

# Herculanense Museum

Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici





Ministero per i Beni e le Attività Culturali  
Soprintendenza per i Beni Architettonici  
e Paesaggistici di Napoli e Provincia

# Herculanense Museum

Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici

a cura di Renata Cantilena e Annalisa Porzio



electa napoli

# L'archeologia del Duemila incontra il Settecento. Ercolano e Pompei: lo scavo e la documentazione degli apparati decorativi

Irene Bragantini

Visitando oggi Ercolano e osservando il fronte dello scavo, con la città moderna che sovrasta quella antica di parecchi metri, o scendendo per la visita nel teatro antico ancora sepolto, è possibile percepire con immediatezza le difficoltà che devono aver incontrato gli scavatori del Settecento, costretti a scendere per decine di metri nei pozzi aperti per raggiungere il livello antico, spostandosi poi attraverso grotte e cunicoli, rimessi in luce da interventi di scavo recenti. I rischi e i pericoli ai quali andavano incontro tutte le persone coinvolte in questa impresa sono sintetizzati nelle parole di uno dei suoi protagonisti, l'Alcubierre, che dopo averne descritto le difficoltà, conclude affermando con orgoglio: «la felicidad de que, haviendo existido siempre cantidad de operarios y forzados, escavando de continuo devajo de tierra, no haya sucedido desgracias en ellos, ni inconvenientes de consideracion»<sup>1</sup>.

A Ercolano, come a Pompei e a Stabia, muri dissestati e in crollo e buchi lasciati sulle pareti e sui pavimenti antichi da tagli e distacchi di varia natura praticati per asportare le decorazioni, ci permettono di ricostruire – attraverso le tracce materiali delle azioni degli scavatori – condizioni e rischi dello scavo settecentesco<sup>2</sup>.

Tutto ciò è possibile grazie alla particolare storia dello scavo delle città vesuviane: nel corso del Novecento gli scavi sono ritornati su siti che erano stati indagati per cunicoli o rinterrati nel Settecento portandoli alla luce<sup>3</sup>. Sono così comparsi per la prima volta complessi dai quali erano stati prelevati iscrizioni, sculture, pitture o mosaici divenuti nel frattempo celeberrimi, ma sconosciuti nella loro realtà archeologica: ancora oggi l'Augusteo di Ercolano, uno dei monumenti che ha restituito alcune tra le più note pitture del Museo di Napoli, come quelle di Teseo trionfatore del Minotauro e di Ercole e Telefo, o statue come quella in marmo di Tito o quelle bronzee di Augusto e Claudio, rimane interrato<sup>4</sup>.

Negli anni '50 del Novecento lo scavo ritorna a Pompei sul complesso noto come Villa di Giulia Felice, indagato tra il 1755 e il 1757 (fig. 1): le foto d'epoca ci mostrano gli scavatori 'in posa', mentre sullo sfondo ricompaiono le pareti. Le pitture, complessivamente in buone condizioni di conservazione, sono tutte 'perforate' a causa dei buchi lasciati dalle procedure di distacco settecentesche<sup>5</sup>.

Riportando alla luce il complesso, la riapertura dello scavo negli anni '50 ha consentito di riconoscere e ricontestualizzare numerose pitture conservate nel Museo Archeologico di Napoli<sup>6</sup>: una paziente opera di collazione ha fatto 'interagire' i resti archeologici con la ricca documentazione prodotta nel Settecento, consistente in relazioni di scavo, piante e immagini dei materiali. Tutti questi 'soggetti' e i pezzi stessi, tra i quali alcune pitture divenute nel frattempo illeggibili<sup>7</sup>, hanno quindi trovato nuova voce ed è stato riguadagnato allo studio un contesto di grande interesse.

Grazie alle moderne tecnologie digitali, sarebbe possibile comunicare a un più largo pubblico questi risultati: una ricostruzione virtuale – l'unica ormai possibile – potrebbe ricom-

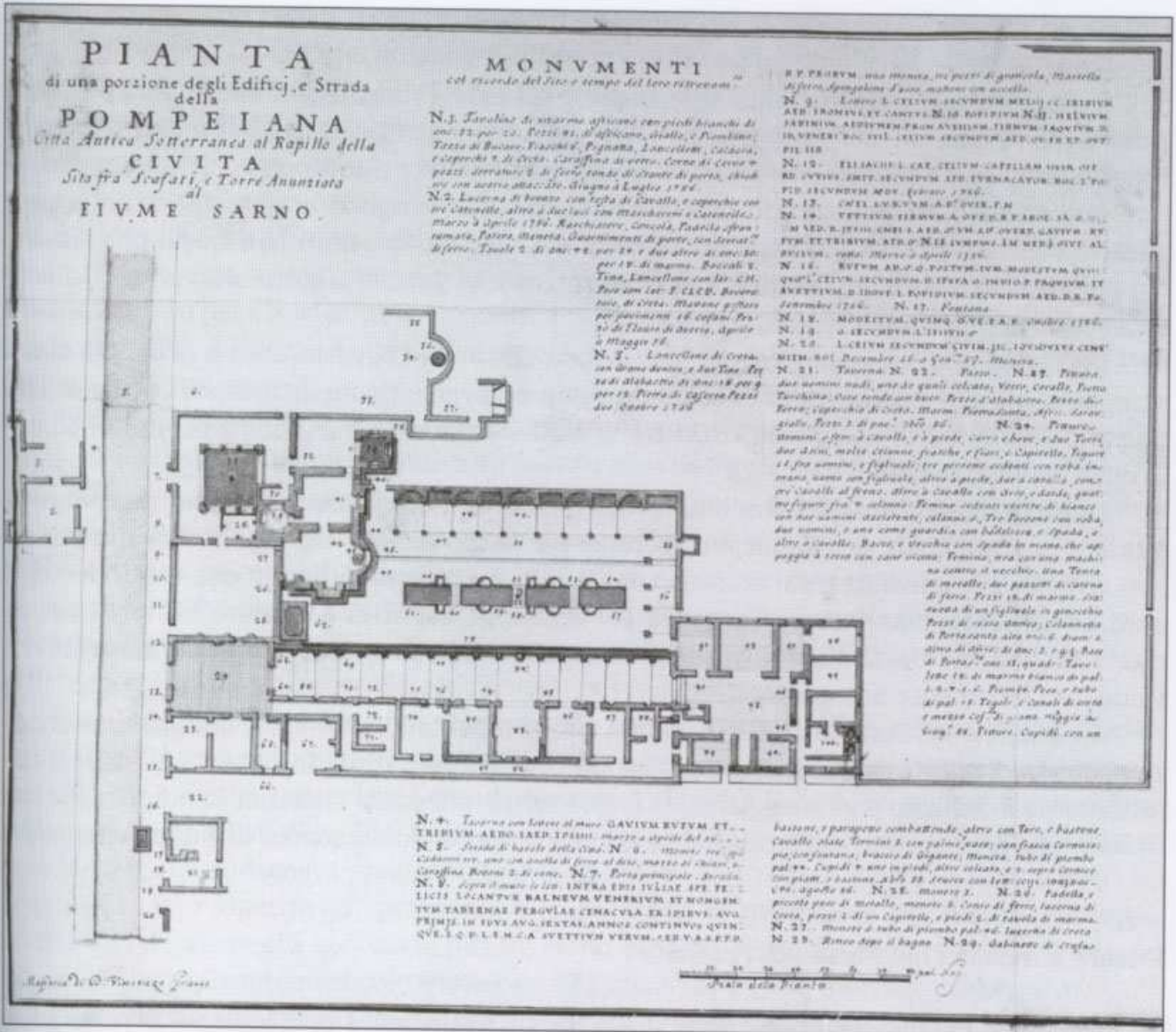
porre l'unità di questo contesto, a diversi livelli di approfondimento. Il racconto dello scavo, del rinvenimento e del distacco dei materiali, quali emergono dai rapporti settecenteschi, tornerebbe così in vita insieme alla documentazione grafica, le cui diverse tecniche – dall'acquerello, all'incisione, alla fotografia – restituirebbero anche una visione del percorso storico compiuto dall'archeologia e dalle tecniche di scavo.

Come in una macchina del tempo, osservando questi segni ancora così evidenti, e facendoli entrare in comunicazione con l'abbondante documentazione prodotta all'epoca, possiamo ripercorrere a ritroso le azioni compiute, e i 270 anni che ci separano dagli inizi degli scavi diventano una distanza temporale che possiamo immaginare di allungare o accorciare a nostro piacimento<sup>8</sup>.

Visitando oggi le città vesuviane, possiamo immaginare lo svolgimento dello scavo nel Settecento attraverso i segni lasciati da una ben nota vicenda relativa alla conduzione degli scavi borbonici, quella della distruzione delle pitture. Fino al 1763, quando ne fu espressamente impedito da Carlo III, il Paderni distruggeva le pitture che non ritenesse meritevoli di distacco, per evitare che esse potessero cadere in mano di altri, 'attentando' così al monopolio reale sulle antichità<sup>9</sup>. Citiamo ad esempio i medaglioni con paesaggi e nature morte nella Casa del Bracciale d'oro a Pompei, sui quali si leggono ancora ben chiari i segni del «piccone» di «D. Camillo»<sup>10</sup>: l'ennesima dimostrazione, per gli ambienti culturali europei, della inadeguatezza della corte napoletana a gestire una impresa culturale di tale rilevanza<sup>11</sup>.

Altri interventi di scavo a noi molto vicini colmano il divario temporale tra l'archeologia contemporanea e quella settecentesca, illustrando allo stesso tempo il cammino percorso in quasi tre secoli da questa disciplina<sup>12</sup>.

A Pompei, già ricordata, nella Casa del Bracciale d'oro, sono stati rinvenuti numerosi frammenti che, pazientemente raccolti e restaurati, hanno consentito la ricomposizione di una larga porzione di parete dipinta di grande livello qualitativo<sup>13</sup>. Dallo stesso contesto, come indicano chiaramente struttura e particolari della decorazione, provengono alcune pitture frammentarie di particolare eleganza riprodotte nelle incisioni delle *Pitture d'Ercolano*<sup>14</sup>, alcuni frammenti di ornati, miniaturisticamente dipinti su fondo nero, incorniciati 'come quadri' entro le cornici lignee che nel Museo di Portici accoglievano le pitture antiche<sup>15</sup>. I frammenti saranno stati raccolti e incorniciati nonostante il loro stato di conservazione grazie all'eleganza dell'ornato, in linea con il gusto del tempo<sup>16</sup>. La recente ripresa delle indagini in quest'area ha ricondotto lo scavo negli stessi luoghi toccati nel Settecento, riportando alla luce una grande quantità di frammenti che, raccolti e restaurati grazie a una paziente opera di ricomposizione, ci consentono di avere un'idea ben più completa delle decorazioni di questa parete.



PIANTA

di una porzione degli Edificj. e Strada della POMPEIANA Città Antica Sotterranea al Rapillo della CIVITA FIVME SARNO.

MONUMENTI

col ricordo del Sito e tempo del loro ritrovamento.

N. 1. *Terreno di sparto affinato con piedi bianchi di uno 72 per 22. Pazzi 21, di affricano, drallo, e frumiano; Tazza di Bacco, Vasche, Pignone, Libreria, Cattedra, e spendo di vetro, scuffino di vetro, Corne di Ceruo in pezzi, decorato di ferro, Fondo di stante di porta, chiodo con un uccello attaccato, diugno a Luogio 1786.*  
 N. 2. *Lucerna di bronzo con teglia di cavallo, e coperchio con un corno, altro di due luci con Marchese a Catenicchio, marzo a aprile 1786. Raschiatore, cionola, Padella sopra sumata, Fatera, Mancia, Guarnimenti di porte, con decorato di ferro, Tuoile 2. di uno 72 per 22 e due altro di uno 30 per 12 di mano. Bocchi 5, Tino, Lancellone con liti 24, Tavoloni con 3 22 20. Bovero tuo di vetro, Mancia gittata per guinzaglio 18. Copani fra 20 di Flauto di vetro, agosto 6 Maggio 18.*  
 N. 3. *Concezione di creta, un dorno d'osso, e due Tuo. Reg. rudi attaccate di uno 18 per 9 per 12. Pizzo di scapora fesso due cuboie 1786.*

N. 4. *Tavola con lettere al muro. GAVIVM EVTVM ET. TRIPVIVM. AEDO. IAEI. IPADII. marzo a aprile del 80.*  
 N. 5. *Strada di barche della città. N. 6. Mancia con copri d'osso, uno con anello di ferro al doro, marzo a detto, e cionola. Rete 2. di vetro. N. 7. Botta principale. Strada. N. 8. Sopra il muro di liti. INTRA. HIC. IVLIAE. APT. FE. LICIA. LOCANTVR. BALNEVM. VENERIVM. ET. MORGIVM. TVM. TABERNAE. PERGVLAE. CINCVLA. EA. IPVIV. AVA. PRVIV. IN. IDVA. AVG. IESTAV. ANNOE. CONTINVO. QVIN. QVE. I. C. P. L. M. C. A. SVTTIVM. VERVM. AER. V. A. E. T. D.*  
 N. 9. *Lucerna di bronzo, in pezzi di ginevra, Mancia di vetro, di ginevra, Fatera, mancia con anello.*  
 N. 10. *Lucerna di bronzo, in pezzi di ginevra, Mancia di vetro, di ginevra, Fatera, mancia con anello.*  
 N. 11. *Lucerna di bronzo, in pezzi di ginevra, Mancia di vetro, di ginevra, Fatera, mancia con anello.*  
 N. 12. *Lucerna di bronzo, in pezzi di ginevra, Mancia di vetro, di ginevra, Fatera, mancia con anello.*  
 N. 13. *Lucerna di bronzo, in pezzi di ginevra, Mancia di vetro, di ginevra, Fatera, mancia con anello.*  
 N. 14. *Lucerna di bronzo, in pezzi di ginevra, Mancia di vetro, di ginevra, Fatera, mancia con anello.*  
 N. 15. *Lucerna di bronzo, in pezzi di ginevra, Mancia di vetro, di ginevra, Fatera, mancia con anello.*  
 N. 16. *Lucerna di bronzo, in pezzi di ginevra, Mancia di vetro, di ginevra, Fatera, mancia con anello.*  
 N. 17. *Lucerna di bronzo, in pezzi di ginevra, Mancia di vetro, di ginevra, Fatera, mancia con anello.*  
 N. 18. *Lucerna di bronzo, in pezzi di ginevra, Mancia di vetro, di ginevra, Fatera, mancia con anello.*  
 N. 19. *Lucerna di bronzo, in pezzi di ginevra, Mancia di vetro, di ginevra, Fatera, mancia con anello.*  
 N. 20. *Lucerna di bronzo, in pezzi di ginevra, Mancia di vetro, di ginevra, Fatera, mancia con anello.*  
 N. 21. *Lucerna di bronzo, in pezzi di ginevra, Mancia di vetro, di ginevra, Fatera, mancia con anello.*  
 N. 22. *Lucerna di bronzo, in pezzi di ginevra, Mancia di vetro, di ginevra, Fatera, mancia con anello.*  
 N. 23. *Lucerna di bronzo, in pezzi di ginevra, Mancia di vetro, di ginevra, Fatera, mancia con anello.*  
 N. 24. *Lucerna di bronzo, in pezzi di ginevra, Mancia di vetro, di ginevra, Fatera, mancia con anello.*  
 N. 25. *Lucerna di bronzo, in pezzi di ginevra, Mancia di vetro, di ginevra, Fatera, mancia con anello.*

Disegno di D. Salvatore Gatti

Scala della Pianta

## I 'mestieri dell'archeologia'

Il progetto dello scavo con le altre imprese ad esso collegate – il Museo e la pubblicazione delle *Antichità* – danno origine a nuovi 'mestieri' nella Napoli del Settecento, i 'mestieri dell'archeologia': consolidate pratiche artigianali, di antica tradizione in città, vengono 'vivate' sull'oggetto archeologico, o nuove 'professionalità' vengono ora create. Alcuni aspetti relativi a questo tema sono stati già oggetto di indagine, in particolare quelli più rilevanti dal punto di vista storico-artistico e più rappresentativi del clima culturale, come quelli che riguardano restauratori, disegnatori e incisori<sup>17</sup>.

L'osservazione 'archeologica' del loro lavoro, che vede l'oggetto antico al centro di una serie di azioni che comportano la collaborazione di diverse figure artigianali, che su di esso operano all'interno di una stessa struttura, ci aiuta a immaginare le condizioni materiali nelle quali essi agiscono.

Le carte di archivio costituiscono invece uno strumento insostituibile per raccontare la storia e lo statuto sociale di queste figure: le parole di 'tecnici' e artigiani ricreano per noi con vivacità e immediatezza il racconto delle nuove e diverse difficoltà che essi incontrano quotidianamente, manifestano l'orgoglio per le proprie capacità e il valore del loro operato, manifestano la richiesta di un riconoscimento sociale ed economico che evidentemente non viene loro facilmente accordato.

Suppliche e richieste di aiuti economici, per sé e per la loro famiglia, disegnano le condizioni di vita di queste persone, mentre la lucidità di argomentazioni, la capacità di scrivere correttamente in italiano padroneggiando la lingua senza inflessioni dialettali, la natura delle loro richieste, ne attestano il livello culturale e sociale, arricchendo un quadro di grande interesse<sup>18</sup>.

## Pitture e mosaici nel Museo di Portici

Una delle grandi 'rivelazioni' dello scavo dei siti vesuviani, è la scoperta – in misura fino ad allora assolutamente sconosciuta – della pittura antica, motivo di grande orgoglio per la corte napoletana, che custodisce gelosamente le sue rarità: le pitture costituiranno dunque uno dei principali vanti del museo, del quale occuperanno infine ben 16 sale, per un totale di più di 1500 'quadri'.

Sin dai primi anni degli scavi borbonici, era stato messo a punto un percorso da seguire quando si incontravano delle pitture<sup>19</sup>. Le procedure di distacco sono descritte nel dettaglio più oltre<sup>20</sup>: qui basti ricordare che quando necessario, il Paderni si recava sul posto per decidere quali pitture fossero degne di entrare nel Museo del Re e quale 'forma' si dovesse dare

al taglio, come cioè esse dovessero essere inquadrare<sup>21</sup>. Il restauratore Canart o i suoi aiutanti ('i giovani di Canart' nei documenti di archivio) si recano quindi sul luogo per operare i distacchi stabiliti dal Paderni. Si tratta di un 'protocollo', da seguire per il distacco sia di pitture che di mosaici: in apparenza ben definito, esso diede luogo in realtà – anche per gli inevitabili intrecci di competenze – a contese e gelosie di ogni sorta, episodi e aneddoti, la cui storia è stata spesso raccontata<sup>22</sup>.

È noto che i criteri in base ai quali le pitture sono distribuite nelle sale del Museo possono essere ricostruiti solo per grandi linee<sup>23</sup>, tenuto anche conto degli spostamenti che esse hanno subito nel corso di circa cinquant'anni<sup>24</sup>, il più importante dei quali consiste nel loro spostamento a Palazzo Caramanico, operazione che si va compiendo alla fine degli anni Ottanta del Settecento<sup>25</sup>.

Il principio ispiratore dell'allestimento delle pitture nel Museo di Portici<sup>26</sup> è di grande rilevanza per lo studio della pittura antica, in quanto esso rivela sia pure indirettamente – nel modo in cui i diversi soggetti sono distribuiti nelle diverse sale – la valutazione che di essa viene fatta all'epoca: anche se, come è stato più volte notato, il 'personale addetto' non brilla per apertura e interessi culturali, esso vive però nel clima del tempo e ne respira gli interessi<sup>27</sup>.

L'ordinamento tipologico, basato sui soggetti rappresentati, si combinava con una progressione, dalle pitture ritenute di minor interesse e rarità a quelle che per dimensioni e soggetti rappresentati erano considerate di maggior pregio<sup>28</sup>.

Così, soggetti presenti in gran numero sulle pareti antiche spesso in redazioni di mediocre qualità<sup>29</sup>, come nature morte e paesaggi, dovevano per primi accogliere il visitatore, per condurlo poi alle sale contenenti i grandi quadri mitologici. È il caso dei quadretti con natura morta provenienti dalla Casa dei Cervi ad Ercolano: essi erano esposti nella II sala del museo delle pitture, che conteneva prevalentemente quadretti con 'natura morta' o 'natura viva', sui quali per la loro 'ripetitività' raramente si soffermano le descrizioni del museo. Per avere un'idea dell'affollamento con cui le pitture erano esposte, basterà ricordare che la II sala del museo a Palazzo Caramanico conteneva ben 177 quadri di 'natura morta' o 'natura viva'<sup>30</sup>.

Il criterio tipologico non era del resto univoco: ad esso sfuggivano in particolare oggetti di particolare pregio, come i celeberrimi 'monocromi su marmo' da Ercolano (fig. 2) i quali, con «sus correspondientes cornissas, y sus cristales delante, existen el el gabinete de la Reyna Nuestra Señora»<sup>31</sup>.

Per quanto riguarda le pavimentazioni, notiamo in primo luogo che le operazioni di distacco non si discostano troppo da quelle seguite per le pitture: anche in questo caso Canart o i suoi 'giovani' si recano sul posto per compiere quanto necessario<sup>32</sup>.

Se le pitture potevano talvolta essere tagliate anche in dimensioni molto piccole, altrettanto non è evidentemente possibile per mosaici e pavimenti. Essi presentano quindi ben

2. Pittura su marmo,  
da Ercolano: *Teseo in lotta  
con un centauro*.  
Napoli, Museo Archeologico  
Nazionale, inv. 9985



The painting shows a centaur attacking a human figure, with another human figure holding a spear. The scene is rendered in reddish-brown tones on a light background. The figures are muscular and dynamic, typical of ancient Greek art. The centaur is in the center, lunging forward. The human figure on the left is being attacked. The human figure on the right is holding a spear, ready to intervene. The background is plain, focusing attention on the figures.





presto problemi 'logistici'<sup>33</sup>, per risolvere i quali Canart necessita di spazi sufficientemente ampi e luminosi entro i quali poter lavorare su questi ingombranti materiali, viste anche le pressanti richieste di ridurre i costi delle operazioni, liberando rapidamente le casse di legno entro le quali le pavimentazioni salgono dallo scavo o le lastre di piperno sulle quali esse sono poggiate durante il restauro, per permettere il riuso di questi materiali. In diverse relazioni Canart descrive la sequenza di operazioni che il restauro dei mosaici comporta. Particolarmente utile è quella relativa alle operazioni fatte sotto la sua direzione «a pitture, mosaici e restauro di statue antiche», dove egli elenca con precisione i vari procedimenti ai quali, dopo il distacco e la «sformatura», sono sottoposti i pezzi di mosaico, che vengono restaurati «arrotati, provenzati (?) e riquadrati» in attesa di essere posti in opera nel Museo e «allustrati»: se necessario, vengono fatte diverse «troncature, serrate (e arrotate) le commissure», e i pezzi vengono «incollati» sopra lastre di piperno<sup>34</sup>.

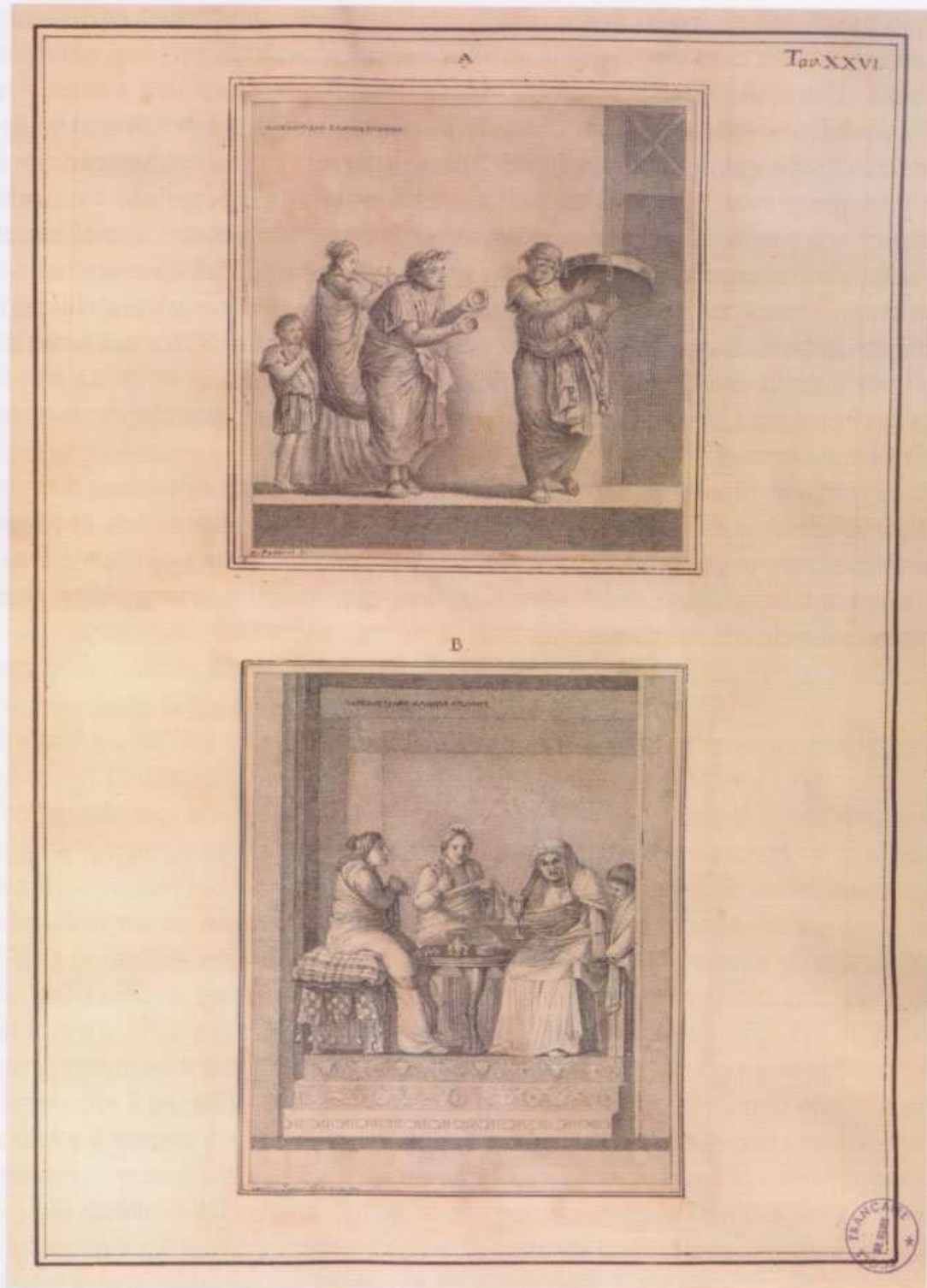
Nella 'riattualizzazione dell'antico' che informa di sé alcune delle scelte fatte a Portici per gli oggetti antichi, non stupirà che i mosaici in tessere bianche e nere siano usati per la pavimentazione delle sale del Museo<sup>35</sup>. La stessa sorte è riservata a pavimenti che recano figurazioni, e persino pavimenti di maggior pregio – come accadrà anche a Napoli, nel Museo Borbonico<sup>36</sup> – vengono usati per lo stesso scopo: è il caso dei pavimenti che accolgono il visitatore nelle prime sale del Museo con un «effetto mirabile»<sup>37</sup>, come il pavimento circolare di mattonelle di marmi colorati proveniente dalla Villa dei Papiri (fig. 3)<sup>38</sup>, o quello in mosaico policromo con testa di Medusa, oggi nel Museo di Capodimonte<sup>39</sup>.

Pavimenti anche di diversa provenienza vengono assemblati con scopi decorativi, senza 'preoccupazioni filologiche': anche in questo caso siamo di fronte a una 'riattualizzazione dell'antico', grazie alla quale i materiali ritrovano nel Museo l'uso al quale essi erano destinati in origine<sup>40</sup>, mentre per la loro bellezza essi «aggiungono gran pregio a quei tesori»<sup>41</sup>.

A una diversa destinazione, segnata dalla tecnica e dai materiali, vanno incontro altre pavimentazioni incontrate nello scavo. In accordo con le caratteristiche della tecnica antica, che grazie all'uso di tessere minutissime cerca di riprodurre con il mosaico gli effetti coloristici e luministici della pittura, come veri e propri quadri sono trattati i mosaici con scene di commedia rinvenuti tra il 1763 e il 1764 a Pompei nella cd. Villa di Cicerone (fig. 4)<sup>42</sup>. Al primo dei due «mancavano solam.e alcune piccole pietre nella faccia di una figura; ne io ebbi ardire toccarlo per non smenuirle il più bello del suo preggio; e per non togliere al mondo che lo ammmira per una cosa unica il piacere di vederlo vergine. Questo è di un ottima, e così perfetta conservazione, che non resta in nessuna sua parte la minima cosa da desiderarsi, o risarcirsi, per renderlo o più vago o più stabile di qllo che si ritrova, altro che un semplice cristallo per conservarlo»<sup>43</sup>; il secondo mosaico è invece in condizioni tali «che solo da pochi se ne può intendere il pregio», come si legge in una relazione più tarda, che ne suggerisce il restauro<sup>44</sup>.

Il pregio intrinseco di questi due mosaici suscita a Corte valutazioni entusiastiche. Meno entusiasta è il Winckelmann, il quale specifica che i mosaici sono stati rinvenuti in due stanze «che si stanno dirimpetto ad ambe le estremità di questa corte», e dopo averli definiti «due superbi mosaici», aggiunge che uno dei due «non arriva totalmente alla finezza delle famose colombe del defunto cardinale Furietti»<sup>45</sup>: nella Roma del Settecento, il mosaico con le colombe proveniente da Villa Adriana, che era stato di proprietà del cardinale Furietti, costituisce la pietra di paragone sulla quale misurare il livello artistico di questi materiali<sup>46</sup>. Peraltro, sia il mosaico di Villa Adriana che quelli della villa di Cicerone consentivano 'richiami testuali' che ne accrescevano il valore agli occhi degli osservatori dell'epoca: il mosaico con le colombe richiama infatti la descrizione del mosaico di *Sosos* nel testo di Plinio il Vecchio, mentre quelli della Villa di Cicerone conservano l'iscrizione in greco con la 'firma' dell'artista<sup>47</sup>, circostanza che Tanucci non manca di sottolineare, prendendo forse un po' le distanze dall'entusiasmo di Paderni<sup>48</sup>.

Tra gli oggetti a mosaico esposti nel Museo è anche la nicchia a mosaico distaccata dalla Casa dello Scheletro a Ercolano (fig. 5): piuttosto che a una collocazione in Museo, il Carnat aveva pensato a ripristinarne la funzione originaria, collocandola «in servizio di fontana come per lo passato a servito...nel Nuovo Giardino, oppure nel primo giardino segreto ove sono de paperi salvatici»<sup>49</sup>.



5. Nicchia di fontana  
a mosaico, da Ercolano,  
Casa dello Scheletro. Napoli,  
Museo Archeologico  
Nazionale, inv. 10008



<sup>1</sup> Pannuti 1983, p. 385. Le parole di Alcubierre datano all'ottobre 1756. Una decina d'anni prima il Bardet indica nei 'vuoti' originati da uno scavo condotto alla cieca per grotte e nel rischio della caduta di terre i motivi dell'estremo pericolo dell'esplorazione (ASN, Casa Reale Antica, fascio 1537 incartamento 114, *Fonti Documentarie*, p. 23: Resina 30 maggio 1745). A queste circostanze si aggiunga il pericolo di incendi, a causa delle «materias sulfúreas» (Ruggiero 1885, p. 174) e delle torce accese per lavorare sotto terra.

<sup>2</sup> In una lettera al re del 1764, Tanucci dà notizia della morte di un operaio (*Epistolario*, vol. XIV, Lettera 185, 25 settembre 1764: «una slamatura in Pompei aveva oppresso 4 cavatori, tre dei quali si sono estratti vivi e uno morto...»). Anche a Pompei, sembra difficile credere che le disgrazie non siano state più numerose.

<sup>3</sup> A Pompei è dal 1763 – in conseguenza del rinvenimento dell'iscrizione di Suedio Clemente – che gli edifici non vengono rinterrati, interrompendo la pratica seguita sino ad allora, «quando non vi era notizia che quella potesse essere una città... non essendosi... procurato che formare il Museo», scrive il La Vega (in *PAH I*, pp. 230-231: 7 aprile 1769), individuando con chiarezza e semplicità il nesso esistente tra la conduzione dello scavo e la destinazione delle antichità.

<sup>4</sup> Sui rinvenimenti da questo complesso, tradizionalmente noto come Basilica, cfr. da ultimo Torelli 2005, con la bibliografia precedente.

<sup>5</sup> Cfr. *PPM*, III, p. 206, fig. 29.

<sup>6</sup> I primi risultati del suo lavoro su questo complesso sono stati presentati da V. Sampaolo in *PPM*, III, pp. 184-310.

<sup>7</sup> Le condizioni di conservazione di alcuni di questi pezzi sono la conseguenza degli errati interventi di restauro subiti: cfr. ad esempio *PPM*, vol. III, pp. 291-296.

<sup>8</sup> Il materiale prodotto all'epoca è costituito da relazioni e rapporti scritti di varia natura e dalla documentazione grafica. La storia degli scavi di Ercolano, Pompei e *Stabiae* nel Settecento e nei primi decenni dell'800 è stata ricostruita da Fiorelli e Ruggiero sulla base dei documenti conservati: cfr. Fiorelli; Ruggiero 1881; Ruggiero 1885. Un elenco di fasci relativi agli scavi conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli è stato pubblicato nel 1979: cfr. *Fonti Documentarie*. Altri manoscritti sono pubblicati in Pannuti 1983; Pagano 1997; Pagano

2005. La documentazione grafica per Pompei è pubblicata da Bragantini, Sampaolo 1995; Bragantini 2003. Di fondamentale interesse anche per la storia degli scavi sono le lettere di Tanucci (Tanucci, *Epistolario*): «scaricandosi sopra di me il più geloso che è lo Stato, il più fastidioso che è la Casa Reale, cioè tutto ciò che è Corte, e Corte vasta e magnifica per non meno di 10.000 persone di tutti gli ordini, e il più assiduo che son le cacce, le ville, i giardini, le fabbriche, che essendo tutte sul farsi producono una copia innumerevole di piccoli affari», scrive Tanucci a Nefetti da Portici (*Epistolario*, vol. III, lettera 290, 18 giugno 1755). L'enumerazione del Ministro si riferisce alle tre Segreterie di Stato a lui affidate in quello stesso anno: Esteri; Casa Reale; Siti reali. Con la partenza di Carlo per la Spagna nel 1759, le lettere che Tanucci invia settimanalmente a Madrid contengono di norma notizie sui siti reali, compresi gli scavi e il Museo. Fra tutte le 'voci interne' di coloro che agiscono sulla affollata scena degli scavi di antichità alla corte napoletana, le parole di Tanucci, l'uomo colto che scrive al suo re, sono forse le sole che restituiscono spessore culturale a una vicenda il cui racconto rischia di disperdersi in un rivolo di episodi e aneddoti più o meno divertenti, ma che non ci aiutano a comprenderne la storia.

<sup>9</sup> ASN, Casa Reale Antica, fascio 1541, incartamento 8 *Fonti Documentarie*, p. 66 (1763); Allroggen-Bedel 1976; Bragantini, Sampaolo 1995, pp. 17-18.

<sup>10</sup> Cfr. *PPMVI*, p. 55 fig. 28, p. 56 fig. 30. Per altri esempi a Stabia cfr. Allroggen-Bedel 2003, p. 101 nota 63.

<sup>11</sup> Le carte dell'Archivio di Stato di Napoli citate alla nota 8, raccontano lungamente questa storia, ironicamente sintetizzata in una lettera di Tanucci a Carlo III: in una prosa elegantissima che ha il ritmo di un verso, il Ministro scrive «piange ancora Alcubierre le rotte da Paderni, che egli asserisce essere state tali, simili alle quali sono molte nel museo che una volta non si rompevano». Passeranno ancora due anni (la lettera è del 9 giugno 1761: *Epistolario*, vol. IX, lettera 576) prima che a Paderni venga impedito di distruggere le pitture, operazione che egli peraltro eseguiva sulla base di un ordine trasmessogli da Tanucci a nome del re il 4 dicembre 1757 (ASN, Casa Reale Antica, fascio 1541, incartamento 8, foglio 39, *Fonti Documentarie*, p. 66). Come si ricava dai documenti relativi, non sarà la pratica della

distruzione delle pitture ad essere revocata, quanto la autonomia decisionale del Paderni: in Fiorelli, *Addenda*, p. 146, si specifica infatti che egli deve prima riferne al Re, mentre in un altro documento si chiarisce che sarà Tanucci a ordinare quali pitture «gastarlas despues de haverse considerado ser totalmente inutiles, por consumidas, o por muy mal conservadas» (ASN, Casa Reale Antica, fascio 1541, incartamento 8, foglio 35, *Fonti Documentarie*, p. 66: Alcubierre a Tanucci, 19 novembre 1763).

<sup>12</sup> Gli esempi pompeiani qui citati sono solo indicativi di una vicenda le cui testimonianze – come nel caso di Ercolano – sono così numerose da non poter essere qui neanche elencate.

<sup>13</sup> Cfr. *PPM*, vol. VI, pp. 138-145 (V. Sampaolo); Mastroberto 2003; Ciardiello 2006.

<sup>14</sup> Le incisioni sono pubblicate nel IV e V volume delle *Pitture d'Ercolano* (cfr. Ciardiello 2006, p. 223, figg. 11-13 alle pp. 252-253). Come risulta da numerosi passi di lettere a Carlo III (cfr. ad esempio *Epistolario*, vol. IX, lettera 672, 14 luglio 1761; vol. X, lettera 94, 15 settembre 1761 e lettera 190, 20 ottobre 1761), per questi volumi il Tanucci si vide costretto, per la scarsità di rinvenimenti e di incisioni disponibili, a pubblicare pitture che non avevano agli occhi dei contemporanei il pregio e il valore di quelle pubblicate nei primi tre volumi dell'opera.

<sup>15</sup> Si tratta dei frammenti inv. 9886; 9887; 9912; 9915; 9914; 9916; 9917; 9919; 9920; 9925, conservati nei depositi del Museo Archeologico di Napoli.

<sup>16</sup> Secondo Allroggen-Bedel 2003, p. 98, pitture frammentarie vengono esposte solo quando si tratti di materiali di particolare qualità.

<sup>17</sup> Cfr. ad esempio *Storia del restauro dei dipinti a Napoli*; D'Alconzo 2002. Al clima culturale e artistico della Napoli settecentesca è dedicato un numero monografico del «Journal of the History of Collections», 19, 2007, 2, a cura di G. Ceserani e A. Milanese: *Antiquarianism, museums and cultural heritage. Collecting and its contexts in eighteenth-century Naples*.

<sup>18</sup> Citiamo qui solo le notizie relative ad alcuni dei più noti protagonisti dello scavo settecentesco, come le somme in danaro per il mantenimento all'educandato e la dote monacale delle figlie dell'Alcubierre (ASN, Casa reale antica, fascio 1541, incartamenti 4 e 5), o le carte relative a Weber (ASN, Casa Reale Antica, fascio 1539,

incartamento 44, *Fonti Documentarie*, p. 45). Nelle *Fonti Documentarie*, *passim*, sono contenuti numerosissimi riferimenti ai documenti di archivio, il cui esame permette di ricostruire condizioni di lavoro, trattamento economico e posizione sociale anche di molti altri meno noti personaggi e figure artigianali.

<sup>19</sup> È Canart che nel 1739, visitando gli scavi di Ercolano, suggerisce di tagliare alcune pitture venute alla luce offrendosi di compiere l'operazione: cfr. Allroggen-Bedel 2003, pp. 95-96, con bibliografia precedente.

<sup>20</sup> Cfr. il testo di G. Prisco in questo volume.

<sup>21</sup> ASN, Casa Reale Antica, fascio 1540, incartamento 21, *Fonti Documentarie*, p. 52 (Alcubierre a Tanucci, 24 maggio 1760). In una pittura come quella parietale romana, ricca di ornati secondari spesso disposti in maniera simmetrica, la valutazione sulla forma da dare ai tagli si prestava inevitabilmente a opinioni diverse: cfr. ad esempio quelle di Bardet (ASN, Casa Reale Antica, fascio 1537 incartamento 109 e 114, *Fonti Documentarie*, p. 23: Resina 30 maggio 1745).

<sup>22</sup> Cfr. ad esempio quanto narrato in Allroggen-Bedel 1976. Icastica la descrizione delle conseguenze che questo stato di perenne conflitto tra le persone aveva sui monumenti «portati in processione», come si legge in una lettera di Paderni a Tanucci: «...stia nell'intelligenza l'EV., come io ò saputo essersi rinvenute varie monete d'oro,... da D. Rocco Alcubierre sono state portate in Napoli, le quali non solamente io non l'ho vedute, ma che si dovevano a me consegnare come il regolamento stabilito da S.M. Cattolica... Tanto dò parte all'E.V. quanto che non incomincino di nuovo a guastar l'ordine delle cose con portare in processione li monumenti che si rinvenono, come si faceva per il passato, che di gran lunga vanno a patire...»: ASN, Casa Reale Antica, fascio 1540, incartamento 53, *Fonti Documentarie*, p. 56 (Paderni a Tanucci, 28 dicembre 1760).

<sup>23</sup> Cfr. Allroggen-Bedel, Kammerer-Grothaus 1980; Represa Fernandez 1988; Allroggen-Bedel 2003; da ultimo Porzio 2008; Cantilena 2008b.

<sup>24</sup> Tra i vari spostamenti subiti dalle pitture si devono annoverare anche quelli dovuti a problemi statici: «Finito in Portici il risarcimento ove stavano le pitture per ordine di Vostra Maestà si son riportate al luogo loro», scrive Tanucci a Carlo (*Epistolario*, vol. XV, lettera 221, Napoli 2 aprile 1765).

<sup>25</sup> ASN, Casa Reale Antica, fascio 1544 incartamento 27 (*Fonti documentarie*, p. 108: Portici, 14 marzo 1789: Pirro Paderni a Caracciolo).

<sup>26</sup> La *legenda* della pianta del piano superiore del Palazzo di Portici conservata all'Archivio di Stato di Napoli (Allroggen-Bedel, Kammerer-Grothaus 1980, fig. 4) definisce «Museo delle Pitture antiche» gli ambienti indicati con il n. 23. Cfr. *ibidem*, fig. 5, gli stessi ambienti nella pianta di Francesco Piranesi.

<sup>27</sup> Del resto, come ci informano numerose notazioni del Tanucci – e nonostante l'enorme mole di lavoro che su di lui si riversa con la partenza di Carlo per la Spagna – anche a questi aspetti non è estranea la sua eccezionale personalità: cfr. *Epistolario*, vol. IX e ss., *passim*.

<sup>28</sup> L'ordinamento 'per classi' delle pitture risulta da documenti di diversa epoca: si va dalla disposizione dei diversi soggetti nei volumi delle *Pitture d'Ercolano* a un documento (riportato in D'Alconzo 2002, p. 121 numero 47) che, pur relativo all'anno 1827 e alla collocazione nel Museo Borbonico, cita espressamente la divisione delle pitture a Portici in diverse classi (1° le figure, 2° Paesi ed Architetture, 3° Pareti ed ornati, 4° Animali e frutta, 5° Iscrizioni), specificando però poi che (come a Portici?) questo criterio tipologico si doveva combinare con un criterio qualitativo («...nella gran Sala a destra...come più luminosa, piazzarsi tutto il migliore, e ben conservato delle citate prime quattro classi... ed a sinistra... nella seconda e terza collo stesso ordine delle sale a destra, il meno interessante, e poco conservato dell'enumerate quattro classi»). Si tratta di un principio seguito per gran parte dei materiali del museo, dietro il quale possiamo facilmente scorgere l'apertura intellettuale e la mentalità razionale di Tanucci («La fonderia ha restaurato tutti li bronzi dei sacrifici (?), onde già si possono collocare nella loro classe a tenore della distribuzione del museo, che stimai conveniente per classi nell'ultima visita che feci coll'occasione di situare li nuovi armari»: Tanucci, *Epistolario*, vol. X, lettera 471). La lettera, indirizzata a Carlo III da Napoli, porta la data del 2 febbraio 1762.

<sup>29</sup> «Si sono assortiti paesi, animali, architetture», scrive Tanucci a Carlo da Caserta il 16 aprile 1765 (*Epistolario*, vol. XV, lettera 252), riferendosi alla 'ricollocazione' delle pitture (cfr. nota 24), chiarendo il prevalente intento ornamentale di questi allestimenti.

<sup>30</sup> Il numero risulta dall'inventario Arditì (*Inventario delle Pitture antiche esistenti nel Museo Regale Borbonico in Portici (1826) 15 febbraio*) conservato presso l'Archivio Storico della Soprintendenza Archeologica di Napoli, con segnatura 16. Non è escluso che i quadri rappresentati nel foglio 9 del taccuino di Bellicard al Metropolitan Museum riproducano la disposizione dei quadri su una delle pareti del Museo: Gordon 1990.

<sup>31</sup> Si tratta dei quadri MAN inv. 9562; inv. 9560; inv. 9561; inv. 9563 trovati a Resina il 24 maggio 1749 (Panuti 1983, p. 272). Essi aprono la pubblicazione delle pitture nel I volume delle *Pitture d'Ercolano*: «Tra i quattro *monocromi* sopra marmo, perfettissimi nel genere loro, e per la singolarità inestimabili, i quali, nel pubblicarsi le pitture del Museo Reale, si è creduto esser proprio che a tutte precedessero».

<sup>32</sup> Sulle operazioni di restauro dei mosaici da parte di Canart cfr. Allroggen-Bedel, Kammerer-Grothaus 1980, p. 188.

<sup>33</sup> Tra il 1757 e il 1760 le carte di archivio documentano a più riprese la necessità di predisporre un luogo adatto e sicuro dove Canart possa lavorare e conservare i materiali che gli sono necessari: ASN, Casa Reale Antica, fascio 1540, incartamento 27 (*Fonti Documentarie*, p. 53).

<sup>34</sup> I termini tecnici per descrivere le varie operazioni sono contenuti in due relazioni di Canart: ASN, Casa Reale Antica, fascio 1540, incartamento 56 (*Fonti Documentarie*, p. 56: Portici, 4 dicembre 1761); ASN, Casa Reale Antica, fascio 1540, incartamento 65 (*Fonti Documentarie*, p. 58: Portici, 11 marzo 1762: Acciajuoli trasmette a Tanucci una relazione di Canart del 6 febbraio).

<sup>35</sup> Pagano 2001.

<sup>36</sup> Cfr. Pisapia 2004. Sul riuso dei pavimenti antichi cfr. inoltre Pisani 2003.

<sup>37</sup> ASN, Casa Reale Antica, fascio 1541, incartamento 23, foglio 9 (*Fonti Documentarie*, p. 68: Paderni, 26 maggio 1764: «Nella p.ma camera di quest R. Museo attuale si sta situando il gran Pavimento di marmi mischi del quale ne situato finora la metà, il quale fa un effetto mirabile...»). La complessità di ornati che i pavimenti in *opus sectile* potevano presentare suggerisce anche la misura 'prudenziale' di farne eseguire il disegno prima del distacco, come si propone per il pavimento a disegno complesso rinvenuto nella Masseria di



irace (Pompei, VII 6, 3: stanza vicina al luogo di ritrovamento della statua arcaistica di Diana), pavimento poi integralmente distaccato (Fiorelli I, p. 115: 2 e 9 agosto 1760; ASN, Casa Reale Antica, fascio 1540 incartamenti 33 e 35, *Fonti Documentarie*, pp. 53-54).

<sup>38</sup> Allroggen-Bedel, Kammerer-Grothaus 1980, p. 201.

<sup>39</sup> Sulla storia di questo mosaico, che pavimentava la terza stanza del Museo (Allroggen-Bedel, Kammerer-Grothaus 1980, p. 202), cfr. Cantilena 2008a.

<sup>40</sup> Celebre a questo riguardo è il 'pastiche' che pavimentava la XIV sala del Museo: De Vos 1991, p. 36, figg. 1-2, note 2 e 7.

<sup>41</sup> Cfr. Tanucci, *Epistolario* X, lettera 337, da Napoli, 1 dicembre 1761. Le lettere di Tanucci a Carlo III tra il 1760 e il 1766 (cfr. Idem, *Epistolario*, voll. IX-XVII) contengono frequenti rimandi alle pavimentazioni che si stanno ponendo in opera nel Museo (nonché numerose altre notizie relative al suo allestimento).

<sup>42</sup> MAN inv. 9985 e 9987.

<sup>43</sup> ASN, Casa Reale Antica, fascio 1541, incartamento 15 (*Fonti Documentarie*, p. 67: Canart a Tanucci, Portici, 10 marzo 1764). Lo stesso fascio, incartamenti 23 e 24 (*Fonti Documentarie*, p. 68), contiene documenti relativi alla cornice per uno dei due mosaici, con la stima dei «consoli della Nobile arte degli orefici» del valore della cornice stessa, in rame dorato 'a foglie' e argento (incartamento 23, foglio 20).

<sup>44</sup> ASSNA XXI D5.1.

<sup>45</sup> Il testo relativo, dalla 'seconda lettera' di Winckelmann, è riportato da Strazzullo 1993, p. 156.

<sup>46</sup> Il mosaico delle colombe è conservato a Roma, nei Mu-

sei Capitolini: Helbig II, p. 107, n. 1256. Sulla ricezione del mosaico in quest'epoca cfr. Ghedini 2005. Ricordiamo qui che Carlo III procurerà di avere anche a Madrid quadretti a mosaico policromo, facendo acquistare a Roma i celebri mosaici nilotici e con scene di *ludi* ora al Museo Archeologico di Madrid (cfr. Ghedini): «Ho veduto nel Museo quanto Paderni ha in Roma comprato per V.M. Li 10 mosaici, che son già tutti ben incastrati, son belli e rari pezzi...», aggiungendo «Mi ha fatto meraviglia il poco prezzo, effetto della povertà italiana e dell'aver gli Inglesi mutato gusto», scrive il Tanucci da Portici il giorno di Natale del 1764 (Tanucci, *Epistolario*, vol. 14, lettera 364). Cfr. anche Alonso Rodríguez 2003.

<sup>47</sup> La descrizione del mosaico con le colombe a opera del mosaicista Sosos è in Plinio, *Naturalis Historia* XXXVI, 184.

<sup>48</sup> «Il famoso mosaico di mons. Furietti colle colombe, dice Paderni che è meno di questo, e che questo è ora il più bello del mondo. Ma il vero ...è che in questo è il nome dell'artefice di singolare...» (Tanucci, *Epistolario*, vol. XII, lettera 123, Caserta: 3 maggio 1763). Si noti peraltro che in un primo momento il Paderni ritenne che l'iscrizione di Dioscuride sui mosaici della villa di Cicerone identificasse non l'artista, ma il soggetto, che egli riferiva al medico e botanico Dioscuride (cfr. gli incartamenti citati a nota 43).

<sup>49</sup> ASN, Casa Reale Antica, fascio 1537, incartamento 77 (*Fonti Documentarie*, p. 20: 18 novembre 1740). Cfr. Pagano 1998, pp. 337-344.

#### Bibliografia citata nelle note

A. Allroggen-Bedel, *Die Malereien aus dem Haus Insula Occidentalis* 10, in «Cronache Pompeiane» II, 1976, pp. 144-183.

A. Allroggen-Bedel, «[...] Tanti bei quadri per la Galleria del Re' – Restaurierung und Präsentation antiker Wandmalerei im 18. Jahrhundert», in Künzl 2003, pp. 95-112.

A. Allroggen-Bedel, H. Kammerer-Grothaus, *Das Museum Ercolanese in Portici*, in «Cronache ercolanesi» 10, 1980, pp. 175-217.

M.C. Alonso Rodríguez, *La colección de antigüedades com-*

*prada par Camillo Paderni en Roma para el Rey Carlos III*, in Beltrán 2003, pp. 29-45.

J. Beltrán Fortes et al., edd., *Iluminismo e Ilustración*, Roma 2003.

I. Bragantini, *La documentazione degli affreschi antichi*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli*, pp. 85-95.

I. Bragantini, V. Sampaolo, *Le pitture di Pompei nei disegni dell'Archivio della Soprintendenza Archeologica di Napoli*, in *PPM. La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX*, Roma 1995, pp. 17-24.

R. Cantilena, *Il mosaico con la Medusa del Museo di Ca-*