire«: its documentary style makes it possible to reconstruct details on the original chest now lost or worn, while the artist's own adaptations allow us to recover vestiges of artisanal practice from this formative period of archaeological inquiry.

»AURIGATIO CIRCENSIS CUPIDINIBUS AGITANTIBUS ...«

Surveying the landscape of the Valle Murcia on his metaphorical journey through Rome's past, Petrarch describes how he sees:

»... the castle of Evander, there the temple to Carmenta; here the cave where Cacus dwelt, the She-Wolf nursing her twins and the fig-tree, more properly called the Romularis; here the spot where Remus crossed over, there the site of the circus races and the rape of the Sabine women ...«¹²¹

While decayed and forlorn, the valley arena still emitted a numinous presence, one bound up with Rome's legendary foundations. For Petrarch, the circus was alive, and that sentiment was equally — if not more deeply — felt in the Cinquecento. At that time, the enthusiasm for the circus was reflected in the manifold attempts to possess it: by mapping its locations, mimicking its design, mining the ground for its vestiges, and collecting its facsimile in art, whether an ancient work or a contemporary print. The display of circus

imagery at Rome was, after all, a local practice, one begun by the ancients and continued by the (Early) moderns.

The rediscovery of the Bryn Mawr sarcophagus gives shape and detail to this process. For in mapping its display and re-display, we see how this work was reactivated with new meanings for a contemporary audience. Civic glory allowed aristocrats a special role in the Early Modern world, and sarcophagi, like other antiquities, were a means of sedimenting that glory through the insinuation of an ancient past, one laden with pageantry and cosmic symbolism. At the same time, the »opera de'pili« were prized as clues crucial to the Accademia's emergent enterprise of translating and assimilating a fragmentary, past culture with its own. At once a commodity and artifact, the Bryn Mawr sarcophagus offers us a window onto the spectacle of imperial Rome and the charged Early Modern response to it.

NOTES

- * The research for this article was generously supported by grants from the University of Edinburgh, the American Academy in Rome (Dorothy and Lewis B. Cullman, Pre-Doctoral Rome Prize Fellowship in Ancient Studies), and the Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD), held at the Archäologisches Institut, Universität zu Köln. An earlier version was presented to audiences in Akron, Cologne, Dublin, Iowa City, and Villanova. I am grateful to the following for reading and commenting on the earlier draft: Robert Cohon, Margaret Daly Davis, Glenys Davies, Ingo Herklotz, Henner von Hesberg, Gunram Koch, Ingrid Rowland, Konrad Schauenburg, Charlotte Schreiter, Tobias Sperlich and Henning Wrede. Joel Katz produced the excellent photographs. The article is dedicated to Eve D'Ambra, for her assistance and encouragement.
- 1 *Census*, RecNo. 66267, with subordinate entries 66268 and 66269.
 - 2 *Census*, RecNo. 58660.
 - 3 *Census*, RecNo. 60811, with subordinate entries.
 - 4 *Census*, RecNo. 58664.
 - 5 Otto Jahn: Über die Zeichnungen antiker Monumente im Codex Pighianus, in: *Berichte der Königlichen Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig*, philos.-hist. Classe 20 (1868), p. 221, no. 197; Friederich Matz: Über eine dem Herzog von Coburg-Gotha gehörige Sammlung alter Handzeichnungen nach Antiken, in: *Monatsberichte der Königlichen Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin* (1871), pp. 453; 454; 489, no. 187; Konrad Schauenburg: Die stadtrömischen Erosen-Sarkophage, Fasz. 3: Zirkusrennen und verwandte Darstellungen. Die Antiken Sarkophagreliefs, vol. V.2.3, Mainz 1995, p. 82, no. 97, pl. 10.1; Stephanie Dimas: Untersuchungen zur Themenwahl und Bildgestaltung auf römischen Kindersarkophagen, Stuttgart 1998, p. 270, no. 248; Sinclair Bell: Codex Coburgensis no. 21. Ein verschollener Zirkussarkophag in Privatbesitz, in: *Kölner Jahrbuch* 36 (2003), p. 297 ff.
 - 6 Lise Vogel: Circus Race Scenes in the Early Roman Empire, in: *Art Bulletin* 51 (1969), pp. 155-159; Katherine M.D. Dunbabin: The Victorious Charioteer in Mosaics and Related Monuments, in: *American Journal of Archaeology* 86 (1982), p. 65 ff.; John H. Hum-

- phrey: Roman Circuses: Arenas for Chariot Racing, London 1986, passim; Le cirque et les courses de chars Rome – Byzance, Lattes, Musée archéologique Henri Prades, ed. by Christian Landes, Lattes 1990; Le Cirque Romain, Exhibition catalogue, Toulouse 1990; Renate Thomas: Aurigae et Agitatores. Zu einer Wagenlenkerstatuette im Römisch-Germanischen Museum Köln, in: Kölner Jahrbuch 34 (2001), p. 489 ff.; Sinclair Bell: Images of Chariot Racing in the Funerary Sculpture of the Roman Empire: Typology, Chronology and Context, Unpublished Ph.D. dissertation, The University of Edinburgh, 2004.
- 7 Gerhard Horsmann: Die Wagenlenker der römischen Kaiserzeit, Stuttgart 1998, pp. 124–141.
 - 8 Guntram Koch, Hellmut Sichtermann: Römische Sarkophage, München 1982, pp. 210–211; Schauenburg 1995 (note 5); Janet Huskinson: Roman Children's Sarcophagi. Their Decoration and Social Significance, Oxford 1996; Dimas 1998 (note 5), pp. 52–58; 132–152; Robert Turcan: Messages d'outre-tombe. L'iconographie des sarcophages romains, Paris 1999, esp. pp. 155–159 et passim; Eve D'Ambra: Racing with Death. Circus Sarcophagi and the Commemoration of Children in Roman Italy, in: Constructions of Childhood in the Ancient World. An Interdisciplinary Symposium, ed. by Ada Cohen and Jeremy Rutter, in print.
 - 9 Schauenburg 1995 (note 5). See also Guntram Koch: Zu Kinder-Sarkophagen, in: Journal of Roman Archaeology 10 (1997), p. 459, note. 29; Björn Ewald: Sarcophagi and Senators. The Social History of Roman Funerary Art and its Limits, in: Journal of Roman Archaeology 16 (2003), p. 564, figs. 1a–d.
 - 10 Schauenburg 1995 (note 5), p. 13 f.; Dimas 1998 (note 5), p. 133 ff.
 - 11 Funerary reliefs, like the well-known example of a circus magistrate and his wife now in the Vatican, and mosaics, like the domestic pavement from Carthage, provide familiar examples. Both are illustrated in: The Art of Ancient Spectacle, ed. by Bettina Bergmann and Christine Kondoleon, New Haven 2000 (Studies in the History of Art, 56), p. 24, fig. 4; p. 322, fig. 1.
 - 12 Humans only become common on sarcophagi in the later empire. On Erotes in Greco-Roman art, see Nicole Blanc and Francois Gury: s.v. »Eros/Amor, Cupido«, in: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, vol. III, p. 952 ff.
 - 13 There is neither sufficient space nor cause to address here the complex issues involved in the interpretation of this imagery by a Roman imperial audience, a subject that I have discussed elsewhere at length; see (note 6), with full literature.
 - 14 On the burial context of children's sarcophagi see Huskinson 1996 (note 8), p. 85 f.; on sarcophagi and tombs generally, see Francisca Feraudi-Gruénais: *Ubi diutius nobis habitandum est*. Die Innendekoration der kaiserzeitlichen Gräber Roms, Wiesbaden 2001 (Palilia IX); Paul Zanker, Björn Chr. Ewald: Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage, München 2004, pp. 28–36.
 - 15 H 0.31 m.; L 1.21 m.; D. 0.36 m. See Bell 2003 (note 5), fig. 3, for complete dimensions.
 - 16 On the Mattei and Farnese collections, see below; Soderini: Anna Maria Riccomini: Sul tacuino torinese di Girolamo da Carpi, Prospettiva 67 (1992) pp. 66 f., esp. 72–73; eadem: A Garden of Statues and Marbles: The Soderini Collection in the Mausoleum of Augustus, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 58 (1995), p. 265 ff., esp. pp. 274–76, fig. 99.
 - 17 The discovery of this photograph came about after my earlier report had gone to press: Bell 2003 (note 5), p. 301. The information recorded there – that the sarcophagus was possibly purchased on the art market ca. 1960 – is clearly incorrect. The photograph appears in: [No author]: Country Life in America, No. 3: »Skylands Farm«, the New Jersey Estate of Clarence Lewis, Esq., in: Country Life (August 1937), p. 35 (top).
 - 18 I am indebted to the owner for information about the sarcophagus and for granting me permission to publish it here.

- 19 See Bell 2003 (note 5), pp. 305; 307, no. 1, for a full description of the work's state of preservation.
- 20 Schauenburg 1995 (note 5), p. 13 f.; 49 ff.
- 21 Schauenburg 1995 (note 5), p. 16; 49 ff.
- 22 Schauenburg 1995 (note 5), p. 82, no 97; Dimas 1998 (note 5), p. 270, no. 248.
- 23 On the dating, see further Bell 2003 (note 5), p. 301. On the stylistic characteristics of the early Severan period as reflected in sarcophagus decoration: Koch, Sichtermann 1982 (note 8), p. 255 ff.
- 24 Susan Walker: The Marble Quarries of Proconnesos: Isotopic Evidence for the Age of the Quarries and for *Lenos*-sarcophagi carved at Rome, in: *Marmi Antichi: problemi d'impiego, di restauro e d'identificazione*, ed. by Patrizio Pensabene, Roma 1985 (Studi Miscellanei 26), p. 57 f.
- 25 Susan Walker, pers. comm., 10 April 2003. Similar streaking with parallel grey lines can be seen on a chest with circus scenes now in the Vatican Museums: Schauenburg 1995 (note 5), p. 79, Nr. 86, pl. 1.4–6 and 55.1. I am grateful to Susan Walker for discussing the Bryn Mawr sarcophagus and to Paolo Liverani for access to the Vatican chest.
- 26 On the processes of manufacture see: Koch, Sichtermann 1982 (note 8), p. 272 ff.; Susan Walker: Aspects of Roman Funerary Art, in: *Image and Mystery in the Roman World*, ed. by Janet Huskinson and Jocelyn Reynolds, Gloucester 1989, p. 22 ff.; Dietrich Boschung, Michael Pfanner: Les méthodes de travail des sculpteurs antiques et leur signification dans l'histoire de la culture, in: *Pierre éternelle du Nil au Rhin. Carrières et préfabrication*, ed. by Marc Waelkens, Bruxelles 1990, p. 127 ff.; Mat Immerzeel: A Day at the Sarcophagus Workshop, in: *Visual Resources 19.1* (2003), p. 43 ff.
- 27 Humphrey 1986 (note 6), p. 260 f.; Schauenburg 1995 (note 5), pp. 34; 50.
- 28 Humphrey 1986 (note 6), p. 267 ff.; Schauenburg 1995 (note 5), p. 33 f.
- 29 Humphrey 1986 (note 6), p. 198 f. On the infrequent motif of the pickaxe see Schauenburg 1995 (note 5), p. 35, note 193. On images of amphora, which are common on these sarcophagi, see Schauenburg 1995 (note 5), pp. 29; 35 f., 52.
- 30 Schauenburg 1995 (note 5), p. 37; Dimas 1998 (note 5), p. 52 ff.
- 31 Schauenburg 1995 (note 5), pp. 34; 50.
- 32 Schauenburg 1995 (note 5), pp. 35–6; 52.
- 33 Schauenburg 1995 (note 5), pp. 32 f.; 35.
- 34 Schauenburg 1995 (note 5), pp. 33; 36 f.
- 35 The backward glance of the outermost horse finds a single parallel in a mid-to late-2nd century fragment, in which both horses look backward: Schauenburg 1995 (note 5), p. 76 ff., no. 74, pl. 20.3. On this motif in Greek and Roman art: Waldemar Deonna: Le quadriges dans le dessin et le relief grec et romain, in: *Genava 9* (1931), esp. pp. 161–5, fig. 21.
- 36 Pickaxes and amphorae are rarely represented together: Schauenburg 1995 (note 5), p. 76, no. 71, pl. 7.2; p. 78, no. 84, pl. 25.1–4; p. 79, no. 86, pl. 1.4–6 and 55.1; p. 82 f., no 98, pl. 4.4; p. 87 f., no. 110, pl. 41.1–4.
- 37 See Schauenburg 1995 (note 5), p. 65, no. 20, pl. 7.1; p. 69, no. 32, pl. 5.3–4; p. 69, no. 34, pl. 24.1.2.4.
- 38 The only parallel in the corpus is provided by a mid-Antonine chest now in Florence, where it is again the second charioteer that appears half-lying on the race track: Schauenburg 1995 (note 5), p. 63, no. 14, pl. 17.1.
- 39 By comparison, the figure seen lying at the far right of the racetrack on a circus sarcophagus now in the Vatican, is an unknown deity, perhaps the personification of the circus itself: Schauenburg 1995 (note 5), p. 87 ff., no. 110, pl. 41.1–2; 4. Another sarcophagus depicts a recumbent figure at the far right, a sparsor who curiously holds a charioteer's whip: Schauen-

- burg 1995 (note 5), p. 78, no. 84, pl. 25.1,3. See also Schauenburg 1995 (note 5), p. 69, no. 34, pl. 24.1–2; p. 92, no. 127, pl. 39.3.
- 40 On the archaeological site of the circus, see the *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, ed. by Eva Margareta Steinby, Roma 1993, vol. I, s.v. »Circo Massimo« (Paola Ciancio Rossetto). On the site in the Early Modern period, see: Philip Jacks: *The Antiquarian and the Myth of Antiquity: The Origins of Rome in Renaissance Thought*, Cambridge 1993.
- 41 Erik Iversen: *The Myth of Egypt and its Hieroglyphics in European Tradition*, Princeton, N.J. 1993, p. 60ff.
- 42 Ernst Nash: *Obelisk und Circus*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 64 (1957), p. 232 ff.; Iversen 1993 (note 41), pp. 128–31. The »Circus of Flora« was (mis)identified as such up until the 20th century. Kim J. Hartswick: *The Gardens of Sallust. A Changing Landscape*, Austin 2004, p. 68.
- 43 Hanno-Walter Kruft: *The Origin of the Oval in Bernini's Piazza San Pietro*, in: *The Burlington Magazine* 121 no. 921 (1979), p. 796 ff.
- 44 Nicola Courtright: *The Vatican Tower of the Winds and the Architectural Legacy of the Counter Reformation*, in: *IL 60. Essays Honoring Irving Lavin on his Sixtieth Birthday*, ed. by Marilyn Aronberg Lavin, New York 1990, p. 117 ff., esp. p. 119 ff.
- 45 James S. Ackerman: *The Cortile del Belvedere. Città del Vaticano*, Roma 1954, p. 135 ff.
- 46 Konrad Möseneder: *Der römische Circus als Bild der Welt und des Lebens*, in: *Das antike Rom in Europa. Die Kaiserzeit und ihre Nachwirkungen*, ed. by Hans Burgert, Regensburg 1985 (Schriftenreihe der Universität Regensburg vol. XII), pp. 207–66; Corinne Mandel: *Rez. The Italian Garden. Art, Design and Culture*, ed. by John Dixon Hunt, Cambridge 1996, in: *Sixteenth Century Journal* 28.3 (1997) pp. 879 ff.
- 47 Elisabeth Blair MacDougall: *A Circus, a Wild Man and a Dragon. Family History and the Villa Mattei*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 42.2 (1983), p. 121 ff., esp. p. 126; Möseneder 1985 (note 46), p. 210f.; Elisabeth Schröter: *Der Kolossal Kopf »Alexanders des Großen« im Cortile della Pigna und andere Antiken der Villa Mattei im Vatikan*, in: *Pantheon* 51 (1993), p. 109 ff., figs. 26–9.
- 48 *Census*, RecNo. 157306; MacDougall 1983 (note 47), esp. p. 125 f., fig. 7.
- 49 *Tomb and sarcophagus reliefs: Luisa Sensi: Il rilievo del circo modello per la giostra*, in: *Quaderni della Commissione Storica dell'Ente Giostra della quintana* 1 (1983), p. 43 f.; Silvia Tomasi Velli: *Gli antiquari intorno al circo romano. Riscoperta di una tipologia monumentale antica*, in: *Annali della Scuola normale superiore di Pisa* 20 (1990), p. 134 ff. Beatrice Palma Venetucci: *Pirro Ligorio e le erme di Roma*, Roma 1998, esp. pp. 43; 103; figs. 36; 102; 103.
- 50 On this period generally: *Antiquity in the Renaissance. Checklist of the Exhibition*. *Smith College Museum of Art* (April 6–June 6, 1978), ed. by Wendy Stedman Sheard, Northampton 1978; Roberto Weiss: *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford 1988; Ingrid D. Rowland: *The Culture of the High Renaissance. Ancients and Moderns in Sixteenth-Century Rome*, Cambridge 1998; Leonard Barkan: *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven 1999. On collections: Francis Haskell, Nicholas Penny: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*, New Haven 1981, p. 17 ff.; Henning Wrede: *Römische Antikenprogramme des 16. Jahrhunderts*, in: *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer*, Rom, 21.–23. Oktober 1992, ed. by Matthias Winner, Bernard Andreae and Carlo Pietrangeli, Mainz 1998, p. 83 ff.; Louis Marchesano: *A Social History of Representing Antiquities. Civility and Antiquarianism in Rome, 1550–1700*, Unpublished Ph.D. dissertation, Cornell University, 2001; Luca Giuliani: *Die (Un-)Ordnung der Dinge. Überlegungen zur Geschichte des Sammelns von Antiken seit dem 16. Jahrhundert*, in: *Posthumanistische Klassische Archä-*

- ologie. Historizität und Wissenschaftlichkeit von Interessen und Methoden. Kolloquium Berlin 1999, ed. by Stefan Altekamp, Mathias René Hofter and Michael Krumme, München 2001, p. 441 ff.; Katherine Wren Christian: *The Birth of Antiquities Collections in Rome, 1450–1530*, Unpublished Ph.D dissertation, Harvard University, 2003. For a critical review of the scholarly literature on collections from the 15th to 18th centuries see: Ingo Herklotz: *Neue Literatur zur Sammlungsgeschichte*, in: *Kunstchronik* 47 (1994), p. 117 ff. For the relevant textual sources see: *Archäologie der Antike. Aus den Beständen der Herzog August Bibliothek 1500–1700*, ed. by Margaret Daly Davis, Wiesbaden 1994. I am very grateful to Margaret Daly Davis for her helpful comments on my manuscript and for sharing her unpublished work with me.
- 51 Clare Robertson: *Il Gran Cardinale: Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven 1992, p. 224. On this relationship generally, see Henning Wrede: *Antikenstudium und Antikenaufstellung in der Renaissance*, in: *Kölner Jahrbuch* 26 (1993) p. 11 ff.
- 52 The literature on this topic is vast; generally see Annegrit Schmitt: *Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuchs der Renaissance*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 21 (1970), p. 99 ff.; Phyllis Pray Bober and Ruth Rubinstein: *Renaissance Artists & Antique Sculpture: A Handbook of Sources*, London 1986; Arnold Nesselrath: *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, ed. by Salvatore Settis, Torino 1986, vol. III, p. 87 ff.; François Baratte: *Les dessins d'antiques et l'archéologie*, in: *Disegno. Actes du colloque du Musée des Beaux-Arts de Rennes; 9 et 10 novembre, 1990*, ed. by Philip Ramade, Rennes 1990, p. 43 ff.; Arnold Nesselrath: *Das Fossombronner Skizzenbuch*, London 1993 (*Studies of the Warburg Institute* 41), p. 60 ff., where he identifies five types: model books, original, autobiographical, treatise and corpus, and souvenir sketchbooks. See also the catalogue of all known sketchbooks in Gustina Scaglia: *Drawings of >Roma Antica< in a Vitruvius Edition of the Metropolitan Museum of Art-III*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 30 (1995), p. 249 ff.
- 53 Annegrit Schmitt: *Il Gentile da Fabriano und der Beginn der Antikennachzeichnung*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 11 (1960), p. 91 ff.; Marita Horster: *Eine unbekannte Renaissance-Zeichnung nach römischen Sarkophagen*, in: *Archäologischer Anzeiger* (1975), p. 403 ff.; Koch, Sichtermann 1982 (note 8), p. 627 ff., esp. p. 630; Henning Wrede and Richard Harprath: *Der Codex Coburgensis. Das erste systematische Archäologiebuch. Römische Antiken-Nachzeichnungen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, 7.9.–2.11. 1986, Coburg 1986* (*Kataloge der Kunstsammlungen der Veste Coburg*); Henning Wrede: *Die Opera de'Pili von 1542 und das Berliner Sarkophagcorpus. Zur Geschichte von Sarkophagforschung, Hermeneutik und Klassischer Archäologie*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 104 (1989), p. 380 ff.; Veronika Wiegartz: *Ein unveröffentlichtes Konvolut von Antikennachzeichnungen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach Sarkophagen der Sammlung della Valle-Capranica*, in: *Antiquarische Gelehrsamkeit und bildende Kunst: Die Gegenwart der Antike in der Renaissance*, ed. by Gunter Schweikhart, Köln 1996 (*Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung* 1), p. 169 ff. See now Ingo Herklotz: *Antike Sarkophagreliefs zwischen Mythenallegorie und Realienkunde. Hermeneutische Schulen in der Archäologie des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *300 Jahre Thesaurus Brandenburgicus. Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Residenzausstattungen im Barock. Akten des Internationalen Kolloquiums Schloß Blankensee und Stendal vom 30.9. bis 2.10.2000*, ed. by Max Kunze and Henning Wrede, Berlin (in press). I would like to thank Ingo Herklotz for sharing his unpublished work with me, and for his many helpful comments on this manuscript.
- 54 *Census*, RecNo. 60080: Fossombrone, Biblioteca Civica-Passionei, Inv. n. disegni vol. no. III (= Cod. C. 5. Vi). See further Nesselrath 1993 (note 52).

- 55 *Census*, RecNos. 66844 and 66931.
- 56 *Census*, RecNo. 156149: Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung, Inv. Nr. SK 904 = CC fol. 71. Jahn 1868 (note 5), p. 220 no. 195; Matz 1871 (note 5), p. 489, no. 186; Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluss der Pergamenischen Fundstücke, Berlin 1891, p. 71, no. 904; Wrede, Harprath 1986 (note 53), p. 120f., no. 134, figs. 67–8. British Museum, Inv. no. GR 1805.7–3 (*Census*, RecNo. 159768, with diverging Inv. no.) = CC fol. 109 (*Census*, RecNo. 58670). Jahn 1868 (note 5), p. 221 no. 196; Matz 1871 (note 5), p. 490, no. 192; Arthur H. Smith: A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum, London 1904, p. 328ff., no. 2319. Musée du Louvre, Inv. no. MA 152, MA 151, MA 1575 = CC fol. 198 (*Census*, RecNo. 54507). Jahn 1868 (note 5), p. 220, no. 194; Matz 1871 (note 5), p. 489, no. 185; Le cirque et les courses de chars Rome – Byzance 1990 (note 6), p. 331ff., no. 88a–c, figs. 88a–c (François Baratte). Musei Vaticani, Sala degli animali, Inv. no. 158: Walther Amelung: Die Skulpturen des Vaticanischen Museums, vol. I–II, Rom 1908, p. 359ff., pl. 38. There is also a frieze, decorated with Erotes racing and now in the Villa Albani, that is identified by some as ancient but is more likely an 18th century copy of the fragments now in London and Berlin: Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke, vol. I: Bildwerke im Treppenaufgang und im Piano nobile des Casino, ed. by Peter C. Bol, Berlin 1989, p. 80f., no. 18, pl. 24.1–3 (Peter C. Bol). For a discussion of all of the reliefs attributed to this frieze, see Vogel 1969 (note 6), p. 158f., figs. 13–7, and Le cirque et les courses de chars Rome – Byzance 1990 (note 6), p. 331ff. (François Baratte). The fragments are often incorrectly said to come from a circus sarcophagus, despite the lower mouldings preserved on several of them. E. g., Berlin frieze: Ingo Herklotz: Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts, München 1999 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 28), p. 221, fig. 60 (»ein[es] Fragment des Erotensarkophags«).
- 57 *Census*, RecNo. 54923.
- 58 *Census*, RecNo. 60684: Coburg, Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg, HZ II, fol. 21. On the Bryn Mawr sarcophagus: Matz 1871 (note 5), pp. 453; 454; 489, no. 187. The citation given in Schauenburg 1995 (note 5), p. 82, no. 97, as »fol. 21, 109, 110« is incorrect.
- 59 *Census*, RecNo. 58583.
- 60 *Census*, RecNo. 58548.
- 61 *Census*, RecNo. 159737 (with diverging location); CC fol. 110 (*Census*, RecNo. 58583) = Codex Pighianus fol. 363v (*Census*, RecNo. 58585) = Codex Ursinianus fol. 60v (*Census*, RecNo. 66260, with subordinate entries) and 61r (*Census*, RecNo. 66263, with subordinate entries); Jahn 1868 (note 5), p. 221, no. 198; Matz 1871 (note 5), p. 489, no. 188; Schauenburg (note 5), p. 74f., no. 65, pl. 8.1–3. This is to correct my earlier statement in Bell 2003 (note 5), p. 304: »Foliant 21 ist die einzige Zeichnung, die eine Zirkusszene auf einem Sarkophag darstellt«.
- 62 CC fol. 75b (*Census*, RecNo. 54919) = Codex Pighianus fols. 97v–98r (*Census*, RecNo. 54918) = Codex Ursinianus fol. 58av, 58br (*Census*, RecNo. 56008). Codex Coburgensis: Matz 1871 (note 5), p. 498, no. 240; Wrede, Harprath 1986 (note 53), p. 118f., no. 132, figs. 65–6. Only the right corner of this scene is copied in the Codex Pighianus: Jahn 1868 (note 5), p. 227, no. 224; Herklotz 1999 (note 5), p. 252, fig. 68.
- 63 Gigliola Fragnito: In Museo e in Villa. Saggi sul Rinascimento Perduto, Venezia 1998, p. 196, ca. 249v (cited in Paula Findlen: Possessing the Past: The Material World of the Italian Renaissance, in: The American Historical Review 103.1 (1998), p. 102).
- 64 Donat de Chapeaurouge: Eine Circus-Rekonstruktion des Pirro Ligorio, in: Antike und Abendland 18.1 (1973), p. 89f.; David Coffin: Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect and Antiquarian, University Park, Penn. 2004, esp. p. 22f., fig. 10.

- 65 Jacks 1993 (note 40), p. 216 ff., fig. 67. See also Philip Jacks: *The Simulachrum of Fabio Calvo: A View of Roman Architecture all'antica in 1527*, in: *The Art Bulletin* 72.3 (1990) p. 453 f., esp. 474 f., figs. 20; 22; 24.
- 66 The passage reads: »Del Circo Massimo & de gli altri, che erano in Roma, non ho veduto medaglie, ma solamente certi disegni di Pirro Ligorio Napoletano amico mio, grande antiquario, & pittore, il quale senza sapere la lingua Latina, ha scritto più di quaranta libri di medaglie, & di edificij, & d'altre cose.« See further Margaret Daly Davis: *Notes to Guillaume Philander's »Annotationes« to Vitruvius*, in: *Gedenkschrift für Richard Harprath*, ed. by Wolfgang Liebenwein and Anchise Tempestini, München 1998, p. 93 f., esp. p. 96.
- 67 Onofrio Panvinio: *De Ludis Circensibus, Libri II. De Triumphis Liber unus. Quibus universa fere Romanorum veterum sacra ritusque declarantur, ac Figuris Aeneis illustratur cum notis Joannis Argoli I.U.D. et Additamento Nicolai Pinelli*, Padua 1642, vol. I, Chapter 9, esp. 17 B–C, and vol. I, Chapter 14, 34 F–G. See further vol. I, Chapter 44–9. On the ancient literary tradition upon which this interpretation is based, see Möseneder 1985 (note 46), esp. pp. 208–10.; 224. For the influence of Panvinio's work on later periods, see Möseneder 1985 (note 46) and Norbert Wolf: *Giovanni Battista Piranesi. Der Römische Circus: Die Arena als Weltsymbol*, Frankfurt a. M. 1995. The engravings for this work were prepared by Etienne Dupérac; see Henri Zerner: *Observations on Dupérac and the Disegni de le ruine di Roma e come anticamente erono*, in: *The Art Bulletin* 47.4 (1965), p. 507 ff.
- 68 *Census*, RecNo. 54920.
- 69 Tomasi Velli 1990 (note 49), p. 127 ff.; Herklotz 1999 (note 56), pp. 220–222. Generally, see Jean-Louis Ferrary: *Onofrio Panvinio et les antiquités romaines*, Rome 1996 (Collection de l'École française de Rome 214).
- 70 Portraits: Michael Eichberg: *Zur Identifizierung römischer Kaiserporträts in der Renaissance*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 101 (1994), pp. 203 ff.; idem: *Das römische Kaiserporträt als Denkmal in der Renaissance*, in: *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 1 (1998), p. 117 ff. Coins: John Cunnally: *The Portable Pantheon. Ancient Coins as Sources of Mythological Imagery in the Renaissance*, in: *Wege zum Mythos*, ed. by Luba Freedman and Gerlinde Huber-Rebenich, Berlin 2001, p. 123 ff.
- 71 Herklotz 1999 (note 56), pp. 240–83; see Klaus Minges: *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*, Münster 1998.
- 72 Henning Wrede: *Die Entstehung der Archäologie und das Einsetzen der neuzeitlichen Geschichtsbetrachtung*, in: *Geschichtsdiskurs, vol. II: Anfänge modernen historischen Denkens*, ed. by Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen and Ernst Schulz, Frankfurt 1994, p. 95 ff.
- 73 On the codex: Börje Magnusson: *Sixteenth Century Drawings after Roman Antiquities*, in: *Nationalmuseum Bulletin* 12 (1988), pp. 59–88; Wrede, Harprath 1986 (note 53); various papers in: *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock. Akten des internationalen Symposiums 8.–10. September 1986 in Coburg*, ed. by Richard Harprath and Henning Wrede, Mainz 1989; Henning Wrede: *Der Codex Coburgensis und das Museum Chartaceum. Entwicklungsstufen der Klassischen Archäologie*, in: *Casiano dal Pozzo's Paper Museum*, ed. by Ian Jenkins, Milano 1992 (Quaderni Puteani 2), p. 122 ff. A catalogue raisonné of the codex is currently under preparation by Henning Wrede.
- 74 Richard Harprath: *Zeichentechnik und künstlerische Persönlichkeit des »Meisters des Codex Coburgensis«*, in: *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock* 1989 (note 73), p. 127 ff., esp. pp. 127–8.
- 75 Wrede, Harprath 1986 (note 53), pp. 70–72; Richard Harprath: *Le »Maître du Codex Coburgensis« et son commanditaire. Problèmes autour des dessins de la Renaissance d'après l'antique*, in: *A travers l'image: lecture iconographique et sens de l'œuvre. Actes du Séminaire*

- CNRS (G.D.R. 712), Paris 1991, ed. by Sylvie Deswarte-Rosa, Paris 1994 (Histoire de l'art et iconographie 1), p. 207 ff.
- 76 Wrede, Harprath 1986 (note 53), p. 51.
- 77 On the Accademia's programme, see Wrede 1989 (note 53), pp. 376–9; Margaret Daly Davis: Zum Codex Coburgensis. Frühe Archäologie und Humanismus im Kreis des Marcello Cervini, in: Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock 1989 (note 73), pp. 190–5; Daly Davis (note 50), pp. 11–18; Herklotz (note 53).
- 78 Claudio Tolomei: Delle lettere di M. Claudio Tolomei, libri sette, Venice 1547, fols. 83r–83v. See also the commentary: Lettere. I. Al Conte Agostin de' Landi, in: Scritti d'Arte del Cinquecento, ed. by Paolo Barocchi, Milano 1977, vol. III, pp. 3037–46.
- 79 *Census*, RecNo. 61289.
- 80 *Census*, RecNo. 63951.
- 81 *Census*, RecNo. 60431.
- 82 Daly Davis 1989 (note 77).
- 83 Daly Davis 1989 (note 77), esp. pp. 195–96 and Daly Davis 1994 (note 50), p. 118. See also: Antiquarian Drawings from Dosio's Roman Workshop. Bibliotheca Nazionale Centrale di Firenze, N.A. 1159, ed. by Emanuele Casamassima and Ruth Rubinstein, Florence 1993, p. xx.
- 84 Herklotz 1999 (note 56), p. 251, no. 78 and Herklotz (note 53), referencing in part Wrede 1989 (note 53), pp. 381 f.
- 85 See Daly Davis 1989 (note 77), p. 195. A text describing the sculpture does not exist, and we do not know if it was ever composed. It may be, as Wrede has suggested, that the task was still too difficult because the language had not yet developed; vgl. Wrede 1989 (note 53), p. 382: »Einmal ist zu unterstellen, daß sich die unzureichenden Methoden der Formanalyse als unbefriedigend erwiesen hatten und daher nicht weiter berücksichtigt wurden«. However, such a text, if it existed, would not have been written by the draftsman of the Codex Coburgensis, but by one of the ›letterati‹ in his circle.
- 86 Herklotz 1999 (note 56), p. 251.
- 87 E. g. Davide Gasparotto: Momenti della fortuna del ›Discoforo Duncombe‹, in: Prospettiva 75–76 (July to October 1994) p. 65 ff., esp. 71; Ian Campbell: Ancient Roman Topography and Architecture, The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, vol. I, London 2004, p. 25 f.
- 88 Codex Destailleur »A«: *Census*, RecNo. 62220: Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek inv. OZ 109; Destailleur »D«: *Census*, RecNo. 60460: Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, inv. Hdz 4151. See Bernd Kulawik: The Berlin Codex Destailleur D. An Important Source for Archaeology and its History, in: Acta XVI int. Congress of Classical Archaeology, Boston 2003, ed. by Alice Donohue and Carol Mattusch, Oxford in press. I am grateful to Bernd Kulawik for sharing and discussing his forthcoming work with me.
- 89 *Census*, RecNo. 61820.
- 90 Daly Davis 1989 (note 77), p. 197. See also here the discussion of the similarity between the program of the ›Speculum Romanae magnificentiae‹ and that of the Vitruvian Academy: Davis 1994 (note 50), pp. 119–20.
- 91 See the review article by Margaret Daly Davis: Kunstchronik 41 (1988), p. 658 ff.; Casamassima, Rubinstein 1993 (note 83), p. xx. See also Dirk J. Jansen: Antonio Agustín and Jacopo Strada, in: Antonio Augustin. Between Renaissance and Counter-Reform, ed. by Michael H. Crawford, London 1993 (Warburg Institute Surveys and Texts 24), p. 211 f., esp. pp. 223–226. Of course, this corpus is realised in the picture dossiers used today by scholars, especially in the publication since the late 19th century of the series, ›Corpus der antiken Sarkophagreliefs‹. See Wrede 1989 (note 53) and Wrede 1994 (note 72), p. 98; Michael Koortbojian: The Foundations of Art History, in: Journal of Roman Archaeology 8 (1995) p. 421 ff.

- 92 See the papers in Harprath, Wrede 1989 (note 53), especially Gunter Schweikhart: Zur Systematik der Antikenstudien von Pighius, pp. 157–66. The codex is being prepared for publication by Kathrin Schade, Humboldt Universität zu Berlin, under the title »Der Codex Pighianus. Wort und Bild: eine antiquarische Kulturkonstruktion und ihre Wirkungsgeschichte.« On the early epigraphic tradition, see Christopher Wood: Notation of Visual Information in the Earliest Archeological Scholarship, in: *Word & Image* 17 (2001), p. 94 ff.
- 93 Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. lat. fol. 61, Blatt 361r. Jahn 1868 (note 5), p. 221, no. 197; Henning Wrede: Die Codices Coburgensis und Pighianus im gegenseitigen Vergleich, in: *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock* 1989 (note 73), p. 141 ff., esp. pp. 143; 151; 155.
- 94 »Dieses zweite Register ist im Codex Coburgensis offensichtlich einst abgeschnitten worden und ging verloren« (Henning Wrede, pers. comm., 18.7.2003).
- 95 See Casamassima, Rubinstein 1993 (note 83), p. xx; 153.
- 96 His archaeological works are discussed in Christian Hülsen: I lavori archeologici di Giovannantonio Dosio. Inventario sommario del Codex Berolinensis, in: *Ausonia* 7 (1912), pp. 1–100; idem: Ein Skizzenbuch des Giannantonio Dosio in der Kgl. Bibliothek zu Berlin, in: *Sitzungsberichte der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften* 53 (1915), pp. 914–36; idem: Das Skizzenbuch des Giovannantonio Dosio im Staatlichen Kupferstichkabinett zu Berlin, Berlin 1933; Giovanni Antonio Dosio. Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi, ed. by Franco Borsi et al., Roma 1976.
- 97 Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Ms. 79 D 1, fol. 40v. Hülsen 1912 (note 96), p. 21, no. 101, pl. 55. For the »frammento di cassa di sarcofago con corsa di carri« with human riders (charioteers?) see: Giovanna Tedeschi Grisanti: »Dis manibus, pili, epitaffi et altre cose antiche«: un codice inedito di disegni di Giovannantonio Dosio, in: *Bollettino d'Arte* 18 (marzo-aprile 1983), p. 86, c. 12a. I am grateful to Giovanna Tedeschi Grisanti for sending me a photographic copy of this unpublished folio.
- 98 *Census*, RecNo. 60241; Erna Mandowsky and Charles Mitchell: Pirro Ligorio's Roman Antiquities. The Drawings in Ms XIII. B. 7 in the National Library in Naples, London 1963 (*Studies of the Warburg Institute* 28), pp. 32 ff., 140; Ginette Vagenheim: Les inscriptions Ligoriennes. Notes sur la tradition manuscrite, in: *Italia medioevale e umanistica* 30 (1987), p. 206 f.; eadem: Des inscriptions Ligoriennes dans le Museo cartaceo. Pour une étude de la tradition des dessins d'après l'antique, in: *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum* (note 73), vol. I, pp. 79–104; Robertson 1992 (note 51), p. 220 ff.; Palma Venetucci 1998 (note 49); Anna Schreurs: Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513–1583), in: *Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung*, vol. III, Köln 2000, esp. p. 74 ff.; Beatrice Palma Venetucci: Pirro Ligorio and the Rediscovery of Antiquity, in: *The Rediscovery of Antiquity: The Role of the Artist*, ed. by Jane Feifer, Tobias Fischer-Hansen, and Annette Rathje, Copenhagen 2003 (*Acta Hyperborea* 10), p. 63 ff., esp. p. 67.
- 99 Libro di Pyrrho Ligori Napolitano. Delle Antichità di Roma, nel quale si tratta de' Circi, Theatri, et Anfiteatri (1552; engraving 1553). See Hermann Dessau: Römische Reliefs, beschrieben von Pirro Ligorio, in: *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften* 40 (1883), p. 1077 ff., in particular p. 1087, no. 5; cf. p. 1094, no. 17 and p. 1097, no. 23; Erna Mandowsky: Pirro Ligorio's Illustrations to Aesop's Fables, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 24.3/4 (1961), p. 327 ff., esp. p. 330, pl. 43d–e; de Chapeaurouge 1973 (note 64); Coffin 2004 (note 64), p. 22 f.
- 100 Vatican City, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3439, fol. 62v. Matz 1871 (note 5), p. 454; Wrede 1989 (note 93), p. 142 with note 25.

- 101 Cf. Michael Pfanner: *Codex Coburgensis* no. 88. Die Entdeckung der Porta Triumphalis, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 87 (1980), p. 327 ff.; Guntram Koch: Kaiserzeitliche Sarkophage in einer Privatsammlung, in: *Archäologischer Anzeiger* (1993), p. 141 ff., esp. p. 144.
- 102 Wrede 1994 (note 72), p. 129.
- 103 The *Codex Pighianus*: missing wings on fourth charioteer and Eros on left side panel; the *Codex Berolinensis*: missing pickaxe, second charioteer and ›hortator‹ missing wings, third charioteer's lower right arm is intact; the *Codex Ursinianus*: right ›sparsor‹ faces wrong direction, third charioteer's lower right arm is intact, and Eros on right side panel overlaps with scene on front panel.
- 104 These include the slightly overlong plinth of the ›ovarium‹; the separation (and not overlap) between the back leg of the first team's outer horse and chariot wheel; the different alignment in the ruts of the first two chariot wheels; the absence of reins on the second ›hortator‹ horse; the absence of the reins that drape over the neck of the second team's fallen lead horse, and the foreshortening of the bar connected to the reins there; the failure of the head of the horse from the second team to extend across the entirety of the obelisk; the indication of toes on the third charioteer; the reduced distance between the charioteer and the obelisk; the horizontally-oriented wings on the third team's ›hortator‹; the fourth charioteer's more upright posture and more angular grasp of the reins; the intersection of the foot of the fourth team's ›sparsor‹ with the hindlegs of the outer horse.
- 105 On artists generally, see Barkan 1999 (note 50), p. 289 ff.; Francis Ames-Lewis: *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven 2000, p. 109 ff.; Morten Straede: *Between Scylla and Charybdis. Concerning the Artist's Perception of Antiquity*, in: *The Rediscovery of Antiquity: The Role of the Artist* (note 98), p. 23 ff. On the artist's developing concern with anatomy, movement and perspective in copying classical models, see Laurie Fusco: *Pollaiuolo's Use of the Antique*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 42 (1979) p. 257 ff.; Ames-Lewis, p. 17 ff.
- 106 Cf. also Schauenburg 1995 (note 5), p. 73, no. 52, pl. 32-5.
- 107 On obelisks, see Iversen 1993 (note 41); Jeffrey Collins: *Obelisks as Artifacts in Early Modern Rome: Collecting the Ultimate Antiques*, in: *Ricerche di Storia dell'Arte* 72 (2000), p. 50 ff.; Emanuele M. Ciampini: *Gli Obelischi iscritti di Roma*, Rome 2004; *Obelisk: A History*, ed. by Brian Curran, Anthony Grafton, Pamela O. Long, and Benjamin Weiss, Cambridge, Mass., in preparation.
- 108 An interest in hieroglyphic inscriptions can also be seen in works by the draftsman of the *Codex Ursinianus*; see Brian A. Curran: *The Sphinx in the City. Egyptian Memories and Urban Spaces in Renaissance Rome (and Viterbo)*, in: *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City*, ed. by Stephen J. Campbell and Stephen J. Milner, Cambridge 2004, p. 294 ff., esp. p. 308.
- 109 A number of possibilities exist. Prior to the pontificate of Sixtus V (1585–90), several obelisks with hieroglyphs would have been visible to Dosio: the obelisk of Ramses II in the Piazza di San Macuto (now in the Pantheon: *Census*, RecNo. 154926), the toppled section of its mate on the Capitoline hill (now in the Villa Celimontana: *Census*, RecNo. 153962), the fallen obelisks at the Gardens of Sallust (now on the Trinità dei Monti: *Census*, RecNo. 154924), Circus Varianus (now in the Pincian gardens), and Circus of Maxentius (now in Piazza Navona: *Census*, RecNo. 151091).
- 110 I am indebted to Brian Curran for his assistance, including his suggestion of the most likely influence, which I follow here. On the Pincio obelisk, see further: Henning Wrede: *Der Antikengarten der del Buffalo bei der Fontana Trevi*, Trier 1982 (*Trierer Winckelmannsprogramme* 4), p. 1 f.

- 111 On hieroglyphics in the Renaissance: Don C. Allen: *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore 1970; Rudolf Wittkower: *Allegory and the Migration of Symbols*, New York 1977, p. 113 ff.; Iversen 1993 (note 41), p. 57 ff.; Brian Curran: *The Hypnerotomachia Poliphili and Renaissance Egyptology*, in: *Word & Image* 14 (1998), p. 156 ff., with full literature.
- 112 *Census*, RecNo. 47004: Codex Berolinensis, fol. 88r; Hülsen 1912 (note 96), pp. 42 f., Nr. 194a–b, Taf. 113, where he notes that Dosio's designs closely resemble and must have been modelled after an Egyptian original, in contrast to the purely fantastic work of other contemporary artists.
- 113 I owe this suggestion to Ingrid Rowland. On cupids in Renaissance art, see Heinrich Fliedner: *Amor und Cupido. Untersuchungen über den römischen Liebesgott*, Meisenheim am Glan 1971; Ingrid D. Rowland: *The Place of the Antique in Early Modern Europe*, Chicago 1999, p. 50 f. On Raphael, see Roger Jones and Nicholas Penny: *Raphael*, New Haven 1983, p. 93 ff., pl. 106; *Cambridge Companion to Raphael*, ed. by Marcia B. Hall, Cambridge 2005. On the draftman's style, and on his relation to Raphael's workshop, see Harprath 1989 (note 74), p. 139.
- 114 Vgl. Beatrice Cacciotti: *Amore e Menandro*, in: Palma Venetucci 1998 (note 49), p. 103, where she discusses the reliefs from Tivoli: »La traduzione visiva di questo testo fu operata dagli artisti cinque-seicenteschi – da Giovannantonio Dosio a Pierre Jacques, da Stephanus Vinandus Pighianus a Onofrio Panvinio, dal codice »Berolinensis« al Museo Cartaceo, dall'»Ursinianus« al codice »Menestrier« – grazie alla cui vasta documentazione grafica lasciata è stato possibile rintracciare gran parte dei fregi in musei italiani e stranieri. Il tema degli eroti circensi era inoltre attestato su sarcofagi e rilievi ben noti a quell'epoca.«
- 115 On Raphael as archaeologist, see Giovanni Becatti: *Raffaello e l'antico*, in: *Raffaello. L'opera, le fonti, la fortuna*, ed. by Mario Salmi, Novara 1968, p. 493 ff.; Arnold Nesselrath: *Raphael's Archaeological Method*, in: *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Rome 1986, p. 357 ff.
- 116 Jones, Penny 1983 (note 113), p. 96.
- 117 An appreciation of sculptured relief is suggested by the elongated forms of the first, third and fourth charioteers in the Codex Coburgensis folio. Generally, see Marcia Hall: *After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, Cambridge 1999, p. 10; Herklotz 1999 (note 56), pp. 234–239; Konrad Oberhuber: *Raphael. The Paintings*, Munich 1999, p. 169 f.; Hellmut Wohl: *The Aesthetics of Italian Renaissance Art*, Cambridge 1999, p. 101 f.
- 118 This mimetic style of physiognomic representation finds parallels in the depiction of several Erotes in an early 17th century sketch of a now lost circus sarcophagus plate: Schauenburg 1995 (note 5), p. 81 f., no. 94, pl. 8.4 (lower image). Generally, see Fredrika H. Jacobs: *The Living Image in Renaissance Art*, Cambridge 2005.
- 119 *Census*, RecNo. 156663.
- 120 Christa Schwinn: *Die Bedeutung des Torso vom Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst vom 16. Jahrhundert bis Winckelmann*, Bern 1973; Gunter Schweikhart: *Zwischen Bewunderung und Ablehnung: der Torso im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, in: *Kölner Jahrbuch* 26 (1993), p. 27 ff.; idem: *Der Torso im frühen 16. Jahrhundert: Verständnis, Studium, Aufstellung*, in: *Il Cortile delle Statue* (note 50), p. 315 ff.; Barkan 1999 (note 50), p. 189 ff.
- 121 Cited in Jacks 1993 (note 40), p. 36.

PHOTOGRAPHIC CREDITS

Fig. 1: © Biblioteca Apostolica Vaticana. – Fig. 2–7: J. Katz. – Fig. 8: Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Neg. SK 5625. – Fig. 9: © Bibliotheca Apostolica Vaticana, Riserva Stragande 6. – Fig. 10: © Kunstsammlungen der Veste Coburg, Germany. – Fig. 11: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. lat. fol. 61. – Fig. 12: © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Ms. 79 D 1. – Fig. 13: Alinari/Art Resource.

»Et oltre a questo, cicalisi quanto vuole, questa consiste nelle mani et questa è la loro professione, non della lingua, la quale lascino a altri etc. Oltre che il padre Disegno, che ha tenute sempre queste sue figliuole come le tre Gratie insieme unitissime et concordissime, non ha egli a sdegnarse che fra loro sia chi vogl[ia] seminar scandolo, eresia et scommetter etc. Però lasciando questa che è superflua così in universale come ne' particolari, vengasi a quella che è buona et onorevole, che se i pittori vogliono che la lor professione vadia inanzi, operino che il mondo ammiri e stupisca etc., così gli scultori«.¹

La pratica del disegno era per Vincenzo Borghini (1515–1580), il dotto benedettino interlocutore di Giorgio Vasari (1511–1574) nella corte di Cosimo I, non solo un'occupazione altamente raccomandabile ai giovani,² ma soprattutto un'attività nobilitata nella Firenze medicea dall'essere considerata »al pari degli altri loro studi che a gentiluomini convenghino«,³ quella Firenze che poco dopo la scomparsa di Vincenzo risolveva sul piano tutto mentale e letterario l'esperienza artistica: »Il disegno non estimo io che sia altro che una apparente dimostrazione con linee di quello che prima nell'animo l'uomo si avea concetto e nell'idea imaginato; il quale a voler co' debiti mezi far apparire, bisogna che con lunga pratica sia avezza la mano con la penna, col carbone o con la matita ad ubidire quanto comanda l'intelletto«.⁴

La vicinanza del Borghini ad una sensibilità, o meglio ad una cultura, di tal genere, che riusciva a coniugare meditate riflessioni sulla storiografia artistica e ragioni di ordine formale e compositivo, era senza dubbio facilitata dalla sua dimestichezza con l'approccio tecnico, fattivo, nei confronti della materia pittorica e con un esercizio diretto, che non conosciamo ancora a fondo, dell'arte del disegno.

Infatti Vincenzo non si limitava ad impartire precise direttive al Vasari, intervenendo sugli schemi figurati proposti dal pittore aretino, così come si verificò, ad esempio, per la decorazione del soffitto del Salone dei Cinquecento (fig. 1),⁵ ma per dare maggiore incisività alle proprie elaborazioni ricorreva ad articolati disegni che mostrano una pratica non disprezzabile, nonostante le legittime reticenze del benedettino.⁶

1 Giorgio Vasari e Vincenzio Borghini: Terza redazione del programma per la decorazione pittorica del Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio; Firenze, Archivio di Stato, Carte Stroziane, serie I, CXXXIII, c. 141r

2 *Vincenzio Borghini:*
Arco della Prudenza Civile
realizzato per l'apparato
effimero in occasione delle
nozze del principe Francesco
de' Medici nel 1565;
Firenze, Biblioteca
Nazionale Centrale,
ms. II X 100, c. 53v

Accanto ai testi dei propri programmi iconografici Borghini stendeva, infatti, anche schizzi che subito rendessero evidenti agli artisti incaricati di attuare i progetti le linee portanti della realizzazione: così accade nel ms. II X 100 della Biblioteca Nazionale di Firenze (fig. 2) che contiene le >invenzioni< per l'apparato compiuto nel 1565 in occasione delle nozze di Francesco I e di Giovanna d'Austria,⁷ e in alcuni fogli sparsi fra cui la critica sta laboriosamente, e non sempre convincentemente, cercando di far ordine.⁸ Vincenzio stilava pagine di elaborati prospetti architettonici di carattere effimero in cui dimostra una costante insicurezza nelle modanature e difficoltà talvolta a proporzionare le incorniciature, mentre il >ductus< esecutivo evidenzia l'uso di linee esili per le figure e di veloci tratti abbreviati per i lineamenti dei volti e dei corpi.

Sono tutti elementi che ricompaiono anche nei disegni che lo Spedalingo dedicava ad opere architettoniche antiche e moderne, in cui ritornano pure le pesanti acquerellature che a volte tolgono leggibilità ai dettagli. Ne sono

un esempio significativo i prospetti degli edifici della Firenze medievale che, almeno in parte, servirono al Vasari come fonte per illustrare una delle scene del soffitto del Salone dei Cinquecento, »Arnolfo presenta il piano dell'ingrandimento di Firenze«, databile fra il 1563 e il 1565.⁹

Si può allora accostare, senza tema di smentita, il nome di Borghini a quel »côté« di dilettantismo colto fiorentino¹⁰ che trovava sullo scorcio dell'ottavo decennio del Cinquecento quale rappresentante più illustre Niccolò Gaddi, ricco collezionista ed intendente di architettura se a lui, e non al Dosio, devono essere attribuiti alcuni progetti per la cappella di famiglia in S. Maria Novella (1574-1577 ca.).¹¹

Ma la pratica del disegno serviva al Borghini anche come strumento privilegiato per acquisire informazioni e dettagli figurativi da un altro dei campi d'indagine a lui più cari, quello legato all'Antico, come testimoniano numerosi suoi manoscritti.¹² Se il codice II X 109 della Biblioteca Nazionale di Firenze attesta la passione che il monaco cassinese manifestò fin da giovane nel raccogliere iscrizioni greche e latine, spesso con l'aiuto e la consulenza del grande filologo Piero Vettori,¹³ il »recentior« II X 70, sempre conservato nella biblioteca fiorentina, presenta una raccolta di materiali epigrafici assai di frequente illustrati e con specifica attinenza o agli studi di Vincenzio o alle iniziative patrocinate dalla corte medicea a partire dagli anni Sessanta del Cinquecento.¹⁴

Porta una datazione precisa la carta 17v del manoscritto appena menzionato, ove Borghini annotò sul margine destro: »Descripta K. Aprilis 1575«, accanto ad un bel disegno di sua mano (mm 95 × 136), a penna ed inchiostro marrone, con larghi tratti acquerellati (fig. 3). La scena raffigurata descrive l'uccisione di Priamo per mano di Neottolema, alla presenza di un'inermi Ecuba, e l'autografia borghiniana traspare dall'incertezza nella resa anatomica delle membra (significativa la scomposta e innaturale torsione del braccio sinistro della donna a fronte, invece, dell'eccessivo allungamento di quello destro, grossolanamente modellato), così come dall'uso di un tratteggio marcato per rendere lo sfondo e far risaltare i corpi in primo piano. Il rilievo marmoreo (CIL XI, 1645), ellenistico ma riutilizzato in epoca romana, è oggi conservato nel Museum of Fine Arts di Boston (n. inv. 1904.15),¹⁵ dove entrò in seguito alla vendita e alla dispersione nel 1902 della ricca collezione del marchese Ferdinando Panciatichi Ximenes d'Aragona, ospitata nel palazzo Panciatichi in Borgo Pinti.¹⁶ Fino a quella data il pezzo antico non si era allontanato molto dal luogo in cui lo aveva visto il Borghini (»in aedibus domini Baccii Valo-

3 *Vincenzo Borghini: Morte di Priamo su rilievo marmoreo (CIL XI, 1645); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II X 70, c. 17v*

rii«),¹⁷ che inoltre nella medesima didascalia posta al di sotto del disegno precisa che l'opera era stata »trovata sotto Fiesole verso Firenze«.

Sempre eseguito a penna ed inchiostro marrone, con alcune mosse acquerellate, è il disegno (mm. 340 × 230) presente alla c. 237r del ms. Magl. XXV 551 della BNCF, una miscellanea borghiniana databile agli anni più tardi dello Spedaligo (fig. 4).¹⁸ Anche in questo caso sembra plausibile che l'autore dell'interessante rappresentazione di un convito nell'Antichità possa essere lo stesso Borghini, sia per le ripetute incertezze di carattere anatomico sia per le altrettanto evidenti difficoltà di ordine prospettico, mentre il »ductus« e le linee compositive sono del tutto analoghe a quelle qui di sopra evidenziate.

Sul margine sinistro del foglio il dotto benedettino ricordava un passo delle »Noctes Atticae« di Aulo Gellio (XIII, 11, 1-3), »capitulum in vero notissimum illud de numero convivarum: septem convivium, novem convitium«.¹⁹ Ciò induce a credere che l'illustrazione sia da mettere in correlazione con le ricerche che Borghini aveva da tempo avviato sulle varie tipologie di banchetti e che si concretizzarono nel breve trattatello giunto alla BNCF (ms. Magl. XXVIII 52) con il titolo »De' conviti degli antichi«, databile alla fine degli anni Sessanta del Cinquecento.²⁰

4 *Vincenzo Borghini: Convito antico; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. XXV 551, c. 237r*

5 *Anonimo (da Pirro Ligorio): Convito antico; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 3439, c. 112r*

Se si esamina poi con grande attenzione la zona circostante al letto tricliniare inferiore, è possibile scorgere, tracciati soltanto lievemente a matita (e di fatto quasi invisibili), i profili di un cane sulla sinistra, e di un gatto che si sta azzuffando con un altro cane sulla destra. Proprio questi dettagli minuti ci confermano che il foglio del ms. Magl. XXV 551 è desunto alla lettera da un disegno oggi conservato nel codice 3439 della Biblioteca Apostolica (c. 112r) (fig. 5), il cosiddetto >Ursinianus< dal nome del suo possessore, Fulvio Orsini.²¹ La bella raffigurazione del banchetto (mm 382 x 560) è eseguita a penna ed inchiostro marrone, con ampie acquerellature, e fa parte di quella sezione del manoscritto vaticano dedicata alle rappresentazione di scene conviviali (cc. 99r-114r); la sua alta qualità fa ritenere che possa trattarsi di una copia tratta da un originale ligoriano²² purtroppo per noi perduto, ma ancora accessibile all'Orsini per le proprie ricerche sul tema, che si unirono in forma di appendice al »De triclinio romano« di Pedro Chacón apparso a Roma nel 1588.²³

Resta da spiegare come Borghini possa aver avuto fra le mani una copia della carta ligoriana, da cui desumere a propria volta il disegno oggi nel ms. Magl. XXV 551. È molto probabile che ciò sia avvenuto per il tramite di Piero Vettori, legato da profonda amicizia con il benedettino, ma in rapporti assai stretti anche con l'erudito romano. Come attestano due missive successive del 27 luglio e del 22 settembre 1574, materiale epigrafico (CIL VI, 1297 e 567) di recente ritrovamento, e studiato dall'Orsini, venne da questi mandato al Vettori per averne lumi.²⁴ È significativo che una copia della seconda lettera figuri a c. 6r e v del ms. Magl. XXVIII 29, un codice miscelaneo in cui sono confluiti anche fogli appartenuti al Borghini,²⁵ ma è ancora più significativo quanto lo stesso Spedaligo annotò a mo' di glossa accanto alla propria trascrizione delle due iscrizioni in questione, a c. 32v del ms. II X 70 della BNCF. Al di sopra del testo di CIL VI 1297 si legge infatti: »Repertum Romae 1574 et missum Petro Victorio a Fulvio Ursino«, mentre accompagna la copia di CIL VI 567 la seguente notizia: »Romae repertum 1574, missum Petro Victorio a Niccolò Nerio«.²⁶ Le due osservazioni di Borghini confermano nel primo caso l'attendibilità della missiva di Orsini al Vettori, e nel secondo introducono sulla scena un altro protagonista di questi intensi scambi e contatti fra Roma e Firenze. Il nome dell'erudito letterato di casa Farnese ritorna pure nella missiva che il filologo fiorentino indirizzava al benedettino alla data del 10 novembre 1575: »Io ho havuti stamani da messer Fulvio gli altri frammenti promessimi²⁷ della legge Servilia iudiciaria, et gli mando alla Signoria Vostra perché ella gli vegga, et volendo anchora ne pigli copia, se al suo giovane desse

6 *Vincenzo Borghini: Coperchio di sarcofago di Q. Petronio Meliore (CIL XI, 1595); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II X 70, c. 36v*

il cuore di cavargli fedelmente, scritti a punto come stanno quivi». ²⁸ Niccolò del Nero, cui il Borghini pensò come a uno dei propri curatori testamentari (compito poi svolto dal nipote, Piero del Nero), ²⁹ è già ricordato in una lettera che Vettori scriveva all'Orsini il 15 marzo 1567 per chiedergli copia di alcune varianti testuali della tragedia euripidea »Le Troiane«: »mi sarebbero molto care, ma bisognerebbe commettere tal cura a persona diligente, et messer Niccolò del Nero con mio ordine soddisfarebbe a quando bisognasse«. ³⁰

La trasmissione di testi letterari ed epigrafici avveniva non solo lungo la direttrice Roma-Firenze, ma anche in senso inverso, come testimoniano alcuni casi emblematici. A c. 36v del ms. II X 70 della BNCF troviamo un altro bel disegno (mm 65 × 170) (fig. 6) ³¹ che Borghini realizzò a penna con il suo solito inchiostro marrone, e con la consueta presenza di un fitto tratteggio e di un'acquarellatura decisa. L'erudito monaco cassinese riproduce in modo diligente ed accurato il coperchio di un sarcofago (CIL XI, 1595) in non buone condizioni di conservazione, e ci fornisce pure l'ubicazione (»Nell'Opera di S. Maria del Fiore«) del pezzo antico destinato a contenere le spoglie di Q. Petronio Meliore e oggi conservato nel Museo del Louvre, così come la data della sua »autopsia«: »descripta initio anni 1575«. ³²

Se sfogliamo ancora il ms. BAV Vat. Lat. 3439, a c. 132v troviamo un disegno (mm 66 × 183) (fig. 7), eseguito a penna ed inchiostro marrone, forte-

7 *Vincenzio Borghini: Coperchio di sarcofago di Q. Petronio Meliore (CIL XI, 1595); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 3439, c. 132v*

mente acquarellato, che ci è stranamente familiare: si tratta, infatti, di una copia autografa inviata presumibilmente dal Borghini proprio all'Orsini (o ciò avvenne tramite Piero Vettori).

Grazie sempre alla mediazione di quest'ultimo, i contatti fra il monaco fiorentino e il suo interlocutore romano continuarono nel tempo, fin quasi alla vigilia della scomparsa del Borghini (don Vincenzio morì il 15 agosto del 1580). Nella missiva del 5 luglio 1580 Fulvio Orsini scriveva al Vettori: »Rimando a Vostra Signoria le iscrizioni, quali sono di tempi assai posteriori et, senza dubbio alcuno, d'huomini christiani. Il »B. M.< secondo me sarà »Bonae memoriae<, il »clemeteria< è scorrettione per »coemeteria<, et il QVI VIXIT ANNIS PM LV »plus minus LV<; il »recessit in pace< et il »diaconus< sono di quei tempi posteriori, et n'habbiamo qui esempli simili molti. Insomma, mi pare che di queste iscrizioni non si debba far conto alcuno, non essendo in esse né antichità né eruditione«.³³ Il letterato di casa Farnese faceva allusione ai testi che gli erano stati inviati di alcune epigrafi ritrovate nell'aprile 1580 all'interno della chiesa di Santa Felicita, come precisa lo stesso Borghini nel ms. BNCF II X 70, a c. 16r: »Questi due marmi con uno nella faccia seguente a VIII fu trovato l'anno 1580 d'aprile in S. Felicita« e a c. 16v: »Trovato in S. Felicita d'aprile 1580 facendo una sepoltura Iacopo de' Rossi fra le sue«. I reperti, ora scomparsi (CIL XI, 1696, 1701 e 1705),³⁴ suscitarono l'attenzione del monaco benedettino per la presenza di termini onomastici di chiara ascendenza romano-imperiale, ad ulteriore riprova della sua tesi dell'origine di Firenze come colonia augustea, ipotesi che lo aveva portato a scontrarsi con un altro allievo del Vettori, Girolamo Mei (1519–1594), in occasione della

8 *Francesco Morandini: Iscrizioni di Ripoli; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. XXV 551, c. 220r*

stesura del programma iconografico per il soffitto del Salone dei Cinquecento.³⁵ Le ricerche del Borghini, che si concretizzarono nell'ampio saggio »Della origine della città di Firenze«,³⁶ vennero condotte sulla base di un minuzioso e capillare esame di tutte le fonti disponibili, ivi comprese ovviamente quelle epigrafiche, spesso fornite da un personaggio del calibro di Onofrio Panvinio (1530–1568).³⁷

Per conoscere le iscrizioni presenti a Firenze e nel suo territorio, oltre che sugli esami condotti »de visu«, come già sappiamo, Borghini non esitava a richiedere ad uno dei suoi creati, Francesco Morandini (1544–1597),³⁸ di copiare quelle che si trovassero in zone per lui, ormai anziano, difficilmente raggiungibili. Si spiega così la presenza in alcuni codici dello Spedalingo di fogli vergati dal giovane pittore che riportano testimonianze epigrafiche (CIL XI

1619, 1653 e 1667, ed i rispettivi »additamenta«) allora conservate nella pieve (S. Pietro) di Ripoli: si tratta dei già citati manoscritti BNCF II X 70, c. 17r, e Magl. XXV 551, c. 220r, ove è presente anche un'annotazione autografa del Borghini »Pietre antiche a Ripoli« (fig. 8).³⁹

Come avvenne pure per il Naldini, che gli fornì i rilievi del Battistero fiorentino,⁴⁰ evidentemente don Vincenzio considerava la copia di elementi architettonici o scultorei un modo grazie al quale un artista »operassi [...] eccellentemente«.⁴¹

NOTE

- * Ringrazio Charlotte Schreiter e Jacqueline Biscontin per gli amichevoli aiuti nel corso della stesura del presente articolo.
- 1 Archivio dell'Istituto degli Innocenti di Firenze, serie LXII, filza 30, c. 243v. Abbiamo citato secondo i seguenti criteri, che adatteremo anche per gli altri testi cinquecenteschi: è stata distinta »u« da »v«; si è reso »j« con »i«; sono introdotti accenti, apostrofi e segni d'interpunzione secondo l'uso odierno, così come la divisione delle parole e l'uso delle maiuscole; sono però state conservate alcune occorrenze dell'uso delle lettere maiuscole in caso di citazioni di singoli termini o brevi frasi da iscrizioni latine (ad es. »QVI VIXIT«). Sono state sciolte tutte le abbreviazioni senza darne conto; solo quando la parte soluta non è certa verranno impiegate le parentesi tonde ad indicare l'avvenuto scioglimento. Con il punto in alto sarà segnalato il raddoppiamento fonosintattico: »a'llato«. Fra parentesi quadre è stata reintrodotta, quando assente, la »i« dopo il gruppo palatale »gl«: ad es. »vog[l]i«. Sempre fra parentesi quadre, infine, sarà posto ogni nostro intervento di emendazione o integrazione. Il testo (che è tratto dall'abbozzo di un discorso pronunciato con ogni probabilità qualche giorno dopo il 18 ottobre 1564 e di cui si dà la moderna segnatura in V. Borghini: Carteggio 1541-1580. Censimento, a cura di Daniela Francalanci, Franca Pellegrini, Firenze 1993, n. 1257) é edito in: Carteggio artistico inedito di D. Vinc. Borghini, a cura di Antonio Lorenzoni, Firenze 1912, pp. 10-14; pp. 11-13; e da Eliana Carrara: Vincenzio Borghini, Lelio Torelli e l'Accademia del Disegno di Firenze: alcune considerazioni, in: Académies italiennes et françaises de la Renaissance. Idéaux et pratiques, a cura di Ginette Vagenheim et al., in corso di stampa. Cfr. anche Wolfgang Kemp: Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft XIX (1974), pp. 219-240: p. 236; Thomas Frangenberg: Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts, Berlin 1990, pp. 47-48; Rick Scorza: Borghini and the Florentine Academies, in: Italian Academies of the Sixteenth Century, a cura di David Sanderson Chambers, François Quiviger, London 1995, pp. 137-152: e figg. 1-12 p. 149.
 - 2 Borghini, Spedalingo dell'Ospedale degli Innocenti di Firenze, fa chiara menzione di lezioni di disegno impartite ai suoi piccoli assistiti: »Io vo esercitando que' fanciulli et facendoli ghiribizzare un poco, che da ritrarre una figura in fuori non han termine alcuno di certe leggiadrie; et io gli fo fare spartimenti fantastichi, scorniciamenti, colonne, pilastri, porte, termini etc. Et così havessi io de' disegni a iosa, come io crederrei assettar un bel libro ...«. Il brano è tratto dalla lettera inviata dal Borghini al Vasari in data 21 febbraio 1564: cfr. Karl Frey: Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, 2 voll., München 1923-1930, vol. II,

- lett. CDXXIX, pp. 23–24; p. 24. Cfr. anche Laura Cavazzini: Dipinti e sculture nelle chiese dell'Ospedale, in: *Gli Innocenti e Firenze nei secoli. Un ospedale, un archivio, una città, a cura di Lucia Sandri*, Firenze 1996, pp. 113–150; p. 127 e nota 55.
- 3 Alessandro Allori: Ragionamenti delle regole del disegno, in: *Scritti d'arte*, a cura di Paola Barocchi, 3 voll., Milano/Napoli 1971–1977, vol. II, pp. 1941–1981; pp. 1941–1942 («Libro I, ragionamento primo»). L'opera, «un prontuario di bella grafia a gentiluomini dilettanti» (cfr. *ibidem*, vol. II, p. 1900), data a partire dal 1565, anno in cui venne iniziata la prima redazione (cfr. *ibidem*, vol. II, p. XVIII).
 - 4 Raffaello Borghini: Il Riposo, in: *Barocchi 1971–1977* (nota 3), vol. II, pp. 1982–1991; p. 1982. Il testo, che venne pubblicato in quattro volumi a Firenze, presso Marescotti, nel 1584, è opera non di un bisnipote di Vincenzo (cfr. Barocchi, *ibidem*, p. XXII), ma di un Raffaello »figlio di Francesco di Raffaello di Bernardo Borghini, originario di San Casciano Valdipesa, creato cittadino il 12 settembre 1542, auditore di Cosimo de' Medici«; si veda la documentazione portata da Gustavo Bertoli in: *Vincenzo Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, catalogo della mostra, a cura di Gino Belloni, Riccardo Drusi, Firenze 2002, pp. 1–5 (scheda 1. 1): p. 3.
 - 5 Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi: ASF), Carte Stroziane, serie I, CXXXIII, c. 141r; il foglio è databile all'autunno del 1564; cfr. Nicolai Rubinstein: *Vasari's Painting of »The Foundation of Florence« in the Palazzo Vecchio*, in: *Essays presented to Rudolph Wittkower on his sixty-fifth Birthday*, a cura di Douglas Fraser, Howard Hibbard, Milton Joseph Lewine, 2 voll., London 1967, vol. I, pp. 64–73; p. 65 e fig. 2; Robert Williams: *The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence Controversy between Florence and Ferrara*, in: *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, a cura di Philip Jacks, Cambridge 1998, pp. 163–181; p. 172 e fig. 68. La carta 142r sempre dello stesso manoscritto, che presenta il programma iconografico e il disegno autografo del Borghini per il basamento del Salone dei Cinquecento, è edita da Rick Scorza in: *Vincenzo Borghini. Filologia e invenzione* 2002 (nota 4), pp. 93–97 e tav. IV (sch. 4. 3 a).
 - 6 Vincenzo Borghini: *Selva di notizie*, ms. K 783 (16) del Kunsthistorisches Institut di Firenze, pp. 112–113: »Et nota, et nota bene, che non tutti coloro che fanno una cosa sono artefici di quella arte, se l'uso et l'esercitatione non gli dà, come dire?, la forma, cioè la notitia et scientia di quell'arte; et se io, havendo allato il Bronzo o Giorgino, che messomi un pennello in mano mi dicessino: »Dà qui dua colpi con questa biacha, danne poi du'altri con questa mestica d'ombra per questo verso, danne dua altri per questo altro, piglia poi di questa più chiara e mettime qui, et un poco più là di questa più scura etc.«, tanto che mi facessin fare una figura: non per questo sarei dipintore«. Sullo scritto borghiniano, nato come risposta alle contese fra pittori e scultori sorte in occasione delle solenni esequie di Michelangelo in San Lorenzo a Firenze (14 luglio 1564), ed edito in: *Barocchi 1971–1977* (nota 3), vol. I, pp. 611–673 (a p. 667 il brano in questione), mi permetto di rimandare a Eliana Carrara: *Vasari e Borghini sul ritratto. Gli appunti pliniani della »Selva di notizie«* (ms. K 783.16 del Kunsthistorisches Institut di Firenze), in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XLIV* (2000), pp. 243–291. La forma »Bronzo«, usata da Borghini anche in una lettera a Vasari in data 15 agosto 1564 (cfr. Frey 1923–1930 (nota 2), vol. II, p. 104, lett. CDLX), designa il pittore Agnolo Bronzino.
 - 7 Piero Ginori Conti: *L'apparato per le nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria nelle narrazioni del tempo e da lettere inedite di Vincenzo Borghini e di Giorgio Vasari illustrato con disegni originali*, Firenze 1936; Rick Anthony Scorza: *Vincenzo Borghini and »Invenzione«: The Florentine »Apparato« of 1565*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XLIV* (1981), pp. 57–75; Julian Kliemann: *Vincenzo Borghini 1565: Ärger mit Friedrich Sustis und ein Programm für Stradanos Kyrosteppeiche*, in: *Begegnungen*.

- Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag, a cura di Klaus Güthlein, Franz Matsche, Worms 1993, pp. 107-123; Vincenzo Borghini. *Filologia e invenzione* 2002 (nota 4), pp. 112-117 e tav. IX (scheda 4,5 b, a cura di Rick Scorza).
- 8 Appare del tutto condivisibile, invece, l'attribuzione a Borghini del disegno oggi al Gabinetto Disegno e Stampe degli Uffizi (d'ora in poi: GDSU) inv. 1611 E raffigurante il progetto, non eseguito, di una fontana da allestirsi nei pressi del palazzo Ricasoli accanto al Ponte alla Carraia in occasione delle nozze del 1565, avanzata da Edmund Pillsbury: *Drawings by Vasari and Vincenzo Borghini for the Apparato in Florence 1565*, in: *Master Drawings V* (1967), pp. 281-283, e tav. 25 b (il foglio è poi ripubblicato pure in id.: *The temporary Façade on the Palazzo Ricasoli: Borghini, Vasari, and Bronzino*, in: *Report and Studies in the History of Art 1969*, National Gallery of Art, Washington 1970, pp. 75-83; p. 80 e fig. 8; e in id.: *Vincenzo Borghini as Draftsman*, in: *Yale University Art Gallery Bulletin XXXIV/2* (1973), pp. 6-11: p. 8 e fig. 2); l'attribuzione è accolta anche da Rick Scorza, in: *Vincenzo Borghini. Filologia e invenzione* (nota 4), pp. 109-110 e tav. VIII, che mette nuovamente in evidenza il monogramma >V(incent)io<, purtroppo in parte rifilato in basso, già notato dal Pillsbury.
- 9 **Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (d'ora in poi: BNCf), ms. Magl. XXV, 551, cc. 238v-239r e 241v-242r**, che raffigurano rispettivamente »Le mura di Firenze« (un dettaglio tratto dall'affresco, staccato e databile al 1342, con »La Madonna della Misericordi«, conservato all'interno della Loggia del Bigallo) e il profilo di »S. Maria del Fiore« (desunto questo dal grandioso affresco (1367-1369 ca.) di Andrea di Buonaiuto nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella con la »Chiesa militante e trionfante«). I disegni, databili verosimilmente al 1563-1565, sono stati dapprima analizzati da Robert Williams: *Vincenzo Borghini and Vasari's »Lives«*, Ph.D. Thesis, Princeton University Press 1989, Ann Arbor 1993, p. 106 e figg. 12-13; e poi ripubblicati da Rick Scorza: *Vasari's Painting of the »Terzo Cerchio« in the Palazzo Vecchio: A Reconstruction of Medieval Florence*, in: *Vasari's Florence 1998* (nota 5), pp. 182-205; p. 184 e figg. 72-73; cfr. anche Vincenzo Borghini. *Filologia e invenzione* 2002 (nota 4), pp. 127-128 (sch. 4,6 b, a cura di Rick Scorza) e tav. XII. Rimangono problematiche le attribuzioni di alcuni fogli compiuti a penna e ad acquerello, ora al GDSU, che propongono un'ardita veduta di un edificio antico di totale e libera ricostruzione e dell'ipotesi ricostruttiva della tomba di Lars Porsenna a Chiusi (inv. 2190 A r e v) o un progetto, mai compiuto, per un ampliamento, grazie ad un'ala aggiuntiva, di Palazzo Pitti (inv. 2140 A r e v), oppure ancora la veduta del muro occidentale del Teatro mediceo degli Uffizi (inv. 2351A) avanzate in: *Disegni di architetti fiorentini 1540-1640*, catalogo della mostra, a cura di Andrew Morrogh, Firenze 1985, pp. 56-63, figg. 21-25 (sch. 20-22).
- 10 Ulrich Middeldorf: *On the Dilettante Sculptor*, in: *Apollo CVII* (1978), pp. 310-322 e poi in id.: *Raccolta di scritti that is Collected Writings*, 3 voll., Firenze 1979-1981, vol. III, pp. 173-202; pp. 184-191.
- 11 Cfr. *Disegni di architetti 1985* (nota 9), pp. 90-96 (catt. 38-41); 97-99 (cat. 43); 111-112 (cat. 52), figg. 42; 44; 46; 48-50; 60; Cristina Acidini Luchinat: *Tre madrigali e alcune osservazioni sulla cappella Gaddi in S. Maria Novella*, in: *Studi di Storia dell'Arte 2* (1991), pp. 295-303 e 304-320 (illustrazioni); Rosamaria Martellacci: *Cappelle gentilizie fiorentine in epoca di Controriforma*, in: *Architetture di altari e spazio ecclesiale. Episodi a Firenze, Prato e Ferrara nell'età della Controriforma*, a cura di Carlo Cresti, Firenze 1995, pp. 75-111; pp. 76-81; Marco Bini, Rosamaria Martellacci: *Architetture nell'architettura. Cappelle gentilizie nelle chiese fiorentine (1576-1693). Geometrie, tipi, storia, documenti, rilievi*, Firenze 1997, pp. 57-61 e figg. 38-46; pp. 125-126 e figg. 1-7 a pp. 157-163. Sulla figura del patrizio fiorentino cfr. Carolyn Valone: *A Note on the Collection of Niccolò Gaddi*, in: *Critica d'Arte XLII/151-153* (1977), pp. 205-207; Cristina Acidini Luchinat:

- Niccolò Gaddi collezionista e dilettante del Cinquecento, in: *Paragone (Arte)* XXXI/359–361 (1980), pp. 141–175; Thea Vignau-Wilberg: »Qualche deseigni d'importancia«. Joris Höfnagel als Zeichnungssammler, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* XXXVIII (1987), pp. 185–214; Paola Barocchi, Giovanna Gaeta Bertelà: *Collezionismo mediceo. Cosimo I, Francesco I e il Cardinale Ferdinando. Documenti 1540–1587*, Modena 1993, p. 97 e »ad indicem«; ead.: *Collezionismo mediceo e storia artistica*, vol. I. Da Cosimo I a Cosimo II 1540–1621, 2 voll., Firenze 2003, »ad indicem«.
- 12 Si vedano Rick Anthony Scorza: »Imprese« and Medals. »Invenzioni all'antica« by Vincenzo Borghini, in: *The Medal XIII* (1988), pp. 18–32; Vincenzo Borghini. *Filologia e invenzione* 2002 (nota 4), pp. 72–89 (sch. 4.2 a–4.2 e, a cura di Rick Scorza); ibidem, pp. 89–92 (sch. 4.2 f, a cura di Eliana Carrara).
- 13 Cfr. Vincenzo Borghini. *Filologia e invenzione* 2002 (nota 4), pp. 33–36 (sch. 2.6, a cura di Eliana Carrara). Sul duraturo vincolo di amicizia con il Vettori cfr. Eliana Carrara: Il discepolato di Vincenzo Borghini presso Piero Vettori, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia ser. IV, IV* (1999), pp. 519–537.
- 14 Il manoscritto è descritto in: Vincenzo Borghini. *Filologia e invenzione* 2002 (nota 4), pp. 30–33 (sch. 2.5, a cura di Eliana Carrara).
- 15 *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. VII/1, s.v. Priamos, pp. 507–522 (Jennifer Neils), p. 517, cat. 102. Ringrazio vivamente Francesco De Angelis che con molta pazienza mi ha aiutata ad identificare il pezzo antico.
- 16 *Entreprise de ventes à Florence Galardelli e Mazzoni: Catalogue des tableaux anciens et objets d'art, armes, bronzes, porcelaines de Chine et du Japon, miniatures, jades, cristaux de roche, marbres, meubles, etc. composant la Galerie et le Musée de feu le marquis Ferdinand Panciatichi Ximenes d'Aragona dans le palais Borgo Pinti 68, Florence 1902*, p. 83 (cat. 961) e fig. relativa. Su palazzo Panciatichi si veda Leonardo Ginori Lisci: *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Firenze 1972, vol. II, pp. 647–650.
- 17 Sul palazzo di Baccio Valori in Borgo Albizi 18 e sugli interessi artistici dell'illustre giurista e letterato fiorentino (1535–1606) si vedano Donatella Pegazzano: I »visacci« di borgo degli Albizi: uomini illustri e virtù umanistiche nella Firenze di tardo Cinquecento, in: *Paragone (Arte)* XLIII, 34–35 (509–511) (luglio–settembre 1992), pp. 51–71; Robert Williams: *The Facade of the Palazzo dei »Visacci«*, in: *I Tatti Studies* 5 (1993), pp. 209–244; Thomas Martin: *Giovanni Caccini's bust of Baccio Valori*, in: *The Burlington Magazine* CXLIV/1197 (December 2002), pp. 724–734. Sui suoi stretti rapporti col Borghini cfr. Vincenzo Borghini. *Filologia e invenzione* 2002 (nota 4), ad indicem.
- 18 Il manoscritto è descritto in: Vincenzo Borghini. *Filologia e invenzione* 2002 (nota 4), pp. 25–30 (sch. 2.4, a cura di Eliana Carrara), ove è pure identificata la filigrana del disegno, del tipo Briquet n. 8391.
- 19 Il gioco di parole »convivium«/»convicium« è tratto da Ausonio: *Ephemeris*, V, 5–6. Il brano di Gellio, che a sua volta citava da Varrone, è menzionato anche nel *De pictura* dell'Alberti: Leon Battista Alberti: *Opere volgari*, a cura di Cecil Grayson, 3 voll., Bari 1960–1973, vol. III, p. 71; cfr. Michael Baxandall: *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350–1450*, Milano 1994, p. 176 (trad. ital. di id.: *Giotto and the Orators. Humanists Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450*, Oxford 1971).
- 20 Eliana Carrara: *Gli studi antiquari del Borghini: ipotesi per nuove ricerche*, in: *Schede Umanistiche* 2 (2001), pp. 57–75, in part. pp. 58–66; Vincenzo Borghini. *Filologia e invenzione* 2002 (nota 4), pp. 13–16 (sch. 2.1, a cura di Eliana Carrara).
- 21 Sul grande erudito romano (1529–1600) rimane fondamentale Pierre de Nolhac: *La bibliothèque de Fulvio Orsini. Contributions à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de*

- la Renaissance, Paris 1887; a p. 263 la menzione del codice in questione della Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi: BAV); cfr. anche Michel Hochmann: *Les dessins et les peintures de Fulvio Orsini et la collection Farnèse*, in: *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée CV* (1993), pp. 49-91.
- 22 Ligorio tratta »dell'uso del triclinio« alle cc. 327r-329r nel ms. XIII. B. 3 della Biblioteca Nazionale di Napoli; se ne veda la parziale trascrizione (c. 328r e v) in Anna Schreurs: *Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513-1583)*, Köln 2000, p. 361 (cat. 126).
- 23 Sulla presenza di copie da disegni ligoriani nell'»Ursinianus« si vedano Erna Mandowsky, Charles Mitchell: *Pirro Ligorio's Roman Antiquities. The Drawings in Ms XIII. B. 7 in the National Library in Naples*, London 1963, p. 140; Ginette Vagenheim: *Des inscriptions ligoriennes dans le Museo Cartaceo pour une étude de la tradition des dessins d'après l'antique*, in: *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum, Vol. I, [s. l.] 1992*, pp. 79-104. La trasmissione di copie all'ambito barberiniano è stata anche analizzata da David Jaffé: *The Barberini Circle. Some Exchanges between Peiresc, Rubens, and their Contemporaries*, in: *Journal of the History of Collections I* (1989), pp. 119-147: p. 122 e fig. 4.
- 24 Le due missive, conservate nel ms. Add. 10270 della British Library di Londra (d'ora in poi: BL), rispettivamente a cc. 31r-32v e 7r-8v, sono state edite da Pierre de Nolhac: *Piero Vettori et Carlo Sigonio. Correspondance avec Fulvio Orsini*, Rome 1889, pp. 29-31 (lettere XX-XXI).
- 25 Cfr. Ginette Vagenheim: *Le rôle des inscriptions latines dans l'édition des textes classiques à la Renaissance*, in: *Revue des Études Latines* 81 (2003), pp. 277-294: pp. 287-289.
- 26 L'iscrizione CIL VI 1297 è citata dal Borghini anche nel trattato »Della origine della città di Firenze«, edito postumo in Vincenzio Borghini: *Discorsi*, 2 voll., Firenze 1584-1585, vol. I, p. 194; si trova ora nel Museo Archeologico di Napoli (inv. 2640) dopo essere entrata nella collezione dell'Orsini e poi in quella Farnese: cfr. Giuseppina Alessandra Cellini: *Il contributo di Fulvio Orsini alla ricerca antiquaria*, in: *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei CDI* (2004). Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche. Memorie, s. IX, vol. XVIII, fascicolo 2, Roma 2004, pp. 452 e 465, nota 131.
- 27 Vettori riceveva allora l'epistola di Orsini del 4 novembre, mentre una precedente missiva del 24 luglio gli aveva già consegnato parte del materiale epigrafico: cfr. BL, ms. Add. 10270, cc. 9r-10v e 33r, e Nolhac 1889 (nota 24), pp. 31-33 (lettere XXII-XXIII). I frammenti delle due leggi (cfr. CIL I², 583 e 585) sono anch'essi pervenuti, attraverso la collezione Farnese, al Museo Archeologico di Napoli (inv. 2636 e 112521): cfr. Cellini 2004 (nota 26), pp. 452-454.
- 28 La lettera, che menziona all'inizio il giovane Torquato Tasso di passaggio a Firenze, è conservata nel ms. Magl. XXV 551 della BNCF, cc. 144r e 153v.
- 29 Cfr. Vincenzio Borghini. *Filologia e invenzione* 2002 (nota 4), pp. 383-386 (sch. 8.1, a cura di Gino Belloni): p. 385. Su Piero del Nero (1548-1606), letterato ed accademico Alterato, si vedano Giorgio Bartoli: *Lettere a Lorenzo Giacomini*, a cura di Anna Siekiera, Firenze 1997, pp. 303-305 »ad vocem«; ead.: *Il volgare nell'Accademia degli Alterati*, in: *Italia linguistica: discorsi di scritto e di parlato. Nuovi Studi di Linguistica Italiana per Giovanni Nencioni*, Siena 2005, pp. 87-112: p. 88.
- 30 BAV, Vat. Lat. 4105, c. 265r, edita in Nolhac 1889 (nota 24), pp. 13-14 (lettera III). Sul lavoro filologico relativo ai testi euripidei e sulle collazioni fornitegli dall'Orsini cfr. Francesco Niccolai: *Pier Vettori (1499-1585)*, Firenze-Leipzig 1912, pp. 274-277, in part. p. 274.
- 31 *Census*, RecNo. 65407.
- 32 *Census*, RecNo. 161747; cfr. Giulio Ciampoltrini: *Il sarcofago di Q. Petronius Melior* (CIL XI, 1595). *Un contributo ed un'ipotesi*, in: *Prospettiva* 50 (Luglio 1987), pp. 42-44; lo stu-

- dioso, che nella fig. 2 riproduce il disegno borghiniano (erroneamente considerato come appartenente al ms. II X 109: *ibidem*, p. 44, nota 2), ipotizza che il pezzo antico, databile a suo giudizio al III secolo d.C., possa essere il coperchio del grande sarcofago a colonne e con una coppia di sposi oggi conservato al Museo dell'Opera del Duomo (*ibidem*, p. 42 e fig. 3).
- 33 BL, ms. Add. 10270, c. 49r e v: c. 49r. Cfr. Nolhac 1889 (nota 24), pp. 39–40 (lettera XXIX): p. 39.
- 34 Cfr. Giulio Ciampoltrini: Contributo per l'epigrafia tardoantica di Firenze, in: *Epigraphica* LI (1989), pp. 246–250; pp. 246–249 e figg. 1–2.
- 35 Alla bibliografia citata alla nota 5 mi permetto di aggiungere Eliana Carrara: Tra fonti e immagini. La polemica sul battistero fiorentino negli scritti di don Vincenzo Borghini, in: *Storia per parole e per immagini*. Atti del convegno internazionale di studi, a cura di Ugo Rozzo, Cividale del Friuli, 4–6 dicembre 2003, in corso di stampa.
- 36 Cfr. nota 26 e Vincenzo Borghini. *Filologia e invenzione* 2002 (nota 4), pp. 155–166 (sch. 4.9 a–b, a cura di Riccardo Drusi).
- 37 Si veda Karl A. Gersbach: Onofrio Panvinio, OSA, and his florentine Correspondents Vincenzo Borghini, OSB, Pietro Vettori, Francesco de' Medici, in: *Analecta Augustiniana* LX (1997), pp. 207–279.
- 38 Cfr. Rick Scorza: Vincenzo Borghini's Collection of Paintings, Drawings and Wax Models. New Evidence from Manuscript Sources, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* LXVI (2003), pp. 63–122: pp. 66 e 75. Sulla sua raccolta di incisioni cfr. Eliana Carrara, Sharon Gregory: Borghini's Prints Purchases from Giunti, in: *Print Quarterly* XVII (2000), pp. 3–17.
- 39 Per un confronto con alcune lettere – datate fra il dicembre del 1574 e il febbraio 1577 – che recano la firma autografa del Morandini, si vedano le cc. 113r–117r e 122v–123v del ms. BNCF Magl. XXV 551: cfr. Vincenzo Borghini. *Filologia e invenzione* 2002 (nota 4), pp. 25–30 (sch. 2. 4, a cura di Eliana Carrara): p. 27 (ma si vedano anche le pp. 28–29 sempre per incombenze assegnate dallo Spedalingo all'artista).
- 40 Mi permetto di rinviare a Eliana Carrara: Su alcuni disegni di Naldini presenti in un manoscritto di Vincenzo Borghini, in: *Fontes* VI (2003), in corso di stampa.
- 41 Archivio dell'Istituto degli Innocenti di Firenze, serie LXII, filza 30, c. 243r; cfr. Carrara (nota 1).

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1: Williams (nota 5), fig. 68. – Fig. 2: Vincenzo Borghini. *Filologia e invenzione* (nota 4), tav. IX. – Fig. 3, 4, 6, 8: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. – Fig. 5, 7: Biblioteca Apostolica Vaticana.

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

FEDERICO RAUSA

LA VILLA PERETTI MONTALTO

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

1 *Matteo Greuter: Pianta di Villa Montalto*

La sua impressionante estensione è ben documentata già dai cartografi seicenteschi² le cui planimetrie consentono di fissarne i confini tra le attuali via Marsala, via del Viminale/via De Nicola, via Depretis/via Liberiana/via Carlo Alberto. L'antica »strada di Porta S. Lorenzo«, che fiancheggiava il lato obliquo della villa, non trova invece alcuna continuità nell'attuale assetto viario, cancellata dalla costruzione del complesso della stazione ferroviaria. Si trattava dunque di un gigantesco trapezio abbracciante il settore superiore dell'Esquilino e il Viminale, percorso dalle arcuazioni dell'»Acqua Felice«, l'antica »Aqua Alexandrina«, ripristinata dal medesimo Sisto V, con munificenza di antico sapore imperiale. All'interno dell'area verde percorsa da viali e ordinatamente scompartita tra giardini e aree produttive, spiccavano gli edifici del »Casino Felice« e del »Palazzo di Termini«, sorti su progetto di Domenico Fontana, l'uno decentrato verso la chiesa di S. Maria Maggiore, l'altro prospiciente le Terme di Diocleziano.

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

Secondo una tradizione ormai da tempo consolidata, la villa era decorata nelle sue principali partizioni (l'ampio giardino circostante il Palazzo Felice e i due palazzetti) da sculture antiche delle quali è possibile ricostruire la distribuzione grazie ad un lungo inventario edito da M. G. Barberini e da lei datato agli anni 1680-1685.³ Il documento, di rilevante interesse documentario, si aggiunge ad una serie di altre fonti, alcune note ormai da tempo altre di più recente diffusione, che costituiscono la solida base documentaria sulla quale poggia la ricostruzione delle vicende della collezione Peretti-Montalto.⁴ Esse sono inoltre integrate dalle numerose menzioni della villa e del suo arredo scultoreo contenute nelle principali guide e descrizioni di Roma,⁵ nel colossale »corpus« delle opere di J. J. Winckelmann⁶ nonché dalle notizie contenute nell'opera di Vittorio Massimo, duca di Arsoli, appartenente alla fase finale della storia della villa e della sua collezione, divenute entrambe proprietà della famiglia Massimo.⁷

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

1623, e Don Michele Peretti, scomparso nel 1631.⁸ Dell'opera dei due fratelli è testimone Vittorio Massimo in un passo della sua opera:⁹

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

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

L'ALBUM MONTALTO

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

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

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

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

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

3 *Cariatide, Album Montalto, fol. 127*

È il caso delle due statue virili, i cd. »Germanico« (fig. 2) e »Cincinnato« o »Giasone«,¹³ cedute in dono nel 1685-86 a Luigi XIV di Francia tramite la mediazione di Poussin; delle due cariatidi (ff. 127, 130) (fig. 3), oggi divise tra i Musei Vaticani¹⁴ e il British Museum,¹⁵ scoperte durante scavi dell'età di Sisto V nell'area del Triopio di Erode Attico lungo la Via Appia, viste da Rubens¹⁶ e ricordate da Winckelmann;¹⁷ della coppia di filosofi seduti, interpretati come »consoli« romani (figg. 4-5), scoperti durante scavi di età sistina nel vicino giardino del monastero di S. Lorenzo in Panisperna e quindi passati nei Musei

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ACQUISTI CINQUECENTESCHI

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

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

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

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

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

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

10 *Roma colossale, Arsoli, Castello
Massimo*

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

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

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

da Villa Adriana, è approdato in America nel Museo di Kansas City, proveniente a sua volta dalla dispersione della collezione londinese del marchese di Lansdowne (fig. 14).³⁹ Essa presenta l'immagine, idealizzata sotto le forme di eroe-cacciatore, di un efebo che ragioni stilistiche autorizzano a datare in età antonina⁴⁰ e verosimilmente identificabile con uno dei giovani pupilli di Erode Attico, il miliardario ateniese dell'età degli Antonini, il quale come riferisce Filostrato nel suo *»bìos«*, amava fare raffigurare i suoi favoriti in diversi atteggiamenti da cacciatore.⁴¹ L'ipotesi sembra trovare un saldo appoggio nelle precise affinità iconografiche con l'immagine eroica di un efebo raffigurata su un rilievo proveniente dalla villa di Erode Attico a Lukù, in Arcadia.⁴²

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

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

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

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

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

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

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

Un ulteriore contesto di provenienza si può desumere da due ritratti, rispettivamente di Antonino Pio e Lucio Vero con gli attributi dei »Fratres Arvales«, oggi al Louvre⁴⁶ (figg. 15–16). Entrambi sono registrati dall'inventario seicentesco lungo la scala del primo piano del Palazzo Felice⁴⁷ e mirabilmente riprodotti ai ff. 57 e 58 dell'album (figg. 17–18). Il luogo di provenienza dei due busti deve senz'altro essere ricercato nel »lucus Arvalium« lungo la Via Campana, sito già indagato in diversi momenti nel Cinquecento e che, come

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

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

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

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

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

Non lontano dal sito di provenienza dei due busti potrebbe essere stato estratto un ritratto di auriga del III secolo d. C., anch'esso al Louvre⁴⁹ e raffigurato al fol. 194 dell'album, assente dall'inventario delle sculture della villa ma riconoscibile con ogni verosimiglianza nel »busto con elmo«, ricordato dall'elenco del 1712 degli oggetti di Giulio Savelli esistenti nel palazzo a S. Lorenzo in Lucina.⁵⁰ La presenza della scultura nella collezione potrebbe avere una relazione con quella della già ricordata statua dell'auriga oggi in Vaticano e consentire di suggerire la provenienza dei due marmi da un comune contesto, forse quello del santuario di »Hercules Cubans« sulla Via Campana che ha restituito in epoche successive una serie di erme di aurighi.⁵¹

DISPERSIONI SETTECENTESCHE

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

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

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

20 *Silvano, Album Montalto, fol. 189*

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

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

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

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

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

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

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

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

22 *Iside, Album Montalto, fol. 105*

gio di possedere un ciclo analogo per la decorazione della erigenda residenza reale ad Håga⁶⁷ fu abilmente sfruttata da Giovanni Volpato, oltre che artista di indiscussi meriti artistici, abile figura di mercante di antichità dei decenni finali del Settecento che, malgrado le riserve di Francesco Piranesi, agente a Roma del re, riuscì a vendere un insieme di statue, vistosamente restaurate, »spacciandole« per Muse. Tra queste, abilmente camuffata da »Calliope«, con l'aggiunta di stilo e tavoletta figurava una statua di Iside seduta⁶⁸ (fig. 21) che i Peretti possedevano nel giardinetto del Palazzo Felice,⁶⁹ già restaurata nel Seicento in una »Fortuna col timone«, come evidenzia il disegno del fol. 105 dell'album (fig. 22). L'identità con la statua di Stoccolma trova puntuale conferma nelle singole parti di restauro e nelle dimensioni dichiarate dall'inventario.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

All'interno di quella »roccaforte del classicismo bolognese di stampo caracciottesco«⁷⁶ la ricerca di personalità di abili disegnatori collegate al grande maestro emiliano⁷⁷ e nel contempo interessate all'antico si restringe ai nomi di Giovanni Angelo Canini (1615–1666) e Giovan Battista Ruggieri (1603–1633).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(1621–1623). Da una testimonianza del Grimaldi si apprende infatti che il cardinale Montalto raccoglieva sculture, recuperate dalle demolizioni del S. Pietro vecchio, ancora negli anni tra il 1610 il 1612.⁹² D'altra parte la potenza dei Borghese, e del cardinal-nipote Scipione, poco spazio di manovra dovevano lasciare ai due nipoti di Sisto V che dovettero incrementare la raccolta soprattutto entro il 1605, durante il pontificato di papa Clemente VIII Aldobrandini (1592–1605).

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

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

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

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

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

NOTE

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

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

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

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

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

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

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

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

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

Das Titelpuffer des Cottaschen »Taschenkalenders auf das Jahr 1797 für Natur- und Gartenfreunde« trägt die Bezeichnung »Die Piramide« (Abb. 1). Dargestellt ist auf engem Raum – entsprechend dem Hochformat des Duodezbandchens – eine Ansammlung von Gebäuden, die in eine Landschaft eingebettet sind. Den größten Raum nimmt eine mit Steinplatten verkleidete Pyramide ein, die sockellos dem Gartenboden entwächst. Sie hat keinen Eingang, lässt aber große Öffnungen in Fensterhöhe erkennen. Unmittelbar hinter ihr ragen weitere Bauten auf, links das Fragment einer aquäduktartigen Architektur – gemeint ist die römische Stadtmauer am Paulstor¹ –, rechts einige schlichte Bauernhäuser. Die genreüblichen hohen Bäume am Bildrand

1 Titelpuffer »Die Piramide«, Taschenkalender auf das Jahr 1797 für Natur- und Gartenfreunde

2 *Giovanni Battista Piranesi: Frontispiz zu »Le Antichità Romane II«, 1756*

tauchen die rechte Bildhälfte in ein schattiges Dunkel. Ein halb versunkener Staketenzaun im Vordergrund lenkt den Betrachterblick auf die Öffnung in der Bildmitte hin. Hier ist ein Wanderer eben im Begriff, die Vordergrundschwelle zu überschreiten und sich den Bauten zu nähern.

Das Kupfer fasst auf engem Raum zusammen, was der verstorbene Bauherr mit der dargestellten und bisher der Öffentlichkeit unzugänglichen Anlage² – es handelt sich um den Garten des Herzogs Karl Eugen von Württemberg und seiner Mätresse Franziska von Leutrum in Hohenheim (1776–83) – beabsichtigte: die Fiktion eines bescheidenen, dem imperialen Ruhm, dem repräsentativen Aufwand der Stadt und dem Prunk der Residenz entsagenden »einfachen« Landlebens des württembergischen Landesvaters und seiner Gattin in einer dörflichen »Colonie«, errichtet auf nichts Geringerem als den versunkenen Trümmern des antiken Rom.³

Die Erfahrungen der Grand Tour und die intensive Lektüre von Piranesis Kupferstichwerk »Antichità Romane«,⁴ das Erlebnis der palimpsestartigen römischen Stadtstruktur mit den Resten einstiger Größe (Abb. 2), vor allem aber die Villengärten in Tivoli erwiesen sich als starkes Movens für eine Gartenlandschaft, die sich nicht mit antiken Spolien oder Kopien als bedeutungsträchtigen Schmuck begnügte, sondern als bewohnbare Erinnerungslandschaft konzipiert war.⁵

In seinem kleinteiligen Garten wollte der Herzog wie einst Kaiser Hadrian in Tivoli – und darin folgten ihm Fürsten wie Franz von Anhalt-Dessau in Wörlitz –, Reminiszenzen seiner Bildungsreisen im Landschaftsgarten versammeln. »Um nämlich dasjenige, was andere glücklich genug sind, in ihren Cabinettern auf Kupferstichen zu besitzen, in seinem Garten wirklich zu haben, hat der Herzog die schönsten Werke Italiens, in dem Verhältniß wie Vier zu eins, aufführen lassen«,⁶ schrieb Fürst de Ligne, den der Herzog selbst geführt hatte.

Grundlegend aber verfolgte der Herzog mit der Anlage einen weiterführenden Plan. »Die Auslegung aller dieser Anlagen, und die Erläuterung, die der Herzog darüber giebt, sind sehr sinnreich: er nimmt an, dass eine Kolonie, die in diesem Bezirk die Trümmern von den Gebäuden einer römischen Kolonie fand, sich derselben bediente, um ihre Wohnungen bei derselben aufzuschlagen.«⁷ Neben Ruinen des angeblichen Grabmal des Nero,⁸ der Domus Aurea,⁹ der Katakomben,¹⁰ des Cybele-Tempels,¹¹ des sog. Vesta-Tempels,¹² des sog. Römischen Gefängnisses (Carcer Tullianus),¹³ der Drei Säulen des Donnernden Jupiter,¹⁴ der Trajanssäule,¹⁵ der Bäder des Diocletian,¹⁶ des Sybillentempels in Tivoli¹⁷ u. a. – insgesamt waren im »englischen Dörfle« mehr als sechzig einzelne Gartenszenen entstanden –, ließ der Herzog auch eine Pyramide nach dem Vorbild des Cestius-Grabmals errichten.¹⁸ Gottlob Heinrich Rapps ausführliche Beschreibung der Bauwerke im »Gartenkalender« hebt den Charakter dieser weihevoll und mysteriös wirkenden Grabstätte hervor, deren Zugang in jenem scheinbar uralten Bauernhaus rechts lag.¹⁹ Der 1799 von Rapp publizierte Gesamtplan vermerkt eine weitere »Piramide, die am anderen Ende der schönen Strasse zwischen den LegionsGebäuden, wiederholt ist.«²⁰ (Abb. 3)

Friedrich Schiller, der seinem Landesherrn besonders in den frühen Jahren äußerst kritisch gegenüberstand, konnte sich in seiner Rezension der Beschreibung Hohenheims im Gartenkalender von 1795 des Lobes nicht enthalten.²¹ Die Anlage zeige die Synthese der von ihm kritisierten französischen und englischen Gartenstile, die sich hier in einer »Idee«²² manifestiere: Indem »römische Grabmäler, Tempel, verfallene Mauern u. dgl. mit Schweizerhütten« verbunden wurden, sollte der Eindruck einer ländlichen Kolonie auf den Ruinen einer römischen Stadt entstehen. »Ländliche Simplizität und städtische versunkene Herrlichkeit, die zwei äußersten Zustände der Gesellschaft, grenzen auf eine rührende Art aneinander, und das ernste Gefühl der Vergänglichkeit verliert sich wunderbar schon in dem Gefühl des siegenden

3 *Plan des Gartens zu Hobenheim, Taschenkalender auf das Jahr 1799 für Natur- und Gartenfreunde*

Lebens. Diese glückliche Mischung gießt durch die ganze Landschaft einen tiefen elegischen Ton aus, der den nachdenkenden Betrachter zwischen Ruhe und Bewegung, Nachdenken und Genuß schwankend erhält und noch lange nachhallet, wenn schon alles verschwunden ist.«²³

Schiller sah den »modernen Menschen« entschieden von der Antike getrennt,²⁴ die rein nachahmende »naive« Rekonstruktion der Einheit von Natur, Mensch und Kunst im englischen Garten verfehlte nach seiner Ansicht das Ziel der Verbesserung des Geschmacks, der »die Moralität des Betragens« begünstigen könne. Erst die gestaltete Landschaft, die »durch Kunst exaltierte Natur«, die sich immer des »sentimentalischen« Abstandes zur Antike bewusst war, konnte eine Synthese zwischen Sinnlichkeit und Sittlich-

keit im ästhetischen Spiel stiften und somit indirekt auf die Verbesserung der Moralität wirken.²⁵

Tatsächlich gelang es der Mätresse Franziska von Leutrum, seit 1774 Reichsgräfin von Hohenheim und ab 1785 offiziell mit dem Herzog vermählt, nicht zuletzt über die gemeinschaftlich mit dem Herzog betriebene gärtnerische, landwirtschaftliche und gestalterische Beschäftigung mit dem Landleben in Hohenheim den Landesherren sittlich so zu beeinflussen, dass dieser seit dieser Zeit für Württemberg wohltätig wirkte. Im Zentrum der ländlichen Inszenierung stand nach der Intention des Herzogs »eine vollkommene Landwirtschaft«.²⁶ An seinem fünfzigsten Geburtstag, dem 11. Februar 1778, ließ der Herzog das berühmt gewordene Bußreskript verlesen, in dem er eine reumütige Umkehr zu einer tugendhaften landesväterlichen Regierungsform und einer einfachen, vernunftgemäßen Lebensweise versprach, die der Sittenverderbnis des städtischen und öffentlichen Lebens entsagte.²⁷ Das auf einem fiktiven Grabmal eines Eremiten eingeschriebene Trauerbekenntnis über das frühere vertändelte Leben in schnödem Luxus und Wollust wurde als persönliches Bekenntnis des Herzogs angesehen.²⁸

Die Anlage von Hohenheim sei, so Schiller, »ein symbolisches Charaktergemälde ihres so merkwürdigen Urhebers«,²⁹ dies umso mehr, als er die Anlage ganz bewusst an dem Ort anlegen ließ, an dem ehemals das Geschlecht der Bombaste von Hohenheim sesshaft war.³⁰ Indem Carl Eugen seine Geliebte durch den Kaiser zu einer Reichsgräfin von Hohenheim hochadeln ließ, verknüpfte er mit dieser Anlage das alte Geschlecht, dem unter anderen der Arzt und Naturwissenschaftler Paracelsus (1493–1541) entstammte, genealogisch mit dem Neubegründeten.³¹ Zusammen mit den bedeutungsträchtigen Ruinen Roms als fiktivem Urgrund Württembergs wurde damit ein hoher Anspruch formuliert. Der Garten ist voll von Hinweisen und Denkmälern, die darauf aufmerksam machen, dass die Württemberger Fürsten³² und einheimischen Gelehrten, Dichter und Künstler³³ nach einer Zeit früherer Kolonisten, deren Spuren gotisierende Bauten visualisieren sollten,³⁴ ihren angestammten Platz in einer glücklichen dörflichen Gemeinschaft gefunden haben.

Die Hohenheimer Anlage nahm Bezug auf die Ruinen der im Württembergischen liegenden Hohenstaufen-Stammburg, der Bergfestung Hohen-Neuffen und der Burgruine Achalm³⁵ und integrierte römisch-antike und württembergische Grabsteine und andere Spolien zur Erhöhung der authentischen Wirkung in die Anlage.³⁶ Im Jahr 1782 schließlich plante der Herzog, eine fiktive Grabstätte aller Württemberger Herzöge im »Dörfle« zu errichten.

In Ihrem Tagebuch vermerkte Franziska von Hohenheim am 23. April: Ihre Durchlaucht »fierden mich abends in das Dörfle, ich steckde Sau bonen, u dan fierden mich der herzog herum, wo Sie wollen die Grabmehler von allen hertzogen machen lassen.«³⁷ Ausgeführt wurde aber nur ein Denkmal Eberhards I. mit dem Bart (1446–1496), der dem Hause die Herzogwürde erwarb, in der Nähe des Römischen Gefängnisses als Beispiel eines Fürsten »aus dem wirtembergischen Stamme«, der »durch Verstand und ausgezeichnete Biederkeit seinem Hause die HerzogsWürde (1495) erworben« und der ein Beispiel für die vertrauensvolle Verbindung von Fürst und Volk darstellen sollte.³⁸ Die eigene Familiengeschichte wurde somit der römischen Baugeschichte eingewoben.³⁹

Die Idee einer in Eintracht mit der Dorfgemeinschaft lebenden Gutsherrschaft auf den Trümmern einer römischen Stadt als moralisches Beispiel für den Untergang von imperialer Pracht wurde schon bald nach dem Tod des Herzogs verändert. Der regierende jüngere Bruder Friedrich Eugen errichtete dem Andenken Karl Eugens 1795 eine Kolossalstatue aus bronziertem Eisenguss. Dieses Denkmal stellte ihn aber nicht als altdeutsch-biederer⁴⁰ württembergischen Landes- und Hausvater mit ländlichen Attributen vor, sondern in römischer Toga und mit lateinischer Inschrift, die ihn als Herrscher mit imperialem Anspruch ausweist.⁴¹

GARTENKUNST UND GENEALOGIE

Antike Überlieferungen bildeten in frühen Landschaftsgärten den entscheidenden Bezugsrahmen für herrschaftliche Selbstinszenierungen, auch wenn diese sich häufig hinter gelehrter Kennerschaft antiker Bild- und Bauwerke verbargen. Die Reflektion über Zeit und Vergangenheit, aber auch über die Kraft der schöpferischen Natur und ihrer Sinnbilder wurde dabei in manchen der Anlagen mit genealogischen Aspekten zusammengebracht. So weisen die historischen Programme der frühen Landschaftsgärten in England und auf dem Kontinent vielfach fiktive und reale genealogische Bezugnahmen auf, die eine Verankerung der ambitionierten Auftraggeber einerseits in der Geschichte und andererseits in der konkreten Landschaft garantieren sollten.⁴²

Dabei überlagerten sich nicht selten antike und nichtantike genealogische Anspannungsmuster, nach denen ein Adels- oder Herrscherhaus z. T. auch mythische Vorfahren kleinasiatischer, griechischer, römischer oder germa-

nischer Herkunft für sich beanspruchte. Schon die antikisierenden Herkules- oder Venus-Programme der Renaissance- und Barockgärten konnten auf eine mehr oder weniger plausible Verwandtschaft der auftraggebenden Adelsgeschlechter mit den römisch-julischen Kaisern verweisen.⁴³

Zugleich verfolgten diese historisch-legitimierenden Inszenierungen die Absicht, die Bedeutung der aristokratischen Familie und ihrer Vertreter ins Künftige hinein dauerhaft erfahrbar zu machen.

Im Folgenden soll an Beispielen gezeigt werden, welche wesentlichen Motive und Vorstellungen durch in Gärten und Landschaften aufgestellte Pyramiden – nach Erwin Panofsky das »uralte Sinnbild fortdauernden Ruhms«⁴⁴ – visualisiert werden sollten. Nicht nur die barocke Emblematisierung bietet zahlreiche Beispiele des ruhmreichen Überdauerns anhand von Grabbauten,⁴⁵ auch in der Malerei geht die »heroische Landschaft« den Inszenierungen der Gartenkunst vielfach voraus.⁴⁶ Bereits in dem Francesco Colonna zugeschriebenen Liebes- und Architekturroman »Hypnerotomachia Poliphili« (1499), der über Jahrhunderte immer wieder Anregungen für Gartenanlagen bot, markierte die der Venus, dem Amor und der Kybele geweihte Pyramide mit ihrem labyrinthartigen Inneren, das schließlich den Ausgang in einen »locus amoenus« öffnet, die verschiedenen Erfahrungsräume des Haupthelden.⁴⁷

Zwar war die Pyramidenform lange schon in der höfischen Festkultur verankert,⁴⁸ doch erfuhr sie im 18. Jahrhundert einen neuen Rezeptionsschub, der nun auf die Errichtung dauerhafter Bauten gerichtet war und vielfach direkt auf die römische Grabpyramide des Caius Cestius zurückging. Ein verkleinerter Nachbau bekrönte den 1747 errichteten »Ruinenberg« im Garten König Friedrichs II. in Sanssouci, hierin vielleicht dem englischen Beispiel der Pyramide im Garten des Lord Cobham zu Stowe folgend (Abb. 4).

Hatte sich der junge Preußenkönig trotz seiner Vorliebe für empfindsame Landschaftsdarstellungen in der Art Claude Lorrains und Watteaus in Sanssouci für eine regelmäßige Parterre-Anlage entschieden, so wählte er im Fall des Ruinenberges eine antikische Erinnerungslandschaft.⁴⁹

ANTIKE MYSTERIENKULTE UND NATURDEUTUNGEN

Es waren insbesondere die Freimaurer, die eine direkte Genealogie des Geheimwissens über den Bauplan der Natur von Adam und Eva über die alten

4 *Ruinenberg mit Pyramide, Potsdam-Sanssouci, 1747*

Ägypter, die Mysterienkulte Griechenlands, die nordischen Druiden-Priester bis zu den mittelalterlichen Dombauhütten und schließlich zu den großen Architekten der Gegenwart herstellten. Seit mit Frederick von Wales das erste Mitglied einer königlichen Familie in den Freimaurerbund aufgenommen worden war, stellte sich die »königliche Kunst« auch als Schule der Staatsweisheit dar, in der die großen Könige von Moses und Salomon bis zu King Alfred als Mitglieder der geheimen Priesterschaft galten.

Das Geheimwissen der Geometrie, der Mathematik und der Baukunst wirkte, so Anderson in seiner legendären »Constitution« (1738), bei den Ägyptern, Hebräern, Phöniziern, Griechen und Römern, weiter über die Kelten, Gallier, Cimbern, Angelsachsen bis in die britische Gegenwart und das Georgianische Königshaus fort.

Der »Temple of the British Worthies«⁵⁰ (1735) in den elysischen Feldern in Stowe, gegenüber dem »Gothic Temple«, wurde in der Mitte mit dem Kopf eines Merkurs gekrönt (Abb. 5). Das Bildnis war in eine Stufenpyramide eingearbeitet und sollte verdeutlichen, dass Merkur die Helden der Vergangenheit ins Elysium geleitete: »Campos Ducit ad Elysio« lautete die Inschrift. Freimaurer wie Lord Cobham verstanden Merkur als ersten Lehrer der Ägypter, der diese in die Wissenschaften einführte und sie Weisheit und

die Künste lehrte. Auch betrachteten die Freimaurer den Merkur bzw. den Hermes/Anubis als Einführer in die Unterwelt. Sehr wahrscheinlich haben Cobham, Kent und Prinz Frederick von Wales den als fiktive Originalquelle gelesenen Sethos-Roman⁵¹ von Jean Terrasson, einen damals weit verbreiteten Erziehungsroman, gekannt. Der 1731 erschienene Roman erlangte besonders in freimaurerischen Kreisen, aber auch unter naturwissenschaftlich, historisch und mystisch Interessierten eine starke Verbreitung. Der Ursprung der Pyramiden wurde hier von »Mercur«, dem ersten König von Theben, hergeleitet, der das Wissen und die Weisheit, um sie vor dem Verlust durch die Sintflut der Nilüberschwemmungen zu retten, in Hieroglyphen auf Pyramiden einritzen ließ. Unterirdische Gänge erschienen hier als geheime Einweihungs- und Versammlungsorte, aber auch als Forschungseinrichtungen, Ausbildungsstätten und Wissensspeicher.⁵²

Noch Ignaz von Born, der Wiener Freimaurer und Illuminat, ging davon aus, dass die Pyramiden Schrifttafeln »ehrwürdige Denkmäler der Kenntnisse dieser Nation« –, ja die »Bibel der Aegyptier«⁵³ gewesen seien. Und auch Friedrich Schiller lässt in seiner erfolgreichsten und massenwirksamsten Erzählung »Der Geisterseher. Aus den Memoiren des Grafen von O**« (1787–89), die als politischen Hintergrund nicht nur die Vorgänge um Cagliostro und seine angeblich ägyptische Maurerei, sondern auch den Einfluss der Geisteslehre

5 *William Kent: Stufenpyramide, ehemals mit Merkur als Einführer in die Unterwelt. Temple of the British Worthies in den »Elysien Fields«, Stowe*

auf das Haus Württemberg besaß,⁵⁴ über die Herkunft des unheimlichen Magiers mutmaßen: »Wer er sei? Woher er gekommen? Wohin er gehe? weiß niemand. Daß er lang' in Aegypten gewesen, wie viele behaupten, und dort aus einer Pyramide⁵⁵ seine verborgene Weisheit geholt habe, will ich weder bejahen noch verneinen. Bei uns kennt man ihn nur unter dem Namen des *Un-ergründlichen*«. ⁵⁶ Die Verbindung der Pyramidenform mit magischen Geheimnissen schrieb sich auch aus kabbalistischen Traditionen her. Mit Agrippa von Nettesheims »De occulta philosophia« (1510) wurden die 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets, die sowohl Buchstaben wie Zahlen ausdrücken, dazu benutzt, zwei verschiedene »arcana« in Pyramidenform anzuordnen: das sogenannte große »arcanum« mit den 22 Buchstaben und das kleine mit den Zahlen 1 bis 9. Casanova etwa kannte diese kabbalistische Technik.⁵⁷

Die Einweihung des Sethos in die Mysterien der Isis mit der Vier-Elementen-Probe habe, so suggerierte es der Sethos-Roman, in unterirdischen Kellern unter der Cheops-Pyramide stattgefunden, die den Eingang zu den Geheimnissen darstellte.

Solche »ägyptologischen« Deutungen waren etwa dem Prinzen von Wales und dem Lord Cobham in Stowe auch durch William Warburton, dem späteren Bischof von Gloucester, geläufig. Dieser war ab 1738 der Hofprediger Fredericks und dem Freundeskreis um den Prinzen schon länger verbunden. Warburton hatte genau in dem zeitlichen Umfeld, in dem Cobham seinen »Temple of the British Worthies« entwerfen und bauen ließ, in seinem Werk »The Devine Legation of Moses demonstrated« (1737–38, 1741, 1744) das 6. Buch von Vergils »Aeneis«, das Aeneas' Eindringen in die Unterwelt zum Gegenstand hat, als Einführung in die eleusinischen Mysterien interpretiert. An der Stelle, an der er die eleusinischen Mysterien besprach, die er freilich von den ägyptischen Isis- und Osiris-Mysterien ableitete, deutete er das Elysium (Vers 633–901) als Mysterienlandschaft. So verwies Warburton darauf, dass Vergil seinen Helden Aeneas in die kleinen und die größeren eleusinischen Mysterien einweihen ließ.⁵⁸

In dem »Wiener Journal für Freymäurer«, das von Ignaz von Born, dem Meister vom Stuhl der Wiener Loge »Zur wahren Eintracht« als wissenschaftliche Publikation geführt wurde, sah Born in seinem grundlegenden Aufsatz »Ueber die Mysterien der Aegyptier« die Astronomie und Geometrie verbunden mit den schönen Künsten als einen der Schaffensbereiche der ägyptischen Isis-Priester an.⁵⁹

Die Mysterienzeremonien der Isis-Priester stellten nach Born eine Verschmelzung des Gottesdienstes mit der Naturerkenntnis und Aufklärung dar. Die Mysterien seien eine »anschauliche Vereinigung der Gottheit und der Natur«. Über den Tod und die Mysterien des Sterbens heißt es: »Die Erinnerung an den Tod ward den Eingeweihten tief eingepägt und die Unsterblichkeit der Seele in den Mysterien Aegyptens erklärt, von welchen sie in die Mysterien alter Völker überpflanzt wurde. Das Todtengerippe, das sie am Ende ihrer Gastmahlen herumtrugen, das jährliche Trauerfest um den von Typho ermordeten Osiris und dessen Wiederauffindung (24: Plutarchus Iside...) lassen uns dieß bey dem tieffsten Stillschweigen der Aegyptier über alles, was in ihre Mysterien vorgieng, wahrnehmen; noch überzeugender aber ist das Gebet, welches der Priester am Sterbebette an den Osiris richtete; »Du Ewiger, rief er aus, der du unter der Gestalt der Sonne alles beherrscht! Ihr Götter! die ihr das Leben gebet und wiederum zurückfordert, nehmt mich hin, und bringt mich in die Gesellschaft der Auserwählten.«

Schließlich erklärte Ignaz von Born auch seine Sicht auf die ägyptische Vorstellung der Seelenwanderung. Die Seelen der größten Könige und würdigsten Männer würden nach dem Tode in die Gestirne übersetzt werden, die Seelen der Menschen nach Verdienst in die Körper guter oder böser Tiere wandern. Born sah in den Mysterien der Ägypter eine moderne Naturwissenschaft – die Astronomie im besonderen führe sich auf sie zurück –, ja die Isis sei nichts anderes als das Sinnbild der Natur überhaupt: »Unter den philosophischen Wissenschaften, die in den Mysterien gelehrt wurden, behauptete die Naturkunde den ersten Platz, so wie das Bild der »Isis« oder der »Natur« den ersten nach jenem des Osiris einnahm.«⁶⁰

PYRAMIDEN – WIEDERAUFNAHMEN EINES ERHABENEN MOTIVS

Seit etwa Mitte des 18. Jahrhunderts war es in Europa ausgesprochen populär geworden, in ambitionierten Gartenanlagen – wie Monceau, Maupertuis, Désert de Retz (bei Paris), Stowe, Rousham, Nostell Priory (Yorkshire), Cobham Park (Kent), Gotha, Wilhelmsbad, Kassel-Wilhelmshöhe, Hohenzieritz, Machern, Garzau, Potsdam, Dessau, Gotha oder eben Hohenheim – neben chinesischen, türkischen, römischen, griechischen, keltischen, germanischen, otahitischen oder gotischen Staffagebauten auch ägyptische Pyramiden aufzustellen.⁶¹

Anregungen, steinerne Pyramiden in Gärten errichten zu lassen, waren den Gartendilettanten schon aus den Schriften Plinius' des Jüngeren geläufig.⁶² Die Eroberung Ägyptens durch Augustus im Jahre 30 v. Chr. hatte zu einer umfangreichen Rezeption ägyptischer Bauten geführt. Von den in Rom errichteten Grabpyramiden wurde die eine unweit des Vatikans infolge urbaner Planungen im 15. Jahrhundert zerstört, so dass nur die Cestius-Pyramide⁶³ am Paulstor überdauerte,⁶⁴ die für die Grand-Tour-Reisenden zum obligatorischen Besuchsprogramm gehörte (Abb. 6).

Zwar gab es bereits um 1300 mit den freistehenden Gelehrten- bzw. Juristen-Grabmälern in Bologna eine Wiederaufnahme des Pyramidenmotivs, doch bewirkte diese zunächst keine eigene Traditionsbildung. Erst die erneute Wahrnehmung der antiken Überreste seit der Renaissance führte zusammen mit den genannten genealogischen Konzepten und Figurationen zu einem neu-

6 *Bartolomeo Pinelli: Nächtliche Bestattung an der Cestiuspyramide (Ausschnitt). Feder in Schwarzgrau, Pinsel in Braun und Grau; Weimar; Graphische Sammlung.*

artigen Rezeptionsschub.⁶⁵ Korkmodelle der Cestius-Pyramide, von Antonio Chichi oder Agostino Rosa gefertigt, gehörten neben Modellen des Pantheon oder des Poseidon-Tempels von Paestum zu den gefragten Souvenirs, die man aus Italien mitbrachte und in den fürstlichen Sammlungen präsentierte.⁶⁶

Die Tradition, sich auf die Ägypter als direkte Vorfahren zu beziehen, reicht in Deutschland mindestens bis ins frühe 17. Jahrhundert zurück, als unter der Federführung der askanischen und sächsisch-ernestinischen Fürsten die Fruchtbringende Gesellschaft, die erste deutsche Akademie nach dem Vorbild der Florentinischen Academia della Crusca, gegründet wurde. Gemeinsam mit verbündeten, meist protestantischen Fürsten, Adligen, dann auch berühmten Dichtern und Gelehrten bürgerlicher Herkunft gelang es den Askaniern und Ernestinern in den nächsten sechzig Jahren, ihre kleinen Höfe zu Oasen der Kultur, Dichtung, Bildung und Pädagogik des vom Dreißigjährigen Krieg verwüsteten Landes zu machen. Es ging ihnen nicht zuletzt darum, die über Jahrhunderte eingebüßten oder labil gewordenen politischen Machtpositionen durch beispielgebendes und zukunftsweisendes kulturelles und patriotisches Engagement wettzumachen. Das betraf nicht nur die Spracharbeit; der Palmorden bzw. die Fruchtbringende Gesellschaft verstand sich als eine Art Akademie, die durchaus einige Züge eines Ordens bzw. einer Geheimgesellschaft trug.⁶⁷ Philipp von Zesen stellte 1643 die von ihm in Hamburg gegründete Deutschgesinnte Genossenschaft, eine weitere berühmte »Sprachgesellschaft«, mit den altägyptischen Priestergemeinschaften und den naturforschenden Gesellschaften der Gegenwart in eine Reihe.⁶⁸

Ein Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft, Otto Friedrich von der Groeben, ein bedeutender Kenner des Heiligen Landes, Ägyptens, der Peloponnes und Afrikas, schilderte in seinen Romanen und illustrierten Reisebeschreibungen auch die Pyramiden.

Dass sich die trigonale Seitenansicht der Pyramide als einem Bauwerk höchster Dignität dem graphischen Bild genealogischer Ableitungen nachdrücklich empfahl, zeigte etwa das Blatt zum Gedenken an das zweite Oberhaupt der Fruchtbringenden Gesellschaft, Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar. Hier erscheint eine »Egyptische Grabsäule oder Pyramide«⁶⁹ in die berühmten italienischen Gärten von Weimar hineinkomponiert (Abb. 7).

Die Pyramide präsentierte die »glorwürdigsten und weltberühmten Ahnen und Vorfahren« des Hauses Sachsen-Weimar. Die vier vor dem Bau stehen-

den Schäfer zeigen huldigende Mitglieder der Fruchtbringenden Gesellschaft. Zu seinen Ahnen durfte Wilhelm neben den anhaltischen Fürsten die Württemberger, Brandenburger, Mecklenburger, Bayern oder die Kurfürsten von Sachsen zählen. Noch 1757 gestaltete Johann Christoph Oertlein auf seinem »Stammtuch mit Allianz-Wappen des Sachsen-Weimarischen und Braunschweig-Wolfenbüttelschen Hauses« eine Pyramide und einen Stamm- bzw. Wappenbaum vor die Stadtbilder von Weimar und Wolfenbüttel, um die alte genealogische Verbindung der beiden Fürstengeschlechter zu verdeutlichen. Der Pyramide wurde die Inschrift, der pyramidalen Form angepasst, »eingemeißelt«:

7 Georg Neumark: Ehrenpyramide mit Familienstammbaum zum Gedenken an Herzog Wilhelm IV. den Schmackhaften der Fruchtbringenden Gesellschaft, vor dem italienischen Garten in Weimar und der Wilhelmsburg und heutigen Anna-Amalia-Bibliothek 1665, Einblattdruck

- GUELVUS respon
 Sant Fata rogata:
 FLORESCENT
 RAMI
 VALEANT. IN. SECU
 LA
 CRESCENT
 FLORES. SAXONICU
 VIVAQUE. PAX. VI CEAT

Die Aufschrift der Pyramide korrespondiert durch die verwendeten Metaphern von den blühenden, in den Jahrhunderten mächtig werdenden Zweigen der Welfen und Sachsen mit dem Stamm- und Wappenbaum auf der rechten Seite des Stammtuches.⁷⁰

Auch die Sprachableitungen der Barockzeit (Cruciger, Schottel, Gueintz, Zesen u. a.), die in patriotischer Weise versuchten, die Würde der deutschen Sprache neben dem Hebräischen, dem Griechischen und dem Latein als der vierten Hauptsprache herauszustellen, nutzten hierzu am Stammbaum orientierten genealogische Ableitungen. Christian Gueintz versucht im Anschluß an seine Sprachgenealogie des Deutschen eine Wortetymologie, die sich politisch an die entscheidende Rolle Ludwig von Anhalt-Köthens innerhalb der Fruchtbringenden Gesellschaft anlehnt:

»Sintemal Deutsch von Tuiscone / welches wort vom Ascane herkommen /wie auch Ascanien / davon die Fürsten von Anhalt annoch ihren Titul haben: und ist dieser / welchen Noe mit seinem Weibe Araza nach der Sündflut gezeuget haben sol / hierauf in Europen und in die Lande / die man anitzo Deutschland nennet / kommen.«⁷¹ Um zudem die Verbindung zum seit Tacitus in seiner »Germania« vorhandenen Stammvater der Deutschen Tuisco oder Mannus herzustellen, wurde nach Berossos für Noah noch ein Sohn Tuyscon erfunden, der dann mit dem Stammvater der Deutschen Tuisco identifiziert wurde.⁷² Auch eine genealogische Verbindung der alten Briten und Germanen mit den alten Ägyptern durchzieht die Historiographie als immer wiederkehrende Legende, hatte doch Tacitus die Stamm- und Erdgöttin Nerthus bzw. Freya, Hertha oder Nethalennia der Germanen in seiner »Germania« umstandslos als Isis bezeichnet: »pars Sueborum et Isidi sacrificat« (Germania IX).⁷³

Dieser genealogisch-historische Hintergrund verleiht auch der Ägyptenrezeption im Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts ein spezifisches Gewicht.

Die Einrichtung des »Cimitero acattolico« im Jahr 1735 in unmittelbarer Nähe des Cestius-Grabes hatte ebenso wie die nächtlichen Bestattungen im

Fackelschein gewiss zu der neuen Bezugnahme auf die Ewigkeitsform der Pyramide beigetragen.⁷⁴ Auch in Kassel-Wilhelmshöhe (1776) und im Hannauer Wilhelmsbad entstanden Nachbauten, die sich erklärtermaßen auf das römische Vorbild bezogen; weitere Pyramidenbauten folgten. Als Vermittler fungierte hier Piranesi, der den Ägyptern einen titanischen Grundcharakter, eine außerordentliche Größe der Gedanken zuerkannte, die sein graphisches Werk, wie Norbert Miller gezeigt hat, sichtbar macht.⁷⁵

Im Prozess der »genealogischen Besetzung von Landschaft«⁷⁶ kam den ägyptisierenden Monumenten eine besondere Funktion zu. Die Pyramide mit ihrer geometrischen Grundform entsprach in idealer Weise der Forderung nach dem Sublimen. In der Zeit eines zunehmenden Skeptizismus und Rationalismus und des schleichenden Bedeutungsverlustes der Kirchen brach sich das Bedürfnis nach dem Erhabenen und der Würde des Sakralen auf eine neue Weise Bahn: Es wurde mit der Natur verbunden, und zwar mit einer neu gesehenen Natur. Pyramiden signalisierten Kontinuität und wurden daher bevorzugt für die Visualisierung von Tatbeständen und Prozessen einer langen Dauer herangezogen.

Während sich die Memorialrituale im profanen und sakralen Raum einander lange Zeit ergänzt hatten, vollzog sich im aufgeklärten 18. Jahrhundert ein grundlegender Wandel. In den protestantischen Ländern wurde nun Ernst gemacht mit jener Trennung von Kirchenraum bzw. Kirchhof und Grabstätte, die bereits Martin Luther als Konsequenz der Abwendung von Heiligenreliquien als Mittler zu Gott gefordert hatte.⁷⁷ Auch wenn es keinen Grund mehr gab, an der Bestattungspraxis in Kirchen und auf den alten Kirchhöfen festzuhalten, so wurde die althergebrachte Praxis doch noch lange fortgeführt. Zwar hatte es schon im späten 17. Jahrhundert im protestantischen Bereich jenseits der Alpen erste prominente Bestattungen in der »Natur«, genauer gesagt in Gärten gegeben,⁷⁸ so bedurfte die neue Form der Gartengräber in der Regel doch einer besonderen Legitimierung, die über die bloße Lage des Ortes allein hinausging.⁷⁹ Die Würdeform der Erinnerungsmonumente spielte daher eine besondere Rolle. Aus dem Kontrast zwischen dem lebendigen Natur-Material des Gartens und der Ewigkeitsform der Pyramide erwuchs zudem eine besondere Spannung.

Die monumentalen Gartengräber wurden überwiegend von ambitionierten Adligen errichtet, die sich mit ihren Anlagen in den europaweit geführten Gartendiskurs einbrachten, und die – auch dies eine Besonderheit – vielfach keine eigenen Kinder besaßen. Das Medium Landschaftsgarten bot sich mit

seinen Möglichkeiten zur Umsetzung von Erinnerungskonzepten in diesen Fällen zur Sicherung der Memoria geradezu an. Angesichts des Abbrechens der genealogischen Linie schien die bewährte Ewigkeitsform der Pyramide ein Überdauern am nachhaltigsten zu sichern.

So ließ der Erbprinz Wilhelm IX. von Hessen-Kassel 1784 auf der Pfaueninsel des Hanauer Wilhelmsbades eine Pyramide nach dem Cestius-Vorbild für seinen verstorbenen Sohn errichten (Abb. 8). Diese war mit Pyramidenpappeln umgeben, ähnlich wie bei der Begräbnisinsel für Jean Jacques Rousseau im Park von Ermenonville aus dem Jahre 1779.⁸⁰ In Hanau ermöglichten zwei gegenüberliegende, mit einem Segmentgiebel geschmückte Gittertore einen Blick in das Innere des Bauwerks. Hier stand ein dem Rousseau-Grab ähnlicher Cippus mit einer Marmorurne, die das Herz des Prinzen enthielt.

In der 1779 bereits fertig gestellten Grabpyramide des Oberhofmarschalls Hans Adam von Studnitz in seinem Garten in Gotha ist die Hanauer Lösung gewissermaßen vorweggenommen (Abb. 9). Studnitz war Freimaurer und stand dem berühmten Gothaischen Hoftheater⁸¹ vor, das zur Keimzelle der Gothaer Loge wurde. Der Garten, in dem er sein Grabmonument errichtete, war ihm 1770 vom Herzog Friedrich geschenkt worden.⁸² In seinem Testament vom 30. Mai 1787 legte Studnitz fest, dass die Pyramide jedes Jahr zum von den

8 *Pyramide in Park Wilhelmsbad, Hanau, 1784*

9 *Grabpyramide im ehemaligen Studnitzschen Garten in Gotha, vor 1779*

Freimaurern gefeierten Johannisfest⁸³ am 24. Juni abends illuminiert werden solle, Geld an bedürftige Schüler und Stadtarme verteilt und Lieder von einem Schülerchor gesungen werden sollten.⁸⁴

Nur wenige Jahre später, 1792, ließ sich Carl Heinrich August Graf von Lindenau in seinem Park zu Machern durch Ephraim Wolfgang Glasewald ein Familienmausoleum in Pyramidenform errichten (Abb. 10).⁸⁵ Den Park hatte Lindenau, der mit Goethe in Leipzig studiert und wie dieser Zeichenunterricht bei Adam Friedrich Oeser genommen hatte, zusammen mit seiner Frau Luise Henriette, geb. von Arnim, mit großem Aufwand umgestaltet. Auffallend ist hier einerseits das Bemühen um exotische Pflanzen und Bäume und andererseits ein dem Mittelalter gewidmetes Erinnerungsprogramm mit Bauten wie der Ritterburg, einer gotischen Brücke und künstlichen, aber auch authentischen mittelalterlichen und frühgeschichtlichen Monumenten.

Das Problem des Pyramideneingangs wurde hier ähnlich wie in Hanau mit einem antikisierenden Portikus gelöst (Abb. 11). Durch diesen betrat man den

10 *Machern, Gartenplan mit Pyramide, 1796, Kupferstich*

Hauptraum der Pyramide, einen gewölbten Saal, der an den Seitenwänden Nischen enthielt. In diese Nischen dieses Kolumbariums hatte Lindenau eigens angefertigte Wedgwood-Urnen mit den Namen seiner Ahnen einstellen lassen. Der für das gräfliche Paar vorgesehene Gruftraum lag tiefer und war nur durch einen schlichteren Eingang von der Rückseite des Baus zu erreichen. Im Hauptsaal aber pflegte der Graf im Angesicht aller Vorfahren zu tafeln – damit die Überlieferung antiker Ahnenverehrung aufgreifend. Ein Parkführer aus dem Jahr 1798 beschreibt diese Praxis: »In diesem Tempel der Erinnerung seiner Entschlafenen pflegte der Graf mit seiner Familie zu speisen. Hier feyert er seine Familienfeste. Hier, wo alles um ihn herum an den Tod erinnert, freut er sich mit seinen Freunden, umringt von den Urnen seiner Väter. Hier ertönt der Klang der Pokale im Gewölbe der Toten. Hier, wo der Tod winkt, lächelt das Leben.«⁸⁶

Die Pyramide wurde damit zu einem genealogischen Monument, das umso größere Bedeutung besaß, da das Ehepaar Lindenau kinderlos geblieben war und das seit dem 12. Jahrhundert bestehende Adelsgeschlecht in dieser Linie damit ausstarb.⁸⁷ Da Lindenau den alten Familienbesitz 1802 verkaufte und dafür das Gut Glienicke bei Berlin erwarb, wurde die Macherner Pyramide nicht als Grablege genutzt.⁸⁸

Das gilt in ähnlicher Weise für den kinderlosen Prinzen Heinrich von Preußen, der wie sein Bruder König Friedrich II. ein Gartengrab plante. Anders als dieser ließ er sich 1801/02, unmittelbar vor seinem Tod, eine Pyramide mit abgestumpftem Kegel errichten (Abb. 12). Diese Begräbnispyramide war das dritte derartige Projekt des Prinzen im Rheinsberger Garten. Zuvor hatte er bereits ein Vergil-Grab und eine weitere kleinere Pyramide bauen lassen (1771, 1790).⁸⁹ Die von ihm selbst verfasste Inschrift war insofern genealogisch ausgerichtet, als er seine Position als Prinz von königlichem Geblüt betonte und die Familienbeziehungen der Hohenzollern zum englischen Königshaus deutlich herausstellte.⁹⁰ Die Aufstellung einer Sphinx als Grabwächterfigur verdeutlicht zudem einen insbesondere über freimaurerisches Gedankengut vermittelten Ägyptenbezug, wie er zuvor auch im französischen Park Monceau umgesetzt wurde.

Diese bereits im Jahre 1779 entstandene Pyramide im Bois de Tombeaux des Duc de Chartres diente nicht als Grabstätte, sondern als Versammlungsraum. Der Bau enthielt eine aufwendig gestaltete Kammer mit vier Räucherpfannen in den Ecken und einer Brunnenfigur der Leben spendenden Natur,

aus deren Brüsten Wasser in eine Schale floss. Der Besitzer der Anlage, der spätere Duc d'Orleans, war Großmeister einer Freimaurerloge; eine Nutzung der Kammer im Sinne freimaurerischer Initiationsrituale erscheint daher nahe liegend. Auch hier bildete die Isis-Naturgöttin das naturmystische Zentrum jenes Gedankenkomplexes von Zeugung, Tod und Wiedergeburt, der mit der Transformation ägyptisch-römischer Formen verbunden wurde.

Im frühen 19. Jahrhundert, als die germanische und slawische Ur- und Vorgeschichtsforschung ihren großen Aufschwung erfuhr, wurden gelegentlich die Grabhügel und Tempel der Ureinwohner der ostelbischen Gebiete als Pyramiden bezeichnet. Der Arzt Friedrich August Wagner, der zu den Pionieren der archäologischen Forschung im Gebiet der mittleren Elbe gehört, setzte die Ausgrabungen in Beziehung zum klassischen Bildungsgut und den Denkmälern der Antike. Sein 1828 erschienenes Werk trägt den Titel »Die Tempel und Pyramiden der Urbewohner auf dem rechten Elbufer unweit dem Ausfluss der schwarzen Elster« (Leipzig 1828).⁹¹ Denkbarerweise hatte Fürst Pückler, der legendenhaft seine Familie von den Nibelungen,⁹² aber auch den Slawen herleiten wollte,⁹³ diese Interpretation der heidnischen Grabbauten und Heiligtümer für die Gestaltung seiner Graspyramiden im Branitzer Park, die er als seine Grabstätte einrichtete, vor Augen. So konnte er die genealogische Konstruktion von ägyptischer und vorgeschichtlicher Begräbniskultur mit seiner auf Reisen erworbenen Orientierung verschmelzen.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass im Erinnerungskult des frühen Landschaftsgartens genealogisches Denken und eine Wiederaufnahme ägyptischer und antiker Natur- und Mysterienkulte zu einer neuen Nutzung der Pyramide als Bauform führten.

Wenn es noch eines Beweises für die Wirkmacht dieses Sinnzusammenhangs im späten 18. Jahrhundert bedarf, dann offenbart sie Antonio Canovas Mausoleum für die Erzherzogin Maria Christina von Sachsen-Teschen, eine Tochter Maria Theresias, in der Augustinerkirche zu Wien (Abb. 13).⁹⁴ Die in den Jahren 1798 bis 1805 entstandene Anlage zeigt, dass die großformatige Grabpyramide dauerhaft nun auch in den katholischen Kirchenraum integriert werden konnte:

Noch 1803 hatte Canova bei Pietro Nobile Zeichnungen nach seinem Entwurf eines Gartentempels im Wiener Augarten bestellt.⁹⁵ An diesem Lieblingsaufenthaltort der Verstorbenen sollte das Grabmonument aufgestellt finden; Erzherzog Albert bestand jedoch auf einer Bestattung »ad sanctos«. In

13 *Antonio Canova: Christinen-Denkmal; Augustinerkirche Wien, 1798–1805*

die Pyramide einzugehen, bedeutete gleichwohl – unabhängig von christlichen Auferstehungshoffnungen –, über die personifizierten Tugenden präsent zu bleiben. Das – kinderlose – Herzogspaar von Sachsen-Teschen hatte am 21. April 1795 den Hohenheimer Garten besucht und war »äußerst charmiert über die allenthalben herrschende propreté«,⁹⁶ die Pyramide wird dabei einen besonderen Eindruck hinterlassen haben.

Die Ewigkeitsform der Pyramide, so zeigen es auch spätere Grabbauten wie die des Fürsten Pückler-Muskau,⁹⁷ vermochte den komplexen Zusammenhang von Tod und Memoria unter der Maßgabe des Naturkreislaufs besonders überzeugend zu vermitteln. Die Pyramide hatte sich als symbolische

Form wie als gebautes Monument zur Visualisierung derartiger Zusammenhänge vielfach bewährt, vermochte sie doch, wie keine andere, Festigkeit zu vermitteln und ein Überdauern langfristig zu sichern.

ANMERKUNGEN

- 1 G[ottlob]. H[einrich]. Rapp: Beschreibung des Gartens in Hohenheim (Zweite Fortsetzung), in: Taschenkalender für Natur- und Gartenfreunde auf das Jahr 1797. Mit Abbildungen von Hohenheim. (Tübingen), S. 64. Rapps Gartenbeschreibung erschien in fünf Jahrgängen des »Taschenkalenders [...]« von 1795–1799. Vgl. auch die Nachweise bei Elisabeth Nau: Hohenheim. Schloß und Garten. Mit einem Beitrag von Claudius Coulin, 2. Aufl., Sigmaringen 1978, hier S. 28.
- 2 G[ottlob]. H[einrich]. Rapp: Beschreibung des Gartens in Hohenheim, in: Taschenkalender [...] auf das Jahr 1795, (Tübingen), S. 56.
- 3 Anders als Marie Antoinettes Hameau im Trianon-Park zu Versailles sollte das Hohenheimer Dörfchen als Wiederbesiedelung einer von der Natur zurückeroberten geschichts- und bedeutungsträchtigen Stätte erscheinen. S. dazu auch Christian Cay Laurenz Hirschfelds Bericht über Hohenheim in seiner Theorie der Gartenkunst, Bd. 5, Leipzig 1785, S. 350–355; Rapp 1795 (Anm. 2), S. 62; Rapp 1797 (Anm. 1), S. 68 ff.; Nau 1978 (Anm. 1), S. 7; 15 f.; 29 f.; 41; 45 ff.; 53; 72; 73.
- 4 Vgl. Nau 1978 (Anm. 1), S. 7.
- 5 Zum Begriff der Erinnerungslandschaft vgl. z. B. Monique Mosser, Philippe Nys: Le Jardin, art et lieu de mémoire, Besançon 1995, Rückseite; Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999, S. 298–339; Der imaginierte Garten, hg. von Günther Oesterle, Harald Tausch, Göttingen 2001 (Formen der Erinnerung, Bd. 9); Wolfram Martini: Roma aeterna. Zur Einführung; Perspektive und retrospektive Erinnerung. Das Pantheon Hadrians in Rom, in: Architektur der Erinnerung, hg. von Wolfram Martini, Göttingen 2000, S. 15–44; Günther Oesterle, Harald Tausch: Der Garten. Garten und Erinnerungsraum, in: ebd., S. 105–107; Gehäuse der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung, hg. von Harald Tausch, Göttingen 2003 (Formen der Erinnerung, Bd. 19).
- 6 Charles Joseph de Ligne: Der Garten zu Beloeil nebst einer kritischen Uebersicht der meisten Gärten Europens. Aus dem Franz. (...) von W. G. Becker. Dresden 1799, Bd. 2, S. 152.
- 7 Ebd., S. 154.
- 8 Nach Rapp soll es einem in Rom befindlichen antiken Grabmal gleichen, »das die Antiquare mit dem Namen des Nero belegt haben«. Rapp 1795 (Anm. 2), S. 73–75, hier S. 74.
- 9 Ebd., S. 57.
- 10 Ebd., S. 79; Rapp 1797 (Anm. 1), S. 81.
- 11 G[ottlob]. H[einrich]. Rapp: Beschreibung des Gartens in Hohenheim, in: Taschenkalender [...] auf das Jahr 1796, S. 63–64. Vgl. Veduta della Piramide di Caio Cestio, situata sopra l'antica Via Ostiense, oggi detta di S. Paolo. Piranesi: Le Antichità Romane I, in: Luici Ficacci: Piranesi. The Complete Etchings, Köln (u.a.) 2000, S. 176, sowie Vedute di Roma, ebd., S. 713.
- 12 Rapp 1797 (Anm. 1), S. 67 f.

- 13 Ebd., S. 70: »in der inneren Einrichtung eine Nachahmung des unterirdischen Gefängnisses, das bei St. Pedro in carcere zu Rom noch gezeigt und verehrt wird; jenes berühmten Gefängnisses, worin die Apostel Petrus und Paulus auf den Tod saßen...«
- 14 Nach Piranesis Blatt vom römischen Tempel des »Iovis tonans« gestaltet. Vgl. Veduta della Piramide di Caio Cestio, situata sopra l'antica Via Ostiense, oggi detta di S. Paolo. Piranesi: *Le Antichità Romane I*, in: Ficacci 2000 (Anm. 11), S. 202; G[ottlob]. H[einrich]. Rapp: Beschreibung des Gartens in Hohenheim, in: Taschenkalender [...] auf das Jahr 1798, S. 102 f.
- 15 Rapp 1798 (Anm. 14), S. 111 f.
- 16 Ebd., S. 116–118.
- 17 Rapp 1795 (Anm. 2), S. 76–79.
- 18 Rapp 1796 (Anm. 11), S. 64. Vgl. Veduta della Piramide di Caio Cestio, situata sopra l'antica Via Ostiense, oggi detta di S. Paolo. Piranesi: *Le Antichità Romane III*, in: Ficacci 2000 (Anm. 11), S. 276, vgl. auch S. 692; 716.
- 19 Rapp 1797 (Anm. 1), S. 63–66. Zur Ägyptenrezeption in der bildenden Kunst s. Dirk Syndram: *Ägypten-Faszinationen. Untersuchungen zum Ägyptenbild im europäischen Klassizismus bis 1800*, Frankfurt am Main 1990.
- 20 G[ottlob]. H[einrich]. Rapp: Beschreibung des Gartens in Hohenheim, in: Taschenkalender [...] auf das Jahr 1799, S. 72. – Es handelte sich dabei wohl um Obeliskten, die ebenfalls häufig als Pyramiden bezeichnet wurden.
- 21 Gottlob Heinrich Rapp, der Autor der Beschreibung, war zudem ein von Schiller und Goethe geschätzter Kunstkennner und Kaufmann, mit dem sie gerade Mitte der 1790er Jahre intensiver über Württembergische Kunst im Gespräch waren. Vgl. z. B. Goethes Werke. Weimarer Ausgabe, Weimar 1887–1919, 3. Abteilung: Tagebücher, Bd. 35, S. 73; 109; 124; 126. Schiller war im März 1794 während seines Aufenthaltes in Stuttgart in Begleitung von Rapp und dem Hofbildhauer Dannecker durch die Hohenheimer Anlagen spaziert. Seine Elegie »Der Spaziergang« kündigt davon. Vgl. Schillers Sämtliche Werke. Berliner Ausgabe, Bd. 1, Berlin/Weimar 1980, S. 691. Cotta, bei dem auch Schillers »Musenalmanach« erschien, hatte zudem dem Dichter am 15.9.1794 ein Exemplar des »Gartenkalenders« mit der Bitte um eine Rezension zugesickt.
- 22 Vgl. auch: Ute Klostermann, Günther Oesterle, Harald Tausch: »Vom sentimental zum sentimentalischen Dörfle«. Der Garten von Hohenheim als Modell divergierender Erinnerungskonzepte bei Hirschfeld, Rapp und Schiller, in: *Architektur der Erinnerung 2000* (Anm. 5), S. 129–158; Elisabeth Szymczyk-Eggert: Das Dörfle war nicht englisch oder das Mißverständnis von Hohenheim, in: *Gärten der Goethezeit*, hg. von Harri Günther, Leipzig 1993, S. 161–167.
- 23 Friedrich Schiller: Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 22, Weimar 1958, S. 285–292, hier S. 290. Weiter heißt es: Die »Denkmäler versunkener Pracht, an deren traurende Wände der Pflanzer seine friedliche Hütte lehnt«, lassen Besucher mit »geheimer Freude« erleben, »wie wir uns in diesen zerfallenden Ruinen an der Kunst gerächt, die in dem Prachtgebäude nebenan [dem Schloß] ihre Gewalt über uns bis zum Missbrauch getrieben hatte«, ebd., S. 292.
- 24 Vgl. Friedrich Schiller: Über die tragische Kunst, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20, Weimar 1962, S. 157; Bd. 21, Weimar 1963, S. 176; Schiller: Über naive und sentimentale Dichtung, in: ebd., Bd. 20, S. 435; 437; 439 u. ö.
- 25 Vgl. auch Stefan Groß: Schiller und die Gartenkunst, in: *Tabula Rasa. Jenenser Zeitschrift für kritisches Denken* 12 (2002): <http://www2.uni-jena.de/philosophie/phil/tr/20/gross2>.
- 26 Rapp 1795 (Anm. 29), S. 57. Der Herzog verließ programmatisch das prächtigere Ludwigsburg und zog nach Stuttgart und Hohenheim um.

- 27 Vgl. Nau 1978 (Anm. 1), S. 15.
- 28 Rapp 1797 (Anm. 1), S. 84 f.
- 29 Friedrich Schiller: Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795 (Anm. 23), S. 291.
- 30 Vgl. Nau 1978 (Anm. 1), S. 125.
- 31 Die vielen natürlichen Kinder Karl Eugens waren nicht erberechtigt, d. h. für die Dynastie genealogisch nicht relevant. Dynastisch blieb er ohne Nachkommen. 1793, nach seinem Tod, übernahm sein jüngerer Bruder die Herrschaft.
- 32 Rapp verweist auf Denkmäler oder Spolien, die etwa auf Eberhard I. von Württemberg, oder den Meiereiflügel, in dem der Herzog wohnte, der überwiegend mit Porträts der Württembergischen Familie verziert war. Vgl. Nau 1978 (Anm. 1), S. 30.
- 33 Rapp 1796 (Anm. 11), S. 66. Das Inventar der 477 Bände umfassenden Bibliothek Franziskas aus dem Jahr von 1792/93 enthält ausschließlich Werke württembergischer Gelehrter und Dichter, bezeichnenderweise aber kein Werk Schillers, dafür hingegen alle Werke Schubarts, der ja einstmals unter seinem Herzog gelitten hatte. Vgl. Nau 1978 (Anm. 1), S. 100.
- 34 Rapp 1797 (Anm. 1), S. 71.
- 35 Rapp 1795 (Anm. 2), S. 56.
- 36 Rapp 1798 (Anm. 14), S. 108; 114; Rapp 1799 (Anm. 20), S. 67 f.
- 37 Tagebuch der Gräfin Franziska von Hohenheim, der späteren Herzogin von Württemberg, hg. von Adolf Osterberg, Stuttgart 1913; Faksimile-Ausgabe mit einem Vorwort von Peter Lahnstein, Reutlingen 1981, S. 150 f.
- 38 Rapp 1799 (Anm. 20), S. 59; auch: Titeltupfer.
- 39 Karl Eugen ließ 1790 von Professor Nast, an der Hohen Karlsschule Ordinarius für Alte Geschichte, am Römischen Bogen lateinische Inschriften entwerfen, die sich auf den Aufstieg und Niedergang Roms bezogen und auf historischen Ereignissen fußten; so erfolgte die Aufzählung der sieben Hügel Roms in der Reihenfolge ihrer Bebauung. Vgl. Nau 1978 (Anm. 1), S. 105.
- 40 Rapp 1798 (Anm. 14), S. 106.
- 41 Rapp 1799 (Anm. 20), S. 61.
- 42 Vgl. Michael Niedermeier: »Wir waren vor den Hohenzollern da«. Zur politischen Ikonographie des frühen Landschaftsgartens: mit einem Seitenblick auf Fontanes Roman »Vor dem Sturm«, in: Gehäuse der Mnemosyne 2003 (Anm. 5), S. 171–207; ders.: »Die ganze Erde wird zu einem Garten«: Gedächtniskonstruktionen im frühen deutschen Landschaftsgarten zwischen Aufklärung und Geheimnis, in: Weimar. Archäologie eines Ortes, im Auftrage der Stiftung Weimarer Klassik hg. von Georg Bollenbeck u. a., Weimar/Köln 2001, S. 120–175.
- 43 Zum Hintergrund der Herkunfts- und Abstammungsmythen vgl. Frantiček Graus: Die Herrschersagen des Mittelalters als Geschichtsquelle, in: Archiv für Kulturgeschichte 51 (1969), S. 65–93. Ders.: Lebendige Vergangenheit. Überlieferung im Mittelalter in den Vorstellungen vom Mittelalter, Köln/Wien 1975, bes. S. 206 ff.; Jörn Garber: Trojaner-Römer-Franken-Deutsche. »Nationale« Abstammungstheorien im Vorfeld der Nationalstaatsbildung, in: Nation und Literatur im Europa der Frühen Neuzeit, hg. von Klaus Garber, Tübingen 1989, S. 108–163; Beate Kellner: Ursprung und Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter, Göttingen 2004, S. 231–296.
- 44 Erwin Panofsky: Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini, hg. von Horst W. Janson mit einer Vorbemerkung von Martin Warnke, Neuaufgabe Köln 1993, S. 77.
- 45 z. B. die Arae Philenorum, die als Grabstätten den Fall Carthagos überdauerten und die patriotischen Taten der Philaeni-Brüder verkündeten, s. Arthur Henkel, Albrecht Schöne:

- Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1996, S. 1199 f. Auch der Obelisk gilt hier stets als Bild der Festigkeit und Standhaftigkeit: ebd., S. 1222–1224.
- 46 Vgl. z. B. Das Capriccio als Kunstprinzip, hg. von Ekkehard Mai, Mailand 1996, insbesondere die Beiträge von Michael Kiene, Werner Busch und Norbert Miller, S. 83–94; 95–102; 141–156; vgl. auch Holger Wenzel: Sinnbild, Grab und Weihstätte – Pyramiden in Deutschland, in: Pückler-Pyramiden-Panorama. Neue Beiträge zur Pücklerforschung, hg. von der Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloß Branitz, Cottbus 1999, S. 41–53.
- 47 Der Weg durch die verschiedenen »loca amoena und loca terribilia«, schulte und richtete die Sinne Poliphils und führte schließlich zur zeremoniellen »Heiligen Defloration« in der Liebesvereinigung auf der Insel Kythera. Vgl. Roswitha Stewering: Architektur und Natur in der »Hypnerotomachia Poliphili« (Manutius 1499) und die Zuschreibung des Werkes an Niccolo Lelio Cosmico, Hamburg 1996, S. 11–40.
- 48 Vgl. Alice Villon-Lechner: Sprühende Tauben und flammende Bauten. Das römische Feuerwerk als Friedensfest und Glaubenspropagandatheater, in: Die schöne Kunst der Verschwendung. Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte, hg. von Georg Kohler, Zürich/München 1988, S. 17–56, hier S. 22.
- 49 Vgl. Annette Dorgerloh: Friedrich II. als Gartengestalter. Repräsentation und historische Verortung, in: Geist und Macht. Friedrich der Große im Kontext der europäischen Kulturgeschichte, hg. von Brunhilde Wehinger, Berlin 2005, S. 225–244; Klaus Dorst: Potsdam in Arkadien. Knobelsdorffs Blick auf Sanssouci, in: »Zum Maler und zum grossen Architekten geboren«. Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, Ausstellungskatalog Berlin, hg. von der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Berlin 1999, S. 106–118.
- 50 Vgl. auch George B. Clarke: Grecian Taste and Gothic Virtue: Lord Cobham's gardening programme and its iconography, in: Apollo 97 (1973), S. 566–571.
- 51 Sethos. Histoire ou vie tirée des monuments anecdotes de l'Antienne Egypte. Traduite d'un Manuscrit Grec, 2 Bde., Paris 1731 (u. ö.). Eine zweite deutsche Übersetzung (die erste: 1732/1733) war 1777/78 erschienen: Geschichte des ägyptischen Königs Sethos. Aus dem Französischen übersetzt von Matthias Claudius, Breslau 1777, Bd. 1; 1778, Bd. 2.
- 52 Vgl. neuerdings: Jan Assmann: Die Zauberflöte. Oper und Mysterium, München/Wien 2005, S. 96–99.
- 53 Ueber die Mysterien der Aegyptier. Von J. v. B. M. v. St, in: Journal für Freymaurer, hg. von den Brüdern der Loge zur Wahren Eintracht im Orient in Wien, Wien, 1. Jg. 1784, S. 42; 44.
- 54 Herzog Karl Eugen (1737–1793) war im Gegensatz zur Bevölkerungsmehrheit in Württemberg katholisch. Da seine Kinder mit der Hohenheim nicht erberechtigt waren, hoffte man auf den erbberechtigten jüngsten Bruder Friedrich Eugen (1795–97), der mit einer Nichte Friedrichs des Großen verheiratet, mit seinen acht Söhnen protestantisch war. Großes Aufsehen erregte daher die Tatsache, dass 1786 der dritte Sohn Friedrich Heinrich Eugen einen Aufsatz veröffentlichte, der die Möglichkeit der Geisterseherei verteidigte und nahe legte, dass er zum Katholizismus übertreten werde, zumal schon zwei seiner Schwestern konvertiert waren. Schiller vermutete – wie auch die Illuminaten, die unter Schillers Freunden und Bekannten in Stuttgart einen Brückenkopf besaßen –, dass von jesuitischer Seite Versuche gemacht würden, die protestantische Erbfolge in Württemberg zu hintertreiben. Vgl. Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 16, Weimar 1954, S. 426 f.; vgl. weiter Hans-Jürgen Schings: Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten, Tübingen 1996, S. 23–52.
- 55 In verschiedenen Druckfassungen verwendete Schiller anstatt »Pyramide« »Katakombe«: ebd., S. 436.

- 56 Ebd., S. 74. Vgl. auch das Pyramiden-Motiv in: »Das Philosophische Gespräch aus dem Geisterseher«, in: ebd., S. 181; 183.
- 57 Vgl. Giacomo Casanova: Geschichte meines Lebens, hg. und komm. von Günter Albrecht in Zusammenarbeit mit Barbara Albrecht, 12 Bände, Leipzig/Weimar 1983–1988, Bd. 2, S. 199; 340 (u. ö.).
- 58 Vgl. Jan Assmann: Weisheit und Mysterium. Das Bild der Griechen von Ägypten, München 2000, S. 138–146.
- 59 Ueber die Mysterien der Aegyptier (Anm. 53), S. 53, die folgenden Zitate S. 54–63.
- 60 Ebd., S. 68 f., unsere Hervorhebung. Vgl. James S. Curl: The Art and Architecture of Freemasonry, London 1991; ders.: Egyptomania. The Egypt Revival as a Recurring Theme in the History of Taste, London 1994.
- 61 Vgl. Niedermeier 2001 (Anm. 42).
- 62 Vgl. etwa diese Rezeption in der Gartenkunst, in: Die Gärten. Ein Lehrgedicht in vier Gesängen. nach De Lille von C. F. T. Voigt. Doktor der Philosophie. mit Kupfern, Leipzig 1796, S. 338.
- 63 Vgl. etwa: Angelika Kauffmann. Ausstellungskatalog Düsseldorf u. a., hg. und bearb. von Bettina Baumgärtel, Ostfildern-Ruit 1998.
- 64 Vgl. Max Kunze: Obelisken und Pyramiden in Rom, in: Winckelmann und Ägypten. Die Wiederentdeckung der ägyptischen Kunst im 18. Jahrhundert, Ausstellungskatalog Stendal, hg. im Auftrag der Winckelmann-Gesellschaft von Max Kunze, Stendal 2003, S. 35. Die in Rom entstandenen Pyramiden an den Gräberstraßen außerhalb der Stadt folgten weniger dem Vorbild der Pyramiden von Gizeh, sondern den Grabbauten der Ptolemäer von Meroe.
- 65 Vgl. z. B. Ägyptomanie. Europäische Ägyptenimaginationen von der Antike bis heute, hg. von Wilfried Seipel, Wien 2000; L'Égyptomanie dans l'Art Occidental, Ausstellungskatalog, hg. von Jean Marcel Humbert, Paris 1989.
- 66 Vgl. Uta Wallenstein: Herzog Ernst II. als Sammler von Altertümern. Die Sammlung antiker Korkmodelle von Antonio Chichi (1743–1816), in: Die Gothaer Residenz zur Zeit Herzog Ernsts II. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1772–1804). Ausstellungskatalog Gotha 2004, S. 229–238; Rom über die Alpen tragen: Fürsten sammeln antike Architektur. Die Aschaffener Korkmodelle mit einem Bestandskatalog, bearb. von Werner Helmberger und Valentin Kockel, Landshut/Ergolding 1993; Antike Bauten. Korkmodelle von Antonio Chichi 1777–1782, Bestandskatalog Staatliche Museen Kassel, bearb. von Peter Gercke und Nina Zimmermann-Elseify, 2. veränd. Aufl. Kassel 2001.
- 67 Vgl. Klaus Conermann: War die Fruchtbringende Gesellschaft eine Akademie? (...) in: Sprachgesellschaften, Sozietäten, Dichterguppen, hg. von Martin Bircher und Ferdinand van Ingen, Hamburg 1978, S. 103–130; ders.: Die Tugendliche Gesellschaft und ihr Verhältnis zur Fruchtbringenden Gesellschaft, in: Daphnis 17 (1988), bes. S. 536 ff. – Wir teilen allerdings nicht die Auffassung Ludwig Kellers, der die Sprachgesellschaften mit den Freimaurerlogen gleichsetzt: Ludwig Keller: Die Großloge Zum Palmbaum und die sogenannten Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts, in: Monatshefte der Comenius-Gesellschaft 16 (1907), S. 189–236. Vgl. Ulrich Schütte: Pyramide und Schloß. Georg Neumarks »Ehren=Gedächtnus« auf Wilhelm IV., Den Schmackhaften, von 1666, in: Die Fruchtbringer – eine Teuschhertzige Gesellschaft, hg. von Klaus Manger, Heidelberg 2001, S. 191–208.
- 68 Philipp von Zesen: Das Hochdeutsche Helikonische Rosenthal (...) 1669: Vorbericht, in: Sämtliche Werke. Unter Mitwirkung von Ulrich Maché und Volker Meid, hg. von Ferdinand von Ingen, 12. Bde., bearb. von Klaus F. Otto, Berlin/New York 1985.
- 69 Vgl. Georg Neumark: Der Neu=Sprössende Teutsche Palmbaum. Weimar 1668, S. 203, 333.

- 70 Goethe-Nationalmuseum, Inv. Nr. KKG/00479.
- 71 Christian Guentz: Deutscher Sprachlehre Entwurf, Köthen 1641. Nachdruck Hildesheim/New York 1978, S. 2. Vgl. Thorsten Roelke: Der Patriotismus der barocken Sprachgesellschaften, in: Nation und Sprache. Die Diskussion ihres Verhältnisses in Geschichte und Gegenwart, hg. von Andreas Gardt, Berlin/New York 2000, S. 139–168, hier S. 154 ff. Vgl. auch mit Bezug auf das angebliche hohe Alter und die genealogische Reinheit des Deutschen in den Sprachgesellschaften: Andreas Gardt: Geschichte der Sprachwissenschaft. Vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Berlin/New York 1999, S. 103–119.
- 72 Vgl. Andreas Gardt: Sprachreflexion in Barock und Frühaufklärung, Berlin/New York 1994, S. 351.
- 73 Vgl. Tacitus: Germania, lateinisch/deutsch, hg. von Eugen Fehrle, 5. überarbeitete Aufl. besorgt von Richard Hünnerkopf, Heidelberg 1959, S. 52 f.; 82; 86; 89; 123 ff.; Die Germania des Tacitus. Erläutert von Rudolf Münch, Heidelberg 1937, S. 341 ff.
- 74 Johan Beck-Friies: Der protestantische Friedhof in Rom, Malmö 1953.
- 75 Norbert Miller: »... e di mezzo alla tema esce il liletto«. Ägyptische Träume und Alpträume bei Jean Laurent Le Geay und Giovanni Battista Piranesi, in: Ägyptomanie 2000 (Anm. 65), S. 212–287.
- 76 Vgl. Frank Druffner: Genealogisches Denken in England. Familie, Stammsitz und Landschaft, in: Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Kilian Heck, Bernhard Jahn, Tübingen 2000, S. 145–153, hier S. 153.
- 77 Annette Dorgerloh: Ewige Ruhe im Wandel. Zum Verhältnis von Garten und Friedhof um 1800, in: Der andere Garten. Erinnern und Erfinden in Gärten von Institutionen, hg. von Natascha Höfer, Anna Ananieva, Göttingen 2005, S. 197–221; zur Friedhofsgeschichte allgemein vgl. Barbara Happe: Die Entwicklung der deutschen Friedhöfe von der Reformation bis 1870, Tübingen 1991.
- 78 z. B. Johann Moritz von Nassau-Siegen 1693 in seiner antikisierenden Grabanlage im Garten zu Bergendael bei Kleve und das nicht realisierte Gartengrab König Friedrichs II. von Preußen vor dem Schloß Sanssouci, vgl. Dorgerloh 2005 (Anm. 77), S. 225–244.
- 79 Adrian von Buttlar: Das Grab im Garten. Zur naturreligiösen Deutung eines arkadischen Gartenmotivs, in: »Landschaft« und Landschaften im 18. Jahrhundert, hg. von Heinke Wunderlich, Heidelberg 1995, S. 79–119.
- 80 Dieses Inselmotiv, das immer die Vorstellung der »Insel der Seligen« mittransportiert, wurde europaweit nachgeahmt, ist aber in der Kombination mit einer Pyramide weniger häufig anzutreffen. Ein herausragendes Beispiel aber sind die Graspysmiden von Pückler in Branitz.
- 81 August Beck: Geschichte der Stadt Gotha, Bd. 2, Gotha 1870, S. 464.
- 82 Johann Georg August Galletti: Geschichte und Beschreibung des Herzogthums Gotha, 1. Theil, Gotha 1779, S. 222.
- 83 Vgl. Internationales Freimaurer-Lexikon, hg. von Eugen Lennhoff, Oskar Posner, Dieter A. Binder, überarb. und erw. Neuauf. der Ausg. von 1932, München 2000, S. 437.
- 84 August Klebe: Gotha und die umliegende Umgebung, Gotha 1796, S. 163.
- 85 Ephraim Wolfgang Glasewald: Beschreibung des Gartens zu Machern, Berlin 1799. Vgl. auch: Karin Franz: Der Macherer Garten, in: Gärten der Goethezeit, hg. von Harri Günther, Leipzig 1993, S. 187–190.
- 86 Ludwig Thiele: Die Spazierfahrt nach Machern, Leipzig 1798, zit. n. Thomas Topfstedt: Der Landschaftspark Machern, Leipzig 1979, S. 11 f.
- 87 Ein im Park errichteter Hygieia-Tempel verweist auf das Problem der Kinderlosigkeit.
- 88 Der Graf war zu dieser Zeit bereits in preußischen Diensten; seit 1789 bekleidete er das Amt des Königlichen Oberstallmeisters. Ähnlich liegt der Fall im Landschaftsgarten zu

- Garzau, dem Gut des Grafen Schmettau, der hier 1779 eine multifunktionale Stufenpyramide errichten ließ. Diese diente als Grablege, Versammlungsraum, Eiskeller und Aussichtsturm. Vgl. Annette Dorgerloh: Friedrich Wilhelm Carl von Schmettau und seine Gartenanlagen in Garzau, in: Marksteine. Eine Entdeckungsreise durch Brandenburg-Preußen, Ausstellungskatalog, Potsdam 2003, S. 238–246.
- 89 Vgl. Carl Wilhelm Hennert: Beschreibung des Lustschlosses und Gartens Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Heinrichs, Bruders des Königs, zu Reinsberg, wie auch der Stadt und der Gegend um dieselbe, Unveränd. fotomech. Nachdr. der Orig.-Ausg. Berlin 1778, hg. von der Generaldirektion der Staatl. Schlösser und Gärten Potsdam, Potsdam 1985; Michael Seiler: Das Rheinsberger Gartenreich des Prinzen Heinrich, in: Prinz Heinrich von Preußen. Ein Europäer in Rheinsberg, Ausstellungskatalog Rheinsberg, hg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Berlin 2002, S. 325–358.
- 90 Vgl. Claudia Sommer: Das Grab in der Pyramide, in: Prinz Heinrich von Preußen (Anm. 89), S. 525–528.
- 91 Vgl. Ralf Gebuhr: Der Kultplatz in der Wissenschaftslandschaft. Zur Suche nach der Burg »Libusua«, in: Siedlungsforschung. Archäologie – Geschichte – Geographie, hg. von Klaus Fehn u. a., Bd. 20, Bonn 2002, S. 79–92.
- 92 Vgl. Helmut Börsch-Supan, Siegfried Neumann und Beate Schneider: Die Ahnengalerie des Fürsten Pückler in Branitz, in: Mitteilungen der Pückler Gesellschaft 11 (1996), S. 4–24.
- 93 Hermann Fürst von Pückler-Muskau: Andeutungen über Landschaftsgärtnerei verbunden mit der Beschreibung ihrer praktischen Anwendung in Muskau, Frankfurt a. M. 1996, S. 237.
- 94 Vgl. Angelika Gause-Reinhold: Das Christinen-Denkmal von Antonio Canova und der Wandel in der Todesauffassung um 1800, Frankfurt am Main 1990.
- 95 Vgl. Selma Krasa: Antonio Canovas Denkmal der Erzherzogin Marie-Christine, in: Albertina-Studien 5/6 (1967/68), S. 85 ff.
- 96 Zitiert nach Nau 1978 (Anm. 1), S. 110.
- 97 Vgl. Jan Pieper: Semilassos letzter Weltgang. Der Totenhain des Fürsten Pückler-Muskau in Branitz, in: Daidalos 38 (1990), S. 60–79.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Taschenkalender auf das Jahr 1797 für Natur- und Gartenfreunde. Nachdruck Stuttgart 1994. – Abb. 2: Luigi Ficacci: Piranesi. The Complete Etchings. Köln 2000, S. 215. – Abb. 3: Taschenkalender auf das Jahr 1799 für Natur- und Gartenfreunde. Nachdruck Stuttgart 1992. – Abb. 4: Königliche Schlösser in Berlin und Brandenburg, hg. von Hans Joachim Giersberg, SPSG Berlin-Brandenburg/Leipzig 2001, S. 54. – Abb. 5: Fotografie M. Niedermeier. – Abb. 6: Postkarte. – Abb. 7: Einblattdruck, angebunden an die Leichenrede auf Herzog Wilhelm und seine Frau Eleonore Dorothea. – Abb. 8: Christian Tietze: Die Pyramide. Geschichte-Entdeckung-Faszination, Weimar/Berlin 1999, S. 121. – Abb. 9: Fotografie A. Dorgerloh. – Abb. 10: Pückler Pyramiden Panorama, Cottbus 1999, S. 57. – Abb. 11: Fotografie Steffen Zarutski. – Abb. 12: Tietze (wie Abb. 8), S. 126. – Abb. 13: Fred Licht: Antonio Canova. Beginn der modernen Skulptur, München 1983.

ANTIKE SARKOPHAG-BILDER FÜR GOETHES »VERTEUFELT
HUMANE« IPHIGENIE.
ROM 1786: EINE MISZELLE ZU HEEREN, GOETHE UND LIPS
RUTH BIELFELDT

Für Eberhard Schroeder

»So muß denn Iphigenie mit nach Rom!«¹ Als Goethe im November 1786 in Rom eintraf, hatte er die Umarbeitung der »Iphigenie« von Prosa zu Vers noch nicht vollendet. Bis nach Weihnachten arbeitete er stetig an seinem »Schmerzenskind«.² Am 29. Dezember 1786 endlich konnte er Herder erleichtert mitteilen, zwei Abschriften lägen nun vor ihm.³

Der noch unerfahrene Leipziger Verleger Georg Joachim Göschen, mit dem Goethe bereits im Sommer den Vertrag zu einer ersten Gesamtausgabe⁴ geschlossen hatte, drang unterdessen brieflich mehrfach auf Zusendung des Textes und nähere Angaben zu den Illustrationen. Goethe nämlich hatte versichert, er werde sich selbst um die Illustrationen und deren Sujets kümmern. Mit Johann Wilhelm Meil und Daniel Chodowiecki hatte er bekannte Illustratoren vorgeschlagen, die freilich nur eingeschränkt die Zustimmung Göschens fanden.⁵ Vorgesehen waren zunächst für alle acht Bände ein Titelkupfer und eine Titelvignette. Was aber die Sujets betraf, so wartete Göschen vergeblich auf eine Reaktion aus Rom und überließ Wahl und Gestaltung der Szenen für die Bände eins, zwei und vier schließlich den Illustratoren selbst.⁶

Doch Goethe war in Rom nicht untätig geblieben. Bald nach seiner Ankunft war er Heinrich Lips, dem Zögling Lavaters, begegnet und hatte ihn – ohne daß uns die näheren Umstände bekannt sind – als Illustrator und Kupferstecher des dritten Bandes und dann der Gesamtausgabe gewonnen.⁷ Noch während Goethe am Text der »Iphigenie« feilte, im Dezember 1786, begann Lips mit dem Entwurf der Stiche für den dritten Band, der neben »Clavigo« und »Die Geschwister« auch die »Iphigenie« enthalten sollte.

Die drei Illustrationen für diesen Band stach er bereits im Januar, wenige Tage nachdem der Text selbst fertig geworden war. Am 13. Januar 1787 kündigte Goethe dem Verleger die Kupferplatten an: »Das Titelkupfer des vierten Bandes lasse ich hier stechen, wie auch zwey Vignetten eine über den Anfang der Iphigenie und eine zu Ende des Stücks, dazu Sie die Güte haben werden Plaz zu lassen. Alle drey Stücke sind nach anticken Basrelief gezeichnet und werden den Leser zum Sinne des Alterthums näher leiten. Sobald als

1 *Heinrich Lips: Frontispiz des 3. Bandes der ersten Gesamtausgabe von Goethes Schriften, 1787*

möglich, ich hoffe in 14 Tagen, können die Blättgen von hier abgehen.«⁸ Das schwere Paket mit den originalen Kupferplatten scheint Goethe eigenhändig für Herder gepackt zu haben.⁹

Herder, den Goethe als Vermittler ausersehen hatte, schickte im Februar die Platten (und die Probedrucke?) an Göschen weiter: »Euer HochEdelgeb. übersende ich hiemit die Kupferplatten zur Iphigenia: auf dem Abdruck ist angemerkt, wo sie hinkommen. Sie sind sehr schön und im innern Geschmack des Werks selbst.«¹⁰ Auch Göschen lobte die Platten, als sie im März bei ihm eintrafen, als vortrefflich,¹¹ Lips jedoch erhielt seine Entlohnung erst mehr als ein Jahr später.¹² Den dritten Band der Ausgabe, der im Sommer 1787 er-

2 *Adam Friedrich Oeser (gestochen von Friedrich Grögory): Titeltupfer zur »Iphigenie«*

schien, zierten schließlich vier Illustrationen, die sich alle auf die »Iphigenie« beziehen: ein Frontispiz von Lips (Abb. 1), ein Titeltupfer von Oeser, gestochen von Grögory (Abb. 2), sowie zwei kleine Textvignetten auf der Seite 3 oberhalb des ersten Aufzugs und auf Seite 135 unter den letzten Zeilen des Textes (Abb. 3–6), gezeichnet und gestochen wiederum von Lips.

Der Kommentar Goethes zu den Lipsschen Illustrationen, sie sollten dem Leser »den Sinn des Alterthums« näher bringen, gibt Rätsel auf. Er liest sich wie eine Erklärung, zu der Goethe sich dem Verleger gegenüber verpflichtet sah, weil nicht alle Sujets aus sich heraus und als textgetreue Umsetzungen der »Iphigenie« verständlich waren.

3 *Goethes Schriften*, 3. Band 1787, S. 2–3 der »Iphigenie«

5 *Heinrich Lips: Textvignette zur »Iphigenie«*

4 *Goethes Schriften*, 3. Band 1787, S. 136 der »Iphigenie«

6 *Heinrich Lips: Schlußvignette zur »Iphigenie«*

Welche Themen nun hatte Lips ausgewählt und welche Vorlagen hatte er benutzt? Als Frontispiz (Abb. 1) des Bandes diente eine idyllische Szene der ersten Begegnung der Freunde Orest und Pylades mit der Priesterin Iphigenie im Angesicht des mädchenhaften Artemiskultbildes. Wie bereits von Joachim Kruse gesehen, entnahm Lips die Figurenkonstellation einem in den »Pitture d’Ercolano« 1757 abgedruckten Fresco mit dem Taurischen Mythos aus *Herculaneum*.¹³ Eben dieses Fresco verwendete auch Wilhelm Tischbein in der ersten, ebenfalls im Winter 1786/7 entstandenen zeichnerischen Fassung des Gemäldes »Goethe in der Campagna« – als Vorlage für den Reliefblock, auf dem er Goethe lagern läßt.¹⁴ Vermutlich hat Tischbein, der seit Dezember an dem Porträt seines Dichterfreundes arbeitete, Lips auf das Fresco aufmerksam gemacht. Warum Goethe die Vorlage des Frontispiz den antiken Basreliefs zurechnet – aus Nachlässigkeit etwa? – bleibt im Dunkel, zumal Lips die antikischen – und damit auch bedrohlichen – Züge des Originals weitgehend unterdrückt hat: die Protagonisten sind verkindlicht, die Dienerinnen, die das Menschenopfer vorbereiten, fehlen, der Taurer ist an den Rand gedrängt und die Szene in einen luftigen Pappelhain versetzt, den Goethe als Bühnenbild für die fünf Akte des Stücks vorgesehen hatte. Entschärft aber wird die Szene vor allem dadurch, daß die beiden Jünglinge zu einer Gruppe verbunden sind und sich miteinander zu unterhalten scheinen, während die Priesterin das Jünglingspaar wohlwollend betrachtet. Für den ungeübten Betrachter mag in dem Frontispiz das antike Vorbild nicht mehr erkennbar gewesen sein; als textgetreue Illustration zum Goethe-Text war diese Begegnungsszene trotz aller Eingriffe freilich ebenso wenig lesbar¹⁵ – anders etwa als das auf derselben Doppelseite eingehaftete Titelpuffer von Oeser, das sich durch große Textnähe auszeichnet.¹⁶

Die beiden Textvignetten (Abb. 5–6), die Lips außerdem für die »Iphigenie« stach, halten sich näher ans antike Original. Es handelt sich um zwei Szenen der reliefgeschmückten Frontseite eines stadtrömischen, um die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. entstandenen Orestsarkophags, welcher vor 1772 im Palazzo Barberini stand und seitdem im Museo Pio Clementino der Vatikanischen Museen ausgestellt ist (Abb. 7).¹⁷ Die Vignette über dem Anfang des Dramas zeigt den Mord an Ägisth und Klytämnestra durch Orest und Pylades im Beisein der erschreckten Dienerschaft und einer heranschnellenden Furie. Die Textvignette am Schluß des Dramas schildert den Aufbruch des Orest nach der Entsöhnung in Delphi: wie er schleichend und mit gezücktem Schwert über eine ruhende Furie steigt und sich vom delphischen

7 *Orestsarkophag, Vatikanische Museen, Museo Pio Clementino*

8 *Orestsarkophag, beigelegte Abbildung zu Arnold Heerens »Commentatio in Opus caelatum antiquum Musei Pii Clementini«, Rom 1786*

Dreifuß entfernt, hinter dem eine weitere Dreiergruppe schlafender Furien kauert.

In der Mordszene der Anfangsvignette bildet Lips den Sarkophag getreulich nach; durch die starke Verschattung der Figurenumrisse verleiht er der Zeichnung gar Reliefcharakter. Er erlaubt sich nur geringfügige Abweichungen: auf den Vorhang verzichtet er, von den Furien übernimmt er nur die vordere, den bei Klytämnestra kauern den Diener richtet er stärker auf und rückt ihn über die Tote; vor allem aber kennzeichnet er den Gegenstand, mit dem sich der Diener schützt, mithilfe einer zusätzlichen Girlande deutlich – und im Unterschied zum Sarkophagrelief – als einen Altar.¹⁸ Bei der Schlußvignette hingegen greift er in die Bildstruktur des Originals stark ein. Die Furiengruppe auf der linken Seite der Sarkophagfront setzt er in seiner Zeichnung ganz an den rechten Rand neben den Dreifuß. Durch die Umgruppierung entsteht nun ein regelrechter Furienchor. Trotz der veränderten Anordnung bewahrt Lips die unterschiedlichen physiognomischen Charakteristika der einzelnen Figuren, die ihnen bereits auf dem Original eigen sind: wie auf dem Sarkophag zeigt sich die Erinys, über die Orest hinwegsteigt, in der Illustration als junge und schöne Frau, die Trias hingegen erscheint in Haltung, Tracht und

Haargestaltung als wilde Dämonenmeute.¹⁹ Lipsens Eigenmächtigkeit gegenüber dem Original verwundert, und man fragt sich, ob die Veränderungen auf Goethe zurückgehen. Doch wer hatte Goethe überhaupt auf den Sarkophag und seine Thematik hingewiesen?

Die Entdeckung des Sujets war mehr als jung. Lange nämlich war das Sarkophagrelief, das Pietro Santi Bartoli schon im 17. Jahrhundert bekannt gemacht hatte,²⁰ ungedeutet geblieben; Winckelmann hatte schließlich 1767 in den »Monumenti Inediti« als erster eine mythologische Deutung vorgeschlagen:²¹ den Mord an Agamemnon und Cassandra durch Ägisth und Klytämnestra. Doch just im Frühjahr 1786 hatte Arnold Heeren, ein 27jähriger Bremer Pfarrerssohn, promovierter Historiker und späterer Professor für Geschichte an der Universität Göttingen²² (bis 1842!), während seiner Studienreise in Italien die weit befriedigendere Erklärung gefunden, es handele sich bei der Sarkophagdarstellung um die »Orestie« nach Aischylos. Heeren, stolz, Winckelmann berichtigen zu können, publizierte seine Ideen im selben Sommer in Rom in einer kleinen, lateinisch verfaßten Schrift, die er persönlich Pius VI. überreichen und erklären durfte.²³ Darin macht er den Orest-Sarkophag im Museo Pio Clementino zu einem exemplarischen Fall, an dem man »Schritt für Schritt dartun könne, daß der Künstler in die Fußstapfen des Dichters trat.«²⁴ Obgleich Heeren die Qualität des Stückes betont und vor allem für die Mittelszene, Lessing folgend, die Wahl des glücklichsten Augenblicks in der Schwebe zwischen Vergangenheit und Zukunft lobt, so klingt in seiner Abhandlung doch leises Bedauern an, in dem Sarkophag nur eine Kopie nach einem berühmten (griechischen?) Original vorzufinden.²⁵ Der Unterschied zwischen Original und Sarkophagkopie ist für Heeren jedoch nur in einem Punkt erheblich: bei der Nachbildung sei die Drei-Furien-Gruppe von ihrem originalen Platz rechts neben dem Dreifuß an den linken Sarkophagrand gerückt worden.

Vergleicht man die Thesen aus Heerens Schrift mit Lipsens Stichen, so wird deutlich, daß Lips nicht nur die Schrift gekannt haben muß, sondern sogar die Rekonstruktionsvorschläge Heerens ins Bild umgesetzt hat. Dies betrifft nicht nur die Plazierung der Furiengruppe, sondern auch weitere Einzelheiten: den Fußschemel in den Händen des Dieners etwa zeichnet er, Heerens Deutung folgend, als girlandengeschmückten Altar.²⁶ Doch Lips berücksichtigt nicht allein Heerens Ausführungen: Details wie der umgekippte Thron neben Ägisth, die spinnenartig ausgreifenden Haare der Furien oder das Ammenhäubchen (ohne Angabe des Stirnhaars) machen offenkundig, daß

er die Abbildung des Sarkophags, die Heerens Schrift beigeheftet war, als Grundlage verwendet hat (Abb. 8),²⁷ um diese freilich im Sinne des Autors zu »verbessern«. Ob Lips vor dem Original im Vatikan gearbeitet hat, ist auch nach eingehendem Vergleich schwer zu entscheiden.²⁸

Doch wer hat Goethe so bald nach seiner Ankunft auf diese Schrift aufmerksam gemacht? Die bislang unpublizierten, im Göttinger Nachlaß befindlichen Tagebücher Heerens erlauben eine Antwort.²⁹ Heeren selbst nämlich ist Goethe in Rom dreimal begegnet. Beider Romaufenthalt überschneidet sich nur kurz, da Heeren am 19. November 1786 Richtung Frankreich weiterreiste. Kennengelernt haben sich Heeren und Goethe am 13. November 1786 bei einem Mittagessen im Hause des Antiquars und Kunstagenten der Zarin Katharina II. von Rußland, Johann Friedrich Reiffenstein: Goethe, in Begleitung von Karl Philipp Moritz, wurde Heeren wohl zunächst unter seinem Incognito Philipp Möller vorgestellt. Nachdem Goethe sich zu erkennen gegeben hatte, entwickelte sich ein längeres lebhaftes Gespräch, von dem Heeren leider keine Details mitteilt, außer: »Aus seinem Auge strahlt ein heller Blick hervor, er spricht viel, aber mit vieler Bescheidenheit; da ich bei ihm saß, so hatte ich das Vergnügen, mich fast den ganzen Mittag mit ihm zu unterhalten. Moritz ist ein sonderbarer Mann; ein Mann, wie es scheint, von gesundem graden Menschenverstande, aber ohne Geschmack, ohne Erziehung und ohne Weltkenntniß. Seine platten Einfälle machten uns öfters lachen. Wir waren überhaupt sehr vergnügt...«.³⁰ Goethe und Heeren nahmen tags darauf an dem von Reiffenstein organisierten Ausflug nach Frascati teil, der sie bis nach Tusculum (»Villa des Cato«) und auf den Monte Cavo (»Iuppiter-Tempel«)³¹ führte, Heeren kehrte jedoch bereits mittags nach Rom zurück. Er besuchte Goethe und Moritz dann ein letztes Mal, um sich zu verabschieden. Goethe erwähnt in seinen Tagebüchern die Begegnungen mit Heeren mit keinem Wort, doch unter seinen Notizen findet sich im »Tragblatt« inmitten von allerlei Alltagsbeobachtungen die merkwürdige Eintragung: »Heeren der dem Papst zum Abschied die Hand schüttelt«.³² Offensichtlich war Goethe Heerens denkwürdige Papstaudienz zu Ohren gekommen, bei der jener seine Schrift über den Orestsarkophag präsentieren durfte; vielleicht auch hatte Heeren selbst sich dessen gerühmt. Von einem Händedruck zum Abschied kann freilich keine Rede sein: da Pius VI. während der Verabschiedungszeremonie die Unterhaltung immer wieder aufnahm, war Heeren gezwungen, insgesamt neun »Kniebeugungen« zu machen.³³

Heeren berichtet in den Tagebüchern nichts von einer Überreichung seiner Abhandlung an Goethe. Welchen Eindruck seine Entdeckung auf Goethe gemacht hat, erfahren wir nur indirekt: schon wenige Wochen später muß jener Lips den Auftrag erteilt haben, Kupferstiche nach dem Sarkophag anzufertigen, verbunden vielleicht mit dem Rat, die Überlegungen des Historikers zu berücksichtigen. Die Lektüre der lateinischen Schrift wird dem lateinkundigen Goethe keinerlei Schwierigkeiten bereitet haben. Ob Goethe Lips im einzelnen beraten hat, mag man bezweifeln, doch wird man die grundsätzliche Entscheidung, das Sarkophagrelief für Anfangs- und Schlußvignette in zwei Szenen aufzuspalten, eher Goethe zuweisen wollen. Man fragt sich allerdings, was beide dazu bewogen haben könnte, die wissenschaftlichen Thesen Heerens in einer Buchillustration zu berücksichtigen. Eine sachliche Korrektur Winckelmanns wird Goethe kaum im Sinn gehabt haben; die Stiche waren schließlich in der Göschen-Ausgabe nicht als antike Basreliefs gekennzeichnet und hatten auch keine erklärenden Bildunterschriften. Vielmehr mögen Heerens Überlegungen zur Komposition des »berühmten Originals« eine Rolle gespielt haben. Daß Goethe sich gerade im Dezember 1786 mit dem antiken Kopistenwesen auseinandersetzte und die Unzulänglichkeit der handwerksmäßigen »Copie« gegenüber dem »ganz verlohrenen« Original kritisierte, mag ebenfalls auf den Einfluß Heerens zurückgehen.³⁴ Zweifellos meinte er dem griechischen Entwurf mithilfe der Heerenschen Rekonstruktion einen Schritt näher gekommen zu sein.

Schwieriger zu beantworten ist, warum Goethe und Lips den Orestsarkophag überhaupt als Illustration zur »Iphigenie« ausgewählt haben. Schließlich war mit Heerens Abhandlung deutlich geworden, daß das Sarkophagbild auf die Dramenfassung des Aischylos zurückging, mit dem Iphigeniestoff also nicht leicht vereinbar war.

Zum Text selbst passen die Bilder denn auch denkbar schlecht: Die Mordszene der Titelvignette läutet den Prolog ein und bildet einen starken Kontrast zum sehnsüchtigen Monolog der Heldin wie zum ganzen Tenor des »verteufelt humanen« Stücks,³⁵ in dem Gewalt weitgehend unterdrückt und überwunden wird.³⁶ Die Schilderung des Muttermordes nimmt demzufolge im Drama auch nur eine Zeile ein.³⁷ Auch wenn man dem Eingangsbild die Funktion einer Rückschau auf die Vorgeschichte zuerkennen will, so wäre zu erklären, warum Goethe im Bild verdeutlicht haben wollte, was er im Text vermieden hat.

Noch weniger paßt das delphische Sujet der Schlußvignette, das heimliche Entkommen des bewaffneten Helden im Angesicht der Furienmeute, zum Schlußsatz des Dramas, dem wohlwollend-resignierten »Lebt wohl« des Thoas. Im 5. Akt des Dramas erringt Iphigenie einen Waffenstillstand zwischen ihrem Bruder und Thoas, und dies allein durch Worte; das gezückte Schwert der Schlußvignette aber spricht wieder von Orests Gewaltbereitschaft: ein Gegensatz ist größer kaum denkbar.

Auch die Furienschar der Vignette ist am Ende des Dramas nicht mehr »zeitgemäß«: Bereits im dritten Aufzug, recht früh im Verlauf des Stückes, wird Orest durch einen Heilschlaf von der Furienplage befreit und verkündet dies in den Armen seiner Schwester.³⁸ Der bildliche Rückblick der Schlußvignette auf die nur vorläufige Entsühnung in Delphi bedeutet gegenüber der im Stück erreichten endgültigen Erlösung in Tauris einen Rückschritt, hebt sie gleichsam auf. Die große Bedeutung, die die Furien in den Bildern einnehmen, findet keine Entsprechung im Text: Wie Schiller 1802 zu Recht kritisiert, treten die Furien in Goethes »Iphigenie« nicht auf der Bühne auf, sondern sind nur Gemütserscheinungen Orests.³⁹

Für das handlungsarme Drama, das allzu epische Züge besitzt, haben Goethe und Lips mit den Sarkophagkupfern handlungsgeladene und auf den ersten Blick wenig humane Bilder ausgewählt. Nach heutigem Maßstab stehen Text und Bild in einem Spannungsverhältnis; das Bild tritt geradezu störend zwischen Text und Leser. Doch man darf bezweifeln, daß Goethe mit der Wahl der Kupfer einen Kontrapunkt zum eigenen Drama setzen wollte. Nach Goethes eigenen Worten kam den Bildern eine pädagogische Aufgabe zu: den Leser zum »Sinne des Alterthums« näher zu leiten. Diese Aussage ist in doppelter Hinsicht schwierig zu deuten. Nicht nur bleibt dunkel, was Goethe im Januar 1787 mit dem »Sinn des Altertums« gemeint hat; ebenso wenig verrät die Formulierung, ob er die antiken Bilder – im Sinne von Kommentaren – als Erläuterung oder gar Anleitung zur Lektüre seines Dramas verstanden wissen wollte.

Es ist möglich, daß Goethe einen engen gedanklichen Zusammenhang von Bild und Drama gesehen hat, seine Forderung nach dem »Sinn des Altertums« also für Vignetten und Dramentext in gleicher Weise gelten sollte. So zumindest verstand es Herder, der schrieb, die Kupfer träfen ganz »den inneren Geschmack« des Werks. Ob Goethe selbst eine vollendete Vorstellung vom antikisierenden Charakter seines Dramas hatte, ist freilich völlig unge-

wiß, seine Briefe zumindest geben darüber keinen Aufschluß. Äußerungen, denen wir entnehmen könnten, daß er – wie später seine Rezensenten und er schließlich selbst – die »Iphigenie« bereits zur Entstehungszeit als gräzisiertes Stück aufgefaßt hat, sind nicht überliefert.⁴⁰ Vergeblich auch sucht man nach weiteren Bemerkungen, in denen er sein Erleben der römischen Antiken zur Arbeit an der »Iphigenie« in Beziehung setzte; im Gegenteil, noch in der »Italienischen Reise« wirft er der »griechischen Reisegefährtin« vor, sie habe ihn vom Schauen abgehalten.⁴¹

Ähnlich diffus bleibt auch der Begriff des Altertums, den er in den ersten Monaten seines Romaufenthaltes entwickelt hatte. Gerade der Winter 1786 bedeutete für ihn einen Umbruch in seiner Bewertung der Antike. Im Dezember schildert er die Begegnung mit Kunst und Antike in Rom »als eine Wiedergeburt, die mich von innen heraus umarbeitet«;⁴² er sei ein »geplagter Fremdling, den [anders als Orest. Anm. d. Verf.] nicht die Furien, den die Muses und Grazien und die ganze Macht der seligen Götter mit Erscheinungen überdecken.«⁴³ Noch 1820, bei seinen Arbeiten zur »Italienischen Reise«, finden wir in einem Kalender zum Dezember 1786 im Feld Kunstbetracht[ungen] folgende Bemerkung: »Schmerz des Verlernens ja Umlernens.«⁴⁴ Immer wieder stoßen wir auf Formulierungen, die deutlich machen, wie offen und voller »Demuth« sich Goethe den sinnlichen Eindrücken gegenüber verhält, die auf ihn einströmen und ihn zum Schweigen bringen: »Ich Wandrer raffte auf was ich kann. ... Sagen kann ich nichts...«⁴⁵ Die Verweigerung von Sprache angesichts der Fülle an Anschauung wird zu einem Topos seiner Briefe. In diese Frühphase seiner bedingungslosen Hingabe an die römische Antike gehört die Wahl der Textvignetten für die »Iphigenie«. Als Dramenillustrationen im engeren Sinne waren die Kupfer also wohl nicht gemeint; vielmehr hatten sie, eigenwertig und unabhängig vom Text, die Verbildlichung des Antiken zum Selbstzweck.⁴⁶ Einen zwischen Text und Kupfer vermittelnden »Sinn des Alterthums« herzustellen, überließ Goethe nicht zuletzt seinem Leser.

Gegenüber den wenig später entstehenden modernen künstlerischen »Iphigenie«-Interpretationen konnten sich die antiken Mythenbilder freilich nicht behaupten. Zu Beginn 1787 las Goethe im römischen Künstlerkreis mehrfach aus seinem Stück und inspirierte die durch den Stoff tief bewegten Künstler,⁴⁷ nicht nur Lips, zu eigenen bildlichen Umsetzungen des Gehörten. Angelika Kauffmann erstellte im Frühjahr 1787 eine Kreidezeichnung zur Textstelle »Seid ihr auch schon herabgekommen?« mit einer bewegt gestikulierenden

9 *Angelika Kauffmann: Kreidezeichnung zur Textstelle »Seid ihr auch schon herabgekommen?«, 1787; Weimar, Goethe-Nationalmuseum*

Dreiergruppe im heiligen Hain (Abb. 9).⁴⁸ Den Moment der Wiedererkennung der Geschwister setzte auch Wilhelm Tischbein ins Bild, als er im Sommer desselben Jahres in Neapel ein Gemälde von Iphigenie und Orest vor den sich zurückziehenden Furien malte; Iphigenie verlieh er die Züge Lady Hamiltons und Orest jene Goethes (Abb. 10).⁴⁹ Wie man auch die Qualität der Bilder einschätzen mag, alle zeitgenössischen bildlichen Versionen der »Iphigenie« haben eines gemein: Sie versuchen, das empfindsame Seelendrama zu fassen in handlungsarmen, dialogischen Szenen, in denen die Protagonisten ihre Empfindungen durch Gestik und Mimik deutlich machen: in Angelika Kauffmanns Düsseldorfer Zeichnung greifen sowohl Pylades als auch Iphigenie sich mit der Hand ans Herz.⁵⁰ Der Moment der Wiedererkennung, den man zwar nicht mit dramatischer Spannung, wohl aber mit innerem Ausdruck aufladen konnte, eignete sich dazu in besonderem Maße. Goethe selbst er-

10 *Wilhelm Tischbein: Iphigenie und Orest, 1787; Bad Arolsen, Stiftung des Fürstlichen Hauses Waldeck*

lebt beeindruckt, mit welchen Empfindungen die Künstler seiner »Iphigenie« begegnen.⁵¹ Vor allem die Zeichnung Angelikas, für Goethe eine ihrer glücklichsten Kompositionen, scheint er wie einen Spiegel zum eigenen Drama wahrgenommen zu haben;⁵² und wieder sind es »Gemüth« und Gefühl, die er in der Zeichnung wiederfindet.⁵³ Auch Tischbein beschreibt in seinen Lebenserinnerungen sein Iphigenie-Gemälde mit ähnlichen Begriffen der Emotion.⁵⁴

Die neuen, ganz unter dem Empfindsamkeitspostulat stehenden Illustrationen haben Goethe den modernen »sentimentalischen« Charakter seines Stückes bereits 1787 vor Augen geführt, auch wenn er 1802 dieses Verdienst in der Rückschau Schiller zuschreiben wird.⁵⁵

So nimmt es nicht wunder, daß auch die beiden Illustrationen, die den dritten Band der Goethe-Ausgabe eröffnen, dem um die »Iphigenie« entbrannten Gefühlskult nachzukommen suchen. Lipsens Frontispiz, von dem bereits oben die Rede war, bewahrt zwar die Figurenkonstellation seines antiken Vorbilds, verwandelt aber dessen unheilvolle Atmosphäre in die heitere Neugier einer ersten Begegnung zwischen den Geschwistern (Abb. 1). Auch Oeser, der im Frühjahr 1787 das Titelpuffer zum dritten Band zeichnete, stimmte in den sentimentalischen Tenor ein. Den Moment der drohenden Auseinandersetzung zwischen Orest und Thoas bannt er in eine bürgerlich-höfische Szene, in der Orest in demütig gebeugter Haltung als Zeichen seiner Identität dem veredelten und gänzlich entbarbarisierten König sein Schwert überreicht, während Iphigenie, zu einer Maria christlicher Prägung geworden,⁵⁶ den König um Milde anfleht (Abb. 2). Treu übersetzt Oeser somit die von Goethe gewollte Aufwertung des Barbaren ins Bild. Der Kontrast zwischen diesem bürgerlich-gebändigten Orest, der willfährig die Waffe aushändigt, und seinem antiken Widerpart, der in der Schlußvignette schwertschwingend zu neuen Taten aufbricht, könnte schärfer kaum sein.

Doch den Sarkophag-Vignetten war kein Glück beschieden; ebensowenig wie der Gesamtausgabe selbst. Goethe war auf dem Tiefpunkt seiner Anerkennung bei dem deutschen Publikum. Die Anzahl der Subskriptionen blieb weit hinter den Erwartungen zurück. Pläne einer Vorzugsausgabe auf holländischem Papier zerschlugen sich.⁵⁷ Als Göschen, der auf mehr als 2000 Exemplaren sitzen geblieben war, die Restexemplare 1790 in weiteren Titelaufgaben auf den Markt brachte, enthielt der dritte Band das Frontispiz von Lips und das Titelpuffer von Oeser, an Stelle der beiden Textvignetten mit den Szenen des Orestsarkophags aber fanden sich neue, bildlose Kartonblätter.⁵⁸ Rein praktische Überlegungen mögen Göschen zu dem Verzicht bewogen haben; doch dies war durchaus im Sinne Goethes. Im Herbst und Winter 1788 erwogen Goethe und Lips mit Göschens Einverständnis, die Illustrationen der ersten vier Bände für die Ausgabe auf holländischem Papier völlig zu überarbeiten, um die Bebilderung der Ausgabe stärker zu vereinheitlichen. In diesem Zusammenhang riet Goethe Lips dazu, das Titelpuffer des Iphigeniebandes noch einmal zu »durchdenken« und zu verändern, und dräng-

te zuletzt auf eine Neukonzeption aller ungenügenden Titelvignetten. Über die beiden Textvignetten mit den Sarkophagbildern hingegen verliert er kein Wort mehr.⁵⁹ Sie sind kommentarlos entfallen. Der Verzicht auf die Antiken – ob beabsichtigt oder zufällig – zeugt von einer gewandelten Rezeptionsbereitschaft der Zeit. Die »echten Antiken«, die gewaltreichen und aktionsgeladenen Abbildungen des römischen Sarkophags, konnten in einem Drama, dessen poetisches Telos nun erfahren wurde als »das Land der Griechen mit der Seele suchend«, keinen Platz mehr finden.

Doch müssen wir uns noch einmal die Frage stellen: Warum haben sie Goethe in der Anfangsphase seiner Antikenbegegnung überhaupt angezogen? Nur eine Antwort überzeugt: Als sich Goethe in Rom dem Rausch antiker Sinneseindrücke überließ, erfuhr er eine unmittelbare Wahrheit über den Sinn des Altertums, die an der Wahl der Kupfer zur Werkausgabe deutlich abzulesen ist. Spannungsvoll werden der Text der »Iphigenie« und die antiken Bilder in der ersten Auflage nebeneinander gesetzt, ohne daß dies in Goethes (und auch Herders) Augen einen Widerstreit zwischen Antike und Moderne bedeutet hätte. Mit den im folgenden Jahr entstehenden »Iphigenie«-Illustrationen zeitgenössischer Künstler setzt eine Gegenbewegung ein: in scheinbarer Unterwerfung fügen sich die Bilder dem Text, überwältigen ihn nun freilich durch ihr Sentiment. Gegen diese Bildinterpretationen der derart als klassisch empfundenen sentimentalischen »Iphigenie« können sich nun die – allzu »unklassischen« – antiken Illustrationen so wenig behaupten wie der Dramentext selbst: das Antike verliert sich in der subjektiv-empfindsamen Perspektive der Moderne. Bis zur Aneignung des Antiken als eines »wahrhaft Fremden«, wie es Hölderlin 1802 im Brief an Casimir Ulrich Böhlendorff formuliert,⁶⁰ ist es noch ein weiter Weg.

ABKÜRZUNGEN

Hagen-Nahler 1966:

Waltraud Hagen, Edith Nahler: Quellen und Zeugnisse zur Druckgeschichte von Goethes Werken, Bd. I., Berlin 1966 (Werke Goethes; Erg.-Bd. II, 1).

FA (Frankfurter Ausgabe)

Johann Wolfgang v. Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 40 Bde., Frankfurt a.M. 1985 ff.

MA (Münchener Ausgabe)

Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, 21 Bde., hg. von Karl Richter, Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, München 1985–1998.

Schuhmacher 2000

Doris Schuhmacher: Kupfer und Poesie. Die Illustrationskunst um 1800 im Spiegel der zeitgenössischen deutschen Kritik, Weimar 2000 (Pictura et Poesis, Bd. 13).

ANMERKUNGEN

- 1 Tagebuch der Italienischen Reise für Frau von Stein, Giredo, 22. 10. 1786: MA 3, 1. Italien und Weimar 1786–1790, hg. von Herbert G. Göpfert u. a., München 1990, S. 141.
- 2 Italienische Reise, 10. 1. 1787: MA 15, S. 185 ff.; Hagen-Nahler 1966, S. 53, Nr. 88: »Ich habe mich daran ganz stumpf gearbeitet... Und so hat mich denn diese Arbeit, über die ich bald hinauszukommen dachte, ein völliges Vierteljahr unterhalten und aufgehalten, mich beschäftigt und gequält. Es ist nicht das erstmal, daß ich das Wichtigste nebenher thue, und wir wollen darüber nicht weiter grillisieren und rechten.«
- 3 Brief von Goethe an Herder vom 29./30. 12. 1786: FA II, 3, S. 203.
- 4 Zur Druckgeschichte der ersten Gesamtausgabe Waltraud Hagen: Die Ausgabe von Goethes »Schriften« im Verlage Göschen (1787–90), in: Marginalien. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie (1990/91), S. 11–34; dies.: Der Erstdruck von Goethes Faustfragment, in: Beiträge zur Goetheforschung, hg. von Ernst Grumach, Berlin 1966, v. a. S. 59 ff. sowie dies.: Die Gesamt- und Einzeldrucke von Goethes Werken. Werke Goethes. Ergänzungsband 1, Berlin 1956, S. 5 f. zur sog. Ausgabe S mit vollständigem Illustrationsverzeichnis. Vgl. auch Stephan Füssel: Studien zur Verlagsgeschichte und zur Verlegertypologie der Goethe-Zeit. Georg Joachim Göschen – Ein Verleger der Spätaufklärung und der deutschen Klassik, Bd. 1, Berlin/New York 1999, S. 106 ff. Zum Verhältnis von Göschen und Goethe s. Siegfried Unseld: Goethe und seine Verleger, 2. Auflage, Frankfurt 1993, S. 117 ff.
- 5 Vor allem Chodowiecki entsprach nicht mehr den Vorstellungen Göschens: »Accordirt hab ich [mit Chodowiecki] nicht, sonst schludert und sauet er darauf los um nur fertig zu werden... Ich weiß nicht wo Göthe ist, wissen Sie es, so treiben Sie ihn doch an daß er die Sijets zu den Kupfern bald angiebt«, so Göschen am 22. 10. 1786 an den Unternehmer und Verlegerkollegen Friedrich Justin Bertuch (Hagen-Nahler 1966, S. 45, Nr. 87; zu Bertuch s. Schuhmacher 2000, S. 55 ff.). Göschen wurde in seiner Einschätzung von Chodowieckis Fähigkeiten denn auch bestätigt: die Titelpuffer der ersten beiden und des vierten Bandes (»elende Sudeleyen«, Göschen an Seidel am 14. 7. 1787: Hagen-Nahler 1966, S. 79, Nr. 158)

- waren in seinen Augen so mißlungen, daß er für mehrere Bände neue Zeichnungen in Auftrag gab, vgl. Hagen-Nahler 1966, ebd.; zu der abnehmenden Popularität Chodowieckis Schuhmacher 2000, S. 144 f. Unter den neuen von Göschen herangezogenen Illustratoren waren Jacob Mechau und der Leipziger Zeichenlehrer Goethes Adam Friedrich Oeser.
- 6 »Mit den Kupfern hab ich Teufelssprünge gehabt. Chodowiecky und Meil hatten andre Arbeiten angenommen, weil die Sujets ausblieben. Meil kann nur eine Vignette bis Ostern machen dagegen zeichnet Chodowiecki noch eine Vignette und Geysler sticht sie, eine Vignette soll Oeser zeichnen – zur Iphigenia und Berger stechen, eine soll Vogel in Dresden oder Rode zeichnen und Penzel oder Geysler stechen. Ich mochte gern immer Sujets aus den neuen Stücken haben // Die Wahl der Gegen[ände] hab ich Chodow. und den übrigen Kupferstechern ganz überlaßen. // Zeichnungen will Chod. nicht schicken. Er sagt zu dem was er selbst sticht macht er nie ausgeführte Zeichnungen.«: Göschen an Bertuch am 17. 1. 1787, Hagen-Nahler 1966, S. 57, Nr. 98.
 - 7 Joachim Kruse: Johann Heinrich Lips 1758–1807. Ein Zürcher Kupferstecher zwischen Lavater und Goethe. Ausstellungskatalog Coburg 1989, S. 145 ff., Nr. 72 a–b und 73 mit Abb. und einer detail- und kenntnisreichen Besprechung der Textvignetten. Der Zusammenhang der Vignetten mit der Schrift Heerens (s. u.) ist Kruse freilich entgangen. Zu den Titelpupfern des 5. und 8. Bandes wird Angelika Kauffmann die zeichnerischen Vorlagen liefern.
 - 8 Goethe an Göschen, 13. 1. 1787. Hagen-Nahler 1966, S. 54, Nr. 94; Kruse 1989 (Anm. 7), S. 145 f.; Goethe irrt hier in der Bandzahl, was auch Göschen zunächst irritiert, vgl. die folgende Anm.
 - 9 Vgl. den Eintrag in seinem Notizbuch (Briefverzeichnis) vom 27. 1. »Herder schwer Packet Kupferplatten, Zueignung...« Hagen-Nahler 1966, S. 61, Nr. 107; FA II, 3, S. 1043. Auch Frau von Stein erhält zunächst einen Probedruck des Frontispizes vorweg, und brieflich fordert Goethe sie am 27. 1. auf, sich von Herder alles zeigen zu lassen, was das Paket enthalte; FA II, 3, S. 234. Göschen muß drei Monate auf die Sendung warten: »Wegen der Kupfer und Vign[etten] ist schon alles arangirt. Ich wünsche nur das ich die aus Rom hätte weil ich immer noch fürchte das Frontespitz gehört zum 3^{ten} Band statt zum 4^{ten} weil Göthe was vom Sinn des Alterthums sagt und ich nicht weiß was das zum 4^{ten} Band soll...« Göschen an Bertuch am 15. 2., Hagen-Nahler 1966, S. 63, Nr. 113.
 - 10 Brief von Herder an Göschen vom 15. 2. 1787, nach Kruse 1989 (Anm. 7), S. 146; Hagen-Nahler 1966, S. 62, Nr. 112 zitieren den Brief mit etwas anderem Wortlaut: »Sie [die Kupfer] sind sehr schön und ganz im Geiste des Werkes selbst.«
 - 11 Brief von Göschen an Bertuch vom 7. 3. 1787, Hagen-Nahler 1966, S. 67, Nr. 124.
 - 12 In einem Brief vom 9. 2. 1788 verhandelt Goethe mit Göschen das Honorar für Lips: »Für die beyden Platten zum 3^{ten} und 5^{ten} Bande erhält H. Lips 8 Carolin oder französische Lousd. Wollen Sie wegen der zwey Vignetten zur Iphigenie noch etwas zulegen: so wird es ihn freuen«. Göschen kommt der Forderung gerne nach; Lips wird zwei Carolin für beide Textvignetten erhalten: Kruse 1989 (Anm. 7), S. 147; Hagen-Nahler 1966, S. 130 f., Nr. 271.
 - 13 *Le Pitture antiche d'Ercolano e contorni*, vol. I, Neapel 1757, S. 63 ff., Taf. 12.
 - 14 Zur ersten Fassung des Gemäldes und den antiken Vorlagen des Reliefblocks Klaus Parlasca: Iphigenie in Tauris, in: Festschrift für Frank Brommer, hg. von Ursula Höckmann und Antje Krug, Mainz 1977, S. 231–236, Taf. 62–63. Das Relief der endgültigen Fassung geht, wie Henning Wrede in: *Der Codex Coburgensis*. Ausstellungskatalog Coburg, hg. von Henning Wrede und Richard Harprath, Coburg 1986, S. 66, Nr. 68 ausgeführt hat, auf ein Sarkophagfragment in der Villa Albani zurück, welches durch einen Stich Guattanis im Winter 1786/87 bekannt gemacht worden war. Des weiteren könnte Tischbein von dem

- heute in München und ehemals im Palazzo Accoramboni aufbewahrten Orestsarkophag angeregt worden sein, den Johann Joachim Winckelmann: *Monumenti Antichi Inediti Spiegati ed Illustrati*, Rom 1767, S. 200 ff., Abb. 149 abgebildet hatte; vgl. auch Henning Wrede: *Die Opera De' Pili* und das Berliner Sarkophagcorpus, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 104 (1989), S. 393 ff. (m. Abb.). Kruse 1989 (Anm. 7) folgt Wrede in dieser Einschätzung.
- 15 Im Stück sind zu Beginn des zweiten Auftritts Pylades und Iphigenie zunächst zu zweit.
 - 16 Goethe in Italien. Ausstellungskatalog Düsseldorf, hg. von Jörn Göres, Mainz 1986, S. 243 f., Abb. 140; »...endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!« Goethe in Rom, Ausstellungskatalog Rom, Bd. II, hg. von Konrad Scheurmann, Mainz 1997, S. 173, Nr. 203 (m. Abb.). Oesers Titelpuffer stellt die Szene dar, in der Orest zum Zeichen seiner Identität Thoas das Schwert Agamemmons in die Hand drückt (Vers 2035 ff.).
 - 17 *Census*, RecNo. 161445; Carl Robert: *Mythologische Zyklen. Die Antiken Sarkophagreliefs*, Bd. II, Berlin 1890, S. 158, Taf. 56; Bernhard Andreae, in: *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Bd. I: *Die päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran*, begr. von Wolfgang Helbig, hg. von Hermine Speier, 4. Auflage, Tübingen 1963, S. 414 f., Nr. 523. Zu dem Sarkophag s. die Verf.: *Orestes auf römischen Sarkophagen*, Berlin 2005, S. 59 ff.
 - 18 Des weiteren unterschlägt Lips den Block unter Klytämnestras Achsel, fügt aber die auf dem Sarkophag verdeckte Fußpartie hinzu.
 - 19 Auffällig am Original wie an Lipsens Zeichnung ist etwa der Unterschied in der Haarbildung der Furien: Die Erinyen der Dreiergruppe haben aufgebohrte, ungeordnete Schlangenhaare, die Furie zu Füßen Orests eine gepflegte Mittelscheitelfrisur mit Nackenknoten. Im Unterschied zum Original läßt Lips die drei Furien nicht in felsigem Gelände kauern, sondern sich auf Postamente stützen. Auch der Dreifuß steht nicht auf einer Felserhebung, sondern auf dem nicht näher gestalteten Boden. Zum Gegenstand in der linken Hand des Orestes vgl. unten Anm. 28.
 - 20 Giovanni Pietro Bellori verfaßte die Legende zu Bartolis Kupfertafel: *Pietro S. Bartoli: Admiranda Romanarum Antiquitatum ac Veteris Sculpturae Vestigia*, Rom 1693, Taf. 52.
 - 21 Johann Joachim Winckelmann: *Monumenti Antichi Inediti Spiegati ed Illustrati*, Rom 1767, S. 193 ff.
 - 22 Der heute vergessene Heeren wird zu einem der bedeutendsten Historiker des frühen 19. Jahrhunderts, der sich vor allem durch seine Schriften zum Zusammenhang von Kultur und Handel sowie zur persischen Kultur einen Namen macht. Goethe zählt ihn noch 1819 in den »Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des West-östlichen Divans« unter »Nähere Hilfsmittel« als einen jener Männer auf, die sein Verständnis von »Natur und Unmittelbarkeit« der persischen Schriften befördert haben: *MA 11, 1. 2: West-Östlicher Divan*, hg. von Johannes John, München 1998, S. 233. Nach Ausweis der Tagebücher arbeitete Goethe im Juli 1811 Heerens »Geschichte des Handels« durch; im November 1816 las er in dessen »Ideen über die Politik, den Verkehr und den Handel der vornehmsten Völker der Alten Welt« das Kapitel zu den Indern. Zu Heeren Christoph Becker-Schaum: *Arnold Hermann Ludwig Heeren. Ein Beitrag zur Geschichte der Geschichtswissenschaft zwischen Aufklärung und Historismus*, Frankfurt 1993, zur Italienreise vor allem S. 49 ff.
 - 23 Arnold Heeren: *Commentatio in Opus caelatum antiquum Musei Pii Clementini*, Rom 1786, S. 1 ff. (non vidi); Wiederabdruck auf deutsch in: ders.: *Bibliothek der alten Litteratur und Kunst*, Bd. III, Göttingen 1788, S. 1 ff. sowie in leicht veränderter Form in: ders.: *Historische Werke*, Bd. III, Göttingen 1821, S. 121–149. Zur Entstehungsgeschichte der Schrift und zur Romreise vgl. den persönlichen Lebensrückblick Heerens: Arnold Herr-

- mann Ludwig Heeren: Historische Werke, Bd. I, Göttingen 1821, S. XXXIX. Zur Papstaudi-
 enz vgl. unten Anm. 32 f.
- 24 Heeren: Historische Werke, Bd. III, 1821 (Anm. 23), S. 123; 144. In der Aufsatzfassung von
 1821 nimmt Heeren einen Rundaltar als Vorbild an.
 - 25 Heeren ebd., S. 124. Heeren vermeidet jegliche Bemerkung zur Zeitstellung von vermeint-
 lichem »Original« und seinen Sarkophagkopien.
 - 26 Zur Ara vgl. Heeren ebd., S. 148. In der Figur, die heute als Diener verstanden wird, sieht
 Heeren einen »Begleiter des Orest«, der die Ara vor der Blutbesudelung durch Klytämne-
 stra schützen wolle.
 - 27 In Details wie etwa den Gewandfalten oder den Haaren folgt Lips weitgehend dem Kupfer
 der Heerenschen Schrift.
 - 28 In nur wenigen Einzelheiten folgt Lips dem Original getreuer als das Heerensche Kupfer:
 so ist der Kessel des Dreifußes bei Lips richtiger als bei Heeren als echter Metallkessel ge-
 kennzeichnet; außerdem gibt Lips dem aufbrechenden Orestes einen Gegenstand in die lin-
 ke Hand, wobei er freilich die Schwertscheide des Originals mit dem dahinter aufragenden
 Lorbeerzweig verwechselt; in der Heerenschen Zeichnung hingegen war die Hand leer. Er-
 staunlich präzise wiedergegeben ist auch das unter dem Gewand hervorlugende Geschlecht
 Ägists, das in der Zeichnung bei Heeren wie eine Verlängerung des Gewandsaums gelesen
 werden könnte. Dieses Detail ist heute am Original nicht mehr nachzuprüfen, da es offen-
 sichtlich im 19. Jahrhundert mit einer frühen Gewandverlängerung aus Gips überdeckt wurde.
 Wollte man eine hypothetische Entstehungsgeschichte der Lipsschen Stiche schreiben, so
 müßte man davon ausgehen, daß er nach Heerens Text und Titelkupfer seine Stiche erstellte
 und nur einzelne Details, wenn überhaupt, am Original überprüfte.
 - 29 Vgl. die Einträge in Heerens bislang noch unpubliziertem Reisetagebuch vom 13. bis 16.
 November 1786, Neue Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Cod. Ms Heeren 14.
 Für die Möglichkeit der Einsichtnahme danke ich den Mitarbeitern des Handschriften-
 lesesaals der NSuUb herzlich. Die Publikation der Tagebücher wird von Helga Schmidt
 vorbereitet; einige Auszüge aus dem Romaufenthalt finden sich bei Helga Schmidt: »Vor
 uns lag das stolze Rom...«. Arnold Herrmann Ludwig Heeren als Reisender in Rom 1786,
 in: *Nova de veteribus*. Mittel- und neulateinische Studien für Paul Gerhard Schmidt, hg. von
 Andreas Bihrer und Elisabeth Stein, München/Leipzig 2004, S. 1062–1086.
 - 30 Eintrag vom 13. November 1786, Neue Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen,
 Cod. Ms Heeren 14, zitiert nach Schmidt 2004 (Anm. 29), S. 1084; Heeren: Historische
 Werke, Bd. I, 1821 (Anm. 23), S. XLV: »In den zwey Wochen, die ich noch in Roma war,
 hatte ich das Glück Göthe und Moritz kennen zu lernen; ich traf sie bei Reiffenstein; und
 nahm Theil an der Landpartie nach Frascati, die auch Göthe in seinem Leben erwähnt«.
 - 31 Vgl. die Schilderung in der Italienischen Reise vom 15. 11. 1786: MA 15, S. 158 ff.
 - 32 FA 15, 2: Italienische Reise, hg. von Christoph Michel und Hans Georg Dewitz, Frankfurt
 1993, S. 784, dort unkommentiert. Goethe scheint hier den Moment der Überreichung der
 Schrift an Pius VI. zu vermengen mit dem überaus herzlichen, tränenreichen Abschied,
 den Heeren bei seiner Abreise von Kardinal Borgia nahm, der ihn in Rom sehr gefördert
 hatte, vgl. Heeren: Historische Werke, Bd. I, 1821 (Anm. 23), S. XLV.
 - 33 Tagebucheintrag vom 5. 9. 1786, Cod. Ms Heeren 13. Die lebhaftere Schilderung der Papst-
 audi- enz ist zitiert bei Schmidt 2004 (Anm. 29), S. 1082 f.
 - 34 Goethe hielt eine moderne Nemesis-Statuette des Bildhauers Alexander Trippel für besser
 als das antike Original: »da viele mittelmäßige Künstler, ja Handwercker in Alten Zeiten nach
 guten Originalen copierten, ja zuletzt Copie von Copie gemacht ward, so kann an einer Sta-
 tue die Idee schön, Proportion und Ausführung aber schlecht seyn und ein neuerer Künstler
 kann ihr einen Theil der Vorzüge wiedergeben, die ihre ganz verlohrenen Originale hatten.«:

- Brief an Carl August vom 12. und 16. 12. 1786: FA II, 3, S. 191. Ähnlich auch an die Herzogin Louise in einem Brief vom 12. und 23. 12. desselben Jahres: FA II, 3, S. 167.
- 35 So Goethe über das eigene Drama in einem Brief an Schiller vom 19. 1. 1802.
- 36 In Bologna äußert Goethe seinen Abscheu vor den gewaltsamen Martyrienbildern der Spätrenaissance, vgl. *Italienische Reise* am 19. 10. 1786: MA 15, S. 122 ff. Vgl. Donat De Chapeaurouge: *Goethe und der Bildgegenstand*, in: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. *Goethes Maler und Freund*. Ausstellungskatalog Cismar, hg. von Hermann Mildenerger, Oldenburg 1986, S. 116 f.; Nikolaus Himmelmann: *Utopische Vergangenheit*. Archäologie und moderne Kultur, Berlin 1976, S. 23; zu Goethes Ablehnung von Leid und Gewalt in der antiken Kunst vgl. auch Norbert Miller: *Der Wanderer*. Goethe in Italien, München 2002, S. 120, Anm. 102.
- 37 Vers 1038: »Und Klytämnestra fiel durch Sohnes Hand«. Erwähnt wird der Muttermord auch in Vers 1933. Ägisth kommt im Zusammenhang des Mordes bei Goethe nicht vor, ebenso wenig wie Pylades – Goethe hatte also kaum an ein großes Gemetzel gedacht, wie es auf dem Sarkophag dargestellt ist.
- 38 Die eigentliche Befreiung von der Verfolgung wird nicht beschrieben: Orest erwacht nach dem Schlaf genesen, Vers 1257 ff., und verkündet seine Gesundung in den Armen seiner Schwester: »Die Eumeniden ziehen, ich höre sie, zum Tartarus und schlagen hinter sich die ehern Tore fernabdonnernd zu.« (Vers 1359–1361).
- 39 Schiller bezeichnet in dem Brief an Christian Gottfried Körner vom 21. 1. 1802 die Iphigenie »gleichwohl als seelenvolles Produkt ... Sie [die Iphigenie] ist aber so erstaunlich modern und ungriechisch, daß man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stück zu vergleichen. Sie ist ganz nur sittlich; aber die sinnliche Kraft, das Leben...geht ihr ab«: *Schillers Briefe* 1. 1. 1801 – 31. 12. 1802. *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. 31, hg. von Stefan Ormanns, Weimar 1985, S. 89 ff. Und in einem Brief an Goethe vom 22. 1. 1802, ebd. S. 92: »Orest selbst ist das Bedenklichste im Ganzen; ohne Furien ist kein Orest, und jetzt, da die Ursache seines Zustands nicht in die Sinne fällt, da sie bloß im Gemüt ist, so ist sein Zustand eine zu lange und zu einförmige Qual, ohne Gegenstand.«
- 40 Vgl. die Rezensionen von Wieland und anderen: FA V, 1, S. 1303 sowie Julius W. Braun: *Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen 1787–1801*, Berlin 1884, S. 2 ff.; und Goethes eigene Äußerungen im Gespräch mit Riemer am 20. 7. 1811.
- 41 *Italienische Reise*, Rom, 6. 1. 1787: FA I, 5, S. 1293. Daß die Entstehung in Rom den antiken Charakter des Stücks verstärkt hätte, sagt Goethe nirgends, nur daß »Iphigenie« das südliche Klima wohl bekomme, vgl. das Tagebuch für Frau von Stein vom 30. 9. 1786.
- 42 *Italienische Reise*, Rom 20. 12. 1786: MA 15, S. 177: »Ich dachte wohl hier was rechts zu lernen; daß ich aber so weit in die Schule zurück gehen, daß ich so viel verlernen, ja durchaus umlernen müßte, dacht ich nicht. Nun bin ich aber einmal überzeugt und habe mich ganz hingegeben, und je mehr ich mich selbst verläugnen muß, desto mehr freut es mich. Ich bin wie ein Baumeister, der einen Thurm aufführen wollte und ein schlechtes Fundament gelegt hatte; er wird es noch bei Zeiten gewahr und bricht es gern wieder ab...«: Ernst Grumach: *Goethe und die Antike*, Bd. I, Berlin 1949, S. 404 f.
- 43 Brief an Herder vom 13. 1. 1787 (Begleitschreiben zum Manuskript der »Iphigenie«): FA II, 3, S. 220.
- 44 FA 15, 1, S. 160.
- 45 Brief an Herder, ebd.
- 46 Noch um 1800 wird Goethe Abbildungen antiker Kunstwerke als symbolische, nur allgemein auf den Text bezogene Illustrationen den konkreten szenischen Illustrationen vorziehen, welche die Imagination des Lesers einschränken. Vgl. Schuhmacher 2000, S. 154 ff.

- 47 Vgl. den Brief von Tischbein an Goethe vom 10. 1. 1817: »Und des Abends laßen Sie uns Ihre Ephigini vor. Das einzige mahl, das ich habe leßen hören, das es in mich gedrunen ist, und noch thönt es oft in mir, und wallen mir Gedanken auf, die ich wohl schreiben möchte«, zit. nach Wolfgang von Oettingen: Goethe und Tischbein, Weimar 1910 (Schriften der Goethesellschaft, Bd. 25), S. 18.
- 48 Goethe-Museum Düsseldorf: Angelika Kauffmann, Ausstellungskatalog Düsseldorf/München/Chur, hg. von Bettina Baumgärtel, Ostfildern-Ruit 1998, S. 333, Abb. 181 mit weiterer Lit.; Goethe in Italien 1986 (Anm. 16), S. 245 f., Nr. 146. Die hier abgebildete Variante befindet sich im Goethe-Nationalmuseum Weimar: Goethe e l'Italia. Ausstellungskatalog Trient, Mailand 1989, Abb. 129, Nr. 151.
- 49 Stiftung des Fürstlichen Hauses Waldeck, Bad Arolsen: Lady Hamilton und Tischbein. Der Künstler und sein Modell. Ausstellungskatalog Oldenburg, hg. von Silke Köhn, Isensee 1999, S. 24 ff., Abb. 13–18; Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethes Maler und Freund 1986 (Anm. 36), S. 219 f., Nr. 64, Abb. 157; Goethe in Italien 1986 (Anm. 16), S. 244 ff., Nr. 141 m. Abb. S. 236. Italienische Reise, Zweiter Römischer Aufenthalt, Neapel, den 17. Mai 1787 (Bericht Juli): »Außer manchen geistreich aufgefaßten wunderlichen Vorfällen und genialen Ansichten erfuhren wir das Nähere durch Zeichnung und Skizze von einem Gemälde, mit welchem er sich daselbst hervortat. In halben Figuren sah man darauf Oresten, wie er am Opferaltar von Iphigenien erkannt wird und die ihn bisher verfolgenden Furien soeben entweichen. Iphigenie war das wohlgetroffene Bildnis der Lady Hamilton, welche damals auf dem höchsten Gipfel der Schönheit und des Ansehens glänzte. Auch eine der Furien war durch die Ähnlichkeit mit ihr veredelt, wie sie denn überhaupt als Typus für alle Heroinen, Musen und Halbgöttinnen gelten mußte.«: MA 15, S. 462; vgl. auch den Brief von Heinrich Meyer an Goethe vom 22. Juli 1788, in dem er das Gemälde zu den »schönen Dingen« zählt: Briefe an Goethe, Bd. 1, hg. von Karl Robert Mandelkow, Hamburg 1965, S. 103. Die Vorzeichnungen zu dem Gemälde (vgl. Köhn 1999 (Anm. 49), S. 28, Abb. 14) geben die Furie in einer Haltung wieder, die ganz offensichtlich dem ausholenden Orest auf dem Orestsarkophag im Museo Pio Clementino entlehnt ist.
- 50 Zum Sensibilitätskult, der in der Nachfolge von Sternes »Tristram Shandy« Dichtung und Kunst Europas erfaßt hatte, in den Bildern Angelika Kauffmanns vgl. Werner Busch, in: Angelika Kauffmann 1998 (Anm. 48), S. 40 ff.
- 51 Goethe an Frau von Stein am 14. 12. 1786 über Tischbeins Aufnahme des Dramas: »Die sonderbare, originale Art, wie dieser das Stück ansah und mich über den Zustand, in dem ich es geschrieben, aufklärte, erschreckte mich. Es sind keine Worte, wie tief und fein er den Menschen unter dieser Helden Maske empfunden.«: FA II, 3, S. 193.
- 52 Er erwähnt die Zeichnung in einem Brief an Göschen, der dies als Angebot liest, die Zeichnung als Illustration in die Gesamtausgabe aufzunehmen. Brief an Göschen vom 15. 8. 1787: »Es ist vielleicht eine ihrer glücklichsten Kompositionen«: FA II, 3, S. 315; Göschen formuliert sein Zögern in einem Brief an Bertuch vom 22. 9., Hagen-Nahler 1966, S. 94, Nr. 196: »Es kommt darauf an wie die Zeichnung von der Angelica ist. Wir wollen sehen ob er sie hergiebt. Bause ist im Stande für eine Platte nach der Angelica 1000 Thaler zu fordern.«
- 53 Brief vom 8. 6. 1787 an Frau v. Stein: »Angelika hat gar gemüthlich die Stelle: »Seyd ihr auch schon herabgekommen?« gezeichnet.«: FA II, 3, S. 306; Italienische Reise, Neapel, 13. 3. 1787: »Angelica hat aus meiner Iphigenie ein Bild zu malen unternommen; der Gedanke ist sehr glücklich und sie wird ihn trefflich ausführen. Den Moment da sich Orest in der Nähe der Schwester und des Freundes wiederfindet. Das was die drei Personen hinter einander sprechen, hat sie in eine gleichzeitige Gruppe gebracht und jene Worte in Gebärden verwandelt. Man sieht auch hieran wie zart sie fühlt und wie sie sich zuzueigenen weiß, was in ihr Fach gehört. Und es ist wirklich die Achse des Stücks.«: MA 15, S. 252.

- 54 »Aus meinem Leben« von Wilhelm Tischbein, hg. von Lothar Brieger, Berlin 1922, S. 245: »Die Priesterin Iphigenia ... fliegt zu ihm, umarmt ihn, den Gefundenen, lange Ersehnten; aber er ist kalt, fühlt nicht..., empfindet nicht...Die Gefühle sind in äußerster Bewegung, sie hat den Bruder gefunden und den Gefundenen verloren.« Lady Hamilton mit ihren unerschöpflichen mimischen Möglichkeiten lieferte Tischbein zu allen Figuren den Gemütsausdruck, zu ihren »Attitüden« vgl. Köhn 1999 (Anm. 49), S. 15 ff.
- 55 »Schiller aber, der ganz subjektiv wirkte, hielt seine Art für die rechte, und, um sich gegen mich zu wehren, schrieb er den Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung. Er bewies mir, daß ich selber, wider Willen, romantisch sei, und meine Iphigenie, durch das Vorwalten der Empfindung, keineswegs so klassisch und im antiken Sinne sei, als man vielleicht glauben möchte.«: Gespräche mit Eckermann, 21. 3. 1830: Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hg. von Heinz Schlaffer, MA 19, München 1986, S. 367; Grumach 1949 (Anm. 42), S. 115.
- 56 Auch Goethes Vorstellung von Iphigenie ist nicht frei von christlichen Zügen. So überkommt ihn beim Anblick der heiligen Agathe Raffaels in Bologna der Wunsch, der Heiligen seine »Iphigenie« vorzulesen und diese nichts sagen zu lassen, was die Heilige nicht auch hätte sagen können, vgl. Italienische Reise vom 19. 10. 1786.
- 57 Hagen 1990/91 (Anm. 4), mit einer genauen Auflistung der Verkaufszahlen einer anschaulichen Schilderung des Buchwesens der Zeit; auch Schuhmacher 2000, S. 51 ff. Zur gescheiterten Vorzugsausgabe auch Hagen 1966 (Anm. 4), S. 67 ff. Zur mehr als verhaltenen Reaktion auf die Gesamtausgabe auch Unseld 1993 (Anm. 4), S. 126 ff., 138 ff.; Schuhmacher 2000, S. 146.
- 58 Von den Textvignetten hatte Göschen laut eigener Rechnungsaufstellung (Hagen-Nahler 1966, S. 414) 1850 Exemplare auf stärkerem Kartonpapier drucken lassen, da die Vignetten auf dem Normalpapier durchschlugen. Möglicherweise waren also für den Rest der Auflage die Blätter ausgegangen und die alten Platten unbrauchbar geworden; Göschen verzichtete freilich darauf, die Vignetten nochmals stechen zu lassen, ließ aber in der Titelaufgabe S' auf dem neuen Karton von Seite 4 einen Druckfehler (knüpfen statt knüpfen) ausbessern, vgl. Hagen 1956 (Anm. 4), S. 9 f. und S. 13 zur Ausgabe S und der Titelaufgabe S' von 1790.
- 59 Zur Neugestaltung der Illustrationen, über die im Herbst und Winter 1788 verhandelt wurde, Hagen-Nahler 1966, Nr. 314; 320; 336; 403 und Kruse 1989 (Anm. 7), S. 148 ff., der den entscheidenden Brief Goethes an Lips vom 28. 11. 1788 abdruckt: »...ersteres [Iphigenie; Erl. Kruse] könnten Sie noch einmal durchdenken und vielleicht eins und das andre daran verändern. Die übrigen dreye... könnten Sie, je nach dem Sie damit zufrieden wären, entweder beybehalten und sie nur mit mehrerer Korrektion und Egalität nachbilden, oder sie gar anders komponieren, oder sich aus den Stücken andre Gegenstände wählen. Eben so mit den Vignetten, welche meistens schlecht sind und ganz umgearbeitet werden müssen.« Lips erwägt in einem Brief an Göschen vom 10. 12., für die Titelpuffer »egale Medaillons nach der Antike zu nemmen« und nur die Frontispizkupfer figürlich und illustrativ zu gestalten.
- 60 Hölderlin, Sämtliche Werke, Bd. 6,1, hg. von Friedrich Beissner, Stuttgart 1954, S. 426; zum Brief an Böhlendorff und zu seiner Bedeutung für die Überwindung des Klassizismus vgl. Peter Szondi: Hölderlin-Studien, Frankfurt 1967, S. 85–104.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Kruse 1989 (Anm. 7), S. 155, Nr. 73. – Abb. 2: Goethe in Italien 1986 (Anm. 16), S. 243 f., Abb. 140. – Abb. 3: Goethe's Schriften, 3. Band (1787), S. 3, Abdruck mit freundl. Genehmigung der Staatsbibliothek München. – Abb. 4: ebd., S. 136, Abdruck mit freundl. Genehmigung der Staatsbibliothek München. – Abb. 5: Kruse 1989 (Anm. 7), S. 153, Abb. 72a. – Abb. 6: Kruse 1989 (Anm. 7), S. 153, Abb. 72b. – Abb. 7: Photothek des Seminars für Klassische Archäologie der Universität Heidelberg. – Abb. 8: Arnold Heeren: Historische Werke, Bd. III, 1821, Beigeheftetes Kupfer. – Abb. 9: Goethe-Nationalmuseum Weimar: Goethe e l'Italia 1989 (Anm. 48), Abb. 129, Nr. 151. – Abb. 10: Der Künstler und sein Modell 1999 (Anm. 49), S. 24, Abb. 13.

EIN GRIECHISCHES GRABEPIGRAMM AUF DEM NEUEN
MARIENFRIEDHOF, BERLIN-PRENZLAUER BERG¹

VEIT VAELSKE

»... Das Klassische ... das ist das, was die Seele freimacht«²

Bis in die jüngste Zeit schmückten kulturbegeisterte Berliner ihre Grabstätten mit variationsreichen Zitaten aus dem antiken Formenschatz.³ Solche noch in großer Fülle anzutreffenden Monumente sind verbunden mit der figürlichen und ornamentalen Rezeption des Altertums an den Häuserfassaden des 19. und 20. Jahrhunderts.⁴ Neben den Archäologen können aber auch die klassischen Philologen Interessantes und Vertrautes entdecken. Auf dem Neuen Marienfriedhof an der Prenzlauer Allee, unweit des Alexanderplatzes, findet sich zum Beispiel das Grab des Studienrats i. R. Siegfried Sierke. Nicht allein aufgrund seiner Größe und des hellen Muschelkalksteins hebt sich der Grabstein von den umliegenden Denkmälern ab, er fällt auch auf wegen der zwanzigzeiligen Inschrift, die in drei Sprachen eindringlich über das Schicksal des Toten und seiner Familie Auskunft gibt.

Der Grabstein mit einer gesamten Breite von ca. 180 cm und einer Gesamthöhe von ca. 169 cm steht auf einer Plinthe aus demselben Material, die ca. 195 cm breit und mindestens 20 cm hoch ist. Da sie aber im Erdreich verschwindet, ist ihre genaue Höhe nicht festzustellen. Das eigentliche Inschriftenfeld wird von einem 34,5 cm breiten bzw. hohen Profil gerahmt, das aus drei nach innen abgetreppten Fascien und einem Kyma an der Innenseite besteht. Das Profil, der antiken Gebälkordnung entlehnt, ist wie mit dem Zahneisen bossiert, d. h. verziert durch breite Rinnen oder Kerben, die oben parallel zur Hochachse des Denkmals verlaufen, an den Seiten aber zu dieser im rechten Winkel stehen. Ähnliche Kerben, eine Reminiszenz an den Saum- oder Randschlag im griechisch-römischen Mauerwerk, befinden sich an allen anderen Seiten des Steins und auf der Plinthe. Hier sind sie aber nicht mehr axial, sondern wild angeordnet. Der Grabstein besteht, abgesehen von der Plinthe, aus zwei Segmenten; aufgesetzt ist dabei der Block des oberen Profils mit gewalmtener Oberseite. Irgendwann nach der Aufstellung brachen diese beiden Segmente des Denkmals, wurden aber ebenso geflickt wie mehrere Stellen der Inschrift. Die Buchstaben wurden mit schwarzer Farbe nachgezogen.

1 *Das Grabmal Siegfried Sierkes auf dem Neuen Marienfriedhof, Berlin-Prenzlauer Berg*

- 1 Have, cara anima
2 SIEGFRIED SIERKE
3 geb. am 30. April 1885
4 im Pfarrhaus Schnellwalde Kr. Mohrunen Ostpr.
5 gest. am 12. Dez. 1963
6 Studienrat in Königsberg und Berlin
7 Vita labor luctans. Mi mors dat sola quietem
8 S. Sierke
9 Τὸν πάσης πολὺβιβλον ἀφ' ἱστορίας μελεδωνόν
10 πρέσβυν ἀοιδοπόλων δρεψάμενον σελίδα
11 Ζεῖνη γ' ἔν κόλποις κρύπτει κόνις εὐσεβίης δέ
12 εἶνεκεν εὐσεβέων χῶρον ἔβη φθίμενος
13 OLGA DOROTHEA SIERKE GEB. RADTKE
14 geb. 24. 5. 1892 in Kbg.
15 In memoriam =
16 ANNA SIERKE GEB. SIERKE

- 17 geb. 18. 4. 1887 gest. 14. 10. 1915 in Kbg.
 18 Dr. SIGURD SIERKE
 19 geb. 27. 4. 1915 in Kbg. gefallen 25. 3. 1945
 20 als Oblt bei Heiligenbeil

Die Inschrift muß hier nicht mehr paraphrasiert werden. Ihr Wortlaut geht aus der beigegebenen Umschrift (oben) deutlich hervor. Im folgenden seien aber die altsprachlichen Teile der Inschrift (Zeilen 1; 7; 9–12) übersetzt.

- a) (Zeile 1) »Lebe wohl, liebe Seele.«
 b) (Zeile 7) »Das Leben ist mühevoller Qual. Allein der Tod gibt mir Ruhe.«
 c) (Zeile 9 ff.) »Fremde Erde birgt in ihren Triften⁵ den alten Aufseher, vielbelesen in der ganzen Geschichte, der jede Textseite der Sängersammelte. Wegen der Frömmigkeit ging er schwindend ins Land der Frommen.«

Der zuerst stehende Abschiedsgruß ist als Teil von antiken Grabinschriften bekannt.⁶ Aber schon das antiquierende »H« vor dem gebräuchlicheren »ave« weist auf die philologische und humanistische Intention der Vorgänge hin, die zur besonderen Gestalt des Monuments führten.

Dieser Eindruck verstärkt sich, betrachtet man den zweiten Text, einen lateinischen Hexameter. Bei der Abfassung desselben bediente sich Sierke der in der römischen Antike genutzten poetischen Abkürzung des Reflexivpronomens »mihi«. Durch die Großschreibung des »M« ist nicht nur die Zäsur des Verses markiert, sondern auch kunstvoll der inhaltliche Wendepunkt der Zeile. Der Sinn freilich verstört den heutigen Leser und gleicht darin wenig anderen Sentenzen auf Berliner Gräbern. Dort wird – selbst bei großem Leid – der Wert des Lebens an sich selten hinterfragt oder sogar aufgegeben. Hier springt der Lebenskummer des Verstorbenen, denn er selbst verfaßte ja die Zeile, förmlich ins Auge. Die Zäsur vor dem »mi[hi]« konserviert den Moment des Todes, für Sierke gelungene Flucht und Erlösung.

Der Hintergrund für diese Verzweiflung erschließt sich dem Leser erst in der Lektüre der weiteren Zeilen. Trotz seiner Sprachgewandtheit stammen jene elegischen Distichen (Zeilen 9–12) aber nicht von Sierke, denn dessen Signatur fehlt hier absichtlich. Der Lehrer hat diese griechischen Zeilen vielmehr einem späthellenistischen oder frühkaiserzeitlichen Grabepigramm aus dem

ionischen Kolophon nördlich von Ephesos nahe der türkischen Westküste entlehnt.⁷

Τὸν πάσης πολύβυβλον ἀφ' ἱστορίας μελεδωνὸν
πρέσβυν ἀοιδοπόλων δρεψάμενον σελίδα,
τὸν σοφὴν στέρξαντα νόῳ μεγαλόφρονα Γόργον
τὸν Κλαρίου τριπόδων Λητοῖδεω θέραπα
Κεκροπίς ἐν κόλποις κρύπτει κόνις· εὐσεβίης δὲ
εἶνεκεν εὐσεβέων χῶρον ἔβη φθίμενος.

Übersetzung:

Die Erde der Phyle Kekropis⁸ birgt in ihren Triften⁹ den alten Aufseher, vielbelesen in der ganzen Geschichte, der jede Textseite der Sänger sammelte, den tüchtigen Gorgos, der mit Verstand die Weisheit umarmte, den Diener der DreifüÙe des klarischen Apolls.¹⁰ Wegen der Frömmigkeit¹¹ ging er schwindend ins Land der Frommen.

Unschwer lassen sich die Veränderungen zwischen dem antiken Original und der Sierkeschen Version erkennen. πολύβυβλον wurde natürlich in πολύβιβλον umgeändert. Die Zeilen 3 und 4, also das mittlere Distichon des kleinasiatischen Originals, sind weggefallen; damit ist der Inhalt entpersonalisiert. Interessanterweise entfällt damit die Möglichkeit, den Verstorbenen in Anlehnung an die antike Person wie diese zum Diener des Apoll zu stilisieren. Geändert wird der Beginn der vorletzten Zeile: Der Name der Phyle des Kekrops hat hier in Berlin nichts mehr zu suchen. Eingesetzt wird die Fremde schlechthin. Um aus- und anlautenden Vokal nicht aufeinandertreffen zu lassen (nämlich in ξείνη ἐν), wurde die enklitische Partikel γέ zwischengeschaltet, die sich an das vorhergehende Wort anlehnt. Warum aber steht auf dem ἐν ein Akut?

Damit das Versmaß des Hexameters erhalten bleibt, muß die erste Silbe der Zeile gedehnt werden: Das geschieht durch die Verwendung des ionischen Doppelvokals Epsilon-Iota, statt des normalen Epsilon in ξένη. Ein ähnliches Beispiel für dieses Verfahren ist das erste Wort der letzten Zeile – εἶνεκεν/wegen – das schon beim antiken Original eine lange erste Silbe haben mußte und statt des ἔνεκεν Verwendung fand. Im Anfang der vierten Zeile ist dem ausführenden Berliner Steinmetz ein Fehler unterlaufen: Beim εἶνεκεν wird der Spiritus asper nicht zusammen mit dem Akut auf der ersten Silbe plaziert,

sondern allein auf dem Epsilon. Der Fehler wird auch beim Lesen offensichtlich, da nun vier kurze statt einer gelängten und zwei kurzen Silben entstanden sind und also das Metrum durcheinandergerät. Dieser an sich marginale Vorgang wirft aber ein entscheidendes Licht auf die Fertigung des Grabmals: Sicher hat Sierke selber die Adaption des ionischen Epigramms entworfen, kam aber nicht mehr recht dazu, es als eigene Grabinschrift festzulegen und dazu erste konkrete Vorbereitungen zu treffen. Wäre dies von einem altphilologisch ähnlich versierten Angehörigen oder Bekannten besorgt worden, wäre der oben zitierte Fehler offenbar gewesen und sicherlich getilgt worden. Dem Handwerker, der die Inschrift aufs Sorgfältigste ausführte, kann deswegen natürlich kein Vorwurf gemacht werden; ebensowenig Olga Sierke, die als Erbin ihres Mannes den Grabstein doch sicher in Auftrag gab. Ob ein weiteres Merkmal auf Sierke oder auf den Steinmetz bzw. die Auftraggeberin zurückgeht, ist ungewiß: Der Gravis auf den jeweils letzten Silben der ersten und dritten Epigramm-Zeile (9 und 11) ist in Akut-Akzente umgeändert worden. Vielleicht sollte damit der Eigenwertigkeit des Verses der Vorzug vor dem Satzzusammenhang gegeben werden.¹²

Der trüb erscheinende Inhalt des antiken Epigramms überwiegt das vordergründige Eigenlob des Philologen und erinnert darin an den lateinischen Hexameter der Zeile 7. Man liest »Fremde« und kann nun erst die Lebensdaten des Verstorbenen, die Nennung der biographischen Hauptorte Königsberg und Berlin interpretieren. Die weitere Lektüre der Zeilen 13 ff. bestätigt die Vermutung einer harten, unglücklichen Vita. Die Unterlagen der Wehrmachtsauskunftsstelle (WASt) in Berlin-Wittenau konnten hier zur Erklärung herangezogen werden.¹³ Wichtige Informationen liefern ebenso zwei biographische Skizzen in der Ehemaligenzeitschrift des Königsberger Gymnasiums, an dem Sierke unterrichtete.¹⁴

Sierke besuchte als Schüler ein Gymnasium im ostpreußischen Osterode und dann die berühmte Lehranstalt von Schulpforta bei Naumburg, absolvierte dort 1905 das Abitur und studierte an der Königsberger Albertus-Universität Klassische Philologie und Germanistik. Im Jahre 1911 erhielt er mit seinem Abschluß die Lehrerlaubnis an höheren Schulen in den Fächern Griechisch, Latein und Deutsch. Hierauf war Sierke in Königsberg wenige Jahre am Löbenichtschenschen, vor allen Dingen aber bis 1945 am Altstädtischen und Kneiphofschen Gymnasium als Lehrer und Studienrat tätig. Die Anfänge beider

Schulen reichen bis ins 14. Jahrhundert zurück, sie wurden 1921 zum Stadtgymnasium Altstadt-Kneiphof vereinigt.¹⁵ Ihre Bedeutung liegt neben dem Alter aber auch darin begründet, bis in jüngste Zeit berühmte Persönlichkeiten hervorgebracht zu haben wie den Polarforscher Erich von Drygalski (1865–1949), den Maler Lovis Corinth (1858–1925) oder den Dichter Johannes Bobrowski (1917–1965). Letzterer lebte bis zu seinem frühen Tode in Ost-Berlin; ob er dabei jemals mit seinem alten Lehrer Sierke in Verbindung trat, ist bisher unbekannt.

Die berufliche Laufbahn Sierkes wurde jedenfalls in den Anfangsjahren von materiellen Engpässen, vor allem aber durch den Tod seiner ersten Frau Anna überschattet, der Mutter seines einzigen Sohnes Sigurd. An sie wird in der Grabinschrift erinnert. Anfang der 30er Jahre heiratete Sierke seine Kollegin Olga Radtke (1892–1979). Das immense Wissen des Lehrers animierte seine damaligen Schüler zu respektvollem Spott; ein Gedicht aus dem Jahr 1931 ist überliefert, beginnend mit den Versen: »Oh Schicksal, habe Dank, daß Du für unser Leben den Sierke, das Genie, zum Leben hast gegeben.«¹⁶ Sierke war sicher auch wissenschaftlich sehr produktiv, leider aber konnte keine seiner Arbeiten bisher bibliographisch erfaßt werden. Seine Liebe galt auch der Archäologie; darin förderten ihn Reisen in die römischen Rheinprovinzen und nach Italien. Inwieweit sich diese Neigung in einer Sammlung von antiken Originalobjekten niederschlug, ist ungewiß. Ohnehin dürfte eine solche Kollektion die Jahre 1944/45 nicht überstanden haben (s. u.). Weil die zur Verfügung stehenden Textquellen¹⁷ mehr den Lehrer als den Menschen und breit interessierten Altertumswissenschaftler Sierke im Blick haben, fehlen genauere Informationen über dessen akademisches und gesellschaftliches Umfeld vor und nach 1945. Ebenso muß offen bleiben, ob Sierke etwa Mitglied der ostpreußischen Altertumsgesellschaft Prussia war.¹⁸ Etwas mehr wissen wir über den Werdegang Sigurd Sierkes, der 1939 seine Dissertation unter dem Titel »Kannten die vorchristlichen Germanen Runenzauber?« als 24. Band der Schriften der Albertus-Universität veröffentlichte. Darüber erschien auch eine Rezension.¹⁹ Der Vater dürfte stolz auf den Sohn gewesen sein, so gibt er der WAST gegenüber ausführlich dessen letzte zivile Aufgabe an: »Assistent am Indogermanischen Institut und Universitätsbibliotheksreferendar zu Königsberg i.Pr.«²⁰

Die ganze Existenz des Lehrers schien dann durch die Kriegswirkungen in Frage gestellt.²¹ Sierke hatte nicht nur den Hungertod dreier seiner Ge-

schwister zu beklagen, sondern auch den unbekanntem Verbleib seines einzigen Sohnes Sigurd. Dieser befand sich zum Kriegsende als Oberleutnant der Reserve im südlichen Ostpreußen; von seinem Tod und dessen Datum erfuhren der Vater und die Stiefmutter erst in den 1950er Jahren mit letzter Gewißheit durch die WAST. Noch nicht bekannt war ihnen, daß ihr Sohn später auf dem Soldatenfriedhof von Preußisch-Eylau/Bagrationovsk beerdigt worden war.²² Vernichtet waren auch Sierkes kompletter Hausstand und die 60000 Bände der Privatbibliothek sowie das Manuskript seiner zweiten Dissertation.²³ Im Jahr 1948 durfte das Ehepaar endlich Königsberg verlassen. In den vergangenen drei Jahren hatte Sierke autodidaktisch die russische Sprache gelernt und ernährte seine Frau und sich als Dolmetscher. Ende der Vierziger erreichte das Ehepaar, nach einer Zwischenstation in Rheinsberg, die Stadt Berlin.

Sierke faßte – jedenfalls in wirtschaftlicher und beruflicher Hinsicht – in der jungen DDR erneut Fuß.²⁴ Er unterrichtete von 1949 bis 1951 Griechisch, Latein und Russisch an der Heinrich-Schliemann-Oberschule in Berlin-Prenzlauer Berg, die sich damals noch in der Gleimstraße befand. Aus dieser Zeit ist im Landesarchiv Berlin nur noch das handgeschriebene Protokollbuch der Lehrerkonferenzen der Jahre 1950–1955 erhalten.²⁵ Sierkes ständige Anwesenheit ist darin vermerkt; daß er die Alten Sprachen lehrte, kann aber nur indirekt erschlossen werden. An den zunehmend ideologisch inszenierten Debatten im Kollegium nahm der erschöpfte Sierke kaum Anteil. Einmal allerdings, am 14. 3. 1951, begehrte er vor den empörten Kollegen trotzig und ironisch gegen den stalinistischen Zeitgeist auf:²⁶ »Herr Sierke zweifelte die Begründung, Rußland könne wegen seiner starken Ausrichtung auf Friedensaufgaben nicht aufrüsten, an.« Das letzte Lebensjahrzehnt war von Krankheit und von der Klärung des genauen Schicksals seines Sohnes geprägt. Es ist deswegen nicht ausgeschlossen, daß Sierke jenes antike Epigramm in dieser Zeit auch im Gedenken an seinen Sohn neuschuf, während er immer noch mit der Nachricht des Bestattungsorts durch die WAST rechnete (s. o.). Seine zweite Frau Olga überlebte ihren Mann, weiterhin in Ost-Berlin wohnend, um knapp sechzehn Jahre und starb 1979 krank, vereinsamt und so hilflos, daß die offensichtlich intendierte Bestattung neben ihrem Mann nicht vollzogen wurde. Unbekannt bleibt deswegen ihr Grab wie der Verbleib des Besitzes.²⁷

Die Frage, woher Sierke die Kenntnis von dem antiken Epigramm nahm, ist einfach zu klären: 1955 und 1960 gab der Ost-Berliner Altphilologe Wil-

helm Peek umfangreiche Sammlungen griechischer Grabepigramme heraus, in die auch das oben zitierte aufgenommen wurde.²⁸ Möglicherweise besaß Sierke wenigstens einen der beiden Bände oder konsultierte ihn, als er gerade in dieser Zeit mit der Aufarbeitung des Todes seines Sohnes beschäftigt war.

Es wurde versucht, über das Grabmal Sierke in Berlin-Prenzlauer Berg so neutral wie möglich zu schreiben, und es interessierte hieran vor allem und zunächst die gelehrte Form der Antikerezeption. Durch die Nachforschungen wurde jedoch deutlich, daß die Inschrift in hintergründiger Weise zwei Geisteshaltungen dokumentiert, die auch in den Biographien vieler Zeitgenossen verbunden werden mußten: die bedrückende Aufarbeitung der jüngeren Vergangenheit einerseits und andererseits die Anpassung an die sozialistische Wirklichkeit. Den Widerstand gegen die herrschende DDR-Ideologie und den Abstand Sierkes zur eigenen Gegenwart drückt die Grabinschrift auch durch die dezidierte Nennung von deutschen Ortsnamen der besetzten Ostgebiete aus. Die altsprachlich vorgetragene und deswegen für etwaige offizielle Stellen nur schwer zu entschlüsselnde Äußerung des Ekels vor der aufgezwungenen Fremde wirft ein weiteres Schlaglicht auf Sierkes zeitgenössische Situation. »Ohne besondere sozialstaatliche Unterstützung und öffentliche Anerkennung, auch ohne den Rückhalt eines institutionellen Netzwerkes [...], statt dessen aber stets bedroht von polizeistaatlicher Repression und Maßregelung, mußten Vertriebene in der DDR fortan ganz für sich und im Stillen versuchen, ihre traumatischen Erfahrungen mit ihren weiteren Lebensläufen in Einklang zu bringen.«²⁹ So wurde die Situation treffend dargestellt, der auch Siegfried Sierke und seine Frau ausgesetzt waren. Die Antike diente dabei als virtuelle Fluchtmöglichkeit. Der verschlüsselte Bezug auf eine bessere, freiere Vergangenheit war Trost und Gegenentwurf. Noch wichtiger ist aber die Feststellung, daß der offenbar eng mit der Antike kombinierte Lebensplan Sierkes schon lange vor dem 1. und 2. Weltkrieg anzusetzen ist. So liegt die eigentliche Botschaft seines Grabmals darin, an dieser Liebe zum Altertum trotz aller Prüfungen und Enttäuschungen festgehalten zu haben.

ANMERKUNGEN

- 1 Ich danke folgenden Angehörigen der Humboldt-Universität zu Berlin herzlich für zahlreiche Hinweise und Ratschläge: Bertram Faensen und Sepp-Gustav Gröschel vom Winkelmann-Institut, Thomas Poiss und Sebastian Prignitz vom Institut für Klassische Philologie. Großer Dank gebührt auch Martin Kytzler von der Deutschen Dienststelle für die Benachrichtigung der nächsten Angehörigen der ehemaligen Deutschen Wehrmacht (WASt), Berlin, für die großzügig gewährte Akteneinsicht.
- 2 Theodor Fontane: Frau Jenny Treibel, Gesammelte Werke, Bd. 4, hg. von Walter Keitel, München 1963, S. 469.
- 3 Ein Blick in gängige Friedhofsführer zeigt, wie zahlreich das Material nach wie vor ist, trotz der vielen Zerstörungen der letzten Jahrzehnte: Klaus Hammer: Friedhofsführer Berlin, Berlin 2001; s. a. die Verwendung von originalen Antiken in modernen Zusammenhängen: Theun-Mathias Schmidt: Römische Sarkophage auf Berliner Friedhöfen, in: Modus in rebus. Gedenkschrift für Wolfgang Schindler, hg. von Detlef Rößler, Veit Stürmer, Berlin 1995, S. 170–187.
- 4 z. B. Wolf-Dieter Heilmeyer, Hartwig Schmidt: Antike Motive an Berliner Mietshäusern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Berlin und die Antike, Bd. 2: Aufsätze, Ausstellungskatalog Berlin, hrsg. von Willmuth Arenhövel, Berlin 1979, S. 375 ff.
- 5 »ὁ κόσμος« ist eigentlich ein Gewandbausch, hiermit ist wohl dichterisch die Erde überhaupt gemeint, die die Welt wie ein Kleid bedeckt.
- 6 Römische Grabinschriften, hrsg. u. übers. von Hieronymus Geist, Gerhard Pfohl, München 1976, Nrn. 14. 649 etc.
- 7 Carl Schuchhardt: Kolophon, Notion und Klaros, in: Athenische Mitteilungen 11 (1886), S. 427 f.; s. a. Anm. 28.
- 8 Das bedeutet: Das Land des Kekrops, also Athen.
- 9 Vgl. Anm. 5.
- 10 Eigentlich „der Sohn der Leto“, das aber kann nur Apoll sein, der im nahen Klaros ein berühmtes Heiligtum besaß.
- 11 Hier soll »ἐνεκεν« kausal verstanden sein: »aufgrund seiner eigenen Frömmigkeit ging er ins Land der Frommen.«
- 12 Immerhin wurde der Gravis im ersten Vers verwendet, hier aber mit sichtbar folgendem Wort.
- 13 Auskunft der Deutschen Dienststelle für die Benachrichtigung der nächsten Angehörigen der ehemaligen Deutschen Wehrmacht (WASt), Berlin.
- 14 Wilhelm Matull: In memoriam Siegfried Sierke, in: Rundbrief Stadtgymnasium Altstadt-Kneiphof zu Königsberg/Pr. 39 (1964), S. 4–6; Olga Dorothea Sierke: Erinnerungen an Siegfried Sierke, in: Rundbrief Stadtgymnasium Altstadt-Kneiphof zu Königsberg/Pr. 43 (1965), S. 10 f. Bertram Faensen danke ich für den Hinweis auf dieses nur in geringer Auflage im Eigenverlag erschienene Blatt; es ist im Geheimen Staatsarchiv PK Berlin unter der Aktensignatur 17 R 53 einzusehen.
- 15 Reinhard Adam: Das Stadtgymnasium Altstadt-Kneiphof zu Königsberg/Pr. 1304–1945, Leer 1977, S. 86 f.
- 16 Unbekannter Verfasser: Abiturienten des Jahrgangs 1930/31 Kneiphof trafen sich mit Leo Ragolski aus Jerusalem in Boppard am Rhein, in: Rundbrief Stadtgymnasium Altstadt-Kneiphof zu Königsberg/Pr. 55 (1973), S. 23.
- 17 Die obigen Informationen vor allem bei Matull 1964 (Anm. 14).
- 18 Zur ostpreußischen Bildungslandschaft: Ernst Opgenoorth: Handbuch der Geschichte Ost- und Westpreußens, Bd. IV, Lüneburg 2000, S. 159 ff.; zum altertumswissenschaftlichen Milieu

- in Ostpreußen: Bertram Faensen: Das ›Antik-Archäologische Kabinett‹ im ›Lyceum Hosiannum‹ in Braunsberg (Braniewo), in: Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike 2 (2000), S. 61–87.
- 19 W. Wolf: Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur 62 (1943), S. 5.
 - 20 S. Anm. 13: Personalfragebogen, ausgefüllt am 22. 7. 1957.
 - 21 Zu den politischen und militärischen Rahmenbedingungen dieser Zeit: Hartmut Boockmann: Ostpreußen und Westpreußen, Berlin 1992, S. 420 ff.; S. 425 ff.; Peter Mast: Ostpreußen und Westpreußen und die Deutschen aus Litauen, München 2001, S. 160 ff.
 - 22 Internet-Datenbank des Volksbunds Deutsche Kriegsgräberfürsorge: www.volksbund.de – s. v. »Sierke, Sigurd Gustav«.
 - 23 Matull 1964 (Anm. 14): Insgesamt fertigte Sierke zwei Doktorarbeiten an. Die zweite, 1942–44 geschrieben und 1945 durch Feuer vernichtet, trug den Titel: »Die griechischen Staatsgrabreden zu Ehren der gefallenen Krieger«, das erste Manuskript »De epanaphoräe in Graecis hymnis usu« wurde schon in den 1910er Jahren fertiggestellt, aber es kam aus finanziellen Gründen nie zur Anmeldung oder zum Druck der Arbeit.
 - 24 Zu den Flüchtlingen in Brandenburg und Berlin siehe den einführenden Tagungsbericht von Carsten Dippel: Zweite Heimat Brandenburg. Vertreibung – Neuanfang – Integration, in: Potsdamer Bulletin für Zeithistorische Studien 20/21 (2000), S. 70–75.
 - 25 Protokollbuch der Lehrerkonferenzen der Heinrich-Schliemann-Oberschule Juni 1950 – April 1955, Berliner Landesarchiv, Inventar Rep. 020-11 Nr. 25.
 - 26 Ebd. S. 57: Damals »diskutierte« das Kollegium ein Interview der Prawda mit Stalin. Sierke war keineswegs »russenfeindlich«, dagegen sprächen schon seine philologischen Interessen. Viel eher war sein Einwurf gegen die Stumpfsinnigkeit der obrigkeitlichen Argumentation gerichtet.
 - 27 Vgl. die kurze Notiz von Wilhelm Matull: Olga Dorothea Sierke zum Gedenken, Rundbrief Stadtgymnasium Altstadt-Kneiphof zu Königsberg/Pr. 66 (1980), S. 7.
 - 28 Werner Peek: Griechische Vers-Inschriften, Bd. I: Grab-Epigramme, Berlin 1955, S. 203, Nr. 764; ders.: Griechische Grabgedichte, Berlin 1960, S. 96 f., Nr. 134; zuletzt in: Reinhold Merkelbach, Josef Stauber: Steinepigramme aus dem griechischen Osten, Bd. 1: Die Westküste Kleinasiens von Knidos bis Ilion, Stuttgart 1998, S. 363, Nr. 03/05/02.
 - 29 Michael Schwartz: Brandenburg als Schmelztiegel? in: Vertreibung, Neuanfang, Integration. Erfahrungen in Brandenburg, hrsg. von Christoph Kleßmann, Burghard Ciesla, Hans-Hermann Hertle, Potsdam 2001, S. 59–73, hier S. 70.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Veit Vaelske.

L'ASSOCIATION DES HISTORIENS DE L'ART ITALIEN (AHAI) est née en 1994 grâce à un groupe d'historiens de l'art soucieux de partager avec un large public d'universitaires, de chercheurs et d'amateurs, leur passion pour l'art italien, de l'Antiquité à nos jours.

Dès sa création, l'AHAI a bénéficié du soutien et de la collaboration généreuse de l'Institut Culturel Italien à Paris. De prestigieuses institutions françaises et étrangères comptent parmi ses membres, comme la Fondation Custodia, la Fondazione Roberto Longhi, le Metropolitan Museum of Art, ou encore le Kunsthistorisches Institut Florenz.

Lieu d'échanges et de débats, l'AHAI souhaite refléter la variété et la vivacité des études sur l'art italien. Elle organise chaque année des colloques, des conférences et des présentations de livres nouvellement parus. Des voyages ainsi que des visites d'expositions et de monuments, sont régulièrement programmés.

Pour diffuser ces études et promouvoir les recherches les plus récentes, l'AHAI publie tous les ans une revue scientifique, le *Bulletin de l'association des historiens de l'art italien*, diffusée dans les principales bibliothèques en Europe et aux Etats-Unis.

Si vous souhaitez contribuer à une meilleure diffusion des études sur l'art italien, recevoir notre programme d'activités et le *Bulletin de l'AHAI* vous pouvez adhérer à l'Association en faisant parvenir votre cotisation annuelle à l'adresse suivante :

AHAI – Institut Culturel Italien
50 rue de Varenne 75007 Paris – France
<http://artitalien.free.fr>

Adhésion : membre 25 €, couple 40 €, étudiant 10 €, institution 50 €
(les chèques doivent être libellés à l'ordre de l'AHAI)

Les *Bulletin de l'AHAI* n° 1 à 4 et 6 à 10 sont encore disponibles. Pour en faire la demande ou avoir des renseignements, écrire à cette même adresse postale ou par e-mail.

