

# COLLEZIONARE ED ESPORRE L'ANTICO A ROMA NEL SETTECENTO. UN CASO: LA VILLA DI ALESSANDRO ALBANI SULLA VIA SALARIA

LUIGI GALLO

Ora lente / si riempiono, si nutrono / della pioggia, / figlie della solitudine: / assenti al mondo, / mutilate spoglie / fuggite al loro tempo<sup>1</sup>. [Pietro Ingrao, *Stauè*]

La dimensione della memoria come persistenza del passato caratterizza tutta la storia della cultura e dell'arte occidentale. Per Esiodo, le Muse sono figlie di Zeus e di Mnemosine, in altre parole dell'energia creatrice e della capacità di ricordare. Sin dal Medioevo il tema del rispetto verso il passato classico caratterizza il pensiero di studiosi e artisti. La prima, celebre, metafora con cui si esprime il rapporto di dipendenza della cultura moderna nei confronti dell'antica risale al 1159, quando Giovanni di Salisbury, attribuendone la paternità al suo maestro, scrive nel *Metalogicon* (III, 4): "Diceva Bernardo di Chartres che noi siamo come nani sulle spalle di giganti, così che possiamo vedere più cose di loro e più lontane, non certo per l'acume della vista o l'altezza del nostro corpo, ma perché siamo sollevati e portati in alto dalla statura dei giganti". Nel testo, il letterato inglese definisce l'idea della cultura moderna in continuità con il passato; coesistono, quindi, la consapevolezza del valore insostituibile della tradizione e la coscienza di saper vedere più avanti, proprio perché in piedi sulle spalle dei predecessori<sup>2</sup>.

L'antico, prima ancora che modello formale e iconografico, è stato l'orizzonte etico-politico-estetico con cui gli uomini moderni si sono confrontati nella ricerca delle proprie radici culturali. Le Rinascenze della cultura clas-

sica, per citare Erwin Panofsky<sup>3</sup>, ricorrenti nell'era medievale e moderna, testimoniano la permanenza di elementi culturali e simbolici che hanno trasformato l'antico in un modello interpretativo assoluto, ideale, contrapposto al relativismo, all'oggettività del caso, promulgato dal pensiero moderno. L'annosa querelle des anciens et des modernes, caratteristica della cultura accademica francese fra Seicento e Settecento, e prima, diversamente, degli umanisti italiani del Rinascimento, è la prova della vitalità del dibattito scaturito dall'approccio con l'eredità classica. Scrive a questo proposito Marc Fumaroli nel suo brillante saggio *Le Api e i Ragni*. La disputa fra Antichi e Moderni: "Gli uni vogliono allacciare l'Europa moderna al genio antico. Gli altri vogliono emanciparsene. Sarebbe un errore credere che questa incerta battaglia sia stata un epifenomeno trascurabile giacché ha costretto Antichi e Moderni ad andare sino in fondo alle loro posizioni, a inventare argomentazioni inedite e sconcertanti, a creare opere atte a intimidire l'avversario: insomma, è stata il principio occulto della vitalità inventiva della Repubblica europea delle Lettere, un principio motore che, così come la Repubblica delle Lettere stessa, è impossibile spiegare in termini meramente economici e sociologici"<sup>4</sup>.

Interpreti del gusto, gli artisti hanno accolto gli stimoli offerti dal confronto con l'antichità, restituendo letture variegata e innovative. Si pensi, fra i molti esempi possibili, alla scoperta della Domus Aurea e alla moda delle grottesche, o all'impatto suscitato dal ritrovamento del



**1. PIER LEONE GHEZZI**  
 CONGRESSO DE MEGLIORI  
 ANTIQUARJI DI ROMA, 1728  
 PENNA E INCHIOSTRO  
 NERO, ROMA, BIBLIOTECA  
 APOSTOLICA VATICANA



**2. JACQUES SABLET**  
 LA VISITA DALL'ANTIQUARIO 1788  
 TEMPERA, MATITA INCHIOSTRO  
 NERO SU CARTA, ROMA,  
 COLLEZIONE W. APOLLONI

Laocoonte. L'antico è la radice comune del linguaggio artistico dei moderni. Anche i re, gli imperatori, i papi e i principi hanno costantemente fatto riferimento al passato per legittimare il loro potere. "Chi controlla il passato, controlla il futuro. Chi controlla il presente controlla il passato", scrive George Orwell nel suo romanzo *Nineteen Eighty-Four*, proiettandoci in un incubo dove la politica domina l'umanità e la storia è filtrata dall'ethos del totalitarismo. Estrapolata dalla disperazione apocalittica del libro, la frase di Orwell può riassumere il rapporto del potere con l'eredità classica, modello incontrastato di bellezza artistica e ordine sociale. Le collezioni statuarie, raccolte a Roma sin dal Quattrocento<sup>5</sup>, erano destinate a eternare il proprietario, radicandolo in un passato glorioso come simbolo dell'autorità politica ed economica. Senza voler eccessivamente semplificare un soggetto cardine della cultura moderna, il confronto dell'Arte con la Storia e il continuo variare della sua interpretazione, tema al quale Salvatore Settis ha dedicato i tre fondamentali tomi di *Memoria dell'antico nell'arte italiana*<sup>6</sup>, questa premessa vuole sottolineare l'importanza del nostro legame con il passato classico, baricentro del pensiero moderno.

Per rispondere alla domanda posta da questa mostra, quale sia il desiderio di appropriarsi di opere d'arte antiche (anche a costo di trafugarle) il presente contributo si concentra sul collezionismo romano settecentesco, momento cardine in cui l'erudizione antiquaria, rinvigorita dallo spirito classificatorio dell'Illuminismo, si trasforma in una vera e propria scienza del sapere: l'archeologia. In particolare si analizza la storia della collezione raccolta

da Alessandro Albani e la sua presentazione nella villa sulla via Salaria a Roma.

Meta imprescindibile del Grand Tour di artisti, eruditi e connaisseurs, Roma catalizzava l'attenzione di chi volesse completare la propria formazione nel confronto serrato con la Storia, ma anche con la competizione del fare arte in una capitale che contava numerosi atelier, studi d'incisione, collezioni e istituzioni accademiche<sup>7</sup>. La capitale pontificia era anche il centro del mercato antiquario, dove risiedevano i principali responsabili per l'acquisto di opere d'arte antica e moderna, destinate ad accrescere le collezioni principesche e private europee<sup>8</sup>. In quest'ambito di rara fioritura culturale si è sviluppata una nuova sensibilità per le sculture antiche, vere gemme emerse dal fertile sottosuolo della Campagna Romana. Le caricature di Pier Leone Ghezzi illustrano con scanzonata ironia il clima che contraddistingueva le riunioni erudite romane (fig. 1), riportando inoltre le fattezze dei principali interpreti della vita antiquaria nella città pontificia<sup>9</sup>. Si pensi al marchese Alessandro Gregorio Capponi, dotto bibliofilo, collezionista d'arte e primo conservatore del Museo Capitolino, e a personaggi più pittoreschi come "Il pecoraro che va vendendo medaglie" e "Il figlio di Pietro Forier che disegna e fa da antiquario e ci pretende molto e fa il Milordo per Roma e fa la balia agli forastieri agli quali gli appiccica quello che vuole". Questo clima di "anticomania" è comprovato nell'incantevole acquerello, eseguito nel 1779 dal pittore svizzero Jacques Sablet, che rappresenta un mercante mentre mostra un reperto classico a una coppia di trasecolati turisti<sup>10</sup> (fig. 2). Possiamo anche ricordare la consumata tecnica di vendita adottata dall'archeologo e mercante Thomas Jenkins, che si mostrava addolorato di alienare un pezzo della sua collezione per aumentarne il prezzo. Così riporta Giuseppe Gorani in una lettera del 1793: "Jenkins ha una maniera veramente originale di vendere i diversi oggetti sui quali



### 3. GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

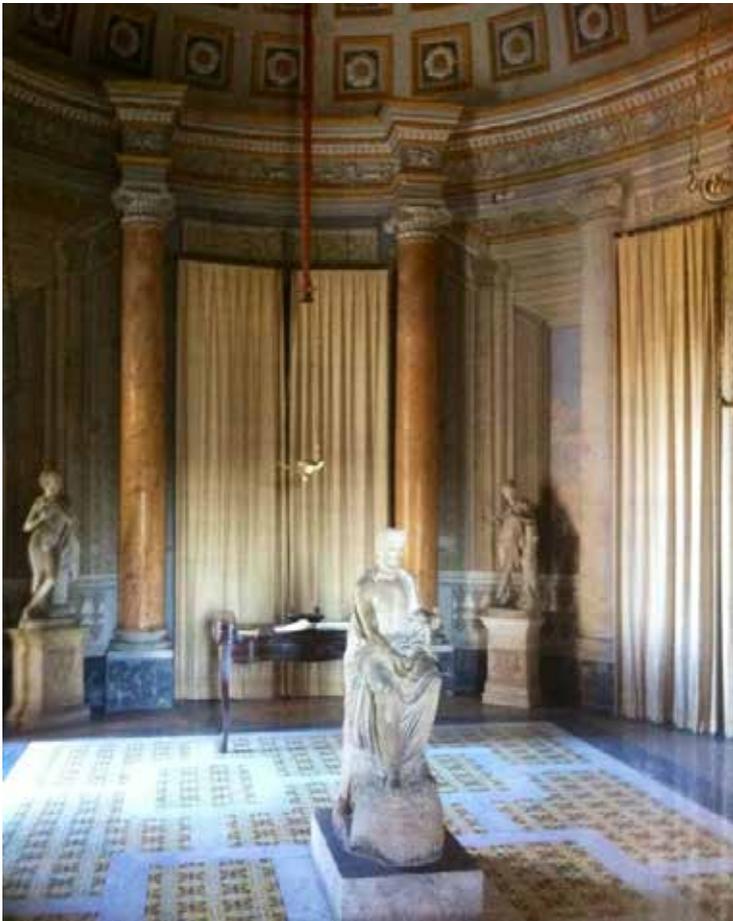
VILLA ALBANI, 1769  
 INCISIONE DALLE VEDUTE DI  
 ROMA

si basa il suo commercio. Se vuole vendervi una statua, vi dettaglierà tutti i tratti storici che ha raccolto in merito, e con un elogio pomposo, espresso con il più gran calore, ne vanterà le singolarità domandandovi un prezzo considerabile. Verserà poi delle lacrime quando ve la cederà per il prezzo convenuto. Non ho visto mai nessun attore esprimere tanto cordoglio e afflizione in una maniera così credibile”<sup>11</sup>. Queste testimonianze dimostrano come il commercio della statuaria antica era divenuto un vero e proprio lavoro, foraggiato dalle continue scoperte fatte negli scavi, anche clandestini, che si sono susseguiti nel corso del XVIII secolo.

Legalmente gli scavi erano sottoposti a concessioni accordate dal Commissario per le Antichità che proibiva di “cavare senza nostra licenza”, e l’esportazione dei reperti era disciplinata da una serie di bandi redatti nel corso del secolo<sup>12</sup>. Moltissime, però, furono le opere d’arte vendute a collezionisti stranieri – dopo opportuni restauri che spesso contrafacevano l’aspetto originale del pezzo<sup>13</sup> – quando non d’interesse collezioni principesche raccolte nei

secoli, come ad esempio la Giustiniani, l’Odescalchi, la Chigi. La dispersione di materiale archeologico di pregio dallo Stato Pontificio preoccupa gli intellettuali dell’epoca, come testimonia Johann Wolfgang von Goethe che nelle pagine del suo diario, redatte nel gennaio del 1787 dopo soli tre mesi a Roma, scrive con sconcerto: “Uno straordinario vantaggio avrebbe costituito per i visitatori ... se il governo, cui solo spetta dare il consenso alle esportazioni delle opere antiche, avesse fermamente disposto che di ciascuna si consegnasse una copia. Ma se qualche Papa avesse avuto una simile idea l’opposizione sarebbe stata generale, giacché in pochi anni tutti si sarebbero spaventati del valore e dell’importanza di quegli oggetti perduti; sicché ci si adopera, per vie segrete e con ogni sorta di mezzi, a ottenere caso per caso la concessione necessaria”<sup>14</sup>. Per limitare la continua erosione del patrimonio causata dal mercato antiquario, i papi danno vita a un’importante stagione di acquisti che motivò la fondazione dei Musei Capitolini nel 1734 e del Museo Pio-Clementino in Vaticano nel 1770.

Agendo come un acceleratore sulla storia del gusto, i reperti riportati alla luce hanno fatto nascere il desiderio di luoghi espositivi dove l’antichità trovasse una nuova attualità. Se il museo Vaticano, con le sue forme monumentali che richiamano le grandi sale termali romane, è l’esempio più completo di collezione pubblica settecen-



4. VILLA ALBANI, SALA OVALE 1761 CA.  
AFFRESCHI DI ANTONIO  
BICCHERAI, NICOLA  
LAPICCOLA E PAOLO ANESI,

tesca, la villa di Alessandro Albani è senza dubbio il simbolo del collezionismo privato, vero e proprio laboratorio del nascente gusto neoclassico (fig. 3). Per chi oggi guarda fra le griglie del cancello d'entrata, chiuso da grandi erme sovrastate da sfingi, è difficile se non impossibile immaginare le ricchezze e le meraviglie che l'elegante dimora signorile e il grande parco contengono. Proprietà privata di difficile accesso, la villa è stata oggetto di ricerche scientifiche e la collezione catalogata con rigore<sup>15</sup>; manca tuttavia uno studio monografico recente per la divulgazione di questo foyer della vita culturale della Roma del Settecento.

Il nome della villa è legato a quella del suo creatore, uno fra i più grandi "antiquari" del XVIII secolo, il cardinale Alessandro Albani (Urbino, 15 ottobre 1692 - Roma, 11 dicembre 1779), nipote di papa Clemente XI. Sin dalla sua giovinezza, l'ambiente colto e raffinato dello zio gli trasmette l'amore per l'arte, che diviene la sua vera passione. Ad appena 22 anni, Albani riceve in eredità la prestigiosa collezione di Cassiano dal Pozzo, cui si aggiungono nel 1721 la raccolta del pittore Carlo Maratta e quella personale del Papa. Grande collezionista, Albani aumenta a

dismisura una raccolta già unica nel suo genere. Il contatto interrotto con i capolavori dell'arte antica e moderna affina il suo talento di formidabile e appassionato conoscitore; è inoltre un munifico mecenate che favorisce gli artisti e incoraggia i loro contatti. La sua villa diviene così il luogo centrale per tutti gli amanti di antichità di passaggio a Roma, in particolare dopo la nomina di Johann Joachim Winckelmann come bibliotecario nel 1757. Sotto la guida del giovane filosofo tedesco, l'erudizione antiquaria si trasforma nell'archeologia moderna<sup>16</sup>.

La Villa che Albani realizza sulla Via Salaria fra il 1746 e il 1763 è un felice connubio di antico e moderno, ispirata tanto alle residenze suburbane della Roma rinascimentale e barocca, quanto alla villa tiburtina dell'imperatore esteta Adriano, i cui scavi erano seguiti con attenzione dal cardinale. Coadiuvato dal suo architetto, Carlo Marchionni, dal pittore Anton Raphael Mengs e da Winckelmann, il munifico cardinale realizza un complesso architettonico pensato come una cornice per i reperti archeologici. In ogni sala della villa e nel giardino sono esposte opere antiche, restaurate con eccezionale sensibilità dallo scultore Bartolomeo Cavaceppi e dalla sua bottega: incrostate come gioielli nella partitura muraria, disposte su alti basamenti nelle sale decorate da Antonio Biccheraï, Nicola Lapiccola e Paolo Anesi (fig. 4), presentate sopra un camino, come nel caso del bassorilievo con Antinoo trovato a Villa Adriana nel 1733 (fig. 5). Concepito come un vero e proprio museo, scenografia di grandi ricevimenti e incontri politici, il palazzo non prevede un appartamento d'abitazione e si compone di una scala monumentale in aggetto sulla facciata posteriore con una serie di saloni paralleli al piano nobile, usati per esporre la collezione<sup>17</sup>. Al centro la Galleria del Parnaso prende il nome dall'affresco di Mengs (fig. 6); le pareti sono ricoperte di marmi antichi colorati con specchiature che contengono i rilievi con le storie di Pegaso scoperti a Villa Adriana, come i mosaici inseriti nelle lesene che scandiscono la partitura muraria. A Giovanni Battista Piranesi vanno attribuiti i disegni dei timpani decorati da trofei antichi, disposti sulle porte dei lati corti del salone, e l'ordinamento del fregio, composto da metope antiche di tipo Campana secondo un ordinamento filologicamente corretto<sup>18</sup>. Le brillanti soluzioni di Piranesi, che mescolano abilmente reperti archeologici e invenzione moderna, ebbero una ampia fortuna, attestata dalle incisioni di Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine che si ispirano al progetto per alcune creazioni di arti applicate eseguite più di trent'anni dopo per Napoleone Bonaparte<sup>19</sup>.

Le sale dell'appartamento di Leda (fig. 7), come terme antiche, e il Canopo presentano alcuni dei capolavori della collezione Albani sui quali Cavaceppi, sotto l'egida di Winckelmann, lavora ininterrottamente dal 1750 fino alla

morte del cardinale nel 1779<sup>20</sup>. L'intervento di restauro prevede che l'artista integri le parti mancanti dell'opera antica, come la Eirene Albani, oggi a Monaco, l'Athena conservata a Napoli o le Canefore, ancora a Villa Albani, trovate negli scavi a Villa Negroni. Lo scultore, col sostegno dell'erudito tedesco, ridefinisce anche il significato delle sculture, trasformando anonimi busti in imperatori. I visitatori possono quindi abbandonarsi al gioco erudito delle iscrizioni o all'identificazione dei personaggi che divengono degli exempla di virtù antiche. Lo stupore degli ospiti del porporato è testimoniato da Winckelmann in una lettera del 4 febbraio 1758: "Il Cardinale Albani, il più affettuoso de' miei protettori e il più grande antiquario che viva, ha compiuto di far edificare la sua villa, e vi ha posto in luce delle statue e degli altri monumenti, che nessuno aveva conosciuto sin qui. Il palazzo di questa villa è ornato di sì grande quantità di colonne di porfido, di granito e di alabastro orientale, che formavano una specie di foresta prima che poste fossero ai propri luoghi"<sup>21</sup>. A Villa Albani la suggestione di un mito vince l'usura del tempo.

I pezzi antichi disposti nel portico dominano l'insieme dell'ariosa composizione architettonica, mentre il giardino, abitato da un silenzioso popolo di bassorilievi, erme, busti e statue, disposte sugli aggetti architettonici, sui timpani, sulle balaustre, è concepito come un tèmenos dedicato all'antichità. Il giardino di Villa Albani è un parco archeologico, il cui progetto estetico vuol far rivivere il mondo classico in una natura intrisa di riferimenti poetici, presentando la Storia nella temporalità mutevole dell'universo vivente.

Nel 1763, anno dell'inaugurazione ufficiale, il grande possedimento fu giudicato impressionante, come la somma di 400.000 scudi impiegati da Albani per portare a termine la sua impresa, provenienti in parte dal fiorentino mercato di antichità avviato dal Cardinale; si pensi, ad esempio, alla vendita di alcune fra le sue più belle sculture al re di Polonia nel 1728, della sua seconda collezione a Papa Clemente XII nel 1733, conservata ai Musei Capitolini, e nel 1762 delle collezioni di disegni di Cassiano dal Pozzo e Carlo Maratta a Giorgio II.

Alla morte di Alessandro Albani la villa passa ai suoi eredi che rispettano solo parzialmente le sue volontà, alienando parte della collezione. Una catastrofe si abbatte poi sulla raccolta del cardinale quando Napoleone Bonaparte fa confiscare circa 300 pezzi antichi per trasportarli al Louvre nel 1797 dopo il trattato di Campoformio<sup>22</sup>. I proprietari, ormai impoveriti, perdono l'occasione di recuperare i capolavori antichi nel 1815, quando Canova ottiene la restituzione completa delle opere estorte all'Italia. Eccetto l'Antinoo, il resto della collezione è venduto a Ludovico di Baviera e diviene il nucleo della collezione d'arte



5. ARTE ROMANA DEL II SECOLO D.C. BASSORILEVO CON RITRATTO DI ANTINOO (NASTRI E FIORI

NELLA MANO SINISTRA DI RESTAURO) ROMA, VILLA ALBANI

antica di Monaco. La villa è ormai priva dei capolavori che facevano la sua ragione d'essere e nel 1818 gli eredi la vendono per la somma di 35.000 scudi. Dopo diversi passaggi di proprietà il dominio è acquistato nel 1866 da Alessandro Torlonia; nel frattempo il gusto è radicalmente cambiato e la villa è ormai fuori moda, come testimonia Hippolyte Taine che nel 1874 scrive: "Nessuna libertà è lasciata alla natura, tutto è falso. L'acqua si lancia esclusivamente in getti e pennacchi, e non ha per letti che vasi e urne. ... Questa villa è un frammento, come uno scheletro fossile di una vita durata due secoli"<sup>23</sup>. Imprenditore e banchiere, Torlonia vende una parte del parco, lottizzando i terreni con costruzioni eleganti, destinate alla ricca borghesia arrivata dal Piemonte dopo la presa di Roma. Nel 1870, nel grande salone, sotto la volta con il Parnaso di Mengs che era stata il centro della Roma del Grand Tour, è firmata la capitolazione della Città Eterna. La nuova capitale perse un luogo di grande bellezza, scomparso poco a poco in un mare di case che chiudono le prospettive e divorano il parco, isolandolo nel silenzio, cristallizzando nel presente un tempo passato.



6. VILLA ALBANI, SALONE  
DEL PARNASO  
SULLA VOLTA L'AFFRESCO DI  
ANTON RAPHAEL MENGS, 1761



7. VILLA ALBANI,  
APPARTAMENTO DI LEDA  
VEDUTA D'INSIEME

<sup>1</sup> P. Inghrao, *Variazioni serali*, Il Saggiatore, Milano 2000.

<sup>2</sup> Sull'argomento cfr. P. Richer e J. Verger, *Nani sulle spalle di giganti. Maestri e allievi nel Medioevo*, Jaca Book, Milano 2011.

<sup>3</sup> Cfr. E. Panofsky, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Stockholm 1960 e 1965 [trad. it. *Rinascimento e Rinascenze nell'arte occidentale*, Feltrinelli, Milano 1971].

<sup>4</sup> Cfr. M. Fumarli, *Les abeilles et les araignées*, Gallimard, Paris 2001, [trad. it. *Le Api e i Ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Adelphi, Milano 2005, p. 18].

<sup>5</sup> Cfr. A. Cavallaro (a cura di), *Collezioni di antichità a Roma fra '400 e '500*, De Luca, Roma 2007.

<sup>6</sup> Cfr. S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., Einaudi, Torino 1984-1986.

<sup>7</sup> Per una lettura generale della produzione artistica romana nel XVIII secolo cfr. E.P. Bowron e J.J. Rishel (a cura di), *Art in Rome in the Eighteenth Century* (Catalogo della mostra, Philadelphia e Huston, 2000), Merrel e Philadelphia Museum, London 2000; A. Lo Bianco e A. Negro (a cura di), *Il Settecento a Roma* (Catalogo della mostra, Palazzo Venezia, Roma, 10 novembre 2005 - 26 febbraio 2006), Silvana Editore, Milano 2005.

<sup>8</sup> Cfr. P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo*, Olschki, Firenze 2010. Su Piranesi e il suo ruolo di mediatore nella compravendita di materiale archeologico cfr. dello stesso autore *Giovanni Battista Piranesi mercante d'arte e di antichità, connessione fra lavoro antico e lavoro moderno*, in C. Brook e V. Curzi (a cura di), *Roma e l'Antico. Realtà e visione nel '700* (Catalogo della mostra, Fondazione Roma Museo, 30 novembre 2010 - 8 marzo 2011), Skira, Ginevra-Milano 2010, pp. 65-70.

<sup>9</sup> Cfr. A. Lo Bianco, *Pier Leone Ghezzi pittore*, Ila Palma, Roma 1985; A. Lo Bianco (a cura di), *Pier Leone Ghezzi. Settecento alla moda*, Marsilio, Venezia 1999; G. Gori (a cura di), *Le caricature dell'album Passionei* (Catalogo della mostra, Fossombrone 1 agosto - 26 settembre 1999), Urbani 1999; M. Cipriani, *L'ironia come metodo interpretativo della realtà nelle caricature di Pier Leone Ghezzi*, in S. Gentili e I. Nardi (a cura di), *L'immagine del quotidiano. Letteratura di costume e pittura di genere tra '700 e '800*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000, pp. 25-59.

<sup>10</sup> J. Sablet, *La visita dall'antiquario*, 1788, tempera, matita e inchiostro nero su carta, Roma, collezione W. Apolloni.

<sup>11</sup> G. Gorani, *Lettere*, 1793, citazione tratta da M. G. Barberini e C. Gasparri (a cura di), *Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799)* (Catalogo della mostra, Roma 1994), Fratelli Pa-

lombi, Roma 1994, pp. 27-28.

<sup>12</sup> Cfr. sugli scavi M.G. Picozzi, *Scavi a Roma e dintorni nella prima metà del secolo*, in *Roma e l'Antico*, cit., pp. 15-20; P. Liverani, *Scavi a Roma e dintorni nella seconda metà del secolo*, ivi, pp. 21-26. Per un'indagine sulle leggi di tutela in Italia nel Settecento cfr. A. Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*, Alfa Editori, Bologna 1978, riedizione Polistampa, Firenze 2015.

<sup>13</sup> Cfr. O. Rossi Pinelli, *Artisti, falsari o filologi? Il restauro della scultura fra arte e scienza*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", XIII-XIV (1981) pp. 41-56; Eadem, *Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici*, in *Memorie dell'antico nell'arte italiana*, cit., vol. III, *Dalla tradizione all'archeologia*, Torino (1986) pp. 181-250.

<sup>14</sup> Cfr. J.W. Goethe, *Italienische Reise [1816-1817]*, ed. it. *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori 2000, p. 182.

<sup>15</sup> Cfr. sulla villa E. Debenedetti (a cura di), *Il cardinale Alessandro Albani e la sua Villa. Documenti* [Quaderni sul Neoclassico, 5], Bulzoni, Roma 1980; E. Debenedetti (a cura di), *Committenze della Famiglia Albani. Note sulla Villa Albani Torlonia* [Studi sul Settecento Romano, 1\2], Multigrafica, Roma 1985; sulla collezione archeologica cfr. H. Beck e P. C. Bol (a cura di), *Forschungen zur Villa Albani, Katalog der antiken Bildwerke I*, Gebrüder Mann, Berlin 1989-1998.

<sup>16</sup> Cfr. P. Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento: dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*, F. Angeli, Milano 1990; F. Testa, *Conservare per imitare: Winckelmann e la tutela del patrimonio artistico in età neoclassica*, Cyrano, Pavia 1996; C. Gasparri, *Winckelmann e i marmi greci di Villa Albani*, in E. Debenedetti (a cura di), *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico I* [Studi sul Settecento Romano 25], Bonsignori, Roma 2009, pp. 117-198.

<sup>17</sup> Cfr. C. Gasparri, *L'esposizione dell'antico: La Galleria Nobile di Villa Albani*, in M. Fano Santi (a cura di), *Le collezioni di antichità nella cultura antiquaria europea* (Atti dell'incontro internazionale, Varsavia-Nieborów 17-20 giugno 1996), in "Rivista di Archeologia, Supplementi", 21 (1999), p. 42-50; A. Allroggen-Bedel, *La villa Albani: criteri di scelta e disposizione delle antichità*, in E. Debenedetti (a cura di), *Collezionismo e ideologia: mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico* [Studi sul Settecento Romano 7], Multigrafica, Roma 1991, p. 205.

<sup>18</sup> Cfr. C. Gasparri, *Piranesi a Villa Albani*, in *Committenze della Famiglia Albani. Note sulla Villa Albani Torlonia*, cit., 1985, pp. 211-219.

<sup>19</sup> Cfr. C. Percier e P.-F.-L. Fontaine, *Villas de Rome. Choix des plus célèbres*

*maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, Parigi 1809, riedizione J.-P. Garric (a cura di) Mardaga, Wavre 2007; sugli architetti cfr. S. Frommel, J.-P. Garric e E. Kieven (a cura di), *Charles Percier e Pierre Fontaine. dal soggiorno romano alla trasformazione di Parigi*, Silvana Editore, Milano 2014.

<sup>20</sup> Cfr. S. Howard, *Albani, Winckelmann and Cavaceppi. The Transition from Amateur to Professional Antiquarianism*, in "Journal of the History of Collections", 4, I (1992) pp. 27-38; C. Gasparri, *Cavaceppi a Villa Albani*, in "Bollettino di Archeologia", 80-81 (1993), pp. 93-106.

<sup>21</sup> Cfr. S. Morcelli, C. Fea e E.Q. Visconti, *La Villa Albani descritta*, Roma 1869, p. 10.

<sup>22</sup> Cfr. C. Gasparri, *Le sculture di Villa Albani tra l'età di Napoleone e la Restaurazione*, in "Studi Urbinati" B/3, 56 (1982-83) p. 3-58.

<sup>23</sup> Cfr. H. Taine, *Voyage en Italie, Naples et Rome*, vol. 1, Parigi 1874, p. 231.