

ERMINIA GENTILE ORTONA

GIANI E LA PITTURA POMPEIANA

UN ALBUM DI DISEGNI DELL'ISTITUTO NAZIONALE DI ARCHEOLOGIA
E STORIA DELL'ARTE

In una lettera a Giovan Battista Melloni di Faenza,¹⁾ datata 11 maggio 1792, il Giani, che dal 1787 era ritornato a Roma dov'era impegnato in importanti opere di decorazione,²⁾ accenna ad un suo recente viaggio a Napoli: "... O' goduto moltissimo a Napolli, ma mi piace più Roma".

Gli anni romani di Giani erano stati caratterizzati da uno studio assiduo dell'antico, documentato da numerosi disegni,³⁾ dagli stessi scritti del Giani, recentemente pubblicati,⁴⁾ e soprattutto dalla sua opera di decoratore dove l'antico, specialmente a Palazzo Altieri, che rappresenta l'opera più matura degli anni romani, è presente come citazione continua e investe, secondo canoni neo-classici, le linee stesse della decorazione.⁵⁾

Il soggiorno a Napoli, tappa obbligata, fin dal quarto decennio del Settecento, nel viaggio ideale attraverso la conoscenza dell'antico, appare dunque come la naturale conclusione di quelli che erano allora gli interessi del Giani.⁶⁾

Di questo viaggio, con un'unica recente eccezione,⁷⁾ non vi è accenno negli studi su Giani: le parole del pittore trovano invece rispondenza in una fonte ottocentesca, i ricordi dell'incisore Giangiuseppe, pubblicati da Francesco Gasperoni nel 1860,⁸⁾ nei quali è detto che Giani "passò a Napoli col principale scopo di visitare le antiche città di Ercolano e Pompei. E di quelle preziose memorie ad essolui di somma utilità fè ricco il suo album".⁹⁾

Questo dato sulla vita del pittore fino ad oggi non avvalorato dalla critica perché proveniente da fonte tarda e non priva di inesattezze¹⁰⁾ riceve ora autorevolezza dalla pubblicazione del carteggio di Giani. La ricerca di una documentazione sicura sulla presenza del Giani a Napoli muove dalla necessità di spiegare l'origine di alcuni bellissimi disegni facenti parte di un *Liber Studiorum* del Giani, il manoscritto 24 del Fondo Lanciani nella Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte a Roma.¹¹⁾

Se infatti, come è stato già da altri indicato, i disegni di questo *Liber* hanno per tema generale lo studio dell'antico,¹²⁾ non è stato finora osservato che la maggior parte dei disegni dal foglio 71 verso al foglio 93 sono copie di dipinti parietali pompeiani.¹³⁾

Alla data in cui questi disegni furono eseguiti e che può essere fissata intorno ai primi anni dell'ultimo decennio del Settecento,¹⁴⁾ il soggetto pompeiano non è affatto eccezionale: tra il 1770 e il 1790 la pittura di Ercolano e Pompei aveva già conosciuto un'ampia diffusione per tutta l'Europa ed era entrata ormai da molti anni nel repertorio della decorazione neoclassica.¹⁵⁾ Era tuttavia una conoscenza indiretta, avvenuta lentamente attraverso la pubblicazione dei rami delle *Antichità di Ercolano*,¹⁶⁾ con i quali Carlo III di Borbone si era voluto riservare il privilegio di partecipare al mondo le sue scoperte.

Volendo mantenere l'esclusività della pubblicazione, i Borboni attuarono una politica molto severa limitando il più possibile le visite ai luoghi degli scavi e al Museo di Portici, dove erano radunati le pitture e i bronzi di maggior valore rinvenuti negli scavi, e, specialmente, applicando con rigore il divieto di copia.¹⁷⁾ Ancora solo pochi anni prima che il Giani si recasse a Napoli, Goethe, in visita agli scavi e al Museo di Portici con il pittore Tischbein, scriveva il 18 marzo 1787: "Nel Museo siamo entrati con buone raccomandazioni e benissimo accolti. Non c'è stato permesso tuttavia di disegnare nulla".¹⁸⁾

La qualità dei disegni del manoscritto 24 porta invece ad escludere che essi siano una delle tante derivazioni dai rami delle *Antichità di Ercolano* e presuppone un'esperienza diretta degli originali, assolutamente eccezionale ancora a quella data.¹⁹⁾

Quest'affermazione che deve essere dimostrata dal confronto dei disegni di Giani con gli originali del Museo Nazionale di Napoli e con i corrispondenti rami delle *Antichità* trova sostegno nella documentata presenza del pittore a Napoli nel 1792.

La datazione di questi disegni al 1792 pone ancora un problema storico: se cioè negli anni in cui i disegni furono eseguiti fossero ancora in vigore i divieti di copia di reperi antichi, a cui è stato accennato.²⁰⁾

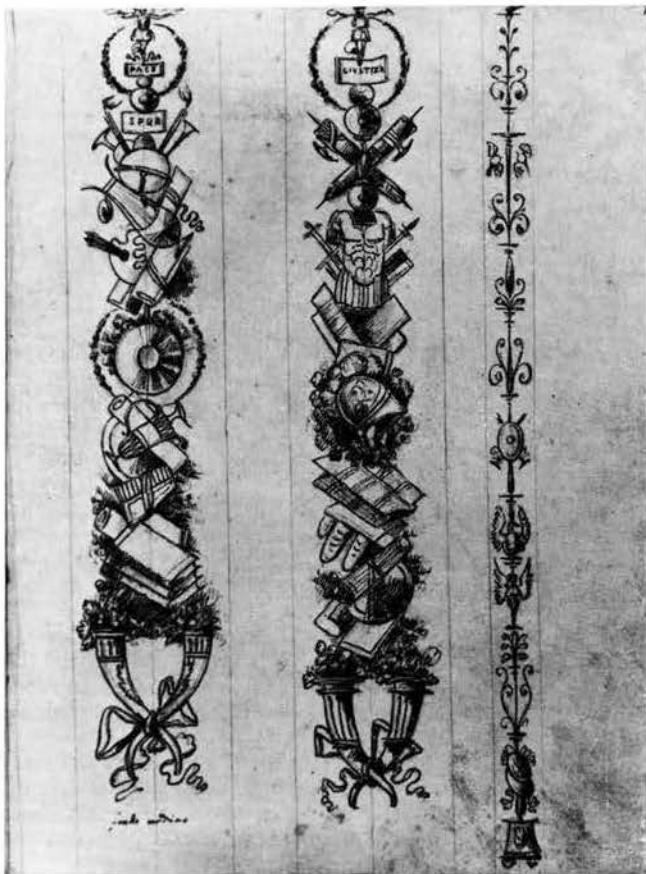
Se infatti gli studi recenti sulla storia degli scavi di Ercolano e Pompei hanno reso nota una vasta letteratura sull'argomento, più difficile è stabilire fino a quando e in che limiti tale divieto rimase in vigore.

I documenti di scavo pubblicati da Giuseppe Fiorelli²¹⁾ e più recentemente dall'Archivio di Stato di Napoli²²⁾ confermano infatti che i divieti proseguirono oltre la dominazione borbonica, sotto i francesi e ancora durante la restaurazione.

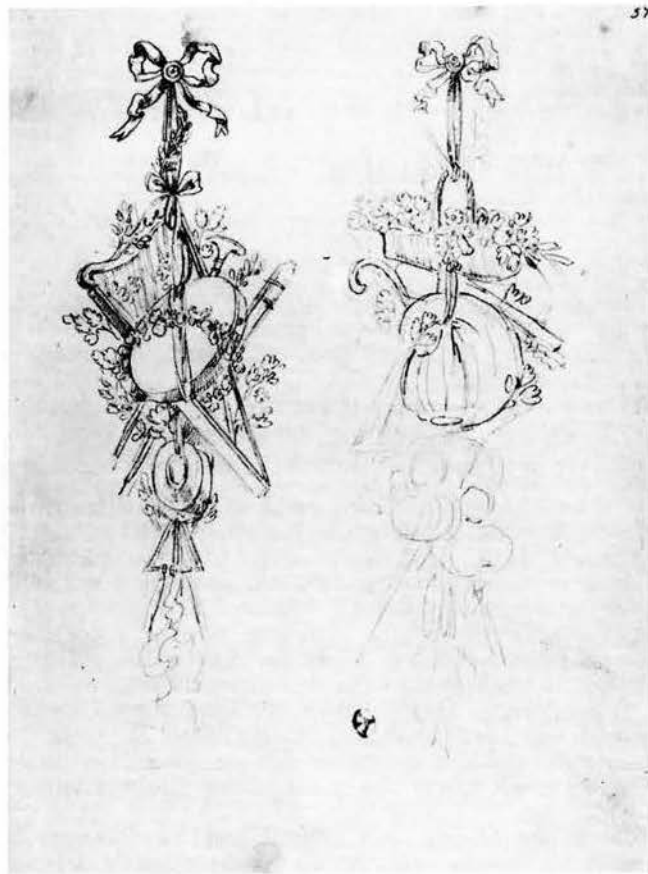
Particolarmente importante per chiarire le disposizioni regie sul problema della copia è un documento del 1813, pubblicato dal Fiorelli,²³⁾ nel quale Michele Arditì, allora sovrintendente agli scavi e al Museo di Portici, traccia un riassunto della legislazione sugli scavi sotto la dinastia borbonica e sotto l'allora re di Napoli Gioacchino Murat.

Pur riaffermando che il divieto di copia era allora ancora vigente, l'Arditì precisava che esso concerneva solo i monumenti inediti la cui pubblicazione doveva competere esclusivamente alla Reale Accademia di Storia e di Antichità, l'istituzione che aveva sostituito la borbonica Accademia Ercolanese. I fogli "pompeiani" del manoscritto 24 sono copie di pitture parietali già pubblicate nelle tavole delle *Antichità*, il cui ottavo e ultimo volume usciva proprio nel 1792.

Trattandosi di opere già edite Giani non dovette incontrare particolari difficoltà per ottenere il permesso dalle autorità borboniche di eseguire copie nel Museo di Portici.



1 - ROMA, BIBLIOTECA DELL'ISTITUTO NAZIONALE
DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE
FELICE GIANI: CANDELABRE CON TROFEI E ARMATURE
(MS. LANCIANI 24, FOL. 12)



2 - ROMA, BIBLIOTECA DELL'ISTITUTO NAZIONALE
DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE
FELICE GIANI: CANDELABRE CON STRUMENTI MUSICALI
(MS. LANCIANI 24, FOL. 57)

I disegni del manoscritto 24, se, come sarà analizzato in seguito, sono effettivamente copie degli originali pompeiani, eseguiti nel 1792, rappresentano storicamente una delle prime copie conosciute delle antiche pitture del Museo di Portici.

I disegni pompeiani sono parte, come detto, del manoscritto 24. Questo *Liber Studiorum* si distacca dagli altri manoscritti del Fondo Lanciani per la tecnica più semplice, in confronto ai disegni degli altri manoscritti, più elaborati, a penna, e spesso tinteggiati a seppia; per il carattere di vero quaderno di studi, per il tema interamente dedicato all'antico.²⁴⁾

I disegni sono in gran parte a matita; alcuni più finiti, a matita e a penna; numerosi i fogli appena abbozzati.

Secondo il soggetto e lo stile è possibile distinguere quattro gruppi principali di disegni che saranno esaminati in *Appendice*. Questo studio si propone esclusivamente l'analisi dell'ultimo gruppo di disegni, importante per definire il rapporto di Giani con la pittura pompeiana; a questo è premesso un esame di alcuni disegni del primo gruppo che presentano particolare interesse per la datazione del manoscritto.

Il primo gruppo, che comprende i fogli 1-12, caratterizzato da un disegno preciso e minuto, di stampo prettamente neoclassico, può essere considerato un repertorio, una "grammatica" di motivi che si ritrovano costante-

mente nell'opera di Giani: disegni di trofei, armature, scudi, grottesche, candelabre, maschere e nastri.

È interessante rilevare come molti di questi motivi presentino analogie con le decorazioni di Palazzo Altieri: ad esempio, i disegni di candelabre dei fogli 10-12 (*fig. 1*), a cui sono da aggiungere quelle dei fogli 57 e 58 (*fig. 2*), sono vicini nell'iconografia e nello stile alle candelabre che scandiscono le pareti del Gabinetto Nobile di Palazzo Altieri (*fig. 3*).

Il foglio 57 che deriva in parte dalle incisioni di Volpato delle Logge Vaticane²⁵⁾ è un insieme di tipici motivi neoclassici: il fiocco annodato, il trofeo di strumenti musicali, la presenza della lira; è evidente un'analogia di questi disegni con quelli di Palazzo Altieri, anche se i singoli motivi decorativi non sempre concordano.

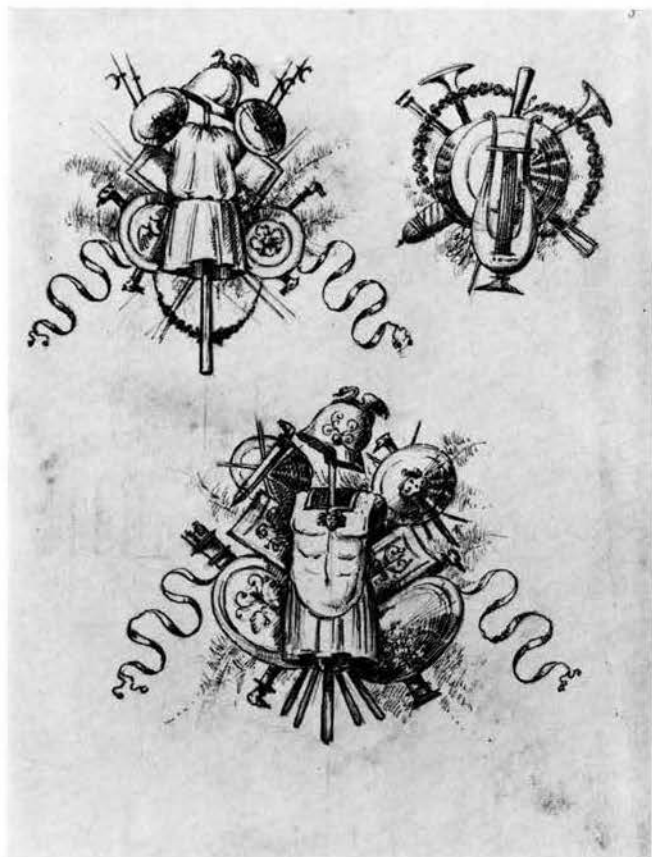
Così singoli elementi quali le armature, gli elmi, gli scudi, ripetuti numerose volte, sono presenti nelle candelabre già ricordate (*fig. 4*).

Altri riferimenti con Palazzo Altieri sono nei fogli 9 (*fig. 5*) e 15 dove è abbozzata, nel disegno a losanga in cui è inserita una piccola figura femminile, una prima idea per il soffitto dell'Anticamera del Gabinetto Nobile (TAV. V).²⁶⁾

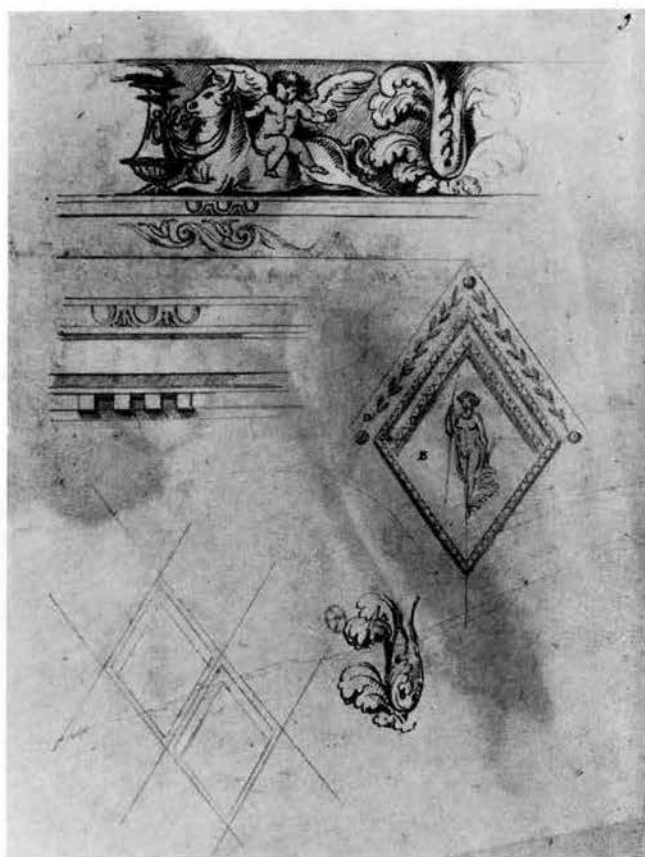
Questi elementi sono interessanti anche ai fini della datazione del manoscritto poiché i lavori di Giani a Palazzo Altieri sono datati con sicurezza tra il 1789 e il



3 - ROMA, PALAZZO ALTIERI, GABINETTO NOBILE
FELICE GIANI (E COLLABORATORI): PARTICOLARE DELLA DECORAZIONE A CANDELABRE
(foto Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato)



4 - ROMA, BIBLIOTECA DELL'ISTITUTO NAZIONALE DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE
FELICE GIANI: TROFEI DI ARMATURE
(MS. LANCIANI 24, FOL. 3)



5 - ROMA, BIBLIOTECA DELL'ISTITUTO NAZIONALE DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE
FELICE GIANI: ABBOZZO DI DECORAZIONE DI SOFFITTO
(MS. LANCIANI 24, FOL. 9)

1792. Essi paiono così confermare la datazione al 1792 proposta nell'ipotesi che i disegni pompeiani siano stati eseguiti durante il viaggio napoletano del Giani.

Il riferimento può inoltre fornire un elemento per la datazione di un altro ciclo decorativo del periodo romano di Giani, l'Appartamento Neoclassico di Palazzo Chigi, fino ad oggi non datato con sicurezza.²⁷⁾

Infatti i fogli 4 (fig. 6) e 8 che presentano il disegno di un tempio a gradini, con figura centrale, mostrano precisi riferimenti con analoghe figurazioni delle sale con architetture dell'Appartamento Neoclassico di Palazzo Chigi (fig. 7).

I disegni pompeiani, che iniziano dal foglio 71 verso, sono per lo più studi a matita, alcuni dei quali appena abbozzati; i fogli 89, 90, 92 e 93 a matita e a penna sono a uno stadio più avanzato di elaborazione.

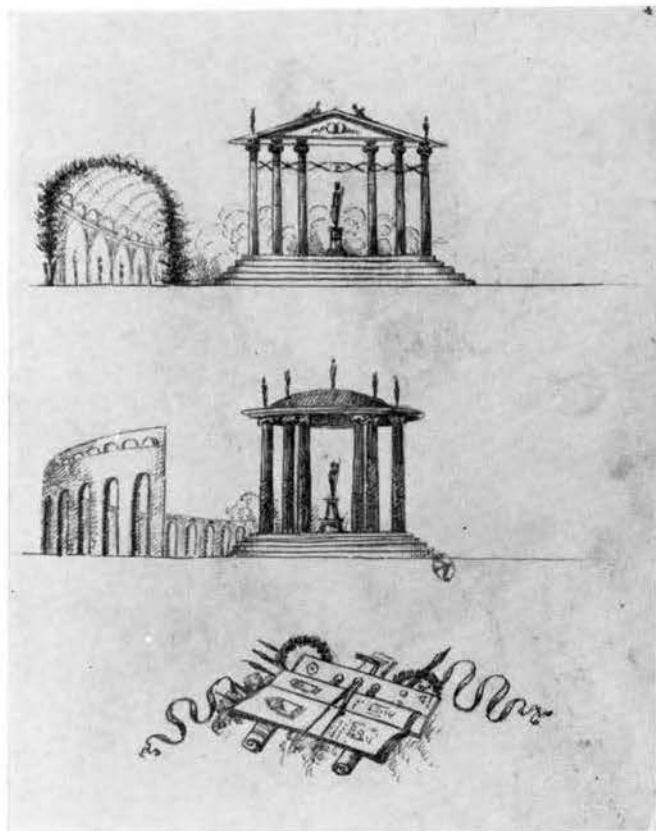
Secondo il soggetto possono essere suddivisi in diversi gruppi: i fogli più numerosi riguardano architetture di quarto stile, a cui sono da aggiungere quattro architetture di interni con figura; un gruppo di nature morte; i gruppi di centauri e centauresse della "Villa di Cicerone"; le pitture parietali della Casa di Giulia Felice; alcuni disegni di fregi e maschere.²⁸⁾

Nella scelta dei soggetti Giani si distacca dal gusto dell'epoca che dava rilievo particolare ai grandi quadri mitologici inseriti nelle pareti, le cosiddette "megalo-

grafie", privilegiando invece le pitture di terzo stile,²⁹⁾ le nature morte e in genere la cosiddetta pittura decorativa, dimostrando un'attenzione per i valori formali della pittura antica eccezionale per l'epoca, quegli stessi valori che solo in tempi recenti sono stati riconosciuti dalla critica.³⁰⁾

Un interesse particolare è dimostrato dal Giani per le pitture parietali che rappresentano finte architetture, di cui intuisce le possibilità decorative e di definizione spaziale ch'egli saprà trarne in opere posteriori, anche in questa scelta dimostrandosi estraneo al gusto settecentesco contrario a queste pitture fino al punto che un Caylus ne aveva criticato l'inserzione nelle tavole delle *Antichità di Ercolano*.³¹⁾

Generalmente sono prescelti soggetti che esprimono movimento, i più affini al temperamento di Giani (il Longhi³²⁾ per definire lo stile impetuoso del pittore parlava di "fuego"): figure in movimento sono i già ricordati gruppi di centauri, il gruppo con satiro e ninfa della Casa di Giulia Felice, il gruppo di fauno e baccante. I "Centauri",³³⁾ che insieme alle "Danzatrici" furono giudicati dal Winckelmann³⁴⁾ e in tempi più recenti da Ranuccio Bianchi Bandinelli³⁵⁾ tra le pitture più belle ritrovate a Pompei, eseguite con una tecnica rapida e vibrante, di estrema leggerezza, si prestano particolarmente per il confronto con i disegni dello stesso soggetto



6 - ROMA, BIBLIOTECA DELL'ISTITUTO NAZIONALE
DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE
FELICE GIANI: DUE TEMPLI; STRUMENTI DI ARCHITETTURA
(MS. LANCIANI 24, FOL. 4)

del Giani e con i corrispondenti rami delle *Antichità*,³⁶⁾ necessario per verificare l'ipotesi iniziale che i disegni del manoscritto 24 siano copie originali di dipinti pompeiani.

Anna Ottani Cavina³⁷⁾ in un'acuta analisi del processo di trasformazione della pittura antica nella trascrizione sul rame, notava il processo riduttivo e astratto a cui è sottoposta l'immagine e l'importanza assunta nel rame dalla linea di contorno che crea una struttura chiusa. In questo processo vengono eliminati i caratteri propri della pittura romana, particolarmente del terzo stile, basata su una tecnica a pennellate rapide di tipo impressionista.

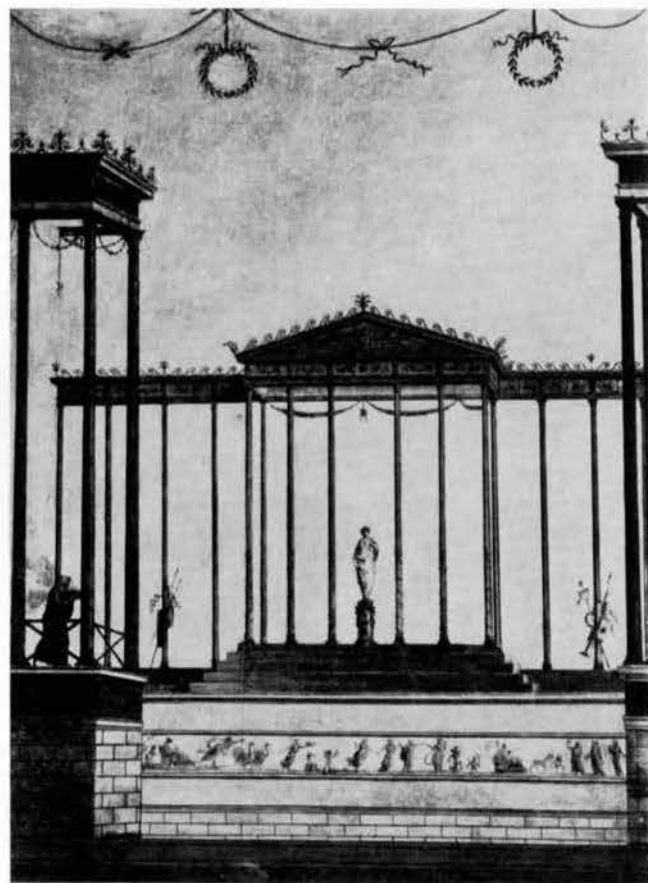
Infatti se osserviamo il gruppo del 'Centauro cavalcato da una baccante', del Museo Nazionale di Napoli (fig. 8),³⁸⁾ la tecnica compendiaria a macchia e a pennellate di colore, l'impostazione obliqua del gruppo su fondo neutro, i particolari delle figure — la coda allungata del cavallo, i capelli sconvolti del centauro e della baccante, i veli trasparenti e agitati — concorrono nel creare una impressione di movimento e di forza e nello stesso tempo di leggerezza quasi irreali.

Nel rame delle *Antichità* (fig. 9)³⁹⁾ l'immagine si presenta come una struttura chiusa, incisa fortemente dalla linea di contorno. Attraverso il chiaroscuro, ottenuto con la tecnica del tratteggio, è accentuata la plasticità della forma; il rame accentua i particolari anatomici, il disegno dei volti, appena accennati dall'artista antico. L'immagine è definita in ogni particolare e appesantita; i veli perdono

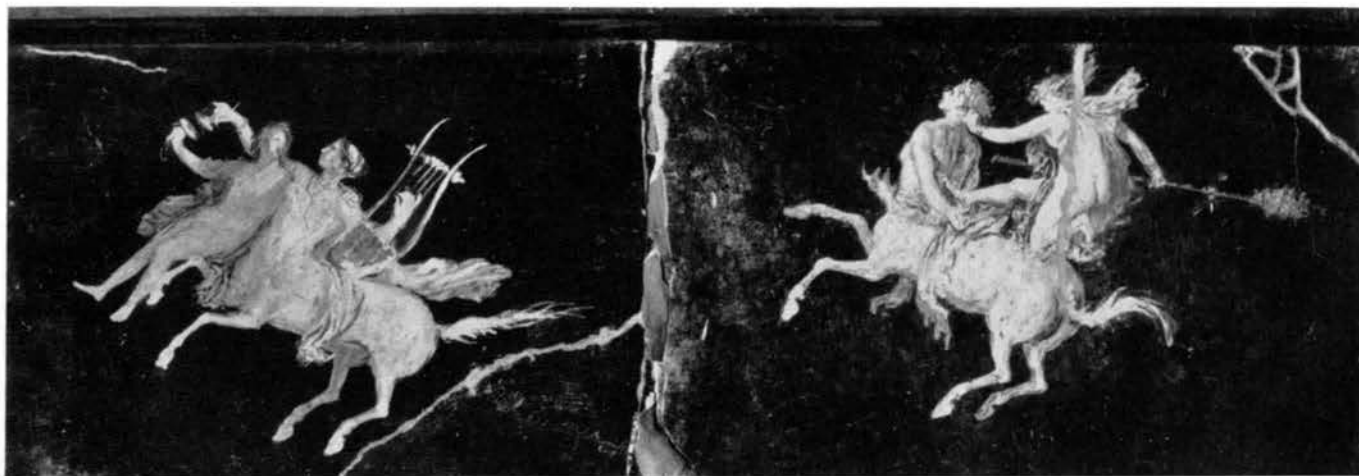
la loro trasparenza; la copia, bellissima in sé, non traduce l'energia e il movimento dell'originale.

Il disegno di Giani (fig. 10)⁴⁰⁾ è invece di una immediatezza straordinaria: il segno pieno di foga accentua le linee essenziali di movimento delle figure, il gesto violento della menade, il fluttuare dei veli trasparenti, dei capelli agitati dal vento: il segno mosso, vitale, che non è mai semplice contorno, segue con una perfetta aderenza lo stile compendiario dell'originale, ricreandone la sensazione di movimento e di irrealtà.

Oltre che nello stile il disegno di Giani si differenzia dal rame nei particolari: ad esempio non insiste sulla definizione dei volti e sull'anatomia dei corpi e si permette maggiori libertà nei particolari (qui per esempio la testa del centauro è volta leggermente verso sinistra e non guarda frontalmente come nell'originale e nella copia); tuttavia queste variazioni servono a potenziare l'impressione di movimento del modello. L'indipendenza del disegno di Giani dalla tavola delle *Antichità* risulta ancora più evidente dal confronto con una pittura di Villa Albani a Roma, che riproduce lo stesso soggetto.⁴¹⁾ Si tratta del 'Centauro cavalcato da una baccante' dipinto sul soffitto di una delle sale attigue a quella ovale d'ingresso al piano nobile della villa. Questa pittura, non datata, fu suggerita probabilmente dallo stesso Winckel-



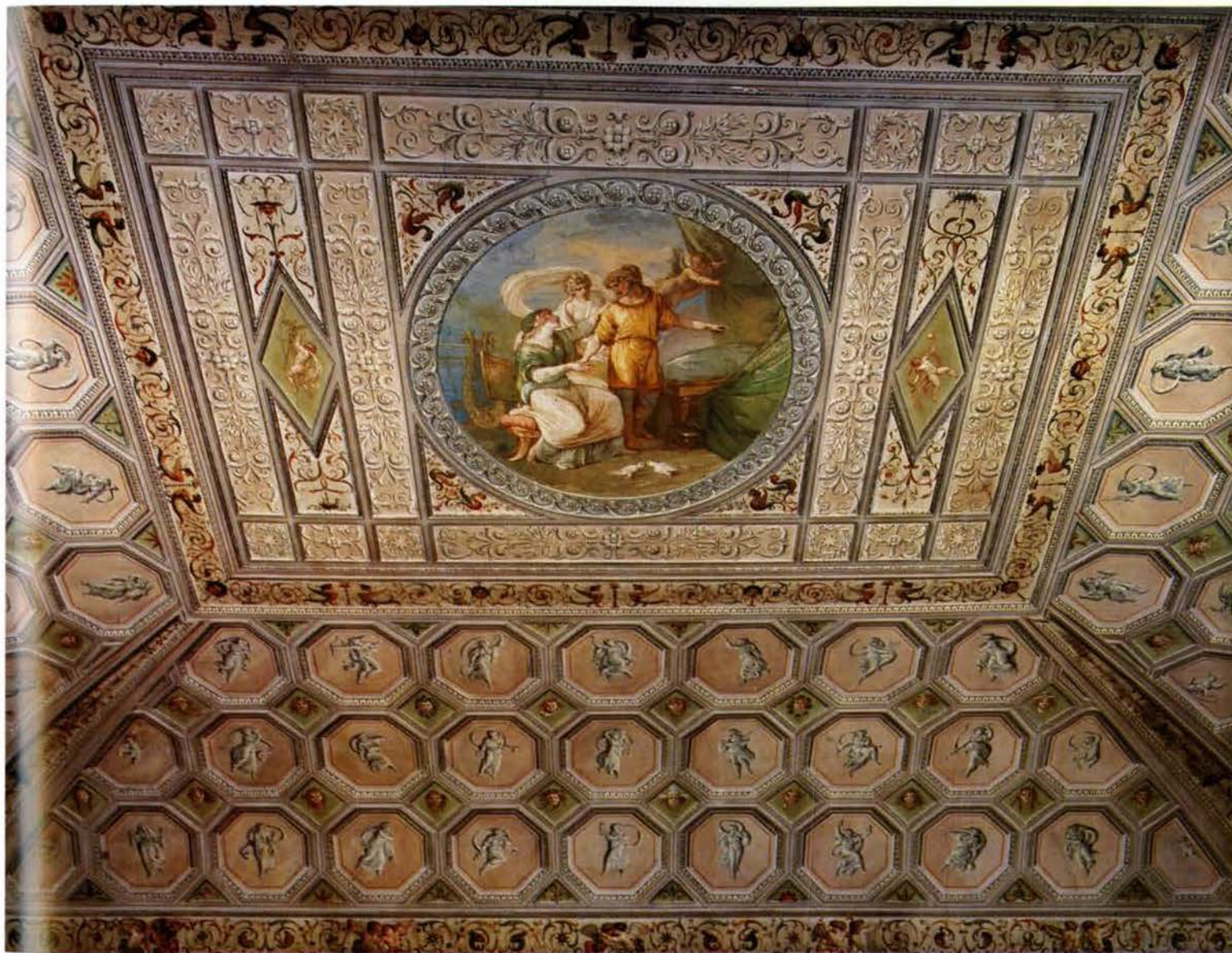
7 - ROMA, PALAZZO CHIGI
AMBIENTE DELL'APPARTAMENTO NEOCLASSICO
FELICE GIANI: PARTICOLARE DI DECORAZIONE PARIETALE
(da R. LEFEVRE, *Il Palazzo degli Aldobrandini
e dei Chigi a Piazza Colonna*, Roma 1964)



8 - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE - CENTAURI
(PARTICOLARE DELLA SERIE DI QUATTRO DIPINTI PARIETALI PROVENIENTI DALLA "VILLA DI CICERONE" A POMPEI)



9 - FILIPPO MORGHEN-CAMILLO PADERNI: CENTAURO CAVALCATO DA UNA BACCANTE, INCISIONE
(da *Le Antichità di Ercolano...*, Tomo I Pitture, Tav. XXV)



ROMA, PALAZZO ALTIERI, ANTICAMERA DEL GABINETTO NOBILE – FELICE GIANI: DECORAZIONE DEL SOFFITTO (PARTICOLARE)
(foto Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato)



10 - ROMA, BIBLIOTECA DELL'ISTITUTO NAZIONALE DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE
FELICE GIANI: CENTAURO CAVALCATO DA UNA BACCANTE; CENTAURO E GIOVANE CHE SUONA LA LIRA
(MS. LANCIANI 24, FOL. 89)



11 - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE - CENTAURO E GIOVANE CHE SUONA LA LIRA
(PARTICOLARE DELLA SERIE DI QUATTRO DIPINTI PARIETALI
PROVENIENTI DALLA " VILLA DI CICERONE " A POMPEI)



12 - NICOLA BILLY-CAMILLO PADERNI: CENTAURO E GIOVANE CHE SUONA LA LIRA, INCISIONE
(da *Le Antichità di Ercolano...*, Tomo I Pitture, Tav. XXVII)

mann che, se, com'è noto, rimase deluso in generale dalla pittura pompeiana, ebbe parole di entusiasmo per queste pitture provenienti dalla "Villa di Cicerone".⁴²⁾

La pittura di Villa Albani è evidentemente derivata dal rame delle *Antichità di Ercolano* di cui riprende la struttura chiusa e priva di movimento: nella pittura è accentuata maggiormente l'espressione del volto del centauro che manca nel dipinto originale. Dal rame derivano i particolari quali la strana forma assunta dal panneggio che avvolge il centauro, il disegno delle mani legate, gli stessi movimenti affettati delle dita, particolari questi inesistenti sia nell'originale che nel disegno di Giani.

Colpiscono nel dipinto di Villa Albani i colori: non avendo probabilmente mai visto l'originale, il pittore deve essere ricorso a quello che era allora il libro che meglio riproduceva quello che si pensava essere il colore nella pittura antica, il *Recueil de Peintures Antiques* del conte di Caylus di cui vengono qui ripresi i colori bellissimi, particolarmente gli azzurri intensi.⁴³⁾

L'originalità di Giani si ripete negli altri disegni della serie dei 'Centauri': il gruppo del 'Centaurio e giovane che suona la lira'⁴⁴⁾ del Museo di Napoli (fig. 11) è caratterizzato da un'estrema leggerezza di esecuzione sottolineata anche qui dalla trasparenza dei veli.

Elemento essenziale il movimento delle figure e il tema del colloquio tra maestro e allievo in uno spazio fantastico.

Per il rame (fig. 12)⁴⁵⁾ è da rilevare, oltre alla riduzione dell'immagine a una struttura chiusa che nulla conserva del tocco improvvisato e leggero della pittura antica, che qui veramente, l'opera antica "è circondata di venustà settecentesca".⁴⁶⁾ Il pittore conferisce grazia femminile alle figure, che fanno mostra di gesti affettati e di una sentimentalità tipicamente settecentesca.

Il disegno di Giani (fig. 10) pur accentuando il rapporto tra le figure riprende nel segno mosso e vivace la leggerezza e la poesia dell'originale.

I disegni del foglio 90 (fig. 13) che completano la serie dei 'Centauri' sono simili per qualità a quelli del foglio 89.

L'originalità del Giani è evidente anche nei disegni dei fogli 78 verso e 79: nelle due pagine affrontate è ripresa la grande pittura parietale proveniente dalla Casa di Giulia Felice a Pompei, ora al Museo Nazionale di Napoli (fig. 14).⁴⁷⁾

In questa pittura la zona inferiore è divisa in tre parti da elementi architettonici: nel centro è rappresentato un gruppo volante con satiro e ninfa; a destra e a sinistra su due pareti a fondo neutro sono inseriti due paesaggi. Nella parte superiore vi è una cornice suddivisa in quattro scomparti in ognuno dei quali è dipinta una natura morta.

Anche in questo caso i disegni di Giani sono così lontani nell'impostazione generale e nella resa formale dai corrispondenti rami che è impossibile pensare che ne siano una derivazione. Nelle *Antichità* il soggetto è ripreso in due tavole del Tomo V: l'insieme in un'incisione di grande formato alla tavola LXXXIV; il solo gruppo centrale alla tavola XXXVI.

Il disegnatore dei rami si prefigge innanzi tutto di creare un quadro finito che rappresenti un'opera bella in sé completando se necessario eventuali lacune del dipinto antico e "abbellendone" le figure secondo i canoni estetici settecenteschi.

Le *Antichità* costituiranno per questo aspetto un modello per le posteriori raccolte di incisioni da pitture antiche: particolarmente per la pubblicazione del Mirri⁴⁸⁾ sulle pitture delle "Terme di Tito", edite nel 1776,

dove ancora più accentuata è la necessità di presentare la pittura antica come bel quadro, staccato dal contesto e dove si accentuerà la tendenza a completare la lacuna, a totale discapito della verità archeologica.

Il gruppo di satiro e ninfa che si librano in volo in uno spazio immaginario sono qui definiti contro una parete a fitto tratteggio orizzontale che distrugge ogni sensazione di indeterminatezza; così i particolari anatomici e i volti troppo definiti tolgono ogni leggerezza al gruppo centrale (fig. 15).

Anche nelle nature morte, pur bellissime nella loro nitidezza, si perdono gli effetti di luce, di trasparenza degli originali: basti osservare nella terza natura morta da sinistra come la bellissima caraffa perda ogni suo giuoco di trasparenza e di riflessi di luce per essere sostituita da un materiale opaco.

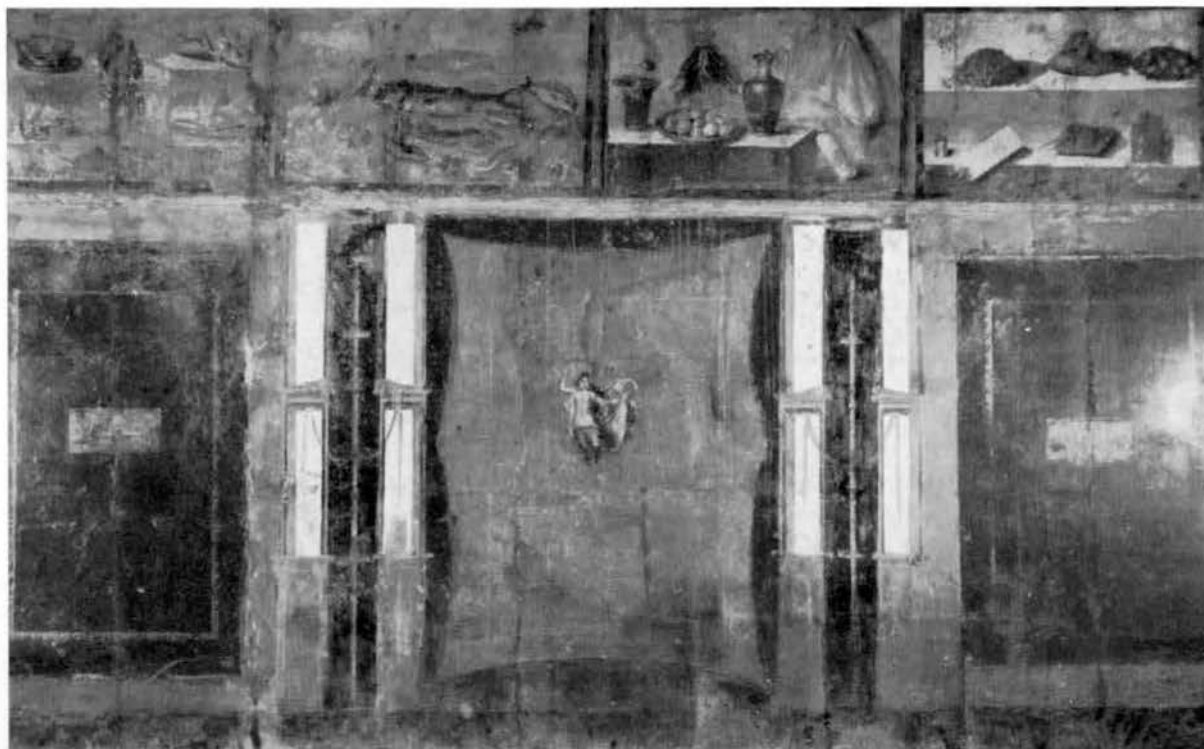
Il Giani nei fogli 78 verso (fig. 16) e 79 (fig. 17), non si prefigge una copia "completa" ma elabora i motivi che più lo interessano.

Nel foglio 79 il Giani abbozza uno schema generale della parte centrale del dipinto che comprende il gruppo con satiro e ninfa e in alto due nature morte.

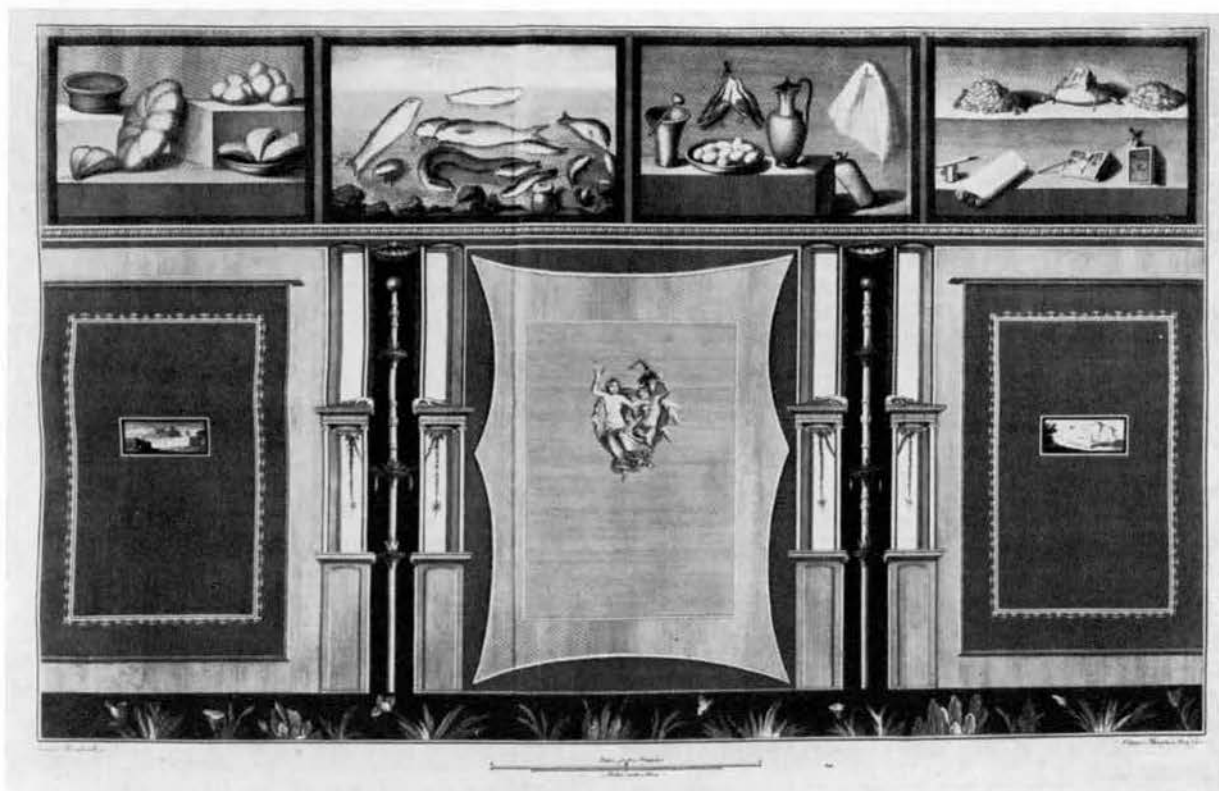
Il segno leggero e impetuoso trasforma la struttura architettonica di quarto stile sulla sinistra e la stessa cornice in elemento di movimento introducendo lo sguardo verso il gruppo centrale dove le due figure, a cui è con-



13 - ROMA, BIBLIOTECA DELL'ISTITUTO NAZIONALE DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE - FELICE GIANI: CENTAURESSA CON GIOVANE; CENTAURESSA CON BAMBINA (MS. LANCIANI 24, FOL. 90)



14 - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE - PARETE AFFRESCATA, PROVENIENTE DALLA CASA DI GIULIA FELICE A POMPEI



15 - FILIPPO MORGHEN-GIOVANNI MORGHEN:
DECORAZIONE PARIETALE DELLA CASA DI GIULIA FELICE A POMPEI, INCISIONE
(da *Le Antichità di Ercolano...*, Tomo VII (V Pitture), Tav. LXXXIV)

servato lo sfondo neutro dell'originale, sono espresse in modo veramente felice. Questo gruppo ha interessato particolarmente il Giani che lo rielabora nella pagina a fronte, foglio 78 verso, insieme alle due nature morte mancanti e a uno dei piccoli paesaggi inseriti nella decorazione della parete.

Nel foglio 78 verso le figure del satiro e della ninfa appaiono un pò più scostate creando una forma quasi a triangolo; il panneggio è più elaborato e fluido; più fuso il gesto del satiro che bacia la mano alla ninfa e che costituisce il punto centrale della pittura. Questo gruppo, in questa seconda versione, sarà nuovamente ripreso dal Giani, come sarà visto in seguito, nella decorazione di Palazzo Milzetti.

Il Giani avverte nella pittura della Casa di Giulia Felice la mancanza di leggerezza e di fluidità di altre pitture antiche; per questo si distacca nei particolari dal modello piegando la testa della ninfa verso destra e disponendo in parte di fianco la figura della donna, per accentuarne il movimento.

Le bellissime nature morte del Museo di Napoli sono fedelmente riprese nella loro semplicità di composizione: pochi tratti più scuri accentuano i valori pittorici e luministici degli originali.

Tra i numerosi fogli con disegni di architetture il foglio 73 riprende un'esile composizione di quarto stile (fig. 20).

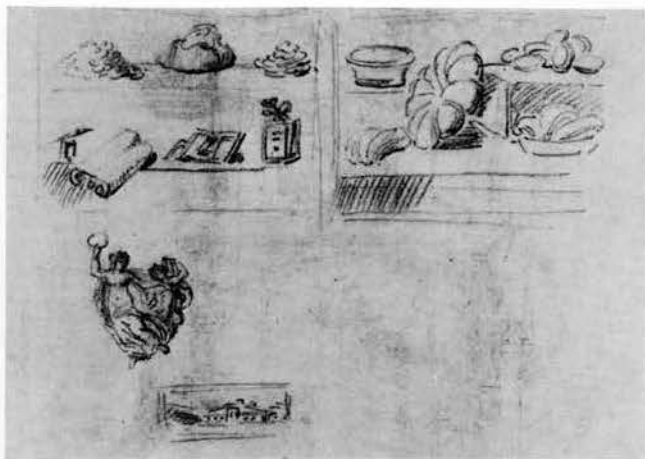
Oggi l'estrema labilità di conservazione del dipinto di Napoli (fig. 18),⁴⁹ avvicina ancora più l'esemplare antico al disegno del Giani di fronte alla nitida precisione e immobilità della stampa settecentesca (fig. 19). Il disegno del Giani, in parte solo abbozzato, esprime il senso irreal della figurazione, l'esilità impossibile delle colonne e dei padiglioni vuoti, gli elementi fantastici che pendono nel vuoto, imprimendo a tutta la figurazione un forte dinamismo.

La profonda comprensione della pittura antica che il Giani dimostra in questi disegni ora esaminati e che non trova corrispondenza alcuna nei rami delle *Antichità*, la qualità stessa del disegno, la tecnica veloce e leggera che traduce lo stile compendiario della pittura antica, può essere spiegata solo da un rapporto diretto del pittore con le opere antiche, confermando l'ipotesi iniziale che si tratti dei disegni eseguiti dal pittore a Napoli nel 1792.

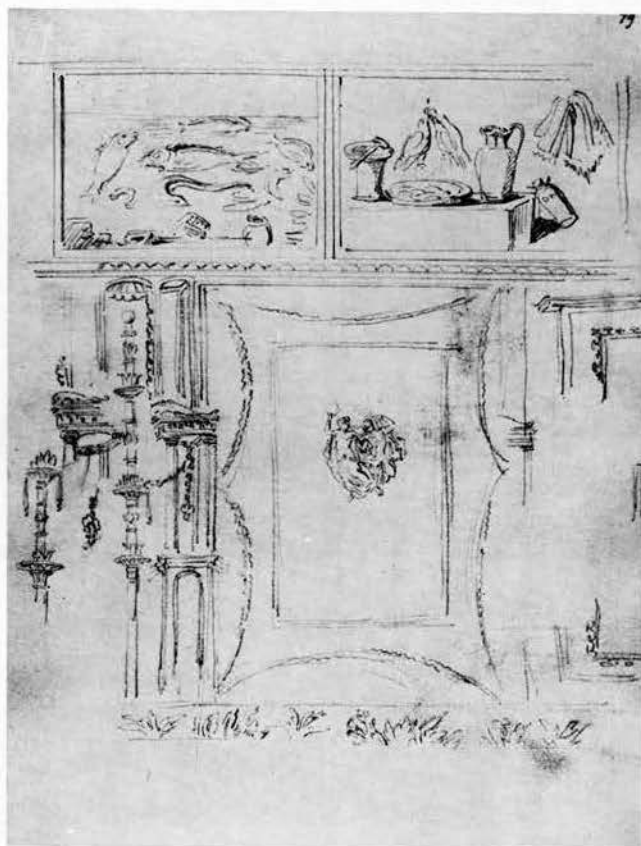
Questo rapporto diretto con la pittura antica risalta maggiormente da un esame delle opere di Giani che precedono il viaggio a Napoli. È interessante notare infatti come il momento di massima concentrazione di motivi pompeiani nell'opera di Giani sia rappresentata dalla decorazione di Palazzo Altieri, datata con sicurezza tra il 1789 e il 1792, di un periodo quindi che precede in gran parte il viaggio del Giani a Napoli (secondo lo Schiavo solo la Sala Pompeiana è da datare al 1792; le altre decorazioni sono da attribuire agli anni precedenti).

Ad esempio nella decorazione del Gabinetto da toeletta (fig. 21)⁵⁰ è ripreso il motivo delle colombe che si abbeverano da un mosaico di Pompei e, nelle pareti, le famose 'Danzatrici' dalla "Villa di Cicerone".⁵¹

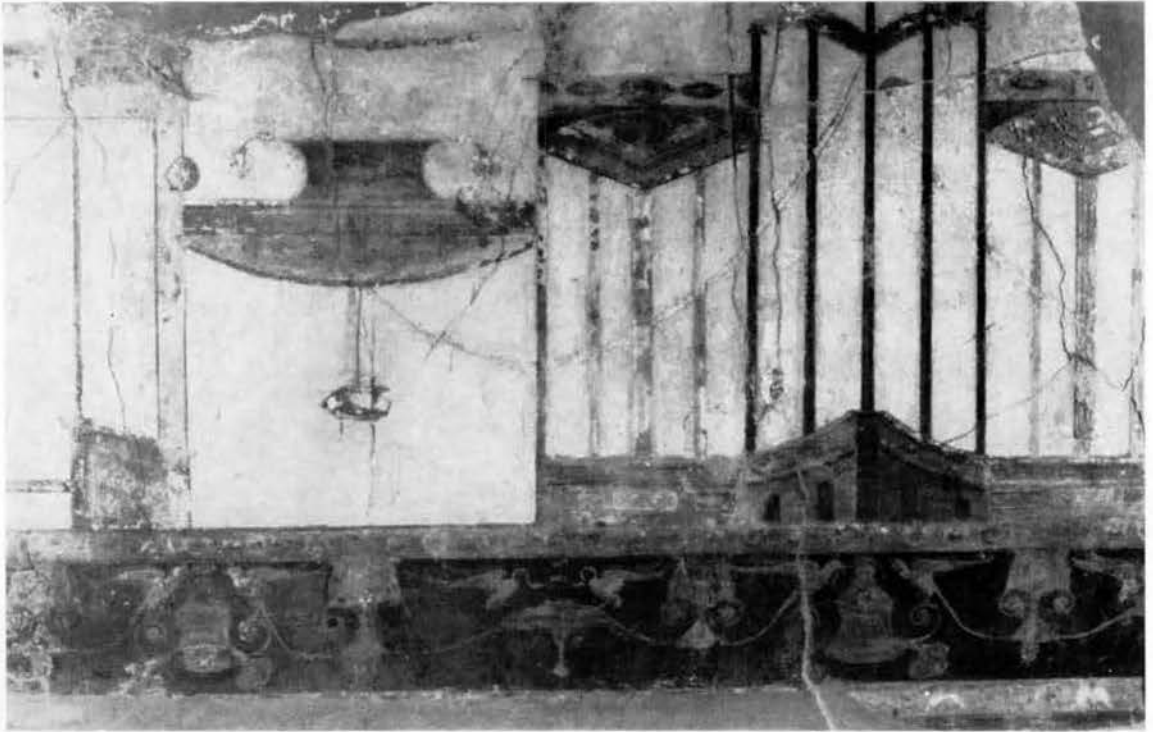
In questo caso è evidente che il Giani utilizza i rami delle *Antichità* e non disegni originali: basterà paragonare le due figure di donna danzanti che ornano le pareti del piccolo ambiente a pianta ellittica con le danzatrici riprodotte alla tavola XVII del tomo I delle *Antichità* (fig. 22), riprese senza nessuna variazione; e così la figura di donna con tamburello che deriva dalla tavola XX dello stesso tomo (fig. 23).



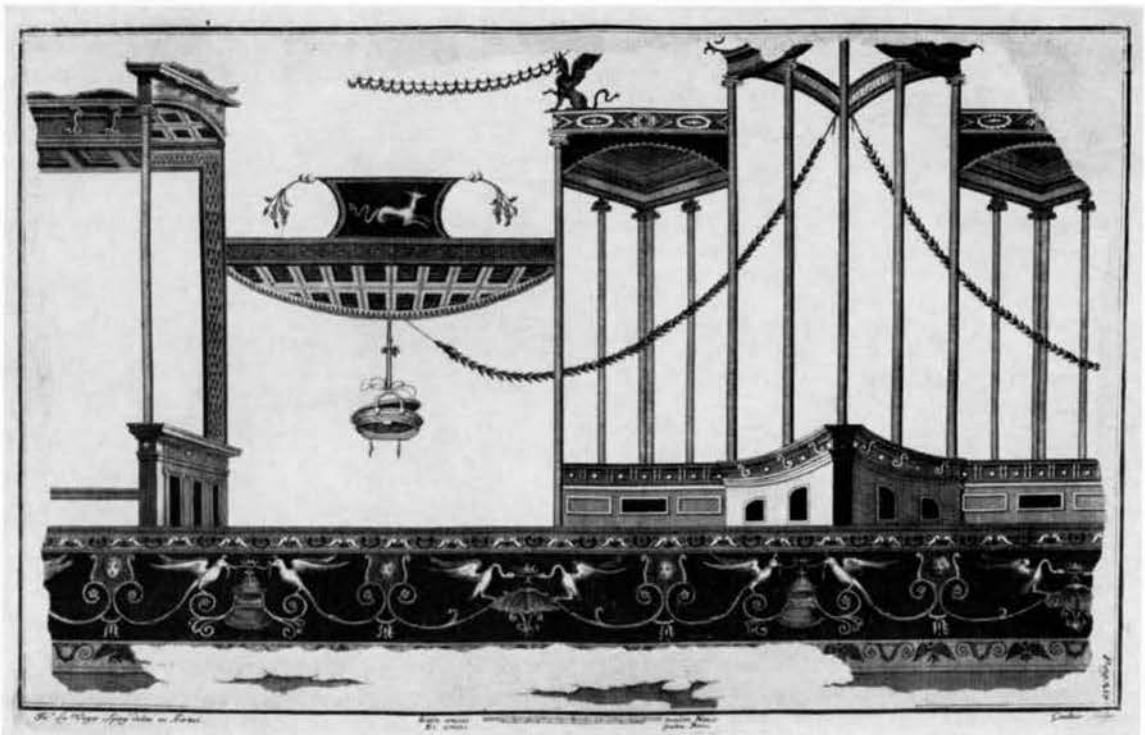
16 - ROMA, BIBLIOTECA DELL'ISTITUTO NAZIONALE DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE
FELICE GIANI: STUDI DELLA DECORAZIONE PARIETALE DELLA CASA DI GIULIA FELICE A POMPEI
(MS. LANCIANI 24, FOL. 78 verso)



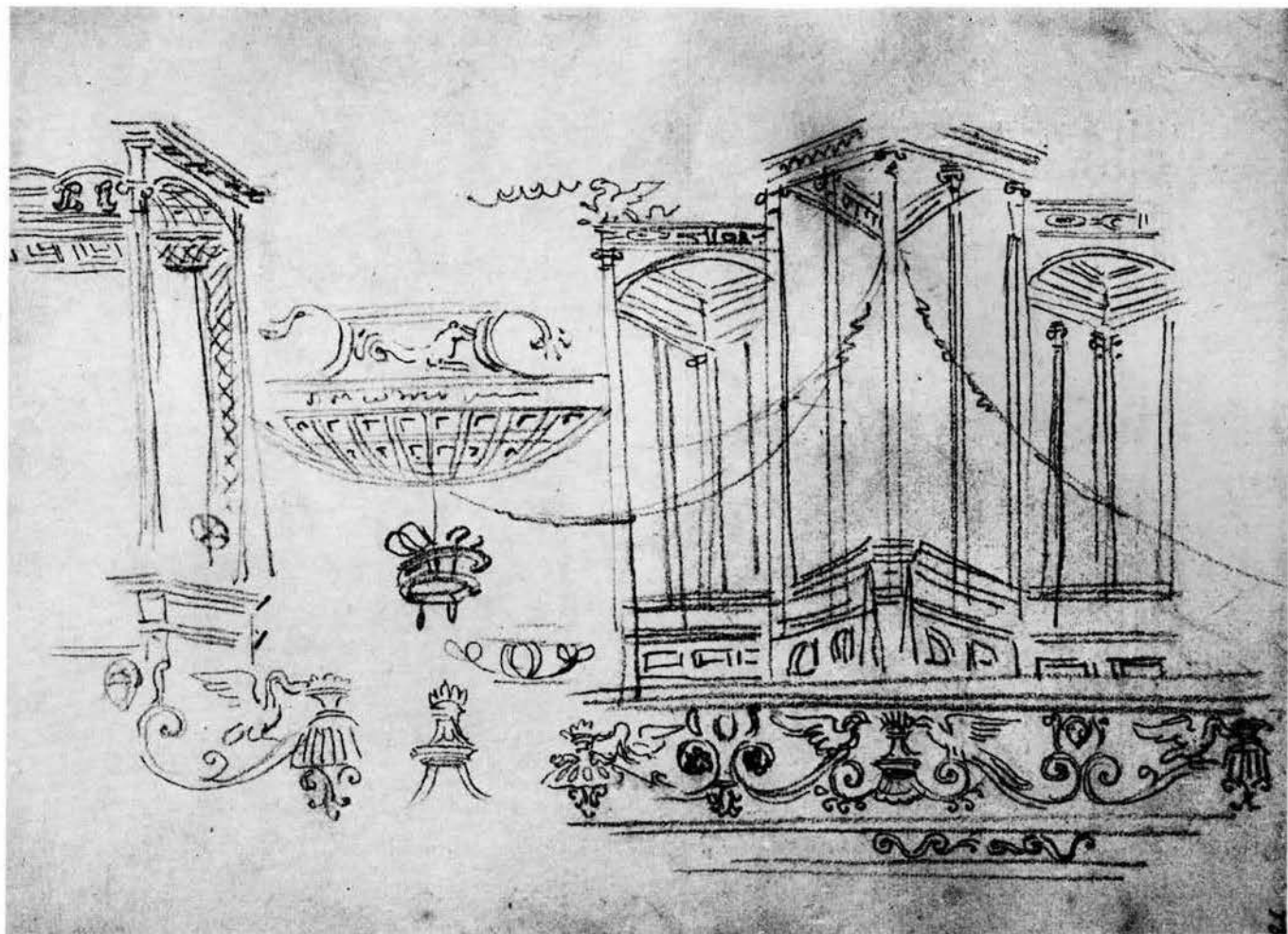
17 - ROMA, BIBLIOTECA DELL'ISTITUTO NAZIONALE DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE
FELICE GIANI: STUDI DELLA DECORAZIONE PARIETALE DELLA CASA DI GIULIA FELICE A POMPEI
(MS. LANCIANI 24, FOL. 79)



18 - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE - DECORAZIONE PARIETALE AD AFFRESCO DI QUARTO STILE
PROVENIENTE DA RESINA



19 - PIERRE JACQUES GAULTIER-FRANCESCO LA VEGA: DECORAZIONE PARIETALE DA RESINA, INCISIONE
(da *Le Antichità di Ercolano...*, Tomo I Pitture, Tav. XL)



20 - ROMA, BIBLIOTECA DELL'ISTITUTO NAZIONALE DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE
FELICE GIANI: STUDI DI DECORAZIONE PARIETALE DA RESINA (MS. LANCIANI 24, FOL. 73)

Altri "prestiti" dalle *Antichità di Ercolano* sono evidenti nel soffitto della Sala dei Trionfi (TAV. VI) che si ispira alla serie di tondi con eroti del tomo III delle *Pitture* (fig. 24) e nel soffitto dell'Anticamera del Gabinetto Nobile (TAV. V) che riprende le tavole LIII e LIV del tomo IV delle *Antichità* (figg. 25 e 26).⁵²⁾

Se è evidente in queste figurazioni la ripresa di un repertorio di immagini è da notare come la genialità del Giani le risolve in elementi di movimento e di leggerezza, creando un tipo di decorazione neoclassica completamente nuova per Roma. Così i soffitti ricordati pur partendo da un motivo pompeiano si risolvono in opere di decorazione completamente originali, come fu già avvertito dai contemporanei del pittore.⁵³⁾

Quest'esperienza indiretta del mondo pompeiano può spiegare il desiderio del pittore di conoscere, attraverso il viaggio a Napoli, le fonti originali di quelle figurazioni.

È possibile dunque parlare per Giani di una prima conoscenza indiretta della pittura pompeiana, avvenuta attraverso i rami delle *Antichità* e che trova la massima espressione nella decorazione di Palazzo Altieri, a cui si aggiunge, in un secondo momento, l'esperienza diretta di quelle pitture che ci è documentata dai fogli del manoscritto

Lanciani, e che al di là di un repertorio di immagini, segna un raffinarsi dello stile del Giani e un approfondimento nella conoscenza della pittura antica.

Alcuni disegni del manoscritto 24, liberamente ripresi, saranno utilizzati dal Giani in opere posteriori.

Un esempio preciso è nella decorazione del vestibolo del bagno di Palazzo Milzetti a Faenza, eseguita da Giani nel 1802-1803.⁵⁴⁾

L'ornamentazione generale di questo ambiente è ispirata alla Sala della Volta Nera delle "Terme di Tito" (oggi sala 37 della Domus Aurea)⁵⁵⁾ di cui è ripreso lo sfondo nero, gli effetti di policromia delle pitture e degli stucchi, la spartizione stessa delle volte e il disegno minuto che caratterizza questa sala. Nel gruppo con fauno e baccante (fig. 27)⁵⁶⁾ che decora questo stesso ambiente, il Giani riprende il gruppo dei fogli 79 e 78 verso utilizzando la seconda versione.

È evidente in queste figure di grande bellezza, al di là di alcune varianti, lo studio diretto del modello antico.

Non sempre è facile definire con sicurezza le fonti utilizzate dal Giani, in quanto notevoli esempi di decorazioni architettoniche il Giani poté avere anche dalla conoscenza delle pitture della Domus Aurea avvenuta



21 - ROMA, PALAZZO ALTIERI
GABINETTO OVALE (DA TOELETTA)
FELICE GIANI: DECORAZIONI PARIETALI
(da A. Schiavo, *Palazzo Altieri*, Roma 1962)



23 - FILIPPO MORGHEN-CAMILLO PADERNI:
DANZATRICE CON TAMBURELLO, INCISIONE
(da *Le Antichità di Ercolano...*, Tomo I Pitture, Tav. XX)



22 - NICOLA BILLY-CAMILLO PADERNI:
DUE DANZATRICI, INCISIONE
(da *Le Antichità di Ercolano...*, Tomo I Pitture, Tav. XVII)

in quegli stessi anni,⁵⁷⁾ anche se in questo complesso sono più numerose le decorazioni di soffitti che mancano invece nelle case di Pompei ed Ercolano.

Un'influenza dell'esperienza pompeiana è tuttavia evidente ad esempio nel "Gabinetto" di Palazzo Milzetti dove le pareti sono interamente decorate da esili tempieetti improntati a un gusto per l'antico assai più approfondito rispetto alle opere romane.⁵⁸⁾

Per questa aderenza al mondo antico i disegni del manoscritto 24 si presentano unici nel panorama dell'ultimo decennio del Settecento. Nulla di paragonabile nelle famose incisioni del *Voyage Pittoresque* dell'Abbé de Saint-Non, pubblicate a Parigi nel 1782, eseguite in parte di memoria o attraverso variazioni delle tavole delle *Antichità di Ercolano*.⁵⁹⁾

Tra i disegni ispirati alla pittura ercolanense contemporanei a quelli del manoscritto 24 sono famosi i disegni del Canova. Canova che era stato a Ercolano e Pompei nel 1780, esegue, dieci anni dopo il suo viaggio, una serie di disegni, monocromi e dipinti su tavola ispirati alle 'Danzatrici' e alle 'Giocatrici di Astragali' da Ercolano.⁶⁰⁾ Di fronte a queste opere non si può parlare di copie dell'antico: il Canova che ebbe presente probabilmente le tavole delle *Antichità* riprende oltre a pochi motivi iconografici, essenzialmente l'idea del movimento, della danza, per creare immagini di un'astrazione lirica totale che non hanno quasi più relazione con le pitture antiche. Le copie più tarde come quelle bellissime di Francesco Morelli⁶¹⁾ o degli artisti francesi della prima



ROMA, PALAZZO ALTIERI, SALA DEI TRIONFI – FELICE GIANI: DECORAZIONE DEL SOFFITTO (PARTICOLARE)
(foto Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato)



24 - NICOLA BILLY-GIOVANNI MORGHEN:
EROTI ENTRO TONDI, INCISIONE
(da *Le Antichità di Ercolano...*, Tomo III Pitture, Tav. XXXIV)

metà dell'Ottocento, ⁶²) fedeli nei particolari archeologici e nei colori sono lontanissime nella resa lineare e schematica dallo stile antico.

Per concludere, è possibile dire che i disegni pompeiani rappresentano un momento importante nel rapporto di Gianni con l'antico portando ad un approfondimento dei valori formali della pittura di Ercolano e Pompei che si rivelerà nelle opere posteriori, particolarmente a Palazzo Milzetti.

1) Il carteggio di Gianni è stato pubblicato in S. ACQUAVIVA e M. VITALI, *Felice Gianni. Un maestro nella civiltà figurativa faentina*, Faenza, 1979. Per la lettera al Melloni cfr. p. 3.

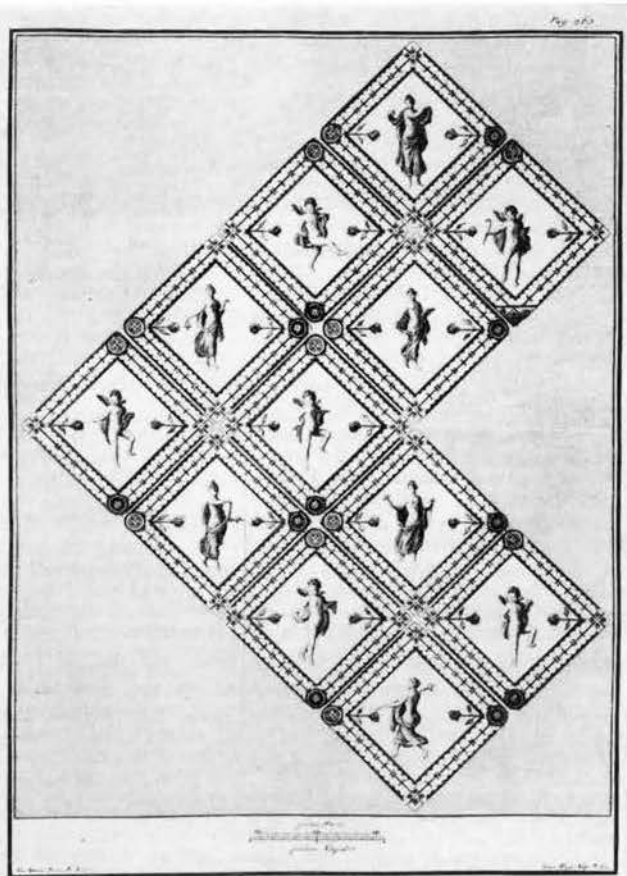
2) Particolarmente la decorazione dell'appartamento neoclassico di Palazzo Altieri (1789-93). Per questa e per le altre opere del periodo romano v. I. FALDI, *Opere romane di Felice Gianni*, in *Bollettino d'Arte*, XXXVII, 1952, pp. 234-246, che rimane ancora oggi lo studio più completo su questo argomento; cfr. anche S. RUDOLPH, *Felice Gianni: Da Accademico "de' Pensieri" a Madonnero*, in *Storia dell'Arte*, 30-31, 1977, pp. 175-186. Un importante contributo sugli anni del Gianni a Roma è dato da A. OTTANI CAVINA, in *L'Età Neoclassica a Faenza 1780-1820*, catalogo della mostra, (Faenza), Bologna 1979, nell'analisi di disegni risalenti con certezza al periodo romano. Questi disegni permettono di chiarire le componenti essenziali della formazione del Gianni, da una prima cultura tardobarocca ad un'adesione consapevole alla poetica del Winckelmann e del Mengs, evidente nel disegno 'Il Genio delle Belle Arti privilegia la pittura alla presenza degli Dei', datato 1784 (scheda 8); in contrasto e parallela a questa componente neoclassica è in Gianni una ispirazione che si richiama direttamente e consapevolmente allo

studio della natura (fogli Dubini, schede 13-25). Notizie e dati sul periodo romano sono anche in ACQUAVIVA e VITALI, *op. cit.*, 1979, concernente però in particolare l'opera faentina del Gianni. Contributi parziali sono inoltre negli studi sui singoli palazzi romani nei quali lavorò il Gianni; cfr. particolarmente A. MEZZETTI, *Palazzo Altieri*, Roma 1952; A. SCHIAVO, *Palazzo Altieri*, Roma, (Associazione Bancaria Italiana), 1962.

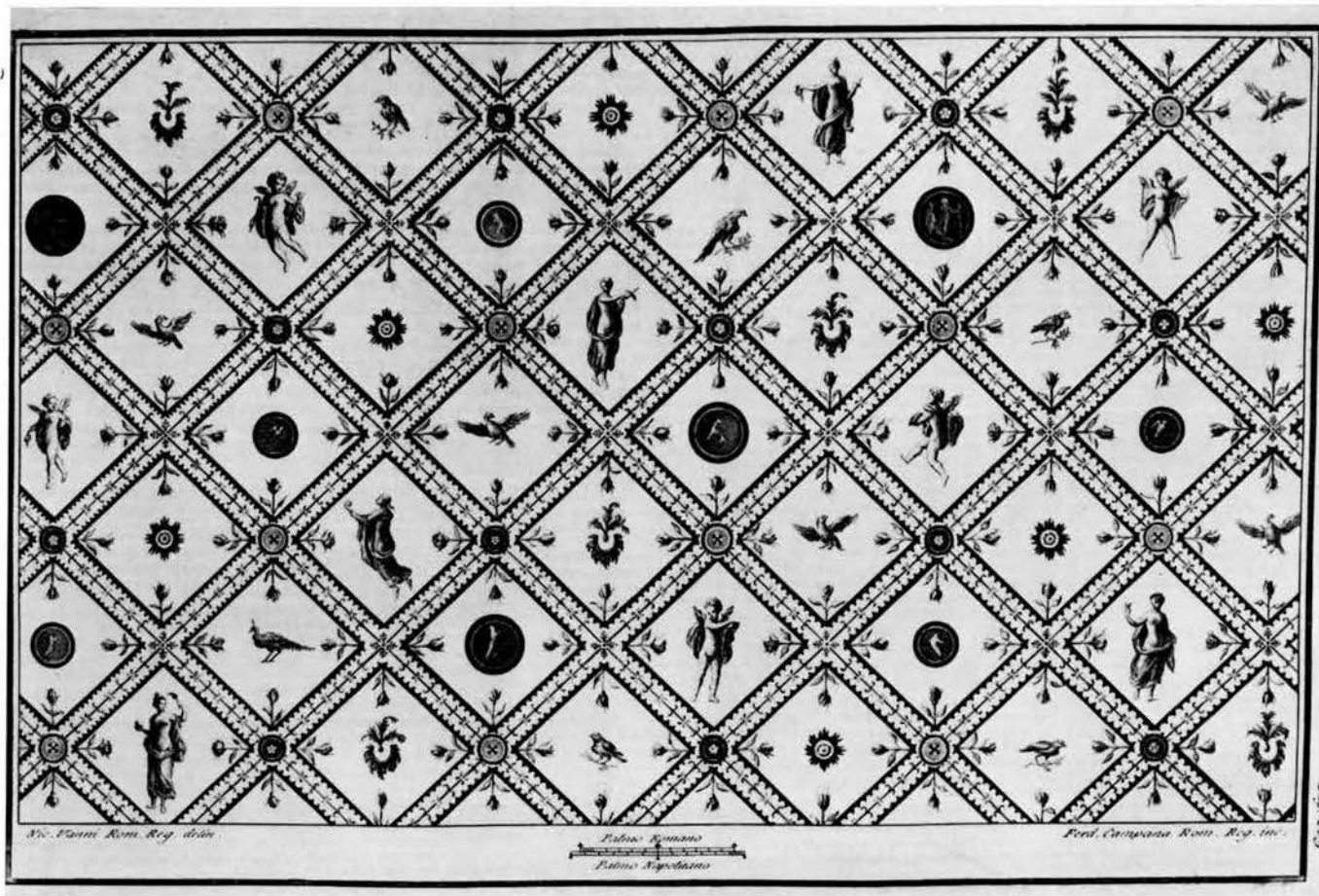
È da notare tuttavia come l'opera del Gianni a Roma fino alla partenza nel 1796 sia stata oggetto di minore attenzione da parte della critica più recente. Difficoltà obiettive nascono dalla scarsa documentazione su questo periodo (il Taccuino di lavoro, pubblicato da ACQUAVIVA e VITALI, *op. cit.*, inizia solo nel 1802 e il carteggio, scarso per il periodo romano, si riferisce in ogni modo sempre ai lavori per Faenza); dalla scomparsa di alcune decorazioni romane (ad esempio quella di Palazzo Doria, prima opera del Gianni attestata dalle fonti) e, con l'eccezione di Palazzo Altieri, per la scarsissima documentazione degli altri cicli romani.

3) A. OTTANI CAVINA, *Il Settecento e l'Antico*, in *Storia dell'Arte Italiana*, Torino, Einaudi, 1982, 6, tomo II, p. 656, calcola a circa un migliaio gli studi del Gianni dall'antico. Nello stesso saggio pubblicava una copia di Gianni da un'incisione di Pietro Sante Bartoli dalle 'Nozze Aldobrandine'. Nel Fondo Lanciani i taccuini di lavoro con studi dall'antico sono il ms. 24, di cui sarà detto oltre, il ms. 35, parte del ms. 9; cfr. nota 11.

4) In un documento al Cooper-Hewitt Museum di New York, copiato da uno scritto autografo ora disperso, proveniente dalla raccolta Piancastelli, in un programma di lavoro settimanale il Gianni dedicava il mercoledì allo studio dell'antico (cfr. ACQUAVIVA e VITALI, *op. cit.*, p. 150); cfr. anche la lettera al conte Ludovico Laderchi, del 1792, in cui il Gianni dice di osservare "lo stile più semplice ad imitazione degli antichi" (ACQUAVIVA e VITALI, *op. cit.*, p. 32).



25 - GIUSEPPE ALOJA-NICOLA VANNI:
PITTURA PARIETALE AD IMITAZIONE DI PAVIMENTO
DA GRAGNANO, INCISIONE
(da *Le Antichità di Ercolano...*, Tomo IV Pitture, Tav. LIV)



26 - FERDINANDO CAMPANA-NICOLA VANNI: PITTURA PARIETALE AD IMITAZIONE DI PAVIMENTO
DA GRAGNANO, INCISIONE
da *Le Antichità di Ercolano...*, Tomo IV Pitture, Tav. LIII)

- 5) Per Palazzo Altieri cfr. le voci bibliografiche indicate a nota 2.
- 6) Del viaggio attraverso l' "Antico" il Goethe, solo pochi anni prima, aveva spiegato le motivazioni più profonde negli scritti (1786-88) che confluiranno nel *Viaggio in Italia (Italienische Reise)*, Weimar 1816 (ed. italiana cons. Firenze 1959, con note a cura di O. Ferrari).
- 7) A. OTTANI CAVINA, *op. cit.*, 1979, p. 3, che fa riferimento alla stessa lettera di Giani al Melloni.
- 8) F. GASPERONI, *Cenni biografici del pittore da decorazione Felice Giani*, in *Arti e Lettere*, I, 1860-1863, fasc. I, 30 giugno 1860, pp. 10-12. F. Giangiaco, amico di Giani, era maestro di disegno nell'Ospizio Apostolico di San Michele a Ripa Grande.
- 9) Giangiaco datava il viaggio del Giani a Napoli al 1795.
- 10) Cfr. nota 9; inoltre I. FALDI, *op. cit.*, p. 244, nota 20.
- 11) Il manoscritto 24 (Coll. Lanciani, Roma XI) fa parte di un gruppo di sette libri di disegni del Giani entrati nella Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte a Roma nel 1929 con la raccolta Lanciani; si tratta di uno dei fondi principali per i disegni dell'artista. Il manoscritto non è stato ancora pubblicato; un breve riassunto del contenuto di questo e degli altri manoscritti del Fondo Lanciani è in Faldi (*op. cit.*, p. 246, nota 36). Un breve accenno a un gruppo particolare di disegni del manoscritto 24, contenenti idee per soffitti, veniva fatto da S. Rudolph (*op. cit.*, p. 183, nota 38).
- 12) Il Faldi (*op. cit.*, p. 246, nota 36) così riassume il contenuto dell'album: "Trofei, fregi, are, cippi, rilievi antichi, progetti di decorazione di soffitti, studi da pitture e mosaici romani".
- 13) Per una descrizione del contenuto dei singoli fogli del manoscritto 24, cfr. *Appendice*.

- 14) Il manoscritto 24 non è datato. La data proposta in questo studio si basa inizialmente sull'ipotesi che questi disegni, copie di pitture conservate nel Museo di Portici, siano stati eseguiti dal Giani durante il viaggio a Napoli del 1792. Anche l'appunto sul foglio di guardia del manoscritto 24 che rinvia allo scritto del Gasperoni concernente il viaggio di Giani a Napoli è forse un elemento in favore di questa prima ipotesi. Una conferma a questa datazione proviene, come sarà analizzato in seguito, dai numerosi disegni della prima parte del *Liber* che trovano riferimento con opere eseguite dal Giani a Roma tra il 1789 e il 1792. Lo stile stesso del disegno, semplice e nitido nei primi disegni di tipo neoclassico o ancora partecipe di quella vena barocca che caratterizza il primo periodo di Giani nei disegni delle 'Stagioni' e delle 'Vittorie' (v. *Appendice*) si accorda con questa datazione.
- 15) Per la diffusione della pittura pompeiana in Europa è ancora fondamentale il saggio di M. PRAZ, *Le Antichità di Ercolano, in Gusto Neoclassico*, Firenze 1940, pp. 61-78. V. inoltre G. PAVANELLO, *La decorazione neoclassica nei palazzi veneziani*, in *Venezia nell'età di Canova, 1780-1830*, cat. della mostra, Venezia 1978, pp. 281-300. Le prime decorazioni "etrusche" di Robert Adam sono del 1770 (la Syon House). A Roma le prime figurazioni ercolanesi, inserite d'altra parte in un contesto ancora rococò, sono le 'Danzatrici' nei cammei del Salone d'Oro di Palazzo Chigi, datato 1765-1767. Su quest'ultimo cfr. G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Il Salone d'Oro del Palazzo Chigi*, in *Bollettino d'Arte*, VIII, 1927, fasc. VIII, pp. 369-377.
- 16) Sul ruolo svolto dalle *Antichità di Ercolano* cfr. M. PRAZ, *op. cit.*, 1940; dello stesso *Le antichità di Ercolano, in Civiltà del Settecento a Napoli*, cat. della mostra, (Napoli 1979-80), vol. I, Firenze 1979, pp. 35-39; nello stesso catalogo, vol. II, Firenze 1980, F. ZEVI, *Gli scavi di Ercolano*, pp. 66 e 67, e A. GONZALES

PALACIOS, pp. 209-211. Inoltre A. OTTANI CAVINA, in *Storia dell'Arte Italiana*, cit., 1982, p. 644, figg. 547-556. Le *Antichità di Ercolano* esposte sono una raccolta di rami che riproducono i monumenti più notevoli — pitture e bronzi — rinvenuti negli scavi di Ercolano e Pompei; i rami sono accompagnati da un breve commento. Furono pubblicati dall'Accademia Ercolanese, fondata da re Carlo III di Borbone. Le incisioni più belle sono quelle dei primi tre volumi riguardanti le pitture; quelle del VII (V delle Pitture) le più scadenti. L'opera proseguì con estrema lentezza: dei 40 volumi previsti furono pubblicati solo i primi otto, tra il 1757 e il 1792. Malgrado la lentezza della pubblicazione e l'eccessiva erudizione del commento, le *Antichità di Ercolano* rimangono, come dice Fausto Zevi "un'iniziativa di larghissimo respiro culturale ... i volumi di 'cette superbes et unique collection' erano destinati a soddisfare bensì l'interesse dei dotti, ma soprattutto a collaborare in modo determinante alla diffusione, in tutta Europa, di un 'gusto' e di un repertorio decorativo, soprattutto nelle cosiddette arti applicate" (op. cit., p. 66).

17) Sulla politica dei Borboni e in genere sugli scavi di Ercolano, fondamentale dopo il saggio di Praz sopra citato, v. F. ZEVI, op. cit., 1979-80; e dello stesso *La storia degli scavi e della documentazione, in Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione*, cat. della mostra, Roma 1981, pp. 11-21.

18) W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, ed. cons. Firenze 1959, pp. 217 e 218.

19) Nella recente mostra *Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione*, già ricordata, è stata presentata una serie di acquerelli, tempere, incisioni relativi alle decorazioni parietali di Pompei e Ercolano, inediti, appartenenti alla Soprintendenza Archeologica di Napoli, molti dei quali eseguiti dai pittori e gli incisori regi, come Francesco La Vega, e che dovevano poi confluire in parte in un'altra pubblicazione di grande respiro, *Gli Ornati delle pareti e i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei*, che fu pubblicata solo nel 1838.

Ad eccezione di due bellissime piante di edifici eseguite alla metà del '700, e alcuni acquerelli di Francesco La Vega, dal tempio di Iside, si tratta per lo più di tempere e acquerelli eseguiti nei primi anni dell'800 da Francesco Morelli. Anche le copie di pitture parietali presentate nella mostra su Pompei e sui lavori degli architetti francesi (*Pompei. Travaux et envois des architectes français au XIX^e siècle*, cat. della mostra, Parigi-Napoli 1981) nella sezione *Les Maisons et les Peintures*, appartengono ad un periodo più tardo, dopo il 1820.

20) Sulla gelosia dei Borboni e sui divieti che impedirono ad artisti e viaggiatori di prendere note e disegni dal vero, esiste una vastissima letteratura in cui hanno gran parte le lettere e le memorie del Settecento.

Oltre alle opere citate alla nota 17, cfr. L. MASCOLI, P. PINON, G. VALLET, F. ZEVI, *Architectes, Antiquaires et Voyageurs Français à Pompei, milieu XVIII^e siècle — fin XIX^e siècle, in Pompei. Travaux et envois des architectes français ...*, cit., 1981, pp. 1-25.

21) G. FIORELLI, *Pompeianarum Antiquitatum Historia*, Napoli, 1860.

22) *Fonti documentarie per la storia degli scavi di Pompei, Ercolano e Stabia*, a cura degli archivisti napoletani, Archivio di Stato di Napoli, 1979.

23) G. FIORELLI, op. cit., vol. I, *Addenda*, doc. 4 aprile 1813, pp. 264 e 265. Questo documento mi è stato cortesemente segnalato dal prof. Garcia.

24) L'unico manoscritto che presenta analogie con il ms. 24, è il ms. 9. Tuttavia non è interamente dedicato allo studio dell'antico, ed è caratterizzato da un segno più pesante.

25) Le incisioni di Volpato, pubblicate nel 1777 e ristampate nuovamente nel 1782, furono determinanti nel diffondere la moda delle Logge di Raffaello dopo il 1770, esercitando un'influenza in tutti i campi delle arti decorative (G. VOLPATO, G. OTTAVIANI, *Logge di Raffaele nel Vaticano*, Roma 1772-1777; cfr. N. DACOS, *Le Logge di Raffaello*, Roma 1977). Il foglio 57 presenta riferimenti con l'incisione del pilastro VIIB esterno delle Logge Vaticane (cfr. N. DACOS, op. cit., tav. XCVI b) nel motivo a candelabro, nella presenza degli strumenti musicali, nei bastoni ricurvi, nei nastri svollazzanti e annodati.

26) Questo motivo deriva dalle *Antichità di Ercolano*, vol. IV, tav. 53, da una pittura parietale ritrovata a Gragnano nel 1759. Questa derivazione era stata già notata da Praz (op. cit., 1940, p. 69, tav. XII).

27) Nel regesto delle opere di Giani pubblicato da Acquaviva e Vitali (op. cit., p. 197 e ss.) l'appartamento di Palazzo Chigi non è datato per mancanza di documenti sicuri. R. LEFEVRE (*Il Palazzo degli Aldobrandini e dei Chigi a Piazza Colonna*, Roma 1964) assegnava l'appartamento agli anni 1776-1784. Il Faldi (op. cit., p. 236, nota 14) dice questi affreschi senza preciso riferimento nel tempo, forse del primo periodo romano.



27 - FAENZA, PALAZZO MILZETTI, VESTIBOLO DEL BAGNO
FELICE GIANI: FAUNO E BACCANTE
(foto Sopr. B.A.A., Ravenna)

A. OTTANI CAVINA (op. cit., 1979, p. 4) parrebbe datare i lavori dell'appartamento Chigi circa agli anni della decorazione di Palazzo Laderchi (1794). L'appartamento si compone di tre ambienti due dei quali decorati da esili architetture pompeiane nelle quali sono inserite figure. Il Faldi assegnava la parte decorativa a Liborio Coccetti e le figure al Giani.

28) Cfr. *Appendice*. Per l'indicazione degli stili pompeiani è qui seguita la terminologia corrente di A. MAU, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompei*, Berlino 1882. Il quarto stile rappresenta l'ultimo stadio dell'illusionismo architettonico, caratterizzato da complesse scenografie e da forti effetti coloristici.

29) È il tipo di decorazione miniaturistica, di gusto impressionista, tracciata con tocchi veloci sopra una superficie di colore unito. Corrisponde all'incirca all'epoca augustea.

30) Cfr. R. BIANCHI BANDINELLI, *Notarelle in margine ai problemi della pittura antica*, in *La Critica d'Arte*, V, 1940, p. 77 e ss.; IDEM, *Tradizione ellenistica e gusto romano nella pittura pompeiana*, in *La Critica d'Arte*, VI, 1941, p. 3 e ss.; ripubblicati in *Storicità dell'Arte Classica*, Firenze 1949. L'autore additava proprio nella pittura decorativa i valori più autentici della produzione campana.

31) Per la critica del Conte di Caylus cfr. PRAZ, op. cit., 1979-1980, Vol. I, p. 37 (lettera di Caylus a Paciaudi del marzo 1759). Sulla valutazione di queste pitture in genere, cfr. sempre PRAZ, op. cit., 1940, p. 70 e il commento alla tav. XXXIX del Tomo I delle *Antichità*.

32) R. LONGHI, *Due disegni del Giani*, in *Paragone*, 1952, n. 27, p. 62.

33) Le pitture dei 'Centauri' furono rinvenute negli scavi del 1749 a Civita (Pompei) nella cosiddetta "Villa di Cicerone". Originariamente ogni gruppo era isolato su una parete a fondo nero secondo una composizione tipica del terzo stile.

Dopo il loro distacco furono accostate in un unico fregio nel Museo di Portici e così si presentano ancora oggi nel Museo Nazionale di Napoli (inv. 9133). Sono i dipinti pompeiani che insieme alle 'Danzatrici', provenienti dalla stessa villa, ebbero maggiore fama nel Settecento e furono imitati in tante decorazioni neoclassiche (figurano anche nel servizio di piatti della Real Fabbrica di Napoli: v. PRAZ, op. cit., 1940, p. 74 e tav. XIX).

L'affresco con i 'Centauri' è stato esposto alla Mostra del Settecento a Napoli, 1980; per la bibl., cfr. cat. cit., vol. II, 1980, pp. 72 e 73.

34) J.J. WINCKELMANN, *Lettre... a Monsieur Le Comte de Brühl, Chambellan du Roi de Pologne / Electeur de Saxe, sur les découvertes d'Herculanium*, Dresda — Parigi 1764 (1 ed. in tedesco, 1762; ed. italiana in *Opere di G. G. Winckelmann*, Prato 1830-34, VII, p. 160); IDEM, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresda 1764, ed. italiana in *Opere di G. G. Winckelmann*, cit., II, p. 936; IDEM, *Notizie (...)* al Sig. Fuessly, 1764, in *Opere di G. G. Winckelmann*, cit., VII, p. 265.

35) R. BIANCHI BANDINELLI, *op. cit.*, 1941, in *Storicità dell'Arte Classica*, 1949, pp. 195 e 196. L'autore scorgeva nelle pitture della "Villa di Cicerone" e in generale in tutte le decorazioni di terzo stile "un'ancora viva continuità ellenistica", ne sottolineava la tecnica a pennellate rapide e vibranti e il senso del "fiabesco, dell'evanescente e dell'irreale... che costituisce l'incanto della decorazione detta di Terzo stile e, in fondo, è la vera natura tutta raffinata e intellettualistica della intera decorazione pompeiana".

36) Tomo I, tavv. XXV-XXVII.

37) A. OTTANI CAVINA, *op. cit.*, 1982; cfr. particolarmente il commento alla fig. 548.

38) N. inv. 9133.

39) Tomo I, tav. XXV. Il disegno è di Camillo Paderni, l'incisione di Raffaele Morghen.

40) *Fol. 89*, in alto.

41) Questa pittura è inedita. La riproduzione verrà pubblicata in uno studio di chi scrive negli atti del convegno tenutosi a Roma nella primavera 1983 e dedicato alla pittura a Roma nel '700.

42) Il Winckelmann, basandosi specialmente sulle fonti antiche, considerava la pittura di Ercolano come prodotto di un periodo di decadenza, pallida eco provinciale della pittura di Roma e particolarmente della Grecia. Sull'idea della pittura antica del Winckelmann e sul "Parnaso" del Mengs che ne rappresenta l'esemplificazione è importante l'articolo di S. RÖTTGEN, *Mengs, Alessandro Albani und Winckelmann — Idee und Gestalt des Parnass in der Villa Albani*, in *Storia dell'Arte*, 1977, n. 30-31, pp. 87-151. Per il giudizio del Winckelmann sulle pitture della "Villa di Cicerone" cfr. p. 82 e nota 34.

43) A.-C. PH. DE CAYLUS, *Recueil de Peintures Antiques imitées fidèlement pour les couleurs et pour le trait d'après les dessins coloriés faits par Piètre Sante Bartoli*, Parigi 1757.

44) Napoli, Museo Nazionale, n. inv. 9133.

45) Tomo I, tav. XXVII. Il disegno è di Camillo Paderni, l'incisione di Nicola Billy.

46) M. PRAZ, *op. cit.*, 1940, p. 64.

47) Inv. 8598 — La Casa di Giulia Felice con la "Villa di Cicerone" fu tra le prime ad essere scavate a Pompei; cfr. F. ZEVI, *op. cit.*, 1981, p. 11.

48) L. MIRRI, *Le Antiche Camere delle Terme di Tito e le loro pitture, delineate, incise, dipinte e descritte da Giuseppe Carletti*, Roma 1776.

Sulla edizione del Mirri chi scrive sta preparando una prossima pubblicazione.

49) Napoli, Mus. Naz., inv. 9741.

50) Per questi ambienti cfr. A. SCHIAVO, *op. cit.*, 1962. L'ispirazione pompeiana del soffitto dell'Anticamera del Gabinetto Nobile era stata già notata dal Praz (*op. cit.*, 1940, p. 69).

51) Le "Danzatrici" provenienti, come i "Centauri", dalla cosiddetta "Villa di Cicerone" sono una serie di 12 pitture che rappresentano figure femminili in atteggiamento di danza, su fondo nero. Oggi sono unite in un unico fregio nel Museo Nazionale di Napoli, n. inv. 9297 — Per la bibl., cfr. cat. mostra di Napoli, *cit.*, 1979-80, vol. II, pp. 72 e 73.

52) Per il primo abbozzo di questo soffitto cfr. *supra*, p. 80 e nota 26.

53) Cfr. la memoria di Migliarini, in S. RUDOLPH, *op. cit.*, 1977, pp. 175-177.

54) Per Palazzo Milzetti, cfr. ACQUAVIVA e VITALI, *op. cit.*, pp. 260-270, figg. 12-53; A. OTTANI CAVINA, E. GOLFIERI, *Palazzo Milzetti — itinerario*, in cat. mostra di Faenza, *cit.*, 1979, pp. 522-529; A.M. IANNUCCI, *Palazzo Milzetti a Faenza: storia ed immagine*, in *Bollettino d'Arte*, LXVI, 1981, n. 10, pp. 1-40.

55) Per la Sala della Volta Nera e in generale per le "Terme di Tito" cfr. N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londra 1969.

56) Cfr. ACQUAVIVA e VITALI, *op. cit.*, tav. 20 (Gruppo di fauno e baccante).

57) Nella lettera di Giacomo Laderchi a Ludovico Laderchi del 16 aprile 1794 (carteggio, in ACQUAVIVA e VITALI, *op. cit.*, pp. 37 e 38) è detto "Ieri fui con Gianni a vedere le Terme di Tito...", e a proposito dell'ornamentazione della Galleria di Palazzo Laderchi è detto "... e Gianni porterà i rami delle Terme onde possano scegliere quell'ornamento che più crederanno conveniente". È evidente la frequentazione del Gianni con quest'altro importante complesso pittorico antico e l'uso di copiare dai rami, nelle decorazioni dei palazzi.

58) Per il "Gabinetto d'Amore" o "Boudoir" di Palazzo Milzetti cfr. A.M. IANNUCCI, *op. cit.*, 1981, p. 32, fig. 49 e particolare riprodotto in copertina.

59) J.-B.C.R. DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque, ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, Parigi 1781-1786, voll. 1-4.

60) I disegni e i monocromi del Canova di soggetto ercolanense sono conservati nel Museo Civico di Bassano; le tempere in parte nello stesso Museo e nella Gipsoteca di Possagno. Per i disegni delle "Danzatrici" e delle "Giocatrici d'Astragali" cfr. cat. mostra *Disegni di Canova nel Museo di Bassano*, Roma 1982, figg. 184, 211, 212, 214-216. Le tempere sono state pubblicate recentemente anche in A. OTTANI CAVINA, *op. cit.*, 1982, figg. 557-561. Cfr. anche E. BASSI, *Il Museo Civico di Bassano. I disegni di Antonio Canova*, Venezia, 1959; E. DEBENEDETTI, *Gli studi di Argan su Canova e il suo tempo*, Roma, 1980 (in via di pubblicazione).

61) Cfr. cat. mostra su Pompei, *cit.*, Roma 1981, pp. 35-37, figg. a pp. 134-138.

62) Cfr. cat. mostra su Pompei e i lavori degli architetti francesi, *cit.*, Parigi-Napoli 1981, pp. 144-167, 209-279.

APPENDICE

Disegni del manoscritto 24 del Fondo Lanciani della Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma.

Il manoscritto 24 (Coll. Lanciani, Roma XI, Mss. 24) fa parte di un gruppo di sette libri di disegni attribuiti a Gianni, entrati nella Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte a Roma nel 1929 con la raccolta Lanciani.

Il manoscritto 24 si compone di cento fogli, numerati a penna, dei quali gli ultimi sette bianchi; i fogli misurano mm. 251 x 190. Il *Liber* si presenta come un vero quaderno di studi omogeneo: non si tratta di un insieme di disegni riuniti a posteriori come per altri manoscritti dello stesso fondo. Ne fa fede la filigrana identica in tutti i fogli del manoscritto e la numerazione a penna, di mano probabilmente del Gianni stesso. Solo la copertina rinforzata è di epoca più tarda.

Nel secondo foglio di guardia, dopo numerose annotazioni a matita, non pertinenti col tema del taccuino, è la scritta (non autografa) "Felice Gianni". Sotto la scritta è segnato da altra mano un appunto a matita con riferimento all'articolo di Francesco Gasperoni;¹⁾ lo stesso riferimento al Gasperoni è annotato in prima pagina ("Gasperoni, 30 giugno 1860"). La bibliografia sul manoscritto è quasi inesistente.²⁾

Fogli 1-12: sono caratterizzati da un disegno preciso e minuto a matita e a penna, di tipo prettamente neoclassico. È un repertorio di motivi spesso presenti nell'opera di Gianni.

Fol. 1. Contiene tre disegni con trofei, formati da elmi, scudi, bandiere, con nastri e ghirlande tipicamente neoclassici. Questi elementi si ritrovano nel tipo di decorazione di Palazzo Altieri (cfr. particolarmente le candelabre del Gabinetto Nobile).

Fol. 2. Il foglio porta quattro composizioni con scudi, farete, maschere e nastri.

Fol. 3. Il foglio contiene tre disegni: trofeo con armatura, elmi e nastri; lira e altri strumenti musicali; trofeo più grande con armature e nastri.

Fol. 4. Il foglio è suddiviso in tre parti. In alto è un tempio classico a gradini con frontone e colonne e una figura femminile centrale. Nella seconda parte un tempio circolare a gradini circondato, da un lato, da un anfiteatro con figura femminile centrale.

In basso una composizione con strumenti di architettura e nastri. I primi due disegni vanno confrontati con l'analogia figurazione di una sala dell'Appartamento Neoclassico a Palazzo Chigi (cfr. p. 82).



28 - ROMA, BIBLIOTECA DELL'ISTITUTO NAZIONALE
DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE
FELICE GIANI: FAUNO E BACCANTE
(MS. LANCIANI 24, FOL. 75)

Fol. 5. Due disegni di trofei: in alto trofeo con armature, scudi e nastri; in basso trofeo di minori dimensioni.

Fol. 6. Tre disegni: in alto un trofeo; in basso due piccoli trofei marini con nastri.

Fol. 7. Il foglio porta cinque disegni distinti. In alto due composizioni di vari elementi con tridente e nastri; a sinistra in basso, grottesca; a destra composizione con pennello, lira e libro, del tipo spesso presente nell'opera di Giani (cfr. ad es. il 'Trionfo di Venere' a Palazzo Altieri). In basso, decorazione classica con bende.

Fol. 7 verso. Contiene indicazioni autografe di Giani per i colori del fregio e del tempio del Fol. 8. Per il tempio è scritto: "Tempietino Dipinto.... nel mezzo rappresentante un incendio".

Fol. 8. Il foglio è suddiviso in cinque fasce orizzontali a grottesche minute. In basso è un tempietto a matita, in parte ritoccato a penna, del tipo del Fol. 4.

Fol. 8 verso. Indicazioni autografe per i colori per il disegno di fronte, Fol. 9.

Fol. 9. Il foglio è suddiviso in quattro fasce orizzontali: nel primo fregio un putto in groppa a un toro. Nelle altre fasce vari elementi decorativi. Sulla sinistra in basso è tracciato un motivo a rombi. A destra è una cornice romboide contenente una figurina femminile. Questa figurina è da mettere in relazione con il soffitto dell'anticamera del Gabinetto Nobile a Palazzo Altieri. Cfr. anche il disegno al Fol. 15. Queste figurazioni sono derivate dalle *Antichità di Ercolano*, vol. IV, tavv. LIII, LIV.

Fol. 9 verso. Indicazioni per i colori per il disegno di fronte, Fol. 10.

Fol. 10. Sul lato sinistro un motivo a candelabra formato da ghirlande e trofei. Nella parte destra sono disegnati elmi.

Fol. 11. Grande trofeo con elmi e farette.

Fol. 12. Il foglio è suddiviso in tre sezioni verticali con trofei del tipo di Palazzo Altieri: nell'alto recano scritto: "Pace-Giustizia". Nella terza sezione leggera grottesca.

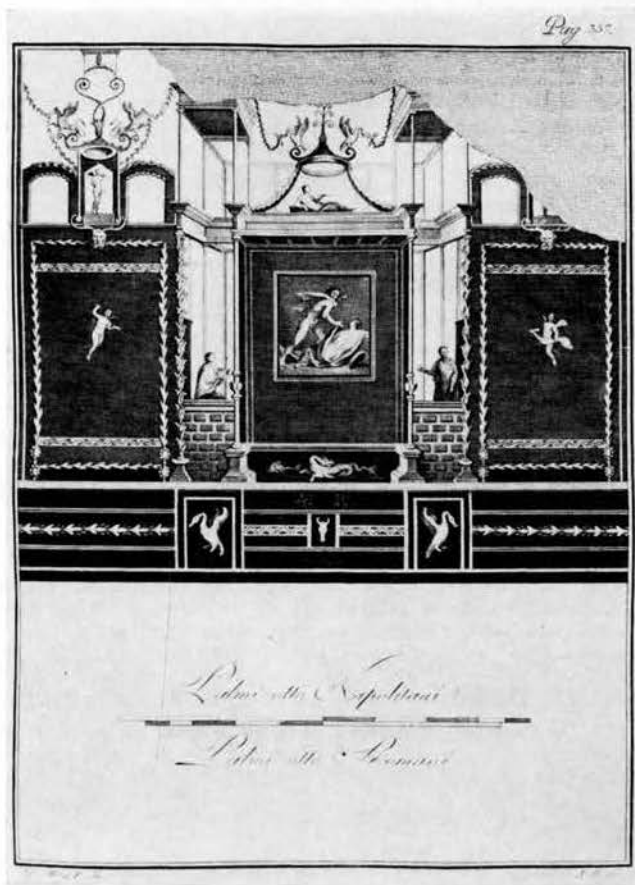
I fogli 13-30 contengono per lo più abbozzi di soffitti (già segnalati dalla Rudolph, che additava uno stadio più evoluto di questi progetti nei fogli del Cooper-Hewitt Museum di New York pubblicati da Ph. D. Massar).³⁾

I disegni sono per lo più abbozzati a matita, senza la precisione che caratterizza i primi fogli. Quasi tutti, nella pagina di fronte, portano indicazioni autografe per i colori degli insiemi.

Fol. 13. Abbozzo di soffitto, a matita. Di mano del Giani è la scritta relativa al tema del soffitto, dedicato a Marte. Le indicazioni per i colori sono sullo stesso foglio.

Fol. 14. Soffitto. Disegno a matita appena abbozzato.

Fol. 15. Disegno a matita, per alcova. Nella parte alta il soffitto è diviso a rombi con figure di donne danzanti (cfr. Fol. 9); in basso drappaggi di stoffe.



29 - CARLO NOLLI-GIOVANNI MORGHEN:
DECORAZIONE PARIETALE CON FAUNO E BACCANTE
DA POMPEI, INCISIONE

(da *Le Antichità di Ercolano...*, Tomo VII (V Pitture), Tav. LXXX)

Fol. 16. Disegno a matita di soffitto tondo con segni zodiacali. Due figure centrali.

Fol. 17. Disegno a matita di soffitto, appena abbozzato.

Fol. 18. Altro abbozzo per un soffitto.

Fol. 19. Disegno a matita di soffitto ovale, appena abbozzato.

Fol. 20. Disegno a matita di soffitto a lacunari. Al centro, scena appena abbozzata.

Fol. 21. Disegno a matita di soffitto, con figure appena abbozzate.

Fol. 22. Disegno a matita di soffitto tondo.

Fol. 23. Disegno a matita di soffitto ovale appena abbozzato.

Fol. 24. Disegno a matita di soffitto appena abbozzato.

Fol. 25. Nella parte alta del foglio è disegnata a penna una lunetta con un putto che termina a grottesca. Al centro, riquadro per soffitto, a matita, con candelabra. I colori sono indicati nella pagina stessa.

I fogli 26-32 sono di soggetto vario, per lo più decorazioni a grottesche, in parte a matita, in parte a penna.

Fol. 26. Disegno a matita di trofeo. Disegno a penna di una sfinge. Palmette.

Fol. 27. Il foglio contiene tre disegni. Due Vittorie con in mano corone delle quali una sola abbozzata, a penna. Figura maschile a grottesca portante due torcieri.

Fol. 28. Soffitto. Disegno a matita appena abbozzato.

Fol. 29. Foglio strappato.

Fol. 30. Il foglio è suddiviso in cinque registri orizzontali contenenti decorazioni a grottesche (palmette, lira e un grifone ripetuto due volte). Nella stessa pagina sono indicati i colori.

Fol. 31. Disegno a penna con Vittoria alata con trofeo. Putto con grottesca vegetale.

Fol. 32. Il foglio comprende numerosi disegni, in parte a matita o a penna: mascherone, composizione con strumenti musicali e ghirlande. Aquile. Corone.

I fogli 33-49 sono disegni di monumenti antichi, vasi, altari, contrassegnati da un segno più pesante, meno raffinato.

Fol. 33. Monumento con aquila. Scudi con indicazioni per i colori.

Fol. 34. Monumento con sfinge. A lato composizione di vari elementi.

Fol. 35. Monumento.

Fol. 36. Vaso con piedistallo. Porta la scritta: "Vaso e piedistallo antico di marmo che si vedono nel Museo dell'Autore". Sotto è riportata la scritta di una lapide.

Fol. 37. Tre disegni di vasi.

Fol. 38. Disegno di cippo con lapide. Figura egizia.

Fol. 39. Altare di marmo. Figura egizia. Il disegno è accompagnato dalla scritta: "Altare antico di marmo ritrovato fra le macerie della Villa Adriana".

Fol. 40. Due tripodi.

Fol. 41. Coppa antica.

Fol. 42. Vaso cinerario antico. Il disegno è accompagnato dalla scritta: "Vaso Cinerario antico di marmo di gran mole che si vede nel museo dell'Autore, tanto questo che il suo piedistallo. Cavaliere Gio. Batista Piranesi".

Fol. 43. Grifone.

Fol. 44. Urna cineraria. Il disegno è accompagnato dalla scritta: "L'urna Cineraria che vedesi sottoposta al Vaso, si conserva nel Museo dell'autore".

Fol. 45. Disegno di tripode con sfingi.

Fol. 46. Due disegni di urna.

Fol. 47. Quattro disegni di vasi.

Fol. 48. Monumento. Accanto è la scritta: "Monumento antico che si vede [in] Inghilterra presso il Sig. Giorgio Asfere [?] nella sua villa".

Fol. 49. Due vasi.

Fol. 50. Base di ara.

Fol. 51. Dieci elmi. Uno con disegno di testa.

Fol. 52. Dieci elmi, in parte con disegni di testa.

Fol. 53. Cinque elmi.

I fogli 54-71 presentano disegni molto più movimentati, barocchi; il segno è più grosso, a volte pesante. Alcuni disegni sono molto più elaborati di quelli dei fogli precedenti. Tranne pochi disegni, non si tratta di copie dall'antico, ma di personificazioni delle Stagioni, delle Muse, di Vittorie alate, in cui il tema è sempre ispirato all'antico.

Fol. 54. Figura alata stante.

Fol. 55. Vittoria con scudo in mano.

Fol. 56. Due figure femminili alate.

Fol. 57. Due trofei con strumenti musicali. Disegno appena abbozzato.

Fol. 58. Trofei. Disegno appena abbozzato.

Fol. 59. Vittoria alata con grande trofeo. Il segno a matita è pesante; il disegno molto elaborato.

Fol. 60. Vittoria alata in movimento. Disegno molto elaborato.

Fol. 61. Donna appoggiata a un'ara che versa l'acqua a un amorino. In basso è scritto: "Primavera".

Fol. 62. Vittoria alata con tromba e corona di fronte a un trofeo; disegno molto elaborato.

Fol. 63. Donna di fronte a un'ara con amorino. In basso è scritto: "Estate-Sacrificio a Cerere".

Fol. 64. Donna con canestro di frutta, putto e erma. In basso è scritto: "Autunno". Disegno molto elaborato.

Fol. 65. Vittoria alata che scrive vicino a una Diana di Efeso, che poggia sopra un grande trofeo composto di strumenti attinenti alla pittura e alla scrittura; a destra la figura di un vecchio (il Tempo). In basso la scritta: "La natura" (?). Disegno molto elaborato.

Fol. 66. Vittoria alata con trofeo di armi. Disegno appena abbozzato, pieno di movimento.

Fol. 67. Donna ammantata che legge vicino al fuoco, con putto. In basso è scritto "Inverno".

Fol. 68. Tre Muse (si distinguono i nomi "Clio" e "Urania"). Disegno elaborato ma più statico.

Fol. 69. Muse. Il disegno è appena abbozzato. Si distinguono la scritta "Melpomene". In basso vari schizzi; un cane.

Fol. 70. Tre figure antiche stanti.

Fol. 71. Due figure femminili di cui una appena abbozzata.

I fogli 71 verso-93 sono in gran parte copie di pitture parietali pompeiane conservate allora nel Museo di Portici e ora nel Museo Nazionale di Napoli. Sono per lo più disegni a matita, alcuni dei quali appena abbozzati; gli ultimi disegni sono più finiti, a matita e a penna. Per alcuni di questi dise-



30 - ROMA, BIBLIOTECA DELL'ISTITUTO NAZIONALE
DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE
FELICE GIANI: FIGURA FEMMINILE CON BROCCA E RAMO
ENTRO UN PROSPETTO ARCHITETTONICO
(MS. LANCIANI 24, FOL. 92)

Fol. 74. Architettura pompeiana di quarto stile, con medaglione centrale con figura. Disegno a matita molto vivace; non finito.

Fol. 75. Decorazione di una parete con Fauno e Baccante, proveniente da Pompei (fig. 28). Pubbl. nelle *Antichità di Ercolano*, vol. VII (V Pitture), tav. LXXX, p. 357 (fig. 29). Disegno a matita. In basso nello stesso foglio natura morta. Originale nel Museo Nazionale di Napoli, n. inv. 8645; pubbl. nelle *Antichità*, tomo V, p. 65. Il disegno nella parte destra è appena abbozzato.

Fol. 76. Due figure femminili. Il disegno a matita è appena visibile.

Fol. 76 verso. Ovale con satiro e fanciullo. Disegno a matita.

Fol. 77. Architettura pompeiana. Nell'interno figura di donna. In alto sul frontone, una biga. Disegno a matita molto finito. Reca la scritta "Trionfo".

Fol. 77 verso. Piccola figura di attore. Disegno a matita.

Fol. 78. Architettura pompeiana. In basso donna con scatola in mano. Disegno a matita.

Fol. 78 verso. Due nature morte, satiro e ninfa, paesaggio. Dalla Casa di Giulia Felice: cfr. Fol. 79.



31 - ROMA, BIBLIOTECA DELL'ISTITUTO NAZIONALE
DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE
FELICE GIANI: FIGURA FEMMINILE CON CETRA
ENTRO UN PROSPETTO ARCHITETTONICO
(MS. LANCIANI 24, FOL. 93)

gni è stata indicata qui di seguito la fonte precisa della pittura copiata da Giani, con riferimento al numero d'inventario del Museo Nazionale di Napoli o alle tavole delle *Antichità di Ercolano*. Per altri disegni è data un'indicazione genericamente "pompeiana" che potrebbe essere facilmente precisata con un ulteriore confronto con le fonti sopra citate. I fogli 76, 76 verso, 82, 84, 85-88, non sono stati da me identificati; se si può escludere per questi disegni una derivazione da pitture parietali, si può pensare, in certi casi, che essi s'ispirino a pitture vascolari, come per esempio il Fol. 85, forse sempre dal Museo di Portici.

Fol. 71 verso. Architettura pompeiana di quarto stile. Disegno a matita appena abbozzato.

Fol. 72. Architettura pompeiana di quarto stile. Disegno a matita in parte appena abbozzato.

Fol. 73. Architettura pompeiana di quarto stile. Disegno a matita appena abbozzato. Corrisponde alla pittura parietale proveniente dagli scavi di Resina, ora al Museo Nazionale di Napoli, n. inv. 9741. Pubbl. nelle *Antichità di Ercolano*, vol. I, tav. XL, p. 217.

Fol. 79. Pittura parietale dalla Casa di Giulia Felice: la parte centrale e due nature morte. Museo Nazionale di Napoli, n. inv. 8598. Pubbl. nelle *Antichità*, tomo V, tavv. XXXVI e LXXXIV. Disegno a matita.

Fol. 80. Disegno a matita di architettura pompeiana. In basso è annotato: "Interno d'un Tempio".

Fol. 80 verso. Particolare del disegno del *Fol. 81.* Disegno a matita.

Fol. 81. Il foglio è riempito solo nella parte alta. Architettura pompeiana. Disegno a matita.

Fol. 82. Il foglio è disegnato solo nella parte alta. Rappresenta un'armatura con bandiera e una con serpente. Disegno a matita.

Fol. 83. Festoni con maschere teatrali sovrapposti in quattro registri. Disegno a matita.

Fol. 84. Figure appena accennate di sileni che fuggono con sacchi sulle spalle. Teoria di palmette. Non deriva da pitture pompeiane: forse da pitture vascolari.

Fol. 85. Scena orgiastica con due figure maschili centrali, Ercole e Bacco, sileni e menadi. Nella parte inferiore del foglio è disegnato un tripode. Il primo disegno pare ripreso da una pittura vascolare. Disegno a matita.

Fol. 86. Due figure maschili con lancia, a cavallo, una girata all'indietro. Disegno a matita appena accennato.

Fol. 87. Due guerrieri romani con torce. Disegno a matita.

Fol. 88. Figure di soldati romani con torce. Disegno appena abbozzato.

Fol. 89. Centauro cavalcato da baccante; Centauro con giovane e lira. Da pitture parietali rinvenute negli scavi del 1749 a Civita (Pompei) nella cosiddetta "Villa di Cicerone".

Napoli, Museo Nazionale, n. inv. 9133. Pubbl. nelle *Antichità*, tomo I, tavv. XXV, XXVII. Disegno a matita e a penna.

Fol. 90. Centaurella con giovane. Centaurella con bambina. Da pitture della "Villa di Cicerone" a Pompei. Museo Nazionale di Napoli, n. inv. 9133. Pubbl. nelle *Antichità*, tomo I, tavv. XXVI, XXVIII. Disegno a matita e a penna.

Fol. 91. Fregio con palmette. È disegnata solo la parte alta del foglio. Disegno a matita.

Fol. 92. Donna sulla soglia di un tempio, con in mano una brocca e un ramo. Sulla porta, in alto, una Vittoria su una biga. Disegno finito, a matita e a penna, derivato da originale pompeiano (fig. 30).

Fol. 92 verso. Particolare del *Fol. 92.*

Fol. 93. Donna sulla soglia di un tempio che suona la cetra. Sulla porta in alto, Vittoria su una biga. Disegno finito, a matita e a penna, derivato da originale pompeiano (fig. 31).

I fogli 93-100 sono bianchi.

1) F. GASPERONI, *Cenni biografici del pittore da decorazione Felice Giani*, in *Arti e Lettere*, I, 1860-1863, fasc. I, 30 giugno 1860, pp. 10-12; cfr. *supra* p. 79 e nota 8).

2) Un breve riassunto del contenuto di questo e degli altri manoscritti del Fondo Lanciani è in FALDI, *op. cit.*, 1952, p. 246, nota 36 (cfr. *supra* nota 12); un breve accenno ai fogli 13-30, contenenti idee per soffitti, è in S. RUDOLPH, *op. cit.*, 1977, p. 183, nota 38.

3) S. RUDOLPH, *op. cit.*, 1977, p. 183, nota 38; PH. D. MASSAR, *Felice Giani Drawings at the Cooper-Hewitt Museum*, in *Master Drawings*, XIV, 1976, n. 4, p. 415, tav. 23, n. 9; p. 416, tavv. 28-29, n. 12; p. 417, tav. 33.