

Piranesi e l'archeologia nel reame di Napoli

Agnes Allroggen-Bedel

Durante la sua vita Piranesi fece diversi viaggi nel regno di Napoli. Secondo il suo biografo, J. G. Legrand, Piranesi per la prima volta venne a Napoli nel 1740¹. Legrand racconta che Piranesi durante questo soggiorno s'interessò delle nuove scoperte fatte nelle città antiche sepolte dal Vesuvio e che frequentò il Museo di Portici, dove fece amicizia col direttore del museo.

Il nome di questo personaggio viene riportato dal Legrand come Carlo Maderno, ma – come hanno già mostrato alcuni studiosi – qui si tratta di un errore: direttore oppure custode del museo in questi anni era Camillo Paderni².

Ma anche la data di questo incontro deve essere errata: è vero che Piranesi per la prima volta si recò a Napoli nel 1740, ma allora il Museo di Portici non esisteva ancora e gli scavi si facevano da appena due anni. Il museo veniva aperto nel 1758 e Camillo Paderni arrivava a Portici nel 1751 come disegnatore di antichità e diventava dopo custode del museo³. Non è stato lui a cominciare gli scavi a Ercolano, come scrive Legrand. Ma questo errore può essere causato dallo stesso Paderni: è ben probabile che lui abbia raccontato una tale storia a Piranesi. In verità Don Roque Joachin de Alcubierre, un ingegnere spagnolo, fu quello che scoprì nel 1738 i resti dell'antica Ercolano mentre eseguiva una pianta della zona prevista per la nuova villa del re⁴. Fra Alcubierre e Paderni non correva buon sangue e Paderni non perdeva nessuna occasione per denigrare Alcubierre⁵, fatto che si specchia anche nel giudizio amaro del Winckelmann – che, come Piranesi, aveva fatto amicizia con Paderni – sulle capacità dell'Alcubierre⁶. Forse Winckelmann non sapeva che Paderni non solo decideva quale pittura fosse da staccare dal muro e da portare al museo ma che lo stesso Paderni distruggeva con picconate le pitture murali rimaste *in situ*, una pratica contro la quale protestava anche l'Alcubierre finché il re la proibì⁷ – pure questo è un fatto che non avrà migliorato le relazioni fra i due.

La notizia fornita dal Legrand deve riferirsi al secondo viaggio del Piranesi nel 1770. In quest'anno Piranesi frequentava davvero il Museo di Portici. Lo conferma la pianta del Museo di Portici che porta la data 1770, delineata ed incisa da Francesco Piranesi nel 1806⁸. Rappresenta il primo piano del Palazzo Caramanico nel quale si trovava il museo, accanto al Palazzo Reale. Esistono anche le piante dei due piani del Museo delle pitture antiche che si trovava in un'ala del Palazzo Reale⁹. L'incisione porta la stessa data della pianta del museo nel Palazzo Caramanico.

Queste piante dovevano essere completate da didascalie per spiegare i singoli oggetti indicati coi numeri sulle piante stesse. Ma purtroppo queste didascalie, che ci darebbero un'idea di quale fosse l'aspetto del museo nel 1770, non vennero mai pubblicate, molto probabilmente perché nel 1804 il Museo di Portici praticamente non esisteva più¹⁰ e la pubblicazione delle didascalie non aveva più senso.

Le piante delineate ed incise da Francesco Piranesi devono basarsi su un disegno del padre fatto sul posto; Francesco nel 1770 aveva solo 13 anni. Ci sono alcuni

errori nella pianta del Museo di Portici, ma questi si spiegano molto facilmente quando ci si rende conto che il figlio Francesco copiava il disegno del padre solo più di trent'anni dopo. Francesco « normalizzò » la pianta, eliminando per esempio le forme irregolari del vecchio Palazzo Caramanico ¹¹.

Le piante dei due musei confermano la notizia dataci del Legrand dell'amicizia fra Giambattista Piranesi ed il custode Don Camillo Paderni. Era severamente proibito di eseguire disegni o di prendere appunti nel museo ¹². La pubblicazione spettava esclusivamente all'Accademia Ercolanese. È ben chiaro che una pianta talmente accurata come quella del Museo Ercolanese di Portici con una didascalia di 163 numeri non si poteva disegnare a memoria oppure eseguendo clandestinamente qualche schizzo. Ci dev'essere stata una certa intesa col custode che tollerava le attività del Piranesi.

Molto probabilmente anche gli strumenti pubblicati poi da Francesco Piranesi nel volume sulle « Antichità della Magna Grecia » furono schizzati nel museo ¹³. Per il famoso tripode, che figura nel volume sui « Vasi, candelabri, cippi ... » Giambattista Piranesi usò un disegno di Vincenzo Brenna ¹⁴; forse perché gli sembrò inopportuno pubblicare un suo disegno non autorizzato dalla corte napoletana.

Differente è il caso di alcuni motivi ispirati a pitture antiche conservate a Portici i quali si trovano usati come ornamenti nel volume sulle « Diverse maniere d'adornare i cammini » ¹⁵. Dato che le « Diverse maniere ... » uscirono già nel 1768, due anni prima della visita del Piranesi a Portici, Piranesi deve aver conosciuto queste pitture o da disegni fatti clandestinamente nel museo o dall'unica pubblicazione che allora esisteva, dalle « Pitture d'Ercolano » ¹⁶.

Analizzando gli ornamenti nelle « Diverse maniere ... » si arguisce che i motivi desunti da pitture antiche sono tutti pubblicati nel terzo e nel quarto volume delle « Pitture d'Ercolano », usciti nel 1762 e nel 1765 ¹⁷. Forse Piranesi era uno dei pochi fortunati che possedevano quest'opera fuori commercio che era distribuita esclusivamente dalla corte napoletana.

I disegni eseguiti negli scavi di Pompei – a Ercolano non si scavava più in questi anni – mostrano soprattutto la zona intorno la Porta di Ercolano, dove erano aperti i cantieri di scavi: la via Consolare, la Porta, la via dei Sepolcri fuori città ¹⁸. Gran parte di queste vedute vennero pubblicate da Francesco Piranesi nei volumi delle « Antichità della Magna Grecia ».

I disegni originali conservati in vari musei permettono di vedere come lavorava Giambattista Piranesi. Ci sono dei disegni che mostrano la situazione negli scavi come erano visti da Piranesi. In un disegno a Oxford per esempio si riconosce chiaramente un vano della cosiddetta Villa di Diomede fuori Pompei, un'edera con grandi finestre ed un'alcova ¹⁹. Si vedono anche tracce di pittura murale, della quale oggi non c'è più nessun resto ²⁰, e si vede un uomo in costume moderno che sta nel mezzo dell'edera.

Mentre questo disegno come quelli della via dei Sepolcri e la via Consolare rappresentano gli scavi nel momento della visita del Piranesi, alcuni disegni del tempio d'Iside mostrano una fase degli scavi antecedente le visite del Piranesi a Pompei. In questi disegni ²¹ si vedono le pareti del portico con le pitture, l'iscrizione di Corelia Celsa sul pavimento e la statua d'Iside in un angolo del recinto (fig. 11) – ma in verità Piranesi non può aver visto mai il tempio d'Iside così: quando nel 1770 venne a Pompei la statua e le pitture, staccate dai muri, si trovavano già da alcuni anni nel Museo Ercolanese a Portici ²².

Piranesi deve aver visto i disegni rappresentanti il tempio d'Iside subito dopo lo

scavo, eseguiti soprattutto da Giovanni Casanova, uno dei disegnatori impiegati della corte napoletana²⁵. È caratteristico che Piranesi non si contentava di disegnare le rovine spogliate, ma voleva dare un'idea più completa dello scavo.

Anche in un altro caso si osserva questa tendenza a ricostruire invece che riprodurre semplicemente lo stato attuale: un disegno a Berlino rappresenta quattro prigionieri incatenati ai ceppi (fig. 12)²⁴. Sul *verso* l'indicazione: « Veduta del Carcere situato nel Castro ».

Deve trattarsi di una stanza della « Caserma dei Gladiatori » ritenuta nel Settecento un quartiere di soldati. In una stanza di questo complesso situato dietro la scena del teatro, nel dicembre 1766 furono trovati « un ceppo capace per 10 persone », quattro scheletri, quattro elmi di rame che dovevano esser stati attaccati al muro, ed inoltre alcuni baltei e gambieri²⁵. La stanza ha un solo ingresso dalla parte del portico che circonda il grande cortile²⁶.

Il disegno del Piranesi dunque si basa esattamente sui dati di scavo: rappresenta i ceppi, la stanza nella quale furono trovati – fuori della stanza si vede una delle colonne stuccate, dal terzo inferiore non scanalato –, le armi gladiatorie e le quattro vittime. Quando Piranesi per la prima volta venne a Pompei, i ceppi e le armi si trovavano già nel Museo Ercolanese a Portici, dove nel 1770 erano custoditi insieme nell'ultima stanza²⁷. Piranesi deve aver udito – forse da Camillo Paderni – delle circostanze di questi ritrovamenti.

Nel suo disegno riporta gli oggetti, che aveva visti nel museo – le armi ed i ceppi –, al loro posto originale. Ma – a differenza dei disegni del tempio d'Iside – qui non ricostruisce il momento subito dopo lo scavo, ma la situazione antica prima dell'eruzione del Vesuvio; non dà l'immagine dei quattro scheletri, ma quella dei quattro prigionieri morti nella stanza. Basandosi sui dati di scavo Piranesi racconta la tragedia dei quattro disgraziati. Le armi in alto sulla parete hanno assunto un aspetto minaccioso, gli uomini dall'aspetto triste e miserabile sembrano prevedere la loro sorte.

Il fatto, che qui non si tratta di un'invenzione fantastica ma di un'illustrazione basata su fatti precisi, spiega la differenza stilistica fra questo disegno e le « Carceri »²⁸.

Questi esempi – i disegni del tempio d'Iside e quello della caserma gladiatoria – mostrano che Piranesi vedeva gli oggetti e gli edifici antichi non isolati dal loro contesto – come per esempio appaiono nelle pubblicazioni contemporanee degli accademici ercolanesi²⁹ – ma che cercava invece di darne una visione completa servendosi di tutte le informazioni accessibili per poter reintegrarli nel loro contesto originale.

Sembra strano che tutto il materiale raccolto da Giambattista Piranesi durante i suoi soggiorni napoletani sia stato pubblicato solo dopo tanti anni. E questo a dispetto dell'interesse grandissimo di tutto il mondo erudito per le antichità nelle città sepolte.

Per comprendere il motivo per cui Piranesi preferì pubblicare prima i templi di Paestum, rimandando la pubblicazione dei disegni fatti negli scavi di Pompei e nel Museo Ercolanese di Portici, si deve considerare la situazione dell'archeologia nel reame di Napoli.

Gli scavi archeologici nelle città vesuviane e la loro pubblicazione erano strettamente legati alla corte reale. I grandi volumi delle « Antichità d'Ercolano » servivano alla gloria del re e non all'informazione del pubblico, non erano in vendita, ma la

corte stessa decideva a chi regalarli ³⁰. Il divieto di eseguire disegni nel museo doveva garantire l'esclusività dei diritti di pubblicazione riservati alla corte. Molto probabilmente fu questa la ragione per la quale Piranesi preferì pubblicare prima il volume sui templi di Paestum. Forse sperava in un cambiamento delle cose a Napoli; oppure avrebbe osato pubblicare anche i disegni fatti senza permesso ufficiale, solo dopo aver completato i suoi lavori nel regno di Napoli. Dei templi di Paestum la corte napoletana – e anche gli eruditi a Napoli – non si interessavano molto, mentre a Roma erano già ben noti, fra l'altro dagli scritti del Winckelmann ³¹.

Ma non solo dei templi di Paestum ma di tutta l'archeologia gli eruditi napoletani si interessavano poco, al contrario di Roma, dove l'archeologia aveva un ruolo molto importante. Tipico esempio è quello del ministro napoletano Bernardo Tanucci: per molti anni mandò ogni settimana un rapporto al re di Spagna, Carlo III, nel quale descriveva – fra le notizie sulle cacce e il rapporto sull'appetito del giovane re Ferdinando IV – anche i ritrovamenti negli scavi ³². Nelle sue lettere private invece non si trova nessun accenno a questi eventi, anche se Tanucci racconta dei discorsi eruditi col re e la regina oppure sui problemi intorno all'edizione delle « Antichità d'Ercolano » ³³. Anche l'architetto Luigi Vanvitelli che veniva tanto spesso al Palazzo Reale di Portici, nelle sue lettere al fratello non spende nessuna parola sugli scavi o sul museo ³⁴. Lo stesso vale per l'abate Galiani e la sua corrispondenza con Madame Epinay ³⁵.

Chi si occupava delle antichità a Napoli veniva perfino irriso, come Saverio Mattei nell'opera buffa « Il Socrate immaginario » (1775) di Paisiello su un libretto di G. B. Lorenzo al quale aveva collaborato l'abate Galiani. Anche il titolo di un'altra opera buffa, « Il fanatico per gli antichi romani » (1777) di Cimarosa, mostra cosa si pensava a Napoli degli amatori dell'antichità.

Ma prima di condannare i napoletani per questa mancanza di rispetto e di interesse per l'archeologia – come aveva fatto il Winckelmann – ci si deve rendere conto del clima culturale sia a Roma sia a Napoli. Come già detto, a Roma l'archeologia aveva un ruolo importante. Ma tutte le altre scienze erano quasi inesistenti. Come conseguenza dell'oppressione ecclesiastica l'archeologia era, come dice lo storico polacco Casimir von Chledowski, l'unica occupazione scientifica permessa nello stato pontificio: « Zu den gefährlichen Dingen gehörten französische Philosophie, englische politische Ökonomie, Naturwissenschaften und selbst Ackerbaukunde, da sie Verwaltungsmißbräuche aufdecken und beweisen könnte, wie furchtbar das Land von der Apostolischen Kammer vernachlässigt worden war. Dichten und das Betreiben archäologischer Studien galten als die einzigen, ganz einwandfreien geistigen Beschäftigungen, das konnte niemand schaden, brachte der päpstlichen Hauptstadt sogar gewisse Vorteile und erhöhte ihren Glanz » ³⁶.

A Napoli, che già all'inizio del secolo veniva giudicata dal Muratori « una delle città più libere », fiorivano invece le scienze politiche, economiche e giuridiche. Basta ricordare uomini come Ferdinando Galiani, Antonio Genovesi, Gaetano Filangieri, Mario Pagano, Domenico Cirillo, Saverio Mattei. Erano uomini che cercavano di migliorare con le loro idee e le loro ricerche la situazione attuale; si occupavano di riforme finanziarie, legislative ed amministrative ³⁷.

Anche a Roma non mancavano le idee che avevano di mira un cambiamento: per il Winckelmann la libertà nell'antica Grecia era la premessa per l'arte greca; secondo lui per un rinnovamento dell'arte contemporanea doveva essere ricostituita una tale

libertà. Il Piranesi, invece, cercava un rinnovamento morale e spirituale rievocando la magnificenza della Roma antica. L'archeologia a Roma era anche il mezzo per diffondere idee talvolta rivoluzionarie.

A Napoli invece si poteva essere più concreti. Perfino la corte, durante decenni prima della rivoluzione francese, era abbastanza favorevole alle idee illuministiche; basti ricordare la colonia di San Leucio presso Caserta, fondata dal re Ferdinando IV come modello di una società ideale, basata sulle idee di uomini come Gaetano Filangieri.

Mentre le scienze e la vita spirituale fiorivano, l'archeologia rimaneva affidata ad alcuni cortigiani specializzati, talvolta abbastanza bravi, che scavavano e pubblicavano per la gloria della corte. Gli altri intellettuali napoletani invece pensavano di avere ben altri problemi da risolvere piuttosto che occuparsi di antichità.

Note

¹ GILBERT EROUART et MONIQUE MOSSER, *A propos de la « Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi »: Origine et fortune d'une biographie. Piranèse et les Français*. Colloque tenu à la Villa Medici 12-14 Mai 1976. Roma 1978, p. 224.

² *I. c.*, p. 224, nota 20. JONATHAN SCOTT, *Piranesi*, London-New York 1975, p. 14.

³ Per la storia del Museo Ercolanese vedi: AGNES ALLROGGEN - BEDEL, HELKE KAMMERER - GROTHAUS, *Das Museo Ercolanese in Portici*. *Cronache Ercolanesi* 10, 1980, pp. 175-217.

⁴ Questo risulta da un documento nella Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, con la segnatura 2-6-2, fol. 159r-161r, riferito nell'articolo sopra citato, pp. 176-177. Per la storia degli scavi: FAUSTO ZEVI, *Gli scavi di Ercolano. Civiltà del settecento a Napoli*, Napoli 1979, vol. II, pp. 58-68.

⁵ AGNES ALLROGGEN - BEDEL, *Die Malereien aus dem Haus Insula occidentalis*, 10. *Cronache Pompeiane* 2, 1976, p. 156 segg.

⁶ JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Sendschreiben von den Herkulanischen Entdeckungen*, Dresden 1762, p. 19: « Dieser Mann, welcher mit den Alterthümern so wenig zu thun gehabt hatte, als der Mond mit den Krebsen, ... war durch seine Unerfahrenheit Schuld an vielem Schaden und an dem Verluste vieler schöner Sachen ».

⁷ ALLROGGEN-BEDEL, *I. c.* (v. nota 5) p. 152 segg. Paderni non aveva riconosciuto il carattere distruttivo degli scavi, come asserisce JOHN WILTON-ELY, *Piranesi, Vision und Werk*, München 1978, p. 16.

⁸ *Le Antichità della Magna Grecia, incise da Francesco Piranesi dai disegni di G. B. Piranesi*. Parte III (= Tomo ventisettesimo). Contenant les usages civils, militaires et religieux; le plan général du Muséum de Portici, dans lequel sont indiqués les armoires qui renferment les objets trouvés dans les fouilles de Pompeia, de Herculanium et de la Stabia, le tout accompagné de détails relatifs aux Arts utiles de tous genres; un second plan contenant les Peintures à fresque, trouvées dans les mêmes fouilles, avec leur descriptions détaillées et des recherches sur la beauté de cet art. tav. A. - FIRMIN DIDEROT, n. 1148. ALLROGGEN - BEDEL - KAMMERER - GROTHAUS, *I. c.*, (v. nota 3) fig. 7.

⁹ *I. c.* tav. B. - FIRMIN DIDEROT, n. 1149. ALLROGGEN - BEDEL - KAMMERER - GROTHAUS, *I. c.*, (fig. 5).

¹⁰ ALLROGGEN - BEDEL - KAMMERER - GROTHAUS, *I. c.*, p. 183 segg.

¹¹ Per l'analisi della pianta, *I. c.*, p. 190 segg.

¹² Questo risulta sia dai documenti sia dai racconti dei visitatori, *I. c.*, p. 191 segg.

¹³ *Le Antichità della Magna Grecia*, Tomo III (v. nota 8).

¹⁴ *Piranesi. Incisioni-Rami-Legature-Architetture*. A cura di Alessandro Bettagno, Venezia 1978 (= Grafica Veneta 2), n. 365. Per la provenienza del tripode vedi MARIO PRAZ, *Le Antichità di Ercolano. Civiltà del Settecento a Napoli* 1979, p. 37.

¹⁵ *Piranesi, Incisioni ...* n. 320, 321, 330, 332.

¹⁶ *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*. Vol. I-V, Napoli 1757-1779.

¹⁷ Camino del conte di Exeter (*Piranesi, Incisioni ...* n. 320 fig. 1): Venere in conchiglia, *Pitture ...* IV, p. 15, tav. 3 fig. 2; Fauni funamboli a destra e a sinistra, *Pitture* III, p. 161, tav. 32 fig. 3; maschere sospese, *Pitture* IV, pp. 39 e 203 fig. 4. Camino del cavalier John Hope (*Piranesi ...* n. 321 fig. 5): pavoni su tralci fioriti, *Pitture* IV, pp. 105 e 288 fig. 6; maschere sospese in alto, *Pitture* IV, pp. 39 e 203; uccelli minuscoli dentro le tralci, *Pitture* IV, pp. 119 e 301 fig. 7; sfingi guardanti indietro, *Pitture* IV, pp. 47 e 213 fig. 8. Decorazione sopra un cassettoni (*Piranesi ...* n. 330 fig. 9): tralci verticali con uccelli e farfalle, *Pitture* III, p. 293, tav. 55 fig. 10; sfingi volanti, *Pitture* III, pp. 145 e 311. Portantina e cassettoni (*Piranesi ...* n. 332): funamboli, *Pitture* III, p. 161, tav. 32 e p. 165, tav. 33. Camino (*Piranesi nei luoghi di Piranesi. I camini*, Istituto di Studi Romani, S. Maria del Priorato, Roma 1979, n. 4, tav. III): due coppie su candelabri di tralci, *Pitture* III, p. 293, tav. 55, fig. 9); maschera sopra lo specchio: *Pitture* IV, p. 29.

¹⁸ La via dei Sepolcri è stata scoperta nel dicembre 1762 (GIUSEPPE FIORELLI, *Pompeianarum Antiquitatum Historia*. Vol. I-I, Napoli 1860, p. 148), la Porta di Ercolano nell'ottobre 1763 (*l.c.* 154).

¹⁹ *Disegni di Giambattista Piranesi*. A cura di Alessandro Bettagno, Venezia 1978 (= Fondazione GIORGIO CINI, *Catalogo di mostre* 41), p. 78, n. 66. Pianta della villa: EUGENIO LA ROCCA, MARIETTE e ARNOLD DE VOS, *Guida archeologica di Pompei*, Verona 1976, p. 337. L'edra disegnata dal Piranesi è indicata col numero 14. Gli scavi qui si svolgevano nel settembre 1771 (FIORELLI, *l.c.*, p. 258 segg.).

²⁰ Le pitture vennero staccate in parte subito dopo lo scavo (*l.c.*, p. 260); due frammenti si trovano oggi nel Museo del Louvre a Parigi: TRAN TAM TINH, *Catalogue des peintures romaines (Latium et Campanie) du musée du Louvre*, Paris 1974, p. 42 segg., n. 20, figg. 21-22.

²¹ *Disegni ...* (v. nota 19), p. 67, n. 80. Lo stesso vale per un rovescio con la rappresentazione del tempio d'Iside: Giovanni Battista e Francesco Piranesi. Calcografia Nazionale 1967-1968, p. 49, n. 132, tav. 56.

²² La statua d'Iside è descritta nel rapporto del 4 marzo 1766 (FIORELLI, *l.c.*, p. 185 segg.), le pitture in quello dell'8 marzo (*l.c.*, p. 187). Lo stesso rapporto informa anche che la statua fu consegnata a Paderni, che si dovevano rescare le pitture fra gli archi e togliere il piedistallo della statua. Le iscrizioni sul pavimento sono descritte nei rapporti del 2 e del 10 maggio 1766 (*l.c.* 188).

²³ Rapporto dell'8 marzo 1766: « ... si è avvisato Casanova, perché disegnasse l'assieme degl'intonachi scoperti » (*l.c.* 187).

²⁴ *Disegni ...* (v. nota 19) p. 66 segg., n. 79.

²⁵ FIORELLI, *l.c.*, p. 197 segg.

²⁶ JOHANNES OVERBECK - AUGUST MAU, *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken*, 4^a ediz., Leipzig 1884, p. 196, fig. 115 (la stanza è indicata col n. 17).

²⁷ V. *l.c.* in nota 3.

²⁸ Questa è annotata nel catalogo dei *Disegni ...* (v. nota 19) p. 67.

²⁹ *De' Bronzi di Ercolano e contorni incisi con qualche spiegazione*. Vol. I-II, Napoli 1767-1771.

³⁰ Nell'« Inventario della Reale Stamperia » si trova la « Nota del Catalogo, e tomi stampati dell'opera di Ercolano, loro numero di copie, loro esito, e loro esistenza » (Napoli Archivio di Stato, Casa Reale Antica 1403/226).

³¹ S. LANG, *The Early Publications of the Temples at Paestum*. Journal of the Warburg and Courtauld Institute 13, 1950, p. 48 segg. JOHANN WINCKELMANN, *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*. Leipzig 1762 (« Man muß sich wundern, daß viele Denkmale der Baukunst ... gar keine Aufmerksamkeit erwecket haben, wie es mit den übrig gebliebenen Gebäuden der Stadt Posidonia oder Pestum ... ergangen ist ». Vorbericht).

³² Questi documenti si trovano parte nell'Archivio di Stato a Napoli (Archivio borbone I), parte nell'Archivio di Salernitano. Le lettere del Tanucci sono pubblicate, ma purtroppo senza i rapporti sulle cacce, le antichità ecc. da ROSA MINCUZZI, *Bernardo Tanucci, ministro di Ferdinando di Borbone, 1759-1776*, Bari 1967.

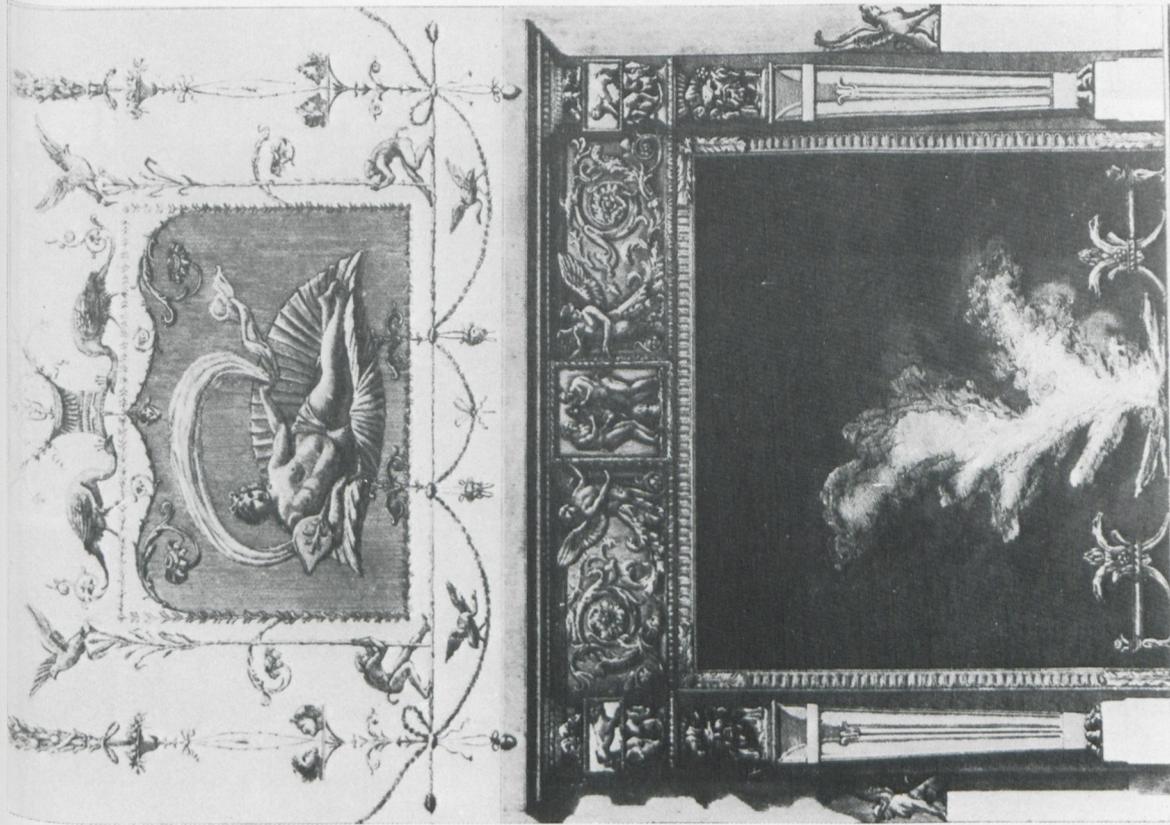
³³ ENRICA VIVIANI DELLA ROBBIA, *Bernardo Tanucci e il suo più importante carteggio*, vol. II, *Le lettere*, Firenze 1942. CLAUDIO FINZI: *Un ministro « archeologo »: gli scavi di Ercolano nell'epistolario di Bernardo Tanucci*, Pompei 79, XIV Centenario, Roma 1979, pp. 155-160.

³⁴ FRANCO STRAZZULLO, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, vol. I-III, Galatina 1976-1977.

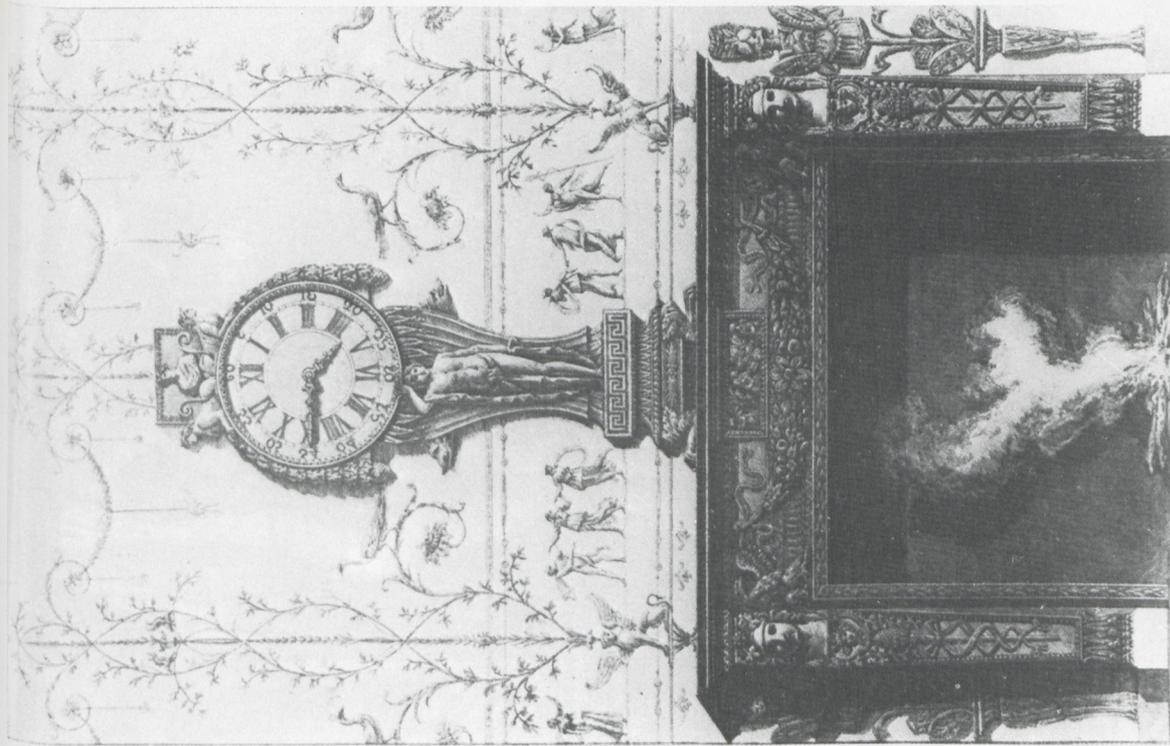
³⁵ *Die Briefe des Abbè Galiani*. Mit Einleitung und Anmerkungen von Wilhelm Weigand. 2^a ediz., vol. 1-2, München 1914.

³⁶ CASIMIR VON CHEDOWSKI, *Das Italien des Rokoko*. Autorisierte Übersetzung aus dem Polnischen von Rosa Schapire. München 1915, p. 312. Cfr. R. BIANCHI BANDINELLI, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Bari 1976, p. 7.

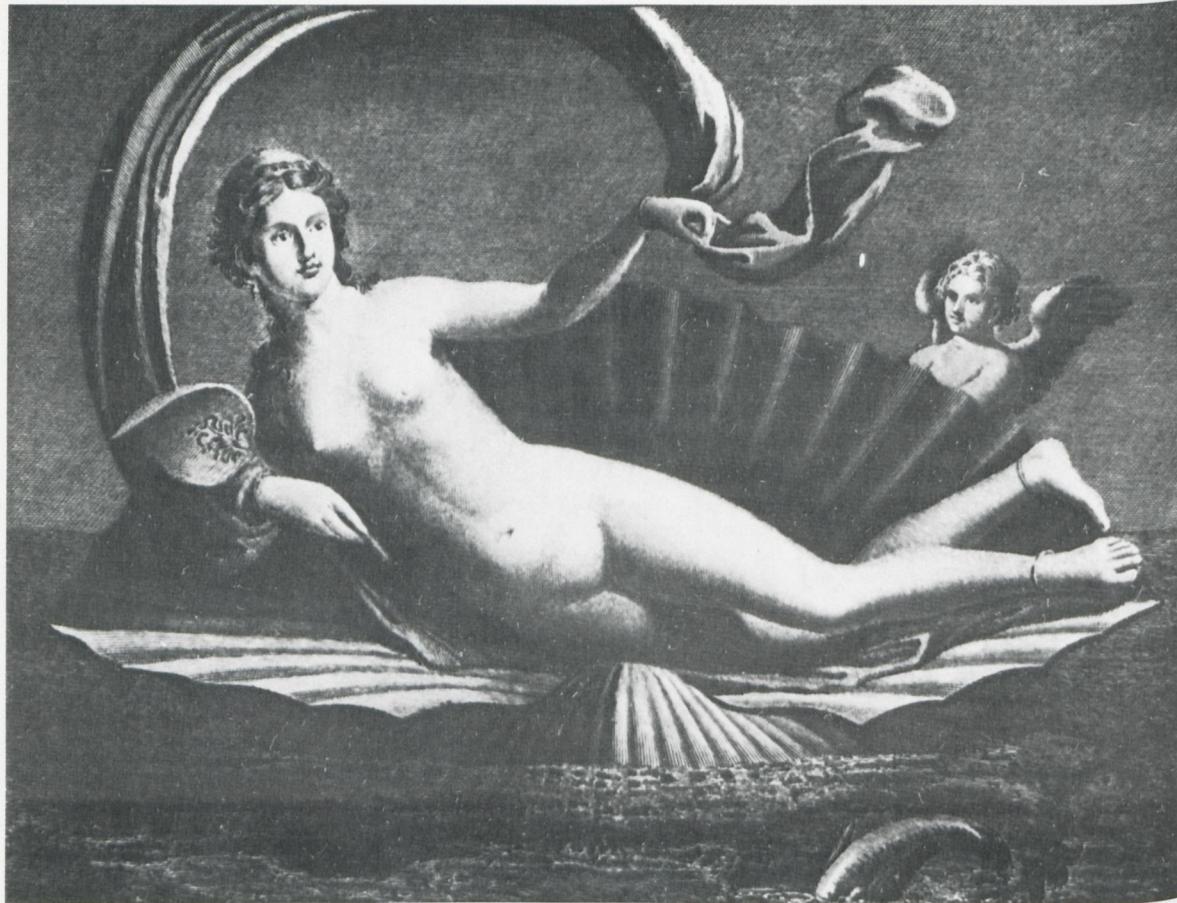
³⁷ Per la cultura napoletana nel settecento vedi fra tante altre pubblicazioni le pagine di BENEDETTO CROCE, *Storia del Regno di Napoli*, Bari 1925, Capitolo III. Per l'archeologia vedi AMEDEO MAIURI, *Gli studi di antichità a Napoli nel sette e ottocento*. *RendAccNapoli*, n.s. XVII, 1937, 33-59.



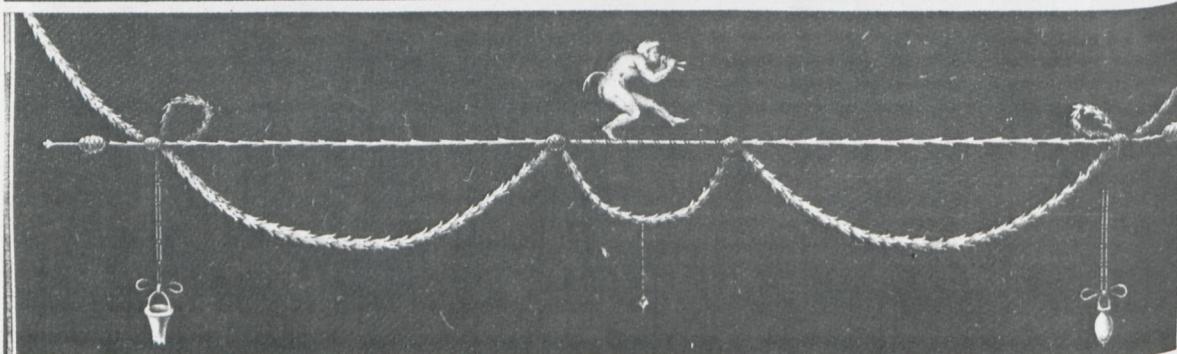
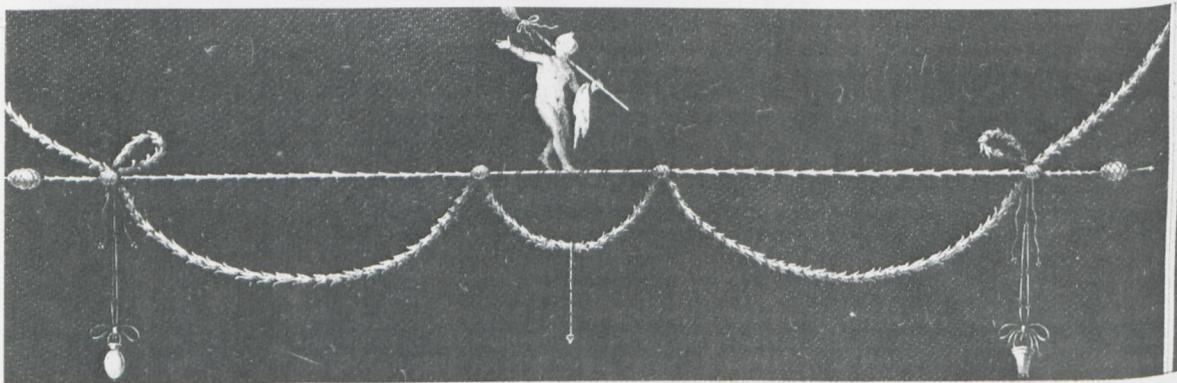
4 - Camino del cavalier John Hope.



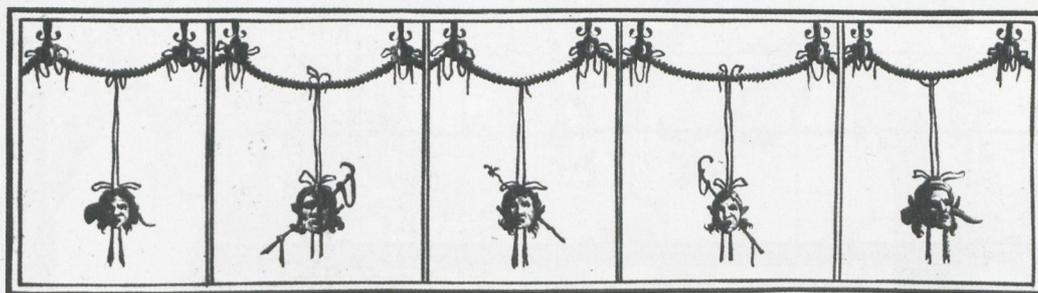
1 - Camino del conte di Exeter.



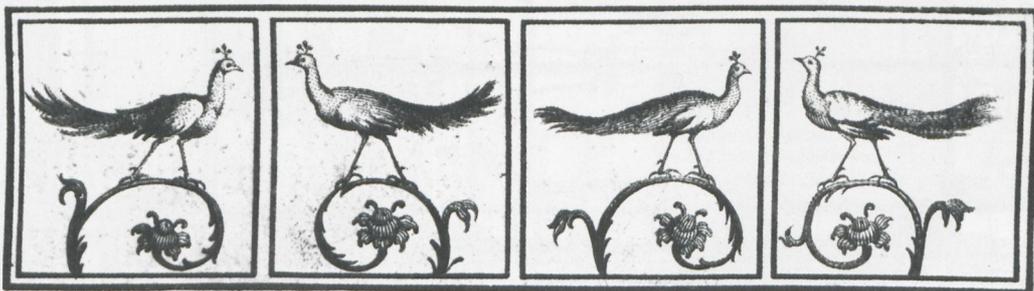
2 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 27704. Pitture d'Ercolano, IV, p. 15, tav. 3.



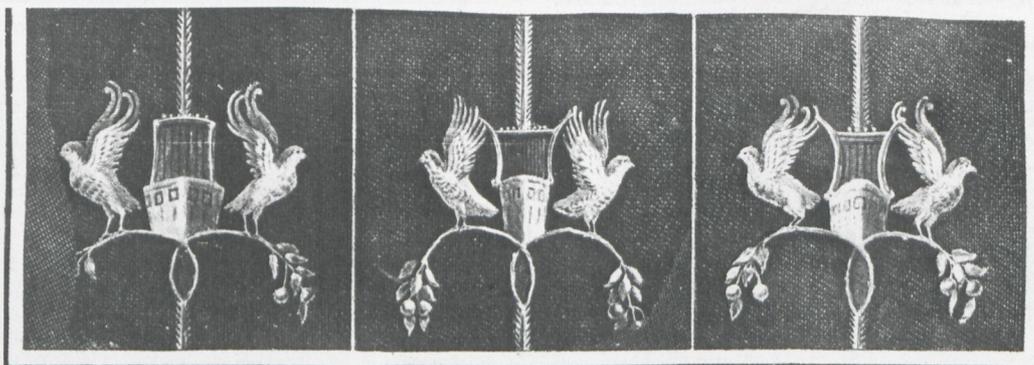
3 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 9164 (sopra) e inv. n. 9163 (sotto). Pitture d'Ercolano, III, p. 161, tav. 32.



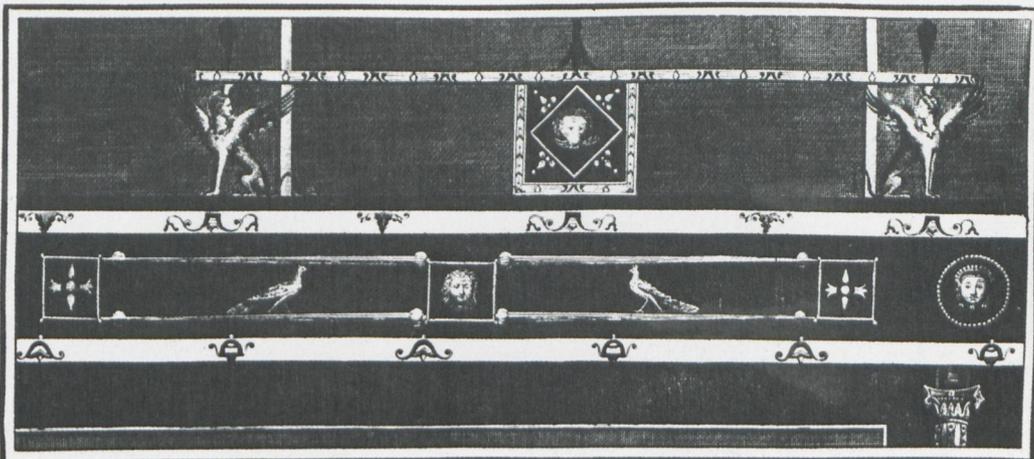
5 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 9849. Pitture d'Ercolano, IV, p. 39.



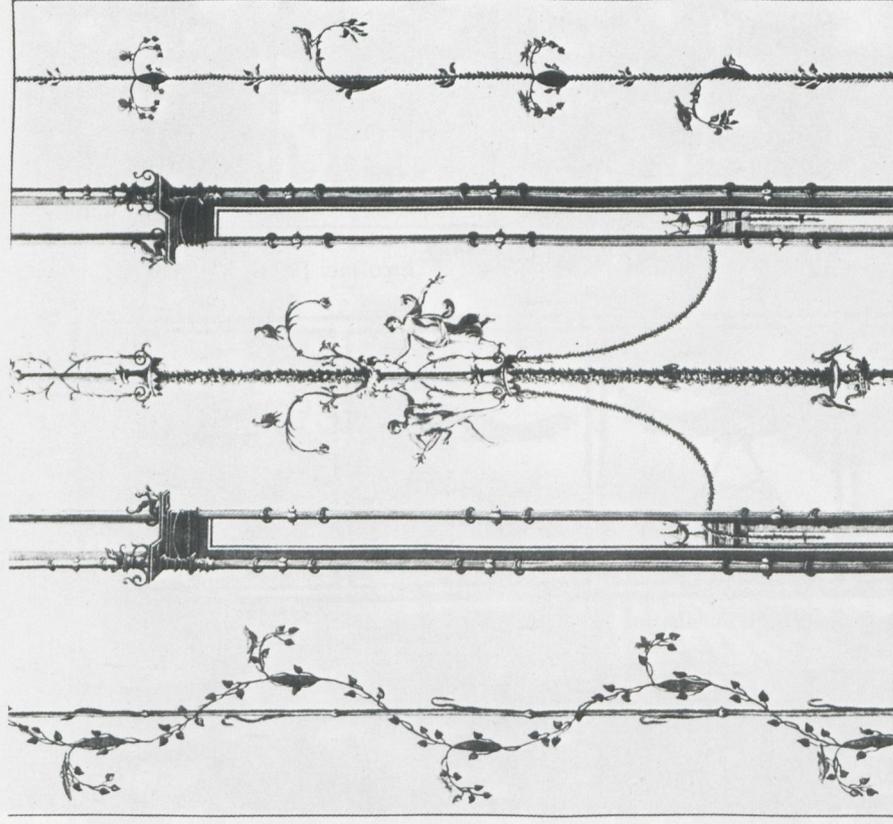
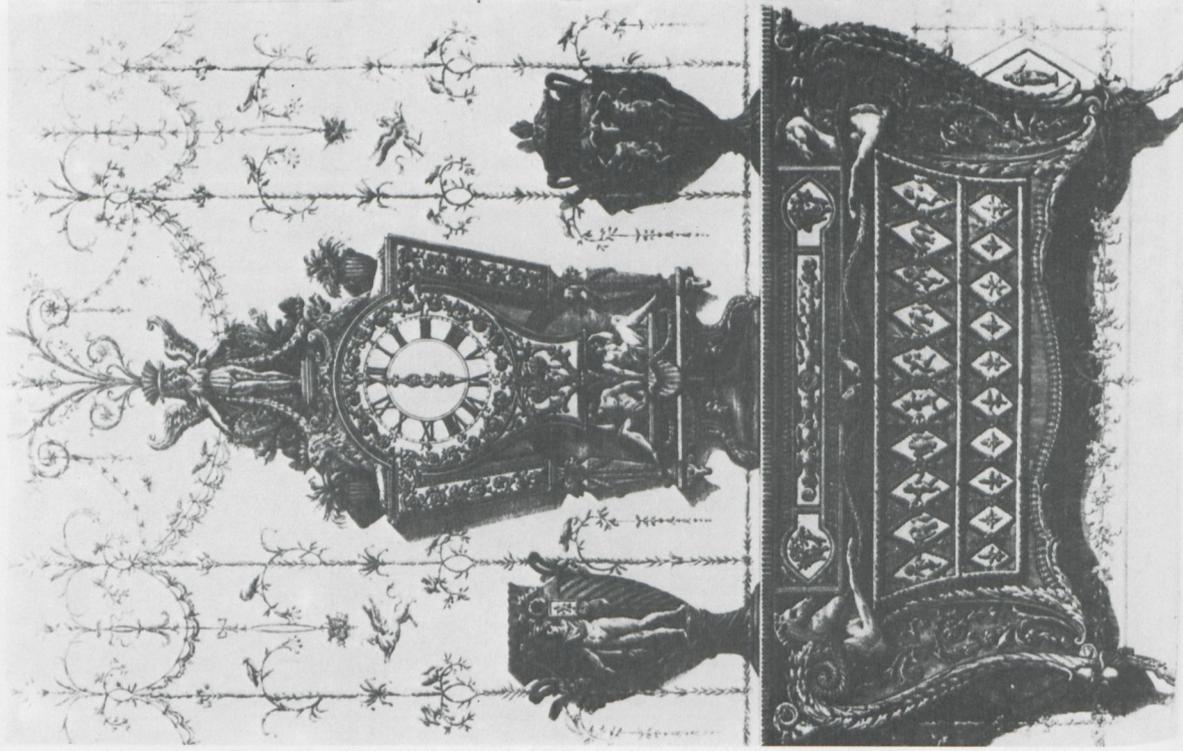
6 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 8596. Pitture d'Ercolano, IV, p. 105.



7 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 9620. Pitture d'Ercolano, IV, p. 119.



8 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 9685. Pitture d'Ercolano, IV, p. 47.



F. d'Arco del.

Ab. Tassin. Rom. Reg. del.

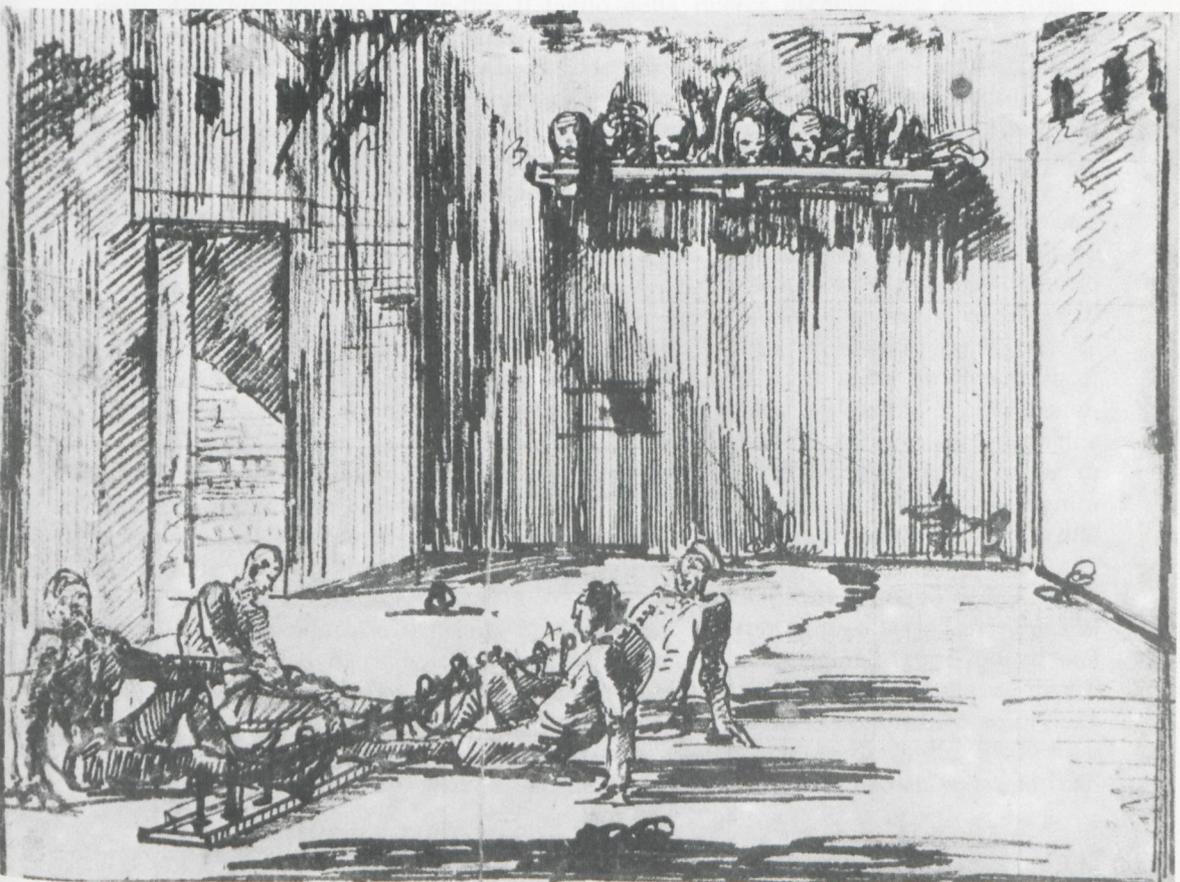
*Primo Piano
Secondo Piano*

9 - Cassettoni sormontati da un orologio e due vasi.

10 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 8606. Pitture d'Ercolano, III, p. 293, tav. 55.



11 - Pompei, tempio d'Iside. Disegno a Berlin, Kunstbibliothek.



12 - Prigionieri nella caserma dei gladiatori a Pompei. Disegno a Berlin, Kupferstichkabinett.