UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO
DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICO-LETTERARI, STORICO-FILOSOFICI E GIURIDICI

DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE STORICHE E DEI BENI CULTURALI – CICLO XXIX

«Pascere la curiosità, perfezionare le arti, rischiarare la Storia, istruire e dilettare». I *Monumenti Antichi Inediti* (1784-1805) di Giuseppe Antonio Guattani

Settore scientifico-disciplinare L-ANT/07 Archeologia Classica

Dr. Riccardo Fusco

TUTOR
Prof. Stefano De Angeli

CO-TUTOR
Prof.ssa Maria Ida Catalano

COORDINATORE
Prof. Giuseppe Marcocci

Anno Accademico 2016-2017

Borsa di Studio per Attività di Ricerca finanziata dalla Fondazione CaRiVit di Viterbo

INDICE

PREMESSA **4**

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE **15**

I. «Avvocato in prima, quindi Archeologo, e Filarmonico in fine». Per una biografia di Giuseppe Antonio Guattani (1748-1830) **50**

1. Nascita e studi 54
2. Dal Foro all'Archeologia 67
3. La musica e i viaggi 84
4. Il ritorno a Roma e gli anni francesi 91
5. L'insegnamento di «Storia Mitologia e Costumi» 96
6. Gli ultimi anni. Le polemiche con Carlo Fea e la battaglia sull'antiquaria, dalla parte di Lanzi e di Winckelmann 101

II. I «Monumenti Antichi Inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma» (1784-1789; 1805) **120**

1. Il «Laboratorio dei periodici». Il progetto di un foglio di Belle Arti per Roma 120
2. Tra la cronaca e la storia delle arti 138
3. Giuseppe Antonio Guattani antiquario editore 150
4. Tra «l'avidità degli scavatori mercanti» e il «genio nobile dei ricchi amatori». Un periodico illustrato sugli scavi e le antichità di Roma 164

III. «Non sottoporre all'occhio ciò che si dice, è il medesimo che raccontare in Teatro ciò che la scena può far vedere». Il metodo di Guattani antiquario **181**

1. «Architettura». La *Domus Augustana* al Palatino 181
2. «Scultura». La «Canefora» Albani ed alcune osservazioni sparse 190

APPARATI

I MONUMENTI ANTICHI INEDITI - INDICI RAGIONATI **207**
1. I *Monumenti* secondo la cadenza mensile 207
2. I *Monumenti* secondo la tipologia 214
2.1. Scultura 214
2.2. Architettura 216
2.3. Incisione 217
2.4. Iscrizione 217
2.5. Pittura 218
2.6. Oreficeria 218
3. Gli Interventi di altri Autori 218
4. Proprietari e Collezioni 219
5. Contesti archeologici 223
6. Restauratori 225
7. Mercanti 225

APPENDICE DOCUMENTARIA **226**
Appendice I. 226
Appendice II. 234
Appendice III. 236
Appendice IV. 239

APPENDICE ICONOGRAFICA
Monumenti Antichi Inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1784
Monumenti Antichi Inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1785
Monumenti Antichi Inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1786
Monumenti Antichi Inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1787
Monumenti Antichi Inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1788
Monumenti Antichi Inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789
Monumenti Antichi Inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1805

Premessa

«L'antiquaire aujourd'hui, dans le langage courant, est un marchand d'objets anciens, un connaisseur qui offre au public des oevres qu'il est capable d'identifier et d'attribuer à une période ou un courant artistique. Pourtant, l'antiquaire au sens latin du terme, a été bien plus que cela: un collectionneur d'antiquités, un personnage qui se soucie de toutes le traces du passé et qui s'emploie à les interpréter. Pendant des siècles et même des millénaires, si l'on considère comme il se doit les civilitations du Proche et de l'Extrême-Orient, il a été, bien avant l'historien, un médiateur entre le passé et la société»[1]

1795, esterno giorno, sole alto, ponentino spirante: Antonio Guattani (**fig**. **1**) - redingote, *jabot* e tricorno - è in cima alla Colonna Trajana (**fig. 2**), intento a osservare, annotandoli su di una pianta che ha tra le mani, i monumenti di Roma antica a misura che catturano l'attenzione dei suoi occhi. Si tratta di una pianta speciale, che lui stesso ha realizzato, riducendo a scheletro la migliore mai prodotta[2], quella di Famiano Nardini del 1666: priva degli edifici, reca delineati soltanto «li *Colli*, le *Mura* il *Tevere*»[3]. Sarebbe stato questo l'inizio migliore, se questo lavoro fosse stato una sceneggiatura: come colonna sonora, uno dei movimenti de *I Pini di Roma* (1924) di Ottorino Respighi, forse «I Pini del Gianicolo», dei quattro il più carico di immagini[4]. Cominciare «il giro» della città da quella colonna, salendo, a 40 metri di altezza, «sul di lei capitello»[5]: consisteva in questo «il nuovo metodo di fare il corso topografico delle Romane Antichità…imaginato non solo, ma sperimentato utilissimo, e pratticato per molti anni con tutti que' culti, e distinti viaggiatori»[6] che gli furono affidati. Soltanto da quella posizione, «trovandosi in considerabile elevazione a piè del Settimonzio, ed alla cima del Campo Marzo» si poteva infatti «tutto scorgere a colpo d'occhio il girar de' Colli, il corso del Tevere, la pianura del detto campo; in una parola la giusta inalterabile topografia dell'antica e moderna Città»[7]. Nel 1795, «avendo il locale della Città totalmente cambiato aspetto», formavano «gli antichi ruderi un labirinto tale, che il vederli alla rinfusa» era «lo stesso che lasciarne molti, e scordarli poi presso che tutti»[8]. Il migliore consiglio che egli sentiva di dover dare all'«Erudito Lettore» cui - dandogli del tu -

[1] Schnapp 2009, p. 5
[2] RA 1795, p. 3. Sulla ricezione dell'opera di F. Nardini tra Settecento ed Ottocento, cfr. Barbanera 2012, p. 196.
[3] RA 1795, p. 3.
[4] cfr. Knight 2006, pp. 88-90.
[5] RA 1795, p. 3.
[6] *Ibid*., p. 2.
[7] *Ibid*., p. 3.
[8] *Ibid*., p. 2.

consacrava, in quello stesso anno, la prima edizione del suo maggiore successo editoriale, la *Roma Antica* dedicata al principe Lambertini, era dunque di salire lassù: soltanto così egli avrebbe potuto associare il piacere di una «pittoresca veduta» dei monumenti antichi di Roma, nella loro globalità e nella dinamica dell'insieme urbano, all'impareggiabile utilità di poterli annotare su di una pianta schematica che, grazie alla chiarezza garantita da quella visione, avrebbe consentito di renderli «più familiari, ed impressi»[9]. Quella pianta, «priva di edifizj insertativi più male che bene»[10], e quella visione dall'alto consentono a noi oggi di entrare negli occhi (**fig**. **3**) di uno dei maggiori protagonisti della cultura antiquaria romana tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, cui questo lavoro è stato dedicato. Alla sua *arte di vedere* in particolare, a comprenderne le caratteristiche, quanto i limiti, attraverso la lente di una delle sue prime pubblicazioni: il periodico illustrato dei «Monumenti Antichi Inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma» (**fig. 4**) pubblicato dalla stamperia Pagliarini tra 1784 e 1805. La metafora prediletta dagli innovatori, "illuminare" per vedere e far vedere, si attuò in Guattani innanzitutto nel rapporto con l'architettura, antica e moderna, dando forma anche al suo battesimo in Arcadia[11] come «Linceo Smirnense», in cui ad essere richiamato, più che quello dell'animale, era il nome dell'argonauta citato da Pindaro nelle *Nemee*, dalla vista così acuta da vedere attraverso i muri. Figlia di un'acuta consapevolezza tecnica e scientifica, la visione dall'alto è peraltro una necessità spesso ribadita, anche quando irrealizzabile. L'acceso rammarico sorto dal dono del cardinal Garampi di una tavola dei «bagni» scoperti a Baden Baden nel 1785 è quello di non potere condurre da vicino le osservazioni necessarie, una lacuna che Guattani vorrebbe risolvere volandoci sopra con il pallone aereostatico[12]:

«vorremmo bene in tale occasione, sperimentare i globi infiammati di *Charles, e Robert*[13] per trasferirsi sollecitamente colà, a ben esaminare quelle nobili rovine per darne al pubblico un dettaglio esteso, e minuto»

Il Settecento è modernità. Il Settecento è internazionalismo. Il Settecento è comunicazione che fa rete, anzi forma *ante litteram* della comunicazione iconica e del prevalere degli strumenti visivi a partire, appunto, dagli occhi. Una circostanza quest'ultima

[9] RA 1795, p. 3; cfr. Marino 1987, p. 452.
[10] RA 1795, p. 3.
[11] cfr. Giorgetti Vichi 1977, p. V. Più difficile capire il senso dell'aggettivo toponomastico, probabilmente relativo all'affiliazione presso una colonia.
[12] MAI 1785, p. 13.
[13] cfr. V. Monti, *Al Signor di Montgolfier*, 1784, vv. 97-108.

che crea mutamenti sostanziali, nei saperi della «Repubblica delle Lettere», segnando il passaggio dall'autorità del testo a quella della visione positiva, con tutti i rischi connessi alla presunta oggettività di questo passaggio[14]. L'onestà dei «lumi» e della ragione, il costume elevato della conversazione, rendono il fenomeno una questione condivisa, dibattuta, a volte in modo fortemente polemico - tra gli aristocratici e la prorompente, aristocratica, coscienza intellettuale borghese, senza Terzo Stato. Uno dei problemi nuovi tuttavia è proprio quello suscitato dalla questione del costo delle immagini e della loro riproduzione, perché solo «alla circolazione delle cose belle fra le mani di tutti, debbasi quella universalità di buon gusto ch'ebbero gli antichi» come scrisse acutamente Giovanni Gherardo De Rossi[15].

Calandoci dunque nel mondo esterno, ai piedi della Colonna Trajana, nel 1795 avremmo trovato la Roma vitale e popolosa tanto cara ai viaggiatori del *Grand Tour*: tra fori cadenti, rovine muscose, e antichità rimontate nelle case, i contadini dei castelli che smerciano i loro prodotti, i pescatori di Ripetta, i gendarmi pontifici, le processioni delle confraternite e quelle che accompagnano i condannati al supplizio. Sebbene centro di attrazione per quel cospicuo flusso di viaggiatori internazionali (oltre che di pellegrini) in virtù del dispiegamento unico al mondo di *mirabilia* che l'avevano resa tappa obbligata negli itinerari, Roma era una città "piccola", compresa nella cinta di mura, le cui porte venivano chiuse di notte[16]. I viaggiatori si stupivano dell'estensione dei terreni agricoli al suo interno, del transito libero di greggi e mandrie per le strade, della sostanziale assenza di attività imprenditoriali e di risorse economiche, della scarsità di popolazione di cui solo nei quartieri prossimi al Tevere si rilevava una certa densità. E si trattava di una popolazione urbana che sopravviveva a livello di sussistenza, alla quale un sostegno minimo era assicurato dalle istituzioni religiose che in città si facevano carico di indigenti e malati. Come ha scritto Maria Elisa Micheli, «la formula usata, anche di recente, per indicare "la maestà di Roma" era una "maestà" desunta e garantita in via prioritaria dal passato, dal duplice radicamento nell'antichità pagana prima in quella cristiana poi, sul piano internazionale alimentata da motivazioni letterarie più che da una mirata politica della scienza»[17]. In nome di quel passato, la città, nel corso del Settecento, aveva tuttavia continuato ad interpretare il suo ruolo storico di accademia mondiale delle arti, cioè di centro di formazione internazionale dove la gioventù

[14] cfr. Piva 2014, pp. 91-142.
[15] Rolfi Ozvald 2016, p. 237.
[16] cfr., in generale, *Grand Tour* 1997; Davis 2005, pp. 3-19; Micheli 2009, p. 1.
[17] Micheli 2009, p. 1; cfr. *Maestà di Roma* 2003; Schiera 2006, pp. 17-28.

artistica conveniva per perfezionarsi nel confronto diretto con i capolavori antichi e moderni che essa custodiva[18]. Contribuivano ora a questa dimensione, oltre ai musei pubblici e alle gallerie principesche, gli istituti didattici, come l'Accademia di San Luca, del Nudo in Campidoglio o di Francia. Essendo inoltre Roma meta del turismo colto era anche sede del mercato artistico di antichità. Grandi dispersioni di raccolte private erano state in parte bilanciate dalla fiorente attività di scavo e dagli acquisti pubblici, destinati innanzitutto ai nuovi musei creati in Vaticano, che si avvalevano largamente del lavoro delle botteghe specializzate nel restauro, oltre che nella copia della scultura classica. Una sorta di «porto franco per lo scambio delle idee artistiche» di carattere sovranazionale[19], garantito dal carattere ecumenico e universale dello Stato della Chiesa che fu a quell'epoca roccaforte di uno tra i principi più autentici dell'illuminismo: l'appartenenza pubblica dell'arte. Ragioni storiche, ha notato Orietta Rossi Pinelli, vennero in soccorso di quelle ideologiche[20]. L'uso dell'arte come veicolo di moralizzazione, di emancipazione e di educazione, uno dei capisaldi del pensiero illuminista europeo, aveva trovato un buon terreno di cultura in quella 'politica' delle immagini a cui la Chiesa era ricorsa più di una volta in situazioni di emergenza, avendo la tradizione ecclesiastica romana sempre attribuito un ruolo fondamentale all'arte come mezzo di comunicazione popolare[21].

Proprio in quegli anni, tra Clemente XIV e Pio VI, quella di antiquario andava concretizzandosi in una professione ufficiale, dai tratti assimilabili a realtà più vicine ai nostri tempi[22]. Gli antiquari non erano più soltanto nobili, ecclesiastici o avvocati: professioni che, diversamente da quella di studioso, avrebbero potuto dar loro da vivere. Il caso, ben noto, di Giambattista Visconti risulta in questo senso emblematico. Visconti era di famiglia ligure, di formazione medico-scientifica, forse benestante, ma certo non ricco. Per la realizzazione del nuovo museo Clementino in Vaticano, dal 1771 al 1784, egli assunse la responsabilità di acquisti e restauri, l'onere della presentazione delle opere nelle sale e la sovrintendenza agli scavi di Roma e nello Stato Pontificio, cui si aggiunse, dal 1778, la direzione dei lavori per il catalogo scientifico della collezione pio-clementina, ormai ricchissima. Visconti espletava insieme, dunque, le cariche di direttore di museo e di soprintendente agli scavi. La sua

[18] Grandesso 2015, p. 15; Meyer 2012b, pp. 19-30.
[19] cfr. Honour 1980, p. 19; Grandesso 2015, p. 15. Sui diversi aspetti della fortuna di Roma come centro cosmopolita delle arti moderne tra Settecento e Ottocento, cfr. *Roma fuori di Roma* 2012.
[20] Rossi Pinelli 1994, pp. 296-297.
[21] *Ibidem*.
[22] Gallo 1999, pp. 843-845.

immagine, scolpita o dipinta insieme a quella del Pontefice nei luoghi stessi del suo operare, convalidava la nuova funzione sociale dell'antiquario-conservatore che acquistava, con ogni evidenza, un peso maggiore. Con la sua vicenda si avviava a compimento un percorso secolare che, nel corso del Settecento, la moda dei viaggi e la domanda parossistica del mercato avevano arricchito di elementi di grande modernità. Visconti padre, ha sottolineato Daniela Gallo, è uno degli esempi forse più significativi del modo in cui a Roma, in una cinquantina d'anni, «gli antiquari delle caricature ghezziane si trasformarono in storici d'arte e in uomini di museo»[23].

Del ruolo fondamentale che assume nell'evoluzione della cultura del XVIII secolo l'approccio archeologico all'Antichità e l'autonomia crescente che esso acquisisce nella formulazione dei suoi obiettivi e dei suoi metodi, danno precisa misura due opere pittoriche ben conosciute[24]. Una è la celebre *Galleria di vedute di Roma antica* di Giovanni Paolo Panini[25], la versione commissionata, nel 1759, dall'abate di Canillac (**fig. 5**); l'altra[26] è quella dipinta da Johan Zoffany tra 1781 e 1783 che raffigura *La biblioteca di Charles Townley al n. 7 di Park Street, Westminster* (**fig. 6**). La prima opera riflette ancora fedelmente l'idea che ci si poteva fare dell'architettura, della scultura e della pittura di Roma antica nel 1711, al momento dell'arrivo di Panini a Roma: tutti i monumenti raffigurati nel quadro erano già noti a quella data. La seconda, al contrario, è interamente modellata sulle scoperte che avrebbero rinnovato profondamente la conoscenza e il gusto della scultura antica nel corso dell'ultimo quarto del secolo[27]. Pressoché tutte le opere raffigurate nel quadro di Zoffany furono effettivamente trovate tra 1765 e 1782, e la tensione costante verso il «merito della novità» - onnipresente, come vedremo, anche in Guattani - spinse lo stesso Zoffany, nel 1798, ad aggiungere in primo piano il *Discobolo* di Townley rinvenuto a Villa Adriana nel 1791. La piccola figura femminile assisa di traverso in primo piano a sinistra, rinvenuta a Roma nel 1765, testimonia della passione dei collezionisti per questo tipo di sculture conosciute sin dal XVII secolo grazie alla *Ninfa con la conchiglia* Borghese, ma ancora più ricercate dopo il rinvenimento, nel 1732, della *Giocatrice d'astragali* confluita nella collezione de Polignac;

[23] Gallo 1999, p. 845.
[24] cfr. De Polignac-Raspi Serra 1998, pp. 10-14.
[25] Paris, Musée du Louvre, cfr. De Polignac-Raspi Serra 1998, pp. 12-13. Sul Panini, cfr. da ultimo, P. Coen, *Giovanni Paolo Panini, i suoi rapporti con l'Accademia di Palazzo Mancini ed il suo ruolo nel mercato dell'arte*, in *L'Académie de France à Rome. Le Palais Mancini, un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, a cura di M. Bayard, E. Beck-Saiello, A. Gobet, Rennes 2016, pp. 419-430 (p. 420, per il quadro citato).
[26] Townley Hall Art Gallery and Museums Burnely Borough Council, cfr. De Polignac-Raspi Serra 1998, p. 15.
[27] De Polignac-Raspi Serra 1998, p. 11.

Eros che tende l'arco al di sopra del caminetto, una delle tante repliche dell'opera di Lisippo, richiama la serie di scoperte di sculture analoghe assorbite da alcune delle collezioni più prestigiose dell'epoca, come quella del Cardinale Alessandro Albani[28] e, dal 1733, quella del Museo Capitolino; infine, le due *Vittorie* che sacrificano un toro, disposte simmetricamente al di sopra della biblioteca, illustrano un tema iconografico la cui diffusione sembra essere stata notevolmente accresciuta a seguito della scoperta, grazie a Francesco Bianchini[29], della decorazione scultorea del palazzo di Domiziano sul Palatino tra 1721 e 1728. Se lo slancio enciclopedico di Panini, per altro contestualizzato in un capriccio architettonico, con la giustapposizione acritica di capolavori greci e romani, ha fatto sì che la critica abbia colto più la continuità col barocco e, al limite, con le antichità piranesiane[30], in realtà entrambe le opere si muovono ormai decisamente verso la formazione di un canone della statuaria e della pittura antica che era quello stabilito da Winckelmann e riconosciuto dalla comunità degli studiosi. Ma l'interesse di queste due opere non risiede soltanto nel loro repertorio figurativo. A differenza del quadro di Zoffany, che mostra il proprietario insieme a pezzi scelti della sua collezione, quello di Panini è l'evocazione di una realtà artificiale in cui la raccolta degli oggetti attorno al committente è puramente fittizia: il sentimento di distanza è accresciuto dal presenza di quadri entro il quadro. L'architettura barocca del luogo, anch'esso immaginario, contrasta con l'interno di Park Street in cui risaltano le soluzioni d'arredo proposte da Robert Adam per creare, nelle grandi dimore aristocratiche, un'armonia di stile tra architettura, decorazione e raccolte di antichità che esse accoglievano. Come hanno sottolineato François de Polignac e Joselita Raspi Serra, soprattutto in questa differenza possiamo cogliere il peso del passaggio, che si effettua in tutta l'Europa del XVIII secolo, da una relazione con l'antichità di tipo allegorico alla messa in opera dell'idea che quella antichità poteva essere ricreata nella sua totalità, qui ed ora, con la riappropriazione dello spirito della civilizzazione classica garantita dall'adozione scrupolosa delle forme nelle quali essa si era manifestata[31]. Nel quadro di Panini la grande familiarità con la tradizione letteraria antica, fonte anche di modelli di comportamento, si mescola al sentimento che i Moderni potevano superare gli Antichi essendone in tutto la prosecuzione. La *Roma antica* di Panini è indissociabile infatti dal suo *pendant*, la *Galleria di vedute della Roma moderna*, e l'insieme intendeva illustrare il

[28] Cacciotti 2000, pp. 41-69. Per il gruppo con *Satiro e Ninfa* restaurato dal Pierantoni e passato a Townley attraverso Jenkins, cfr. Piva 2007, pp. 268-269 e nota 82.
[29] cfr. Miranda 2000; *Bianchini* 2005.
[30] cfr. Cometa 2012, p. 167.
[31] De Polignac-Raspi Serra 1998, p. 14.

tema tradizionale del passaggio dalla Roma dei Cesari alla Roma dei papi. Le ripercussioni della seconda attitudine sono quelle che si manifesteranno attraverso l'accelerata diffusione, a partire dal 1770, dello stile definito neoclassico. Ma non si tratta che di un aspetto particolare d'una evoluzione molto più vasta di cui il quadro di Zoffany svela anche un altro elemento. Se infatti nella tela di Panini, il posto centrale è occupato dal committente dell'opera, il cardinale de Canillac, attorno al quale sono indaffarati artisti e amatori d'antichità, in quella di Zoffany il personaggio assiso al centro della composizione è Pierre-Francois Hughes, noto anche come Barone d'Hancarville (1719-1805), l'autore della pubblicazione dei vasi della collezione di Sir William Hamilton[32], divenuto il mentore di Townley (rappresentato a destra) in materia d'arte antica e incaricato da lui di stabilire il catalogo della sua collezione. L'arte, che con Panini proponeva ancora un'Antichità sognata, nella seconda metà del secolo, congiungendosi al progresso della scienza dell'antichità, può ormai esibire un'Antichità ricreata.

Comprendere come e in quale misura, con quali elementi di originalità, di modernità, o di arretratezza, Giuseppe Antonio Guattani (1748-1830) ha preso parte a questo processo è stato lo scopo principale di questa ricerca. Le sue opere infatti, in particolare le due imprese periodiche dei «Monumenti» e delle «Memorie enciclopediche romane», sono state pressoché sempre e soprattutto adoperate come fonte inesauribile d'informazioni, sia sul fronte delle ricerche archeologiche che di quelle storico-artistiche. Era peraltro esattamente questo lo scopo previsto sin dall'inizio dai due antiquari e storici dell'arte Luigi Lanzi e Jean Baptiste Seroux d'Agincourt, alla cui lungimiranza possiamo ricondurre ormai con certezza la nascita, attorno al 1784, del progetto di ridurre le arti[33]

«in un'opera periodica, che servisse d'istruzione, e di diletto insieme agli Amatori, e fornisse un giorno materia alla Storia delle Arti, e degli Artisti»

progetto cui vanno ricollegate anche le iniziative editoriali di Guattani, come vedremo. Due ultimi poderosi esempi di questa tendenza a leggere Guattani soprattutto come fonte, che definirei a questo punto "naturale" e alla quale neppure questo lavoro si è in definitiva sottratto, sono gli studi di Pierre Pinon su Pierre-Adrien Pâris e i monumenti antichi di Roma

[32] Hamilton-Hugues 1766/67.
[33]Rolfi Ozvald 2012a, p. 94. Il testo citato è riportato da Angelo Comolli in merito al «Giornale delle Belle Arti» ed è ripreso dai manifesti fatti circolare nel 1784-1785 (per cui vedi *infra*, cap. II); cfr. Comolli 1788, p. 322.

e della Campania[34], e quelli di Stefano Grandesso su Berthel Thorwaldsen[35]. Nell'ambito della storiografia storico-artistica, in tempi altrettanto recenti, sono tuttavia rintracciabili percorsi diversi, miranti al completo recupero critico della sua figura di studioso, docente e agitatore culturale. Mi riferisco soprattutto ai lavori di Pier Paolo Racioppi[36] - cui dobbiamo anche la voce nel *Dizionario Biografico degli Italiani* -, Matteo Borchia e Fabrizia Puca[37] e soprattutto a quelli di Serenella Rolfi Ozvald[38]. Agli studi sull'editoria periodica storico-artistica di quest'ultima devo in particolare la chiarezza delle ricostruzioni offerte nel capitolo II di questo lavoro. Nella consapevolezza che una completa comprensione storico-critica di Antonio Guattani archeologo, storico dell'arte, musicista e musicologo, non potrà che esser figlia di apporti multidisciplinari, la ragione fondamentale di stimolo ad occuparsi di lui, soprattutto attraverso l'impresa dei «Monumenti», è nata dunque dal desiderio d'iniziare a colmare un vuoto, riscontrabile soprattutto negli studi, e non solo italiani, di storia della storiografia archeologica. Nei lavori recenti di Giuseppe Pucci[39], Marcello Barbanera[40], e Bruce G. Trigger[41], ad esempio, non ne occorre neanche il nome o è presente soltanto questo[42], diluito nell'ambiguo anonimato della formula liquidatoria dei «continuatori di Winckelmann» oppure in concetti all'interno dei quali «l'antiquaria ufficiale, e in particolare quella italiana» si ritiene «assorbita…prevalentemente dall'esegesi mitologico-iconografica dei monumenti, integrata tutt'al più da apprezzamenti estetici che degradavano a luoghi comuni le teorie di Winckelmann, superficialmente orecchiate»[43]. Questa ricerca è forse la prova che ad Antonio Guattani dobbiamo invece ormai riconoscere un ruolo fondamentale di mediatore, per usare le parole di Alain Schnapp, tra il passato e la società, in termini soprattutto di circolazione di immagini, interpretazioni, studi teorici e aggiornamenti circa le più recenti scoperte, oltre che quello di precursore degli studi filologici sulle raccolte di antichità. La coscienza che salda le notizie sulla scoperta, la provenienza, i restauri e la storia collezionistica dei monumenti antichi al loro documento grafico trova in Guattani uno snodo

[34] cfr. Pinon 2007, pp. 29, 116-117, 122, 199-216, 337-338, 350-356, 358-361.
[35] cfr. Grandesso 2015, pp. 23, 25, 31, 33, 52, 58, 61, 71, 72, 77, 87, 93, 96, 115.
[36] Racioppi 2002, pp. 79-98; Id., 2003, pp. 507-511.
[37] Borchia-Puca 2006, pp. 369-375.
[38] Rolfi Ozvald 2005, pp. 285-298; Rolfi Ozvald 2012a; Rolfi Ozvald 2012b, pp. 431-444.
[39] cfr. Pucci 1993.
[40] cfr. Barbanera 1998; Barbanera 2010; Barbanera 2012.
[41] cfr. Trigger 1996.
[42] cfr. Barbanera 2015.
[43] Pucci 1979, p. 68. Forse unica eccezione, in questo quadro, è Schiering 1969, per il quale Guattani (cfr. p. 42) è «der Begründer eines ersten periodisch erscheinenden archäologischen Organs», e l'impresa dei *Monumenti*, citando Carl Bernhard Stark (1880), «Anfang römischer monumentaler *Annali*».

fondamentale, la forza dell'indicazione di un percorso che pur tra incertezze, impacci e contraddizioni viene tuttavia precisamente tracciato. È stata quella coscienza, come noto, ad avere offerto definitiva garanzia alla comprensione scientifica dei monumenti, alle ricerche sul collezionismo, la sopravvivenza dell'antico e la formazione del gusto in epoca moderna[44].

Il lavoro è stato quindi articolato in tre parti fondamentali. La prima ricostruisce, soprattutto attraverso l'*Autobiografia* pubblicata postuma, le testimonianze di alcuni contemporanei e alcune fonti d'archivio, l'intera vicenda biografica e letteraria di Guattani «Avvocato in prima, quindi Archeologo, e Filarmonico in fine». Dagli studi domestici e giuridici a quelli archeologici, dal quindicennio di viaggi attraverso l'Europa al ritorno a Roma nel periodo dell'amministrazione francese, dall'insegnamento all'Accademia di San Luca alle polemiche degli ultimi anni presso l'Accademia Romana di Archeologia. La seconda si focalizza sull'impresa periodica dei «Monumenti Antichi Inediti» evidenziandone i meccanismi, le caratteristiche ed i contenuti editoriali, nel quadro delle attività di quel "laboratorio dei periodici", per usare la felice espressione di Serenella Rolfi, che ne fu il presupposto, nonché della seconda iniziativa realizzata in questo campo da Guattani, le «Memorie enciclopediche». La terza, infine, intende gettar luce, con un'ottica più schiettamente archeologica, sulle caratteristiche, le procedure, i limiti e gli sviluppi del metodo di Guattani abate antiquario attraverso l'analisi di due casi, dislocati in contesti archeologici e collezionistici d'eccezione: lo scavo svoltosi sul colle Palatino tra 1774 e 1777 per iniziativa dell'abate francese Paul Rancurel e la *Cariatide* entrata nella raccolta Albani di sculture antiche nel 1766. Alla dissertazione sono infine stati allegati alcuni apparati in cui è confluita l'attività di studio dei «Monumenti»: essi potranno servire anche ad eventuali sviluppi futuri della ricerca. Gli *Indici ragionati* elencano innanzitutto le opere edite secondo la cadenza mensile e la loro tipologia, quindi le collezioni di cui fanno parte, i siti in cui sono state rinvenute, gli scultori che le hanno restaurate ed infine i mercanti che le hanno vendute. Un ulteriore indice è quello degli autori che hanno contribuito, con saggi specifici, all'impresa dei «Monumenti». L'appendice iconografica raccoglie, in tavole commentate suddivise per anno di pubblicazione, tutte le incisioni che fanno da corredo ai sette tomi del periodico; in quella documentaria sono state infine integralmente trascritte le principali fonti, manoscritte o a stampa, cui si è fatto riferimento nel corso dell'elaborato.

[44] cfr. Gasparri 1999, pp. 139-140; De Angeli - Gasparri 2001, pp. 213-217.

Nessuna maggiore chiarezza potrebbe infine introdurre i risultati di questa ricerca che quella contenuta nell'*imprimatur* di Giovanni Cristoforo Amaduzzi al primo volume del *Museo Pio-Clementino* di Giambattista Visconti[45], del 1782:

«la scienza antiquaria, che al tempo de' nostri maggiori era un affare di farraginose citazioni, di meschina critica, di semplice congettura, e di sterile erudizione, oggi al lampo della sublime filosofia, che si è aperto l'ingresso in tutte le facoltà, è addivenuta un punto assai più interessante, ed istruttivo. Assoggettati gli antichi monumenti ad un rigoroso raziocinio, paragonati questi accuratamente tra se stessi, e rilevate ad un tempo le varietà caratteristiche delle età, delle nazioni, e degli artefici, si è giunto con felici combinazioni ad illustrare i punti più intralciati della storia, e della cronologia, a fissare le gradazioni, e le vicende così propizie, come svantaggiose alle bell'arti, ed a trarre luce finanche su i più ascosi arcani della religione, della morale, e della politica degli antichi governi. Il Conte di Caylus fu il primo a separare, ed a classificare le varie antichità, e a determinare in parte le medesime ad un bene assai più solido di prima. Tenne a lui dietro il celebre Abate Winckelmann, ed il Cavalier Mengs, i quali insieme collegati in Roma cospirarono colle loro opere a rendere più istruttivi, e pressoché parlanti gli antichi monumenti. Sulle luminose tracce di questi valentuomini esce ora in campo il chiarissimo Sig. Abate Giambattista Visconti ad illustrare le antichità da lui per sovrano comando raccolte, e collocate providamente nel maraviglioso Museo Pio-Clementino al Vaticano. Chiunque leggerà questo primo volume, che comprende una parte delle Statue esprimenti le Deità, vedrà, quante ingegnose, e dotte osservazioni egli sappia fare su d'esse, e quanto gran profitto egli sappia pur trarne a beneficio dell'arti del disegno. In mezzo a questi pregi non comuni, che sono il prodotto di una mente saggia e illuminata, sarebbe cosa ben strana il dubitar punto di veruna assurdità, che offender potesse o la religione, o la morale, o la sovranità, la quale io non ho saputo in alcuna parte discoprire, quando al contrario, scorrendo tutta quest'opera per l'ingiuntami superior commissione, non ho in esse scontrato, che cose degne di lode, e di applauso. Quindi io giudico, che la stampa non debba soffrire il minimo ritardo, onde addivenga ben tosto di pubblico diritto».

E subito lasciamo che ad Amaduzzi, che recensì il primo tomo dei «Monumenti» definendolo un "regalo" al pubblico delle arti[46], risponda Alessandro Verri[47], per testimoniare immediatamente del vivace clima di un'epoca in cui, al confine tra sogno e consapevolezza, il gusto dell'antico si trasformava in scienza dell'antichità (**fig. 7**):

«Ti ho scritto il senso che mi fa il Winckelmann. Io non reggo a quella lettura. Nelle scienze esatte l'uomo può arditamente insegnare: la cosa è così; nelle belle arti non vi è dimostrazione, si tratta di probabilità e di sentimenti; può darsi un disparere fra due uomini colti e sensibili, le opinioni sono da annunziarsi con grazia, con dubitazione, e con modestia. I Tedeschi pretendono di conformare al sistema militare le belle arti; il sig.r Heyne

[45] Visconti 1782, p. X. Le altre *approvazioni* sono quelle di Stefano Borgia, Gaetano Marini e Giuseppe Carletti.
[46] Rolfi Ozvald 2012a, pp. 38-40.
[47] Lettera di Alessandro Verri al fratello Pietro del 26 gennaio 1780, cfr. Ferrari 2001, pp. 86-87.

che non ho l’onore di conoscere si pone a comandar l’esercito; io che non mi sento d’essere una recluta, e che pretendo di ragionare liberamente trovo una ribellione ostinata verso quel Colonnello Heyne; non mi quadra il Reggimento Winckelmann che decide che Michel Angelo era secco, e mi sento voglia di voltare il fucile verso questi pesanti e stivalati maestri che deturpano un campo coltivato sinora dagli Italiani».



Fig. 1. Giuseppe Antonio Guattani, Roma 1748-1830 (da *Album Pittorico* 1837)



Fig. 2. Roma, Colonna Traiana

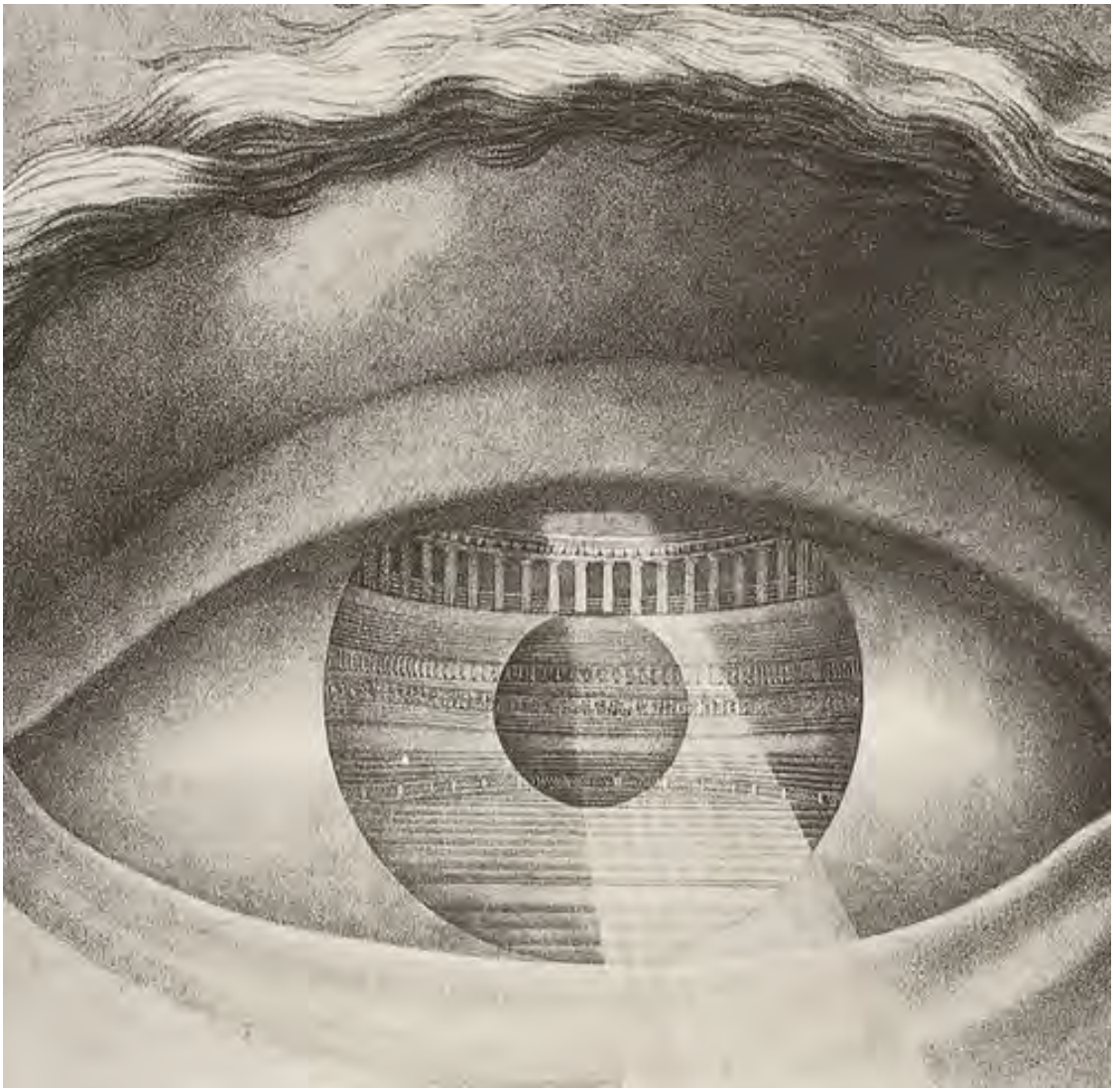


Fig. 3. C.-N. Ledoux, *Coup d'oeil du Theatre De Besançon*, 1804 (Ledoux 1804)

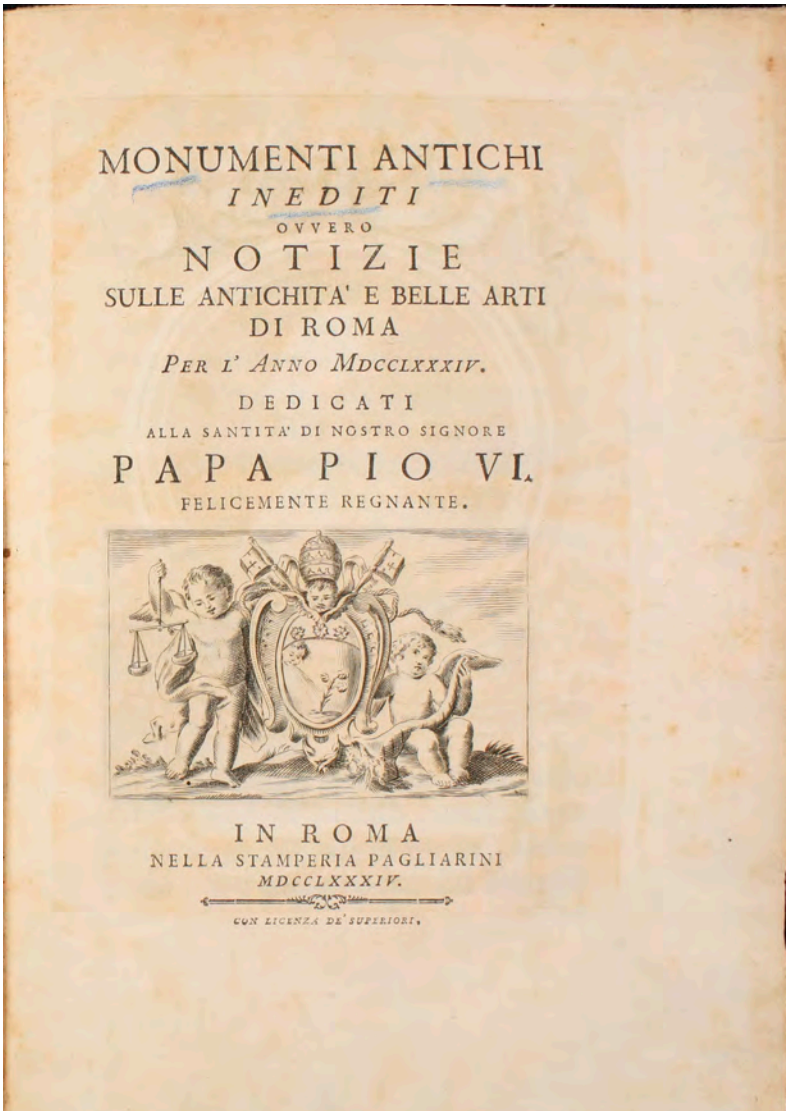

MONUMENTI ANTICHI
INEDITI
OVVERO
NOTIZIE
SULLE ANTICHITA' E BELLE ARTI
DI ROMA
PER L' ANNO MDCCLXXXIV.
DEDICATI
ALLA SANTITA' DI NOSTRO SIGNORE
PAPA PIO VI.
FELICEMENTE REGNANTE.
IN ROMA
NELLA STAMPERIA PAGLIARINI
MDCCLXXXIV.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Fig. 4. G. A. Guattani, Frontespizio del I tomo dei *Monumenti Antichi Inediti*, Roma 1784



Fig. 5. Giovanni Paolo Pannini, *Galleria di vedute di Roma antica,* 1759; Paris, Musée du Louvre; (*Fascination* 1998, fig. 1)



Fig. 6. Johann Zoffany, *La biblioteca di Charles Townley al n. 7 di Park Street, Westminster*, 1781-1783; Townley Hall Art Gallery and Museums Burnely Borough Council (*Fascination* 1998, fig. 2.).



Fig. 7. Joseph Wright of Derby, *At the Light of a Candle, Three Men study Replica of the Borghese Gladiato*r, 1765 (Collezione privata)

Abbreviazioni Bibliografiche

Le abbreviazioni delle riviste archeologiche sono quelle dell'*American Journal of Archaeology*

Abbreviazioni dei titoli di Giuseppe Antonio Guattani ricorrenti nelle note bibliografiche

Cella soleare 1783
Della gran Cella soleare nelle Terme di Antonino Caracalla, Roma 1783.

MAI 1784-1805
Monumenti Antichi Inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma, I-VII, Roma 1784-1805.

RA 1795
Roma antica, Bologna 1795.

RA 1805
Roma antica descritta e illustrata dall'Abate Giuseppe Antonio Guattani Romano, Roma 1805.

ME 1806-1811
Memorie enciclopediche romane sulle Belle Arti, Antichità, I-V, Roma 1806-1811.

ME 1817-1819
Memorie enciclopediche romane sulle Antichità e Belle Arti, I-II, Roma 1817-1819.

Difesa 1813
La Difesa di Pompeo ossia Risposta di G. A. Guattani alle Osservazioni dell'A. C. Fea intorno a quella celebre Statua del Palazzo Spada, Roma 1813.

Pittura 1816
La Pittura comparata nelle opere principali di tutte le Scuole con incisioni a contorno eseguite da Stanislao Morelli ed illustrate da G. A. Guattani, Roma 1816.

Fanti 1819

Spiegazione di un bassorilievo denominato "I Fanti scritti" di Carrara, Roma 1819.

Quadri 1820

I più celebri quadri delle diverse scuole italiane riuniti nell'Appartamento Borgia del Vaticano, Roma 1820.

Elmo 1821

Dissertazione sopra un antico elmo campano letta nell'Accademia Romana di Archeologia Li 16 Aprile 1820 dal Sig. Giuseppe Antonio Guattani Segretario Perpetuo, in *Dissertazioni dell'Accademia Romana di Archeologia alle quali si aggiungono le Leggi Accademiche*, tomo I, parte I, Roma 1821, pp. 345-364.

Pallade 1821

Lettera del ch. G. A. Guattani sopra una Statua di Pallade in Basalte scoperta nella villa di Lucullo in Posillipo, *Efemeridi Letterarie di Roma*, tomo IV (Luglio, Agosto e Settembre 1821), Roma 1821, pp. 322-326.

Egeria 1825

La difesa della Spelonca Egeria nella valle detta La Caffarella. Lettera di Giuseppe Antonio Guattani al chiarissimo Sig. Abate Francesco Cancellieri, Roma 1825.

MonSab 1827-1832

Monumenti Sabini descritti da Giuseppe Antonio Guattani, I-III, Roma 1827-1832.

Lezioni 1838

Lezioni di Storia, Mitologia e Costumi ad uso di coloro che si dedicano alle Arti del Disegno dettate agli Alunni delle Scuole della Pontificia Accademia Romana di S. Luca delle Belle Arti, I-III, Roma 1838.

Fonti a stampa

Betti 1831

S. Betti, *Notizie del Prof. Guattani e de' Cavalieri Laboureur, Scaccia e Manno lette all'insigne e pontificia Accademia di San Luca da Salvatore Betti*, Roma 1831

Blessington 1841

M. Blessington, *The Idler in France*, Paris 1841.

Comolli 1788

A. Comolli, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne dell'abate Angelo Comolli*, Roma 1788, vol. I, pp. 322-324.

D'Alberti - Villeneuve 1840

F. D'Alberti-Villeneuve, *Grand Dictionnaire Français-Italien*, Milano 1840.

Dezobry 1846

Ch. Dezobry, *Rome au siecle d'Auguste ou Voyage d'un Gaulois a Rome a l'epoque du Règne d'Auguste et pendant une partie du Règne de Tibère*, Paris 1846.

Fea 1802

C. Fea, *Relazione di un viaggio ad Ostia e alla Villa di Plinio detta Laurentino fatto dall'Avvocato Carlo Fea*, Roma 1802.

Fiorelli 1878

G. Fiorelli, *Documenti Inediti per servire alla Storia dei Musei d'Italia pubblicati per cura del Ministero della Pubblica Istruzione*, vol. I, Firenze-Roma 1878.

Hamilton-Hugues 1766/67

W. Hamilton, P.-F. Hugues, *Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du Cabinet de M. Hamilton envoyé extraordinaire et plénipotentiaire de S. M. Britannique en cour de Naples*, Naples and Florence 1766/67.

Heyne 1779

C. G. Heyne, *Elogio di Winckelmann del Sig. Crist. Gottl. Heyne Consigliere di S.M. Britannica, Elettore d'Hannover e professore d'Eloquenza e di poesia a Gottinga coronato dall'Accademia d'Antichità d'Assia Cassel (1778)*, in G. Winckelmann, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi, tradotta dal tedesco con note originali degli editori*, Milano 1779, v. I, pp. XXXIX-LIV.

Ledoux 1804

C. Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation par C.N. Ledoux,* Paris 1804.

Marini 1785

G. Marini, *Iscrizioni antiche delle ville e de' palazzi Albani raccolte e pubblicate con note dall'abate Gaetano Marin*i, Roma 1785.

Müller 1853

D. Müller, *Biografie autografe ed inedite di Illustri Italiani di questo secolo*, Torino 1853

Odescalchi 1806

B. Odescalchi, *Memorie istorico critiche dell'Accademia de' Lincei e del principe Federico Cesi*, Roma 1806.

Petrini 1795

Pietrantonio Petrini, *Memorie prenestine disposte in forma di annali*, Roma 1795.

Piranesi 1784

G. B. Piranesi, *Le Antichità Romane. I. Gli avanzi degli antichi edifici di Roma*, Roma 1784.

Visconti 1782

G. B. Visconti, E. Q. Visconti, *Il Museo Pio-Clementino. Statue del Museo Pio-Clementino*, t. I, Roma 1782.

Winckelmann 1767
J. J. Winckelmann, *Monumenti Antichi Inediti spiegati e illustrati da Giovanni Winckelmann*, Roma 1767.

Winckelmann 1783
J. J. Winckelmann, *Remarques sur l'Architetcure des Anciens*, Paris 1783.

Altre abbreviazioni bibliografiche

Androsov 2013
O. S. Androsov, *Römische Skulptur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in *Schönheit und Revolution* (Catalogo della mostra Frankfurt am Main, Städel Museum, 20 febbraio - 26 maggio 2013) a cura di M. Bückling, München 2013, pp. 328-337.

Architecture 2012
L'Architecture de l'Empire entre France et Italie. Institutions, pratiques professionnelles, questions culturelles et stylistiques (1795-1815), a cura di L. Tedeschi, D. Rabreau, Mendrisio 2012.

Architetti e Ingegneri 2006
Architettii e Ingegneri a confronto, I. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII, (Studi sul Settecento Romano, 22), a cura di E. Debenedetti, Roma 2006.

Ascani 2015
K. Ascani, *Georg Zoega in lettere*, in *The Forgotten Scholar: Georg Zoega (1755-1809). At the Dawn of Egyptology and Coptic Studies*, a cura di K. Ascani, P. Buzi, D. Picchi, Leiden-Boston 2015, pp. 36-43.

Asor Rosa 1985
A. Asor Rosa, *Storia della letteratura italiana*, Firenze 1985.

Barbanera 1998
M. Barbanera, *L'archeologia degli Italiani*, Roma 1998.

Barbanera 2010
M. Barbanera, *Dal testo all'immagine: autopsia delle antichità nella cultura antiquaria del Settecento*, in *Roma e l'antico* 2010, pp. 33-38.

Barbanera 2012
M. Barbanera, *Tra visionarietà e osservazione: la riproduzione dei monumenti antichi nel XVIII secolo e le originii della moderna topografia classica*, in *Millin* 2012, pp. 185-199.

Barbanera 2015
M. Barbanera, *Storia dell'archeologia classica in Italia: dal 1764 ai giorni nostri*, Roma-Bari 2015.

Barberini 1991
M. G. Barberini, *Villa Peretti-Montalto-Negroni-Massimo alle Terme Diocleziane: La collezione di sculture*, in *Collezionismo e ideologia. Mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1991, pp. 15-55.

Barroero-Susinno 2002
La città degli artisti nell'età di Pio VI (Roma moderna e contemporanea, a. X, n. 1-2, 2002), a cura di L. Barroero, S. Susinno, Roma 2002.

Bartoli 1929
A. Bartoli, *Scavi del Palatino (Domus Augustana) 1926-1928*, in *NSc* 1929, pp. 3-29.

Bernhard-Walcher 1996
A. Bernhard-Walcher, *Geschnittene Steine des 18. und 19. Jahrhunderts in den Antikensammlungen des Kunsthistorischen Museums Wien. Gemmenschneider und Gemmensammler*, in *Wien und das k.k. Münz- und Antikenkabinett, Zeitschrift für Kunstgeschichte* 59, 1996, pp. 162-182.

Bianchini 2005
Francesco Bianchini (1662 - 1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700, a cura di V. Kockel, B. Sölch (Colloquia Augustana ; 21), Berlin 2005.

Bignamini 1995
I. Bignamini, *I marmi Fagan in Vaticano. La vendita del 1804 e altre acquisizioni*, *BMonMusPont*, XVI, 1995, pp. 331-394.

Bonaparte 1995
Luciano Bonaparte: le sue collezioni d'arte, le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia, 1804-1840, a cura di M. Gregori, M. Natoli, Roma 1995.

Bonaparte 2004
Citazioni archeologiche. Luciano Bonaparte archeologo (Catalogo della mostra Orvieto, Museo "Claudio Faina", 10 settembre 2004 - 9 gennaio 2005), a cura di G. M. Della Fina, Roma 2004.

Bonaparte 2010
Lucien Bonaparte 1775-1840: un homme libre (Catalogo della mostra Ajaccio, Musée Fesch, 24 giugno – 30 settembre 2010) a cura di M. T. Caracciolo, I. Mayer-Michalon, Cinisello Balsamo 2010.

Borchia-Puca 2006
M. Borchia, F. Puca, *Le Memorie Enciclopediche Romane di G. A. Guattani: un esempio di cultura erudita tra ammodernamento e continuità (1809-1819),* in *Architetti e ingegneri* 2006, pp. 369-375.

Borgia 2001a
Le quattro voci del mondo: arte, culture e saperi nella collezione di Stefano Borgia, 1731-1804 (Giornate Internazionali di Studi Velletri Palazzo Comunale - Sala Tersicore, 13-14 maggio 2000), a cura di M. Nocca, Napoli 2001.

Borgia 2001b

La collezione Borgia. Curiosità e tesori da ogni parte del mondo, (Catalogo della mostra, Velletri-Napoli), a cura di A. Germano, M. Nocca, Napoli 2001.

Bulle 1894

H. Bulle, *Die Karyatiden von der Via Appia*, *RM* 9, 1894, pp. 134-161.

Buonocore 1996

M. Buonocore, *Camillo Massimo collezionista di antichità*, Roma 1996.

Busiri Vici

A. Busiri Vici, *Barberi, architetto romano giacobino*, *Capitolium* VII, 5, 1961, pp. 68-92.

Cacciotti 1992

B. Cacciotti, Scavi Azara, in *Le Erme Tiburtine e gli scavi del Settecento*, I. 2, a cura di B. Palma Venetucci, Roma 1992, pp. 179-221.

Cacciotti 1993

B. Cacciotti, *La collezione di Nicolás de Azara: studi preliminari*, *BdA* 78, 77-81, 82 (1993), pp. 1-54.

Cacciotti 2000a

B. Cacciotti, *Nuovi documenti sulla prima collezione del cardinale Alessandro Albani*, *BollMC*, 13, 1999 (2000), pp. 41-69.

Cacciotti 2000b

B. Caciotti, *Le antichità dei Chigi nel palazzo di famiglia al Corso dal XVII al XX secolo*, *BdA*, n. 112, 2000, pp. 35-52.

Caira Lumetti 1990

R. Caira Lumetti, *La cultura dei lumi tra Italia e Svezia. Il ruolo di Francesco Piranesi* (Quaderni dell'Ippogrifo, 13), Roma 1990

Caracciolo 2001

M.T. Caracciolo, *Un patrono delle arti nella Roma del Settecento. Sigismondo Chigi fra Arcadia e scienza antiquaria*, in *Roma "Il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, (Atti del convegno internazionale di studi, Salerno-Ravello 26-27 giugno 1997), a cura di E. Borsellino, V. Casale, Firenze 2001, pp. 101-121.

Carloni 2007

R. Carloni, s.v. *Marconi, Luigi*, in *DBI*, 59, Roma 2007, pp. 797-799.

Carloni 2013

R. Carloni, *Il conte Luigi Marconi e le committenze a Gaspare Landi e a Francesco Massimiliano Laboureur*, *BollMC* 27, 2013, pp. 11-26.

Cassydy 2012

B. Cassidy, *The life & letters of Gavin Hamilton: (1723 - 1798). Artist & art dealer in eighteenth-century Rome*, I-II, London 2012.

Catalano 2007

G. Catalano, *Musei Invisibili. Idea e forma della collezione nell'opera di Goethe*, Roma 2007.

Cellini 2011

G. A. Cellini, *La collezione Rondinini nei documenti d'archivio*, in *Rondinini* 2011, pp. 63-66.

Cerruti 1990

M. Cerruti, *Introduzione a Foscolo*, Roma-Bari 1990.

Cesarano 2005

M. Cesarano, *Stanisław Kostka Potocki: dalle "Tombe etrusche" di Nola al Winckelmann polacco*, *Archaeologiae*, 3, 2005, pp. 83-112.

Cesareo 2009

A. Cesareo, *"He had for years the guidance of the taste in Rome". Per un profilo di Thomas Jenkins*, in *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico* («Studi sul Settecento romano», 25), a cura di E. Debenedetti, Roma 2009, pp. 221-250.

Cianferoni - Pini 2016

G. C. Cianferoni, S. Pini, *Marmi antichi a Palazzo Vecchio dalla collezione romana di Villa Medici : storia e restauro*, Firenze 2016.

Cipriani - Consoli - Pasquali 2007

A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali (edd.), *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820* (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 19 aprile-19 maggio 2007), Roma 2007.

Coen 2002

P. Coen, *L'attività di mercante d'arte e il profilo culturale di James Byres of Townley (1737-1817)*, in Barroero - Susinno 2002, pp. 153-178.

Coen 2005

P. Coen, *Silvio Valenti Gonzaga e il mercato artistico romano del XVIII secolo*, in *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del cardinal Silvio Valenti Gonzaga*, (Catalogo della mostra Mantova, Palazzo Te, a cura di R. Morselli, R. Vodret, Milano 2005, pp. 181-192.

Coen 2010

P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, I-II, Firenze 2010.

Colucci 1999

I. Colucci, *Antonio Canova, la marchesa Boccapaduli e Alessandro Verri: lettere e altre testimonianze inedite*, *Paragone. Arte*, s. III, 19, 1998 (1999), pp. 64-74.

Colucci 2004
I. Colucci, *Il salotto e le collezioni della marchesa Boccapaduli*, *Quaderni Storici*, 116, 2, 2004, pp. 449-494.

Cometa 2012
M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano 2012.

Conforti - de Renzi 2009
M. Conforti, S. de Renzi, *Sapere anatomico negli ospedali romani. Formazione dei chirurghi e pratiche sperimentali (1620-1720)*, in *Rome et la Science moderne entre Renaissance et Lumiéres*, a cura di A. Romano, Rome 2009, pp. 433-472.

Consoli 1996
G. P. Consoli, *Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*, Modena 1996.

Cook 1985
B. F. Cook, *The Townley marbles*, London 1985.

Davis 2005
J. A. Davis, *Roma nel secolo dei Castellani*, in *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana* (Catalogo della mostra Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 1 novembre 2005 – 26 febbraio 2006), a cura di A. M. Moretti Sgubini, F. Boitani, Roma 2005, pp. 3-19.

DBI
Dizionario Biografico degli Italiani, Roma 1960 - 2016.

De Angeli - Gasparri 2001
S. De Angeli, C. Gasparri, Speculum. *Per una banca dati sulla scultura antica*, in *Le statue, le stampe, l'informatica. Il progetto* Monumenta rariora *sulla fortuna della statuaria antica nei repertori a stampa, secc. XVI-XVIII*, a cura di S. Maffei, S. Settis, (Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali, XI, 2001), Pisa 2001, pp. 213-232.

De Polignac - Raspi Serra 1998
F. De Polignac, J. Raspi Serra, *Rome découverte, Rome inventée: l'Antiquité entre le rêve et la science*, in *Fascination* 1998, pp. 10-17.

Del Negro 2012
P. Del Negro, s.v. *Nani, Giacomo*, in *DBI*, 77, Roma 2012, pp. 698-703.

Di Rienzo 2007
E. Di Rienzo, *Sguardi sul Settecento. Le ragioni della politica tra antico regime e rivoluzione*, Napoli 2007.

Debenedetti 2006
E. Debenedetti, s.v. *Barberi, Giuseppe*, in *Architetti e Ingegneri* 2006, pp. 132-139.

Dolci 1984
E. Dolci, *Biagio Garofalo e il "De antiquis marmoribus". Note su un antiquario del XVIII secolo, Quaderni del Centro Studi Lunensi* 9, 1984, pp. 79-94.

Donati - Casadio Donati 2009
V. Donati, R. Casadio Donati, *Vincenzo Pacetti scultore e restauratore nella Roma del Settecento*, Ferrara 2009.

Donato 1992
M. P. Donato, *Cultura dell'antico e cultura dei Lumi a Roma nel Settecento: la politicizzazione dello scambio culturale durante il pontificato di Pio VI, MEFRIM*, 104, 2, 1992, pp. 503-548.

Dufourny 1991
L. Dufourny, *Diario di un Giacobino a Palermo, 1789-1793*, a cura di G. Bautier-Bresc, Palermo 1991.

Elvira 1993
M. A. Elvira, *La actividad arqueològica de D. José Nicolás de Azara,* in *La antigüedad como argumento. Historiografia de arqueologìa e historia antigua en Andalucìa*, a cura di J. Beltràn, F. Gascò, Sevilla 1993, pp. 125-151.

Elvira Barba 2014
M. A. Elvira Barba, *Winckelmann, Mengs y la Collecciones Escultòricas de Azara*, in *El legado de Johann Joachim Winckelmann en España*, a cura di M. Kunze, J. Maier, Ruhpolding-Wiesbaden, 2014, pp. 121-148.

Farnese 2007
Le sculture Farnese : storia e documenti, a cura di C. Gasparri, Napoli 2007.

Farnese 2009a
Le sculture Farnese. I. Le sculture ideali, a cura di C. Capaldi, S. Pafumi, C. Gasparri, Napoli 2009.

Farnese 2009b
Le sculture Farnese. II. I Ritratti, a cura di F. Coraggio, M. Caso, C. Gasparri, Napoli 2009.

Farnese 2010
Le sculture Farnese. III. Le sculture delle Terme di Caracalla. Rilievi a varia, a cura di C. Gasparri, Napoli 2010.

Fascination 1998
La fascination de l'antique, 1700-1770. Rome découverte, Rome inventée (Catalogo della mostra Lione, Musée de la civilisation gallo-romaine, 20 dicembre 1998 - 14 marzo 1999), a cura di F. De Polignac, J. Raspi Serra, Paris 1998.

Fasto Romano 1991
Fasto Romano. Dipinti, sculture, arredi dai Palazzi di Roma (Catalogo della mostra Roma, Palazzo Sacchetti 15 maggio – 30 giugno 1991), a cura di A. Gonzales-Palacios, Roma 1991.

Ferrari 2001
S. Ferrari, *Christian Heyne e la ricezione di Winckelmann nell'Italia del secondo Settecento, Neoclassico,* 19, 2001, pp. 75-101.

Ferrari 2002
S. Ferrari, *L'eredità culturale di Winckelmann: Carlo Fea e la seconda edizione della Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi,* in Barroero - Susinno 2002 pp. 15-48.

Ferrari 2014
S. Ferrari, *Cicognara e Winckelmann: continuità e critica della storia dell'arte, Intersezioni,* a. XXXIV, 1, aprile 2014, pp. 97-114.

Fittschen 1977
K. Fittschen, *Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach*, Berlin 1977.

Forschungen 1982
Forschungen zur Villa Albani: Antike Kunst in der Epoche der Aufklärung, a cura di H. Beck, P.C. Bol, Berlin 1982.

Forschungen 1990
Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke II . Bildwerke in den Portiken, dem Vestibül und der Kapelle des Casino, a cura di P. C. Bol, Berlin 1990.

Fox 1996
S. Fox, *Le antichità del Palazzo e della Villa Altieri a Roma. I materiali, Xenia* 5, 1996, pp. 159-213.

Franchi 1994
S. Franchi, *Le Impressioni Sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Roma 1994.

Frank 2001

Ch. Frank, *"Plus il y en aura, mieux ce sera". Caterina II di Russia e Anton Raphael Mengs ; sul ruolo degli agenti "cesarei" Grimm e Reiffenstein*, in *Mengs. La scoperta del neoclassico* (Catalogo della mostra Padova, Palazzo Zabarella, 3 marzo - 11 giugno 2001 ; Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Schloß, 23 giugno - 3 settembre 2001), a cura di S. Roettgen, Venezia 2001, pp. 87-95.

Frank - Windholz 2012

Ch. Frank, A. Windholz, *Il soggiorno romano dei duchi di Curlandia nel 1785 e gli acquisti sul mercato artistico per la collezione di Schloss Friederichsfelde a Berlino*, in *Roma fuori Roma* 2012, pp. 103-190.

Frank 2013

Ch. Frank, *Auf dem Weg vom ersten zum vierten Rom. Johann Friedrich Reiffensteins antiquarische Agententätigkeit im Palazzo Zuccari (1767 - 1793)*, in *100 Jahre Bibliotheca Hertziana. 2. Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590 - 2013*, a cura di E. Kieven, München 2013, pp. 182 – 201.

Franzoni 2008

C. Franzoni, *Il cielo e il marmo. Un'introduzione a Winckelmann*, in *Johann J. Winckelmann, Il bello nell'arte. La natura, gli antichi, la modernità*, a cura di C. Franzoni, Torino 2008, pp. IX-XXXVII.

Furtwängler 1893

A. Furtwängler, *Meisterwerke der Griechischen Plastik*, Leipzig-Berlin 1893.

Fusco 2001

R. Fusco, 'Quid sit marmor'. *Campionari di marmi antichi, marmi moderni, diaspri e pietre dure nelle stanze del Palazzo Reale di Napoli*, *Quaderni di Palazzo Reale* 8, 2001, pp. 33-52.

Fusco 2010

R. Fusco, *Sulle tracce di una «scienza dei rivestimenti». Casi antichi di restauro e composizione delle lastre marmoree parietali*, in *Conservation an act of discovery. Proceedings of the 10th Conference of the International Commitee for the Conservation of Mosaics* (Palermo, 20-26 ottobre 2008), Palermo 2010, pp. 122-130.

Galli 2002

M. Galli, *Die Lebenswelt eines Sophisten: Untersuchungen zu den Bauten und Stiftungen des Herodes Atticus*, Mainz am Rhein 2002.

Gallo 1991

D. Gallo, *Les Visconti de Rome*, in *Louis Visconti, 1791-1853*, a cura di F. Hamon, C. MacCallum, Paris 1991, pp. 48-59.

Gallo 1994

D. Gallo, *I Visconti. Una famiglia romana al servizio di papi, della Repubblica e di Napoleone*, *Roma moderna e contemporanea*, II, 1, gennaio-aprile 1994, pp. 77-90

Gallo 1999

D. Gallo, *Per una storia degli antiquari romani nel Settecento*, *MEFRIM* 111, 1999, 2, pp. 827-145.

Garcia Barraco 2015

M. E. Garcia Barraco, *Villa Mills sul Palatino e la Domus Augustana*, Roma 2015.

Gasparri 1973

C. Gasparri, s.v. *Zoega, Jurgem*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale, Supplemento* (1970), Roma 1973, pp. 948-951.

Gasparri 1985

C. Gasparri, *Piranesi a Villa Albani*, in *Committenze della famiglia Albani. Note sulla Villa Albani Torlonia*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1985, pp. 211-219.

Gasparri 1993
C. Gasparri, *Cavaceppi a Villa Albani*, *BdA* 78, 77 - 81, 82, 1993, pp. 93-106.

Gasparri 1999
C. Gasparri, *Fiorelli e i documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, in *A Giuseppe Fiorelli nel centenario della morte (Atti del Convegno Napoli 19-20 marzo 1997)*, a cura di S. De Caro, P. G. Guzzo, V. Castiglione Morelli, Napoli 1999, pp. 135-143.

Gasparri 2007
C. Gasparri, *Marmi antichi nella Villa Albani-Torlonia. Appunti per una storia della raccolta*, in *ΜΟΥΣΕΙΟΝ: Beiträge zur antiken Plastik: Festschrift für Peter Cornelis Bol*, a cura di H. von Steuben, G. Lahusen, H. Kotsidu, Möhnesee 2007, pp. 73-87.

Gasparri 2009
C. Gasparri, *Winckelmann e i marmi greci di Villa Albani*, in *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico. I.*, a cura di E. Debenedetti, Roma 2009, pp. 177-198.

Gasparri 2014
C. Gasparri, La *Forma Urbis* piranesiana. Le *Antichità Romane* e la nascita della moderna topografia, in *Giambattista Piranesi. Matrici Incise 1756-1757. Le Antichità Romane. Lettere di giustificazione*, 2, a cura di G. Mariani, Milano 2014, pp. 35-47.

Gianturco - Radicchi 2008
C. Gianturco, P. Radicchi, *Pietro Alessandro Gugliemi (1728-1804). Musicista italiano nel Settecento europeo*, (Studi musicali Toscani. Ricerche e Cataloghi, 12), Pisa 2008.

Giarrizzo 2010
G. Giarrizzo, *Fare i conti col Settecento*, in *Il Settecento negli studi italiani. Problemi e prospettive*, a cura di A. M. Rao, A. Postigliola, Roma 2010, pp. XIII-XVI.

Giorgetti Vichi 1977
Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon, a cura di A. M. Giorgetti Vichi, Roma 1977.

Giustiniani 2001
I Giustiniani e l'Antico, (Catalogo della mostra Roma, Palazzo Fontana di Trevi 26 ottobre 2001 – 27 gennaio 2002), a cura di G. Fusconi, Roma 2001.

Gnoli 1997
R. Gnoli, *Introduzione*, in *Marmi* 1997, pp. 13-17.

Grandesso 2012
S. Grandesso, *Lord Bristol mecenate delle arti e della scultura moderna*, *Studi Neoclassici*, I, 2012, pp. 117-126.

Grandesso 2015
S. Grandesso, *Berthel Thorwaldsen (1770-1844)*, Cinisello Balsamo 2015.

Grand Tour 1997
Grand Tour. *Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo* (Catalogo della mostra Roma, Palazzo delle Esposizioni 5 febbraio -7 aprile 1997), a cura di A. Wilton, I. Bignamini, Milano 1997.

Heenes 1998
V. Heenes, *Die Vasen der Sammlung des Grafen Franz I. von Erbach zu Erbach*, Mannheim - Bodenheim 1998.

Hoffmann - Wulf 2004
A. Hoffmann, U. Wulf (edd.), *Die Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom. Das Zentrum der römischen Welt und seine Bauten*, Mainz am Rhein 2004.

Honour 1980
H. Honour, *Il Neoclassicismo*, Torino 1980.

Ingamells 1997
J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800: Compiled from the Brindsley Ford Archive*, New Haven-Londra 1997.

Jacques 1985

A. Jacques, *Gli architetti dell'Accademia di Francia a Roma nell'Ottocento e l'apprendistato dell'archeologia,* in *Roma antiqua. Envois des architectes français (1788-1924): Forum, Colisée, Palatin*, (Curie, Villa Médicis, Rome, 29 mars-27 mai 1985, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 7 mai-13 juillet 1986), Parigi-Roma 1985, pp. 21-29.

Jannattoni 1987

L. Jannattoni, *Uno scozzese sul Palatino. La villa neogotica di Charles Andrew Mills,* in *StrennaRom*, 48, pp. 303-326.

Knight 2006

D. B. Knight, *Landscapes in Music: Space, Place, and Time in the World's Great Music*, Lanham-Boulder-New York-Toronto-Oxford 2006.

Knipping 1999,

D. Knipping, *Le Jupiter Olympien and the Rediscovery of Polychromy in Antique Sculpture: Quatremère de Quincy between Empirical Research and Aesthetic Ideals*, in *The Polychromy of Antique Sculptures and the Terracotta Army of the First Chinese Emperor (Atti del Convegno Internazionale ICOMOS, Xi'an 22-28 marzo 1999)*, a cura di W. Yongqi, Z. Tinghao, M. Petzet, E. Emmerling and C. Blähnsdorf (*Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege III*), München 2001 pp. 89-97.

Kuhn-Forte 2011

B. Kuhn-Forte, *Formazione e dispersione della raccolta dei marmi Rondinini*, in *Rondinini* 2011, pp. 27-49.

Kwiatkowska 2006

A. Kwiatkowska, *Stanislas Kostka Potocki's collection of gem-stones from the Wilanów Museum,* in *Le gemme incise nel Settecento e Ottocento : continuità della tradizione classica*, (Atti del Convegno di studio, Udine, 26 settembre 1998) in memoria di Martha McCrory, a c.d. M. Buora, Roma 2006, pp. 101-114.

Lanciani 1989-2002
R. Lanciani, *Storia degli Scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, I-VII, a cura di L. Malvezzi Campeggi, P. Liverani, Roma 1989-2000.

Lanzi 2012
1810-2010. Luigi Lanzi: archeologo e storico dell'arte, a cura di M. E. Micheli, G. Perini Folesani, A. Santucci, («Collana Luigi Lanzi 2010», vol. VI*)*, Roma 2012.

Leander-Touati 1998
A.-M. Leander Touati, *Ancient Sculptures in the Royal Museum. The Eighteenth-Century Collection in Stockholm*, Stockholm 1998.

Liverani 2000
P. Liverani, *La situazione delle collezioni di antichità a Roma nel XVIII secolo*, in *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität, (Internationales Kolloquium in Düsseldorf vom 7.2.-10.2.1996)*, a cura di D. Boschung, H. von Hesberg, Mainz 2000, pp. 66-73.

Maderna 2014
C. Maderna, *Zur Antikensammlung Franz I. von Erbach zu Erbach im Odenwald*, Mainz 2014.

Maestà di Roma 2003
Maestà di Roma: da Napoleone all'Unità d'Italia. 1. Universale ed eterna 2. Capitale delle arti 3. Da Ingres a Degas: artisti francesi a Roma, (Catalogo della mostra Roma, Scuderie del Quirinale - Galleria Nazionale d'Arte Moderna - Accademia di Francia a Villa Medici, 7 marzo - 29 giugno 2003) a cura di S. Pinto, L. Barroero, F. Mazzocca, Milano 2003

Marini 1998
F. Marini, *La grande escavazione ostiense di Papa Pio VI*, *RivIstArch* 53, 1998, pp. 61-109.

Marini 2015
Gaetano Marini (1742-1815). Protagonista della cultura europea. Scritti per il bicentenario della morte, a cura di M. Buonocore, Città del Vaticano 2015.

Marino 1987
A. Marino, *Cultura archeologica e cultura architettonica a Roma nel periodo napoleonico*, in *Villes et territoire pendant la période napoléonienne (France et Italie).* Actes du colloque de Rome (3-5 mai 1984), Rome 1987, pp. 443-471.

Marmi 1997
Marmi antichi, a cura di G. Borghini, (Materiali della cultura artistica, 1) Roma 1997

Mascilli Migliorini 1990
P. Mascilli Migliorini, *Commento critico,* in *Paestum idea e immagine. Antologia di testi critici e di immagini di Paestum 1750-1836*, a cura di J. Raspi Serra, Modena 1990, pp. 39-42.

Meyer 2012a
S. A. Meyer, *L'utilità delle Arti Belle nella città del Papa. Tracce di una disputa,* in *Felicità pubblica e felicità privata nel Settecento*, a cura di A. M. Rao, Roma 2012, pp. 393-403.

Meyer 2012b
S. A. Meyer, *Roma capitale delle arti. Fonti per la fortuna di un topo storiografico nell'Ottocento,* in *Roma fuori di Roma* 2012, pp. 19-30.

Miarelli Mariani 2002
I. Miarelli Mariani, *Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt e la nascita della storia dell'arte medievale*, *Ricerche di Storia dell'arte*, 77, 2002, pp. 5-23.

Miarelli Mariani 2005
I. Miarelli Mariani, *Seroux D'agincourt e l'Histoire de l'Art par le Monumens. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo,* Roma 2005.

Micheli 1993
M. E. Micheli, *Il "Recueil" di Séroux d'Agincourt, BdA* 78, 77 - 81,82, 1993, pp. 83-92.

Micheli 2009
M. E. Micheli, *Gli interessi archeologici di Joseph Marie de Gerando,* in *Il Mezzogiorno nell'Italia napoleonica: riflessioni su un Bicentenario* (Napoli 11-13 giugno 2009), in c.d.s.

Milanese 2014
A. Milanese, *In partenza dal Regno. Esportazioni e commercio d'arte e d'antichità a Napoli nella prima metà dell'Ottocento,* Firenze 2014

Millin 2012
Aubin-Louis Millin 1759-1818 entre France et Italie / tra Francia e Italia, a cura di A. M. D'Achille, A. Iacobini, M. Preti-Hamard, M. Righetti, G. Toscano, Roma 2012

Miranda 2000
S. Miranda, *Francesco Bianchini e lo scavo farnesiano del Palatino (1720-1729)*, Firenze 2000

Mirra 2010-2011
V. Mirra, *Un'impresa culturale e commerciale: la Calcografia Piranesi da Roma a Parigi (1799-1810),* Tesi di Dottorato in Storia e Conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura, ciclo XXIII, Università degli Studi Roma Tre, A. A. 2010/2011.

Mirra 2011
V. Mirra, *«De pure décoration», «d'une utilité générale»: la Calcografia Piranesi da Roma a Parigi (1799-1810), Ricerche di Storia dell'arte,* 105, 2011, pp. 63-75.

Miziołek 2010

J. Miziołek, *Reconstructing Antiquity in the 1770s: The Decoration of Pliny the Youngers Villa Maritima in Count Stanislaus K. Potocki's Vision*, in *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, a cura di T. Bartsch, M. Becker, H. Bredekamp, Ch. Schreiter, Berlin 2010, pp. 223-245.

Montègre 2009

G. Montègre, *Un pas vers la mesure du monde. Le voyage scientifique français à Rome et la quête de l'antique dans la seconde moitie du XVIII*^{e} *siècle*, in *Rome et la Science moderne entre Renaissance et Lumiéres*, a cura di A. Romano, Rome 2009, pp. 153-169.

Moravia 2003

S. Moravia, *La filosofia degli idéologues. Scienza dell'uomo e riflessione epistemologica tra Sette e Ottocento* in *Letteratura Italiana e Cultura Europea tra Illuminismo e Romanticismo* (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Padova-Venezia, 11-13 maggio 2000), a cura di G. Santato, Genève 2003, pp. 65-80

Musitelli 2014

P. Musitelli, *Artisti e letterati stranieri a Roma nell'Ottocento. Strutture, pratiche e descrizioni della sociabilità*, in *Soggiorni culturali e di piacere. Viaggiatori stranieri nell'Italia dell'Ottocento*, *Memoria e Ricerca*, 46, 2014, pp. 27-44.

Napoleone 1997

C. Napoleone, *Il collezionismo di marmi e pietre colorate dal secolo XVI al secolo XIX*, in *Marmi* 1997, pp. 99-116.

Neudecker 1988

R. Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz am Rhein 1988.

Orlandi Balzari 2004
V. Orlandi Balzari, *Alessandro Verri antiquario in Roma*, *Quaderni storici*, 116, 2, 2004, pp. 495-528.

Pace 2007
S. Pace, *Giuseppe Barberi (1746-1809),* in Cipriani-Consoli-Pasquali 2007, pp. 381-386.

Pace 2014
S. Pace, *Disegnare una vita intera: tormenti grafici e autobiografici di Giuseppe Barberi, architetto romano tra Italia e Francia (1774 - 1809),* in *Percier e Fontaine* 2014, pp. 65-71.

Pacetti 2011
Roma 1771-1819. I Giornali di Vincenzo Pacetti, a cura di A. Cipriani, G. Fusconi, C. Gasparri, Pozzuoli 2011.

Pafumi 2007
S. Pafumi, *Per la ricostruzione degli arredi scultorei del Palazzo dei Cesari sul Palatino: scavi e rinvenimenti dell'abate francese Paul Rancurel (1774-1777)*, *BABesch*, 82, pp. 207-225.

Gonzáles-Palacios 2010
A. Gonzáles-Palacios, *Nostalgia e invenzione. Arredi e arti decorative a Roma e Napoli nel Settecento*, Milano 2010.

Palazzolo 1994
M. I. Palazzolo, *Editoria e istituzioni a Roma tra Settecento e Ottocento: saggi e documenti* (Roma moderna e contemporanea. Quaderni, 1), Roma 1994.

Palma Venetucci 2007
B. Palma Venetucci, *Dallo scavo al collezionismo. Un viaggio nel passato dal Medioevo all'Ottocento*, Roma 2007.

Palma 2014
B. Palma, *Alcuni contesti di provenienza delle Cariatidi-Canefore a Roma e nelle Province,* Merida 2014.

Palombi 2006
D. Palombi, *Rodolfo Lanciani: l'archeologia a Roma tra Ottocento e Novecento*, Roma 2006.

Papini 2000
M. Papini, *Palazzo Braschi: la collezione di sculture antiche*, Roma 2000.

Parlasca 2007
K. Parlasca, *Die Terrakottaplatten von Porcigliano und der Poseidon vom Kap Artemision,* in *ΜΟΥΣΕΙΟΝ: Beiträge zur antiken Plastik: Festschrift für Peter Cornelis Bol*, a cura di H. von Steuben, G. Lahusen, H. Kotsidu, Möhnesee 2007, pp. 199-207.

Pasquali 2002
S. Pasquali, *Scrivere di architettura intorno al 1780: Andrea Memmo e Francesco Milizia tra il Veneto e Roma*, *Arte Veneta*, XLIX, 2002, pp. 168-185.

Pasquali 2007
S. Pasquali, *Apprendistati italiani d'architettura nella Roma internazionale 1750-1810,* in Cipriani - Consoli - Pasquali 2007, pp. 23-36.

Pensabene 1976
P. Pensabene, *Fregio in marmo nero da Villa Adriana*, *AC* 28, 1976, pp. 126-160.

Pensabene 1986
P. Pensabene, *Su due collezioni di marmi dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Roma,* in *Marmi Antichi I. Problemi d'impiego, di restauro e d'identificazione (StMisc* 26), a cura di P. Pensabene, Roma 1986, pp. 1-14.

Percier e Fontaine 2014
Charles Percier e Pierre Fontaine: dal soggiorno romano alla trasformazione di Parigi, a cura di S. Frommel, J-Ph. Garric, E. Kieven, (*Studi della Bibliotheca Hertziana,* 9), Milano 2014.

Perry 2005
E. Perry, *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*, Cambridge 2005.

Pietrangeli 1961
C. Pietrangeli, *Gustavo III di Svezia a Roma*, *Capitolium* XXXVI, 10, 1961, pp. 15-21.

Pietre Antiche 2001
Delle pietre antiche. Il trattato sui marmi romani di Faustino Corsi, a cura di C. Napoleone, Milano 2001.

Pignatelli 1967
G. Pignatelli, s.v. *Biagi, Clemente*, in *DBI*, 9, Roma 1967, pp. 825-826.

Pinon 2007
P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), architecte, et les monuments antiques de Rome et de la Campanie*, Rome 2007.

Piva 2000
C. Piva, *La casa-bottega di Bartolomeo Cavaceppi: un laboratorio di restauro delle antichità che voleva diventare un'Accademia*, *Ricerche di Storia dell'arte* 70, 2000, pp. 5-20.

Piva 2005
C. Piva, *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del Museo Pio-Clementino*, Roma 2007

Piva 2014
C. Piva, *La Repubblica delle Lettere e il dibattito sul metodo storico (1681-1814)*, in *La Storia delle storie dell'arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, Torino 2014, pp. 91-142.

Pizzaleo 2003
A. Pizzaleo, s.v. *Guattani, Carlo*, in *DBI*, vol. 60, Roma 2003, pp. 505-507.

Prater 2004
A. Prater, *La riscoperta della policromia nell'architettura greca e nella plastica nel XVIII e nel XIX secolo*, in *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica (Musei Vaticani. Collana di Studi e Documentazione, 1)*, Roma 2004, pp. 341-356.

Prisco 1995
G. Prisco, *La collezione farnesiana di sculture dallo studio di Carlo Albacini al Real Museo Borbonico*, in *I Farnese. Arte e collezionismo* (Catalogo della mostra Colorno, Palazzo Ducale, 4 marzo - 21 maggio 1995) a cura di Lucia Fornari Schianchi, Milano 1995, pp. 28-39.

Pubblico 2009
Pubblico e Pubblici di Antico Regime, a cura di B. Borrello, Pisa 2009.

Pucci 1979
G. Pucci, *L'antiquaria e il suo doppio: a proposito di Francesco Piranesi*, *Prospettiva*, 16, 1979, pp. 67-73.

Pucci 1993
G. Pucci, *Il Passato prossimo. La scienza dell'antichità alle origini della cultura moderna*, Firenze 1993.

Pucci 2001
G. Pucci, *«Cose dell'altro mondo»: Borgia e il collezionismo di antichità extraeuropee*, in *Borgia* 2001, pp. 302-312.

Racioppi 2002
«Per bene inventare e schermirsi dalle altrui censure». *G. A. Guattani e l'insegnamento di storia, mitologia e costumi all'Accademia di San Luca (1812-1830),* in *Le «scuole mute» e le «scuole parlanti». Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento,* a cura di P. Picardi, P. P. Racioppi, Roma 2002, pp. 79-98.

Racioppi 2003
P. P. Racioppi, s.v. *Guattani, Giuseppe Antonio,* in *DBI,* vol. 60, Roma 2003, pp. 507-511.

Racioppi 2008
P. P. Racioppi, «Roma era il centro dei suoi desideri»: *i principi metodologici di Luigi Lanzi alla luce dell'esperienza romana del 1778-1779,* in *Dal viaggio del 1783 di Luigi Lanzi "per la Marca" alla conoscenza e tutela del patrimonio artistico marchigiano*, (Atti del I Convegno di Studi Lanziani – Treia, 2 dicembre 2006) a cura di D. Frapiccini, (*Collana Luigi Lanzi 2010, vol. II*), Macerata 2008, pp. 25-55.

Racioppi 2012
P. P. Racioppi, *Roma in rivoluzione (1798-1799): il Quirinale, il Campidoglio e la riscoperta del Foro Romano,* in *Architecture* 2012, pp. 331-346.

Rambach 2014
H. Rambach, *The Gem Collection of Prince Poniatowski*, New York 2014.

Rao 1992
A. M. Rao, *Esuli. L'emigrazione politica italiana in Francia (1792-1802),* Napoli 1992.

Rao 1996
A. M. Rao, *Tra erudizione e scienze: l'antiquaria a Napoli alla fine del Settecento,* in *L'incidenza dell'antico. Studi in memoria di Ettore Lepore,* vol. III, a cura di C. Montepaone, Napoli 1996, pp. 91-135.

Raspi Serra 1998
J. Raspi Serra, *Fouilles et découvertes, personnages et débats*, in *Fascination* 1998, pp. 116-120.

Raspi Serra 2008
J. Raspi Serra, *La Sicilia, momento cardine nel percorso di Léon Dufourny*, in *Il Settecento e il suo doppio: rococò e neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei viceré*, a cura di M. Guttilla, Palermo 2008, pp. 51-59.

Rausa 2005
F. Rausa, *L'Album Montalto e la collezione di sculture antiche di Villa Peretti Montalto*, in *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 7, 2005, pp. 97-132.

Rehm 1956
Johann Joachim Winckelmann. Briefe, III, a cura di W. Rehm, Berlin 1956.

Ridley 2000
R. T. Ridley, *The Pope's Archaeologist. The life and times of Carlo Fea*, Roma 2000.

Rolfi Ozvald 2005
S. Rolfi Ozvald, *Roma moderna e le arti: una guida del 1808: "Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità...", Studi di storia dell'arte*, 16, 2005, pp. 285-298.

Rolfi Ozvald 2012a
S. Rolfi Ozvald, *"Agli amatori delle belle arti gli autori". Il laboratorio dei periodici a Roma tra Settecento e Ottocento*, Roma 2012.

Rolfi Ozvald 2012b
S. Rolfi Ozvald, *Il "Catalogo degli artisti" di Giuseppe Antonio Guattani e le promozione dell'architettura nel primo decennio del XIX secolo*, in *Architecture* 2012, pp. 431-444.

Rolfi Ozvald 2012c
S. Rolfi Ozvald, *Note sulle fonti ufficiose e ufficiali per la storia della circolazione delle opere e degli artisti (1787-1844),* in *Roma fuori di Roma* 2012, pp. 31-48.

Rolfi Ozvald 2015
S. Rolfi Ozvald, *L'editoria artistica di fine Settecento nel carteggio di Gaetano Marini e i nuovi generi di consumo culturale,* in *Gaetano Marini (1742-1815) protagonista della cultura europea. Scritti per il Bicentenario della morte,* I, a cura di M. Buonocore, Città del Vaticano 2015, pp. 827-881.

Rolfi Ozvald 2016
S. Rolfi Ozvald, «Quella universalità di buon gusto ch'ebbero gli Antichi»: *l'illustrazione a colori e le stampe a semplici contorni nel dibattito sul libro d'arte degli anni Ottanta del Settecento,* in *Il Libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento,* a cura di L. Braida, S. Tatti, Roma 2016, pp. 231-245.

Roma e l'antico 2010
Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700 (Catalogo della mostra Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 30 novembre 2010 – 6 marzo 2011), a cura di C. Brook, V. Curzi, Roma 2010.

Roma fuori di Roma 2012
Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870), a cura di G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarella, Roma 2012.

Rondinini 2011
I Marmi antichi del Palazzo Rondinini, a cura di D. Candilio, M. Bertinetti, Roma 2011.

Rossi Pinelli 1981
O. Rossi Pinelli, *Artisti, falsari o filologhi? Da Cavaceppi a Canova, il restauro della scultura tra arte e scienza, Ricerche di Storia dell'arte,* 13-14, 1981, pp. 41-56.

Rossi Pinelli 1994

O. Rossi Pinelli, *Intellettuali e pubblico nel XVIII secolo mutamenti nella destinazione, definizione e descrizione delle opere d'arte*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Firenze 1994, pp. 292-307.

Rossi Pinelli 2002

O. Rossi Pinelli, *Dall'antico alla molteplicità di antichi: gli anni Ottanta del XVIII secolo a Roma*, in *"L'intelligenza della passione" scritti per Andrea Emiliani*, a cura di M. Scolaro, F. Di Teodoro, Bologna 2002, pp. 433-445.

Rossi Pinelli 2003

O. Rossi Pinelli, *Osservare, confrontare, dubitare: Ennio Quirino Visconti e i fondamenti della storia dell'arte antica*, in *Villa Borghese. I principi, le arti, la città dal Settecento all'Ottocento* (Catalogo della mostra Roma, Villa Poniatowsky, 5 dicembre, 2003 - 21 marzo, 2004), a cura di A. Campitelli, Milano 2003, pp. 123-130.

Rossi Pinelli 2010

O. Rossi Pinelli, *Winckelmann e la storiografia artistica nella seconda metà del Settecento*, in *Roma e l'antico* 2010, pp. 45-50.

Rossi Pinelli 2011a

O. Rossi Pinelli, *Dalle opere-documento per la storia alla nozione di 'critica oculare': codici lingustici e modelli scientifici nella genesi della storiografia artistica*, in *Le metamorfosi dei linguaggi nel Settecento*, a cura di C. Borghero, R. Loretelli, Roma 2011, pp. 35-43.

Rossi Pinelli 2011b

O. Rossi Pinelli, *Frammento e reliquia tra Otto e Novecento*, in *Arte e Memoria dell'Arte* (Atti del Convegno Viterbo, 1-2 luglio 2009), a cura di M. I. Catalano, P. Mania, Pistoia 2011.

Rossi Pinelli 2012
O. Rossi Pinelli, «Estrarre i segni di verità dagli oggetti»: *il museo di Stefano Borgia e dintorni*, in *Millin* 2012, pp. 205-213.

Rossi Pinelli 2014
O. Rossi Pinelli, *Le arti del disegno (1550-1590),* in *La storia delle storie dell'arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, Torino 2014, pp. 3-19.

Rossi Pinelli 2016
O. Rossi Pinelli, *"Capolavori del Destino": la fortuna del Torso e i frammenti dall'antico*, in *La forza delle rovine (Catalogo della Mostra Roma, Palazzo Altemps 8 ottobre 2015- 31 gennaio 2016)*, a cura di M. Barbanera, A. Capodiferro, pp. 52-71.

Rotili 2013
V. Rotili, *L'archivio privato degli scultori accademici Carlo e Filippo Albacini*, in *Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca 2011/2012*, Roma 2013, pp. 336-341.

Röttgen 1982
S. Röttgen, *Alessandro Albani*, in *Forschungen* 1982, pp. 123-152.

Sapelli 1996
M. Sapelli, *Le antichità della Villa di Sisto V presso le Terme di Diocleziano. Consistenza e fasi successive*, in *BMonMusPont* 16, 1996, pp. 141-151.

Sasso D'Elia 1995
L. Sasso D'Elia, s.v. *Domus Augustana, Augustiana*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae, II,* 1995, pp. 40-45, figg. 10-11

Schiera 2006
P. Schiera, *La "maestà" internazionale di Roma tra motivi letterari e politica della scienza: spunti principalmente tratti da M.me de Staël e Wilhelm von Humboldt*, *AnalRomSuppl*, 37, 2006, pp. 17-28.

Schiering 1969
W. Schiering, *Zur Geschichte der Archäologie*, in *Allgemeine Grundlagen der Archäologie: Begriff und Methode, Geschichte, Problem der Form, Schriftzeugnisse*, a cura di U. Hausmann, München 1969, pp. 11-107.

Schnapp 1980
A. Schnapp, *Archéologie aujourd'hui*, Paris 1980.

Schnapp 2009
A. Schnapp, *Naissance des savoirs antiquaires*, in *Histoires d'Archéologie. De l'objet à l'Étude* (Catalogo della mostra Paris, Galerie Colbert, 15 janvier-12 avril 2009), a cura di A. Schnapp, pp. 5-14.

Schütze 2007
S. Schütze, *Da Napoli all'Europa. Le antichità etrusche greche e romane del Gabinetto di Sir William Hamilton*, Köln 2007.

Semper 1992
G. Semper, *Lo stile nelle arti tecniche o tettoniche o estetica pratica. Manuale per tecnici, artisti e amatori*, a cura di A. R. Burelli, C. Cresti, B. Gravagnuolo, F. Tentori, Roma-Bari 1992.

Sgarbozza 2010
I. Sgarbozza, *Artisti, studiosi, principi e viaggiatori: il pubblico elitario dei musei romani nel Settecento*, in *Roma e l'antico* 2010, pp. 127-132.

Sojc 2005-2006
N. Sojc, *Festsaal und Nebenräume in der Domus Augustana auf dem Palatin. Ergebnisse der archäologischen Dokumentationsarbeiten 2004 und 2005*, *RM* 112, 2005-2006, pp. 339-350.

Speroni 1988
M. Speroni, *La tutela dei Beni culturali negli Stati Italiani preunitari. I. L'età delle riforme*, Milano 1988.

Spinola 1995
G. Spinola, *Le sculture nel palazzo Albertoni Spinola a Roma e le collezioni Paluzzi ed Altieri*, Roma 1995.

Tomei 1997
M. A. Tomei, *Museo Palatino*, Milano 1997.

Trampus 2001
A. Trampus, *La massoneria nell'età moderna*, Roma-Bari 2001.

Trevelyan 1972
R. Trevelyan, *Robert Fagan: an Irish Bohemian in Italy*, *Apollo* 1972, pp. 298-311.

Trigger 1996
B. G. Trigger, *Storia del pensiero archeologico*, Firenze 1996.

Vaughan 1991
G. Vaughan, *Albacini and his English patrons*, *Journal of the history of collections* 3, 1991, pp. 183-197.

Volpi 1982
R. Volpi, s.v. *Coltellini, Lodovico*, in *DBI*, 27, Roma 1982, pp. 487-489.

Wazbiński 1992
Z. Wazbiński, *La galleria di scultura di Stanislao Augusto Poniatowski a Varsavia. Origine e significato*, in *L'eredità classica in Italia e Polonia nel Settecento* (Atti del VIII Convegno di studi organizzato dall'Istituto d'arte dell'Accademia polacca delle scienze, Varsavia 10-13 novembre 1987), a cura di J. Hübner-Wojciechowska, Wrocław 1992, pp. 223-232.

Winckelmann 2005
J. J. Winckelmann, Histoire de l'art dans l'antiquité, a cura di D. Gallo, Paris 2005.

Wulf-Rheidt 2007
U. Wulf-Rheidt, *Il peristilio inferiore della Domus Augustana*, in F. Filippi (ed.), *Ricostruire l'antico prima del virtuale. Italo Gismondi, un architetto per l'archeologia (1887 – 1997)* (Archivio Storico a Palazzo Altemps, 1), Roma 2007, pp. 95-106.

Zanker 2004
P. Zanker, *Domitians Palast auf dem Palatin als Monument kaiserlicher Selbstdarstellung*, in Hoffmann - Wulf 2004, pp. 86-99.

I. «Avvocato in prima, quindi Archeologo, e Filarmonico in fine». Per una biografia di Giuseppe Antonio Guattani (1748-1830).

Figlio di un chirurgo piemontese, archiatra pontificio di fama europea di cui, ventiquattrenne, traduce in latino l'opera principale, e di una romana appartenente ad una famiglia di celebri stampatori, contemporaneo di grandi avvenimenti cui non prese mai parte direttamente, Giuseppe Antonio Guattani (1748-1830) sembra attraversare l'epoca sua come la corsa sul *paquet-bot*[48] che lo porta da Lisbona a Falmouth, ma senza il grande mal di stomaco che questa gli procura. Avvocato, archeologo, storico dell'arte, musicista, egli è, sin dall'inizio, al centro di quella vasta e feconda rete, anche internazionale, di persone che animavano la Roma intellettuale di fine Settecento e inizi Ottocento. Studia grammatica con Orazio Orlandi e lingua e letteratura greca con Ennio Quirino Visconti; è segretario di Francesco Piranesi e collabora con Thomas Jenkins e Johann F. Reiffenstein; corrisponde con Charles Townley ed è intimo amico di Jean-Baptiste de Seroux d'Agincourt e Luigi Lanzi[49]. Frequenta i salotti della marchesa Gentili Boccapaduli[50] e del noto incisore romano Tommaso Piroli[51]. Lavora come antiquario per Augusto III di Polonia e il principe di Metternich che gli fornisce «distinzioni e compensi», oltre che un bellissimo anello di brillanti[52] - dono di sua Maestà l'imperatore Francesco II. È membro dell'Arcadia, della Società degli Antiquari di Londra, dell'Accademia etrusca di Cortona e Censore filologo alla Sapienza[53]. Sostenuto dal colto barone Joseph Marie De Gerando e da Antonio Canova, alla svolta del secolo è totalmente inserito nell'*establishment* accademico della capitale, in ruoli chiave della politica artistica di quegli anni[54]: è segretario dall'Accademia romana di archeologia dal 1810 e segretario e docente nell'Accademia di San Luca dal 1812. In mezzo a tutti gli studi e agli impieghi, la sua passione fondamentale resta sempre la musica che, soprattutto nel corso del soggiorno parigino, pratica anche professionalmente, specializzandosi nell'opera buffa. È questo un elemento che alleggerisce, anche nella realtà biografica del nostro protagonista, le

[48] cfr. Appendice I. Per il *paquet-bot*, cfr. D'Alberti-Villeneuve 1840, p. 863 (s.v.): «On appelle ainsi les bâtiments qui passent et repassent d'Angleterre en France, ou en Hollande, ou ailleurs, pour porter les lettres. Nave da dispaccio. On peut pourtant dans certaines occasions retenir le nom propre du bâtiment».
[49] cfr. Appendice I.
[50] *Ibidem*.
[51] Miarelli Mariani 2005, pp. 153-155.
[52] cfr. Appendice I.
[53] cfr. Appendice I; Racioppi 2003, p. 510.
[54] Racioppi 2003, p. 509.

anse di un percorso intellettuale che dall'adesione agli ideali illuministici approda ad un cattolicesimo apparentemente reazionario ed anti-giacobino. D'altro canto il graduale *retour à l'odre*, con la conseguente liquidazione dei vari radicalismi, che sotto la guida di Parigi e il consenso dei ceti proprietari si viene compiendo già dalla seconda metà del 1797 (con fatti importanti, nel 1799, come la reazione austro-russa e la caduta dell'effimera Repubblica Partenopea), comportava per gli uomini di cultura che erano rimasti o, come nel nostro caso, ritornati, una scelta che non poteva essere elusa[55]: o la fedeltà ai principi di libertà e uguaglianza e con ciò emarginazione solitudine silenzio arresti; ovvero un più o meno rapido adeguamento alle ragioni e alle offerte del potere. Ed era questa seconda, occorre notare, la via percorsa dai più. Alcuni, la maggior parte, dovevano accontentarsi di una direzione di giornale, di una sistemazione liceale o universitaria, di un rettorato, o, è il caso di ricordarlo, della rituale tabacchiera in metallo prezioso, accompagnata da un pugno di zecchini, a compenso di qualche scritto in celebrazione del Bonaparte o dei suoi congiunti[56] - e al genio «sovrumano e benefico» di Napoleone Guattani dedica il quinto tomo delle «Memorie enciclopediche»[57]. I più accorti e dotati, tra cui certamente va elencato Antonio Guattani, conseguivano su questa via successi lusinghieri, sino a detenere a poco a poco il pieno controllo degli studi, delle varie attività di cultura o dell'editoria.

Guattani ha una penna felice e passa disinvoltamente dai discorsi ufficiali alla filologia sui monumenti antichi, dalla divulgazione della produzione artistica contemporanea alle notizie sulle più recenti scoperte archeologiche. Dichiaratamente privo di velleità storico-critiche, che egli voglia farsi solo portavoce dei principi dell'estetica classicistica canoviana, sotto l'ala protettiva delle due accademie di San Luca e di Archeologia e del loro Presidente, Canova, è solo un'apparenza, che trova ragioni in motivazioni precise, come vedremo. In realtà, nonostante queste dichiarazioni, le sue analisi sono non solo illuminanti, ma spesso anche acutissime. Dell'*Ingresso di Alessandro Magno in Babilonia*, il magnifico rilievo creato da Bertel Thorvaldsen per il salone d'onore, o di Ricezione, del Palazzo del Quirinale,

[55] Cerruti 1990, pp. 6-7. Cfr., in generale, anche Di Rienzo 2007, part. le pp. 97-142. Riguardo ai processi che trasformano la cultura italiana a partire dai "difficili anni Ottanta", in una fase che è stata suggestivamente spiegata come «metamorfosi della ragione», cfr. V. Ferrone, *I profeti dell'illuminismo. Metamorfosi della ragione nel tardo illuminismo italiano*, Roma- Bari, 1989.
[56] Cerruti 1990, pp. 7-8.
[57] ME 1811, pp. 9-10.

Guattani ad esempio sa brillantemente descrivere la varietà espressiva, congiunta alla naturalezza, nell'unità generale[58]:

«potrà non pertanto ogn'intelligente riconoscere (…) quell'affluenza e facilità di comporre su gli esemplari greco-romani, un disegno corretto, un fare grandioso e deciso senza esagerazione, e non disgiunto dalla grazia e dall'espressione; così il brio de'cavalli, la gioja de' vincitori, l'umiliazione de' vinti, la semplicità delle movenze e nei panni, il vario costume de' greci, e de' persiani, la chiarezza nell'aggruppare, e sopra tutto l'uniformità nell'invenzione, sicché tutto sembra creato da un pensiere istantaneo».

Furono invece durissimi i giudizi di alcuni tra i più attenti studiosi a lui contemporanei. Tra questi innanzitutto il "cinico socratico" - come lo chiamò Friederike Brun[59] - Georg Zoëga[60] (1755-1809), agente danese presso lo stato pontificio, insigne quanto rigoroso antiquario e numismatico, il quale non gli perdona nulla. Nel luglio 1806 egli descrive, in una lettera ad Herman Schubart, il riordinamento in corso in quegli anni dei Musei Vaticani[61]:

«En attendant le graveur Capperoni a entrepris de faire dessiner et graver le musée Chiaramonti et de le publier sur le même pied du musée Pieclementin; et pur l'explication des monuments il a engagé M. Visconti trés bon libraire et fourni de beaucoup de connoissances mai *depourvu d'erudition classique*, et M. Guattani *antiquaire très ignorant et écrivain abominable.* Il faut che M. Capperoni compte beaucoup sur la *bêtise des acheteurs de livres*».

Difficile comprendere questo giudizio di Zoëga in relazione ad una scrittura che Guattani modella sull'esempio dei classici, sui ritmi musicali di una facondia da avvocato, e che con grande vivacità e leggiadria lascia emergere osservazioni penetranti, intrise di grande gusto, sensibilità artistica e curiosità erudita, seppure spesso declinate secondo le prescrizioni dell'ironia e dell'affettata modestia proprie della retorica corrente. Si tratta piuttosto di una discordanza di metodi. Il lussuoso catalogo del *Museo Chiaramonti aggiunto al Pio-Clementino*, curato da Guattani e Filippo Aurelio Visconti, vedrà la luce nel 1808 con 44 tavole illustrate dei più notevoli monumenti acquisiti da Pio VII per il nuovo Museo Vaticano,

[58] ME 1817, p. 175; Grandesso 2015, pp. 108-115.
[59] cfr. Grandesso 2015, p. 14.
[60] cfr. Schiering 1969, pp. 33-44; Gasparri 1973, pp. 948-951.
[61] Ascani 2015, pp. 40-41.

che sono classificati per soggetto, con il ricorso, per l'analisi dello stile e dei restauri storici, al parere di Canova e dello scultore Alessandro D'Este[62].

Nelle annotazioni a margine della sua copia della *Roma antica* di Guattani, Pierre-Adrien Pâris adopera parole simili. Guattani è incerto tra marmo o travertino - Pâris così reagisce[63]:

«*Affectation ridicule* d'imiter la manière de parler des ouvriers ! Pourquoi confondre ce qui est èvidemment différent à l'oeil le moins exercé? Le tevertino ou travertino est une pierre d'un grain grossier rempli de cavités et de sillons qui n'a rien de commun avec la finesse du grain du marbre. Le pépérin en diffère encore plus. C'est une agrégation de partie hétérogènes, pulvérulantes, produites par les éruption vulcaniques. En *tutuoiant son lecteur*, l'auteur a cru se donner la *caractère d'ècrivain antique*! On ne s'y trompe pas et on le reconnoitra toujours pour *grossier moderne*».

Non è un problema della persona. È la loro concezione dell'archeologia che non è la stessa di Guattani. La circostanza di trovarsi a vivere in un periodo segnato da una fortissima accelerazione della dinamica storica lo rende presto uno degli ultimi rappresentanti di una tradizione culturale, sotto tutti gli aspetti, in crisi. Un attardato.

Sembra più conforme alla realtà, anche politico-ideologica, del nostro, il giudizio del severissimo Salvatore Betti, che nel 1830 gli subentra all'insegnamento di San Luca, nonostante il trito conformismo reazionario della notizia che pubblica in sua memoria[64]:

«in mezzo a questi studi ed a queste cure, non vergognandosi mai d'imparare, il professor Guattani visse in un'allegra vecchiezza la vita dell'uomo probo, del vero cristiano, del buon sapiente. Tutto dato con grande amore alle antichità ed alle arti, e pieno l'animo di que' santi costumi antichi, i quali niente si affanno alle fazione, e niente presumono nelle troppo alte ragioni di Stato, soleva egli spesso ripetere a' suoi amici que' versi di Omero (*Iliade*, I, 2)

"La vogliamo noi forse
far qui tutti da re? Pazzo fu sempre
De' molti il regno. Un sol comandi, e quegli

[62] Racioppi 2003, p. 509.

[63] Pinon 2007, p. 350. Guattani è il bersaglio preferito delle critiche che P. A. Pâris (1745-1819) rivolge agli antiquari del suo tempo. Nei documenti manoscritti editi da Pierre Pinon, Guattani è senza remore definito, di volta in volta, pedante, ignorante, vanitoso, chiacchierone ed esagerato: ciononostante Pâris ebbe una certa simpatia per la persona, inviandogli, nel 1817, i suoi saluti da Besançon per il tramite di Alessandro Visconti, cfr. Pinon 2007, pp. 338, 350-352.

[64] Betti 1831, p. 6. La biografia redatta dal Betti sarà pubblicata anche nel «Giornale Arcadico» (vol. 155 Luglio 1831) e nella raccolta di *Biografie di Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e contemporanei* a cura di E. de Tipaldo, Venezia 1834 (vol. I, pp. 278-279): cfr. Rolfi Ozvald 2012a, pp. 42 e nota 66, 354 e nota 58.

Cui scettro e leggi affidò il dio, quei solo
Ne sia di tutti correttor supremo

Piacevole nel conversare, ufficioso verso gli amici, zelantissimo dell'onore e del servizio delle due accademie, finì egli i suoi giorni nel bacio del Signore il dì 29 di dicembre 1830».

Vale la pena dunque di esaminare più da vicino la carriera di un personaggio per molti versi cruciale, collocato nel mezzo tra tradizione e modernità, all'interno di un mondo in violenta trasformazione.

1. Nascita e studi

Guattani (**fig. 1**) ha lasciato un'autobiografia molto dettagliata, inviata, in forma di «vero romanzo», a monsignor Carlo Emanuele Muzzarelli un anno in punto dalla morte, il 29 dicembre 1829. Socio della Pontificia Accademia di Archeologia, Muzzarelli andava raccogliendo testimonianze autobiografiche di uomini di lettere e di scienza in vista di una edizione di *Biografie degli illustri italiani viventi* che non riuscì a portare a compimento[65]. L'autobiografia apparirà dunque postuma, prima su «il Tiberino»[66] del 3 agosto 1833 e poi come prefazione alle *Lezioni di Storia*[67] del 1838. Secondo la convenzione rousseauiana del "patto autobiografico", ovvero del racconto di una verità senza pregiudizi e limiti, Guattani presenta la personalità propria e quella degli altri - attraverso il ritratto, la raccolta di aneddoti, la descrizione degli incontri e delle visite - come un'unità coerente, il risultato di uno sviluppo contrastato ma comprensibile, lineare, ricostruibile[68]. Sebbene dunque fonte essenziale, l'autobiografia è tuttavia limitata agli aspetti pubblici: le testimonianze di alcuni contemporanei permettono di calarci nel tessuto vivo dei rapporti biografici e confidenziali, in maniera meno reticente del racconto autobiografico imbastito per monsignor Muzzarelli[69]

[65] Il materiale reperito nel corso degli anni, pubblicato in varie occasioni soprattutto nel «*Giornale arcadico*», fu solo nel 1853 ordinato e dato alle stampe a Torino da Diamillo Müller: cfr. Müller 1853, dove l'autobiografia del Guattani è alle pp. 182-196, insieme al seguente *post scriptum* indirizzato al Muzzarelli: «P.S. Sarò da V. E. prima dei 4, giorno di archeologia, secondo il biglietto trasmessole, per intendere se abbisogna di qualche schiarimento». Sul Muzzarelli, cfr. V. Camarotto, s.v. Muzzarelli, Carlo Emanuele, in *DBI*, 77, Roma 2012, pp. 650-655.
[66] cfr. Rolfi Ozvald 2012a, p. 42 e nota 66.
[67] *Lezioni* 1838, pp. XIX-XLIII.
[68] cfr. Ph. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna 1986, part. pp. 11-14, 26-28.
[69] cfr. Rolfi Ozvald 2012a, p. 31.

soprattutto, come vedremo, per ciò che riguarda l'avventura editoriale dei *Monumenti*. Eccone dunque la lettera di accompagnamento[70]:

«Mi affretto di farle tenere quanto ricordo della mia vita letteraria. Se vi trovasse mai per il suo scopo qualche cosa di buono, sia certo che non vi è nulla di falso, stante certa natural schiettezza che mi fu sempre fedele compagna, forse di troppo. Di grazia badi alle cose e non allo scritto. La lingua del Lazio fu solo il mio studio; che Avvocato e non Antiquario io dovea essere: e se dopo la traduzione latina delle opere di mio Padre ho scritto sempre in italiano, mi sono sempre protestato con quel del Berni:

Come m'insegna la Natura e mostra,
così scrivo senz'arte e così parlo

La fretta poi e la circostanza in cui sono di correggere 10 fogli di stampa della mia *Sabina* di 16 pagine il foglio, mi ha fatto fare uno Zibaldone, mille sconcezze, cassi, trasposizioni ec. delle quali le domando perdono. Protestandomi in secondo solennemente di non avere con questo mio scritto mirato ad altro che ad obbedirla in cosa che non avrei mai fatta se non richiesta da chi tanto stimo; con profondo ossequio me le dichiaro
Umilissimo Devotissimo e Obbligatissimo Servitore
G. A. Guattani »

L'autocoscienza e la scoperta di sé, attraverso l'esplorazione conoscitiva connessa alla ricostruzione autobiografica, lascia affiorare come si vede sin da subito anche una netta contrapposizione, peraltro viva in tutto il Settecento, fra Io individuale e Io sociale[71]. Dover essere Avvocato piuttosto che Antiquario fu, nella realtà biografica di Guattani, un disagio violento in cui si nascondevano le ambizioni di uno studioso che giurista e avvocato lo fu per necessità e in ossequio a ragioni di *status*[72]. Il dato di novità, rispetto alla precedente generazione di studiosi, consiste nella sua capacità di superare questo disagio. Nell'autobiografia, ad ogni modo, questa contrapposizione è presto prospettata insieme ad un'altra, parallela e più profonda, che è vera e propria polarità sofferta tra Cultura e Natura[73]:

[70] cfr. Appendice I.
[71] cfr. L'interessante ottica fornita recentemente su questi problemi dal volume *Diversità e minoranze nel Settecento*, a cura di M. Formica, A. Postigliola (Biblioteca del XVIII secolo, 4), Roma 2006.
[72] cfr. Rao 1996, pp. 102-103.
[73] cfr. V. Ferrone, *Storia dei diritti dell'uomo*, Roma-Bari 2015, part. pp.89-116; 156-215.

«Vero è peraltro che, in mezzo a tutti gli studj, le passioni mie predominanti furono sempre la Poesia, la Musica ed il viaggiare. Quindi favola sembra a me stesso l'aver potuto eludere la vigilanza paterna, e suo malgrado trattar le muse, apprender l'arte del canto e del compor musicale»[74]

Soprattutto nella prima parte della vita, egli ebbe modo di dare largo spazio ai viaggi e alla musica - anche per fare di necessità virtù - e se l'esercizio dell'avvocatura corrispose effettivamente ad una prima fase, conclusa e cronologicamente delimitata, delle sue occupazioni, le attività di composizione e direzione musicale procedettero, si può dire, di pari passo con l'archeologia e poi con gli impegni istituzionali. Scandendo tuttavia la sua carriera per compartimenti paralleli -«avvocato in prima, quindi Archeologo, e Filarmonico infine» - Guattani ha voluto disegnare, come ha giustamente notato Serenella Rolfi Ozvald, un profilo diversamente declinato, in relazione alla difficoltosa ricerca d'impiego nella Roma di antiquari del calibro di Visconti o Zoëga[75].

Partiamo dunque dall'inizio. Giuseppe Antonio Guattani[76] è nato a Roma (**fig. 2**) il 19 settembre 1748. In una società, come quella in cui si trovò a vivere, accentuatamente dominata da arrivismi e carrierismi, egli appartenne al gruppo sociale più dinamico: quello della borghesia delle professioni. Suo padre è Carlo «Anatomico insigne, ristoratore della Chirurgia Romana, Maestro in due Spedali e Chirurgo di quattro Papi»[77], sua madre Caterina Pagliarini[78] «sorella germana» dei noti tipografi Niccolò e Marco[79]. Già questi primi dati biografici lo proiettano in una dimensione insieme schiettamente scientifica e imprenditoriale. Chi fu Carlo Guattani (1709-1773)? Egli era nato a San Bartolomeo Bagni, nei pressi di Novara, in una famiglia benestante che, a sedici anni, lo spedì a Roma per portare a termine i corsi superiori nel Collegio Romano[80]. A trentasei egli pubblicò la sua prima opera: il resoconto, nella forma della *historia* ippocratica, di due casi clinici esemplari riguardanti gli aneurismi. A chiarire e perfezionare le metodiche di intervento su tali affezioni vascolari il Guattani dedicò poi gran parte della sua carriera di chirurgo[81]. Una carriera che, grazie al

[74] cfr. Appendice I.
[75] Rolfi Ozvald 2012a, p. 39.
[76] Racioppi 2003, pp. 507, 511.
[77] cfr. Appendice I; Pizzaleo 2003, pp. 505-507.
[78] Caterina, nata nel 1725, figlia di Tommaso Pagliarini, cui si deve l'impianto della tipografia e del luogo di smercio della libreria di Pallade a Pasquino, sposò Carlo Guattani nel 1747: Franchi 1994, p. 584, n. 11.
[79] Sulla stamperia Pagliarini e i fratelli Niccolò e Marco, cfr. F. Venturi, *Settecento riformatore. II. La Chiesa e la Repubblica dentro i loro limiti*, Torino 1976, pp. 27-29; Franchi 1994, p. 584; Palazzolo 1994, pp. 6, 20-21; Rolfi Ozvald 2012a, pp. 9, 12-13, 20, 29, 39, 43, 45, 38, 41, 69, 124, 161, 171-173.
[80] Pizzaleo 2003, p. 505.
[81] *Ibidem*.

sostegno del governo pontificio, egli poté costruire su scala europea, studiando prevalentemente a Parigi, dove divenne socio nell'Académie royale de chirurgie e corrispondente dell'Académie royale des sciences[82]. Pubblicò quindi in francese tre studi, ospitati nei periodici delle maggiori istituzioni mediche e scientifiche transalpine; a Parigi acquistò anche il corredo completo per le operazioni di alta chirurgia[83]. Di ritorno verso Roma proseguì il proprio viaggio d'istruzione nelle sedi universitarie e nei maggiori ospedali dell'Italia settentrionale, dove incontrò i più famosi chirurghi e anatomisti dell'epoca. Di nuovo a Roma nel 1748, Carlo Guattani (in Arcadia, Avicenno Euroteo) riprese l'attività nei due ospedali romani dove aveva cominciato la sua formazione - l'arcispedale di S. Spirito in Sassia[84], e quello di S. Gallicano - entrando a far parte del Collegio degli archiatri pontifici prima come chirurgo soprannumerario di Benedetto XIV e poi, sotto Clemente XIII, come chirurgo segreto del papa. L'esperienza parigina aveva rafforzato nel Guattani l'idea che una chirurgia affrancata dalle sue origini "meccaniche" dovesse rivendicare l'esclusiva di tutte le operazioni, per le quali empirici e professionisti continuavano a detenere privilegi e incarichi ospedalieri[85]. Egli fu dunque, in Italia, tra i primi medici che sostennero definitivamente l'idea che già Andrea Vesalio, alla metà del '500, aveva denunciato: vale a dire l'unità della teoria e della prassi nella professione chirurgica[86]. Dalla direzione del S. Spirito, egli riuscì ad ottenere che la qualifica di litotomo e gli insegnamenti pratici relativi fossero uniti al ruolo del primariato, consentendo che quelle operazioni divenissero patrimonio stabile della professione chirurgica[87]. Carlo Guattani ebbe dunque un ruolo di primo piano all'interno di quegli sviluppi che avrebbero portato anche la medicina, tra gli ultimi vent'anni del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento, a costituirsi come scienza. Si tratta, come per l'antiquaria, di una vicenda complicata, che investe la storia delle idee oltre che quella dei progressi terapeutici, che pure ci furono, favoriti innanzitutto da una crescita di rigore nello sperimentalismo, campo nel quale Guattani offrì alcuni dei suoi principali contributi. Ciò che qui preme sottolineare è che nel quadro degli orientamenti metodologici tipici del Settecento (sensismo, attenzione ai dati particolari, volontà di capire come il "fisico" e il "morale"

[82] *Ibid*., pp. 505-506.
[83] *Ibid*., p. 506.
[84] Riguardo alla formazione chirurgica del Santo Spirito nel periodo compreso tra 1620-1720 si veda ora: Conforti - de Renzi 2009, pp. 433-472.
[85] Pizzaleo 2003, p. 506.
[86] cfr. *Andrea Vesalius, On the fabric of the human Body. I. The Bones and Cartilages*, a cura di W. F. Richardson, San Francisco 1998, pp. IX-XXI.
[87] Pizzaleo 2003, p. 506.

interagiscano) l'osservazione dei corpi divenne una delle vie principali, e tra le più suggestive, della ricerca e che nella trasformazione del sapere la medicina giocò un ruolo fondamentale[88]. Furono infatti rivoluzionari, negli effetti a breve e a lungo termine, il riconoscimento della pratica come elemento fondante della conoscenza; il passaggio dalle nozioni astratte alle individualità (ciascun corpo, considerato nella sua unicità, diventa l'oggetto concreto del sapere); infine, ed è ciò che in questo contesto più conta, il costituirsi di una vera e propria «epistemologia dello sguardo», come ha scritto Sergio Moravia[89]. Riconoscere, capire e diagnosticare la malattia attraverso l'osservazione: la metafora prediletta dagli innovatori, "illuminare" per vedere e far vedere, si attuò innanzitutto nel concreto rapporto tra medico e paziente. Con l'insieme di questi elementi conoscitivi e metodologici Giuseppe Antonio entrò ben presto in contatto, traducendo in latino[90] l'opera paterna (*De externis aneurysmatibus manu chirurgica methodice pertractandis cum nonnullis circa aneurysmata interna ac tribus aliis rarioribus chirugicis observationibus atque oesophagotomiae operatione*…) - pubblicata a Roma ancora nel 1880 – in cui ai lavori già editi si affiancava la descrizione di ben 26 casi chirurgici di patologie aneurismatiche e della innovativa metodica della esofagotomia che Carlo Guattani aveva messo a punto apportando perfezionamenti a quella allora impiegata dai chirurghi europei[91]. Antonio dovette certo apprezzare la forza e l'opportunità conoscitiva offerta da questa giovanile esperienza formativa, nel momento in cui rivolse la sua attenzione alle scienze antiquarie, attraversate a quell'epoca dalle stesse necessità metodologiche. Anche Winckelmann infatti - «Winckelmann il teorico, Winckelmann l'esteta»[92] (**fig. 3**) - prendeva le mosse dal primato dell'osservazione per creare cronologie, incrociando fonti letterarie con aspetti formali, funzionali o meccanici che fossero; e l'occhio era, per Ennio Quirino Visconti, strumento principe dell'osservazione, nella costruzione della storia degli stili e della cronologia[93].

[88] Moravia 2003, p. 70 (citando al proposito Cabanis, *Du degré de certitude de la médecine*, Paris 1956); cfr. anche Rossi Pinelli 2012, p. 212. Circa le trasformazioni dell'ospedale, da luogo di ricovero indifferenziato a spazio destinato alla curabilità e, parallelamente, della medicina, da scienza teorica a disciplina clinica, tra 1750 e 1850, cfr. M. Aliverti, D. Lippi, *Pietro Cipriani, un medico viaggiatore del XIX secolo*, in *Pietro Cipriani e la medicina del suo tempo* (Atti del Convegno, San Pietro a Sieve 30 giugno -1 luglio 2000) a cura di M. Aliverti, Firenze 2004, pp. 63-74.
[89] Moravia 2003, pp. 65-80, part. p. 70-71; cfr. anche O. Temkin, *The role of surgery in the rise of modern medical thought*, in *Bullettin of the History of Medicine* 25, 1951, pp. 248-259.
[90] cfr. Appendice I; Racioppi 2003, p. 506.
[91] Pizzaleo 2003, p. 506.
[92] Rossi Pinelli 2012, p. 210.
[93] *Ibid*., pp. 210-212.

La durezza della vigilanza nei confronti del figlio Giuseppe e l'imprescindibilità delle ragioni di *status* esercitate nei suoi riguardi trovano dunque ragione all'interno della biografia di un borghese di successo che era riuscito ad occupare uno spazio significativo all'interno dell'*establishment* pontificio e delle Accademie, romane e straniere. La parentela con i Pagliarini, invece, investe la dimensione imprenditoriale: fu innanzitutto questa circostanza a favorire l'esordio di Giuseppe Antonio come antiquario. Librai-stampatori tra i più attivi nel campo dell'editoria artistica illustrata[94], diedero prova negli anni Ottanta del secolo di attrezzarsi a rispondere all'ampliamento del consumo di cultura, inserendo anche le prime opere del giovane nipote, allora trentacinquenne, nel loro catalogo: *Della gran cella soleare nelle Terme di Antonino Caracalla* (1783) e, soprattutto, i *Monumenti Antichi Inediti* (1784-1789), vero e proprio esperimento pilota di un nuovo genere editoriale, come vedremo nel II capitolo di questo lavoro.

Ma procediamo per gradi. «Non vedendomi l'affettuoso Padre inclinato alla sua professione, si pose in capo di farmi un Avvocato», scrive ancora Guattani[95]. La preparazione alla professione fu tuttavia delle più attente e avanzate, non solo per la scelta dei precettori, ma anche per l'accorta individuazione degli ambienti informali della sociabilità[96]. L'educazione, inizialmente domestica, previde innanzitutto gli studi d'eloquenza con Luigi Bongiochi, professore di retorica e poi rettore del Collegio Nazareno, e quelli grammaticali con Orazio Orlandi[97]. «Bravo archeologo[98] e bibliotecario dei principi Gabrielli»[99] quest'ultimo fu anche membro della Società degli Antiquari di Londra, oltre che custode del museo del Collegio Romano. Nella testimonianza del conte Stanislao K. Potocki, al quale propone un'inedita quanto accorta interpretazione delle terme con *heliocaminus* della villa di

[94] cfr. Rolfi Ozvald 2012a, pp. 9, 12-13, 20, 29, 39, 43, 45, 38, 41, 69, 124, 161, 171-173.
[95] cfr. Appendice I.
[96] Sulla questione della sociabilità mi limito ad indicare, tra i più recenti, i lavori di G. Bertrand, *Le grand tour rivisité: pour une archéologie du tourisme. Le voyage des Français en Italie (milieu XVIIIe-XIXe siècle)*, Roma 2008; *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuelles italiens (XVIIe-XVIIIe siècles)*, a cura di J. Boutier, B. Marin, A. Romano, Roma 2005; G. Montègre, *La Rome des Français au temps des Lumières. Capitale de l'antique et carrefour de l'Europe, 1769-1791*, Roma 2011; *Atlante storico dell'Italia rivoluzionatia e napoleonica*, a cura di M. P. Donato, Roma, 2013; P. Musitelli, *Artisti e letterati stranieri a Roma nell'Ottocento. Strutture, pratiche e descrizioni della sociabilità*, in *Soggiorni culturali e di piacere. Viaggiatori stranieri nell'Italia dell'Ottocento* («Memoria e Ricerca» 46/2014), a cura di M. Fincardi, S. Soldani, Milano 2014, pp. 1-44.
[97] cfr. Appendice I; Racioppi 2003, p. 507.
[98] cfr. O. Orlandi, *Ragionamento di Orazio Orlandi romano sopra un antica ara posseduta da Monsignore Antonio Casali governatore di Roma*, Roma 1772; Id., *Osservazioni di varia erudizione sopra un sacro cameo rappresentante il serpente di bronzo*, Roma 1773. Su Orazio Orlandi cfr. anche Pinon 2007, p. 348 (giudizi di P.A. Pâris).
[99] cfr. Appendice I.

Adriano a Tivoli, Orlandi è un «colto antiquario»[100]; ed appare significativa la posizione che egli occupa nei diari di un giovane botanico di Bordeaux, François de Paule Latapie, inviato a Roma tra 1775 e 1776 da Jean-Baptiste de Secondat (il figlio di Montesquieu) per condurre ricerche sui sistemi di misura antichi[101]. L'Orlandi infatti riveste per Latapie un interesse del tutto particolare: presentato insieme come amatore delle antichità e come mineralogista, egli è collocato al cuore del nesso che unisce «scienza» e «antiquaria» nella Roma del XVIII secolo. Per diventare avvocato è tuttavia necessaria la pratica e quindi, dopo gli approfondimenti teorici in Sapienza con il Salubicci e, privatamente, con il Bottari avvocato napoletano, il giovane Giuseppe Antonio fu indirizzato dapprima nello studio del Cecchini «sommo archeologo…che aveva sulle dita i fiori tutti dell'eloquenza latina»; quindi, nello studio del celebre Tiberio Soderini in Montecitorio; ed infine, come aiutante di studio, presso il Mappelli - «ove dopo qualche anno terminai la mia carriera legale»[102].

La fase domestica dell'educazione era stata animata, sul versante letterario, da un personaggio cruciale per il futuro Guattani abate antiquario[103]:

«Ebbi finalmente in mia casa mattina e sera il raro ingegno di Ennio Quirino Visconti giovine delle più grandi speranze, e poi principe degli Antiquarj: feci con esso per anni assiduo studio su Classici e lingua Greca. La reciproca benevolenza era tale che separarci solo poté la diversità del mestiere prescrittoci dall'autorità paterna»

Ed ecco un primo, ineludibile, tassello per la definizione dei riferimenti metodologici primari di Guattani: Ennio Quirino Visconti[104] (1751-1818). Ne *La difesa di Pompeo,* del 1813, egli specifica, a proposito dei Visconti, di

«essere…stato sin dalla fanciullezza amico di questa dotta famiglia, mi ricordo che il Padre communicava ai suoi figli le sue idee, massime al Signor Ennio»[105].

Il figlio di Giovanni Battista era suo coetaneo, anzi di poco più giovane: come lui fu in urto e ribellione con l'autorità paterna, e ciò dovette senza dubbio avvicinarli[106]. Solo grazie

[100] cfr. Miziolek 2010, p. 229-230.
[101] cfr. Montègre 2009, pp. 153-169.
[102] cfr. Appendice I.
[103] *Ibidem.*
[104] Per una bibliografia completa e aggiornata su E. Q. Visconti si veda la voce on-line curata da Daniela Gallo per l'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi: http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/visconti-ennio-quirino.html.
[105] *Difesa* 1813, p. 28. Sui Visconti in generale, cfr. Gallo 1991, pp. 48-59; Gallo 1994, p. 77-90.

all'appoggio del principe Chigi, che lo fa suo segretario nel 1783, Visconti poté sostenere la scelta di vivere da laico e coniugato piuttosto che da monsignore, nomina che aveva ricevuto in osservanza ai desideri paterni[107]. Sono note le sue precoci ed eccezionali doti mnemoniche e intellettuali, come la sua altrettanto precoce e perfetta conoscenza delle lingue e dei testi classici: a 13 anni la traduzione dell'*Ecuba* euripidea, a 19 la laurea in legge[108]. Nei «Monumenti» Guattani ospita ben cinque articoli di suo pugno[109]; nell'autobiografia, egli è per ben due volte il «mio Ennio Quirino»[110]. Che valore, che significato poté avere dal punto di vista formativo il sodalizio con Visconti, una delle punte più avanzate - forse la più avanzata - dell'antiquaria romana della seconda metà del Settecento? Una similitudine contenuta nei «Monumenti» del 1784, ci mette sulla via[111]:

«nelle materie antiquarie il non sottoporre all'occhio ciò che si dice, è il medesimo che raccontare in Teatro ciò che la scena può far vedere».

O ancor meglio, a proposito del *Rilievo con Bacco e Fiume* della collezione di Alessandro Albani[112]:

«Al proposito di Bacco, dobbiamo avvertire i nostri lettori di una incoerenza accaduta nella illustrazione di un Baccanale dato al numero 2. del Settembre scorso; ove dopo essersi nella spiegazione accusato un *porco* nel principio della pompa, dalla incisione è comparso aver egli una piccola proboscide che lo inalza al grado di *elefante*, benché di una proporzione si piccola, che non giunge al ginocchio delle figure che gli sono accanto. Trovandosi ambedue questi animali compatibili nel soggetto; ed essendone il disegno fatto da gran tempo, non sapremmo per verità dire chi egli sia. *Al ritorno del Sig. Jenkins dalla campagna, seppure* il monumento sarà più in suo potere, *verificaremo* la di loro esistenza (…) *E qui ci vediamo obbligati a domandare equità dai nostri lettori se queste notizie sono cadute, o caderanno in appresso in alcuno di si fatti equivoci.* È facile persuadersi che in un'opera periodica *di questa natura l'editore non può a suo comodo avere sotto degli occhi il monumento.* Che non sempre essi sono collocati ad un lume felice, che ne faccia distinguere le parti o trascurate dall'artefice, o consumate dal tempo. Che l'opera talvolta de' disegnatori ed incisori non è quanto vorrebbesi esatta: e che

[106]cfr. F. Zevi, s. v. *Visconti, Ennio Quirino*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, VII, Roma 1966, p. 1187-1188.
[107] cfr. D. Gallo, L'ideologia imperiale e l'*Iconographie ancienne* di Ennio Quirino Visconti, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del trattato di Tolentino.* (Atti del Convegno, Tolentino, 18-21 settembre 1997), Roma 2000, p. 55-77; Rossi Pinelli 2003, p. 125.
[108] *Ibidem.*
[109] cfr. Indici ragionati, *ad vocem*.
[110] cfr. Appendice I.
[111] MAI 1784, p. 59 (*Otricoli, Architettura con mosaico*).
[112] MAI 1786, pp. 78-79.

finalmente per essere puntuale nella distribuzione, e contentare gl'impazienti, la fretta spesso congiura a danno della verità. Trovasi però in queste circostanze la facilità di ritrattarsi qualora ve ne sia il bisogno, il che riesce di un assai comodo e fortunato compenso tanto per li lettori che per l'editore, il quale non lascia per questo di usare preventivamente le opportune e necessarie diligenze».

Il rapporto con Visconti dovette infatti avere innanzitutto il senso di un importante approfondimento, in senso storico-artistico, di quella «epistemologia dello sguardo» con cui Guattani ebbe a che fare presto traducendo le opere del padre chirurgo[113]. Accanto a questo, Visconti dovette costituire l'esempio di una tensione intellettuale diretta al superamento di Piranesi, come di Winckelmann, e segnata dall'assorbimento della lezione di Caylus. Con le opere viscontiane, soprattutto quelle dedicate alle collezioni pio-clementine (1778; 1785-1807) e a quelle Borghese (1796; 1797), ci troviamo infatti di fronte ad una nuova e irreversibile consapevolezza nei confronti del documento figurato che diviene complemento ineludibile all'analisi delle opere d'arte[114]. La centralità del documento visivo era già di Piranesi: ma in Visconti si accompagna ad una ricerca storico-filologica sino ad allora inedita, con uno spazio ampio riservato ai testi letterari, densissimi di analisi storiche, filologiche, estetiche e perfino etiche che l'incisore veneto contraeva al massimo[115]. Attraverso una sapiente strategia combinatoria di immagini e riflessioni dottissime, Visconti lascia emergere non solo la storia dell'arte ma anche la storia religiosa, politica e culturale del mondo antico. L'aver assunto l'osservazione come snodo vitale per accedere ai problemi della filologia e della storia determinava, inoltre, l'adozione convinta del metodo comparativo, la costruzione della conoscenza scientifica come confronto[116]. Metodo comparativo e centralità dell'osservazione avevano costituito anche il cardine della storiografia costruita da Winckelmann. Il profondo interesse per il testo di Winckelmann è dimostrato peraltro dalla indiretta partecipazione di Visconti all'edizione italiana a cura di Carlo Fea, con continue discussioni e suggerimenti[117]. Il confronto con l' "immortale antiquario" era serrato e teso: la sua complessità era assunta come solida base di riferimento, ma l'analisi viscontiana assumeva i contorni di un sistema analitico ancora più complesso e articolato. Come Caylus, Visconti accostava gli oggetti del suo studio per estrarne ogni possibile informazione e

[113] cfr. Rossi Pinelli 2003.
[114] *Ibid*., p. 123.
[115] *Ibid*., pp. 123-124.
[116] *Ibid*., p. 124.
[117] *Ibid*., p. 125-126.

restituire loro la più completa e complessa identità[118]. Analizzava la matericità dell'opera e la sua storia. Erano importanti i tempi, i modi e i luoghi del ritrovamento; fondamentali le tecniche di esecuzione, fino alle integrazioni moderne di restauro. Era necessario arrivare a un'identificazione certa del soggetto attraverso un confronto serrato di tutte le versioni, delle copie conosciute, delle testimonianze grafiche, delle descrizioni[119]. Era altrettanto importante riconoscere, attraverso l'analisi formale, l'area culturale di appartenenza. Considerare la matericità dell'opera voleva dire anche riflettere sulla sua collocazione nel contesto originario, ai fini di una più corretta visione. È questo uno tra i più innovativi contributi di Visconti alla lettura di opere irrimediabilmente estrapolate dai siti d'origine. L'opera insomma veniva decostruita nei suoi molteplici aspetti e quindi recuperata all'unità in un giudizio finale che mirava a far emergere, come s'è detto, anche i valori etici a fianco di quelli estetici e storici, come parti di un unico sistema. Un'indicazione assai proficua per il metodo fu infine la consapevolezza con cui Visconti, ancora come Caylus, predicò la prudenza come fondamento del proprio lavoro[120].

Ma ritorniamo ai dati essenziali della vicenda giovanile di Guattani. Carlo Guattani, come s'è detto, ebbe particolare cura anche nel selezionare per il figlio gli spazi informali di sociabilità, per avere probabilmente sperimentato lui stesso l'importanza delle amicizie strette nei salotti soprattutto per fini di promozione sociale[121]. Le conversazioni costituivano peraltro allora la principale forma di ricreazione sociale e servivano anche, in assenza di altre forme pubbliche di comunicazione, come strumenti per lo scambio di idee e di notizie tra gli studiosi[122]. Lasciamo di nuovo la parola a Guattani[123]:

«Fui quindi dal mio Padre stesso raccomandato ai rari talenti della Marchesa Gentili Boccapaduli, Dama che faceva gli onori di Roma, e simili a cui per la cultura per lo spirito e i modi non è venuta più mai. »

Cultura, spirito e modi. Una sintesi che efficacemente riassume quello che oggi, grazie soprattutto agli studi di Isabella Colucci[124], sappiamo della forte ed autonoma personalità della nobildonna romana che del variegato mondo culturale e artistico che si riuniva nel suo

[118] Rossi Pinelli 2003, p. 125.
[119] *Ibidem.*
[120] *Ibidem.*
[121] Particolarmente decisiva nel suo caso quella con monsignor Antonio Leprotti, archiatra pontificio, il quale lo ammise nella cerchia di medici e intellettuali che si raccoglieva nella sua casa: cfr. Pizzaleo 2003, p. 505.
[122] cfr. Colucci 2004, pp. 451-452.
[123] cfr. Appendice I.
[124] Colucci 1998; Colucci 2004.

salotto fu referente e promotrice mondana, sulla base di solidi e importanti interessi scientifici, archeologici, collezionistici e di una notevole capacità di comprendere quanto di più interessante emergeva a Roma e nelle numerose città italiane ed estere che ella visitò. Margherita Sparapani Gentili (1735-1820) fu, nel palazzo di Via Arcione, animatrice di un importante salotto illuminista [125]. Andata in sposa nel 1754 al marchese Giuseppe Boccapaduli, dal quale tuttavia visse separata, ella abitò nel palazzo Gentili insieme ad Alessandro Verri, a cui fu intimamente legata[126] dal 1767. La scelta di questo salotto lascia emergere la complessa personalità di Carlo Guattani: non quello di Maria Pizzelli Cuccovilla, né quello di Giuliana Falconieri Santacroce[127], ma quello della Boccapaduli - «amaible comme une Françoise»; oppure, per il Verri, «la sola europeana» di Roma[128] - un salotto d'impronta decisamente internazionale e che ebbe il carattere di ritrovo, insieme, di letterati e uomini di scienze. Gli anni in cui Guattani lo frequentò non devono esserne molto distanti dal ritratto (**fig. 4**) che della nobildonna fece Laurent Pecheux, nel 1777, in cui ne sono esplicitati gli interessi - applicativi e sperimentali - per le scienze naturali, fisiche e meccaniche, la passione per le arti figurative, applicate e decorative, come anche per le pratiche collezionistiche e di musealizzazione di prodotti naturali e umani che, disposti su mobili ed espositori appositamente realizzati da Giambattista Piranesi, sono collocati in un ambiente che a quella data Pecheux definisce *cabinet d'histoire naturelle,* immagine sicura di un interno piranesiano ad un anno prima della morte dell'artista[129]. Gli arredi all'egiziana sono tra i più innovativi e *à la page* di quegli anni, una maniera resa celebre dal *Caffè degli Inglesi* che Piranesi realizzò tra 1760-69 e dalla *Camera dei Papiri* creata da Mengs per il Pio-Clementino nel 1770. Nel quadro circondano la Boccapaduli - "amatrice delle belle arti" la definisce lo stesso Piranesi[130] dedicandole una tavola della raccolta *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi* - le statue antiche del *Sileno villoso* e del *Cestiario,* rinvenute nei sotterranei di Palazzo Gentili. Il loro restauro[131] fu commissionato dalla marchesa tra 1770 e 1775 a

[125] Colucci 1998, p. 64; Colucci 2004, pp. 449-450.
[126] Colucci 1998, pp. 64-65; Orlandi Balzari 2004.
[127] cfr. Donato 1992, pp. 515-516.
[128] cfr. Colucci 2004, p. 452.
[129] cfr. *Fasto Romano* 1991, pp. 141-142 nr. 60 (A. Gonzáles-Palacios), tav. XXIV; Gonzáles-Palacios 2010, pp. 173-174; Colucci 1998, p. 64, tav. 56; Colucci 2004, pp. 450-451.
[130] *Fasto Romano* 1991, p. 141 nr. 60; Colucci 1998, p. 65 nota 10.
[131] Rinvenute nel 1739 durante i lavori di ristrutturazione del palazzo promossi dallo zio cardinal Gentili, di cui la Boccapaduli fu erede, le due sculture, per il loro forte significato simbolico, non furono mai disgiunte nei diversi allestimenti delle sue collezioni: per la marchesa esse dimostravano la continuità non solo ideale, ma anche materiale, archeologica, del sito con il mondo antico. Conservando e valorizzando quei marmi la

Vincenzo Pacetti, e quello del *Cestiario,* in particolare, avrebbe più tardi ispirato al Pacetti l'intervento sul *Pugile con cesti* Borghese oggi al Louvre[132]. Si trattava dei pezzi più significativi della famosa raccolta Gentili di antichità, insieme al famoso sarcofago con scene di *Baccanale con un Sacrifizio offerto a Pallade* che Cassiano del Pozzo aveva inserito nel suo *Museum Cartaceum*, e Winckelmann nuovamente interpretato nei *Monumenti*[133]. Oltre che utile a concretamente indirizzare la sua carriera di avvocato e ad ampliare i suoi contatti romani e internazionali, la frequentazione del salotto Boccapaduli dovette essere dunque per Giuseppe Antonio occasione di approfondimento di metodi, teorie e conoscenze, oltre che accrescerne la consapevolezza dell'esistenza di un nuovo possibile pubblico di lettrici colte, attente ed avvertite. Anche la marchesa riconosceva nel suo approccio alle scienze, la centralità e l'importanza delle immagini come strumento conoscitivo: un dato resosi evidente grazie all'analisi dei libri che furono in suo possesso, sia di quelli schiettamente scientifici che di quelli storico-artistici[134]. Di Winckelmann soltanto i *Monumenti Antichi Inediti:* ma la sua adesione ai dettami dell'estetica winckelmanniana fu presto completa, superando, nella considerazione dell'antico, i primari orizzonti piranesiani[135]. Alla metà degli anni '80 il mito della Grecia prese corpo nel salotto Boccapaduli, non solo nelle narrazioni sentimentalmente drammatiche delle storie antiche fatte da Verri, ma soprattutto nella considerazione ed ammirazione quasi sacrale per Antonio Canova e le sue opere, salutato come «il Greco scultore del nostro secolo» artefice di «eroiche e sublimi sculture»[136]. L'amore per le antichità, particolarmente approfondite sul piano strettamente conoscitivo soprattutto nella conoscenza della cultura egizia, come in quella dei cammei e degli intagli, si concretizzò infine anche nella pratica della ricerca archeologica. In compagnia del Verri e di Louis Dutens[137], la marchesa prese parte all'esplorazione dell'allora riscoperto «mausoleo degli Scipioni»[138], dissepolto nel 1780. Dello stesso Verri, peraltro, Vittoria Orlandi Balzari ha di recente messo in luce l'attività antiquaria, sia nel senso di cultore e studioso dei reperti antichi

---

Boccapaduli avvalorava la continuità della propria posizione storica, la propria discendenza morale dall'antichità: cfr. Colucci 2004, p. 476.

[132] Colucci 2004, p. 466.

[133] *Ibidem*.

[134] *Ibid*., pp. 461-464.

[135] Colucci 1998, pp. 65-69.

[136] Colucci 1998, p. 66; Colucci 2004, pp. 474-476.

[137] L'attività archeologica del Verri e della marchesa si protrarse per anni, dando vita anche ad una sorta di associazione - la «Compagnia delle Catacombe» di una lettera indirizzata alla Boccapaduli da Agostino Chigi - che riuniva *amateurs* interessati a indagare i sotterranei di Roma antica: Colucci 2004, p. 471.

[138] cfr., da ultimi, R. Volpe, V. Bartoloni, F. Pacetti, S. Santucci, *Sepolcro degli Scipioni. Indagini nell'area archeologica (2008, 2010-2011), BullCom* 115 (2014), 2015, pp. 175-191.

sia, in senso più moderno di procacciatore, manipolatore e commerciante di oggetti antichi o di derivazione dall'antico, soprattutto prodotti della glittica moderna e di *tartari*[139].

Quello della Boccapaduli non fu l'unico salotto che Guattani frequentò, essendo egli tra gli ospiti anche di quello di Tommaso Piroli[140]. Tra i più noti incisori romani, il più attivo a Roma tra la fine XVIII e inizio XIX secolo, egli fu autore delle famose tavole di soggetto omerico e dantesco disegnate da John Flaxman, nonché di quelle contenute nella versione economica e diffusissima de *Le Antichità di Ercolano* e, in parte, delle tavole dell'*Histoire de l'Art* di Seroux d'Agincourt alla cui genesi tuttavia egli partecipò in prima persona anche supervisionando, una volta a Parigi dal 1803, l'esecuzione delle stampe dai rami[141]. Una delle personalità di maggior rilievo nella diffusione del gusto per l'arte del tardo Medioevo Italiano, Piroli fu coinvolto in tutte le maggiori imprese editoriali a cavallo dei due secoli. Di bell'aspetto, colto, abile ballerino e suonatore di violino, poliglotta, nonché animatore, nella sua casa in via Gregoriana, di un'*Accademia* cui ogni domenica partecipavano tutti gli artisti più in voga del momento, sia italiani che stranieri[142]. Oltre a Camuccini, Wicar, al paesaggista olandese Hendrick Voogd e al suo intimo amico Humbert de Superville, Luigi Cardinali, che fu il biografo di Piroli, ne ricorda gli altri frequentatori[143]:

«fu carissimo a Giambattista Visconti, Ennio Quirino e Filippo Aurelio suoi figli; al Cardinale Spina, a Vincenzo Monti, a Lampredi, a Fea, a Morelli, a Battistini ed a Giani. Di artisti o addottrinati nell'arte ebbe amico Giambattista Piranesi, Camuccini, Canova, Boni, Bossi, Appiani, Guattani, Azara, Uggeri, Ottley e Angelica Kaufmann. Nomino questi fra molti, come quelli li quali sono per una grande reputazione conosciuti in Italia, e fuori».

Non sappiamo esattamente quando Guattani frequentò il salotto Piroli, forse più tardi di quello Boccapaduli: si tratta comunque anche in questo caso di un personaggio chiave della rete romana, soprattutto, come si è detto, riguardo alle iniziative editoriali.

[139] cfr. Orlandi Balzari 2004, pp. 495-528.
[140] Miarelli Mariani 2005, pp. 153-155.
[141] *Ibid*., p. 153.
[142] *Ibid*., p. 155.
[143] *Ibidem*.

2. Dal Foro all'Archeologia

La lungimiranza del padre Carlo riesce a garantirgli, in Casa Gentili, il ruolo di uditore per diversi anni: è tuttavia qui che «un torto» lo spinge a lasciare definitivamente il Foro per l'archeologia, in concomitanza con la morte del «buon Genitore»[144], nel 1773.

«Piacque la mia determinazione all'Orlandi mio primo maestro, e fu egli che finì di persuadermi a ringraziare Bartolo e Baldo, e a darmi all'esercizio pacifico dell'Antiquaria ch'egli professava, con promessa di istruirmi nella *topografia Romana* onde insegnarla ai culti stranieri. Il trasportarmi d'abitazione dal Monte Giordano al Pincio fu l'affare di un giorno, e non ne passarono due che il Cav. Francesco Piranesi figlio del celebre Gio. Batt. incisore picchiò alla mia porta, mi prese a *Segretario con largo stipendio*, e cominciò dal donarmi le preziose *opere di suo Padre* onde istruirmi. Non passò gran tempo che quanti Inglesi, Russi, e Polacchi vennero diretti al *Jenchins* ed al *Reffenstein* tutti caddero nelle mie mani.»[145]

È un momento cruciale della formazione archeologica di Guattani che, riguardo alla topografia romana e all'architettura antica risulterà, come vedremo, molto avanzata. Prima l'Orlandi dunque, e poi Francesco Piranesi[146] (1758-1810) che lo assume come segretario, dandogli a leggere le opere paterne, cioè una storia, puramente visiva, dell'arte e dell'architettura antica, sulla base di monumenti precisamente riprodotti. Non solo. Se è lecito supporre, in vista del risvolto pratico, che Guattani abbia rivolto la sua attenzione anche soltanto alle *Antichità Romane*, opera del 1756 che Giambattista Piranesi consacra alla topografia, il contributo alle sue conoscenze dovette essere enorme. Con quest'opera, ha recentemente sottolineato Carlo Gasparri[147], Piranesi condanna all'obsolescenza tutti i suoi predecessori, inaugurando, o portando a un stadio di completezza e correttezza sino ad allora inedito, un processo metodologico che segna l'inizio della moderna scienza topografica, sostanzialmente superato solo dalla monumentale impresa di Rodolfo Lanciani[148]. Le oltre 260 tavole che si snodano nei quattro volumi dell'opera, con le loro didascalie e il testo tipografico dell'*Indice* che le accompagna, compongono di fatto un trattato sistematico

[144] cfr. Appendice I.
[145] *Ibidem*.
[146] cfr. C. Gasparri, *La Galleria Piranesi da Giovan Battista a Francesco*, *Xenia* 3, 1982, pp. 91-107; Caira Lumetti 1990; R. Bosso, *Osservazioni sull'attività della bottega Piranesi tra Giovanni Battista e Francesco. Il caso esemplare del gruppo di candelabri con trampolieri*, *Opuscula Romana*, 30, 2005 (2006), pp. 31-62; Mirra 2010-2011; Rolfi Ozvald 2012a, pp. 20, 31, 40-41, 46-47, 48-52, 335, 338.
[147] Gasparri 2014, pp. 35-47; cfr. anche, *Piante di Roma dal Rinascimento ai catasti*. *Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma*, a cura di M. Bevilacqua, M. Fagiolo, Roma 2012.
[148] Gasparri 2014, pp. 36, 47.

sull'architettura e la topografia della città antica, nel quale vedute di monumenti, ricostruzioni, piante, spaccati, insiemi di frammenti e materiali eterogenei compongono la più ampia illustrazione dell'Urbe sino ad allora prodotta a stampa, organizzandosi in un sistema strutturato di immagini, governato da un programma preciso, intorno al perno centrale costituito dalle quattro grandi incisioni con la pianta di Roma antica, i frammenti della *Forma Urbis* severiana e il loro *Indice* esplicativo[149]. E poi: gli acquedotti, le mura, le porte, indagati, nella loro dimensione storica, sotto il profilo tecnico e funzionale con un dossier ricco d'informazioni sulle fasi degli edifici, le successive trasformazioni, la tecnica costruttiva e l'apparato idraulico; i monumenti funerari, sia i sepolcri prossimi alla cinta aureliana che quelli dislocati lungo le grandi vie consolari; e quindi i ponti, i teatri, i portici, senza tralasciare l'interesse per la costruzione degli ordini architettonici, le soluzioni tecniche e quelle ingegneristiche[150]. Infine, il metodo: partire dallo studio e dal confronto con la tradizione antiquaria pregressa, le fonti letterarie, le testimonianze epigrafiche e i documenti materiali, le raffigurazioni antiche di monumenti su rilievi e monete per agganciarvi un lavoro capillare di verifica autoptica e sperimentale di supporto al rilievo grafico. La precoce sensibilità e consapevolezza del contesto inoltre diventa, nelle *Antichità Romane,* interesse verso le manifestazioni dell'*instrumentum domesticum,* in quelle più rare tavole in cui, con gusto pittoresco, Piranesi compone insiemi di elementi pertinenti alla decorazione architettonica o all'arredo dell'edificio antico, tra cui materiali come lucerne, unguentari, lacrimatoi in vetro, aghi crinali in osso, stili in bronzo, e perfino bottoni e chiodi[151].

A questa preparazione teorica e pratica sui monumenti di Roma, si accompagnò dunque quella di attività di guida per i "culti stranieri" di stanza a Roma, grazie alla mediazione di Thomas Jenkins[152] (1722-1798) e Johann Friederich "Rath" Reiffenstein[153] (1719-1793), due personaggi centrali della Roma antiquaria sin dagli anni '60 del Settecento, frequentatori di Winckelmann, Mengs e soprattutto del cardinale Albani e del circolo di eruditi che si riunivano al *Café Anglais*[154]. Entrambi sono presenti più o meno direttamente nell'impresa dei *Monumenti,* Reiffenstein come autore di un articolo[155], Jenkins (**fig. 5**) come proprietario di ben 14 sculture e di due intagli lì descritti e ben presto destinati a collezionisti

[149] Gasparri 2014, p. 35.
[150] *Ibid*., pp. 39-40.
[151] *Ibid*., pp. 37-42.
[152] cfr. Cesareo 2009, pp. 221-250; Coen 2010, pp 281-287.
[153] cfr. Frank 2001, pp. 87-95; Frank 2013, pp. 182 - 201.
[154] cfr. *Grand Tour* 1997, pp. 216-217, nr. 156.
[155] MAI 1787, 19-20, tav. III.

stranieri[156]. Reiffenstein, tedesco, a Roma dal 1762, fu antiquario, cicerone, e dal 1768 rappresentante dell'Accademia di Pietroburgo a Roma, agente artistico di Caterina II di Russia, infaticabile patrocinatore di artisti (**fig. 6**). Egli peraltro offrì il suo supporto alla traduzione della *Geschichte* di Winckelmann ad opera di Fea. Jenkins invece, romano di nascita, si formò a Londra come ritrattista passando ben presto ad attività più proficue, aiutato dal favore di Clemente XIV, del cardinale Albani, di Winckelmann e di Pio VI. Cicerone, scavatore e mercante d'arte, divenne membro dell'Accademia di San Luca nel 1761. Banchiere dal 1776 e, di fatto, agente o ambasciatore della corte inglese, i marmi che passavano per le sue mani erano restaurati da Cavaceppi, Albacini e Pacetti e acquistati da collezionisti come James Hugh Smith Barry di Marbury Hall, Charles Townley, il conte Poniatowski e quello di Fries: parecchi entrarono nei Musei Vaticani. Tra le operazioni più brillanti di Jenkins ci furono l'acquisto dei marmi della collezione Carafa di Colubrano a Napoli[157], di quelli di villa d'Este a Tivoli e di Villa Negroni a Roma[158].

Senza dubbio dunque Guattani dovette essere una guida eccellente. Lo conferma una testimonianza contenuta nella documentazione recuperata da Christoph Frank e Angela Windholz nell'Archivio Storico dello Stato di Riga in Lettonia, nel corso di ricerche miranti alla ricostruzione della collezione d'arte dei duchi di Curlandia per la residenza berlinese di Schloss Friederichfelde[159]. I documenti appartengono al barone Heinrich von Offenberg[160], maresciallo del duca Peter von Biron, e suo accompagnatore a Roma e in Italia tra 1784 e 1785. Egli ci ha lasciato il suo *Reise Journal* ed una serie di epistolari scambiati in seguito con gli artisti, gli intellettuali e gli agenti residenti a Roma, tra cui anche Guattani[161], il quale, come vedremo, dedicò al Duca di Curlandia il secondo volume dei *Monumenti*. Nel *Liber amicorum* di von Offenberg si trova peraltro un attestato di stima e gratitudine di Guattani (**fig. 7**) : un disegno con dedica sinora inedito e da lui stesso eseguito, che riproduce la tavola di Francesco Piranesi inclusa nella pubblicazione antiquaria sulle terme di Caracalla[162]. Personaggio poliedrico, Offenberg aveva svolto i propri studi a Könisberg con Immanuel

[156] cfr. *Indici ragionati - Proprietari e collezioni* nr. 16.
[157] cfr. E. Dodero, *Le antichità di palazzo Carafa-Colubrano. Prodromi alla storia della collezione*, *Napoli Nobilissima* ser. 5, 8, 2007, 3/4, pp. 119-140.
[158] cfr. Barberini 1991, pp. 15-20; Sapelli 1996, pp. 141-151; Liverani 2000, p. 69; Rausa 2005, pp. 97-132.
[159] cfr. Frank-Windholz 2012, pp. 103-190.
[160] *Ibid*., pp. 103-107, 112, 114.
[161] *Ibid*., pp. 119 e nota 2, 112-113 figg. 9a-b.
[162] Questa la dedica che lo accompagna: «Cella soleare. Salon dans les Thermes d'Antonin Caracalla publié et expliqué par L'Abbé Guattani. De son illustrateur mais son plus grand honeur. C'est peu ce qu'il a veçú C'est que vous l'avez vú. En temoignage de respect et d'amitié L'Auteur même», cfr. Frank-Windholz 2012, p. 105 fig. 2, che lo pubblicano per la prima volta (dall'archivio di Riga, MMRB, Gr-4447).

Kant e accanto ai suoi interessi giuridici e civili, economici, tecnici e sociali, coltivava una viva passione per le arti liberali, dilettandosi anche nel disegno e nella pittura a pastello[163]. Ecco dunque quanto ci racconta nel suo diario di viaggio, alla data del 17 marzo 1785, confermando peraltro il ruolo di mediatore a favore di Guattani svolto da Rath Reiffenstein che dei Curlandesi fu anche consigliere[164]:

«Den 17. März. heute fingen wir unsere Cours an, die Merkwürdigkeiten Roms in Augenschein zu nehmen und dies unter Begleitung des Abbé Guattani als Cicero, der uns von Rath Reifenstein empfohlen war, da er selbst nicht dazu Zeit hatt. R.: ist ohnstreitig *der beste Cicerone Roms; ein Man von vielen Kenntnißen, was Künste vorzüglich architectur* (sopra, corretto "*antiken"* N.d.R) *betrifft*; er ist auch, der immer zu Rath gezogen wird, wann *Sachen nur von einiger Wichtigkeit angekauft werden sollen*. Wir besahen mehrmals die Arabesquen von Raphael und die Zimmer, die diese Meister so wohl selbst gemahlt, als von seinen Schülern hatte mahlen laßen.»[165]

Per il "corso" compiuto dai Curlandesi, che canonicamente combinava le antichità con le opere pittoriche di Raffaello, Guattani fu, secondo von Offenberg, «indiscutibilmente il migliore Cicerone di Roma», soprattutto per le sue ampie conoscenze circa l'architettura e le arti antiche in generale e la capacità di segnalare, qualora se ne desse l'occasione, le cose di una qualche importanza che valesse la pena di acquistare. Guattani dunque è cicerone e mercante, come peraltro gli stessi Jenkins e Reiffenstein, o l'architetto James Byres[166] e il pittore James Russel[167]. L'attività di mercantile dovette accrescersi quando, nel 1786, Guattani assunse la carica di «Assessore alla scultura». Lo lasciano supporre alcune testimonianze risalenti a quel torno d'anni contenute nei *Giornali* di Vincenzo Pacetti dove, tra maggio e giugno 1788, per ben tre volte Guattani compare come mediatore per la

[163] Frank-Windholz 2012, p. 103.
[164] cfr. Frank-Windholz 2012, pp. 107, 112, 114, 115, 116, 118 (a proposito del "famigerato duo" Hackert e Reiffenstein), 119, 134-135 nr. 7, 135-136 nr. 9, 143-144 nr. 13, 154-157 nr. 26, 161-164 nr. 31, 165-167 nr. 33.
[165] H. von Offenberg, *Reise Journal*, fol. 59 v, in Frank-Widholz 2012, p. 123 e nota 46: «17 marzo. Oggi abbiamo iniziato il nostro corso: a visitare le cose più ammirevoli di Roma e con l'accompagnamento, come Cicerone, dell'Abate Guattani, che ci era stato raccomandato da Rath Reifenstein, poiché quest'ultimo non aveva abbastanza tempo. Costui è indiscutibilmente il migliore Cicerone di Roma; un uomo di ampie conoscenze, concernenti soprattutto l'architettura antica (le arti antiche); anche capace, essendo egli stesso stato avvertito sempre da Rath, di avvertirci qualora si desse l'occasione di poter acquistare cose di una qualche importanza. Abbiamo visitato più volte gli Arabeschi di Raffaello e le Stanze, sia quelle dipinte da solo da questo maestro che quelle che ha lasciato dipingere dalla sua scuola» (trad. it. dello scrivente).
[166] cfr. Coen 2002, pp. 153-178; e anche P. Coen, *Giovanni Battista Piranesi mercante d'arte e di antichità, "connessione fra lavoro antico e lavoro moderno"*, in *Roma e l'antico* 2010, pp. 65-70.
[167] cfr. *Grand Tour* 1997, pp. 92 n. 43; 218 n. 157; M. Jason Kelly, *Letters from a young painter abroad: James Russel in Rome, 1740 – 63, The volume of the Walpole Society* 74, 2012, pp. 61-164.

esportazione e/o importazione di sculture antiche tra il Regno di Napoli e Roma. Il 18 maggio 1788, infatti, Pacetti scrive[168]:

«È venuto il Signor Abate Guattani con due Signori Napolitani, quali vogliono una statua sedente con un putto, o due, antica, ho dato il prezzo di scudi 500»

Il 18 giugno, invece[169]:

«l'Abate Guattani mi dice che in breve si averà risposta da Napoli per la statua sedente della Giustizia, antica.»

Il 17 luglio, infine, vediamo Pacetti e Guattani in azione[170]:

«sono stato con l'Abate Guattani in Dogana di Ripa (**fig**. **8**) per sdoganare una statua di Console ed alcune teste appartenente a Rega. »

Che il terminale napoletano di questa transazione fosse Giuseppe Rega non stupisce[171]: questi infatti - che con Pacetti, nel 1785, andò a vedere la collezione di Villa Negroni[172] - aveva continuato a mantenere contatti con la fitta rete di mercanti e collezionisti di antichità costruita a Roma nel decennio precedente il suo trasferimento a Napoli, avvenuto, con tutta la famiglia[173], nel 1787. Fu Rega, ad esempio, il tramite di Jenkins per la fuoriuscita del puteale Colubrano in direzione di Townley[174]. Quello tra Guattani e Vincenzo Pacetti (1746-1823) - scultore, restauratore, mercante, altra figura nodale della Roma antiquaria di quegli anni[175] - fu, ad ogni modo, un sodalizio nutrito di costanti e reciproci favori, che Guattani sfruttò, nel tempo, soprattutto per l'elaborazione di giudizi stilistici e di polemiche antiquarie (soprattutto quelle contro Fea) come anche per la ricerca di associati per le sue opere periodiche. L'insieme di queste, pur limitate, testimonianze desumibili da carteggi privati o annotazioni personali, mette dunque a fuoco di Guattani un'attività, sinora ignota, dai contorni più

[168] *Pacetti* 2011, p. 82 (*Giornali*, I, c 88 r: Adi 18 maggio 1788).
[169] *Pacetti* 2011, p. 84 (*Giornali*, I, c. 89 v: Adi 17 giugno 1788).
[170] *Pacetti* 2011, p. 85 (*Giornali*, I, c. 90 r, Adi 17 luglio 1788); cfr. anche *Ibid*., p. 101 (*Giornali*, I, c. 103r: Adi 4 marzo 1790): «Sono andato da Monsignor Rusconi per parlargli della carica dell'Abbate Guattani».
[171] Piva 2007, p. 192 e note 16-17.
[172] *Pacetti* 2011, p. 49.
[173] Il figlio Filippo, dopo aver vinto nel 1779 e nel 1783 il Concorso Clementino era diventato incisore di cammei e lavorava per la Zecca di Napoli: cfr. Piva 2007, p. 192 e nota 17.
[174] Piva 2007, p. 192.
[175] *Pacetti* 2011, pp. VII-VIII, XI-XVIII.

schiettamente mercantili di quanto lui stesso ci dice nell'autobiografia riguardo ad una collezione di primitivi fiamminghi rivenduta, a Madrid, alla principessa Francesca Paola Pignatelli e Piccolomini - ma solo perché costretto dalle insistenze di quest'ultima[176]:

«Nel partire da questa bene amata ed insigne capitale fui anche sorpreso e compiaciuto che una principessa cognominata di Campo Franco da me non conosciuta volle acquistare, a qualunque prezzo, una collezione da me fatta di quadri Olandesi e Fiamminghi per passatempo, solo per la supposizione che da me acquistati dovevano esser buoni. Non essendomi stato possibile di persuaderla in contrario…non ebbi coraggio che di esigere che il puro costo; di che ebbi ringraziamenti infiniti. »

Prima dell'Editto Doria[177] del 1802, le leggi dirette alla tutela delle opere d'arte dello Stato Pontificio erano spesso puntualmente disattese proprio da quegli ispettori che, artisti o eruditi, avrebbero dovuto applicarle: ciò in vista delle percentuali percepite sul valore dell'opera a cui davano il permesso di espatrio. Lo stesso Winckelmann, in veste (dal 1763 alla morte) di «Commissario sopra le antichità e le cave» fu responsabile di un esodo notevole di opere, che partirono in base alla formula, sempre identica, di pezzi «buoni ma non singolari»[178].

Di Francesco Piranesi il Guattani rimase segretario a lungo, e ancora durante tutta la legazione svedese di quest'ultimo (1794-1798). In Svezia Piranesi[179] mise su un vero e proprio *battage* pubblicitario per i *Monumenti Inediti* ed altri testi del suo segretario, essendo sempre pronto a cogliere l'occasione, per mezzo dell'incisione calcografica, di «développer, une source immense d'instruction, d'agrément et d'erudition», sviluppando insieme le manifatture e il commercio, come scriveva l'8 floreale dalla Calcografia Piranesi, trasportata, nel 1799, nella Parigi napoleonica[180]. Proprio qui Guattani, nel quadriennio 1800-1804, tornerà ad essere suo stipendiato componendo i testi di commento alle tavole per la raccolta delle *Antiquités de la Grand-Grèce, aujourd'hui Royaume de Naples, d'apres les dessins de Jean B. Piranesi*[181] (Paris 1804). L'opera si costituiva nei primi due tomi del nucleo più

[176] cfr. Appendice I.
[177] cfr. O. Rossi Pinelli, *Carlo Fea e il chirografo del 1802*, *Ricerche di Storia dell'arte*, VIII (1978-1979), pp. 27-41.
[178] Rossi Pinelli 1994, p. 297.
[179] cfr. Caira Lumetti 1990, pp. 255, 267, 297; in generale: F. Leone, *Giuseppe Angelini, Carl Frederik Fredenheim e Francesco Piranesi. Una traccia iconografica come lente d'ingrandimento sui rapporti tra ambiente romano e cultura svedese durante il regno di Gustavo III (1772-1792)*, in *Il primato della scultura fortuna dell'antico, fortuna di Canova* (Settimana di Studi Canoviani, 2, 2000; Bassano del Grappa) a cura di M. Pastore Stocchi, Bassano del Grappa 2004, pp. 279-292.
[180] cfr. Mirra 2010-2011; Rolfi Ozvald 2012a, p. 40, n. 57.
[181] cfr. Appendice I; Racioppi 2003, p. 508; Rolfi Ozvald 2012a, p. 46.

cospicuo di inediti di Giambattista relativi ai viaggi in Italia meridionale e, nel III, dalle *Table des Usages civils et militaires trovés à Pompeïa et à Herculanum* di mano di Francesco, con la vasta serie di oggetti d'uso comune (vasi da cucina e da mensa, strumenti di misura, utensili da costruzione, arnesi da artigiano, attrezzi agricoli) di provenienza vesuviana allora nel Museo di Portici[182].

Le strette relazioni di Guattani con Francesco Piranesi ci spingono ad avanzare l'ipotesi che, per il suo tramite, anche Giuseppe Antonio possa essere stato legato a circoli massonici[183]. Un'ipotesi ovviamente basata su elementi indiziari, essendo anche i più importanti repertori sull'argomento estremamente lacunosi, a causa della scarsa disponibilità di documentazione storica in merito ad associazioni che prevedevano, come uno dei primi doveri dei loro membri, il silenzio[184]. L'eventuale, e più o meno accesa, adesione di Guattani al cattolicesimo non è in contrasto con essa, poiché la massoneria non assumeva necessariamente atteggiamenti irreligiosi, mirando piuttosto a una tolleranza delle confessioni. Sembra in definitiva molto probabile che sia stata anche questa circostanza a favorire l'ascesa di Guattani negli ambienti antiquari della capitale: d'altra parte la massoneria era anche la più aperta delle istituzioni di sociabilità culturale del tempo. Tra gli antiquari, il movimento massonico fu particolarmente diffuso nel corso di tutto il XVIII secolo, quando i principi generali della nascente muratoria speculativa si intrecciarono con i vari percorsi del pensiero, incidendo sulla società, la politica, le attività artistiche e quelle letterarie. Sintomatica in questo senso la partecipazione dello stesso Giambattista Piranesi alle idee massoniche confermata dalla critica tanto su basi iconologiche[185], quanto grazie agli studi relativi agli ambienti culturali da lui frequentati, in particolare l'*entourage* giansenista di Giovanni Gaetano Bottari[186]. Grazie alla mediazione paterna, Francesco e suo fratello Pietro ebbero così l'opportunità di essere introdotti entro una fitta rete di relazioni intrecciate non

[182] Pucci 1979, pp. 67-73.
[183] cfr. Mirra 2010-2011, pp. 8, 39, 68-69.
[184] La bibliografia sulla massoneria nel Settecento è vastissima, tra i contributi principali in lingua italiana segnalo: C. Francovich, *Storia della Massoneria in Italia. Dalle origini alla Rivoluzione Francese*, Firenze 1974; M. C. Jacob, *L'illuminismo radicale. Panteisti, massoni e repubblicani*, Bologna 1983; G. Giarrizzo, *Massoneria e illuminismo nel tardo Settecento italiano*, Venezia 1994; M. C. Jacob, *Massoneria illuminata. Politica e cultura nell'Europa del Settecento,* Torino 1995; *Storia d'Italia. Annali, 21: La massoneria*, a cura di G. M. Cazzaniga, Torino 2006.
[185] Soprattutto attraverso l'esame dei simboli contenuti nelle tavole dei *Capricci*, nonché della decorazione egizia del *Caffè Anglais*: cfr. M. Calvesi, *Introduzione*, in *Giovanni Battista e Francesco Piranesi* (Catalogo della mostra Roma, 1967-1968) a cura di M. Calvesi, Roma 1968, pp. 22 ssg.
[186] A. Monferini, *Piranesi e Bottari*, in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli Antecedenti e il contesto* (Atti del Convegno, Roma 1979), a c.d. M. Calvesi, Roma 1983, pp. 35-44.

solo tra artisti, ma anche tra intellettuali ed eruditi, protagonisti della scena romana e insieme europea[187]: gli stessi con cui Guattani dovette entrare in contatto una volta divenuto segretario di Francesco. Attraverso simili canali è probabile che i due fratelli Piranesi arrivassero a far parte, una volta trasferita a Parigi nel 1799 la calcografia paterna, della potente Loggia delle *Nove Sorelle*: d'altra parte l'affiliazione a una o a più logge era un fenomeno quanto mai diffuso all'epoca[188]. La Loggia delle *Nove Sorelle* tendeva in particolare a favorire la circolazione e i contatti tra uomini di diversa provenienza e ne fecero parte anche i più stimati artisti dell'epoca, di ogni nazionalità. Secondo la recente ipotesi di Valeria Mirra, è fortemente probabile che a questa fitta schiera possano essere aggiunti anche i fratelli Piranesi, e ciò spiegherebbe anche il loro rapido successo in quella città, grazie agli appoggi degli altri affiliati di quella loggia parigina, spesso investiti di ruoli politici di primo piano[189].
A rafforzare l'ipotesi di una tela di fondo massonica in relazione ad Antonio Guattani occorrono tuttavia anche altre circostanze. Innanzitutto i suoi legami con Ennio Quirino Visconti - inquisito per massoneria nel 1790-1791 in relazione al processo istruito dal Sant'Uffizio contro Cagliostro che egli aveva conosciuto a Roma in Villa Malta[190] - ma anche quelli con Heinrich von Offenberg, nel cui *liber amicorum* era inclusa, come s'è visto, anche una memoria di Guattani[191]. Illuminato e massone, il von Offenberg era legato ad una corte, quale appunto quella dei duchi di Curlandia, in cui Cagliostro, che vi era arrivato nel 1779, cominciò a praticare quel «rito egizio» poi diffuso in molti paesi d'Europa[192].

Non ultima, anche l'attività musicale di Guattani può trovare adeguato significato in questo contesto. Musica e teatro appaiono infatti intimamente e strumentalmente collegati alla vita e alle strategie della muratoria europea[193]. Già la prima edizione delle *Costituzioni di Anderson* era accompagnata da alcuni canti da eseguire durante i lavori in loggia, tratti dal repertorio popolare e adattati a rappresentare le origini e la storia dell'organizzazione massonica. L'attività musicale, inoltre, insieme con gli studi sull'architettura e la matematica,

[187] Mirra 2010-2011, p. 69.
[188] *Ibid*., p. 68.
[189] *Ibid*., pp. 68-69.
[190] Donato 1992, p. 526 e nota 109 (dove si citano i documenti contenuti in BNCR, ms Vittorio Emanuele 245, Raccolta di scritture legali riguardanti il processo di Alessandro Cagliostro e di p. Francesco Giuseppe di S. Maurizio innanzi al S. Uffizio, Catalogo dei liberi muratori che hanno avuto nella loggia di Roma, ff. 551r-556v, su Visconti f. 533.).
[191] cfr. Frank-Windholz 2012, p. 120, nota 3.
[192] cfr. G. Erbe, *Dorothe Herzogin von Sagan (1793-1862). Eine deutsch-französiche Karriere*, Köln-Weimar Wien 2009, p. 17.
[193] cfr. su questo argomento, A. Basso, *L'invenzione della gioia. Musica e massoneria nell'età dei Lumi*, Milano 1994, part. pp. 12-13, 123; Trampus 2001, pp. 66, 99.

era considerata tra gli strumenti più idonei per tendere alla perfettibilità. Musica, architettura e calcolo facevano dell'armonia l'asse portante di un progetto che intendeva recuperare un ordine, naturale e poi razionale, all'interno del caos originario[194]. Questo spiega anche perché molti massoni, che pure non erano musicisti ma s'interessavano di economia, di filosofia e di scienza della politica, facessero dello studio dell'armonia musicale un momento importante della loro riflessione intellettuale. Tutta la storia della cultura europea settecentesca è accompagnata dallo stretto rapporto tra musica e massoneria: dalle composizioni di Händel agli scritti sul teatro di Jean-Philippe Rameau, alle opere di Gluck, Mozart e Haydn[195]. Le attività concertistiche a Berlino e a Vienna negli anni Ottanta e la nascita di una nuova drammaturgia musicale, come quella del *Flauto magico* di Mozart, rappresentarono il momento più alto di una stagione che avrebbe consacrato definitivamente l'importanza della musica e del teatro nella trasmissione del messaggio e dei valori massonici. All'ombra di queste vicende nacquero trattati di teoria, studi sull'armonia musicale e grandi imprese editoriali, come la monumentale edizione del *Carmen saeculare*, d'ispirazione oraziana, suggerita al musicista François-André Philidor dal poeta Giuseppe Baretti e offerta nel 1788 a Caterina II di Russia dal barone Friederich Melchior Grimm e dall'abate Ferdinando Galiani[196]. Fu il grande economista, una delle personalità massoniche più influenti della fine del XVIII secolo e figura di riferimento centrale a Napoli, dopo la morte di Raimondo De Sangro, a garantire, con il suo prestigioso *patronage* l'ingresso di un musicista come Giovanni Paisiello in loggia e fu lui a fargli ottenere, sempre per il tramite di von Grimm, l'incarico di maestro di cappella presso la corte di San Pietroburgo[197]. In una lettera di Antonio Guattani al von Offenberg, è proprio il Galiani[198] ad esser citato in un passaggio alquanto oscuro che, alla luce di quanto sinora detto, potrebbe assumere tutt'altro significato. Nel contesto di una comunicazione riguardante la riproduzione del ritratto del Duca di Curlandia inciso da Francesco Piranesi per il frontespizio dei *Monumenti* del 1785, Guattani infatti scrive, misteriosamente[199]:

[194] Trampus 2001, p. 66.
[195] cfr. G. Tocchini, *I Fratelli d'Orfeo. Gluck e il teatro musicale massonico tra Vienna e Parigi*, Firenze 1998, pp. 43, 58; Trampus 2001, pp. 66, 99.
[196] Trampus 2001, p. 99.
[197] cfr. A. Cantore, *Il Fratello Paisiello*, in *De Hominis dignitate* a. 13, n. 12, 2013, pp. 26-48, note 22 e 25.
[198] Lo stesso Galiani peraltro ebbe rapporti e scambi di doni con i Curlandesi che incontrò a Napoli nel maggio 1785, cfr. Frank-Widholz 2012, p. 174 (H. v. Offenberg, *Reise Journal*, fol. 1067); S. De Majo, s.v. *Galiani, Ferdinando*, in *DBI*, 51, Roma 1998, pp. 456-465.
[199] Frank-Widholz 2012, pp. 130-131, nr. 4.; qui Appendice II, nr. 2.

«Mes très humbles respects à Son Altesse Madame la Duchesse. Que je regrette encore de n'avoir pû prendre mon congé, ni d'avoir été à son depart. Vous sçavez bien que j'ai dû *dans ce fatal instant* aller chez moi pour prendre *la réponse à l'Abbé Galliani*. *Mais l'aura-t-elle aussi reçue*; si le sort nous donnera dans le carneval quelque *bonne pièce de musique* il tiendra à moi de la lui envoyer. Je n'ometterai point d'user d'une telle ressource pour *recupérer sa grâce*»[200].

Tutti gli elementi di questo che appare a tutti gli effetti un messaggio criptato – il "fatale istante"; la risposta che anche von Offenberg avrebbe ricevuto, indicativa dell'esistenza di una rete condivisa di comunicazioni; ed infine il pezzo di buona musica con cui recuperare la benevolenza di Galiani - avrebbero senso all'interno di un gruppo di affiliati. Se l'ipotesi avanzata coglie nel segno, sarà utile tenere presente questo sottofondo nell'intera vicenda biografica e letteraria di Giuseppe Antonio Guattani, compreso l'estremo valore da lui riconosciuto alla tradizione.

Facciamo dunque di nuovo un passo indietro, lasciando nuovamente la parola a Guattani, alle prese con la sua metempsicosi antiquaria[201]:

«m'avvidi di buon ora che per non restare nella classe dei *rovinamboli* mi era di mestieri il dedicarmi a preferenza ad una provincia di questa interminabile Sparta. Che però girandomi intorno, dappoiché vidi piene zeppe le più facili nicchie della Numismatica, e della Lapidaria, mi rivolsi *all'Antichità figurata*, *all'Architettura Antica*, e soprattutto *a conoscer le arti.* Mi detti perciò a frequentare i pensionati di Francia, con i quali feci il mio primo viaggio a Napoli, e a disegnare l'Accademia del nudo che privatamente tenevasi da un certo Bonatti Milanese sotto la direzione del fu Camillo Pacetti assai valente Scultore, disegnatore fortissimo, che terminò i suoi giorni in Milano, maestro in Brera. »

La scelta, dunque, diventa consapevole. Sollecitato da Francesco Piranesi, Guattani seleziona con cura gli ambiti cui rivolgere la sua attenzione di antiquario: l'antichità non scritta ma figurata, l'architettura antica e le arti in generale. I passi ritenuti necessari ad acquisire un metodo di osservazione dei monumenti sono la scuola del nudo di Camillo Pacetti[202] e la frequentazione dei *pensionnaires* dell'Accademia di Francia, con i quali fa il viaggio a

[200] «I miei devoti omaggi a Sua Altezza Madama la Duchessa. Quanto rimpiango ancora di non aver potuto salutarla, né di essere stato presente alla sua partenza. Voi sapete bene che proprio in quel momento son dovuto andare a casa per ricevere la risposta dell'abate Galiani. Ma l'avrà ricevuta anche lei [;] se la sorte ci farà capitare qualche buon brano musicale durante il Carnevale sarà mio pensiero inviarglielo. Non mi farò certo scappare l'occasione di usare questa risorsa per recuperare la sua grazia» (trad. it. dello scrivente).
[201] cfr. Appendice I.
[202] Su Camillo Pacetti (Roma 1758-Milano 1826) cfr. C. Piva, s.v. *Pacetti Camillo*, in *DBI* 80, Roma 2014, pp. 93-95.

Napoli. Finalmente Guattani approfondisce la sua *arte di vedere* e lo fa attraverso il disegno, quello che riproduce la figura umana e quello archeologico d'architettura che costituiva il metodo dei pensionati di Villa Medici, vale a dire: rilievo e restituzione dello stato attuale del monumento, disegno ricostruttivo dello stato originale e disegno di particolari delle membrature architettoniche, compresi gli eventuali resti di policromia[203]. Tutto questo volle dire anche intrecciare rapporti con l'ambiente artistico e le ricerche sul campo degli architetti: una circostanza che esemplifica, se letta all'interno dell'intera attività di Guattani, la corrente dialettica tra antichità e belle arti[204]. Il brano resta ad ogni modo sintomatico della situazione che si viveva a Roma nella seconda metà del Settecento in rapporto alla formazione artistica e, all'interno di quest'ultima, del riconoscimento del ruolo occupato dal disegno dal vero[205]. Fu in questo quadro, di continua richiesta dell'offerta formativa, e in cui le istituzioni create allo scopo non bastavano più, che si svilupparono le tante accademie private che caratterizzarono il panorama artistico romano nel corso di tutto il XVIII secolo[206].

Nel 1782, nel frattempo, dal matrimonio con Clementina Giovannini gli nasce la primogenita Angelica. L'anno seguente vede la luce la sua prima pubblicazione antiquaria, di soggetto - a questo punto comprensibilmente - architettonico: *Della gran cella soleare nelle Terme di Antonino Caracalla*, edita, come si è detto, dalla Stamperia Pagliarini, con tavole di Francesco Piranesi e l'«approvazione» del Visconti Ennio Quirino[207]. Alcuni stralci dalla premessa possono gettar luce sulla maturità degli orizzonti metodologici di questo Guattani ormai trentacinquenne abate antiquario[208]:

---

[203] Sul metodo degli envois cfr. da ultimo *Italia antiqua. Envois de Rome des architectes français en Italie et dans le monde méditerraniene aux XIXe et XIe siècles* (Catalogo della mostra, Paris École Nationale Supérieure des Beaux-Arts 12 fevrier – 21 avril 2002, Villa Médicis, Rome 5 juin – 9 sptembre 2002), a cura di A. Jacques, Paris 2002.

[204] cfr. Rolfi Ozvald 2012a, p. 104.

[205] Cfr. E. P. Bowron, *Academic life drawing in Rome, 1750-1790*, in *Visions of antiquity. Neoclassical figure drawings* (Catalogo della mostra, Los Angeles-Philadelphia-Minneapolis 1993), a cura di R. J. Campbell, V. Carlson, Los Angeles 1993, pp. 75-85.

[206] cfr. Mirra 2010-2011, p. 25.

[207] Il saggio sarà interamente ripubblicato, in due tornate, nei MAI 1788, pp. 73-80 (ottobre, tav. I); 81-88 (dicembre). È effettivamente di Ennio Quirino Visconti l'approvazione alla pubblicazione dell'opera, per commissione di Padre Fr. Tommaso Maria Mamachi Maestro del Sacro Palazzo Apostolico, cfr. *Cella soleare* p. 40: «non solo non vi ho incontrato cosa che possa ostare alla pubblicazione; ma mi è sembrato che per la novità e la verisimiglianza delle congetture, che vi si propongono, e per la intelligenza delle belle Arti, che vi traluce, meriti d'interessare il pubblico, e sia per far onore al coltissimo autore, della cui non ordinaria abilità, in simil genere d'erudizione potrà essere un saggio. Questo dì 16. Aprile 1783». Un giudizio positivo sull'operetta giovanile di Guattani è anche in R. Venuti, *Accurata e succinta descrizione topografica delle antichità di Roma*, II, Roma 1824, p. 35: «La erudizione, e la vivacità con cui è scritta questa dissertazione fa onore all'autore».

[208] *Cella soleare* 1783, pp. 6-8.

«Della copia prodigiosa de' libri Antiquarj può con ragione dirsi ciò ch'Eunapio disse delle leggi Romane, che siano ormai *multorum Camelorum onus*. Nulladimeno quando crediamo di trovare spianata ogni via, e rischiarata pienamente ciascuna materia, ci troviamo sovente nelle tenebre condannati alla disgrazia di Tantalo. Se per diverse ragioni ciò suole accadere in altre facoltà, nella Provincia Antiquaria deriva, a mio avviso, *dall'osservarsi solo da poco tempo in qua i monumenti antichi, non dirò con il gusto della Critica, ma con l'occhio insieme dell'Arte*; laddove per l'avanti, uomini senza dubbio dottissimi *non hanno giammai pensato a dare un passo oltre la sfera dell'Erudizione*. Che la cognizione o poca o molta delle Arti sia un ottimo preservativo per non cadere in errori, e serva nel tempo stesso di guida fedele all'illustrazione de' soggetti, molte *prove di fatto* si potrebbero addurre. (…) Il passo di Sparziano citato bensì da molti, ma per quando è a mia notizia non anche spiegato bene da alcuno, mi porge la favorevole occasione di sempre più persuadere al Pubblico, di *quanto soccorso sia mai alla Critica la cognizione delle belle Arti, e quanto contribuisca a rendere utile l'Erudizione.* (…) Di due cosa debbo ora giustificarmi presso chi onorerà di uno sguardo questi miei fogli. La prima di *averli scritti in Italiano e non in Latino*, che sembra *dover essere* la lingua degli Antiquarj; l'altra di aver premesso al soggetto principale un saggio su la Storia e costruzione delle Terme (…) Intorno al primo dirò, che oltre il diritto comune, per cui è lecito ad ognuno di spiegare i suoi sentimenti nella propria lingua senza togliere alla Latina il privilegio che gode di essere la lingua dei dotti, io sono stato obbligato a così fare dall'argomento. Imperocché trattandosi di materia Architettonica dovevo proccurare di facilitarne l'intelligenza agli Architetti, l'abilità ed il valore de' quali benché nasca, al dir di Vitruvio, dal complesso di molte scientifiche cognizioni, non sono però essi in necessità di cercarsi un soccorso nella cognizione di una lingua morta. In quanto al secondo, la brevità del mio discorso, il farmi strada all'Articolo Sostanziale, il non esservi forse altrettanto in questo idioma a favore *di chi non sa* il Latino, ed alcune riflessioni che tratto tratto vi si troveranno, spero che saranno bastanti a compensare il tedio a chi legge (…) »

Winckelmann, Caylus, Visconti, Milizia - tutto appare qui già assorbito e consapevole: senza l'osservazione diretta dei monumenti con l'occhio dell'arte, l'erudizione, da sola, non serve a nulla, se non a fare il peso di molti cammelli; ma la cognizione delle belle arti rafforza anche il gusto della critica dei monumenti, l'analisi cioè dei problemi storici e filologici ad essi inevitabilmente collegati. In questa premessa tuttavia si pone anche in evidenza un aspetto della sensibilità di Guattani antiquario che conferisce un accento di forte modernità alla sua riflessione: l'attenzione alla cultura architettonica contemporanea. La stessa attenzione che, nel 1806, rammentando tutte le buone iniziative di Pio VII in fatto di scavi, musei e accademie, lo spingerà ad augurarsi che vi sia in futuro anche «altro luogo opportuno per le arti meccaniche tanto alla società utili e necessarie, quanto fino ad ora trascurate e neglette»[209]. Ed è soprattutto in relazione a questa sensibilità che si giustifica la scelta dell'uso, nella *Cella Soleare*, dell'italiano in luogo del latino - in linea con i problemi

[209] ME 1806, p. VI; sul passo cfr. Marino 1987, p. 449.

linguistici solidamente sollevati, negli stessi anni, da Melchiorre Cesarotti[210] - nella volontà esplicita di agevolarne la comprensione agli architetti, principali destinatari dello scritto. Guattani ha dunque già precisamente e consapevolmente ritagliato il suo ruolo di mediatore tra il passato e la società. La pratica del metodo si esplicita nel testo, dove la comprensione di un celebre passo di Elio Sparziano (*Hist. Aug.*, Vita Antonini Caracallae, 9,4) avviene mediante il tentativo di individuazione, all'interno delle terme costruite da quell'imperatore, della "cella soleare" da questi citata insieme alle peculiari caratteristiche strutturali della sua copertura[211] (**fig. 9**). Sebbene l'ipotesi non sia corretta perché il vasto ambiente in cui la "cella" è collocata in realtà è la grande *natatio* scoperta delle terme (**fig. 10**), l'idea di una volta piana sostenuta da una struttura metallica a cancelli intrecciati posti al di sopra della muratura laterizia si fonda su di un esame autoptico («postomi ad esaminare accuratamente quelle rovine»[212]) che non esclude la sommità (!) del prospetto architettonico di nord-est ove finalmente vi scorge «una traccia che orizzontalmente cammina, in cui hanno dovuto incassare i cancelli»[213]. Nella "cella soleare", così chiamata per metonimia proprio per i cancelli della copertura (simili ai *solea*, i calzari intrecciati dei romani), egli infine, con metodica *prudenza*, esclude che vi si potessero svolgere attività termali perché «niun vestigio vi si scorge di Bagno, e quegli ornamenti medesimi sono egualmente propri di un Bagno, che di una Sala da scuola, o da passeggio»[214].

Nel 1783, gli nasce un seconda figlia, Marianna[215]. Poco dopo, si aggiudica l'incarico di proseguire i *Monumenti inediti* di Winckelmann (**fig. 11**), come quelli similmente stampati da Marco Pagliarini[216]:

«tosto m'imbarcai nella continuazione de' monumenti inediti del Winckelmann. Ad un incirca dopo i primi due tomi mi si dichiararono amorevolissimi due grandi Archeologi, il Cav. d'Agincourt, ed il celebre Lanzi. Scorreva questi l'Italia per la sua immortale Opera della storia pittorica. Quando fu in Roma fu sempre meco

[210] cfr. Asor Rosa 1985, p. 364; A. Daniele, *Il "saggio sulla filosofia delle lingue" di Melchiorre Cesarotti*, "*Padova e il suo territorio"* 23, 2008, 135, pp. 8-9; M. C. Ghetti, *Melchiorre Cesarotti nel secondo centenario dalla morte*, *Quaderni per la storia dell'Università di Padova*, 42, 2009, pp. 292-293.G. Baldassarri, *"Sentir fortemente" e "descriver naturalmente". Cesarotti e l'Ossian*, *Biblioteca dell'Archivium Romanicum*, 375, 1, 2011, pp. 415-427.
[211] *Cella soleare* 1783, pp. 22-24, 27, 35-39.
[212] *Ibid.*, p. 27.
[213] *Ibid*., p. 29.
[214] *Ibid*., pp. 36-37. A favore di Guattani va detto che lo scavo non arrivava all'impiantito originario cfr. figg. (**9**-**10**). Per la *natatio* delle terme di Caracalla si veda anche M. Piranomonte, *Le Terme di Caracalla*, Milano 2012, pp. 25, 27, 58.
[215] Racioppi 2003, p. 507.
[216] cfr. Appendice I.

insegnandomi quanto sapeva. Dall'altro n'ebbi lumi, libri e quattrini. Nel tornare da Parigi visitai il Lanzi a Firenze: lo trovai che traduceva Esiodo scrivendo in piedi senza un occhio perduto per l'estrazione di un dente. Gli abbracci che n'ebbi chi può ridire ? Dove sono al presente uomini così Filantropi e senza vernice?»

Al di là dell'indimenticabile ritratto di Luigi Lanzi anziano e ammalato che attende infaticabile all'edizione de *i Lavori e le giornate* di Esiodo[217] (1808), il passo riveste per noi un'importanza peculiare, per il trovarvi di fatto associati i due celebri storici dell'arte e antiquari nell'interesse e sostegno per quell'impresa periodica[218]: vedremo, nel secondo capitolo, come ciò possa essere inteso, in riferimento anche a quei «quattrini» ricevuti da J. B. de Seroux d'Agincourt. Il foglio antiquario, concepito come periodico mensile, ebbe dunque inizio nel 1784 per concludersi - senza alcun preavviso agli associati[219] - con il VI tomo del gennaio 1789: il VII ed ultimo tomo uscirà invece nel gennaio 1805. L'esistenza di un ottavo tomo dei *Monumenti* è segnalato nell'autobiografia[220] ma non fu mai pubblicato: esso in parte confluì, come vedremo, nelle *Memorie enciclopediche romane*, a partire dal II tomo di queste ultime[221].

Se dovessimo a questo punto ridurre all'osso il significato della parabola formativa di Guattani abate antiquario secondo il disegno che lui stesso ha voluto trasmetterci, riferendo a Visconti la Scultura e a Piranesi l'Architettura, il luogo geometrico finale di questa parabola, Seroux e Lanzi, è occupato rispettivamente dal Medioevo e le sue arti - e Guattani fu anche, come s'è visto, collezionista e mercante di Primitivi fiamminghi -, dalla Pittura antica e moderna, e, quindi, da una Storiografia finalizzata a descrivere e interpretare le maniere e le successioni epocali della storia dell'arte[222], nel quadro della centralità del documento visivo e dell'esercizio della "critica oculare" (*Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe,* Paris 1823; e *Storia Pittorica d'Italia, dal Risorgimento delle belle arti in fin presso al fine del secolo XVIII*, Bassano 1795-1796). È chiaro che i "lumi" ricevuti da due personaggi dello spessore di Seroux e Lanzi andarono certo molto al di là di questo. Al solo Lanzi dobbiamo conquiste che riguardano non solo la

[217] cfr. S. Fornaro, *"Sotto a' più densi veli della menzogna": l'Esiodo di Luigi Lanzi*, in *L'abate Luigi Antonio Lanzi tra filologia classica e letteratura religiosa* (Atti del 4. convegno di studi lanziani Corridonia (MC), Teatro "Giovan Battista Velluti" 14 novembre 2009), a cura di F. Capanni, A. Santucci («Collana Luigi Lanzi 2010»; 4), Macerata 2010 pp. 199-212.
[218] cfr. Rolfi Ozvald 2012a, p. 31.
[219] *Ibid*., p. 41.
[220] cfr. Appendice I.
[221] cfr. Appendice I; Rolfi Ozvald 2012a, pp. 43-44.
[222] cfr. G. C. Sciolla, *Prefazione*, in Miarelli Mariani 2005, pp. 5-6.

prima e più evoluta elaborazione critica del concetto storiografico di scuola pittorica[223], ma anche la museologia[224], l'alfabeto etrusco[225] e la ceramica greca - finalmente sganciata dal fantasioso impianto esegetico di G.P. Passeri sulla natura etrusca di quei vasi[226].

Guattani avrà modo di mettere in particolare a frutto il concetto lanziano di "scuola pittorica"[227] con l'iniziativa editoriale de *La pittura comparata nelle opere principali di tutte le scuole* - «tra i lavori miei prediletti»[228] - pubblicata in fascicoletti periodici raccolti in tomo nel 1816 dal Montagnani Mirabili, in cui poneva a confronto celebri quadri e affreschi di scuole ed epoche diverse raffiguranti lo stesso soggetto[229]. Verificando, nel commento alle tavole, quanto e se il singolo artista si fosse attenuto alle fonti letterarie o visive (i monumenti antichi) da cui era desunto il tema del dipinto - sempre di genere storico - Guattani finiva col fornire implicitamente una graduatoria di merito tra quelli più filologicamente corretti. Ad ogni commento seguiva una sintetica biografia dell'artista, ritenuta giustamente da Guattani di grande praticità perché avrebbe supplito alle «costose vite del Vasari, del Baldinucci, della Felsina Pittrice»[230]. Per l'intento divulgativo, il basso costo dei fascicoli, la portata innovativa di questo inedito genere di letteratura artistica egli confidava in un grande successo di pubblico: in realtà le 400 tavole previste inizialmente si ridussero a 74 («e poi il tutto seppellito nella Calcografia Camerale»[231]) per la rinuncia dell'incisore Stanislao Morelli a proseguire l'opera ma anche, come si evince da una nota rilasciata dall'autore a metà del tomo, per l'ostilità degli artisti, che contestavano la validità dei commenti stilistici di chi, come Guattani, non era pittore. Egli replicò di essersi valso dei giudizi di «biografi…che furono Pittori e Scrittori; o di letterati che scrissero magistralmente intorno alle arti, come il Winckelmann e il Lanzi» e che sua intenzione era semplicemente «spiegare il figurato ne' quadri; i quali il più delle volte non si trovano descritti abbastanza per bene intenderli»[232]. Nel catalogo della Pinacoteca Vaticana - *I più celebri quadri delle diverse scuole italiane riuniti nell'Appartamento Borgia del Vaticano,* Roma 1820 - il richiamo al metodo lanziano è

[223] cfr. G. Perini Folesani, *Lo scrittoio di Luigi Lanzi*, in *Lanzi* 2012, pp. 3-22.
[224] cfr. V. L. Verona, *Piccolo* tour *intorno a Luigi Lanzi e alla Real Galleria*, in *Lanzi* 2012, pp. 117-138.
[225] cfr. G. Bartoloni, *Luigi Lanzi e «le lettere di antico greco»*, in *Lanzi* 2012, pp. 23-36.
[226] cfr. A. Santucci, «il vero modo d'illustrare le antiche cose […] non è certamente lavorar sistemi, come il Passeri fece rispetto a' vasi»: il contributo di Luigi Lanzi alla ceramologia tardo-settecentesca, in *Lanzi* 2012, pp. 89-116.
[227] cfr. P. Pastres, *Luigi Lanzi e le scuole pittoriche*, in *Lanzi* 2012, pp. 185-232.
[228] cfr. Appendice I.
[229] Racioppi 2003, pp. 509-510.
[230] cfr. Appendice I.
[231] *Ibidem*.
[232] *Pittura* 1816, p. 151; Racioppi 2003, p. 510.

implicitamente espresso nella premessa dove «si avverte che i quadri sono stati descritti col metodo, e con l'ordine delle Scuole, come anche dell'epoca degli autori medesimi»[233]. L'opera, destinata alla descrizione, per brevi commenti, dei quadri restituiti dalla Francia tra 1816 e 1817 grazie alla missione di Canova[234], presentava incisioni "a contorno semplice" realizzate da Giuseppe Graffonara, perché «bastano i contorni, allorché sono esatti, all'intelligenza dell'Arte»[235]. Ben consapevole dei costi e dei rischi connessi all'edizione di un'opera di genere storico-artistico, Guattani spiega le ragioni eminentemente economiche di questa scelta, quelle incisioni infatti

«contentano oggidì gli amatori, ove non si ricerchino stampe di lusso: provvedono all'impazienza ed al comodo degli acquirenti, ed assicurano in gran parte agli editori l'esito in imprese così difficili»[236].

Guattani, ormai esperto antiquario-editore, prendeva dunque a quella data una precisa posizione - allineata su quelle di Francesco Milizia e Giovanni Gherardo De Rossi - all'interno di quella riflessione pubblica sul libro d'arte illustrato apertasi sin dagli anni '80 del Settecento in relazione al vigente disequilibrio tra "lusso" ed "universalità" di quei prodotti editoriali[237]. Sullo sfondo del competitivo mercato delle stampe, l'uso di costosissime incisioni uniformate alla ricerca dell'effetto pittorico, se non addirittura aperte all'introduzione del colore, aveva di fatto creato un *impasse* nella politica d'acculturazione, limitando la circolazione di quei prodotti editoriali ad un mercato di lusso, piuttosto che «fra le mani di tutti»[238].

Rimasto vedovo, Guattani si risposa con Marianna Bianchi, sua «scolara di canto», dalla quale alla fine del 1786 ha un figlio, Carlo[239]. Nel novembre dello stesso anno[240], alla morte di Alessandro Bracci, ottiene, come accennato, la prestigiosa carica di «Assessore alla scultura»:

---

[233] *Quadri* 1820, p. 10 ("Agli amatori della pittura. Gli editori").
[234] Racioppi 2003, p. 510.
[235] *Quadri* 1820, pp. 9-10.
[236] *Ibidem*. Tra le altre opere edite di soggetto pittorico, ricordiamo la *Galleria del senatore Luciano Bonaparte*, Roma 1808 (poi *Descrizione della galleria dei quadri del principe di Canino*, s.d.s.l) e *Paesaggi in tavola giudicati di Claudio Gelée*, Roma 1826: cfr. Racioppi 2003, p. 511.
[237] cfr. Rolfi Ozvald 2016, pp. 231-245.
[238] *Ibid*., p. 237.
[239] Racioppi 2003, p. 507; Appendice I.
[240] cfr. Piva 2007, p. 231.

«Ma nel mezzo di primizie così vistose ad uomo che mai più doveva conoscer fortuna, cominciò il Cielo ad annuvolarsi. Sotto il Glorioso Pontificato di Pio VI. cui dedicato ebbi il primo volume degli enunciati monumenti, vacarono diversi impieghi compatibili coll'Antiquaria. Ne desiderai qualcun anch'io, meno come antiquario che come figlio di Carlo Guattani… Mi affacciai senza pretensione ed intrigo di sorta, ed altro non potei ottenere che *l'Assessorato della Scultura*; *impiego di seconda sfera*, il quale di più al modo che esercitavasi allora, *mal convenivami* per ogni verso. Su di ciò segnatamente reclamai con modestia, ma infruttuosamente»[241].

È la prima delusione. I tre assessorati previsti dall'editto Valenti del 1750 - ognuno con competenza settoriale: uno per la scultura, uno per la pittura ed un altro per «i camei, medaglie incisioni e ogni altra sorta di antichità» - avevano in effetti funzioni ausiliarie nei compiti tecnici di tutela dei beni culturali dello Stato Pontificio esercitati dal «Commissario sopra le antichità e le cave»[242]. A conferma dell'insoddisfazione espressa da Guattani è forse la circostanza che il loro organico durante il Settecento non venne pressoché mai interamente coperto. Ciò probabilmente perché parte dell'attività prevista per tali figure amministrative, cioè quella di visitare e riconoscere le opere destinate all'esportazione, «facendone la loro visita e relazione ad uso di arte, collo spiegarne e i pregi e i difetti delle medesime», doveva essere fatta *gratis*, onde evidentemente garantirne l'imparzialità di giudizio[243]. Comprensibile dunque che Guattani vi supplisse chiudendo un occhio per la concessione all'espatrio. La sua nomina resta, ciononostante, testimonianza della considerazione di cui godevano gli eruditi nell'ambiente romano. Le lettere di autopromozione dei candidati a quell'assessorato, ha dimostrato Chiara Piva, elencano infatti una fitta schiera di restauratori che invano tentarono di proporvisi, tra cui Vincenzo Pacetti, Francesco Piranesi, Agostino Penna e Ferdinando Lisandroni[244].

Il 1790 è un anno critico e per molti versi, di svolta. Sua moglie Marianna, decisa ad intraprendere la sua carriera di cantante, ottiene «una scrittura di prima donna per Napoli»[245], mentre Guattani, forte del prestigio che la fatica dei *Monumenti* gli andava procurando, concorre, senza risultato, per la nomina a Direttore Antiquario di Residenza del Museo

[241] cfr. Appendice I.
[242] cfr. Speroni 1988, p. 18.
[243] *Ibid*., pp. 196-197.
[244] La semplice ambizione espressa dai restauratori dimostra, per converso, quanto fosse cambiata la considerazione per questo mestiere. Guattani aveva tuttavia obiettato sull'opportunità di designare un artista: cfr. Piva 2007, p. 231 e nota 5.
[245] cfr. Appendice I.

Capitolino, rimasta vacante per la morte del pittore Niccolò La Piccola[246]. L'incarico fu conferito ad Ennio Quirino Visconti[247]. Il fallimento fu decisivo: privo di un impiego pubblico remunerato e con alle spalle un tenue patrimonio consistente in obbligazioni non trasmissibili per successione[248], Guattani decide di seguire sua moglie in quello che sarà un avventuroso itinerario attraverso l'Europa.

3. La musica e i viaggi

«Fu allora che persuaso della mia *niuna sorte in patria* mi arresi alle sue preghiere, e confidando nel Cielo mi ricordai che di tal modo avrei al meno soddisfatte le mie tre dominanti passioni che di sopra accennai, siccome avvenne. Credo inutile per il suo scopo il narrargli le mie vicende di più di tre lustri per l'Italia, inclusive la Sicilia, e poi la Germania, la Spagna, l'Inghilterra, la Francia. Noterò solo due cose forse poco credibili ma vere. L'una che in mezzo alle distrazioni teatrali feci vita sempre ritirata simile perfettamente a quella ch'io faccio senza abbandonare gli studi primieri. L'altra di aver provato per esperienza che il piacere di *compor musica che fanatizzi il Publico* supera di gran lunga e fa parer sordo qualunque plauso cagionato da opera letteraria per lodata che sia»[249]

Sono dunque la musica (**fig. 12**) e la passione per il viaggio - non la concreta necessità dell'essere esule - a determinare e guidare, nella ricostruzione autobiografica, gli spostamenti attraverso l'Europa. Anzi, con in mente il *Giro del Mondo* di Gemelli Careri, primo libro mai letto nella biblioteca paterna, Guattani arriva anche a progettare un viaggio in America[250]. A stimolarlo è l'incontro, «ad un desinare sul Tago» organizzato dal genovese Carlo Giuseppe Ratti, con un discendente di Colombo che tornava dal Brasile dopo un viaggio di 40 giorni «su piccolissimo legno con 2 sole vele latine, e 5 uomini di equipaggio»[251]. Solo il Duca di York riuscirà a dissuaderlo, dopo la faticosa traversata del "gran Mare" per giungere in Inghilterra dal Portogallo e il feroce mal di stomaco che questa gli procura[252]. Non riusciamo

[246] Racioppi 2003, p. 507. La Piccola morì il 3 febbraio 1790: su questo artista e l'ambiente degli antiquari del suo tempo cfr. M. B. Guerrieri Borsoi, *Un protagonista della transizione tra tardo Barocco e Neoclassicismo romano: Nicola La Piccola*, in *Studi sul Settecento Romano*, 9, 1993, pp. 141-183.
[247] cfr. Gallo 1994, pp. 83-84. S. Rolfi Ozvald ipotizza che su quella scelta pesassero le vicende che interessarono l'ambiente artistico romano: cfr. Rolfi Ozvald 2012a, p. 75-76 e nota 61.
[248] Sono questi i «luoghi di monte vacabili» citati nell'autobiografia (cfr. Appendice I): si veda A. Rota, *Notizie intorno al più antico registro nei luoghi di monte pontifici, desunte da un volume di 'Giustificazioni' dell'Archivio di Stato di Roma*, in *Notizie degli Archivi di Stato*, VIII, 1948, pp. 92-97.
[249] cfr. Appendice I.
[250] cfr. Appendice I.
[251] *Ibidem*.
[252] *Ibidem*. Il Duca cui Guattani fa riferimento è Federico Augusto di Hannover (1763-1827).

al momento a colorire di sfumature diverse questa partenza da Roma, che di certo fu un esilio, e neanche troppo volontario. È necessario tuttavia ricordare che essa cadde esattamente nel momento di maggiore intensità di quel fuoriuscitismo politico apertosi in Italia a partire dalla rivoluzione francese del 1789 - di cui gli stessi Visconti e Piranesi, entrambe giacobini, sono testimoni - che avrebbe lasciato tracce profonde nella vita politica italiana negli anni del Consolato e dell'Impero, sino ai suoi sviluppi risorgimentali[253]. La velocità e l'ampiezza degli spostamenti dei Guattani rispecchiano, ad ogni modo, quei percorsi "globali" generati, già a quell'epoca, dalle carriere musicali - e che ci lasciano comprendere più facilmente il debutto del *Trittico* pucciniano a New York, in prima assoluta, nel 1918. Il periodo dei viaggi si snoda complessivamente nell'arco di 14 anni. Le recensioni o le locandine delle scritture teatrali di Marianna ci aiutano in alcuni casi a dettagliarli.

Napoli, come s'è visto, fu la prima tappa. Ne era informato Rath Reiffenstein che, poco prima della partenza, in una lettera al von Offenberg dell'11 marzo 1790, scrive[254]:

«*Unser* Guattani hat dem Verlangen seiner Frauen nicht wiederstehen können, ihre *schöne Stimme* und Glück auf dem Theater zu versuchen. In Neapel legt sie in diesem Frühjahr die erste Probe ab. Im Sommer endigte er seine *Monumente*. Schreiben Sie mir doch bis weit Sr. Durchlaucht und Sie dieses Werck besitzen, ich habe alle Blätter in Händen und habe bezahlet»[255].

Con il nome d'arte di Marianna Vinci - «per la vittoria su di me riportata»[256] - la giovane donna si avviava al suo debutto nel ruolo di "Gebra" per *L' azzardo, una commedia per musica da rappresentarsi nel Real Teatro del Fondo di Separazione per terz'opera di questo corrente anno 1790* - come recita il frontespizio della partitura manoscritta che ho potuto rintracciare nella Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella di Napoli[257]. La rappresentazione avvenne il 9 ottobre 1790 nell'allora Teatro del Fondo, ora Mercadante, aperto al pubblico nel 1779 e prevalentemente consacrato al genere operistico[258]: in questo caso, un'opera buffa su libretto di Giuseppe Palomba composta da Pietro Alessandro

[253] cfr. Rao 1992.
[254] cfr. Franz-Windholz 2012, pp. 154-157.
[255]«Il nostro Guattani non ha potuto resistere alla richiesta di sua moglie, di provare la sua bella voce e la sua fortuna in teatro. Questa primavera, a Napoli, hanno la loro prima prova. L'estate prossima porterà a termine i suoi *Monumenti*. Lei mi chiede quando Sua Altezza Serenissima e Lei potrete ricevere quest'opera, io ho tutti i fogli tra le mani e li ho pagati». (trad. it. dello scrivente). Sulle affermazioni riguardanti i *Monumenti* ci soffermeremo nel II capitolo di questo lavoro.
[256] cfr. Appendice I.
[257] *Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli* - Rari 10.6.12/10.
[258] cfr. *Il Teatro Mercadante. La storia, il restauro*, a cura di R. Tobia Toscano, Napoli 1989.

Guglielmi, insieme a Pergolesi, Paisiello e Cimarosa uno dei maggiori compositori di questo genere che ebbe in Napoli la sua patria d'origine[259]. Una recensione pubblicata sulla *Gazzetta Toscana* del 1793 a seguito di una rappresentazione tenutasi a Livorno il 25 settembre di quell'anno, ci dà qualche notizia in più sulla cantante - che fu un soprano - confermando il positivo giudizio di Reiffenstein:

«Anco la Sig. Marianna Vinci ci fa nutrire le più grandi speranze, che possa un giorno ottenere il posto fra le più brave Cantanti: se ne ammira il metallo della voce, e la buona disposizione, e sicuramente seguitando con l'istesso impegno la carriera intrapresa, vedremo con piacere di non esserci ingannati»[260]

Un successo insomma, che, «dopo tre anni di matrimonio e di cembalo affatto chiuso»[261], arrideva anche ad Antonio Guattani, di Marianna, oltre che marito, maestro e patrocinatore. Dopo il soggiorno napoletano, che si protrae ancora nel 1791 - quando gli nasce anche un'altra figlia, Carolina[262] - la famiglia si trasferisce a Palermo e, nel 1792, a Bologna, dove Guattani torna a dedicarsi agli studi antiquari, pubblicando, nel 1795, due volumi illustrati di topografia romana dal titolo *Roma antica descritta*, dedicati al principe G. Lambertini, prima versione della più nota *Roma descritta ed illustrata*, del 1805, in cui egli riversa tutta la sua esperienza di cicerone e le sue conoscenze architettoniche, come vedremo più avanti. Sempre al seguito della moglie, dalla quale ebbe altri tre figli (Giuseppe, Clementina e Giovanni), fu quindi a Madrid - giusto il tempo di vendere la collezione di primitivi fiamminghi - poi per un breve periodo a Lisbona; infine si stabilì a Londra[263]. Qui, per le difficoltà di Antonio con la navigazione, i Guattani furono costretti temporaneamente a separarsi: e anche noi perdiamo, da questo momento in poi, le tracce di Marianna. Con la promessa di rincontrarsi dopo un anno a Barcellona, ella infatti faceva ritorno a Lisbona per un ruolo da protagonista ne *La morte di Cleopatra,* opera in due atti di Sebastiano Nasolini, su libretto ispirato al famoso testo shakesperiano. Un dramma serio questa volta, messo in scena per la prima volta nel Real Theatro de São Carlos[264]. Intorno al 1800, apprendendo dai "pubblici fogli" della chiusura dei porti di Calais e di Rotterdam per i pericoli suscitati dalle guerre napoleoniche e

[259]cfr. C. Gianturco, P. Radicchi, *Pietro Alessandro Gugliemi (1728-1804). Musicista italiano nel Settecento europeo*, 2008.
[260] «Gazzetta Toscana», 28, 1793, p. 152.
[261] cfr. Appendice I.
[262] Racioppi 2003, pp. 507-508.
[263] *Ibidem*.
[264] F. da Fonseca Benevides, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até á actualidade: estudo historico*, Lisbona 1883, p. 62.

dall'imminente guerra d'indipendenza spagnola, Guattani, spinto dalla preoccupazione per gli interessi familiari, lascia l'Inghilterra[265]:

«preso dallo Spleen inglese passai tosto dal Tamigi al Texel con la direzione per Pietroburgo che desiderava di vedere: ma giunto a Groninga spaventato dal vicino inverno, girai di bordo e per le Fiandre mi diressi a»

Parigi dove, come più volte accennato, si trovava una nutrita colonia di esuli della Repubblica Romana o, come scrive Guattani, «una buona parte di Archeologia Romana». Nel suo studio dedicato all'emigrazione politica italiana in Francia nel decennio 1792-1802, Anna Maria Rao, a proposito di questi *savans*, scienziati, letterati e artisti che dall'Italia mossero alla volta di Parigi, ha evidenziato come «per gli uomini di cultura, di lettere, di scienze, per le personalità più eminenti della cadute repubbliche italiane, Parigi significava poter riprendere attività e rapporti non tanto o non soltanto politici ma soprattutto culturali, spesso risalenti a prima della rivoluzione e che la rivoluzione non aveva spezzato…fu per loro facile e naturale integrarsi nelle istituzioni culturali di una capitale che da decenni aveva esercitato su di loro un richiamo irresistibile»[266]. Ed in effetti, qui, Guattani grazie al lavoro per Francesco Piranesi, le lezioni di canto e di lingue, e, non ultima, la direzione della *Salle Favart* o *Theatre des Italiens* (**fig. 13**), si trovò «in pochi mesi con si largo appannaggio»[267] da desiderare di non partire più.

La direzione della *Salle Favart*, un incarico di prestigio che la probabile adesione alla massoneria può aver agevolato, mette in particolare evidenza un dato, quello di Guattani musicista di alto profilo professionale, che i limiti di questa ricerca hanno impedito di analizzare a fondo. È importante tuttavia sottolineare che in quel luogo ancor oggi emblematico dell'*opéra comique* e del teatro italiano a Parigi[268], egli si trovò ad operare, e come direttore artistico, nel momento forse di maggior fortuna di quei generi, all'indomani della crisi del modello francese di teatro musicale che la *querelle des Buffons* tra i partigiani dell'opera francese e quelli dell'opera italiana segnò, a partire dalla rappresentazione nel 1752 de *La Serva padrona* di G. B. Pergolesi all'Académie royale de musique[269]. La disputa, che rivelava ben più profonde esigenze di rinnovamento del modello politico-culturale

[265] cfr. Appendice I.
[266] Rao 1992, p. 355.
[267] cfr. Appendice I.
[268] cfr. N. Wild, D. Charlton, *Théatre de l'Opéra-Comique Paris: répertoire 1762-1792*, Sprimont 2005, part. pp. 5-6, 13-14.
[269] cfr. A. Fabiano, *La Querelle des Buffons dans la vie culturelle française du XVIIIé siècle*, Paris 2005.

dell'assolutismo dell'*Ancien Regime*, fu animata, sul versante dei sostenitori dell'opera buffa italiana, dagli ambienti intellettuali degli enciclopedisti (Rousseau, Diderot, Marmontel)[270]. In opposizione ai fautori del più accademico melodramma serio francese di Lully o di Rameau, legati alla corte e alla tradizione del Re Sole, essi ne esaltavano l'inesauribile vena melodica, trionfo della spontaneità e della naturalezza, in linea con motivazioni di natura estetica e filosofica centrate sulla celebrazione, accanto ai lumi della ragione, del valore del sentimento, libero e naturale, non imprigionato dalle convenzioni sociali[271]. Proprio a partire da queste circostanze, connesse agli ambienti musicali parigini, il legame di Guattani con gli enciclopedisti francesi, a loro volta non alieni da aderenze massoniche, fu probabilmente molto più stretto di quello che possiamo immaginare. Egli stesso, infatti, scrive[272]:

«molto ancora lusingava il mio amor proprio il vedermi, strada facendo, citato nella parte Antiquaria dai Signori Enciclopedisti, a misura che andavasi pubblicando la loro grand'opera»

sottolineando un dato che il controllo dell'*Encylopedie Methodique* ha potuto confermare e in ben quattro casi, riguardanti l'iconografia, l'architettura, i gioielli antichi e gli oggetti d'uso comune[273]. Pur nella mancanza di più indicativi dati archivistici, è quindi possibile affermare che la sua attività musicale, oltre che, a volte, puro mezzo di sostentamento, non dovette essere per niente dilettantesca, se pure a Parigi, come a Londra, egli si trovò arricchito «lucrando assai bene non già con l'antiquaria, ma con lezioni di musica vocale e di lingue»[274]. Il ruolo di addetto ai lavori si riverbera anche nella pertinenza dei giudizi critici, come quello relativo alla centralità generatrice di Napoli settecentesca significativamente rimarcata riguardo alla «divina arte della musica» che «in Napoli nasce ed in Roma si giudica»[275]. Di fatto Guattani fu, nell'esecuzione, nella direzione e nella composizione musicale - in prevalenza, ma forse non solo, di opere buffe -, un professionista appassionato. Passione e creatività improntarono la sua attività musicale anche a Roma dove essa rimase costante, nonostante gli impegni istituzionali assunti alla svolta del secolo. Anzi, il ruolo di segretario e docente ricoperto, con zelo, all'Accademia di San Luca dal 1812 gli consente di porre sotto il

[270] cfr. E. Fubini, *Musica e cultura nel Settecento europeo*, Torino 1987, part. pp. 2-28.
[271] *Ibidem.*
[272] cfr. Appendice I.
[273] cfr. *Encylopedie Methodique. Antiquités*, t. I, Paris 1786, p. 490, s.v. boucle d'oreilles; t. V, Padova 1796, p. 444, s.v. virole; *Encylopedie Methodique. Architecture*, t. 3, Paris 1825, p. 52, s.v. Otricoli; *Encylopedie Methodique Explication des planches*, Paris 1824, pp. 1-2 s.v. Neptune.
[274] cfr. Appendice I.
[275] *Ibidem.*

patrocinio di quella istituzione nuove e febbrili attività concertistiche. In un biglietto a Filippo Aurelio Visconti[276], egli ad esempio scrive:

«Al Sig. Visconti. Non mi trovo in casa nessuna copia né stampata né scritta de' nuovi statuti. Non so se l'abbiate voi: bisognerebbe in caso contrario passare alla stamperia de Romanis, dove forse sarà. Ho fatto tutte le ricevute. Io ho la prova del concerto di S. Luca: non mi posso proprio muover di casa».

Allo stesso periodo risale l'idea della costituzione, sotto la protezione e le divise medesime di S. Luca, di un'Accademia di Musica da dislocarsi a pochi passi da Piazza Navona, nella "gran sala" del Palazzo dell'Apollinare dove, nel 1811, per decreto napoleonico[277], vi erano state trasferite le scuole dell'Accademia:

«Ne conservo ancora il proclama e le leggi da stabilirsi: ma avendolo comunicato impoliticamente al mio solito, mi trovai ben presto prevenuto da altri; e quindi non senza un vero sentimento di filopatrismo ho veduto sorgere una insigne e bene ordinata accademia Filarmonica che a Roma mancava»[278]

L'Accademia Filarmonica Romana, prima del suo genere a Roma, sarebbe nata in effetti nel 1821 per volontà del marchese Raffaele Muti Papazzurri e di alcuni esponenti della nobiltà e della ricca borghesia romana appassionati di musica, dilettanti strumentisti o cantanti[279]. A partire dal 1806, Guattani ebbe modo di dare voce alle sue competenze musicali nel nuovo esperimento editoriale delle *Memorie enciclopediche romane,* convogliandovi recensioni e giudizi critici[280]:

«Egli è così purtroppo; da parecchi anni in qua, i melodiosi flauti di Euterpe non son più quelli. Tanto in Italia, che al di là delle Alpi, la smania della novità trascina i più belli ingegni (*absit invidia verbo*) ad introdurre tali cambiamenti nell'arte, che ne fanno risultare un genere di musica nuovo si, e forse più ricercato, ma non più bello. (…) *Ouverture* non più sonore intellegibili, animatrici, e analoghe al genere del Dramma giocoso, Tragico, o Eroico: *Ritornelli* arbitrarj, tutt'altro che immagini delle *arie* che precedono: *Corone* o sia sospensioni inutili, e senza numero; ov'è incerto l'esito del cantante, certa la noia di chi ascolta. *Recitativi* pieni di metri, e con tutti i modi del canto, dopo i quali tutto è poco. *Cantilene* pigmèe; *cadenze* che non cadono; gorgheggi o banditi, o tronchi; *Modulazioni* repentine e come apopletiche, da sorprendere senza piacere: Moltiplicità di *ad libitum*,

[276] *Biblioteca Apostolica Vaticana*, Codici Ferrajoli, 880, 375.
[277] cfr. M. Pavan, *Scritti su Canova e il Neoclassicismo*, («Quaderni del Centro Studi Canoviani», 3; a cura di G. Pavanello), Treviso 2004, pp. 77, 147.
[278] cfr. Appendice I.
[279] M. A. Ziino, *L'Accademia Filarmonica Romana*, in *Accademie e Biblioteche d'Italia*, 3-4, 2012, pp. 11-16.
[280] ME 1806, pp. 107-108.

contro l'unità e la misura: se siano bellezze o difetti della nuova nascente musica ditelo se potete ombre onorate degli estinti maestri, o lo giudichino pur coloro che delle belle passate produzioni, hanno ancor piene le orecchie. Sacrosanti Licèi dell'armoniosa Partenope se non tenete forte le antiche pratiche, e

il bello stile che vi ha fatto onore

vedremo ben presto divenir gotica anche la Musica: e dove *le altre Arti sorelle* sentono ormai di risorgere agli accordi più puri della vera, semplice, e naturale bellezza, passeranno per nostra disgrazia nella musica le grottesche di *Ludio*, le maniere del *Cortona*, i capricci del *Boromino*».

Sintomaticamente stigmatizzati con Ludio, Pietro da Cortona e Borromini, questi accesi richiami antibarocchi al bello stile musicale risulteranno profetici negli anni Trenta dell'Ottocento, quando le sperimentazioni rossiniane segneranno un punto di non ritorno del genere operistico, evidenziando per molti un irredimibile «presente corrompimento della musica». A chiusura della voce su Guattani de *I secoli della letteratura italiana dopo il suo Risorgimento*, del 1833, G.B. Corniani e S. Ticozzi, non mancano a questo proposito di rimarcare che[281]

«profondamente versato nelle cose della musica, egli scrisse molto per richiamare i moderni maestri al bello stile dei Paisiello, dei Cimarosa, dei Guglielmi, e colle sue osservazioni sparse nel Giornale delle arti non è riuscito inutile ai Bellini, ai Donizetti ed altri illustri viventi compositori»

adombrando anche in questo campo ciò che per noi si configura come il ruolo di avvertito testimone della storia della musica a cavallo dei due secoli ma anche quello di un sostenitore di un modo allora superato di concepire lo stile operistico.

[281] G. B. Corniani, S. Ticozzi, *I secoli della letteratura italiana dopo il suo Risorgimento*, II, Milano 1833, p. 503.

4. Il ritorno a Roma e gli anni francesi

Ricostruendo nel 1816 il suo percorso, Guattani scriveva: «ripatriai nel 1804», quando «rischiaratosi alcun poco l'orizzonte politico tosto mi si presentò l'occasione di riprendere per conto altrui l'antico lavoro, e potei così accrescere di un settimo tomo il giornale de' monumenti»[282]. L'invito a ritornare - chiariscono l'autobiografia e la memoria di Salvatore Betti[283] - veniva direttamente dal pontefice Pio VII e dal segretario di stato vaticano Ercole Consalvi, per il tramite del cardinale Giovan Battista Caprara, interprete della *real politik* di Consalvi nella stipula del Concordato del 1801 tra la Santa Sede e Napoleone[284]. Il presupposto di quest'invito era che Guattani riprendesse la pubblicazione dei suoi giornali d'antichità, in cambio di 12 scudi al mese e del privilegio di depositare nella calcografia camerale 50 esemplari di tutto ciò che avesse pubblicato[285]. L'insistenza sull'ufficialità di questo rientro, in cui Guattani si presentava, o veniva presentato, come rifondatore del giornalismo romano di antichità su invito diretto del pontefice, è un dato, come vedremo, da valutare con cautela. È ad ogni modo grazie al diretto patrocinio pontificio che egli, a partire dal 1806, dà vita al progetto editoriale delle *Memorie enciclopediche romane sulle Belle Arti, antichità* altra importante impresa periodica - come recita il sottotitolo: «da servire principalmente al commercio delle Belle Arti» - cui Guattani si trova legato[286]. Il mensile raccoglieva, accanto agli aggiornamenti sulle scoperte archeologiche, le notizie sulla coeva produzione artistica, e fu pubblicato, nei suoi primi cinque tomi, tra 1806 e 1810: del 1817 e del 1819 sono gli ultimi due, editi con significativo rovesciamento di titolo in *Memorie enciclopediche sulle Antichità e Belle Arti*[287]. Nel 1808 è la volta del catalogo della collezione di quadri di Luciano Bonaparte principe di Canino, e, insieme a Filippo Aurelio Visconti, come sopra ricordato, di quello del Museo Chiaramonti[288].

Con l'avvento del regime napoleonico (1809-1814) la carriera di Guattani entra in una fase nuova di sviluppo[289]. Risulta di particolare importanza ai fini della ricostruzione della sua

[282] ME 1816, p. 3; cfr. Rolfi Ozvald 2012a, pp. 41-42.
[283] cfr. Appendice I.
[284] cfr. Rolfi Ozvald 2012a, p. 42-43.
[285] cfr. Appendice I.
[286] cfr. Racioppi 2003, pp. 508-509; Borchia - Puca 2006, pp. 369-375.
[287] Rolfi Ozvald 2012a, pp. 41-63.
[288] Racioppi 2003, pp. 509, 511.
[289] cfr. S. Susinno, *L'Ottocento a Roma: artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e restaurazione* («Biblioteca d'arte»; 20), Roma 2009; F. Di Marco, *L'amministrazione dei lavori pubblici nella Roma napoleonica. Uffici, figure, metodi d'intervento,* in *Architecture* 2012, pp. 111-120.

figura di studioso e agitatore culturale comprendere le ragioni di questa favorevole circostanza. L'occupazione francese si presenta infatti nel segno dell'innovazione e della tecnologia marcando una significativa discontinuità con la presenza giacobino-rivoluzionaria del decennio precedente, quando i monumenti di Roma antica erano stati una leva utile per far rivivere la memoria collettiva dei tempi repubblicani[290]. La proclamazione di Roma città residenziale del Dipartimento del Tevere (e seconda città dell'impero dopo Parigi) comportò l'insediamento di funzionari e responsabili entro nuove strutture amministrative, delle quali fu espressione la Consulta Straordinaria che, nella centralizzazione del servizio, pose in atto un disegno volto al cambiamento, in cui il possesso di un sapere tecnico-scientifico avrebbe dovuto contribuire a razionalizzare le più diverse operazioni, dismettendo la burocrazia pontificia[291]. Riguardo al patrimonio archeologico e storico-artistico la Consulta si pose un duplice obiettivo: promuovere e finanziare scavi e restauri di grande impegno ai principali monumenti di Roma e insieme definire nuove norme giuridico-amministrative. Per procedere nei lavori, avviò un'alleanza organica con alcuni degli intellettuali già coinvolti nell'amministrazione pontificia, tra cui Antonio Guattani. Il 9 luglio 1810 egli entra a fare parte, insieme a Canova, Vici, Stern, Camuccini e Fea, della *Commission des monuments et des bâtiments civils dans le Departement de Rome* preposta insieme agli scavi e alla conservazione dei monumenti (antichi e non) di Roma[292]. A Guattani e Filippo Aurelio Visconti fu affidata anche la comunicazione del senso dei lavori pubblici in corso, attraverso la redazione del *Giornale del Campidoglio*[293]. Sulla conservazione dei monumenti, peraltro, era in atto un dibattito che proprio Guattani, nella *Roma antica* del 1805, lasciava percepire, descrivendo uno dei simboli della città, il Colosseo, dove «il pittoresco che il tempo nel distruggerlo vi ha insensibilmente introdotto l'ha resa (rovina scl.) poi si vaga ed interessante che si giunge da molti a non desiderarne il restauro…»[294]. L'intervento sulla struttura urbana fu uno dei perni di un'operazione politico-culturale che secondo il giovane e dinamico prefetto di Roma, Camille de Tournon, avrebbe dovuto conservare, ma anche migliorare la città e si suoi monumenti, i quali dovevano essere valorizzati innanzitutto visivamente. Come

[290] cfr. M. P. Donato, *Immagini e modelli della virtù repubblicana*, in *Roma negli anni di influenza e dominio francese 1798-1814. Rotture, continuità, innovazioni tra fine Settecento e inizi Ottocento*, a cura di Ph. Boutry, F. Pitocco, C. M. Travaglini, Napoli 2000, pp. 367-383; Gallo 2000, pp. 55-78; Micheli 2009, p. 2.
[291] Micheli 2009, p. 2; Racioppi 2012, pp. 331-335.
[292] Marino 1987, p. 452; Racioppi 2003, p. 509; Micheli 2009, p. 2.
[293] Marino 1987, pp. 459, 467; Micheli 2009, p. 10.
[294] RA 1805, p. 2; Micheli 2009, p. 3.

ha sottolineato Angela Marino[295], De Tournon non temeva di fallire nella valorizzazione delle rovine antiche, ma paventava lo spettacolo terribile che avrebbe potuto essere costituito, domani, dal fallimento del presente, dalla mancanza di processi sostanziali di rinnovamento. La sensibilità e la coscienza del tutto moderna di Guattani per la cultura architettonica contemporanea, più sopra evidenziata, era totalmente in linea con questi presupposti e molto di più, ad esempio, di Carlo Fea[296] (1753-1836). L'appassionato amore di Fea per le rovine romane tendeva infatti a conservare una sola Roma a riconoscere una sola storia: attento ed attivo per quel che riguarda gli scavi, pronto a salvare dalla fornace le decorazioni marmoree, egli non mosse un dito per le demolizioni del tessuto urbano[297]. Nel 1823, a proposito della controversa ricostruzione di San Paolo fuori le mura, il Fea contrapporrà frontalmente alla cultura architettonica l'arroganza dell'uomo di lettere che avoca a sé il diritto di decisioni estetiche, indegne delle «callose mani» del costruttore (Valadier!), ed imponendo una ricostruzione in stile[298]. Nel singolare *Parallelo di Roma antica e moderna*, scritto in terzine appena un anno dopo, Guattani si dichiara estimatore della Roma moderna (che è poi Roma cristiana) contro i piagnucolosi *laudatores temporis acti* che vedono un modello di civiltà e di vita soltanto nella città antica, che per l'abate antiquario è soprattutto «genio sanguinario e forte». E se l'omaggio infine è ad una civiltà cattolica, tuttavia alla citazione, per prima, della grandezza e maestà della fabbrica di S. Pietro da contrapporre alla monumentalità del passato, seguono una serie di indicazioni di valore nettamente civile, come l'ampiezza delle strade, la loro illuminazione, la numerazione delle case, etc[299].

Anche il caso della nomina, nell'ottobre 1810, a segretario perpetuo dell'Accademia Romana di Archeologia[300] ripristinata dal commissario Joseph-Marie De Gerando (1772-1842) figura di spicco dell'amministrazione, del quale egli godeva la stima incondizionata, è la dimostrazione di quanto gli ideali e le visioni culturali di Guattani fossero congeniali agli orientamenti del governo francese[301]. Lo si intuisce innanzitutto dallo statuto dell'Accademia edito nel 1813 nella stamperia De Romanis. Scopo dell'istituzione è infatti «l'avanzamento

[295] Marino 1987, p. 444.
[296] Su Carlo Fea cfr. Ridley 2000.
[297] *Ibid*., pp. 450-451.
[298] Cfr. S. Marani, *Intorno alla ricostruzione della basilica di San Paolo fuori le Mura a Roma, Storia architettura*, 2, 1975, pp. 23-36; Marino 1987, p. 451.
[299] Marino 1987, p. 453.
[300] cfr. Racioppi 2002, pp. 79; Racioppi 2003, p. 510; Micheli 2009, p. 8, 11.
[301] L'Accademia Romana di Archeologia aveva avuto una breve esistenza durante il pontificato di Benedetto XIV: cfr. *La Pontificia Accademia Romana di Archeologia: note storiche*, a cura di C. Pietrangeli, Roma 1983, pp. 6-7; *I duecento anni di attività della Pontificia Accademia Romana di Archeologia (1810-2010)*, a cura di M. Buonocore («Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», s. 3; 8) Roma 2010

dello studio antiquario» e l'Archeologia «scienza che convalida la storia» e «giova alle Belle arti» è paragonata «a bella pianta che nasca sopra i sepolcri …o a cosa che si riproduca, come Natura, dai suoi avanzi medesimi… principal cura dell'Archeologo» deve essere dunque «l'investigare, conservare ed illustrare qualunque oggetto di antichità, tale che valga ad interessare la curiosità, o ad accrescere la sfera delle cognizioni antiquarie»[302]. L'insistenza sulla curiosità e le cognizioni antiquarie, ha giustamente evidenziato M. E. Micheli, rinviano ad una prassi in cui è ancora l'erudizione, più che lo sperimentalismo militante, a tenere banco[303]. Il riferimento alle belle arti rivela invece il principio cardine su cui voleva fondarsi la politica artistica del governo francese: la continuità tra l'arte degli antichi e quella dei moderni artisti. Giuseppe Antonio Guattani abate antiquario, segretario dell'Accademia, ed Antonio Canova, suo presidente, ne erano l'incarnazione[304]. Era stato lo stesso de Gerando ad elaborare le linee guida dell'amministrazione, in seno alle attività della *Commission* incaricata, sin dal 1809 e in luogo dell'abolita Reverenda Camera Apostolica, de «l'inspection et de la conservation spéciale des monuments anciens et modernes de la ville de Rome et des états romains»[305]. Secondo quelle coordinate, Roma era chiamata a rivestire in primo luogo il ruolo strategico di centro delle arti all'interno di un progetto culturale che, evitando di cristallizzare l'immagine della città (il timore espresso da Tournon), ne salvaguardasse l'identità mediante una nuova cooperazione di arte, scienza e tecnica mirante ad un'idea di progresso e di funzionalità sociale. All'archeologia era riconosciuto non solo uno spazio autonomo ma piena dignità di scienza, che secondo una concezione progressista e liberale avrebbe dovuto portare dei benefici alla società intera. Nell'organizzazione del nuovo modello per la tutela del patrimonio archeologico e storico-artistico fondamentale restava il tema della conoscenza, sintetizzato nella metafora di una Roma che per de Gerando è "grand Musée", "grande École", e "Sanctuaire de l'étude pour tout ce qui intéresse la connaisance de l'antiquité": un complesso teatro degli studi, le cui premesse di fondavano sulla *connoisseurship* e sull'erudizione come strumento per la ricerca storica. Secondo questa stessa prospettiva intellettuale de Gerando organizza l'*Exposition génerale des beaux arts* nelle sale di Palazzo Venezia il 16 agosto 1810, un evento che si integrava nell'insieme delle politiche perseguite dal commissario per dotare Roma di un ruolo di centralità nel campo

[302] cfr. Micheli 2009, p. 11-12.
[303] *Ibid*., p. 11.
[304] cfr. Racioppi 2002, pp. 79-81.
[305] Micheli 2009, p. 3.

artistico[306]. Il nuovo esperimento editoriale delle *Memorie enciclopediche*, illustrando insieme le attività archeologiche ed artistiche intraprese a Roma è evidentemente in linea con questi intenti. E sono innanzitutto le *Memorie* a costituire una delle fonti più articolate per ricostruire la cultura di quel periodo, dal momento che esse registrano tendenze ed atteggiamenti perseguiti dai diversi soggetti (privati e istituzionali) operanti nel settore, permettendo di individuare obiettivi e strategie dell'ambizioso, e presto assopito, disegno francese di una nuova Roma[307]. Sintomatico, in questa prospettiva, è proprio il V tomo, uscito nel 1811, su diretto finanziamento del de Gerando, con la dedica a Napoleone e la serie di veri e propri *reportages* sugli interventi di scavo e restauro promossi dall'imperatore a Roma[308].

Con gli incarichi assunti nel 1812, Guattani diviene anche Docente di storia, mitologia e costumi e Segretario presso l'Accademia di San Luca[309] (un posto per il quale, occorre ricordare, Fea aveva concorso[310]), il cui Presidente è ancora una volta Antonio Canova. Il nesso tra l'arte degli antichi e dei moderni sostenuto dal governo francese viene quindi definitivamente a saldarsi, nella pratica di una politica artistica fondata sulla continuità tra l'antico e il moderno che è anche quella di San Luca, sostanzialmente unita, mediante segretario e presidente, all'Accademia di Archeologia[311]. Il citato statuto del 1813 sottolineava come nei confronti delle belle arti l'antico dovesse assurgere a modello, attraverso i suoi 'muti' monumenti che gli antiquari studiano e interpretano facendoli 'parlare'. Nessuno meglio di Guattani, affermato autore di ricerche erudite e al contempo di scritti d'arte con finalità eminentemente divulgative, avrebbe potuto assolvere il compito di far parlare quei muti monumenti della Storia agli studenti delle Belle Arti.

[306] *Ibid*., pp. 5-6.
[307] cfr. Marino 1987, pp. 448, 466; Micheli 2009, p. 8.
[308] Racioppi 2003, p. 509.
[309] Racioppi 2002, pp. 79-80; Racioppi 2003, p. 509.
[310] Ridley 2000, p. 159.
[311] Racioppi 2002, p. 79.

5. L'insegnamento di «Storia, Mitologia e Costumi».

Guattani inizia il suo corso presso l'Accademia di San Luca, al pari degli altri docenti, nel maggio 1812. Le ore destinate alle sue lezioni furono complessivamente due settimanali, il sabato pomeriggio[312]. Pier Paolo Racioppi è riuscito a dettagliarne metodo, strumenti e contenuti, attraverso l'analisi di inediti materiali archivistici. Il quadro che ne è risultato riveste, ai nostri fini, un'importanza peculiare poiché getta ulteriormente luce sugli orizzonti culturali di Guattani.

Quale fosse innanzitutto il fine delle sue lezioni, Guattani lo chiarisce con una lettera del gennaio 1819, in ufficiale risposta alle domande - circa i metodi d'insegnamento, il profitto degli alunni e la loro identità - poste a lui e a tutti gli altri docenti dal cardinal Pacca, Camerlengo e protettore dell'Accademia[313]: fornire all'artista precise cognizioni storiche e artistiche affinché le sue rappresentazioni in pittura e scultura di episodi storici, mitologici e religiosi fossero il più possibile rispettose di ciò che la storia, attraverso i suoi documenti letterari e figurativi, ha tramandato ai posteri[314]. Guattani riferisce di stare scrivendo un apposito manuale per i suoi studenti, sognando di riuscire a portare a termine un'impresa analoga alla *Istoria Universale provata con monumenti, e figurata con simboli degli Antichi* (Roma 1697) di Francesco Bianchini[315]. Si tratta delle *Lezioni* pubblicate postume nel 1838. Nel 1819, dopo sette anni dall'inizio delle lezioni, il corso non era stato ancora completato. Nel momento in cui scrive, infatti, egli è ancora fermo all'età di Augusto ma prevede nel giro di un anno di raggiungere il traguardo prefissatosi: il 1500. A fronte dell'orario estremamente ridotto e di un andamento cronologico che partiva dalla creazione del mondo, senza tralasciare episodi biblici, avvenimenti storici, arte, miti, descrizioni di usi e costumi dei vari popoli nelle diverse epoche, non è difficile crederlo[316]. Guattani coglie l'occasione per lamentare al Camerlengo l'assenza di libri illustrati e stampe, elementi di supporto visivo assolutamente necessari agli studenti dal momento che «l'indole di questa scuola è di

[312] Racioppi 2002, p. 85.
[313] cfr. A. M. Corbo, *L'insegnamento artistico a Roma nei primi anni della Restaurazione, Rassegna degli Archivi di Stato*, XXX, 1970, pp. 109-110; Racioppi 2002, pp. 85-86.
[314] Racioppi 2002, p. 86.
[315] Racioppi 2002, p. 86 e nota 46; cfr. M. Barresi, *Francesco Bianchini e l' "Istoria universale provata con monumenti e figurata con simboli de gli antichi" (1697), Quaderni di storia dell'architettura e restauro,* 4-5,1990/91(1991), pp. 97-106.
[316] Racioppi 2002, p. 86.

mostrare loro col fatto, o sia con gli esemplari alla mano la storia, la favola ed i costumi»[317]. Una divisione organica dei tre insegnamenti venne effettuata solo qualche anno dopo. In una lettera del 1823, si legge che avendo finalmente terminato il suo lungo corso egli era intenzionato ad abbreviarlo, riservando un anno alla storia, uno alla mitologia e uno ai costumi. Per il primo anno, dedicato alla storia, egli pensa di limitarsi esclusivamente ai «fatti più clamorosi e pittorici, specialmente sacri», per l'illustrazione dei quali si sarebbe servito delle stampe degli affreschi della Cappella Sistina, delle Logge e delle Stanze di Raffaello e di «altri celebri quadri» non specificati[318]. Per l'anno della mitologia Guattani chiede di poter avere l'*Admiranda* di Bellori, la celeberrima raccolta antiquaria di Pietro Sante Bartoli[319], insieme ad altre stampe di bassorilievi antichi, libri di medaglie e gemme, con in più le stampe degli affreschi della Galleria di Palazzo Farnese e della Farnesina. Per l'ultimo anno (i costumi) ritiene sufficiente servirsi dello stesso materiale del primo con l'aggiunta delle incisioni delle colonne Traiana ed Antonina, degli archi di trionfo e di quelle contenute nel volume di Andries Lens dal titolo *Les costumes des peuples de l'antiquité prouvé par le Monuments*[320] (1785).

Come per gli altri insegnamenti dell'Accademia di San Luca, anche la cattedra di storia, mitologia e costumi aveva i suoi concorsi, "prove estemporanee" in cui bisognava elaborare, in cinque ore, una dissertazione scritta intorno ad un argomento attinente le tre materie d'insegnamento. "L'arte e i costumi degli Egiziani" fu il tema di quello del 1824; "I costumi delle principali nazioni barbare" quello del '27. Del concorso del 1830 il cui tema prevedeva invece un "Parallelo tra Ercole e Teseo", ci sono rimaste le dissertazioni scritte dei quattro concorrenti[321]. I due candidati risultati vincitori *ex aequo* sono quelli che per supportare il loro 'parallelo' si avvalgono di numerosi esempi di statue e bassorilievi raffiguranti i miti in questione. In queste prove scritte pervenuteci si desumono chiaramente i contenuti delle lezioni di Guattani, compiutamente illustrati nei tre tomi editi nel 1838 da Carlo Cortini con una dedica a Bertel Thorwaldsen[322]. A proposito di queste *Lezioni,*

[317] *Ibidem*.
[318] *Ibid*., p. 87.
[319] Su P. S. Bartoli, cfr. da ultimi E. Gentile Ortona, M. Modolo, *Caylus e la riscoperta della pittura antica attraverso gli acquarelli di Pietro Santi Bartoli per Luigi XIV: genesi del primo libro di storia dell'arte a colori* («Studi sulla cultura dell'antico»; 10), Roma 2016.
[320] Racioppi 2002, p. 86.
[321] *Ibid*., pp. 87-88.
[322] cfr. *Lezioni* 1838, pp. V-VIII.

Guattani, lasciandoci ancora una volta percepire le ansietà connesse ai rischi economici di nuove imprese editoriali, scrive nell'autobiografia[323]:

«Aggiungerò per ultimo l'opera manoscritta di più volumi che dal 12 di questo secolo detto nella mia Scuola di Storia Mitologia e Costumi, il tutto adattato ai Giovani che studiano il disegno; che vuol dire con l'additazione e spiega de' monumenti che forniscono le pitture e i bronzi Ercolanesi, i vasi fittili, ed i marmi sculti de' Musei indigeni ed esteri che ho veduti. Per assicurazione del defonto Mr. Millin autore del Magazzino Enciclopedico manca quest'opera nella Repubblica delle lettere. Potrebbe in conseguenza meritare il nome di Classica non già per l'esecuzione, che ben conosco la mia pochezza, ma per la grandezza ed utilità dell'obietto. Ma dove si troverebbe chi ne faccia le spese?»

Le *Lezioni* sono una raccolta degli appunti stilati di volta in volta da Guattani perché venissero dettati in classe ai suoi alunni: per questa ragione il loro tono è estremamente colloquiale. Il testo - completamente privo di illustrazioni - ha inizio dalla creazione del mondo, nell'ambito di un quadro cronologico che Guattani intende estendere sino all'età contemporanea dividendo la storia in sette epoche, secondo la periodizzazione della *Istoria Universale* del Bianchini: egli tuttavia non riuscì ad arrivare più in là del regno di Giustiniano[324]. Il primo tomo è interamente dedicato alle vicende dell'Antico Testamento, delle civiltà egiziana, fenicia e persiana. Le vicende storiche di ciascuno di questi popoli si intrecciano alla descrizione minuziosa, sulla base delle fonti antiche letterarie e figurate, delle loro usanze, dei riti religiosi, delle diverse tipologie di armi e abbigliamento. Il secondo tomo ha per protagonisti i Greci antichi e grandissimo spazio è dedicato all'arte e alla mitologia; vi compaiono inoltre due sezioni riservate alla filosofia e alla geografia; stranamente assente è la sezione storica. L'ultimo tomo è dedicato ai Romani, in cui la narrazione serrata, dai toni quasi annalistici, delle vicende storiche dalla fondazione di Roma all'età di Augusto occupa quasi la metà dell'intero tomo; il restante è riservato alla storia dell'arte romana e ad un rapido *excursus* sulla storia dell'impero e della Chiesa fino alla morte di Giustiniano[325].

Per ovviare alla cronica mancanza di stampe, Guattani si serviva nelle lezioni di testi illustrati di sua proprietà: nella citata lettera al Pacca egli lamenta infatti di aver "sciupato" i libri suoi e quelli dei suoi amici[326]. La selezione dei testi adoperati riprendeva, semplificandolo, il modello delle diffuse raccolte antiquarie del tempo, da quella di de

[323] cfr. Appendice I.
[324] Racioppi 2002, p. 88.
[325] *Ibid*., pp. 88-89.
[326] cfr. A. M. Corbo, *art. cit. supra*, p. 109.

Montfaucon a quella del conte di Caylus. Accanto alla *Istoria Universale* di Bianchini, egli attinge infatti a diversi repertori illustrati, tra cui la *Galerie Mythologique: recueil de monuments pour servir à l'étude de la mytologie, de l'histoire de l'art, de l'antiquité figurée, et du langage allégorique des anciens* di Aubin Louis Millin[327] (1811), vero e proprio dizionario mitologico, e soprattutto il citato *Les costumes des peuples* del pittore ed erudito Andries Lens[328]. In quest'opera tutte le stampe sono introdotte da un lungo testo esplicativo, denso di riferimenti tanto ai monumenti da cui sono desunte le singole immagini quanto alle fonti storico-letterarie ad esse relative – vale a dire agli usi e ai costumi di egiziani, greci, frigi, traci, armeni, sciiti, germani, galli, israeliti, etruschi e romani! Le tavole sono frutto dell'assemblaggio di figurazioni tratte da monumenti diversi, dalla Colonna Traiana agli archi di trionfo ai bassorilievi vaticani e capitolini, o mostrano esempi di abbigliamento maschile e femminile, di scene rituali, di armi, armature, e strumenti musicali[329]. Analoghe nell'impostazione all'opera di Lens sono quelle di Dandré Bardon[330], docente di storia dell'École Royale des Elèves Protégés di Parigi, altrettanto frequentemente adoperate da Guattani, poiché composte appositamente per gli artisti: il compendio di storia antica dal titolo *Histoire universelle, traitée relativement aux arts de peindre et de sculpture* ed i *Costumes des anciens peuple, à l'usage des artists*. Oltre a Bianchini, Lens, Dandré-Bardon, nelle *Lezioni* non mancano ovviamente i riferimenti a Winckelmann: tuttavia le teorie estetiche dell' "immortale" Winckelmann in questa sede sono passate da Guattani in totale subordine rispetto alla ricostruzione filologica dei frammenti antichi, alla loro datazione o al loro significato simbolico. È il Winckelmann squisitamente archeologo quello che più gli interessa[331].

Il presupposto di questi manuali settecenteschi destinati agli artisti era il primato della pittura di storia, allora a capo della gerarchia dei generi: attraverso di essi gli artisti sarebbero stati in grado di muoversi senza tentennamenti sul terreno scivoloso della rappresentazione storica, mitologica, religiosa, facendo attenzione a che attributi, vestiario, arredi, gestualità, rituali e caratteri fisionomici, consolidati dalla tradizione figurativa antica, fossero pertinenti al soggetto trattato nelle loro opere. L'estetica classicistica settecentesca aveva sempre dettato

[327] Racioppi 2002, p. 89. Sul Millin, cfr. i saggi raccolti nel recente volume *Millin* 2012.
[328] Racioppi 2002, p. 89. Su Adrien Lens, cfr. E. Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays* , vol. VIII, Paris 1999, pp. 517-518.
[329] Racioppi 2002, pp. 89-93, figg. 2-4.
[330] cfr. E. Benezit, *op. cit.*, vol. IV, Paris 1999, pp. 223-224.
[331] Racioppi 2002, p. 93.

precise norme a cui il pittore di storia doveva attenersi: lo stesso Mengs, i cui scritti erano ben noti a Guattani, rimarcava questa necessità[332]. Proprio a questo proposito, nell'introduzione delle *Lezioni*, Guattani esordisce ricordando agli allievi «quante volte presero abbaglio eccellenti Artisti, massime nei costumi, o come sovente per trarsi da errore, astretti furono a consultare i sapienti»[333]. A ribadire l'importanza che veniva ad assumere il "sapiente", in veste di dispensatore di utili consigli agli artisti, era intervenuto lo stesso Francesco Milizia, altro autore molto citato da Guattani, che nel suo *Dell'arte di vedere nelle Belle Arti secondo i principi di Sulzer e di Mengs* chiudeva il paragrafo dedicato alla categoria dell'invenzione sottolineando quanto «chi è poi erudito e di gusto può rendere gran servizio agli artisti col presentare loro de' soggetti ricavati dagli avvenimenti più rimarchevoli, ch'egli avrà osservati nella sua lettura de' libri»[334]. L'indiscussa autorità di Milizia non faceva che confortare Guattani sulla grande importanza che il suo insegnamento deteneva all'interno dell'Accademia di San Luca: guidati dai suoi consigli, gli artisti sarebbero stati in grado di «bene inventare, e schermirsi dalle altrui censure»[335].

La mancanza di esempi illustrati da mostrare in classe doveva rendere questo corso assai poco stimolante, se non noioso, per gli allievi di San Luca. Lo dimostra lo scarsissimo numero dei frequentanti: soltanto quattro interni alle scuole, nel numero complessivo di sei[336]. Le ragioni di questa diserzione, motivata con ogni probabilità dal fatto che non fosse stato imposto alcun obbligo di frequenza ai corsi, vanno ad ogni modo ricercate anche altrove. Fin dal primo decennio del secolo si era infatti innescato un lento processo di emancipazione dalla rigida precettistica accademica e dai vincoli imposti dalla supremazia della pittura di storia, e già in occasione della mostra del Campidoglio del 1809 era stato esposto un gran numero di quadri da cavalletto, soprattutto paesaggi e ritratti[337]. Al di fuori dell'Accademia si configuravano pertanto nuovi scenari e nuove possibilità espressive che possono spiegare l'insofferenza dei giovani artisti nei confronti di quella cultura erudita ed antiquaria di cui Guattani era portavoce e che si concretizzava nelle dotte lezioni del sabato pomeriggio. In realtà il primato della grande pittura di storia classica veniva ormai messo in discussione

[332] Racioppi 2002, p. 93.
[333] *Lezioni* 1838, p. 1-2; cfr. Racioppi 2002, pp. 93-94.
[334] La citazione è tratta da F. Milizia, *Dell'arte di vedere nelle Belle Arti secondo i principi di Sulzer e di Mengs*, Venezia 1781, pp. 100-101; cfr. Racioppi 2002, p. 94.
[335] *Lezioni* 1838, p. 1; Racioppi 2002, p. 94.
[336] Racioppi 2002, p. 94.
[337] cfr. S. Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, t. I, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1991, p. 411.

anche all'interno della stessa Accademia. Lo dimostra la polemica sollevata da un breve scritto di Guattani del 1823, dedicato ad un bozzetto del pittore Giuseppe Errante raffigurante la morte di Antigone[338]. Le lodi di Guattani alla qualità del dipinto e la sua appassionata apologia delle grandi composizioni di soggetto storico furono stigmatizzate da un ignoto (forse Tommaso Minardi[339], firmatario di una *Proposta di riforma degli studi accademici di S. Luca*) che, sotto lo pseudonimo di Odoardo Franceschi, bonariamente irrise le sue qualità di critico d'arte, sottolineando ad esempio come «di Lionardo non si celebra il ritratto de la Giovanna, benché la sola testa ne sia condotta a fine…e ai nostri artisti non è quello un fonte di grave studio e di ammirazione, quantunque non ne apprezzino che la testa?»[340]. Il mercato artistico in continua espansione per la crescente richiesta di una committenza borghese, italiana e straniera, che privilegiava soggetti "minori" (ritratti e paesaggi *in primis*) aveva finito evidentemente con l'incidere, seppur ufficiosamente, anche sugli orientamenti dei docenti dell'Accademia di San Luca, che si erano visti costretti a rivedere le proprie posizioni. Non era dunque così grave se gli studenti trascorrevano il sabato pomeriggio al di fuori di quelle stanze dove Guattani discorreva intorno ai trionfi di Dario o alle sventure di Elettra[341].

6. Gli ultimi anni. Le polemiche con Carlo Fea e la battaglia sull'antiquaria, dalla parte di Lanzi e di Winckelmann.

In maniera ancora più indicativa delle questioni musicali e di quelle relative alla pittura di storia, sono le argomentazioni strettamente archeologiche a gettare luce sulla posizione di Guattani nella cultura del suo tempo: se ne parlerà nel capitolo III di questo lavoro; ne diamo qui qualche anticipazione di carattere più generale, relativa alla produzione degli ultimi anni della sua attività.

È ancora del periodo napoleonico la dissertazione sul celebre Pompeo Spada che egli aveva tenuto all'Accademia di Archeologia il 30 agosto 1813 "contro gli attacchi" di Carlo Fea (**fig. 14**), concretatasi poi nel testo de *La difesa di Pompeo ossia Risposta di G. A. Guattani alle osservazioni dell'a. C. Fea intorno a quella celebre statua del Palazzo Spada* (Roma 1813). Nel settembre 1812 Fea aveva fatto un'affermazione sensazionale: la famosa

[338] cfr. Appendice I; Racioppi 2002, p. 95; Rolfi Osvald 2012a, pp. 69 (e nota 197), 341.
[339] cfr. Rolfi Ozvald 2012a, pp. 69, 252, 269 (e nota 21), 354 (e nota 60).
[340] cfr. Racioppi 2002, p. 96.
[341] *Ibidem.*

statua di Pompeo della collezione Spada (**fig. 15**), venerata per secoli, a partire dalla sua scoperta, come quella ai piedi della quale Cesare era caduto assassinato nella Curia, non solo non aveva giocato quell'ironico ruolo nelle idi di marzo, ma non era affatto un Pompeo[342]. La sua tesi fu letta all'Accademia di Archeologia. Come preludio occorre ricordare che nell'agosto del 1806 Fea aveva scritto al Camerlengo avvisandolo che il Principe Spada aveva ricevuto un'offerta d'acquisto da parte del Principe Borghese a Parigi. Se la scultura si trovava ancora a Roma era dunque merito di Fea, che avrebbe dovuto sottoporla al suo scrutinio[343]. La scoperta di quella statua era testimoniata unicamente dalle *Memorie* di Flaminio Vacca che ne aveva indicato il rinvenimento nel 1552/3 ed il contesto, che cadeva tra due proprietà diverse. Il magistrato chiamato a giudicare quel caso controverso aveva suggerito che la statua fosse divisa a metà in modo da soddisfare entrambe i proprietari: Giulio II ne fu informato e salvò la scultura, comprandola per 500 scudi. In seguito fu donata al Cardinale Capodiferro[344]. Chi mai sognò che si trattasse di una statua di Pompeo? Fea si domanda. Doveva trattarsi di una persona semi-analfabeta. La sua argomentazione distruggeva punto per punto quell'attribuzione. Innanzitutto, la questione più importante: la testa non apparteneva al corpo. L'accettazione di questo dato avrebbe potuto subito porre fine al dibattito. Troppo grande in proporzione al corpo, di qualità ad esso inferiore, con il collo lisciato: nell'insieme di quella combinazione, insomma, un'anatomia non funzionante[345]. Se essa, inoltre, raffigurava un uomo di circa cinquant'anni, il corpo apparteneva ad uno di trentacinque. Sulle spalle, poi, rimanevano i nastri pertinenti ad una corona di cui, sul capo, non v'era traccia. Riguardo alla sua identità, la testa non risultava paragonabile a nessuno dei ritratti allora noti di Pompeo: né per il naso, né per il mento, né - cosa ancora più importante - per la capigliatura come descritta da Plutarco. La sua nudità inoltre era contraria all'uso romano e sarebbe stato offensivo per il senato incontrarsi in sua presenza. La presenza del globo e di una Vittoria era oltretutto un segno di ostentazione contrario al carattere di Pompeo[346]. Il fatto poi che fosse stata portata in luce in via de' Leutari[347] contrastava con quanto noto dalle fonti, e cioè che Augusto avesse spostato la statua dalla Curia dinnanzi

[342] Ridley 2000, p. 153, tav. 31.
[343] *Ibid*., p. 154 e nota 24.
[344] *Ibid*., p. 155.
[345] *Ibid*., pp. 155-156.
[346] *Ibidem*.
[347] cfr. MAI 1784, p. 93: «un elegante Esculapio…si è trovato ne' scorsi mesi nel cavare le fondamenta di una casa, che fabbrica il Cav. Pagliarini alla strada de Liutarj, pochi passi lontano dal sito, ove fu rinvenuta la celebre statua di Pompeo ora nel Palazzo Spada, di cui raccontò già le vicende nelle sue memorie Flaminio Vacca».

all'ingresso principale del teatro di Pompeo, in un luogo quindi eccentrico rispetto a quello del suo rinvenimento. Se la statua non era di Pompeo, a chi poteva appartenere? La valutazione riguardava esclusivamente il corpo che, per la presenza della corona, del globo e della Vittoria poteva essere attribuito all'età imperiale. La mano destra doveva essere originariamente sollevata e sostenere una lancia. Sul collo infine non v'era traccia di barba. Di tutte le possibili attribuzioni, Fea prediligeva quella a Domiziano: la scultura poteva rappresentarlo all'età di trent'anni; egli spesso indossava una corona di lauro ed era orgoglioso delle sue vittorie; la palma che supportava il suo lato sinistro poteva riferirsi alla conquista flavia della *Judaea*. L'argomento conclusivo di Fea era che la statua fosse stata rinvenuta priva della testa, dal momento che a Domiziano era stata applicata la *damnatio memoriae*. Nel concludere, Fea accentava in senso adulatorio la sua dissertazione: era compito dell'Accademia fare nuove scoperte e gettare nuova luce su ciò che già era noto; egli si era limitato semplicemente a seguire i passi di Winckelmann, Lanzi, Milizia e Mengs[348].

«Dopo avere da tanti lustri abbandonato il Foro per l'Antiquaria», e trovandosi «anche da molto tempo distratto da questa per nuove cure», Guattani, ormai sessantacinquenne, si dichiara nella premessa ormai «privo d'ogni ombra di eloquenza»[349]. Additando Fea, come più volte altrove, «tutto che amicissimo antiquario», è tuttavia proprio quella fetta della sua formazione che più di tutte percepiamo nell'acuminato dibattimento archeologico contro di lui. La sua *Difesa* è un capolavoro di arguzia spigolosa. La principale preoccupazione di Guattani è di riportare la celebre statua alla considerazione di cui aveva goduto per 259 anni. Egli inizia col riferirsi alla recente *performance* di Fea risalente all'inizio dell'anno - la questione del livello originario dell'arena del Colosseo[350]:

«Ma Dio mi guardi dal battermi in quell'Abisso ove l'arena si è da voi imaginata. Quell'aria a piombo m'impietrirebbe prima di vibrare un colpo: una metà degli spettatori non mi vedrebbe; e forse per l'oscurità ne andrebbe confuso il vinto col vincitore. …chiedo solo indulgenza ai lettori, se per seguirvi passo a passo verrò talvolta obligato a spostarmi dal punto della questione. Non è colpa mia se il vostro ragionamento ridonda di capricciosi episodj; e se nel ragionare vi fate bene speso oscuro come la Seppia, la quale s'involge nel suo negro liquore, se vedesi inseguita da pesci più grossi»[351]

[348] Ridley 2000, p. 156.
[349] *Difesa* 1813, p. 3.
[350] cfr. Ridley 2000, p. 159.
[351] *Difesa* 1813, pp. 5-6.

Le questioni in gioco, per Guattani, erano molto semplici. Innanzitutto, si trattava della statua di Pompeo? In secondo luogo, era quella ai piedi della quale Cesare fu assassinato? Flaminio Vacca provava una cosa sola: che la testa della statua era attaccata al corpo quando fu rinvenuta, poiché l'«anti-artistico» giudice aveva proposto di dividerla in due[352]. Il tentativo di Fea di provare che la testa non fosse originale era implausibile e sbagliato. Allo scopo di indebolire il Vacca, Fea lo aveva definito «scrittore niente giudizioso» e «cattivo scultore». Tutto ciò era irrilevante, perché egli stava semplicemente registrando ciò che lui e i suoi contemporanei avevano *visto*[353]. Tutti avevano sempre elogiato le sue *Memorie*, ristampate da de Montfaucon, Falconieri… e dallo stesso Fea! Vacca era anche un restauratore: inimmaginabile un restauratore di sculture che non menzionasse un dato così fondamentale come quello di una testa non pertinente. La prova finale della reputazione del Vacca era la sua sepoltura al Pantheon. Né lui né Fea - egli sottolinea con perfida ironia - sarebbero mai stati seppelliti lì: Fea in particolare, nonostante la sua ultima recente scoperta e nonostante tutti i suoi libri, o meglio, le sue note ai libri degli altri[354] ! Se le identificazioni erano state sino ad allora sbagliate, come si spiega la persistenza di questo errore dal 1553 al 1812? Fea rimproverava agli antiquari di essere sciatti. Guattani fa un affondo. Se qualcuno era sciatto, questo era Fea[355]:

«Nel 1790 riproduceste le Memorie del Vacca, e parlando di Pompeo ve n'usciste con un *ad aliam per indeterminato tempo*. Nel 1799 avendo la Statua fatto tragitto dal Palazzo Spada al Teatro di Apollo, dite voi stesso di esservi dato il pensiero di osservarla da capo a piedi, *e non ne scriveste una riga*. Di questa maniera siamo giunti al 1812. Un poco più che avreste tardato, ne avreste scritto dal vostro Ipogeo».

A cosa si doveva dunque l'intervento di Fea sul Pompeo Spada? Era stato Giuseppe Alborghetti nell'agosto 1812 ad aver attirato l'attenzione sui nastri presenti sulle spalle, che gli avevano suggerito l'originaria presenza di una corona sul capo. Anche lo spagnolo Giovanni Colomes, che era stato a Palazzo Spada, aveva notato la presenza di quei nastri. Fu soltanto dopo di loro che Fea *vide* qualcosa e, come al solito, aveva preteso di essere sempre stato di quella opinione[356]. Era lui ad esser colpevole di un giudizio affrettato, affamato

[352] *Difesa* 1813, p. 10.
[353] cfr. Ridley 2000, p. 159.
[354] *Difesa* 1813, pp. 12-13.
[355] *Ibid*., p. 15.
[356] *Difesa* 1813, pp. 15, 35; Ridley 2000, p. 160.

com'era di una gloria maniacale: quella di essere il primo a pubblicare quella scoperta. A questo punto Guattani si scalda, volgendosi all'edizione della *Geschichte* di Winckelmann[357]:

«Riguardo a quella bellissima Istoria delle Arti lascio che vi lodi chi ne ha voglia, io non mi oppongo; ma non andate superbo tanto di quelle note, figlie come sa il Mondo di tanti Padri. Non potrete negarmi poi che quel libro si volle far così dall'Autore per un libro elementare in quel genere: ora i libri elementari, caro il mio amico, devono esser brevi e concisi più che si può…Ricordatevi a questo proposito come il Sig. Baron De Gerando institutore degnissimo della nostr'Accademia Romana di Archeologia pochi mesi sono con sua lettera da Girona mi commise di proporre per Accademico il Sig. Mayer dotto Alemanno, per aver esso riprodotte tutte le Opere del Winckelmann con *note preziose*. Ecco gli effetti del cattivo esempio: ammesso pure che queste note siano di fatto preziose; note sopra note, commenti sopra commenti, citazioni sopra citazioni, si va all'infinito. Chi ora desidera avere il Winckelmann, ne vorrebbe tutte l'edizioni, e per non poterle avere tutte, non ne prende nessuna. Il vostro merito in fine quale sarà? Voi avete riprodotta la Storia con *note*, ed un Tedesco più dotto e più paziente di voi ha riprodotte tutte le sue Opere con *note preziose*».

Guattani ritorna quindi agli argomenti relativi alla pertinenza della testa. Fea aveva ammesso che il marmo era lo stesso nelle due parti. Il tentativo di mettere da parte quest'evidenza fondamentale non poteva essere tollerato. Vincenzo Pacetti aveva preso visione del marmo della testa e del corpo ed era assolutamente lo stesso in ogni dettaglio[358]. Pure ammettendo che la testa era sproporzionata rispetto al corpo e che maggior cura sarebbe stata necessaria per adattarla ad esso, le dimensioni alla fine non lo preoccupavano: una testa grande era evidenza di un grande cervello! Fea aveva provato ad ogni modo a differenziare le due parti su basi stilistiche. Il corpo era di stile eccellente, la testa di qualità inferiore, e il corpo apparteneva ad un uomo di quindici anni più giovane. Guattani ritiene queste opinioni del tutto soggettive: il corpo, peraltro, a giudicare dalla muscolatura, doveva essere quello di un uomo più vecchio[359]. Infine, il problema della corona perduta. La risposta era semplice. Essa era stata rimossa dalla stessa mano cui si doveva la rilavorazione della capigliatura. Alla fine del XVI secolo tutte le sculture Spada erano state restaurate, e il lavoro non era stato di alta qualità. La testa quindi apparteneva al corpo. Era un ritratto di Pompeo? Fea, che al Pompeo aveva inferto più colpi di quanti lo stesso Cesare aveva ricevuto ai suoi piedi, era contraddetto su questo punto da Maffei, da Winckelmann, e da tutti e tre i Visconti[360]:

[357] *Difesa* 1813, p. 17.
[358] *Difesa* 1813, p. 19; Ridley 2000, p. 160.
[359] *Difesa* 1813, p. 24.
[360] *Ibid*., p. 28.

«Avete un bel tempo ad uscirvene con una figura di preterizione: *che che ne dicano* il Winkelmann ed il Maffei. So bene che il secondo non lo stimate per niente, ed al primo avete riveduto ben bene il pelo con le vostre note, quantunque superate da *note preziose*. Nulladimeno sono due nomi assai rispettabili in Archeologia, e cominciamo a dir pure che sono due contr'uno. Aggiungetevi per terzo la ch. mem. di Gio. Battista Visconti, vostro Predecessore nel Commissariato delle Antichità, Direttore del Museo Pio-Clementino, e Numismatico ed Antiquario, così che non seppe mettere al mondo altri figli che Antiquarj e Numismatici famosi, Egli era tanto persuaso di questa somiglianza, che propose alla felice mem. di Pio VI. l'acquisto della Statua, per decorarne la Rotonda di quel Museo: e quanto a quel Papa amatore di sì fatte cose rincrescesse la ripulsa della Casa Spada, se mai nol sapeste, domandatelo ai suoi figli nostri colleghi, ed al Sig. Cav. Pacetti valente Scultore, cui sono *prae manibus* tutte le notizie antiquarie ed artistiche del nostro tempo, e delle quali non è avaro con nessuno come non lo è stato con me[361]. Egli mi ha di fatto soccorso ove mi precisava l'artista per li confronti scultorii, e dove mi bisognava l'istorico per i documenti, opinioni, e fatti accaduti a riguardo della Statua. Vengo assicurato che l'illustre Cav. Ennio Visconti, nella sua Iconologia Latina porti la stessa opinione di suo Padre…ed eccovi di già contro quattro eruditi di ben grosso calibro. Ma che mi vado io numerando, se tutta l'Archeologia di 3 secoli vi è contraria?»

Se poi l'argomento più importante era la mancanza del famoso ricciolo sulla fronte di Pompeo, il problema era inesistente: quel ricciolo non c'era mai stato perché nascosto dalla corona, oppure il restauratore l'aveva rimosso[362]. Riguardo infine alla nudità, questa non cozzava con la sua identificazione, essendo Pompeo un personaggio eroico: quella statua, inoltre, doveva essere stata confezionata in Grecia. Il paragone si fa, su questo punto, audace:

«volendosi a' giorni nostro dallo splendido e culto Pubblico Milanese innalzare un simulacro alla Maestà di Napoleone nostro Sovrano, cui non mi negherete il titolo d'*Imperator*, di *Magnus*, e di *uomo Straordinario*…come si è fatta la Statua? Nuda e colossale; vale a dire nel genere delle Eroiche, ed Achilee, tenenti l'Asta, quali Plinio asserisce usate anche in Roma»[363].

Attribuendo all'informazione fornita dal Vacca soltanto un generico valore topografico, questa era dunque l'unica statua di Pompeo rinvenuta nei pressi del suo teatro. Riguardo all'ipotesi che il corpo fosse quello di Domiziano, che aveva un fisico atletico, un fatto fondamentale lo escludeva: secondo Svetonio quell'imperatore aveva i piedi brutti, dato che si

[361] cfr. V. Pacetti, *Giornali*, II, c. 109v (Adi 26 aprile 1813) in *Pacetti* 2011, p. 349: «Ho consegnato al Signor Guattani i materiali per scrivere contro la lettera dell'Abbate Fea, assieme con la sua lettera e la lettera del Cavalier Boni, volendo dilucidare la verità sulla esistenza della statua di Pompeo della Casa Spada».
[362] *Difesa* 1813, p. 17.
[363] *Ibid*., p. 34.

rendeva evidente nel *Domiziano* Albani[364]. In appendice, infine, Guattani raccoglieva i giudizi di una moltitudine tra artisti (Vincenzo Pacetti, Francesco M. Laboureur, Carlo Albacini), anatomisti e antiquari (John D. Åkerblad, Pietro D. Marquez, bibliotecario alla Casanatense, e Lorenzo Re) che erano d'accordo con lui[365].

La risposta di Fea, elaborata il giorno stesso della dissertazione di Guattani, apparve più tardi[366] nelle *Notizie degli scavi* del 1813. Noi tralasciamo a questo punto la sua replica, per ricordare la verità definitiva, o per lo meno la più recente, sul Pompeo Spada. A Fea nessuno credette fino a quando Wolfgang Helbig nel 1886 e Rodolfo Lanciani nel 1897 si dichiararono in accordo con lui[367]. Una recente discussione concorda che il corpo sia di Domiziano, identificando nella testa, non originale, una creazione cinquecentesca, forse di mano dello stesso Vacca, modellata sull'esempio del Menandro-Virgilio[368].

Alla Restaurazione pontificia Guattani fu confermato nelle cariche. Escono ora i due ultimi volumi delle *Memorie enciclopediche* (1817 e 1819) concepiti e redatti nel 1816 e nel 1817: le notizie sono prevalentemente quelle sugli scavi di Roma e sui resoconti delle adunanze dell'Accademia Romana di archeologia[369]. Dopo il catalogo della Pinacoteca vaticana, Guattani trascorre l'ultimo decennio della sua vita prevalentemente dedicandosi agli studi antiquari, e cioè innanzitutto all'ultima faticosa impresa dei *Monumenti Sabini*, in tre tomi, editi a Roma tra 1827 e 1832, con una dedica al Cardinale Tommaso Arezzo, vescovo di Sabina[370]. Lo stimolo a comporre questa vera e propria guida storico-artistica e naturalistica della Sabina - contenente anche un «Saggio comparativo per conoscere l'epoche degli edifici antichi tanto sacri che profani»[371] - è la volontà di fornire una guida ai colti viaggiatori, ai quali raccomanda la visita non solo per i monumenti, ma anche per la salubrità dell'aria ed il «vario multiforme orizonte»[372], essendo peraltro

«esagerato in parte, in parte falso … essere quanto suole affacciarsi per iscoraggire chi ansioso talvolta si mostra di visitarla: mancanza di alloggi, difficoltà di trasporti, vie impratticabili, rusticità sabina, ruderi insignificanti.

[364] *Difesa* 1813, pp. 42, 47.
[365] *Ibid*., pp. 46-47.
[366] cfr. Ridley 2000, p. 161.
[367] cfr. Ridley 2000, p. 162 (W. Helbig, *Sopra un ritratto di Gneo Pompeio*, *RM* 1886, pp. 37-41; R. Lanciani, *Ruins and excavations of ancient Rome*, Boston-New York 1897, pp. 459-461.)
[368] cfr. Ridley 2000, p. 162. Per una sintesi sul tipo statuario del Menandro-Virgilio, cfr. L. Guerrini, C. Gasparri, *Il Palazzo del Quirinale. Catalogo delle sculture*, Roma 1993, pp. 55-58.
[369] Racioppi 2003, p. 510.
[370] cfr. *MonSab* 1827, pp. 3-6.
[371] cfr. *MonSab* 1827, pp. 65-117; Racioppi 2003, p. 510.
[372] *MonSab* 1827, p. 3.

Che che dir se ne voglia per lo passato, trovansi ora stabilite publiche e regolari vetture per comodamente percorrerla. Se molte delle vie traverse non sono rotabili, l'equitazione è per i Signori Oltramontani un piacevole giornaliero esercizio.»[373]

E se è vero che «la maggior parte de' suoi abitatori attende…alla coltivazione de' campi» tempo verrà che «onorati vedendosi da culti stranieri, prenderanno i Sabini medesimi de' monumenti loro, non che de' loro paraggi cura maggiore»[374]. L'opera era stata concepita negli anni francesi ed apprezzata, se non anche sostenuta, da Camille de Tournon - egli stesso appassionato disegnatore di quei monumenti[375]. Ce lo rivela la prefazione dell'opera, individuando un cantiere editoriale di durata pluriennale cui ancora attendeva, come s'è visto, ad un anno dalla morte[376]:

«sono più di due lustri che per parentele ed amicizie in Sabina contratte, dopoché al gradevole invito della sa. me. di Pio VII ripatriai, fatto già esperto in esplicare i ruderi della grandezza Romana, mi volsi a togliere dall'oblio letterario questa inclita terra nella lusinga che la Sabina, non meno che Roma stessa me ne avrebbe saputo buon grado.»

Le difficoltà, ancora una volta, erano state di natura economica, perché alla circolazione di un primo "manifesto" manoscritto dell'opera non erano seguite sufficienti associazioni, secondo un meccanismo che vedremo determinante anche per i *Monumenti*:

«se la pianta inaridì nello spuntare, è noto abbastanza che non fu mia colpa. E molto per verità mi fu caro quel primo manifesto circolasse manoscritto soltanto. Sino a che sulla fine del 1822, invitato da diversi illustri Sabini a riprendere le fila di questa tela publicai altro manifesto cui sottoscrissero non pochi. Fu allora che mi risolsi ad occuparmene decisamente, siccome ho fatto, con propormi di non escire in campo, se non dopo tutta aver preparata e disposta la materia; premuroso di non demeritare col publico quella fiducia che in opera di tal genere ho sempre goduta.»[377]

[373] *MonSab* 1827, p. 4.
[374] *Ibidem*.
[375] cfr. *Ibid.*, p. 5: «un giorno presentati avendo al ch. Diplomatico Francese Sig. Baron di Tournon ora Pari di Francia, e Consigliere di Stato, non senza qualche novità, alcuni disegni che feci fare delle Terme di Agrippa in Monte Bono, egli ebbe a confondermi con una serie copiosissima di ruderi di ogni epoca, delineati di sua propria mano in un viaggio che far dovette per la Sabina tutta. Ben vidi allora com'egli tenesse caro questo suo nobil lavoro, e quanto in mostrarlo ne andasse con ragione superbo».
[376] *MonSab* 1827, p. 7.
[377] *Ibid*., pp. 8-9.

Figlia degli interessi e delle ricognizioni autoptiche alla base della *Sabina* è *La difesa della spelonca di Egeria nella valle della Caffarella* (Roma 1825), altra dissertazione volta a controbattere una tesi di Fea che, insensibile al fascino della leggenda, si rifiutava di identificare la grotta con il luogo in cui, secondo le fonti, Numa Pompilio si intratteneva in colloqui con la ninfa Egeria[378]. «A turbare la pace di così insigne monumento il più antico di Roma, l'unico di Numa»[379] erano state le osservazioni che Fea aveva riversato ne il *Prodromo di nuove osservazioni e scoperte fatte nelle Antichità di Roma*, pubblicato dal Bourliè dal 1816 e nelle *Varietà di notizie Economiche, Fisiche, Antiquarie* del 1820. Grazie ad uno scavo attraverso cui aveva fatto «spurgare dal fango e dalle macerie l'interno» della grotta nonché abbattere un lavatoio moderno lì dislocato, «dando lo scolo possibile alle acque copiose che vi sgorgavano da varie parti», Fea era arrivato a mettere in luce, al di sotto dell'impiantito attuale di selciata grossolana, «l'antico impellicciato di serpentino» e le pareti con «riquadri di verde antico» – «colori amendue in armonia colla verdura d'intorno all'edifizio» – e così anche le nicchie che «impelliciate in tondo di marmi bianchi, aveano musaico a varj colori di pasta di vetro nella conchiglia; indizio, coi marmi colorati, di un'epoca imperiale»[380]. Il rinvenimento poi del torso di un *Faunetto* e di un *Fonte giovane* acefalo, simile a quello del Museo Pio-Clementino «ristaurato per Bacco», lo avevano correttamente spinto a ritenere un ninfeo l'intero complesso[381]:

«senza indizio di grotta naturale, che per la descritta qualità del terreno nemmen poteva esservi; e i passi degli autori antichi, che si sogliono recare per qui sostenere la fonte di questa Ninfa, bene esaminati, sono per me una prova dimostrativa, che senza fondamento alcuno si è qui voluta ritrovare la medesima dagli scrittori antiquarj degli ultimi secoli; l'uno al solito copiando dall'altro inconsideratamente; amanti soltanto del più meraviglioso, e di applicare nomi famosi, e classici ai monumenti comunque potessero loro convenire».

Nella nuova edizione (1818) della *Roma Antica* di Famiano Nardini, Antonio Nibby aveva sposato la tesi del Fea: «peggio mi duolse» scrive Guattani «che l'illustre autore del nuovo commento adottasse anch'egli una così spiacevole novità»[382]. Sono dunque queste le

[378] cfr. Racioppi 2003, p. 510.
[379] *Egeria* 1825, p. 4.
[380] C. Fea, *Prodromo di nuove osservazioni e scoperte fatte nelle Antichità di Roma*, Roma 1816, pp. 28-29.
[381] *Ibid*., p. 30.
[382] *Egeria* 1825, p. 5.

circostanze che lo spingono a rompere il silenzio contro questa nuova ed arbitraria interpretazione che intendeva[383]

«togliere alla nostra spelonca un credito prescritto dalla *tradizione* la più costante, autenticato dalla *storia*, e stabilito da sommi ingegni, padri e maestri nostri… non già che attribuissero a Numa l'opera laterizia e reticolata, le incrustazioni marmoree, gli stucchi ed altri posteriori abbellimenti di quella grotta che sogno questo sarebbe stato. Sogno per altro non fu il riconoscere e toccar con mano tutti gli indubitabili indizj di quel celebre luogo la valle, l'antro, il fonte, il bosco, le prata come per l'appunto ci vengono descritti da Livio e da Plutarco»

nonché da un passo della satira III di Giovenale dalla cui nuova e più precisa interpretazione era sorta la confutazione di Fea.

Sarebbe semplice, a questo punto, stigmatizzare la posizione di Guattani evidenziata da questi ultimi suoi interventi antiquari in termini di un'arretratezza, nel confronto di una più corretta visione scientifica, di ambito schiettamente archeologico, incarnata da Carlo Fea. Sotto questa luce, le polemiche appena analizzate lo renderebbero a tutti gli effetti un nano sulle spalle di un gigante. Non è in dubbio che, rispetto al Guattani, Fea risulti una figura molto più vicina all'archeologia contemporanea; tanto quanto possono esserlo il conte di Caylus o Scipione Maffei in relazione a Winckelmann[384]. Non è tuttavia nostro obiettivo evidenziare le sorti progressive della nascente scienza archeologica con i suoi primati, quanto piuttosto analizzare, attraverso il nostro protagonista, il suo tortuoso farsi. Citando A. Momigliano, si trattava in questo caso di quella urgente dialettica tra «literary» e «non-literary evidence» su cui andava riflettendo la nuova storia[385]. Non stupisce quindi di ritrovare proprio Fea in una posizione ribaltata rispetto a quelle appena evidenziate dal *Pompeo Spada* e dalla *Spelonca di Egeria*, all'interno della durissima polemica che lo aveva visto contrapposto, nel 1786, ad Onofrio Boni, redattore, insieme a Giovanni Gherardo de Rossi del periodico «Memorie per le Belle Arti»[386]. Lo scontro - uno dei più duri di quegli anni, da cui le armi della critica uscirono affilate - avvenne, almeno inizialmente, dai banchi di due diverse redazioni, dibattendo Boni dalle «Memorie» e Fea dal «Giornale delle belle arti» di Arcangelo Casaletti[387]. Questa violenta quanto farraginosa diatriba se, per un verso, illumina zone

[383] *Egeria* 1825, pp. 5, 8-9.
[384] cfr. Franzoni 2008, p. XXIII.
[385] cfr. A. Momigliano, *Ancient History and the Antiquarian*, *Journal of the Warburg and Institutes*, 13, 1950, p. 304.
[386] cfr. Rolfi Ozvald 2012a, pp. 149-192.
[387] Sulla polemica: Ridley 2000, pp. 41-45; Rolfi Ozvald 2012a, pp. 168-179.

d'ombra dei modi del dibattito e dei rischi di esposizione cui era soggetta la pubblicità delle opinioni nella Roma curiale, per l'altro rende ancora una volta conto dell'urgenza del confronto sui modi di intendere lo studio dell'antico e i metodi di quella disciplina che Ennio Quirino Visconti aveva definito la "fiaccola della storia"[388]: per Fea filologia dei testi letterari, per Boni filologia della fortuna visiva dell'antico, patrimonio di impronte che, seguendo l'indirizzo di Giambattista Piranesi, andava confrontata con la pratica del sondaggio e rilievo sul campo, *conditio sine qua non* dell'antiquaria, intesa come studio attivo del modello dell'antico, tanto sul piano conoscitivo che didattico[389]. Ne ripercorriamo brevemente gli elementi perché essenziali a rilevare il quadro in cui va collocata la posizione di Guattani e a dare una misura di quel tortuoso farsi della scienza archeologica, all'interno del quale le posizioni assunte di volta in volta dai protagonisti divengono tutto sommato relative al suo più generale costituirsi. La connessione tra la polemica Guattani/Fea del 1813 e quella Fea/Boni del 1786 è stabilita peraltro dallo stesso Boni, quando il 25 ottobre del 1813, faceva giungere a Parigi, tramite il giovane marchese Gino Capponi, una lettera all'amico Gaetano Marini aggiornandolo sulla controversia che agitava Roma circa l'interpretazione del *Pompeo Spada*, soggiungendo: «so che a Roma farebbero volentieri tornare dagli Elisi Bajocco a fare una passeggiata sui Sette colli»[390]. Il Bajocco cui Boni faceva riferimento era un polemico *pamphlet* che egli aveva pubblicato nel 1786, sotto lo pseudonimo di una famosa macchietta romana, il mendicante Baiocco appunto. Venticinque pagine, con falso luogo d'edizione, Cosmopoli, e col titolo di *Lettera di Bajocco al ch. Signor Abate Carlo Fea giureconsulto o sia Memorie per servire alla STORIA LETTERARIA di questo nuovo Scrittore di ANTIQUARIA, e BELLE ARTI*[391]. Il *pamphlet* rende conto dei motivi di fronda del circolo alle spalle delle «Memorie per le belle Arti» - di cui, almeno inizialmente, fece parte anche Guattani - nei confronti di uno degli intellettuali di punta della futura amministrazione di Pio VII. Ai motivi di gelosie, sempre dietro l'angolo in quelle dispute, dobbiamo aggiungere il peso assunto da Seroux d'Agincourt e Luigi Lanzi nella vicenda anche di quel periodico, come vedremo più dettagliatamente nel prossimo capitolo. Lanzi può essere individuato come uno dei tramiti, insieme a Carlo Amoretti, dell'insistere di Baiocco sui luoghi dell'*Elogio* di

[388] cfr. Rolfi Ozvald 2012a, pp. 17-18, 173.
[389] *Ibidem*.
[390] cfr. *ivi*., p. 177 (Lettera da Firenze del 25 ottobre 1813 inviata a Parigi tramite il marchese Gino Capponi: BAV, Vat. Lat. 9045, f. 187 v).
[391] *Ivi*., pp. 176-177.

Winckelmann di Christian G. Heyne[392]. Recitato a Kassel e pubblicato a Lipsia nel 1778, l'*Elogio* circolò in Italia nella traduzione approntata da Amoretti come introduzione all'edizione milanese[393] della *Storia delle arti del disegno presso gli Antichi* del 1779. Heyne aveva insistito sull'importanza del metodo comparativo applicato alla storia delle arti da Caylus, conoscitore profondo dei «loro aspetti meccanici», e sull'accompagnare «una lettura immensa degli antichi libri greci e romani» con le «nozioni fondamentali della scultura, pittura, e architettura» aggiungendo che alla conoscenza del «meccanismo»[394]:

«fa d'uopo molto vedere, e collo studiar di continuo le migliori opere dell'arte sì antica che moderna formarsi un gusto sicuro, e apprendere al tempo stesso ciò che intorno ad esse è stato pensato finora o scritto, e quindi profondamente riflettervi».

Secondo Heyne, il «maggior servizio» che Winckelmann aveva reso all'antiquaria era stato quello di «rimetterla nel suo vero sentiere, cioè di rivolgerla allo studio delle arti del disegno», su cui mai avevano scritto gli artisti ma solo eruditi senza conoscenza delle arti[395]. Boni si spinse quindi sino a rivendicare il «merito intrinseco» della tecnica e pratica dell'arte, la «meccanica» cui Heyne richiamava l'antiquaria come unico fondamento per una storia senza «equivoci»[396]. Calcando il colloquio costruttivo tra antico e moderno, la *Lettera di Baiocco* si collocava nel duplice sentiero che conduceva a rivedere il rapporto tra fonti e opere nel più vasto contesto, come recitava il titolo, degli scritti di "Antiquaria e Belle Arti". Una duplicità di sguardo tra passato e presente in cui si riconosce l'impronta più visibile di Luigi Lanzi[397]. Nella *Risposta dell'abate Carlo Fea giureconsulto alle Osservazioni del Sig. Cav. Onofrio Boni*, uscita dalla stamperia Pagliarini e scritta dalla biblioteca Chigi il 21 giugno 1786, era in primo luogo il metodo «di far la critica» del libro ad essere preso di mira. Prima di entrare in argomento, Fea richiamò a modello delle 'censure' di libri quello dell'Indice dei libri proibiti, ovverossia la pratica di consultare gli autori prima di giudicarli[398]. Fea quindi argomentò la sua risposta per ben 32 pagine, tagliando corto con lo spirito giocoso, quanto polemico del *pamphlet* pubblicato da Boni. Il caso Bajocco-Boni pone

[392] Rolfi Ozvald 2012a, pp. 177-178.
[393] cfr. Rolfi Ozvald 2012a, pp. 17-18; Ferrari 2001, pp. 78-79.
[394] Heyne 1779, pp. XLI, XLIV; cfr. Ferrari 2001, pp. 75-101.
[395] cfr. Rolfi Ozvald 2012a, p. 175.
[396] cfr. *ivi*, pp. 177-178.
[397] cfr. *ivi*, p. 178.
[398] cfr. *ivi*, p. 176.

innanzitutto una questione generale che, come ha evidenziato Serenella Rolfi, è quella dell'esercizio del giornalismo artistico[399]. La riflessione sugli strumenti degli estensori dei fogli e sulle armi della critica, prendeva corpo su uno sfondo romano in cui piano personale, anonimato e dibattito pubblico, avevano effetti drammatici. Boni rende conto in prima persona, come peraltro lo stesso Guattani nelle *Memorie enciclopediche*, dei rischi personali corsi dagli estensori di giornali. Ciò consente di spiegare la ricorrente circostanza negli stessi *Monumenti Antichi Inediti* di articoli scritti da "Anonimi antiquari". Nonostante il rimprovero che lo stesso Sigismondo Chigi fece pervenire, per mezzo di Visconti, a Fea, per averlo coinvolto pubblicamente, utilizzando la biblioteca del suo palazzo quale luogo di partenza della *Risposta* a Boni, non è infatti improbabile che gli strascichi di quella polemica debbano riconoscersi tra i motivi dell'allontanamento volontario di Boni dalla redazione delle «Memorie per le Belle Arti»[400].

È importante ricordare che l'occasione di scivolare dal piano della carta stampata a quello personale era stato l'estratto sul terzo volume della *Storia delle arti del disegno presso gli Antichi* di Winckelmann - stampato da Pagliarini e curato da Carlo Fea[401], dove Fea vi aveva aggiunto le *Osservazioni sull'architettura degli antichi* pubblicate a Leipzig nel 1762. L'estratto era apparso a cura di Boni sulle «Memorie per le belle Arti», suddiviso in fascicoli, a partire dal marzo 1786. All'ombra della citazione premessa alla pubblicazione dei fascicoli, tratta dal *De architectura* di Vitruvio - *qui autem ratiocinationibus et litteris solis confisi fuerunt, umbram non rem persecuti videntur* -, l'estratto entrava nel vivo del nodo posto dalla riflessione sui metodi della nuova storia incarnati dall'opera di Winckelmann[402]. Vitruvio consentiva a Boni un punto di vista esterno sia all'autore, Winckelmann, che all'annotatore Fea. Il quadro era dato da un curatore passato

«all'improvviso dai serj, e meno piacevoli studi legali, per i quali era già noto al pubblico, ai più ameni, e brillanti di quella parte di Antiquaria, che risguarda le Belle Arti, con straordinario coraggio, e pertinace fatica si è dato la pena di riscontrare le innumerabili citazioni di Winckelmann, di rettificarle, correggerle, aumentarle, corredando il tutto con molte altre sue note, piene di erudizione. »[403]

[399] cfr. *ivi*, pp. 173, 178-179.
[400] cfr. *ivi*, pp. 178-179.
[401] cfr. *ivi*, p. 173.
[402] *Ibidem*.
[403] O. Boni, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi di Giovanni Winckelmann tradotta, corretta, ed aumentata dall'Abate Carlo Fea Giureconsulto*, t. III, Roma 1784, in «Memorie per le Belle Arti» II, 1786, marzo, p. LXV: cfr. Rolfi Ozvald 2012a, p. 174.

Dall'altra da un autore, Winckelmann, sostenitore «nelle sue lettere (che) altro è lo studio dell'Arte, altro lo Studio della Critica»[404]. Ma sulle fonti di quel III libro della *Geschichte* curatore e autore erano chiamati davanti al banco di prova della pratica sul campo tramandata dai maestri del Cinquecento italiano, fonti primarie per uno studio comparato dell'architettura antica, rispetto alla pura erudizione letteraria e alla guida del *De Architectura* di Vitruvio. Boni riprendeva anche qui echi dell'ossatura critica dell'*Elogio* di Heyne. Rispetto tuttavia ai giudizi positivi di quest'ultimo, Boni sosteneva posizioni molto più estreme, riprendendo i pareri espressi ad esempio da Giovanni Battista Casanova - autore della beffa del falso *Giove che bacia Ganimede* che insieme a Mengs presentò a Winckelmann come opera antica[405] - circa l'idea del pesante debito contratto dall'antiquario con lo stesso Mengs. Secondo Casanova, infatti, l'interesse e la bellezza della *Storia delle arti* dipendeva dal fatto che Winckelmann avesse consultato Mengs, mentre le *Osservazioni sull'Architettura degli Antichi* erano spesso «mancanti del sugo, e della sostanza delle prime» perché egli non aveva consultato un architetto come «consultò un gran Pittore nelle altre»[406]. Quelle considerazioni introducevano il giudizio di Boni in merito al "vantaggio" per le arti delle *Osservazioni sull'Architettura degli Antichi* per le quali «a riserva di poche cose, di mera letteratura», si rimandava piuttosto alle «osservazioni fatte con l'occhio di Architetto sulle fabbriche degli antichi» da Leon Battista Alberti, Serlio, Palladio e Scamozzi, uomini chiamati a ricondurre nel solco di una lunga tradizione visiva, l'esame delle opere[407]. L'estratto di Boni metteva quindi in campo il nodo cruciale interno alla storia delle arti, nell'intreccio di fonti letterarie e conoscenze della meccanica dell'arte:

«senza le prime un artista non sarebbe mai un erudito, ma sarebbe sempre un artista: senza però le seconde un letterato non potrà mai discorrere fondatamente dell'arte»[408]

Dalle «Memorie per le belle Arti» Boni si faceva dunque interprete della reciprocità tra pratica architettonica e antiquaria che in quegli stessi anni Guattani, dal foglio dei «Monumenti Antichi Inediti» riconduceva a Giambattista Piranesi, «il più coraggioso

[404] O. Boni, *art. cit.*, p. LXVI.
[405] cfr. Rolfi Ozvald 2012a, pp. 174-175. Sul *Giove*, cfr. O. Rossi Pinelli, *Le arti nel Settecento europeo*, Torino 2009, pp. 213-216, 259-262, 264-266.
[406] cfr. Rolfi Ozvald 2012a, p. 175 e nota 135.
[407] cfr. *ivi*, pp. 175-176.
[408] O. Boni, *art. cit.*, p. LXVII.

investigatore delle antichità che vedessero il nostro, ed i passati Secoli», citandolo a proposito degli scavi sul Palatino, disegnati di notte, all'insaputa dell'abate Rancoureuil, che ne aveva la privativa[409].

Ronald T. Ridley ha scritto che Carlo Fea «vive precisamente il tempo in cui il giorno dell'antiquario cede il posto a quello dell'archeologo»[410]: in quello stesso tempo, si può aggiungere, l'antiquario e l'archeologo possono anche convivere, contraddittoriamente, all'interno della stessa coscienza, come una doppia personalità. Questo riguarda - ed è un gioco di specchi - tanto Fea che Guattani. È tuttavia straordinariamente interessante rilevare quanto Guattani, abate antiquario avvezzo all'arte di vedere di Milizia, formatosi alla scuola della critica oculare di Visconti e dentro le approfondite visioni monumentali di Piranesi, rinunci ai suoi occhi in nome della tradizione e delle Autorità, vale a dire, nella definizione di Quatremère de Quincy, «le leggi e gli usi, le testimonianze dei grandi scrittori, le opere il cui merito è accertato dai suffragi di tutti i tempi e di tutti i paesi»[411]. Si tratta di una vera e propria aporia della visione. Abbiamo visto che per Guattani possono essere Autorità anche le opinioni di accreditati artisti contemporanei. Non solo. Nell'irresolubilità di alcune interpretazioni, è addirittura la *vox populi* a farsi dirimente. Il caso della statua del *Filosofo sedente* di Palazzo Spada, è sintomatico[412]:

«si ponga la lente su quelle greche lettere (presenti sulla scultura: N.d.R.), quindi si ascolti per primo, chi? Il depositario delle pubbliche opinioni; l'eco innocente, e fedele, di tante voci erudite, quante sono le culte persone, indigene, e straniere che vengono di continuo a visitarlo: il *custode* voglio dire di quell'invidiabile pian terreno del Palazzo *Capo di Ferro-Spada*, ove serbasi il *Semi-anonimo*. A tre sento (dice egli) ridursi le varie opinioni sulla figura in questione. Dopo un leggere e rileggere que' tronchi caratteri: dopo il convenire che sono i medesimi di certa e genuina antichità: dopo un attento osservare della figura com'è, come vi stà ec. chi mastica fra' denti *Antistene*, chi borbotta *Aristotele*, chi *Aristippo*.»

Nella dialettica tra una storia dell'arte antica perseguita, o perlomeno bilanciata, mediante metodologie empiriche proprie delle scienze[413], e una storia dell'arte antica ancora

[409] cfr. Rolfi Ozvald 2012a, p. 176 e il III capitolo di questo lavoro.
[410] Ridley 2000, p. 426.
[411] cfr. *Encyclopedie Méthodique, Architecture*, t. I, Paris 1788, p. 175 (Quatremère de Quincy, Autorité *ad vocem*).
[412] MAI 1805, p. 164.
[413] È peraltro attorno a quegli anni che i due diversi ambiti, scientifico e umanistico, si andavano definendo in senso moderno con metodi che, pur nella reciproca influenza, davano corpo ad una loro definitiva separazione, cfr. Pinelli 2011, p. 212.

prevalentemente intesa come *connoisseurship* ed erudizione, Guattani si trova dunque a dar voce spesso a quest'ultima, ed è il problema alla base anche delle intolleranze di J. Zoëga e P. A. Pâris. Pâris peraltro lo attacca - ma mai pubblicamente - proprio nell'ambito in cui egli fu più esperto, come più volte sottolineato: quello delle conoscenze architettoniche. Nello scambio virtuale di battute che i due studiosi si rivolgono, ricostruito da Pierre Pinon[414] attraverso le annotazioni di Pâris alla *Roma Antica*, l'architetto francese, con acuta metafora visiva, arriva al limite dell'insulto quando Guattani osa scrivere, sulla base dello Scamozzi, che l'«intavolamento» del tempio di Giove Statore è «un po' magro»[415]:

«Mr le professeur d'architecture *mettés mieux vos lunettes*. Cet entablement est un des plus forts de l'Antiquité à Rome. Il y a plus du quart de hauteur des colonnes; l'exterieur du Panthéon, ainsi que le temple de Faustine et d'Antonin ont moins du quart ainsi que beaucoup d'autres»[416]

Guattani non è ancora tra quegli antiquari che «cherchent d'abord et avant tout des objects» perché «le mots les interessent moin que le choses»[417]. Egli è piuttosto ancora interamente all'interno del nesso tra l'erudizione e la scienza, nel momento in cui quel nesso «sta per infrangersi e a separarsi saranno testi e oggetti, filologia e archeologia»[418]. Il suo giudizio su Caylus, contenuto in alcune osservazioni circa una scultura di Esculapio conservata nello studio del Pacetti, risulta a questo punto illuminante. Caylus, con una "spiritosa congettura", aveva ritenuto che[419]

«il…serpente possa alludere all'alambicco tanto necessario nella chimica, ch'è una parte essenzialissima della medicina; congettura ch'egli stesso ributta, e che noi rimanderemo fra gl'altri abbagli di quell'antiquario per altro grandissimo; il quale, *se a quanto possedeva di prattica, congiunto avesse altrettanto di erudizione*, superato avria l'istesso Winckelmann».

Guattani è consapevole della grandezza di Caylus: la sua attenzione per la *prattica*, cioé per i materiali, le tecniche antiche, gli strumenti della vita quotidiana e il loro uso, non era tuttavia bilanciata da un sufficiente livello di erudizione, elemento che lo avrebbe reso superiore allo

[414] cfr. Pinon 2007, pp. 353-355.
[415] RA 1805, p. 24 e nota 2.
[416] Pinon 2007, p. 353.
[417] Schnapp 1980, p. 13.
[418] Rao 1996, p. 135.
[419] MAI 1784, pp. 91-92.

stesso Winckelmann. Per Guattani dunque è inconcepibile sganciare la *prattica* dall'erudizione, ovvero dalla tradizione; altrettanto inconcepibile, dunque, ridurre il compito dell'antiquario esclusivamente a *comparer* e *classer* tanto le opere d'arte quanto il più piccolo frammento d'oggetto d'uso comune, come voleva Caylus[420]. Questa presa di distanza coinvolge il senso del rapporto instaurato col passato. Gli sforzi di uno studioso come Caylus sono tutti diretti alla ricostruzione del passato, delle sue tecniche, come delle opere d'arte perdute, e l'esperienza dell'antico finisce per essere quella di una visione cui si assiste da fuori: l'antiquario va incontro ad un passato ricostruibile, accostabile e attraente in ragione di una prossimità che trapela nelle opere d'arte come negli oggetti della vita quotidiana[421]. Per Guattani, come per Winckelmann[422] e Lanzi, l'antiquario, al contrario, porta il passato verso il presente. Le oscillazioni e i rinvii tra la situazione odierna della cultura, della società, dei modi di vita, e quella degli antichi diventano quindi motivi di fondo, costanti tanto quanto l'attenzione agli sviluppi e alle opere dell'arte antica. I dati spaziali e temporali per questa ragione entrano in un contatto inusitato e dinamico, allo stesso modo in cui Winckelmann paragona lo stile di una gemma etrusca con quello di Michelangelo o di Raffaello[423]. In questo quadro si spiegano i continui rimandi all'arte del Cinquecento, del Seicento, come a quella contemporanea, generati da motivazioni più ricche della sola erudizione. È il modello conoscitivo cui Guattani dà corpo nell'impaginato dei suoi periodici, i *Monumenti* e le *Memorie,* fondati su un'idea dell'antiquaria intesa, per riprendere ancora una volta le parole di Visconti, come «facoltà che presiede alle belle lettere, che guida le arti, che è la fiaccola della storia»[424]. Laddove in Caylus il moderno scopre e visita l'antico, in Guattani come in Winckelmann l'antico entra nel moderno e lo trasforma, poiché il passato viene rievocato non per riviverlo, quanto per animare il futuro[425].

Ritorniamo quindi ai momenti conclusivi della biografia di Antonio Guattani. Alcune altre brevi opere archeologiche di questo periodo sorgono, nelle stanze di S. Apollinare, dalle necessità di pubbliche *expertise* richieste all'Accademia di Archeologia da privati o pubblici

[420] cfr. Franzoni 2008, p. XXIV.
[421] *Ibidem*.
[422] cfr. sull'argomento: É. Décultot, *Les lectures françaises de Winckelmann: enquête sur une généalogie croisée de l'histoire de l'art,* in *Écrire l'histoire de l'art. France - Allemagne; 1750 – 1920*, Paris 2000, pp. 49-65; Ead., *Johann Joachim Winckelmann (1717-1768),* in *Klassiker der Kunstgechichte. 1. Von Winckelmann bis Warburg,* a cura di U. Pfisterer, München 2007, pp. 12-28.
[423] Franzoni 2008, p. XXV.
[424] E. Q. Visconti, *Due discorsi inediti di Ennio Quirino Visconti, con alcune sue lettere e con altre da lui scritte, che ora per la prima volta vengono pubblicate*, Milano 1841 (1785), p. 28; cfr. Rolfi Ozvald 2012a, pp.17-18.
[425] cfr. Franzoni 2008, p. XXV.

possessori di antichità. È il caso della *Spiegazione di un bassorilievo denominato "I fanti scritti" di Carrara* (Roma 1819) occasione della quale è un calco di quel monumento realizzato da Antonio d'Este, scultore e accademico di San Luca, per invito dell'allora presidente dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, il conte Bernardo Monzoni. Guattani vi riconosce, nei tre personaggi raffigurati (Giove, Ercole, Libero), la divinizzazione dell'imperatore Settimio Severo e dei suoi figli Caracalla e Geta[426]. D'Este era stato a Carrara con Antonio Canova a fare visita alle cave antiche progettando una pubblicazione di tutti i materiali classici scolpiti in quel marmo e in quel sito in età romana: ai rilievi pure eseguiti, non aveva fatto seguito la realizzazione del progetto[427]. Era stato lo stesso D'Este a presentare all'Accademia il manufatto rinvenuto ad Atella ed appartenente al Cardinale De Gregorj[428] oggetto della successiva *Dissertazione sopra un antico elmo campano* (Roma 1821), dove si trovano chiarite le ragioni, o perlomeno quelle ufficiali, di tutti i brevi interventi di questo periodo:

«accettai l'amichevole invito, né a ciò mi spinsero meno la singolarità dell'antico, le premure del Porporato, e quel dovere che incombe ad ognuno di noi di prestarsi in soddisfare col massimo zelo a coloro che ci consultano; per cui sempre più si conosca e si apprezzi l'utilità di questo nostro istituto»[429].

La *Lettera sopra una Statua di Pallade in Basalte scoperta nella villa di Lucullo in Posillipo* (Roma 1821) ha invece per oggetto una scultura in proprietà di Giovanni Maldura che l'aveva rinvenuta «in *Marocchiano* a Posillipo» nelle rovine di una villa romana[430]. A partire da Winckelmann che nella sua storia delle arti aveva attribuito tutti i lavori in basalto verdognolo o agli Egiziani o ai Greci[431], l'argomentazione intende qui escluderne la manifattura etrusca.

[426] Su questo rilievo cfr. G. Tedeschi Grisanti, *I fanti scritti di Carrara in un codice inedito di Giovannantonio Dosio*, in *Atti e Memorie. Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenensi*, 11.4, 1982, pp. 373-382. La studiosa ne ha precisato l'interpretazione relativa alla connessione di Caracalla e Geta con l'iconografia dei Dioscuri a partire da un manoscritto di Giovannantonio Dosio che rappresenta il rilievo integro, privo delle mutilazioni causate successivamente dalle mine impiegate nelle operazioni di scavo e delle firme apposte da personaggi illustri visitatori delle cave.
[427] cfr. E. Dolci, *Le cave e i marmi delle Alpi Apuane: la memoria dell'antico nella letteratura storica e archeologica fino al secolo XVIII*, in *Le ricerche archeologiche in provincia di Massa-Carrara*, a cura di E. Giannichedda, R. Lanza, 2003, p. 61.
[428] *Elmo* 1821, pp. 345, 347.
[429] *ivi*, p. 347.
[430] *Pallade* 1821, p. 322.
[431] *Pallade* 1821, pp. 323-324.

La scultura, una rappresentazione arcaistica di Athena del II d.C., entrò poco dopo a fare parte della collezione Demidoff ed è oggi a Pietroburgo[432].

[432] cfr. R. Belli Pasqua, *Sculture di età romana in "basalto"*, Roma 1995, p. 87, nr. 32, tav. XXXVIII.



Fig. 1. Giuseppe Antonio Guattani (*Lezioni* 1838)



Fig. 2. Roma, Via Frattina. Al numero 12, Giuseppe Antonio Guattani abitò negli anni attorno al 1808.



Fig. 3. Anton Raphael Mengs, *Johann Joachim Winckelmann*, 1755 ca.; New York, Metropolitan Museum of Art



Fig. 4. Laurent Pecheux, *Ritratto della Marchesa Gentili Boccapaduli*, Roma 1777 (*Fasto Romano* 1991, tav. XXIV)



Fig. 5. Thomas Jenkins, 1722-1798.



Fig. 6. Angelika Kauffmann, *Bildnis Johann Friederich Reiffenstein*, 1763; Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz



Fig. 7. G. A. Guattani, *Della gran cella soleare nelle Terme di Antonino Caracalla*, disegno nel *liber amicorum* di Heinrich von Offenberg, firmato e datato, Roma 1785, Riga MMRB, Gr-4447
(Frank-Windholz 2012, p. 105, fig. 2)



Fig. 8. Alessandro Specchi, *Veduta della Dogana nuova sopra il Tevere a Ripa Grande fabricata da fondamenti al publico benefitio dalla Santità di N.S. Papa Innocentio XII,* 1690 ca.



Fig. 9. Francesco Piranesi, *La gran cella soleare nelle Terme di Antonino Caracalla*, MAI, ottobre 1788, tav. I



Fig. 10. Roma, Terme di Caracalla, *natatio*



Fig. 11. J. J. Winckelmann, *Monumenti Antichi Inediti*, frontespizio, Roma 1767



Fig. 12. P. Fabris, *Concerto nella residenza napoletana di Lord Fortrose*, 1771; Scottish National Portrait Gallery, Edinburgh; (Schütze 2007, p. 24, fig. 15.)

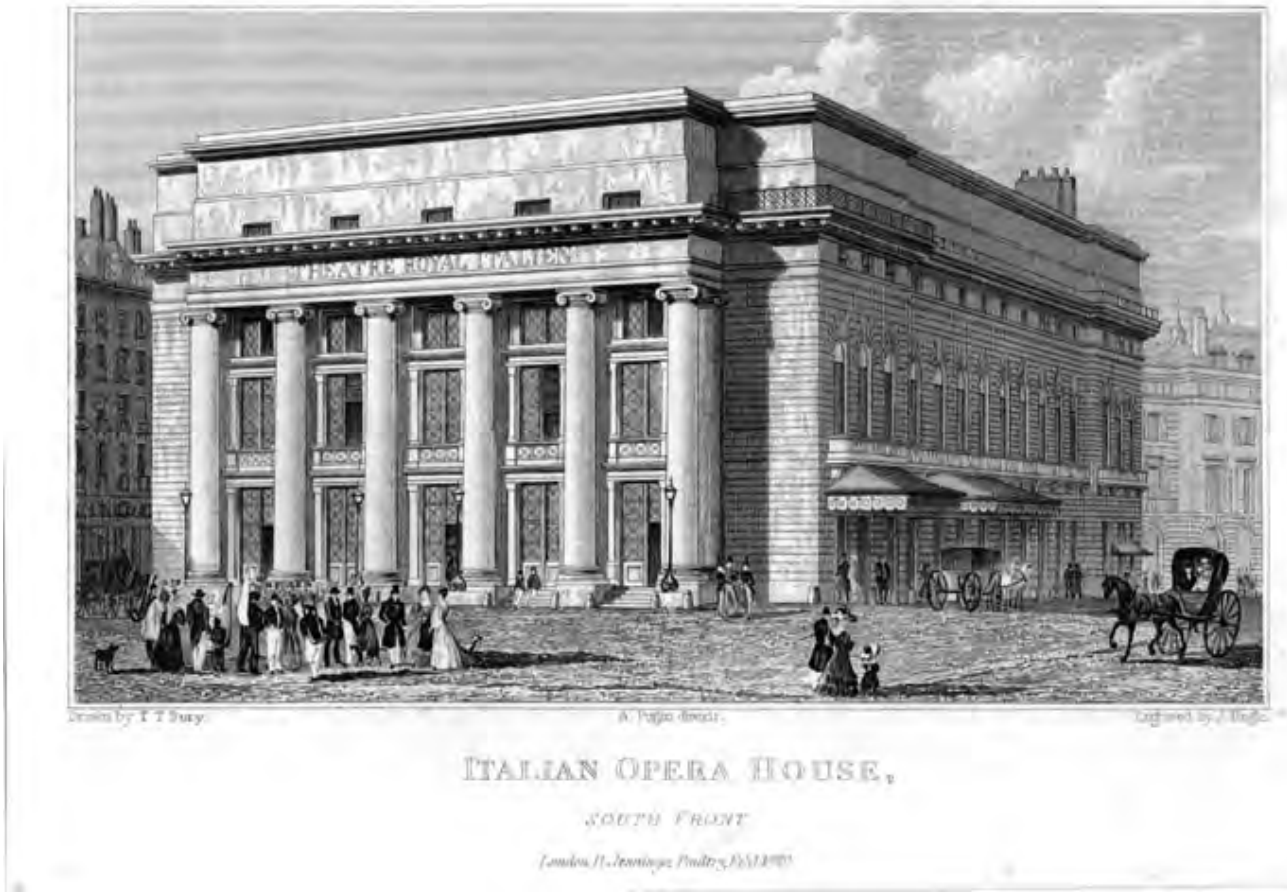


Fig. 13. Parigi, La *premiere Salle Favart ou Theatre des Italiens* nel 1829.



Fig. 14. Carlo Fea, Pigna 1753 - Roma 1836, (Ridley 2000)



Fig. 15. Il *Pompeo* Spada; MAI 1805, tav. XXXVI

II. I «Monumenti Antichi Inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma» (1784-1789; 1805)

1. Il «Laboratorio dei periodici». Il progetto di un foglio di Belle Arti per Roma

«Ma i libri che oggi si pubblicano in Italia non sono che sciocchezze, barbarie, e soprattutto rancidumi, copie e ripetizioni. Un giornale che non può annunziare se non qualche sonetto, qualche testo di lingua inedito o ristampato, qualche *commentario sopra un libro antico, sopra un sasso, una moneta o cose simili, non può molto contribuire ai progressi né dello spirito umano né della nazione*. …volendo dar conto delle produzioni recenti degl'Italiani, non si avrebbe mai campo di parlare né di morale né di filosofia. La comune povertà d'Italia è poi molto maggior in queste provincie, e massimamente in Roma, dove *il libro più importante che si pubblichi dentro l'anno*, è quello che noi chiamiamo il *Cracas*.»[433]

Nel 1824, l'amara considerazione di Giacomo Leopardi disegnava, nel giro di queste poche parole indirizzate a Giampietro Viesseux, la realtà di un'editoria stanca[434] stigmatizzata con il riferimento al longevo «Diario ordinario», il celebre almanacco di cronaca politica e mondana dell'editore *Chracas.* Il «*Cracas*» aveva svolto la funzione di gazzetta dei concorsi, delle esposizioni, delle commissioni e di cronaca delle visite agli studi degli artisti da parte della mondanità internazionale, in regime di assoluto monopolio, ma solo fino al 1784. Nel pieno del conservatorismo della Roma di Restaurazione di Annibale della Genga salito al soglio pontificio nel 1823 col nome di Leone XII, Leopardi aveva ragione: alla ricchezza, complessità e stratificazione dei monumenti romani, alla quantità delle Accademie ed al grande numero di studi non corrispondeva un adeguato sistema di strutture e infrastrutture capaci di promuovere il dibattito culturale[435], anche circa la morale e la filosofia. Al dialogo con i classici non corrispondeva il dialogo con il mondo, sebbene proprio i monumenti archeologici fossero stati tra gli strumenti primi per veicolare messaggi, come non avevano mancato di avvertire i Francesi[436] già nel biennio 1798-1799. Nel gennaio del 1825 Leopardi

---

[433] *Giacomo Leopardi. Tutte le opere*, con introduzione e a cura di W. Binni, Firenze 1969, p. 1179 nr. 296 (*A Giampietro Viesseux - Firenze;* Recanati 2 febbraio 1824).
[434] cfr. M. I. Palazzolo, *I provvedimenti sull'editoria nel periodo napoleonico tra immobilismo e segnali di rinnovamento*, in *Roma moderna e contemporanea*, II, 1, 1994, pp. 153-178; Micheli 2009, p. 1.
[435] cfr. Micheli 2009, p. 1. Sulla politica di controllo della circolazione libraria sotto Leone XII si veda invece: M. I. Palazzolo, *"Per impedire la circolazione dei libri nocivi alla Società e alla Cattolica Santa Religione". Politica pontificia e diffusione libraria nella Roma della Restaurazione*, in *Roma fra la Restaurazione e l'elezione di Pio IX: amministrazione, economia, società e cultura*, a cura di A. L. Bonella, pp. 695-706.
[436] cfr. Micheli 2009, p. 2.

dovrà tuttavia, almeno formalmente, mitigare i suoi convincimenti[437], complimentandosi con il cugino, il conte Giuseppe Melchiorri, «quanto all'idea dell'opera e quanto all'esecuzione» per la copia speditagli delle «Memorie di Antichità e Belle Arti», rivista che Melchiorri aveva fondato appena l'anno precedente con Luigi Cardinali[438]. Quella rivista, edita sino al '27, ripescava un titolo ben noto al pubblico e ai vertici di Curia, le «Memorie enciclopediche romane di Antichità e belle Arti» del «chiarissimo Giuseppe Antonio Guattani» esplicitamente richiamato da Cardinali nella premessa. Con le *Memorie* Guattani aveva traghettato, sotto il pontificato di Pio VII, un esperimento editoriale sorto negli ultimi decenni del Settecento di cui era stato uno dei protagonisti di punta, per l'antiquaria, con i «Monumenti antichi inediti»[439]. Grazie a lui, alla sua mediazione, quell'esperimento avrebbe poi rivestito la funzione di modello attivo per i periodici di primo Ottocento. Nell'ottica di una metafisica delle stagioni centrata sull'idea di un'eterna ripetitività del tempo opposta al «moderno», alla «civiltà», alle «cose cittadinesche»[440], Leopardi poteva volutamente sottovalutare quella straordinaria, quanto breve, stagione editoriale, apertasi nel 1784 e conclusasi nel 1789, che aveva visto la nascita di un fortunato prototipo di giornalismo artistico *ante litteram,* con una serie del tutto inedita di tre periodici dedicati alla storia, antica e moderna, delle arti. Serenella Rolfi Ozvald[441] ha potuto ricondurli ad un unico progetto originario, articolato nelle attività di cantieri editoriali efficacemente definiti "il laboratorio dei periodici". Fu una scommessa che, nel 1784, prese avvio con l'uscita dei primi due fogli di belle arti ed antiquaria: i «Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma» stampati dai Pagliarini e redatti da Guattani e il «Giornale delle Belle arti e dell'incisione antiquaria, musica e poesia» stampato da Arcangelo Casaletti. Ad essi fecero seguito, nel 1785, le «Memorie per le Belle Arti» stampate sempre dai Pagliarini e redatte, come più sopra accennato, da Giovanni Gherardo de Rossi e Onofrio Boni[442]. Non è ancora del tutto chiaro, invece, in quale contesto si debba collocare il nome dell'abate Giuseppe Carletti, generalmente ricondotto al «Giornale delle belle Arti», primo ad uscire in ordine di data[443]. Tra 1785 e 1788, nelle vesti di editori, il letterato e pubblicista di belle Arti de Rossi e

[437] cfr. *Giacomo Leopardi…op. cit. supra*, p. 1191, nr. 319 (*A Giuseppe Melchiorri* - Roma, Recanati 15 gennaio 1825).
[438] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 64-66.
[439] cfr. *ivi*, pp. 19, 63-70.
[440] cfr. Asor Rosa 1985, pp. 441-442.
[441] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 7-21.
[442] cfr. *ivi*, p. 8.
[443] cfr. *ivi*, pp. 87-88.

l'antiquario Guattani, in qualità di redattore ed editore del foglio dei «Monumenti» si trovarono dunque a lavorare spalla a spalla, all'interno della stamperia Pagliarini. Adespota di autore o di una meglio riconoscibile proprietà intellettuale dell'opera appare invece il «Giornale delle belle Arti» i cui avvisi e manifesti di stampa recano la firma del solo stampatore, Arcangelo Casaletti. Diversamente da quanto accadeva per i fogli stampati dai Pagliarini, lo stampatore dovette in quel caso rivestire il duplice ruolo di tipografo ed editore del giornale[444].

La definizione di laboratorio è una sintesi calzante: fu infatti un contesto condiviso quello in cui vennero discussi gli intenti e la veste editoriale di un foglio di belle arti per Roma. Quel laboratorio diede poi luogo, nel confronto con i moderni strumenti di informazione e creazione di un'opinione pubblica, a diverse soluzioni, tutte in senso illuministico rivolte «a muovere l'oro dei ricchi» verso gli studi degli artisti creando un vantaggio per la cultura e il progresso umano, come proprio Guattani avrebbe dichiarato[445], senza remore, nell'editoriale anteposto al primo tomo[446] delle sue «Memorie» del 1806. Tra tutti i protagonisti di questa vicenda, è Guattani abate antiquario ad avere la più acuta coscienza della funzione di intermediazione della stampa con i possibili acquirenti di opere, richiamando i committenti al necessario ruolo di forza motrice del sistema artistico romano, di cui a Roma, proprio a causa della preponderante destinazione estera delle opere, si sentiva l'urgenza, più che altrove[447]. L'intento, meno esplicitamente espresso nei «Monumenti», ne è ugualmente uno dei presupposti, come vedremo. Attori di quel laboratorio, insieme agli autori dichiarati per nome e cognome al pubblico dei lettori, e agli altri estensori anonimi di quei fogli, furono i circoli culturali che ne sostennero il progetto. Fu un dialogo costruttivo fra i singoli letterati, antiquari-editori e dilettanti d'architettura che tra Sette e Ottocento si caricarono del compito, anche economico, di sperimentare per Roma e per il pubblico cosmopolita delle arti un nuovo tipo di giornalismo[448]. Promuovere il commercio e orientare il dibattito sulle arti, intrecciando la cronaca alla riflessione che animò salotti privati e accademie pubbliche, fu ad ogni modo intento comune agli estensori di quei giornali. Sullo sfondo del cosmopolita flusso del *Grand Tour*, quel laboratorio editoriale non poté che assumere caratteristiche proprie, improntate alla dialettica tra passato e presente connaturata alla stratificata natura della città, «universale

[444] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 87-88.
[445] cfr. *ivi*, p. 8.
[446] ME 1806, pp. 1-2.
[447] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 8.
[448] cfr. *ivi*, pp. 34-35.

Maestra» e «Ginnasio perenne e immutabile delle arti»[449]. Rimarcando in positivo questo mandato immutabile e perenne della Roma delle belle arti, Guattani non mancò di rilevare, nella sua lunga esperienza di agitatore culturale, le contraddizioni insite in quella stessa proiezione universalistica. L'internazionalismo cosmopolita fu infatti ragione di stimolo come di fallimento di quelle imprese editoriali e del mercato che esse presupponevano; il discorso pubblico e l'elaborazione critica sulle arti antiche e moderne, inoltre, non fu così scontato e libero come si potrebbe a prima vista immaginare[450].

Sulla scorta di Habermas[451] e degli studi successivi dedicati alla stampa periodica[452], siamo ormai abituati a considerare i giornali come uno degli strumenti principali della creazione di una sfera pubblica, come organo di espressione e di formazione della pubblica opinione, e come mezzo infine di aggregazione sociale o di sociabilità. Che quella opinione fosse dall'origine strumento esclusivo di una «sfera pubblica borghese», come voleva lo studioso, è un dato messo in dubbio principalmente dall'analisi della storia sociale del libro[453]. La pluralità e i mutamenti delle pratiche di lettura e lo studio delle modalità di accesso e della configurazione sociale dei luoghi pubblici della fruizione letteraria (salotti, caffè, accademie) hanno evidenziato infatti la complessità, italiana come europea, delle società di antico regime, che appaiono oggi molto più frastagliate, regolate da poteri concorrenti, nei cui conflitti si insinuavano, secondo percorsi discontinui, le voci, non necessariamente solo borghesi, della "società civile"[454]. Alla luce di queste ormai acquisite consapevolezze storiografiche, il caso dei nuovi periodici storico-artistici, sia per quanto riguarda i redattori (o giornalisti: termine non del tutto improprio anche a queste date, usato dallo stesso Boni nel 1786 in occasione della polemica con Fea[455]) che il pubblico di lettori cui essi consapevolmente si rivolsero appare, sotto tutti gli aspetti, calzante. Quel pubblico fu di un tipo del tutto nuovo: gli

[449] cfr. ME 1806, pp. 1-2; Rolfi Ozvald 2012 a, p. 8.
[450] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 8, 173-177.
[451] cfr. J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Roma-Bari 1971.
[452] Mi limito a ricordare, tra gli ultimi interventi: G. Ricuperati, *I giornali italiani del XVIII secolo: studi e ipotesi di ricerca*, in *I Periodici d'ancien regime come problema storiografico*, «Studi Storici»; XXV, 1984, pp. 279-303; P. Ciavirella, *Il giornalismo d'ancien régime negli studi francesi degli ultimi vent'anni*, *ivi*, pp. 305-317; R. Minuti, *Giornali e opinione pubblica nell'Inghilterra del Settecento*, *ivi*, pp. 319-331; E. Tortarolo, *La storiografia tedesca e la stampa periodica settecentesca*, *ivi*, pp. 333-342; L. Ceppa, *Dialettica dell'illuminismo e opinione pubblica: i modelli di Habermas e Koselleck*, *ivi*, pp. 343-352; Palazzolo 1994; *Dall'erudizione alla politica. Giornali, giornalisti ed editori a Roma tra XVII e XX secolo*, a cura di M. Caffiero, G. Monsagrati, Milano 1997; A. M. Rao, *Mercato e privilegi: la stampa periodica*, in Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo, a cura di A. M. Rao, Napoli 1998, pp. 173-199.
[453] cfr. A. Romano, M. A. Visceglia, *Presentazione*, in *Pubblico* 2009, pp. V- VII.
[454] *Ibidem*.
[455] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 150.

"Amatori delle Belle Arti" cui si richiamarono ufficialmente, nell'intestazione di un *Avviso di stampa* delle «Memorie per le belle Arti» del 1785, gli estensori dei nuovi giornali, gli "Autori", sottolineando in questo modo non solo l'esistenza di riviste nuove dedicate ad un pubblico preciso, ma anche l'assunzione di responsabilità rispetto alle opinioni pubblicate sul periodico, con la formula: «Agli Amatori delle belle arti gli Autori»[456]. Questi autori sono certamente intellettuali borghesi che, grazie all'ottima accoglienza nei salotti aristocratici più impegnati, al proliferare delle strutture accademiche di scienze e di arti, avevano acquisito strumenti di intervento senza precedenti, concettuali e linguistici, in grado di dare voce a ceti tradizionalmente non avvezzi ad intervenire su questioni di gusto, contribuendo in questo modo a modellare l'opinione pubblica[457]. Gli amatori costituiscono, invece, un pubblico di lettori molto eterogeneo sia dal punto di vista sociale che conoscitivo. Riguardo alla figura dell'«amatore», Orietta Rossi Pinelli ha evidenziato come nel corso del Settecento essa coincida ora con quella di «curioso», e cioè di conoscitore dilettante e/o collezionista interessato ad un tema specifico (artista o scuola che sia), oppure come essa rassomigli più spesso al concetto che noi abbiamo di critico o per lo meno di conoscitore, richiamando al proposito il caso del Conte di Caylus, che era considerato un «amateur» e come tale fu cooptato dall'Académie Royale [458]. Si trattò, in ogni caso, di un pubblico che giudicherei del tutto affine a quello che, nella stessa epoca, frequenta i musei romani. Quel pubblico, ha dimostrato Ilaria Sgarbozza[459], è una *élite* composita, formata da tipologie precise di individui e non identificabile con la globalità della società civile; è quantitativamente modesto e non arriva ad affollare le sale - né tantomeno, vedremo tra poco, ad esaurire la associazioni necessarie alla sopravvivenza dei periodici; esso non è, infine, solo maschile, ma variamente composto di uomini e donne[460] (si pensi alle letture della marchesa Boccapaduli). Chi sono dunque questi «Amatori»? Gli artisti in primo luogo; quindi gli studiosi dell'antico - antiquari, eruditi e conoscitori; e ancora, i regnanti, l'aristocrazia di corte, i personaggi di rango; i «signori forestieri» e i «signori virtuosi e dilettanti», due particolari tipologie di pubblico, assai prossime, ed entrambe riferite a uomini e donne di estrazione aristocratica ed educazione umanistica[461]. Indizio che fosse proprio questo il mercato di lettori dei nuovi

[456] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 7.
[457] cfr. Pinelli 1994, p. 297.
[458] cfr. *ivi*, p. 299.
[459] cfr. Sgarbozza 2010, pp. 127-132.
[460] cfr. *ivi*, p. 127.
[461] cfr. *ivi*, pp. 127-129.

periodici romani è costituito dalla circostanza di poter registrare, tra gli associati dei «Monumenti antichi inediti» di Guattani, i nomi, da un lato, dello scultore Camillo Pacetti e, dall'altro, del principe Sigismondo Chigi[462]. L'Avviso delle «Memorie per le belle arti» del 1785 documenta con precisione gli intenti di un esperimento volto a isolare, dal più vasto campo di curiosi di varia erudizione e di scienze, questi amatori di belle arti, identificandoli come destinatari preferenziali di un periodico dedicato, in modo altrettanto mirato, alla storia e alla cronaca delle arti e degli artisti. Si veniva in questo modo ad infrangere il consolidato panorama dell'informazione artistica che, dagli anni Settanta del secolo, aveva visto, accanto al *Chracas,* anche i giornali letterari romani, l'«Antologia romana» e le «Effemeridi letterarie», offrire spazi di approfondimento sull'editoria artistica o su eventi di rilievo[463].

Le fasi di inizio del laboratorio furono convulse e contradditorie, e Guattani vi svolse un ruolo di primo piano. Vale dunque la pena di ripercorrerle, per tentare di comprendere meglio il valore ed il senso che ebbero in questo contesto i «Monumenti». È importante innanzitutto sottolineare che la proprietà intellettuale ed anche economica almeno dei «Monumenti antichi inediti» come delle «Memorie per le belle Arti» spettava ai due letterati editori, Guattani e de Rossi, e che le due imprese editoriali basavano il loro rientro economico sul meccanismo delle associazioni[464]. In una lettera del 1795 all'abate casalese Ignazio de Giovanni, Giovanni Gherardo de Rossi ripercorreva l'esperienza bruciante, quanto breve (1785-1788), della redazione del foglio delle «Memorie per le belle Arti», proponendone un bilancio negativo[465]:

«intanto io non aveva associati da poter continuare il lavoro senza grave perdita, e dovei desistere da quella sfortunata impresa. Nel momento presente quei tomi sono ricercati, come furono negletti in quel tempo, ed io ho ancora aperta la piaga di aver perduto cento zecchini oltre quattro anni di fatiche»

Espostosi in prima persona, e contando sulle associazioni, De Rossi punta il dito sui motivi di fallimento di quell'impresa. Nel settore dell'editoria periodica specializzata degli anni a cavallo tra Sette e Ottocento, il rischio economico cui si esposero Guattani e De Rossi, basato sul rientro delle spese calcolato sulle quote associative e la cessione, da parte degli editori-stampatori, di un certo quantitativo di titoli (50 copie circa, di cui l'autore diveniva libero

[462] cfr. *Pacetti* 2011, pp. 353-354 (Adi 11. giugno. 1804); Rolfi Ozvald 2012 a, p. 196 nota 36.
[463] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 7.
[464] cfr. *ivi*, p. 33.
[465] cfr. *ivi*, pp. 33, 315-317 (*Lettera di G. G. de Rossi a Ignazio de Giovanni del 1795* - Torino, Biblioteca Civica, Fondo Autografi Luigi Nomis Cossilla).

proprietario sullo stesso mercato librario) non costituì uno strumento bastante[466], riducendo gli spazi stessi di esistenza di quell'editoria. Lo stesso Guattani pur combinando, come vedremo, la presenza di dedicatari ufficiali a rafforzativo dell'associazione, non trovò un mercato reattivo. Più che le difficoltà dei tempi, l'esiguità del riscontro di mercato proiettava un'ombra pesante, inquadrando l'incerto ed economicamente rischioso mestiere di letterato-pubblicista, su cui Guattani aveva nuovamente investito anche al suo rientro a Roma da Parigi. A Luigi Lanzi, il 30 dicembre 1808, egli infatti scriveva[467]:

«Mi viene ricercata la continuazione de' mon.ti inediti, ma se non ho in Roma stessa 100. associati solventi e non capricciosi non ci metto le mani: sono troppo critiche le circostanze artistiche e letterarie. Il patrimonio mio di 30. scudi il mese in vacabili luoghi di monte si è ridotto al zero: la vecchiezza è imminente, ho pochi libri, per cui comincia a mancarmi il coraggio».

Dal punto di vista economico quello fu un mestiere ingrato, pur se in qualche modo retribuito. Se De Rossi e Guattani persero capitali, Boni, nel corso degli anni, si trovò sempre in debito con gli stessi artisti per i quali scriveva, tra cui Vincenzo Pacetti e l'amico Gaspare Landi, al quale doveva ancora restituire negli ultimi anni della sua vita la somma di 180 scudi, prestatagli dal pittore[468]. Fu sempre Guattani, conscio dell'impossibilità di condurre quelle imprese per sola intrapresa dei singoli, a sollecitare nel 1810, per mezzo di Séroux d'Agincourt, l'intervento della Consulta Straordinaria per gli stati romani della Roma napoleonica a sostegno della pubblicazione (**fig. 1**) delle «Memorie enciclopediche»[469]. Della necessità di un intervento istituzionale si farà latore anche Pietro Piranesi per il «Giornale del Campidoglio», rendendosi impraticabile, senza un abbonamento di almeno 100 associati, «la formazione di un foglio in un paese dove pochissima è la curiosità di leggere i giornali»[470]. I Francesi, proprietari di quel giornale, escludendo per il mercato romano la tipologia nazionale di foglio di cronaca politica e di notizie di belle arti, scienze e lettere, si dichiararono al contempo convinti del sicuro fallimento di un giornale dedicato esclusivamente alle belle arti. Il nodo irrisolto trovava uno scoglio nell'assenza di un vero e proprio mercato di lettori. L'*impasse* del mercato è descritta a chiare lettere nei documenti della Consulta:

[466] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 33.
[467] cfr. *ivi*, p. 61 e nota 159 (Lettera di Giuseppe Antonio Guattani, abitante a «strada Frattina n. 12» del 30 dicembre 1808 a Lanzi in *Memofonte*, Carteggio Lanzi, 770, II, 622).
[468] cfr. *ivi*, p. 97 e nota 42.
[469] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 33; Appendice III, nr. 4.
[470] cfr. Palazzolo 1994, 44-48; Rolfi Ozvald 2012 a, p. 33.

«tutti i giornali di arti, di scienze e di lettere nati in Roma in questi ultimi tempi sono morti quasi prima di nascere e gli uomini occupati intieramente dei mezzi di provvedere alla loro sussistenza badano appena alle notizie politiche»[471]

Nonostante la vivacità culturale riscontrabile nelle fonti e messa in luce dagli studi recenti, l'esistenza di un mercato rivolto, sostanzialmente, agli stranieri è un dato sollevato dagli stessi redattori delle «Memorie per le belle Arti», rimarcando in più luoghi la mancanza di mecenati attivi nel campo delle belle arti, e quindi anche sul fronte dell'informazione[472]. I tempi stretti dell'economia dell'impresa, e quelli ritardati della ricezione da parte dei lettori, decretarono il bilancio fallimentare di quei periodici, «Memorie per le belle Arti» e «Giornale delle belle Arti» *in primis*. All'affluenza di turisti che aveva cambiato le abitudini di socializzazione, nell'apertura a suggestioni culturali europee, corrispondevano da un lato gruppi tutto sommato ristretti di intellettuali[473] e, dall'altro, una difficoltà caratterizzata dalla frattura fra un «mercato indirizzato al circuito esterno e la stasi della committenza interna, in un contesto di perdurante cosmopolitismo di artisti e committenti/acquirenti»[474]. Questo squilibrio fu determinante per la difficoltà di riscontro di un prodotto editoriale rivolto a un profilo di lettore su misura, i soli "amatori delle belle arti", cui si rivolgevano i periodici artistici romani in un mercato occupato dalla cronaca della gazzetta politica e culturale del «Diario ordinario» e dalla stampa periodica letteraria, cui l'impronta enciclopedica garantì una ben diversa durata[475].

A questi nodi irrisolti inerenti la struttura del mercato si aggiungeva un problema più specifico, indizio di difficoltà nel condurre il discorso sulle arti contemporanee: la contraddizione tra criteri d'informazione, esercizio della facoltà critica e la cronaca[476]. Era un problema affine a quello più sopra evidenziato a proposito della *Lettera di Bajocco* che Onofrio Boni rivolse a Fea. Si trattava, per i redattori, di difendere il proprio specifico punto di vista sul diritto di cronaca. Antonio Guattani lo esplicita nel 1809 nel dolente congedo -

[471] cfr. Palazzolo 1994, p. 47; Rolfi Ozvald 2012 a, p. 36.
[472] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 34.
[473] cfr. G. Montègre, *La Rome de français au temps des Lumières* («Collection de l'École française de Rome», 435), Rome 2011, pp. 33-34.
[474] Rolfi Ozvald 2012 c, p. 32.
[475] cfr. F. Tarzia, *Libri e Rivoluzioni. Figure e mentalità nella Roma di fine ancien régime (1770-1800)*, Milano 2000, pp. 57-85; G. Montègre, *op.cit. supra*, pp. 160-181.
[476] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 36.

«Belle Arti vi lascio» - che segna alla sua metà, nell'articolo intestato "Licenza", il IV volume delle *Memorie*[477]:

«Non basteranno dodici o tredici volumi che siano per farvi dovutamente conoscere all'età presente e futura? Non vi ho io registrati presso che tutti i nomi de' professori viventi, con le opere insieme da essi fatte? Che altro potrei soggiungere in vostro favore per la storia del Tempo senza ripetermi? E come d'altronde lusingarmi di avere sempre e materia, e lena che basti pe' vostri nobili ed elevati argomenti? …Sono stato rimproverato di *lodatore soverchio*, e stimolato più volte a sferzare le opere, con farla da giudice, o Aristarco almeno: opposi a questo una costanza stoica, di cui non mi pento. Non lasciai peraltro di criticare in modesta, e coperta maniera, ma non fui inteso abbastanza. Che importa? Ligio sempre al mio scopo d'incoraggire e giovare, ho toccato con mano di aver giovato, e incoraggito più volte: ciò mi vale contro tutti gli attacchi, e più di qualunque vistoso lucro.»

Ma torniamo al laboratorio dei periodici. Il contesto condiviso di cui si è parlato poco sopra fu anche sin dall'inizio un contesto di prese di posizione miranti alla divisione. Il primo tomo rilegato delle «Memorie per le belle Arti» del 1785 si apriva infatti con una dichiarazione degli Autori agli Amatori che intendeva connotare da subito il foglio come un'esperienza di parte, come tale rivendicata dagli autori stessi che si protestavano consegnatari di un «bel progetto» fallito sul nascere, senza aggiungere altro in merito[478]. L'antefatto cui si allude, nonostante la reticenza delle testimonianze, si può ricostruire seguendo la traccia di un *Avviso al Pubblico* fatto circolare da Guattani[479] nel corso del 1784, nonché dalla scheda di due dei periodici di belle arti che l'abate Angelo Comolli[480] inserì nella sezione *Miscellanee* del primo volume della sua *Bibliografia architettonica* del 1788. La *Bibliografia* infatti riconduce ad un comune contesto, quelle «belle idee» cui si riferivano gli autori delle Memorie per le belle Arti. In relazione al «Giornale delle belle Arti», Comolli, infatti, non mancava di specificare che esso doveva[481]

«i suoi principj ad un'illustre mecenate, il quale persuaso dell'utile che proviene alle arti dal render note le migliori riproduzioni di esse, inspirò ad una dotta società di letterati la nobile idea di ridurle tutte in un'opera

[477] ME 1809, p. 97.
[478] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 90, 287-288 (L'avviso è contenuto nelle «Memorie per le Belle Arti», I. 1785, pp. III-IV).
[479] cfr. Appendice IV, nr. 1; Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 285-286.
[480] cfr. S. Onofri, *L'abate Angelo Comolli (1760 - 1794) e il confronto Raffaello-Dürer, Intrecci d'arte* 1, 2012, pp. 65-80.
[481] cfr. A. Comolli, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne dell'abate Angelo Comolli*, Roma 1788, pp. 322-324; Rolfi Ozvald 2012 a, p. 90.

periodica, che servisse d'instruzione, e insieme di diletto agli amatori, e fornisse un giorno materia alla storia delle arti, e degli artisti».

In riferimento alle «Memorie per le belle Arti», invece, Comolli ricordava come esse avrebbero dovuto «cominciare ad uscire sin dall'anno 1784» ma che «motivi ragionevoli ne sospesero per qualche tempo la pubblicazione» [482] sino al gennaio 1785. Senza drammatizzazioni e dubitativamente, Comolli accenna a una spaccatura intervenuta in quella «dotta società di letterati», antefatto della discordia tra gli Autori, cui avevano alluso i redattori delle Memorie» proclamandosi unici depositari dell'originale progetto[483]. Giovanni Gherardo de Rossi è il solo ad accennare a posteriori a quella frattura. Lo fece nelle *Notizie storiche* su Seroux d'Agincourt, pubblicate nel 1827, descrivendo il contesto d'inizio di quell'avventura editoriale nata[484]

«dal progetto che aveva fatto l'Agincourt di riunire all'ombra della protezione dell'ottimo Senatore Abbondio Rezzonico varii uomini di lettere, che scrivessero un Giornale sulle Belle Arti, e sulle opere che producevano gli Artisti moderni. Parea al cavaliere che non dovesse mancare opera simile alla città di Roma. Eravi l'abate Guattani che scriveva sulle Antichità, dando un tal quale proseguimento ai Monumenti inediti di Winckelmann; eravi l'abate Carletti poeta bernesco, che produceva scritti sopra quanto apparteneva alle Belle Arti, includendovi la poesia e la Musica. Questi signori non potevano conciliarsi fra loro, e l'indocilità degli estensori fece svanire il progetto in grande, che però venne poi ristrettamente eseguito. I soli due Boni e De Rossi assunsero questa fatica, si divisero fra loro gli argomenti, e sotto il titolo di Memorie per le Belle Arti cominciò a prodursi l'opera. Questo lavoro fece che il cavaliere d'Agincourt si legasse sempre più col Boni elegante architetto, scrittore accuratissimo e profondo matematico, in cordiale famigliarità, come da molto tempo egli era in questa unito anche meco»

La notizia riportata da De Rossi trova conferma nelle dichiarazioni di Guattani contenute nell'autobiografia circa il ruolo svolto da Seroux d'Agincourt nella vicenda editoriale dei «Monumenti antichi inediti»: Guattani, come si ricorderà, affermava apertamente di averne ricevuto «lumi, libri e quattrini»[485]. La matrice del giornalismo artistico romano va dunque ricondotta ad un laboratorio editoriale nato sotto gli auspici della nuova storia[486]: quella delle Arti, dal 1792 concretatasi nella *Storia pittorica* dell'abate Lanzi (**fig. 2**) e, con varie traversie

[482] cfr. A. Comolli, *op. cit.*, pp. 322.
[483] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 90.
[484] cfr. G. B. de Rossi, *Notizie storiche del cav. G. B. Lod. Giorgio Seroux d'Agincourt*, Venezia 1827, pp. 57-58; Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 90-91.
[485] cfr. Appendice I.
[486] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 93-94.

legate agli eventi di Francia, nell'*Histoire de l'art par le monuments* di J.-B. Séroux d'Agincourt (**fig. 3**), la cui vicenda editoriale si concluse dopo la morte dell'erudito nel 1814. Furono infatti i due antiquari e storici dell'arte, Lanzi e Seroux, in un momento non ben definito del loro soggiorno romano, da collocare negli anni precedenti al 1784, a siglare, insieme ad altri dotti soggetti, il progetto di ridurre le arti

«in un'opera periodica, che servisse d'istruzione, e di diletto insieme agli Amatori, e fornisse un giorno materia alla Storia delle Arti, e degli Artisti»[487]

L'*Avviso al Pubblico* di Guattani rendeva avvertiti i lettori di un diverso orientamento editoriale in corso, descrivendo con precisione l'articolata architettura di un nuovo modello di periodico. Non datato, ma collocabile entro il 1784, l'*Avviso* permette di entrare nel vivo di uno dei momenti di progettazione di quel cantiere editoriale. Non sappiamo se quello descritto sia effettivamente il canovaccio del «progetto in grande» cui alludeva de Rossi, ma il piano di un periodico ripartito tra arti figurative, musica e poesia, e antiquaria, rimanda all'idea originale sortita, in casa di Abbondio Rezzonico (**fig. 4**), dal confronto tra pubblicisti, eruditi, e letterati circa il profilo assunto da un foglio funzionale a veicolare l'informazione sulle arti[488]. Sotto il marchio di stampa dei Pagliarini, l'antiquario, evidentemente come persona addentro ai fatti, rendeva nota una piattaforma tesa a ricomporre in un'«opera sola» i fogli usciti sino ad allora[489]:

«Due periodici fogli, l'uno sotto il titolo di Notizie Antiquarie, e di belle arti, l'altro sotto quello di Giornale di Antichità, e belle Arti incominciarono a godere la publica luce al principiar dell'an.1784. E' ben noto, quale fosse lo scopo, e il metodo di ambedue. Sotto gli auspicj di un illustre Personaggio si è ora stabilito, che questi due fogli si uniscano a formare un'opera sola, e che agli autori di essi si aggiungano nuovi compagni, che le fatiche della difficile impresa con esso loro dividano.»

Dando conto di quel progetto di accorpamento come già in atto, per calcolo o in modo avventato, Guattani per primo trovò da eccepire su quella formula, difendendo l'autonoma

[487] Il testo, riportato in Rolfi Ozvald 2012a, p. 94, è riportato da Angelo Comolli, riguardo al «Giornale delle Belle Arti» nella *Bibliografia* citata (p. 322), ed è ripreso dai manifesti fatti circolare nel 1784-85 sia da Casaletti che dai redattori delle «Memorie per le Belle Arti».
[488] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 92.
[489] cfr. Appendice IV, nr. 1; Rolfi Ozvald 2012 a, p. 92.

fisionomia del foglio d'antiquaria e rendendo conto, per parte sua, dell'esistenza di contrasti non appianati[490]:

«Sappia perciò il pubblico, che in avvenire resterà il foglio Antiquario col primiero suo titolo, ed ordine, e si uniranno ad esso altri tre fogli della stessa forma carta, e carattere, sotto il titolo di memorie per le belle Arti. Questi tre saranno come una continuazione del Giornale, giacché conterranno quanto in esso solea contenersi.»

L'operazione giocata in casa Pagliarini da Guattani, diede luogo a secche smentite da parte dei compilatori di quei "tre fogli" presentati «come una continuazione del Giornale» (delle belle Arti), soprattutto a motivo dei fraintendimenti provocati dall'affrettata conclusione: «giacché conterranno quanto in esso solea contenersi». Giuseppe Bencivenni Pelli, direttore a Firenze della Galleria granducale, nelle sue *Effemeridi* per l'anno 1785 annotò, ad esempio[491]:

«si cominciarono in Roma *due* giornali delle belle arti, quest'anno si sono riuniti e n'è stato formato un solo col titolo di Memorie»

Per questa ragione, nell'*Avviso* fatto circolare nel 1785 dagli autori delle «Memorie per le belle Arti», uscito dalla stessa stamperia Pagliarini in cui Guattani era di casa, si sconfessava ogni rapporto con altri foglie di "notizie" o "giornali", ivi compreso quindi il periodico antiquario di Guattani[492]. Nel testo si affermava inoltre, come s'è detto, che l'idea di «ridur in un sol corpo tutti i fogli periodici di Roma concernenti l'Antiquaria e le Belle Arti», messo in moto dall'illustre Mecenate «con altri dotti, e distinti soggetti», era ormai fallito[493]. Da ambo le parti, dal 1785 in avanti, si mise la sordina ai cenni su intenti comuni e ci si adoperò da quel momento in poi a rimarcare le caratteristiche proprie a ciascun foglio. Arcangelo Casaletti intervenne in prima persona a marcare le differenze di profilo tipografico, offerte dal carattere «filosofia», che permetteva una «maggior quantità di materia» essendo più piccolo di quello adottato dai Pagliarini, favorendo in questo modo l'apporto di corrispondenze estere. Diversamente dai redattori del giornale concorrente, Casaletti dichiarava il suo foglio in amichevole debito con i «Monumenti antichi inediti» di Guattani, avvertendo[494]:

[490] cfr. Appendice IV, nr. 1; Rolfi Ozvald 2012 a, p. 92-93.
[491] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 93 e nota 18 (Firenze, Biblioteca Nazionale, G. Pelli Bencivenni, *Effemeridi*, serie II, vol. XIII, p. 2365).
[492] cfr. *ivi*, p. 93.
[493] *Ibidem*.
[494] cfr. Rolfi Ozvald 2012, pp. 93-94, 282-283, 284.

«non si mancherà di riportare puntualmente, e con accuratezza quanto di più bello, e di più interessante giornalmente apparirà alla luce; come pure proseguiremo a riferire il solito foglio Antiquaria, che mensualmente esce dalle Stampe del Sig. Pagliarini»

Anche Casaletti fece circolare il suo *Avviso*, nel 1785, dove, nel tentativo di fugare possibili dubbi degli associati, egli finiva per retrodatare l'idea di un «Giornale settimanale periodico» di belle arti. Sebbene il primo Manifesto del Giornale rechi la data del 1783, Casaletti sembrerebbe alludere ad una cronologia più antica di quel progetto che, nelle sue parole, «stette sospeso» sino al 1784 anno d'uscita del «Giornale delle belle arti»[495]. Nell'Avviso Casaletti finì con l'accusare di pirateria editoriale il foglio delle «Memorie per le belle Arti».
Questa convulsa battaglia di avvisi nel rivendicare, a ragione, l'esistenza di identità redazionali che apparivano compromesse, ha lasciato ad ogni modo un'impronta sulla nostra percezione a posteriori di quella storia, in cui i distinguo finiscono per rendere poco leggibili le somiglianze tuttora rintracciabili nel comune discendere di quei fogli dalla matrice indicata nel disegno di Lanzi e Seroux: un'unica opera periodica che servisse, un giorno, materia alla storia delle arti, e degli artisti[496].

La messa a sistema della piattaforma descritta da Guattani provava, ad ogni modo, a disegnare un nuovo equilibrio tra le diverse materie, basato su una libera articolazione interna del periodico. Guattani, pensandola per un mercato di lettori tutt'altro che uniforme, aveva pianificato con chiarezza le frontiere dell'antiquaria, intesa come disciplina a sé stante, anche nel titolo del foglio. Fu una scelta dettata innanzitutto da una realistica valutazione del mercato e della vendibilità dell'opera[497]:

«siccome può ben accadere, che alcuni più s'interessino per l'Antiquaria, e altri più per le belle arti, onde tutta l'Opera unita a tutti non convenga, quindi a chi vorrà associarsi per quella sola parte, ch'è più conforme al suo genio, e a' suoi studj si accorderà separatamente l'Associazione, o per il solo foglio antiquario, o per li tre fogli delle belle Arti ai prezzi, che a questo effetto sono stati di sopra separatamente notati».

Dentro quel principio della convenienza di mercato era tuttavia presente la più pressante dialettica tra "antichità" e belle arti da Guattani personalmente sperimentata nella sua intera

[495] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 91-92, 282-284.
[496] cfr. *ivi*, p. 94.
[497] cfr. Appendice IV, nr. 1; Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 103-104.

attività di abate antiquario passato, probabilmente proprio dietro le sollecitazioni di Francesco Piranesi, dagli studi di numismatica e lapidaria all'antichità figurata, all'architettura e «a conoscer le arti»[498]. Nel fare riferimento a un lettore specializzato, Guattani rendeva quindi conto, nell'*Avviso*, di un'ulteriore separazione: la stessa che, dopo il 1811, fu alla base di rapporti di forza che il frontespizio delle nuove «Memorie enciclopediche sulle antichità e belle Arti di Roma» figurava, sancendo la posizione subalterna del mondo delle arti contemporanee[499]. In quelle *Memorie* rinnovate, in cui sin dal titolo l'antichità prevaleva sulle belle arti, l'emblema dell'*Aequa Potestas,* dal 1705 simbolo dell'Accademia di San Luca a rappresentare la pari dignità che le arti hanno tra di loro, era infatti ridotto a ornamento di un cippo antico, fungeva solo da appoggio alla dominante e meditabonda personificazione dell'Antiquaria, sorta da un'invenzione di Bartolomeo Pinelli (**fig. 5**). Prima del 1811 i rapporti di forza tra erudizione antiquaria e arti moderne si erano dunque posti in modo interlocutorio. Il confronto messo in atto nel laboratorio dei periodici, all'inizio degli anni Ottanta, disegnava equilibri non scontati e nuove ipotesi di dialogo tra i 'dipartimenti' delle belle arti e dell'antiquaria, così definiti in gergo da Guattani, o sarebbe meglio dire tra i diversi modi di intendere il rapporto tra erudizione, esercizio di critica e ricerca storica[500].

Quel dissidio ebbe, ad ogni modo, riflessi anche sulla scelta dei luoghi deputati alla distribuzione e raccolta delle associazioni. Nel caso delle «Memorie per le belle arti» e dei «Monumenti inediti», la questione si risolse fissando due diversi luoghi di spaccio, seppure ugualmente di proprietà di Marco Pagliarini e dislocati nella stessa piazza, quella di Pasquino (**figg. 6-7**): per le «Memorie» nella tipografia - oltre che presso Anton Giuseppe Pagani a Firenze - e per i «Monumenti» la «nota libraria di Pallade a Pasquino» così chiamata per l'insegna della bottega, inizialmente intesa come Minerva e poi come Pallade[501]. Contigua, ma diversa, la topografia della distribuzione tagliava corto con ogni possibile fraintendimento e confusione. Gli estensori delle Memorie, De Rossi e Boni, cui va aggiunto Leonardo de Vegni, vicino alla redazione già prima di sostituire pubblicamente Boni nel 1788, da quel momento in poi passarono sotto silenzio ogni possibile riferimento al foglio antiquario dei «Monumenti antichi inediti». Negli articoli si dichiarò, in più luoghi, di lasciare fuori dai

[498] cfr. Appendice I; capitolo I.
[499] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 104.
[500] *Ibidem.*
[501] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 104-105. Per le variazioni circa i periodi di edizioni (1735-1739, 1741-1761 1762-1781 1782-1799), i luoghi di spaccio, le insegne, la libreria e la stamperia Pagliarini si veda lo schema in Franchi 2002, p. 584.

propri orizzonti le “dispute antiquarie”, entrando piuttosto nel merito della critica ai metodi adottati dai libri freschi di stampa, ivi compresa l’antiquaria[502]. Diversamente il giornale di Casaletti, inseriva nel titolo la musica e la poesia, e prima di loro l’antiquaria. Parte integrante del titolo e dell’offerta di informazione recuperata mensilmente dal «consueto foglio sulle Antichità, e Belle Arti» di Guattani[503], la sua presenza accanto alle arti dava conto di una più estesa interpretazione dell’emblema accademico dell’*aequa potestas*.

La piattaforma di cui si era fatto interprete Guattani nel suo *Avviso*, consente di avanzare qualche ipotesi circa quei ‘bassi motivi’ cui alludevano i redattori delle «Memorie per le belle arti», nel dare conto del fallimento dell’idea di fondare un’opera più vasta sulle belle Arti. Non si trattò soltanto di gelosie personali, comuni al litigioso ambiente culturale romano, quanto di più scottanti questioni di primazia culturale che investirono anche il confronto circa la forma da darsi al contenitore dell’informazione artistica[504]. L’impossibilità di trovare un accordo in merito ad una comune piattaforma, ebbe come ricaduta l’affollarsi dell’offerta di fogli che pur apparsi con caratteristiche distinte sul mercato, come scrisse Guattani nel 1809, toglievano di fatto «quel merito di novità, che di tal genere di scritti è il più valutabile, e sostanziale alimento»[505]. Argomento dirimente del contendere diverrebbe quindi il disaccordo circa l’idea di riunire i periodi artistici romani «sotto il titolo di memorie per le belle Arti», espressione di un metodo diverso, non nelle materie affrontate, ma nel protagonismo delle arti visive e nella ripartizione per sezioni distinte (*Pittura; Architettura; Incisione in gemme,* etc.) di quegli stessi argomenti[506]. Il criterio di divisione dei «soggetti da trattarsi», basato sulle specializzazione degli autori, descritto come nuovo metodo da Guattani rispecchia l’articolazione interna dei fascicoli sia dei «Monumenti inediti» che delle «Memorie per le belle Arti». Anche l’annunciata presenza di singoli prospetti in cui «ogni Autore nel primo foglio manifesterà le idee e il sistema, che terrà nel suo dipartimento» riproduce esattamente la piattaforma dei primi fascicoli del periodico di belle arti, riconoscibile nell’indice delle materie posto in chiusura del I tomo[507]. Nei *Monumenti* del 1784, per quanto l’introduzione «agli eruditi lettori» esponga, come vedremo, idee e sistema,

[502] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 104-105.
[503] cfr. «Giornale delle Belle Arti» I, n. 9, 28 febbraio 1784, p. 72; Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 105, 135 e nota 82.
[504] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 105-106.
[505] ME 1809, p. 97.
[506] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 106.
[507] *Ibidem*.

manca invece l'indice delle Materie che, promesso da Guattani in appendice al secondo Tomo per «ambedue i Volumi», non verrà invece mai realizzato[508].

La fisionomia redazionale avrebbe quindi rispecchiato di conseguenza, come avvenne nelle "Memorie" di fatto, il coinvolgimento di autori con specifiche competenze e l'esclusione di altri, entrando nel merito dei delicati equilibri del sistema delle arti nel suo complesso[509]. L'introduzione nel 1784 al primo numero del «Giornale delle belle arti» vi alludeva operando sostanzialmente una rimozione del problema, nel dichiarare di fingere di «ignorare il litigio promosso da Giorgio Vasari», e cioè di evitare di riconoscere il primato di quelle visive come nel celebre paragone cinquecentesco delle arti[510]. Non tutti evidentemente concordarono con la rimozione di Vasari e quel che comportava. Ciò è evidente nel peso assunto proprio dalle arti visive nel primo tomo delle «Memorie per le belle Arti» del 1785. Nel primo anno uscirono 24 fascicoli ad esse dedicati (12 di pittura e scultura e altrettanti di architettura e incisione), mentre alla poesia e musica restò di suddividersi nei restanti 12 fascicoli dell'annata. Dal 1786, quella sistemazione andò mutando penalizzando ulteriormente lo spazio degli argomenti letterari e musicali[511]. Il «Giornale delle belle arti e delle incisione antiquaria, musica, e poesia» seguì per converso, negli anni, lo stesso ordine paratattico del titolo, nell'equilibrio e impaginazione tipografica delle materie, rispecchiata dai singoli numeri della rivista[512]. Il primo tomo dei «Monumenti», del 1784, segue similmente il dettato vasariano, con ben 35 articoli dedicati alle arti visive[513], tra le quali prediletta la scultura, con 25 articoli, individuando una tendenza che conformerà l'intera pubblicazione, dove a fronte di complessivi 166 articoli di soggetto scultoreo si ne ritrovano solo 9 dedicati alla lapidaria (per un totale di 26 iscrizioni).

Angelo Comolli nella *Bibliografia* sopra citata riconduceva il Giornale e le Memorie ad una identica matrice, la «dotta società di letterati» cui Rezzonico aveva affidato il compito di ridurre le notizie di belle Arti in un'opera periodica[514]. Per quanto rimangano non pochi interrogativi circa il fallimento di quell'impresa, Serenella Rolfi è riuscita a ricostruire i contorni delle reti intellettuali che sostennero quel «sì bel progetto», ovverossia il profilo

[508] cfr. MAI 1784, p. VIII.
[509] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 106.
[510] *Ibidem.*
[511] *Ibidem.*
[512] *Ibidem.*
[513] cfr. Indici ragionati - MAI 1784: *Architettura*: 7 articoli; *Scultura*: 25 articoli; *Pittura*: 1 articolo; *Incisione*: 1 articolo; *Oreficeria*: 1 articolo.
[514] cfr. A. Comolli, *Bibliografia*.., cit., pp. 322-324; Rolfi Ozvald 2012 a, p. 149.

dell'accolita di dotti più volte chiamata in causa a proposito del progetto sortito dal salotto di Rezzonico. Guattani, occorre preliminarmente dire, non compare direttamente qui tra i nomi coinvolti: la sua presenza va tuttavia per lo meno presunta, tenuto conto del ruolo che svolse in quel laboratorio. Al vertice di quel cantiere[515] possiamo porre quindi il Rezzonico[516], come suo cognato Ignazio Boncompagni[517] che fu legato di Bologna dal 1777 e, dal 1775 al 1789, segretario di Stato di Pio VI. Attraverso una testimonianza epistolare fornita da Onofrio Boni, è stato possibile fare riferimento ad un luogo preciso in cui collocare quell'anonima accolita di dotti e giornalisti, «quel nostro cerchio detto dell'Arco», cui avrebbe alluso lo stesso architetto Leonardo De Vegni quando sostituì Boni nel 1788 nella redazione delle «Memorie»[518]. Riguardo a quel "cerchio" Boni, de Rossi e de Vegni vanno trattenuti come nomi. Altri nomi di quella *enclave* intellettuale si ricostruiscono attraverso il carteggio dello stesso Boni, e tra questi possiamo ricordare Giuseppe Ciaccheri, antiquario, bibliotecario dell'Università di Siena e attento studioso dei dipinti degli antichi maestri senesi[519] e la contessa Elisabetta Piccolomini, animatrice di un salotto frequentato da «plusiers artistes et hommes de lettres distingués»[520], tra cui Gaetano Marini, il Boncompagni e Seroux. Un altro di quei nomi è proprio Marini, il bibliotecario della Vaticana, epigrafista e collezionista di documenti visivi del periodo altomedievale, nato a Sant'Arcangelo di Romagna, a pochi passi da Savignano sul Rubicone, patria di Giovanni Cristoforo Amaduzzi[521]. Lo stesso Marini lo troviamo, accanto a Seroux d'Agincourt, nella cronaca di uno dei ritrovi del *Grand Tour*, il circolo artistico che si riuniva attorno alla svizzera Angelica Kaufmann all'Arco della Regina, l'attuale via Sistina. Che il «cerchio detto dell'Arco» possa identificarsi con le riunioni in casa della Kaufmann è un'ipotesi suggestiva quanto indimostrabile[522]. Marini fu ad ogni modo uno dei maggiori prestatori d'opera nella ricerca d'associati, almeno per le *Memorie*; come lo fu anche Sigismondo Chigi, lettore e associato delle «Memorie per le belle arti» come dei

[515] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 150.
[516] Su Abbondio Rezzonico (1742-1810) cfr. E. Noe, *Il testamento di Abbondio Rezzonico*, *Arte veneta*, 36, 1982, pp. 268-271; Id., *Abbondio Rezzonico committente del Canova,* in *Committenti, mecenati e collezionisti di Canova*, 1 (VI Settimana di Studi Canoviani), 2008, pp. 69-84.
[517] cfr. D. Benvenuti, *Il cardinale Ignazio Boncompagni Ludovisi (1743 - 1790) e la sua biblioteca* («Biblioteche riemerse»; 5), Roma 2014.
[518] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 152.
[519] cfr. *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, (Catalogo della mostra Firenze, Galleria dell'Accademia 24 giugno - 8 dicembre 2014) a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze 2014, pp. 259-272.
[520] La testimonianza, tratta dai *Souvenirs* di Desgenettes, è in G. Montègre, *op. cit. supra*, p. 125; cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 153.
[521] cfr. *Marini* 2015; Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 180-184.
[522]Cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 152.

«Monumenti antichi inediti» di Guattani[523]. Casa Chigi è un altro importante frammento, utile a dare spessore fisico al punto di incontro tra 'autori' associati e sostenitori dei periodici. Luigi Lanzi e Seroux d'Agincourt, infine, furono i nomi di raccordo tra Rezzonico e i redattori. A definire il loro ruolo, accanto alle sopracitate *Notizie* su Seroux, stese da De Rossi e pubblicate nel 1827 a Venezia nell'anno della morte dell'autore, è l'*Elogio di Lanzi* scritto da Onofrio Boni[524] nel 1814 a Firenze. Nell'*Elogio*, Lanzi vi appare come attivo suggeritore all'orecchio di Rezzonico se non dell'idea stessa dei periodici, almeno delle persone atte a perseguirla. In un tempo indefinito, che dovette ricadere negli anni dei soggiorni romani più o meno brevi dell'abate, dal 1777 al 1789, tra Lanzi e Rezzonico s'incuneava dunque uno degli episodi eminenti dell'editoria artistica di quegli anni[525]:

«Pareva al Principe suddetto, che Roma, sede primiera delle medesime, mancasse di giornale che informasse il pubblico delle nuove produzioni di pittura, scultura, architettura, poesia, e delle nuove scoperte antiquarie. Consultò il Lanzi, che non solo approvò il pensiero, ma si dette ogni cura di mandarlo ad esecuzione, proponendo al medesimo le persone, che giudicava a ciò adatte, e vinse la ripugnanza a comparire in pubblico colle stampe»[526].

Nelle *Notizie* su Seroux, De Rossi chiama invece in causa, come s'è visto, tra i responsabili principali di quell'esperimento, i rapporti intercorsi tra lo storico francese e Rezzonico, che coinvolgono lo stesso Boni in una diversa combinazione di patroni[527]:

«di già io dissi, numerando i suoi amici (di Seroux), che il cavalier Boni era primo fra questi, e l'amicizia loro nacque dal progetto che avea fatto l'Agincourt di riunire all'ombra della protezione dell'ottimo Senatore Abbondio Rezzonico varii uomini di lettere che scrivessero un Giornale sulle belle arti »

Apparizioni intermittenti, Lanzi e Seroux, conosciutisi a Firenze[528] nel 1779 e, come ricordava Guattani nel 1829, pronti a sostenere anche il suo foglio antiquario, furono le

[523] cfr. Rolfi Ozvald 2012a, p. 196 nota 36 (BAV, Archivio Chigi 2486b, nr. 688: «Al Sig.r Giovanni de Rossi paoli dodici p. associazione anticipata di tutto l'87 delle Memorie di Belle Arti Dico - 1:20. Al Sig.r Ab. Guattani scudi due e b. 40 p prezzo delle notizie d'antichità e belle Arti dello scorso anno 86 già consegnate in Libreria – 2:40».).
[524] cfr. O. Boni, *Elogio dell'abate Don Luigi Lanzi tratto dalle sue opere del cavaliere Onofrio Boni di Cortona*, Pisa 1816; Rolfi Ozvald 2102 a, p. 165.
[525] cfr. Rofli Ozvald 2012 a, pp. 165-166.
[526] O. Boni, *op. cit.*, pp. 47-48.
[527] G. B. de Rossi, *op. cit. supra* (nota 484), pp. 49-50; cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 166.
[528] cfr. Miarelli Mariani 2005, p. 37.

eminenze grigie della storia dell'arte sotto il cui ombrello prese forma il laboratorio dei periodici romani specializzati in una cronaca delle arti che doveva trasformarsi in storia per i posteri.

2. Tra la cronaca e la storia delle arti.

A traghettare nell'Ottocento questa duplice direzione temporale impressa da Lanzi e Seroux all'informazione artistica periodica rimase dunque il solo Guattani. Prima di entrare nel merito delle caratteristiche del periodico illustrato dei «Monumenti antichi inediti» sembra utile ripercorrere sino alla fine questa avvincente avventura editoriale, il cui atto finale è costituito dalle «Memorie enciclopediche romane» che, per l'impianto teorico che presuppongono, i personaggi coinvolti nella loro pubblicazione e, non ultimo, i loro contenuti, appaiono strettamente connesse ai *Monumenti*. È lo stesso Guattani a ricordarcelo, nell'autobiografia[529]:

«8. Memorie Enciclopediche sulle arti vol. 4. con rami. 9. Idem altri tre più che al moderno alle antichità dedicati, sicché spettano con più di ragione agli 8.volumi dei monumenti. »

Il ruolo di anello di congiunzione assunto da Guattani tra l'editoria periodica settecentesca e quella d'epoca napoleonica lo resero, anche per i contemporanei, *deus ex machina* di quelle esperienze, innanzitutto per gli aspetti legati alla funzione dell'illustrazione nell'impaginato dei periodici di cui, nei *Monumenti*, egli per primo pilotò l'esperimento[530]. Fu quindi sulla base di una matrice antiquaria che gli editori e gli autori dei periodici romani si interrogarono sull'interdipendenza tra testo e immagine. Abbiamo visto nel I capitolo come l'autobiografia voglia conferire un'aura di ufficialità al rientro romano di Guattani: Pio VII in persona insieme ad Ercole Consalvi e per il tramite del cardinal Caprara lo avrebbero invitato a farlo, purché egli riprendesse la pubblicazione dei *Monumenti*, in cambio di 12 scudi al mese e del privilegio di depositare nella calcografia camerale 50 esemplari di tutto ciò che avesse pubblicato[531]. Questa ufficialità, rimarcata con uguale forza da Salvatore Betti nel 1833, è, invece, un dato da ridimensionare. La preesistenza di accordi ufficiali, infatti, non corrisponde

[529] cfr. Appendice I.
[530] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 19-20.
[531] cfr. Appendice I.

alla realtà dei fatti, così come sono chiariti dalla seconda edizione della *Roma antica*, riedita nel 1805 con il nuovo titolo di *Roma descritta e illustrata,* ancora per i torchi Pagliarini, e soprattutto dall'uscita, nel gennaio dello stesso anno, del VII tomo dei «Monumenti».

Il progetto di questo volume ebbe inizio poco prima del 20 ottobre del 1804, data alla quale Guattani stilava un contratto privato[532] con il libraio Pietro Paolo Montagnani Mirabili, «all'insegna di Pallade a Pasquino». La nota in riferimento alla raccolta capitolina posta nell'introduzione della *Roma antica*, cita esplicitamente quel negozio di Montagnani come luogo di spaccio[533]:

«Volendo tutti esaminare i pezzi scritti, e scolpiti di questa insigne raccolta, devi acquistare al negozio di stampe del Sig. Pietro Paolo Montagnani Mirabili nella Piazza detta di Pasquino i due volumi da lui pubblicati, l'anno scorso, con belle tavole, che hanno per titolo *Raccolta di statue antiche ec*., ove i monumenti Capitolini si trovano egregiamente descritti dall'erudita penna del Sig. Dottor Alessandro Visconti. Presso il medesimo *Montagnani si trovano anche i miei fogli periodici de' monumenti inediti, che vado scrivendo, e li sei volumi di già pubblicati.»*

La spiegazione del perché Montagnani Mirabili smerciasse i suoi prodotti con l'insegna di «Pallade a Pasquino» - da sempre marchio dei Pagliarini - risiede probabilmente, oltre che in un desiderio di continuità con la consuetudine precedente, nel fatto che l'attività della stamperia Pagliarini all'inizio dell'Ottocento era finita con lo snaturarsi[534]. L'ultimo erede, Tommaso, la manteneva in piedi appoggiandosi al lucchese Luigi Carli, mentre la libreria era gestita da Giovanni Barluzzi, figlio del fattore della vecchia libreria di Lorenzo Pagliarini[535]. Ritessendo le fila dei suoi contatti romani, Guattani trovava in Montagnani un partner che, con recentissima patente di libraio, si assumeva in prima persona la ripresa dei «Monumenti». Negli accordi, l'uscita era fissata appunto per il gennaio 1805. A partire da quella data, Guattani assicurava mensilmente la consegna di tre «spiegazioni» antiquarie da pagarsi «scudi Dodici per ogni mese»[536]. Questo spiega la fretta percepibile in quell'intero ultimo volume, che restituisce un'ansia temporale sia nel disordine dell'impaginato, afflitto da frequenti errori

[532] cfr. Appendice III, nr. 1; pp. 43, 279, n. 1.
[533] cfr. RA 1805, p. 109.
[534] cfr. Palazzolo 1994; p. 14, n. 28; F. Tarzia, *op. cit. supra* (nota 475), pp. 52-53 n. 6 e *infra*.
[535] cfr. Franchi 2002, p. 584 n. 11.
[536] cfr. Appendice III, nr. 1; Rolfi Ozvald 2012 a, p. 44, nota 74.

di stampa, che in alcune aperte dichiarazioni del testo. Scrivendo del *Bassorilievo con la partenza di Paride ed Elena* della Galleria Spada, Guattani ad esempio sottolinea[537]:

«non terminerò questo articolo, degno come altri molti, di maggior ozio, e di più lunghe ricerche, incompatibili con un foglio periodico *schiavo* così *del tempo* come di altre *imperiose circostanze*; non lo terminerò, dico, senza notare la plausibile rappresentanza (…); condannati alla brevità, non possiamo dilungarci abbastanza in commendare la vaga e semplice composizione del bassorilievo (…)»

Dedicando in prima persona quel VII tomo all'imprenditore Luigi Marconi[538], Montagnani evitava del tutto riferimenti a personalità di Curia. A Guattani lasciava il compito di introdurre il primo articolo del periodico, in cui l'antiquario prendeva nuovamente il «coraggio» nel mettere mano a quell'opera, sostenuto dal «commune… entusiasmo di scavare, e di raccogliere»[539]:

«qual coraggio non dovrà avere una penna d'impiegarsi per essi in un continuato periodico foglio, che serva a pascere la curiosità, a perfezionare le arti, a rischiarare la Storia, a istruire, a dilettare? Ma di qual coraggio io parlo? Non è il nostro foglio *peregrinus in Urbe*: vide altra volta per anni sei rinnovarsi le calende, e gli idi; e bastante fu un tal decorso di tempo per accertarsi di quanto s'appone al vero la surriferita sentenza dell'arpinate Oratore. Spaventarci solo poteva, dopo tante voluminose raccolte che pesano nelle biblioteche; dopo tanti Musei grandi e piccoli, pubblicati più volte, e notissimi; dopo tante *brochures* che portano volanti quà e là infiniti soggetti antiquarj; poteva, dico, spaventarci il caso di non rinvenire nuova merce per i curiosi; avvegnaché la novità sia quella che formi l'essenziale, e per così dire la base del nostro istituto»

Nelle intenzioni di Guattani, l'operazione avrebbe dovuto trovare in Montagnani nuove garanzie economiche per l'impresa, attraverso il sostegno di figure emergenti ed estranee agli apparati della Roma curiale[540]. Il manoscritto di un altro tomo dei *Monumenti*, già steso da Guattani, non venne invece mai pubblicato[541]:

«4. dopo il mio ritorno altri due volumi uno stampato l'altro manoscritto, ambedue per conto del Montagnani. Il manoscritto *non ha veduto la luce senza sapersi il perché*. Forse fu venduto in erba, con danno dell'opera per aver contenuto capitali monumenti fra i quali il Mosaico della Tiresia spettante al mosaicista Volpini, e la statua celebre di Antonio Musa ora al Vaticano»

[537] MAI 1805, pp. 126, 139.
[538] MAI 1805, p. IV.
[539] MAI 1805, pp. 1-2.
[540] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 43-44.
[541] cfr. Appendice I; Rolfi Ozvald 2012 a, p. 44.

Chi fosse Montagnani Mirabili lo si ricostruisce dagli avvisi e dai radi dati d'archivio. Nel 1787 si era provato nel concorrenziale mercato dell'editoria d'arte illustrata proponendo una seconda e più completa edizione della traduzione delle *Logge Vaticane* di Raffaello che avrebbe dovuto concorrere con gli illustri precedenti di Giovanni Volpato e Secondo Bianchi, solo nel caso della raggiunta quota minima di 200 associati[542]. Nel 1793, volendo cominciare a vendere ufficialmente opere «attinenti alle Belle Arti» senza attendere gli otto anni necessari ad ottenere la patente di libraio né sottostare ai rigidi esami imposti dalla Compagnia dei librari, rivolge una supplica alla Reverenda Camera Apostolica che, il 10 gennaio di quell'anno, gli concede la patente previo esame, ma senza la clausola degli otto anni[543]. Nel dicembre del 1799 si era trovato coinvolto in un processo contro Giuseppe Nave, «compratore doloso» di libri e stampe, accusato di furto e rivendita di librerie cardinalizie, tra cui quella Garampi[544]. Dagli atti del processo sappiamo che proprio tramite la frequentazione del Nave, Montagnani ebbe, per così dire, il primo incontro con il pensiero di Winckelmann, entrando in possesso - attraverso un furto quindi - delle opere di quest'ultimo conservate in «Casa Albani». Proprio tra 1803 e 1804 Montagnani andava definendo la sua fisionomia nell'editoria antiquaria in veste sia di editore che di stampatore di riedizioni di classici[545].

Quella con Montagnani fu dunque una *partnership* dal passato non del tutto limpido, connotata però, anche nell'illecito traffico di libri, da interessi antiquari. Questo quadro lascia supporre che un intervento ufficiale da parte dell'amministrazione pontificia fosse ancora di là da venire. Questo dato è confermato da un altro contratto stilato da Guattani[546] sempre dell'ottobre del 1804, il 27: una bozza di scrittura privata tra Domenico Arcieri e Guattani, per la ristampa di 500 copie della citata *Roma antica*, che, rivista e aggiornata, doveva consegnarsi «entro il prossimo Natale» al libraio Carli per farla circolare anche a Parigi, tramite il fratello di Arcieri, Filippo[547]. Un giro complicato di nomi che tornava alla stamperia Pagliarini, visto che il Carli, come s'è detto, ne gestiva la tipografia. Una clausola al contratto ne prevedeva la possibilità di un rescritto di sovvenzione da parte della Camera apostolica -

[542] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 44 e nota 74.
[543] cfr. Palazzolo 1994, p. 14.
[544] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 44 e nota 76.
[545] cfr. *ivi*, p. 44 e nota 75.
[546] cfr. Appendice III, nr. 2.
[547] cfr. Franchi 2002, pp. 585-586; Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 44-45.

non ancora dato per certo - per 100 esemplari del libro, considerato un di più sul contratto già fissato[548].

Nonostante questo ritorno così connotato sulla scena romana, sono quegli stessi anni che vedono legato Antonio Guattani alla sua seconda impresa periodica, quella, appunto, delle «Memorie enciclopediche romane sulle Belle Arti, antichità». È importante a questo punto ricordare che sul nuovo cantiere editoriale il parigino *Magasin encyclopedique*, diretto, dal 1792, da Aubin-Louis Millin, proietta l'ombra di Carlo Fea[549]. Tra i giornali più attenti ai fatti romani d'inizio Ottocento, il *Magasin* pubblicava nell'agosto del 1805 tra le «Nouvelles littéraires», un resoconto dei progetti editoriali in cantiere a Roma, specificando che[550]

«M. Carlo Fea parlera de toutes ces nouvelles entreprises dans son second volume des Miscellanées…M. Guattani en parlera de même dans un nouveau journal que M. Carlo Fea va entraprendre, et dont je vous envoie le prospectus»

I dettagli del *nouveau journal* indicavano dunque in Fea uno dei protagonisti della nuova stagione del giornalismo artistico romano, nome che Guattani mai esplicita nel tirare le fila di quella esperienza nell'autobiografia. Negli anni Trenta dell'Ottocento l'accento voleva infatti esser posto sulla continuità politica rappresentata dall'invito del cardinal Caprara, con l'antecedente impegno assunto da Guattani, sotto Pio VI, nella veste di redattore dei «Monumenti antichi inediti»[551]. Guattani si presentava, e veniva poi presentato da Betti che si basava sul canovaccio fornito nell'autobiografia, quale rifondatore del giornalismo romano di antichità su invito diretto del pontefice. Dobbiamo invece porre, dietro l'iniziativa delle *Memorie*, Carlo Fea il «tutto che amicissimo antiquario» di Guattani. Fea, in veste di Commissario alle Antichità e belle arti sotto Pio VII, fu il suggeritore dell'ideale costituzione dell'Editto Doria del 1802, teso a definire la salvaguardia del patrimonio facendo perno proprio sulla dialettica tra antico e «nuove produzioni», considerate un «ramo di commercio, e d'industria più d'ogni altro utile Pubblico…perché interamente attivo, e di semplice produzione, come quello che tutto è dovuto alla mano, ed all'ingegno dell'Uomo»[552]. Sullo

[548] cfr. Appendice III, nr. 2; Rolfi Ozvald 2012 a, p. 45.
[549] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 42 e nota 65.
[550] cfr. «Magasin encyclopedique ou Journal des sciences, des lettres et des arts», agosto 1805, t. IV, pp. 404-407.
[551] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 42-43.
[552] cfr. O. Rossi Pinelli, *Carlo Fea e il chirografo del 1802: cronaca giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle Belle Arti*, *Ricerche di storia dell'arte*, VIII, 1978-1979, pp. 27-40; Ead., *Tutela e vantaggio*

sfondo di queste indicazioni sollecitate dall'editto, fra 1804 e 1805, Guattani si trovò quindi a reinterpretare l'esperimento di un foglio che combinasse insieme antiquaria e belle arti, da lui stesso peraltro adombrato nell'*Avviso* della fine del 1784, giocando il doppio ruolo di antiquario e interprete ufficiale delle arti[553] nella Roma di Pio VII.

Nel volume rilegato del 1805, dunque, il cantiere editoriale delle Memorie enciclopediche, si apriva «sotto gli auspicj dell'immortale Pio VII», eludendo rapporti diretti con le istituzioni accademiche, per proporsi come portavoce ufficiale del «commercio delle Belle Arti»[554]. All'indomani del soggiorno parigino, Guattani non era impreparato a quel genere di progetto. Nella rinnovata collaborazione con Francesco Piranesi a Parigi è infatti possibile trovare le ragioni dell'esperimento di un'editoria finalizzata alla promozione del mercato d'arte di cui, una volta tornato a Roma, Guattani si fece interprete acuto[555]. Dalla Stamperia Piranesi di Parigi infatti usciva il periodico «Athenaeum ou Galerie française de productions de tous les arts»[556], con un piano dell'opera caratterizzato dalla suddivisione in 14 «classi», raggruppate sotto grandi sezioni: *Architecture* e *Sculpture*; *Peinture et Gravure*; *Application des Arts du Dessein aux Scienze naturelles, à la Poésie, à l'Histoire,* etc., il tutto accompagnato ad un apparato illustrativo di elevata qualità[557]. La matrice di questo progetto fu, ancora una volta, di Guattani. Anche l'impianto di questa rivista rispecchia infatti il prospetto che egli aveva fatto circolare con l'*Avviso* del 1784, costituendo il canovaccio tradotto da Piranesi per il pubblico francese con la spiccata sottolineatura dell'aspetto enciclopedico[558]. «Athenaeum» avrebbe dovuto formare nel suo farsi una enciclopedia completa di tutte le arti. Piranesi, da Parigi, rimeditava sulla passata funzione e ricezione del giornalismo artistico romano quale storia delle arti in formato periodico, suggerendo al lettore il destino ultimo di quell'impresa, posta a metà strada tra libro e giornale. Si trattava di un momento di sintesi e aggiornamento della precedente editoria specializzata, che sia Guattani che Piranesi avevano seguito sul nascere[559]. Del disegno editoriale di «Athenaeum» le

---

generale: Carlo Fea o dei benefici economici garantiti dalla salvaguardia del patrimonio artistico, in Pio VI Braschi e Pio VII Chiaramonti. Due pontefici cesenati nel bicentenario della Campagna d'Italia (Atti del Congresso internazionale Cesena, 24 maggio 1997), a cura di A. Emiliani, L. Pepe, M. Scolaro, Bologna 1998, pp. 155-163; V. Curzi, *Bene culturale e pubblica utilità: politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Bologna 2004.

[553] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 45.

[554] cfr. ME 1805, pp. III, 1.

[555] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 46-47.

[556] cfr. Mirra 2010-2011, pp. 6, 96, 126-127, 140-141, 159-160, 162-170.

[557] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 47.

[558] *Ibidem*.

[559] cfr. *ivi*, p. 48.

Memorie enciclopediche vollero offrire una sintesi meno dispendiosa, adattata al più ristretto mercato editoriale della Roma pontificia. A quei diretti antecedenti, Guattani rimandava nella scelta del titolo, in cui era esplicito il riferimento alle «Memorie per le belle arti», dichiarato nell'editoriale premesso al volume 1816 nel volere «proseguire gli annali de' sullodati Sig. Boni e De Rossi»[560]. Entrambe i progetti calcavano le orme di quell'esperimento ibrido, posto a metà strada tra cronaca e annale delle arti moderne. Guattani non perse di vista questo carattere peculiare dei fogli artistici romani, che ne risulta il tratto distintivo anche per la fortuna del modello: quello di finire, tra gli altri libri, in uno scaffale di una biblioteca dedicata alla storia antica e moderna delle arti[561]. I fascicoli bimestrali, riuniti in tomo e, a differenza dei *Monumenti*, senza indicazioni del mese d'uscita, favorivano una lettura per classi e per generi, annullando la struttura cronologica della cronaca che, per il lettore odierno, risulta di difficile individuazione. Il *Catalogo degli artisti attualmente stabili o dimoranti in Roma* che chiudeva il IV tomo uscito nel gennaio del 1809, esplicitava, sempre all'interno dell'ambivalenza tra la cronaca e la storia, il senso dell'operazione[562]. Con la stessa funzione del periodico che lo conteneva, anche il *Catalogo* fu offerto al pubblico quale strumento topografico del commercio contemporaneo e memoria storica dello «stato delle arti» a beneficio dei posteri.

Come già per i *Monumenti*, l'interesse dell'opera si coglieva a pieno a fascicoli rilegati; tomi su cui, solo nella tarda primavera del 1806, Guattani aveva proiettato l'aura dell'ufficialità. Le notizie contenute dell'autobiografia, ci consentono di misurare l'apporto economico della Camera Apostolica sull'impresa di quella prima edizione delle Memorie: i già citati 12 scudi al mese ed il privilegio di depositare nella calcografia camerale 50 esemplari di tutto ciò che avesse pubblicato[563]. A questo ultimo privilegio si aggiungeva la possibilità di smercio separato dei singoli rami delle tavole che ne illustravano i fascicoli[564]. Ponendo nel 1806 l'impresa direttamente sotto gli auspici del pontefice regnante, Guattani, ormai editore esperto, avocava a sé il ruolo di interprete ufficiale delle arti a Roma, abbandonando una delle pratiche a lui più consuete, cioè quella della dedica e della comparsa

[560] ME 1816, p. 3.
[561] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 48.
[562] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 48-49, 62-63; Rolfi Ozvald 2012b, pp. 431- 444.
[563] cfr. Appendice I; Rolfi Ozvald 2012 a, p. 49.
[564] L'Istituto Nazionale per la Grafica possiede ancora un *Campionario* in due volumi con 27 incisioni tratte dal I e dal II tomo del periodico, cfr. Rofli Ozvald 2012 a, p. 78 e nota 78 (con segnatura relativa).

delle armi del dedicatario sul frontespizio delle sue imprese editoriali[565]. In questo nuovo tipo di frontespizio, il mecenatismo di papa Chiaramonti veniva calato nel concreto contesto romano, attraverso l'immagine a chiave che l'incisore Vincenzo Feoli ritagliò per l'occasione dal disegno di Giuseppe Valadier raffigurante il restauro della Torre di Guardia sul Ponte Milvio, da cui sventolavano le insegne papali. L'immagine si trovava quindi a celebrare il rientro di Pio VII dalla cerimonia d'incoronazione di Napoleone, rientro svoltosi proprio attraverso quel ponte, restaurato dallo stesso Valadier per iniziativa diretta del pontefice[566]. La vignetta del frontespizio si sostanziava quindi nel testo dell'epistola dedicatoria, con l'elenco dei cantieri Chiaramonti che costituivano argomento di apertura del primo tomo del periodico, sia nell'ambito delle antichità (l'arco di Settimio Severo; il Foro Romano; l'arco di Costantino; il Pantheon; il Colosseo; il Museo Chiaramonti) che in quello delle belle arti (la Pinacoteca vaticana; l'Accademia del Nudo, etc.)[567]. L'intera veste grafica era innovata al fine dei meccanismi editoriali: nuovo era infatti anche l'apparato di tavole, ovviamente non più solo centrato sull'incisione antiquaria o i disegni d'architettura. Le *Memorie enciclopediche* aderivano quindi ad un diverso sistema di strategie politiche ed editoriali. Che Carlo Fea ne fosse il tramite politico è un dato fondamentale: ma il responsabile del formato editoriale e della redazione fu Guattani che se ne fece carico in toto riversandovi la sua esperienza. Egli trasportava nella Roma Chiaramonti l'esperienza nel campo dell'editoria illustrata maturata in veste di segretario di Francesco Piranesi e già offerta agli eruditi lettori nel presentare, nel 1784, i «Monumenti Antichi Inediti». Le *Memorie* riproponevano in scala quantitativamente minore la macchina illustrativa dei *Monumenti,* ma con rinnovato sperimentalismo. Guattani vi si avventurava affrontando il discorso su classi diverse, dalla pittura alla scultura, allo scopo di fornire supporto visivo agli articoli di un giornale artistico[568]. Le incisioni furono caratterizzate dalla varietà determinata dai diversi fornitori delle tavole: gli artisti autori in proprio di traduzioni grafiche, o i committenti dell'opera. Solo nel tomo "francese" potendo usufruire di un congruo finanziamento, Guattani apporterà ulteriori aspetti innovativi nell'apparato delle immagini, utilizzando come pressoché unico illustratore il giovane Bartolomeo Pinelli[569]. L'importanza dell'illustrazione, che per Guattani

[565] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 49-50.
[566] cfr. *Valadier segno e architettura* (Catalogo della mostra Roma, Calcografia novembre 1985 – gennaio 1986), a cura di E. Debenedetti, p. 45 fig. 42.
[567] cfr. ME 1806, pp. III-VIII.
[568] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 51.
[569] cfr. *ivi*, p. 52.

aveva sin dall'inizio costituito uno dei nerbi dell'attività editoriale e l'aspetto più vendibile in un mercato assai concorrenziale, era ribadita anche nella nuova edizione della sua guida antiquaria ripensata appositamente nel 1804-1805 per la piazza romana[570]. A riprova della novità della *Roma descritta ed illustrata,* Guattani, già dal titolo, indicava nelle «stampe di cui l'ho corredata» il carattere distintivo dell'opera, porgendo al lettore uno strumento attraverso il quale istruirsi «senza fatica», rimandando per i più curiosi, ai testi della critica erudita di Donato e Famiano Nardini[571]. Ma non solo. In quell'opera Guattani riproponeva il meccanismo della presentazione dell'incisione in funzione di anticipazione, oltre che vero e proprio *scoop* giornalistico, secondo una modalità ampiamente sperimentata nei Monumenti[572]. Nella *Roma descritta* ad esempio pubblicava un'anticipazione degli inediti studi e misurazioni del Colosseo di Carlo Lucangeli, su concessione dell'artista stesso. Il caso Lucangeli, che solo nel 1810 presenterà al pubblico romano il suo modello del Colosseo, esemplifica un sistema di mutuazione di favori tra artista e redattore del giornale, come vedremo, tutt'altro che unico[573].

L'*empasse* più sopra citata tra la pubblicistica e la mancata interazione con il mercato interno, quello di più lunga durata rispetto al circuito esterno del *Grand Tour,* fu all'origine del fallimento anche dell'iniziativa delle *Memorie*. Con la sua *Licenza* dalle Belle arti Guattani ne prese atto pubblicamente, nei due ultimi fascicoli del 1809, riconoscendo amareggiato la difficoltà a risolvere le contraddizioni tra le informazioni fornite e le aspettative di una presenza artistica capillare impossibile a ridursi ad esemplificazioni scelte di artisti e committenti illustri[574]. A quel limite tentò di rimediare con lo strumento del *Catalogo degli artisti*, allo scopo di sopperire all'assenza di luoghi deputati ad esporre e promuovere le arti. Quanto alla difficoltà di trovare lettori e quindi un riscontro sul mercato editoriale, Guattani, impossibilitato a trovare soluzioni, si rivolgerà a Luigi Lanzi[575]. Lo fece poco prima di chiudere il cantiere delle *Memorie*, nella speranza di riuscire a trovare sponde fuori Roma, rientrando così nelle spese. Per congenita carenza di fondi e di associati, all'inizio del 1809 Guattani già si ritirava dall'impresa, che non andò al di là del IV tomo.

[570] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 52.
[571] cfr. RA 1805, p. I.
[572] Per cui vedi *infra*.
[573] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 52.
[574] cfr. *ivi*, pp. 60-61.
[575] cfr. *ivi*, p. 61.

Tentò quindi di riportarla in vita grazie al De Gerando che gli garantì[576] l'esborso di 802,50 franchi a sovvenzione di 75 esemplari del periodico. Il V tomo, dedicato a Napoleone, uscì nel 1811: ne erano protagonisti gli scavi e i ritrovamenti di antichità raccolti sotto le insegne imperiali del frontespizio[577]

«Grazie concordemente si rendano al Genio sovrumano e benefico del nostro invitto Monarca NAPOLEONE I. Imperatore e Re, che appieno conoscendo l'importanza di conservare a Roma moderna i preziosi ruderi dell'antica, ha posti i medesimi sotto la sua special protezzione (sic). Per una tal felice combinazione non solo si rende certa la di loro progressiva esistenza, ma possiamo con fondamento aspirare al bene di vederli ridotti in migliore stato, e per quanto si può ripristinarli all'antico splendore. (…) Quanto si anderà facendo su questo genere di provedimenti sarà riportato ne' nostri fogli a vantaggio delle arti; come per farne il dovuto onore all'Augusto Monarca che le protegge»

Dopo quel volume, Guattani riprende solo nel 1816 la pubblicazione ma, come sopra accennato, rovesciandone significativamente il titolo che adesso poneva al primo posto l'antiquaria: «Memorie enciclopediche romane sulle Antichità e belle arti». Il tentativo era quello di sciogliere un nodo sino ad allora irrisolto della stampa periodica storico-artistica, quelle antinomie già postesi nel 1784-1785, quando Guattani, progettando un periodico che unisse le notizie delle belle arti e antichità, proponeva di mantenere separati i due settori[578]. Era dunque l'antiquaria che, scavalcando la frattura napoleonica, reggeva le sorti del giornalismo artistico romano. Rispetto al moderno progetto iniziale delle «Memorie» si trattava, in ogni caso, di uno snaturamento. Sintomo della difficoltà di costruire un discorso fondato unicamente sulla contemporaneità, il giornalismo artistico si ribaltava in direzione dell'antiquaria[579]. L'illustrazione del frontespizio di queste nuove «Memorie», commissionata appositamente a Bartolomeo Pinelli rimarcava queste circostanze. Vi campeggiava la figurazione allegorica dell'antiquaria, reggente il cartiglio «Archeologia in Apricum proferet» appoggiata al cippo su cui l'«aequa potestas» delle belle arti, emblema di San Luca, appariva elemento secondario, come nel titolo del rinnovato periodico[580]. Va aggiunto, a completamento di questo quadro di icone, che lo stesso motto, di derivazione oraziana[581], era

[576] cfr. Appendice III, nr. 3; Rofli Ozvald 2012 a, p. 63.
[577] ME 1811, pp. 9-10: la dedica è collocata in chiusura del I fascicolo dopo una serie di articoli (*Ivi*, pp. 1-7) rivolti a "gl'intelligenti amatori delle antiche cose".
[578] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 45.
[579] cfr. *ivi*, p. 65.
[580] cfr. *ivi*, p. 46.
[581] cfr. Horat., *Epist*. 1, 6, 21: «in apricum proferet aetas, defoviet condetque nitentia».

quello della Libera Accademia di Archeologia ripristinata dal Joseph Marie De Gerando: il motto era posto su di una lapide che compariva nell'emblema dell'Accademia elaborato da Valadier - la ricostruzione del Tempio di Vesta tra la Lupa e i gemelli[582]. Anche sul fronte giornalistico dunque si chiariva in maniera più o meno diretta questa sorta di punto di non ritorno scientifico: nelle «Memorie» rinnovate, l'erudizione, sotto la rubrica *Antichità figurata*, guadagnava spazio rispetto alla cronaca e alla storia delle arti moderne[583]. Nel 1816 Guattani, segretario all'epoca di entrambe le Accademie, alludeva certo ad una continuità nella dicitura «Memorie», ma nella premessa a quel volume ripercorrendo la sua esperienza giornalistica, dava conto di quegli opposti indirizzi[584]:

«Se non mancarono altre volte in Roma fogli periodici di letteratura, che di tempo in tempo alle Arti ed alle Antichità dassero asilo; non è però più oltre del 1784. che si pensò ad un Giornale espressamente per esse, ove delineati comparissero i monumenti medesimi sulla maniera del Winckelmann, la più piacevole ed istruttiva. Furono da quel principio divise le classi, e separatamente trattate le Antichità e le Arti. All'autore di queste Memorie si assegnarono i monumenti antichi, ed alle erudite leggiadrissime penne de' Sig. Cav. Boni, e Cav. Gio: Gherardo De Rossi furono affidate le produzioni degli Artisti moderni. Di questa maniera uscirono senza interruzione 6. volumi di Monumenti inediti, e 5. di Belle Arti, non senza piacere ed approvazione del Publico. Condannati alla polvere i torchj Romani dalle vicende insorte, e scoraggiti gli animi si passarono circa tre lustri in disgraziato silenzio. Trovavami allora imbarcato per buona sorte in un viaggio di Europa; e lo fui sino a che rischiaratosi alcun poco l'orizzonte politico, invitato a tornare, ripatriai (*sic*) l'anno 1804, ove tosto mi si presentò l'occasione di riprendere per conto altrui l'antico lavoro, e potei così accrescere di un settimo tomo il giornale de' monumenti. Ma questo appena compito l'insufficienza dell'intraprendente ne arrestò la continuazione. Fu allora che vedendo le Arti abbandonate del tutto, a quelle mi rivolsi col proseguire gli annali de' sullodati Sig. Boni e De Rossi sotto gli auspicj dell'immortale Pio VII., da cui ottenuti il permesso di porne un numero di esemplari nella Romana Calcografia. Dopo averne publicati 4. volumi con stampe, fu forza desistere per nuovi torbidi insorti nella somma delle cose Romane. In un contrattempo per altro di quel nuovo Governo fui dalle vigenti autorità stimolato a riprenderle ed incoraggito insieme con un vistoso abbonamento all'anzidetta Calcografia. Ne compilai un 5.° volume, ove insieme agli oggetti moderni ebbero luogo molti e molti capitali monumenti di antichità. Eppure quando l'opera più ricca e vistosa si produceva collo sforzo maggiore, e col massimo gradimento, venne a soffocarla la non curanza di chi presiedendo allora alla Calcografia fece per ragioni economiche cessare quell'incoraggimento, che n'era il principal sostegno. Egli è già da quell'epoca decorso più di un lustro che questi due oggetti di Romana istruzione e decoro *carent vate sacro*. L'insigne Accademia di S. Luca, cui pesa la più piccola indolenza sulle arti sue, si è compiaciuta di animarmi a riprendere le dette Memorie sul piede dell'ultimo tomo, che unisce l'Antiquaria alle Arti. Ora poi che la Santità

[582] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 46.
[583] *Ibidem*.
[584] ME 1816, pp. 3-4.

di N. S. mercé lo zelo e generoso cuore del Sig. Marchese Canova si è degnata di ripristinare l'Accademia Romana di Antichità con unirla a quella delle Arti; onde attesa la loro grande correlazione possano meglio prestarsi vicendevoli ajuti; opportunissimo riesce tal foglio, né mancar può di materia. (…)»

Professandosi debitore dell'Accademia di San Luca, Guattani dunque dichiarava di aver ripreso la sua attività giornalistica «sul piede dell'ultimo tomo», il V del 1811, che univa «l'Antiquaria alle Arti», in linea con l'unione delle due Accademie voluta dal pontefice attraverso Antonio Canova. Si trattava di una dimostrazione di fiducia estrema, quanto vana, in un progetto che ebbe, ancora una volta, vita breve: altrettanto poco longeve, le «Memorie sulle Antichità e belle Arti» cessarono infatti nel 1819. Poco prima Guattani aveva lasciato la carica di Segretario dell'Accademia di San Luca, sostituito da Melchiorre Missirini, a motivo dell'«avanzata età»[585]. Nello stesso anno in cui Guattani chiudeva le pubblicazioni, i redattori del letterario «Giornale Arcadico» si apprestavano a occupare lo spazio lasciato vuoto dall'offerta di «dotte opere periodiche» che avevano connotato l'editoria artistica romana dal 1784. Nel quarto quaderno di quel giornale, del 1819, una breve comunicazione anonima annunziava l'introduzione di una sezione dedicata alle "Belle Arti" che avrebbe affiancato quelle di «Scienze» e «Letteratura», piattaforma di partenza del giornale[586]. I «ragguagli dell'Architettura, della Scultura, e della Pittura» trascelti dal «pacifico asilo delle Belle Arti» della città papale, mirando a «tramandare ai posteri i fatti più egregi e la preziosa memoria degli Uomini illustri», dichiaravano un intento storicistico e memorialistico teso a distillare, dalla cronaca, fatti utili ad una comunicazione di tipo accademico ed esemplare[587]. Nel 1824, come si è ricordato all'inizio, Cardinali e Melchiorri davano vita a «Memorie» - non più enciclopediche - «di antichità e belle Arti», esplicitamente richiamando Guattani. Filologi e antiquari, fornendo giustificazione alle lamentele di Leopardi, investitisi del compito di conservare le radici classiche della civiltà umana, riprendevano con un empito messianico sconosciuto a Guattani, il ribaltamento del giornalismo artistico in direzione dell'antiquaria, sintomo della difficoltà di costruire un discorso fondato unicamente sulla contemporaneità. L'antiquaria vi veniva «coltivata» più «d'ogni altro ramo di scienze», lasciando alle belle Arti il compito di «congiungimento della moderna coll'antica Roma»[588].

[585]cfr. M. Missirini, *Memorie per servire alla storia dell'Accademia romana di San Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823, p. 409; Rolfi Ozvald 2012 a, p. 63.
[586] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 63.
[587] cfr. *ivi*, p. 65.
[588] *Ibidem.*

3. Giuseppe Antonio Guattani antiquario editore

« Eccovi compito il primo Tomo delle Notizie sulle Antichità, e belle Arti di Roma, che per *prudenziali motivi* fu già ristretto alla classe dell'Antiquaría. Seguiterà egli sull'istesso piede, e con il medesimo titolo; giacché nella illustrazione de' monumenti si ha egualmente riguardo alla *erudizione, che al merito dell'artifizio.* Se il pubblico ha gradito sinora questa periodica fatica, è da sperare al certo, che debba restarne contento nell'avvenire; poiché *sempre più corrette saranno le incisioni*, e fra i soggetti si sceglieranno prelativamente quelli, che alla *vaghezza* uniranno il merito dell'*erudizione*, acciocché di piacere, non meno che di utile, ne riesca la lettura, e si verifichi con ciò quel di Cicerone, che *Vetustas nos peritiores facit*. Che se alcuno dubitasse della giornaliera esistenza de' monumenti, o della determinata volontà dell'autore di continuare la pubblicazione, può ben rassicurarsi su ambedue questi punti. Imperocché quanto al primo, è tanto lontano, che vi sia scarsezza di soggetti inediti, che già assicurati, e destinati sono quelli dell'anno 85., buona parte de' disegni fatti, ed alcuni rami già incisi. Le gallerie, ed i Gabinetti sono quà, e là provisti di bassirilievi, busti, iscrizioni, medaglie, gemme, ed altro che non uscirono giammai in istampa, e si sa che l'immortal Winkelmann aveva in animo di seguitare la sua Opera de' monumenti inediti; quella medesima, che ha spianato la strada alla idea presente. Molti scavi inoltre sono ancora aperti, e se ne apriranno degli altri. In fine per vieppiù assicurare i scettici, d'ora in avanti non si avrà Roma soltanto per Teatro delle Antiquarie scoperte, ma si prenderanno i monumenti ovunque siano: e di già abbiamo de' letterati, che ce ne offrono gentilmente d'altronde.

In quanto all'altro punto, non converrebbe nemmeno parlarne. Chi ha avuto il coraggio di azzardare una somma non indifferente in simile impresa, non pensa certo ad abbandonarla, fin'a tantochè la vegga gradita, e favorita di un competente numero di associati, anzi ha in animo di migliorarla, ed accrescerla nell'eleganza, e nel merito, per corrispondere dovutamente a quelli, che gli accordano il loro favore, e la loro protezione.

Vivete felici»[589]

Con queste parole Guattani presentava agli «Eruditi Lettori» il primo tomo rilegato dei fascicoli mensili dei «Monumenti antichi inediti» per l'anno 1784. Le vicende ripercorse nei precedenti paragrafi consentono adesso di comprendere a pieno i «prudenziali motivi» richiamati dall'editore nell'esordio della premessa, quanto lo stesso insistere sul fatto che il foglio di antiquaria sarebbe proseguito «sull'istesso piede e con il medesimo titolo». Valutazione del mercato e della vendibilità dell'opera, innanzitutto, esplicitata più avanti nel testo dal selezionare, tra gli Amatori delle belle arti, una fetta di pubblico ancora più precisa, quali gli 'Amatori delle Antichità': «siccome può ben accadere, che alcuni più s'interessino per l'Antiquaria, e altri più per le belle arti»[590]. Volontà quindi di distinguersi dagli altri periodici sortiti, in casa Rezzonico, dal progetto Lanzi-d'Agincourt; desiderio, infine, di

[589] MAI 1784, pp. V-VI.
[590] cfr. Appendice IV, n. 1; Rolfi Ozvald 2012a, pp. 103-104.

tirarsi fuori dall'impaccio che si sarebbe determinato dall'avere come oggetto le belle arti contemporanee, dal prediligerne alcune a scapito di altre entrando, come s'è detto, nel merito dei delicati equilibri del sistema delle arti e degli artisti nel suo complesso. Collocandole all'interno dell'orizzonte dell'Antichità, quelle predilezioni, eminentemente dirette allo studio delle arti visive, evidenziate dai soggetti scultorei e architettonici in prevalenza esaminati nel periodico, potevano essere più pacificamente esplicitate, pur coinvolgendo un altro nodo cruciale interno alla storia delle arti, quello dell'intreccio tra fonti letterarie e meccanica dell'arte.

Il metodo, infatti, è subito di seguito dichiarato: un'illustrazione dei monumenti antichi che al tempo stesso abbia riguardo sia dell'erudizione che del «merito dell'artifizio». Non l'esclusiva cognizione e illustrazione dei meccanismi delle arti - errore in cui, come s'è detto, secondo Guattani cadeva Caylus, troppo attento esclusivamente alla «prattica»[591] - ma conoscenza e descrizione di questi congiunti all'erudizione. Non si tratta di un ritorno all'antiquaria tradizionale, di un richiamo cioè ad un esame delle antichità finalizzato agli studi filologici. È piuttosto la prima dichiarata adesione alle posizioni di Winckelmann, il quale nella prefazione ai suoi *Monumenti antichi* aveva similmente espresso, tra i motivi che lo avevano spinto alla scrittura, che l'«utilità maggiore» desumibile dalle opere antiche e dalle loro iconografie era l'aiuto che esse potevano fornire a «dilucidare i sensi degli scrittori di quei medesimi tempi», nel proposito dichiarato di allargare il «regno dell'arte» attraverso un più ricco scambio tra quelle opere e i testi classici[592]. Seppure in occasione della disamina della statua di *Ino lattante Bacco* della collezione Lante [593] la lettura del metodo winckelmanniano sembra sbilanciarsi tutta a favore dell'erudizione, è più per dare spessore polemico alla denuncia delle difficoltà e delle frustrazioni di uno studioso che all'indomani delle peregrinazioni attraverso l'Europa - siamo nel 1805 - guarda al percorso dell'antiquario di Stendal e alle motivazioni del suo successo come ad una vicenda fortunata ed esemplare[594]:

«Non è si facile lo spiegare l'antico monumento che ci occupi; né il decidere sulle tante opinioni private, pubbliche, dotte, e indotte, che corrono su di esso. Vorrei scommettere, che l'oculatissimo Winkelmann avendolo visto sì mutilato, e privo di certi dati, su cui appoggiare l'immensa sua erudizione, lo abbandonò:

[591] cfr. MAI 1784, pp. 91-92; capitolo I, p. 115.
[592] Franzoni 2008, pp. XVIII-XIX.
[593]cfr. R. Randolfi, *La Venere e fanciullo dei Lante da Papaleo a Sibilla e Pacetti, da Winckelmann e D'Este ad Albacini e Benaglia, questioni di restauro, perizie e iconografia*, in *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico* («Studi sul Settecento romano»; 25), a cura di E. Debenedetti, Roma 2009, pp. 281-290.
[594] MAI 1805, p. 27.

siccome quello che provisto di tutto, favorito da un porporato dotto, e mecenate; padrone di una biblioteca di 40 m. volumi, nel mezzo di una raccolta interminabile d'antichi, qual è l'Albani, e nel centro di un illustre ciclo antiquario poteva far brillare i suoi talenti, scegliersi i monumenti, farli servire all'erudizione, non questa a quelli, ed ottare a quell'apice, in cui si è posto: *sic itur ad astra*.»

La natura di questi ormai imprescindibili occhiali di metodo attraverso cui anche Guattani guarda alle opere dell'antichità si chiarisce ulteriormente con le parole di Christian Gottlob Heyne, il professore di eloquenza a Göttingen, che, nel suo elogio critico di Winckelmann del 1778 tradotto tempestivamente da Carlo Amoretti come glossa alla prima traduzione italiana della *Geschichte* pubblicata a Milano nel 1779, aveva scritto che duplice doveva essere la preparazione di un «erudito conoscitore dell'arte antica»[595]. Agli «antichi libri greci e romani», alla conoscenza della storia, e letteratura antica[596]

«fa d'uopo altresì congiungere le nozioni fondamentali della scultura, pittura, e architettura, né ignorarsi può interamente il meccanismo di queste arti»

Heyne, in carteggio sia con Lanzi che con Visconti, focalizza uno dei temi del dibattito che attraversò come si vede anche le pagine dei periodici romani[597]. Non poteva essere altrimenti, dopo le opere di Winckelmann, ormai postesi a pietra miliare di un nuovo modo di scrivere la storia dell'arte, e dato l'intreccio fra fortuna dell'antico e consumo di cultura di quegli anni, alla base dell'idea più volte ribadita dell'antiquaria come «facoltà che presiede alle belle lettere, che guida le arti, che è la fiaccola della storia», secondo la calzante sintesi di Ennio Quirino Visconti[598].

I soggetti analizzati nel periodico, prosegue quindi Guattani, saranno «prelativamente quelli che uniranno alla vaghezza il merito dell'erudizione, acciocché di piacere non meno che di utile ne riesca la lettura»[599]. Presentare monumenti che abbiano il pregio della bellezza è dunque una scelta mirante innanzitutto a garantire il piacere individuale nel godimento dell'arte. Tema centrale tra i più complessi del pensiero sull'arte del XVIII secolo, quello del godimento estetico era un concetto che, senza perdere il senso etimologico di «uso e utilità di

[595] Heyne 1779, p. XLI; cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 17-18.
[596] Heyne 1779, p. XLI.
[597] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 17.
[598] E. Q. Visconti, *Due discorsi inediti di Ennio Quirino Visconti, con alcune sue lettere e con altre da lui scritte, che ora per la prima volta vengono pubblicate*, Milano 1841 (1785), p. 28; cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 18.
[599] MAI 1784, p. V.

un oggetto», andò sempre più ad identificarsi, grazie all'apporto di Goethe, Herder ed altri, con l'essenza stessa dell'arte, in quanto significativo, appunto, dell'interdipendenza tra piacere e utilità[600]. Per Guattani è tuttavia grazie all'erudizione e all'ampliamento di conoscenze da essa generato, che quel piacere - riscoperto, nel corso del secolo, soprattutto per merito della filosofia sensista[601] - riesce ad agganciarsi al valore, pubblico e collettivo, delle belle arti che, diventando in questo modo istruttive sono anche utili alla società. Bilanciando in questo modo l'oscillazione sorta tra 'Arti Belle' ed 'Arti utili', oggetto di discussioni parallele a quelle suscitate dalla riscoperta del piacere e figlie delle teorie filosofiche illuministe che avevano coinvolto anche il possibile contributo delle arti agli obiettivi economici e morali chiamati in causa dall'idea di «pubblica felicità»[602], Guattani si prestava tuttavia a giustificare anche all'interno della sola categoria dell'utile la scelta di pubblicare monumenti che belli non erano, come l'*Alloggiamento militare* portato in luce in Otricoli[603]:

«se altro scopo aver non si dovesse in questi periodici fogli, che di esibire in istampa Soggetti di vaga comparsa, valevoli a soddisfare non più che un momento il curioso sguardo de' nostri lettori; avremmo potuto dispensarci dal fare incidere questo rustico otricolano edificio, ove niuna nobiltà, niun'ordine, niuna decorazione apparisce. Pur siccome gli Antiquarj, al par dei Poeti, *aut prodesse volunt aut delectare* (…) pensiamo essere in obbligo di non ometterlo, stante che non poco potrà giovare ad istruire, qual'ora egli è il primo di questo genere a vedere la pubblica luce, e a dare agli Amatori delle Antichità una qualche idea di tali edificj».

Il ripetuto richiamo al 'bello dell'arte' permane, tuttavia, come strategia di mercato tesa a rivendicare l'attenzione di un pubblico di lettori quanto più possibile vasto: gli 'indotti' accanto ai 'dotti', oltre che, infine, gli 'Amatori del disegno'. A proposito del *Bassorilievo con Fauno* della collezione Rondinini, Guattani infatti scrive[604]:

«non saranno da noi mai schivati soggetti di tal sorte, ove se non ha luogo quella recondita erudizione che ci sforza sovente a prendere *nubes et inania*, vi è in contraccambio per il bello dell'arte di che soddisfare i dotti e gl'indotti, e porgono materia d'ammirazione e di studio agli amatori del disegno, ai quali non meno che agli altri fu da bel principio quest'opera consecrata».

[600] cfr. Rossi Pinelli 1994, pp. 393-394.
[601] cfr. Meyer 2012 a, p. 393.
[602] cfr. *ivi*, p. 394.
[603] MAI 1784, p. 87.
[604] MAI 1787, p. 89.

All'interno del quadro di intrapresa personale ed economica di questi cantieri editoriali, è del tutto comprensibile che Guattani badi costantemente al rientro garantito da un numero ampio di sottoscrittori dell'opera. La presenza delle illustrazioni rendeva i «Monumenti» in particolare un'iniziativa estremamente costosa, come peraltro egli onestamente dichiara in questa premessa, rimarcando la «somma non indifferente» azzardata nell'impresa. Specificando tuttavia «che non solo ai curiosi d'intendere sui marmi l'oscura antichità è nostra mira di soddisfare, ma a quelli altresì, i quali o poco fidandosi, o poco gustando le nostre congetturali riflessioni, amano invece di contentare l'occhio, e di rinvenire nell'antico valore qualche nuovo modello dell'arte»[605], comprendiamo che rivolgersi anche agli "Amatori delle arti del disegno" significava insieme ribadire l'utilità politica del riuso del modello antico e il vantaggio pubblico derivante, in Roma particolarmente, dal discorso su quelle arti, come non mancava di rimarcare ancora Giuseppe Bossi nel discorso programmatico[606] tenuto all'Accademia di Brera nel 1805.

Essendo ben conscio degli *standards* di vendibilità recepiti attraverso la sua esperienza nel campo dell'editoria illustrata maturata in veste di segretario di Francesco Piranesi, il vero e proprio cavallo di battaglia di questa presentazione al pubblico era tuttavia costituito dalla presenza costante, imprescindibile e innovativa dell'illustrazione[607], che Guattani giustamente sottolinea, promettendo tavole calcografiche «sempre più corrette» e rassicurando gli associati «per l'anno 85.» circa l'esistenza di «buona parte de' disegni fatti, ed alcuni rami già incisi»[608]. Sulla base di questi elementi, Guattani giocò dunque, nel 1784, la sua carta, ritagliandosi faticosamente un posto in quella «opposition entre lire et voir», base delle imprese editoriali sperimentate a Roma nell'illustrazione del Museo Capitolino da Giovanni Gaetano Bottari[609], di cui Anne-Claude-Philippe de Tubières conte di Caylus era stato limpido interprete nell'introduzione[610] alla *Recueil d'antiquités* del 1752:

[605] MAI 1787, p. 3 (*Gruppo di Bacco e Genio Farnese)*.
[606] cfr. Meyer 2012 a, pp. 402-403 e nota 34 (G. Bossi, *Sulla utilità politica delle Arti del Disegno, discorso letto all'Accademia di Brera*, Milano 1805).
[607] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 40.
[608] MAI 1784, p. V.
[609]cfr. G. G. Bottari, *Del Museo Capitolino,* tt. I-III, Roma 1741-1755; G. Mariani, *Del Museo Capitolino. Giovanni Gaetano Bottari, la stampa di traduzione e la Calcografia Camerale. Appendice documentaria*, in *I Corsini tra Firenze e Roma* (Atti della giornata di Studi Roma, Palazzo Poli 27-28 gennaio 2005), a cura di E. Kieven, S. Prosperi Valenti Rodinò, Milano 2013, pp. 171-187.
[610] A. C. P. de Tubières comte de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, t. I, Paris 1752, pp. XI-XII; cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 39.

«Les arts sont en quelque façon l'objet principal de cet ouvrage; la forme, le trait et les détails de chaque monument sont devenus mes règles en plusieurs occasions et je n'ai pas eu lieu de m'en repentir. Quoique jusque'ici on ait peu suivi cette manière d'écrire sur les antiquités, je la crois cependant très utile; elle est du moins très propre à donner aux artistes quelques idée des belles formes.»

Si trattava di una storia dell'arte antica illustrata dai suoi stessi oggetti e utile agli stessi artisti quale raccolta di «idée des belles formes». A quel sentire si conformava Guattani ponendo la sua impresa nella cornice dell'aggiornamento alla *Geschichte der Kunst des Altertums* di Winckelmann[611]. Non lasciando cadere, almeno nel titolo, un riferimento alle "belle Arti", l'impresa dichiarava infatti la sua filiazione dai «Monumenti antichi inediti» pubblicati da Winckelmann a Roma nel 1763, per i tipi Pagliarini[612], quale appendice appunto alla *Geschichte der Kunst*. Guattani, non è dubbio, auspicava per il suo giornale lo stesso riscontro di pubblico avuto dai *Monumenti* di Winckelmann, cui si associarono anche lettori dissenzienti rispetto alla tesi che ne informava il piano storico generale, tra cui lo stesso Caylus. L'operazione era dunque intenzionalmente inserita in quella vicenda editoriale dai confini europei, confezionando però un prodotto nuovo, di cronaca, concepito probabilmente insieme allo stesso Piranesi: le notizie su scavi e ritrovamenti di antichità, e saggi ragionati e illustrati.

A porre in risalto la novità, lodandone il coraggio, anche economico, di questi nuovi *Monumenti antichi inediti* in forma di *Notizie d'Antichità e Belle Arti* fu Giovan Cristoforo Amaduzzi, lettore di greco presso il Collegio di Propaganda Fide, che, sulle «Efemeridi letterarie» del 1785, con queste parole ne recensiva, con interesse[613], il I tomo:

«Disse Esiodo nel suo poema *opera et dies* (v. 25) "……e il vasaio al vasaio, il fabro al fabro porta gelosia, il mendico al mendico, ed il cantore ave dell'altro pur cantore invidia". Il vantaggioso ragguaglio, che noi ci accingiamo a dare del *presente giornale sulle belle arti degli antichi*, farà l'eccezione della regola generale dell'odio, e della rivalità, che regna per l'ordinario fra le persone della medesima professione. Noi compilatori di un altro giornale anzi di due, siamo ben contenti di vedere il Sig. Ab. Giuseppe Antonio Guattani *avere il coraggio d'introdurre in Roma il primo un giornale di belle arti, mentre poi ha ad un tempo stesso i capitali di*

[611] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 39-40.
[612] cfr. *ivi*, pp. 74-75 e nota 49.
[613] cfr. Appendice IV, nr. 2; Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 38-40. Su Amaduzzi cfr. il recente lavoro di S. Ferrari, *Fantoni, Amaduzzi e il lascito italiano di Winckelmann*, in *Atti della undicesima Giornata amaduzziana Rubiconia Accademia dei Filopatridi, Centro Studi Amaduzziani* («Collana delle opere e degli studi di Giovanni Cristofano Amaduzzi e sul suo tempo»; 11), a cura di P. Delbianco, Cesena 2014, pp. 15-53.

formarlo e sostenerlo, come porta l'impegno di un tanto argomento, ed il decoro della gran Roma, *miniera inesausta di tanti insigni monumenti, e reggia de' più bei modelli dell'arte* (…)»

Interessato tanto ai distinguo di tipologia che agli autori ed inventori di quell'editoria periodica della fine del Settecento, raccogliendo manifesti e avvisi per una futura storia del giornalismo contemporaneo, Amaduzzi individuava con precisione la tipologia ibrida dei *Monumenti*, tra giornale di scavo e raccolta di saggi brevi d'antiquaria, come soluzione dovuta all'esperienza di Guattani nel campo editoriale[614]. Nell'estratto si marcava la specificità del giornale antiquario rispetto agli enciclopedici contenitori dei giornali fondati da Giovanni Ludovico Bianconi, l'«Antologia Romana» e le «Effemeridi letterarie», basati sull'assemblaggio di articoli accademici ed estratti di libri[615]. Amaduzzi peraltro non mancava di rilevare la continuità di metodo con l'opera di Winckelmann:

«Tutti questi monumenti finora inediti sono illustrati con quelle luminose teorie, che il celebre Winckelmann, ed il famoso Mengs hanno fissato sulle belle arti degli antichi, né vi manca quella squisita erudizione greca, e latina, che si richiede ad un tanto uopo: siccome tutto è pure espresso con quella eleganza di stile, che pare inseparabile dal buon gusto dell'arti liberali. »[616]

Fornendo al lettore un estratto del tomo, con entusiasmo lo definiva un "regalo" al pubblico delle arti, sottolineandone insieme l'aspetto innovativo costituito dalla presenza delle illustrazioni[617]:

«Già ha egli compito il primo corso della sua impresa, e ci ha quindi regalato un foglio ogni mese dello scaduto anno 1784. e con ciascun foglio tre tavole incise assai pulitamente in rame, esprimenti un qualche antico monumento di scultura, di architettura, di incisione e di musaico. »

Nel febbraio 1785, l'articolo di Amaduzzi allargava infine le prerogative di Guattani ben oltre l'antiquaria, proiettando con lungimiranza sul più ampio campo dell'editoria periodica

[614] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 38.
[615] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 38. Su Bianconi, cfr. G. Perini, *Giovanni Ludovico Bianconi: un bolognese in Germania,* in *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario (1897-1997),* Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, s. IV, Quaderni 1996, 1-2, pp. 400, 402.
[616] cfr. Appendice IV, nr. 2.
[617] cfr. Appendice IV, nr. 2; Rolfi Ozvald 2012 a, p. 39.

specializzata, quella tipologia a "quaderni" mensili, ben adattabile a un giornale di belle arti, tanto da costruire un suggerimento raccolto da altri[618]:

«Questo utile, e dilettevole giornale felicemente si continua, e ad esso fa corteggio un altro triplice giornale delle belle arti moderne, compilato concordemente da tre altri differenti scrittori, di cui è già stato annunciato il primo incamminamento nella nostra Antologia. »

La qualità dell'apparato illustrativo dei «Monumenti» veniva rimarcata, ad apertura di volume, dalla presenza del ritratto del pontefice regnante (**fig. 8**), Pio VI, inciso - d'un solo taglio[619] - da Francesco Piranesi nel 1782. L'incisione accompagnava l'elogio al «genio» e alla «inclinazione del Principe», modello del «genio de' sudditi; anzi per così dire una legge» per il patrocinio delle belle arti e antichità[620]. A sancire l'ufficialità dell'impresa, nel testo, si alludeva direttamente all'impegno preso con lo stesso pontefice circa l'aver «ideato di raccogliere in questi periodici fogli ciò, che di più interessante si va producendo da moderni scavi»[621]:

«ad essi deve l'esistenza il mio libro; torna egli donde partì, quando a Voi lo consagro: e se conosco di averlo da Voi ricevuto, a Voi, Beatissimo Padre, giustamente lo rendo. Quanto ha saputo la Santità Vostra, e con la gran mente ideare, e con la gran mano eseguire, non verrà certamente oscurato dall'accettare benignamente così tenue offerta: la buona volontà dell'autore, se si valuti, potrà supplire in parte alla tenuità dell'opera, e la Vostra Sovrana Clemenza eguagliare qualunque disproporzione»

Il mecenatismo di Pio VI trovava così posto tra i modelli di «persone potenti, nobili o ricche, o collocate in onorevoli dignità»[622] che possedevano perizia nel giudicare e mettere a frutto le arti. Arti e lettere concorrevano a dare lustro all'*exemplum* di fioritura culturale, civile e pacifica, tesa a celebrare una gloriosa tradizione italiana di cui Roma deteneva fulgidi esempi. La stratificata visione storicistica propria di ogni atto pubblico nella città papale non poté non coinvolgere la funzione di istruzione e diletto perseguita dall'informazione periodica sulle arti.[623] Alla cronaca d'arte venne attribuita la funzione di appendice alla storia recente del

[618] cfr. Appendice IV, nr. 2; Rolfi Ozvald 2012 a, p. 40.
[619] cfr. Appendice II, nr. 2.
[620] cfr. MAI 1784, p. II; Rolfi Ozvald 2012 a, p. 40.
[621] MAI 1784, p. III.
[622] G. G. Bottari, *Dialoghi sopra le tre arti del disegno corretti e accresciuti*, Firenze 1770, p. 8; Rolfi Ozvald 2012 a, p. 41.
[623] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 29.

papato, in una città in cui «la nostra storia civile si confonde colla ecclesiastica» come scriveva Visconti nel 1785, mancando alla storia «quella stessa libertà che qui si niega alla stampa»[624]. Calcando consapevolmente quel *modus operandi* del discorso pubblico, Guattani rendeva in primo luogo merito all'«inclinazione del Principe» Pio VI, dedicandogli uno dei fogli periodici di quegli anni. Il senso della dedica dei *Monumenti* del 1784, trovava illustrazione nella vignetta della lettera capitale, rappresentante una donna con tamburello seduta su un leone, ibridazione allegorica della ragion di stato e del mito di Cibele. Un concetto figurato che introduceva l'omaggio al «tenero amore per lo studio delle belle Arti, e delle Antichità» del pontefice, senza il cui apporto

«tornar si vedrebbe lo squallor de' Secoli barbari, e diverremmo forse anche noi oggetto alla posterità di compassione, e d'orrore»[625]

Il sistema della dedica come *captatio benevolentiae* degli associati e rafforzativo delle associazioni era pratica consueta cui, tra i periodici, si sottrassero soltanto le «Memorie per le belle arti» di Boni e De Rossi[626]. La dedica conservava ad ogni modo anche la tradizionale e precisa funzione di omaggio remunerato, di dono interessato al ricco e potente signore che contribuiva al sostentamento dello scrittore permettendogli di lavorare ai propri testi, trovando in cambio celebrato il proprio mecenatismo nell'epistola dedicatoria. Le altre due dediche rintracciabili nei «Monumenti» del 1785 e del 1805 rispecchiano in maniera più chiara questi meccanismi, basati sul convergere di reciproci interessi. Si tratta, in un caso, di quella al Duca di Curlandia[627] (**fig. 9**), Peter von Biron (1724-1800), e, nell'altro, di quella a Luigi Marconi[628] (1762-1836).

Il ritratto di Peter von Biron, presentato insieme alle sue armi nel frontespizio, fu inciso ancora una volta da Francesco Piranesi (**figg. 10-11**) che l'aveva tratto dalle medaglie commemorative realizzate in occasione del decennale dalla fondazione del ginnasio a Mitau (capitale della Curlandia, ora Jelgava) dal medaglista e borsista russo Karl von Leberecht[629] (1749-1827), residente a Roma dal 1783. Alcuni scambi epistolari intercorsi tra Guattani e Heinrich von Offenberg a proposito della dedica e del ritratto ci consentono di entrare nel

[624] E. Q. Visconti, *Due discorsi inediti…* cit. (nota 498), p. 39; cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 29-31.
[625] MAI 1784 p. II; cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 30-31.
[626] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 51-52; 96.
[627] cfr. MAI 1785, pp. III-VI.
[628] cfr. MAI 1805, pp. III-IV.
[629] cfr. Frank-Windholz 2012, pp. 107, 113 figg. 8, 9 a-b.

vivo delle questioni, evidentemente connesse a finanziamenti ricevuti. Prima del completamento del II tomo, il 9 luglio 1785, Guattani scrive a von Offenberg al fine di rassicurare il Duca sull'esecuzione del ritratto che egli aveva voluto eseguito, come quello del pontefice, secondo la tecnica dell'incisione d'un solo taglio. Guattani l'avrebbe distribuito gratuitamente agli associati la settimana successiva, insieme all'epistola dedicatoria[630]:

«Par le moyen de Mr. Hackert avec le Procaccio de Florence vous recevrez, Monsieur, le Portrait de Son Altesse Séreénissime avec l'Epitre dedicatoire que je ferai distribuer gratis à tous mes *souscripteurs* la semaine prochaine. Je vous prie de vouloir bien présenter tous le deux à Monseigneur en l'assurant, que j'ai tâché de toutes mes forces à le faire réussir le mieux qu'il m'a été possibile.
A une seule taille, façon de gravure que Son Altesse même a préféré en voyant le portrait du Pape préposé au premier volume; il n'est pas fait à faire miuex. C'est le plus habil en tel genre de gravure qu'il l'a fait, et je n'ai pas laissé de consulter souvent le Conseiller Reiffenstein, et des autres qui avoient vû son Altesse. J'espère que Monseigneur usera avec moi de la clémence ordinaire, agréant ce foible tribut de mone stime, et de ma reconnoissance aux grâces, dont il m'a comblé»

Le grazie elargite dal Duca in favore di Guattani dovettero essere costituite non soltanto dal privilegio di sceglierlo come guida per le visite culturali romane, ma anche, evidentemente, dai fondi investiti per sostenere l'impresa editoriale dei *Monumenti*. Forniti di consistenti risorse economiche, i Duchi di Curlandia furono, come s'è detto, a Roma e in Italia tra 1784 e 1785. La loro presenza nella "capitale delle arti" trovava ragione nello sforzo estremo, quanto vano, di spingere la Curlandia nella cerchia delle corti europee illuminate, aspirando ad emanciparsi dalla sempre più pesante intromissione, culturale e politica, della corte di Pietroburgo[631]. Stringendo durante il viaggio anche importanti contatti diplomatici, il fine esplicito del Duca era anche quello di allontanarsi dall'incertezza politica di un potere messo in discussione dai feudatari, allora in aperto contrasto con la corte. La stampa romana, e soprattutto il «Diario ordinario», riportarono regolarmente le notizie circa le riunioni e le serate nelle varie residenze nobili frequentate dai Duchi in città. I dati desumibili da queste frequentazioni non appaiono meno importanti ai fini della nostra comprensione, poiché coinvolgono alcuni dei protagonisti della vicenda dei periodici romani: accanto ai salotti del cardinale de Bernis, di quello della principessa Giuliana Santacroce Falconieri e dell'ambasciatore José Nicolas de Azara, vi ritroviamo infatti quello di Abbondio Rezzonico,

[630] cfr. Appendice II, nr. 2; Frank-Widholz 2012, pp. 130-131 n. 4.
[631] cfr. Frank-Widholz 2012, p. 103.

e, tra gli artisti, oltre a Zucchi, Hackert e Ludovico Mirri, la Kauffmann e Francesco Piranesi[632].

La lettera successiva al von Offenberg, datata al 4 dicembre 1785, rendiconta delle attività svolte[633]. Il secondo tomo è ormai concluso: promettendo di inviare 12 esemplari del frontespizio con la dedica, Guattani chiede anche del numero di copie desiderate, ricercando inoltre in von Offenberg un tramite per la ricerca di sottoscrittori nel suo paese:

«Monsieur,

Attendu les ordres que Son Altesse Sérénissime m'a laissé avant son départ de lui fournir la continuation de mon Journal d'Antiquitéz; je viens, Monsieur, de vous avretir d'avoir achevé la compilation du second volume. Il est dédié à Son Altesse comme vous sçavez déja, et outre son portrait, j'ai fait graver ses armes dans le Frontespice, afin que ce second ne réussit pas moins décoré que le premier.

D'Abord que le graveur me donna le protrait, je n'ai pas manqué d'en envoyer douze exemplaires avec autant de dédications, par la voye des Messieurs Hakerth, lorsque vous étiez à Boulogne. A ce quel es dits Messieurs m'ont referé, Son Altesse les a reçus, et agréés. Je me flatte que'elle voudra bien agréer de meme l'ouvrage. Maintenant j'ai besoin de sçavoir, à qui je dois le consigner, et combien de copies voue en il faut.

J'espère que vous m'honorerez de réponse, et que vous ne serez pas loin de me procurer, s'il est possible, de *souscripteurs* dans vos quartiers. Lorsque vous m'écrirez n'oubliez pas de me donner de nouvelles du Duc, de la Duchesse et de sa noble suite aux quels vous me fairez le plaisir de faire mes complimens, faisant leur aussi ressouvenir de l'Abbé Antiquaire.»

L'epistola dedicatoria confezionata da Guattani intercettava perfettamente le esigenze della politica culturale del Duca di Curlandia. Anche in questo caso la vignetta della lettera capitale, rappresentante un'aquila che s'abbevera alla piccola anfora offertale da un giovinetto elmato (Ercole?), combinava l'insegna del potere - imperiale in questo caso - all'amore per le antichità e le belle arti[634], introducendo l'elogio alle «adorabili prerogative» del "cuore" stesso del Duca: la «dolce affabilità», la generosità, la clemenza - qualità garanti, insieme «alle tre alme Sorelle delle belle arti», della fioritura di scienze, manifatture, commercio e pubblica felicità degli Stati curlandesi, «fortunato asilo di gloria» culminante nella «nuovamente...eretta Accademia di Mittau»[635]. Al di là di queste tracce, non possediamo molto di più per comprendere la reale consistenza dell'intervento economico dei Curlandesi a favore dei *Monumenti* di Guattani. Resta il fatto che i tomi compresi tra gli anni 1786 e 1789

[632] cfr. Frank-Widholz 2012, p. 107.
[633] cfr. Appendice II, nr. 3; Frank-Widholz p. 148, n. 18.
[634] MAI 1785, p. III.
[635] MAI 1785, pp. V-VI.

non recano altri dedicatari. Nella sopracitata lettera dell'11 marzo 1790, Rath Reiffestein, scrivendo di Guattani a von Offenberg, non mancava peraltro di rimarcare che «im Sommer endigte er seine *Monumente*. Schreiben Sie mir doch bis weit Sr. Durchlaucht und Sie dieses Werck besitzen, ich habe alle Blätter in Händen und habe bezahlet»[636], rivelando una precisa attività di verifica e ricompensa per il lavoro svolto senza tuttavia lasciarci comprendere se i Curlandesi e von Offenberg fossero semplicemente degli associati oppure avessero garantito sovvenzioni sufficienti per arrivare al 1789.

La dedica del tomo del 1805 ci porta verso tutt'altro genere di orizzonti sociali e politici. Essa fu presentata a Luigi Marconi in prima persona dall'editore[637], Montagnani Mirabili: circostanza di per sé sintomatica delle difficoltà e dei conseguenti compromessi cui Guattani, alla ricerca di fonti più solide per affrontare le incertezze del mercato, fu evidentemente costretto, cedendo alle necessità autopromozionali del Montagnani, che proprio in quegli anni andava definendo la sua fisionomia di libraio antiquario. Come si è detto, si trattò di speranze tutto sommato mal riposte. Montagnani non pubblicò mai il manoscritto dell'ottavo tomo dei «Monumenti», i cui contenuti confluirono soltanto in parte nelle «Memorie». Luigi Marconi, protettore delle arti e appassionato collezionista, si distingue, sullo sfondo delle dinamiche economiche e sociali del tempo, quale esempio di imprenditore attivo nello Stato pontificio in epoca napoleonica e di restaurazione[638] nell'ambito soprattutto della produzione agricola. Difficile non percepire nelle differenti intestazioni delle epistole dedicatorie del 1785 e del 1805 - «Altezza serenissima» / «Al Signor Luigi Marconi» - i forti mutamenti determinati nel terreno della politica e in quelli della cultura e dell'ideologia dall'affermarsi di un'economia e di una società più schiettamente borghesi. Montagnani Mirabili cala espressamente il mecenatismo di Marconi tra le attività "oziose" di un «Uomo pregievole che immerso in un continuo labirinto di calcoli, e di dettagli» dirige «con maestra mano i fili più difficili delle finanze di una nazione»[639]. Di origini marchigiane, Marconi era figlio di un commerciante di pesce. Alle difficoltà economiche familiari egli sopperì con intraprendenza personale ed innegabili

[636] «L'estate prossima porterà a termine i suoi *Monumenti*. Lei mi chiede quando Sua Altezza Serenissima e Lei potrete ricevere quest'opera, io ho tutti i fogli tra le mani e li ho pagati» (trad. it. dello scrivente): cfr. Appendice II, nr. 4; Frank-Widholz pp. 154-157, part. p. 157.
[637] cfr. MAI 1805, p. III.
[638] cfr. Carloni 2007, pp. 797-799; Carloni 2013, pp. 11-26.
[639] MAI 1805, p. IV.

capacità intuitive ed organizzative[640]. Trasferitosi a Roma al seguito dell'avvocato Giuseppe A. Palmesiani, ebbe modo qui di stringere relazioni determinanti per il suo avvenire, in particolare con Vincenzo Monti, dal 1793 segretario di Luigi Braschi Onesti, nipote del pontefice Pio VI. Fu proprio Monti a presentargli il cardinale Chiaramonti che, in un momento di difficoltà economica, chiese a Marconi un consistente prestito di denaro, subito concesso senza alcuna garanzia. Il prelato, divenuto papa nel 1800, memore del servizio resogli, gli concesse molti benefici. In breve tempo Marconi si arricchì con gli appalti del macinato nelle Marche e nell'Umbria, divenne assenteista generale delle Galere Pontificie[641], banchiere e produttore unico di verderame della città. Dopo il matrimonio con Caterina Giustiniani si dotò, nell'arco di un decennio, di tutti gli *status symbols* dell'aristocrazia romana: la residenza in città al primo piano del palazzetto Sciarra; la dimora estiva a Frascati; la cappella funeraria nella chiesa di S. Francesco delle Stimmate e la villa nelle Marche, la terra d'origine[642]. Tra il primo ed il secondo decennio dell'Ottocento caddero le sue principali iniziative artistiche, tra le quali il rinnovamento e la decorazione del casino di Frascati, la formazione della raccolta di antichità destinata a quella residenza e le committenze al pittore Landi e allo scultore F. M. Laboureur. Nel casino di Frascati, l'architetto Giuseppe Camporese realizzò, nel 1807, una galleria neoclassica semicircolare ispirata alla Sala della Biga del Museo Pio-Clementino[643]. La raccolta di statue antiche destinata a decorarla fu costituita di pezzi comperati nella bottega dallo scultore Francesco Antonio Franzoni - lo stesso cui si doveva il restauro e gli interventi integrativi proprio sulla biga vaticana, come Guattani puntualmente riporta[644] nei *Monumenti* del 1788. Nell'autunno del 1807 Vincenzo Pacetti ne fece l'*expertise* e Marconi le comperò subito: Pacetti lo annotò, come di consueto, nei suoi *Giornali*[645]. Fu questa la seconda occasione in cui Antonio Guattani venne coinvolto in questioni professionali con Marconi. Pacetti, infatti, facendo valere una *partnership* più volte vincente, sollecitò il suo intervento intellettuale che si concretizzò nell'elegante volumetto (*Descrizione delle statue e busti antichi che si ammirano nel casino Marconi in Frascati,* Roma 1808) in cui la collezione Marconi di antichità risultava valutata nella sua

[640] Carloni 2007, p. 797.
[641] Gli "assenteisti" erano coloro che armavano le navi ponendosi al servizio di un principe, cfr. Carloni 2013, p. 18 e nota 11.
[642] Carloni 2013, pp. 23-26.
[643] *Ibidem*.
[644] MAI 1788, p. 9; cfr. Indici ragionati.
[645] R. Carloni, *Francesco Antonio Franzoni nel giornale di Vincenzo Pacetti*, Labyrinthos XI-XII, 21/24, 1992-1993, pp. 381-383, 385; *Pacetti* 2011, pp. 312, 334, 335, 336, 351.

consistenza, con l'indicazione dettagliata della provenienza dei pezzi nonché dei restauri Franzoni[646]. L'operazione culturale non era dissimile da quella effettuata per l'illustrazione della raccolta di Luciano Bonaparte (*Galleria del senatore Luciano Bonaparte*, Roma 1808), per la quale Pacetti coinvolse[647] Guattani e Giovanni Folo, autore dei rami di alcuni dipinti della collezione del colto fratello di Napoleone, stabilitosi a Roma già nel 1804.

Quello del 1805 resta per noi l'ultimo dei volumi dei «Monumenti antichi Inediti» che, nel gennaio 1789 e senza alcun preavviso agli associati, avevano già cessato la prima volta la pubblicazione. Avevano resistito solo un anno in più rispetto ai cantieri del «Giornale delle belle Arti» e delle «Memorie per le belle Arti»[648], chiusi entrambi nel 1788. Che la causa di quelle brusche interruzioni vada ricercata nella gravosa gestione economica di quelle imprese, è esplicitato nei carteggi, mentre non v'è traccia di riferimento a cause esterne. Nello stesso 1805 Guattani, sullo sfondo dell'Editto Doria-Fea, indossava già la doppia veste di antiquario e interprete ufficiale delle arti nella Roma di Pio VII aprendo il cantiere delle «Memorie enciclopediche»[649].

[646] cfr. Carloni 2013, pp. 25-26; Racioppi 2003, p. 511.
[647] cfr. *Pacetti* 2011, p. 317 (Adi 24. Agosto 1807): «Ho fatto pagare all'Abate Guattani scudi 200. per la descrizione della Galleria di Sua Eccelenza il Signor Senatore Luciano Bonaparte»; *ivi*, p. 321 (Adi 18. 8bre 1818): «Ho dato al Signor Guattani N°. 70. circa stampe della Galleria Luciano Bonaparte in compenso delle fatiche fatte per me a tutto questo giorno, delle quali ne mancano alcune, ma egli n'è restato contento, e se l'è portate via»; Racioppi 2003, p. 511.
[648] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 41.
[649] cfr. *ivi*, pp. 41-52.

4. Tra «l'avidità degli scavatori mercanti» e il «genio nobile dei ricchi amatori». Un periodico illustrato sugli scavi e le antichità di Roma.

«3. Monumenti inediti in proseguimento a quei del Winkelmann. Vol. 6. in 4.° con fig. prima della mia partenza dedicati a Pio VI. ed al Duca di Curlandia.»[650]

I termini sintetici dell'elenco numerato delle opere riversato nell'autobiografia mettono a fuoco dei «Monumenti» alcuni elementi fondamentali. Sul numero di volumi, il proseguimento di Winckelmann, le dediche a Pio VI e al Duca di Curlandia e la presenza delle illustrazioni abbiamo già fatto qualche riflessione ed alcune altre ne aggiungeremo in questo paragrafo. Occorre tuttavia innanzitutto sottolineare che accanto a quello delle figure, Guattani ne indica un altro pregio: il formato stesso dell'opera, il fatto che essa - diversamente dai *Monumenti,* in folio*,* di Winckelmann - fosse costituita da volumi in quarto. Era lo stesso formato scelto da Caylus per il suo *Recueil*: tra tutti quello più comodo, maneggevole, robusto, e funzionale a servire nelle più diverse situazioni[651], non solo al tavolino. Il luogo di spaccio dei primi sei volumi fu la «nota libraria di Pallade a Pasquino» dello zio Marco Pagliarini; dal 1804, essi poterono invece essere acquistati nel negozio di stampe di Montagnani Mirabili che comunque smerciava, come si è detto, «all'insegna di Pallade» in Piazza di Pasquino[652]. Poiché la proprietà intellettuale ed economica dell'impresa spettava allo stesso Guattani, Montagnani ebbe di fatto un comportamento piratesco lasciando inedito, e senza spiegare il perché, il manoscritto del secondo tomo dei «Monumenti» composti al ritorno da Parigi. A ragione Guattani lo accusò pubblicamente, nell'autobiografia, di averlo rivenduto. L'impresa, «non più nostra» dopo il VII tomo, confluì in parte nelle «Memorie»[653]. Tra i «capitali monumenti» che non videro la luce in quella occasione, principale rammarico per l'antiquario furono «il Mosaico della Tiresia» all'epoca esposto presso lo studio di via Gregoriana del mosaicista Andrea Volpini e la «statua celebre di Antonio Musa ora al Vaticano»[654]. Del primo, un lacerto di mosaico policromo con l'arrivo di Ulisse a Sciro oggi a

[650] cfr. Appendice I.
[651] F. Dallasta, *Eredità di carta. Biblioteche private e circolazione libraria nella Parma farnesiana (1545-1731)*, Milano 2010, p. 62; G. Bonifati, *Dal libro manoscritto al libro stampato: sistemi di mercato a Bologna e a Firenze agli albori del capitalismo*, Torino 2008, pp. 20, 262-263.
[652] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 43
[653] cfr. *ivi*, p. 53.
[654] cfr. Appendice I.

Copenhagen[655] - per Guattani rappresentante il *Giudizio di Tiresia* - egli scriverà nel III tomo delle «Memorie», sottolineando che[656]:

«fu già da noi illustrato alcuni mesi fa, in un'Articolo (*sic*) da inserirsi dal Sig. Montagnani Mirabili nell'Ottavo Tomo de' nostri Monumenti inediti. Quindi attese le circostanze de' tempi, che fanno quell'opera dispendiosa procedere a lento passo, per non pregiudicare il possessore di così preziosa anticaglia, ne formammo una lettera a lui stesso diretta, da tenere nel suo studio, unicamente per comodo, ed istruzione degli amatori di si fatte cose»

Furono, come s'è detto, soprattutto i tre volumi della seconda versione delle «Memorie» che Guattani intese come una continuazione dei «Monumenti», «essendo più che al moderno alle antichità dedicati»[657], lasciando intatta, anche per le opere d'arte antica, la funzione di vetrina di vendita svolta sino ad allora da quel periodico. La stessa dicitura di «comodo ed istruzione degli amatori» riferita al mosaico Volpini non nasconde questi intenti, operanti, come vedremo, anche nei «Monumenti»[658].

A differenza delle «Memorie», i «Monumenti» presentano la struttura cronologica della cronaca, con l'indicazione del mese d'uscita dei fascicoli, organizzati poi, a partire da «Novembre e Dicembre» 1788, in cadenza bimestrale. La presenza di corrispondenti diversi dall'autore, un'altra delle novità evidenziate nella premessa del 1784 («e di già abbiamo de' letterati, che ce ne offrono gentilmente d'altronde»[659]), si sostanzia innanzitutto nei contributi di Ennio Quirino ed Alessandro Visconti, accanto a quelli, meno numerosi, del padre di costoro, Giovanni Battista, e poi di Colin Morison, Gaetano Marini, Ludovico Coltellini, Friederich Reiffenstein, Padre Biagi, Nicola Martelli, Sigismondo Chigi, nonché di tre anonimi, «eruditi» o «dotti», antiquari[660]. Il lungo intervento[661], in francese, di Louis Joseph d'Albert d'Ailly, Duca di Chaulnes «uno degli antiquari di Londra noto non meno pe' lunghi viaggi che per le rare sue cognizioni in varj generi di letteratura»[662] mette in luce il taglio volutamente internazionale del periodico. Quella memoria, dedicata all'esame del cosiddetto *Pozzo degli uccelli* della necropoli di Saqqara in Egitto, occupa tutte le uscite di febbraio,

[655] Sulle vicende di mercato e l'iconografia del mosaico con l'arrivo di Ulisse a Sciro, e le copie più fedeli presenti nei codici Caponi e Corsini cfr. L. Guerrini, *Una proposta per l'interpretazione del mosaico della Gliptoteca Ny Carlsberg inv. 891*, Archeologia Classica XXIV, 1972, 1, pp. 23-31.
[656] ME 1809, pp. 46-47; cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 53-54.
[657] cfr. Appendice I.
[658] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 54.
[659] MAI 1784, p. V.
[660] cfr. Indici ragionati – Interventi di altri autori.
[661] MAI 1786, Feb., pp. 9-15, t. I; Mar., pp. 17-20; Apr., pp. 25-31; Mag., pp. 33-39.
[662] MAI 1786, p. 9.

marzo, aprile e maggio 1786 per la classe «Architettura», risultando la più consistente tra tutte quelle ospitate. Si trattava della trascrizione dell'intera piccola monografia su quel monumento pubblicata dal Duca a Parigi nel 1777, dopo averlo portato in luce[663]. L'aggiornamento circa una recente e non romana scoperta antiquaria e la sua edizione era giocato in questo caso anche nella misura di un confronto con le antecedenti raccolte di de Montfaucon e Caylus[664] implicitamente messo in piedi da un saggio dedicato ad un contesto più che a reperti mobili egiziani, calcando le orme di interessi più propriamente storico-archeologici concretizzatisi, soltanto l'anno prima, nel lavoro di Georg Zoëga sulle monete egiziane imperiali della collezione Borgia[665]. Con l'edizione del breve scambio epistolare tra Nicola Martelli e Sigismondo Chigi[666], significativamente intitolato *Discorso Chimico sul restituire il colore perduto alle antiche pitture a fresco,* l'attenzione al «merito dell'artifizio» toccava uno dei temi più attuali e scottanti del dibattito antiquario internazionale: quello sulla tecnica e la conservazione delle pitture antiche, inevitabilmente attraversato da aspetti d'interdisciplinarietà, in particolare con la chimica, allora dominata dalla teoria del flogisto che Lavoisier avversava[667]. Con verve alchemica, Martelli infatti riferiva al Chigi di essere riuscito a restituire in «corpo di flogisto» i frammenti ad intonaco fresco portati in luce dal principe nella sua tenuta di Castel Fusano, all'interno della c.d. villa di Plinio[668]. Apertosi nel 1755 con una disputa tutta francese tra il conte di Caylus ed il Bachelier tesa a stabilire chi dei due per primo avesse, sulla scorta di Plinio, reso nuovamente operativo il metodo dell'encausto[669], il primato del dibattito, intrecciandosi ai pressanti problemi posti dalla conservazione del colore degli affreschi antichi rinvenuti nelle città vesuviane, era divenuto ben presto italiano. Quei problemi, profondamente sentiti sin dal 1739 quando Marcello Venuti vi richiamò l'attenzione e apparentemente risolti con il ritrovato di Stefano

[663] cfr. M.-J.-L. d'Albert d'Ailly, *Mémoire sur la véritable entrée du monument égyptien qui se trouve à quatre lieues du Caire, auprès de Saccara, et qui a été consacré par la superstition à la sépulture des animaux adorés pendant leur vie*, Paris 1777.
[664] cfr. S. Donadoni, *Egittologia*, in *Gli studi sul Vicino Oriente in Italia dal 1921 al 1970*. I. *Oriente preislamico*, Roma 1971, pp. 125-143.
[665] cfr. Gasparri 1973, p. 949.
[666] MAI 1784, Feb., pp. 15-18.
[667] P. Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento. Dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*, Milano 1990, p. 74. Sulla teoria del flogisto cfr. C. Fiorentini, E. Aquilini, D. Colombo, A. Testoni, *Leggere il mondo oltre le apparenze*, Roma 2007, pp. 143-144.
[668] MAI 1784, pp. 15-17. Sulla c.d. villa di Plinio, cfr. A. M. Ramieri, *La villa di Plinio a Castel Fusano*, *Archeologia Laziale*, 12, 1995, pp. 407-416.
[669] P. Panza, *op. cit. supra*, p. 74.

Moriconi[670], furono ripresi e ancora vivacemente dibattuti tra 1760 e 1825. Gli echi delle polemiche e delle sperimentazioni si riverberarono presto anche sulle pagine di altri periodici romani. Già l'«Antologia Romana» del 1780-81 aveva presentato i risultati dell'esperienza condotta su di un autoritratto della pittrice Rosalba Carriera cui era stato applicato un fissativo per pastelli presentato da Loriot all'Accademia parigina; mentre le «Memorie per le belle arti» del 1788 riportarono i risultati degli esperimenti dei fratelli Gerli che avevano steso cera liquefatta su alcuni intonaci delle terme di Tito, avvicinandosi per questa via al metodo "segreto" cui Martelli aveva fatto riferimento nei «Monumenti»[671].

Il criterio di divisione dei «soggetti da trattarsi» elaborato da Guattani nella piattaforma delineata[672] nell'*Avviso* del 1784, rispecchia l'articolazione interna dei fascicoli, suddivisi nelle classi «Scultura», «Architettura», «Incisione», «Iscrizione», «Pittura» ed «Oreficeria». Se questa suddivisione per generi può non immediatamente evidenziare lo squilibrio netto a favore delle arti visive, esso si manifesta chiaramente entrando nel merito della consistenza dei fascicoli. Il dettato vasariano si ritrova infatti operante già nel primo tomo del 1784, con ben 35 articoli dedicati a quelle arti[673], tra le quali prediletta la scultura, con 25 articoli. La tendenza, come più sopra accennato, conformerà l'intera pubblicazione, dove a fronte di complessivi 166 articoli di soggetto scultoreo, 36 sono dedicati all'architettura, 16 all'incisione (cammei e intagli), 9 alla lapidaria (per un totale di 26 iscrizioni), 4 alla pittura (di cui 3 mosaici) ed uno solo all'oreficeria[674]. Dunque, 223 saggi dedicati alle arti visive e solo 9 alle iscrizioni: il trionfo della «Antichità figurata» cui Guattani aveva rivolto i suoi interessi antiquari su sollecitazione di Francesco Piranesi. All'interno di questa tendenza generale, abbiamo poi sbilanciamenti specifici, ma sempre a favore della scultura e dell'architettura. I tomi del 1788 e del 1805 risultano pressoché esclusivamente dedicati alla scultura[675], nell'intento di concludere, nel primo caso, l'edizione delle sculture della collezione Rondinini avviata nel 1786, e nell'altro di dare spazio completo a quelle Capodiferro-Spada. Il volume del 1789, invece è un numero monografico

[670] cfr. P. D'Alconzo, *Picturae excisae. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo*, Roma 2002, da cui emerge soprattutto il contributo offerto, a partire dagli anni 10 dell'800, da Andrea Celestino, il primo ad agire con metodo scientifico e non per via di tentativi più o meno empirici.
[671] cfr. P. Panza, *op. cit.*, p. 75.
[672] cfr. Appendice IV, nr. 1.
[673] cfr. MAI 1784: Architettura: 7 fascicoli; scultura: 25 fascicoli; Pittura: 1 fascicolo; Incisione: 1 fascicolo; Oreficeria: 1 fascicolo; Indici ragionati - I *Monumenti* secondo la cadenza mensile.
[674] cfr. Indici ragionati – I *Monumenti* secondo la tipologia.
[675] MAI 1788: 52 fascicoli su 67; MAI 1805: 29 fascicoli su 33; cfr. Indici ragionati – I *Monumenti* secondo la cadenza mensile.

d'architettura con tutti i monumenti più significativi di Roma antica, dalle terme di Caracalla all'Arco di Settimio Severo[676]. Guattani ne diede il lancio nell'ultimo fascicolo del 1788, in un articolo dedicato al Rilievo con *Carceres* del Museo Borgiano[677]:

«rimettiamo al Gennaro venturo le molte riflessioni da farsi su questo e sopra gli altri due monumenti che sieguono, a bella posta da noi scelti perché ci facciano strada alla Icnografia del Circo detto di Caracalla, che può chiamarsi inedito. Con essa daremo principio al nuovo Anno che sarà tutto Architettonico ed in cui non si parlerà che de' migliori antichi edificj che ancor sussistono in Roma con disegni tratti da Palladio, Desgodetz, Cameron ed altri eccellenti Architetti in modo da rendere questa collezione una breve descrizione di Roma antica inedita, istruttiva e dilettevole».

Sei anni prima dell'edizione bolognese della *Roma antica* (1795) - la prima di numerose altre[678] - Guattani, grazie alla lunga esperienza di «rovinambolo», si mostrava, a ragione, certo del successo editoriale di una pubblicazione monografica che avesse evidentemente la funzione di vera e propria guida archeologica di Roma per «i culti stranieri». Lo dimostra l'attenzione costante nel riportare in pianta le vie di accesso per la visita ai monumenti, segnalando al tempo stesso ciò che più di tutto valesse la pena di vedere. Per le *Terme di Tito*, ad esempio[679]:

«tutto ciò che resta di loro sopra terra è si poco, che non senza stento giungeremmo a formarcene una giusta idea senza l'ajuto delle piante lasciateci dal Serlio, e dal Palladio particolarmente. Essi poterono vedere rovine molto maggiori, e forse con l'ajuto delle escavazioni verificarne la corrispondenza nelle parti, e la forma nel tutto. Che sia così se ne osservi il disegno. Quanto picciola non è la parte segnata in tinta scura che è l'esistente? Dal Cameron che seguì le traccie Palladiane, è stata da noi ricavata la qui annessa tavola; riabbiamo per altro aggiunto la via solita a farsi da Forestieri per entrare in quegli orti, segnata con linea doppia punteggiata ad asterisco; e vi abbiamo marcato altresì con linee perpendicolari più chiare tutto l'andamento degli androni o portici, che s'incontrano dopo l'ingresso sulla mano sinistra; i quali mettono alle famose camere dipinte. Essi non trovansi nelli disegni di Palladio, e sono pure le rovine che si affacciano le prime».

[676] cfr. Indici ragionati – I *Monumenti* secondo la cadenza mensile.
[677] MAI 1788, p. 93.
[678] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 83 nota 158.
[679] MAI 1789, pp. 61-62.

La sicurezza del successo derivava, anche in questo caso, dal «merito della novità» determinato dall'avere aggiunto alle osservazioni degli studiosi precedenti le proprie, sempre autoptiche[680]:

«Ed ecco che se al *Serlio*, al *Desgodetz*, al *Fontana*, all'*Overbeke*, al *Piranesi*, al *Marangoni*, al *Maffei*, ed ultimamente ai ch. Antiquarj *Morcelli* e *Carli* siamo obligati o per l'Architettonico che ce ne hanno dato, o per le dotte osservazioni che vi hanno fatte; non disperiamo di obligare anche noi il publico, qualora spingendo più oltre le osservazioni prattiche, cumulando con le altrui le proprie notizie, e facendosi carico delle più minute parti siamo per somministrare ai viaggiatori, ed ai curiosi una guida più sicura e più facile per bene intenderla».

L'elaborazione dei dati autoptici, vedremo meglio nel III capitolo, è realizzata sempre a partire dalla documentazione prodotta dagli architetti, a volte gli stessi responsabili dello scavo, insieme ai quali spesso Guattani conduce la ricognizione[681]. L'osservazione diretta dei monumenti è ad ogni modo irrinunciabile strumento conoscitivo, una tensione scientifica costantemente ribadita. La tavola fornitagli dal cardinal Garampi dei «bagni» scoperti nel 1785 a Badenweiller in Germania è ad esempio occasione di acceso rammarico per non potere condurre da vicino le osservazioni necessarie. Il «Signor Baron Chrontal Bibliotecario di Sua Maestà imperiale a Milano» recandosi di persona agli scavi avrebbe colmato per gli associati una lacuna che Guattani vorrebbe risolvere volandoci sopra con il pallone aereostatico[682]:

«vorremmo bene in tale occasione, sperimentare i globi infiammati di *Charles, e Robert*[683] per trasferirsi sollecitamente colà, a ben esaminare quelle nobili rovine per darne al pubblico un dettaglio esteso, e minuto».

---

[680] MAI 1789, p. 30 (*Anfiteatro Flavio*).
[681] cfr. MAI 1787, p. 21 (*Frascati, dopo la torre di mezza via, antica villa dell'Agro Romano*) Guattani visita le vestigia insieme all'Arch. Sig. Antolini, con i mano il Piranesi che diede fra le sue vedute quella del Criptoportico: «di fatto sappiamo che un Architetto Francese che ora è in Parigi (P. A. Paris? N.d.A.), ne fece di tutta disegni in grande, che riescirono di bellissimo effetto…dubitiamo molto che questa sia una tenuta di S. Sanctorum chiamata con nome antico le Sette Basi».
[682] MAI 1785, p. 13.
[683] cfr. *Nuovo Dizionario Universale Tecnologico o di Arti e Mestieri e della Economia Industriale e Commerciante*, Venezia 1830, pp. 228-229: «Il 1° dicembre 1783 Charles e Robert s'innalzarono a pallone perduto…nel giardino delle Tuilleries in un aerostato di taffettà gommato, riempito di gas idrogeno; alla rete che copriva questo globo, era attaccata una barchetta contenente la zavorra ed i viaggiatori. Un piccolo pallone di saggio era stato slanciato dapprima, per assicurarsi della direzione dei venti superiori. Ben presto si vide l'aerostato ascendere coi due fisici e sollevarli al dissopra delle nubi che gli tolsero alla vista dell'attenta moltitudine. Il viaggio fu di 9 leghe in due ore; i navigatori tornarono a terra, quando il loro pallone per la perdita del gas non fu più capace di sostenerli ambedue: Robert discese solo; il pallone, alleggerito di questo peso risalì negli alti spazi dell'atmosfera, e Charles con una intrepidezza uguale a quella di Pilatre des Rosiers, e d'Arlandes, ma più illuminata, essendosi innalzato a 1524 tese, dopo 35 minuti discese una lega distante dalla sua primitiva partenza. Questa felice navigazione mostrò tutti i vantaggi del metodo di M. Charles e le mongolfiere furono abbandonate in confronto dei palloni a gas idrogeno. Dopo siffatta epoca i viaggi si

Il caso di Baden Baden fornisce l'occasione per sottolineare come l'attenzione di Guattani si rivolga a tutte le possibili manifestazioni del fare architettonico degli antichi, non solo agli aspetti più strettamente monumentali. Le dissertazioni sui resti del «muro torto» conservati dentro villa Borghese[684], sulla parte dell'antica via Cassia disegnata da G. Barberi tra Oriolo e le Capannaccie[685], o sull'antica villa dell'agro romano rilevata dall'architetto Antolini a Frascati, «dopo la torre di mezza via»[686], ne sono prova ulteriore. La volontà di restituire una visione del contesto e della vita degli antichi traspare tuttavia soprattutto in quei volumi - i primi quattro - in cui vengono assemblati fascicoli dedicati a classi diverse di monumenti, con il conseguente via vai di immagini di antichità tipologicamente distinte e, nel caso di quelle figurate, iconograficamente non omogenee. Così, ad esempio, nel tomo del 1786, vediamo affiancarsi strade, opere murarie, architetture, sculture a tutto tondo, altari, rilievi, sarcofagi, mosaici, gemme, e i «mulini antichi a grano e oglio» di Pompei[687].

Giocando sui diversi piani di lettura, quello scritto e quello visivo, Guattani fece ad ogni modo dell'illustrazione il cardine organizzativo dei fascicoli, disponendosi ad attendere o sostituire all'ultimo momento le falle dell'apparato illustrativo[688]. Risulta da questo punto di vista significativo il caso (limite) di un rilievo conservato presso un negoziante di antichità: al posto dell'incisione, con ogni evidenza non reperibile, Guattani pubblica un semplice schema grafico, un rettangolo in cui le lettere maiuscole ne riportano l'articolazione in campi separati, figurativi e testuali[689], lasciandocene intuire l'appartenenza al tipo con le ninfe Nitrodi[690]. La presenza delle tavole detta il più delle volte il canovaccio cronologico degli articoli, dipendente in molti casi dal reperimento in corso d'opera delle incisioni. Non solo. Il rapporto tra testo e immagine poteva ribaltarsi, costituendo la tavola incisa piuttosto che il corredo del testo la giustificazione stessa dell'articolo su una delle diverse classi; elemento che

---

ripeterono frequentemente, e sempre senza pericolo, quando la prudenza diresse gli esperimenti; le feste nazionali, i pubblici giochi, furono anch'essi abbelliti da questo genere di spettacolo». Ciò avvenne meno di due settimane dopo dell'esperimento dei Montgolfier che invece era ad aria calda; l'aerostato di Charles, si chiamava *Charlière* e aveva a bordo l'assistente Marie-Noel Robert.

[684] MAI 1784, Mar., pp. 19-22.

[685] MAI 1786, Gen., pp. 4-5, t. I.

[686] MAI 1787, Mar., pp. 21-22, t. I.

[687] cfr. Indici ragionati – I *Monumenti* secondo la cadenza mensile; Appendice iconografica.

[688] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 53.

[689] MAI 1787, p. 40 (*Rilievo con iscrizione*).

[690] cfr. S. Adamo Muscettola, *Gli ex-voto alle ninfe di Ischia: la parabola di una cultura marginale*, *RIASA* LVIII, III s., 2002, pp. 37-61

degerarchizza di fatto la scelta di cosa pubblicare e la composizione del fascicolo[691]. L'evidente variabilità delle fonti di reperimento delle immagini determina, ad ogni modo, la presenza di incisioni di qualità e stile differenti. Soltanto quelle del tomo del 1805, grazie probabilmente al sostegno economico di Luigi Marconi, mostrano una maggiore uniformità. Numerate e fornite sempre di didascalia, esse sono tutte firmate dai rispettivi disegnatori e incisori. Per la scultura: Luigi Agricola[692], Giovanni Petrini, Filippo Salari, Pietro Ghigi, Antonio Ricciani, Luigi Cunego e Girolamo Carattoni; per l'architettura, invece: Tommaso Zappati, architetto camerale, Pietro Holl e Giovanni Bruni.

Si è detto che il cavallo di battaglia dei *Monumenti* era costituito dalla presenza delle illustrazioni: ed è sostanzialmente questo il carattere di "inedito" che Guattani attribuisce ai monumenti oggetto della sua pubblicazione, derivante non tanto o non solo dal non essere mai stati presentati in un testo, quanto soprattutto dal non essere mai stati illustrati in istampa. Completare l'opera di Winckelmann significava infatti innanzitutto pubblicare le immagini di monumenti da lui solo citati o portare a compimento l'edizione illustrata di quelle che lo studioso aveva solo parzialmente analizzato. A proposito del *Bassorilievo Albani con Bacco e Fiume*, ad esempio, Guattani scrive[693]:

«questo è uno di que' monumenti, de' quali fa menzione il Winckelmann *senza darne la stampa*, allorché parla delle figure de' Fiumi in feminili sembianze: *giusto titolo* perché egli abbia luogo ne' nostri fogli che hanno per oggetto il completare le opere di quell'immortale Antiquario, come altrove abbiamo detto»;

o ancora, introducendo il *Pupieno* della stessa collezione[694]:

«Non perderemo mai di vista la collezione de' marmi Albani, fintantoché tutti non avremo pubblicati que' monumenti che *meritano le stampe*, e che non sono ricordati da Winkelmann, o da lui trascurati».

Solo in pochi casi la sola «rarità del Soggetto, o la circostanza di essere pubblicati in dissertazioni volanti soggette a smarrirsi…e a divenire col tempo difficili a ritrovarsi»[695] poteva costituire ragione per la pubblicazione di monumenti già editi. Oltre che motivata dalla

[691] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 53.
[692] Roma 1750-1821, cfr. L. Pirzio Biroli Stefanelli, *La collezione Paoletti. II. Stampi in vetro per impronte di intagli e cammei*, pp. 7-8, 307, 395, 398.
[693] MAI 1786, pp. 77-78.
[694] MAI 1787, p. 38.
[695] MAI 1788, p. 11 (*Rilievo con favola di Circe Rondinini*).

necessità della presenza dell'illustrazione - insieme all'osservazione autoptica, ormai imprescindibile momento conoscitivo - è anche il contenitore editoriale a dettare e giustificare questo assoluto predominio dell'immagine: un'opera periodica, un giornale, in cui il senso dello *scoop*, in funzione di anticipazione di disegni sorti da studi e osservazioni su architetture oppure opere d'arte mobili ancora ignote, in via d'estradizione o appena tirate fuori dalla terra, è l'impulso dell'intera pubblicazione[696]. Così ad esempio il ciclo delle Muse acquistate presso l'incisore Volpato da Gustavo III, «fatte disegnare accuratamente insieme con l'Apollo» prima che si chiudessero nelle casse dirette in Svezia[697]; così, ancora, i rami dei marmi Rondinini, ancora inediti a differenza delle già celebri pitture e gemme della stessa collezione; così, infine, gli scavi palatini di Paul Rancurel con i disegni usciti dalla bottega di Giambattista Piranesi e ancora non dati alle stampe[698]. Per le stesse ragioni editoriali, l'immagine è infine adoperata spesso come elemento trainante, di *suspence*, per la vendita dei numeri successivi del periodico. È difficile ritenere motivata soltanto dalla difficoltà di reperimento delle immagini la ripetuta pubblicazione delle incisioni in coda ai fascicoli, mensili o bimestrali, senza il saggio ad esse relativo: accade infatti per ben 48 volte[699] - eccetto che nei tomi 1784 e 1805 - che «la spiegazione» sia promessa «nel seguente foglio». Oggi lo chiameremmo *marketing* strategico. Il sicuro ritorno di pubblico di quelle anticipazioni figurate fu comunque strumento funzionale alla promozione del commercio e parte inseparabile degli articoli, pur nell'utilizzo asistematico dei formati e qualità di traduzione che contraddistinse le incisioni pubblicate da Guattani[700].

Volendo rassicurare «i scettici» circa la possibilità di continuare la sua pubblicazione, Guattani elenca, sia nel primo che nell'ultimo tomo dell'opera, tutte le possibili fonti di reperimento dei monumenti inediti. Quelle fonti, nel 1784 scavi, «gallerie» e «Gabinetti…quà, e là provisti di bassirilievi, busti, iscrizioni, medaglie, gemme, ed altro che non uscirono giammai in istampa»[701], nel 1805, sullo sfondo dell'editto Doria e di tutte le

[696] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 52.
[697] MAI 1784, Giugno, p. 49 (*Apollo citaredo o Musagete*). Sul ciclo delle Muse di Gustavo III di Svezia, cfr. la bibliografia fornita negli Indici ragionati, nonché i giudizi di Ennio Quirino Visconti e Francesco Piranesi in Piva 2007, p. 116.
[698] MAI 1785, p. 5.
[699] MAI 1785: 6 volte; MAI 1786: 4 volte; MAI 1787: 9 volte; MAI 1788: 12 volte; MAI 1789: 17 volte; cfr. Indici ragionati – I *Monumenti* secondo la cadenza mensile.
[700] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, p. 53.
[701] cfr. MAI 1784, p. V.

vicende archeologiche, storico-artistiche, museologiche e collezionistiche intercorse, sono un mondo ormai vasto che Guattani può acutamente articolare nel giro di queste poche parole[702]:

« Spaventarci solo poteva, dopo tante voluminose raccolte che pesano nelle biblioteche; dopo tanti Musei grandi e piccoli, pubblicati più volte, e notissimi; dopo tante *brochures* che portano volanti quà e là infiniti soggetti antiquarj; poteva, dico, spaventarci il caso di non rinvenire nuova merce per i curiosi; avvegnaché la novità sia quella che formi l'essenziale, e per così dire la base del nostro istituto. Ma.., grazie alla portentosa fecondità del suolo Romano, grazie all'avidità degli scavatori mercanti, e più ancora al genio nobile dei ricchi amatori; grazie alla munificenza di chi siede sul Trono; grazie infine ai saggi e providi regolamenti di chi ci governa; ridonda il Vaticano di sorprendenti pezzi che non videro mai la luce, ne hanno bastantemente le case de' negozianti, gli studj degli Artisti, le pinacoteche de' Nobili.»

La molteplice dislocazione dei monumenti ancora inediti - «il Vaticano, le case de' negozianti, gli studj degli Artisti, le pinacoteche de' Nobili» - specchio della variegata realtà collezionistica e storico-artistica romana, individua le principali provenienze delle opere analizzate nel periodico e consente insieme di intercettare alcuni gli scopi più impliciti che ne erano il motore: quelli, spesso intrecciati, del mercato e della propaganda celebrativa. Presentate spesso come suggerimenti e intuizioni da parte di scavatori-mercanti, artisti, e ricchi amatori le opere erano per questa via inserite nell'uso del periodico quale vetrina promozionale da parte di questi ultimi, essi stessi 'fornitori' dell'apparato illustrativo delle diverse 'classi'[703]. In quella stessa dislocazione, dunque, possiamo individuare i principali condotti di reperimento delle immagini pubblicate. Promuovere il commercio e orientare il dibattito sulle arti fu, come si è detto, intento comune agli estensori dei periodici storico-artistici romani. L'*Atlante della produzione artistica romana*, elaborato da Serenella Rolfi e Susanne Adina Meyer attraverso l'intreccio delle fonti a stampa con i dati conservati presso l'Ufficio Dogana, ha ulteriormente chiarito, riguardo al traffico di opere moderne in uscita da Roma nella seconda metà del XVIII secolo, che quella tra pubblicista d'arte e mercato fu una connessione strettissima, allineata *ad annum* ai provvedimenti amministrativi riguardanti l'esportazione[704]. Gli anni 1784-1788 in cui si concentra la pubblicistica d'arte sono infatti quelli in cui minore è il controllo amministrativo - 97 licenze concesse a fronte di circa 268 recensioni di opere, di cui almeno due terzi prodotte per essere inviate fuori dallo Stato

[702] MAI 1805, pp. 1-2.
[703] cfr. Rolfi Ozvald 2012 a, pp. 56-57.
[704] cfr. Rolfi Ozvald 2012 c, p. 33.

Pontificio -: nel 1791 e nel 1802, all'esercizio di un maggiore controllo sulle opere in uscita corrisponde invece, per converso, un vuoto di fonti a stampa sulle produzione artistica[705].

Tra le collezioni aristocratiche presentate nei «Monumenti» - de Azara; Marefoschi; Massimi; Chigi; Gran Duca di Toscana; Gustavo III di Svezia; Sampieri; Braschi Onesti; Altieri; Borgia; Imperiali; Lucatelli; Moroni; Aldobrandini; Poniatowski; Potoski; Farnese; Erbach Erbach; Casali; Riario; von Fries; Borghese; Townley; Lante; Bonaparte; Bristol; Spada; Gavotti; De Luca[706] - quella Rondinini risulta la più campionata, con ben 31 sculture. Gli fa seguito soltanto la Albani, con 14. È lo stesso marchese Rondinini a fornire a Guattani i rami dei marmi[707]:

«or essendo nostra principal cura in questa periodica fatica, siccome altre volte abbiam detto, di aumentare e completare di monumenti l'opera inestimabile di quell'immortale Antiquario, non poteaci il nobile proprietario obbligar maggiormente che coll'esibirci l'immagine di così illustre soggetto (*l'Alessandro il Grande*, N.d.R.) fedelmente incisa, accompagnata, come vedesi, da una bella ed elegante statua di Bacco. Abbiamo con ciò il piacere di avvisare gli eruditi nostri lettori che la collezione de' marmi di questo Cavaliere, vero amatore delle Antichità e belle arti, resa ormai celebre non meno dell'altra delle pitture, e gemme, per esserci stata da lui cortesemente offerta ad effetto di trarne i soggetti più interessanti, farà sempre più rivivere questi nostri fogli con dargli opportuna ed erudita materia, allorché nuova merce di cose inedite e pellegrine d'altrove ci manchi»

Negli anni 1770-1772, Giuseppe Rondinini (1725-1801) aveva fatto eseguire disegni della propria collezione di sculture, di cui era molto orgoglioso, soprattutto ad Alessandro del Mare e ad Angelo Ricci[708]. Nel 1771 Giovanni Brunetti venne saldato per aver eseguito un'incisione «di un rame rappresentante due busti antichi». Nello stesso anno il marchese aveva affidato al giovane incisore Francesco Pozzi l'incarico di «incidere una raccolta di numero cento Disegni in Statue, Busti e bassi rilievi»: il contratto sottoscritto, sotto forma di scrittura privata, prevedeva la tiratura di 500 copie per ogni rame, a condizioni estremamente sfavorevoli per il giovane artista[709]. Giuseppina A. Cellini ha ipotizzato che l'intenzione del marchese doveva essere quella di emulare, senza averne i mezzi, Vincenzo Giustiniani che, nel secolo precedente, aveva presentato un repertorio estremamente ampio di esemplari della

[705] *Ibidem*.
[706] cfr. Indici ragionati – Proprietari e collezioni.
[707] MAI 1787, pp. 55-56 (*Alessandro il Grande Rondanini*).
[708] cfr. Cellini 2011, pp. 65-66.
[709] *Ibidem*.

sua collezione con la pubblicazione della *Galleria Giustiniana*[710]. Pozzi non riuscì a completare l'impresa nei due anni previsti e, a seguito della perizia richiesta dal marchese, i rami risultarono difettosi e ineguali rispetto ai disegni. In base al contratto sottoscritto, la causa non poteva essere risolta che a beneficio del marchese: costui aveva infatti il diritto di richiedere al Pozzi i rami già incisi e di affidare a persona di sua fiducia l'incarico di correggerli e completare l'opera[711]. Nel 1786 Felice e Francesco Faccenda ricevono a scadenza mensile un barile di vino ciascuno come pagamento «per conto de incisioni de rami», nel 1788 Francesco Saverio Gonzales è pagato «per l'incisione dell'Antonino Pio nel suo scelto museo» e di molti altri rami, il 13 luglio dello stesso anno, infine, Mariano Sobrero si impegna con il marchese ad incidere «in lettere Num.o trenta Rami rappresentanti varie Statue, Busti, o Bassirilievi esistenti nella Galleria…»[712]. Sebbene editi senza i nomi degli autori, furono molto probabilmente questi rami corretti ad essere riutilizzati nei «Monumenti», dove i marmi Rondinini pubblicati sono esattamente statue, busti - compreso l'Antonino Pio - e bassorilievi[713]. L'allineamento cronologico della pubblicazione alla revisione dei rami commissionata dal marchese ne è prova ulteriore: il tomo del 1788 è quello in cui, come sopra accennato, viene completata l'edizione delle sculture Rondinini, puntualmente avviata nel 1786. Il caso illustra in modo calzante i molteplici livelli d'interesse alle spalle dei meccanismi editoriali che presiedono alla redazione dei «Monumenti»: il collezionista che vuole vedere celebrata, attraverso un periodico di taglio internazionale, la propria collezione, fornisce al redattore l'apparato illustrativo, nell'intento, da un lato, di sollecitare la vendita delle singole tavole già eseguite e, dall'altro, molto probabilmente, anche quella dei pezzi meno significativi della propria raccolta, quelli non dati alle stampe, che sin dal 1771 il marchese provava ad alienare, senza riuscirci, sul mercato europeo[714].

Di consistenza pari a quelle Albani sono le sculture - 14 in tutto - in possesso, insieme a due gemme, del pittore-scavatore-mercante Thomas Jenkins, la cui raccolta risulta invece la più rappresentata tra quelle conservate presso gli studi degli artisti[715] (oltre a Jenkins: Vincenzo Pacetti; Francesco Antonio Franzoni; Colin Morison; Carlo Antonini, Ferdinando Lisandroni e Antonio D'Este; Giuseppe Petrini; Giovanni Pierantonj e Carlo Albacini). In

[710] cfr. G. A. Cellini, *La collezione archeologica del marchese Vincenzo Giustiniani nella Galleria Giustiniana: osservazioni preliminari*, in *Giustiniani* 2001, pp. 33-55.
[711] cfr. Cellini 2011, p. 66.
[712] *Ibidem*.
[713] cfr. Indici ragionati – Proprietari e collezioni.
[714] cfr. Cellini 2011, pp. 64-65.
[715] cfr. Indici ragionati – Proprietari e collezioni.

questo caso gli intenti mercantili, per quanto impliciti, risultano palpabili. Sebbene nei «Monumenti» il Sig. Jenkins, tra i principali fornitori di illustrazioni, sia presentato come personaggio «il quale alla ricca e scelta suppellettile antiquaria congiunge una urbanità senza pari in permetterci che ne pubblichiamo le stampe a benefizio del ceto erudito»[716], è noto quanto spiccati fossero i suoi interessi commerciali. Una misura delle ricchezze accumulate grazie alle antichità la fornisce Alessandro Verri in una testimonianza epistolare del 1788, dove sarcasticamente scrive[717]:

«Vi è un certo Tommaso Jenkins inglese che entrò in Roma con cinque paoli, e poi ha fatto il servitore: questo attualmente avrà centomila zecchini di fondo e ha carrozza, casa ottima, trattamento ecc., il tutto colle antichità »

Nel primo capitolo abbiamo visto quanto Guattani dovesse a Jenkins e Reiffenstein per il suo esordio nel mondo antiquario romano: era dunque del tutto naturale che si prestasse a presentare nel suo periodico le opere di fatto in vendita presso lo studio di Jenkins. Dando conto inoltre delle transazioni già andate a buon fine, di pezzi provenienti dalla Villa Negroni[718], dalla Villa Moroni[719], dalla collezione Valenti[720] in direzione di personaggi quali il principe Poniatowski[721], il Re di Erbach Erbach[722], il conte di Fries[723], come del Vaticano, Guattani intendeva, oltre che porre consapevolmente attenzione ai movimenti collezionistici di opere in uscita da Roma, di certo anche «muovere l'oro dei ricchi» proponendo indirettamente ai compratori, anche i più giovani, un modello comportamentale che trovava in Jenkins uno degli snodi di vendita delle migliori opere sul mercato. A proposito dell'*Atleta in marmo nero*, ad esempio[724]:

[716] MAI 1786, p. 32 (*Rilievo con fauni e satiri*).
[717] cfr.: Orlandi Balzari 2004, p. 520 (Roma, 22 agosto 1788).
[718] MAI 1788, Gen., 1-3, t. I (*Atleta in marmo nero*); MAI 1787, Giug., p. 46, t. I (*Demostene seduto)*: «dopo essere stata per molti e molti lustri negletta nella Villa Negroni, fu conosciuta finalmente ed acquistata dal Sig. Jenkins insieme con gli altri rari ed insigni monumenti di quella delizia». Per la bibliografia relativa cfr. Indici ragionati.
[719] MAI 1787, Nov., 84-85, t. III (*Cippo con iscrizione*). Sulla collezione Poniatowski, cfr. Wazbiński 1992, pp. 223-232; Rambach 2014.
[720] MAI 1787, Febb.-Mar., 19-20, t. III (*Vessillo di una Vittoria in bronzo).*
[721] MAI 1786, p. 24, tav. III (*Gruppo di Ercole ebbro e Fauno).*
[722] cfr. Fittschen 1977; Heenes 1998, part. pp. 10-15; Maderna 2014.
[723] cfr. Bernhard-Walcher 1996, pp. 162-182.
[724] MAI 1788 p. 1.

«Fu già questa Statua fra gli altri antichi monumenti nella villa Negroni, fintantoché passata in potere del Sig. Jenkins, fu di poi acquistata, e fatta trasportare a Vienna dal Sig. Conte di Fries, cavaliere di sommo ingegno, il quale (rara cosa) non si è veduto aspettare la maturità degli anni per gustare le arti, e per impiegarvi i suoi tesori»

Promuovere la vendita sottolineando, sotto il capello della cronaca, la destinazione altamente aristocratica o vaticana delle opere analizzate nel periodico è un meccanismo peraltro riscontrabile anche per le sculture collezionate e restaurate dai due scultori-mercanti Vincenzo Pacetti - per il *Mercurio sull'ariete* in cipollino comperato dal conte Potocki[725] e l'*Achille* andato a Frederick Augustus Hervey, quarto conte di Bristol[726] - e Francesco Antonio Franzoni, per la biga vaticana[727]. In questi ultimi due casi si trattava anche di promuoverne l'attività di restauratori di sculture antiche. Le sculture Franzoni presentate nei Monumenti sono tutte «sotto l'abile scalpello di Vincenzo Pacetti», lasciandoci intuire una *partnership* Guattani-Franzoni-Pacetti che, come s'è visto, si riproporrà con successo anche per le sculture del casino Marconi. Un intreccio simile di interessi è ravvisabile anche per la statua colossale di imperatore assiso oggi a Pietroburgo. Jenkins la porta in luce nel 1785 nella villa Barberini a Castelgandolfo, Pacetti la restaura come *Giove sedente*, e Guattani la pubblicizza suggerendone, neanche troppo velatamente, l'acquisto ai Musei vaticani[728]:

«questo raro colosso di marmo pentelico vulgo Cipolla trovasi nello Studio del Sig. Pacetti, ove aspetta di esser perfettamente ristaurato: meglio starebbe nella Rotonda del Museo Pio-Clementino in compagnia dell'altro, che supera in mole, in espressione, in conservazione».

Il lavoro di redazione per i *Monumenti* ebbe anche altri collaboratori e 'informatori'. Tra i più stretti, accanto a Francesco Piranesi, possiamo elencare Giuseppe Pannini, Carlo Lucangeli e Giuseppe Barberi, che "prestarono" a Guattani non pochi rilievi eseguiti sul campo, nell'ambito del più semplice sistema di mutuazione di favori tra artista e redattore del giornale[729]. I più importanti furono, rispettivamente, i rilievi relativi agli scavi pontifici di Otricoli[730], quelli seguiti agli studi e alle misurazioni del Colosseo[731], e quelli sullo scavo

[725] MAI 1786, pp. 45-47, t. I. Sulla collezione Potocki, cfr.: Cesarano 2005, pp. 83-112; Kwiatkowska 2006, pp. 101-114; Miziołek 2010, pp. 223-245.
[726] MAI 1805, 87-92, t. XVIII. Sulla collezione di F. A. Hervey, cfr. Grandesso 2012, pp. 117-126.
[727] MAI 1788, p. 9, t. I.
[728] MAI 1805, p. 59.
[729] cfr. Rolfi Ozvald 2012a, p. 104 nota 77.
[730] MAI 1784, Gen., pp. 1-2; pp. 27-34, t. I; Lug., pp. 59-60, t. I; Sett., pp. 71-76, t. I; Ott., pp. 79-84, t. I; Nov., pp. 87-90, t. I; Dic., pp. 95-97, t. III-IV. Sugli scavi pontifici di Otricoli in connessione con la documentazione

nella *Domus Augustana* al Palatino[732]. Ad un livello di scambio forse più disinteressato, o meglio legato alle più alte motivazioni e alle reti culturali che erano alla base dell'impresa, possiamo forse ricondurre il sostegno di Sigismondo Chigi che fornisce le incisioni pubblicate nel fascicolo di febbraio del 1784 delle due lastre in figulina con *Testa di Iole* e *Testa di Nettuno* rinvenute a Porcigliano[733]; quello di Charles Townley che da Londra invia il disegno della sua *Cariatide* già Peretti Montalto Negroni[734]; come anche, infine, quello di Stefano Borgia. L'attenzione che Guattani riserva ai materiali di quest'ultima collezione, pubblicando del «Museo veliterno» ben sei sculture, prevalentemente bronzee o fittili, ed un'iscrizione, è frutto di un apprezzamento consapevole capace di coglierne la specificità storico-scientifica[735]:

«piccolo ma rispettabile monumento (scil: Vessillifero in bronzo, N.d.R.) del ch. Monsignor Stefano Borgia, da cui ne abbiamo ricevuto il disegno. E certamente che qualora inaridissero i moderni scavi, o si estinguesse quel commun genio che regna di riscuotere dall'ingorda terra i preziosi depositi dell'arte antica, di quanta materia non potrebbe esso fornirci, nuova, curiosa, ed interessante?....non abbiamo in Italia che pochi Signori di sì generoso cuore (scil. Giacomo Nani, N.d.R.), e tra questi piacemi di ricordare il nostro Monsig. Stefano Borgia, che sempre aumenta d'antichità Latine, Greche, Arabe, Volsche, ed Egizie il Museo di sua casa in Velletri, illustre Patria di questo Prelato»

Si è ricordato poco più sopra che la ibrida tipologia editoriale dei Monumenti consisteva nel combinare la raccolta di saggi brevi d'antiquaria al giornale di scavo. La cronaca degli scavi, di Roma e dell'agro romano, come di quelli avvenuti in terra straniera di

---

edita da Guattani, cfr. G. Dareggi, *Il ciclo statuario della basilica di Otricoli. La fase giulio-claudia*, *BdA* 67, 1982, pp. 1-36.

[731] MAI 1789, Gen. e Feb., t. IV-VI (Feb.); Mar. e Apr., pp. 29-32, t. I-II (Mar.); Mag. e Giug., pp. 33-48; Lug. e Ago., pp. 49-59. Diverso invece l'autore delle tavole IV-V in MAI 1789, Gen. e Feb., che peraltro recano il nome dell'incisore Domenico Pronti: cfr. p. 30, nota 1: «la detta pianta (t. VI) come le tav. IV e V. furono delineate dall'esimio professore Monsieur Paris, Architetto al servizio del Re di Francia. Queste due ultime sono molto eleganti ed opportune per il colpo d'occhio e per un insieme della parte esterna, ed interna: ma lo spaccato siccome derivato in tutto dalle idee del Fontana, non distingue i primi due mediani, e termina in alto con de' portici in modo che non combina con la iscrizione degli Arvali; quella che unica serve di bussola, come vedremo, al buon intendere di quest'edificio.»

[732] MAI 1785, Gen., pp. 1-7, t. I; Apr., pp. 29-30, t. I; Lug., pp. 51-53, t. I; Ago., pp. 59-60, t. I; Ott., pp. 75-80, t. I-II; Nov., pp. 83-87, t. I; Dic., pp. 91-95, t. I-II. Il nome di Barberi è riportato nella tav. I dei MAI 1785, Lug., pp. 51-53; quello di Benedetto Mori invece nella tav. I dei MAI 1785, Gen., pp. 1-7; l'incisore Mochetti firma la tav. I dei MAI 1785, Nov., pp. 83-87.

[733] Le due lastre, di un gruppo di quattro, saranno anche pubblicate da Seroux d'Agincourt, ma prive dei restauri, nel *Recueil de fragmens de sculpture antique en terre cuite*, opera edita nel 1814: cfr. Micheli 1993, pp. 86-87 fig. 4.

[734] MAI 1788, p. 61

[735] MAI 1787, p. 68.

cui, volta per volta, riusciva ad avere notizia – si pensi ai casi di Baden Baden e Saqqara - ne costituiva, insieme alla disamina delle opere d'architettura antica, una delle peculiarità rispetto ai *Monumenti* di Winckelmann. Inserite nella classe «Architettura», quelle cronache recuperavano consapevolmente una tradizione letteraria cui Guattani riconosceva l'importanza ai fini della completa ricostruzione della storia stessa dei monumenti[736]:

«Senza interrompere il corso di queste notizie consecrate ai monumenti illustri della prisca età, fu già nostro pensiere di aggiugnervi all'occasione la relazione degli scavi, che vanno facendosi o a bella posta, o nel riedificare le case, dentro e fuori *Le antiche mura del figliuol di Marte*. Quantunque annose e relative a soggetti buona parte incogniti, o non più esistenti, quanto pure non interessano ancora le memorie celebri di Flaminio Vacca ! e non farebbe cosa gratissima chi con semplice e verace stile al modo ancora di quel buono scultore si desse a raccogliere la storia di tanti scavi Pontificj fatti negli anni scorsi, ed altri di altri particolari, cui arrise la sorte? »

Gli scavi pontifici di Otricoli e di Ostia, rispettivamente collocati agli estremi confini settentrionali e meridionali di Roma, incorniciano simbolicamente, al suo inizio[737] e alla sua fine[738], sotto le insegne di Pio VI e di Pio VII, l'intera impresa dei «Monumenti». Quelli d'emergenza effettuati «nello scavarsi le fondamenta della nuova casa sulla piazza della Rotonda»[739] o «nel rifabricare una casa al vicolo, che da San Paolino alla Regola va al Tevere»[740] restituiscono invece alla narrazione della cronaca storico-artistica la freschezza di

[736] MAI 1787, p. 1.
[737]MAI 1784, p. 1: «Fra gli scavi recenti, quello intrapreso l'an.1775., e che tuttora prosegue, con ordine dell'Emo e Rmo Sig. Card. Pallotta Protesoriere Generale, per secondare la plausibile idea di N. S. Papa PIO VI, felicemente regnante, nelle rovine dell'antica città di Otricoli, deve senz'altro annoverarsi fra i più abbondanti del secolo. Infiniti sono i pezzi di artifiziosa ed erudita scultura, che di là passano giornalmente al nuovo Tempio delle Arti e del buon gusto; ma perciò che riguarda la di loro pubblicazione restano sudditi di una privativa concessa già all'editore del dotto Museo, ed aspettano di essere illustrati dalla dotta penna del Ch. Sig. Abate Gio. Battista Visconti al pari di quei, che già ne comparirono egregiamente dilucidati nel primo Tomo. Ci vediamo perciò costretti, rapporto allo scavo Otricolano, a doverci limitare alla classe dell'Architettura, cioè alle molte e diverse Fabriche che componevano quell'antica Città in questa occasione dissotterrate, e dal Valente Architetto Sig. Giuseppe Pannini, che vi assisteva, bravamente disegnate. Tempj, Palazzi publici e privati, Terme, Piazze con Portici, Quartieri per soldati, Case private, Teatro, Anfiteatro, Aquedotti, Pozzi, Sepolcri e Mausolei lungo le vie publiche, in ispecie la Flaminia, che da Roma trapassando il Tevere sopra il Ponte di Augusto, conduce alla suddetta Città.»
[738] MAI 1805, p 2: «Lieti dunque e sicuri scendiamo di nuovo in arena con somministrare da principio ai nostri culti lettori la pianta icnografica di una delle più felici escavazioni, intrapresa ad Ostia per ordine, e sotto gli Auspicj del nostro benefico e clemente Sovrano Pio VII felicemente regnante. E qui bella può dirsi ed avventurosa la combinazione di vedere, che dove questa nostra periodica fatica ebbe principio altra volta con il famoso scavo *Otricolano*, estremo punto settentrionale di Roma, giusta il parere di molti; risorge ora dal suo letargo con quello dell'antica *Ostia*, altro confine marittimo, e meridionale della nostra eterna città»
[739] MAI 1786, Sett., p. 69, t. I (tavola "del Sig. Tarquini" che fu l'architetto incaricato dello scavo).
[740] MAI 1787, Gen., pp. 1-2.

quell'«entusiasmo di scavare, e di raccogliere» resosi ormai «commune, e, per così dire, universale»[741].

[741] MAI 1805, p. 2.



Fig. 1. G. A. Guattani, *Memorie enciclopediche romane sulle Belle Arti, Antichità*, tomo V, Roma 1811. Frontespizio di Vincenzo Feoli dal disegno di Giuseppe Valadier.



Fig. 2. Luigi Sabatelli, *Ritratto dell'Ab.te Lanzi*, penna e inchiostro su carta bianca, 1808 ca.

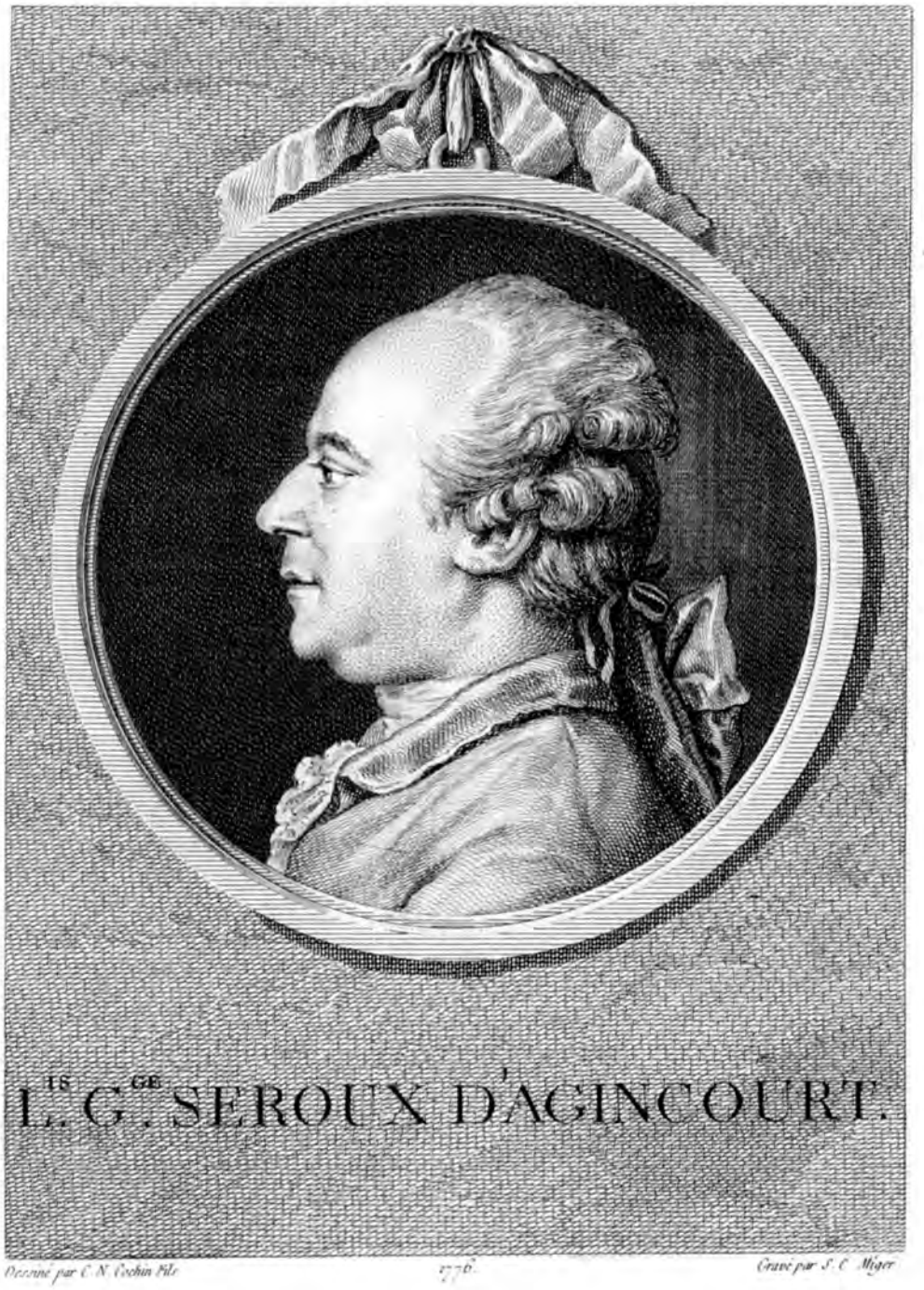


Fig. 3. Charles Nicolas Cochin fils, *Jean Baptiste de Seroux d'Agincourt*, 1776



Fig. 4. Pompeo Batoni, *Ritratto di Abbondio Rezzonico Senatore di Roma*, Roma 1765



Fig. 5. G. A. Guattani, *Memorie enciclopediche romane sulle Antichità e Belle Arti di Roma*, Roma 1816. Frontespizio di Bartolomeo Pinelli.



Fig. 6. Scorza Sinibaldo, *Veduta di Roma con piazza del Pasquino*, 1625-1627 ca.



Fig. 7. Dettaglio del dipinto precedente con una «libraria» .



Fig. 8. Francesco Piranesi, Ritratto di Pio VI, dal frontespizio dei *Monumenti antichi Inediti* del 1784 - incisione d'un solo taglio.



Fig. 9. Peter von Biron, Herzog von Kurland (1724-1800)

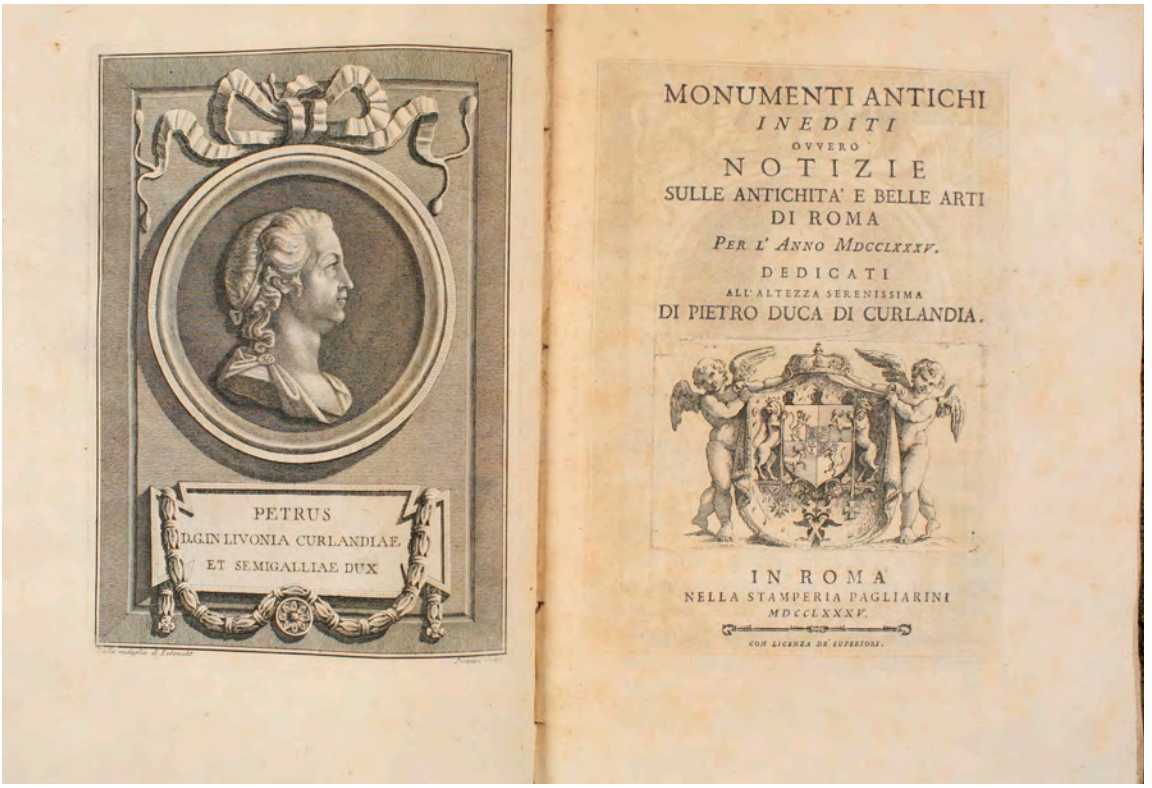




Fig. 10. Francesco Piranesi, Ritratto del Duca di Curlandia, dal frontespizio dei « Monumenti Antichi Inediti» del 1785, incisione d'un solo taglio

Fig. 11. Karl von Leberecht, Medaglia commemorativa per il decimo anniversario dalla Fondazione del Ginnasio di Mitau 1775, Roma 1785 (Frank-Windholz 2012, p. 113, fig. 8)

III. «Non sottoporre all'occhio ciò che si dice, è il medesimo che raccontare in Teatro ciò che la scena può far vedere»[742]. Il metodo di Guattani antiquario

Nel corso della trattazione siamo più volte entrati nel merito del metodo di Giuseppe Antonio Guattani abate antiquario. In questo capitolo conclusivo, osserveremo da vicino, con un'ottica più schiettamente archeologica, il modo in cui egli concretamente proceda, analizzando due casi: l'uno desunto dalla classe «Architettura» e l'altro da quella della «Scultura». Si tratta di esempi dislocati in contesti, archeologici e collezionistici, d'eccezione: gli scavi promossi sul colle Palatino dall'abate Paul Rancurel di Aix-en-Provence tra 1774 e 1777, e la *Cariatide* entrata nella raccolta Albani di sculture antiche nel 1766. Lo scopo non è stato tanto quello di verificare la correttezza delle «congetturali riflessioni» di Guattani, o di ribadire l'importanza del suo contributo per gli studi archeologici, quanto di evidenziare in quale misura il suo occhio, pur vedendo, possa anche non vedere, o far finta di non vedere, o vederci doppio, nel tentativo di comprendere le ragioni di queste interferenze, di questi inganni e di questi sogni della visione.

1. «Architettura». La *Domus Augustana* al Palatino

««D'ailleur, pour tirer quelque fruit de l'etude de l'Antiquité, il est aussi nécessaire d'avoir certaines notions de l'Architecture, et d'avoir fait des recherches sur cet Art, qu'il est nécessaire d'avoir des idées précises et exactes de la Peinture ed de la Sculpture; et l'on fait que la vue des anciens édifices fait naitre le desir de l'etudier plus particulierement»[743]

(J. J. Winckelmann, Roma 1 dicembre 1760)

Come si è visto, la scoperta del passato, la messa a punto di protocolli di osservazione, lo scavo del sottosuolo, costituiscono, nel corso del XVIII secolo, una vasta avventura internazionale che non si sviluppa secondo una linea regolare e ascendente, ma attraverso traiettorie tortuose[744]. Tra 1721 e 1727, grazie a Francesco Bianchini, lo scavo degli Orti Farnesiani al Palatino era divenuto l'apogeo di un progetto culturale in cui archeologia, collezione ed erudizione avevano vissuto in una simbiosi momentanea ma determinante, nelle conseguenze a breve e a lungo termine. La dimensione dello scavo-sfruttamento, infatti, era

[742] MAI 1784, p. 59 (*Otricoli, Architettura con mosaico*).
[743] Winckelmann 1783, pp. I-II
[744] Schnapp 2009, p. 9.

stata superata da un attività costante e dettagliata di analisi e disegno delle rovine, e da un programma di pubblicazioni che metteva in relazione le diverse scoperte nel frattempo effettuate[745]. Cinquant'anni dopo quella esperienza, tra 1774 e 1777, e di nuovo sul Palatino, lo scavo **(fig. 1)** che l'abate francese Paul Rancurel compie nei contigui Orti Magnani (già Spada) segna un deciso passo indietro[746]. Pierre-Adrien Pâris lo dice chiaramente:

«il seroit à désirer que ceux qui fouillent aujourd'huy dans l'emplacement qu'occupoit ce superbe édifice fussent animés du même désir que lui [scil. Bianchini] d'en découvrir les beautés. On creuse, on détruit les parties les plus intéressantes sans en prendre aucun plan! aucun dessein! … En 1774, dernière année de mon séjour à Rome, un abbé Rancoureil d'Aix-en-Provence, y vint acheter un casin et un jardin nommé Villa Magnan et plus anciennement Villa Spada. Il y fit faire des fouilles mais plus en vandale qu'en ami des antiquités. Roulant dérober à la connoissance du Gouvernement ce qu'il espéroit trouver de sculptures &c, il faisoit renverser les murs antiques sans penser seulement à faire lever des plans de ce qu'il détruisoit avec tant de barbarie. …assés qu'un architecte romain nommé Barbieri, peu versé dans les antiquités»[747]

Rancurel è ancora un antiquario alla Ficoroni: egli scava, ma soprattutto per vendere, e per incrementare il suo commercio progetta una pubblicazione[748]. Questo spiega anche la gelosia con cui gestisce le scoperte: per averne qualche disegno, Piranesi manda «colà, più notti, a delineare» l'abile Mori[749], «ripiena la tasca di pane per conciliarsi la benevolenza di un fiero mastino che vi si lasciava di guardia»[750]. All'architetto Giuseppe Barberi[751], per le

[745] de Polignac 1998, pp. 27-28.
[746] Su questi scavi e sui rinvenimenti scultorei in essi effettuati, da ultimo, Pafumi 2007, pp. 207-225. Il 22 dicembre 1773, la marchesa Francesca Piroti, «vedova relitta» di Pietro Rinaldo Magnani, ed i figli, monsignor Nicola e marchese Antonio, «essendogli di troppo incomodo l'abitazione così distante, ed in luogo così remoto e separato» si impegnano a vendere, per 6000 scudi, la loro proprietà sul Palatino a Paul Rancurel, figlio di Simone, originario di Aix-en-Provence. Dopo aver pagato, in contanti, l'anticipo di 5000 scudi, con la promessa di altri mille nel termine di un anno, il 25 febbraio 1774, Rancurel acquista definitivamente «la Villa, o sia Giardino…posto incontro la Ven. Chiesa della Riforma di S. Bonaventura appresso gl'Orti Farnesi, et altri suoi noti confini, con sue Fabbriche, Fontana, et Aqua Vergine di oncie tre ivi circa esistente» ed inoltre gli «acquedotti, e derivazione della d.a Acqua nella maniera, in cui si trovano, con tutti li Vasi d'agrumi, sopraterra di Spalliera, alberi, viti, Tinello, Stalla, Rimessa, Grotta e tutto il terreno… alla riserva di tutti li mobili esistenti nel Casino» (Roma, Archivio di Stato, vol. 433, Ufficio 29, *Instrumentorum 1774 Jos. Simonetti Not.o*, ff.101r-108v). Diversamente, Pafumi 2007, p. 209 e note 30-31. Il 1 marzo 1774 A. Bracci e G. B. Visconti concedono la licenza di scavo (cfr. Lanciani 2000, p. 181).
[747] Pinon 2007, p. 355-356.
[748] Gallo 1999, pp. 834-835. Che Rancurel, oltre che antiquario-mercante fosse anche conoscitore lo si può dedurre da quanto detto in MAI 1785, p. 4 e MAI 1805, p. 53; cfr. Dezobry 1846, p. 152: «Les découvertes que cet artiste (scil.: Piranesi) a faites dans cet endroit d'une moltitude de fragments d'architecture qu'il reconnait, par leur style, appartenir au siécle d'Auguste, ont confirmé les conjectures de l'abbé de Rancoureuil, qui d'ailleurs avaient été acceptées par tous les antiquaires».
[749] Benedetto Mori, incisore allievo di G. B. Piranesi, fu poi collaboratore di bottega del figlio Francesco: cfr. V. Monti, *Lettera a nome di Francesco Piranesi al Generale D. Giovanni Acton*, s. d., pp. 31 sgg.
[750] MAI 1785, p. 5.

piante, le vedute e le sezioni, Rancurel affianca Gavin Hamilton[752], per le vendite. Grazie ad Hamilton, almeno tre delle sculture rinvenute vanno a collezionisti inglesi. A Lord Shelbourne, una Leda col cigno e un Apollo Saurottono[753], e a Charles Townley, un ritratto di Settimio Severo[754]. Rancurel in persona ne vende altre, ai Vaticani (un sarcofago strigilato[755]) e ad Alessandro Albani (un'altra Leda[756]). Due capitelli finiscono all'ambasciatore Andrea Memmo[757], un altro in Inghilterra[758], e altri ancora, insieme a «fregj» e «corniciami», sono trasportati «sopra carrette, come vil tevolozza, al negozio del marmista Vinelli in Campo Vaccino»[759]. Abortito il progetto di Rancurel - come quello di Piranesi - è Giuseppe Antonio Guattani a pubblicare questi scavi, nei *Monumenti* del 1785[760] e nelle due edizioni (1795, 1805) della sua *Roma antica*[761]. Ho estrapolato questo esempio nel tentativo di evidenziare il modo di procedere di Guattani nello studio dell'architettura antica - uno dei campi in cui, come più sopra evidenziato, fu, e si sentì, più competente.

Le strutture che Rancurel riportò in luce erano quelle del peristilio su due livelli e degli ambienti annessi (a N e ad O) del settore meridionale della *Domus Augustana*[762]: strutture già in parte scoperte - e saccheggiate - dalle famiglie romane proprietarie della zona nel corso dei secoli e poi definitivamente scavate, con tutto il settore settentrionale, da Alfonso Bartoli[763], tra 1926 e 1929. In questa occasione, restauri e ricostruzioni diedero un aspetto strutturalmente omogeneo a quegli edifici che costituiscono un punto nodale dello sviluppo dei palazzi imperiali. Il riesame recente delle murature e degli affreschi, ad esempio,

---

[751] cfr. Busiri Vici 1961, pp. 68-92; Debenedetti 2006, pp. 132-136; Pace 2007, pp. 381-386; Pace 2014, pp. 65-71.
[752] cfr. Cassidy 2012.
[753] Malibu J. Paul Getty Museum, inv. n. 70 AA 110; Stoccolma, Medelhavsmuseet, s. inv. n. (?): Pafumi 2007, pp. 213-218, figg. 11-12, 17-18.
[754] Londra, British Museum inv. n. 1916: Pafumi 2007, p. 213.
[755] Frammento di sarcofago strigilato con raffigurazione di Ganimede entro metopa centrale, Città del Vaticano, Museo Pio-Clementino, Portico est del Cortile Ottagono, inv. n. 999: Pafumi 2007, pp. 213-214.
[756] Roma, Villa Albani, inv. n. 185: Pafumi 2007, pp. 215-216, fig. 15-16.
[757] MAI 1785, p. 84, tav. I, *ad* G
[758] MAI 1785, p. 95, tav. II, fig. 6.
[759] MAI 1785, p. 84.
[760] MAI 1785, pp. 1-7 (gennaio); 29-30 (aprile); 51-53 (luglio); 59-60 (agosto); 75-80 (ottobre); 83-87 (novembre); 91-95 (dicembre). Le planimetrie dei due piani della *Domus Augustana* eseguite dal Mori furono pubblicate nel I tomo delle *Antichità Romane* (Piranesi 1784, pp. 47-48 tavv. XLV-XLVI): cfr. MAI 1785, p. 5: «ma poiché né il Rancoureil, né il Piranesi hanno giammai consegnato alle stampe le loro scoperte, ci lusinghiamo far cosa grata al pubblico letterato il communicargli quelle del Signor Barberj…».
[761] RA 1805, pp. 49-54; cfr. anche: *Giornale delle Belle arti e della Incisione Antiquaria, Musica e Poesia*, Roma 1785, 13 (2 aprile) pp. 102-104; 22 (4 giugno) pp. 182-183; 36 (10 settembre) pp. 287-288; 41 (15 ottobre) pp. 326-327; 46 (19 novembre) pp. 362-365; 47 (26 novembre) p. 374; 48 (3 dicembre) pp. 382-383; 49 (10 dicembre) pp. 387-388; 51 (24 dicembre) pp. 403-404.
[762] Sasso D'Elia 1995, pp. 40-45, figg. 10-11; Zanker 2004, pp. 86-99.
[763] cfr. Bartoli 1929, pp. 3-29.

ha limitato alla contigua *Domus severiana* l'intervento di Domiziano in quest'area, facendo risalire il progetto originario del peristilio inferiore alla prima età flavia e le modifiche successive (l'esedra sul Circo Massimo, i nuovi portici, etc.), al più presto agli inizi del II secolo d.C.[764]. Agli anni centrali o finali del II secolo è stato datato anche l'arredo statuario della *Domus augustana*, ricostruito a partire dalle notizie di Guattani sullo scavo Rancurel[765].

«Al monte Palatino, prima Sede del Romano Impero, nel principio di questo secondo volume ci sia lecito condurre i taciti riflessivi amatori delle antichità, per ivi ragionare di alcuni avanzi di fabbriche, così rispettabili, che peccare sarebbe contro il buon gusto, ed il genio corrente, l'abbandonarli ad un oscuro silenzio»[766]

Grazie alla collaborazione di Barberi e sulla scorta di un'attenta ispezione delle rovine, Guattani affronta la sua disamina, partendo dai disegni. Le piante Barberi **(figg. 2, 3)** in cui differenti campiture distinguono quello che «esiste ancora e si vede» da «quello che si è trovato solo in parte», sono infatti «le più esatte e complete per essere state fatte di giorno, pacificamente, e con i necessari confronti»[767]. Paragonate ad esse, quella di Bufalini è «meschina e poco esatta», quella di Panvinio non è «esente da gravissimi abbagli», ed anche quella di Bianchini, che «si servì della pianta Panviniana, come di bussola», non è sicura. Non Dosio, non du Perac, non Piranesi né Barbault - perché vedute e non piante - ma Bufalini, Panvinio, Bianchini[768]. L'unica veduta presa in esame è quella che illustra lo stato delle rovine al momento della scoperta **(fig. 1):**

«il detto abile artista (scil.: Barberi) nel tempo che attendeva a prender misure, ebbe l'avvedimento…di ritrarre fedelmente qualche pittoresco partito dell'insieme, per avere un'idea del come furono rinvenute quelle onorate reliquie»[769]

L'articolazione su due livelli del peristilio centrale **(fig. 4)**, riconosciuta per la prima volta con Rancurel, pone il problema dell'ordine dei portici che, sulla base di dati metrici,

[764] Hoffmann-Wulf 2004, pp. 153-172; Sojc 2005-2006, pp. 339-350; Wulf-Rheidt 2007, pp. 103-104.
[765] Un arredo statuario basato sulla *duplicatio* di repliche di età diverse: Pafumi 2007, pp. 213-221.
[766] MAI 1785, p. 1
[767] Di diverso avviso P.-A. Pâris: «c'est lui (scil.: Barberi) qui a levé les plans que l'on voit ici, et que des personnes dignes de foi, entre autres Mr d'Agincourt, m'ont assuré être fidèles, ce que j'ai pein à croire, la bizarrerie des formes ne répondant pas à l'idée qu'on se fasoit du Palais des Césars: d'ailleur il y a deux parties du plan inérieur qui ne s'accordent pas avec celui du haut, et qui supposent dans ce dernier des porte à faux incompatibles avec les égards que les anciens avoient pour la solidité»: Pinon 2007, p. 356.
[768] cfr. Pinon 2007, p. 116.
[769] MAI 1785, p. 51.

Guattani ritiene corinzi nel piano superiore e ionici in quello inferiore, anche se «tracce sicure diedero indizio» che in luogo di portici, a NO e a SE, vi erano «logge con parapetti»[770]. Le latrine degli angoli NNO e ENE dell'edificio, inoltre, individuano un livello intermedio tra i due principali[771]. Una di queste (quella ad E), minuziosamente analizzata **(fig. 5)**, Barberi l'aveva già presa a modello per gli scoli della Casa de' Certosini in via dell'Orso:

«un circolo con diametro di palmi dieci di solo vano, e perciò senza valutare la grossezza, una circonferenza di trenta; profondo palmi sei: e quel che è più singolare composto di soli tre pezzi, anzi massi enormi di travertino. A questa smisurata bocca mettevano tre condotti egualmente di travertino, divisi in pezzi regolari, di lunghezza l'uno palmi cinque, di vano palmi due, profondità palmo uno e mezzo. Erano questi pezzi lavorati a canaloni, e commessi a battente in guisa, che il superiore incavato incastrava nell'inferiore rilevato con tale esattezza, e combaciamento, che appena un pelo di colla potè frammischiarvisi. A piedi del bottino ertavene poi altro più grande per divertire altrove le acque allacciatevi»[772]

Se l'intero edificio, come vedremo, deve essere attribuito ad Augusto, questa cloaca gli è successiva, perché solo la portata d'acqua garantita dal prolungamento dell'acquedotto claudio ne avrebbe sostenuto il funzionamento. Gli aspetti tecnico-costruttivi sono centrali anche nella descrizione dei ninfei **(fig. 6)** venuti in luce a NO. Attorno alla vasca di quello (L):

«vi girava… un marciapiede, con numero otto siti, quattro in porzione di circolo, e quattro rettangoli; ciascuno de'quali aveva nel vano cinque scalini per comodo di scender al bagno. Per tutto si rinvennero degli avanzi di marmi, che ne impellicciavano il rustico. Il bagno poi veniva formato da un gran vascone di materiale, ma intonacato di un coccio pisto mescolato con calcina sottile…di tale durezza, e tenacità, che per quanto si procurasse di disciorlo ad effetto di analizzare le parti, resistè ad ogni esperimento. Esso poi all'altezza di un palmo romano, posava sopra ad un masso di tanta solidità, che senza tale impellicciatura avrebbe potuto sostenere non solo il calor dell'acqua, ma di qualunque volume flogistico, oleoso, e purificato»[773]

Nel caso del ninfeo (M) quel che conta sono le tubazioni, le innovazioni idrotecniche **(fig. 6)**. Una *fistula* plumbea con il nome di Domiziano, gli fa datare a quell'epoca il restauro se non della costruzione intera, almeno del tubo; mentre i fori eseguiti per gli zampilli, gli

[770] MAI 1785, p. 80.
[771] MAI 1785, p. 59.
[772] MAI 1785, pp. 52-53.
[773] MAI 1785, pp. 91-92.

dimostrano che furono i Romani dell'età imperiale, e non i Francesi del '700, i primi inventori del *bidet*:

«Era egli composto da una porzione di circolo a guisa di Tribuna, in cui racchiudevasi tre comode nicchie, una quadra nel mezzo, ed altre due semicircolari ne' lati; alle quali poi per semplice ornamento ne corrispondevano altrettante al di sopra. Avea ciascuna delle dette ne' fianchi una mensola di marmo nel profilo…che di ornato insieme, e di comodo potè servire. Di marmo era il piano per sedere, e di marmo il condotto stercorario; ma ciò che è più singolare, si osservò che dirimpetto alle dette nicchie eravi in basso un labro o vasca semicircolare, che investiva tutta la tribuna suddetta. Ella era di marmo bianco, alta da terra un palmo romano; ma che internamente non poteva contenere, che mezzo palmo d'acqua; la quale si riconobbe, che da un forame posto sotto una delle nicchie, potè esservi tramandata. Dietro poi lo sterquilinio fu rinvenuto un grosso tubo con la sua procura sotto Domiziano (dal che si rileva essere o il tubo, o lo sterquilinio medesimo, un bonifico di questo Augusto), che diviso in altri tubi d'inferior grandezza metteva l'acqua alla vaschetta, ed ai condotti stercorarj. Da ciò si può agevolmente comprendere, che il beneficio dell'acqua ivi condotta, era diretto ugualmente a tenere mondo, e netto da feccie lo sterquilinio, che ad empire la vaschetta; della quale forse quegli antichi si servirono per comodo di lavarsi i piedi, nel tempo stesso che soddisfacevano a più urgenti bisogni. Che anzi essendosi osservato, secondo le relazioni del Signor Barberi, che ne' tubi sopradescritti vi erano de' più piccoli emissari d'incerta destinazione, ma ugualmente diretti ai condotti stercorari; potrebbe credersi non senza ragione, che andassero a formare degli schizzi atti ad astergere, a guisa di quei zampilli inventati non ha guari nel North»[774]

Sugli ornati, infine, si focalizza l'attenzione con le sezioni degli ambienti **(fig. 7)** dove più che altrove si erano conservati: quelli a N del peristilio. E qui, l'analisi si fa autopsia. Nei saloni Ottogoni[775], trovati già «denudati affatto de' loro ornamenti», a parlare della loro «ricchezza, e magnificenza» sono gli avanzi delle impellicciature ai piedi delle pareti: «cornici di marmo superbamente intagliate…piccole lastre di nobili pavonazzetti, gialli» e frammenti di stucchi, con fusarole dorate su fondo di cinabro, destinati a decorarne le volte, a questo punto «nobilissime». Laddove i marmi non c'erano più, era però possibile osservare come erano stati montati, giacché essi:

" (ciò che è mirabile) erano con perni di metallo attaccati, non già immediatamente al muro, ma sopra lavagne conficcati; siccome rilevasi da molte tracce di tal sorta di pietre, che bucate, ed inserte nel cemento si rinvennero." [776]

[774] MAI 1785, pp. 78-79.
[775] MAI 1785, pp. 76-77.
[776] MAI 1785, p. 76. Su questa interessante annotazione di Guattani, da riferire ad una peculiare tecnica di allettamento dei rivestimenti parietali in *sectile,* mi permetto di segnalare Fusco 2010, pp. 122-123.

E le impronte nelle malte cementizie, d'altro canto, dimostravano che di marmo erano, ovunque, anche i pavimenti. Uno solo se ne poteva disegnare[777]: «intatto in buona parte…diviso in triangoli, alternativamente variati di giallo bianco, e serpentino». Nelle stanze (R) dietro gli Ottogoni le pitture delle volte erano ormai invisibili[778], ma sulle pareti settili **(fig. 8)** restavano le lesene di pavonazzetto con rilievi vegetali[779], i capitelli 'a lira' di giallo antico, gli architravi di rosso e il fregio a rilievo **(fig. 9)** giallo con animali e tralci[780]. Nel prezioso allestimento, come variazioni musicali cui il maestro di Cappella «sacrifica le austerità del contrappunto», si trovavano alterate tutte le modanature corinzie e i capitelli erano «di così bizzarro, e stravagante partito, quale non avrebbe saputo immaginare il Borromino medesimo»[781]. In tutta la decorazione, però, il trionfo del gusto, dell'ordine, della magnificenza, per la «pochissima altezza ne' modini», «lo scarsissimo aggetto dei pilastri» e per la scelta dei marmi: del giallo «ne' campi larghi», del pavonazzetto «sempre gajo, e di notte, e di giorno», e del rosso «alquanto più tetro nella sola cornice, ed architrave»[782]. A questo punto, presupporre che gli Antichi fossero superiori ai Moderni solo «nel gigantesco esteriore degli edifizj» e che da questi fossero stati superati «nello stile elegante, e delicato, come nel gusto fino di ornare l'interno delle abitazioni» è uno sbaglio che nasce solo dalla scarsezza dei monumenti, perché:

«laddove solo che il Panteon sussista, sussisterà insieme un luminoso esemplare della più maschia, e soda maniera di fabbricare. Chi dunque non avrà vedute le elegantissime volticelle de' bagni detti di Livia negli Orti Farnesiani, li disegni della bella sala corinzia ivi pure scoperta, nel più volte mentovato scavo del 1725., che si veggono riportati dal Montfaucon; i finissimi stucchi nel sepolcro della famiglia Arrunzia presso Porta Maggiore, ed altri della Villa Adriana, etc.; avrà su di queste camere, che gabinetti possono dirsi, con che illuminarsi»[783].

[777] MAI 1785, p. 86; tav. I (aprile 1785) *ad* R; tav. I (novembre 1785) *ad* I: è il pavimento in *opus sectile* a modulo quadrato con motivi semplici (oggi scomparso) della stanza (R) alle spalle della sala (O) .
[778] MAI 1785, p. 86. Solo in uno dei passetti dalla sala (O) alle stanze (R) era rimasta una "colorita volticella": Guattani 1785, p. 93, tav. II fig. 2; cfr. (**fig. 9)**.
[779] MAI 1785, p. 87. Le lesene di giallo antico con rilievi vegetali **(fig. 9)** presentate in MAI 1785, tav. II (dicembre) figg. 3-4, di cui non si indica il luogo di rinvenimento sono simili - se non della stessa serie - a quelle oggi conservate al Museo Palatino inv. n. 425527, cfr. Tomei 1997, p. 82 n. 56.
[780] Nella zona mediana del rivestimento mancavano già le specchiature che «poterono essere intonachi, o stucchi, bassorilievi in marmo, o in bronzo, o anche semplici tavole di marmi nobili»: MAI 1785, p. 84. Per un fregio a rilievo da parete settile, cfr. Pensabene 1976, pp. 126-160.
[781] MAI 1785, p. 85.
[782] MAI 1785, p. 87.
[783] MAI 1785, p. 87.

Nonostante i rifacimenti dell'età di Domiziano, l'edificio resta una "fabbrica" di Augusto «non potendosi ignorare essere stato questo braccio del Palatino costruito da quel Monarca» e il peristilio interrato, con *cubicula* affacciati su fontane, non può che esserne la residenza estiva descritta da Svetonio, se non un pezzo della sua *Siracusa*[784].

Guattani scrive questi articoli tra 1784 e 1785. Sessant'anni dopo Bianchini, e in un *Giornale delle Antichità*[785] che ne attuava il progetto partecipato a Montfaucon nel 1714. Il metodo di Bianchini si trova arricchito dell'approccio tecnico-scientifico alle antichità caro a Winckelmann e Caylus[786]: il disegno non è più il fine, ma il mezzo che deve riflettere l'osservazione diretta tra l'antiquario e il monumento. È l'autopsia che, insieme alle misurazioni e ai possibili dati sperimentali, garantisce la verità e la precisione della pubblicazione, riuscendo a mitigare - persino nelle datazioni - la pur imprescindibile autorità delle fonti. Winckelmann aveva preso misure e fatto rilievi dettagliati di architetture antiche: del tempio sotterraneo della Madonna Inviolata[787], come della città e dei templi di Paestum[788]. L'architettura, tuttavia, era pressoché assente nella *Geschichte:* perché questo avrebbe comportato una riconsiderazione dell'arte di Roma cui egli non voleva credere[789]. Pubblicate separatamente nel 1762, le *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* partivano dal presupposto che, come nelle lingue, nella storia dell'architettura greco-romana si era verificato un decadimento progressivo, dalla bellezza della semplicità al cattivo gusto della profusione di ornamenti inutili[790]. Questo processo, iniziato sotto Nerone e trionfante sotto Tito (il suo Arco ne era una prova), era proseguito con gli imperatori successivi. Intorno al 1780, la quantità di scoperte accumulatesi, il dibattito degli antiquari e le riflessioni degli architetti, che nei monumenti antichi cercano la loro via "contro il barocco", cambiano profondamente questa visione[791]. Con i *Principi* del 1781, e in forma più chiara e ridotta nell'*Arte di vedere nelle belle arti* (1781, 1786) e nella *Roma delle belle arti* (1787), Francesco Milizia riconosceva a ciascuna delle due maggiori architetture storiche propri ed autonomi principi[792]. A quella di Roma, in particolare, la paternità dell'invenzione della volta (le volte in conci di pietra, e le volte e le cupole in opera cementizia) ed ogni opera di muro.

[784] MAI 1785, p. 6.
[785] de Polignac 1998, p. 26.
[786] cfr. Schnapp 2009, p. 13; Micheli 2009, pp. 11-12.
[787] Raspi Serra 1998, pp. 117-118.
[788] Mascilli Migliorini 1990, pp. 31-34.
[789] *Winckelmann* 2005, pp. 20-21.
[790] Winckelmann 1783, pp. 76-79.
[791] Pasquali 2007, pp. 23-36.
[792] Pasquali 2002, pp. 168-185.

Negli stessi anni, questa *arte di vedere* si approfondisce nel metodo degli *envois* dei pensionati dell'Accademia di Francia[793], ma anche nella pratica crescente dei disegnatori di architetture antiche, che rispondono alla richiesta dei viaggiatori del Grand Tour di disegni e di modelli in sughero dei principali monumenti di Roma[794]. A giudicare dalla relazione sullo scavo Rancurel, attraverso la lezione di Milizia, Guattani riesce ad andare anche oltre Piranesi, preannunciando quell'interesse per i rivestimenti e la policromia dei monumenti antichi che sarà al centro della riflessione di Quatremère de Quincy[795] e di Gottfried Semper[796].

Nel 1817, l'anglo-scozzese Charles Andrew Mills, proprietario di piantagioni di zucchero nelle Indie Occidentali, noto per una *Storia del Maomettanesimo* e per le dispute con Walter Scott, acquista Villa Rancurel[797]. Insieme a lui, William Gell, l'archeologo della *Topografia* di Pompei (e di Troia) autore, con Nibby, della *Carta* di Roma e dintorni. Arcate e finestre a sesto acuto, un torrione, merlature, un viale di cipressi lungo la via di San Bonaventura, e pini, oleandri, rose, gelsomini ed eliotropi: nello stile della *Strawberry Hill* di Horace Walpole, la Villa è trasformata in una magione neogotica, la *Vigna Palatina* **(fig. 10)**. Ogni venerdì, i turisti potevano visitare i giardini e la casa: le stanze accessibili della *Domus Augustana*, la loggia affrescata dal Peruzzi, i dipinti di Raffaellino dal Colle restaurati di fresco da Camuccini[798]. I famosi *dinner parties* di Mills erano ambitissimi dagli inglesi di qualche prestigio di passaggio a Roma. Henry Fox, Edward Dodwell, Lady Harriet Granville, tutti vi passarono. Mills era in rapporti anche con la famiglia di Napoleone. Lady Blessington ricorda che salendo a Villa Mills agli inizi del mese di maggio del 1828, vi aveva incontrato Madame Mère, la madre dell'imperatore:

«J'ai vu Madame Létitia Bonaparte pour la première fois, dit cette dame, au commencement du mois de mai 1828, dans les beaux jardins de la villa de M Mills, sur le mont Palatin. Elle y était venue accompagnée de son fils Jérôme, l'ex-roi de Westphalie, et de sa femme la princesse Catherine, fille du roi de Wurtemberg, de son chapelain, de sa dame de compagnie et de quelques autres personnes de sa suite**»**[799]

[793] Jacques 1985, pp. 21-29.
[794] Pasquali 2007, p. 28.
[795] Knipping 2001, pp. 89-97; Prater 2004, pp. 346-348, figg. 445, 451.
[796] cfr. Semper 1992.
[797] Jannattoni 1987, p. 313; Garcia Barraco 2015.
[798] Jannattoni 1987, p. 312.
[799] Blessington 1841, p. 40.

Forse per il tramite di Caterina di Wurtemberg, che aveva la consuetudine di inviare all'imperatrice Josephine esemplari della sua collezione di rose, una di quelle di Mills arrivò in Francia. Nella rosa gallica "Charles (de) Mills" **(fig. 11)** resta la testimonianza viva di un modo diverso di intendere e vivere le rovine. Nel nome della rosa, la memoria della storia.

2. «Scultura». La «Canefora» Albani ed alcune osservazioni sparse.

Per il valore testimoniale che essa riveste circa i meccanismi editoriali dei «Monumenti» e la sua significatività collezionistica, ho estrapolato dalla classe «Scultura», tra i tanti possibili esempi, quello della Cariatide conservata nella Villa Albani (**fig. 13**), nell'atrio che da essa prende il nome[800]. Proiezione del sogno antiquario del cardinale Alessandro (1692-1779) il «Casino fuori di Porta Salaria» (**fig. 12**) costruito, entro il 1758, da G. B. Nolli prima e da C. Marchionni poi, fu sostanzialmente destinato, come noto, a custodire la seconda delle sue raccolte di antichità[801]: una splendida collezione di statue e rilievi antichi in cui confluirono in parte gli acquisti dello zio, il pontefice Clemente XI, ma soprattutto quelli da lui effettuati, senza sosta, grazie al sostegno e alle indicazioni di Winckelmann. Il tema del collezionismo settecentesco, una delle componenti chiave per tracciare di quel secolo una storia "totale", grazie alla possibilità che esso offre di compenetrarne, organizzarne e legarne le varie componenti, trova nel cardinale Alessandro una figura centrale[802]. Attorno alla sua collezione archeologica e alla sua biblioteca nacque un vero e proprio cenacolo, dove per più di mezzo secolo confluirono collezionisti, studiosi e viaggiatori di tutta Europa. Le fonti contemporanee e gli studi recenti hanno gettato luce sul ruolo determinante svolto dal cardinale nel mondo culturale romano della metà del secolo, declinandone gli aspetti positivi, relativi ai suoi ampi rapporti internazionali con collezionisti ed eruditi, come quelli assai più discussi già dai contemporanei, del collegamento non sempre ortodosso con il mondo del mercato antiquario[803].

---

[800] Cariatide, Villa Albani, inv. nr. 19; h. 224 cm: *Forschungen* 1990, pp. 90-94, nr. 178 (R. Bol), tavv. 46-49.
[801] La prima, costituita da 425 antichità, fu alienata a favore del pontefice Clemente XII Corsini nel 1733, per soli 66.000 scudi, nonostante la stima effettuata da G. B. Maini e A. Comacchini ammontasse a 93.134,45 scudi: la vendita andò ad arricchire, come noto, le collezioni pubbliche del Museo Capitolino, cfr. Röttgen 1982, pp. 123-152; Palma Venetucci 2007, pp. 146-151.
[802] cfr. Giarrizzo 2010, pp. XIII-XIV.
[803] cfr. Gasparri 1985, 211-219; Cacciotti 2000, pp. 41-69; Gasparri 2007, pp. 73-87; Gasparri 2009, pp. 177-198.

Torniamo allora alla nostra Cariatide. La scultura, che combina una testa ad un corpo che non gli appartiene, è vestita di un peplo fermato alla spalla sinistra e di una nebride tirata giù sotto la cintola. La posizione originale dell'omero destro, riconoscibile nel punto d'innesto dell'integrazione moderna, indica che il braccio corrispondente doveva essere teso orizzontalmente e non, come oggi, ripidamente sollevato verso l'alto. Sulle spalle e sul dorso ricadono, lunghe e ondulate, le ciocche di una capigliatura che, attorno alla fronte e alle tempie, si dispone radiata ai lati della scriminatura centrale articolandosi in singoli riccioli continui che, avvolti sulla nuca in una larga banda, si raccolgono poi in un pesante ciuffo terminale (**fig**. **14**). Appoggiato sul cercine, un alto *kalathos* ornato di corolle floreali di varia foggia ne corona il capo, individuando l'originaria funzione di sostegno di questa figura. La sua collocazione all'interno di un insieme architettonico è provata dalla conformazione a pilastro della parte posteriore della testa[804], come del *kalathos* (**fig. 15**): elemento complementare che rende ancora più sconcertante l'effetto determinato dalla posizione sollevata del braccio, al cui restauro dovettero servire da modello, con il loro gesto di portare, le Cariatidi di Monte Porzio[805] (**fig. 16**), nella Villa Albani dal 1761. L'assenza di continuità tra il ciuffo posteriore e i riccioli ricadenti sulle spalle, oltre che quella del pilastro nella parte posteriore del torso - che qui si presenta invece ben rifinito - pongono ulteriormente in evidenza l'appartenenza di testa e corpo a due sculture diverse. Testa e corpo non si appartengono, come Heinrich Bulle[806] per primo constatò nel 1894, ma furono rinvenute insieme: lungo la Via Appia, nel 1766, presso il *Triopion*, il possedimento suburbano del facoltoso sofista e retore ateniese Erode Attico (101-178 d.C.). Erode, eletto console nel 143 d.C., sposò una patrizia romana, Annia Regilla, e divenne educatore degli imperatori Marco Aurelio e Lucio Vero[807]. Responsabile della costruzione di edifici pubblici in Grecia, egli fu inoltre un importante collezionista e mecenate. Nel 1766, nel *Triopion* furono portate in luce anche due altre cariatidi, conservate, come quella in esame, a Villa Albani, nel portico semicircolare presso il Kaffeehaus[808] (**figg. 17-18**). Winckelmann dichiarò espressamente, anche nella *Geschichte*[809], che furono tre le cariatidi rinvenute in quell'occasione, dando

[804] *Forschungen* 1990, p. 91.
[805] cfr. *Forschungen* 1990, pp. 94-95, nr.179 (R. Bol), tavv. 50-53; pp. 95-96, nr. 180 (R. Bol), tavv. 54-57; p. 260, nr. 224 (R. Bol), tavv. 180-183; pp. 260-267, nr. 225 (R. Bol), tavv. 184-187.
[806] Bulle 1894, p. 135.
[807] Su Erode Attico, cfr. Galli 2002.
[808] cfr. *Forschungen* 1990, pp. 124-126, nr. 431 (R. Bol), tavv. 58-61; pp. 149-153, nr. 440 (R. Bol), tavv. 78-81.
[809] cfr. *Forschungen* 1990, p. 93 nota 8. Le notizie sono soprattutto contenute in due lettere del 16 settembre 1766, per cui vedi Rehm 1956, pp. 205 nr. 798; 208 nr. 799.

rilievo alle loro dimensioni, maggiori del vero, e menzionando le loro diverse caratteristiche statuarie: dal che se ne è dedotto che la testa della cariatide in esame non fu rinvenuta da sola insieme alle altre due, ma che il rinvenimento del torso avvenne nello stesso momento e nello stesso luogo[810]. Sempre qui, nel 1585-1590, erano state rinvenute ancora altre due cariatidi, che confluirono nella collezione del cardinale Felice Peretti[811], all'epoca della scoperta divenuto papa Sisto V. Le cariatidi, viste anche da Rubens[812], restarono a villa Peretti Montalto, in seguito Negroni, fino al 1784, quando le acquistò Thomas Jenkins con l'intenzione di venderle entrambe a Charles Townley (**fig. 19**). Riuscendo ad ottenere il permesso di esportarne solo una, oggi al British Museum[813] (**fig**. **20**), Jenkins cedette l'altra al restauratore Carlo Albacini, il quale la tenne nel suo studio sino al 1803, anno in cui la rivendette - all'altissimo prezzo, comprensivo delle spese di restauro, di 700 scudi - alla Reverenda Camera Apostolica, per cui oggi si trova nel Braccio Nuovo dei Musei Vaticani[814] (**fig. 22**).

Nel 1778 Giambattista Piranesi raccoglie il gruppo delle cinque cariatidi in un'incisione (**fig. 23**) che le colloca in un frontespizio architettonico, in cui la sesta figura a destra, inserita per ragioni di simmetria, è una copia, allora già in Vaticano, di una Kore dell'Eretteo[815]. Coronate di un timpano, le sculture acquistate per Villa Albani furono realmente adoperate come figure di sostegno: l'«edicola delle Cariatidi» fedelmente rappresentata, nel 1775, nell'incisione di Ch. Percier e P. F. L. Fontaine e dal 1762, come *pendant* del c.d. Delubro di Artemide Efesia, alla fine del portico occidentale (**fig. 24**). Nell'incisione, in cui la quarta figura a destra è una replica della cariatide Albani[816] nr. 725, la scultura in esame, disposta nell'angolo a sinistra per chi guarda, appare già restaurata come sopra descritto. L'autore di quei restauri era stato Bartolomeo Cavaceppi, al quale l'idea di adattare testa e corpo non pertinenti fu evidentemente suggerita anche dalle modalità di

[810] *Forschungen* 1990, pp. 91, 93 e nota 8.
[811] Sulla storia della collezione di sculture antiche di Villa Peretti Montalto cfr. Barberini 1991, pp. 15-20; Sapelli 1996, pp. 141-151; Liverani 2000, p. 69; Rausa 2005, pp. 97-132, per le cariatidi in esame in particolare, pp. 101-11, fig. 3.
[812] cfr. Rausa 2005, p. 101 e nota 16.
[813] Londra, British Museum, inv. n. 1805, 0703.44; cfr. Cook 1985, p. 38, fig. 36
[814] Roma, Musei Vaticani, Braccio Nuovo, inv. 2278: Neudecker 1988, p. 185; Sapelli 1996, p. 150, fig. 6.
[815] Sulla ricostruzione di Piranesi: Karusu 1969, pp. 261 e ssg., tav. 86, 1. Nell'incisione la prima cariatide è questa in esame; la seconda e la terza sono, rispettivamente, quelle del Vaticano e del British Museum, la quarta e la quinta sono quelle ugualmente conservate a Villa Albani, nel portico del Kaffeehaus.
[816]Oggi collocata all'interno della facciata a fontana disposta nel Bigliardo della Villa, dentro la c.d. Edicola di Giove: cfr. *Forschungen* 1990, pp. 149-153, nr. 440 (R. Bol),

rinvenimento [817] . Contro quest'appartenenza parla definitivamente anche il valore contenutistico del torso, già per Furtwängler una copia speculare dell'Atena Lemnia fidiaca [818] , in cui la variante della nebride in luogo dell'egida voleva favorirne l'interpretazione come Menade o Musa. Piattezza del panneggio, rigidità e formalismo della figura indicano per il torso una datazione all'età adrianea. La testa, invece, per l'assetto compatto delle ciocche, la linea continua dell'attaccatura dei capelli ed il modellato del volto, con la bocca piccola e cuoriforme, può essere considerato lavoro della media età antonina, ulteriore argomento a sfavore della loro pertinenza[819]. Che il calato sia elemento decorativo di tutto il gruppo è dimostrato dalle altre sculture rinvenute sulla Via Appia, come dalle repliche dello stesso tipo venute in luce ad Atene. Ateniesi furono gli scultori della testa dell'esemplare in esame che, sul fianco sinistro del pilastro, reca le firme degli artisti *Kriton* e *Nicolaos*. L'iscrizione fornisce un'altra testimonianza dell'intensa attività degli artisti d'Atene in Italia, in questo caso spiegabile in relazione all'origine del committente. Alla media età antonina possono datarsi tutte e cinque le cariatidi dalla via Appia, cui la mescolanza eclettica di modelli panneggiati di IV secolo a.C. e reminiscenze arcaistiche che conferisce un aspetto ieratico[820]. La presenza dei *kalathoi* decorati con elementi floreali va posta infine in connessione con il culto di Demetra: la tenuta di Erode Attico prendeva il nome di *Triopion* proprio dal santuario cnidio dedicato a questa divinità e come distretto suburbano romano sacro a Demetra, di cui la stessa Annia Regilla era sacerdotessa, esso intendeva caratterizzarsi[821].

Guattani pubblica la Cariatide (**fig. 25**) nel fascicolo di settembre del 1788, scegliendo, per precise ragioni ermeneutiche che tra poco vedremo, di chiamarla *Canefora*, il nome dato nella Grecia classica alle fanciulle che nelle processioni e nei riti sacri recavano sul capo i canestri (κανᾶ) contenenti oggetti del culto e offerte[822]. Dopo averne indicato la collocazione attuale, a sostenere «con altre tre un frontespizio nella Villa Albani a Ponente dell'atrio grande», egli ne specifica data e luogo di rinvenimento: «trovata con altre simili l'anno 1786 presso al sepolcro di Cecilia Metella»[823]. Una prima "falsificazione" cronologica motivata

[817] *Forschungen* 1990, p. 92. Sul contributo dato dal Cavaceppi alla formazione della raccolta di sculture antiche collocate da Alessandro Albani nella sua villa sulla Salaria, cfr. Gasparri 1993, pp. 93-106.
[818] Furtwängler 1893, p. 8, nota 3.
[819] *Forschungen* 1990, p. 92.
[820] *Ivi*, pp. 151-152.
[821] *Ibidem*
[822] Sulle Cariatidi-Canefore, cfr. Palma 2014.
[823] MAI 1788, p. 70.

probabilmente dagli intenti giornalistici: lo *scoop* costituito dal presentare opere tutto sommato di fresco uscite dalla terra. L'attenzione si rivolge quindi alla più spiccata caratteristica della scultura: «ha questa di particolare scritti sotto il canestro, che porta in capo, i nomi degli scultori che la fecero»[824]. Puntualmente trascritta nei suoi caratteri greci nonché accompagnata da una versione latina (*Criton et Nicolaus Atenienses faciebant*), è solo su questa che Guattani focalizza il suo breve articolo, ricordandone la recente edizione nelle *Iscrizioni Albane* di Gaetano Marini[825] e richiamando la già mentovata «regola da tenersi negli antichi monumenti, perché i nomi, che vi si trovano incisi, debbano o no riputarsi i nomi degli artefici»[826]. Per il resto, nulla egli aggiunge circa stile, iconografia, restauri. La ragione risiede, ma solo in parte, nella circostanza di aver pubblicato poco prima (**fig. 21**), nel fascicolo di agosto e poi di settembre dello stesso anno, la *Cariatide* di Charles Townley[827]:

«sotto tal nome fu sempre riconosciuta fino a che fece ornamento agli orti deliziosi di Sisto V sul Viminale. Ora però che trovasi in possesso dell'eruditissimo Inglese il Cav. Tounley pensa egli ravvisarvi un'Iside Greca**, e** nel inviarcene cortesemente il disegno da Londra vi ha posto sotto la breve seguente descrizione: "una statua di Iside con il modio in capo adorno di rami di loto, rose, corona, ed altri emblemi di questa divinità: trovata nella quondam Villa Strozzi situata nella via Appia circa un miglio e mezzo passato il sepolcro di Cecilia Metella, sotto il Pontificato di Sisto V e collocata fin d'allora nella sua Villa, dov'è stata fino a che passò nel mio potere l'anno 1786"»

L'edizione di queste figure di sostegno, apertasi, nel fascicolo di luglio, con il *Re Barbaro inginocchiato* Farnese[828], trova nella *Cariatide* Townley un'«indubitata opera di artefice greco e sublime». Essa può essere ancora intitolata «Cariatide» non solo «per quel canestro, o vaso che le si osserva sul capo, il quale può esser considerato in forma di un capitello, secondo che essersi usato dagli antichi architetti narra Vitruvio» ma anche e soprattutto per il fatto che così era nota da almeno due secoli, da quando cioè era in possesso di Sisto V[829]. Lo «strabocchevole ornato della figura», la sua «compostezza e maestà», il gesto di rialzare le vesti e «di quasi muoversi leggermente», una certa espressione «non di lutto, o di forzamento, ma di placidezza e di serenità quasi in atto di ascoltare benigna le suppliche de' mortali», ed infine «l'aggetto considerabile della man destra improprio, per esser troppo soggetto a

[824] *Ibidem.*
[825] Marini 1785.
[826] MAI 1788, pp. 70-71.
[827] MAI 1788, agosto, pp. 60-64, t. I; 1788, settembre, pp. 65-68.
[828] MAI 1788, luglio, pp. 49-53, t. I.
[829] MAI 1788, p. 60.

rompersi, di una Cariatide, e la niuna apparenza di sostenere» parlano tuttavia a sfavore di quest'interpretazione[830]. Il seguito dell'argomentazione, mirante ad elencare gli elementi di forza dell'ipotesi isiaca cara a Tonwley, è tutta condita di quella «squisita erudizione greca, e latina che si richiede ad un tanto uopo» di cui parlava ammirato G. C. Amaduzzi. Ornato, panneggiamento, espressione, capigliatura e soprattutto «il modio che le sovrappone al capo» dimostrano infatti che di una Dea si tratta, e di Iside probabilmente[831]:

«lasciando da parte i distintivi che l'accompagnano delle rose, e de' fiori di loto (seppur loto può dirsi con sicirezza) il *modio*, o *calato* (asiatico ornamento) che sorregge fa ogni forza per così opinare »

Sebbene proprio di Plutone e di Serapide, questo simbolo conviene infatti anche ad Iside in quanto Dea dell'Abbondanza e di tutte le cose create. Con il modio ella compariva in due gemme nel Cupero e nel *Museo Romano* di M. A. de la Chausse: il vaso rovesciato raffigurato nell'ara isiaca rinvenuta nel 1719 al di sotto della Biblioteca Casanatense era, infine, per forma, non dissimile da questo. Qualora poi vi si volesse riconoscere, seguendo Porfirio, un canestro, «anche questo le può ottimamente convenire, riconoscendo da lei l'Egitto (e quindi la Grecia, e Roma) l'invenzione del grano e dell'orzo, le primizie delle quali nelle sue feste si offerivano»[832]. La critica oculare, sostenuta dalle «luminose teorie» di Winckelmann, guida infine l'analisi del «merito» della scultura[833]:

«Osservabili sono gli ornamenti della figura, il monile, le armille, l'*inaures* formati di rose, l'acconciatura nobile de' capelli, le doppie fibule che le fermano sulle spalle la sopraveste, ed una specie di frangia o merletto, che gli ricuopre il petto. Meritano in fine elogio le Greche forme del viso ed il ricco benché succinto panneggiamento cose che abbastanza convincono esser questo simulacro lavoro di Grecia».

Qualora si volesse intendere scolpita in Roma, un *terminus ante quem* si porrebbe in modo preciso: il consolato di Pisone e Gabinio che ne proibirono il culto cacciandone le immagini da Campidoglio nel 58 a.C., non potendosi peraltro attribuire un'opera così insigne all'epoca in cui il culto a Roma rifiorì, cioè a quella di Caracalla[834]. Si tratta di uno dei tanti casi in cui Guattani manifesta, per la scultura, la sua adesione al modello biologico della storiografia

[830] MAI 1788, p. 61.
[831] MAI 1788, pp. 61-62.
[832] MAI 1788, pp. 62-63.
[833] MAI 1788, p. 63.
[834] *Ibidem.*

artistica di Winckelmann, un'adesione segnata dallo stesso sforzo di precisare prerogative formali e cronologiche degli stili, individuandole via via nelle singole opere[835]. Ad esempio a proposito delle due sculture di *Commodo* della raccolta Pierantonj[836]:

«Ed ecco due rimarchevoli monumenti per chi brami di vedere il fine di quell'ultima scuola dell'arte, creata per così dire da Adriano, e che però (mi servo dell'eleganti espressioni di Winkelmann) per non più risorgere, se non dopo molti secoli, *come un fiume, che si perde sotterra, e risorge dopo mille miglia*.»

È proprio Winckelmann[837] tuttavia che gli consente di escludere per la *Cariatide* Townley anche l'ipotesi isiaca. Elemento dirimente risulta l'abbigliamento della scultura dove non si ravvisano né le maniche lunghe e strette né, soprattutto, l'*himation* frangiato con il nodo caratterizzante (*tiet*), tipici di Iside. Si tratta invece di una canefora: era proprio di queste, secondo Proclo, portare un canestro in testa e, soprattutto, come quelle presentate nei suoi «Monumenti», le canefore erano sempre due[838]. Due erano infatti quelle di *Athena Poliàs* menzionate da Pausania, scolpite in bronzo da Policleto e rapite da Verre secondo Cicerone; due erano inoltre quelle di Giunone Regina a Veio citate da Ovidio negli *Amores* (III, 13-28); due erano, ancora, quelle raffigurate su di una lastra (del tipo Campana) edita nei *Monumenti Inediti* di Winckelmann[839]; due, infine, si trovavano raffigurate in un intonaco ercolanese e come tali riconosciute dai «dotti Espositori» di quei monumenti. Sconcertante affermazione. Possibile che Guattani ignorasse quanto scritto da Winckelmann nella *Geschichte* circa il rinvenimento di queste sculture, pur avendone egli sempre sotto mano[840] l'ultima edizione romana? Evidentemente no, se poco più avanti si mostra egli stesso consapevole che la *Canefora* Albani era stata rinvenuta «con altre simili presso al sepolcro di Cecilia Metella». Si tratta di un'altra delle forzature determinate dall'assunto del «merito della novità», anche interpretativa, posta alla base della sua impresa periodica, che in questo caso lo spinge, di

[835] cfr. Franzoni 2008, p. XVI
[836] MAI 1805, p. 124. Cfr. riguardo al *Commodo giovane*, *Ibid*., p. 121 «lo stile di questa scoltura prova che il simulacro sortì dalle mani di un eccellente artefice, forse il migliore che poteva esservi a que' tempi, in cui la decadenza delle arti si avanzava a gran passi».
[837] MAI 1788, p. 64 (nota 1: «Wink. Mon. ined. n. 182»)
[838] MAI 1788, pp. 65-68.
[839] cfr. Winckelmann 1767, tav. 182.
[840] cfr. MAI 1787, p. 84 (*Cerere sedente* Rondinini): «nell'ultima delle lettere di Winckelmann inserite nel terzo tomo aggiunto alla Storia delle Arti del disegno in quest'ultima edizione romana si legge che la presente statua fu trovata in una vigna, precipitata in un fosso, ove le erano state buttate sopra molte carrette di calcinaccio».

fatto, a rendere i monumenti schiavi dell'erudizione. A sancire definitivamente l'interpretazione è, ad ogni modo, la fama riscontrabile nella tradizione[841]:

«oltre di che non vi è anche la famosa Canefora di Scopa, di cui fa menzione Plinio al libro XXVI. cap. 5. dove la colloca fra le più belle statue di marmo che si conoscevano al suo tempo?».

Con il lancio della *Canefora* Albani da cui siamo partiti, Guattani chiude quindi l'articolo: «in questo stesso foglio diamo una seconda Canefora esistente nella Villa Albani inedita, elegantissima, non molto dissimile dalla prima, e di quella non meno rara e pregevole»[842]. A corredo del testo che brevemente la descrive (**figg. 26-27**), tuttavia, non è posta l'incisione raffigurante la Cariatide Albani inv. nr. 19, recante l'iscrizione degli artefici e i restauri Cavaceppi realizzati entro il 1762, bensì una delle due (inv. nr. 628) esposte nel Portico semicircolare! È necessario allora elencare anche questo tipo di strategia alle soluzioni con cui Guattani si disponeva a risolvere le falle dell'apparato illustrativo: far finta di nulla, offrendo tuttavia al tempo stesso interessanti divagazioni sul «merito» essenziale dell'opera in esame.

Specchio dell'esuberante commercio e collezionismo di queste opere a Roma tra la fine del Settecento e i primi anni del secolo successivo, le sculture antiche recensite nei «Monumenti» sono ben 166. Al novero di queste appartengono anche alcuni esemplari fittili che, seppure numericamente esigui[843], indicano una scelta ermeneutica precisa, innervata nella formazione illuministica di Guattani tesa a comprendere, utilizzando tutti i materiali a disposizione, gli usi della vita degli antichi. Sotto quest'aspetto furono probabilmente determinanti i «lumi» fornitigli da Seroux d'Agincourt[844]. Queste sculture appartengono a 42 proprietari, esplicitamente citati, spesso - ma non solo - titolari di grandi e celebri collezioni. I nomi di questi collezionisti sono, come accennato, anche quelli degli agenti, artisti o scavatori-mercanti. Artisti, coevi e non, vi compaiono inoltre come estimatori dei materiali

[841] MAI 1788, p. 68.
[842] MAI 1788, p. 68.
[843] Sono in tutto 5 le sculture in terracotta: cfr. MAI 1784, Feb., 14-15, t. II (*Iole, rilievo;* Sigismondo Chigi, da Porcigliano); MAI 1784, Feb., 14-15, t. III; (*Nettuno, rilievo*; Sigismondo Chigi, da Porcigliano); MAI 1785, Apr., 30, t. II (*Statua fittile, frammento del piede*; nel «Museo veliterno» di Stefano Borgia); MAI 1785, Apr., 31-32, t. III (*Rilievo fittile con scena matrimoniale;* Leon Dufourny); MAI 1787, Mag., t. III; 1787, Giug., 43-45**; (***Rilievo fittile con gladiatore;* Stefano Borgia, Museo veliterno).
[844] cfr. Micheli 1993, pp. 83-92, part. pp. 84-87.

pubblicati. Tra questi, innanzitutto, Antonio Canova, vera pietra di paragone per il suggello dell'eccellenza scultorea[845]:

«Quale poi e quanta sia l'eccellenza della Minerva Buonaparte così per il sentimento, che ispira la sua divina espressione, come per il mirabile intreccio delle vesti, studio, e disposizione di pieghe; basterà dire esserci noto, ch'essa forma le delizie, e l'ammirazione del Cav. Antonio Canova».

Vincenzo Pacetti[846], invece, fonte primaria di notizie per l'elaborazione di giudizi critici e *partner* di numerose autopsie scultoree - dal *Pompeo* Spada alla *Minerva* Bonaparte - compare, come s'è detto, anche nella sua veste di restauratore, insieme a Carlo Albacini[847], Giovanni Pierantoni[848], Francesco Antonio Franzoni[849], Gaspare Sibilla[850] e Agostino Penna[851]. Eccetto il caso appena esaminato della *Canefora* Albani, e forse di alcuni altri che potrebbero evidenziarsi entrando nel merito specifico delle singole sculture pubblicate, l'attenzione di Guattani nel riportare le integrazioni modernamente operate sulle sculture antiche si mostra invece puntuale e costante, soprattutto nel tomo del 1805, e non solo per promuovere l'attività dei restauratori coinvolti. La notizia dei restauri eseguiti si salda anzi con gli altri dati che emergono dalla lettura dei *Monumenti*: sia con quelli relativi ai collezionisti sia con le osservazioni sul pregio e sulla qualità formale dei lavori, sempre di stimolo per gli autori moderni che possono trarne ispirazione. Così è, ad esempio, per il *Re barbaro inginocchiato* Farnese passato nel 1788 dagli Orti Farnesiani allo studio «dell'esimio scultore Sig. Carlo Albaccini»[852]; per la *Statua sedente di Tiberio* del Pio-Clementino

[845] MAI 1805, p. 66. Riguardo alla *Statua sedente di Tiberio* del Museo Pio-Clementino, cfr. MAI 1805, p. 79: «se alla statua equestre di bronzo del Marco Aurelio forma un grand'elogio l'aver detto a suo tempo Michelangelo Bonaroti *Marcia Cavallo che vivi*, a' nostri giorni sarà grand'encomio al panneggiamento di questo simulacro l'aver detto l'insigne scultore Sig. Canova, *che più bello non poteva farsi.»*

[846] MAI 1786, 47-48, t. II (*Gruppo di Ganimede e l'aquila*; Franzoni); MAI 1786, 76-77, t. I (*Giove in forma di Diana*; Franzoni); MAI 1786, 83-84, t. II (*Figura nuda a cavallo*; Franzoni); MAI 1805, 54-59, t. XI (*Giove Sedente*; Pacetti); MAI 1805, 84-87, t. XVII (*Statua colossale di Claudio*, Braschi); MAI 1805, 87-92, t. XVIII (*Statua di Achille*; vescovo di Bristol).

[847] MAI 1787, pp. 3-5, t. I (*Gruppo di Bacco e Genio*, Farnese); MAI 1788, p. 28, t. I (*Statua di Vittoria*; Cav. Venuti); MAI 1788, pp. 49-53, t. I (*Re barbaro inginocchiato*; Farnese). Su Albacini, cfr. Prisco 1995, pp. 28-39; Vaughan 1991, pp. 183-197; Androsov 2013, pp. 328-337; Rotili 2013, pp. 336-341.

[848] MAI 1805, pp. 8-17, t. II (*Statua colossale di Antinoo*; Braschi); MAI 1805, pp. 99-104, t. XX (*Marte e Venere nella rete, rilievo*), sul Pierantoni, cfr. Piva 2007, pp. 243-301.

[849] MAI 1788, p. 9, t. I (*Carro antico*; Musei Vaticani); sul Franzoni cfr. Piva 2007, pp. 67, 87, 125n, 159, 172, 179n, 199, 210n, 226n, 244, 246, 252, 259, 284-286, 295, 301.

[850] MAI 1805, 25-33, t. V (*Ino Lattante Bacco*; Collezione Lante); sul Sibilla cfr. Piva 2007, pp. 1-2, 20, 32, 45, 48, 53, 59, 64, 66, 78, 80, 94, 97, 162-168, 183-187, 214-215, 232-237.

[851] MAI 1805, 72-80, t. XV (*Statua sedente di Tiberio*; Museo Pio-Clementino); sul Penna cfr. Piva 2007, pp. 22, 25, 106, 118, 159, 231, 244, 249-250, 252, 257, 259, 269.

[852] MAI 1788 p. 53.

integrata nella mano destra dal Penna sotto la direzione di Giuseppe Petrini[853]; per le braccia, il parazonio, l'asta e il pennacchio inseriti da Pacetti sulla *Statua di Achille* del conte di Bristol Frederick Augustus Hervey [854] ; per «le teste tanto della Dea che del Nume…industremente supplite dall'esperta mano del Signor Pierantonj» nel rilievo con *Marte e Venere nella rete* proveniente da Capri[855]; per il gruppo di *Ino Lattante Bacco* del Palazzo Lante in S. Eustachio «fatta ristaurare dal valente scultore Sibilla»[856]; come anche, infine, per la *Statua colossale di Antinoo* del Principe Braschi[857]:

«disgrazia per noi non piccola che il simulacro siasi ritrovato mancante di tutto il bronzo, che formava il mezzo della figura: disgrazia compensata in gran parte dal valente Scultore Sig. Pierantoni, che il tutto ha egregiamente supplito in marmo carrarino, con la direzione del fu celebre Pittore Inglese Gavino Hamilton».

A volte è già solo l'immagine prescelta a porre in luce le integrazioni moderne, come accade per il *Bruto Minore* Rondinini il cui busto, opera dell'allievo dell'Algardi Domenico Guidi[858] (1628-1701), è reso solo in abbozzo nell'incisione realizzata da Alessandro Mochetti[859]. Questa costante valutazione delle integrazioni diviene infine, nel 1805, giudizio critico sullo stato dell'arte stessa di restaurare, di cui egli parla ormai nostalgicamente, all'interno del saggio sul *Bassorilievo con Bellerofonte* della collezione Spada[860]:

«quanto però vi è rimasto dell'antica mano, tutto è bello, e degno de' tempi più felici della Grecia: non parlo de' restauri; essi non corrispondono, ancorché fatti saranno da valenti artisti. Basta ricordarsi le gambe dell'Ercole di Glicone, tanto ammirate prima che si scoprissero le vere: pur Guglielmo della Porta, che le aveva fatte, era uno scultore insigne. L'arte di ristaurare, come affare d'imitazione, sembra esser cosa diversa dallo scolpire. Questa era giunta negli anni scorsi all'ultimo della perfezione. Ora che si ama, e con ragione, di avere più tosto valenti artisti, che bravi ristauratori, quest'arte sarà trascurata; però chi ha stroppie anticaglie non dovrebbe aspettare che vedessero l'ultima sera que' ristauratori eccellenti, che non hanno ancor dimentica l'arte».

[853] MAI 1805, p. 78.
[854] MAI 1805, p. 89.
[855] MAI 1805, p. 102.
[856] MAI 1805, p. 25-33.
[857] MAI 1805, p. 15. Circa il restauro di questa scultura nell'ambito dell'attività del Pierantoni, cfr. Piva 2007, pp. 260-262, fig. 82.
[858] Guidi fu impegnato in diverse commissioni dei Rondinini, cfr. Kuhn-Forte 2011, p. 31 e nota 50.
[859] MAI 1786, p. 40, t. IV
[860] MAI 1805, p. 127. Su questo passo cfr. Piva 2007, pp. 243-244.

Momento essenziale dell'esame condotto sulle opere scultoree antiche e le loro integrazioni è l'analisi macroscopica dei materiali con cui esse sono state realizzate. Le esigenze filologiche della nuova cultura marmologica, inaugurata nel 1738 dal *De Antiquis marmoribus* dal napoletano Biagio Garofalo[861], sono del tutto presenti alla coscienza di Guattani antiquario, come abbiamo intravisto, per i marmi colorati, nella disamina delle stanze della *Domus Augustana*. Concretizzatasi in Roma dal 1759 nella raccolta di Giovanni Battista Audifreddi, prefetto della Biblioteca Casanatense, in cui piccole "mostre" ovali incorniciate da filettature di cartone recavano la dicitura di ciascun litotipo[862], quella nuova cultura permeava peraltro gli stessi ambienti che Guattani frequentava. Nel dipinto di Pecheux raffigurante la marchesa Gentili Boccapaduli nel suo gabinetto di storia naturale, il tavolo parietale con telamoni egizi disegnato da Piranesi sorregge un piano a campionario di marmi colorati[863], e come campionario di rare specie colorate può essere inteso il meraviglioso pavimento messo in opera, dal 1760, nella stanza della Leda del «Museo Rondinini» in via del Corso[864]. Erano gli anni in cui lo stesso Pio VI commissionava buona parte dei vasi in pietre dure e rare esistenti oggi nella Galleria dei Candelabri[865]. Le osservazioni contenute nei «Monumenti» circa le qualità riconoscibili dei marmi bianchi ci conduce nel farsi stesso di questa cultura che culminerà di lì a pochi anni (1828) nel grande lavoro sulle pietre antiche di Faustino Corsi[866], «avvocato romano». Guattani ci restituisce tuttavia la freschezza terminologica di un sapere se possibile a noi ancora sconosciuto, e forse anche più antico, con cui dovette entrare in contatto grazie alla sua attività di cicerone per i «culti stranieri». Così il marmo in cui è lavorato *l'Antinoo* Braschi[867] «trovasi esser di Luni, o sia di Massa e Carrara (di prima qualità, detto volgarmente *ravaccione*, tirante al Pario)»; quello della *Statua della Fortuna* dei Musei Vaticani[868], «è del più bel Greco Statuario *a specchioni*: a riserva della parte inferiore del corno, e di qualche dito, il tutto di questa statua è antico, e della massima conservazione». Alcune altre tra le più riconosciute qualità di quello greco sono declinate

[861] cfr. Dolci 1984, pp. 79-94; Fusco 2001, p. 52.
[862] Napoleone 1997, pp. 107-108.
[863] cfr. capitolo I, fig. 14.
[864] cfr. Pensabene 1986, p. 2; *Marmi* 1997, fig. 3.
[865] cfr. Gnoli 1997, p. 16.
[866] *Pietre Antiche* 2001.
[867] MAI 1805, p. 17
[868] MAI 1805, p. 117

nella polemica antiquaria circa il caso più discusso del marmo del *Busto colossale di Claudio* conservato nello Studio Petrini[869]:

«il marmo non è Lunense, o Carrarino, ma *Greco*, e non *Grechetto*; ma dalla prima qualità di grana grossa, e che dicesi *a giaccione*, assai raro al presente: abbiamo in seguito risaputo che i frammenti di questa statua si conservano nello Studio del più volte lodato Sig. Petrini, e che la detta fu ritrovata insieme all'altra sedente di Tiberio di sopra esibita».

Pur con le riserve che il caso della *Canefora* ha posto in evidenza, attraverso i «Monumenti» è possibile guadagnare in parallelo molte informazioni sui siti di rinvenimento, intesi sia come contesti di scavo che di semplice provenienza dei materiali, provenienti per lo più, ma non esclusivamente, da Roma e dai suoi dintorni dove innumerevoli erano gli scavi promossi con licenza delle autorità pontificie. Accanto agli architetti Giuseppe Pannini, Giuseppe Barberi, «Sig. Tarquini» e «Sig. Antolini», e ai citati Jenkins e Rancurel, i direttori di questi scavi sono Giuseppe Petrini[870], Robert Fagan[871], Alessandro Visconti e Andrea Volpini. Le informazioni fornite si riferiscono spesso a quei pezzi di cui sono citati i nomi dei proprietari. Proprio riguardo a questi ultimi Guattani tuttavia non manca di rimarcare che[872]:

«malgrado le diligenze che siam soliti usare, qualora non si tratta di monumenti che escono di fresco dalla terra, dobbiamo contentarci di restare nell'incerto in quanto la provenienza. I proprietarj talvolta la ignorano, sovente poi, come abbiamo sperimentato, non piace loro di comunicarla.»

Guattani ricorda dunque ad esempio che dal celebre scavo promosso a Tivoli nel 1779 da José Nicolás de Azara presso la località 'li Pisoni' provengono le due *Erme*, di Alessandro e di Ferecide, insieme al *Britannico* della collezione di quell'ambasciatore[873]; da quello condotto a Villa Adriana nel 1783, l'*Endimione giacente* Marefoschi[874]; che nel 1784 nella tenuta di Capo di Bove, «non molto distante dal Sepolcro di Cecilia Metella», fu rinvenuta la *Testa con*

[869] MAI 1805, p. 84.
[870] cfr. Carlo Fea a proposito di lui, in Fea 1802, p. 6: «il sig. Giuseppe Petrini, giovane erudito nell'antiquaria, e in altri studj, e pratico sopra tutto dell'arte di scavare, in cui si occupa da molti anni fortunatamente». Il giudizio poi cambiò radicalmente in occasione del grande scavo camerale di Ostia, cfr. Marini 1998, pp. 61-109, part. pp. 61-68.
[871] Su Robert Fagan diplomatico, spia, archeologo, mercante, pittore di ritratti cfr. Trevelyan 1972, pp. 298-311. Sui suoi scavi, cfr. Bignamini 1995, pp. 331-394.
[872] MAI 1788, Lug., tavv. II-III; 1788, Ago., 57-60 (*Venere accovacciata)*, pp. 58-59.
[873] MAI 1784, Gen., pp. 2-5, tav. I; MAI 1784, Mag., pp. 27-31, tavv. I-II.
[874] MAI 1784, Gen., pp. 6-8, tav. II.

Pileo frigio della famiglia Sampieri[875]; che infine a Palestrina, nel 1795, in località «Santa Maria della Villa», furono estratti l'*Antinoo* Braschi e il *Commodo Giovane* Pierantonj[876]. L'attenzione al contesto di rinvenimento è posta in luce in particolare dalla descrizione degli scavi aperti proprio in Palestrina[877] per volontà del Cardinal Carrara, nella primavera dell'anno 1784 e poi nel marzo del 1786. Innanzitutto, l'indicazione di precisi riferimenti topografici: «sulla dritta del tempio della Fortuna» e all'interno del casino dell'abate Cesare Petrini dove il cardinale aveva dapprima notato «molte rovine di antiche fabriche». Se il primo scavo non portò in luce che un pavimento di mosaico, ed un «bellissimo capitello di colonna», nel corso del secondo[878]:

«la sorte fecegli di lì a poco scoprire l'uno appresso all'altro due bellissimi cammei di fondo cristallino, e rilievo bianco…l'uno rappresentante una Medusa, l'altro una Livia. Si ritrovarono due sardoniche molto più grandi de' suddetti in forma ovale di sorprendente qualità, ed una cista mistica con figure incise all'intorno, e di rilievo sul coperchio, rinchiuse in una cassa di peperino, ov'era un corpo morto. Comparvero altresì vari frammenti di statue, un orologio solare antico, un rosone, che comparisce essere stato collocato in bilico, forse per segnare i venti; due pezzi di condotto di piombo, uno con il nome AUFIDIUS SECUNDUS l'altro P. ACIDI ATTIANI e finalmente varj frammenti d'iscrizioni, le quali se un giorno verrà fatto di compire, potranno chiarirci cosa fosse, ed a chi appartenesse così nobile edifizio.»

La scrupolosità con cui raccoglieva, vagliandole, le notizie circa la provenienza delle opere già coinvolte in movimenti collezionistici si evidenzia infine nel caso della *Minerva Medica* Bonaparte, già Giustiniani[879]. Riportando entrambe le tradizioni riguardanti il luogo di rinvenimento della scultura, quella risalente a Pirro Ligorio che, condizionato dalla presenza del serpente, la riteneva proveniente dal c.d. tempio di Minerva Medica presso Porta Maggiore e l'altra, già in Sante Bartoli, che la diceva invece scoperta presso la Chiesa di S. Maria sopra Minerva, egli esclude, a ragione, la prima, dando conto insieme della notizia del reperimento successivo della testa[880]:

[875] MAI 1784, Sett., 76-77, tav. II.
[876] MAI 1805, Genn. e Febb., 8-17, tav. II; MAI 1805, Sett. e Ott., 119-122, tav. XXV.
[877] MAI 1787, Gen., pp. 5-6, t. II; 1787, Marzo, p. 22, t. II *(Cammeo, Livia).*
[878] MAI 1787, pp. 5-6.
[879] MAI 1805, p. 59: «monumento è questo notissimo ai letterati, agli artisti, e agli amatori tutti delle antiche cose, una volta nel Museo Giustiniani, ora in proprietà del Sig. Senator Luciano Buonaparte inclito fratello dell'Imperator de' Francesi». Ad esso mancava, tuttavia, un'adeguata spiegazione ed una fedele incisione, cfr. p. 62: «avendo attentamente osservato il nostro simulacro con il più volte lodato scultore Signor Vincenzo Pacetti, ho riconosciuto e convenuto seco che tre sono le vesti che lo ricuoprono». Sulla scultura, cfr. *Giustiniani* 2001, pp. 183-186 (L. Buccino).
[880] MAI 1805, p. 65, t. XII.

«né devo omettere che per riconoscere in questo bel simulacro l'immagine di Minerva Medica non poco giova il riflettere che vi fu su questi colli, oltre i molti Tempj innalzati a questa Dea protettrice di Roma, un Panteon detto di Minerva Medica, situato da Vittore nella 5 regione. Che anzi per tale fu riconosciuto dalla maggior parte de' topografi ed antiquarj quell'avanzo di fabbrica sferica a dieci facce presso i colombarj della famiglia Arunzia a S. Maria Maggiore, appunto per esservisi ritrovata codesta statua in compagnia di Esculapio, ed altre. Ma questo punto d'istoria, malgrado l'autorità di dotti Scrittori, non è sicuro. Leggo al contrario nelle memorie di Pietro Santi Bartoli così scritto: 'Nell'orto della Minerva vi fu trovata la statua della stessa Deità, la quale oggi si ritrova nel Palazzo Giustiniani'. Dagli antichi familiari della casa ho poi ricavato che la statua vi fu effettivamente rinvenuta, ma non la testa; e che questa essendosi scoperta dai Gesuiti nel fondare il Collegio Romano, fu dai Giustiniani a caro prezzo comprata. Non oso per altro garantire tali notizie, perché prive in quanto a me di *positivi documenti*, quali potrà più facilmente rinvenire l'illustre possessore».

Settant'anni separano i «positivi documenti» qui richiamati da Antonio Guattani dai *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia* (1878-1880) di Giuseppe Fiorelli, in cui, quale sforzo ineludibile al fine del completo recupero critico dei singoli monumenti, è ribadita la necessità della ricerca dei «dati autentici»[881]:

«ossia la perfetta notizia della scoperta e della provenienza dei più insigni monumenti ch'essi contengono, della loro trasmigrazione d'una in altra sede, delle alterazioni subite per incuria o per restauri…un desiderato della scienza, che non potrà venir soddisfatto, se prima non sia noto quale importanza si ebbero le molte collezioni archeologiche, già esistite presso di noi, ed ora perdute e disperse in varie contrade d'Europa».

Dai *Monumenti* ai *Documenti*: un passaggio che è affermazione di una ormai matura coscienza scientifica, agli occhi della quale non esistono monumenti senza documenti che ne accertino scoperta, provenienza, restauri e storia collezionistica. Non a caso l'iniziativa dei *Documenti* prendeva le mosse da un periodico dedicato alla cronaca degli scavi: le «Notizie degli scavi di antichità», fondato da Fiorelli nel 1876. L'ampiezza e la sistematicità degli intenti dei *Documenti inediti* sono quelle di un cantiere editoriale diretto da un senatore del Regno, aperto su un orizzonte ormai nazionale e fondato sulla collaborazione di una schiera di persone che leggono e trascrivono documenti in tutta Italia, nelle biblioteche straniere, a Parigi, in Inghilterra: tra questi, per i testi del suo archivio familiare, Pietro Ercole Visconti[882]. I «positivi documenti» non sono più semplice corredo a saggi illustrati d'antiquaria. La

[881] Fiorelli 1878, p. I; cfr. Gasparri 1999, p. 135; De Angeli - Gasparri 2001, pp. 214-215.
[882] Gasparri 1999, pp. 137-138.

coscienza che salda quelle notizie ai documenti grafici - nei *Documenti*, peraltro, del tutto assenti - trova tuttavia in Guattani un precursore, uno snodo fondamentale per il suo sviluppo, la forza dell'indicazione di un percorso che pur tra incertezze, impacci e contraddizioni, viene tuttavia precisamente tracciato. Dopo Fiorelli, a segnarne la tappa successiva è la *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità* di Rodolfo Lanciani (1902-1912) che ripropone, con rinnovata ampiezza, e sperimentalismo, la cruciale combinazione di fonti archivistiche e iconografiche per lo studio dei monumenti antichi: nella prima edizione, tuttavia, le illustrazioni previste dal progetto editoriale non videro la luce, per cronica «mancanza di mezzi»[883]. Con A. Michaelis, P. G. Hübner, H. Egger, Ch. Hülsen, H. Dütschke l'analisi delle raccolte d'antichità è ormai filologica perché capace di legare le due tipologie di fonti, offrendo per questa via definitiva garanzia alle ricerche sul collezionismo, la sopravvivenza dell'antico e la formazione del gusto in epoca moderna[884]. Attorno al 1880, inoltre, un gruppo di studiosi tedeschi guidato da Heinrich Brunn è coinvolto nella laboriosa impresa di raccogliere un'enorme collezione di immagini per facilitare lo studio della scultura antica che, grazie alla fotografia, entra in una fase di sviluppo nuova[885]. Fu questo il fondamentale prerequisito per la nascita e la diffusione della *Kopienkritik*, che richiedeva la comparazione dei singoli dettagli di un ampio numero di opere geograficamente distanti. Le fotografie, un po' come le incisioni, erano portatili: immagini facilmente immagazzinabili che consentirono agli studiosi di analizzare le repliche multiple di un singolo tipo statuario con una facilità prima inimmaginabile[886].

Avanzamento della scienza, dunque, eppure forse perdita di quello speciale contatto con il passato, fatto di vicinanza, anche emozionale, e fondato su di una visione di immutabili modelli estetici cui la coscienza del soggetto poteva assistere dall'interno, garantendo a quel passato di rivivere realmente nel presente. La metafora visiva contenuta nella descrizione dell'allestimento della *Medusa* Rondinini, all'interno della *Quarta Anticamera* del Palazzo di via del Corso, costituisce, sotto quest'aspetto, una chiave per l'intera impresa dei *Monumenti* di Antonio Guattani[887]:

[883] Gasparri - De Angeli 2001, pp. 215-216. Su Rodolfo Lanciani, cfr. da ultimo Palombi 2006.
[884] Gasparri 1999, p. 140.
[885] Perry 2005, p. 79.
[886] *Ibidem*.
[887] MAI 1788, p. 35.

« Meno discostasi dall'originale la testa della Medusa. Questa Maschera è d'una sorprendente bellezza. Per farne l'elogio basta il nominarla, tanto ella è cognita al ceto degli eruditi, e degli amatori del disegno. Qui nulla manca; forma, espressione, carattere, e conservazione, tutto cospira a render questo monumento fra gli antichi uno di que' pochi, *che sulle dita annoverar si ponno.*

Essa è situata sopra un tavolino, che ha dietro uno specchio. Ciascuno prende il piacere di vederla dietro il cristallo, e se la guarda con riflessione, nella malinconia di quel volto non può non risentire freddo e terrore. Quanto di armonia e di forza non acquistano le belle sculture a traverso di uno specchio o di una lente! Sembra che gli oggetti tutti della camera cedano il posto al marmo che vi trionfa e il di cui merito si vede ingigantire senza che le parti e la figura crescano di mole. Quale incanto non produrrebbero così veduti l'Apollo di Belvedere, e gli altri capi d'opera del fare antico!»[888]

Come una scenografia museale, la sua opera partecipa, attraverso le immagini, ai modi della visione, testimoniando quanto al mutare delle forme di accoglienza dell'oggetto muti anche la sua interpretazione[889]. L'immagine della duplicità restituisce il senso di una potenzialità inedita del soggetto, che sorge a contatto con la visione dell'opera d'arte. Fra l'opera e il suo fruitore si è creato un nuovo circuito di scambi che coinvolgono l'individuo e il suo personale bagaglio di memoria visiva, gli oggetti e la loro storia. Tutto ciò grazie al luogo di esposizione, il periodico illustrato come il museo, che ha il ruolo di gestire la realizzazione di questo incontro, protraendolo nel ricordo e amplificandone il significato, raddoppiandolo con il contributo della medialità. Le immagini dell'antico si proiettano sul soggetto che ha ormai appreso ad interiorizzarle, rendendole parte di sé, della propria coscienza e della propria memoria. Il potenziamento scoperto nel guardare l'opera d'arte equivale in fin dei conti alla duplice identità dell'oggetto che nella sua presenza rivela il valore aggiunto della storia. Per questo, nel rivedere a distanza di tempo la *Medusa* Rondanini, Goethe rinnova la sua ammirazione affermando: «basta il pensiero che al mondo vi sia qualcosa di simile, che qualcuno abbia potuto crearla, perché la nostra umanità se ne senta raddoppiata»[890].

[888] Su questo passo, cfr. Catalano 2007, pp. 141-142.
[889] Catalano 2007, p. 142.
[890] Catalano 2007, p. 141 e nota 65.



Fig. 1. Giuseppe Barberi - Palatino, *Domus Augustana*. Veduta dello scavo Rancurel. MAI 1785 (luglio), tav. I, Incisione di Francesco Piranesi.

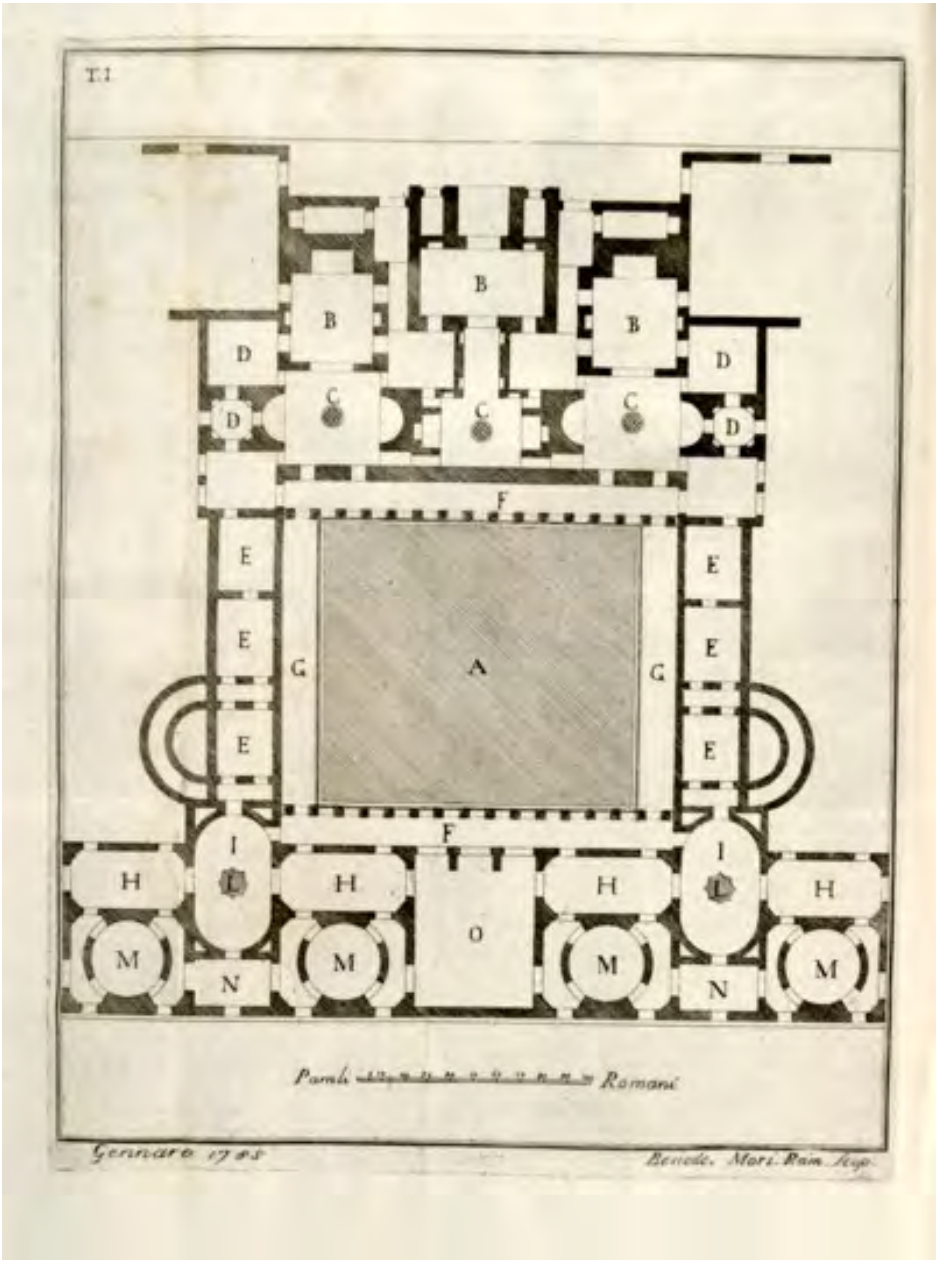


Fig. 2. Giuseppe Barberi - Palatino, *Domus Augustana*. Pianta del piano superiore. MAI 1785 (gennaio), tav. I, Incisione di Benedetto Mori.

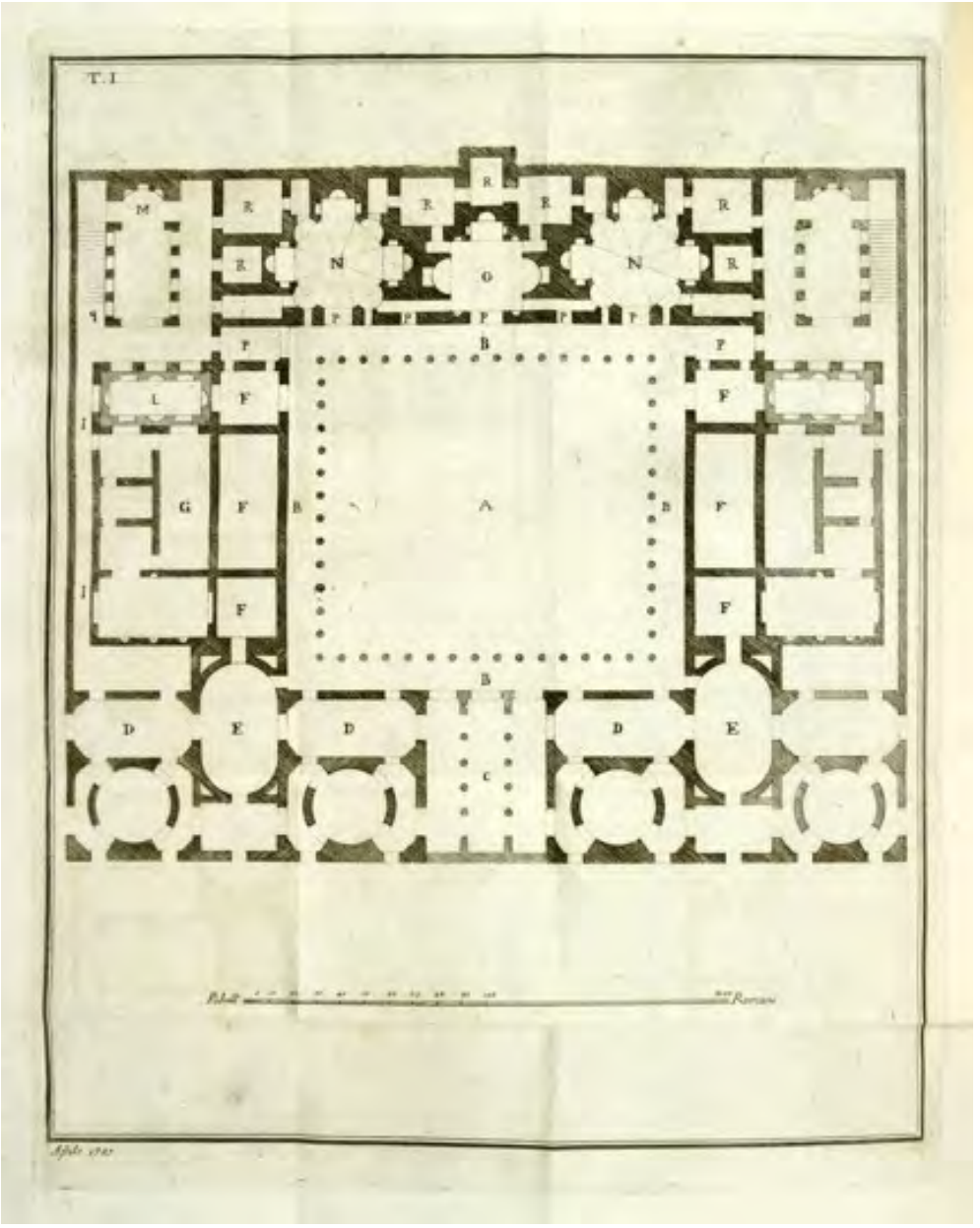


Fig. 3. Giuseppe Barberi - Palatino, *Domus Augustana*. Pianta del piano inferiore. MAI 1785 (aprile), tav. I .

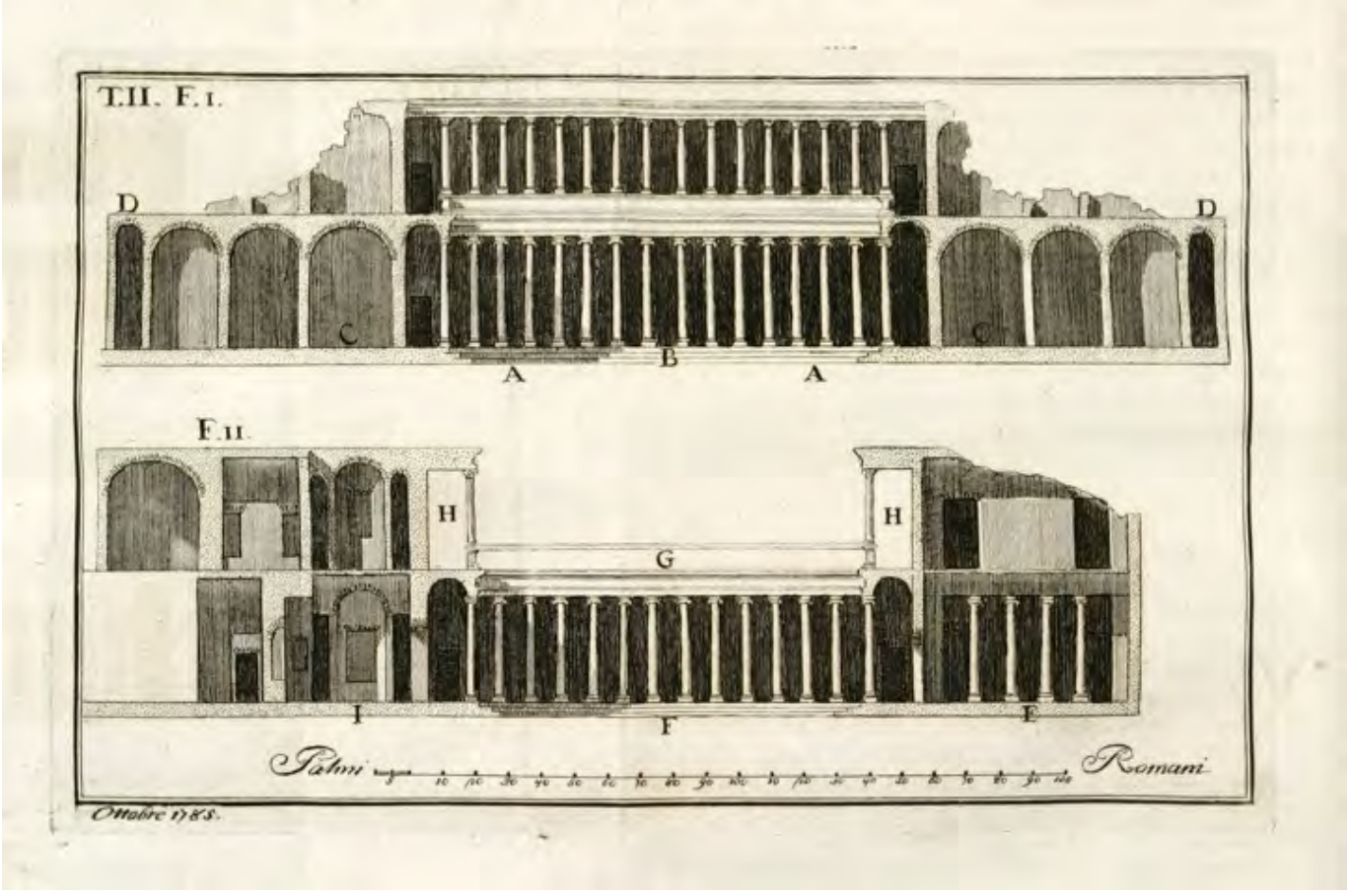


Fig. 4. Giuseppe Barberi – Palatino, *Domus Augustana*. Prospetto ricostruttivo del peristilio. MAI 1785 (ottobre), tav. II.

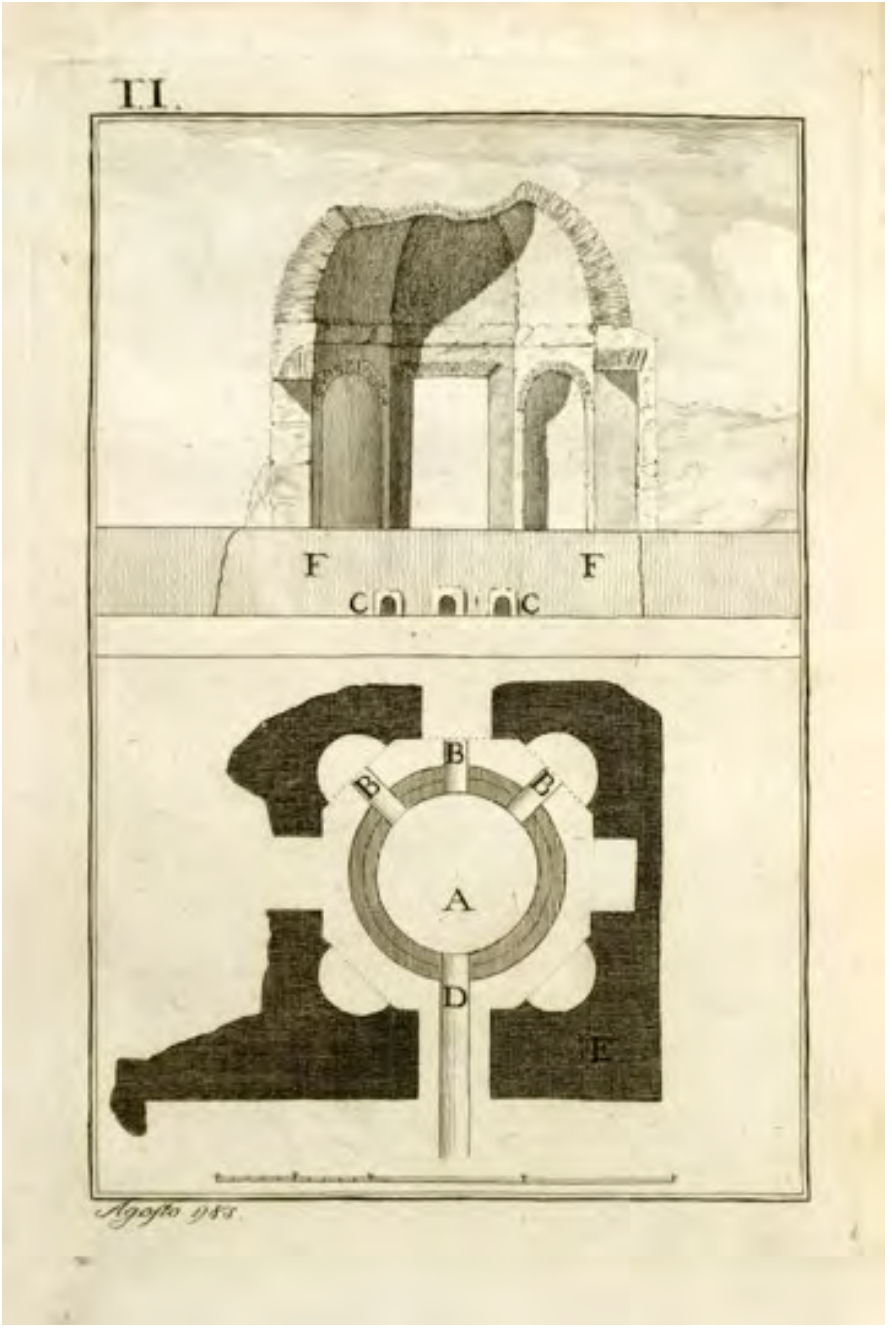


Fig. 5. Giuseppe Barberi – Palatino, *Domus Augustana*. Pianta e sezione della cloaca. MAI 1785 (agosto), tav. I.

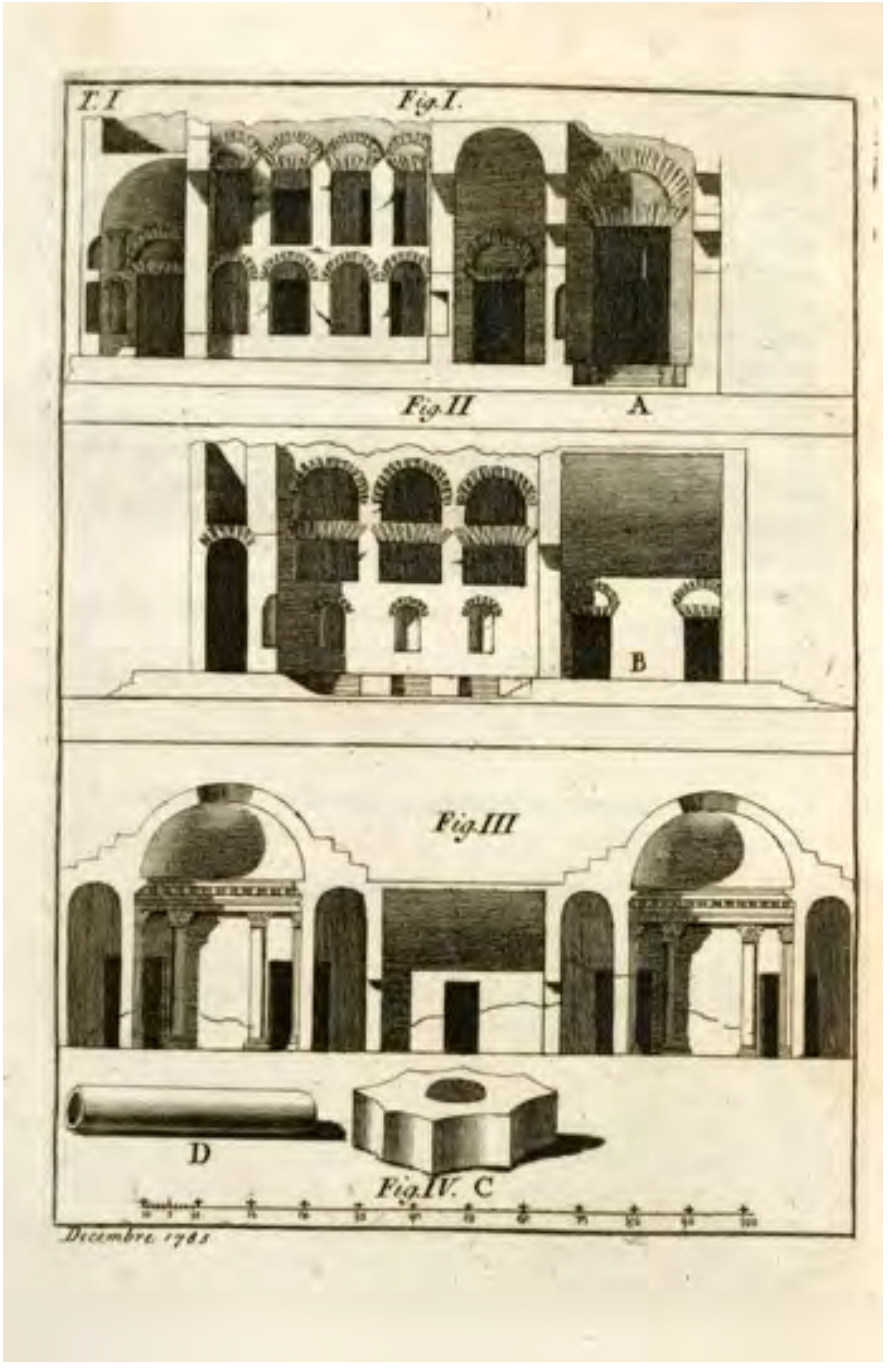


Fig. 6. Giuseppe Barberi – Palatino, *Domus Augustana*. Sezioni degli ambienti NO del piano inferiore (fig. I-II); prospetto ricostruttivo degli ambienti S del piano superiore (fig. III). MAI 1785 (dicembre), tav. I.

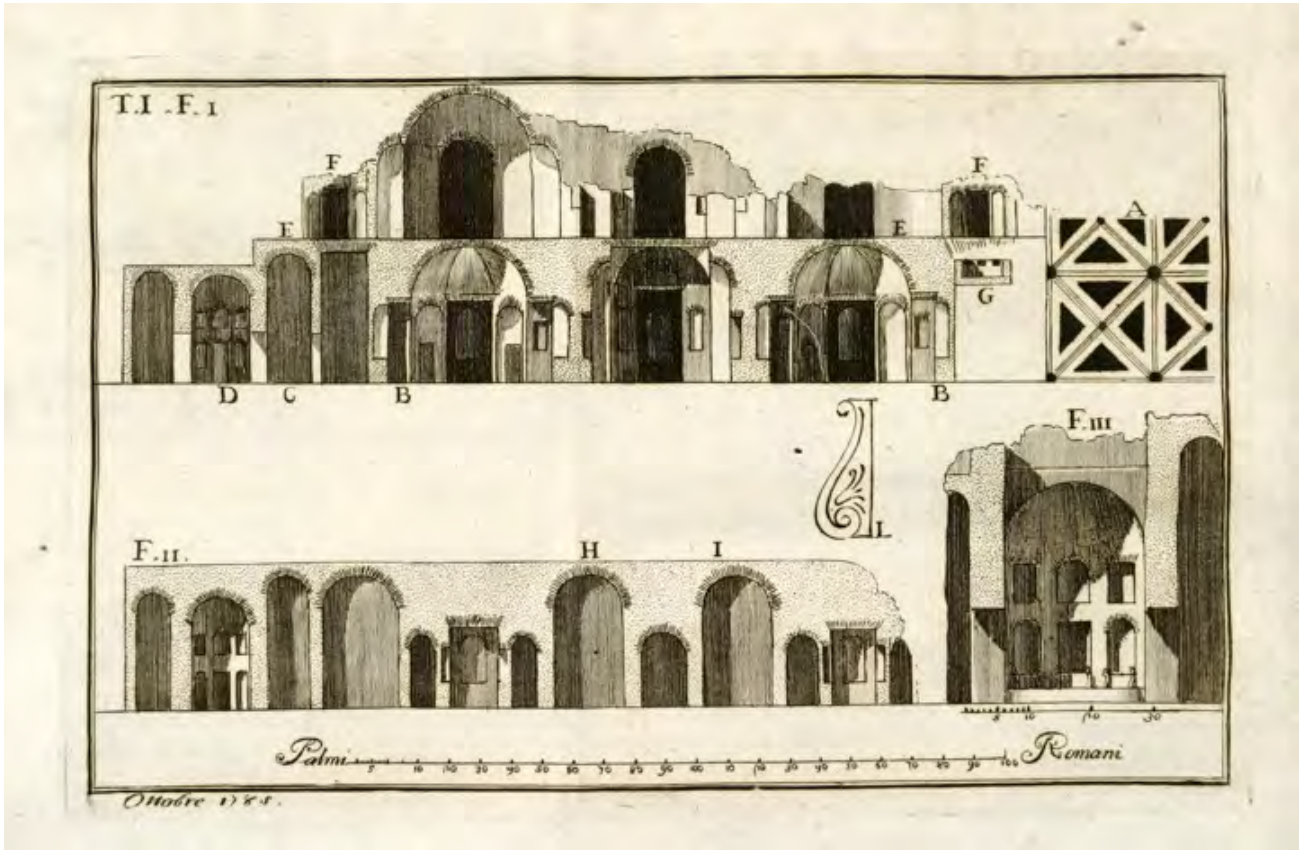


Fig. 7. Giuseppe Barberi – Palatino, *Domus Augustana*. Sezioni degli ambienti N del piano superiore e inferiore (fig. I); Prospetto degli ambienti N del piano inferiore (fig. II); Sezione dell'abside del ninfeo (M) del piano inferiore (fig. III); grata marmorea posta al centro delle volte a padiglione dei "saloni ottogoni" (fig. A); mensole delle nicchie inferiori del ninfeo absidato (fig. L). MAI 1785 (ottobre), tav. I fig. I.

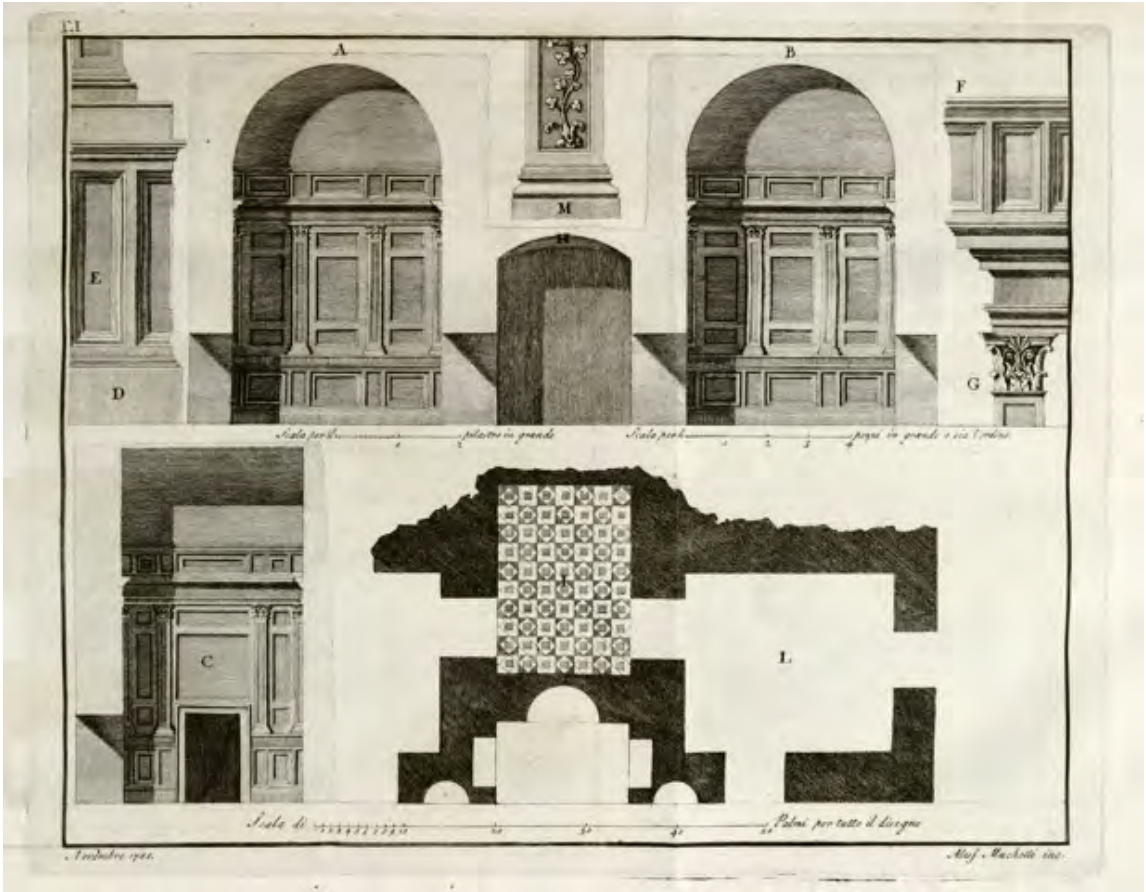


Fig. 8. Giuseppe Barberi – Palatino, *Domus Augustana*. Sezioni delle stanze dietro i "saloni ottogoni" del piano inferiore, con ricostruzione dei rivestimenti parietali (*ad* A, H, B); dettaglio dello zoccolo (*ad* E, D); dettaglio del fusto di lesena con rilievo vegetale (*ad* M); dettaglio del coronamento e dei capitelli corinzieggianti (*ad* F, G); Sezione laterale di una delle stanze (*ad* C); Pianta di due stanze, con il pavimento in *opus sectile (ad I, L)*.
MAI 1785 (novembre), tav. I (incisione di Alessandro Mochetti)

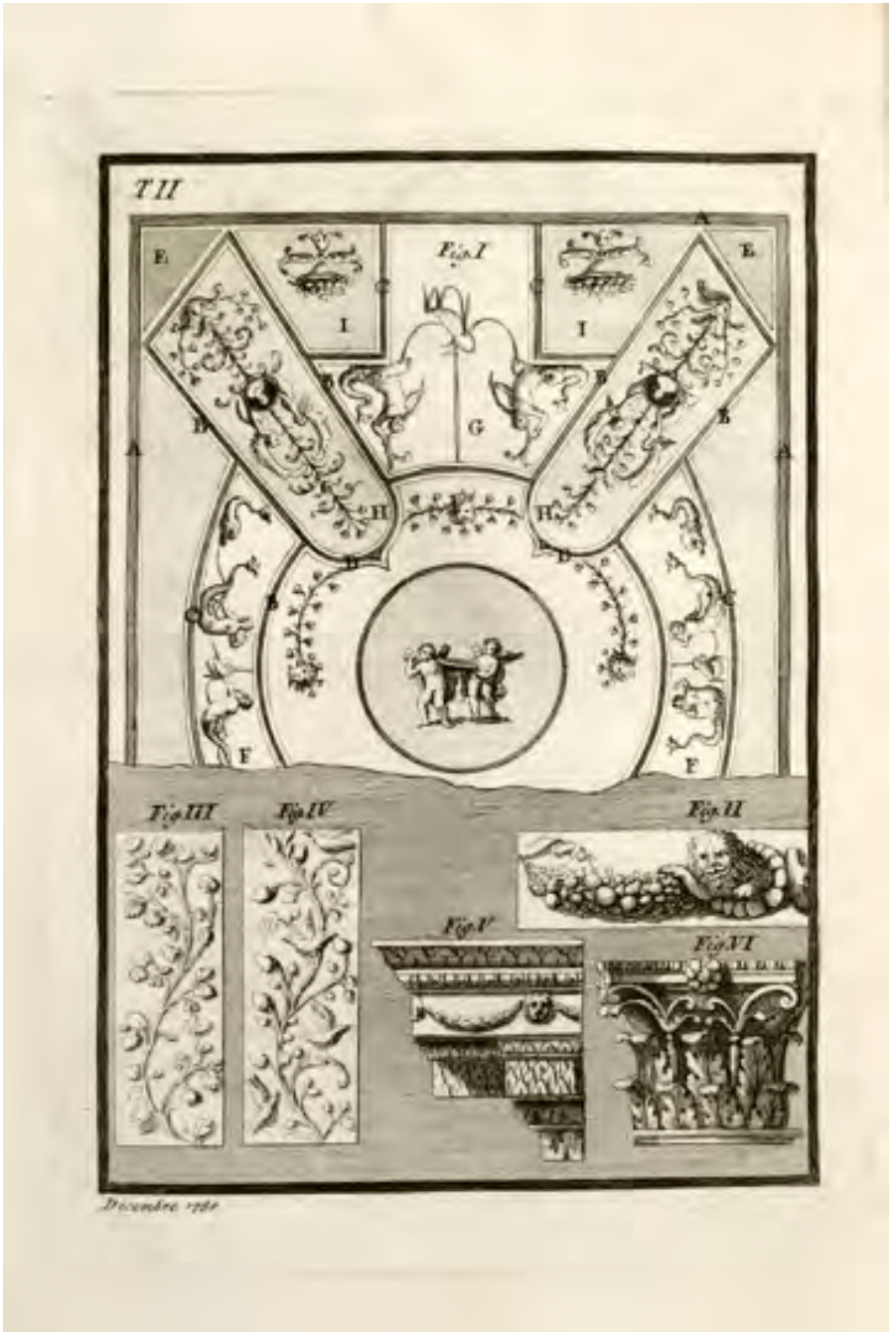


Fig. 9. Giuseppe Barberi - Palatino, *Domus Augustana*. Pitture della volta di uno dei passetti dalla sala (O) alle stanze (R) (fig. I); Fregio a rilievo di giallo antico delle pareti in *opus sectile* delle stanze (R) (fig. II); Fusti di lesena di giallo antico con rilievi vegetali (figg. III, IV); Frammento di architrave (fig. V); Capitello corinzio (fig. VI). MAI 1785 (dicembre), tav. II.



Fig. 10. Palatino, Villa Mills.



Fig. 11. Rosa gallica “Charles (de) Mills”

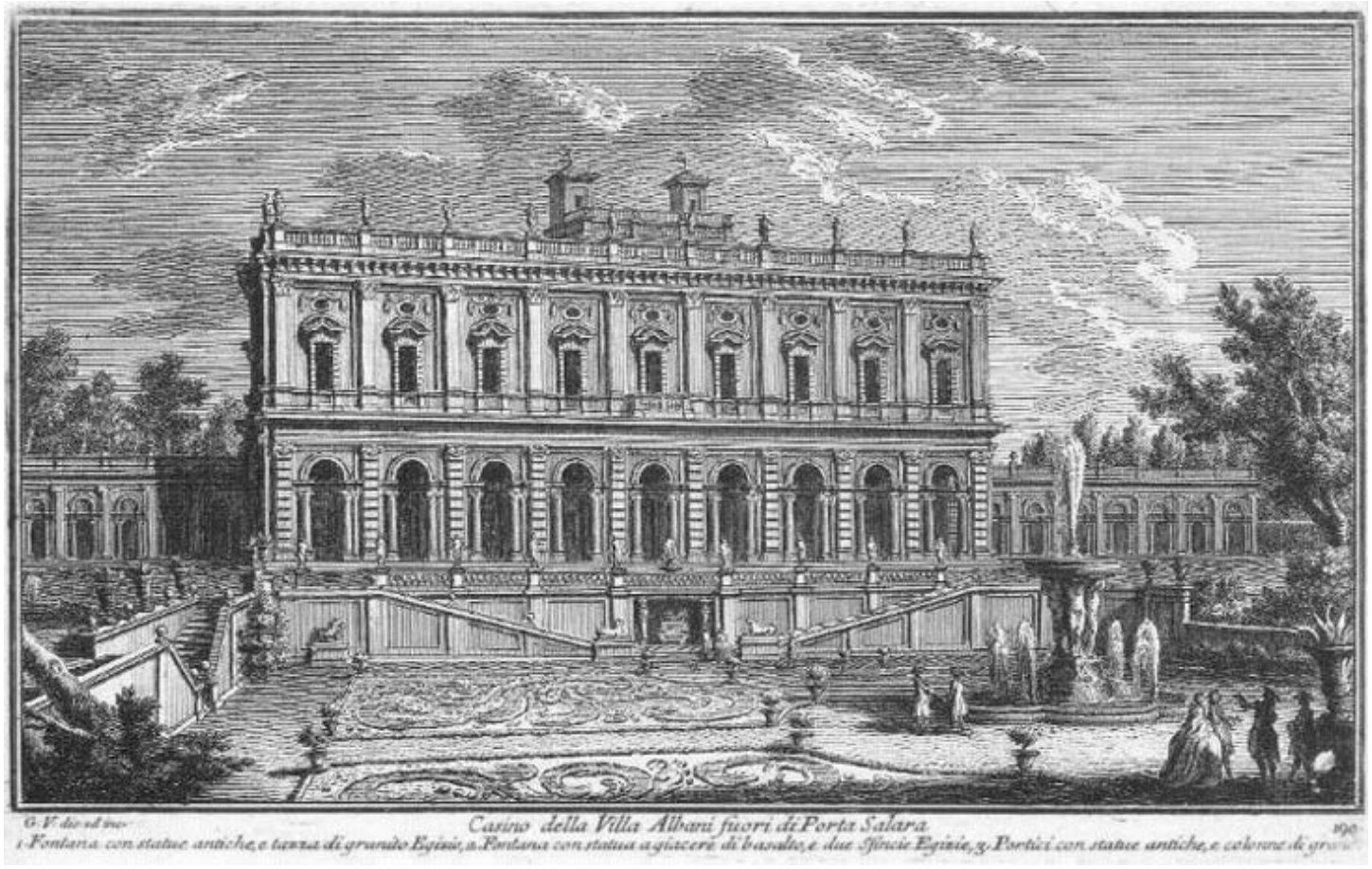


Fig. 12. Giuseppe Vasi, *Casino di Villa Albani fuori di Porta Salaria*, incisione, 1761.



Fig. 13. Villa Albani, *Atrio della Cariatide*; Cariatide inv. nr. 19 (Bol 1990, tav. 46)



Fig. 14. Villa Albani, Cariatide inv. nr. 19, dettaglio della testa (Bol 1990, tav. 48).



Fig. 15. Villa Albani, Cariatide inv. nr. 19, dettaglio della testa e del pilastro posteriore con la firma degli artefici ateniesi *Kriton* e *Nicolaos* (Bol 1990, tav. 49)



Fig. 16. Villa Albani, *Atrio della Cariatide*, Cariatide inv. nr. 24, da Monte Porzio (Bol 1990, tav. 54)



Figg. 17-18. Villa Albani, *Portico del Kafeehaus*, Cariatidi, invv. nn. 628; 725 (Bol 1990, tavv. 58; 78)



Fig. 19. William Chambers, *The sculpture collection of Charles Townley in the dining room of his house in Park Street, Westminster,* London 1794
(British Museum, *Prints & Drawings*, inv. nr. 1995, 0506.8). A destra, la Cariatide dalla Via Appia.



Fig. 20. British Museum, *The Townley Caryatid*, inv. nr. 1805, 0703. 44.



Fig. 21. Cariatide «che trovasi in possesso dell'eruditissimo Inglese il Cav. Tounley». MAI 1788, agosto, tav. I.



Fig. 22. Musei Vaticani, Braccio Nuovo 47, Cariatide inv. nr. 2270 (*Grand Tour* 1997, p. 234 nr. 175)

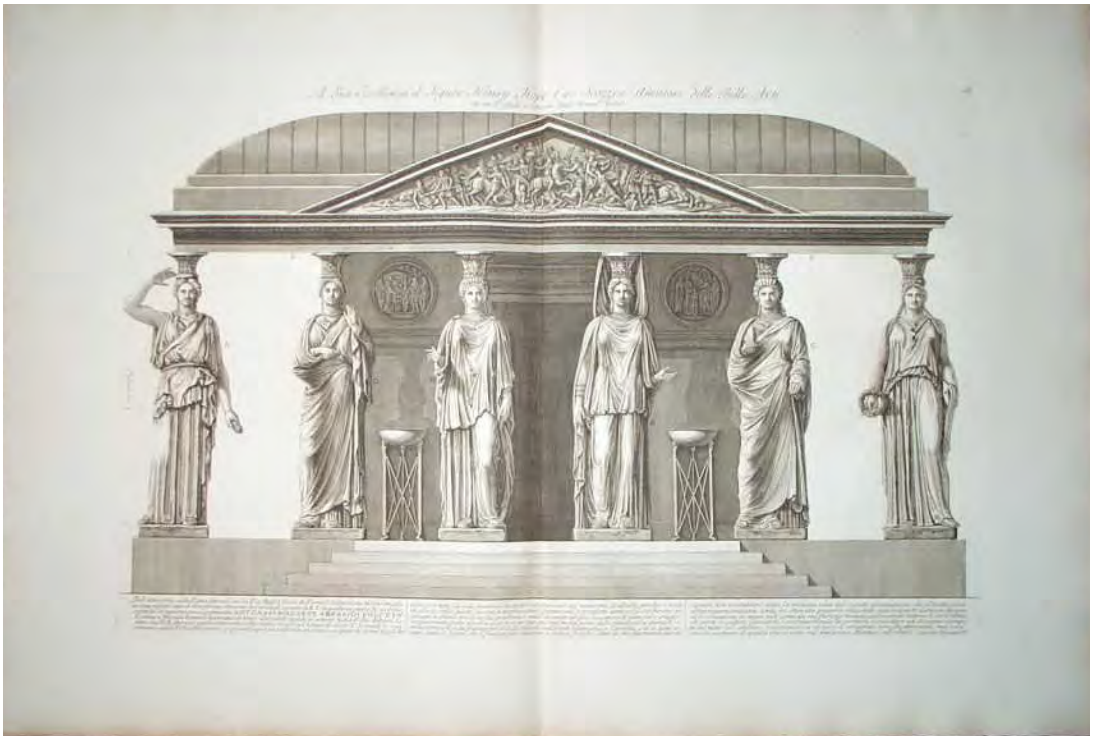


Fig. 23. G. B. Piranesi, « A Sua Eccellenza il Signor Henry Hope Cav. Scozzese Amatore delle Belle Arti» , 1778 (Karusu 1969, tav. 86.1)



Fig. 24. Ch. Percier, P. F. L. Fontaine, *Vue du Portique des Cariatides de la Villa Albani*, 1775 (Bol 1990, p. 90, fig. 1)



Fig. 25. La «Canefora» Albani, MAI 1788, settembre, tav. I.



Fig. 26. Villa Albani, *Portico del Kaffehaus*, Cariatide, inv. n. 628 (Bol 1990, tav. 58)



Fig. 27. La «Canefora Albani» , MAI 1788, settembre, tav. I.

APPARATI

«Monumenti Antichi Inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma» 1784-1805

Indici ragionati

1. I *Monumenti* secondo la cadenza mensile

1784 - *alla Santità di Nostro Signore Papa Pio VI felicemente regnante*[1]

Gennaio,

- ARCHITETTURA
1. Otricoli, pianta generale; 1-2, tav. III
- SCULTURA
1. Erma di Alessandro; 2-5, tav. I
2. Statua giacente creduta di Endimione; 6-8, tav. II

Febbraio,

- SCULTURA
3. Statua di un Discobolo; 9-13, tav. I
4. Testa di Iole, in figulina; 14-15, tav. II
5. Testa di Nettuno, in figulina; 14-15, tav. III
- PITTURA
1. *Discorso Chimico sul restituire il colore perduto alle antiche pitture a fresco*; 15-18

Marzo,

- ARCHITETTURA
2. *Discorso sulle rovine di Muro torto*; 19-22
- OREFICERIA
1. Golino antico; 22-24, tav. I
- SCULTURA
6. Vaso cinerario con esequie di fanciulla; 25-26; tavv. II-III

Aprile,

- ARCHITETTURA
3. Otricoli, Basilica o Tempio; 27-34, tav. I
- SCULTURA
7. Busto di Antonino; 34, tav. II
8. Busto di Faustina; 34, tav. III

Maggio,

- SCULTURA
9. Statua di Britannico in forma di Bacco; 35-38, tav. I
10. Erma di Filosofo; 30-31 (38-39), tav. II
- PITTURA
2. Mosaico antico; 31-34 (pp. 39-42), tav. III

Giugno,

- SCULTURA
11. Bassorilievo già in Villa Medici; 43-48, tavv. I (I e III) II (II);
12. Statua di Apollo Citaredo o Musagete; 49-50, tav. III

Luglio,

- SCULTURA
11. *Seguita il rilievo di giugno*; 51-58
- ARCHITETTURA
4. Otricoli, Architettura con mosaico; 59-60, tav. I
- SCULTURA
13. Busto di Filippo Seniore; pp. 60-61, tav. II
14. Busto di Didia Clara; p. 62, tav. III

Agosto,

- SCULTURA
15. La Musa Clio; pp. 63-65, tav. I
16. La Musa Euterpe; pp. 66-67, tav. II
- INCISIONE
1. Intaglio antico con Pallade sul carro di Diomede; 68-70 tav. III

Settembre,

- ARCHITETTURA
5. Otricoli, Teatro antico; 71-76, tav. I
- SCULTURA
17. Testa di Paride; 76-77, tav. II
18. La Musa Talia; 78, tav. III

Ottobre,

- ARCHITETTURA
6. Otricoli, Anfiteatro; 79-84, tav. I
- SCULTURA
19. La Musa Melpomene; 84-86, tav. II
20. La Musa Tersicore; 86, tav. III

Novembre,

- ARCHITETTURA
7. Otricoli, Alloggiamenti militari; 87-90, tav. I
- SCULTURA
21. Statua di Esculapio; 90-94, tav. II
22. La Musa Erato; 94, tav. III

Dicembre,

- SCULTURA
22. La Musa Erato; 95-96
23. La Musa Polinnia; 97-98, tav. I
24. La Musa Urania; 99, tav. II
25. La Musa Calliope; p. 100, tav. III

1785 - *all'Altezza Serenissima di Pietro Duca di Curlandia*[2]

Gennaio,

- ARCHITETTURA
8. Roma, Palatino, Palazzo de' Cesari; 1-7, tav. I
- SCULTURA
26. Nuda statua di Apollo; 7-8, tav. II
27. Urna con bassorilievo (corsa di Enomao); tav. III

Febbraio,

- SCULTURA
27. Urna con bassorilievo (corsa di Enomao); 9-13
- ARCHITETTURA
9. Badenweiller, Pianta di bagni antichi; 13-15, tav. I
- INCISIONE
2. Patera etrusca (supplizio di Marsia); tav. II
- SCULTURA
28. Busto antico incognito (Domizio Enobarbo); tav. III

Marzo,

- INCISIONE
2. *Spiegazione della Patera precedente*; 17-18
- SCULTURA
28. *Riflessioni sul busto precedente*; 18-19
29. Busto di Agrippina Giuniore; 19-24, tav. II
- INCISIONE
3. Cammeo, Agrippina Giuniore; 19-24, tav. I
- SCULTURA
30. Statua d'Ati Sacerdote di Cibele; tav. III

Aprile,

- SCULTURA
30. *Spiegazione della tavola precedente*; 25-28
- ARCHITETTURA
10. Roma, Palatino, Palazzo de' Cesari; 29-30, tav. I
- SCULTURA
31. Calceo antico in figulina; 30, tav. II
32. Matrimonio antico; 31-32, tav. III

Maggio,

- SCULTURA
33. Ara votiva ai Lari di Augusto; 33-40, tav. I
34. Erma di Lare; 39-40, tav. III
35. Erma di Lare; 39-40, tav. III

Giugno,

- SCULTURA
36. Bassorilievo con fatto di Paride; 41-47, tav. I
37. Testa in erme di Aspasia; 47-50, tav. II-III

Luglio,

- ARCHITETTURA
11. Roma, Palatino, Palazzo de' Cesari; 51-53, tav. I
- SCULTURA
38. Bassorilievo con giochi ginnici; 53-58, tav. II
39. Testa di Adone; 58, tav. III

Agosto,

- ARCHITETTURA
12. Roma, Palatino, Palazzo de' Cesari; 59-60, tav. I;
- SCULTURA
40. Matrimonio antico, con apparato di sacrificio; 61-66, tav. II
41. Statua di una Baccante che giace; tav. III

Settembre,

- SCULTURA
41. Statua di una Baccante che giace; 66-68
- INCISIONE
4. Bacco Ermafrodito; 69-70, tav. I
- SCULTURA
42. Gruppo di Bacco, e Melpomene; 71-73, tav. II
- INCISIONE
5. Bacco vecchio; 73-74, tav. III

Ottobre,

- ARCHITETTURA
13. Roma, Palatino, Palazzo de' Cesari; 75-80, tavv. I-II;
- SCULTURA
43. Bassorilievo con corsa circense; 80-82, tav. III

Novembre,

- ARCHITETTURA
14. Roma, Palatino, Palazzo de' Cesari; 83-87, tav. I
- INCISIONE
6. Gemma con Ercole e Menalippe, 87-88, tav. II
7. Scarabeo etrusco con Paride; pp. 89-90, tav. III

Dicembre,

- ARCHITETTURA
15. Roma, Palatino, Palazzo de' Cesari; 91-95, tavv. I-II;
16. Otricoli, Teatro, Ornati; 95-97, tavv. III-IV

1786 -

Gennaio,

- SCULTURA
44. *Spiegazione del frontespizio* (Roma trionfante); 1-3
- ARCHITETTURA
17. Parte dell'antica via Cassia; 4-5, tav. I
- SCULTURA
45. Ara quadrata con otto divinità; 5-8, tavv. I-II

Febbraio,

- ARCHITETTURA
18. Egitto, Saqqara, Pozzo degli uccelli; 9-15, tav. I
- SCULTURA
46. Statua di C. Cesare; 16, tav. II
47. Statua di Domiziano; 16, tav. III

Marzo,

- ARCHITETTURA
19. *Siegue la memoria del pozzo degli uccelli in Egitto;* 17-20
20. Assisi, Tempio antico; 20-22, tav. I
- INCISIONE
8. Teste di Acrato e Sileno; 22-23, tav. II
- SCULTURA
48. Gruppo di Ercole ubbriaco, e Fauno; 24, tav. III

Aprile,

- ARCHITETTURA
21. *Siegue la Memoria sudetta*; 25-31
- SCULTURA
49. Bassorilievo relativo a Settimio Severo; 32, tav. I
50. Scherzi di Fauni e Satiri; 32, tav. II
51. Scherzi di Fauni e Satiri; 32, tav. III

Maggio,

- ARCHITETTURA
22. *Siegue la Memoria sudetta*; 33-39;
23. Pompei, Mulini antichi a grano e ad oglio; 39-40, t. I
- SCULTURA
52. Statua di M. Bruto; 40, tav. II
53. Testa di Bruto; 40, tav. IV
54. Cassa mortuaria con giuochi puerili; tav. III

Giugno,

- SCULTURA
54. *Spiegazione dell'antecedente cassa*; 41-45
55. Statua di Mercurio sedente sull'ariete; 45-47, tav. I
56. Ganimede rapito; 47-48, tav. II
57. Frammento di Bassorilievo con Ercole; tav. III

Luglio,

- SCULTURA
57. *Spiegazione della tavola precedente*; 49-50
- PITTURA
3. Mosaico con paese ed astri; 51-52, tav. I;
4. Mosaico con sistema astronomico; 52-53, tav. II;
- SCULTURA
58. Zodiaco sostenuto da Atlante con Giove; 53-56, t. III

Agosto,

- SCULTURA
59. Statua di donna illustre in forma di Venere; 57-59, tav. I
60. Statua di Diana taurica; 60-64, tav. II
- INCISIONE
9. Corniola (Priamo domanda ad Achille il corpo di Patroclo); tav. III

Settembre,

- INCISIONE
9. *Spiegazione della corniola precedente*; 65-69
- ARCHITETTURA
24. Roma, muri antichi; 69, tav. I
- SCULTURA
61. Bassorilievo con baccanale; 70-72, tav. II
62. Altro scritto di un dispensiere di carni salate; tav. III

Ottobre,

- SCULTURA
62. *Spiegazione dell'antecedente bassorilievo*; 72-75
63. Giove in forma di Diana; 76-77, tav. I
64. Bassorilievo con Bacco e Fiume; 77-79, tav. II
65. Ritratto di Busto espulsore de' Tarquini; 80, tav. III

Novembre e Dicembre,

- SCULTURA
66. Bassorilievo con Pilade e Oreste; 81-83, tav. I
67. Base con bassorilievo di Sacrificio; 84-85, tav. III
68. Figura nuda a cavallo coronata; 83-84, tav. II

Dicembre,

- SCULTURA
69. Ara quadrilatera con i Lari di Augusto; 86-96, t. I-III

1787 -

Gennaio,

- ARCHITETTURA
25. Roma: colonne, capitelli, architravi; 1-2
- SCULTURA
70. Spiegazione di Bacco e Genio; 3-5, tav. I
- INCISIONE
10. Cameo rappresentante una Livia; 5-6, tav. II
11. Cameo rappresentante una Medusa; 7, tav. II
- ISCRIZIONE
1. Imp Caes Divi Septimi; 8

Febbraio,

- SCULTURA
71. Medaglia in avorio con ritratto di Porsena; 9-16, tav. I
72. Vessillifero in bronzo; tav. II
73. Vessillo di una Vittoria in bronzo; tav. III

Marzo,

- SCULTURA
72. Vessillifero in bronzo; 17-19
73. Vessillo di una Vittoria in bronzo; 19-20
- ARCHITETTURA
26. Frascati: antica villa dell'Agro Romano; 21-22, tav. I
- ISCRIZIONE
2. Lapide, P Caesar Div N; 23
3. Lapide, C Ennius C F; 23
4. Colonna miliaria; 24
5. Lapide, Q. Atinio; 24
6. Lapide, Q. Atinio; 24
- INCISIONE
10. Testa di Livia; 22, tav. II
11. Testa di Medusa; 22, tav. II
12. Testa di Baccante; 22, tav. II
- SCULTURA
74. Cista bacchica; tav. III

Aprile,

- SCULTURA
74. Cista bacchica; 25-32
75. Testa di Giunone; tav. I
76. Rosone con maschera; tav. II
77. Orologio solare; tav. II
78. Statua di Paride; tav. III

Maggio,

- SCULTURA
75. Testa di Giunone; 33-34
76. Rosone con maschera; 34
77. Orologio solare; 35-37
78. Statua di Paride; 37-38
79. Statua dell'Imperador Pupieno; 38-39, tav. I
80. Bassorilievo con soldato; tav. II
81. Terracotta rappresentante un gladiatore; tav. III
- ISCRIZIONE
7. Rilievo con iscrizione; 40

Giugno,

- SCULTURA
80. Bassorilievo con soldato; 41-43
81. Terracotta rappresentante un gladiatore; 43-45
82. Statua sedente di Demostene; 46, tav. I
83. Bassorilievo con Ercole ed Ebe; 47-48, tav. II
84. Torso del Dio Vertunno; 48, tav. III

Luglio,

- SCULTURA
84. Torso del Dio Vertunno; 49-54
85. Fauno dormente; 56, tav. II
- INCISIONE
13. Cameo rappresentante Medusa; 55, tav. I
14. Corniola con Esculapio ed Igia; tav. III

Agosto,

- INCISIONE
14. Corniola con Esculapio ed Igia; 57-61
- SCULTURA
86. Statua di Mercurio; 61-62, tav. I
87. Busto colossale di Vespasiano; 63, tav. II
88. Statuetta di Ercole rustico; 63-64, tav. III

Settembre,

- SCULTURA
89. Statua di Alessandro il Grande; 65-67, tav. I
90. Statua di Bacco; 67, tav. II
- ISCRIZIONE
8. Tessera ospitale in bronzo; 68-72, tav. III

Ottobre,

- ISCRIZIONE
8. Tessera ospitale in bronzo; 73-76
- SCULTURA
91. Bassorilievo con paese diruto; 76-78, tav. I
92. Bassorilievo con donna in barca; 79, tav. II
93. Cippo con iscrizione; 80, tav. III

Novembre,

- SCULTURA
94. Statua d'Igia sedente; 81-83, tav. I
95. Statua di Cerere sedente; 83-84, tav. II
96. Cippo con iscrizione; 84-85, tav. III
- ISCRIZIONE
9. Iulia Aegiale vixit annos; 85
10. Paelius Augusti Libert; 86
11. Lethe vixit; 86
12. Hoc Monumentum; 86-87
13. Rutilia T. L. Nic; 87
14. Cinerario, T. Gemini L. F; 87
15. L. Ursio. L.; 87-88

Dicembre,
- SCULTURA
97. Bassorilievo con Fauno; 89-90, tav. I
98. Bassorilievo con Marte; 90-91, tav. II
99. Bassorilievo con Anfione marito di Niobe; 91-92, t. III

1788 -

Gennaio,

- SCULTURA
100. Statua rappresentante un Atleta; 1-3, tav. I
101. Monumento sepolcrale; 4-5, tav. II
102. Bassorilievo con sacrificio campestre; 6-8, tav. III

Febbraio e Marzo,

- SCULTURA
103. Carro antico; 9, tav. I (Febbraio)
104. Sarcofago con doppia rappresentanza; 10-11, tav. II (Febbraio)
105. Bassorilievo con favola di Circe; 11-24, tav. I (Marzo)
106. Edipo scacciato da Tebe; tav. II (Marzo)
107. Sacrificio; tav. III (Marzo)

Aprile e Maggio,

- SCULTURA
106. Edipo scacciato da Tebe; 25-27
107. Sacrificio; 27-29
108. Gruppo di Ercole e Telefo con la cerva; 29-34, tav. I (Aprile)
109. Testa di Satiro; 34-35, tav. II (Aprile)
110. Testa di Medusa; 34-35, tav. II (Aprile)
111. Busto di Marcello; 36-38, tav. III (Aprile)
112. Busto di Diadumeniano; 36-38, tav. III (Aprile)
113. Statua di una Vittoria; 38, tav. I (Maggio)
- ISCRIZIONE
16. Cesolio Saturnino; 39-40
- SCULTURA
114. Statua di un Camillo; tav. II (Maggio)
115. Statua di un giovane Cesare; tav. II (Maggio)
116. Protome di "Cesare"; tav. III (Maggio)
117. Protome di "Antonino Pio"; tav. III (Maggio)

Giugno,

- SCULTURA
114. Statua di un Camillo; 41-43
115. Statua di un giovane Cesare; 43-44
116. Protome di "Cesare";44
117. Protome di "Antonino Pio"; 44
118. Cippo sepolcrale; 44-45, tav. I
119. Statua di Cerere; 45-46, tav. II
120. Statua di Flora; 46, tav. III
- ISCRIZIONE
17. C. Volusio; 47-48
18. Fortunae Augustae; 48
19. C. Noni C. F. Ursi; 48

Luglio,

- SCULTURA
121. Re barbaro inginocchiato; 49-53, tav. I
122. Re barbaro inginocchiato; 49-53
123. Venere accovacciata in due figure; tavv. II-III
- ISCRIZIONE
20. Cn Stellenio; 54
21. Iuliae Luciliae; 54
22. Valaerio L. F.; 55
23. L. Iulio L. F.; 55
24. Pro Salute; 56
25. L. Autronius Sex. F; 56

Agosto,

- SCULTURA
123. Venere accovacciata in due figure ; 57-60
124. Cariatide celebre una volta nella Villa Negroni; 60-64, tav. I
125. Busto di Caracalla o piuttosto di Geta; tav. II
126. Busto di Faustina Giuniore; tav. II
127. Busto di incognito; tav. III
128. Busto di incognita; tav. III

Settembre,

- SCULTURA
124. Cariatide celebre una volta nella Villa Negroni; 65-68
125. Busto di Caracalla o piuttosto di Geta; 68-69
126. Busto di Faustina Giuniore; 68-69
127. Busto di incognito; 68-69
128. Busto di incognita; 68-69
129. Canefora della Villa Albani; 70-71, tav. I
130. Statua di Baccante; 71, tav. II
131. Statua di Fauno; 71, tav. III
- ISCRIZIONE
26. Base iscritta, Silvano S.; 72

Ottobre,

- SCULTURA
132. Statua di Ecuba; tav. II
- ARCHITETTURA
27. Cella soleare nelle Terme Antonine; 73-80, tav. I
- INCISIONE
15. Medaglie in oro recentemente scavate; tav. III

Novembre e Dicembre,

- ARCHITETTURA
27. Terme di Caracalla; 81-88
- SCULTURA
132. Statua di Ecuba; 89-90
- INCISIONE
15. Medaglie in oro recentemente scavate; 90-91
- SCULTURA
133. Bassorilievo con Perseo; 92, tav. I (Novembre)
134. Erma di Bacco vecchio, o Giove Serapide; 92, tav. II (Novembre)
135. Erma di Venere, o Arianna; 92, tav. III (Novembre)
136. Carceri del circo; 93, tav. I (Dicembre)
137. Auriga circense; 93-94, tav. II (Dicembre)
138. Altro Auriga; 93-94, tav. III (Dicembre)

1789 -

Gennaro e Febbraro,

- ARCHITETTURA
Introduzione; 1
28. Pianta del Circo detto di Caracalla; 2-13, tav. I (Gennaro)
29. Pianta del Teatro di Marcello; 14-16, tav. II (Gennaro)
30. Prospetto, Spaccato e Parti in grande del Teatro di Marcello, tav. III (Gennaro)
31. Prospetto interiore ed esteriore del Colosseo Pianta del medesimo; tavv. IV-VI (Febbraro)

Marzo e Aprile,

- ARCHITETTURA
29. Pianta del Teatro di Marcello; 17-29
30. Prospetto, Spaccato e Parti in grande del Teatro di Marcello; 26-29
31. Spaccato in grande del Colosseo con nuova idea del Velario; 29-32, tavv. I-II (Marzo)
32. Pianta delle Terme di Tito; tav. III (Marzo)
33. Pianta delle Terme di Caracalla; tav. I (Aprile)
34. Tempio detto le Gallucce, o Minerva Medica; tav. II (Aprile)

Maggio e Giugno,

- ARCHITETTURA
31. Prospetto interiore ed esteriore del Colosseo; 33-48
35. Pianta del piano inferiore de' bagni detti di Paolo Emilio e alzato del secondo piano; tavv. I-II (Maggio)
36. Tempio detto della Fortuna Virile; tav. III (Maggio)
37. Tempio detto di Vesta; tav. I (Giugno)
38. Pianta e prospetto del Tempio detto dell'onore e della virtù; tavv. II-III (Giugno)

Luglio e Agosto,

- ARCHITETTURA
31. Prospetto interiore ed esteriore del Colosseo; 49-59
32. Pianta delle Terme di Tito; 59-64
39. Tempio di Antonino e Faustina; tavv. I-III (Luglio)
40. Pianta del Foro di Nerva. Alzato e parti in grande del medesimo; tavv. I-II (Agosto)
41. Pianta, alzato, e parti in grande del portico del Tempio detto della Concordia; tav. III (Agosto)

Settembre e Ottobre,

- ARCHITETTURA
33. Pianta delle Terme di Caracalla; 65-70
34. Tempio detto le Gallucce, o Minerva Medica; 70-72
35. Pianta del piano inferiore de' bagni detti di Paolo Emilio; 72-74
36. Tempio detto della Fortuna Virile; 74-76
37. Tempio detto di Vesta; 76-79
38. Pianta e prospetto del Tempio detto dell'onore e della virtù; 80
42. Pianta del Panteon. Prospetti del medesimo con parti in grande. Spaccato interno del medesimo, e parti in grande; tavv. I-III (Settembre)
43. Pianta del Tempio detto di Claudio; tav. I (Ottobre)
44. Pianta del Battistero di Costantino; tav. I (Ottobre)
45. Pianta, alzato, e parti in grande del Tempio di Minerva nel Foro di Nerva; tav. II (Ottobre)
46. Arco di Tito e sue parti in grande; tav. III (Ottobre)

Novembre e Dicembre,

- ARCHITETTURA
39. Tempio di Antonino e Faustina; 81-82
40. Pianta del Foro di Nerva; 82-84
41. Pianta, alzato, e parti in grande del portico del Tempio detto della Concordia; 84-85
42. Pianta del Panteon; 86-91
43. Pianta del Tempio detto di Claudio; 92
44. Pianta del Battistero di Costantino; 92
45. Pianta, alzato, e parti in grande del Tempio di Minerva nel Foro di Nerva; 93
46. Arco di Tito e sue parti in grande; 94, tavv. I-III (Novembre);
47. Arco di Costantino, prospetto e suoi laterali; 94 tav. I (Dicembre)
48. Spaccato e prospetto dell'arco di Settimio Severo al Foro Boario; 94, tavv. II-III (Dicembre)

1805 - A Luigi Marconi[3]

Gennaio e Febbraio,

- ARCHITETTURA
49. Icnografia delle Fabriche dell'antica città di Ostia; 1-7, tav. I
- SCULTURA
139. Statua colossale di Antinoo; 8-17, tav. II
140. Testa colossale di Trajano; 18-21, tav. III
141. Testa di Marco Aurelio giovine; 21-24, tav. IV

Marzo e Aprile,

- SCULTURA
142. Statua di Ino Lattante Bacco; 25-33, tav. V
- INCISIONE
16. Cammeo con Baccanale; 33-39, tav. VI
- SCULTURA
143. Parapetto di pozzo con bassorilievo di Ila, e Narciso; 39-47, tavv. VII-VIII
144. Altro Parapetto di pozzo; 47-50, tav. X
- ARCHITETTURA
50. Fabriche Ostiensi; 50-54, tav. X
- SCULTURA
145. Statua di Giove Sedente; 54-59, tav. XI
146. Statua di Minerva Medica; 59-66, tav. XII

Maggio e Giugno,

- SCULTURA
147. Busto di Didio Giuliano; 67-68, tav. XIII
148. Busto di Antonino Pio; 69-72, tav. XIV
149. Statua sedente di Tiberio; 72-80, tav. XV
150. Busto colossale di Claudio; 80-84, tav. XVI
151. Statua colossale di Claudio; 84-87, tav. XVII
152. Statua di Achille; 87-92, tav. XVIII

Luglio e Agosto,

- SCULTURA
153. Testa di Venere; 93-98, tav. XIX
154. Bassorilievo con Marte e Venere nella rete; 99-104, tav. XX
- ARCHITETTURA
51. Curia Ostiense; 105-111, tavv. XXI-XXIII
- SCULTURA
155. Statua della Fortuna; 111-117, tav. XXIV

Settembre e Ottobre,

- SCULTURA
156. Statua di Commodo giovane; 119-122, tav. XXV
157. Statua di Commodo vecchio; 122-124, tav. XXVI
158. Bassorilievo rappresentante Bellerofonte; 124-130, tav. XXVII
159. Bassorilievo con Paride pastore; 131-133, tav. XXVIII
160. Bassorilievo con la partenza di Paride ed Elena; 133-137, tav. XXIX
161. Bassorilievo con Meleagro in riposo; 137-141, tav. XXX

Novembre e Dicembre,

- SCULTURA
162. Bassorilievo con Ulisse e Diomede; 143-148, tav. XXXI
163. Bassorilievo con la morte di Archemoro; 149-152, tav. XXXII
164. Bassorilievo con Pasifae e Dedalo; 153-156, tav. XXXIII
165. Bassorilievo con Apollo e Mercurio; 156-162, tav. XXXIV
166. Statua di Filosofo sedente; 163-175, tav. XXXV
167. Statua di Pompeo; 175-178, tav. XXXVI

2. I *Monumenti* secondo la tipologia

2.1. Scultura

1. *Erma di Alessandro*; 1784, Gen., 2-5, t. I; Nicola de Azara; 1779, Tivoli 'li Pisoni';
2. *Endimione giacente*; 1784, Gen., 6-8, t. II; Marefoschi; 1783, Villa Adriana;
3. *Discobolo*; 1784, Feb., 9-13, t. I; Palazzo Massimi alle Colonne; Villa Palombara;
4. *Iole (Onfale), rilievo, terracotta*; 1784, Feb., 14-15, t. II; Sigismondo Chigi; Porcigliano;
5. *Nettuno, rilievo, terracotta*; 1784, Feb., 14-15, t. III; Sigismondo Chigi; Porcigliano;
6. *Cratere*[4]; 1784, Mar., 25-26; t. II-III; Sigismondo Chigi; Porcigliano;
7. *Busto di Antonino*; 1784, Apr., 34, t. II; Sigismondo Chigi; Porcigliano;
8. *Busto di Faustina*; 1784, Apr., 34, t. III; Sigismondo Chigi; Porcigliano;
9. *Britannico*; 1784, Mag., 27-30, t. I; Nicola de Azara; 1779, Tivoli 'li Pisoni';
10. *Erma di Filosofo (Ferecide)*; 1784, Mag., 30-31, t. II; Nicola de Azara; 1779, Tivoli 'li Pisoni';
11. *Sarcofago*[5]; 1784, Giug., 43-48; 51-58, t. I; Villa Medici /Gran Duca di Toscana;
12. *Apollo Citaredo o Musagete*; 1784, Giug., 49-50, t. III; Gustavo III di Svezia;
13. *Busto di Filippo Seniore*; 1784, Lug., 60-61, t. II; Sigismondo Chigi; Porcigliano;
14. *Busto di Didia Clara*; 1784, Lug., 62, t. III; Sigismondo Chigi; Porcigliano;
15. *Musa Clio*; 1784, Ago., 63-65, t. I; Gustavo III di Svezia;
16. *Musa Euterpe*; 1784, Ago., 66-67, t. II; Gustavo III di Svezia;
17. *Testa con Pileo frigio (Paride);* 1784, Sett., 76-77, t. II; Sampieri; 1784, Capo di Bove[6];
18. *Musa Talia*; 1784, Sett., 78, t. III; Gustavo III di Svezia;
19. *Musa Melpomene*; 1784, Ott., 84-86, t. II; Gustavo III di Svezia;
20. *Musa Tersicore*; 1784, Ott., 86, t. III; Gustavo III di Svezia;
21. *Esculapio*; 1784, Nov., 90-94, t. II; Vincenzo Pacetti; Mausoleo d'Augusto;
22. *Musa Erato*; 1784, Nov.-Dic., 94-96, t. III; Gustavo III di Svezia;
23. *Musa Polinnia*; 1784, Dic., 97-98, t. I; Gustavo III di Svezia;
24. *Musa Urania*; 1784, Dic.; 99, t. II; Gustavo III di Svezia;
25. *Musa Calliope*; 1784, Dic., 100, t. III; Gustavo III di Svezia;
26. *Apollo stante*; 1785, Gen., 7-8, t. II; Sigismondo Chigi; Porcigliano;
27. *Sarcofago (la corsa di Enomao)*; 1785, Gen.-Feb., 8-13, t. III; Luigi Braschi Onesti[7];
28. *Busto di Domizio Enobarbo*; 1785, Mar., 18-19, t. III[8]; Palazzo Altieri;
29. *Busto di Agrippina Giuniore*[9]; 1785, Mar., 19-24, t. II[10]; Sigismondo Chigi; Porcigliano (?)
30. *Attis*; 1785, Mar.-Apr., 25-28, t. III[11]; Palazzo Altieri;
31. *Statua fittile/fr. del piede*; 1785, Apr., 30, t. II; Stefano Borgia, Museo; Velletri;
32. *Rilievo fittile/scena matrimoniale*[12]*;* 1785, Apr., 31-32, t. III; Leon Dufourny;
33. *Ara votiva ai Lari di Augusto*; 1785, Mag., 33-40, t. I; Della Valle/Villa Medici/Museo di Firenze;
34. *Erma di Lare*; 1785, Mag., 39-40, t. III; Palazzo Imperiali;
35. *Erma di Lare*; 1785, Mag., 39-40, t. III; Palazzo Imperiali;
36. *Rilievo con Paride*[13]; 1785, Giug., 41-47, t. I; Roma, Giardini di Asinio Pollione;
37. *Erma di Aspasia*; 1785, Giug., 47-50, t. II-III[14]; Vincenzo Pacetti;
38. *Sarcofago/fr., giochi ginnici*; 1785, Lug., 53-58, t. II[15]; chiesa di S. Stefano in Piscinola[16];
39. *Busto di Adone;* 1785, Lug., 58, t. III; Vincenzo Pacetti;
40. *Sarcofago/fr., scena matrimoniale*; 1785, Ago., 61-66, t. II; Thomas Jenkins; Celio, presso la Chiesa SS. Quattro;
41. *Baccante semidistesa*; 1785, Ago.-Sett., 66-68, t. III[17]; Thomas Jenkins;
42. *Gruppo di Bacco e Melpomene*; 1785, Sett., 71-73, t. II[18]; Palazzo Lucatelli, giardino; dal territorio tuscolano;
43. *Sarcofago/fr., corsa circense*; 1785, Ott., 80-82, t. III; Moroni; presso il Sepolcro degli Scipioni;
44. *Rilievo con Roma trionfante*; 1786, Gen., 1-3, frontespizio[19]; Alessandro Albani;
45. *Ara quadrata con otto divinità*; 1786, Gen., 5-8, t. I-II; Villa Aldobrandini;
46. *Gaio Cesare*; 1786, Feb.[20], 16, t. II; Villa Albani, nell'atrio dell'ingresso;
47. *Domiziano*; 1786, Feb., 16, t. III; Villa Albani; 1758, alla Colonna presso l'antico *Labico*;
48. *Gruppo di Ercole ebbro e Fauno*; 1786, Mar., 24, t. III; Conte Poniatowski da Jenkins;
49. *Rilievo circa Settimio Severo*; 1786, Apr., 32, t. I; Palazzo Rondinini;
50. *Rilievo con fauni e satiri*; 1786, Apr., 32, t. II; Thomas Jenkins[21];
51. *Rilievo con fauni e satiri*; 1786, Apr., 32, t. III; Thomas Jenkins;
52. *Bruto stante*; 1786, Mag., 40, t. II[22]; Villa Albani;
53. *Bruto / testa*; 1786, Mag., 40, t. IV[23]; Palazzo Rondinini;
54. *Sarcofago con giochi puerili*; 1786, Mag.-Giug., 41-45, t. III; Cortile Rondinini;
55. *Mercurio sull'ariete, cipollino*; 1786, Giug., 45-47, t. I[24]; Stanislao Potoski (Potocki) da Pacetti;
56. *Gruppo di Ganimede e l'aquila*; 1786, Giug., 47-48, t. II [25]; Sig. Franzoni («sotto l'abile scalpello di Vincenzo Pacetti»);
57. *Rilievo con Ercole*; 1786, Giu.-Lug., 49-50, t. III[26];Villa Albani, «sul muro interno verso il levante»;
58. *Disco del Zodiaco con Atlante*; 1786, Lug., 53-56, t. III; Villa Albani;
59. *Donna in forma di Venere*; 1786, Ago., 57-59, t. I[27]; Farnese;
60. *Diana taurica*; 1786, Ago., 60-64, t. II[28]; Colin Morison;
61. *Sarcofago, fr. con baccanale*; 1786, Sett., 70-72, t. II; Thomas Jenkins;

62. *Rilievo con dispensiere di carni*; 1786, Sett.-Ott., 72-75, t. III; Villa Albani, «nell'andito a dx per andare alla Galleria prima»;
63. *Giove in forma di Diana*; 1786, Ott., 76-77, t. I; Sig. Franzoni, «ristaurata dal Sig. Pacetti che ce ne dette la notizia»;
64. *Bassorilievo con Bacco e Fiume* ; 1786, Ott., 77-79, t. II; Villa Albani,« nella stanza del Re prigioniero»;
65. *Busto di Bruto Seniore*; 1786, Ott., 80, t. III; Palazzo Rondanini;
66. *Bassorilievo con Oreste e Pilade*; 1786, Nov.-Dic., 81-83, t. I; Villa Albani, Gabinetto terzo
67. *Bassorilievo con sacrificio*; 1786, Nov.-Dic., 84-85, t. III; Villa Albani, in una base sotto il portico
68. *Figura nuda a cavallo*; 1786, Nov.-Dic., 83-84, t. II ; Sig. Franzoni, «il ristauro...è stato eseguito dal Sig. Pacetti[29]»;
69. *Ara votiva ai Lari di Augusto*[30]; 1786, Dic., 86-96, t. I-III; un esemplare «tolto da un vecchio disegno del secolo passato»;
70. *Gruppo di Bacco e Genio*; 1787, Gen., 3-5, t. I; Farnese; restaurato da Albaccini;
71. *Medaglione eburneo a rilievo*[31] *(Porsena*); 1787, Feb., 9-16, t. I; Avv. Ludovico Coltellini Cortonese; Chiusi;
72. *Vessillifero in bronzo*; 1787, Febb.-Mar., 17-19, t. II; Stefano Borgia;
73. *Vessillo di una Vittoria in bronzo*[32]; 1787, Febb.-Mar., 19-20, t. III; Museo Rolandi/ Valenti /Jenkins / Re di Erbach Erbach;
74. *Cista bacchica*; 1787, Mar., 22, t. III; 1787, Apr., 25-32; Monsignor Casali; Preneste
75. *Testa di Giunone*; 1787, Apr., t. I; 1787, Mag., 33-34; Preneste;
76. *Rosone con maschera*; 1787, Apr., t. II; 1787, Mag., 34 Preneste;
77. *Orologio solare*; 1787, Apr., t. II; 1787, Mag., 35-37; Preneste;
78. *Paride*; 1787, Apr., t. III; 1787, Mag., 37-38; Thomas Jenkins; Porta Portese;
79. *Pupieno*; 1787, Mag., pp. 38-39, t. I; Villa Albani;
80. *Bassorilievo con soldato*; 1787, Mag., t. II; 1787, Gi., 41-43; Villa Albani, «sotto il portico, nel piedistallo della s. di L. Vero»;
81. *Rilievo fittile con gladiatore*[33]; 1787, Mag., t. III; 1787, Giug., 43-45**;** Stefano Borgia, Museo Veliterno;
82. *Demostene seduto*; 1787, Giug., 46, t. I; Villa Negroni / Thomas Jenkins[34];
83. *Bassorilievo con Ercole ed Ebe*; 1787, Giug., 47-48, t. II; marmo bianco; Museo Borgiano;
84. *Torso del Dio Vertunno*; 1787, Giug., 48, t. III; 1787, Lug., 49-54; da Roma in Napoli: «ad ornare un delizioso luogo di S. E. il Sig. Duca di Riario»[35];
85. *Fauno dormente*[36]; 1787, Lug., 56, t. II; Famiglia Casali;
86. *Mercurio*; 1787, Ago., 61-62, t. I; Thomas Jenkins;
87. *Testa colossale di Vespasiano*[37]; 1787, Ago., 63, t. II; Farnese;
88. *Ercole rustico*; 1787, Ago., 63-64, t. III; Carlo Antonini;
89. *Alessandro il Grande*; 1787, Sett., 65-67, t. I; Museo Rondanini;
90. *Bacco*; 1787, Sett., 67, t. II; Museo Rondanini;
91. *Rilievo con paese diruto*; 1787, Ott., 76-78, t. I; Cortile Rondinini, «incastrato nel muro sopra la fontana, a dx di chi guarda»;
92. *Rilievo con donna in barca*; 1787, Ott., 79, t. II; Cortile Rondinini, «alla sinistra della detta fontana»;
93. *Cippo con iscrizione*[38]; 1787, Ott., 80, t. III; Thomas Jenkins;
94. *Igia sedente;* 1787, Nov., 81-83, t. I; Palazzo Rondinini, «in una camera con 4 superbe tele dell'immortale Vernet»;
95. *Cerere sedente*; 1787, Nov., 83-84, t. II; Palazzo Rondinini, «nell'altro angolo della suddetta Camera»;
96. *Cippo con iscrizione*; 1787, Nov., 84-85, t. III; Vaticano; Thomas Jenkins (?); Villa Moroni, Porta San Sebastiano;
97. *Bassorilievo con Fauno*; 1787, Dic., 89-90, t. I; Palazzo Rondinini, incastrato in una parete interna;
98. *Bassorilievo con Marte*; 1787, Dic., 90-91, t. II; Palazzo Rondinini, incastrato in una parete interna;
99. *Rilievo con Anfione marito di Niobe*; 1787, Dic., 91-92, t. III; Palazzo Rondinini, incastrato in una parete interna;
100. *Atleta in marmo nero*; 1788, Gen., 1-3, t. I; Villa Negroni / Thomas Jenkins / Conte di Fries;
101. *Monumento sepolcrale*[39]; 1788, Gen., 4-5, t. II; Palazzo Rondinini, in un'anticamera;
102. *Bassorilievo con sacrificio campestre*[40]; 1788, Gen., 6-8, t. III; Palazzo Rondinini, incastrato nella parete di una camera;
103. *Carro antico*[41]; 1788, Feb. e Mar., 9, t. I (Feb.); Chiesa di San Marco / Franzoni per il Vaticano;
104. *Sarcofago*[42] ; 1788, Feb. e Mar., 10-11, t. II (Feb.); Museo Rondinini;
105. *Rilievo con favola di Circe*; 1788, Feb. e Mar., 22-24, t. I[43](Mar.); Museo Rondinini;
106. *Sarcofago, fr. con Edipo*[44]; 1788, Feb. e Mar, t. II (Mar.); 1788, Apr. e Mag., 25-27; Palazzo Rondinini, «in un piedistallo della statua di Augusto al fondo d. galleria»;
107. *Bassorilievo con sacrificio*; 1788, Feb. e Mar, t. III (Mar.); 1788, Apr. e Mag., 27-29; Palazzo Rondinini, «in un piedistallo della statua di Fauno al fondo d. galleria»;
108. *Gruppo di Ercole e Telefo con la cerva*[45]; 1788, Apr. e Mag., 29-34, t. I (Apr.); Villa d'Este (2 secoli)/ Pacetti / Villa Borghese;
109. *Testa di Satiro*[46] ; 1788, Apr. e Mag., 34-35, t. II (Apr.); Museo Rondinini;
110. *Testa di Medusa*; 1788, Apr. e Mag., 34-35, t. II (Apr.); Museo Rondinini;
111. *Busto di Marcello*; 1788, Apr. e Mag., 36-38, t. III (Apr.); Museo Rondinini;
112. *Busto di Diadumeniano*; 1788, Apr. e Mag., 36-38, t. III (Apr.); Museo Rondinini;
113. *Vittoria*; 1788, Apr. e Mag., 38, t. I (Mag.); Cav. Venuti[47] ; Minturno, Anfiteatro «recentemente»;
114. *Fanciullo, "Camillo";* 1788, Apr. e Mag., t. II; 1788, Giug., 41-43; Museo Rondinini
115. *Fanciullo, "Cesare giovinetto";* 1788, Apr. e Mag., t. II; 1788, Giug., 43-44; Museo Rondinini;
116. *Protome di "Cesare";* 1788, Apr. e Mag., t. III; 1788, Giug., 44; Museo Rondinini ;
117. *Protome di "Antonino Pio";* 1788, Apr. e Mag., t. III; 1788, Giug., 44; Museo Rondinini;
118. *Cippo sepolcrale iscritto;* 1788, Giug., 44-45, t. I; Villa Moroni, da moderni scavi;
119. *Cerere*; 1788, Giug., 45-46, t. II; Museo Rondinini;
120. *Flora*; 1788, Giug., 46, t. III; Museo Rondinini;
121. *Re barbaro inginocchiato*[48] ; 1788, Lug., 49-53, t. I; Orti Farnesiani / ora studio Albaccini; «nelle vicinanze del Panteon»;
122. *Venere accovacciata* ; 1788, Lug., t. II-III; 1788, Ago., 57-60;
123. *Cariatide*; 1788, Ago., 60-64, t. I; 1788, Sett., 65-68; Charles Townley (1786); già negli Orti di Sisto V; da Villa Strozzi (Cecilia Metella);

124. *Busto di Geta*; 1788, Ago., t. II; 1788, Sett., 68-69;
125. *Busto di Faustina Giuniore*; 1788, Ago., t. II; 1788, Sett., 68-69;
126. *Busto di incognito*; 1788, Ago., t. III; 1788, Sett., 68-69;
127. *Busto di incognita*; 1788, Ago., t. III; 1788, Sett., 68-69;
128. *Canefora*; 1788, Sett., 70-71, t. I; Villa Albani; 1786, Cecilia Metella;
129. *Baccante;* 1788, Sett., 71, t. II; Museo Rondinini;
130. *Fauno*; 1788, Sett., 71, t. III; Museo Rondinini;
131. *Ecuba*; 1788, Ott., t. II[49]; 1788, Nov. e Dic., 89-90;
132. *Rilievo fittile con Perseo*; 1788, Nov. e Dic., 92, t. I (Nov.); Museo Borgiano di Velletri;
133. *Erma di Bacco*; 1788, Nov. e Dic., 92, t. II (Nov.); Studio dei Signori Alessandroni e D'Este;
134. *Erma di Arianna*; 1788, Nov. e Dic., 92, t. III (Nov.); Studio dei Signori Alessandroni e D'Este;
135. *Rilievo con* Carceres; 1788, Nov. e Dic., 93, t. I (Dic.); Museo Borgiano;
136. *Auriga*; 1788, Nov. e Dic., 93-94, t. II (Dic.); Villa Albani, «muraglia all'Oriente vicino al portichetto laterale del Palazzo»;
137. *Auriga*; 1788, Nov. e Dic., 93-94, t. III (Dic.); Thomas Jenkins; Villa Negroni;
138. *Statua colossale di Antinoo*; 1805, Genn. e Febb., 8-17, t. II[50] ; Principe Braschi[51]; Palestrina, S. Maria della Villa;
139. *Testa colossale di Trajano*[52]; 1805, Genn. e Febb., 18-21, t. III[53]; Musei Vaticani (?); Ostia;
140. *Testa di Marco Aurelio giovine*; 1805, Genn. e Febb., 21-24, t. IV[54]; Musei Vaticani (?); Ostia;
141. *Ino Lattante Bacco*[55] ; 1805, Mar. e Apr., 25-33, t. V[56] ; Palazzo Lante in S. Eustachio; dagli orti del Cardinal di Ferrara
142. *Parapetto di pozzo con bassorilievo di Ila, e Narciso*; 1805, Mar. e Apr., 39-47, t. VII-VIII[57] Vaticani (?); «non ha guari cavato in Ostia dal Signor Feghen, Inglese, pittore di distinto merito»;
143. *Parapetto di pozzo con doppia epigrafe*; 1805, Mar. e Apr., 47-50, t. X; Ostia
144. *Giove Sedente*; 1805, Mar. e Apr., 54-59, t. XI[58]; Studio Pacetti; Castel Gandolfo, Villa Barberini;
145. *Minerva Medica*; 1805, Mar. e Apr., 59-66, t. XII[59]; Luciano Bonaparte, già Giustiniani; S. Maria sopra Minerva;
146. *Busto di Didio Giuliano* ; 1805, Mag. e Giug., 67-68, t. XIII[60]; Ostia;
147. *Busto di Antonino Pio*; 1805, Mag. e Giug., 69-72, t. XIV[61]; nel Quirinale[62]; Ostia;
148. *Statua sedente di Tiberio*[63] ; 1805, Mag. e Giug., 72-80, t. XV[64]; Museo Pio-Clementino; Priverno, 1796, sc. Petrini
149. *Busto colossale di Claudio*; 1805, Mag. e Giug., 80-84, t. XVI[65]; Studio Petrini; Priverno, 1796: insieme al Tiberio;
150. *Statua colossale di Claudio*[66]; 1805, Mag. e Giug., 84-87, t. XVII[67]; Braschi ?; Celio;
151. *Statua di Achille*[68] ; 1805, Mag. e Giug., 87-92, t. XVIII[69]; vescovo di Bristol; Ostia;
152. *Testa di Venere* ; 1805, Lug. e Ago.[70], 93-98, t. XIX[71]; Vaticani (?); gennaio 1805, nelle terme Diocleziane;
153. *Marte e Venere nella rete*[72] ; 1805, Lug. e Ago., 99-104, t. XX[73] ; Sig. Pierantonj; Capri
154. *Statua della Fortuna*[74]; 1805, Lug. e Ago., 111-117, t. XXIV[75] ; Vaticani; Ostia;
155. *Commodo giovane*[76]; 1805, Sett. e Ott., 119-122, t. XXV[77] ; Studio Pierantonj; Palestrina, S. Maria della Villa[78];
156. *Commodo vecchio*[79]; 1805, Sett. e Ott., 122-124, t. XXVI[80]; Studio Pierantonj; già Aldobrandini[81];
157. *Bassorilievo con Bellerofonte*[82] ; 1805, Sett. e Ott., 124-130, t. XXVII[83] ; Spada; S. Agnese alla Nomentana[84] (1620);
158. *Bassorilievo con Paride pastore;* 1805, Sett. e Ott., 131-133, t. XXVIII[85]; Spada; *Ibid.;*
159. *Bassorilievo con la partenza di Paride ed Elena*[86] ; 1805, Sett. e Ott., 133-137, t. XXIX[87]; Spada; *Ibid.;*
160. *Bassorilievo con Meleagro in riposo*[88] ; 1805, Sett. e Ott., 137-141, t. XXX[89]; Spada; *Ibid.;*
161. *Bassorilievo con Ulisse e Diomede*; 1805, Nov. e Dic., 143-148, t. XXXI[90]; Spada; *Ibid.;*
162. *Bassorilievo con la morte di Archemoro*[91]; 1805, Nov. e Dic., 149-152, t. XXXII[92]; Spada; *Ibid.;*
163. *Bassorilievo con Pasifae e Dedalo*; 1805, Nov. e Dic., 153-156, t. XXXIII[93]; Spada; *Ibid.;*
164. *Bassorilievo con Apollo e Mercurio*; 1805, Nov. e Dic., 156-162, t. XXXIV[94]; Spada; *Ibid*.;
165. *Statua di Filosofo sedente*[95] ; 1805, Nov. e Dic., 163-175, t. XXXV[96] ; Spada;
166. *Statua di Pompeo*; 1805, Nov. e Dic., 175-178, t. XXXVI[97]; Spada; «Vicolo de' Leutari, presso al Palazzo della Cancelleria»[98]

2.2. Architettura

1. *Otricoli* (Tr): 1784, Gen., pp. 1-2[99], t. III[100]; 1775, Card. Pallotta Pro-tesoriere Generale; *Basilica*: 1784, pp. 27-34, t. I; *Architettura con mosaico*[101]: 1784, Luglio, pp. 59-60, t. I; *Teatro antico*: 1784, Sett., pp. 71-76, t. I; *Anfiteatro*: 1784, Ott., pp. 79-84, t. I; *Alloggiamento militare*: 1784, Nov., pp. 87-90, t. I; *Teatro*, *ornati*[102]: 1785, Dic., pp. 95-97, t. III-IV;
2. *Roma, Villa Borghese, Muro torto*; 1784, Mar., pp. 19-22:
3. *Roma, Palatino,* Domus Augustana; 1775, Paul Rancurel; 1785, Gen., pp. 1-7, t. I[103]; 1785, Apr., pp. 29-30, t. I; 1785, Lug., pp. 51-53, t. I[104]; 1785, Ago., pp. 59-60, t. I; 1785, Ott., pp. 75-80, t. I-II; 1785, Nov., pp. 83-87, t. I[105]; 1785, Dic., pp. 91-95, t. I-II;
4. *Badenweiller (Baden Baden), bagni*; 1785, Feb., pp. 13-15, t. I ;
5. *Lazio (Vt), Parte dell'antica via Cassia*[106]; 1786, Gen., pp. 4-5, t. I[107];
6. *Egitto, Saqqara, Pozzo degli uccelli*; 1786, Feb., pp. 9-15, t. I; 1786, Mar., pp. 17-20; 1786, Apr., pp. 25-31; 1786, Mag., pp. 33-39;
7. *Assisi, Tempio*; 1786, Mar., pp. 20-22, t. I[108]
8. *Pompei, Mulini antichi a grano e oglio;* 1786, Mag., pp. 39-40, t. I[109];
9. *Roma*[110]*, muri antichi*; 1786, Sett., p. 69, t. I[111];
10. *Roma*[112]*, colonne di granito rosso, capitelli, architravi*; 1787, Gen., pp. 1-2;
11. *Frascati, dopo la torre di mezza via, antica villa dell'Agro Romano*[113]; 1787, Mar., pp. 21-22, t. I[114];
12. *Terme di Caracalla*; 1788, Ott., pp. 73-80, t. I[115]; 1788, Nov. e Dic., pp. 81-88;
13. *Pianta del Circo detto di Caracalla*[116]; 1789, Gen. e Feb., pp. 2-13, t. I (Gen.);
14. *Pianta del Teatro di Marcello*; 1789, Gen. e Feb., pp. 14-16, t. II (Gen.); 1789, Mar. e Apr., pp. 17-29;
15. *Teatro di Marcello, Prospetto, Spaccato e Parti in grande*; 1789, Gen. e Feb., t. III (Gen.); 1789, Mar. e Apr., pp. 26-29;

16. *Anfiteatro Flavio*; 1789, Gen. e Feb., t. IV-VI[117] (Feb.); 1789, Mar. e Apr., pp. 29-32, t. I-II (Mar.); 1789, Mag. e Giug., pp. 33-48; 1789, Lug. e Ago., pp. 49-59;
17. *Terme di Tito*[118]; 1789, Mar. e Apr., t. III[119] (Mar.); 1789, Lug. e Ago., pp. 59-64;
18. *Terme di Caracalla*[120]; 1789, Mar. e Apr., t. I (Apr.); 1789, Sett. e Ott., pp. 65-70;
19. *Tempio detto le Gallucce, o Minerva Medica*[121]; 1789, Mar. e Apr., t. II[122] (Apr.); 1789, Sett. e Ott., pp. 70-72;
20. *Bagni di Paolo Emilio* (Terme di Traiano); 1789, Mag. e Giug., t. I-II[123] (Mag.); 1789, Sett. e Ott., pp. 72-74;
21. *Tempio detto della Fortuna Virile*[124]; 1789, Mag. e Giug., t. III (Mag.); 1789, Sett. e Ott., pp. 74-76;
22. *Tempio di Vesta*; 1789, Mag. e Giug., t. I (Giug.); 1789, Sett. e Ott., pp. 76-79;
23. *Tempio detto dell'Onore e della Virtù*[125]; 1789, Mag. e Giug., t. II-III (Giug.); 1789, Sett. e Ott., p. 80;
24. *Tempio di Antonino e Faustina*[126]; 1789, Lug. e Ago., t. I-III (Lug.); 1789, Nov. e Dic., pp. 81-82;
25. *Foro e Tempio di Nerva*; 1789, Lug. e Ago., t. I-II (Ago.); 1789, Nov. e Dic., pp. 82-84;
26. *Tempio della Concordia*; 1789, Lug. e Ago., t. III (Ago.); 1789, Nov. e Dic., pp. 84-85;
27. *Panteon*[127]; 1789, Sett. e Ott., t. I-III (Sett.); 1789, Nov. e Dic., pp. 86-91;
28. *Tempio detto di Claudio*; 1789, Sett. e Ott., t. I (Ott.); 1789, Nov. e Dic., p. 92;
29. *Battistero di Costantino*; 1789, Sett. e Ott., t. I (Ott.); 1789, Nov. e Dic., p. 92;
30. *Tempio di Minerva*; 1789, Sett. e Ott., t. II (Ott.); 1789, Nov. e Dic., p. 93;
31. *Arco di Tito*; 1789, Sett. e Ott., t. III (Ott.); 1789, Nov. e Dic., p. 93;
32. *Arco di Costantino*; 1789, Nov. e Dic., t. I-III (Nov.); t. I (Dic.); 1789, Nov. e Dic., p. 94;
33. *Arco di Settimio Severo*; 1789, Nov. e Dic., p. 94, t. II-III (Dic.)
34. *Icnografia delle Fabriche dell'antica città di Ostia*; 1805, Gen. e Feb., pp. 1-7, t. I[128];
35. *Fabriche Ostiensi*[129]; 1805, Mar. e Apr., pp. 50-53, t. X[130];
36. *Curia Ostiense*; 1805, Lug. e Ago., pp. 105-111, t. XXI[131], XXII (manca), XXIII[132].

2.3. Incisione

1. *Intaglio, corniola, Minerva*; 1784, Ago., pp. 68[133]-70 t. III; Th. Jenkins;
2. *Patera etrusca (Marsia);* 1785, Feb.-Mar., pp. 17-18 t. II; Avv. Miselli; Castel Nuovo di Porto[134];
3. *Cammeo, Agrippina Giuniore*[135]; 1785, Mar., pp. 19-24, t. I[136]; Barone Gavotti;
4. *Cammeo, niccolo, Bacco Ermafrodito*; 1785, Sett., pp. 69-70, t. I; Giraldi[137];
5. *Intaglio, sardonica tendente all'onice, Bacco vecchio*; 1785, Sett., pp. 73-74, t. III; Th. Jenkins;
6. *Intaglio, corniola, Ercole e Menalippe;* 1785, Nov., pp. 87-88, t. II; Giraldi;
7. *Intaglio, corniola, Paride*; 1785, Nov., pp. 89-90, t. III; Giraldi; Ronciglione;
8. *Intaglio, diaspro sanguigno, Acrato e Sileno*[138]; 1786, Mar., pp. 22.23, t. II; Cristofano Amaduzzi (?);
9. *Intaglio, corniola, Priamo e Achille*[139]; 1786, Ago.-Sett., pp. 65-69, t. III; Giovanni Pikler;
10. *Cammeo, Livia*[140]; 1787, Gen., pp. 5-6, t. II; 1787, Marzo, p. 22, t. II; Petrini; 1786 Palestrina;
11. *Cammeo, "Medusa Petrini"*[141]; 1787, Gen., p. 7, t. III; 1787, Mar., p. 22, t. II; Petrini; 1786 Palestrina;
12. *Intaglio, corniola, Baccante*; 1787, Mar., p. 22, t. II; Petrini; 1786 Palestrina;
13. *Cammeo, Medusa*; 1787, Lug., p. 55, t. I; Braschi Onesti, dai Visconti;
14. *Intaglio, corniola, Esculapio, Igea e fascia zodiacale;* 1787, Lug., t. III; 1787, Ago., pp. 57-61; Casali;
15. *Monete*; 1788, Ott., t. III; 1788, Nov. e Dic., pp. 90-91; Pio-Clementino; Castronova alla Chiaruccia[142] ;
16. *Cameo, sardonica-onice, Baccanale*[143]; 1805, Mar. e Apr., pp. 33-39, t. VI[144] (G-F); Musei Vaticani (?); Ostia, «da poco».

2.4. Iscrizione

1. *Imp Caes Divi Septimi*; 1787, Gen., p. 8; Cardinal Carrara, dai Sig. Corradini; 1785, territorio di Fara;
2. *P Caesar Div N*; 1787, Mar., pp. 23-24; 1784, Ariano di Puglia, tenuta della Mensa Vescovile detta Santo Eleuterio;
3. *C Ennius C F*; 1787, Mar., pp. 23-24; 1784, Ariano di Puglia, tenuta della Mensa Vescovile detta Santo Eleuterio;
4. *Colonna miliaria*; 1787, Mar., p. 24; Palazzo di Mesa; Via Appia miglio 55, scavazioni pontine;
5. *Q. Atinio*; 1787, Mar., p. 24; Palazzo di Mesa; Via Appia miglio 55, scavazioni pontine;
6. *Q. Atinio*; 1787, Mar., p. 24; Palazzo di Mesa; Via Appia miglio 55, scavazioni pontine;
7. *Rilievo con iscrizione*; 1787, Mag., p. 40; presso un negoziante di antichità; dal regno di Napoli;
8. *Tessera ospitale, bronzo*[145]; 1787, Sett., pp. 68-72, t. III; 1787, Ott., pp. 73-76; Giacomo Nani, Museo Veneto; 1787 (?), Paleopoli di Corfù (Corcira);
9. *Iulia Aegiale vixit annos*[146]; 1787, Nov., p. 85; Vaticano;
10. *Paelius Augusti Libert.*; 1787, Nov., p. 86; «nello scavo della nuova Fabrica a campo di Fiore»;
11. *Lethe vixit*; 1787, Nov., p. 86; «nello scavo della nuova Fabrica a campo di Fiore»;
12. *Hoc Monumentum*; 1787, Nov., pp. 86-87; Monte Secco, Velletri, «in un terreno della casa Ginnetti»;
13. *Rutilia T. L. Nic*; 1787, Nov., p. 87; Museo Borgiano; Velletri, contr. Morici;
14. *Cinerario, T. Gemini L. F.;* 1787, Nov., p. 87; Museo Vaticano; già acquasantiera di Atina, chiesa, Regno di Napoli;
15. *L. Ursio. L.*; 1787, Nov., p. 87-88; Villa Pinciana[147];
16. *Cesolio Saturnino*; 1788, Apr. e Mag., pp. 39-40; Pio-Clementino; Otricoli;
17. *C. Volusio*; 1788, Giug., p. 47-48; 1782, Otricoli, Terme Jemali;
18. *Fortunae Augustae*; 1788, Giug., p. 48; 1782, Otricoli, Terme Jemali;
19. *C. Noni C. F. Ursi*[148]; 1788, Giug., p. 48;«*Extat in atrio Domus positae penes Templum D. Andreae in Valle»;*
20. *Cn. Stellenio*; 1788, Lug., p. 54; Otricoli;
21. *Iuliae Luciliae*; 1788, Lug., p. 54;«Piedistallo nel Borgo d'Otricoli»;

22. *Valaerio L. F.*; 1788, Lug., p. 55; «Chiesa della Madonna di S. Polo, per la strada di Narni fuori d'Otricoli» ;
23. *L. Iulio L. F.;* 1788, Lug., p. 55; Otricoli, «dove si fece la scoperta del Tempio e ritrovate 24. Statue »;
24. *Pro Salute*; 1788, Lug., p. 56; Otricoli, «Cippo avanti il Portico della Chiesa Colleggiata»;
25. *L. Autronius Sex. F.*; 1788, Lug., p. 56; Otricoli, «facciata della Casa Genuense verso la strada Romana»;
26. *Base, Silvano S.*; 1788, Sett., p. 72; «nello Studio dei Sig. Scultori Alessandroni e D'Este».

2.5. Pittura

1. *Discorso chimico*[149]*;* 1784, Febbraio, pp. 15-18;
2. *Mosaico con scena marina e uccelli*; 1784, Maggio, pp. 31-34[150], t. III; Basilica di S. M. in Trastevere;
3. *Mosaico con paese ed astri*; 1786, Luglio, pp. 51-52, t. I; Carlo Albaccini;
4. *Mosaico con sistema astronomico*; 1786, Luglio, pp. 52-53, t. II; Carlo Albaccini.

2.6. Oreficeria

1. *Golino con due pendenti (cammei), anello e spillone*; 1784, Marzo, pp. 22-24, t. I; Conte Carlo de Luca; sarcofago fuori porta S. Lorenzo.

3. Gli interventi di altri autori

1. Giovanni Battista Visconti[151]

1. Cratere; 1784, 25-26; tavv. II-III

2. Ennio Quirino Visconti[152]

1. Intaglio, Minerva sul carro di Diomede[153]; 1784, 68-70 tav. III
2. Cammeo, Agrippina Giuniore[154]; 1785, 19-24, tav. I
3. Busto di Agrippina Giuniore; 1785, 19-24, tav. II
4. Intaglio, teste di Acrato e Sileno[155]; 1786, 22-23, tav. II
5. Gruppo di Ercole e Telefo con la cerva; 1788, 29-34, tav. I

3. Alessandro Visconti[156]

1. Testa colossale di Trajano; 1805, 18-21, tav. III
2. Testa di Marco Aurelio giovine; 1805, 21-24, tav. IV
3. Busto di Didio Giuliano; 1805, 67-68, tav. XIII
4. Busto di Antonino Pio; 1805, 69-72, tav. XIV
5. Testa di Venere; 1805, 93-98, tav. XIX

4. Colin Morison[157]

1. Rilievo con Paride; 1785, 41-47, tav. I
2. Diana taurica; 1786, 60-64, tav. II

5. Abate Gaetano Marini[158]

1. Ara votiva ai Lari di Augusto[159]; 1786, 86-96, tav. I-III

6. Avvocato Ludovico Coltellini Cortonese[160]

1. Medaglione eburneo a rilievo[161]; 1787, 9-16, tav. I

7. Sig. Consiglier Reiffestein[162]

1. Vessillo di una Vittoria in bronzo; 1787, 19-20, tav. III

8. Duca di Chaulnes[163]

1. Egitto, Saqqara, Pozzo degli uccelli; 1786, 9-15, tav. I; 1786, 17-20; 1786, 25-31; 1786, 33-39

9. P. Lettor Biagi[164]

1. Tessera ospitale, bronzo[165] ; 1787, 68-72, tav. III; 1787, 73-76

10. Sig. Dottore Niccola Martelli[166]

1. Discorso chimico sul restituire il colore perduto alle antiche pitture a fresco[167] ; 1784, 15-18

11. Sig. Principe Chigi[168]

1. Discorso chimico sul restituire il colore perduto alle antiche pitture a fresco[169]*;* 1784, 15-18

12. Un Dotto Antiquario

1. Sarcofago; 1784, 43-48; 51-58, tav. I

13. Anonimo erudito antiquario

1. Torso del Dio Vertunno; 1787, 48, tav. III

14. Anonimo

1. Cameo, Baccanale[170]; 1805, 33-39, tav. VI

4. Proprietari e Collezioni

1. Nicola de Azara[171]

- scultura
1. Erma di Alessandro; 1784, 2-5, tav. I
2. Britannico; 1784, 27-30, tav. I
3. Erma di Filosofo (Ferecide); 1784, 30-31, tav. II

2. Cardinale Marefoschi[172]

- scultura
1. Endimione giacente; 1784, 6-8, tav. II

3. Palazzo Massimi alle Colonne[173]

- scultura
1. Discobolo; 1784, 9-13, tav. I

4. Sigismondo Chigi[174]

- scultura
1. Iole (Onfale), rilievo, terracotta; 1784, 14-15, tav. II
2. Nettuno, rilievo, terracotta; 1784, 14-15, tav. III
3. Cratere; 1784, 25-26; tav. II-III
4. Busto di Antonino; 1784, 34, tav. II
5. Busto di Faustina; 1784, 34, tav. III
6. Busto di Filippo Seniore; 1784, 60-61, tav. II
7. Busto di Didia Clara; 1784, 62, tav. III
8. Apollo stante; 1785, 7-8, tav. II
9. Busto di Agrippina Giuniore; 1785, 19-24, tav. II

5. Villa Medici / Gran Duca di Toscana[175]

- scultura
1. Sarcofago; 1784, 43-48; 51-58, tav. I

6. Gustavo III di Svezia[176]

- scultura
1. Apollo Citaredo o Musagete; 1784, 49-50, tav. III
2. Musa Clio; 1784, 63-65, tav. I
3. Musa Euterpe; 1784, 66-67, tav. II
4. Musa Talia; 1784, 78, tav. III
5. Musa Melpomene; 1784, 84-86, tav. II
6. Musa Tersicore; 1784, 86, tav. III
7. Musa Erato; 1784, 94-96, tav. III
8. Musa Polinnia; 1784, 97-98, tav. I
9. Musa Urania; 1784, 99, tav. II
10. Musa Calliope; 1784, 100, tav. III

7. Famiglia Sampieri[177]

- scultura
1. Testa con Pileo frigio (Paride); 1784, 76-77, tav. II

8. Vincenzo Pacetti[178]

- scultura
1. Esculapio; 1784, 90-94, tav. II
2. Erma di Aspasia; 1785, 47-50, tav. II-III
3. Busto di Adone; 1785, 58, tav. III
4. Giove Sedente; 1805, 54-59, tav. XI

9. Luigi Braschi Onesti[179]

- scultura
1. Sarcofago corsa di Enomao; 1785, 8-13, tav. III
2. Statua colossale di Antinoo; 1805, 8-17, tav. II

10. Cardinale (Romoaldo?) Braschi Onesti

- scultura
1. Statua colossale di Claudio; 1805, 84-87, tav. XVII
- incisione
2. Cammeo, Medusa; 1787, 55, tav. I (dai Visconti)

11. Palazzo Altieri[180]

- scultura
1. Busto di Domizio Enobarbo; 1785, 18-19, tav. III
2. Attis; 1785, 25-28, tav. III

12. Stefano Borgia, Museo Veliterno[181]

- scultura
1. Statua fittile/fr. del piede; 1785, 30, tav. II
2. Vessillifero in bronzo; 1787, 17-19, tav. II
3. Rilievo fittile con gladiatore; 1787, tav. III
4. Bassorilievo con Ercole ed Ebe; 1787, 47-48, tav. II
5. Rilievo fittile con Perseo; 1788, 92, tav. I (Nov.)
6. Rilievo con *Carceres;* 1788, 93, tav. I (Dic.)
- iscrizione
7. *Rutilia T. L. Nic;* 1787, 87

13. Leon Dufourny[182]

- scultura
1. Rilievo fittile/scena matrimoniale; 1785, 31-32, t. III

14. Della Valle / Villa Medici / Museo di Firenze

- scultura
1. Ara votiva ai Lari di Augusto; 1785, 33-40, tav. I

15. Palazzo Imperiali

- scultura
1. Erma di Lare; 1785, 39-40, tav. III
2. Erma di Lare; 1785, 39-40, tav. III

16. Thomas Jenkins[183]

- scultura
1. Sarcofago/fr., scena matrimoniale; 1785, 61-66, t. II
2. Baccante semidistesa; 1785, 66-68, tav. III
3. Gruppo di Ercole ebbro e Fauno; Poniatowski, da Jenkins; 1786, 24, tav. III
4. Rilievo con fauni e satiri; 1786, 32, tav. II
5. Rilievo con fauni e satiri; 1786, 32, tav. III

6. Sarcofago, fr. con baccanale; 1786, 70-72, tav. II
7. Vessillo di una Vittoria in bronzo; Re di Erbach Erbach, da Jenkins; già Sigg. Valenti, e Museo Rolandi; 1787, 19-20, t. III
8. Paride; 1787, tav. III
9. Demostene seduto; da Villa Negroni; 1787, 46, tav. I
10. Mercurio; 1787, 61-62, tav. I
11. Cippo con iscrizione; 1787, 80, tav. III
12. Cippo con iscrizione; 1787, 84-85, tav. III
13. Atleta in marmo nero; Conte di Fries, Vienna, da Jenkins; da Villa Negroni; 1788, 1-3, tav. I
14. Auriga; «ora in potere del Sig. Jenkins che lo fa ristorare» da Villa Negroni; 1788, 93-94, tav. III
- INCISIONE
1. Intaglio, Minerva sul carro di Diomede; 1784, 68-70, tav. III
2. Gemma, Bacco vecchio; 1785, 73-74, tav. III

17. Palazzo Lucatelli

- SCULTURA
1. Gruppo di Bacco e Melpomene; 1785, 71-73, tav. II

18. Famiglia Moroni

- SCULTURA
1. Sarcofago/fr., corsa circense; 1785, 80-82, tav. III

19. Villa Albani (Cardinale Alessandro Albani)[184]

- SCULTURA
1. Rilievo con Roma trionfante; 1786, 1-3, frontespizio
2. Gaio Cesare; 1786, 16, tav. II
3. Domiziano; 1786, 16, tav. III
4. Bruto stante; 1786, 40, tav. II
5. Rilievo con Ercole / frammento; 1786, 49-50, tav. III
6. Disco del Zodiaco con Atlante; 1786, 53-56, tav. III
7. Rilievo con dispensiere di carni; 1786, 72-75, tav. III
8. Bassorilievo con Bacco e Fiume; 1786, 77-79, tav. II
9. Bassorilievo con Oreste e Pilade; 1786, 81-83, tav. I
10. Bassorilievo con sacrificio; 1786, 84-85, tav. III
11. Pupieno; 1787, 38-39, tav. I
12. Bassorilievo con soldato; 1787, 41-43, tav. II
13. Canefora; 1788, 70-71, tav. I
14. Auriga; 1788, 93-94, tav. II

20. Villa Aldobrandini

- SCULTURA
1. Ara quadrata con otto divinità; 1786, 5-8, tav. I-II
2. Commodo vecchio; ora Pierantonj; 1805, 122-124, tav. XXVI

21. Conte Poniatowski[185]

- SCULTURA
1. Gruppo di Ercole ebbro e Fauno; da Jenkins; 1786, 24, tav. III

22. Palazzo Rondinini, Museo Rondinini[186]

- SCULTURA
1. Rilievo circa Settimio Severo; 1786, 32, t. I
2. Bruto / testa; 1786, 40, t. IV
3. Sarcofago con giochi puerili; 1786, 41-45, t. III
4. Busto di Bruto Seniore; 1786, 80, t. III
5. Alessandro il Grande; 1787, 65-67, t. I
6. Bacco; 1787, 67, t. II
7. Rilievo con paese diruto; 1787, 76-78, t. I
8. Rilievo con donna in barca; 1787, 79, t. II
9. Igia sedente; 1787, 81-83, t. I
10. Cerere sedente; 1787, 83-84, t. II
11. Bassorilievo con Fauno; 1787, 89-90, t. I
12. Bassorilievo con Marte; 1787, 90-91, t. II
13. Rilievo con Anfione marito di Niobe; 1787, 91-92, t. III
14. Monumento sepolcrale; 1788, 4-5, t. II
15. Bassorilievo con sacrificio campestre; 1788, 6-8, t. III
16. Sarcofago; 1788, 10-11, t. II
17. Rilievo con favola di Circe; 1788, 11-24, t. I
18. Sarcofago, fr. con Edipo; 1788, 25-27, t. II
19. Bassorilievo con sacrificio; 1788, 27-29, t. III
20. Testa di Satiro; 1788, 34-35, t. II
21. Testa di Medusa; 1788, 34-35, t. II
22. Busto di Marcello; 1788, 36-38, t. III
23. Busto di Diadumeniano; 1788, 36-38, t. III
24. Fanciullo (Camillo); 1788, 41-43t. II
25. Fanciullo (Cesare giovinetto); 1788, 43-44, t. II
26. Protome di "Cesare"; 1788, 44, t. III
27. Protome di "Antonino Pio"; 1788, 44, t. III
28. Cerere; 1788, 45-46, t. II
29. Flora; 1788, 46, t. III
30. Baccante; 1788, 71, t. II
31. Fauno; 1788, 71, t. III

23. Conte Stanislao Potoski[187]

- SCULTURA
1. Mercurio sull'ariete; da Pacetti; 1786, 45-47, t. I

24. Francesco Antonio Franzoni

- SCULTURA
1. Gruppo di Ganimede e l'aquila; «sta sotto l'abile scalpello di Vincenzo Pacetti»; 1786, 47-48, t. II
2. Giove in forma di Diana /statuetta; «ristaurata dal Sig. Pacetti che ce ne dette la notizia»; 1786, 76-77, t. I
3. Figura nuda a cavallo; «il ristauro...è stato eseguito dal Sig. Pacetti»; 1786, 83-84, t. II

25. Farnese[188]

- SCULTURA
1. Donna in forma di Venere; 1786, 57-59, t. I
2. Gruppo di Bacco e Genio; restauro Albaccini; 1787, 3-5, t. I
3. Testa colossale di Vespasiano; 1787, 63, t. II
4. Re barbaro inginocchiato; Orti Farnesiani / ora studio Albaccini; 1788, 49-53, t. I
5. Re barbaro inginocchiato; Orti Farnesiani / ora studio Albaccini; 1788, 49-53

26. Colin Morison

- SCULTURA
60. Diana taurica; 1786, 60-64, t. II

27. «Da un vecchio disegno del secolo passato»

- SCULTURA
1. Ara votiva ai Lari di Augusto; 1786, 86-96, t. I-III

28. Avvocato Ludovico Coltellini Cortonese

- SCULTURA
1. Medaglione eburneo a rilievo (Porsena); 1787, 9-16, t. I

29. Re di Erbach Erbach[189]

- SCULTURA
1. Vessillo di una Vittoria in bronzo; da Jenkins; già dei Sigg. Valenti, e nel Museo Rolandi; 1787, 19-20, t. III

30. Monsignor Casali, Famiglia Casali

- SCULTURA
1. Cista bacchica; 1787, 22, 25-32, t. III
2. Fauno dormente; 1787, 56, t. II
- INCISIONE
3. Intaglio, Esculapio, Igea e fascia zodiacale; 1787, 57-61, t. III

31. Sig. Duca di Riario

- SCULTURA
1. Torso del Dio Vertunno; «da Roma in Napoli: ad ornare un delizioso luogo di S. E. il Sig. Duca di Riario»; 1787, 48-54, t. III

32. Carlo Antonini

- SCULTURA
1. Statuetta di Ercole rustico; 1787, 63-64, t. III

33. Conte di Fries[190]

- SCULTURA
1. Atleta in marmo nero; da Jenkins; già in Villa Negroni; 1788, 1-3, t. I

34. Musei Vaticani

- SCULTURA
1. Carro antico; dalla Chiesa di San Marco, Franzoni restaura per il Vaticano; 1788, 9, t. I (Feb)
2. Testa colossale di Trajano; 1805, 18-21, t. III
3. Testa di Marco Aurelio giovine; 1805, 21-24, t. IV
4. Parapetto di pozzo con bassorilievo di Ila, e Narciso; 1805, 39-47, t. VII-VIII
5. Parapetto di pozzo; 1805, 47-50, t. X
149. Statua sedente di Tiberio; Pio-Clementino; 1805, 72-80, t. XV
- ISCRIZIONE
1. *Iulia Aegiale vixit annos*; 1787, 85
2. Cinerario iscritto, *T. Gemini L. F*; 1787, 87
- INCISIONE
1. Monete; Pio-Clementino; 1788, t. III; 1788, 90-91
2. Cameo, Baccanale (?); 1805, 33-39, t. VI

35. Villa Borghese

- SCULTURA
1. Gruppo di Ercole e Telefo con la cerva; da Villa d'Este a Tivoli, per tramite di V. Pacetti; 1788, 29-34, t. I

36. Cav. Venuti

- SCULTURA
1. Vittoria ; 1788, 28, t. I

37. Charles Townley

- SCULTURA
1. Cariatide; dagli Orti di Sisto V a Townley dal 1786; 1788, 60-64, t. I

38. Studio dei Signori Alessandroni e D'Este

- SCULTURA
1. Erma di Bacco; 1788, 92, t. II
2. Erma di Arianna; 1788, 92, t. III
- ISCRIZIONE
3. Base iscritta, *Silvano S.;* 1788, 72

39. Palazzo Lante in S. Eustachio

- SCULTURA
1. Ino Lattante Bacco; 1805, 25-33, t. V

40. Senator Luciano Bonaparte[191]

- SCULTURA
1. Minerva Medica; già Giustiniani; 1805, 59-66, t. XII

41. Palazzo del Quirinale

- SCULTURA
1. Busto di Antonino Pio; 1805, 69-72, t. XIV

42. Studio Petrini

- SCULTURA
1. Busto colossale di Claudio; 1805, 80-84, t. XVI
- INCISIONE
2. Cammeo, "Medusa Petrini"; 1787, 7, 22, tavv. II- III

43. Vescovo di Bristol[192]

- SCULTURA
1. Statua di Achille; 1805, 87-92, t. XVIII

44. Studio Pierantonj

- SCULTURA
1. Marte e Venere nella rete; 1805, 99-104, t. XX
2. Commodo giovane; 1805, 119-122, t. XXV
3. Commodo vecchio; 1805, 122-124, t. XXVI

45. Palazzo Capodiferro-Spada

- SCULTURA
1. Bassorilievo con Bellerofonte; 1805, 124-130, t. XXVII
2. Bassorilievo con Paride pastore; 1805, 131-133, t. XXVIII
3. Bassorilievo con Partenza di Paride ed Elena; 1805, 133-137, t. XXIX
4. Bassorilievo con Meleagro in riposo; 1805, 137-141, t. XXX
5. Bassorilievo con Ulisse e Diomede; 1805, 143-148, t. XXXI
6. Bassorilievo con la morte di Archemoro; 1805, 149-152, t. XXXII
7. Bassorilievo con Pasifae e Dedalo;

1805, 153-156, t. XXXIII
8. Bassorilievo con Apollo e Mercurio;
1805, 156-162, t. XXXIV
9. Statua di Filosofo sedente; 1805, 163-175, t. XXXV
10. Statua di Pompeo; 1805, 175-178, t. XXXVI

46. Avvocato Miselli

- INCISIONE
1. Patera etrusca, supplizio di Marsia; 1785, 17-18 t. II

47. Barone Gavotti

- INCISIONE
1. Cammeo, Agrippina Giuniore; 1785, 19-24, t. I

48. Signor Dottor Giraldi

- INCISIONE
1. Cammeo, Bacco Ermafrodito; 1785, 69-70, t. I
2. Gemma, Ercole e Menalippe; 1785, 87-88, t. II
3. Gemma, Paride; 1785, 89-90, t. III

49. Cristofano Amaduzzi

- INCISIONE
1. Intaglio, teste di Acrato e Sileno; 1786, 22.23, t. II

50. Giovanni Pikler

- INCISIONE
1. Intaglio, Priamo chiede ad Achille il corpo di Patroclo; 1786, 65-69, t. III

51. Cardinal Carrara

- ISCRIZIONE
1. *Imp Caes Divi Septimi;* 1787, 8

52. Palazzo di Mesa sulla Via Appia

- ISCRIZIONE
1. Colonna miliaria; 1787, 24
2. *Q. Atinio;* 1787, 24
3. *Q. Atinio;* 1787, 24

53. Giacomo Nani, Museo Veneto[193]

- Iscrizione
1. Tessera ospitale, bronzo; 1787, 68-72, t. III;
1787, 73-76

54. Carlo "Albaccini"

- PITTURA
1. Mosaico, paese ed astri; 1786, 51-52, t. I
2. Mosaico, sistema astronomico; 1786, 52-53, t. II;

55. Conte Carlo de Luca

- OREFICERIA
1. Golino, due pendenti (cammei), anello, spillone; 1784, 22-24, tav. I

56. Presso un negoziante di antichità

- SCULTURA
1. Rilievo con iscrizione; 1787, 40

già in Villa Negroni

- SCULTURA
1. Demostene seduto; 1787, 46, t. I
2. Atleta in marmo nero; 1788, 1-3, t. I
3. Auriga; 1788, 93-94, t. III

Già in Villa D'este

- SCULTURA
1. Gruppo di Ercole e Telefo con la cerva; 1788, 29-34, t. I

Già in Palazzo Giustiniani

- SCULTURA
1. Minerva Medica; 1805, 59-66, t. XII

Già nel Museo Rolandi

1. Vessillo di una Vittoria in bronzo; 1787, 19-20, t. III

5. Contesti archeologici e provenienze

1. Tivoli 'li Pisoni'

1. Erma di Alessandro (1779); 1784, pp. 2-5, t. I; de Azara
2. Britannico; 1784, pp. 27-30, t. I; de Azara
3. Erma di Filosofo; 1784, pp. 30-31, t. II; de Azara

2. Villa Adriana

1. Endimione giacente (1783); 1784, pp. 6-8, t. II; Marefoschi

3. Villa Palombara

1. Discobolo; 1784, pp. 9-13, t. I; Massimi

4. Porcigliano

1. Iole, rilievo, terracotta; 1784, pp. 14-15, t. II; Chigi
2. Nettuno, rilievo, terracotta; 1784, pp. 14-15, t. III; Chigi
3. Cratere; 1784, pp. 25-26; t. II-III; Chigi
4. Busto di Antonino; 1784, p. 34, t. II; Chigi
5. Busto di Faustina; 1784, p. 34, t. III; Chigi
6. Busto di Filippo Seniore; 1784, pp. 60-61, t. II; Chigi
7. Busto di Didia Clara; 1784, p. 62, t. III; Chigi
8. Apollo stante; 1785, pp. 7-8, t. II; Chigi
9. Busto di Agrippina Giuniore; 1785, pp. 19-24, t. II; Chigi

5. Capo di Bove

1. Testa con Pileo frigio (Paride); 1784, pp. 76-77, t. II; Sampieri

6. Mausoleo d'Augusto

1. Esculapio; 1784, pp. 90-94, t. II; Pacetti

7. Velletri

1. Statua fittile/fr. del piede; 1785, p. 30, t. II; Borgia
2. Iscrizione, *Hoc Monumentum* [194]; 1787, pp. 86-87
3. Iscrizione, *Rutilia T. L. Nic* [195]; 1787, p. 87; Borgia

8. Roma, Giardini di Asinio Pollione

1. Rilievo con Paride; 1785, pp. 41-47, t. I

9. Roma, chiesa di S. Stefano in Piscinola

1. Sarcofago/fr., con giochi ginnici; 1785, pp. 53-58, t. II

10. Roma, Celio, presso la Chiesa dei SS. Quattro

1. Sarcofago/fr., con scena matrimoniale; 1785, pp. 61-66, t. II; Jenkins

11. Roma, presso il Sepolcro degli Scipioni

1. Sarcofago/fr., con corsa circense; 1785, pp. 80-82, t. III

12. Presso l'antico *Labico*

1. Domiziano (1758); 1786, p. 16, t. III; Albani

13. Chiusi

1. Medaglione eburneo a rilievo; 1787, pp. 9-16, t. I; Coltellini

14. Preneste o Palestrina

1. Cista bacchica; 1787, p. 22, t. III; 1787, pp. 25-32; Casali
2. Testa di Giunone; 1787, pp. 33-34, t. I
3. Rosone con maschera; 1787, p. 34, t. II
4. Orologio solare; 1787, pp. 35-37, t. II
5. Statua colossale di Antinoo; 1805, pp. 8-17, t. II; Braschi
6. Commodo giovane; 1805, pp. 119-122, t. XXV
7. Cammeo, Livia (1786); 1787, pp. 5-6, t. II
8. Cammeo, "Medusa Petrini" (1786); 1787, p. 7, t. III; 1787, p. 22, t. II
9. Intaglio, Baccante, corniola (1786); 1787, p. 22, t. II

15. Fuori Porta Portese, presso il Tevere

1. Paride (1785, ca. 5 miglio); 1787, t. III; Jenkins

16. Villa Moroni, Porta San Sebastiano

1. Cippo con iscrizione; 1787, pp. 84-85, t. III; Jenkins
2. Cippo sepolcrale iscritto; 1788, pp. 44-45, t. I

17. Anfiteatro di Minturno

1. Vittoria; 1788, p. 28, t. I; Venuti

18. Nelle vicinanze del Panteon

1. Re barbaro inginocchiato; 1788, pp. 49-53, t. I; Farnese

19. Villa Strozzi (Cecilia Metella)

1. Cariatide; 1788, pp. 60-64, t. I; Townley
2. Canefora; 1788, pp. 70-71, t. I; Albani

20. Ostia

1. Testa colossale di Trajano; 1805, pp. 18-21, t. III
2. Testa di Marco Aurelio giovine; 1805, pp. 21-24, t. IV
3. Parapetto di pozzo con bassorilievo di Ila, e Narciso; 1805, pp. 39-47, t. VII-VIII; Vaticani
4. Parapetto di pozzo con doppia epigrafe; 1805, pp. 47-50, t. X
5. Busto di Didio Giuliano; 1805, pp. 67-68, t. XIII
6. Busto di Antonino Pio; 1805, pp. 69-72, t. XIV; Quirinale
7. Statua di Achille; 1805, pp. 87-92, t. XVIII; v. di Bristol
8. Statua della Fortuna; 1805, pp. 111-117, t. XXIV; Vaticani
9. Cameo, Baccanale; 1805, pp. 33-39, t. VI; Vaticani

21. Orti del Cardinal di Ferrara

1. Ino Lattante Bacco; 1805, pp. 25-33, t. V; Lante

22. Castel Gandolfo, Villa Barberini

1. Giove Sedente; 1805, pp. 54-59, t. XI; Pacetti

23. Roma, S. Maria Maggiore

1. Minerva Medica; 1805, pp. 59-66, t. XII; L. Bonaparte

24. Priverno

1. Statua sedente di Tiberio (1796); 1805, pp. 72-80, t. XV; Pio-Clementino
2. Busto colossale di Claudio; 1805, pp. 80-84, t. XVI; Petrini

25. Celio

1. Statua colossale di Claudio; 1805, pp. 84-87, t. XVII; Braschi ?

26. Terme di Diocleziano

1. Testa di Venere; 1805, pp. 93-98, t. XIX; Vaticani

27. Capri

1. Marte e Venere nella rete; 1805, pp. 99-104, t. XX; Pierantonj

28. Roma, Chiesa di S. Agnese alla Nomentana

1. Bassorilievo con Bellerofonte; 1805, pp. 124-130, t. XXVII; Spada
2. Bassorilievo con Paride pastore; 1805, pp. 131-133, t. XXVIII; Spada
3. Bassorilievo con Partenza di Paride ed Elena; 1805, pp. 133-137, t. XXIX; Spada
4. Bassorilievo con Meleagro in riposo; 1805, pp. 137-141, t. XXX; Spada
5. Bassorilievo con Ulisse e Diomede; 1805, pp. 143-148, t. XXXI; Spada
6. Bassorilievo con la morte di Archemoro; 1805, pp. 149-152, t. XXXII; Spada
7. Bassorilievo con Pasifae e Dedalo; 1805, pp. 153-156, t. XXXIII; Spada
8. Bassorilievo con Apollo e Mercurio ; 1805, pp. 156-162, t. XXXIV;Spada

29. Roma, Palazzo della Cancelleria

1. Statua di Pompeo; 1805, pp. 175-178, t. XXXVI; Spada

30. Castel Nuovo di Porto (Rm)

1. Patera etrusca, supplizio di Marsia; 1785, pp. 17-18 t. II; Miselli

31. Castronova alla Chiaruccia (Civitavecchia)

1. Monete; 1788, pp. 90-91, t. III; Pio-Clementino

32. Fara

1. Iscrizione, *Imp. Caes Divi Septimi*[196]*;* 1787, p. 8; Carrara

33. Ariano di Puglia, tenuta della Mensa Vescovile detta Santo Eleuterio

1. Iscrizione, *P Caesar Div N* (1784); 1787, pp. 23-24
2. Iscrizione, *C Ennius C F;* 1787, Mar., pp. 23-24

34. Via Appia, miglio 55

1. Colonna miliaria; 1787, p. 24; Palazzo di Mesa
2. Iscrizione, *Q. Atinio;* 1787, p. 24; Palazzo di Mesa
3. Iscrizione, *Q. Atinio;* 1787, p. 24; Palazzo di Mesa

35. Paleopoli di Corfù (Corcira)

1. Tessera ospitale in bronzo; 1787, pp. 68-72, 73-76, t. III; Nani

36. Roma, Campo di Fiore

1. Iscrizione, *Paelius Augusti Libert;* 1787, p. 86
2. Iscrizione, *Lethe vixit;* 1787, p. 86

37. Villa Pinciana

1. Iscrizione, *L. Ursio. L;* 1787, p. 87-88

38. Otricoli

1. Iscrizione, *Cesonio Saturnino;* 1788, pp. 39-40; Pio-Clementino
2. Iscrizione, *C. Volusio*[197]*;* 1788, p. 47-48
3. Iscrizione, *Fortunae Augustae*[198]*;* 1788, p. 48
4. Iscrizione, *Cn Stellenio;* 1788, p. 54
5. Iscrizione, *Iuliae Luciliae*[199] ; 1788, p. 54
6. Iscrizione, *Valaerio L. F.*[200]; 1788, p. 55
7. Iscrizione, *L. Iulio;* 1788, p. 55
8. Iscrizione, *Pro Salute*[201]; 1788, p. 56
9. Iscrizione, *L. Autronius*[202]; 1788, p. 56

6. Restauratori

1. Vincenzo Pacetti

1. Gruppo di Ganimede e l'aquila; 1786, 47-48, t. II; Franzoni
2. Giove in forma di Diana /statuetta; 1786, 76-77, t. I; Franzoni
3. Figura nuda a cavallo; 1786, 83-84, t. II; Franzoni
4. Giove Sedente; 1805, 54-59, t. XI; Pacetti
5. Statua colossale di Claudio; 1805, 84-87, t. XVII; Braschi
6. Statua di Achille; 1805, 87-92, t. XVIII; v. di Bristol

2. Carlo Albacini[203]

1. Gruppo di Bacco e Genio; 1787, 3-5, t. I; Farnese
2. Vittoria; 1788, 28, t. I; Venuti
3. Re barbaro inginocchiato; 1788, 49-53, t. I; Farnese
4. Re barbaro inginocchiato; 1788, 49-53; Farnese

3. Francesco Antonio Franzoni

1. Carro antico; 1788, 9, t. I; Vaticani

4. Giovanni Pierantonj[204]

1. Statua colossale di Antinoo; 1805, 8-17, t. II ; Braschi
2. Marte e Venere nella rete; 1805, 99-104, t. XX

5. Gaspare Sibilla[205]

1. Ino Lattante Bacco; 1805, 25-33, t. V; Lante

6. Agostino Penna[206] (sotto la direzione di Petrini)

1. Statua sedente di Tiberio; 1805, 72-80, t. XV; Pio-Clementino

7. Mercanti

1. Thomas Jenkins

1. Gruppo di Ercole ebbro e Fauno; 1786, 24, t. III; Conte Poniatowski
2. Vessillo di una Vittoria in bronzo; 1787, 19-20, t. III; Erbach zu Erbach
3. Atleta in marmo nero; 1788, 1-3, t. I; Conte di Fries

2. Vincenzo Pacetti

1. Mercurio sull'ariete; 1786, 45-47, t. I; Conte Potoski
2. Gruppo di Ercole e Telefo con la cerva; 1788, 29-34, t. I; Borghese
3. Statua di Achille; 1805, 87-92, t. XVIII; v. di Bristol

3. Jenkins e Pacetti e... Guattani[207]

1. Giove Sedente; 1805, 54-59, t. XI; Pacetti

Appendice documentaria

Appendice I.

Autobiografia di Giuseppe Antonio Guattani («Il Tiberino» I, n. 29, 3 agosto 1833, pp. 113-118)[208]

Roma 29. Decembre 1829.
Giuseppe Antonio Guattani Segretario perpetuo dell'Accademia romana d'Archeologia all'Eccellenza Reverendissima di Monsignor C. Emanuele Muzzarelli, Uditore della S. Rota e Collega Sti.mo.

Mi affretto di farle tenere quanto ricordo della mia vita letteraria. Se vi trovasse mai per il suo scopo qualche cosa di buono, sia certo che non vi è nulla di falso, stante certa natural schiettezza che mi fu sempre fedele compagna forse di troppo. Di grazia badi alle cose e non allo scritto. La lingua del Lazio fu solo il mio studio, che Avvocato e non Antiquario io dovea essere: e se dopo la traduzione latina delle opere di mio Padre ho scritto sempre in italiano, mi sono sempre protestato con quel del Berni:

Come m'insegna la Natura e mostra
Così scrivo senz'arte e così parlo.

La fretta poi e la circostanza in cui sono di correggere 10 fogli di stampa della mia Sabina di 16 pagine il foglio, mi ha fatto fare un Zibaldone, mille sconcezze, cassi, trasposizioni ec. delle quali le domando perdono. Protestandomi in secondo solennemente di non avere con questo mio scritto mirato ad altro che ad obbedire in cosa che non avrei mai fatta se non richiesta da chi tanto stimo; con profondo ossequio me le dichiaro
U.mo D.mo e Obbl.mo Servitore G. A. Guattani.

In risposta al suo venerato foglio, la Biografia dello scrivente suo servo è un vero romanzo, del quale io medesimo fino al 1818 compilai i capitoli in terza rima, ma che lacerai sei mesi fa con altre poesie per frivole ragioni, non senza infinito rincrescimento, e conservandone le testate per mio maggior cordoglio.

BIOGRAFIA IN GENERE

Ora mirando al suo scopo: dalla mia fede parrocchiale rilevo esser stato battezzato in Roma li 18 Settembre del 1748 nella Cura di S. Gio. de' Fiorentini come nato da Carlo Guattani Milanese e da Caterina Pagliarini Romana. Il primo celeberrimo Chirurgo, come dal cenotafio erettogli dalle mie deboli forze nel portichetto annesso alla Chiesa di S. Maria del Popolo: la seconda sorella germana del celebre cav. Pagliarini, letterato più che tipografo, e incaricato degli affari di Portogallo sotto Clemente XIV.
Non vedendomi l'affettuoso Padre inclinato alla sua professione, si pose in capo di farmi un Avvocato. Con questa idea dopo gli studi grammaticali sotto la direzione di Orazio Orlandi, bravo Archeologo e Bibliotecario de' Principi Gabrielli, fui consegnato al più bravo professor d'eloquenza che avesse Roma a quel tempo il Padre Luigi Bongiochi delle Scuole Pie professor di Rettorica, poi Rettore del Collegio Nazareno. Fui quindi dal mio Padre stesso raccomandato ai rari talenti della Marchesa Gentili Boccapaduli, Dama che faceva gli onori di

Roma, e simile a cui per la cultura per lo spirito e i modi non è venuta più mai. Ebbi finalmente in mia casa mattina e sera il raro ingegno di Ennio Quirino Visconti giovine delle più grandi speranze, e poi principe degli Antiquarj: feci con esso per anni assiduo studio su Classici e lingua Greca. La reciproca benevolenza era tale che separarci solo poté la diversità del mestiere prescrittoci dall'autorità paterna. Vero è peraltro che in mezzo a tutti gli studj, le passioni mie predominanti furono sempre la Poesia, la Musica, ed il viaggiare. Quindi favola sembra a me stesso l'aver potuto eludere la vigilanza paterna, e suo malgrado trattar le muse, apprender l'arte del canto e del compor musicale.

LA CURIA PRIMO MIO MESTIERE

Terminato il corso scolastico e la Filosofia nelle scuole del Colasanzio, fui per quello del Dritto affidato al Professor Salubicci, lettor del Decreto di Graziano in Sapienza, e al tempo stesso mandato ad una scuola privata di molto credito e dispendio che davasi in casa propria da certo Avvocato Napolitano per nome Bottari di Gius Civile, Canonico, Pandette e Gius Publico. Non mancai di profittarne in modo che poco dopo potei insegnare tutte le dette facoltà a qualcuno de' nobili convittori nel Collegio Ecclesiastico che or veste di rosso. Dalli studii positivi passai ai pratici, entrando nello studio dell'incomparabile Avvocato Cecchini, cui fui carissimo, ov'era ajutante il di poi Avvocato Corpina, e vi studiava il Maceratese sig. Ab. …Campanella che fu poi Cardinale. Non mi sarei più staccato da quel sommo archeologo, insorpassabile patrocinatore, che aveva sulle dita i fiori tutti dell'eloquenza latina, ma per volere del Padre dovetti trasportarmi a Monte Citorio nello Studio dell'A. C. Monsig. Tiberio Soderini, ov'ebbi a compagno il vivente ch. Gorigrossi Avv. Concistoriale. Finalmente passato all'altra vita il mio buon Genitore mi allocai per ajutante di studio coll'Avv. Mappelli, ove dopo qualche anno terminai la mia carriera legale.

PASSAGGIO DAL FORO ALL'ARCHEOLOGIA

Era già divenuto Uditore della Casa Gentili da parecchi anni, e quivi appunto un torto fattomi ad istigazione di alcuni invidiosi del mio onesto fare, siccome accade nelle corti; (torto che altri riguardato avrebbe qual bolla acquosa che fa il fanciul col fiato) mi fece risolvere a lasciare il Foro. Piacque la mia determinazione all'Orlandi mio primo maestro, e fu egli che finì di persuadermi a ringraziare Bartolo e Baldo, e a darmi all'esercizio pacifico dell'Antiquaria ch'egli professava, con promessa d'istruirmi nella topografia Romana onde insegnarla ai culti stranieri. Il trasportarmi d'abitazione dal Monte Giordano al Pincio fu l'affare di un giorno, e non ne passarono due che il Cav. Francesco Piranesi figlio del celebre Gio. Batt. Incisore picchiò alla mia porta, mi prese a Segretario con largo stipendio, e cominciò dal donarmi le preziose opere di suo Padre onde istruirmi. Non passò gran tempo che quanti Inglesi, Russi, e Polacchi vennero diretti al Jenchins ed al Reffensthein tutti caddero nelle mie mani.

Pago intanto della mia metempsicosi m'avvidi di buon ora che per non restare nella classe de' rovinamboli, mi era di mestieri il dedicarmi a preferenza ad una provincia di questa interminabile Sparta. Che però girandomi intorno, dappoiché vidi piene zeppe le più facili nicchie della Numismatica, e della Lapidaria, mi rivolsi all'Antichità figurata, all'Architettura antica, e soprattutto a conoscer le arti. Mi detti perciò a frequentare i pensionati di Francia, con i quali feci il mio primo viaggio a Napoli, e a disegnare l'Accademia del nudo che privatamente tenevasi da un certo Bonatti Milanese sotto la direzione del fu Camillo Pacetti assai valente Scultore, disegnatore fortissimo, che terminò i suoi giorni in Milano maestro in

Brera. Quindi prima di un anno publicai con approvazione ed elogio del mio Ennio Quirino la scoperta della Cella Soleare nelle Terme di Antonino Caracalla; e tosto m'imbarcai nella continuazione de' monumenti inediti del Winckelmann. Ad un incirca dopo i primi due tomi mi si dichiararono amorevolissimi due grandi Archeologi, il Cav. D'Agincourt, ed il celebre Lanzi. Scorreva questi l'Italia per la sua immortale Opera della storia pittorica. Quando fu in Roma fu sempre meco insegnandomi quanto sapeva. Dall'altro ebbi lumi, libri e quattrini. Nel tornare da Parigi visitai il Lanzi a Firenze: lo trovai che traduceva Esiodo scrivendo in piedi senza un occhio perduto per l'estrazione di un dente. O li abbracci che n'ebbi chi può ridire? Dove sono al presente uomini così Filantropi e senza vernice?
Ma nel mezzo di primizie così vistose ad un uomo che mai più, doveva conoscer fortuna, cominciò il Cielo ad annuvolarsi. Sotto il Glorioso Pontificato di Pio VI, cui dedicato ebbi il primo volume degli enunciati monumenti, vacarono diversi impieghi compatibili coll'Antiquaria. Ne desiderai qualcuno anch'io, meno come antiquario che come il figlio di Carlo Guattani, Anatomico insigne, ristoratore della Chirurgia Romana, Maestro in Due Spedali e Chirurgo di quattro Papi. Mi affacciai senza pretensione ed intrigo di sorta, ed altro non potei ottenere che l'Assessorato alla Scultura; impiego di seconda sfera, il quale di più al modo ch'esercitavasi allora, mal convenivami per ogni verso. Su di ciò segnatamente reclamai con modestia, ma infruttuosamente.

MIA PARTENZA DA ROMA

Avevo io sposata in seconde nozze una giovane priva di beni di Fortuna, ma ricca d'altronde di tutti quei doni teatrali che mai può dare ad una donna la capricciosa natura. Dopo tre anni di matrimonio e di cembalo affatto chiuso, sul doppio riflesso della sua molto più fresca età, e del mio tenue patrimonio consistente per la maggior parte in luoghi di monte vacabili, fu essa segretamente consigliata a profittare de' suoi talenti, e non mancò chi le procurasse senza mia saputa una scrittura di prima donna per Napoli. Era essa stata mia scolara di canto, ed ambiva fortemente di seguitarmi ad avere per guida nella sua carriera. Credendo io di non dovermi opporre per sì forti ragioni alla sua risoluzione, la lasciai in libertà di pensarci, volendo e a condizione di non partire se non se accompagnata da sua Madre o suo Padre. Ma che? Vacato per morte del pittore Lapiccola il Presidentato del Museo Capitolino, vi concorsi con tutto l'impegno, mentre così assicurata venendole una pensione in caso di mia premorenza cessava il motivo economico di fare un tal passo. E vaglia il vero lusingato di avere l'impiego ero anche certo ch'ella pensava a lacerare la scrittura. Ma vidi purtroppo che, mentre la mia partenza spiaceva, fu data anche ad altri questa provvista. Fu allora che persuaso della mia niuna sorte in patria mi arresi alle sue preghiere, e confidando nel Cielo mi ricordai che di tal modo avrei al meno soddisfatte le mie tre predominanti passioni che di sopra accennai, siccome avvenne. Credo inutile per il suo scopo il narrargli le mie vicende di più di tre lustri per l'Italia, inclusive la Sicilia, e poi la Germania, la Spagna, l'Inghilterra, la Francia. Noterò solo due cose forse poco credibili ma vere. L'una che in mezzo alle distrazioni teatrali feci vita sempre ritirata simile perfettamente a quella ch'io faccio senza abbandonare gli studi primieri. L'atra di aver provato per esperienza che il piacere di compor musica che fanatizzi il Publico supera di gran lunga e fa pare sordo qualunque plauso cagionato da opera letteraria per lodata che sia.

MIA DIMORA IN BOLOGNA

In uno scanzo di tempo ch'ebbi in Bologna di ritorno da Palermo pubblicai 2 volumi di *Roma antica* con rami, che dedicai al principe Lambertini nipote do Benedetto XIV. gran protettore e benefattore di mio Padre. Soggiungerò volentieri che ne' seguenti miei viaggi tanto quest'opera che l'altra dei monumenti inediti mi procacciarono da per tutto accoglienze e distinzioni, ove poterono sapere che sotto il nome di Vinci da me posto alla Cantante per la vittoria su di me riportata, ascondevasi il Guattani avvocato in prima, quindi Archeologo, e Filarmonico in fine. Molto ancora lusingava il mio amor proprio il vedermi, strada facendo, citato nella parte Antiquaria dai Signori Enciclopedisti, a misura che andavasi pubblicando la loro grand'opera.

MIA DIMORA IN MADRID

Molto mi si affezionò in Madrid il sig. conte Lunciares qui conosciuto per il principe Pio, il quale aveva raccolte di fresco tutte le lapidi antiche della Spagna in un volume che mi donò, ma che perdei nel viaggiare. Nel partire da questa bene amata ed insigne capitale fui anche sorpreso e compiaciuto che una principessa cognominata di Campo Franco da me non conosciuta volle acquistare, a qualunque prezzo, una collezione da me fatta di quadri Olandesi e Fiamminghi per passatempo, solo per la supposizione che da me acquistati dovevano esser buoni. Non essendomi stato possibile di persuaderla in contrario, dal suo maestro di Casa, che solo in quell'occasione vidi più volte, non ebbi il coraggio che di esiggere che il puro costo; di che ebbi ringraziamenti infiniti.

MIA DIMORA IN LISBONA

Durante la mia dimora in Lisbona non riferirò che un aneddoto molto relativo ed analogo a quanto di me ho testé riferito. Fui cioè invitato ad un desinare sul Tago dal sig. capitano Ratti gentiluomo Genovese che sopra il proprio legno faceva il marino per genio non per mestiere. Mi conosceva egli per avermi trasportato insieme alla Moglie sul *paquet-bot* da Napoli a Palermo. Compiaciuto di averci raggiunti in quest'angolo dell'Europa, pensò, e con ragione, che avrei molto gradito di conoscere un egregio marino di cognome Colombo, indubitato discendente del grande ammiraglio. Aveva esso avuto l'ardimento felice di venir dal Brasile in meno di 40 giorni su piccolissimo legno con 2 sole vele latine, e 5 uomini di equipaggio. Attonito restai nel vedere quel legno della montata poco più di barca fiumana da trapasso: che vele miserabili e sdrucite ! che uomini macilenti e sparuti ! l'istesso Colombo simile alla figura del Venosino qual'egli descrivesi, e quale vedesi nel suo ritratto che vado ora a dare nella mia Sabina ! ammirando sempre come in sì scarno individuo tanta forza, coraggio e senno potesse rinchiudersi; fatto sta che tutto insieme il contratempo risvegliommi la sopita idea di percorrere il globo intero sulla scorta del Gemelli, primo libro da me letto nella biblioteca paterna e lodatomi molto per l'America dal celebre viaggiatore sig. Humbold; in guisa che già mi occupava a disporre le file del mio viaggio non mancandomi né coraggio, né mezzi. Ma essendomi preventivamente necessaria altra corsa per l'Inghilterra da Lisbona a Falmut sul paquet-bot il Duca di Yorch, me ne fece toccar con mano l'impossibilità stante la debolezza del mio stomaco incapace di soffrire il gran Mare: ed avendomene sconsigliato l'istesso capitan della nave ne dimisi ogni pensiero.

MIA DIMORA IN LONDRA

Erano quasi tre anni ch'io stava in Londra lucrando assai bene non già con l'antiquaria come sperar mi giovava per le tante conoscenze fatte in Roma, ma con lezioni di musica vocale e di lingue, quando fu a Lisbona richiamata la moglie. Per l'anzidetta ragione del mare bisognò nostro malgradi dividerci, e fu stabilito fra un anno circa il punto di riunione a Barcellona. Rimasto nell'Isola e rinnovatasi la guerra fra gl'Inglesi e Napoleone, si andavano di già chiudendo i porti vicini di Calais e di Rotterdam, ed annunziando i publici fogli che la guerra avrebbe durato in modo da pregiudicare gl'interessi di mia famiglia, preso dallo Spleen inglese passai tosto dal Tamigi al Texel con la direzione per Pietroburgo che desiderava di vedere: ma giunto a Groninga spaventato dal vicino inverno, girai di bordo e per le Fiandre mi diressi a

MIA DIMORA IN PARIGI

Parigi, da dove mi carteggiava il Piranesi mio antico protettore, da molto tempo invitandomi per fare il testo ai disegni di Pompeja lasciatigli dal Padre. Giunto colà, riveduti ed abbracciati gli amici fra i quali in primo luogo il mio Visconti Ennio Quirino, oltre quel lavoro che tosto intrapresi, e molto innanzi condussi, fui chiamato alla direzione del teatro italiano detto Favart, ove trovavasi scelta compagnia di musica. A questi due stipendj aggiunte le lezioni di canto, e di lingue mi trovai in pochi mesi con sì largo appannaggio ch'ebbi risoluto di non partirmi più.

INVITO DELLA SA. ME. DI PIO VII PERCHÉ RIMPATRIASSI

Eravi a quel tempo la Nunziatura Caprara che proteggeva estremamente i Romani, ed obbligato me le professo che mediante sua favorevolissima informazione ottenni da quella rigida Polizia amplissima carta di sicurezza. Ma non finì l'anno che la medesima per mezzo di un impiegato sig. Don …Rubbi ora vecchio Prelato mi fece intendere che la sa. me. di Pio VII e per esso l'Eminentissimo Consalvi m'intimava a rimpatriare con promessa di congruo stabilimento purché avessi ripreso i miei giornali di antichità. A fronte di sì grazioso invito mi fu minor fatica rinunziare agl'incantesimi di quella magica terra, che l'ottenere i passaporti necessari ossia il placet piuttosto delle autorità Francesi; alle quali, per gentilezza lor propria, sembrava sapesse buon grado d'ivi ritenere una buona parte di Archeologia Romana.

IMPIEGHI OTTENUTI IN ROMA SENZA CERCARLI

Giunto in Roma ebbi in compenso una pensione di dodici scudi mensuali, accompagnata da un privilegio di porre in Calcografia Camerale 50 esemplari di tutto ciò che avrei pubblicato. Oltre di ciò nel 10 del corrente secolo essendo piaciuto alla commissione Francese di ripristinare l'antica Pontificia Accademia di Archeologia ne fui acclamato in segretario perpetuo. Di lì a due anni quella di S. Luca, risoluta ad avere un Segretario letterato con l'obbligo di insegnare Storia, Mitologia e Costumi, fra quattro che furono messi allo specchio fui scelto senza nemmen saperlo. Finalmente sotto Leone XII. di sa. me. mi trovai improvvisamente onorato del titolo di Censore Filologo nel Collegio appartenente all'Archiginnasio della Sapienza, dove, mi sia lecito il dirlo, che per riguardo alla mia in allora provetta età per la quale rinunziai da me stesso alla nuova cattedra di Archeologia, mi fu detto che attese le opere da me pubblicate veniva dalle leggi dispensato da ogni esame.

ONORIFICENZE

Goduto ebbi già fin dalla prima epoca dei miei studi antiquarj di aver servito l'ultimo Re di Polonia Augusto III. mediante diploma amplissimo da lui firmato presso me esistente. Fino che visse, spedii a quel poliglotto e sapiente sovrano periodicamente i disegni e le illustrazioni di monumenti antichi o inediti, o recentemente scoperti. Finalmente vivente il di me benemerito sig. Vargas Ambasciatore di Spagna, per essere riuscito a fare in una notte la descrizione de' magnifici funerali celebrati in S. Ignazio per ordine dell'inclito Re Ferdinando VII. per la defunta Regina Isabella di Portogallo, egregiamente di poi stampata in gran foglio, come che accompagnata con qualcuna delle mie opere, oltre una splendida ricompensa in numerario fui assicurato del medesimo onore che ebbi con il Re di Polonia. Conservo ancora le minute delle lettere di ringraziamento alla Maestà del felicemente Regnante, all'Infante D. Carlo, ed al Duca di San Ferdinando Ministro degli affari esteri. Ma il corriere cui attendeva il diploma della mia onorificenza portò disgraziatamente la nuova della rivoluzione di Spagna. Ascrivo a sommo onore appartenere altresì alla Regia Accademia degli Antiquarj di Londra procuratami dall'incomparabile giovane ministro sig. Strafford Canning, che mi fu per le corse antiquarie raccomandato dall'Emo Card. Consalvi. Posso gloriarmi di aver servito nel modo stesso l'ultimo Duca di Curlandia, cui dedicai il tom. II de' monum. inediti, ed in fine S. A. il Sig. Principe di Metternich col suo numeroso corteggio con distinzioni e compensi, ben oltre il mio merito, e con farmi avere dalla I. e R. Maestà l'imperatore Francesco II. un bellissimo anello di brillanti. Ebbi un anno la soddisfazione di fare in una gran sala dell'Apollinare, a richiesta, e con successo, a circa 30 fra Signori e Dame Inglesi un corso in due mesi sulle nostre antichità romane. Né devo lasciar di dire che in questa stessa sala pensai di dar luogo ad un'accademia di Musica, che in Londra con partito più vasto andava ad eseguire se non partivo. Pensato avea d'instruirla sotto la protezione e le divise medesime di S. Luca come la quarta e più celeste delle arti nobilissime. Ne conservo ancora il proclama e le leggi da stabilirsi: ma avendolo comunicato impoliticamente al mio solito, mi trovai ben presto prevenuto da altri; e quindi non senza un vero sentimento di filopatrismo ho veduto sorgere una insigne e bene ordinata accademia Filarmonica che a Roma mancava, mentre sopra alle altre le conveniva, se è vero, come sembra, che questa divina arte della musica in Napoli nasce ed in Roma si giudica.

OPERE DELLO SCRIVENTE

Eccomi alle opere che mi ricordo d'aver fatte. 1. Traduzione in latino delle opere di mio Padre su gli Aneurismi esterni, e sull'esofagotomia con dedica a Clemente XIV. 2. Opuscolo sulla scoperta da me fatta della Cella Soleare delle Terme Antoniniane come dissi. 3. Monumenti inediti in proseguimento a quei del Winkelmann. Vol. 6. In 4° con fig. prima della mia partenza dedicati a Pio VI. ed al Duca di Curlandia. 4. Dopo il mio ritorno altri due volumi uno stampato l'altro manoscritto, ambedue per conto del Montagnani. Il manoscritto non ha veduto la luce senza sapersi il perché. Forse fu venduto in erba, con danno dell'opera per aver contenuto capitali monumenti fra i quali il Mosaico della Tiresia spettante al mosaicista Volpini, e la statua celebre di Antonio Musa ora nel Vaticano. 5. In Bologna nel 1795. Roma antica in 2 vol. in 4°. con rami come dissi. 6. Detta con aggiunte dopo il mio ritorno da Parigi 1805. 7. Tomo in foglio su gli antichi monumenti del braccio Chiaramonti in proseguimento del Museo Pio clementino d'Ennio Quirino Visconti, fatto di concerto col chiar. sig. Visconti Filippo Aurelio, e riprodotto in 8° a Milano dal ch. sig. Labus. 8. Memorie Enciclopediche

sulle arti vol. 4. Con rami. 9. Idem altri 3. più che al moderno alle antichità dedicati, sicché spettano più di ragione agli 8. volumi de' monumenti. 10. Descrizione in due Volumi in foglio della scelta collezione di quadri del sig. Principe di Canino. 11. Altra manoscritta del palazzo e Pinacoteca Torlonia fatta per istamparsi con rami, ma senza che ne sappia l'esito. Ultimamente fui di nuovo ricercato per essa; ma verosimilmente altri avrà preso il mio posto. – È mia la descrizione stampata in 8° piccolo del braccio Chiaramonti (dagli errori di stampa in poi) che va per le mani de' forestieri sotto il nome de' sigg. Fratelli d'Este editori. 13. È mia del pari la descrizione annessavi de' quadri ricuperati. 14. Forse con maggiore energia fu da me trattata la medesima nell'opera in foglio con rami del Graffonara; ordinatami dal sig. cav. Testa. 15. Fra i lavori miei prediletti conto l'opera, ove immaginai col titolo di Pittura Comparata che secondo l'idea da me concepitane dovessero entrare 400 capitali quadri de' migliori autori di tutte le scuole posti al confronto sullo stesso soggetto, con formarne una Enciclopedia pittorica, con di più una dirò così insensibile Biografia de' più grandi pittori, che avrebbe talvolta potuto risparmiare le costose vite del Vasari, del Baldinucci, della Felsina pittrice ec. Invano scagliossi l'invidia contro sì bel progetto con lettere cieche dirette al cav. Vinci Presidente e mio superiore in S. Luca: mentr'egli da quell'uomo che era anziché rampognarmene me ne impose il proseguimento. Pur troppo disgraziatamente stancossi il mio compagno incisore e di quest'opera non vide la luce che un sol tomo, col paragone di solo 74 dipinti. Non senza qualche giunta è stato riprodotto dal Montagnani in due tomi con indice; e poi il tutto seppellito nella Calcografia Camerale. 16. Come socio ordinario e cooperatore dell'accademia Italiana di Scienze, Lettere, ed Arti, fui scelto in quest'ultima classe a fare la stampa degli atti di una dissertazione che formasse il quadro dello stato delle arti in Italia all'apparir del secolo decimo nono. Non poteva a dir vero darsi un soggetto più difficile e pericoloso a trattarsi massime in Roma per i paralelli fra i Camuccini e Landi in allora, fra i Canova i Thorwaldsen, e così fra Paesisti, Ritrattisti, Cameisti, Mosaicisti ec. per buona sorte mi riuscì di dare a ciascuno il suo, e di contentare così l'Accademia che mediante lettera obligantissima sebbene per nulla obligata volle generosamente compensarmene. Quante volte mi è accaduto di riaprire quei tomi, la curiosità mi ha sempre spinto a riandare quel mio breve ragionamento solo per vedere come taumaturgicamente mi tirassi da quell'imbroglio. 17. Spetta allo scrivente il parallelo dei costumi antichi e moderni in terza rima, ristampato a Pesaro dal Nobili con giunta e note da me fattevi ad istanza dell'amicissimo Cancellieri celebre Filologo, con dedica all'Eminentissimo card. Albani Segretario di Stato, allora legato di Bologna. 18. Feci anche per un intraprendente di Parigi su de croquis che di là mi spedivano (quali conservo ancora) la descrizione della Villa Borghese dopo la falcidia. Il partito era il più pittoresco che imaginar si potesse: i rami eccellentemente eseguiti, e purgatissimi i disegni delle statue e bassirilievi. In 5. spedizioni per mio conto doveva tutto compirsi, e già tre cahiers aveva inviato lodatissimo e pagatissimo, quando restonne sospesa ogni commissione per motivi a me sempre ignoti. Dannoso fù un tale arresto tanto per le spiegazioni de' respettivi monumenti rimastici, quanto per la storia di quella villa che passarono sotto silenzio il Manilj ed il Montelatici, ed io sono stato il primo ed ultimo a farla. Ho fatta inutilmente qualche istanza per effettuar quel lavoro; ma sonomi avveduto di non avere avuto amici presso questa Eccellentissima Casa. 19. Ho avuta bensì recente e forse necessitosa incombenza d'illustrare in quel nobilissimo suburbano un gran quadro di marmo scolpito tutto in figure fra loro intrecciate e forato di sottosquadri, lavoro mirabile del 500 che stavasi nascosto e sconosciuto ne' sotterranei di quel Casino, e molto meno capito dopo il suo scoprimento. E così – 20. Andò sui fogli pubblici una mia descrizione della famosa *Danae* del Coreggio ultimamente acquistata da questo sig. Principe, unico dipinto ad olio che Roma conosca, di quell'autore, il quale è di tal forza e magia che non temendo confronto alcuno si

può dire che ne insulti in gran parte e deprima i prototipi insigni della Galleria Borghesiana. 21. Per la difficoltà del soggetto crederei valutabile l'illustrazione non ha guari da me fatta al sig. Fabri incisor valente in rame, di una gran patera o piatto in bronzo istoriato di quelli usati per mobilia nel 500 nel quale potei riconoscere e provare colle sacre carte la partenza di Mose dalla casa di Madian per l'Egitto; e la morte di quel legislatore come fugli predetta dal sommo Iddio. 22. Compilai eziando contemporaneamente un volume di testo all'egregio miniatore sig. Emili sopra alcuni bellissimi rami ricavati da paesaggi giudicati di Claudio, rappresentanti i fatti più celebri della Gerusalemme del Tasso; acquistati dal celebre artista. 23. Conto, e non senza ragione per opera la mia nota difesa stampata in favor della conclamatissima statua del Pompeo dell'Ecc.ma casa Spada contro gli attacchi del nostro ch. Fea; solo dispiacendomi che rimasta mi sia inedita la replica alla sua debolissima risposta; non necessaria per altro dopo essere quel simulacro ritornato al grado medesimo di estimazione in cui era quando per 30 mila scudi fu trattato da Pio VI. e per 18. Mila dai francesi. 24. E così l'altra in favore della Spelonca di Egeria alla Caffarella contro il medesimo tutto che amicissimo Antiquario. Conservo di questa un elogio fattomi per lettera la più sincera ed ingenua del dottissimo Mai, che ne fu il revisore Filologo. Trovasi questa mia produzione inserita nel tomo Primo de' monumenti Sabini. 25. Vuole tanto il dovere e il mio amor proprio di non lasciare innominata la risposta che fui obbligato di fare ad una lettera cieca di autor vivente e ben noto, il quale son un dialogo tra due finti nomi tentò screditarmi in fatto d'arte pittorica, sopra di un gran bozzo colorito del pittor Siciliano Giuseppe Errante. Dovetti per tutto dire, concepire la mia risposta sotto quei nomi stessi, che però non fu capita da molti, che si maravigliarono a vista di quell'infamia del mio silenzio. Fu essa stampata a parte e quindi inserita dal Cancellieri nella sua vita di quel Pittore. Il concetto di quella mia confutazione (piena di sali attici e non attici) consiste in vedermi mediante raziocinio, e con Leonardo da Vinci alla mano, portata all'evidenza la ragione dalla mia parte, vale a dire, che l'opera dell'Errante come quadro (così da esso chiamato) avrebbe forse potuto criticarsi; ma come semplice abbozzo non poteva lodarsi se non per un capo d'opera, a meno che non si bruciassero i divini precetti di quel sommo legislatore in pittura l'incomparabile Vinci. Da ciò per inevitabile conseguenza ne discendeva o una grande ignoranza nell'avversario in tener quella composizione per un quadro finito, o una gran mala fede in ispacciarlo agl'incauti per tale. 26. Altra mia faticosa e mai più tentata impresa è l'opera de' Monumenti Sabini in Tomi 3. in 8° con rami e gran Carta corografica dimostrativa. Fra pochi giorni sarà distribuito agli Associati il compimento del 2° Volume, e forse qualche cosa del 3° ed ultimo, del quale il manoscritto può dirsi compito. 27. Aggiungerò per ultimo l'opera manoscritta di più volumi che dal 12 di questo secolo detto nella mia Scuola di Storia Mitologia e Costumi, il tutto adattato ai Giovani che studiano il disegno; che vuol dire con l'additazione e spiega de' monumenti che forniscono le pitture e i bronzi Ercolanesi, vasi fittili, ed i marmi sculti de' Musei indigeni ed esteri che ho veduti. Per assicurazione del defonto Mr. Millin autore del Magazzino Enciclopedico manca quest'opera nella Repubblica delle lettere. Potrebbe in conseguenza meritare il nome di Classica non già per l'esecuzione, che ben conosco la mia pochezza, ma per la grandezza ed utilità dell'obietto. Ma dove si troverebbe chi ne faccia le spese?
D'altro per ubbidirla non mi ricordo.

Appendice II.

1. Da H. von Offenberg, *Reise Journal geführt auf einer Reise des Herzogs Peter von Kurland von deßen Hofmarschall HvOffenberg* (Verona 17 dicembre 1784 - Potsdam 28 settembre 1785)[209], Riga, Latvijas Valts vestures arhivs, Fonds n. 5759, apraksts n. 2, lieta n. 1121, fol. 59 v.

Den 17. März. heute fingen wir unsere Cours an, die Merkwürdigkeiten Roms in Augenschein zu nehmen und dies unter Begleitung des Abbé Guattani als Cicero, der uns von Rath Reifenstein empfohlen war, da er selbst nicht dazu Zeit hatt. R.: ist ohnstreitig der beste Cicerone Roms; ein Man von vielen Kenntnißen, was Künste vorzüglich architectur (sopra, corretto: antiken) betrifft; er ist auch, der immer zu Rath gezogen wird, wann Sachen nur von einiger Wichtigkeit angekauft werden sollen. Wir besahen mehrmals die Arabesquen von Raphael und die Zimmer, die diese Meister so wohl selbst gemahlt, als von seinen Schülern hatte mahlen laßen. Wir fanden eben eine Menge Künstler mit Copien beschäftiget, worunter 1 Engellander 2 Franzosen und 5 Teutsche waren, wie denn über dem in Rom erstaunent viele und sehr große Künstler sind.

2. Giuseppe Antonio Guattani a Heinrich von Offenberg; Roma 9 luglio 1785 (Riga, LVVA, Fonds n. 5759, apraksts n. 2, lieta n. 413, fol. 2r-3r.)[210]

/2r/ Monsieur,
Par le moyen de Mr. Hackert avec le Procaccio de Florence vous recevrez, Monsieur, le Portrait de Son Altesse Séreénissime avec l'Epitre dedicatoire[211] que je ferai distribuer gratis à tous mes *souscripteurs* la semaine prochaine. Je vous prie de vouloir bien présenter tous le deux à Monseigneur en l'assurant, que j'ai tâché de toutes mes forces à le faire réussir le mieux qu'il m'a été possibile.
A une seule taille, façon de gravure que Son Altesse même a préféré en voyant le portrait du Pape préposé au premier volume; il n'est pas fait à faire miuex. C'est le plus habil en tel genre de gravure qu'il l'a fait, et je n'ai pas laissé de consulter souvent le Conseiller Reiffenstein, et des autres qui avoient vû son Altesse. J'espère que Monseigneur usera avec moi de la clémence ordinaire, agréant ce foible tribut de mone stime, et de ma *reconnoissance aux grâces*, dont il m'a comblé.
Avec un douzaine d'épreuves je n'ai pas pensé /2v/ que à envoyer un échantillon: Si pour mon bonheur il aura le sort de plaire à Son Altesse comm'il a eu l'approbation *du peu de monde* qui l'a vû ici, j'en lui fournirai à son aise. Tout est à sa disposition, la gravure même.
Mes très humbles respects à Son Altesse Madame la Duchesse. Que je regrette encore de n'avoir pû prendre mon congé, ni d'avoir été à son depart. Vous sçavez bien que j'ai dû dans ce fatal instant aller chez moi pour prendre la réponse à l'Abbé Galliani. Mais l'aura-t-elle aussi reçue si le sort nous donnera dans le carneval quelque bonne pièce de musique il tiendra à moi de la lui envoyer. Je n'ometterai point d'user d'une *telle ressource* pour recupérer sa grâce.
Mes respectueux compliments aux Demoiselles; et à Mr. Le Baron de Kleist. Daignez m'honorer quelquefois de vos comandemens. Je serois très content de pouvoir vous être utile à quelque chose pour vous marquer l'estime et la vénération avec laquelle je suis trés humble, trés devot et trés obéissant serviteur
L'Abbé Guattani
Rome, le 9 Juillet 1785. /3r/ (busta:) à Monsieur/ Monsr. Le Baron d'Offenberg/ à Florence

3. Giuseppe Antonio Guattani a Heinrich von Offenberg; Roma 4 dicembre 1785 (Riga, LVVA, Fonds n. 5759, apraksts n. 2, lieta n. 274, fol. 454r-454v)[212]

/454r/ Monsieur,
Attendu les ordres que Son Altesse Sérénissime m'a laissé avant son départ de lui fournir la continuation de mon Journal d'Antiquitéz; je viens, Monsieur, de vous avretir d'avoir *achevé la compilation du second volume*. Il est dédié à Son Altesse comme vous sçavez déja, et outre son portrait, j'ai fait graver ses armes dans le Frontespice, afin que ce second ne réussit pas moins décoré que le premier.
D'Abord que le graveur me donna le protrait, je n'ai pas manqué d'en envoyer douze exemplaires avec autant de dédications, par la voye des Messieurs Hakerth, lorsque vous étiez à Boulogne. A ce quel es dits Messieurs m'ont referé, Son Altesse les a reçus, et agréés. Je me flatte que'elle voudra bien agréer de meme l'ouvrage. Maintenant j'ai besoin de sçavoir, à qui je dois le consigner, et combien de copies voue en il faut.
/454v/ J'espère que vous m'honorerez de réponse, et que vous ne serez pas loin de me procurer, s'il est possible, de *souscripteurs* dans vos quartiers. Lorsque vous m'écrirez n'oubliez pas de me donner de nouvelles du Duc, de la Duchesse et de sa noble suite aux quels vous me fairez le plaisir de faire mes complimens, faisant leur aussi ressouvenir de l'Abbé Antiquaire.
Je suis parfaitement
Monsieur
Très humble et très obéissant serviteur
L'Abbé Guattani

4. Da Johann Friderich Reiffenstein a Heinrich von Offenberg, Roma 11 marzo 1790 (Riga, LVVA, Fonds n. 5759, apraksts n. 2, lieta n. 300, fol. 14r-17v)[213]

Unser Guattani hat dem Verlangen seiner Frauen nicht wiederstehen können, ihre schöne Stimme und Glück auf dem Theater zu versuchen. In Neapel legt sie in diesem Frühjahr die erste Probe ab. Im Sommer endigte er seine Monumente. Schreiben Sie mir doch bis weit Sr. Durchlaucht und Sie dieses Werck besitzen, ich habe alle Blätter in Händen und habe bezahlet.

Appendice III.

1. *Scrittura privata fra G. A. Guattani e Pietro Paolo Montagnani Mirabili, 20 ottobre 1804* (BAV, Codice Ferrajoli, 908, f. 280)[214]

Con la pr.te privata da valere Il Sig. G. An. G. si obbliga di fare l'estenzione delli Monumenti Antichi Inediti del modo e forma come dell'altri sei tomi dal medesimo publicati dall'Anno 1784 al 89 cioè di 3 Articoli per mese del volume di un foglio di I. per ogni tre Articoli e dette spiegazioni farle per il prezzo di scudi Dodici per ogni Mese, o sia per ogni tre spiegazioni di Monumenti, e questi di principiare per il prossimo futuro mese di Gennaro 1805 e con le dichiarazioni che se il Sig. Montagnani per il quale il Sig. Guattani farà il detto lavoro volesse publicare il Giornale doppio debba il S.r. Montagnani sudetto pagarne il doppio del prezzo di z. 24 al mese al S.r Guattani, il quale sarà obligato dare 6 spiegazioni di Monumenti per ogni Mese. Vorrà il Sig.r Montagnani ordinare un Mese anticipato li Monumenti che desidera acciò che il S.r Guattani possa farci le spiegazioni per indi consegnarle a capo di un Mese nell'atto della quale dovrà il sudetto Montagnani sborzare al S.r. Guattani li acennati scudi dodici. Sarà lecito al Sig.r Guattani d'inserire articoli e notizie Letterarie altrui così in Roma che fuori senza diminuzione del suo onorario. In oltre il S.r Montagnani darà gratis al S.r. Guattani Tredici Esemplari delli nuovi Tomi perché essi dovendo il presente contratto durare per due anni e che per qualunque ragione per il detto tempo non debba interrompersi, se sospendersi il detto pagamento ed estenzioni di fogli, sul riflesso ch'egli in vista dii questo abbandona altri progetti; per osservanza de quali patti si obbligano le parti a danni ed interessi. 20 ott. 1804.

2. *Contratto con l'Arcieri per la ristampa della Roma copie n° 500 dello stampator Carli, 27 ottobre 1804* (BAV, Codici Ferrajoli, 908, f. 272 r-v)[215]

Con la presente da valere come un pubblico giurato Istromento; per mano di notaro fatto: Domenico Arcieri, e Giuseppe Antonio Guattani convengono di quanto siegue.
I° Che volendosi ristampare la Roma Antica del sud.o Guattani (da lui publicata in Bologna del 1795) per conto a metà; il detto Guattani si obliga a fornire il numero necessario de' rami, il suo nome, e la sua Opera, con fargli le adizioni, ch'egli crederà opportune; secondo promette nel suo manifesto; Domenico Arcieri viceversa s'obliga per la spesa necessaria di carta, carattere, tiratura de' rami, ed ogni altro che giovi a formarne una bella edizione.
2° che questa spesa si faccia con tutto il risparmio, e colla reciproca intelligenza, limitata circa i scudi duecentottanta; de' quali, trenta siano pagati all'autore in due rate di scudi quindeci l'una, acciò poss'attendere alle correzioni, al compimento e disbrigo, della stampa, alle sottoscrizioni, carteggio.
3° che questa debba esser compita presso apoco in due mesi, vale a dire circa le Feste di NATALE prossimo.
4° che di detta Opera se ne debbano tirare cinquecento esemplari non più; eccettuandone qualche piccolo numero per le franche che sono in regola.
5° che dalle sudette copie, per il più pronto smercio se ne lasci un numero ristretto da convertire, nelli negozj indicati nel manifesto, o in altri come d'accordo tirandone ricevuta, e che l'altre debbano restare in deposito nella Casa del S.r Arcieri, o dov'egli crederà, fin a tanto che egli sia pienamente rimborsato della spesa per questa dizione; per il rimanente si prenderà dai medesimi la più opportuna e convenevole provvidenza.

6° Che il detto Arcieri abbia su di questo interesse una prelazione per scudi cinquanta, in vigore di un credito che di tal somma ha con il detto Guattani, di modo che la tangente di questo in d.a ristampa debba essere la metà dell'utile, meno li detti scudi cinquanta.
7° Che nessuno delli due contraenti possa prendere denaro ritratto dai librarj, o altri spacciatori del libro senza il visto o beneplacito del compagno.
8° Che per favorire questa società, e perché non si rechi verun pregiudizio alla presente edizione; il detto Guattani s'obliga a non fare per tre anni consecutivi dalla data di questa, della sua Roma Antica altra ristampa, senza la permissione del suddetto Arcieri; ed in contravvenzione s'obliga di pagare al medesimo la penale di scudi trecento.
9° Che dandosi il caso che il detto Guattani ottenga dalla Camera un rescritto di sovvenzione, con l'obligo di dare in compenso in compenso alla Calcografia Camerale 100. esemplari della detta Roma Antica; per esser questo un di più sul contratto di già fissato ne' limiti della eguaglianza; della somma che pagherà la Camera, o tutta insieme, o mensualmente, prenderà due terzi il Guattani; ed un terzo l'Arcieri; restando per le residuali copie quattrocento, il contratto come sopra nella sua piena forza ed osservanza.
10° Che se all'Autore riescisse di trovare una dedica che le fruttasse alcuna cosa questo vada in suo beneficio, bensì con esser gravato di quel poco di più di carta, carattere, e tiratura; sul riflesso; che anche una buona dedica fa lustro all'Opera e gli rende vantaggio.
11° Che per l'osservanza delli fin qui scritti e convenuti articoli, i contraenti si obbligano vicendevolmente a danni ed interessi, sopra i di loro beni mobili, stabili, presenti e futuri, con le clausole le più obligatori dello statuto Romano, e nella più ampla forma della R.C. Apostolica. fatto doppio. In fede questo di 27 Ottobre 1804.

3. *Lettera di de Tournon al barone de Gérando 18 ottobre 1810* (Paris, Archives Nationales, F/1e/149, dossier 10, Souscription à l'ouvrage de Joseph Antoine Guattani. 1810)[216]

Bureau Belle Arti. Arrivo N° 16396 Roma li 18 ott.e 1810. Al sig.r Barone de Gerando Membro della Consulta
Al Signor Barone
Hò ricevuto il mandato di Fr. 802:50 Cen.si il quale ho immediatamente pagato al Sig.r Guattani per prezzo dico Sei distribuzioni di 75 Esemplari del Giornale Enciclopedico delle Antichità, e belle Arti, consegnati alla Calcografia Imperiale a norma del Decreto della Consulta dei 23 luglio 1810. Nel rinnovarle gli attestati del mio rispetto, ho anco l'onore di assicurarla della mia più alta considerazione, e del mio sincero attaccamento. Il Prefetto Tournon
Annotato a lato: Mandato al Guattani ricevuto, e conseg.to
Ricevuta:
Io sottoscritto ho ricevuto dal Sig.r Giuseppe Antonio Guattani numero Cinquanta esemplari in Carta Consueta e numero Venticinque in Carta vellina della sua opera sulle Antichità Romane e di queste in Numero Sei disribuzioni, in tutto e per tutto a' forma del Decreto della Consulta Straordinaria delli 23 Febraro 1810 – alla quale, e questi per Conservarli e renderne Conto nella Calcografia Imperiale
Roma questo dì 14 Settembre 1810
Giuseppe Valadier Direttore

4. *Lettera a M. Dagincourt* n°. 793 s.d. (Paris, Archives Nationales, F/1e/149, dossier 10, *Souscription à l'ouvrage de Joseph Antoine Guattani*. 1810)[217]

Eccellenza
Guattani serv.e umil.mo ed oblig.mo delle E.V. non può dispensarsi dal partecipare che con la presente distribuzione viene ad aver compito il Semestre del suo Giornale Antichità e Belle Arti, per cui questa Suprema Consulta con decreto emanato il 23. Febrajo scorso gli ha, mediante le benefiche insinuazioni di V.E., accordato di semestre in semestre l'anticipazione di scudi Romani -150- per N°.75 esemplari da darsi a questa Calcografia, 50. in carta consueta, e 25. in carta velina.
Avendo perciò l'Autore con esattezza di mese in mese publicato i suoi fogli, con avere adempiuto a tutti gli obblighi del Manifesto, segnatamente alla consegna delle detti 75. esemplari, come risulta dal qui annesso certificato, prega l'E.V. per gli altrettanti, onde poter seguire in corrente Le sue distribuzioni, e compire il Volume.
Nella certezza de' suoi favori lo scrivente ne anticipa all'E.V. i più vivi sentimenti della sua riconoscenza, e con quelli di un profondo ossequio si ripete &

5. *Minuta del segretario del Ministère de l'Intérieur. Bureau Belle Arti. 1810* (Paris, Archives Nationales, F/1e/149, dossier 10, *Souscription à l'ouvrage de Joseph Antoine Guattani*. 1810)[218]

Le Maître des Requêstes, Sécrétaire Général du Ministère de l'Intérieur, membre de l?institut et del la Legion d'Honneur, membre de la Consulte extraordinaire dans les état romains, ayant le départemente de l'intérieur.
Rome le 18 (manca indicazione di mese e anno)
Mon Chere Collègue je vous recommande particuliérement Monsieur Guattani Antiquaires trés instruit et dont les ouvrages sont extremement precieux pour l'histoire comme pour les arts il jouissant sous l'anciens gouvernement d'une pensions de 12 écus par mois, ainsi que de gratifications indéterminees à forme d'encouragemens et quil recevais de temps en temps. Si l'on ne peut lui accordes toutes les avantagee qu'on lui faisait autre fois ne serait il pas bien passible de l'inserire ~~de lui donner au moins la totalite de sa pension~~ sur le registre des pensionnaires pour la totalité de la Pension sans laquelle il ~~lui est impossible de~~ ne peut continuer les travaux.

6. *Lettera di convocazione diretta a Guattani dal segretario del Ministero dell'Interno. Bureau Belle Arti 23 febbraio 1810* (Paris, Archives Nationales, F/1e/149, dossier 10, *Souscription à l'ouvrage de Joseph Antoine Guattani*. 1810)[219]

Roma li 23 Febraro 1810
Il Referendario, Segretario generale del Ministero dell'Interno, membro della
Consulta Straordinaria degli Stati Romani, direttore dell'amministrazione interna.
Amministrazione Interna. 3. Divis.e Dipartimento di Roma n°. 577
Al Sig.r Antonio Guattani
Con vero piacere la prevengo, Signore, che la Consulta nella seduta di questa mattina ha prese quelle determinazioni, che da Lei di bramano. Siccome però v'occorre qualche schiarimento la prego di venire diman mattina alle ore 10 al mio Burò per ultimare questo interesse.
Sia sempre più sicura della mia perfetta considerazione.

Appendice IV.

1. AVVISO AL PUBBLICO[220] (Savignano sul Rubicone, Biblioteca della Rubiconiana Accademia dei Filopatridi, D.B.IV.79: *Miscellanea di manifesti, fogli, estratti, e critiche di vari Giornali di Europa che può servire per la storia letteraria del loro incominciamento e cessazione*, n. 14)

Due periodici fogli, l'uno sotto il titolo di Notizie Antiquarie, e di Belle Arti, l'altro sotto quello di Giornale di Antichità, e belle Arti incominciarono a godere la publica luce sul principiar dell'an. 1784. È ben noto, quale fosse lo scopo, e il metodo di ambedue. Sotto gli auspicj di un illustre Personaggio si è ora stabilito, che questi due fogli si uniscano a formare un'opera sola, e che agli Autori di essi si aggiungano nuovi compagni, che le fatiche della difficile impresa con esso loro dividano.

Sappia perciò il publico, che in avvenire resterà il foglio Antiquario col primiero suo titolo, ed ordine, e si uniranno ad esso altri tre fogli della stessa forma carta, e carattere, sotto il titolo di Memorie per le belle arti. Questi tre saranno come una continuazione del Giornale, giacché conterranno quanto in esso solea contenersi. Il metodo sarà diverso poiché essendo divisi tra gli Autori i soggetti da trattarsi, per non frammischiare i medesimi, e per non andare incontro a frequenti interruzioni, il primo foglio parlerà della Pittura, e della Scultura, il secondo dell'Architettura, e della Incisione, il terzo della Poesia, e della Musica, e il quarto sarà il suddetto Antiquario.

Quattro fogli adunque si distribuiranno ogni mese, e questi, o tutti insieme al finire del mese, o uno per settimana come più piacerà agli Associati il riceverli. Per il foglio antiquario resterà fisso il presso di bajocchi 20. al mese mantenendosi l'Istesso numero di Rami, ne' quali sempre più si procurerà la correzzione de' contorni, e l'effetto. I tre fogli di belle Arti si daranno tutti e tre per un paolo al mese. Acciò non sembri grave agli Associati dell'antico Giornale l'avere soli tre fogli allo stesso prezzo, a cui prima ne ricevevano quattro, si degnino riflettere alla maggiore eleganza dell'impressione, e sappiano, che tutte le volte, che per illustrare gli Articoli possa occorrere qualche Rame, (il che non di rado avverrà nell'Architettura), questo si inciderà con precisione, e sarà dispensato gratis agli associati.

Siccome può ben accadere, che alcuni più s'interessino per l'Antiquaria, e altri più per le belle arti, onde tutta l'Opera unita a tutti non convenga, quindi a chi vorrà associarsi per quella sola parte, ch'è più conforme al suo genio, e a' suoi studj si accorderà separatamente l'Associazione, o per il solo foglio antiquario, o per li tre fogli delle Belle Arti ai prezzi, che a questo effetto sono stati di sopra separatamente notati. Sarà prevenuto il disordine, che in ciò produrrebbe la numerazione delle pagine, e il foglio antiquario avrà numerazione separata dagli altri tre, che l'avranno conseguita; onde ciascuna delle due parti potrà formare al fine dell'anno un compiuto volume.

Non si dice di più sul prospetto di quanto si eseguirà in simil opera. Ogni Autore nel primo foglio manifesterà le idee e il sistema, che terrà nel suo dipartimento. Se il Pubblico ha sin ora ben accolte queste due opere separate, vi è luogo a sperare, che voglia gradirle, quando si troveranno in una sola riunite, e accresciute.

Le Associazioni si prenderanno nella nota libreria di Pallade a Pasquino, dove potranno dirigersi anche quei Signori, che vorranno onorarci delle loro produzioni, e notizie di esse. I fogli del corrente mese di Gennajo si distribuiranno tutti insieme nel primo sabato di Febbrajo, in appresso si dispenseranno esattamente secondo il metodo accennato di sopra.

2. Efemeridi Letterarie di Roma. Num. IX. 1785 Li 26. febbraio

Roma. Monumenti antichi inediti, ovvero notizie sulle antichità, e belle arti di Roma per l'anno 1784. dedicati alla santità di nostro Signore Papa PIO VI. felicemente regnante. In Roma nella stamperia Pagliarini 1784. in 4.

Disse Esiodo nel suo poema *opera et dies* (v. 25) ……e il vasaio al vasaio, il fabro al fabro porta gelosia, il mendico al mendico, ed il cantore ave dell'altro pur cantore invidia.

Il vantaggioso ragguaglio, che noi ci accingiamo a dare del presente giornale sulle belle arti degli antichi, farà l'eccezione della regola generale dell'odio, e della rivalità, che regna per l'ordinario fra le persone della medesima professione. Noi compilatori di un altro giornale anzi di due, siamo ben contenti di vedere il Sig. Ab. Giuseppe Antonio Guattani avere il coraggio d'introdurre in Roma il primo un giornale di belle arti, mentre poi ha ad un tempo stesso i capitali di formarlo e sostenerlo, come porta l'impegno di un tanto argomento, ed il decoro della gran Roma, miniera inesausta di tanti insigni monumenti, e reggia de' più bei modelli dell'arte. Già ha egli compito il primo corso della sua impresa, e ci ha quindi regalato un foglio ogni mese dello scaduto anno 1784. e con ciascun foglio tre tavole incise assai pulitamente in rame, esprimenti un qualche antico monumento di scultura, di architettura, di incisione e di musaico. (…) Tutti questi monumenti finora inediti sono illustrati con quelle luminose teorie, che il celebre Winckelmann, ed il famoso Mengs hanno fissato sulle belle arti degli antichi, né vi manca quella squisita erudizione greca, e latina, che si richiede ad un tanto uopo: siccome tutto è pure espresso con quella eleganza di stile, che pare inseparabile dal buon gusto dell'arti liberali. Questo utile, e dilettevole giornale felicemente si continua, e ad esso fa corteggio un altro triplice giornale delle belle arti moderne, compilato concordemente da tre altri differenti scrittori, di cui è già stato annunciato il primo incamminamento nella nostra Antologia.

---

[1] Giovanni Angelico Braschi, papa Pio VI dal 1775 al 1799.
[2] Peter von Biron ultimo duca di Curlandia, 1769-1795.
[3] Luigi Marconi che ne è il Mecenate: su di lui cfr. *DBI* 69, 2007 s.v. a c.d. R. Carloni.
[4] L'autore è G. B. Visconti.
[5] L'autore è «un Dotto Antiquario nostro amico trovandosi in Roma».
[6] cfr. p. 76: «essa fu ritrovata negli scorsi mesi in una Tenuta appartenente alla Famiglia Sampieri non molto distante dal Sepolcro di Cecilia Metella».
[7] Nipote del pontefice Pio VI.
[8] «Mochetti inc.».
[9] Spiegazione di E. Q. Visconti in un biglietto al Sig. Abate Paolo Angelini.
[10] «Mochetti inc.».
[11] «Mochetti inc.».
[12] Il rilievo è ricomposto anche mediante calco in gesso di un originale conservato in Inghilterra, cfr. ivi p. 31.
[13] L'autore dell'articolo è "Colino Morison"; il duca Caraffa di Noja a Napoli ne aveva uno con lo stesso soggetto illustrato da Winckelmann nei suoi *Monumenti*.
[14] «Mochetti inc.».
[15] La tavola II presenta insieme al rilievo un frammento di braccio con i "cesti" tipici del pugilato latino: cfr. ivi p. 55: «ne abbiamo fatto incidere uno ultimamente trovato, e di cui per la integrità e bellezza quasi tutti gli scultori ne conservano il gesso».

[16] cfr. p. 57: «servendo di lavamano nella sagrestia di S. Stefano in Piscinola», chiesa del Rione Parione, oggi scomparsa perché distrutta tra 1860 e 1863: da essa Benedetto XIV trasse alcune colonne di verde antico.
[17] «Ignazio Benedetti sculp.».
[18] «Francesco Piranesi sculp.»
[19] «Rastaini inc.».
[20] Sia nel caso del Gaio che del Domiziano, la tavola corrispondente reca il mese di Marzo anziché di Febbraio.
[21] cfr. p. 32: «i disegni sono tratti da due bassirilievi presso il Sig. Jenkins; il quale alla ricca e scelta suppellettile antiquaria congiunge una urbanità senza pari in permetterci che ne pubblichiamo le stampe a benefizio del ceto erudito»
[22] «Mochetti inc.».
[23] «Mochetti inc.».
[24] «Mochetti inc.».
[25] «Mochetti inc.».
[26] «Mochetti inc.».
[27] «Mochetti inc.».
[28] «Mochetti inc.».
[29] cfr. p. 84: «il restauro di questo monumento è stato eseguito dal Sig. Pacetti per commissione del Signor Franzoni, che n'è il proprietario, ed a cui spettano altresì il gruppo di Ganimede, e il Giove in forma di Diana, da noi ultimamente pubblicati».
[30] L'autore è l'Abate Gaetano Marini, cfr. p. 86: «Lettera all'Autore di quest'opera, dal Palazzo Vaticano 10 Decembre 1786. Eccovi, virtuosissimo Sig. Guattani, un'Ara quadrilatera, la quale, siccome voi già vedete, in poche cose è dissimile da quella, che ornò una volta la Villa Medici al Pincio, e che voi colla solita vostra diligenza e buon gusto pubblicaste l'anno scorso in questi vostri fogli, ed illustraste egregiamente».
[31] L'autore è l'Avvocato Ludovico Coltellini Cortonese: «Lettera al Sig. Abate Domenico Sestini». Guattani sottolinea come tale genere di opere facciano parte della scultura dai tempi più antichi (cfr., ivi, pp. 9-10).
[32] cfr. p. 19: è il Sig. Consiglier Reiffestein a comunicargli questo piccolo elegantissimo bronzo e quindi anche l'incisione.
[33] cfr. p. 45: «dell'indecenza di quell'ornato che tutta signoreggia la figura, e che poté servire come di manubrio alla visiera, non troviamo decente il parlare. Solo aggiungeremo che tale in onesta decorazione la crediamo ivi posta per mostra di disprezzo e per incutere così avvilimento nel competitore. Almeno il bizzarro e capriccioso Bernini nel dare quella forma ad un modiglione che regge ancora un balcone sull'angolo della sua casa, altra certo non ebbe idea, che il dileggiare il suo emolo Borromino, il quale sull'angolo opposto della fabbrica di Propaganda nell'arme del Papa in luogo di cartocci vi avea poste due orecchie asinine per deridere il suo avversario».
[34] cfr. p. 46: «dopo essere stata per molti e molti lustri negletta nella Villa Negroni, fu conosciuta finalmente ed acquistata dal Sig. Jenkins insieme con gli altri rari ed insigni monumenti di quella delizia».
[35] cfr. p. 50 si specifica che l'opera «da i giardini Riarii di Roma è passata in Napoli nelle delizie della stessa famiglia»; a p. 54, invece: «Forse il Sig. Jenkins offrirà ai nostri Lettori una più elegante statua al naturale, che a questo parimenti si riferisce».
[36] cfr. p. 56: «la fredda incisione non è bastante a dare giusta l'idea di figura così industremente scolpita: e dio volesse che un più svelto e fedele disegno ce ne fosse stato esibito, e che avessero potuto trattarlo i bulini più rispettabili della Città. Ma chi sa cosa sia un'opera periodica così dispendiosa come la nostra, si contenterà dell'esibita stampa, e di sapere che eccettuando qualche restauro di poco lodevole, quanto alla testa, torso, coscie, e tutto in somma quello che vi è d'antico, è egli un pezzo di scoltura che incanta».
[37] cfr. p. 63: «fra i protomi Farnesiani farà tutt'ora luminosa comparsa a fronte dell'Omero, del Caracalla, e di tanti altri che vanta quell'illustre raccolta».
[38] cfr. p. 80: «Dal più volte lodato Sig. Tommaso Jenkins ci sono stati comunicati i disegni di quattro cippi sepolcrali che non tanto per le iscrizioni, che contengono, quanto per gli ornati di maschere, uccelli, encarpi etc. riescono all'occhio di bizzarro effetto. Uno di essi è il presente…»
[39] Il monumento si compone del coperchio di un sarcofago a *kline* appoggiato a due altari funerari con teste d'ariete agli angoli. Guattani, tuttavia, stranamente, non fa per nulla cenno ai due altari che sono una evidente aggiunta posteriore, a *pastiche.*
[40] cfr. p. 6: «Parla Winkelmann (*Mon. Ined.* p. 92) di questo piccolo Bassorilievo…nulla rilevandone in merito alla scultura, che è grandissimo, ed avanzandone una dotta ma dubbia ed imaginosa spiegazione». La confutazione prosegue nell'intero articolo.
[41] cfr. p. 9: «Nello studio del rinomato Scultore Sig. Franzoni (cui dobbiamo il disegno) si sta ristorando, o per meglio dire completando questo carro, o *biga* antica, che fu già nella Chiesa di San Marco per tanto tempo

riputata una sedia, e perciò cognita sotto il nome della *Sedia di S. Marco*. …avendo risaputo che un tal monumento è per passare al Vaticano, ci dispensiamo dal parlarne più a lungo…Uno dei cavalli è antico, l'altro moderno, come moderno è tutto l'arnese egregiamente intagliato».

[42] cfr. J. J. Winckelmann, *Mon. Ined*., II, p. 124: «Non deve poi parer tanto strano l'innesto di questo soggetto nell'altro d'Ippotoo: questa è una libertà che si sono presa alle volte gli scultori antichi, particolarmente ne' sarcofagi. Posso infra gli altri allegare un gran bassorilievo appo il sig. Marchese Rondinini a Roma, staccato da un sarcofago di cui parlerò appresso, ove dall'una parte è scolpita la favola di Peleo e di Tetide, e dall'altra Diana che viene a vedere e baciar Endimione addormentato sul monte Latmo».

[43] «Gio. Brunetti sculp.».

[44] cfr. p. 26, riguardo al fatto che Winckelmann parli di una mano rimasta a una figura tronca: «ma la detta mano manca del tutto nel Bassorilievo da noi a bella posta osservato con il Sig. Marchese medesimo, il quale ne assicurò non esservi stata giammai: mancanza per altro che non sembra punto difficoltare la spiegazione datane da quel dotto Antiquario».

[45] Secondo Ennio Quirino Visconti, autore dell'articolo, la scultura proviene da Tivoli, dal tempio di Ercole Tiburtino: cfr. pp. 32-33.

[46] cfr. p. 34-35: « Il Sig. Marchese Rondinini…ce ne ha favorito il rame…è duopo confessare che il bulino non rende qui tutto l'onore, che dovrebbesi a que' valorosi scalpelli, che seppero dare ad informi e stupidi sassi sembianze, ed espressione tale, da destare a vicenda negli uomini sensibili l'illusione e la meraviglia.».

[47] A proposito di Venuti, cfr. p. 38: «soggetto di doti ammirabili, e in cui il genio delle antichità trovasi per discendenza».

[48] cfr. p. 53: «stavano ambedue le figure negli Orti Farnesiani, ora siedono nello studio dell'esimio scultore Sig. Carlo Albaccini, da cui sono stati eccellentemente ristorati, insieme colla Vittoria da noi data nel passato foglio trovata dal Sig. Cav. Venuti nel Regno di Napoli come dicemmo.»

[49] «F. Barbazza sculp.»

[50] «L. Agricola dis.»; «Gio. Pietrini inc.»; didascalia: «Antinoo trovato presso Palestrina». Come tutte quelle del tomo 1805, la tavola reca numero di serie, in questo caso: 15 n. 6°.

[51] cfr. p. 17: «S. E. il Sig. Principe Braschi, erede di quel genio grande, che nudrì per le arti il glorioso suo Zio Pio VI di sempre felice ricordanza».

[52] cfr. p. 18: «di questa e della seguente Tavola diamo le dotte illustrazioni, che ci ha passato il Sig. Dottore Alessandro Visconti destinato da N. S. Papa Pio Settimo ad interpretare col Sig. Giuseppe Petrini Direttore de' Cavamenti Pontificj gli oggetti d'antichità, che ne' medesimi si trovano».

[53] Numero di serie: 4 n. 6°.

[54] Numero di serie: 3 n. 6°.

[55] cfr. p. 25: «è per altro *mirabile* che di tale esimia scoltura non abbiano ancora fatta parola i fasti antiquarj; massime dopo che dal Cardinal Marcello Lante di chiara e felice ricordanza fu fatta ristaurare dal valente scultore Sibilla».

[56] Numero di serie: 8 n. 3°.

[57] «Gio. Pietrini inc.», «F. Salari dis.». Due i numeri di serie: 3 n. 8°; 2 n. 9°.

[58] «Gio. Pietrini inc.», «F. Salari dis.»; numero di serie: 12 n. 4°.

[59] «Gio. Pietrini inc.», «L. Agricola dis.»; didascalia: «Minerva Medica Già nella Galleria Giustiniani»; numero di serie: 9 n. 4°.

[60] «Gio. Pietrini inc.», «F. Salari dis.»; numero di serie: 3 n. 5°.

[61] «Gio. Pietrini inc.», «L. Agricola dis.»; numero serie: 3 n. 2°.

[62] cfr. p. 72 nota 1: «una bellissima statuina sedente di circa due palmi di statura del medesimo Imperatore fatta per stare ne' domestici lari, inserita anticamente in una vaga base d'alabastro fiorito, è stata trovata in Ostia, ed ora esiste nel Quirinale».

[63] cfr. p. 76: «l'aspetto non ha certamente li Greci delineamenti; ma questi non fanno quell'effetto che sopra lo studio Greco, come dimostrerà il Sig. Giuseppe Petrini in una sua opera che sta tessendo, cui spero fare il comento; e questi erano assolutamente incompetenti al ritratto»; p. 78: «la destra poi tanto bene ristaurata dal fu Sig. Penna sotto la direzione del Sig. Giuseppe Petrini, doveva essere appunto in questa maniera, in cui ora la miriamo».

[64] «Gio. Pietrini inc.», «L. Agricola dis.»; numero serie: 8 n. 10°.

[65] «F. Ghigi inc.; F. Salari dis.»; numero di serie: 4 n. 9°.

[66] cfr. p. 85: «a tutti *manet alta mente repositum* che nella Chiesa di S. Stefano Rotondo sul monte Celio dentro un cassone di legno stette per anni molti a profitto di un chiericozzo (che mostravalo come reliquia) un pezzo dai fianchi in giù di questa statua imperiale loricata, che per metà di un Claudio fu sempre giudicata…Or essendosi sempre fatto conto di quel frammento, sorse fortunatamente nell'Eminentissimo Braschi l'erudita speculazione

di farne in quel circondario ricercare il restante, come si fece di fatto, né infruttuosamente, sotto la direzione dell'abile e noto Mosaicista Signor Andrea Volpini. Si trovò dunque con un picciol pezzo di braccio il resto del torso, in egual buono stato di conservazione, che per essere la statua di due pezzi formata, si è potuto soprapporre ed incassare all'altro con facilità, senza bisogno di restauro alcuno. Dobbiamo poi alla nota sagacità e diligenza del Signor Vincenzo Pacetti l'avervi trovata, e adattata con la sua solita maestria un'antica testa di Claudio così bella e ben proporzionata, da illudere che la propria fosse. Non parliamo ulteriormente di quell'escavazione seguita in tempo di nostra assenza, in cui malgrado le diligenze del suddetto Signor Volpini, alla riserva di uno scimmiotto in granito di quei chiamati cercopiteci, balzatovi chi sa come, e da dove, altro, per quanto ci vien detto, non si rinvenne».

[67] «Gio. Pietrini inc.», «F. Salari dis.»; numero di serie: 10 n. 3°.

[68] cfr. p. 87: «che fra i più nobili acquisti fatti dal defonto Inglese Vescovo di Bristol vero e benemerito protettore delle arti debba registrarsi questo bel simulacro, non c'è chi non pensi. Né poco giova il sapere che fu anch'esso rinvenuto nelle felici escavazioni di Ostia; per convincersi sempre più della magnificenza, di quel tanto celebrato Limitare di Roma»; p. 89: «antichi dunque sono i caratteri, antico il plinto, e antico tutto l'intero simulacro, se si eccettua parte delle braccia ed un poco del parazonio, dell'asta, e del pennacchio che sono restauri, maestrevolmente eseguiti dal più volte lodato Sig. Vincenzo Pacetti».

[69] «Gio. Pietrini inc.», «F. Salari dis.»; numero di serie: 10 n. 6°.

[70] Con il busto inizia il bimestre di Luglio e Agosto: l'intestazione riporta tuttavia il bimestre Maggio e Giugno.

[71] «L. Agricola dis.»; «Ant. Ricciani inc.»; numero di serie: 2 n. 7°.

[72] cfr. p. 99: «In giorni nojosamente caldi, ne' quali sul Tebro la vita sembra quasi esser di peso, opportunissimo ne viene a rallegrare questi languidi fogli il Romanzetto antico delle tresche amorose di Marte con Venere: argomento tanto più gaio, e proprio del tempo, in quanto che viene rappresentato in quel comico punto, allorché i dolci amanti sono colti ne' lacci, orditi loro dall'ingegnoso Vulcano»; pp. 102-103: «essendo le teste tanto della Dea che del Nume, moderno restauro; altro non ne possiam dire, che desse sono in carattere, e industremente supplite dall'esperta mano del Signor Pierantonj possessore di così graziosa anticaglia…Non so perciò con quanto di verosimiglianza si sia fatto passare il suddetto laccio a traverso della supplita figura del Nume, ogni qual volta fu Marte rappresentato più fuori che dentro del letto.».

[73] «Luigi Agricola dis. »; «Gio. Pietrini inc. »; numero di serie: 2 n. 1°.

[74] cfr. p. 111: «Con questo egregio simulacro della fortuna chiuderemo la relazione del *sin qui fatto* scavamento in *Ostia*» p. 114: «il più bello e grandioso simulacro che si conosca di questa Dea: fu perciò meritatamente acquistato dal nostro Sommo Pontefice, per ornamento non superfluo della impareggiabil Collezion Vaticana, ove altra trovasene, è vero corredata di tutti i possibili attributi, ma infinitamente più piccola e di più basso stile».

[75] «Filip. Salari dis.»; «Gio. Petrini inc.»; numero di serie zoppo: «11 n. …»

[76] cfr. pp. 120-122: «se si ricorderanno i nostri lettori il Britannico in forma di Bacco, dato nel primo volume di queste notizie nel 1784, non recherà loro stupore il veder qui nelle sembianze d'Apollo il giovine Commodo…lo stile di questa scoltura prova che il simulacro sortì dalle mani di un eccellente artefice, forse il migliore che poteva esservi a que' tempi, in cui la decadenza delle arti si avanzava a gran passi…non vi è di restauro nella figura che le due mezze braccia, ed i piedi. Anche il piccolo tronco con il turcasso ed il serpente vi è stato supplito sul modello di quello antico che si vede in altra consimile statuetta di Comodo di scoltura più bassa, nelle scale del palazzo Borghese».

[77] «Filip. Salari dis.»; «Gio. Petrini inc.»; numero di serie: 8 n. 5°.

[78] cfr. p. 122: «Fu questo simulacro rinvenuto poco prima del famoso Antinoo di Braschi nel territorio di Palestrina, miniera feconda di monumenti antichi, in un sito denominato S. Maria della Villa: il marmo è Pentelico del più fino.»

[79] cfr. p. 122: «in marmo Pentelico è altresì scolpita la grande e bella statua virile che quì diamo»; p. 124: «Ed ecco due rimarchevoli monumenti per chi brami di vedere il fine di quell'ultima scuola dell'arte, creata per così dire da Adriano, e che perì (mi servo dell'eleganti espressioni di Winkelmann) per non più risorgere, se non dopo molti secoli, *come un fiume, che si perde sotterra, e risorge dopo mille miglia*.»

[80] «Filip. Salari dis.»; «Gio. Petrini inc.»; numero di serie zoppo: «11 n. …»

[81] cfr. p. 124: «Stette altra volta questo bel simulacro nel Giardino Aldobradini con avere per testa quella di una soldato. Ora si conserva nello Studio del più volte lodato Sig. Pierantonj insieme all'altra di Comodo giovane, siccome dicevamo.» .

[82] cfr. p. 124: «Speriamo far cosa grata agli eruditi il chiudere il nostro Anno antiquario con dieci pezzi di rara scultura, che adornano il bel Palazzo una volta Capo di Ferro, ora dell'Eccma Casa Spada, per essere i detti (alla riserva di tre o quattro mai conosciuti per le stampe) inediti affatto. Sono questi li otto superbi bassirilievi collocati simmetricamente sulle pareti di una camera terrena; un Filosofo sedente, e la famosa statua del Pompeo. »

[83] «L. Agricola dis.»; «Gio. Petrini inc.»; numero di serie: 7 n. 10°.
[84] cfr. p. 127: «si aggiunge poi che ne' rozzi tempi de' primitivi Cristiani, si servirono di queste tavole di marmo poste al rovescio per li ripiani del grande scalone della Chiesa di S. Agnese nella via Nomentana, da dove furono tratti allorché il Cardinal Verallo circa il 1620 la fece riedificare; onde capovoltate a quel modo dovettero da esse staccarsi e sfrantumarsi tutte le parti della scoltura isolate, e meno aderenti al fondo.».
[85] «L. Agricola dis.»; «Gio. Petrini inc.»; numero di serie: 7 n. 10°.
[86] cfr. part. pp. 124-125 per la confutazione di Winkelmann che aveva già pubblicato il rilievo (*Mon. Ined*. 158).
[87] «L. Agricola dis.»; «Gio. Petrini inc.»; numero di serie: 7 n. 10°.
[88] cfr. p. 138: confuta Winckelmann, specificando che «la testa ed il braccio destro della nostra figura sono moderno restauro, e di tempi infelici per l'erudizione e per l'arte».
[89] «L. Agricola dis.»; «Gio. Petrini inc.»; numero di serie: 7 n. 10°.
[90] «L. Agricola dis.»; «Gio. Petrini inc.»; numero di serie: 7 n. 10°.
[91] Già riconosciuto e spiegato da Winkelmann (*Mon. Ined*. 84) che «disgraziatamente» ne equivocò il soggetto.
[92] «L. Cunego inc.»; numero di serie: 8 n. 10°.
[93] «L. Agricola dis.»; «Gio. Petrini inc.»;; numero di serie: 7 n. 10°.
[94] «L. Cunego inc.»; numero di serie: 8 n. 10°.
[95] In questo articolo si citano Orsini e Lanzi per il problema prosopografico; cfr. inoltre pp. 174: «la testa è riportata, ma sua; del che non può dubitarsi, osservandosi combinare il marmo di quella con il marmo della figura Greco statuario: coincidendo anche *ad unguem* il dibattimento di tutte le commissure. …starei solo per dubitare se nell'arte di restaurare (scil. Gli Antichi) abbiano sorpassato i moderni nostri scultori: ma questa non è giunta alla sua perfezione che sul fine del secolo passato. I restauri al di là della detta epoca fatti anche da valentuomini sono tutti cattivi: per conseguenza se la testa del nostro savio fosse di accatto non si vedrebbe insita e combaciata si bene. Per assicurarsi di una tal verità senza escire dall'appartamento stesso del nostro Aristide bastarà dare un occhiata ai restauri, ed alle teste o rifatte o adattate degli 8. Bassirilievi di sopra esibiti.».
[96] «L. Agricola dis.»; «G. Carattoni inc.»; il numero manca.
[97] «F. Salari dis.»; «G. Carattoni inc.»; il numero di serie è: 15 n. 2°.
[98] cfr. pp. 176-178: «fu essa trovata nel Vicolo de' Leutari presso al Palazzo della Cancellarìa…questa è la statua di cui narra Flaminio Vacca che fu trovata sotto il fondamento di un muro divisorio di due cantine o case spettanti a diversi padroni. Nata la questione fra i due proprietarj a chi dovesse cedere, il giudice credendosi di essere nel caso di Salomone decretò che si dividesse in due pezzi, ed ognuno avesse la parte sua. Il Cardinale Capodiferro risaputo avendo questo bel giudicato ne fece rapporto al Papa, che sospese l'affare, comprò la statua per mille cinquecento scudi, e ne fece un dono al Cardinale. Fin d'allora fu collocata nella sala del Palazzo, ove resta ancora visibile, e tenuta sempre per uno de' monumenti più preziosi dell'antichità»
[99] La descrizione dello scavo pontificio di Otricoli si limita solo ai monumenti architettonici perché le sculture rinvenute sarebbero state illustrate da G. B. Visconti: cfr. p. 1.
[100] cfr. pp. 1-2: «le molte e diverse Fabriche in questa occasione disotterrate…dal Valente Architetto Sig. Giuseppe Pannini, che vi assisteva, bravamente disegnate».
[101]cfr. p. 60: «dopo che sarà ristorato perfettamente dall'esimio professore Signor Falcioni passerà a coprire il pavimento della Rotonda del Museo Pio-Clementino», dove infatti si trova, cfr. Consoli 1996, p. 54.
[102] Due capitelli corinzi di colonna – di cui uno con base attica – un capitello di lesena; un altare funerario; un trapezoforo con grifo; un'ara triangolare (candelabro) con vasca sovrapposta; un frammento di architrave.
[103] La tavola è di Benedetto Mori.
[104] La tavola è di Giuseppe Barberi.
[105] «Mochetti inc.».
[106] cfr. p. 4: «da Oriolo alle *Capannacce*».
[107] La tavola è di Giuseppe Barberi.
[108] La tavola è di Giuseppe Barberi.
[109] «Mochetti inc.».
[110] cfr. p. 69: «nello scavarsi le fondamenta della nuova casa sulla piazza della Rotonda».
[111] La tavola è del Sig. Tarquini che fu l'architetto incaricato dello scavo.
[112] cfr. p. 1: «nel vicolo che da San Paolino alla Regola va al Tevere»
[113] cfr. p. 21: Guattani visita le vestigia insieme all'Arch. Sig. Antolini; il Piranesi diede fra le sue vedute quella del Criptoportico: «di fatto sappiamo che un Architetto Francese che ora è in Parigi, ne fece di tutta disegni in grande, che riescirono di bellissimo effetto (P. A. Paris? N.d.R.)…dubitiamo molto che questa sia una tenuta di S. Sanctorum chiamata con nome antico *le Sette Basi*».
[114] L'autore della tavola è l'architetto Antolini.
[115] L'autore della tavola è Francesco Piranesi.

[116] cfr. pp. 13-14 nota 2: «Il sin qui detto su questo Circo ci sembra bastevole per darne una idea secondo il nostro assunto. Si darà esso quanto prima alla luce in grande con disegni tratti dagli scrigni del celebre Consiglier Bianconi, corretti, e realizzati sulle rovine dall'erudito Architetto Sig. Abate Uggeri, ed illustrati dal ch. Avv. Carlo Fea.»

[117] Le tavole IV-V recano il nome dell'incisore: «Dom. Pronti inc.»; cfr. p. 30 nota 1: «la detta pianta (t. VI) come le tav. IV e V. furono delineate dall'esimio professore Monsieur Paris, Architetto al servizio del Re di Francia. Queste due ultime sono molto eleganti ed opportune per il colpo d'occhio e per un insieme della parte esterna, ed interna: ma lo spaccato siccome derivato in tutto dalle idee del Fontana, non distingue i primi due mediani, e termina in alto con de' portici in modo che non combina con la iscrizione degli Arvali; quella che unica serve di bussola, come vedremo, al buon intendere di quest'edificio.».

[118] cfr. MAI 1789 pp. 61-62: «tutto ciò che resta di loro sopra terra è si poco, che non senza stento giungeremmo a formarcene una giusta idea senza l'ajuto delle piante lasciateci dal Serlio, e dal Palladio particolarmente. Essi poterono vedere rovine molto maggiori, e forse con l'ajuto delle escavazioni verificarne la corrispondenza nelle parti, e la forma nel tutto. Che sia così sene osservi il disegno. Quanto picciola non è la parte segnata in tinta scura che è l'esistente? Dal Cameron che seguì le traccie Palladiane, è stata da noi ricavata la qui annessa tavola; riabbiamo per altro aggiunto la via solita a farsi da Forestieri per entrare in quegli orti, segnata con linea doppia punteggiata ad asterisco; e vi abbiamo marcato altresì con linee perpendicolari più chiare tutto l'andamento degli androni o portici, che s'incontrano dopo l'ingresso sulla mano sinistra; i quali mettono alle famose camere dipinte. Essi non trovansi nelli disegni di Palladio, e sono pure le rovine che si affacciano le prime.».

[119] E' in questa tavola la pianta del Cameron modificata.

[120] Anche in questo caso, come per le Terme di Tito, è indicata l'attuale via di accesso al monumento, cfr. p. 66: «la via che conduce al corpo di mezzo di questi bagni, è quella segnata da due linee punteggiate con asterisco.»; inoltre alle pp. 67-68: «i portici fossero decorati da fregi di marmo lavorati a bassorilievo, sorretti da perni di metallo; e di fatto si dice che a tempo del rinomato Cardinale Alessandro Albani ne fosse tolto l'ultimo residuo rappresentante due gladiatori, e trasportato nella sua Villa».

[121] cfr. p. 70: «questa vaga e pittoresca rovina è volgarmente chiamata Tempio di Minerva Medica, mentre qui fu trovata la celebre statua della Minerva col Serpe ai piedi (ora nella Galleria Giustiniani), la quale fra le altre statue e busti riportati dal Venuti aveva in sua compagnia quella di Esculapio. Essa è la rotonda più grande dopo il Panteon…». Guattani dunque aderisce alla tradizione alternativa, forse derivata da Pirro Ligorio, circa la provenienza della più celebre scultura Giustiniani: tale ipotesi è giudicata attualmente dagli studiosi la meno attendibile in relazione all'altra che la dice rinvenuta presso la Chiesa di S. Maria sopra Minerva: essa sarebbe stata inventata posteriormente in base alla presenza del serpente, cfr. i Giustiniani e l'Antico, p. 183.

[122] cfr. p. 72: «la pianta annessa proviene da un codice di Giuliano da Sangallo esistente nella Barberina, e più estesa di quella del Palladio…Giuliano fa ancora differente la pianta delle due parti semicircolari nell'esterno da quella del Palladio. Egli suppone un invito di altra fabrica mediante li pilastri che fa escir fuori delle sudette parti semicircolari. Il Palladio all'incontro la suppone terminata mostrando all'introno de' continuati nicchioni. Vivendo il Sangallo tanti anni prima del Palladio, potrebbe supporsi che l'edifizio si trovasse in istato da potersi ben distinguere ogni sua parte; lo che forse non sarà stato al tempo del Palladio sudetto. L'elevazione poi è stata combinata dall'idee che ne danno tutti e due, la quale specialmente nella parte di mezzo è conforme a quanto si ravvisa nello stato presente dell'edifizio, benché rovinosissimo: i nicchioni del corpo di mezzo avevano la volta ornata di una gran conchiglia di stucco. Nel mezzo si osserva mezzo rovinata anch'ella una pessima fontana, lavoro di moderna mano a dieci angoli taglienti per ribattere alle dieci nicchie».

[123] cfr. p. 73, riguardo alla tav. I che «è tolta dal ridetto Giuliano da Sangallo che sembra aver veduta una gran parte di tale edificio, e riportata nel secondo tomo delle memorie delle belle arti…la tav. II. mostra secondo le osservazioni del Desgodez una porzione della pianta semicircolare del secondo piano…».

[124] cfr. p. 74: «esso è altresì di quei che Vitruvio chiama prostili, perché le colonne che formano l'ala del Tempio sono incastrate la metà nel muro; cosa per sé disgustosa, e che rende l'architettura di bassorilievo»; cfr. anche nota 1: «Or lo stile della fabrica, e la vicinanza del Tevere non ne giustificano abbastanza il nome?».

[125] cfr. p. 80: «Tale è l'ultima denominazione data a questo Tempio dal Piranesi, la quale per altro non è niente più sicura delle altre che prima gli si diedero di Bacco, e delle Camene».

[126] cfr. p. 81: Palladio vide disfare il portico del tempio, portico che egli riconobbe di peperino: «nel mezzo di esso alla lett. A egli colloca la Statua equestre di M. Aurelio, quella medesima di bronzo che ora ammirasi sul Campidoglio.».

[127] cfr. p. 86: «Si osserva in questa I. tavola la pianta del più maestoso, del più grande, e del più conservato de' Tempj circolari antichi chiamato il Panteon. Quanto si è finora scritto dagli eruditi sull'origine, destinazione, restauri di questa fabrica, sulle cariatidi siracusane, su i bronzi ed altri suoi ornamenti non giunge, né può giungere a soddisfare il genio di quei curiosi che anche nell'antiquaria esiggono l'evidenza, o l'evidente

probabilità. Giunti ormai alle ultime pagine di quest'opera troviamo impossibile il diffonderci nell'erudizione, come dovrebbesi: ma lo faranno pienamente alcuni letterati, i quali sappiamo che stanno attualmente preparando de' materiali per dare su questa singolar fabrica un volume. »; cfr. anche p. 91 dove dell'attico si dice: «compartito alla maniera di qualche suo antico restauro poco lodevole.».

[128] cfr. p. 7: «la pianta favoritaci dall'abil uomo Sig. Tommaso Zappati, Architetto Camerale, nella quale vi è la numerazione delle principali fabriche».

[129] L'articolo è inserito nella classe «Scultura» invece che in quella «Architettura»; cfr. inoltre p. 53: «Finalmente non debbo lasciar di osservare come di tal colonnato abbiamo riportato un molto simile schema all'anno 1785 di questi monumenti, dal Panvinio e dal Bianchini accennato, ma assai meglio riconosciuto dall'abbate Rancoureil negli Orti Spada sul Palatino in occasione del suo celebre scavo. Ivi pure si vede un egual peristilio, o sia cortile, circondato non da due, ma da tutti e quattro i lati da colonne isolate; il quale, di più, mette anch'esso a saloni ottogoni di capricciosa struttura, quelli medesimi, che permeabili sono ancora, buona grazia di quel Francese cavatore, erudito, e benemerito dell'Architettura».

[130] «Piet. Holl. dis.»; «Gio. Bruni inc.».

[131] «Piet. Holl. dis.»; «Gio. Bruni inc.».

[132] «Micinelli dis.»; «Gio. Bruni inc.».

[133] cfr. p. 68: «bigliettino scrittovi sopra dell'eruditissimo Monsig. Ennio Visconti e diretto al Signor Jenkins», datato al «II settembre 1784». L'interpretazione parte da un assunto di Winckelmann, citando la traduzione omerica (Il. V. 835 sg.) di Alexander Pope.

[134] L'oggetto fu rinvenuto «in uno scavo da lui fatto l'anno scorso ne' suoi poderi presso Castel Nuovo di Porto»: MAI 1785, p. 17.

[135] cfr. "interventi di altri autori" s.v., nr. 4.

[136] «Benedetti inc.».

[137] cfr. MAI 1785, p. 70: «…appartiene al Sig. Dott. Giraldi Antiquario di sua maestà danese…insieme con altre erudite gemme»

[138] cfr. "interventi di altri autori" s.v., nr. 5.

[139] cfr. MAI 1786, p. 69: «egli è per attestato del Sig. Pikler lavorato tutto *a punta*: cosa rimarchevole, e perciò degno di ornare in Pietroburgo il Museo gemmario di quella incomparabile Sovrana Caterina Seconda».

[140] cfr. Petrini 1795, pp. 287-288: «*Anno di Cristo 1785*. E dal Pubblico, e dai Privati furono in quest'anno fatte in Palestrina grandissime feste per essere stato nel giorno decimoquarto di febbraio da un Pontefice, che nulla brama più che esaltar la virtù, promosso alla Sagra Porpora Monsignor Francesco Carrara Patrizio Bergamasco, che fin dalla sua prima gioventù, cioè fin dall'anno 1747, fu, attesi i meriti, che fin d'allora in lui tralucevano, aggregato alla nostra primaria Cittadinanza. *Anno di Cristo 1786*. Nel sito, ove noi crediamo che fosse la Villa della Famiglia Claudia, prese in quest'anno Cesare mio fratello a fare uno scavo non tanto per la speranza di ritrovare preziose anticaglie, quanto a fine di provedere materiali per una fabbrica; e la sorte fecegli dopo pochi giorni di lavoro scoprire due bellissimi Camei di fondo cristallino, e rilievo bianco, l'uno rappresentante una Medusa, l'altro una Livia; né tardarono molto a scoprirsi due Sardoniche di forma ovale, e di grandezza sufficiente per formare una tabacchiera, con una Corniola anulare grande, ove è incisa una Baccante : cose tutte di sommo valore, di cui, trasportato dal suo nobile genio, bramò fare acquisto l'Eminentissimo Braschi Onesti. Proseguendo poi il cavo si rinvenne una cassa di peperino, ove era chiuso un cadavere con entro una cista mistica di metallo, e la sua patena: monumento, ch'è passato in mano all'erudito Monsignor Casali, che lo ha pubblicato esattamente inciso in rame: si rinvenne un orologio antico di marmo: un rosone…una testa di donna giovine di ottima maniera: pezzi di condotti di piombo con varie iscrizioni: pavimenti nobili, ed altri avanzi magnifici di fabbrica signorile (alla nota a: è citato l'articolo MAI 1787)».

[141] cfr. MAI 1787, p. 7: «merita intanto la Medusa Petrini di essere aggiunta all'albo delle più belle cognite, cioè alla celebre del Real Museo Farnese a Napoli, alle due del Museo Strozzi, ed a quella in rilievo ultimamente acquistata dall'Emo Braschi Onesti, posseduta in prima da' Signori Fratelli Visconti».

[142] cfr. MAI 1788, p. 90: «quando dunque il genio magnifico dell'Immortal Pio Sesto, mercé la vigilanza dell'Emo Pallotta Protesoriere Generale, ordinò il proseguimento degli scavi Castronovani alla Chiaruccia presso Civita Vecchia, dopo aver ritrovato una raccolta d'insigni iscrizioni illustranti quel luogo, dopo aver cavato dal sen della terra una ricca unione di buone scolture e di erme iscritte, oltre anche una quantità di mischi, si rinvenne nascosa nell'angolo di una fabrica una cassettina di legno, che il lasso del tempo avea cangiata in poca polvere lasciandone soltanto gli avanzi della serratura di metallo e delle varie fortezze che la cingevano. Sotto di queste furono ritrovate 122. Medaglie di oro che incominciando da Nerone venivano a darci le immagini di varie persone auguste fino ad Adriano».

[143] cfr. MAI 1805, p. 37: la gemma è inserita nella classe «Scultura» invece che in quella della «Incisione». Per l'articolo si veda l'indice "interventi di altri autori" 14, nr. 1.

[144] La tavola reca la didascalia con il luogo di ritrovamento, ma non il numero di serie.
[145] cfr. "Interventi di altri autori" 9, nr. 1.
[146] Questa e le seguenti sei iscrizioni sono allegate all'articolo sul *Cippo funerario* (MAI 1787, pp. 84-85, Nov., t. III) senza che ci sia alcuna ragione contenutistica o di contesto ad accomunarli.
[147] cfr. MAI 1787, p. 87: «ne' grandi scavi fatti nella Villa Pinciana per formare uno stagno in mezzo a cui sorge il tempio d'Esculapio..si sono trovati de' frammenti d'antichità, una testa, molti marmi, e ruderi di diversi sepolcri, di alcuni de' quali rimangono de' grandiosi basamenti. Ciò può dare qualche pelo alla opinione del Cav. Gioambattista Piranesi circa la via Flaminia, ch'egli ha creduto che piegasse dopo il ponte Milvio verso la Porta Pinciana».
[148] cfr. MAI 1788, p. 48: «da alcune schede ricavasi la seguente».
[149] cfr. "Interventi di altri autori" nn. 10-11.
[150] cfr. MAI 1784, pp. 32-33, per considerazioni di carattere generale sul mosaico.
[151] Vernazza 1722 - Roma 1784. Sui Visconti, Gallo 1991, pp. 48-59; Gallo 1994, p. 77-90 (per Giovanni Battista, in part. p. 48).
[152] Roma 1751 – Parigi 1818, per una bibliografia aggiornata su di lui si veda la voce on-line curata da Daniela Gallo per l'INHA di Parigi: http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/visconti-ennio-quirino.html.
[153] cfr. MAI 1784, p. 68: «gradirà il publico di leggere un bigliettino scrittovi sopra dell'eruditissimo Monsig. Ennio Visconti, e diretto al Signor Jenkins invidiabile possessore di detto intaglio».
[154] cfr. MAI 1785, p. 19: «in un biglietto al Sig. Abate Paolo Angelini».
[155] cfr. MAI 1786, p. 22: «Biglietto del ch. Ab. Ennio Quirino Visconti al ch. Sig. Ab. Gio. Cristofano Amaduzzi, dalla Biblioteca Chigi li 10. Aprile 1786».
[156] 1757-1835; cfr. MAI 1805, p. 18: «destinato da N. S. Papa Pio Settimo ad interpretare col Sig. Giuseppe Petrini Direttore de' Cavamenti Pontificj gli oggetti d'antichità, che ne' medesimi si ritrovano». Alcune notazioni su Alessandro Visconti sono inoltre contenute in Gallo 1991, pp. 52, 57 e nota 54; A. Milanese, *Pierre-Louis-Jean-Casimir duc de Blacas (1771-1839), collectioneur et mécène entre Florence, Rome, Naples et Paris*, in *Collections et marché de l'art en France. 1789-1848* (Atti del Colloquio Internazionale, Paris, Institut National d'Histoire de l'art, 4-6 dicembre 2003), Rennes 2005, p. 335.
[157] Deskfor, Scozia 1732 - Roma 1809, cfr.: Ingamells 1997, pp. 679-682.
[158] Sant'Arcangelo di Romagna, 1742 - Parigi, 1815; cfr. *Marini* 2015.
[159] cfr. MAI 1786, p. 86: «Lettera del Sig. Ab. Gaetano Marini all'Autore di quest'Opera».
[160] Livorno 1720 - Cortona 1810; cfr. Volpi 1982, pp. 487-489.
[161] cfr. MAI 1787, p. 10: «Lettera del Sig. Avvocato Lodovico Coltellini Cortonese al Sig. Abate Domenico Sestini».
[162] Ragnit 1719 - Roma 1793, cfr. Frank 2001, pp. 87-95; Frank 2013, pp. 182 - 201.
[163] 1741 - Chaulnes 1792, cfr. capitolo II.
[164] Clemente Biagi (Cremona 1740- Milano 1803), cfr. Pignatelli 1967, pp. 825-826.
[165] cfr. MAI 1787, p. 68: «Lettera del Chiarissimo P. Lettor Biagi al Ch. Sig. Ab. Gaetano Marini».
[166] Professore di botanica presso l'Archiginnasio della Sapienza, cfr. Odescalchi 1806, p. 5.
[167] cfr. MAI 1784, pp. 15-17: «Lettera del Sig. Dottore Niccola Martelli a S. E. Il Sig. Principe D. Sigismondo Chigi (Roma, 18 Gennaro 1784)».
[168] Su Sigismondo Chigi Albani della Rovere, IV principe di Farnese (Roma 1736 – Padova 1793), cfr. da ultima, Caracciolo 2001, pp 101-121.
[169] «Risposta di S. E. il Sig. Principe Chigi al detto Sig. Dottor Martelli»
[170] MAI 1784, p. 17: «Lettera scritta su di esso da un Anonimo al Sig. Avvocato Fea, Commissario delle Antichità»
[171] Barbuñales 1730 - Parigi 1804; cfr. Cacciotti 1992, pp. 179-221; Ead. 1993, pp. 1-54; Elvira 1993, pp. 125-151; Elvira Barba 2014, pp. 121-148.
[172] Mario Compagnoni Marefoschi (Macerata 1714- Roma 1780). Marefoschi intraprese a partire dal 1777 l'ultima grossa impresa di scavo del XVIII secolo nella Villa Adriana, in collaborazione con il Conte Centini, cfr. Papini 2000, p. 27.
[173] cfr. Buonocore 1996.
[174] cfr. Cacciotti 2000b, pp. 35-52; Parlasca 2007, pp. 199-207.
[175] cfr. Cianferoni - Pini 2016.
[176] Gustavo III di Svezia (Stoccolma 1746-1792). Sul ciclo delle Muse e le vicende connesse: cfr. Pietrangeli 1961, pp. 15-21; Leander Touati 1998; Piva 2007, pp. 114-120.
[177] cfr. Lanciani 2000, p. 104.

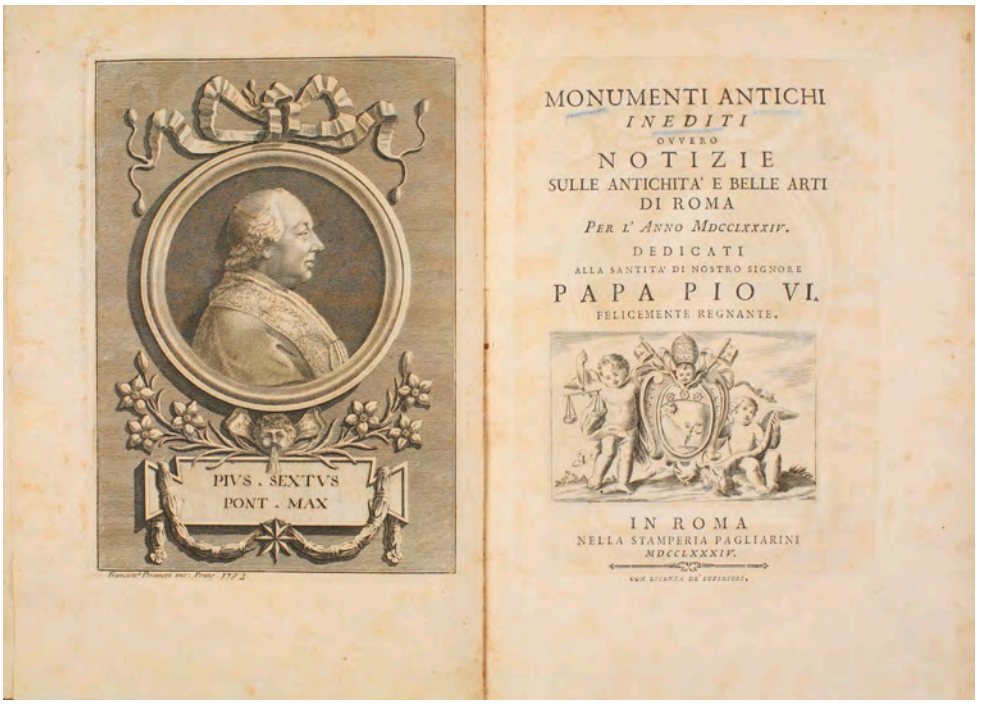
[178] cfr., da ultimi, Donati - Casadio Donati 2009; *Pacetti* 2011 con amplia bibliografia precedente.
[179] Cesena 1745 - Roma 1816, cfr. Papini 2000, pp. 3-11.
[180] cfr. Spinola 1995; Fox 1996, pp. 159-213.
[181] cfr. *Borgia* 2001a; *Borgia* 2001b; Rossi Pinelli 2012, pp. 205-213.
[182] Parigi 1754-1818, cfr. Dufourny 1991; Raspi Serra 2008, pp. 51-59.
[183] cfr. Cesareo 2009, pp. 221-250; Coen 2010, pp 281-287.
[184] cfr. Gasparri 2007, pp. 73-87; *Forschungen* 1989-1998.
[185] Stanislao II Augusto Poniatowski (Voucyn 1732 – San Pietroburgo 1798), cfr.: Wazbiński 1992, pp. 223-232; Rambach 2014.
[186] cfr. *Rondinini* 2011 con bibliografia precedente.
[187] Stanisław Kostka Potocki (Lublino 1755- Wilanów 1821), cfr.*:* Cesarano 2005, pp. 83-112; Kwiatkowska 2006, pp. 101-114; Miziołek 2010, pp. 223-245.
[188] cfr. *Farnese* 2007; *Farnese* 2009a; *Farnese* 2009b; *Farnese* 2010.
[189] Franz I di Erbach-Erbach (1754-1823), cfr. Fittschen 1977; Heenes 1998, part. pp. 10-15; Maderna 2014.
[190] Conte Moritz von Fries (Vienna 1777 - Parigi 1826); sulla sua collezione cfr. Bernhard-Walcher 1996, pp. 162-182.
[191] *Bonaparte* 1995; *Bonaparte* 2004*; Bonaparte* 2010.
[192] Frederick Augustus Hervey, quarto conte di Bristol e vescovo anglicano di Derry (Suffolk, 1730 – Albano 1803): cfr. Grandesso 2012, pp. 117-126.
[193] Palma 1725 - Venezia 1797. Nel 1763 Giacomo Nani raggiunse Corfù dalle Puglie dopo un viaggio attraverso l'Italia insieme agli scienziati Giacomo Marescotti e Guido Vio grazie al quale accrebbe il museo archeologico e la biblioteca della famiglia. La tessera ospitale fu acquistata appunto a Corfù: cfr. Del Negro 2012, pp. 698-703.
[194] cfr. p. 86: «trovata in *Monte Secco* (dove resta ancora) nel territorio di Velletri, in un terreno della casa Ginnetti».
[195] cfr. p. 87: rinvenuta a Velletri, in contrada Morici.
[196] cfr. p. 8: rinvenuta nel 1785, nel territorio di Fara.
[197] cfr. p. 47: rinvenuta nel 1782 ad Otricoli, presso le Terme Jemali.
[198] cfr. p. 47: rinvenuta nel 1782 ad Otricoli, presso le Terme Jemali.
[199] cfr. p. 54: in un piedistallo nel Borgo d'Otricoli.
[200] cfr. p. 55: «Chiesa della Madonna di S. Polo, per la strada di Narni fuori d'Otricoli dove si fece la scoperta del Tempio e ritrovate 24. Statue».
[201] cfr. p. 56: «Cippo avanti il Portico della Chiesa Colleggiata d'Otricoli».
[202] cfr. p. 56: «sulle mura della facciata della Casa Genuense in Otricoli verso la strada Romana».
[203] Prisco 1995, pp. 28-39; Vaughan 1991, pp. 183-197; Androsov 2013, pp. 328-337; Rotili 2013, pp. 336-341.
[204] cfr. Piva 2007, pp. 243-301.
[205] cfr. Piva 2007, pp. 1-2, 20, 32, 45, 48, 53, 59, 64, 66, 78, 80, 94, 97, 162-168, 183-187, 214-215, 232-237.
[206] *Ibid*., pp. 22, 25, 106, 118, 159, 231, 244, 249-250, 252, 257, 259, 269.
[207] cfr. MAI 1805, p. 58: «fu ritrovato questo bel Giove dal fu Tomaso Jenkins nella villa Barberini a Castel Gandolfo creduta dagli Antiquarj la villa di Domiziano».
[208] L'autobiografia venne pubblicata anche postuma in prefazione al I tomo delle *Lezioni* 1838, pp. XIX-XLIII.
[209] Frank-Widholz 2012, p. 123 nota 46.
[210] Frank-Widholz 2012, pp. 130-131 n. 4.
[211] cfr. Frank-Widholz 2012, pp. 112-113 figg. 8-9 a-b.
[212] Frank-Widholz p. 148, n. 18.
[213] Frank-Widholz pp. 154-157, part. p. 157.
[214] Rolfi Ozvald 2012a, p. 279, n. 1.
[215] Rolfi Ozvald 2012a, p. 279-281, n. 2.
[216] Rolfi Ozvald 2012a, p. 281 n. 3.
[217] Rolfi Ozvald 2012a, p. 281, n. 4.
[218] Rolfi Ozvald 2012a, pp. 281-282, n. 5.
[219] Rolfi Ozvald 2012a, p. 282, n. 6.
[220] L'avviso, non firmato né datato, circolò tra la fine del 1784 e l'inizio del 1785; è di G. A. Guattani, perché al bordo sul margine del foglio manoscritto G. C. Amaduzzi annotò: «Autore di quest'opera, che cessò coll'anno 1789., fu l'Abate Giuseppe Ant. Guattani Romano», cfr. Rolfi Ozvald 2012a, pp. 285-286.

APPENDICE ICONOGRAFICA

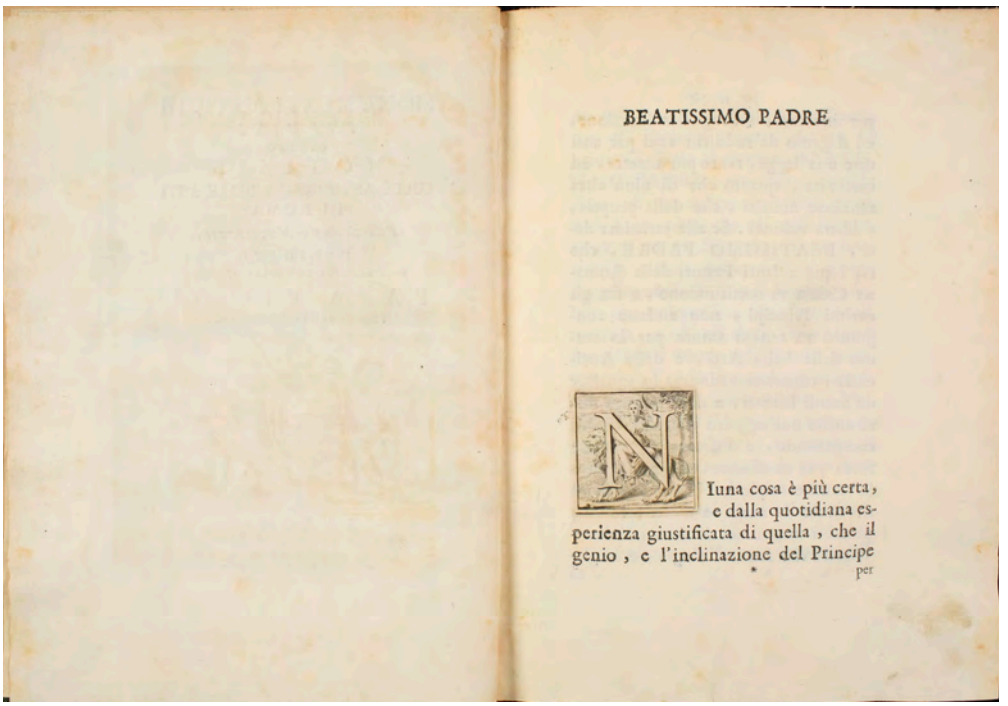
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1784



Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1784

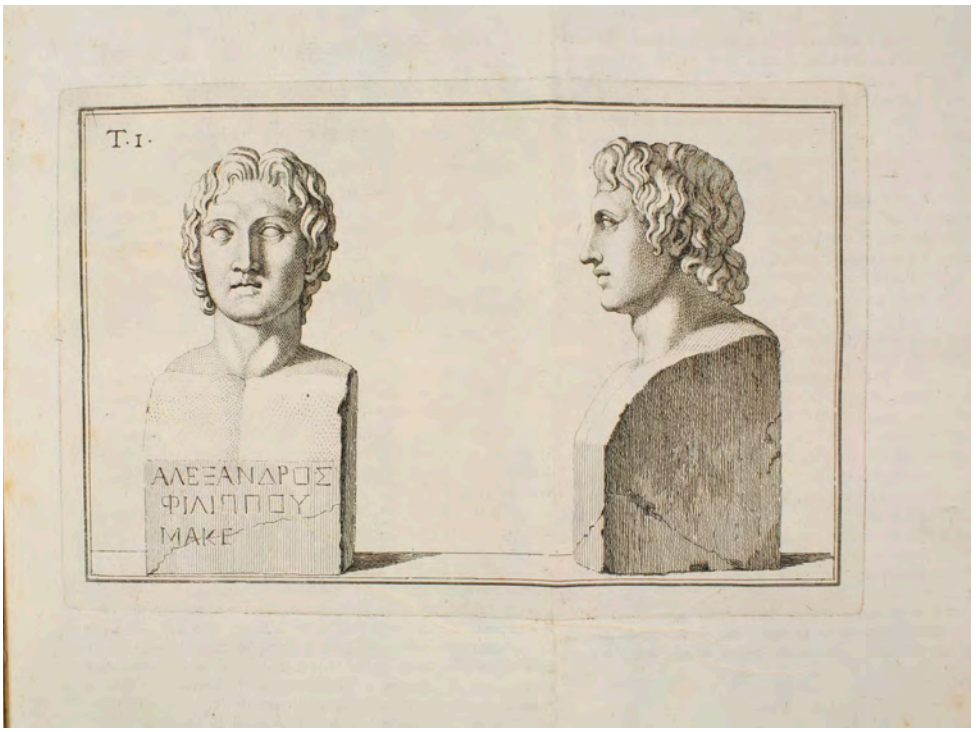


Frontespizio con la dedica al Pontefice Pio VI



Esordio della dedica al Pontefice con vignetta della lettera capitale
(Donna con tamburello seduta su leone)

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1784

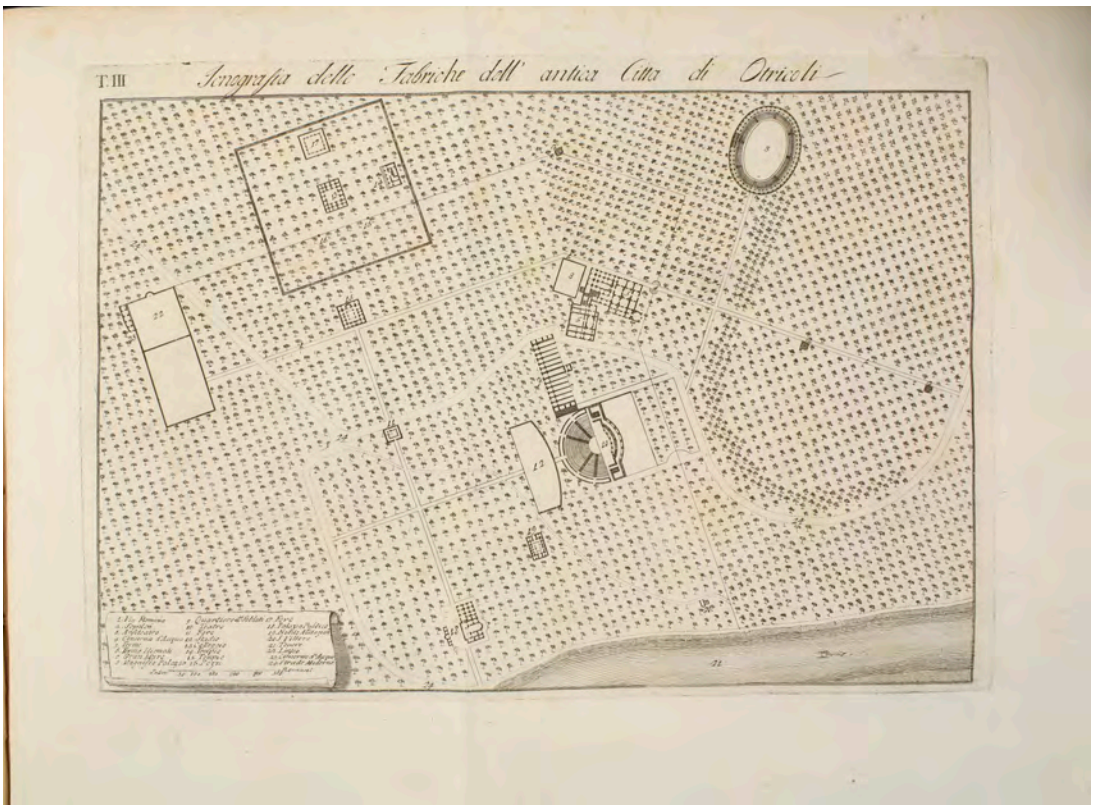


1.Erma di Alessandro; Nicola de Azara; 1779, Tivoli 'li Pisoni'



2. Statua giacente creduta di Endimione; Marefoschi; 1783, Villa Adriana

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1784



3. Pianta generale degli edifizi antichi scoperti nello scavo Pontificio di Otricoli.

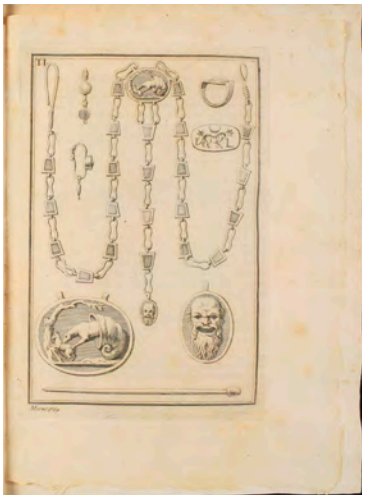


4. Statua di un Discobolo; Palazzo Massimi alle Colonne; Villa Palombara

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1784

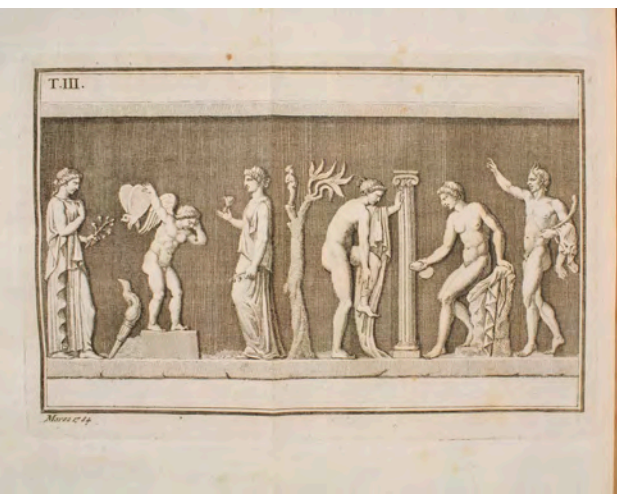


5. Testa di Iole, in figulina; Sigismondo Chigi; Porcigliano



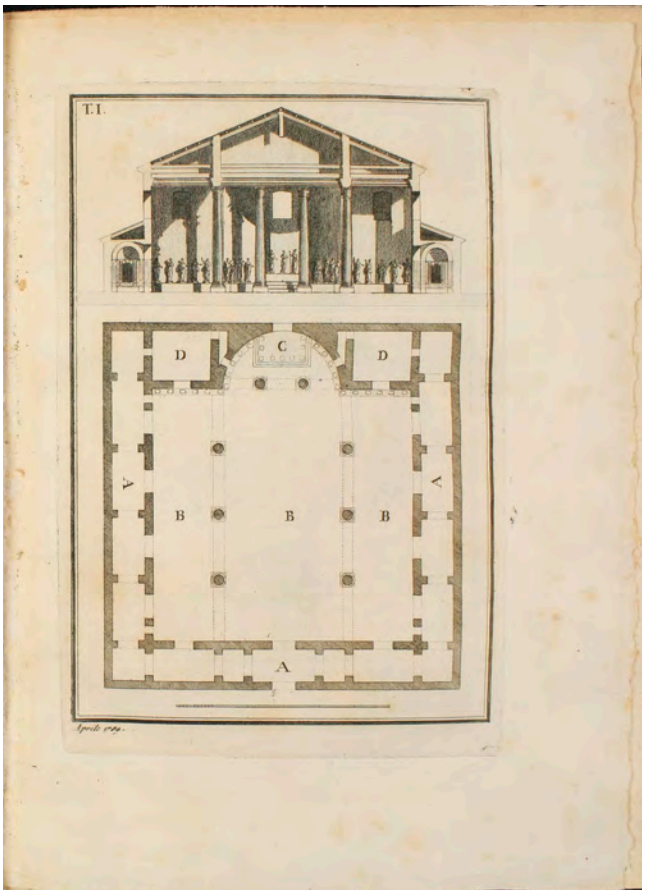
7. Golino antico; Conte Carlo de Luca; da un sarcofago fuori porta S. Lorenzo



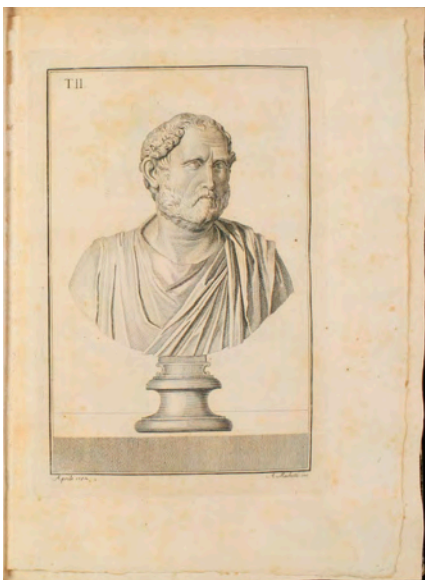


8. Vaso cinerario con esequie di fanciulla; Sigismondo Chigi; Porcigliano

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1784



9. Tempio, o Basilica in Otricoli



10. Busto di Antonino; Sigismondo Chigi; Porcigliano



11. Busto di Faustina; Sigismondo Chigi; Porcigliano

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1784



12. Statua di Britannico in forma di Bacco; Nicola de Azara; 1779, Tivoli 'li Pisoni'



13. Erma di filosofo; Nicola de Azara; 1779, Tivoli 'li Pisoni'

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1784



14. Mosaico antico; Basilica di S. M. in Trastevere



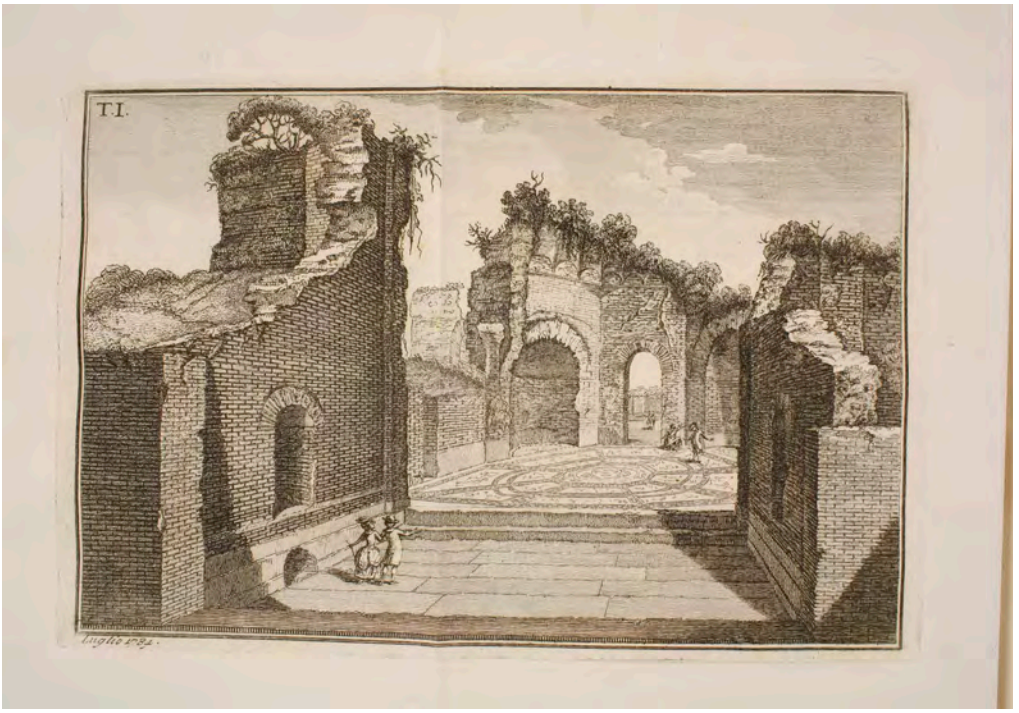


15. Bassorilievo della Galleria di Firenze prima in Villa Medici esprimente l'intera vita di un Romano in 2 tavole

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1784



16. Statua di Apollo Citaredo o Musagete; Gustavo III di Svezia

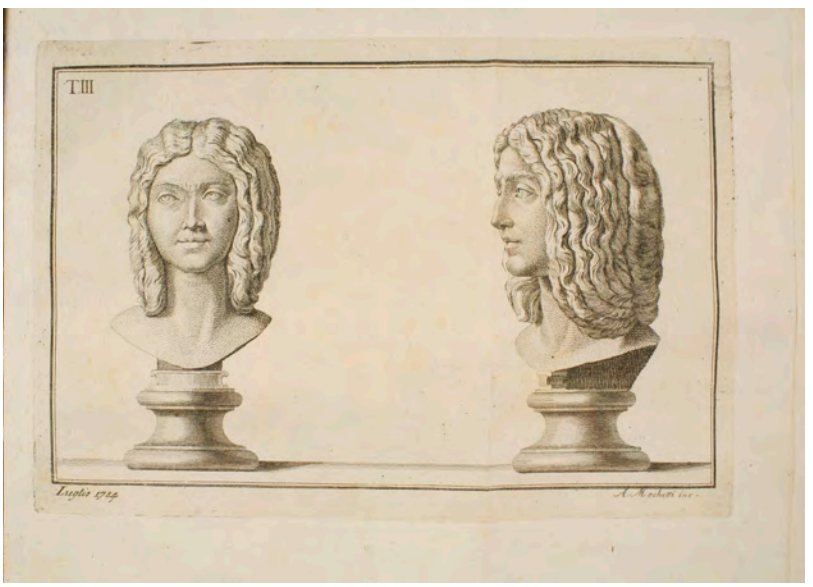


17. Architettura con mosaico in Otricoli

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1784



18. Busto di Filippo Seniore; Sigismondo Chigi; Porcigliano



19. Busto di Didia Clara; Sigismondo Chigi; Porcigliano

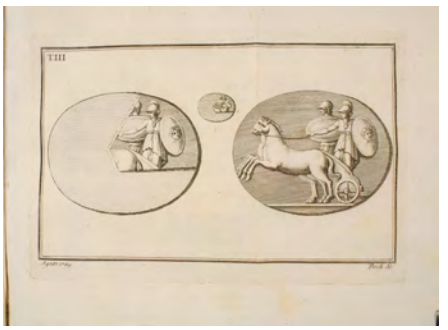
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1784



20. La Musa Clio; Gustavo III di Svezia

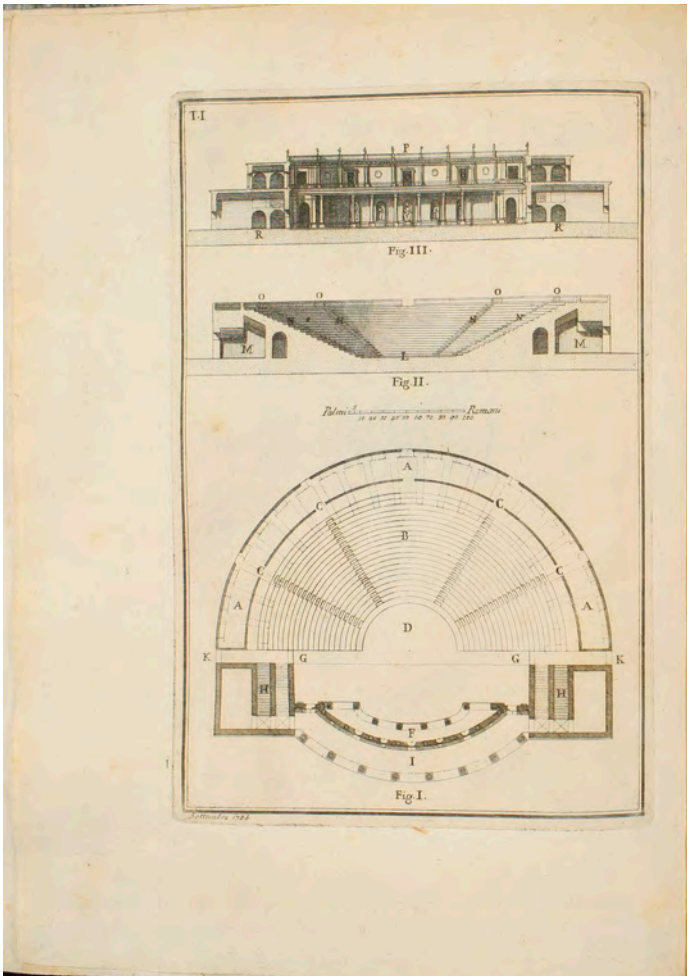


21. La Musa Euterpe; Gustavo III di Svezia



22. Intaglio antico con Pallade sul carro di Diomede; Thomas Jenkins

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1784



23. Teatro antico in Otricoli

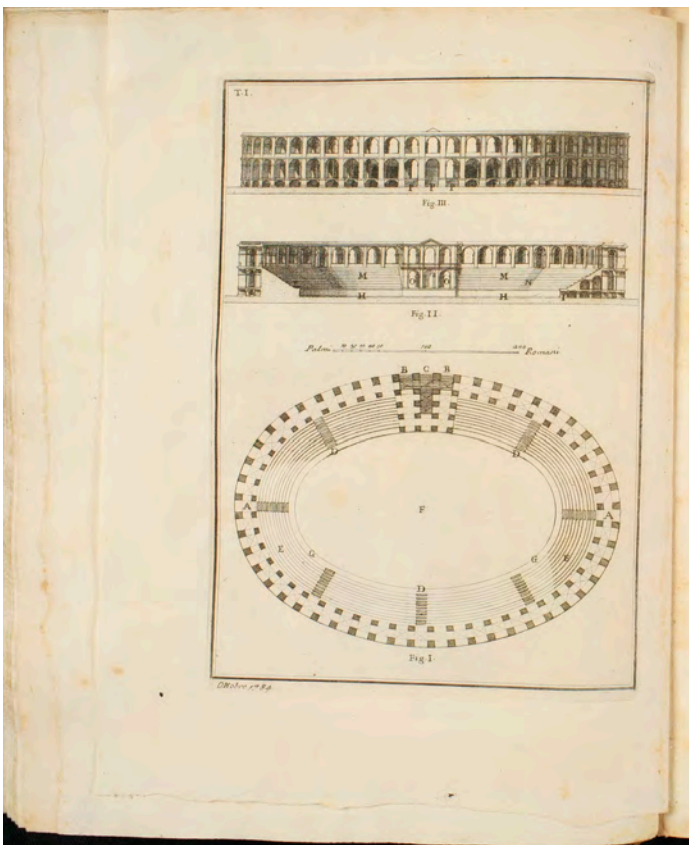


24. Testa di Paride; Sampieri; 1784, Capo di Bove

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1784



25. La Musa Talia; Gustavo III di Svezia



26. Anfiteatro Antico
in Otricoli

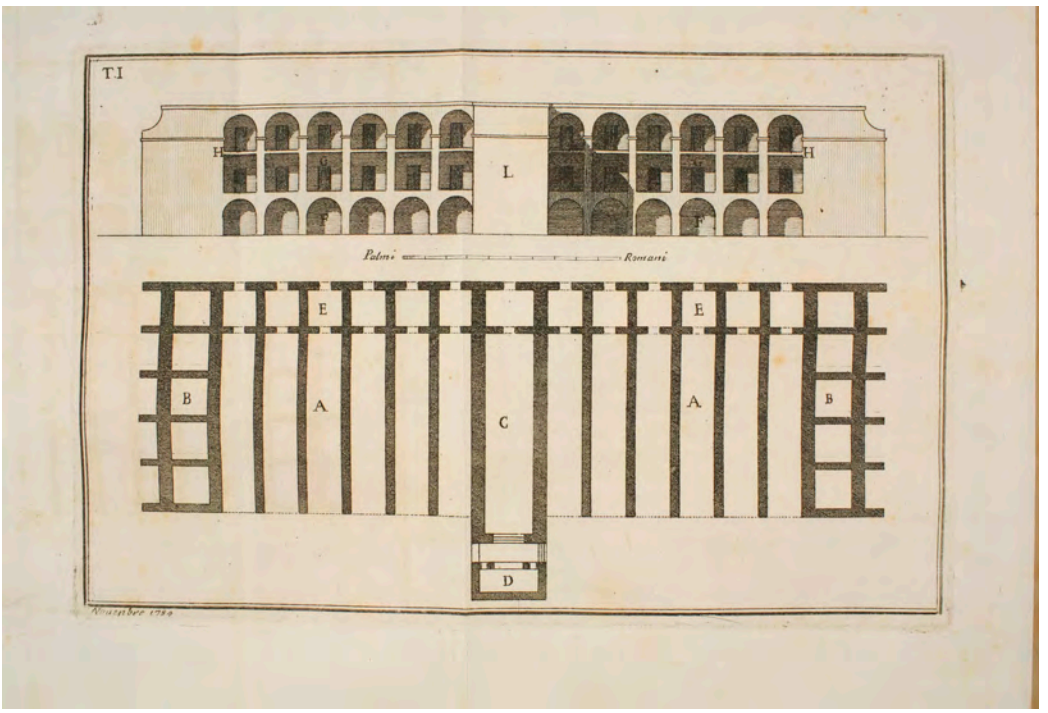
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1784



27. La Musa Melpomene; Gustavo III di Svezia



28. La Musa Tersicore; Gustavo III di Svezia



29. Alloggiamenti militari in Otricoli

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1784



30. Statua di Esculapio; Vincenzo Pacetti; Mausoleo d'Augusto



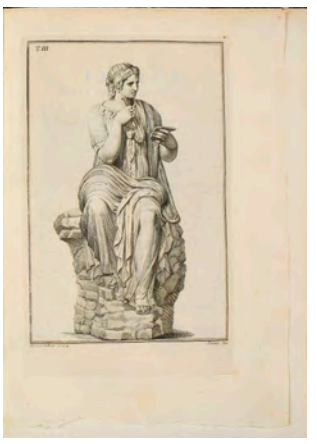
31. La Musa Erato; Gustavo III di Svezia



32. La Musa Polinnia Gustavo III di Svezia



33. La Musa Urania; Gustavo III di Svezia

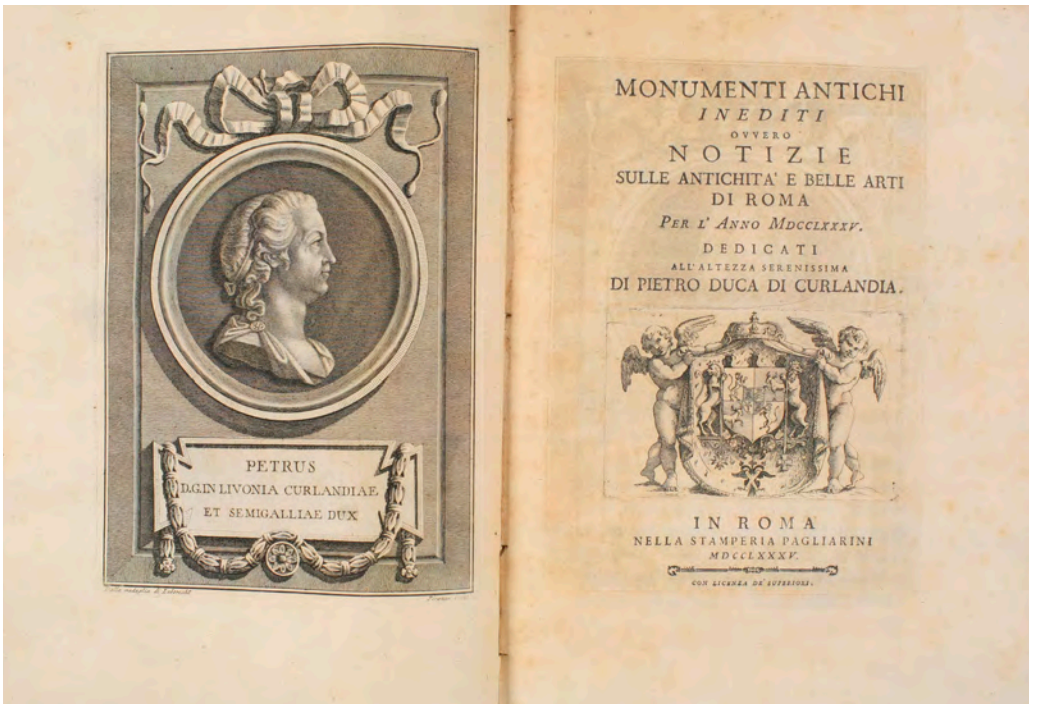


34. La Musa Calliope; Gustavo III di Svezia

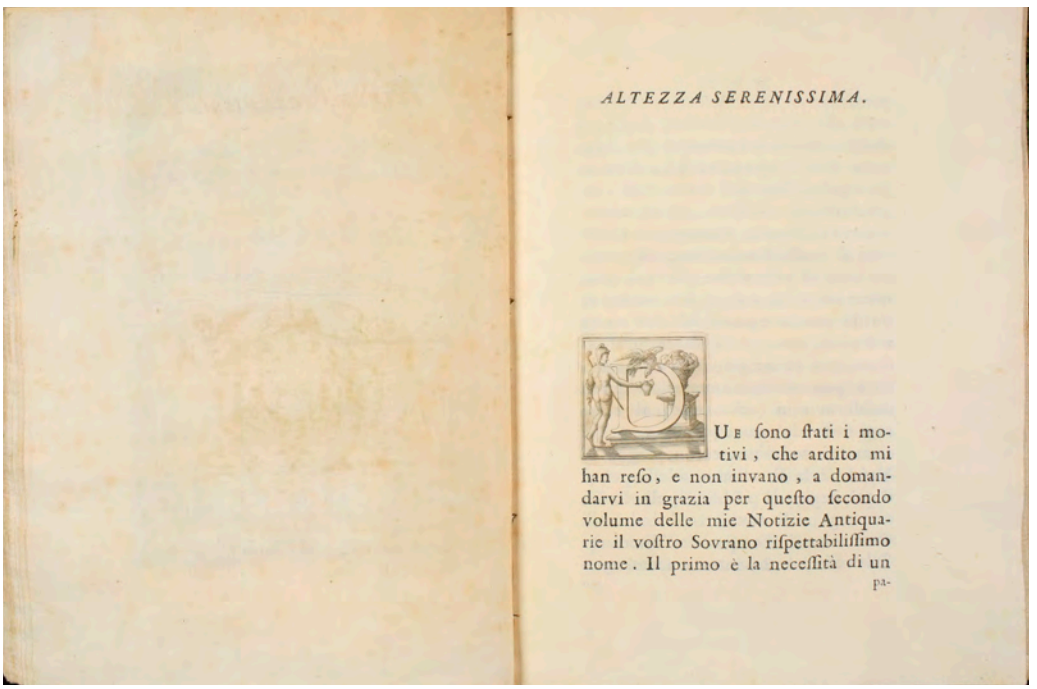
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1785



Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1785

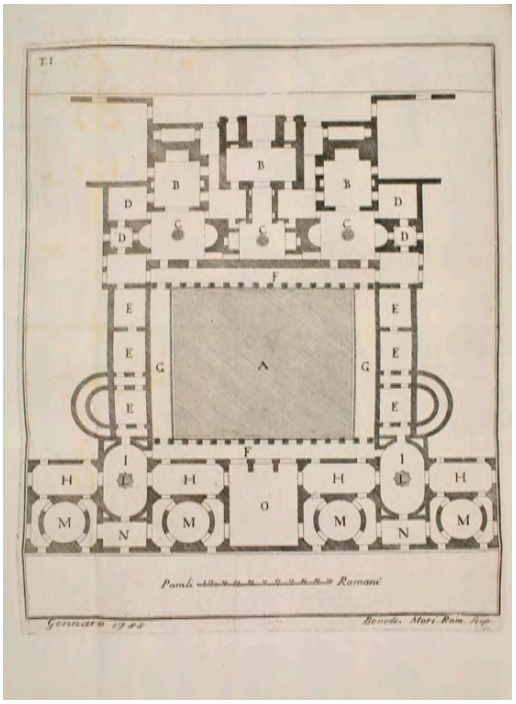


Frontespizio con la dedica al Duca di Curlandia

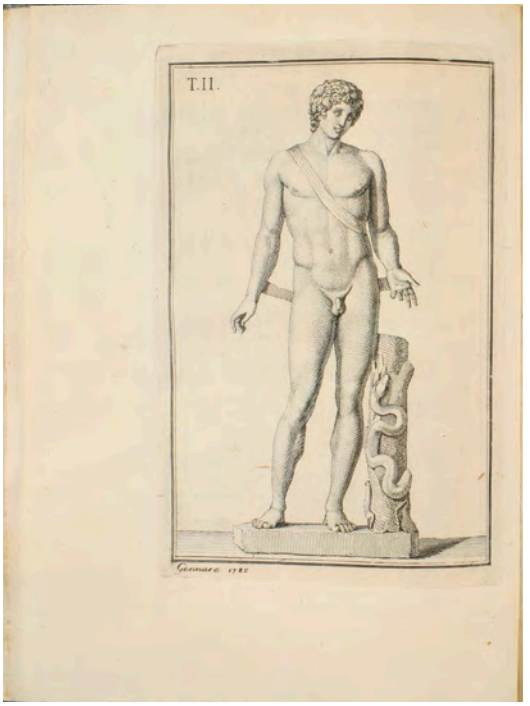


Esordio della dedica al Duca di Curlandia con vignetta della lettera capitale (Giovane Eracle che abbevera l'aquila)

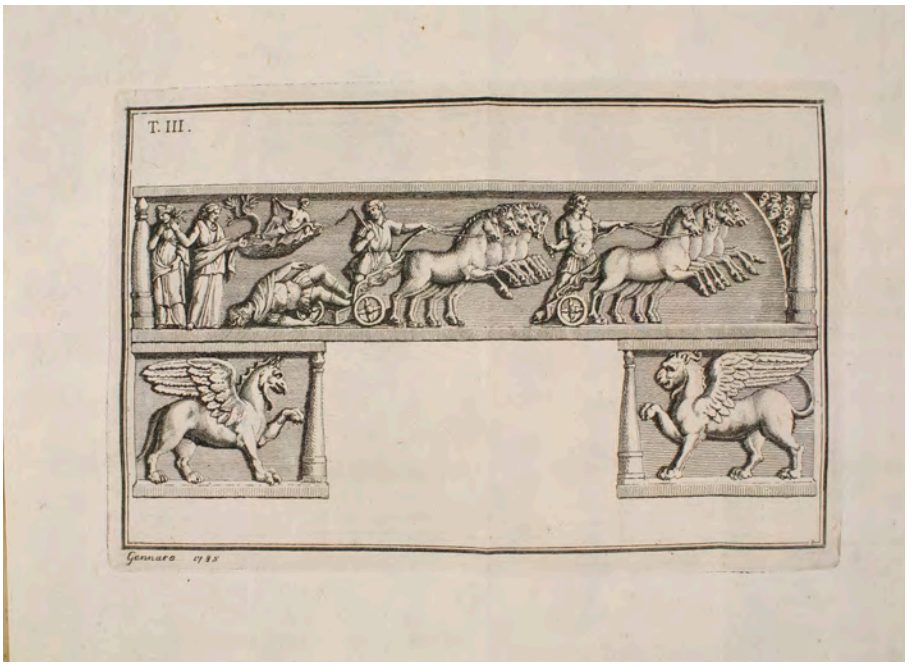
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1785



1. Pianta d'una parte dell'antico Palazzo de' Cesari sul Monte Palatino

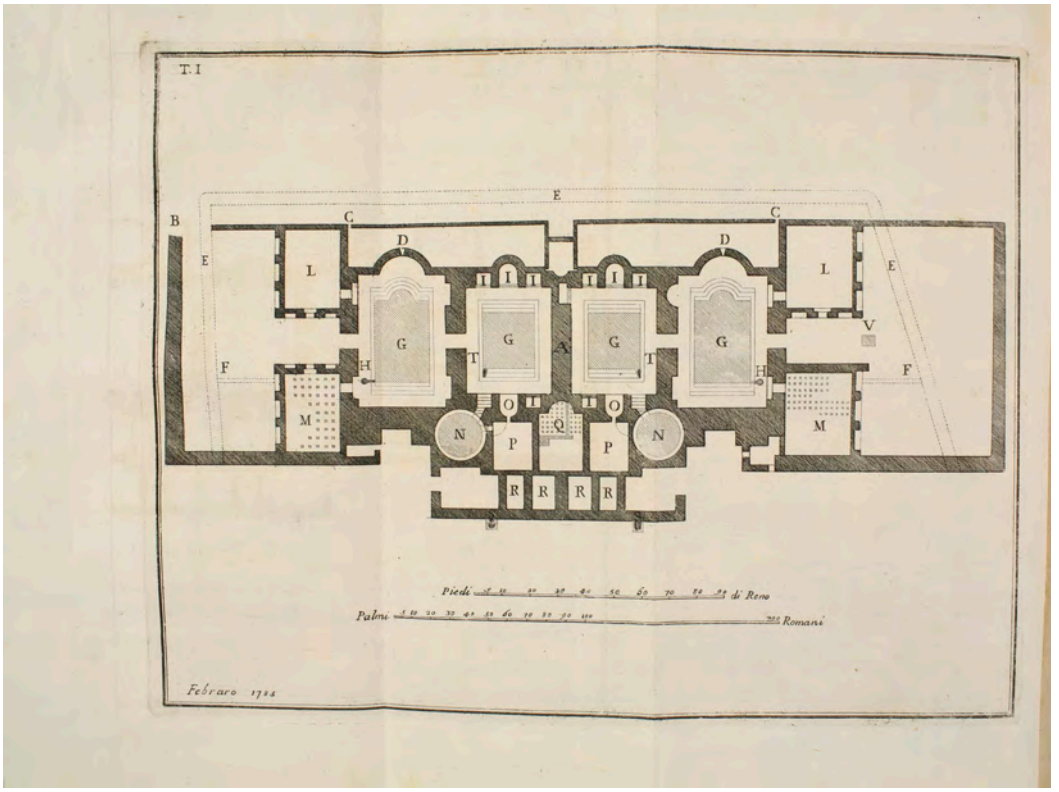


2. Nuda statua di Apollo; Sigismondo Chigi; Porcigliano

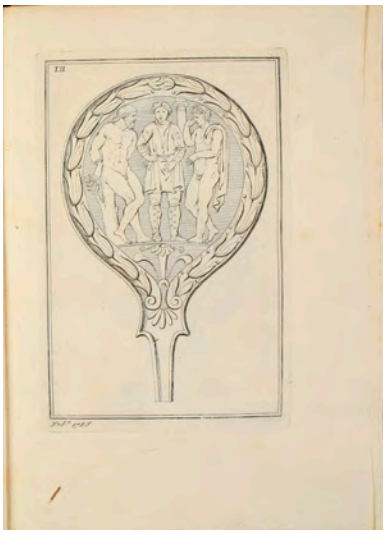


3. Urna con bassorilievo esprimente la corsa di Enomao; Luigi Braschi Onesti

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1785



4. Badenweiller, Pianta di bagni antichi

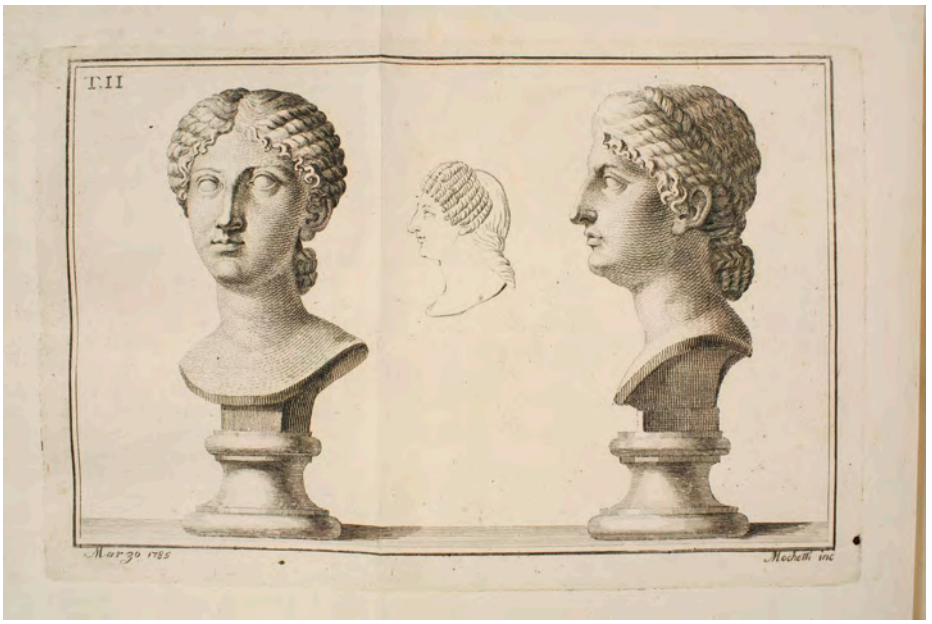


5. Patera etrusca – il supplizio di Marsia; Avv. Miselli; Castel Nuovo di Porto



6. Busto antico incognito (Domizio Enobarbo); Palazzo Altieri

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1785



7. Busto di Agrippina Giuniore; Sigismondo Chigi; Porcigliano

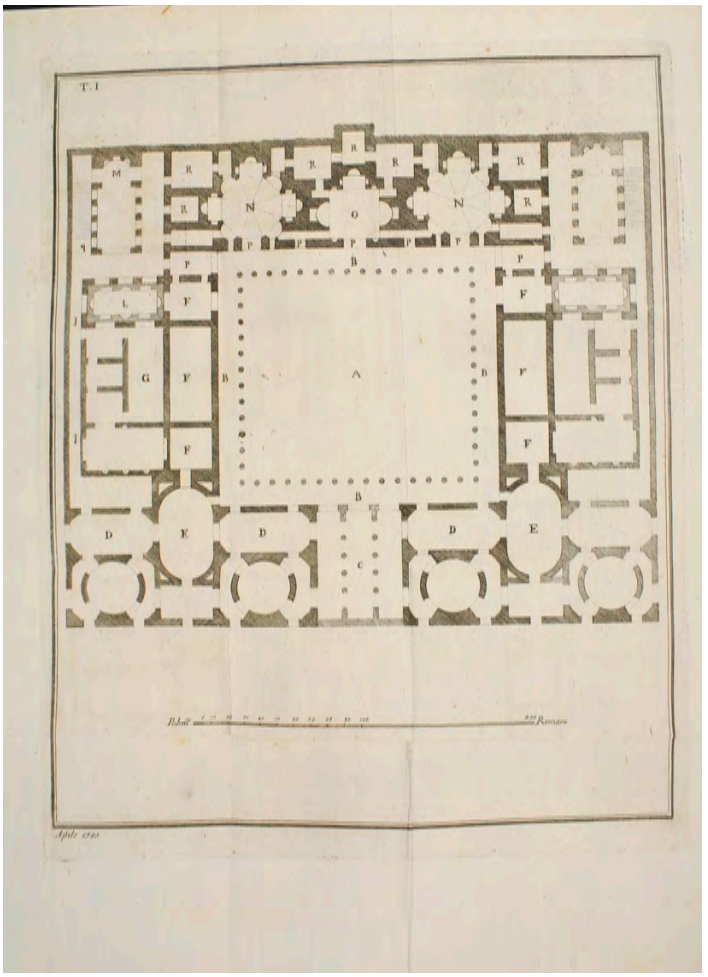


8. Cammeo con Agrippina Giuniore; Barone Gavotti



9. Statua d'Ati Sacerdote di Cibele; Palazzo Altieri

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1785

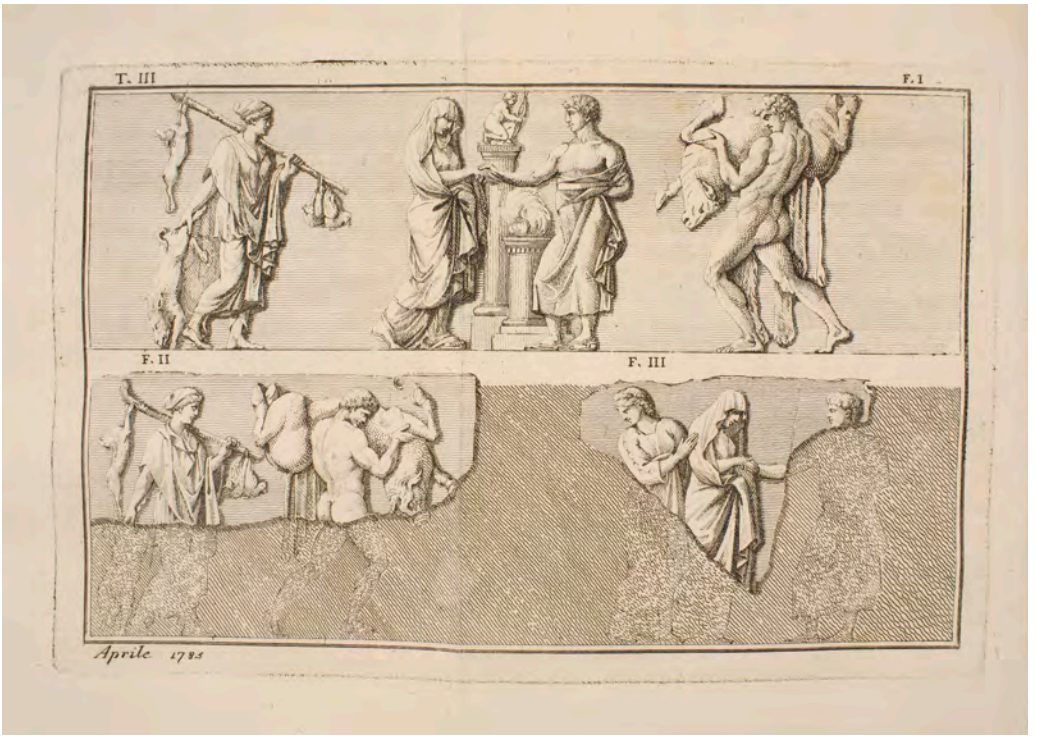


10. Pianta del piano inferiore sul Palatino, appartenente allo scavo del Rancoureil

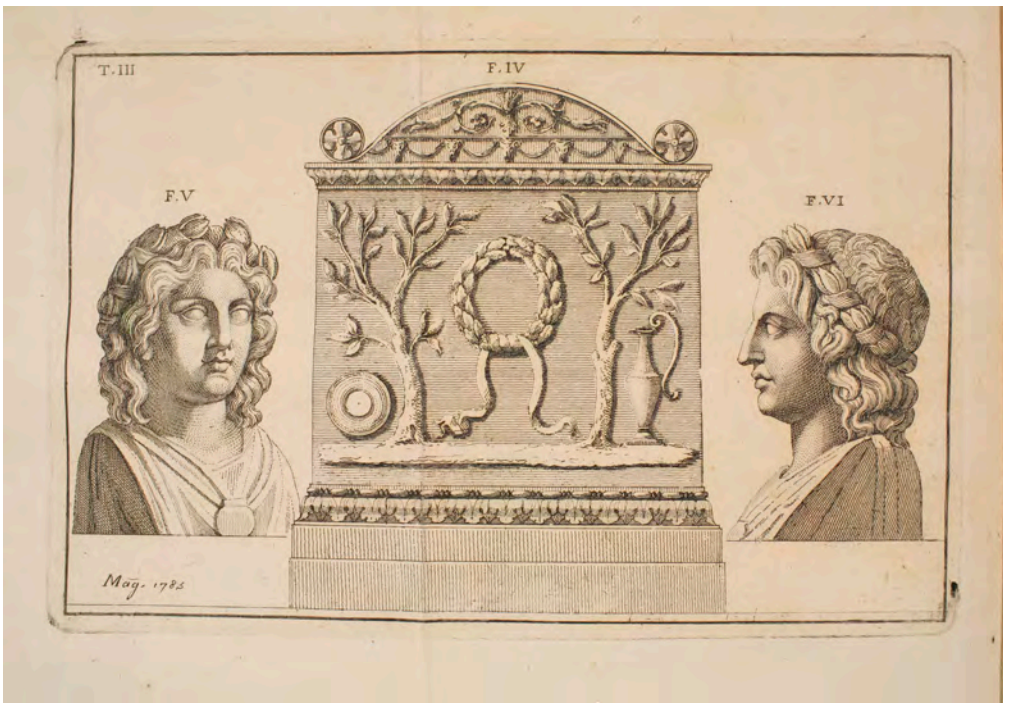


11. Calceo antico in figulina; Stefano Borgia, Museo; Velletri

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1785

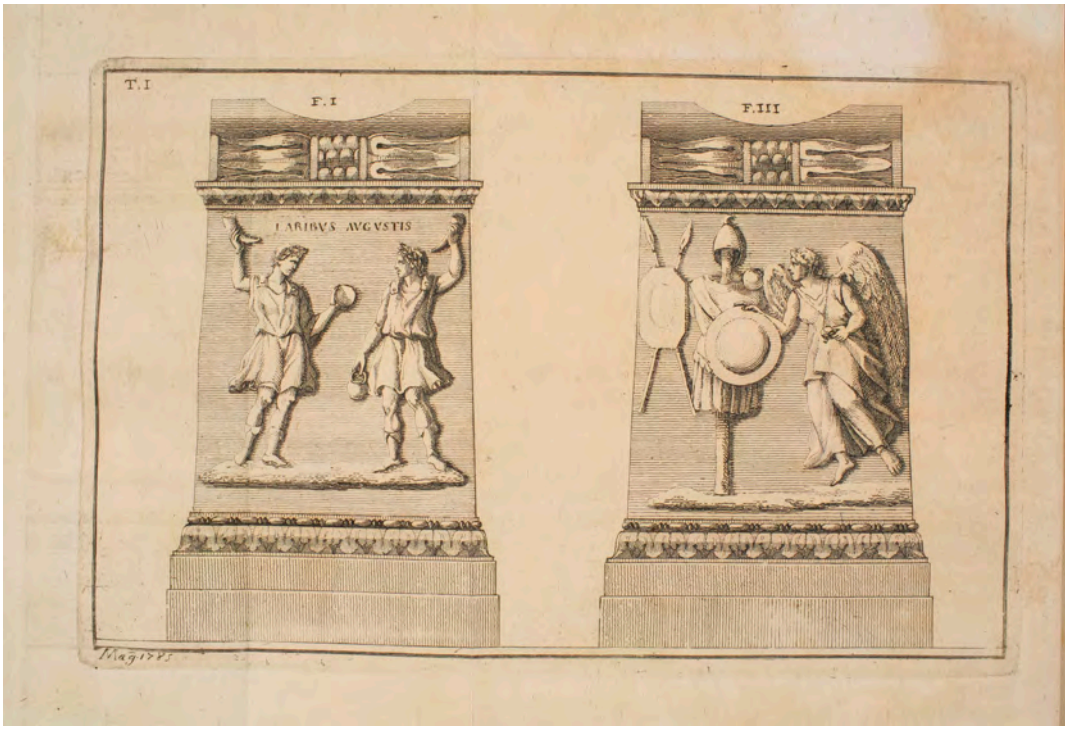


12. Matrimonio antico; Leon Dufourny

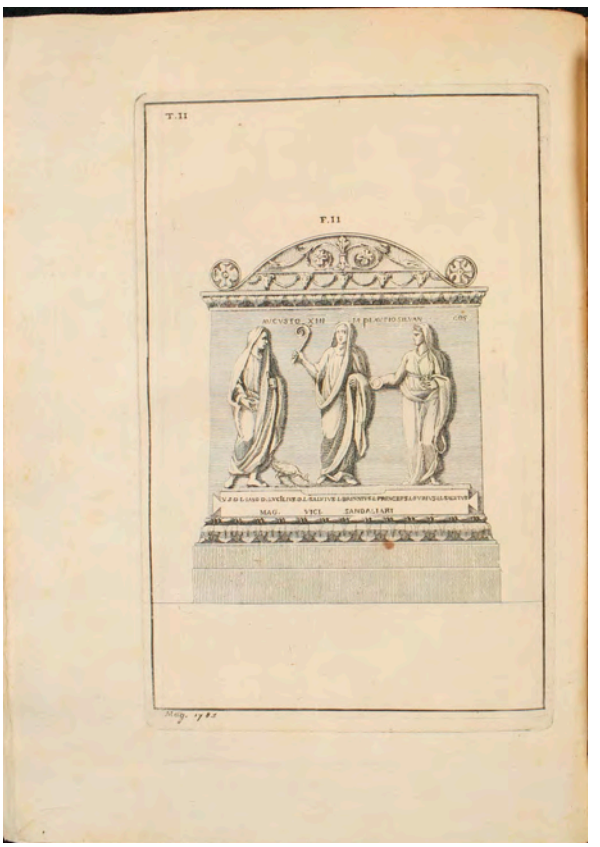


14. Erma di Lare; Palazzo Imperiali 13. Ara votiva ai Lari d'Augusto 15. Erma di Lare; Palazzo Imperiali

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1785



13. Ara votiva ai Lari d'Augusto;
Museo di Firenze, già Della Valle,
e Villa Medici



Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1785



14. Bassorilievo con fatto di Paride; Roma, Giardini di Asinio Pollione



15. Erma di Aspasia; Vincenzo Pacetti

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1785



16. Veduta del piano inferiore del Palazzo Augustale sul Palatino

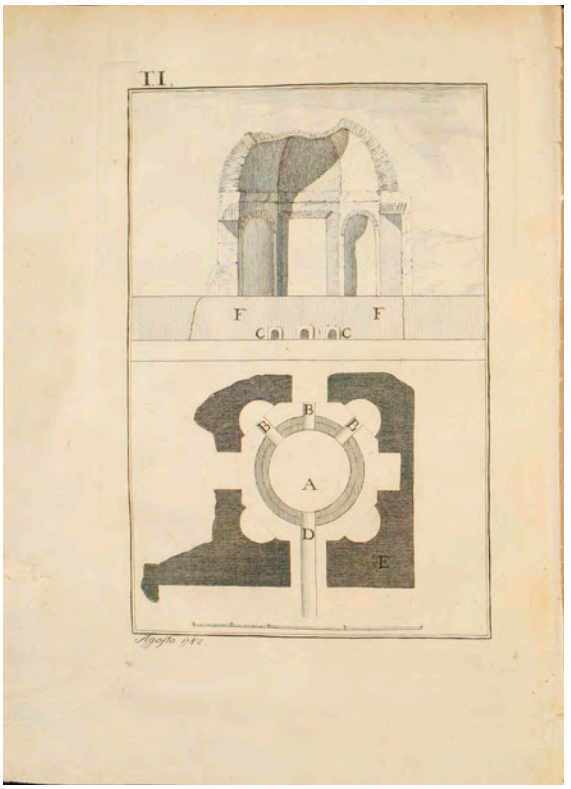


17. Bassorilievo con giochi ginnici; chiesa di S. Stefano in Piscinola



18. Testa di Adone; Vincenzo Pacetti

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1785



19. Pianta di un'antica cloaca sul Palatino



20. Matrimonio antico, con apparato di Sacrificio; Thomas Jenkins; Celio, presso la Chiesa SS. Quattro

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1785



21. Statua di una Baccante che giace; Thomas Jenkins



22. Bacco ermafrodito; Giraldi

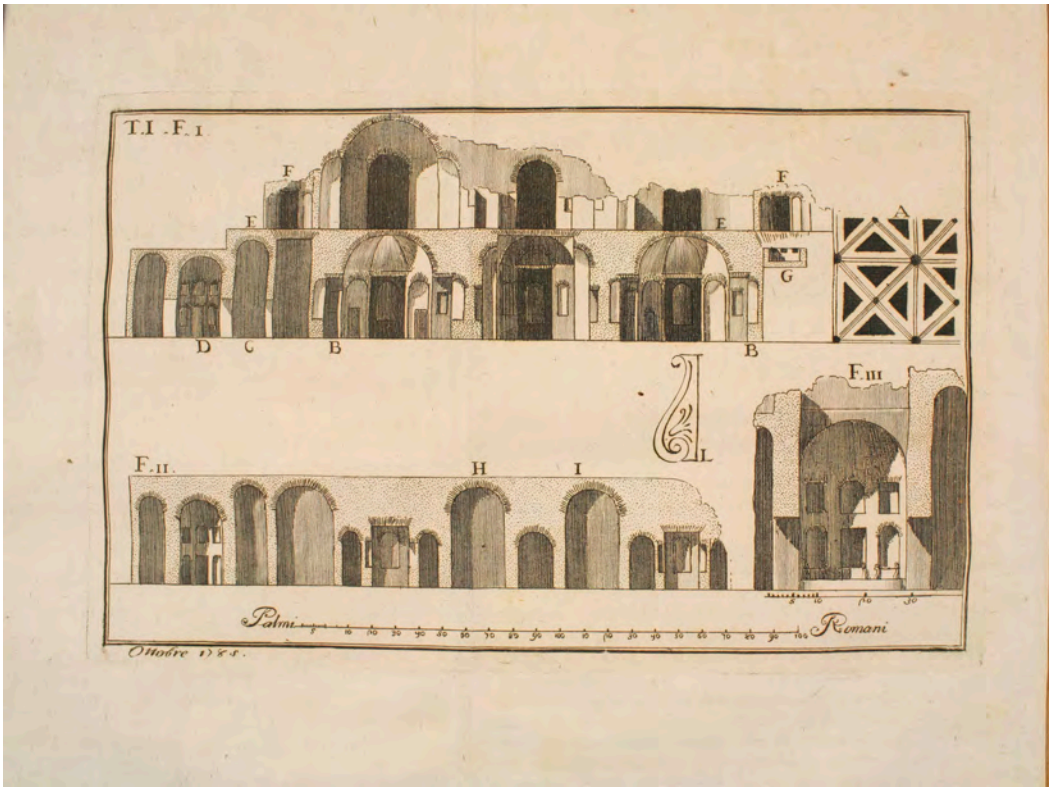


23. Gruppo di Bacco, e Melpomene;
Palazzo Lucatelli, giardino; dal territorio tuscolano

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1785

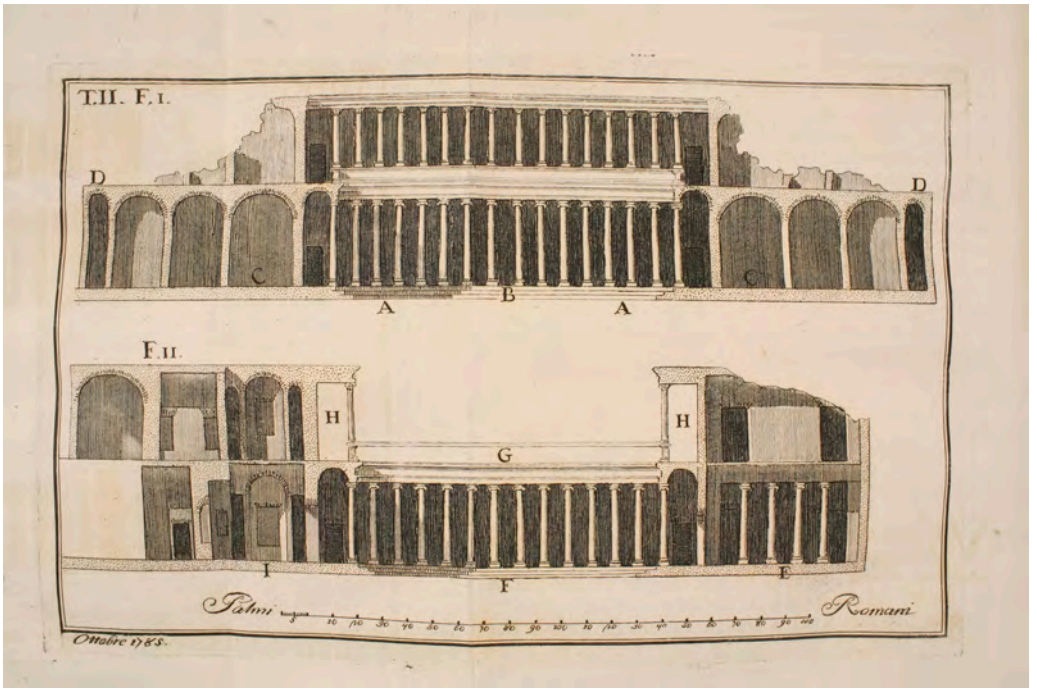


24. Bacco vecchio, e barbato; Thomas Jenkins



25. Spaccati de' piani inferiore, e superiore dello scavo Rancoureilliano, a norma delle piante esibite ne' passati fogli

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1785

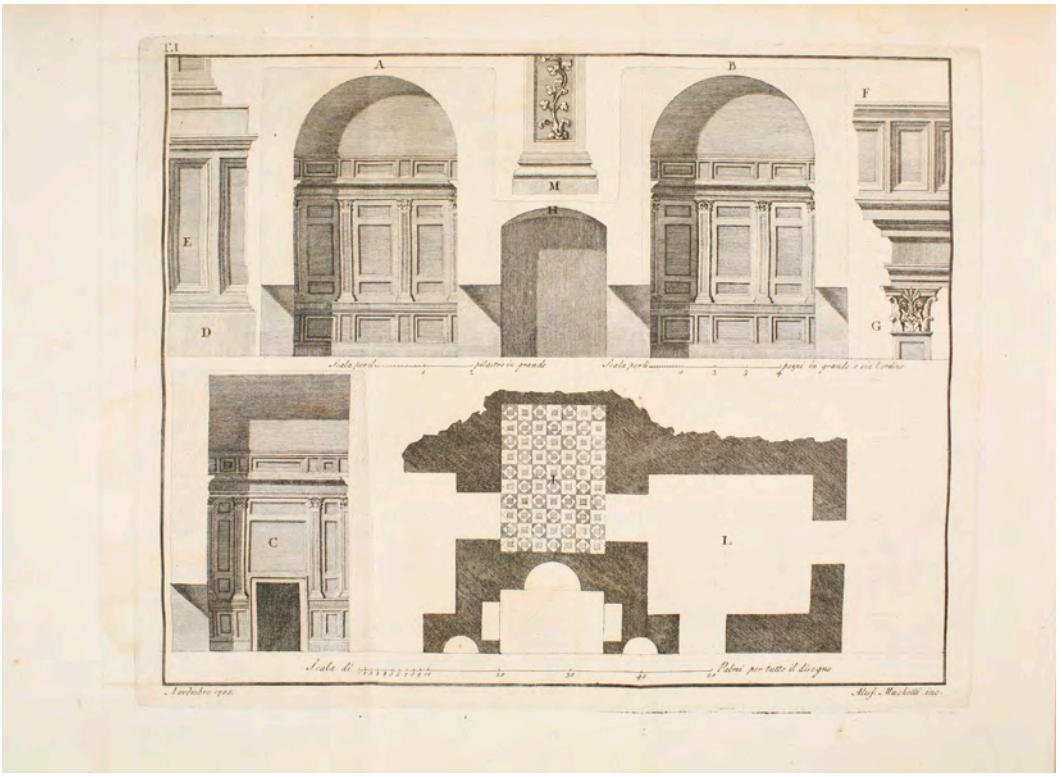


25. Spaccati de' piani inferiore, e superiore dello scavo Rancoureilliano, a norma delle piante esibite ne' passati fogli



26. Bassorilievo con corsa circense; Moroni; presso il Sepolcro degli Scipioni

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1785



27. Camere del Palazzo Augustale nobilmente ornate

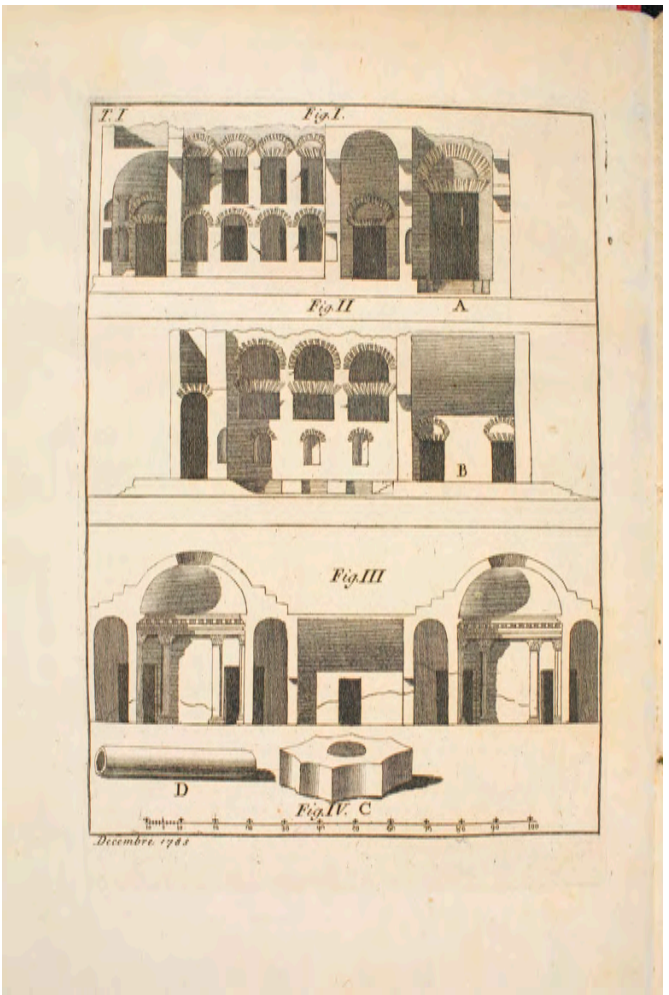


28. Gemma con Ercole e Menalippe; Giraldi

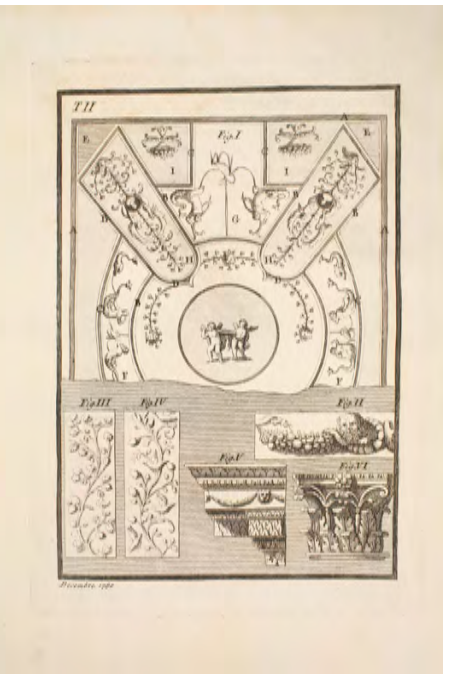


29. Scarabeo etrusco con Paride; Giraldi; Ronciglione

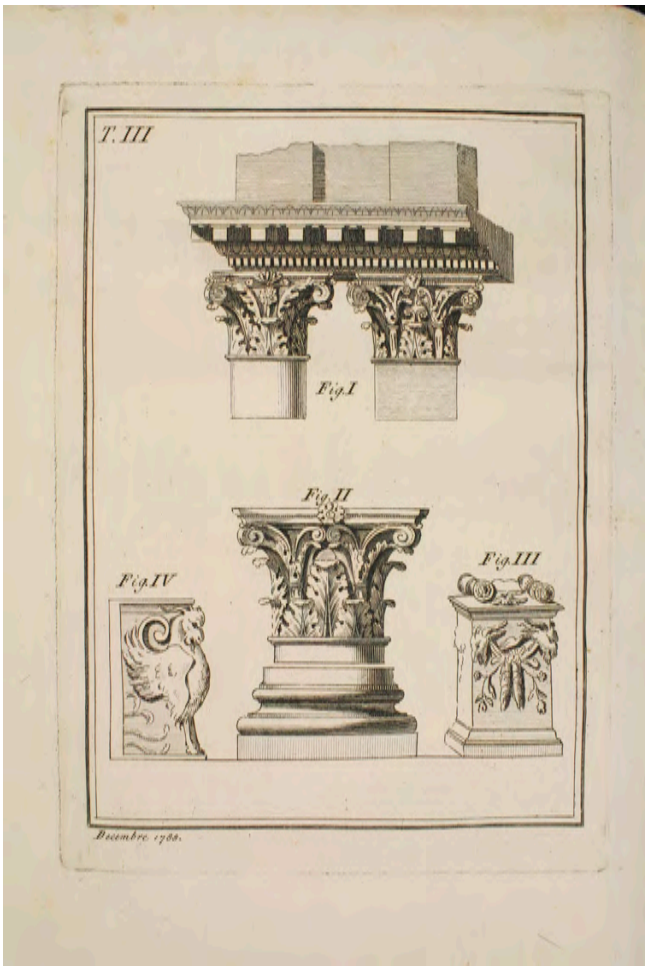
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1785



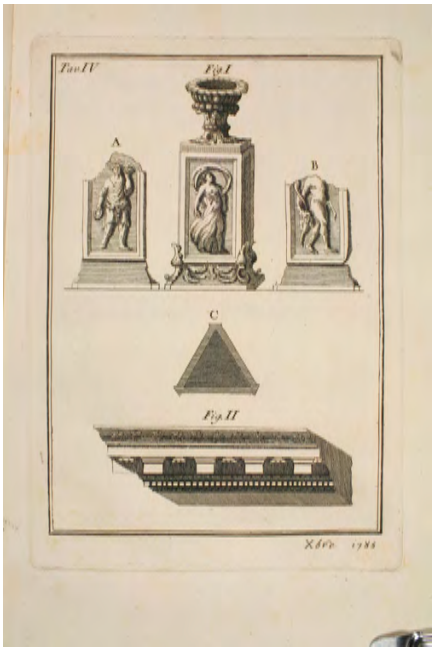
30. Spaccati del piccolo bagno, e del cavedio corrispondente allo sterquilinio. Volta dipinta in un de' passetti, con ornamenti. Ornati più rimarchevoli, trovati nello scavo del Palatino.



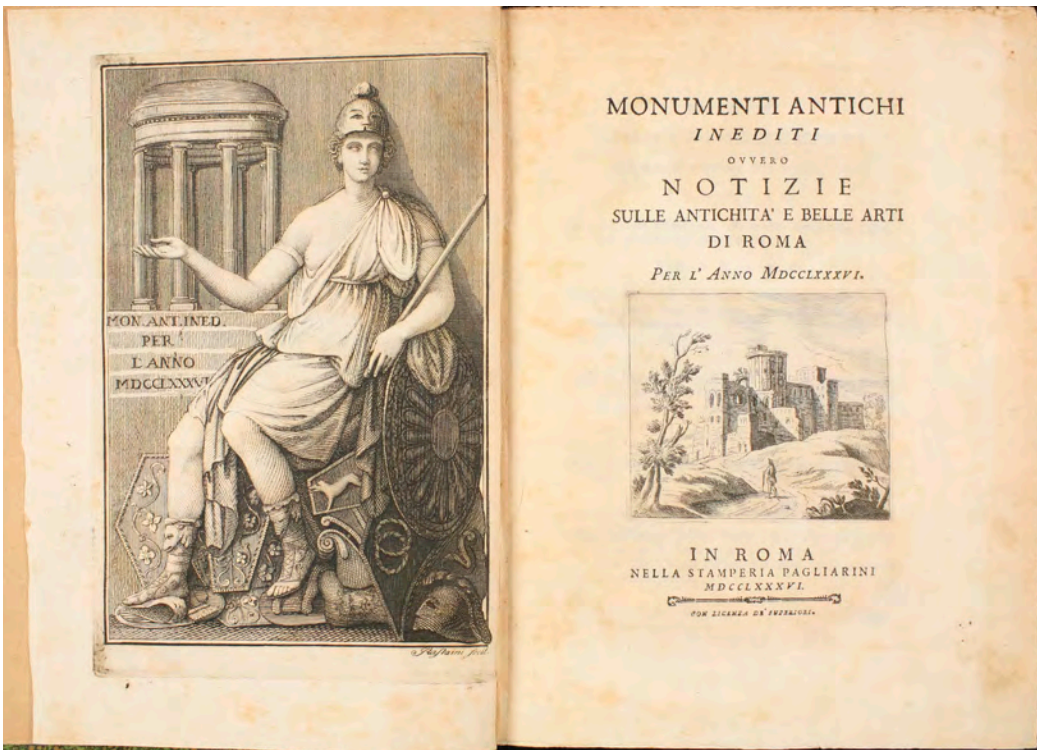
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1785



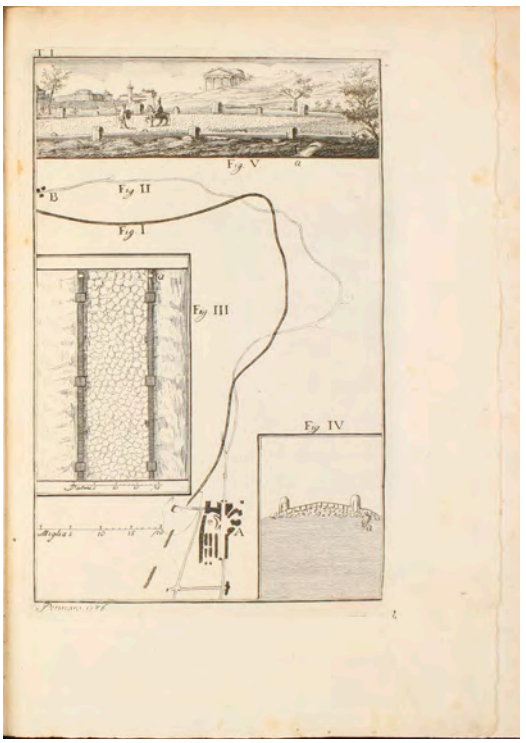
31. Altri ornati rinvenuti nello scavo Pontificio di Otricoli, pubblicato l'anno scorso



Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1786

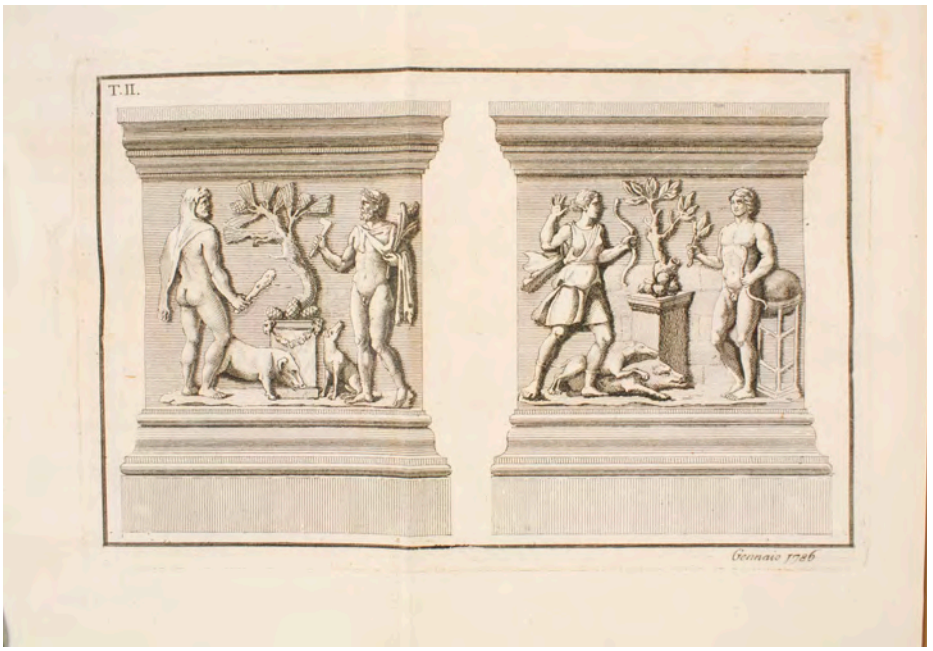


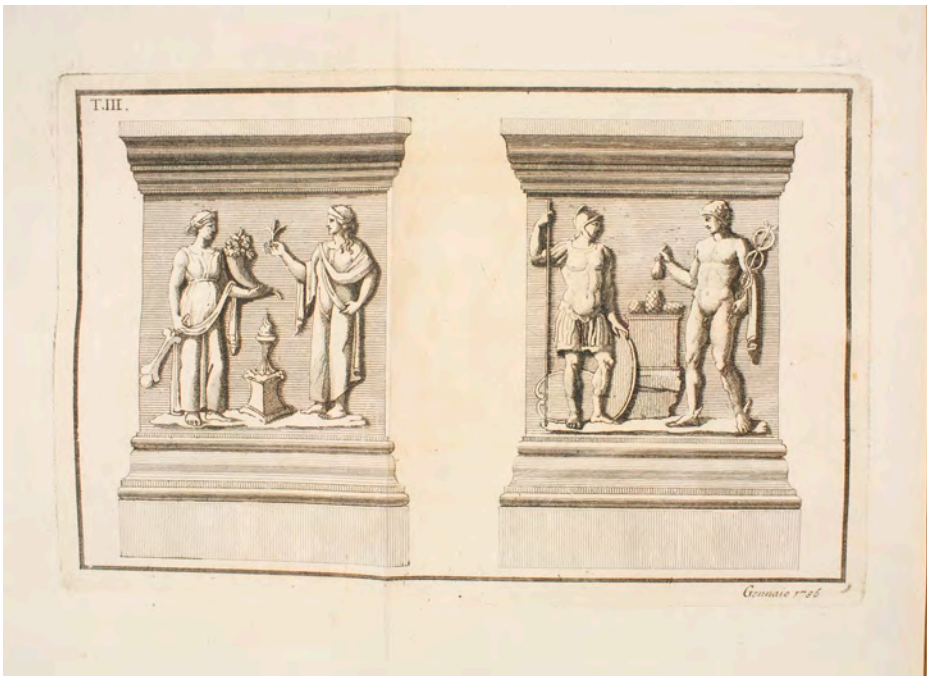
Frontespizio – 1. Bassorilievo con Roma trionfante; Alessandro Albani



2. Parte dell'antica via Cassia

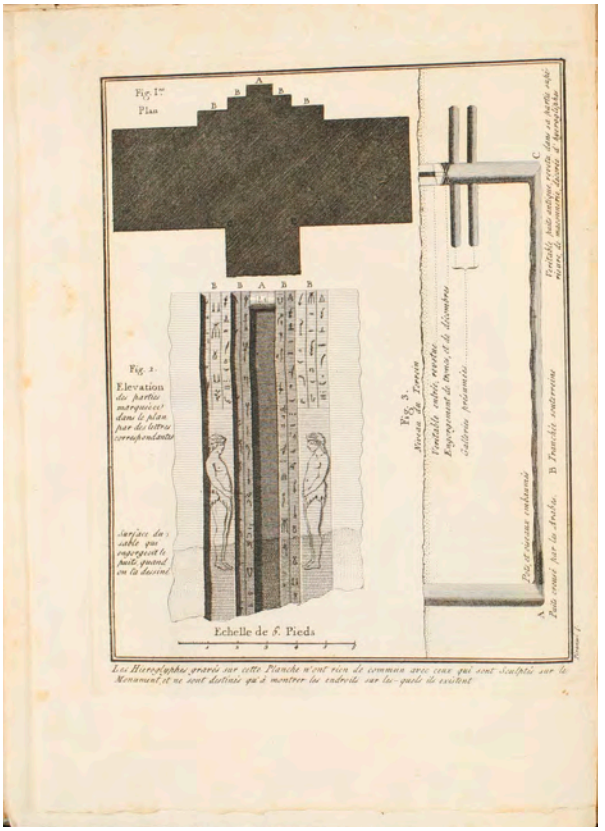
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1786





3. Ara quadrata con otto divinità; Villa Aldobrandini

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1786



4. Egitto, Saqqara, Pozzo degli uccelli

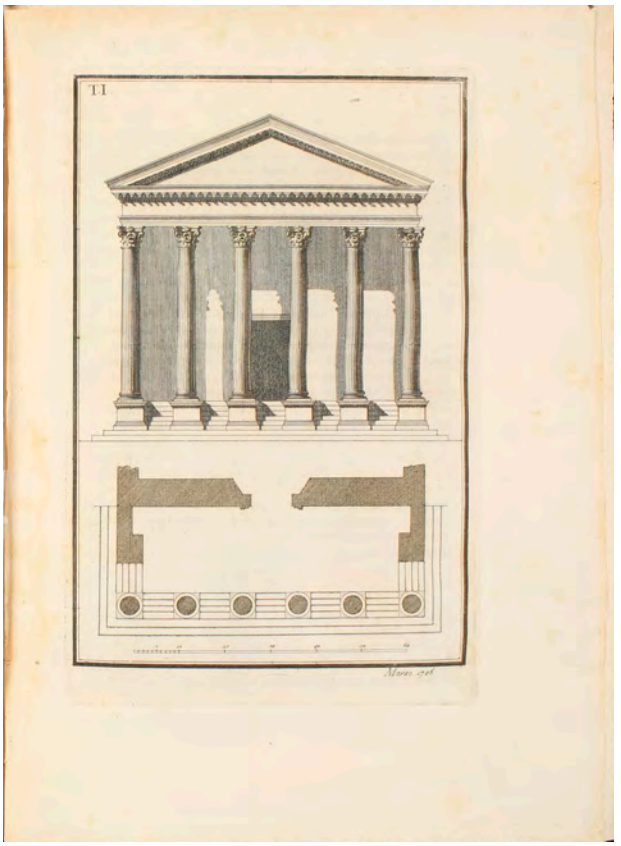


5. Statua di Caio Cesare; Villa Albani, nell'atrio dell'ingresso



6. Statua di Domiziano; Villa Albani; 1758, colonna presso l'antico *Labico*

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1786



7. Assisi, Tempio antico



8. Teste di Acrato e Sileno;
Cristofano Amaduzzi



9. Gruppo di Ercole ubbriaco, e Fauno; Conte Poniatowski - da Jenkins

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1786



10. Bassorilievo relativo a Settimio Severo; Palazzo Rondinini

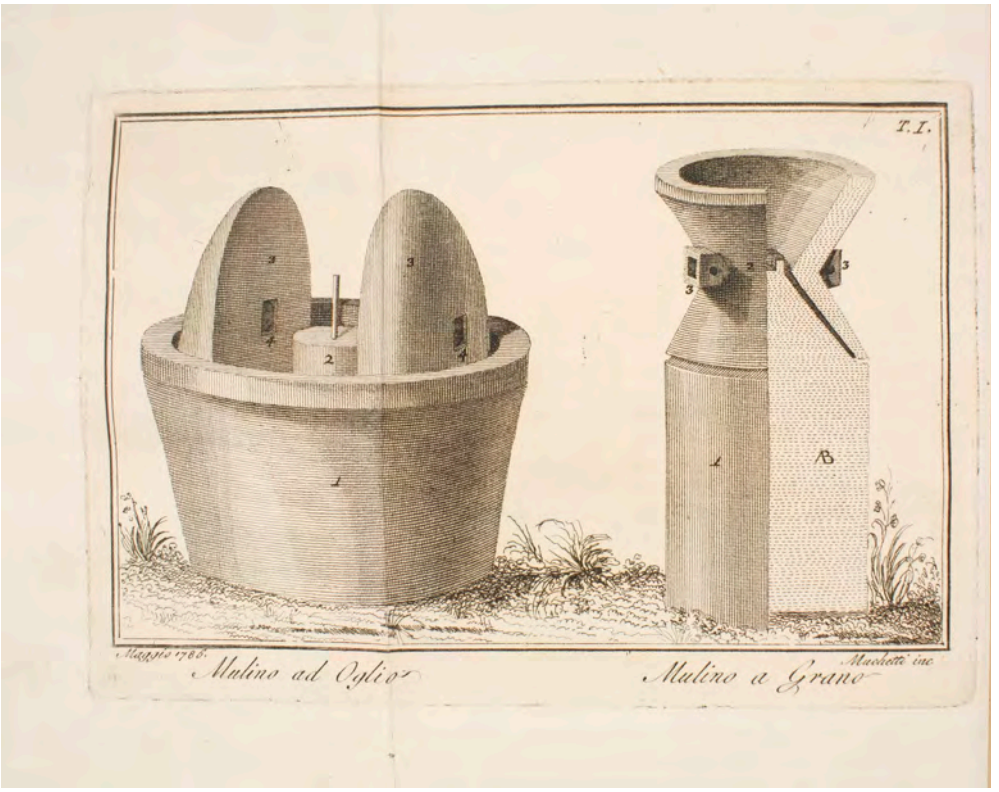


11. Scherzi di Fauni e Satiri; Thomas Jenkins



12. Scherzi di Fauni e Satiri; Thomas Jenkins

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1786



13. Pompei, Mulini antichi a grano e ad oglio

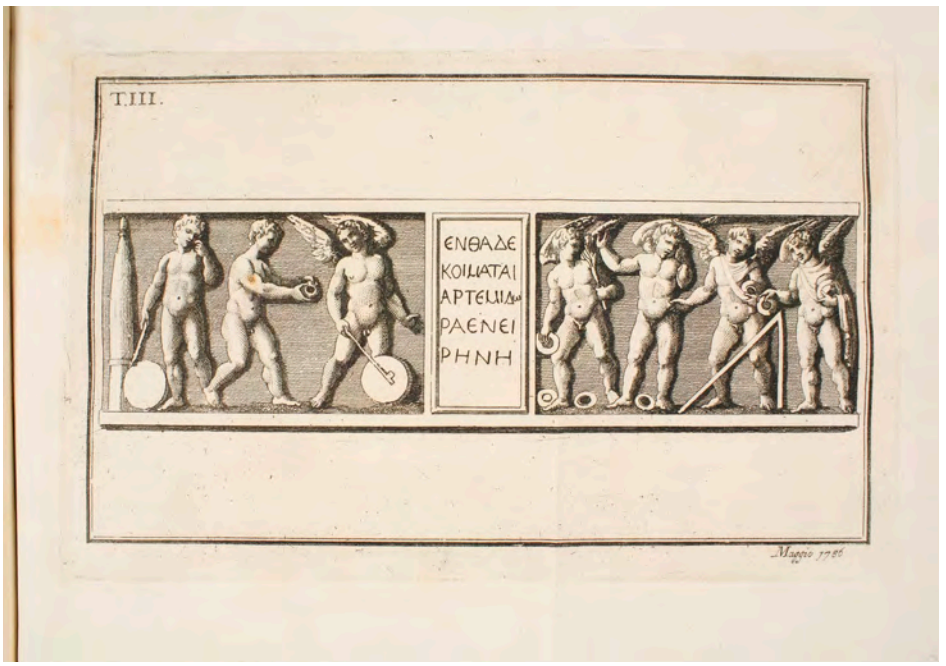


14. Statua di M. Bruto; Villa Albani



15. Testa di Bruto;
Palazzo Rondinini

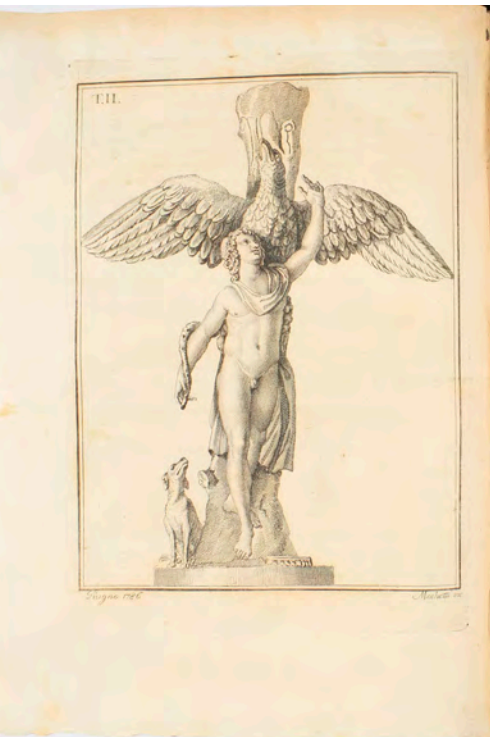
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1786



16. Cassa mortuaria con giuochi puerili; Cortile Rondinini

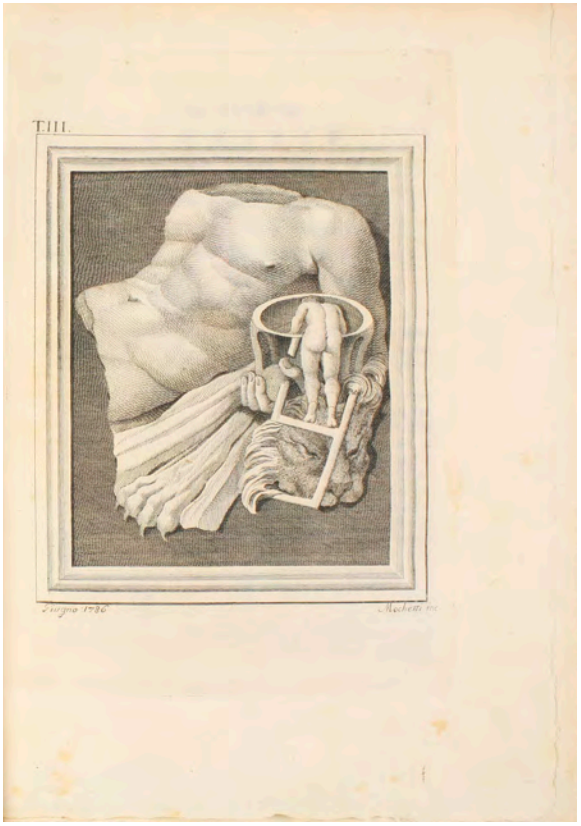


17. Statua di Mercurio sedente sull'ariete; Stanislao Potoski (Potocki) - da Pacetti



18. Ganimede rapito; Franzoni

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1786



19. Frammento di bassorilievo con Ercole; Villa Albani, «sul muro interno verso il levante»





21. Mosaico con sistema astronomico; Carlo Albacini

20. Mosaico con paese ed astri; Basilica di S. M. in Trastevere

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1786



22. Zodiaco sostenuto da Atlante con Giove; Villa Albani



23. Statua di donna illustre in forma di Venere; Farnese

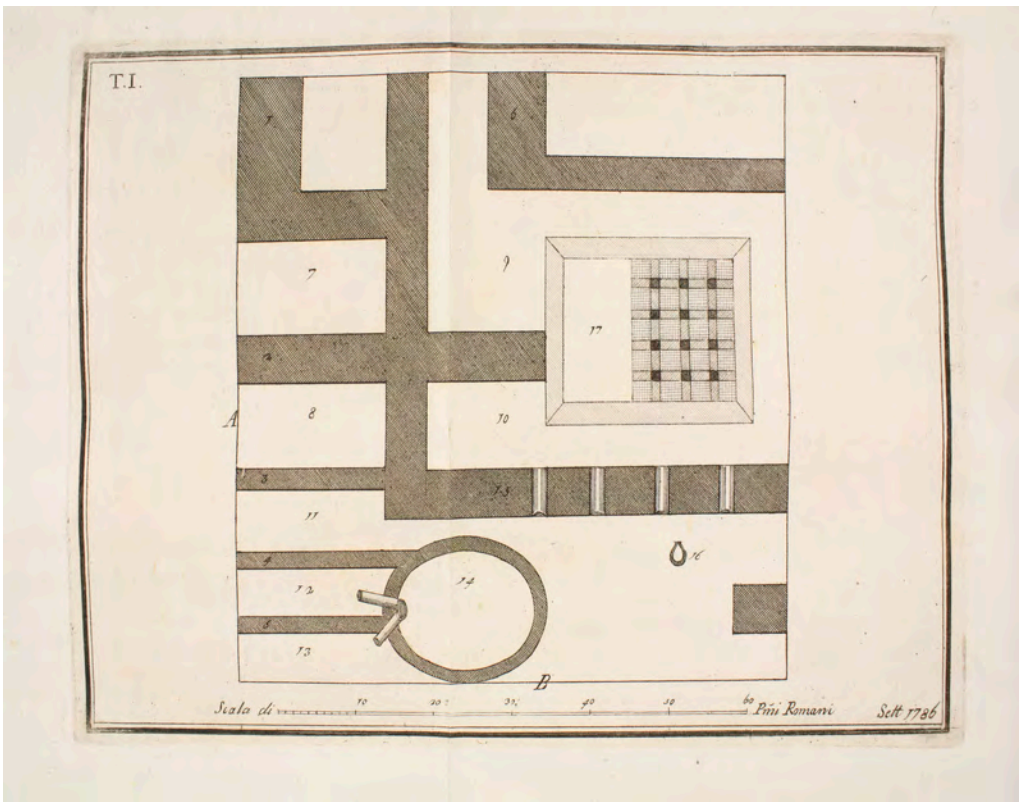


24. Statua di Diana taurica; Colin Morison

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1786



25. Priamo domanda ad Achille il corpo di Patroclo; Giovanni Pikler



26. Roma, muri antichi

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1786



27. Bassorilievo con baccanale; Thomas Jenkins



28. Bassorilievo scritto di un dispensiere di carni salate; Villa Albani, «nell'andito a destra per andare alla Galleria prima»

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1786



29. Giove in forma di Diana; Franzoni



31. Ritratto di Busto espulsore de' Tarquini; Palazzo Rondanini



30. Bassorilievo con Bacco e Fiume; Villa Albani, «nella stanza del Re prigioniero»

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1786



32. Bassorilievo con Pilade e Oreste al tempio di Diana Taurica; Villa Albani, Gabinetto terzo

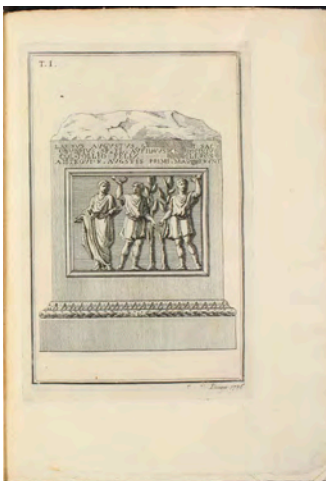


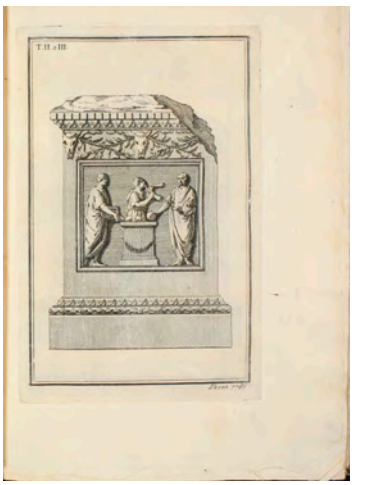
33. Figura nuda a cavallo coronata; Franzoni

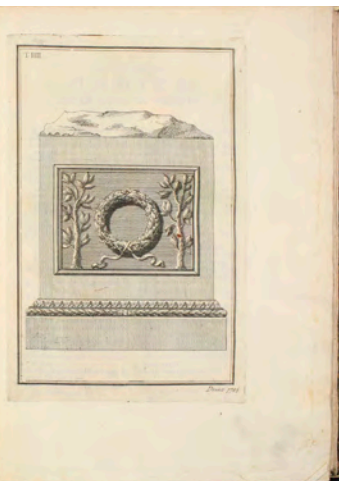
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1786



34. Base con bassorilievo di Sacrificio; Villa Albani, in una base sotto il portico







35. Ara quadrilatera con i Lari di Augusto; «tolto da un vecchio disegno del secolo passato»

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1787



Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1787

MONUMENTI ANTICHI

INEDITI

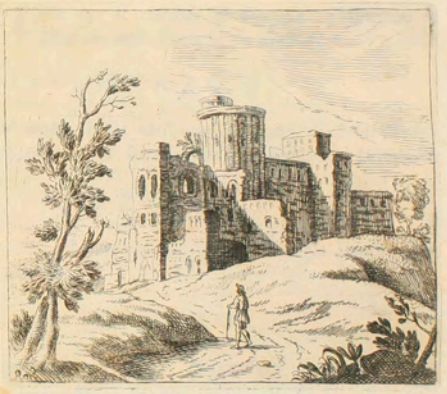
OVVERO

NOTIZIE

SULLE ANTICHITA' E BELLE ARTI

DI ROMA

Per l' Anno Mdcclxxxvii.



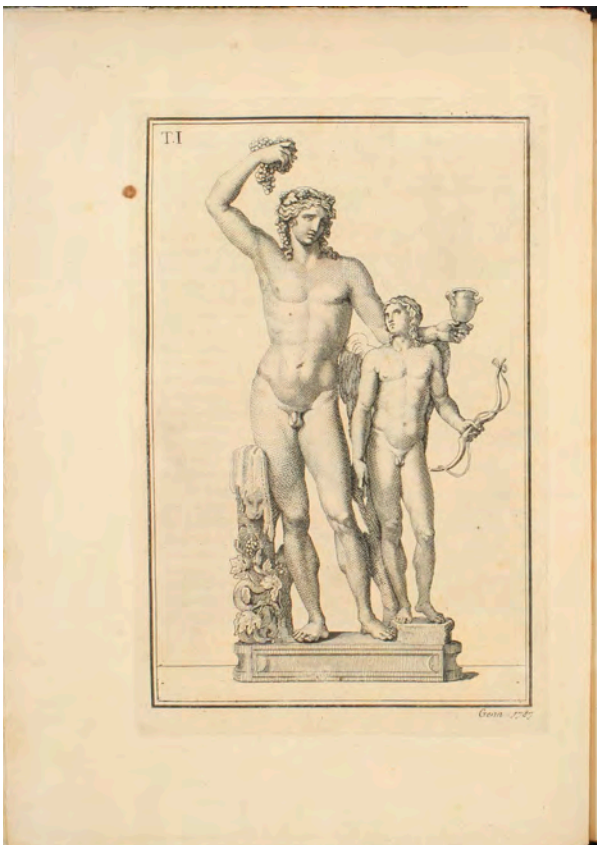
IN ROMA

NELLA STAMPERIA PAGLIARINI

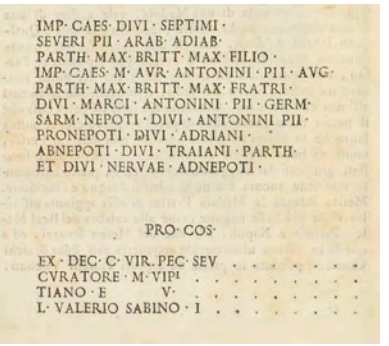
MDCCLXXXVII.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1787



2. Bacco e Genio; Farnese


IMP· CAES· DIVI · SEPTIMI ·
SEVERI PII · ARAB· ADIAB·
PARTH· MAX· BRITT· MAX· FILIO ·
IMP· CAES· M· AVR· ANTONINI · PII · AVG·
PARTH· MAX· BRITT· MAX· FRATRI ·
DIVI · MARCI · ANTONINI · PII · GERM·
SARM· NEPOTI · DIVI · ANTONINI PII·
PRONEPOTI · DIVI · ADRIANI ·
ABNEPOTI · DIVI · TRAIANI · PARTH·
ET DIVI · NERVAE · ADNEPOTI ·

PRO· COS·

EX · DEC· C· VIR. PEC· SEV . . . . . .
CVRATORE · M· VIPI . . . . . .
TIANO · E V· . . . . . .
L· VALERIO SABINO · I . . . . . .

5. Lapide iscritta; Cardinal Carrara, dai Sig. Corradini; 1785, dal territorio di Fara

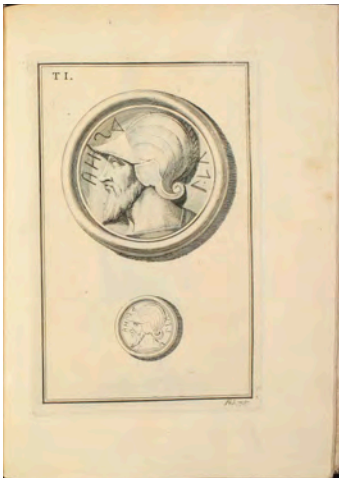


3. Cameo rappresentante una Livia; Giuseppe Petrini; 1786 Palestrina



4. Cameo rappresentante una Medusa; Giuseppe Petrini; 1786, Palestrina

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1787



6. Medaglia in avorio con ritratto di Porsena; Ludovico Coltellini Cortonese; Chiusi

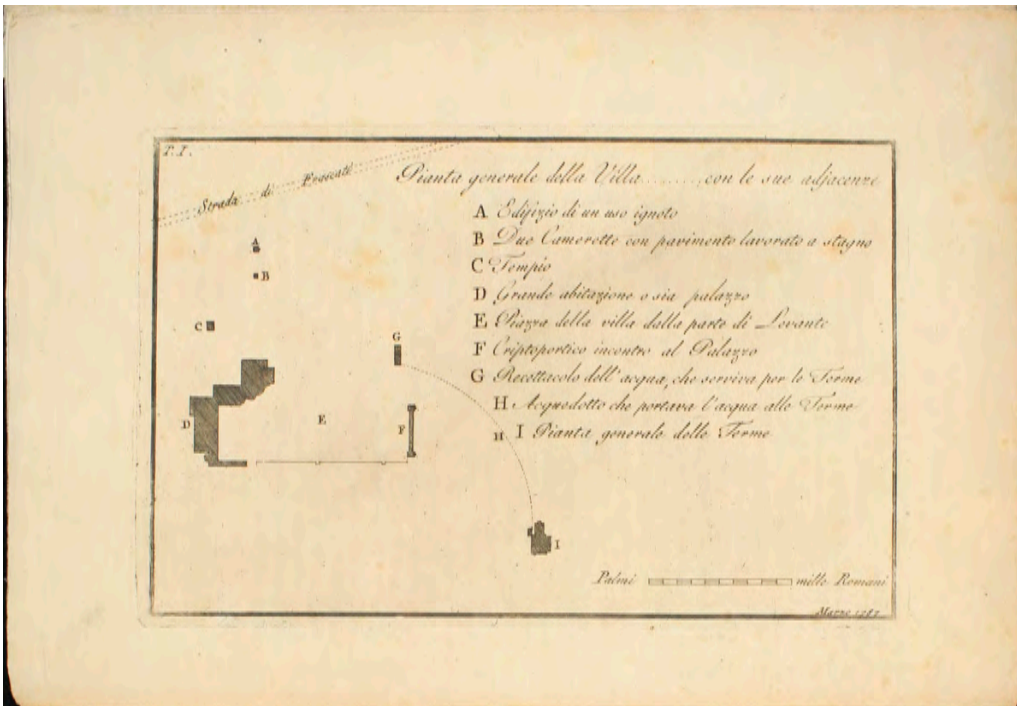


7. Vessillifero in bronzo; Stefano Borgia

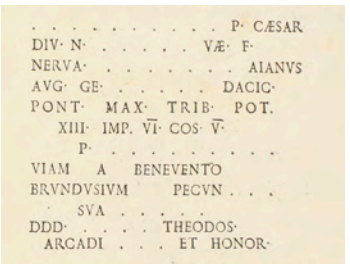


8. Vessillo di una Vittoria in bronzo; Re di Erbach Erbach, da Th. Jenkins; già nel Museo Rolandi, e presso il Sig. Valenti

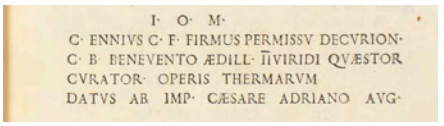
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1787



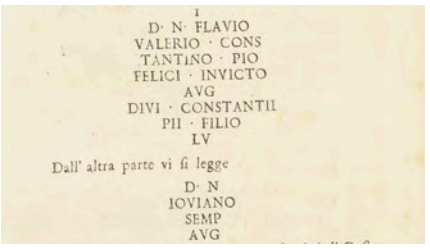
9. Frascati, dopo la torre di mezza via, antica villa dell'Agro Romano


. . . . . P· CÆSAR
DIV· N· . . . . . VÆ· F·
NERVA· . . . . . AIANVS
AVG· GE· . . . . . DACIC·
PONT· MAX· TRIB· POT.
XIII· IMP. VI· COS· V·
P· . . . . . .
VIAM A BENEVENTO
BRVNDVSIVM PECVN . . .
SVA . . . .
DDD· . . . . THEODOS·
ARCADI . . . ET HONOR·

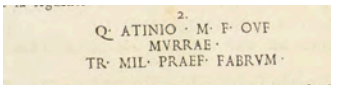
10. Lapide iscritta; tenuta della Mensa
Vescovile detta Santo Eleuterio; 1784, Ariano di Puglia

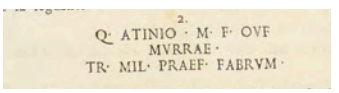

I· O· M·
C· ENNIVS C· F· FIRMUS PERMISSV DECVRION·
C· B· BENEVENTO ÆDILL· IIVIRIDI QVÆSTOR
CVRATOR· OPERIS THERMARVM
DATVS AB IMP· CÆSARE ADRIANO AVG·

11. Lapide iscritta; tenuta della Mensa
Vescovile detta Santo Eleuterio; 1784, Ariano di Puglia


1
D· N· FLAVIO
VALERIO · CONS
TANTINO · PIO
FELICI · INVICTO
AVG
DIVI · CONSTANTII
PII · FILIO
LV
Dall' altra parte vi si legge
D· N
IOVIANO
SEMP
AVG

12. Colonna miliaria; Palazzo di Mesa;
Via Appia miglio 55, scavazioni pontine


2.
Q· ATINIO · M· F· OVF
MVRRAE ·
TR· MIL· PRAEF· FABRVM ·

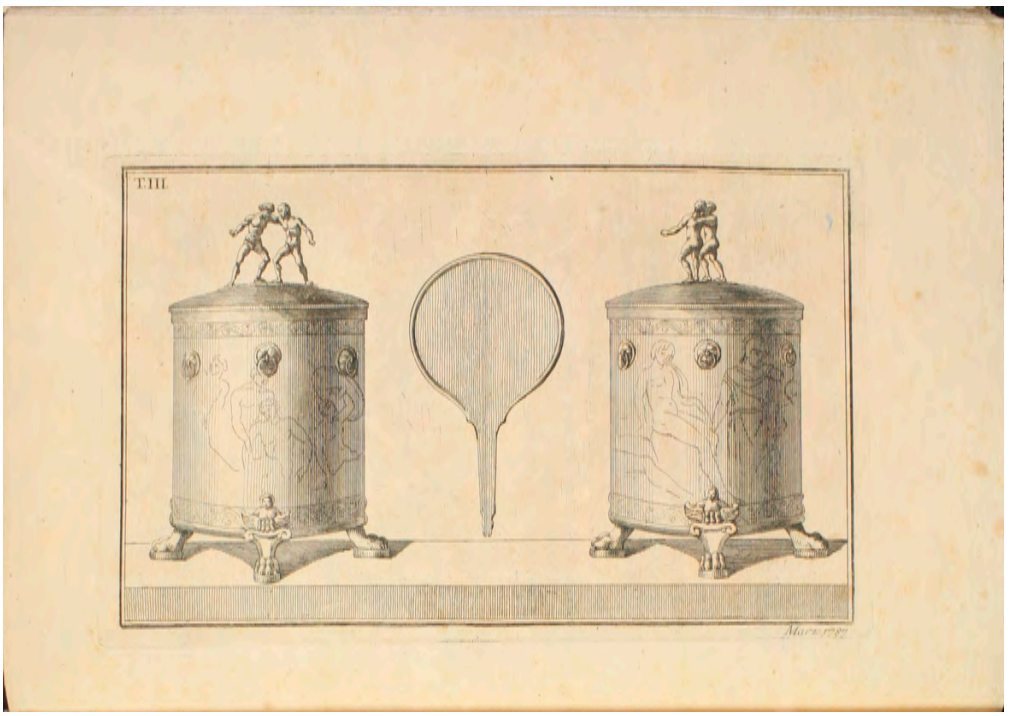

2.
Q· ATINIO · M· F· OVF
MVRRAE ·
TR· MIL· PRAEF· FABRVM ·

13.-14. Lapidi iscritte; Palazzo di Mesa;
Via Appia miglio 55, scavazioni pontine

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1787



3. Medusa Petrini; 15. Testa di Baccante; Petrini; 1786 Palestrina 4. Livia Petrini



16. Cista bacchica; Monsignor Casali; Preneste

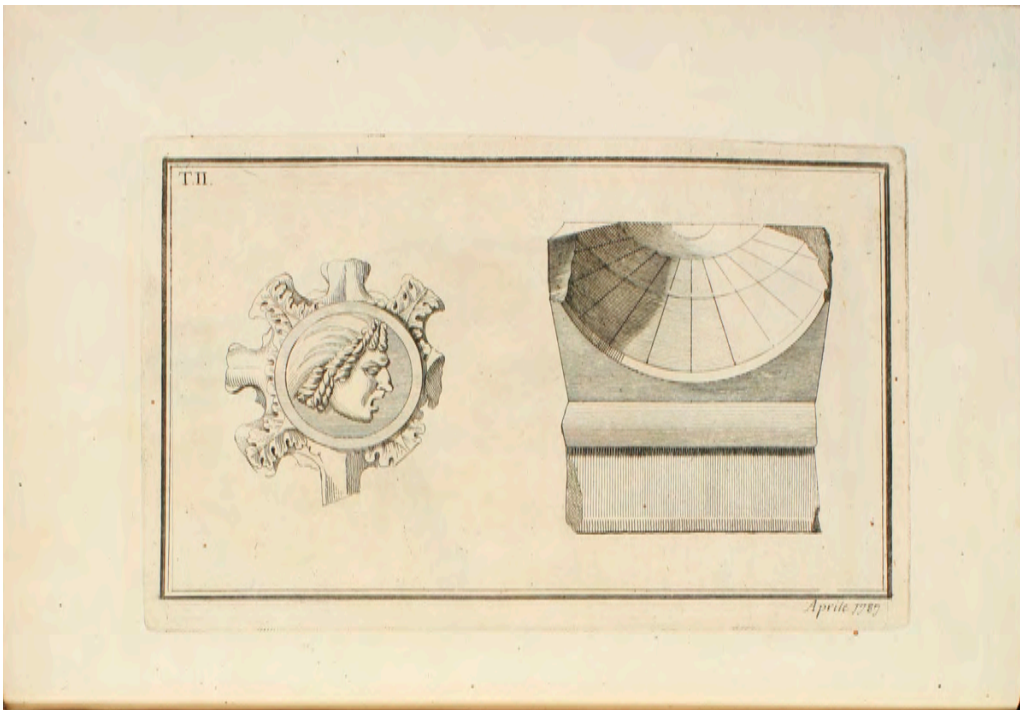
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1787



17. Testa di Giunone; Preneste



20. Statua di Paride; Thomas Jenkins; Porta Portese



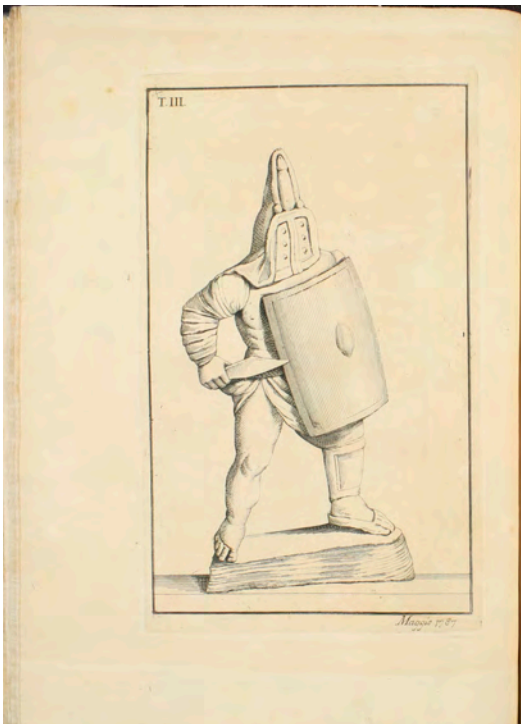
18. Rosone con maschera; Preneste

19. Orologio solare; Preneste

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1787



21. Statua dell'imperador Pupieno; Villa Albani

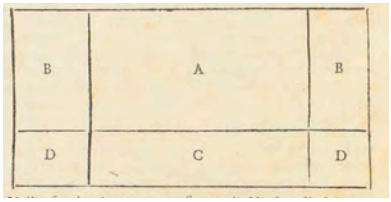


23. Terracotta rappresentante un gladiatore; Stefano Borgia, Museo Veliterno

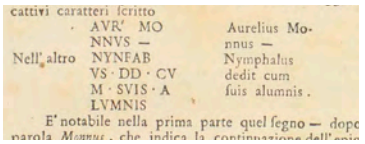


22. Bassorilievo con soldato; Villa Albani, «sotto il portico, nel piedistallo della statua di L. Vero»

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1787






cattivi caratteri scritto

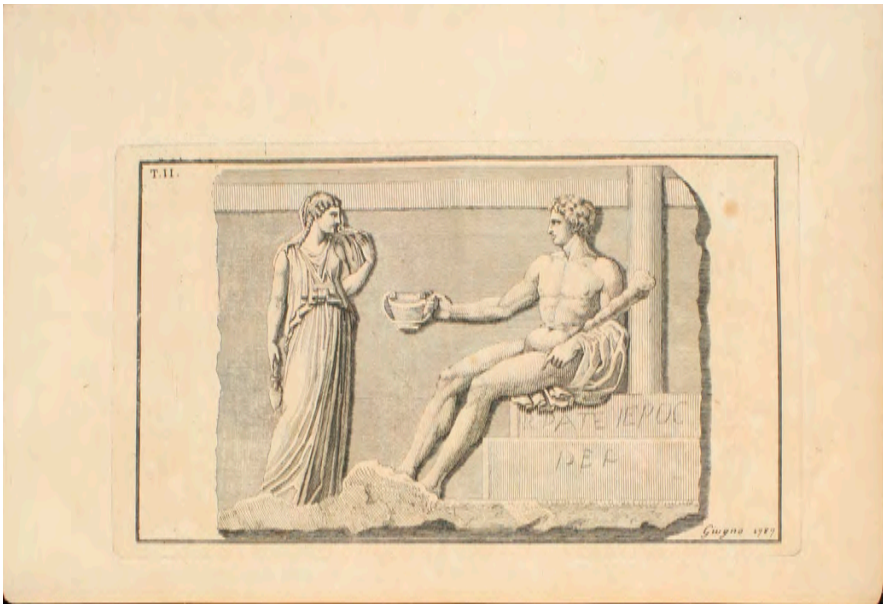
Nell'altro AVR' MO NNVS — NYNFAB VS · DD · CV M · SVIS · A LVMNIS — Aurelius Monnus — Nymphalus dedit cum suis alumnis.

E' notabile nella prima parte quel segno — dopo parola *Monnus*, che indica la continuazione dell'epi

24. Rilievo con iscrizione; presso un negoziante di antichità; dal regno di Napoli: «nello spazio A erano tre figure di Ninfe colle lor conche: le due laterali di fronte: quella di mezzo di schiena. Ne' due campi B erano i Dioscuri clamidati, astati, co' lor destrieri. Nel campo C era la figura giacente d'un Fiume. Ne' due vuoti rimanenti segnati D erano le iscrizioni»



25. Statua sedente di Demostene; Thomas Jenkins, da Villa Negroni



26. Bassorilievo con Ercole ed Ebe; Museo Borgiano

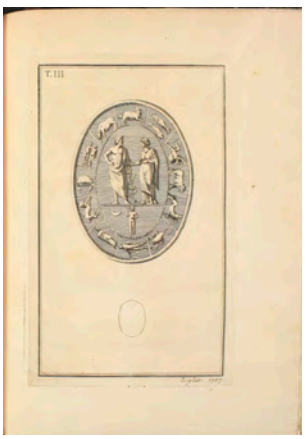
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1787



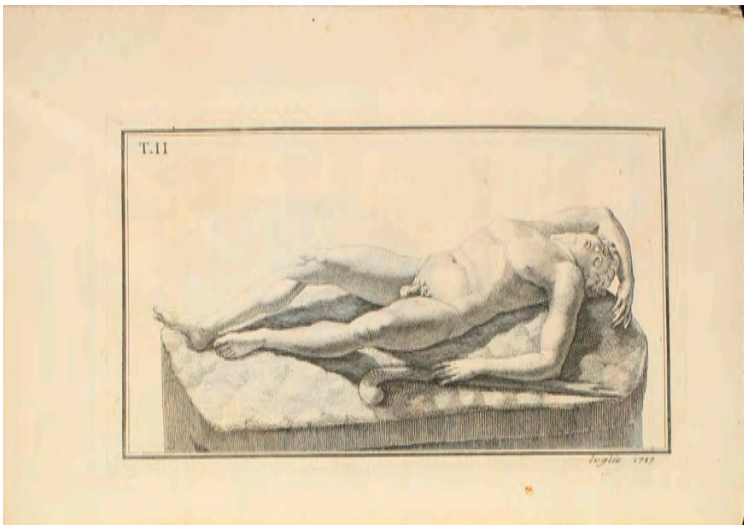
27. Torso del Dio Vertunno; da Roma in Napoli:
«ad ornare un delizioso luogo di S. E. il Sig. Duca di Riario»



28. Cameo rappresentante Medusa;
Luigi Braschi Onesti, dai Visconti

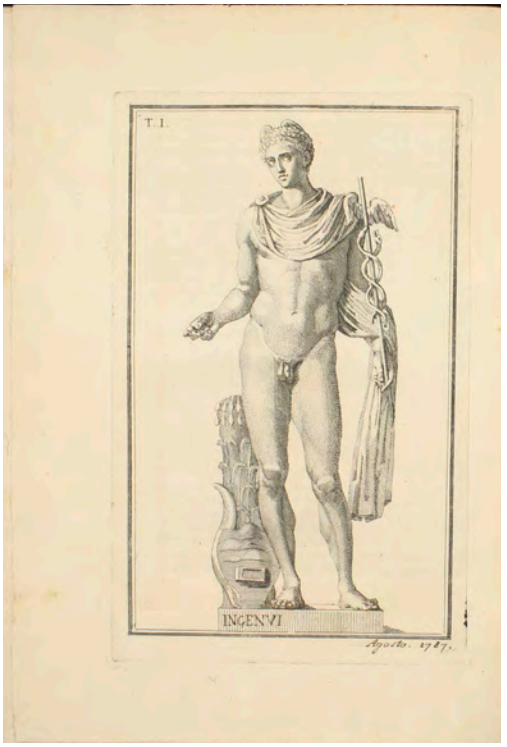


29. Corniola con Esculapio ed Igia
in mezzo al Zodiaco;
Famiglia Casali



30. Fauno dormente; Famiglia Casali

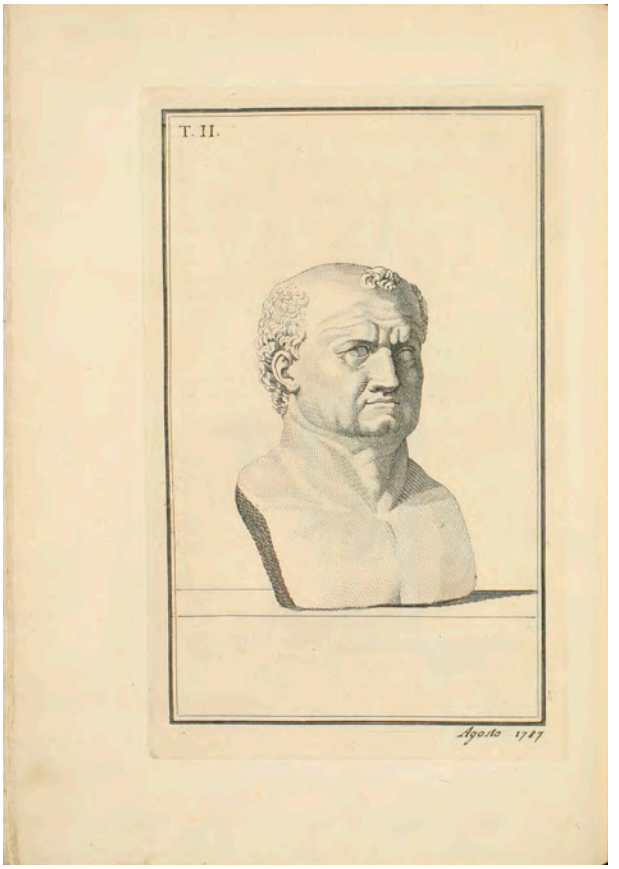
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1787



31. Mercurio; Thomas Jenkins

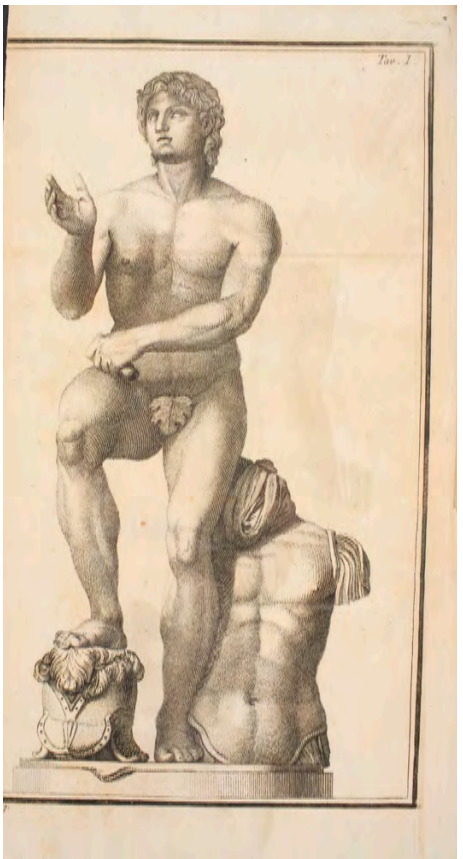


33. Statuetta di Ercole rustico; Carlo Antonini



32. Busto colossale di Vespasiano; Farnese

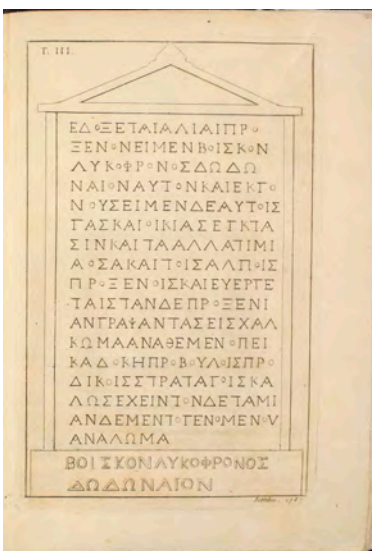
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1787



34. Statua di Alessandro il Grande; Museo Rondanini



35. Statua di Bacco; Museo Rondanini



36. Tessera ospitale in bronzo; Giacomo Nani, Museo Veneto; 1787 (?), Paleopoli di Corfù (Corcira)

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1787



37. Bassorilievo con paese diruto; Cortile Rondinini, «incastrato nel muro sopra la fontana, a destra di chi guarda»



38. Bassorilievo con donna in barca; Cortile Rondinini, «alla sinistra della detta fontana»

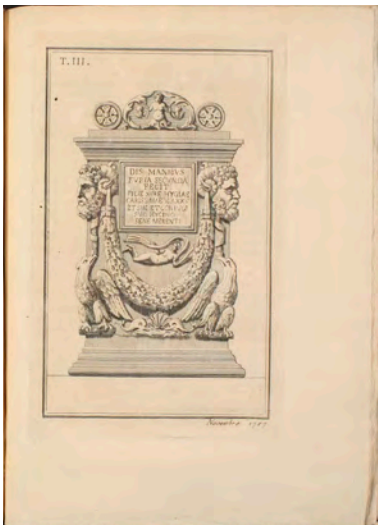


39. Cippo con iscrizione; Thomas Jenkins

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1787



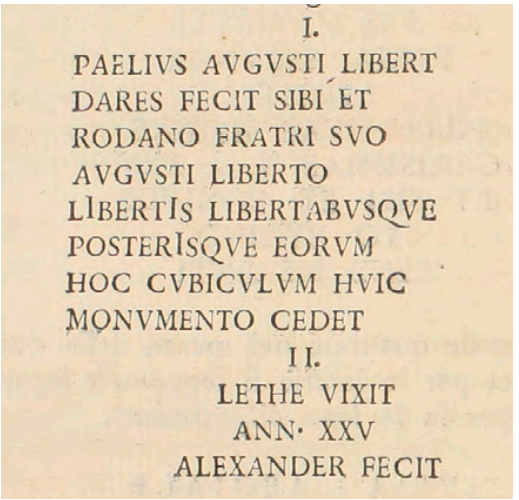
40. Statua d'Igia sedente; Palazzo Rondinini, «in una camera con 4 superbe tele dell'immortale Vernet»



42. Cippo con iscrizione; Thomas Jenkins; Villa Moroni, Porta San Sebastiano



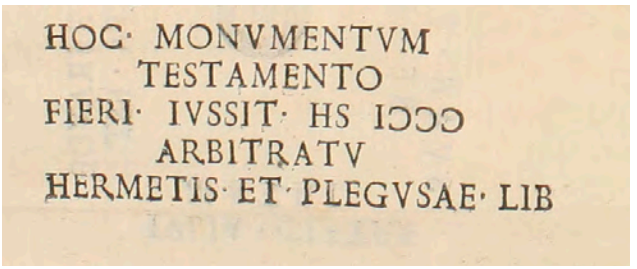
41. Statua di Cerere sedente; Palazzo Rondinini, «nell'altro angolo della suddetta Camera»

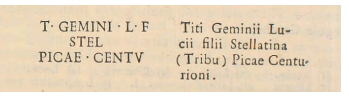




43. Lapide iscritta, Museo Vaticano

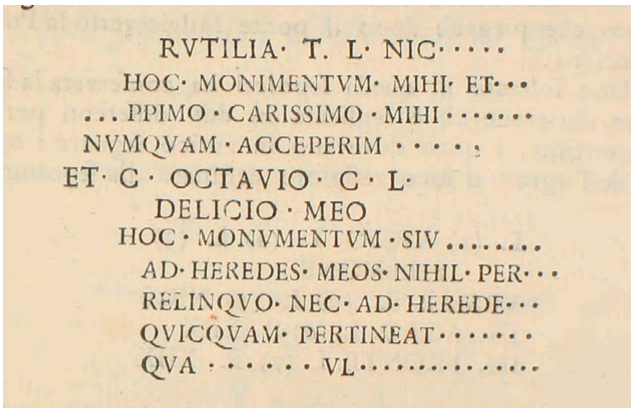
44. Lapide iscritta; «nello scavo della nuova Fabrica a campo di Fiore»
45. Lapide iscritta; «nello scavo della nuova Fabrica a campo di Fiore»

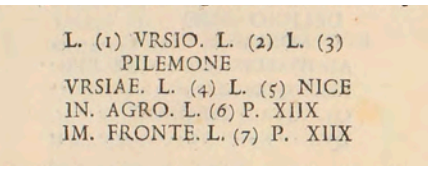




48. Cinerario iscritto; Museo Vaticano; già acquasantiera della chiesa di Atina, nel Regno di Napoli

46. Lapide iscritta; Monte Secco, Velletri,
«in un terreno della casa Ginnetti»;





49. Lapide iscritta; da Villa Pinciana

47. Lapide iscritta; Museo Borgiano; Velletri, contr. Morici

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1787



50. Bassorilievo con Fauno; Palazzo Rondinini, incastrato in una parete interna
51. Bassorilievo con Marte; Palazzo Rondinini, incastrato in una parete interna
52. Bassorilievo con Anfione marito di Niobe; Palazzo Rondinini, incastrato in una parete interna

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1788

MONUMENTI ANTICHI

INEDITI

OVVERO

NOTIZIE

SULLE ANTICHITA' E BELLE ARTI

DI ROMA

PER L' ANNO MDCCLXXXVIII.



IN ROMA

NELLA STAMPERIA PAGLIARINI

MDCCLXXXVIII.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1788



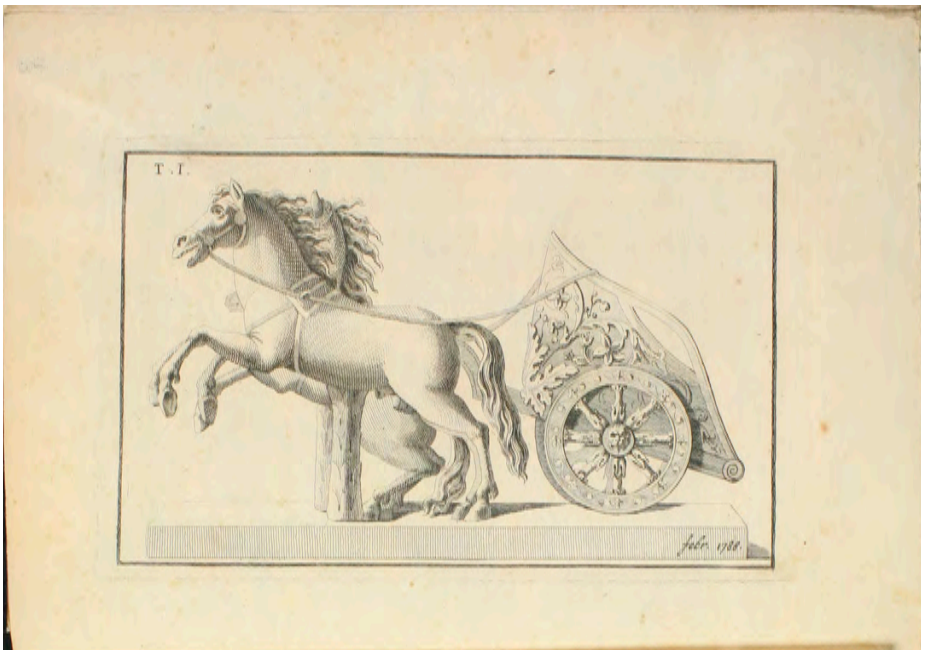
1.Statua rappresentante un Atleta;
Conte di Fries, da Thomas Jenkins, già in Villa Negroni



2. Monumento sepolcrale; Palazzo Rondinini, «in un'anticamera»

3. Bassorilievo con sacrificio campestre;
Palazzo Rondinini, «incastrato nella parete di una camera»

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1788

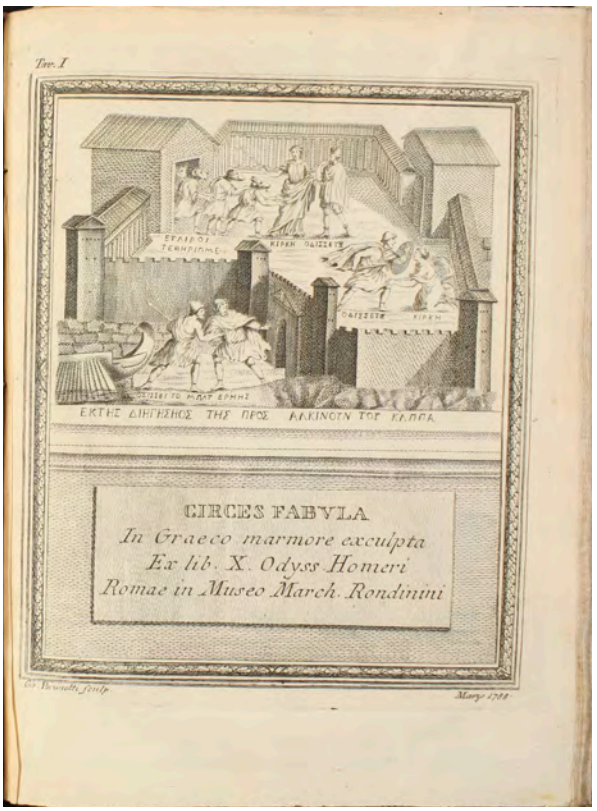


5. Carro antico; «nello Studio del Sig. Franzoni… è per passare al Vaticano» ; già nella Chiesa di San Marco

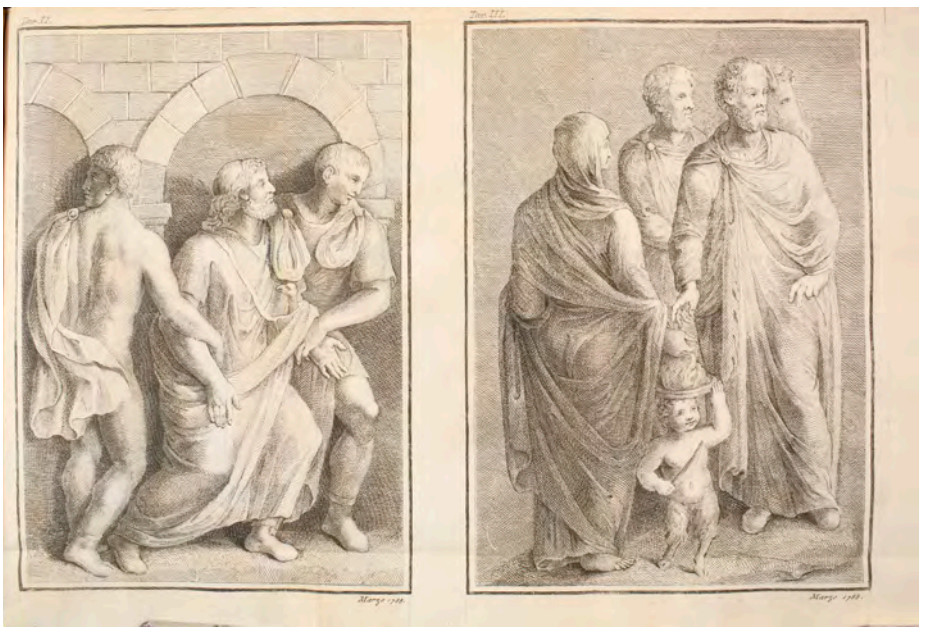


6. Sarcofago con doppia rappresentanza; Museo Rondinini

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1788



7. Bassorilievo con favola di Circe; Museo Rondinini



8. Edipo scacciato da Tebe; Palazzo Rondinini, «in un piedistallo della statua di Augusto al fondo d. galleria»
9. Sacrificio ; Palazzo Rondinini, «in un piedistallo della statua di Fauno al fondo d. galleria»

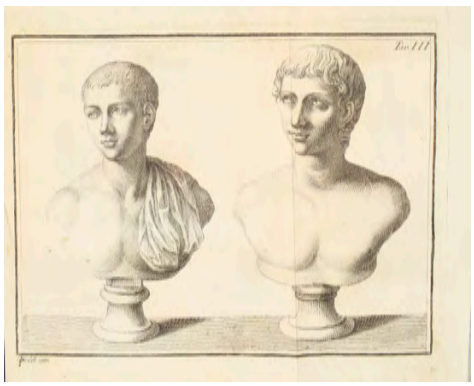
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1788



10. Ercole e Telefo con la cerva; Villa Borghese da V. Pacetti, già in Villa d'Este per 2 secoli



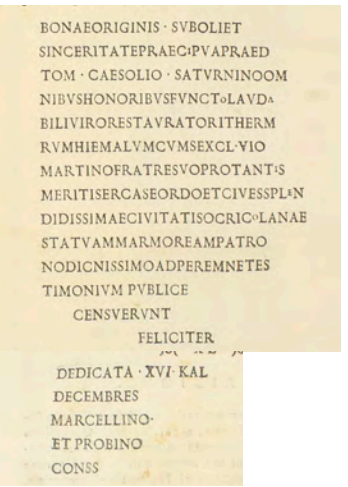
11. Testa di Satiro; Museo Rondinini
12. Testa di Medusa; Museo Rondinini



14. Busto di Marcello; Museo Rondinini
15. Busto di Diadumeniano; Museo Rondinini

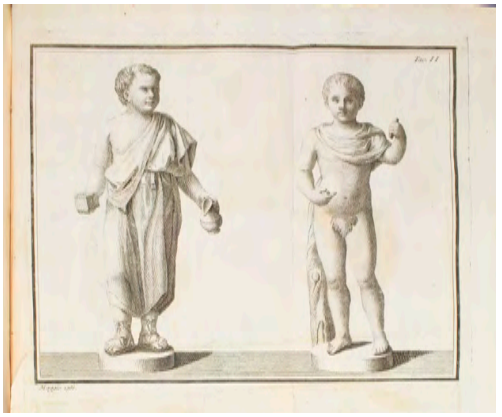
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1788




BONAEORIGINIS · SVBOLIET
SINCERITATEPRAEC¹PVAPRAED
TOM · CAESOLIO · SATVRNINOOM
NIBVSHONORIBVSFVNCT°LAVD^A
BILIVIRORESTAVRATORITHERM
RVMHIEMALVMCVMSEXCL·VIO
MARTINOFRATRESVOPROTANT^S
MERITISERCASEORDOETCIVESSPL^EN
DIDISSIMAECIVITATISOCRIC°LANAE
STATVAMMARMOREAMPATRO
NODIGNISSIMOADPEREMNETES
TIMONIVM PVBLICE
CENSVERVNT
FELICITER
DEDICATA · XVI· KAL
DECEMBRES
MARCELLINO·
ET PROBINO
CONSS

17. Iscrizione onoraria a Cesolio Saturnino; Museo Pio-Clementino; Otricoli

16. Statua di una Vittoria; Cav. Venuti; Minturno, Anfiteatro - «recentemente»;





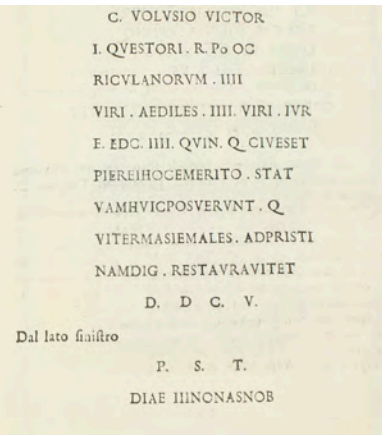
18. Statua di un Camillo; Museo Rondinini
19. Statua di un giovane Cesare; Museo Rondinini

20. Protome di Cesare; Museo Rondinini
21. Protome di Antonino Pio; Museo Rondinini

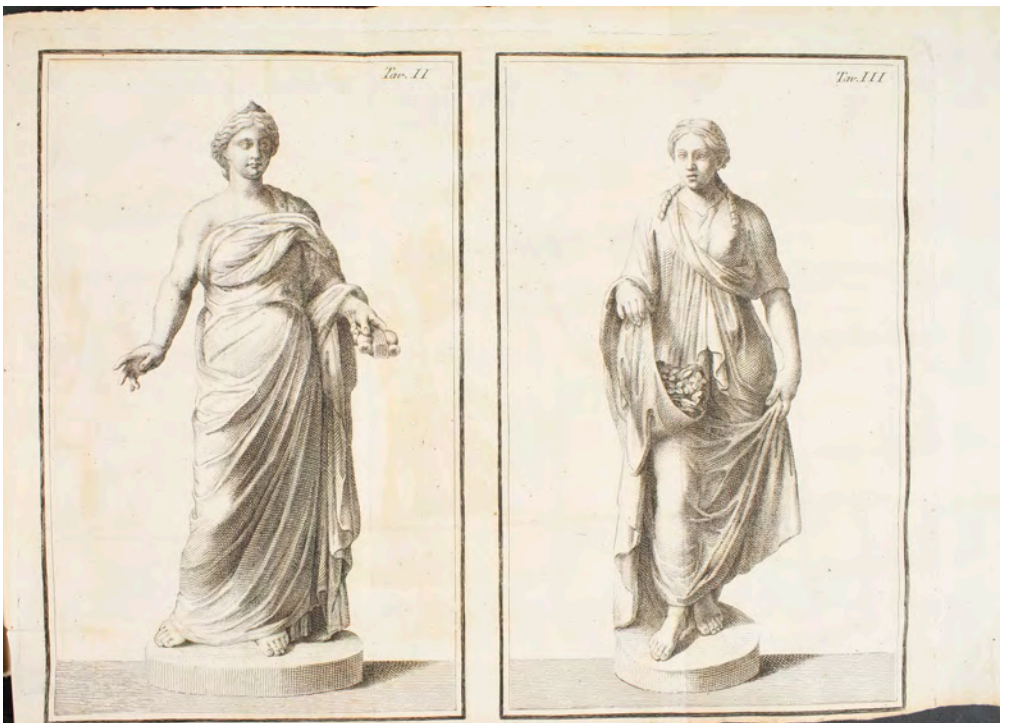
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1788



22. Cippo sepolcrale; Villa Moroni, da moderni scavi



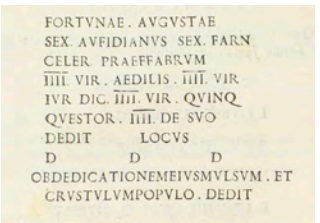
25. Lapide iscritta; 1782, Otricoli, Terme Jemali



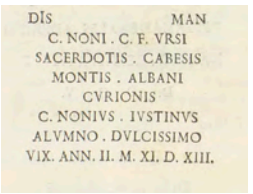
23. Statua di Cerere; Museo Rondinini

24. Statua di Flora; Museo Rondinini

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1788


FORTVNAE . AVGVSTAE
SEX. AVFIDIANVS SEX. FARN
CELER PRAEFFABRVM
IIII. VIR . AEDILIS . IIII. VIR
IVR DIC. IIII. VIR . QVINQ
QVESTOR . IIII. DE SVO
DEDIT LOCVS
D D D
OBDEDICATIONEMEIVSMVLSVM . ET
CRVSTVLVMPOPVLO . DEDIT

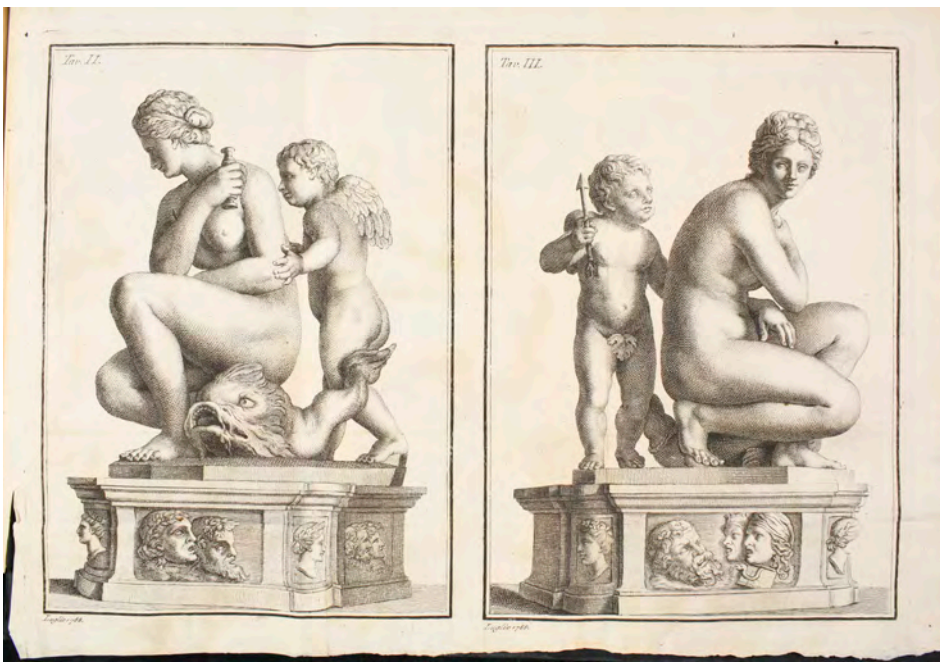
26. Lapide iscritta; 1782, Otricoli, Terme Jemali


DIS MAN
C. NONI . C. F. VRSI
SACERDOTIS . CABESIS
MONTIS . ALBANI
CVRIONIS
C. NONIVS . IVSTINVS
ALVMNO . DVLCISSIMO
VIX. ANN. II. M. XI. D. XIII.

27. Lapide iscritta; ;«*Extat in atrio Domus positae penes Templum D. Andreae in Valle*»

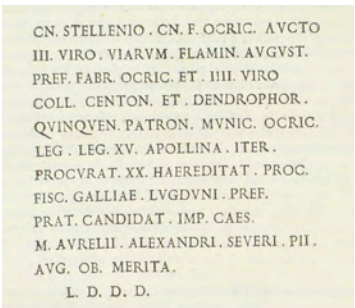

T I.

28. Re barbaro inginocchiato; Studio Albaccini; già negli Orti Farnesiani; dalle «vicinanze del Panteon»

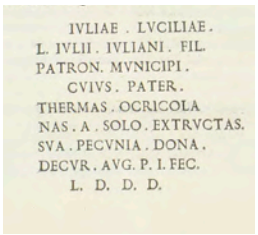

Tav. II.
Tav. III.

29. Venere accovacciata in due figure

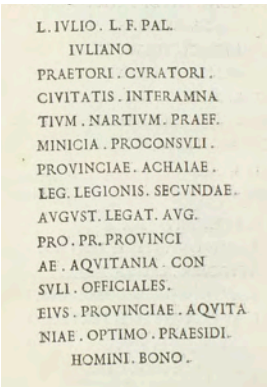
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1788


CN. STELLENIO . CN. F. OCRIC. AVCTO
III. VIRO . VIARVM . FLAMIN. AVGVST.
PREF. FABR. OCRIC. ET . IIII. VIRO
COLL. CENTON. ET . DENDROPHOR .
QVINQVEN. PATRON. MVNIC. OCRIC.
LEG . LEG. XV. APOLLINA . ITER .
PROCVRAT. XX. HAEREDITAT . PROC.
FISC. GALLIAE . LVGDVNI . PREF.
PRAT. CANDIDAT . IMP. CAES.
M. AVRELII . ALEXANDRI . SEVERI . PII .
AVG. OB. MERITA.
L. D. D. D.

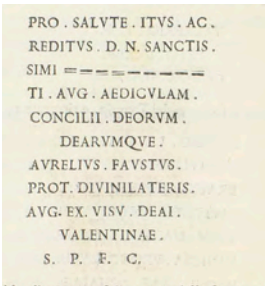
30. Lapide iscritta; Otricoli


IVLIAE . LVCILIAE .
L. IVLII . IVLIANI . FIL.
PATRON. MVNICIPI .
CVIVS . PATER .
THERMAS . OCRICOLA
NAS . A . SOLO . EXTRVCTAS.
SVA . PECVNIA . DONA .
DECVR . AVG. P. I. FEC.
L. D. D. D.

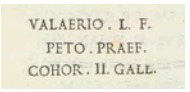
31. Lapide iscritta; su un «piedistallo nel Borgo d'Otricoli»;


L. IVLIO . L. F. PAL.
IVLIANO
PRAETORI . CVRATORI .
CIVITATIS . INTERAMNA
TIVM . NARTIVM . PRAEF.
MINICIA . PROCONSVLI .
PROVINCIAE . ACHAIAE .
LEG. LEGIONIS. SECVNDAE.
AVGVST. LEGAT. AVG.
PRO . PR. PROVINCI
AE . AQVITANIA . CON
SVLI . OFFICIALES.
EIVS . PROVINCIAE . AQVITA
NIAE . OPTIMO . PRAESIDI.
HOMINI . BONO .

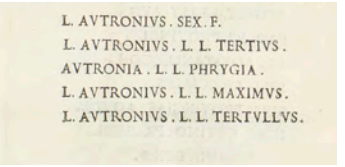
33. Lapide iscritta; Otricoli, «dove si fece la scoperta del Tempio»


PRO . SALVTE . ITVS . AC .
REDITVS . D. N. SANCTIS .
SIMI =========
TI . AVG . AEDICVLAM .
CONCILII . DEORVM .
DEARVMQVE .
AVRELIVS . FAVSTVS .
PROT. DIVINILATERIS.
AVG. EX. VISV . DEAI .
VALENTINAE .
S. P. F. C.

34. «Cippo avanti il Portico della Chiesa Colleggiata»; Otricoli


VALAERIO . L. F.
PETO . PRAEF.
COHOR . II. GALL.

32. Lapide iscritta; Otricoli, «Chiesa della Madonna di S. Polo»


L. AVTRONIVS . SEX. F.
L. AVTRONIVS . L. L. TERTIVS .
AVTRONIA . L. L. PHRYGIA .
L. AVTRONIVS . L. L. MAXIMVS.
L. AVTRONIVS . L. L. TERTVLLVS.

35. Lapide iscritta; Otricoli, «facciata della Casa Genuense»


T. I.

36. Cariatide celebre una volta nella Villa Negroni; Charles Townley (1786); da Villa Strozzi (Cecilia Metella)

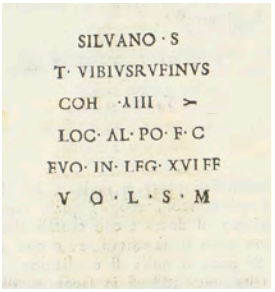
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1788



37. Busto di Caracalla o piuttosto di Geta
38. Busto di Faustina Giuniore



39. Busto di incognito
40. Busto di incognita

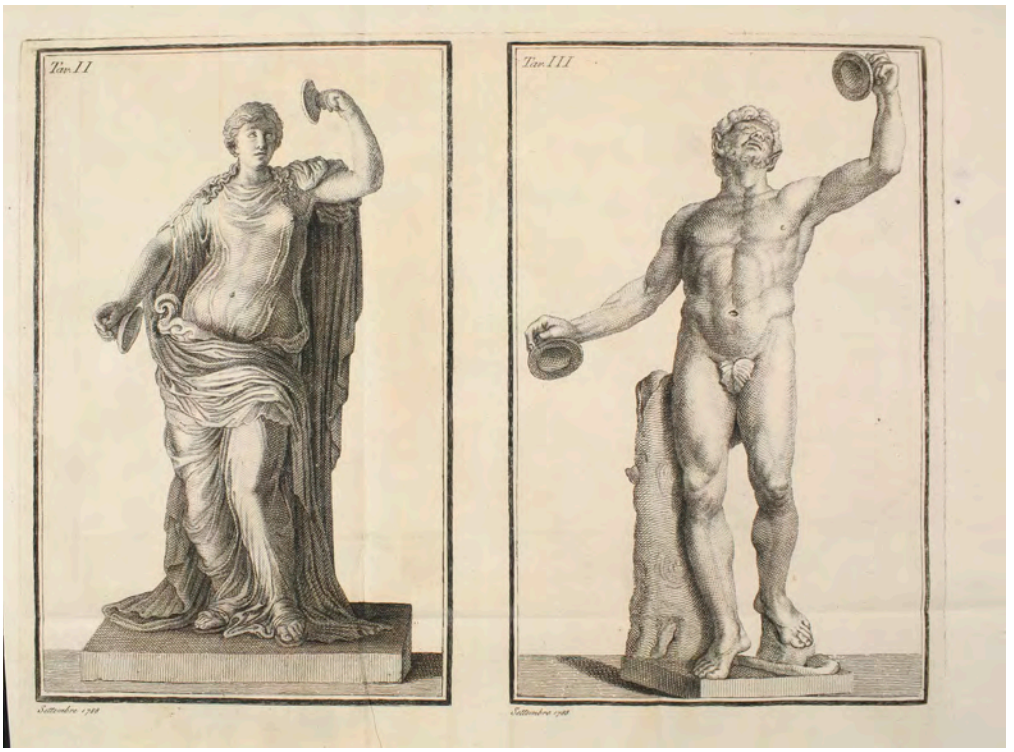


42. Base iscritta; «nello Studio dei Sig. Scultori Alessandroni e D'Este»



41. Canefora della Villa Albani ; 1786, Cecilia Metella

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1788



43. Statua di Baccante; Museo Rondinini

44. Statua di Fauno; Museo Rondinini

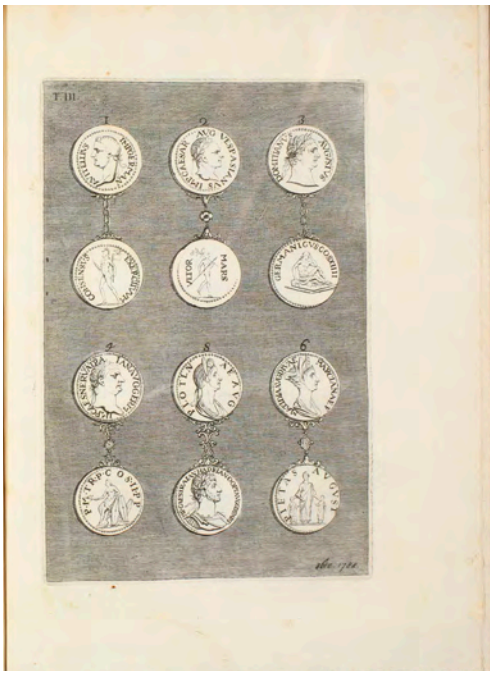


45. Statua di Ecuba

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1788



46. Cella soleare nelle Terme Antonine

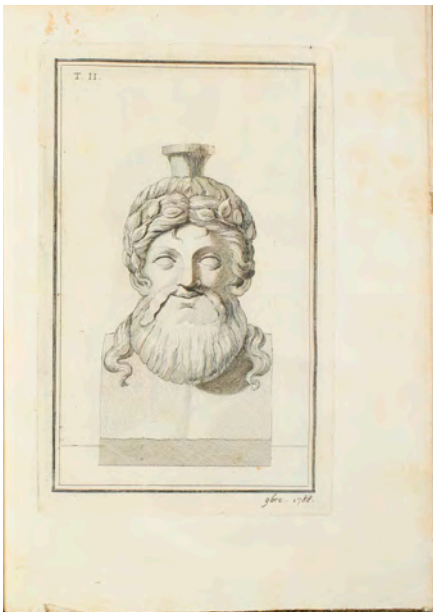


47. Medaglie in oro recentemente scavate;
Museo Pio-Clementino; Castronova alla Chiaruccia



48. Bassorilievo con Perseo;
Museo Borgiano di Velletri

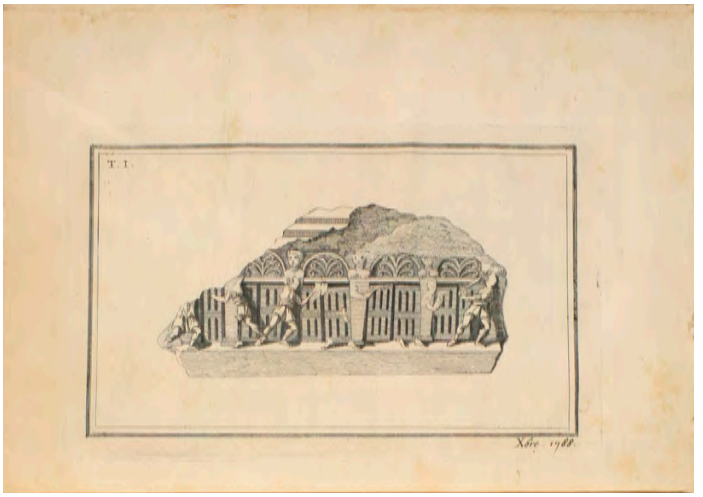
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1788



49. Erma di Bacco vecchio, o Giove Serapide;
«Studio dei Signori Alessandroni e D'Este»



50. Erma di Venere, o Arianna;
«Studio dei Signori Alessandroni e D'Este»



51. Carceri del circo; Museo Borgiano

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1788



52. Auriga circense; Villa Albani, «muraglia all'Oriente vicino al portichetto laterale del Palazzo»



53. Altro Auriga; Thomas Jenkins; già in Villa Negroni

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789

MONUMENTI ANTICHI
INEDITI
OVVERO
NOTIZIE
SULLE ANTICHITA' E BELLE ARTI DI ROMA
PER L'ANNO MDCCLXXXIX.

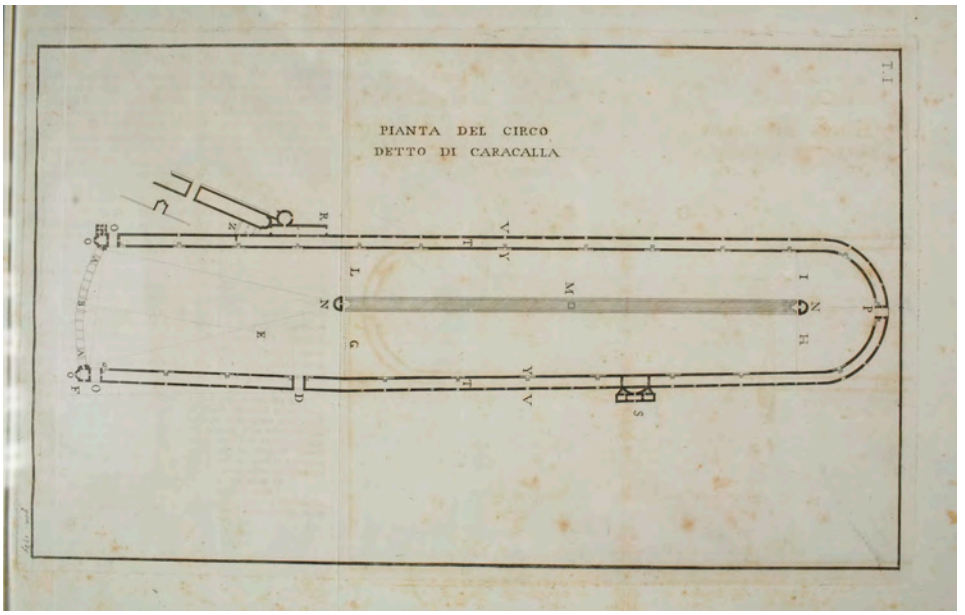


BIBLIOTECA NAZIONALE DI NAPOLI

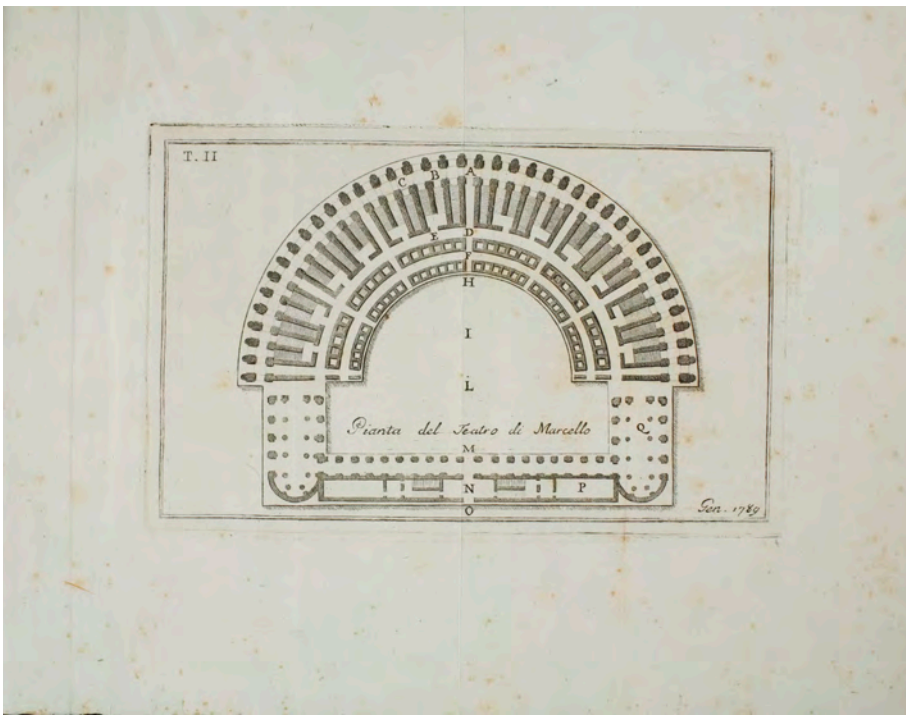
IN ROMA
NELLA STAMPERIA PAGLIARINI
MDCCLXXXIX.

CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789

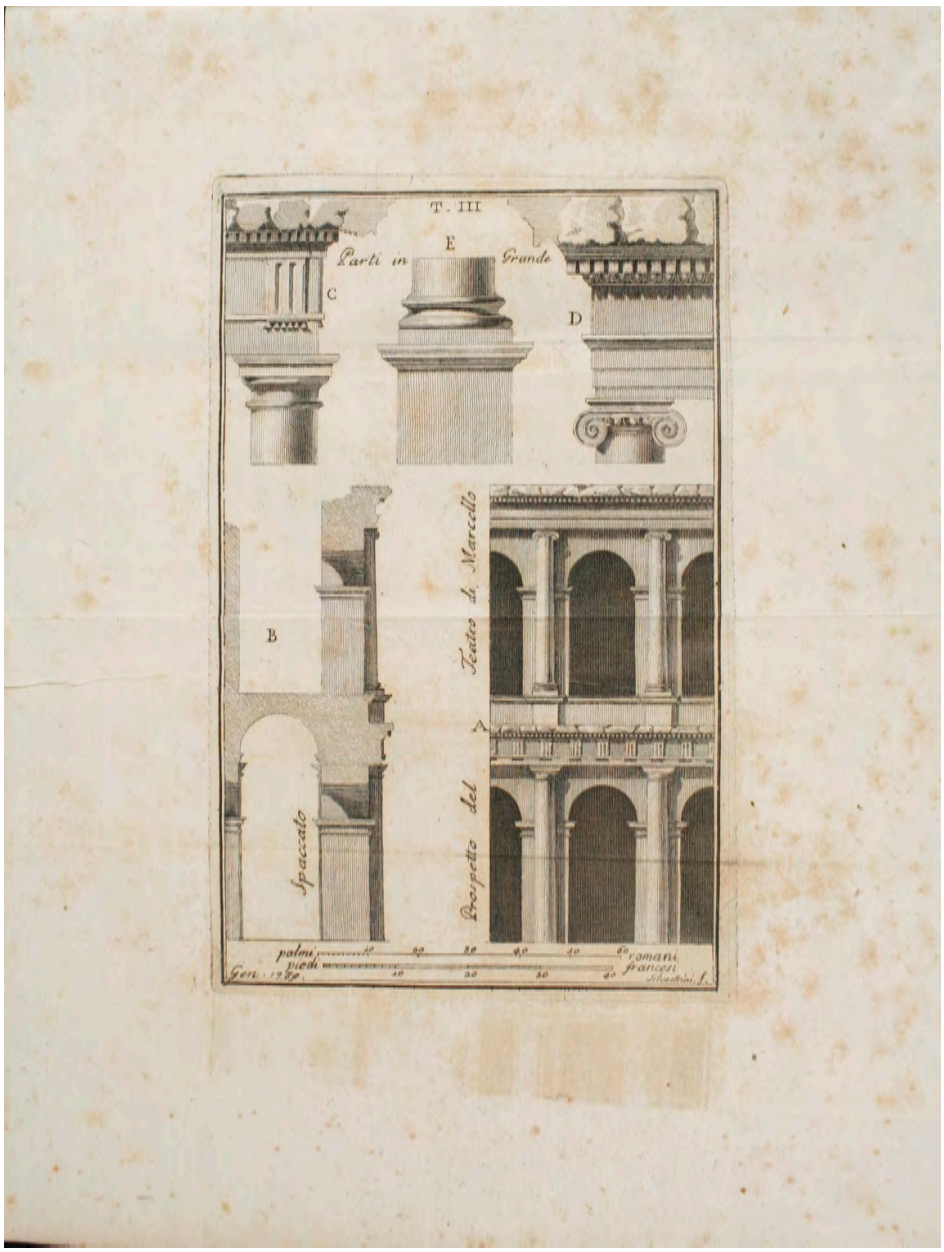


1. Pianta del Circo detto di Caracalla



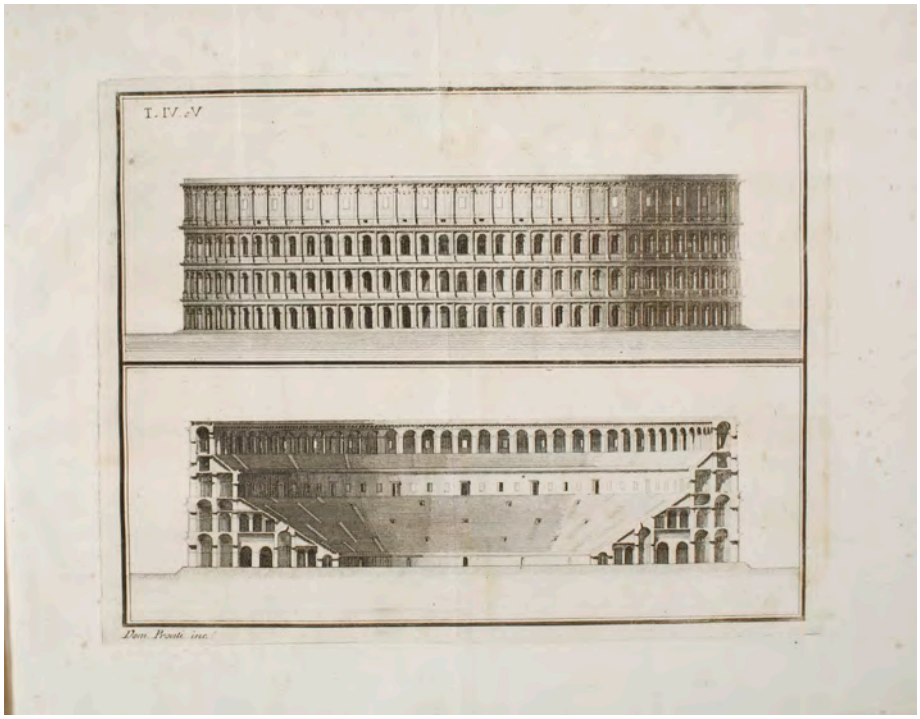
2. Pianta del Teatro di Marcello

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789

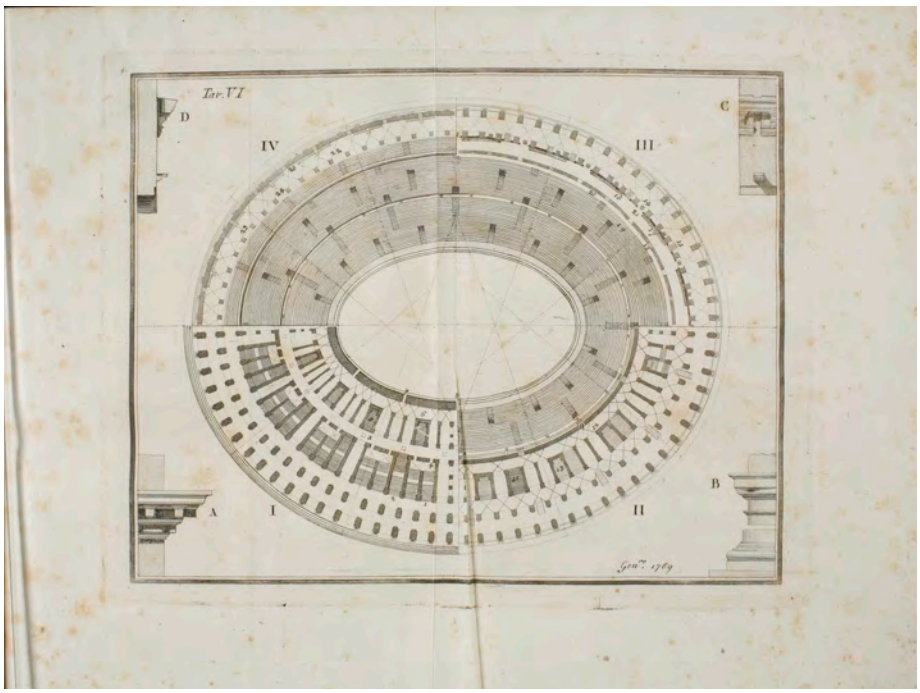


3. Prospetto, Spaccato e Parti in grande del Teatro di Marcello

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789

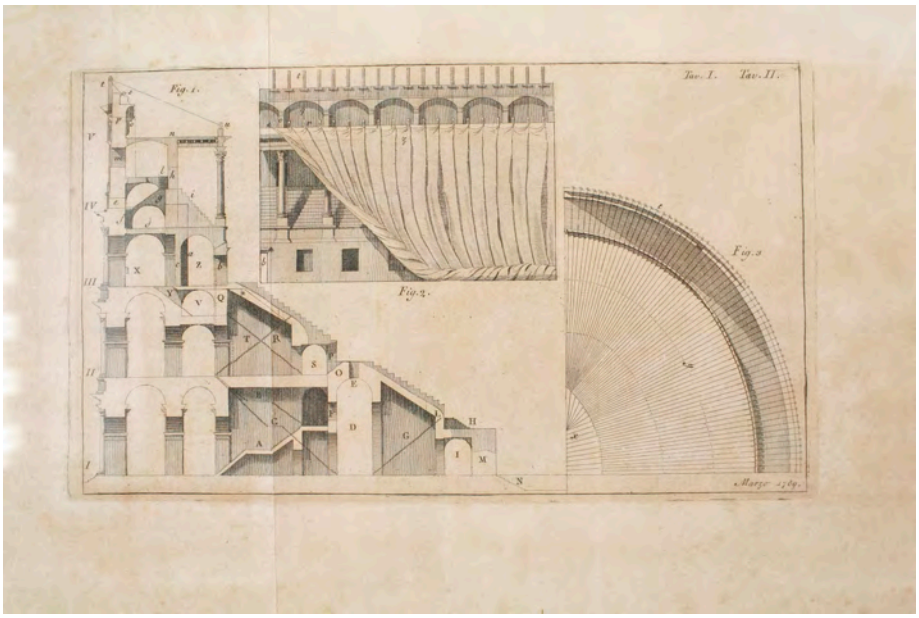


4. Prospetto interiore ed esteriore del Colosseo

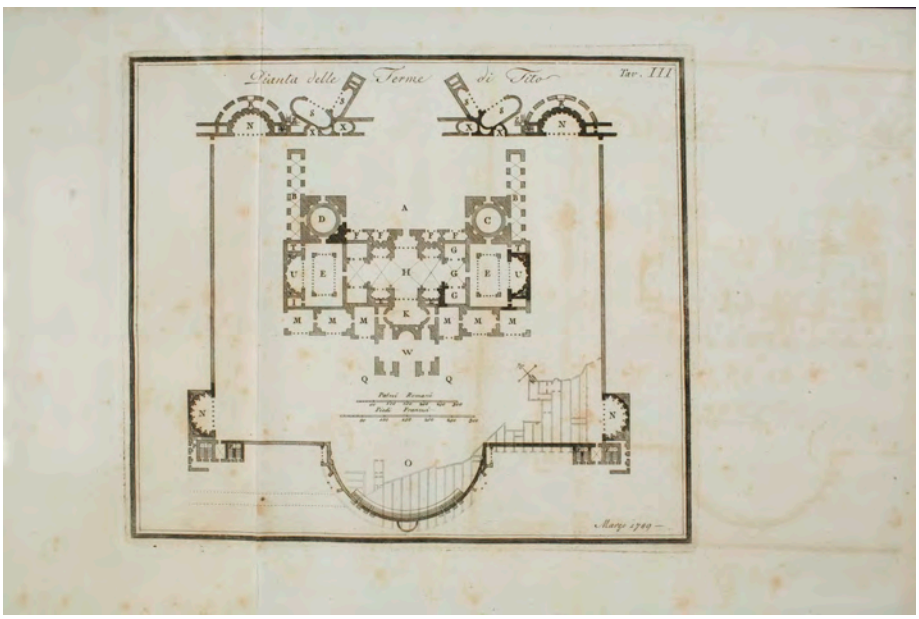


4. Pianta del medesimo

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789

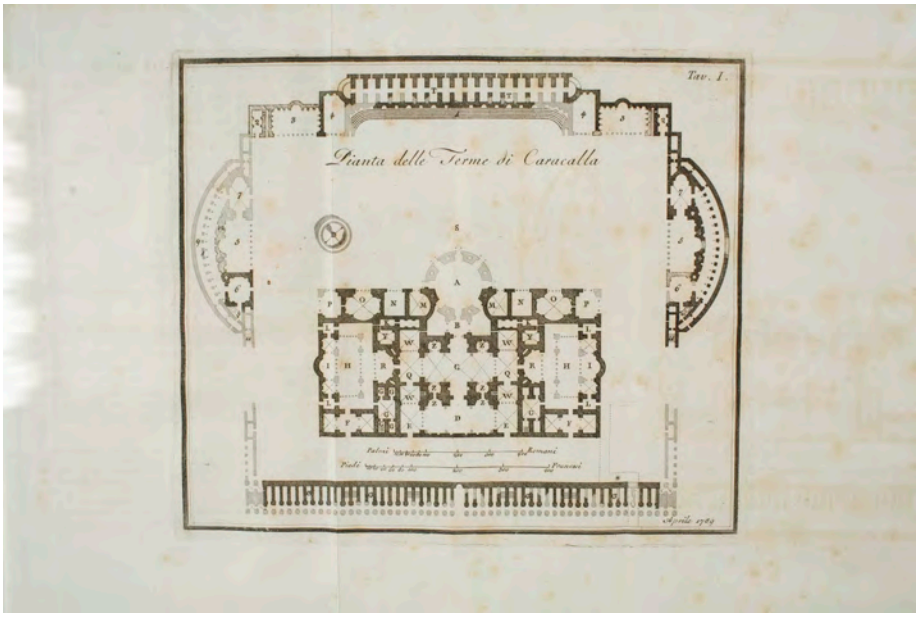


5. Spaccato in grande del Colosseo con nuova idea del Velario

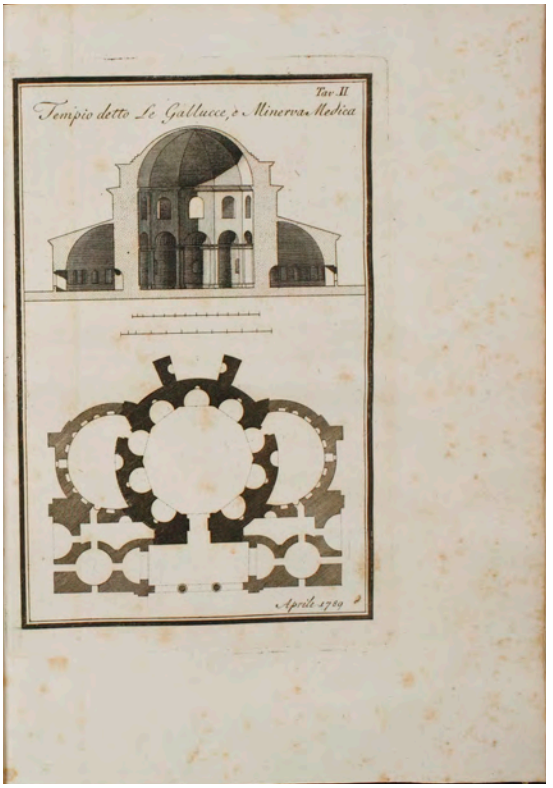


6. Pianta delle Terme di Tito

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789

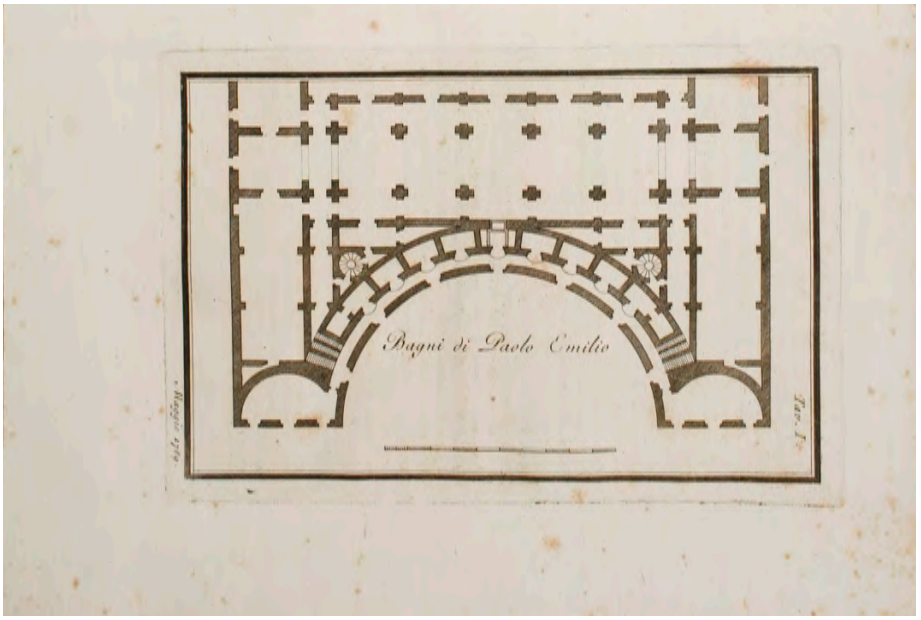


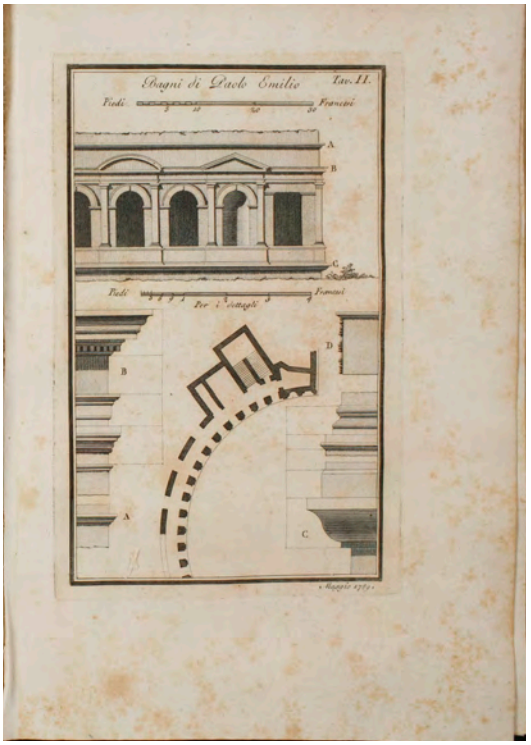
7. Pianta delle Terme di Caracalla



8. Tempio detto le Gallucce, o Minerva Medica

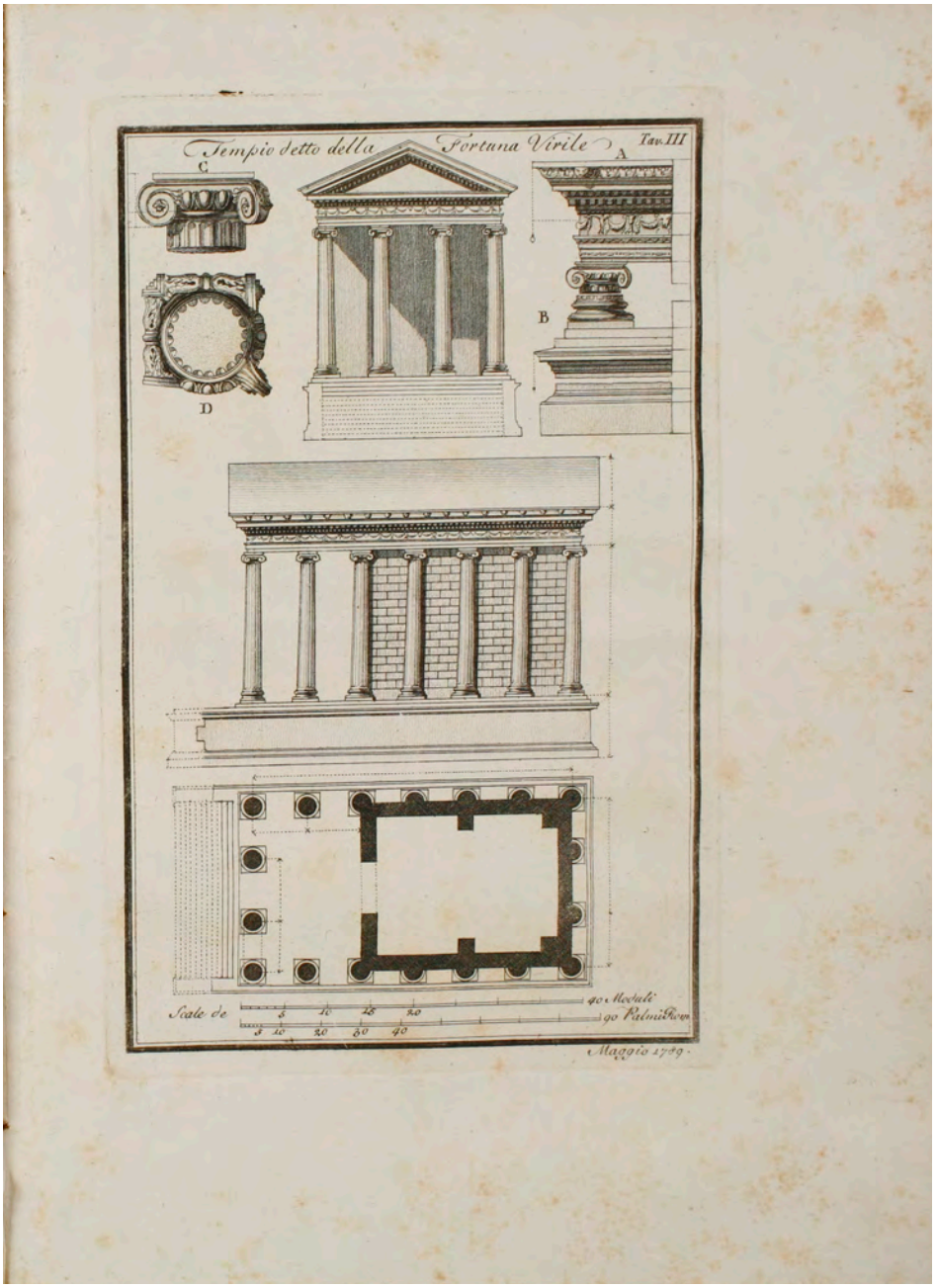
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789





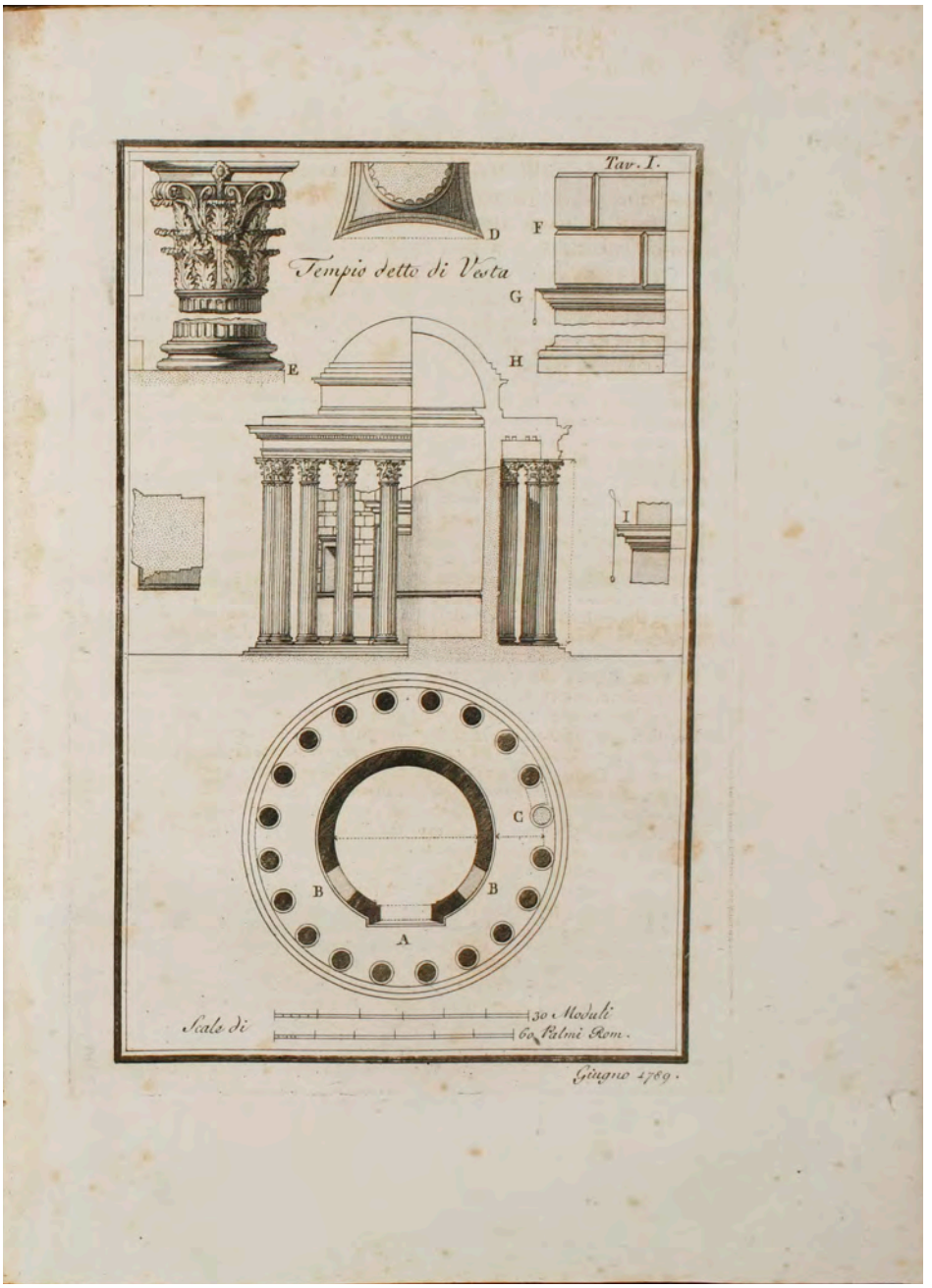
9. Pianta del piano inferiore de' bagni detti di Paolo Emilio. Alzato del secondo piano

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789



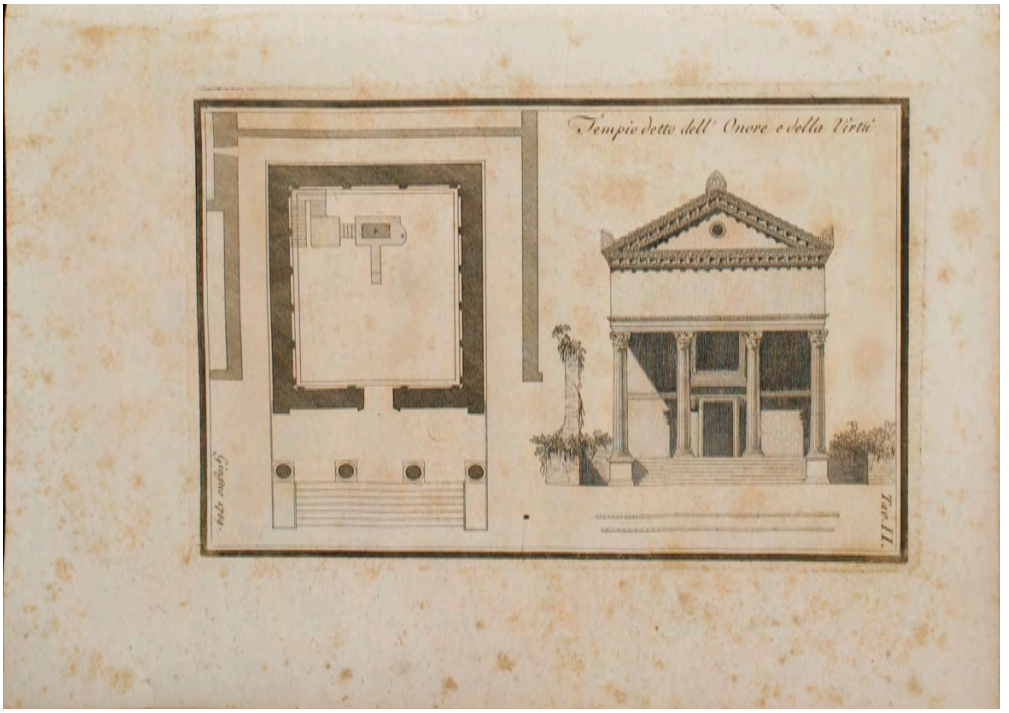
10. Tempio detto della Fortuna Virile

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789

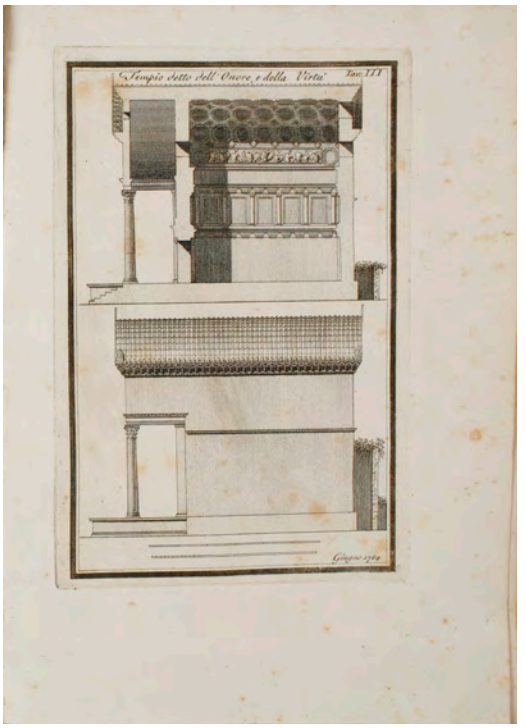


11. Tempio detto di Vesta

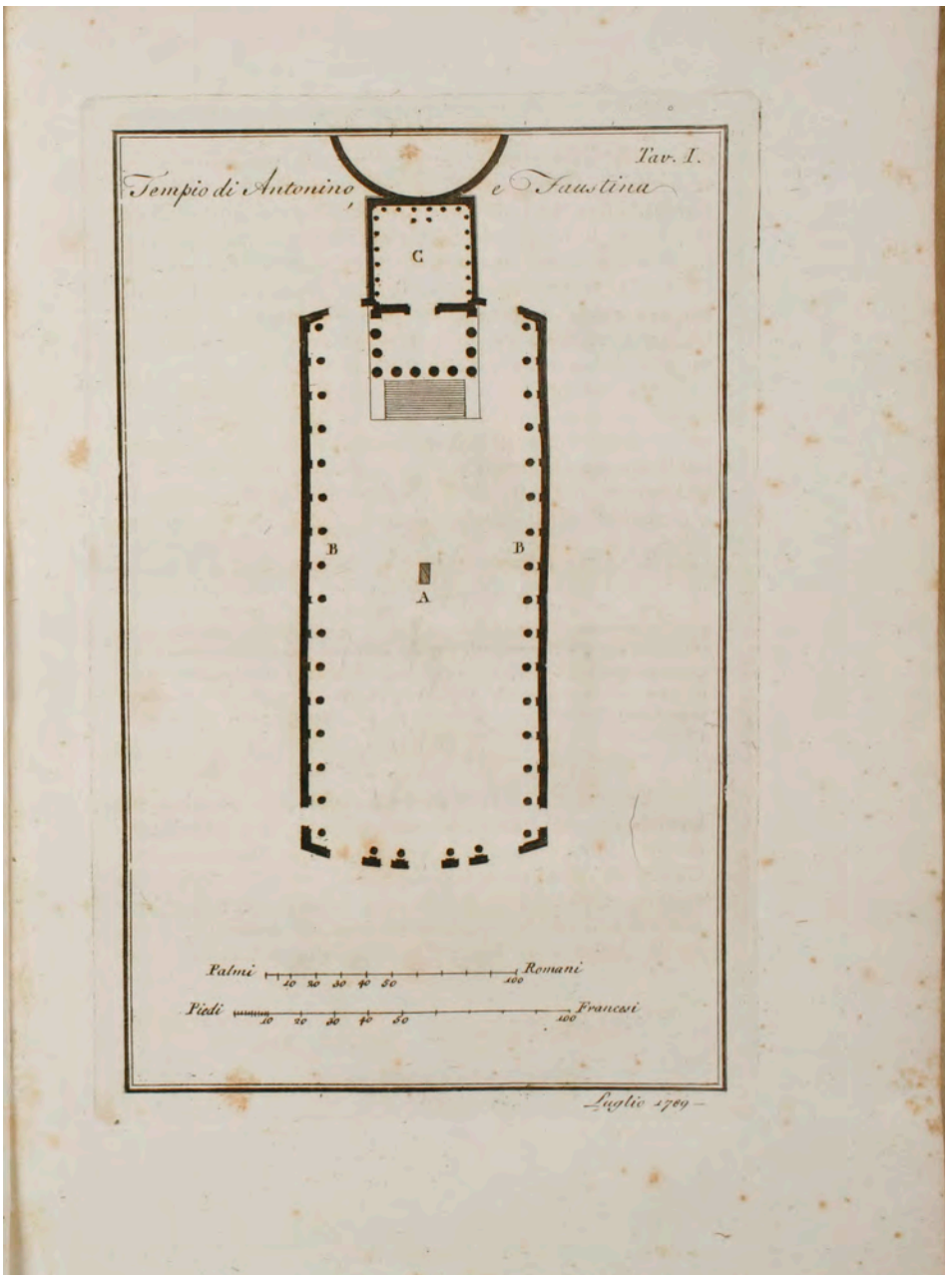
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789



12. Pianta e prospetto del Tempio detto dell'Onore e della Virtù

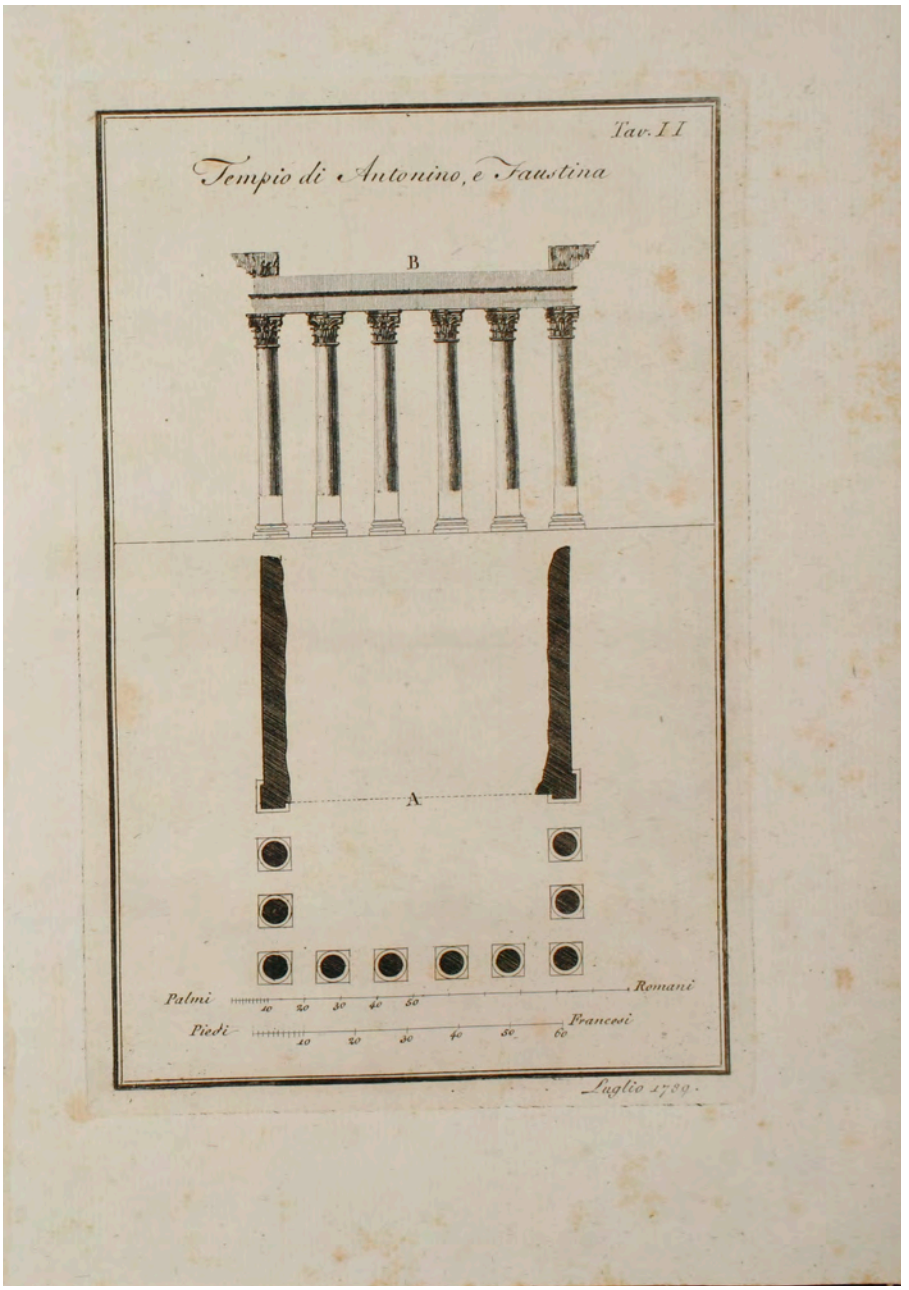


Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789



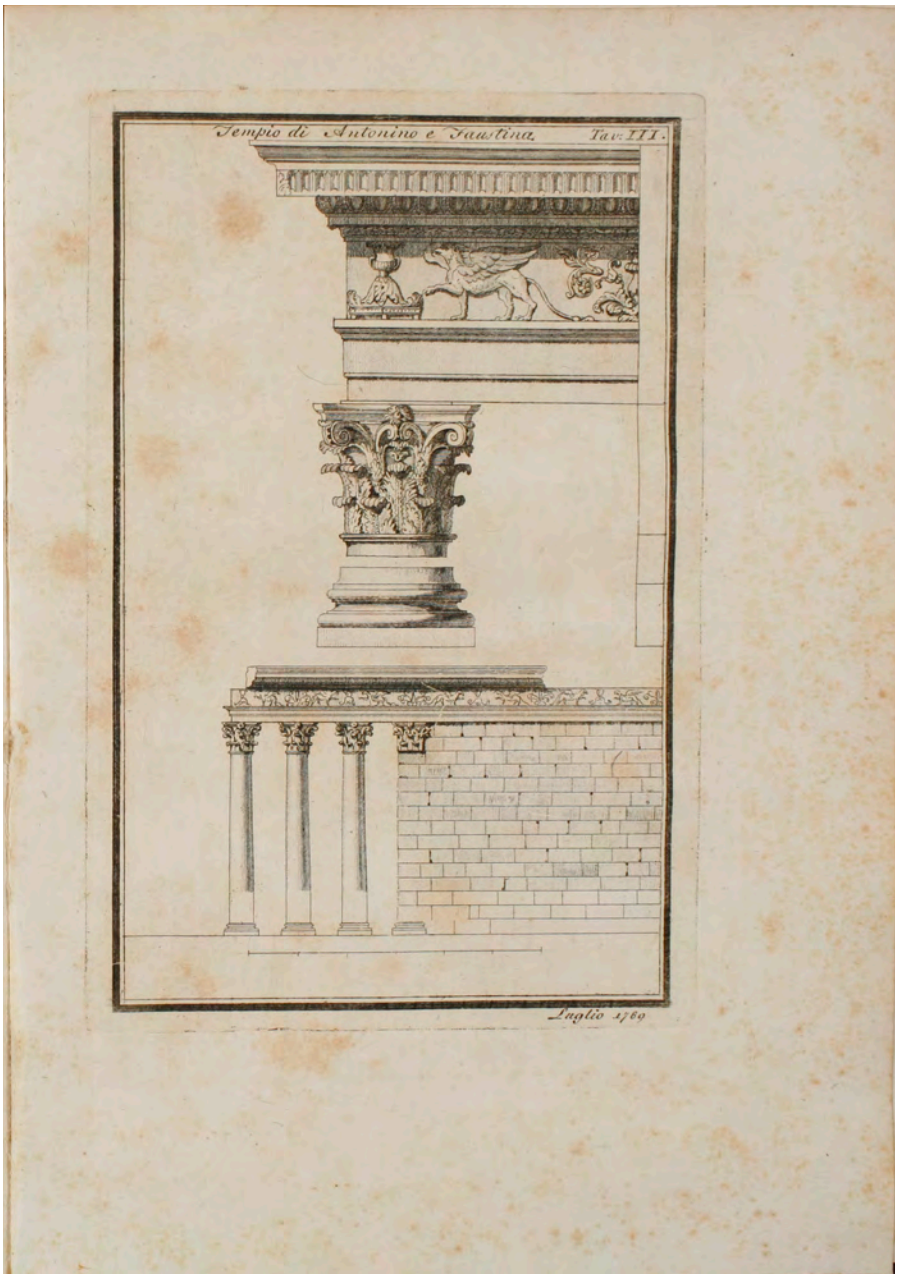
13. Pianta del peristilio, e Tempio di Antonino e Faustina

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789



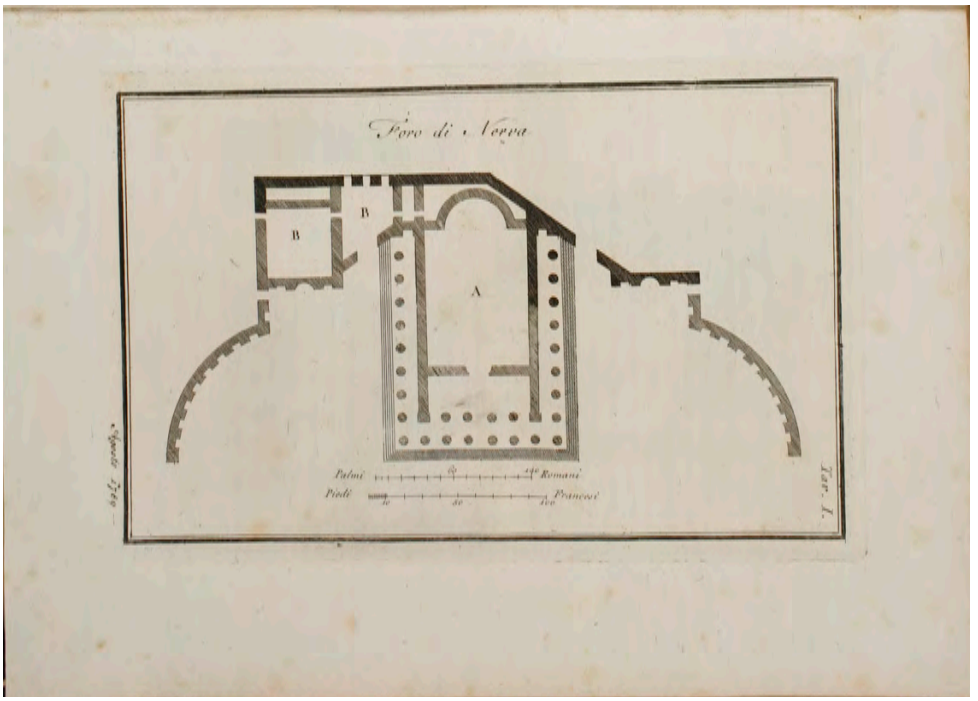
13. Altra pianta in grande, ed alzato del portico del medesimo

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789

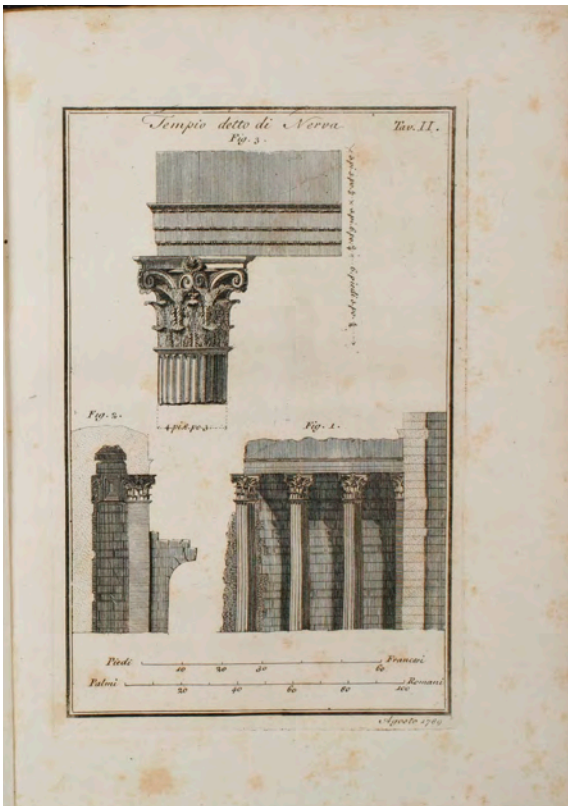


13. Spaccato esterno del medesimo, e parti in grande

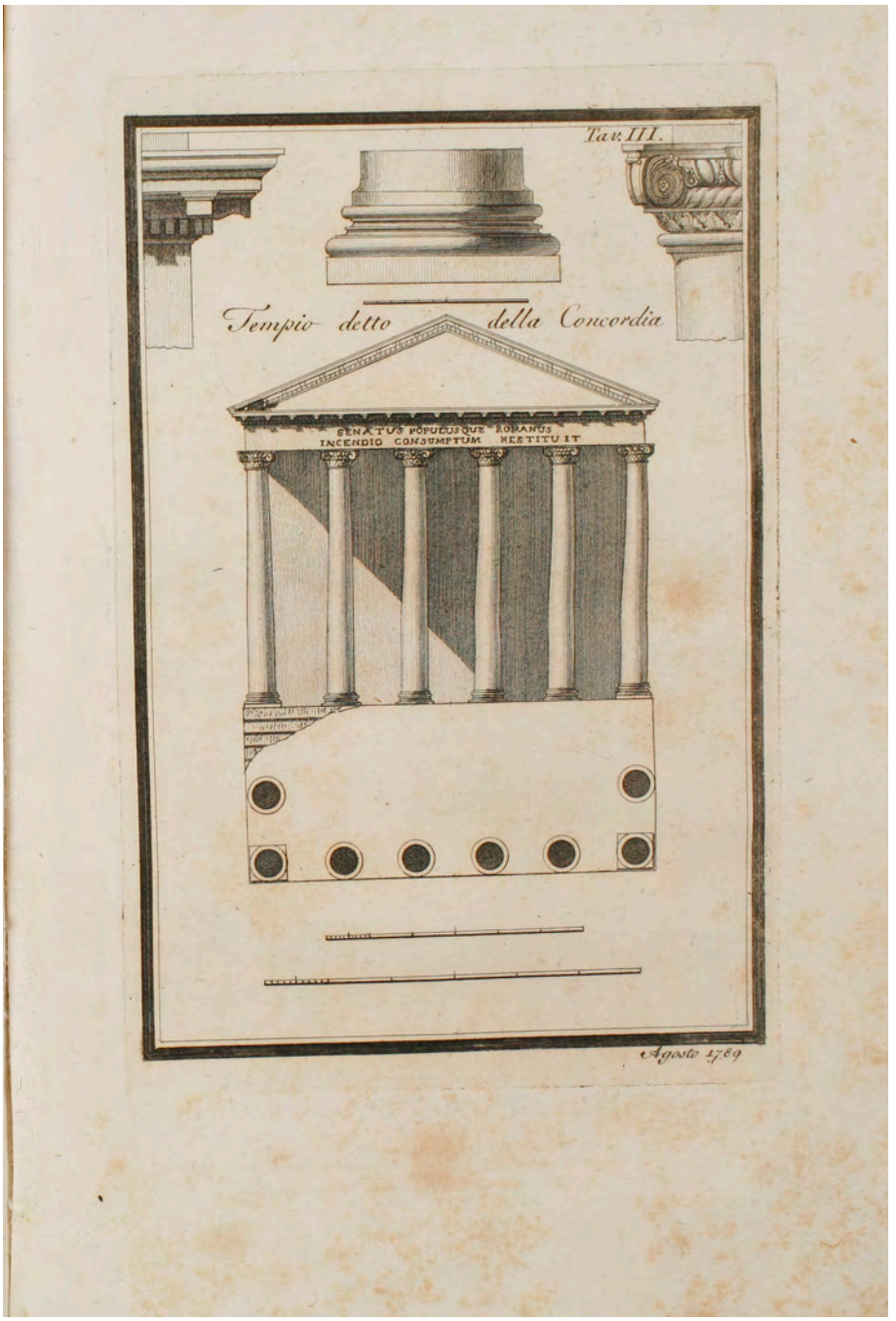
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789



14. Pianta del Foro di Nerva;
Alzato e parti in grande del medesimo

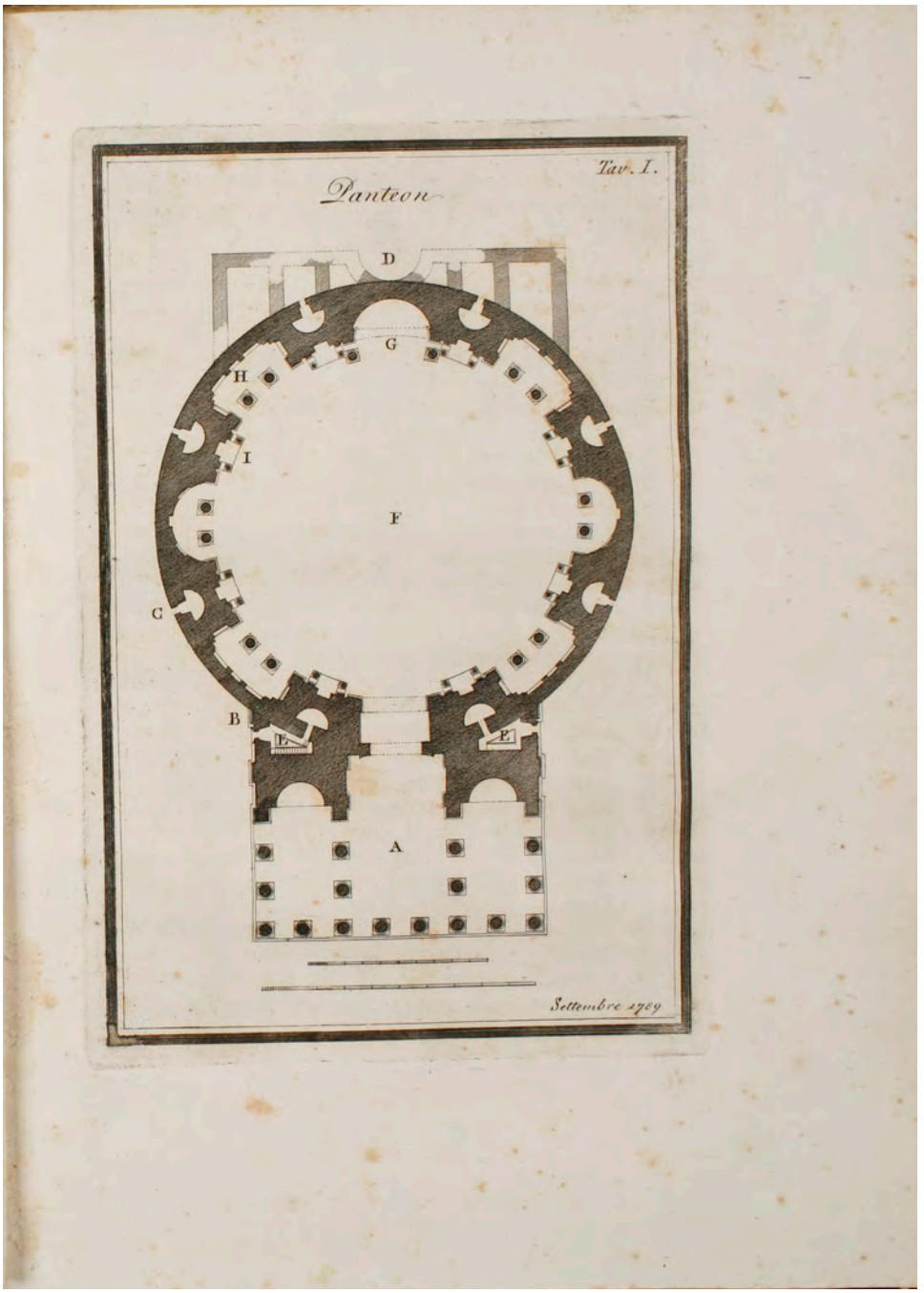


Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789



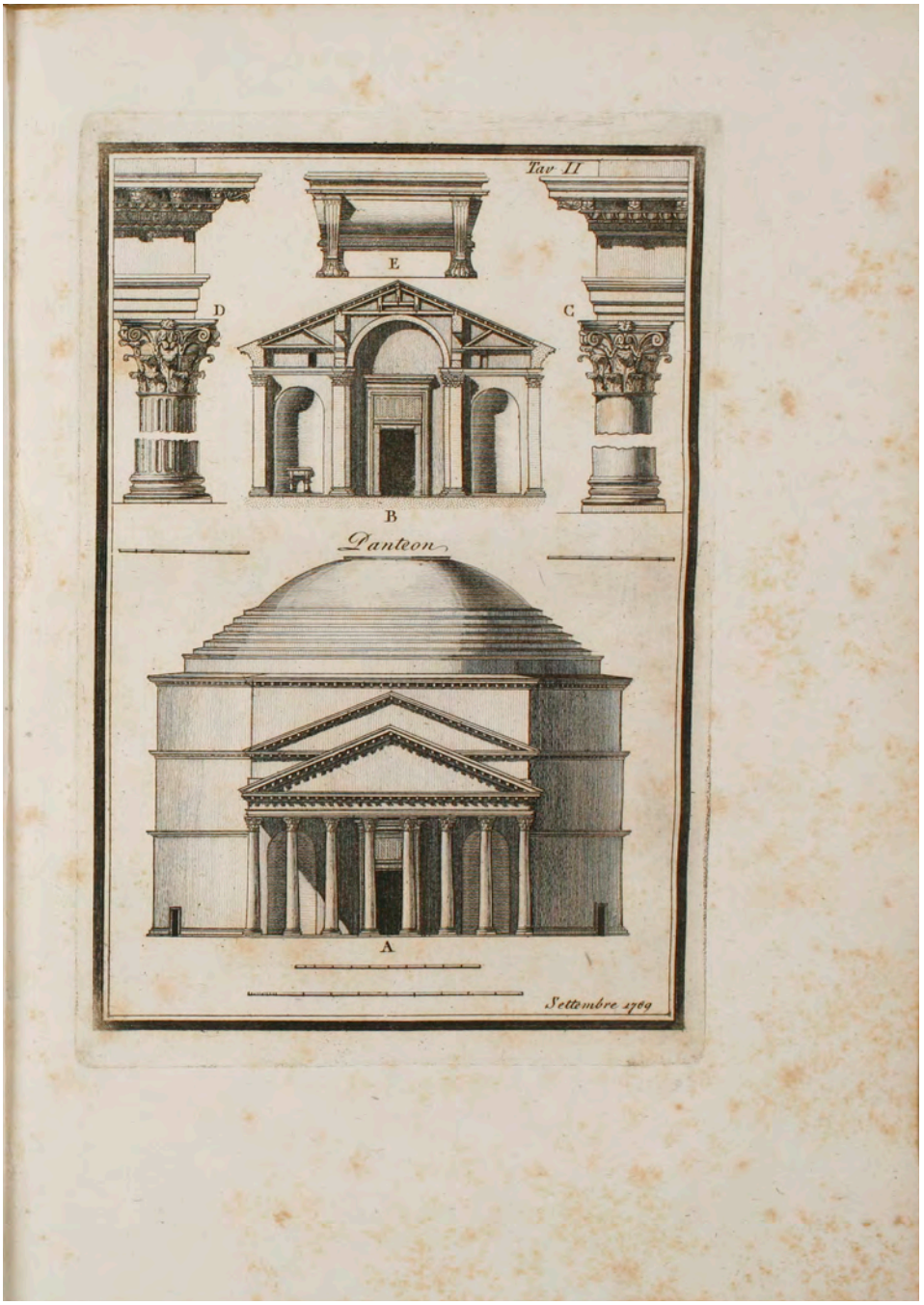
15. Pianta, alzato, e parti in grande del portico del Tempio detto della Concordia

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789



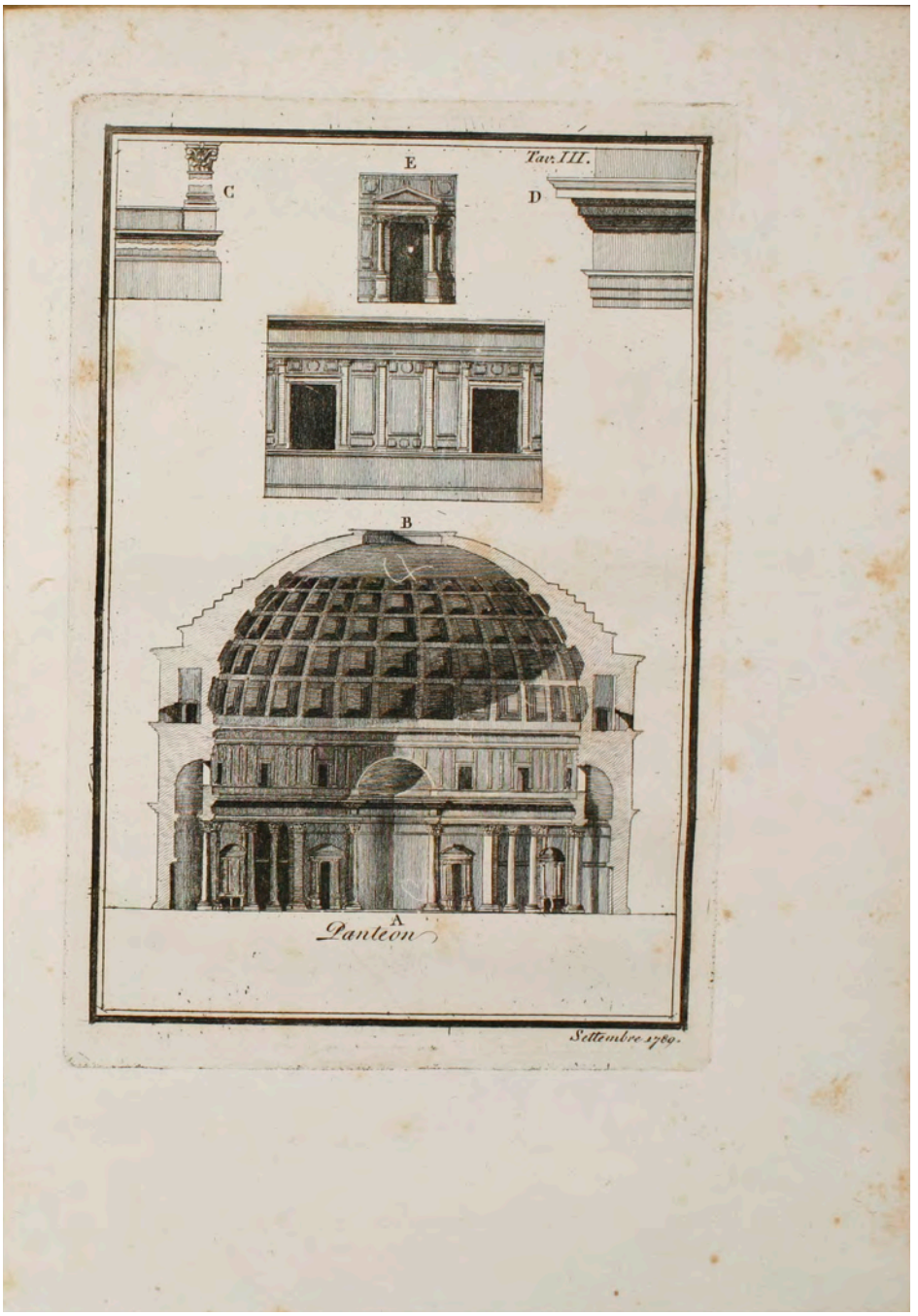
16. Pianta del Panteon

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789



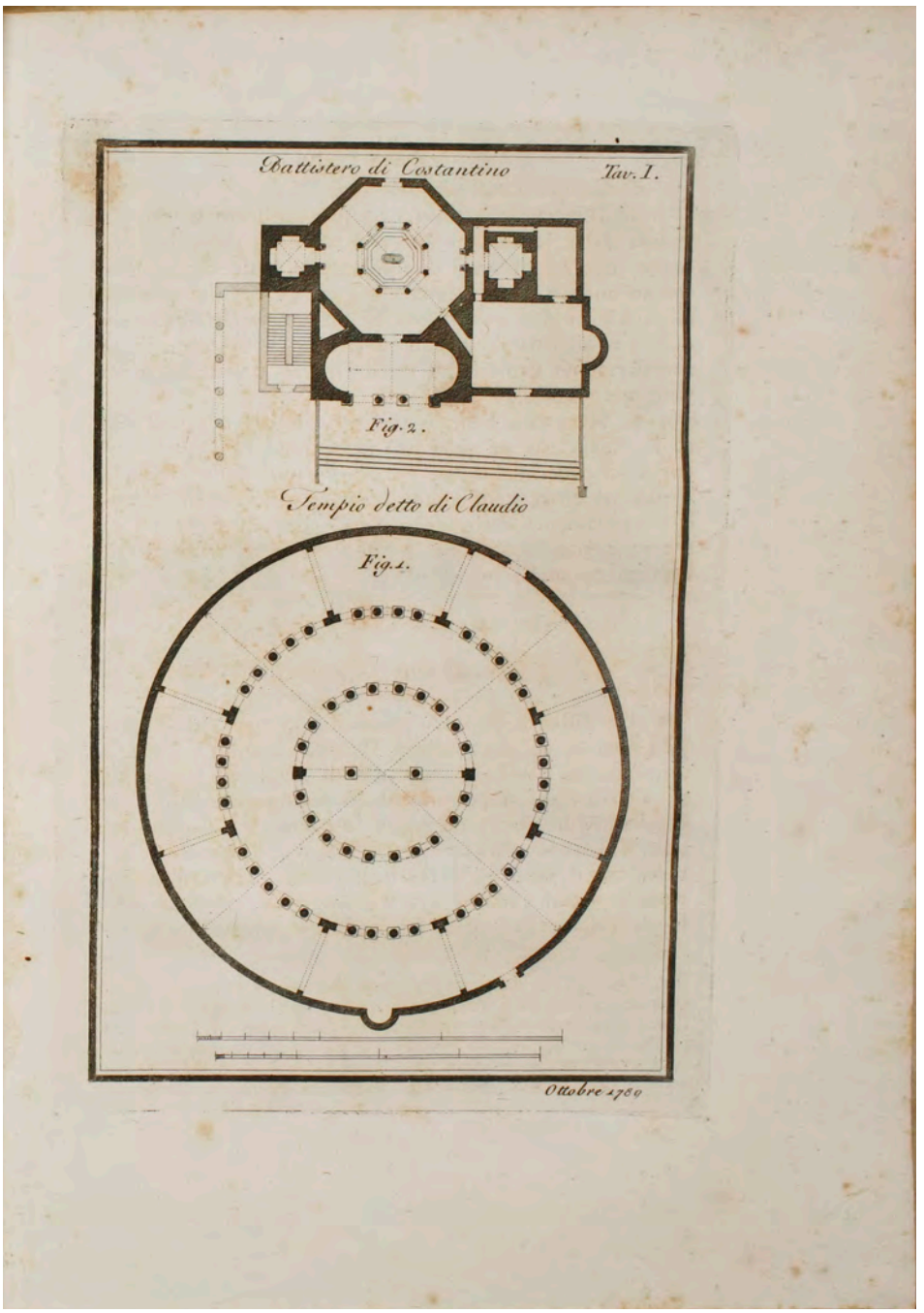
16. Prospetti del medesimo con parti in grande

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789



16. Spaccato interno del medesimo, e parti in grande

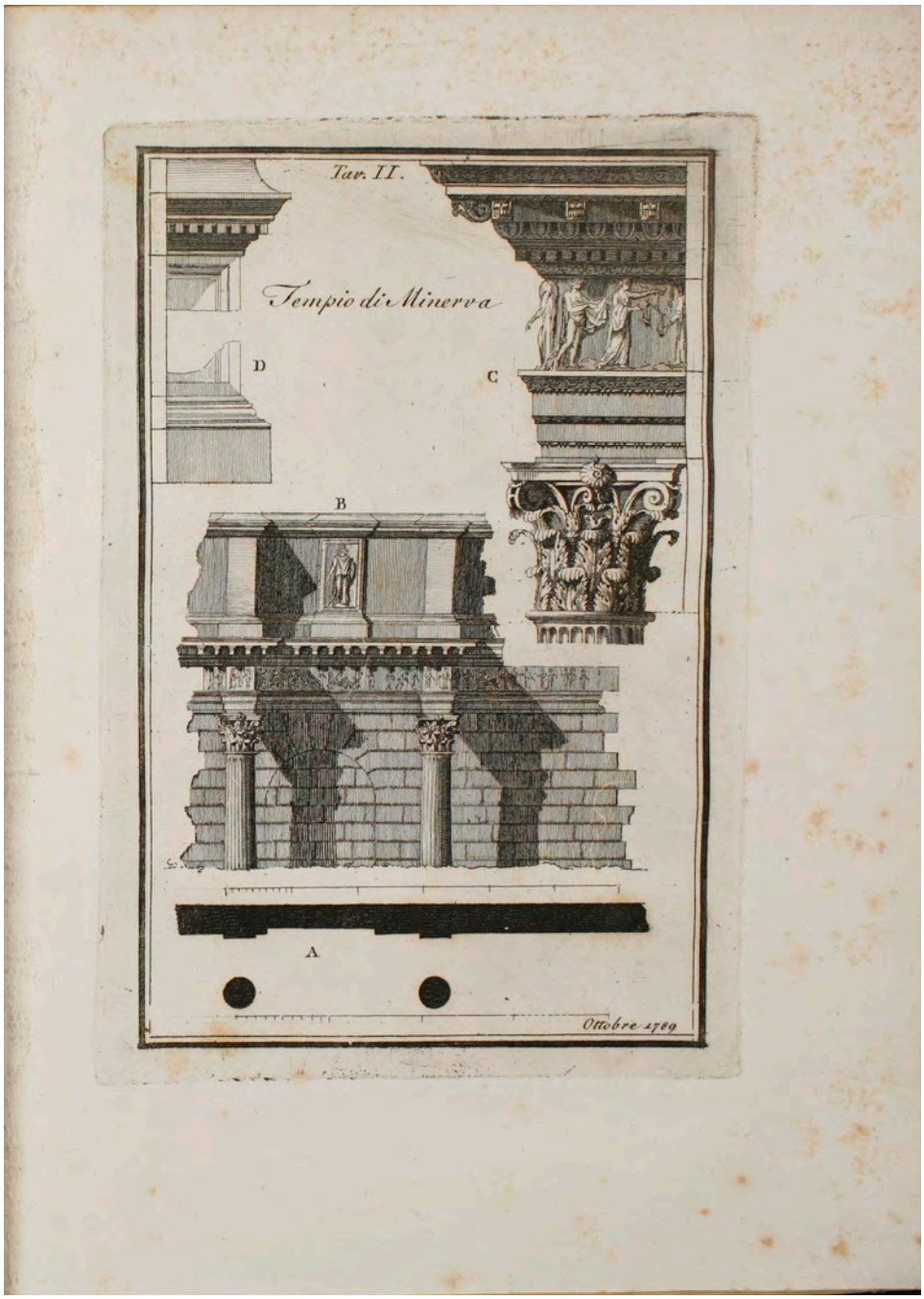
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789



17. Pianta del Tempio detto di Claudio

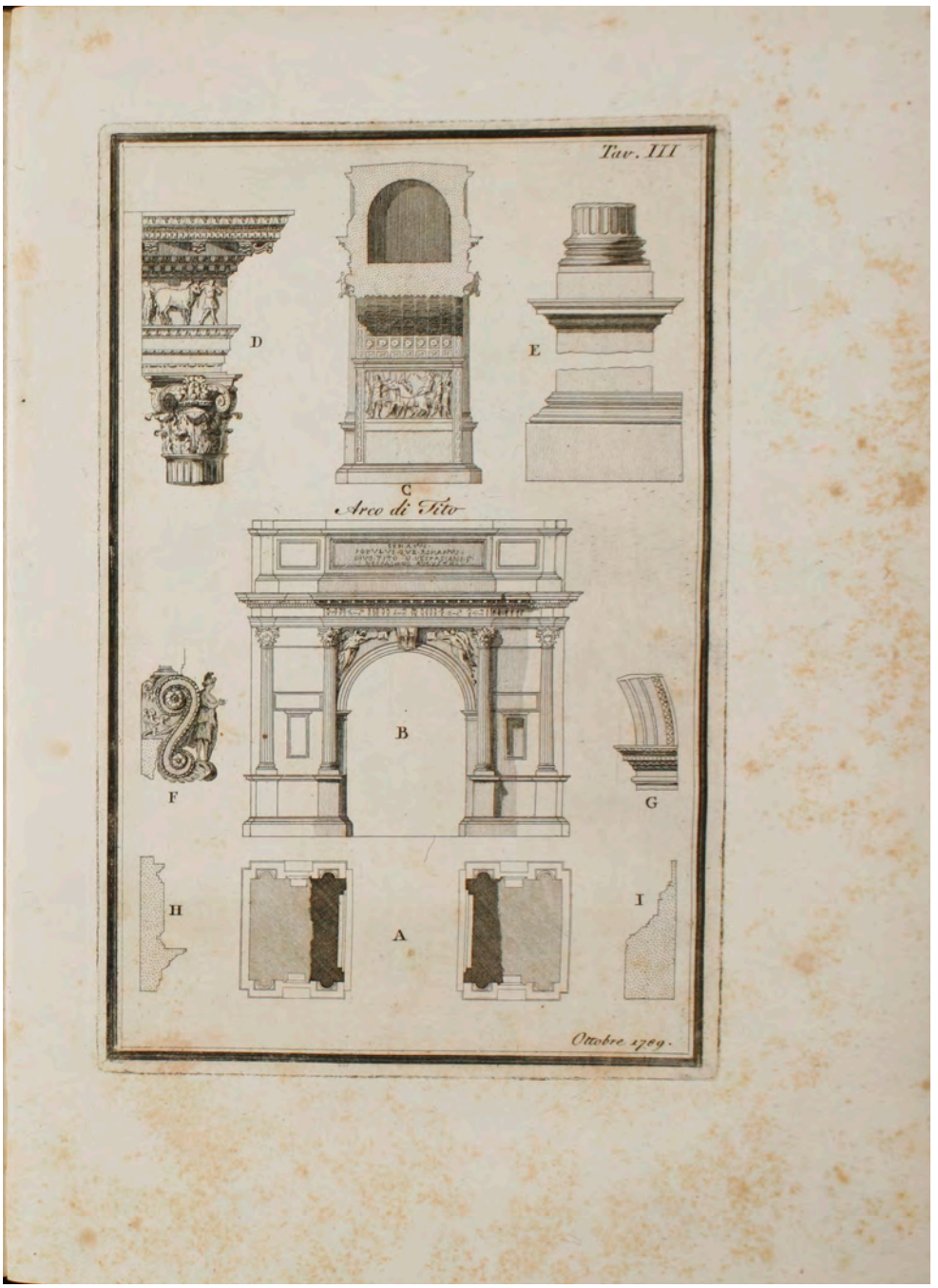
18. Pianta del Battistero di Costantino

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789



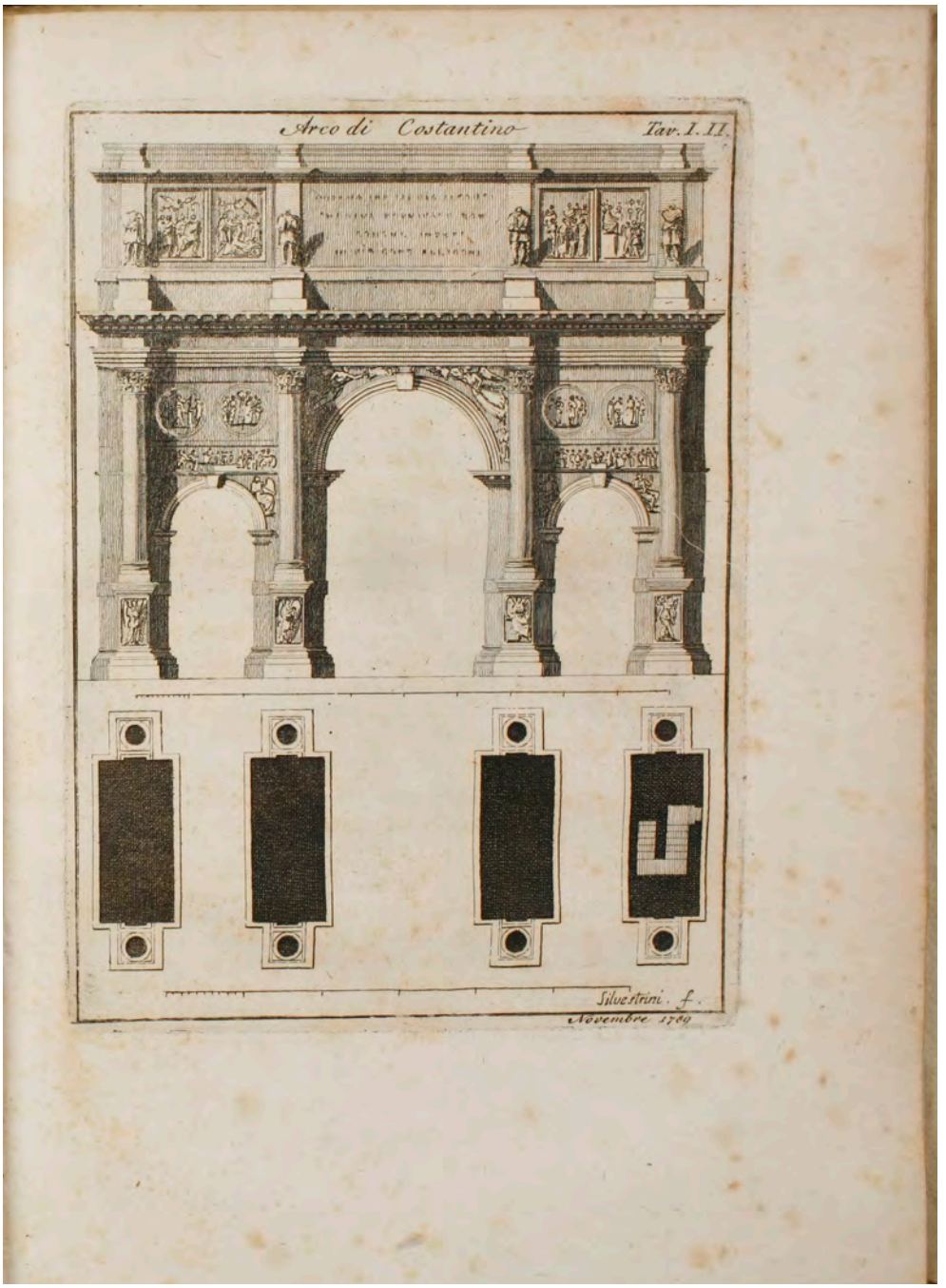
19. Pianta, alzato, e parti in grande del Tempio di Minerva nel Foro di Nerva

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789



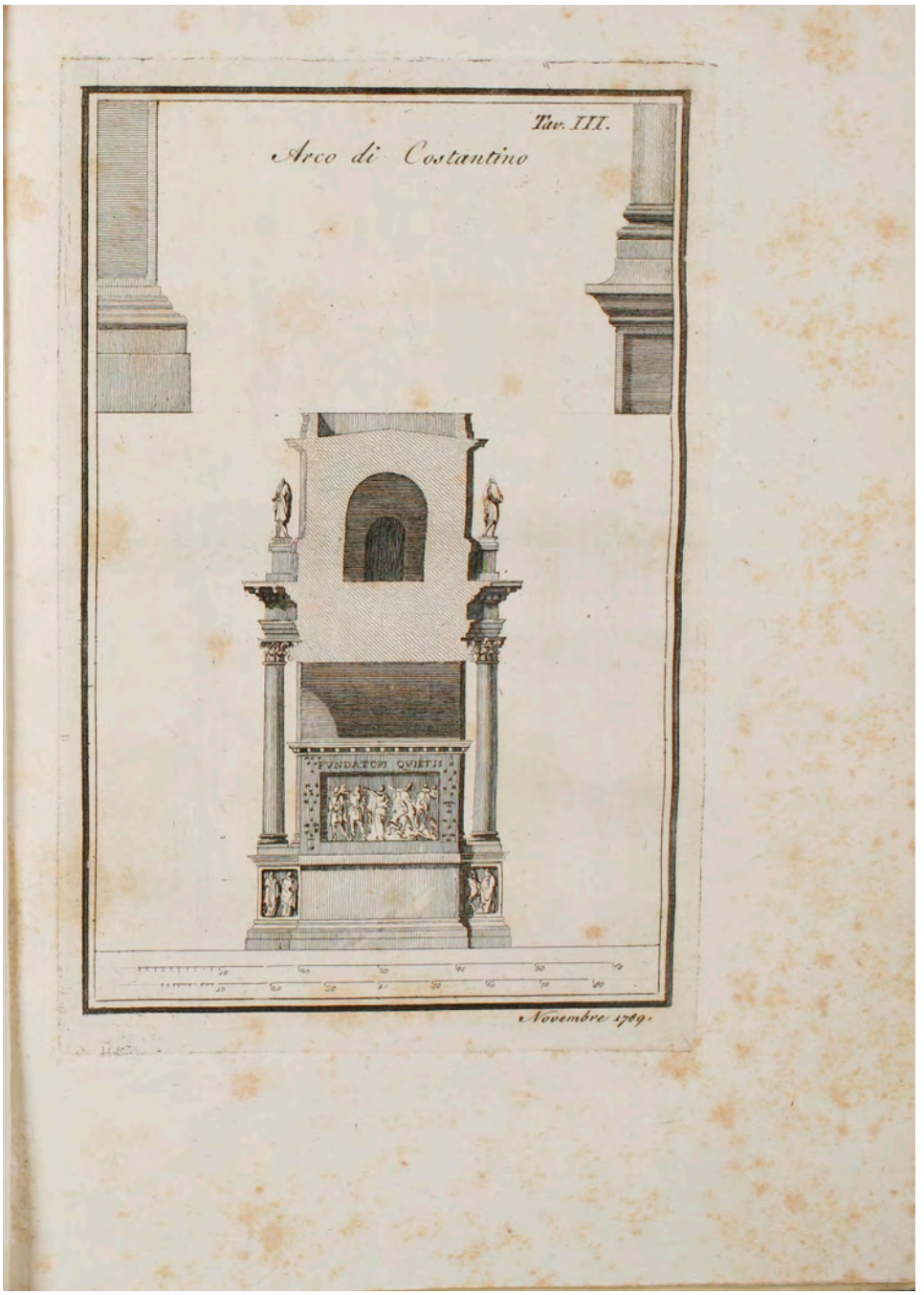
20. Arco di Tito e sue parti in grande

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789



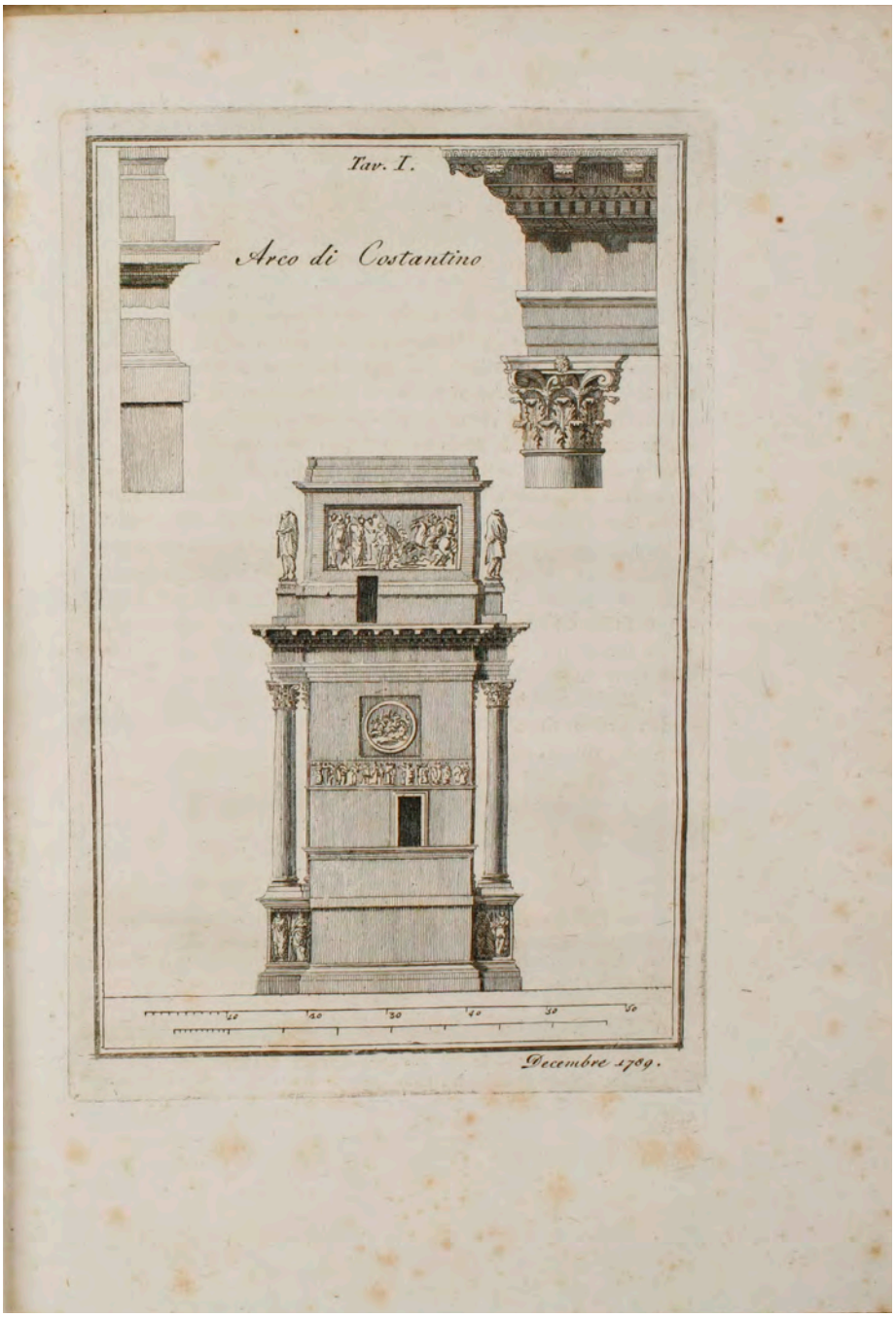
21. Arco di Costantino, prospetto, e suoi laterali

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789



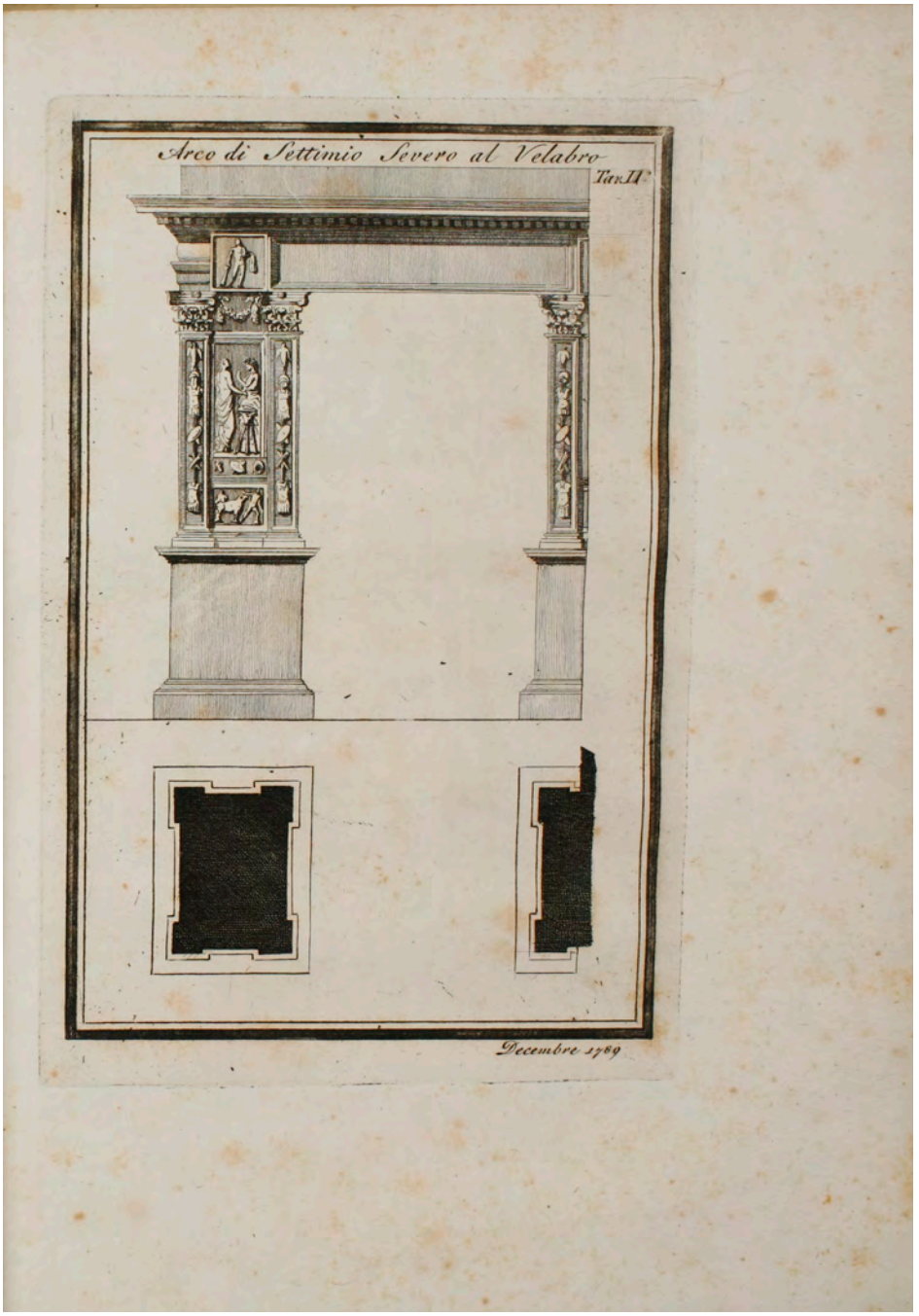
21. Arco di Costantino, prospetto, e suoi laterali

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789



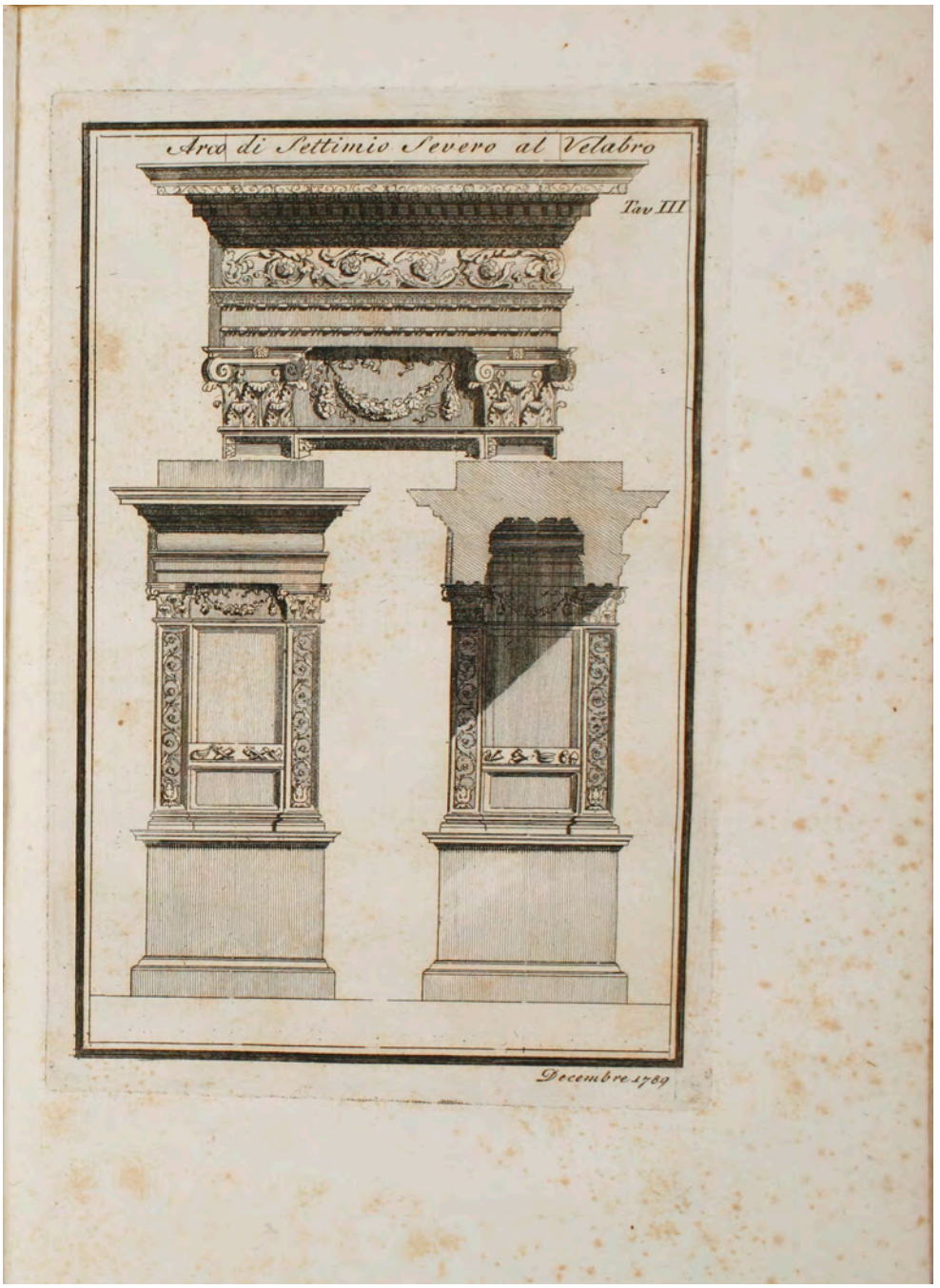
21. Arco di Costantino, prospetto, e suoi laterali

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789



22. Spaccato e prospetto dell'arco di Settimio Severo al Foro Boario

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1789

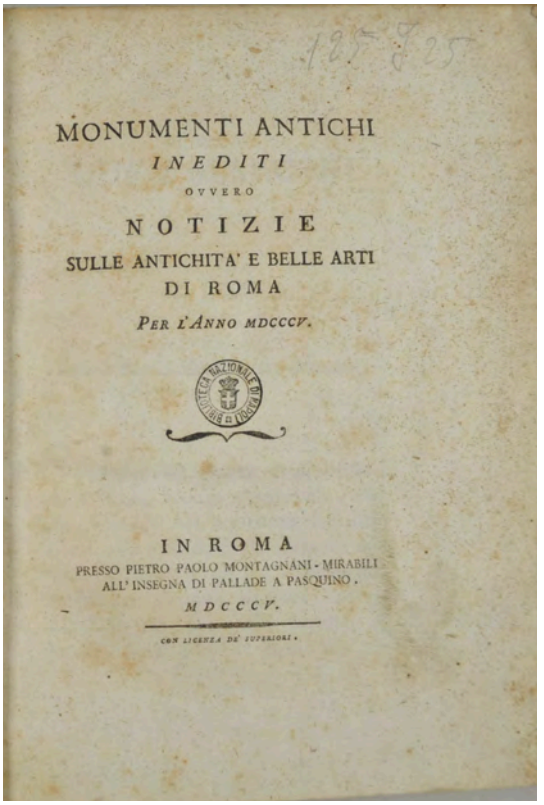


22. Spaccato e prospetto dell'arco di Settimio Severo al Foro Boario

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1805



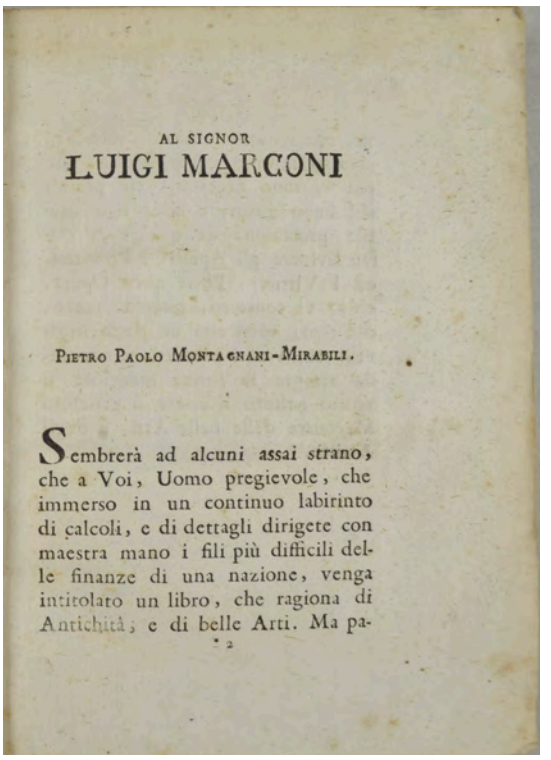
Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1805



MONUMENTI ANTICHI
INEDITI
OVVERO
NOTIZIE
SULLE ANTICHITA' E BELLE ARTI
DI ROMA
PER L'ANNO MDCCCV.

IN ROMA
PRESSO PIETRO PAOLO MONTAGNANI-MIRABILI
ALL'INSEGNA DI PALLADE A PASQUINO.
MDCCCV.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Frontespizio



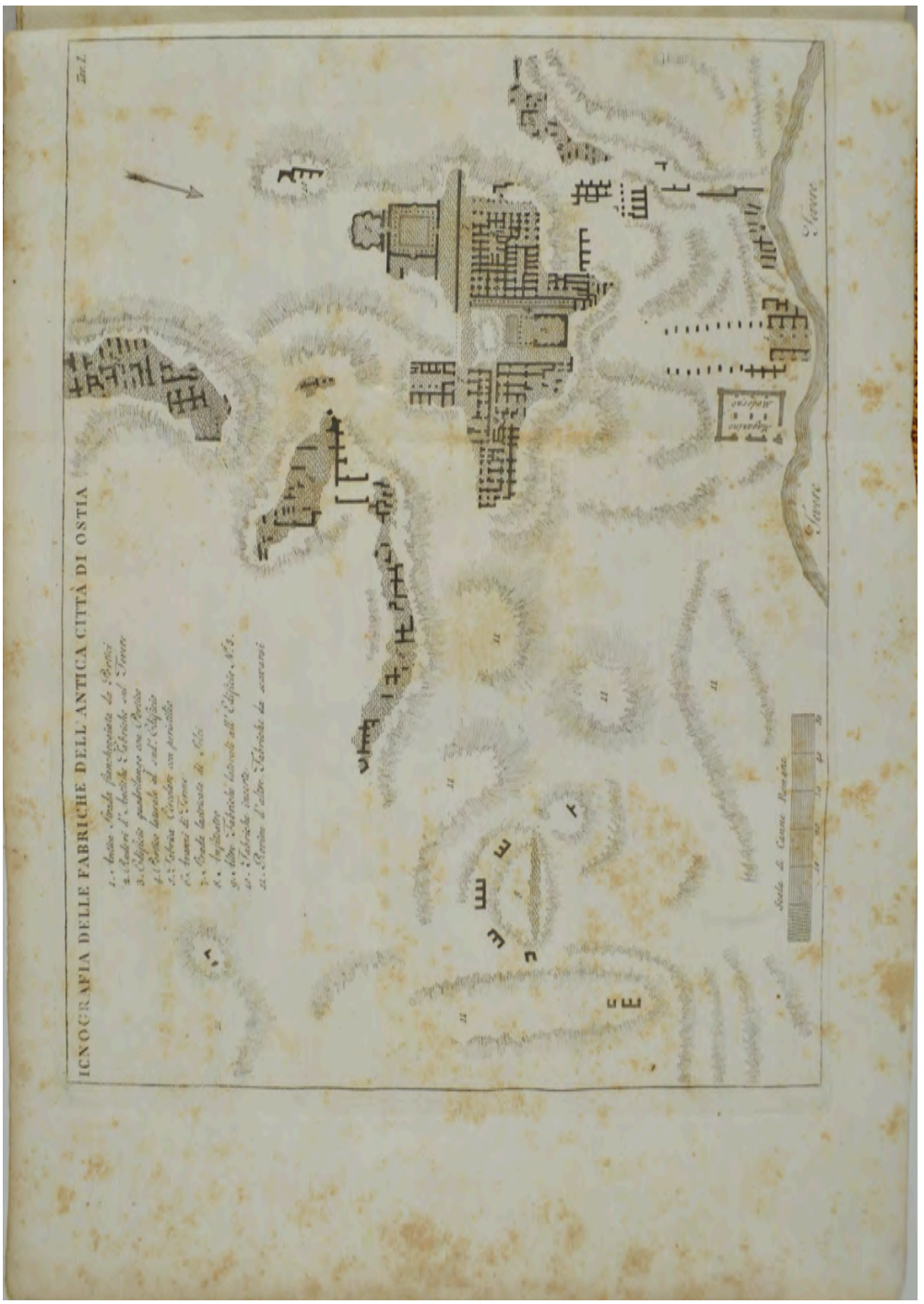
AL SIGNOR
LUIGI MARCONI

PIETRO PAOLO MONTAGNANI-MIRABILI.

Sembrerà ad alcuni assai strano, che a Voi, Uomo pregievole, che immerso in un continuo labirinto di calcoli, e di dettagli dirigete con maestra mano i fili più difficili delle finanze di una nazione, venga intitolato un libro, che ragiona di Antichità, e di belle Arti. Ma pa-

La dedica a Luigi Marconi

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1805



1. Icnografia delle Fabriche dell'antica città di Ostia

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1805



2. Statua colossale di Antinoo; Principe Braschi; Palestrina, S. Maria della Villa

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1805



3. Testa colossale di Trajano;
Musei Vaticani; Ostia



4. Testa di Marco Aurelio giovine;
Musei Vaticani; Ostia

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1805



5. Statua di Ino Lattante Bacco; Palazzo Lante in S. Eustachio; dagli orti del Cardinal di Ferrara



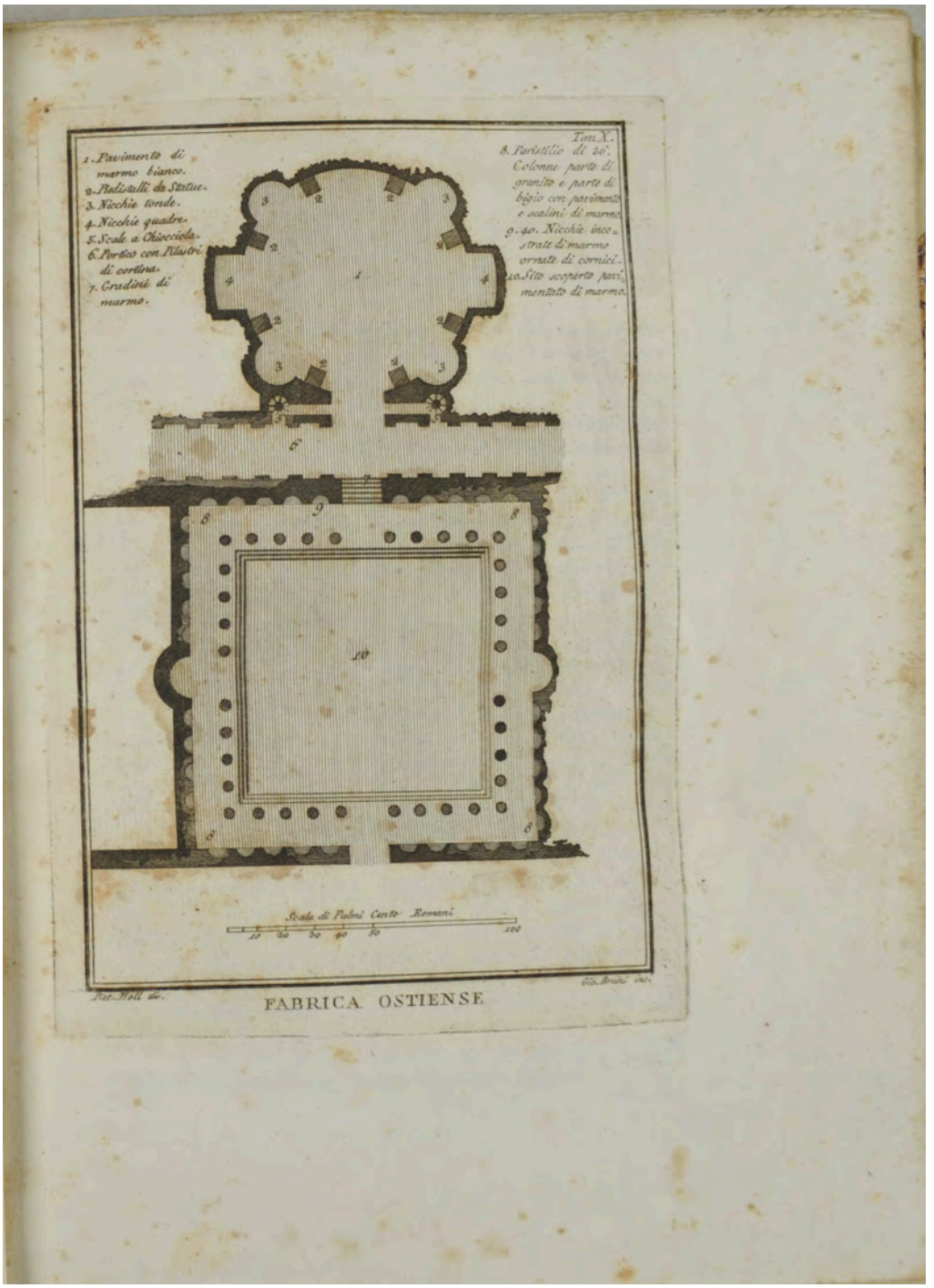
6. Cammeo con Baccanale;
Musei Vaticani; Ostia, «da poco»





7. Parapetto di pozzo con bassorilievo di Ila, e Narciso;
Musei Vaticani; «non ha guari cavato in Ostia
dal Signor Feghen»

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1805



8. Fabriche ostiensi

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1805



9. Statua di Giove Sedente; Studio Pacetti; Castel Gandolfo, Villa Barberini

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1805



10. Statua di Minerva Medica; Luciano Bonaparte, già Giustiniani; S. Maria Maggiore

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1805



11. Busto di Didio Giuliano; Ostia

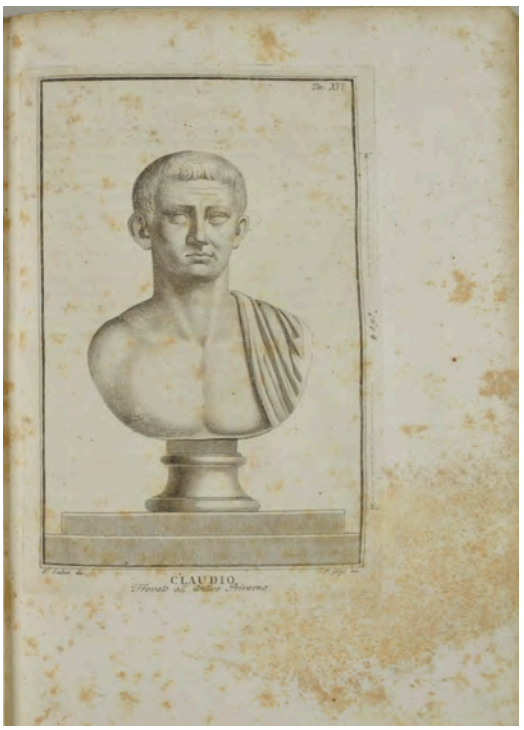


12. Busto di Antonino Pio; Palazzo del Quirinale; Ostia



13. Statua sedente di Tiberio; Museo Pio-Clementino; Priverno, 1796, scavi Petrini

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1805



14. Busto colossale di Claudio; Studio Petrini; Priverno, 1796: insieme al Tiberio



15. Statua colossale di Claudio; Braschi (?); Celio

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1805



16. Statua di Achille; Vescovo di Bristol; Ostia

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1805

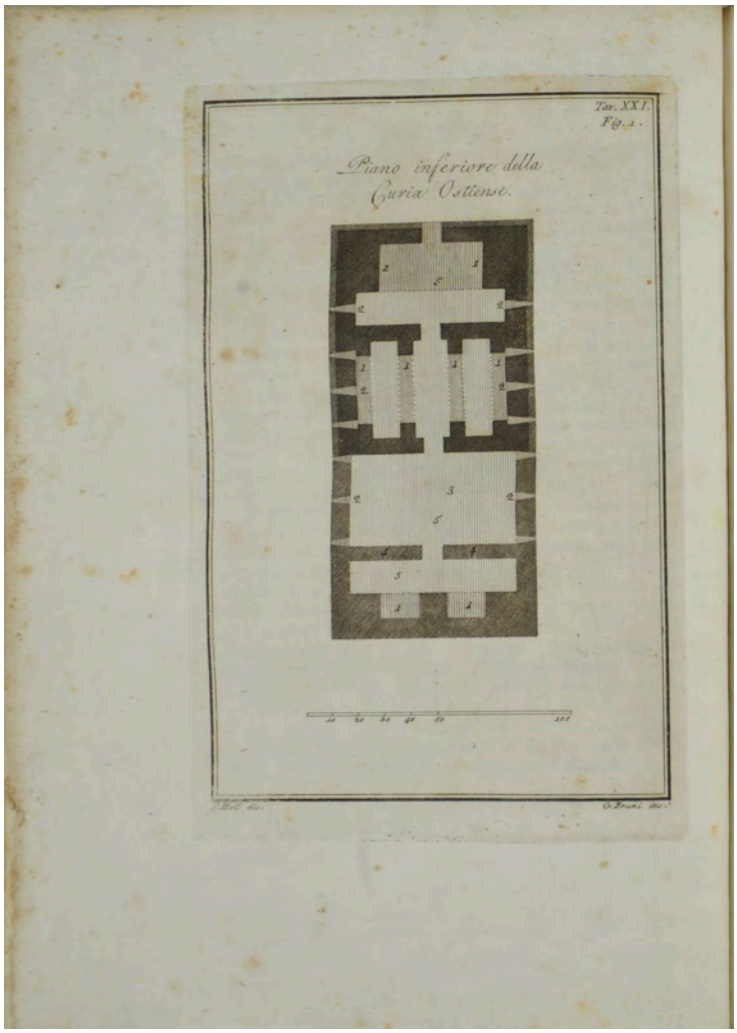


17. Testa di Venere; Musei Vaticani; gennaio 1805, nelle terme Diocleziane

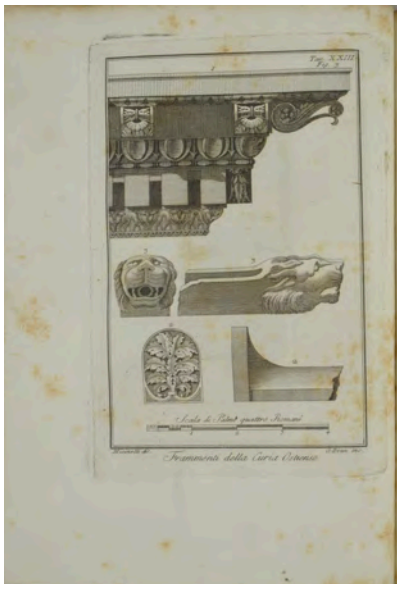


18. Bassorilievo con Marte e Venere nella rete; Sig. Pierantonj; Capri

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1805



19. Curia ostiense



19. Tre frammenti d'architettura
spettanti alla surriferita fabrica Ostiense

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1805



20. Statua della Fortuna; Musei Vaticani; Ostia

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1805

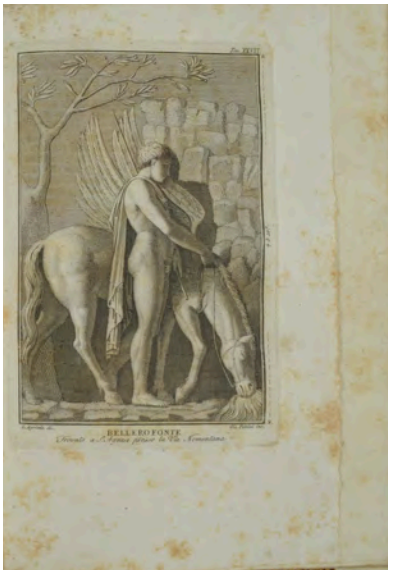


21. Statua di Commodo giovane;
Studio Pierantonj; Palestrina,
S. Maria della Villa



22. Statua di Commodo vecchio;
Studio Pierantonj; già Aldobrandini

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1805



23. Bassorilievo con Bellerofonte; Palazzo Spada; S. Agnese alla Nomentana



24. Bassorilievo con Paride pastore; Palazzo Spada; S. Agnese alla Nomentana



25. Bassorilievo con la partenza di Paride ed Elena; Palazzo Spada; S. Agnese alla Nomentana



26. Bassorilievo con Meleagro in riposo; Palazzo Spada; S. Agnese alla Nomentana

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1805



27. Bassorilievo con Ulisse e Diomede; Palazzo Spada; S. Agnese alla Nomentana



28. Bassorilievo con la morte di Archemoro; Palazzo Spada; S. Agnese alla Nomentana



29. Bassorilievo con Pasifae e Dedalo; Palazzo Spada; S. Agnese alla Nomentana



30. Bassorilievo con Apollo e Mercurio; Palazzo Spada; S. Agnese alla Nomentana

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1805



31. Statua di Filosofo sedente; Palazzo Spada

Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma per l'anno 1805



32. Statua di Pompeo; Palazzo Spada; «vicolo de' Leutari, presso al Palazzo della Cancelleria»