

# **CRONACHE ERCOLANESI**

Bollettino del Centro Internazionale  
per lo Studio dei Papiri Ercolanesi  
fondato da Marcello Gigante e  
Gaetano Macchiaroli

**46/2016**

direzione  
Graziano Arrighetti  
Knut Kleve  
Francesca Longo Auricchio

**Editore**  
**Centro Internazionale per lo**  
**Studio dei Papiri Ercolanesi**  
**'Marcello Gigante'**

CRONACHE ERCOLANESI - NUOVA SERIE  
QUESTA PUBBLICAZIONE  
SI AVVALE DI UN CONTRIBUTO  
DEL MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ  
CULTURALI E DEL TURISMO  
E DELLA REGIONE CAMPANIA

Direttore responsabile: Francesca Longo Auricchio

Comitato Scientifico: David Armstrong, David Blank, Daniel Delattre, Michael Erler, Jeffrey Fish, Jürgen Hammerstaedt, Giovanni Indelli, Richard Janko, Giuliana Leone, Francesca Longo Auricchio, Dirk Obbink, David Sedley, Martin Ferguson Smith, Voula Tsouna, Mauro Tulli

Redazione: Gianluca Del Mastro, Mariacristina Fimiani, Antonio Parisi, Federica Nicolardi, Michael McOsker

Amministrazione: Centro Internazionale per lo Studio dei Papiri Ercolanesi 'Marcello Gigante', Dipartimento di Studi Umanistici, Via Porta di Massa 1, 80133 Napoli, tel. +39 0812535428, auricchi@unina.it

Questo «BOLLETTINO» pubblica in volumi annuali articoli di papirologia e archeologia ercolanesi. La Direzione si impegna a procedere alla selezione qualitativa dei contributi da pubblicare sulla base di una valutazione formalizzata e anonima di cui è responsabile il Comitato Scientifico. Tale sistema di valutazione si avvale anche di esperti esterni al suddetto Comitato. Si raccomanda di indicare l'indirizzo al quale l'autore desidera ricevere le bozze. I testi, anche se non pubblicati, non si restituiscono. Per garantire l'uniformità della stampa l'editore si riserva, d'accordo con la redazione, la determinazione dei caratteri e dei corpi tipografici che pertanto, ad evitare confusioni, non vanno indicati sui testi. I collaboratori riceveranno una sola volta le bozze ed è opportuno che conservino una copia del testo per il riscontro. La rivista infatti non restituirà il testo originale, per eventuali collazioni all'atto della stampa. L'indirizzo e-mail degli autori è in calce al contributo.

© Centro Internazionale per lo Studio dei Papiri Ercolanesi 'Marcello Gigante'

---

Registrazione del Tribunale di Napoli n. 2228 del 27/05/1971

The aim of this essay is to retrace the spread of knowledge about the discoveries at Herculaneum and Pompeii thanks to the earliest publications and the Grand Tour travelers' reports and how illustrated books expanded the repertoire of the artistic models available to artists influencing the visual arts and handicrafts in the second half of the eighteenth and nineteenth centuries.

In order to do so, we'll analyze particularly the extraordinary edition of the elegant volumes *Le Antichità di Ercolano esposte* (1756-1792) and how it contributes to scatter the neoclassical taste across Europe in every artistic fields. We focus, above all, on the incised gems as medium of diffusion of Herculaneum and Pompeii repertoire.

Keywords: Herculaneum, Pompeii, Neoclassicism, gems, Bourbon

La scoperta delle città vesuviane seppellite dall'eruzione del 79 d.C. si inserì perfettamente nel fervente clima di «ritorno all'antico» che già si andava diffondendo in Europa nel XVIII secolo.<sup>1</sup> Il Secolo dei Lumi aveva dato avvio a un'epoca nuova nella quale anche l'Antico cessava di essere un dogma e veniva sottoposto al vaglio della Ragione. In questo senso l'Italia, e Roma in particolare, divennero luoghi di studio privilegiati; arrivarono studiosi da ogni parte d'Europa per conoscere le vestigia della classicità, mirabilmente valorizzate dalla fondazione delle Accademie e dall'apertura dei musei che, al di là della conservazione, avevano un fine culturale ed etico.

In Campania con la riscoperta delle città vesuviane, lo studio dell'antichità si spostava dall'erudizione antiquaria alla concretezza degli scavi. Il mondo antico non era più legato solo a statue per lo più avulse dai contesti di rinvenimento o a monumenti privi di contesto topografico, ma a reperti che restituivano con immediatezza il mondo che li aveva creati, che mostravano la vita quotidiana tragicamente troncata e sospesa in un preciso momento nel tempo e che consentivano di creare un incontro con il mondo antico non più mediato bensì diretto, visibile e sperimentabile, come richiedevano i principi dell'Illuminismo europeo. Per un antiquario europeo del secolo dei Lumi era straordinario poter confrontare le conoscenze accumulate attraverso le fonti e i documenti con la realtà archeologica, poter rivivere e conoscere una città antica nella sua interezza e nella sua quotidianità.

L'Italia con le sue uniche ed eccezionali scoperte archeologiche, con i monumenti in rovina, le pitture, le sculture apparve nella successiva età romantica come il luogo ideale da indagare e studiare ma anche dal quale farsi ispirare e dal quale l'Europa intera trasse spunti culturali e ideologici di significativo rilievo. È chiaro altresì che l'eccezionale sviluppo culturale poté aver luogo grazie al fatto che la società europea era duttile e ricettiva, ormai pronta ai cambiamenti che i tempi imponevano.

L'eccezionale numero di pitture e di suppellettili rinvenute ebbe quindi uno straordinario riflesso sulla percezione dell'antichità e contribuì a dar vita a un vero e proprio gusto che si manifestò in tutti i campi artistici.<sup>2</sup>

I ritrovamenti suscitavano l'interesse di studiosi, viaggiatori e artisti che concorsero alla loro diffusione attraverso riproduzioni redatte non tanto badando all'attendibilità archeologica quanto all'atmosfera dell'antichità che esse trasmettevano.

## LA FORTUNA DELLE SCOPERTE ERCOLANESI E POMPEIANE E LA MANIFATTURA DI GEMME TRA IL XVIII E IL XIX SECOLO

ROSARIA CIARDIELLO

<sup>1</sup> Sul «ritorno all'antico» si veda da ultimo: C. BROOK-W. CURZI (edd.), *Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700* (Milano 2010); M. OSANNA-M.T. CARACCIOLLO-L. GALLO (edd.), *Pompei e l'Europa. 1748-1943* (Milano 2015).

<sup>2</sup> M. PRAZ, *Gusto neoclassico* (Milano 2003 rist.); D. RICHTER-L. WAMSER (edd.), *Vorbild Herculaneum. Römisches Bayern und Antikenrezeption im Norden* (München 2006); A. D'AGLIANO-L. MELEGATI (edd.), *Ricordi dell'Antico* (Cinisello Balsamo 2008); BROOK-CURZI, *Roma e l'antico* cit.; R. CIARDIELLO, *Die Antichità di Ercolano und Ihre Rezeption in der europäischen Kunst und im Kunstgewerbe*, in C. REINSBERG-F. MEYNERSEN (edd.), *Jenseits von Pompeji. Faszination und Rezeption*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Mainz 2012), pp. 47-53; EAD., *Winckelmann und die Rezeption der herculanischen und pompejanischen Entdeckungen in der europäischen Kunst*, in M. KUNZE-J. MAIER ALLENDE (edd.), *Das Vermächtnis Johann Joachim Winckelmanns in Spanien*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Winckelmann Gesellschaft (Stendal 2014), pp. 71-88.

<sup>3</sup> M.R. NAPPI (ed.), *Immagini per il Grand Tour. L'attività della Stamperia Reale Borbonica* (Napoli 2015).

<sup>4</sup> D. RICHTER, *Herculaneum im Norden. Die Ausgrabungen als europäische Ereignis*, in J. MÜHLENBROCK-D. RICHTER (edd.), *Verschüttet vom Vesuv. Die letzten Stunden von Herculaneum* (Mainz am Rhein 2005), pp. 183-186.

<sup>5</sup> Tali opere si basavano, però, su disegni imprecisi e sommari, come appare evidente, ad esempio, dalle tavole del volume del Caylus dove il tripode con sfingi appare irriconoscibile e privato dei suoi elementi peculiari. Cf. M. PRAZ, *Le antichità di Ercolano*, in *Gusto neoclassico* cit., pp. 64, 75-86; ID., *Le Antichità di Ercolano*, in *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799* (Firenze 1979), vol. I, pp. 35-39.

<sup>6</sup> Si veda: A.F. GORI, *Notizie del memorabile scoprimento dell'antica città di Ercolano vicina a Napoli* (Firenze 1748); M. VENUTI, *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città di Ercolano ritrovata vicino a Portici* (Venezia 1749); W. FORDYCE, *Memoirs concerning Herculaneum, the subterranean city, lately discovered at the foot of Mount Vesuvius* (London 1750); C.N. COCHIN, *Lettres sur les peintures d'Herculaneum, aujourd'hui Portici* (Paris 1751-1754); A.C.P. DE TUBIÈRES, CONTE DI CAYLUS, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* (Paris 1752-1767).

<sup>7</sup> R. CANTILENA-A. PORZIO (edd.), *Herculaneum Museum. Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici* (Napoli 2008).

<sup>8</sup> Come riporta S. PACE, *Ercolano e la cultura europea tra Settecento e Novecento* (Napoli 2000), p. 48. Si veda anche M. PRAZ, *Le scoperte di Ercolano nelle impressioni dei viaggiatori del Settecento*, «Colloqui del Sodalizio», s. 2, n. 6 (1976/78-1978/80), pp. 115-126.

<sup>9</sup> PRAZ, *Le antichità di Ercolano*, in *Civiltà* cit., pp. 35-39; V. TROMBETTA, *L'edizione de Le Antichità di Ercolano esposte*, «RAAN» n.s. LIX/1984-1985, pp. 151-172; R. CIARDIELLO, *Le Antichità di Ercolano esposte*, in S. PALMIERI (ed.), *Saggi per Marcello Gigante* (Napoli 2003), pp. 435-448; T. NOGALES BASARRATE, *Delle Antichità di Ercolano. Una obra emblemática en el panorama arqueológico del siglo XVIII. Comentarios al volumen de los bustos de bronce*, in *Bajo de la Cólera del Vesubio. Testimonios de Pompeya y Herculano en la época de Carlos III* (Valencia 2004), pp. 115-151; R. CIARDIELLO, *Le Antichità di Ercolano*

Prima della pubblicazione della grande e raffinata opera *in folio* de *Le Antichità di Ercolano esposte* edita presso la Stamperia Reale Borbonica,<sup>3</sup> la diffusione delle scoperte avvenne grazie alle notizie divulgate dai giornali, ai resoconti dei viaggiatori e alle prime pubblicazioni non autorizzate. Così ad esempio l'*Hamburgischer Correspondent* già nel dicembre 1738 forniva informazioni sulle scoperte di Ercolano raccontando del ritrovamento di cibi e utensili da cucina.<sup>4</sup>

I primi cronisti a divulgare i rinvenimenti furono i viaggiatori europei, i cui nomi rimangono ancora impressi nel teatro antico di Ercolano, come quelli di Charles de Brosses che lo visitò nel 1739. La fama e la curiosità delle scoperte fu tale che la corte borbonica non poté impedire pubblicazioni non autorizzate. A Venezia, nel 1747, apparve un libretto anonimo che raccoglieva lettere di vari autori e notizie sulla scoperta,<sup>5</sup> e nell'arco di pochi anni in diverse parti di Europa apparvero le pubblicazioni di Venuti a Firenze, di Fordyce a Londra, di Cochin e Caylus a Parigi.<sup>6</sup>

Evidentemente il re non poteva contare su un'organizzazione efficiente se nel 1748, dieci anni dopo gli inizi degli scavi, lo studio delle antichità e il lavoro delle incisioni erano appena iniziati.

Le scoperte apparvero eccezionali soprattutto perché i rinvenimenti ercolanesi erano i primi così consistenti fuori di Roma. Tuttavia, insieme all'entusiasmo iniziale, la corte borbonica dovette affrontare anche critiche durissime, rivolte in particolare all'équipe che si occupava dello scavo. Da un lato, infatti, risultati positivi furono assicurati dalla scelta di affidarsi alle conoscenze e all'esperienza dell'Alcubierre, ingegnere minerario e militare; dall'altro, si dimostrò controproducente l'idea di considerare lo scavo un'operazione puramente tecnica senza affidarsi anche ai progressi della cultura antiquaria.

Anche l'esclusione e l'allontanamento fisico dagli scavi e dal Museo Ercolanese<sup>7</sup> degli intellettuali europei, che seguivano con interesse le ricerche, sollevarono aspre critiche. Horace Walpole, ad esempio, figlio del Primo Ministro Britannico nonché letterato e architetto dilettante, nel 1740, di passaggio a Napoli, pur riconoscendo il valore delle scoperte, riteneva che non si fosse fatta «una scelta giudiziosa per quanto riguarda i direttori degli scavi».<sup>8</sup> Probabilmente il re Carlo e il ministro Tanucci avevano sottovalutato questo aspetto, anche se ben presto l'interesse verso i ritrovamenti da un lato e le prime pubblicazioni non autorizzate dall'altro, spinsero il re a creare l'Accademia Ercolanese.

Il 13 dicembre 1755, con rescritto reale firmato da Bernardo Tanucci, sul modello dell'Accademia Etrusca di Cortona, venne fondata l'Accademia Ercolanese,<sup>9</sup> composta da quindici membri,<sup>10</sup> il cui compito principale era quello di soprintendere allo svolgimento degli scavi studiando quanto veniva alla luce e pub-

*lano esposte: contributi per la ricomposizione dei complessi pittorici antichi*, in M. CAPASSO (ed.), *Da Ercolano all'Egitto V. Ricerche varie di papirologia*, Atti del Convegno *Il territorio vesuviano, un tempo e oggi*, «PapLup» 15/2006, pp. 89-106; EAD., *Die Antichità di Ercolano und Ihre Rezeption in der europäischen Kunst* cit., pp. 47-53; EAD., *Winckelmann und die Rezeption* cit., pp. 71-88.

<sup>10</sup> Sui quindici membri dell'Accademia: M. GIGANTE, *Carlo di Borbone e i papiri ercolanesi*, «CERC» 11/1981, pp. 7-18, in part. p. 15; F. ZEVI, *Gli scavi di Ercolano*, in *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799* (Firenze 1980), vol. II, pp. 58-68, in part. p. 66; ID., *Gli scavi di Ercolano e le 'Antichità'*, in *Le Antichità di Ercolano* (Napoli 1988), pp. 11-38.

blicando i risultati delle proprie ricerche. In assenza di una regolamentazione, il corpo accademico si riuniva con scadenza bisettimanale almeno fino al 1760, anno dell'edizione del secondo tomo de *Le Antichità*. Nelle singole tornate venivano lette le descrizioni di ogni figura o monumento ed ogni membro aveva il diritto di aggiungere note ed osservazioni. Il testo riesaminato passava poi al segretario che, nel rispetto di ciascun parere, stilava una sintesi complessiva. Si rivelò però evidente quanto fosse complessa la formula collegiale e, dal 1760, la stesura dei testi fu affidata al segretario Carcani che, praticamente da solo, proseguì il lavoro pubblicando dal terzo al settimo tomo.<sup>11</sup>

Nel 1757, appena un anno dopo l'inaugurazione della Reale Accademia, vide la luce il tomo primo de *Le Antichità di Ercolano esposte* che gli Accademici ercolanesi dedicarono al re Carlo.<sup>12</sup>

Il volume, uscito dalla Regia Stamperia, aveva per titolo *Le pitture antiche di Ercolano e contorni, incise con qualche spiegazione*. Il piano dell'opera era colossale, ma dei 40 volumi previsti non si andò oltre l'ottavo, uscito nel 1792.<sup>13</sup> La pubblicazione di sontuosità regale comportò spese notevoli, soprattutto per gli alti compensi accordati agli incisori e disegnatori.<sup>14</sup> In totale gli otto volumi sono costituiti da 614 rami ai quali vanno aggiunti 365 fra «testate» e «finalini», due medaglie con i ritratti di Carlo e Ferdinando IV di Borbone, nonché le belle iniziali figurate dovute al Vanvitelli.<sup>15</sup>

Alle lungaggini editoriali *Le Antichità* unirono le difficoltà della loro acquisizione da parte degli studiosi. Fino al 1770 i tomi infatti non furono messi in commercio ma donati personalmente dai membri della casa reale o da altissimi dignitari.<sup>16</sup> Tuttavia la loro decisiva funzione di propaganda culturale fu enorme. Le pitture giunsero, seppure indirettamente, a conoscenza di un pubblico larghissimo, tanto che già nel secondo tomo si metteva in guardia dalle falsificazioni operate sulla base dei rami precedenti.

La concezione dell'opera, nata come edizione di lusso e di prestigio, appariva però, per certi versi, piuttosto arretrata. La diffusione era estremamente limitata e i volumi finivano solo nelle mani di dinasti, aristocratici e uomini di corte senza raggiungere mai o quasi quelle cerchie intellettuali di estrazione borghese che effettivamente se ne sarebbero giovate per lo studio. Si era cominciato per questo motivo a trarre edizioni «economiche» in varie lingue, volumi in genere di

<sup>11</sup> Per la ricostruzione dell'organizzazione del lavoro dell'Accademia si veda TROMBETTA, *L'edizione* cit., pp. 159 s.

<sup>12</sup> GIGANTE, *Carlo di Borbone* cit., p. 15.

<sup>13</sup> I volumi de *Le Antichità di Ercolano* vennero alla luce in quest'ordine: quattro tomi dedicati alle pitture (1757, 1760, 1762, 1765), due ai bronzi (busti 1767; statue 1771), un altro alle pitture (1779), e, molto più tardi, un ottavo volume dedicato alle lucerne ed ai candelabri (1792). I tomi sono così composti: tomo I, pp. 279, tavv. 53; tomo II, pp. 339, tavv. 60; tomo III, pp. XVII+329, tavv. 60; tomo IV, pp. X+368, tavv. 70; tomo V, pp. XXXVI+280, tavv. 87; tomo VI, pp. VII+423, tavv. 101;

tomo VII, pp. X+407, tavv. 84; tomo VIII, pp. XLIII+346, tavv. 99. Tale ripartizione è stata constatata sulla base dell'esemplare custodito presso la Biblioteca della Soprintendenza Archeologica di Napoli.

<sup>14</sup> U. PANNUTI, *Incisori e disegnatori della stamperia reale di Napoli nel secolo XVIII. La pubblicazione delle Antichità di Ercolano*, «Xenia Antiqua» 9/2000, pp. 151-178, in part. pp. 153 s. segnala che presso la Biblioteca della Soprintendenza Archeologica di Napoli si conservano due grossi volumi *in folio*, contenenti 404 tavole senza testo che probabilmente dovevano servire ad illustrare altri tomi della grande pubblicazione. I rami «inediti» sono stati pubblicati in M. PAGANO-R. PRISCIANDARO,

*Studio sulle provenienze degli oggetti rinvenuti negli scavi borbonici del regno di Napoli* (Castellammare di Stabia 2006). In una lettera del 7 agosto 1756 riportata da GIGANTE, *Carlo di Borbone* cit., pp. 15 s. il Vanvitelli testimonia l'impegno profuso nella realizzazione delle iniziali.

<sup>15</sup> A Carlo di Borbone va il merito ulteriore di aver fondato a Portici una scuola di incisori, tra le più importanti di Europa, i cui componenti, oltre cinquanta tra disegnatori e incisori provenienti da vari stati italiani e stranieri, furono gli artefici dei rami de *Le Antichità di Ercolano*. I nomi più noti sono: Giuseppe Aloja, Nicola Billy, Domenico e Giovanni Casanova, Francesco Cepparuli, Pierre-Jacques Gaultier, Pedro e Francisco La Vega, Filippo e Giovanni Morghen, Carlo Nolli, Carlo Orazi, Camillo Paderni, Rocco Pozzi, Nicola Vanni e Luigi Vanvitelli. PANNUTI, *Incisori e disegnatori* cit., pp. 151-178, ha mirabilmente ricostruito, sulla base di uno studio di documenti inediti d'archivio, le notizie sugli incisori e i disegnatori della Scuola di Portici. Un dettagliato elenco degli incisori e dei disegnatori con il numero dei disegni e delle incisioni di ciascuno è riportato da R. MIDDIONE, *Le Antichità di Ercolano esposte*, in *Civiltà del '700 a Napoli* cit., vol. II, pp. 283 s., cat. n. 561; TROMBETTA, *L'edizione* cit., in part. pp. 151-172; CIARDIELLO, *Le Antichità di Ercolano esposte* cit., in part. pp. 435-444; EAD., *Le Antichità di Ercolano esposte: contributi* cit., pp. 89-106.

<sup>16</sup> F. STRAZZULLO, p. 53, in J.J. WINCKELMANN, *Le scoperte di Ercolano* (Napoli 1981), ricorda infatti che persino il Winckelmann riuscì ad avere in dono dal Tanucci solo il V volume de *Le Antichità*. Dal 1770 i tomi si poterono comprare per 16.000 ducati, un prezzo esorbitante che solo pochissimi potevano permettersi: CIARDIELLO, *Winckelmann und die Rezeption* cit., p. 71.



<sup>17</sup> F. BOLOGNA, *Le scoperte di Ercolano e Pompei nella cultura europea del XVIII secolo*, «PP» 188-189/1979, pp. 377-404; F. BOLOGNA, *La riscoperta di Ercolano e la cultura artistica del Settecento europeo*, in *Le Antichità di Ercolano cit.*, pp. 81-105; ID., *La riscoperta di Ercolano e Pompei nella cultura artistica del Settecento europeo*, in *Rediscovering Pompeii* (Roma 1990), pp. 78-91; A. ALLROGGEN BEDEL-H. KAMMERER GROTHAUS, *Das Museo Ercolanese in Portici*, «CERC» 10/1980, pp. 175-217 (apparso ampliato in M. GIGANTE ET AL., *La Villa dei Papiri*, II Suppl. a «CERC» 13/1983, pp. 83-128); A. ALLROGGEN BEDEL, *Gli scavi di Ercolano nella politica culturale dei Borboni*, in L. FRANCHI DELL'ORTO (ed.), *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica*, Atti del Convegno Internazionale (Roma 1993), pp. 35-39; C. KNIGHT, *Hamilton a Napoli* (Napoli 1990); ID., *Sulle orme del Grand Tour* (Napoli 1995); M. MANNSPERGER-J. MIGL (edd.), *Bilder aus Pompeji. Antike aus zweiter Hand* (Stuttgart 1998); G.C. ASCIONE, *Ercolano nella cultura artistica del Settecento e dell'Ottocento*, in M. PAGANO (ed.), *Gli Antichi Ercolanesi. Antropologia, Società, Economia*, Catalogo della Mostra (Napoli 1999), pp. 36-38; D. RICHTER, *Napoli cosmopolita. Viaggiatori e comunità straniere nell'Ottocento* (Napoli 2002); AA.VV., *Bajo de la Cólera del Vesubio cit.*; RICHTER, *Herculaneum im Norden cit.*, pp. 183-196; U. QUILITZSCH, „C'est tout Herculaneum!“ *Herculaneum im Park von Wörlitz*, in MÜHLENBROCK-RICHTER, *Verschüttet vom Vesuv cit.*, pp. 201-211.

<sup>18</sup> A. CAROLA PERROTTI, *Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e la Real Fabbrica Ferdinanda 1743-1806* (Napoli 1986).

<sup>19</sup> R. CIARDIELLO, *La ricostruzione delle decorazioni dalla Villa di Cicerone a Pompei*, «Amenitas» II/2012, pp. 135-149; EAD., *Die Antichità di Ercolano und Ihre Rezeption cit.*, pp. 47-53; EAD., *Winckelmann und die Rezeption cit.*, pp. 71-88.

<sup>20</sup> CAROLA PERROTTI, *Le porcellane dei Borboni a Napoli cit.*; G.C. ASCIONE, *Pompei e l'antico nelle porcellane di Raffaele Giovine*, «RSP» 4/1990, pp. 145-168; EAD., *Ercolano nella cultura artistica del Settecento e dell'Ottocento*, in PAGANO (ed.), *Gli Antichi Ercolanesi cit.*, pp. 36-38; EAD., *Il "souvenir" di Pompei. Dalle immagini neoclassiche alla diffusione nell'epoca della riproducibilità tecnica*, «RSP» 12-13/2001-2002, pp. 35-51.

<sup>21</sup> G. NÄRGER, *Nachleben pompejanischer Wandmalereien in Württemberg?*, in

formato ridotto, che ne riportavano rimpicciolite, ridisegnate e re-incise le bellissime tavole. Si definì addirittura un filone editoriale nel quale possono essere inclusi i volumi di Thomas Martyn e John Lettice, che pubblicarono a Londra nel 1773 una riduzione delle tavole de *Le Antichità*; l'edizione di Silvain Maréchal (Paris 1781), quella dell'incisore Tommaso Piroli che iniziò nel 1789 un'edizione ridotta in sei volumi e quella di Pierre-François Hugues d'Hancarville che pubblicò le *Antiquités étrusques, grecques, et romaines* (Paris 1785-88).

I rinvenimenti di Ercolano e Pompei nonché la pubblicazione dei papiri e dei volumi de *Le Antichità di Ercolano esposte* concorsero inoltre nella seconda metà del Settecento a spingere fino a Napoli il *Grand Tour*. Ciascuno dei visitatori, con la sua sensibilità, riportò le impressioni delle grandi scoperte borboniche diffondendo il «gusto ercolanese».<sup>17</sup>

Spesso mediate dalle incisioni dei volumi de *Le Antichità di Ercolano*, le scoperte ispirarono, infatti, tutte le forme artistiche, dagli arredi delle regge e dei nobili palazzi europei alle porcellane prodotte dalla Real Fabbrica di Capodimonte e dalla Manifattura Ferdinanda.<sup>18</sup> Proprio i servizi da tavola di Capodimonte divennero tra i migliori mezzi di divulgazione dei motivi pompeiani. Tra il 1781 e il 1782, ad esempio, fu realizzato un «servizio ercolanese», inviato in dono a Carlo III in Spagna, che riproduceva le incisioni de *Le Antichità*. Esso divenne così rinomato da influenzare non solo le altre fabbriche ceramiche d'Europa, ma anche tutte le altre arti minori soprattutto in Austria ed Inghilterra.

Alcuni dettagli decorativi ricopiati dalle più note pitture murali, quali quelle della villa pompeiana attribuita a Cicerone con menadi, centauri e funamboli godettero di un'enorme popolarità e diffusione.<sup>19</sup> Riprodotte nel I e nel III volume de *Le Antichità di Ercolano*, divennero veri e propri modelli nelle decorazioni neoclassiche. I satiri funamboli, i centauri e le menadi, tra le prime ad essere distaccate a Pompei e definite dal Winckelmann «*Fluide come il pensiero e belle come se fossero state eseguite per mano delle Grazie*», furono tra i motivi prediletti nel Neoclassicismo.<sup>20</sup> Esse ebbero un grande influsso anche sui decori di mobili e di interni, come dimostrano il salotto nella Villa Favorita a Resina (oggi conservato al Museo di Capodimonte) e le pareti di residenze lussuose, come Palazzo Altieri a Roma.

Straordinario fu il loro riflesso sulla cultura europea. In Germania ad esempio numerose furono le riproduzioni di tali decorazioni, come provano la Grüne Galerie nel Neuer Schloss di Stuttgart,<sup>21</sup> la «Stanza pompeiana» nel castello di caccia a Ludwigsburg nel Baden-Württemberg,<sup>22</sup> le pitture nella Villa Hamilton e nel Castello di Wörlitz,<sup>23</sup> il soffitto dipinto dell'Orangerie di Neustrelitz nel

MANNSPERGER-MIGL, *Bilder aus Pompeji cit.*, pp. 41-58, in part. p. 47 e pp. 93 s., cat. n. 20. Della decorazione con i centauri oggi non rimane che un acquerello di K.C. Schmidt (1808-1892), Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, inv. GVL 179/28.

<sup>22</sup> Schloss Favorite: NÄRGER, *Nachleben cit.*, in part. p. 45 e fig. a p. 49; p. 105, cat. n. 30a.

<sup>23</sup> V. M. STROCKA, *Kopie, Invention und höhere*

*Absicht. Bildquellen und Bildsinn der Wörlitzer Raumdekorationen*, in F.A. BECHTOLDT-T. WEISS (edd.), *Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft. Eine Ausstellung der Staatlichen Schlösser und Gärten Wörlitz, Oranienbaum, Luisium im Deutschen Architektur*, Museum Frankfurt am Main, 22.III-2.VI.1996 (Ostfildern-Ruit 1996), pp. 163-193; RICHTER, *Herculaneum im Norden cit.*, pp. 183-186; QUILITZSCH, „C'est tout Herculaneum!“ cit., pp. 201-211.

Mecklenburg.<sup>24</sup> In particolare nel Brandeburgo, H. Schinkel ripropose i soggetti della Villa di Cicerone in quasi tutte le sue opere tra cui quelle a Berlino nel Teesalon dello Stadtschloss del Principe Friederich Wilhelm,<sup>25</sup> nella Schauspielhaus<sup>26</sup> e a Potsdam nello Schloss Charlottenhof.<sup>27</sup>

Anche in Inghilterra R. Adam riprodusse le decorazioni della villa pompeiana a Londra, nella Derby House, nella Syon House e ancora nella Osterley Park House nel Meddlesex.<sup>28</sup> In Francia se ne riconoscono esempi nell'Hotel de Beauharnais<sup>29</sup> e nel Castello Malmaison<sup>30</sup> presso Parigi che fu costruito da Percier e Fontaine<sup>31</sup> nel 1800. Entrambi gli artisti furono gli architetti che elaborarono i temi pompeiani nella Real Casa del Labrador di Aranjuez in Spagna.<sup>32</sup> L'emulazione dei modelli ercolanesi e pompeiani non rimase una prerogativa dell'arte figurativa, ma si estese anche al modo di vivere. Ad esempio Goethe descrive come Miss Hart, futura moglie dell'ambasciatore inglese Hamilton, facesse rivivere con la sua stessa persona l'antichità imitando nella danza e nelle vesti le danzatrici della Villa di Cicerone.<sup>33</sup>

Tra i tantissimi aspetti dell'arte ampiamente influenzati dalle scoperte vesuviane e in particolare dalle decorazioni della Villa di Cicerone, va inserita anche la lavorazione delle gemme. Dopo un secolo di declino, la glittica in Italia risorge alla metà del secolo XVIII, limitata però all'incisione d'intagli e cammei, e favorita dal rinnovato interesse per le antichità e dalle scoperte dei grandi scavi allora intrapresi a Ercolano e a Pompei. Oltre che in Italia si trovano incisori in Germania (Becker, Dorsch, Natter), in Inghilterra (Marchant, Burch), e soprattutto in Francia, dove, tra gli altri, Jacques Guay ebbe fama notevolissima e fu nominato «graveur du roi» da Luigi XV, del quale, come di molti personaggi di quel tempo, egli fece ritratti in cammei e in intagli.

A Napoli, prima del XVIII secolo, la lavorazione delle pietre dure aveva portato

<sup>24</sup> H. SCHÖNEMANN, *Die Orangerie in Neustrelitz* (Leipzig 1964); M. MAROSKE-A. HELLER, *Denkmale in Mecklenburg-Strelitz, Die Orangerie in Neustrelitz* (Friedland 2005).

<sup>25</sup> Berliner Schloss, Kronprinzenwohnung, Teesalon: la decorazione era costituita da alcuni grandi quadri, due dei quali raffiguravano i centauri dalla Villa di Cicerone. Il castello è stato completamente distrutto e di tale decorazione resta solo un acquerello pubblicato a colori da M. STEFFENS, *Schinkel* (Köln 2003), pp. 52-55; G. RIEMANN, *Karl Friedrich Schinkel 1781-1841*, Catalogo della Mostra (Berlino 1980), pp. 204 s., fig. 304; U. LAMMERT-A. CRONE-G. RIEMANN, *Karl Friedrich Schinkel. Eine Ausstellung aus der Deutschen Demokratischen Republik*, Catalogo della Mostra (Berlino 1982), pp. 118 s., fig. 8.10.

<sup>26</sup> Schauspielhaus, Zuschauerraum: RIEMANN, *Schinkel* cit., pp. 115-130, in part. 116-120, fig. 201 a p. 121; LAMMERT-CRONE-RIEMANN, *Schinkel. Eine Ausstellung* cit., pp. 143-152, in part. p. 145, fig. 9.3; STEFFENS, *Schinkel* cit., pp. 33-35, fig. a p. 34.

<sup>27</sup> Potsdam, Schloss Charlottenhof: RIEMANN, *Schinkel* cit., pp. 175-188, in part. 180-185, fig. 263; LAMMERT-CRONE-RIEMANN, *Schinkel. Eine Ausstellung* cit., pp. 231-238, in part. p. 236, fig. 15.10 e p. 237, fig. 15.13; STEFFENS, *Schinkel* cit., pp. 61-67, in part. p. 64; S. HOLLENDER, *Schloss Charlottenhof und Römische Bäder* (München, Berlino, Londra, New York 2003).

<sup>28</sup> R. WINKES, *The influence of Herculaneum and Pompeii on American art of the 18th and 19th Centuries*, in FRANCHI DELL'ORTO, *Ercolano 1738-1988* cit., pp. 127-132; E. HARRIS, *The Genius of Robert Adam: his Interiors* (Yale 2001); PRAZ, *Gusto neoclassico* cit., pp. 75-85; A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Souvenirs de Rome*, in A. D'AGLIANO-L. MELEGATI, *Ricordi dell'Antico* cit., pp. 14-59; CIARDIELLO, *Die Antichità di Ercolano und Ihre Rezeption* cit., pp. 47-53; EAD., *Winckelmann und die Rezeption* cit., pp. 71-88.

<sup>29</sup> C. VON KAMEKE, *L'Hôtel de Beauharnais* (Stuttgart 1968); K. HAMMER, *Hotel Beauharnais Paris* (München-Zürich 1983).

<sup>30</sup> G. HUBERT, *Napoleon and Josephine at Malmaison*, «The Connoisseur» 193/1976, pp. 259-270; C. BASTIEN-I. BONORA ANDUJAR-B. CHEVALLIER-M. DENOYELLE, *De Pompéi à Malmaison, les Antiques de Joséphine*, Catalogo della Mostra (Parigi 2008).

<sup>31</sup> C. PERCIER-P.L. FONTAINE, *Recueil de décorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement* (Parigi 1801-1812), voll. 2; M. FOUCHE, *Percier et Fontaine. Biographie critique* (Parigi 1904).

<sup>32</sup> P. JUNQUERA DE VEGA, *Palacio Real de Aranjuez* (Madrid 1985); J.J. DE URRÍES Y DE LA COLINA, *La Real Casa del Labrador de Aranjuez* (Madrid 2009); J. MAIER ALLENDE, *Las Antigüedades en Palacio. Ideología y función de las colecciones reales de arte antiguo en el siglo XVIII*, «Reales Sitios» LXVII, 183/2010, pp. 6-29; ID., *Noticias de Antigüedades de las Actas de Sesiones de la Real Academia de la Historia (1738-1791)* (Madrid 2011), in part. pp. 41-47.

<sup>33</sup> Su Lady Hamilton a Napoli: D. RICHTER-U. QUILITZSCH (edd.), *Lady Hamilton. Eros und Attitüde* (Petersberg 2015).

alla nascita di botteghe artigiane che avevano iniziato a dedicarsi con sapienza a questo tipo di produzione. Tuttavia soltanto nel Settecento Carlo di Borbone sentì l'esigenza di costituire una vera e propria scuola di pietre dure e cammei, dove i giovani potessero essere guidati nell'apprendimento di questa antica arte. Venne così istituito a Napoli il Real Laboratorio di San Carlo alle Mortelle, la cui vita fu abbastanza lunga e presso il quale lavorarono molti dei grandi incisori e intagliatori del XVIII e del XIX secolo.

Fondato dal re Carlo nel 1738, fu diretto fin dall'inizio dal fiorentino Francesco Ghinghi, intagliatore di cammei, che il sovrano aveva conosciuto nel 1732 a Firenze, quando, appena sedicenne, ospite dei Medici, aveva attentamente osservato i lavori degli artigiani nella Galleria degli Uffizi.<sup>34</sup> È possibile che la visita alla galleria e alla lavorazione dei cammei lo avesse entusiasmato a tal punto che, quando decise di fondare a Napoli il Real Laboratorio di Pietre Dure, invitò Ghinghi che, come primo lavoro, lo ritrasse in un cammeo in calcedonio orientale.

Nella documentazione dell'Archivio Storico di Napoli<sup>35</sup> sono conservate alcune lettere nelle quali Vanvitelli, alla richiesta di cammei da parte di Monsignor Olivieri nel 1751, finge di ignorare la produzione di cammei che si faceva nel Real Laboratorio di San Carlo alle Mortelle.<sup>36</sup> È possibile che Vanvitelli appena giunto a Napoli non sapesse realmente dell'esistenza del Laboratorio, ma è più probabile che l'architetto non avesse una particolare simpatia per i toscani che avevano trovato fortuna alla corte napoletana tanto da fargli chiamare i maestri del Laboratorio «I Fiorentini delle Pietre Dure».

Il primo direttore dell'opificio napoletano fu dunque Francesco Ghinghi, responsabile dei materiali e delle pietre dure. Tra i principali lavori del laboratorio si ricordano un'acquasantiera disegnata dal fiorentino Giovanni Antonio Noferi e un tavolino di fiori e uccelli destinato al quarto della regina, alla lavorazione del quale si dedicò l'ebanista Gaspare Donnini, impegnato anche nel disegno della cornice per l'acquasantiera.

Non tutti i manufatti del laboratorio napoletano sono stati ritrovati; per alcuni di essi, pur essendo nota l'esistenza, non abbiamo alcuna documentazione, mentre altri, dei quali abbiamo notizia nelle carte, oggi risultano dispersi.

La manifattura di San Carlo alle Mortelle fu la più longeva tra quelle borboniche. Fino al 1759 il Real Laboratorio delle Pietre Dure fu alle dirette dipendenze di Carlo di Borbone, tra il 1760-61 passò sotto la giurisdizione della Segreteria di Casa Reale, nel 1832 fu assorbito dal Ministero dell'Interno fino al 1861 quando fu definitivamente soppresso.

Di questo specifico aspetto, di come gli incisori di pietre dure si inseriscano nello specifico contesto del «Nachleben» pompeiano ed ercolanese, tratta il recente volume di Gabriella Tassinari, che ripercorre brevemente gli avvenimenti salienti della vita dei principali incisori in ordine cronologico sulla base del numero di manufatti con soggetti tratti dai volumi de *Le Antichità di Ercolano*.<sup>37</sup> Il lavoro delinea la personalità degli artisti e talvolta anche dei committenti creando un catalogo dei soggetti riprodotti pur nella difficoltà di una documentazione assai scarsa e frammentaria.

Come l'A. sottolinea, a differenza di quanto accade per le altre manifestazioni artistiche, le gemme sembrano copiare un numero estremamente ridotto di soggetti che si limitano alle cosiddette Danzatrici della Villa di Cicerone a Pompei

<sup>34</sup> A. GONZÁLES PALACIOS, *Il Laboratorio di Pietre Dure dal 1737 al 1805*, in S. ABITA-N. SPINOSA, *Le arti figurative a Napoli nel Settecento* (Napoli 1979), pp. 75-151; A. SPINOSA, *Ancora sul Laboratorio di Pietre dure e sull'Arazzeria: i documenti dell'Accademia di Belle Arti di Napoli*, *ibid.*, pp. 325-384; F. STRAZZULLO, *Le manifatture d'arte di Carlo di Borbone* (Napoli 1979), pp. 95-143; A. GONZÁLES PALACIOS, *Il Real Laboratorio delle Pietre dure*, in *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799 cit.*, vol. II, p. 179; *Id.*, *Le arti decorative e l'arredamento alla corte di Napoli: 1734-1805*, *ibid.*, pp. 76-95, in part. pp. 89 s.

<sup>35</sup> ASN, Casa Reale Antica, fascio 787, 719, 1545; ASN, Ministero dell'Interno, II inventario, fascio 5073.

E. ORILIA, *Il Laboratorio di Pietre Dure di Napoli*, «Rassegna italiana industriale, agraria, commerciale, finanziaria, politica, letteraria, artistica, Napoli» X/1907, fasc. X, pp. 19-32.

<sup>36</sup> F. STRAZZULLO, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta* (Galatina 1976), vol. I, p. 15.

<sup>37</sup> G. TASSINARI, *Le pitture delle Antichità di Ercolano nelle gemme di XVIII e XIX secolo* (Napoli 2015), Associazione Internazionale Amici di Pompei, pp. 58 (in italiano) + pp. 56 (in inglese) con illustrazioni e bibliografia.



pubblicate nel I (1757, tavv. XVII-XXVIII) e nel III volume (1762, tavv. XX-VIII, XXXIII) de *Le Antichità* e alla «Venditrice di Amorini». Gli altri soggetti riproducono Arianna abbandonata a Nasso, Teseo liberatore dall'*Augusteum* di Ercolano, il centauro assalito dalla Baccante dalla Villa di Cicerone e la nereide su cavallo marino dalla Villa di Arianna a Stabia.

L'A. attribuisce questa particolare limitazione al fatto che i repertori degli incisori erano condizionati dai volumi ai quali avevano facile accesso e dai quali prendevano ispirazione ovvero, oltre a *Le Antichità di Ercolano*, all'*Herculanum et Pompei: recueil général des peintures, bronzes, mosaïques, etc.*, al *Musée secret* di Louis Barré e al *Voyage Pittoresque* del Saint Non. In realtà quei volumi contenevano molti soggetti che diventeranno famosi in altri campi artistici, ma forse non vennero scelti dagli artisti perché influenzati dalle richieste specifiche del mercato. Il primo degli incisori a riprodurre motivi «all'Ercolano» fu Giovanni Pichler, napoletano di nascita (Napoli 1734-Roma 1791) e abilissimo emulatore, tanto che si vantava di poter lavorare gemme spacciandole per antiche. Il suo repertorio fu molto vasto e variegato, copiava gemme famose, paesaggi e opere d'arte note ai viaggiatori del *Grand Tour* e tra i suoi più famosi acquirenti si ricordano il visconte di Glenorchy e il nipote del cardinale de Bernis. La fama del Pichler fu tale che l'A. ricorda anche una matrice vitrea con centauro, firmata ma certamente falsa (p. 20). Suo allievo fu Giovanni Antonio Santarelli, nato a Roma ma a lungo vissuto a Firenze, al quale è attribuito un cammeo in onice con danzatrice montato su un anello in oro e uno con Arianna abbandonata a Nasso. Molto noti furono anche i lavori del fratello del Pichler, Luigi, che opererà fino agli Anni Venti dell'Ottocento. Tra gli altri incisori vengono ricordati Alessandro Cades, romano, tra i gemmari della collezione Poniatowski, che realizzò un soggetto particolare con nereide; Antonio Pazzaglia, genovese ma vissuto a Roma, che negli anni intorno al 1770 riprodusse due intagli con la danzatrice; Nicolò Amastini, autore di un cammeo in onice con Teseo liberatore su modello della pittura scoperta nell'*Augusteum* di Ercolano.

I Saulini, Tommaso e il figlio Luigi, i migliori incisori di cammei di Roma in pietra dura e in conchiglia, furono famosi per i ritratti e riprodussero la danzatrice già raffigurata da Giovanni Pichler. Tra gli ultimi rappresentanti va annoverato Giorgio Maria Girardet appartenente ad una famiglia di incisori attiva fino agli ultimi anni dell'Ottocento. Tra i gemmari di scuola inglese, l'A. ricorda William Fraser, vissuto tra il 1750 e il 1775, Edward Buch che lavorò presso la corte di Giorgio III in Inghilterra, William e Charles Brown che, vissuti a Londra, operarono alla corte di Luigi XVI fino allo scoppio della Rivoluzione Francese, i quali riprodussero la danzatrice e copiarono anche molte gemme antiche.

Nel volume si ricorda anche l'unica donna incisore, Teresa Talani,<sup>38</sup> che utilizzò la gemma che aveva realizzato con l'immagine della danzatrice dalla Villa di Cicerone come biglietto da visita. La Talani, di origine bergamasca ma vissuta nel sud Italia per alcuni anni, si trasferì a Milano durante l'età napoleonica fiduciosa di trovare nuove opportunità. Nonostante le sue indubbie capacità di artista, le fu negato dal governo di insegnare l'arte dell'incisione all'Accademia di Brera forse perché donna. Tra i soggetti più importanti da lei realizzati, va ricordato l'intaglio con la raffigurazione di Lady Hamilton come baccante che fu inserito in un anello di oro ed utilizzato come sigillo da Lord Nelson.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> G. TASSINARI, *Teresa Talani, incisore di gemme in epoca napoleonica*, «Lanx» Rivista elettronica della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici dell'Università degli Studi di Milano 18/2014, pp. 48-128.

<sup>39</sup> Oggi è conservato al National Maritime Museum di Greenwich. Su Lady Hamilton da ultimo si veda: RICHTER-QUILITZSCH, *Lady Hamilton* cit.

Il soggetto con la Venditrice di Amorini, la pittura scoperta a Stabiae nel 1759 e riprodotta nel III volume de *Le Antichità* nel 1762, venne raffigurato con delle varianti in un quadro di Vien nel 1763. Fu proprio tale dipinto che contribuì alla fortuna<sup>40</sup> del soggetto che sulle gemme di numerosi incisori appare dal 1763 fino al 1840.

Il volume si conclude con alcune riflessioni sostanzialmente legate al fatto che gli incisori utilizzarono un repertorio molto ridotto e a tal proposito l'A. propone la teoria secondo la quale gran parte dei soggetti venne condizionata dalle scelte di Giovanni Pichler sulla base dei cui calchi gli incisori realizzarono le loro gemme e anche dal fatto che pur di soddisfare una ampia clientela si riprodussero i soggetti più famosi e noti. Ella sostiene inoltre che il periodo di maggiore produzione di gemme con soggetti ercolanesi debba essere collegato all'attività del Pichler.

Nella glittica i temi pompeiani ed ercolanesi è certo che ebbero una diffusione molto circoscritta anche cronologicamente, tra gli anni successivi al 1766 e la fine del XVIII secolo, fatta eccezione per il soggetto della Venditrice di Amorini. Tale anomalia viene giustificata dall'A. pensando che agli inizi del XIX secolo cambiò il livello sociale dei viaggiatori del *Grand Tour*, aumentarono i turisti meno colti e meno facoltosi. Stando quindi ai dati riportati, la glittica risulterebbe un'eccezione anche da un punto di vista cronologico rispetto alla diffusione dei repertori figurativi pompeiani ed ercolanesi che nel XIX secolo nelle altre forme artistiche in Europa vennero riprodotti quasi senza soluzione di continuità. A Napoli sembra totalmente assente la produzione di gemme a soggetto pompeiano ed ercolanese secondo l'A. per l'assenza di un ricco ceto borghese che avrebbe potuto commissionare i lavori «all'Ercolano».

Meno condivisibile è l'idea della Tassinari secondo la quale, una volta che le antichità erano diventate accessibili ad un pubblico più vasto, era scemato il loro interesse e quindi venivano meno riprodotte.

L'interessante argomento, frutto di lunghi studi, che l'A. ha pubblicato in diversi contributi, si auspica possa proseguire con nuove ricerche sul Real Laboratorio di San Carlo alle Mortelle e sugli artisti napoletani dei quali tratta solo molto brevemente (p. 53) per l'esiguità e la difficoltà di reperimento delle fonti.

*Le Antichità di Ercolano esposte* appaiono il principale mezzo di divulgazione del Settecento e se per certi aspetti risultavano volumi antiquati, la ricchezza delle incisioni contribuì in maniera determinante alla conoscenza, alla diffusione e alla fortuna delle scoperte pompeiane ed ercolanesi. L'eccezionale riflesso che i ritrovamenti ebbero in ciascun campo artistico (architettura, pittura, decorazione di mobili, manifatture ceramiche, gemme, modo di vivere etc.) in tutta l'Europa, in particolare in Germania, Francia, Spagna e Inghilterra, mostra in che modo i collezionisti contribuirono a promuovere le scoperte delle città di Pompei ed Ercolano spingendo gli artisti a realizzare autentici e originali capolavori che, ancora oggi, fanno rivivere, rendendo immortali, sotto una forma nuova e diversa quei rinvenimenti che Winckelmann definì «... della più gran bellezza che io mai vedessi non solo nei lavori antichi, ma anche nei moderni ... tanto per l'invenzione e per l'eleganza quanto per la finezza dell'esecuzione».

<sup>40</sup> G.C. ASCIONE, *Wer Kauft Liebesgötter? La fortuna in Europa di un tema stabiano tra Rococò e Neoclassicismo*, in *In Stabiano*, Catalogo della Mostra (Castellammare di Stabia 2001), pp. 41-44.