

IL MUSEO ERCOLANESE DI PORTICI

AGNES ALLROGGEN-BEDEL
HELKE KAMMERER-GROTHAUS

«L'altro edificio reale nella villa di Portici intrapreso sin dal 1736 [recte: 1738], ed il Museo senza pari in Europa per le rarità e la copia di esse che in conseguenza delle scavazioni di Ercolano, Stabia e Pompei si formò sin dal 1750, furono due altre abbondanti sorgenti per l'aumento delle belle arti del disegno, pel sostegno de' popoli, e per tirare vie più la folla de' curiosi viaggiatori in Napoli. ... Senza invidia può col Signor De la Lande chiamarsi questo Museo il più curioso ed il più ricco che si veggia in Italia. Nulla anzi si ammira in tutta l'Europa che nel suo genere gli si avvicini».

Con queste parole nel 1786 Pietro Napoli Signorelli caratterizzò il Museo¹ citando come autorità il francese J.J. De la Lande, famoso per le sue descrizioni dell'Italia.² Erano in molti a diffondere la gloria di quel Museo che il Goethe chiamò «das A und Ω aller Antikensammlungen»³ e del quale Bjoernstahl sostenne che non ci sia altra raccolta di antichità paragonabile⁴ e che per il Richard era la collezione più bella di antichità.⁵ Durante la seconda metà del Settecento il Museo di Portici era la meta di tutti gli eruditi che viaggiavano in Italia e che venuti a Napoli non mancavano di chiedere il permesso di visitarlo.⁶ Il parroco Nicola Nocerino nella sua descrizione della Villa Reale di Portici pubblicata nel 1787 riporta la storia da lui supposta vera di un inglese «che ritornato nel suo Paese, dopo esser stato in Napoli, ed essendo burlato, perché non aveva veduto Portici, ed il Vesuvio, si partì presto di novo per venire unicamente a vederli».⁷

Oggi a Portici il visitatore trova come unico ricordo di quel passato glorioso alcune lettere inserite in un cancello di ferro battuto (Fig. 11): HERCULANENSE MUSEUM. Data l'importanza che il Museo aveva una volta per tutti gli eruditi dell'Europa, pare utile l'impresa di ricostruirne la formazione e l'aspetto per dare un'idea delle vicende e del significato di una delle più famose raccolte di antichità.

Sulla decisione del re di Napoli, Carlo di Borbone, di costruire una villa a Portici vengono riportati diversi aneddoti che però hanno un fondo comune.⁸

Il re venne a Portici per la prima volta nel maggio 1738 — forse al ritorno da Castellammare di Stabia dopo la caccia sorpreso da una tempesta, forse per una visita

L'interesse, con cui fu accolto il nostro studio pubblicato in «CERC» 10, 1980 specialmente da parte dei colleghi italiani, ci ha incoraggiato ad accettare la proposta di una riedizione in lingua italiana. Desideriamo esprimere i nostri ringraziamenti al prof. Gigante e a Lucia Scatozza per avere rivisto il nostro testo italiano.

Ringraziamo le Soprintendenze di Napoli per il loro appoggio, specialmente Fausto Zevi, Enrica Pozzi e Raffaele Causa, che ci diede il gentile permesso di visitare e di studiare la Villa Reale a Portici. A Portici i membri dell'Istituto di economia agraria e del Centro di specializzazione ospitati nelle sale dell'ex-museo non hanno soltanto consentito le nostre ricerche, ma ci hanno aiutato molto facilitando e stimolando il nostro lavoro. Ringraziamo specialmente il prof. De Stefano ed il Signor Pignalosa al quale dobbiamo la pianta moderna dell'edificio, riprodotta qui a Fig. 6. La Biblioteca della Società napoletana di storia patria e l'Archivio di Stato di Napoli hanno contri-

buito con la solita generosità ed efficacia, pur nella difficile situazione dopo il terremoto del novembre 1980.

¹ P. NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura nelle due Sicilie o sia storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti, e degli spettacoli delle colonie straniere insino a noi, divisa in quattro parti*. Vol. V (Napoli 1786), p. 532.

² J. DE LA LANDE, *Voyage en Italie fait dans les années 1765-1766*. Vol. VII (Yverdon 1769), p. 77s.

³ *Italienische Reise*, p. 343 (1 giugno 1787).

⁴ Jacob Jonas Björnstahts *Briefe auf seinen ausländischen Reisen an den königlichen Bibliothekar. C. C. Gjörwel in Stockholm*. Aus dem Schwedischen übersetzt von Just Ernst GROSKURD. 2^a edizione, vol. 2 (Leipzig-Rostock 1780), p. 297.

⁵ J. RICHARD, *Description historique et critique de l'Italie*. 2^a edizione, vol. IV (Paris 1766), p. 461.

⁶ Alcune delle richieste per ottenere il permesso sono conservate nell'Archivio di Stato di Napoli. Purtroppo da questi documenti non risulta se anche Leopoldo e Wolfgang Amadeus Mozart visitarono il Museo durante le loro gite nei dintorni di Napoli oppure a proposito della loro visita al Tanucci a Portici (MOZART, *Briefe und Aufzeichnungen*. Vol. I: 1755-1776, Kassel-Basel-London-New York 1962, p. 347; lettera Nr. 184 del 19 maggio 1770; p. 360: lettera Nr. 190 del 9 giugno 1770; p. 361: lettera Nr. 191 del 16 giugno 1770; vedi: J. H. EIBL, *Mozart-Jahrbuch 1965/66 des Instituts für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg*, p. 113ss.). — Il fatto che Leopold Mozart nella sua lettera del 16 giugno menziona non solo le due città Pompei ed Ercolano, ma parla esplicitamente dei ritrovamenti fatti («die bereits gefundenen Seltenheiten») fa pensare ad una visita del Museo. Per lui date le sue buone relazioni col ministro Tanucci, non sarà stato difficile ottenerne il permesso.

⁷ *La Real Villa di Portici* illustrata dal reverendo D. Nicola NOCERINO Parroco in essa (Napoli 1787), p. 11.

⁸ Per i diversi rapporti sul momento e sulle circostanze della fondazione, vedi V. GLEJSES, *Carlo di Borbone, Re di Napoli* (Napoli 1976), p. 180 ss. N. DEL PEZZO, *Siti Reali. Il Palazzo Reale di Portici*. In: «Napoli Nobilissima» 5 (1896), p. 161s. — Questa discussione non è presa in considerazione da: CH. THOENES, *Neapel und Umgebung*. Reclam Kunstführer Italien VI (Stuttgart 1971), p. 473; la versione datavi è sbagliata. — Per la Villa Reale in genere: DEL PEZZO, l. c. pp. 161-167. V. JORI, *Portici e la sua storia* (Napoli 1882), pp. 29-53. G. ALISIO, *Una rilettura su inediti del palazzo reale di Portici*. In: *L'Architettura*. Cronache e Storia XX (1974), pp. 262-267. B. ASCIONE, *Portici. Notizie storiche* (Portici 1968), pp. 158-202. *Ville Vesuviane* pp. 198-235.

a Portici. Affascinato dalla bellezza del luogo ordinò subito che vi si erigesse una villa. Si racconta che il re, non badando alla vicinanza pericolosa del Vesuvio, rispose a questo proposito: «Ci penseranno Iddio, Maria Immacolata e San Gennaro». L'anno stesso il re prese alloggio a Portici insieme con la sua corte per trascorrervi la villeggiatura. In agosto l'ingegnere Don Roque Joaquin de Alcubierre, eseguendo lavori da geometra per rilevare una pianta della zona destinata alla villa, fece una scoperta che poi si sarebbe rivelata tanto importante per la cultura europea. 31 anni dopo Alcubierre descrive in una lettera — diretta ovviamente al ministro Bernardo Tanucci — come durante il suo lavoro di agrimensore aveva notato i resti dell'antica città di Ercolano e come riuscì alla fine a persuadere il re, nonostante le riluttanze della corte, a dare inizio agli scavi, che cominciarono in ottobre.⁹

Eccellenza.

Essendo io il primo che passai nel R.¹ Sito di Portici, con ordine dei 3. Agosto 1738, per formare la Pianta di quelli antichi casini, Boschi, e circonvallazione, dovendo accompagnare i Disegni, secondo l'ordinanze di Spagna, con la Descrizione di quel Sito, come lo feci, mi prevalsi di alcune Persone erudite del Paese per le notizie; E come fra l'altre che mi diedero, una ne fù, che in quel luogo era opinione, che vi era stata edificata una antica Città, lo che si scorgeva da i Pozzi di alcune Case, 80. e più palmi profondi, dove si eran trovate le Statue, chiamate adesso li Colli mozzi, ed altre diverse che fece scavare il Principe del Buff. Con tal notizia, di mia idea solam.^{te} calai in uno dei sudd.¹ Pozzi per riconoscerli, ed avendo con effetto trovato una porzione di muro antico, con la tunica rossa più di 80. palmi sotto il Piano presente, da molti operarj, che io allora tenevo impiegati, in quel principio nel R.¹ Sito, ne scelsi uno solam.^{te}, con il quale, e con li lumi, legati con funi tornai a calare nel soprad.^o Pozzo, e l'imposi locche doveva fare, cavando vicino al mentovato muro per quella sola giornata, nel fin della quale mi portò in un Cofano diverse piccole pietre di varj Diaspri, pezzetti di metallo ed altro; ed avendo stimato sospendere, e levare il manganello, perché ancor non avevo ordine, quando mi parse occasione opportuna, con il motivo che allora continuam.^{te} mi faceva chiamare S. M., li presentai il suddetto cofano, pregandogli di poter mettere in quel sito, quattro operarj di 700. che allora tenevo impiegati in Portici; ed avendone fatto inteso per la Sua approvaz.^{ne} al Ecc.^{mo} Sig.^r Marchese di Montealegre; Ed avendomi ordinato S. M. che mettesi quegli operarj, che stimassi necessario, mi disse ancora che avrebbe avuto gran piacere, qualora io li portassi di sopraddetti pezzi di Diaspro; Ed essendosi posti a cavare li quattro uomini espressati, che sempre andavano rinvenendo qualche piccola cosa, quasi sei giorni appresso, mi chiamò il riferito Ecc.^{mo} S.^r Marchese di Montealegre, e mi disse così.

S.^r Alcubierre bene ha osservato la soddisfazione di S. M. e la mia nella continuazione delle molte opere che in questo R.¹ Sito si stanno facendo con la sua direzione; Devo però dirgli che il travaglio, e cavam.to nel Pozzo, con la speranza di trovare cose antiche è stata una irrisione di alcuni Sig.^{ri} della Corte, che intesi da S. M. mi ha ordinato il dirgli di levar mano, come imediam.^{te} lo feci.

Passato però circa un Mese, in occasione che la M.^{tà} Sua mi chiedeva di varie cose riguardanti le sudd.^e opere, più impegnato io, per altre notizie che avevo avuto, gli manifestai che provavo pena di non aver potuto far continuare per alcuni giorni li riferiti quattro uomini, e non più; E rispondendomi S. M. che per detti quattro uomini si contentava, ed approvato da Sig.^r March.^e di Montealegre, a chi subito

⁹ *StP* 2-6-2, fol. 159r-161r. — Il volumetto contiene due altre descrizioni dello stesso contenuto: fol. 149r-151r («Motibo del descubri.^{io} della Ciu.^d Herculana, con data del 1 luglio 1765) e fol. 152r-155v («Motivo, che diede principio alla scoperta della Città Ercolana e delle antichità, che tra le sue ruine si sono trovate, e consecutivamente poi nell'altre due Città Pompejana, e Stabia», del 20 ottobre 1764).

lo partecipai, il primo giorno che si rimessero i quattro uomini al Pozzo, che appunto corrisponde sul Teatrò Ercolano, trovarono una Statua consolare di Marmo sana; E dando parte, ebbi l'ordine di cavarla quella notte stessa; Per locche fu bisogno portare una Cabria da napoli, e S. M. alla mattina seguente nel calare, la trovò stesa nel giardino di Caramanica, e con questo principio terminate le opposizioni, ebbi premurosissimo ordine di regolare quel travaglio, nella maniera che a me sembrasse più conveniente; In conseguenza si andarono trovando diverse altre Statue, e di marmo, e di bronzo, con altre cose; E poi tutto il dippiù che V. E. sa molto bene; essendo stato sotto la mia direzione questo travaglio dei Cavamenti, già sono circa anni trent'uno, a eccezione di poco tempo, che io ebbi una malattia, prima della guerra di Velletri.

Dalla lettera dell'Alcubierre risulta chiaramente che la posizione della nuova villa reale non veniva determinata dalla scoperta di Ercolano, e dagli scavi seguenti, ma dalle buone condizioni per la caccia e la pesca;¹⁰ gli scavi, divenuti in seguito l'attrazione principale del luogo, furono soltanto una conseguenza occasionale di quella scelta.

Per realizzare la nuova villa si dovevano comperare molti terreni ed edifici.¹¹ Una pianta custodita nell'Archivio di Stato di Napoli (Fig. 1) mostra la zona prima della costruzione del Palazzo reale sul luogo nel quale stavano i palazzi Palena e Santobuono, poi abbattuti per far posto al nuovo Palazzo reale. Solo il vicino Palazzo Caramanico, allora proprietà del Principe di Caramanico Don Giacomo d'Aquino, acquistato nel 1746, venne inserito nelle nuove costruzioni per diventare più tardi sede del Museo Ercolanese (Fig. 2).

Il Palazzo Caramanico — come tutte le ville vesuviane — sorge direttamente sulla strada. La sua facciata verso il giardino, che sta in posizione obliqua rispetto al corpo centrale del nuovo Palazzo reale, aveva le stesse forme architettonico-ornamentali del palazzo reale e come *pendant* sull'altro lato del Palazzo reale un'ala anch'essa obliqua.

Il Palazzo reale (Figg. 3-4) consiste di due corpi equivalenti posti ai due lati della strada: a monte, verso il Vesuvio, si trova il Palazzo superiore, verso il mare il Palazzo inferiore, dal quale partono due grandi terrazze curve che portano al parco inferiore che s'estendeva fino alla spiaggia. Palazzo superiore e Palazzo inferiore sono connessi fra di loro da due corpi intermedi, ognuno dei quali forma una specie di ponte sulla frequentata strada regia che porta da Napoli alle province di Salerno e delle Calabrie (Fig. 8). Ne risulta un grande cortile rettangolare attraversato dalla strada.

Per capire questa disposizione occorre tener presente il tipo della villa vesuviana caratterizzata dalla posizione del palazzo attiguo alla strada e del parco che s'estende dietro l'edificio. La disposizione della villa reale composta quasi da due ville di quel tipo — palazzo e parco superiore, palazzo e parco inferiore — rappresenta una soluzione logica del problema di una villa vesuviana che occupa i due lati della strada.¹²

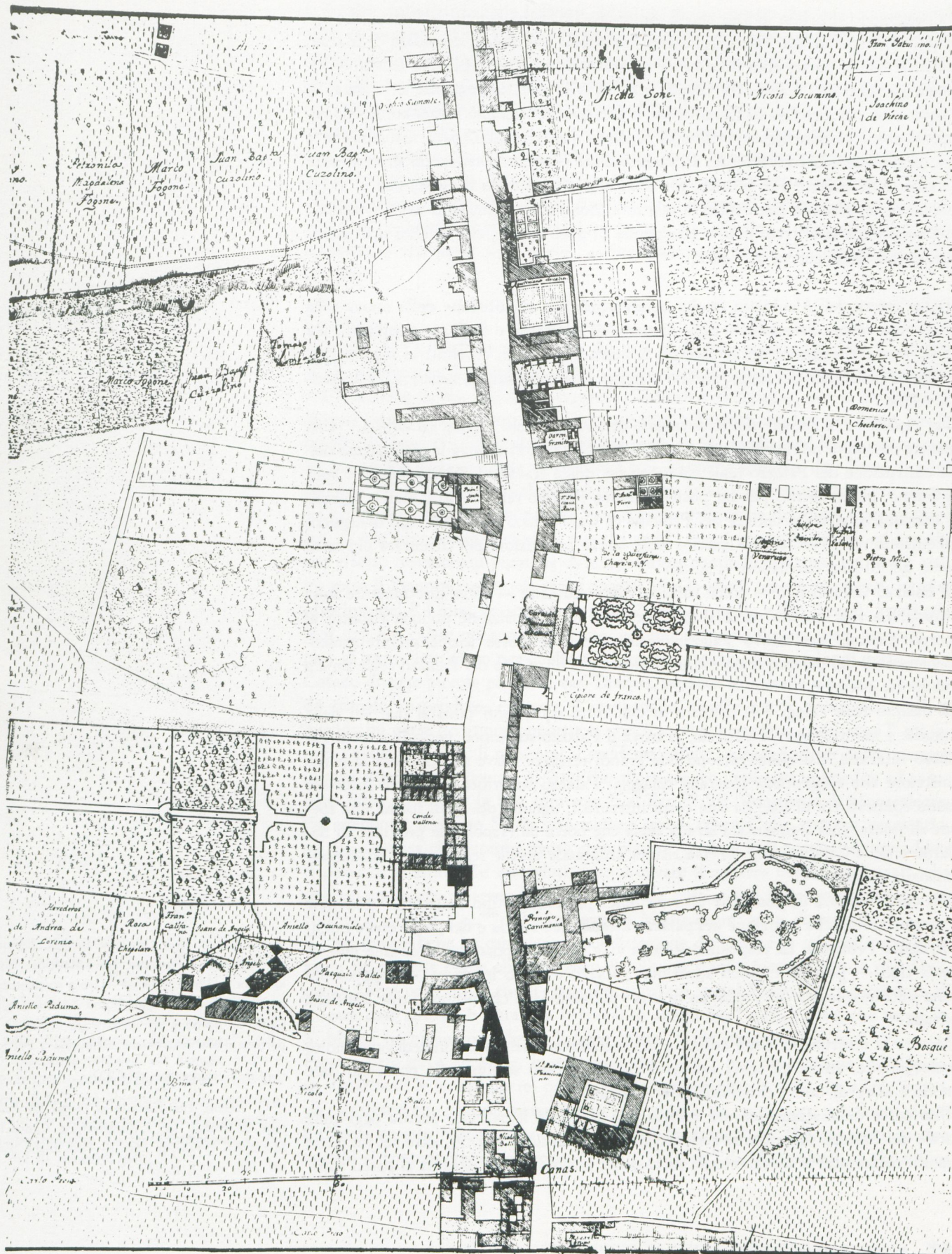
Mentre la costruzione degli edifici e la sistemazione del parco procedevano molto velocemente, anche gli scavi avanzavano, sicché ogni settimana si potevano dare notizie al re di nuovi ritrovamenti spettacolari.

Una parte delle statue scavate serviva per adornare il palazzo; ancora oggi sulle scale del Palazzo superiore si vedono due statue antiche (Fig. 9), altre sei (in parte molto restaurate) si trovano nelle nicchie del piccolo cortile davanti al parco supe-

¹⁰ R. HERBIG, *Don Carlos de Borbón, Excavador de Herculano y Pompeya*. In: «Madrider Mitteilungen» 1 (1960), p. 8. — Herbig sostiene perfino, che sia stata la regina Maria Amalia moglie di Carlo di Borbone ad incitare gli scavi che poi portarono alla costruzione della villa a Portici.

¹¹ *Ville Vesuviane* pp. 198-202.

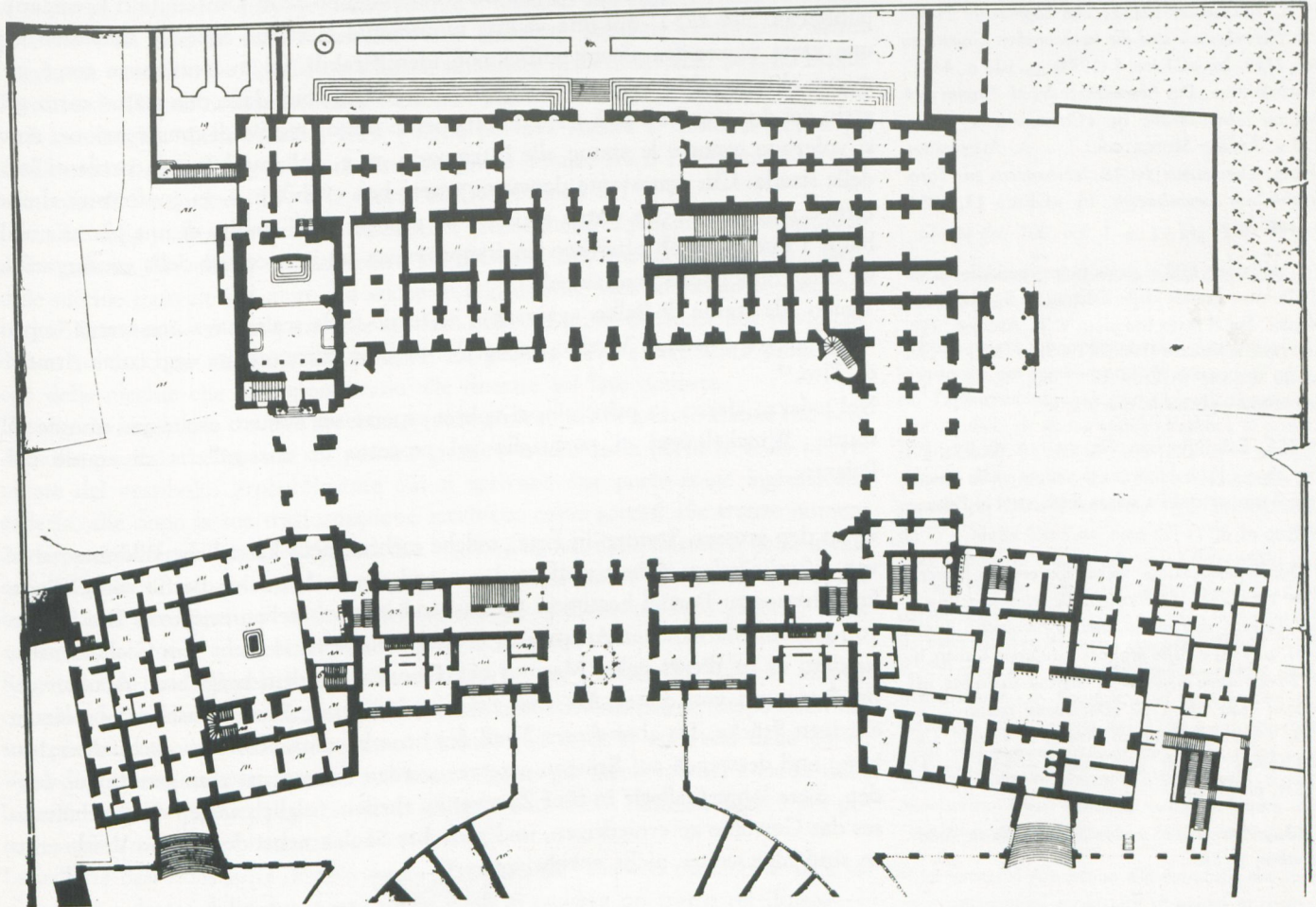
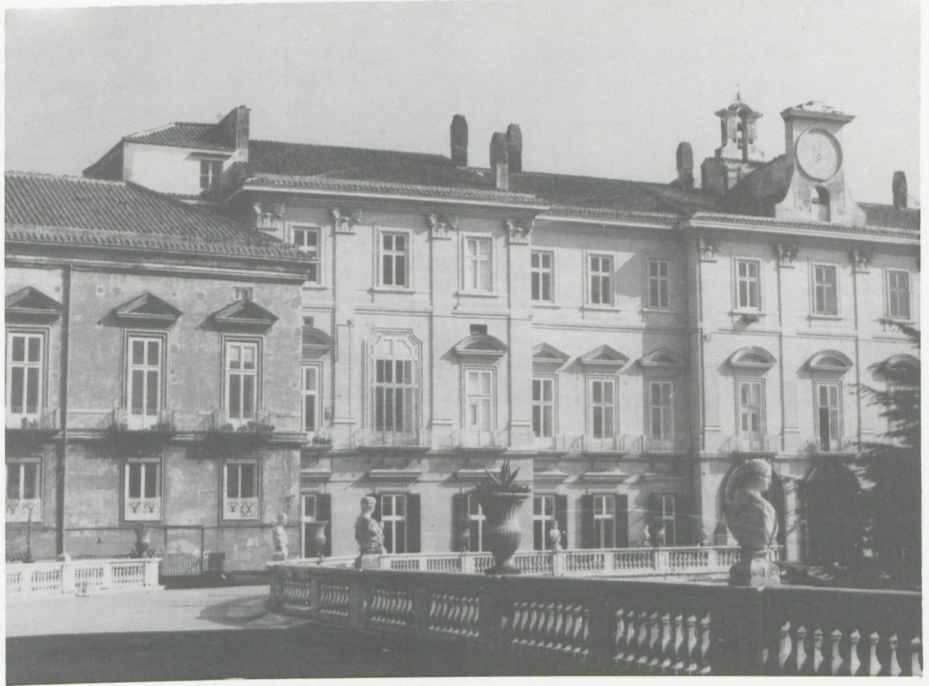
¹² G. ALISIO, *Una rilettura su inediti del Palazzo reale di Portici*. In: *L'Architettura. Cronache e Storia* XX (1974), p. 266. — Vedi anche: *Civiltà del '700*, vol. I, p. 78.



1 - I dintorni del Palazzo Caramanico prima della costruzione della Villa Reale (ASN, Piante e Disegni, Cartella X, n.º 22)

2 - Palazzo Caramanico e Palazzo Reale con la terrazza nel parco inferiore (fot. aut.)

3 - Palazzo Reale, pianta del Pianterreno (ASN, Piante e Disegni, Cartella X, n.º 26)



riore. Anche per la decorazione delle fontane si usavano statue antiche: Giuseppe Canart, lo scultore e restauratore al quale si devono alcune delle fontane nel parco della villa, trasformò una statua femminile del tipo Hera Borghese in una Flora posta al centro di una fontana.¹³ Ma non tutte le statue collocate nella villa provenivano dagli scavi borbonici: nel 1746 il re acquistò insieme con la villa Elboeuf 177 busti nonché numerose statue e colonne¹⁴ provenienti anch'essi, certamente, almeno in gran parte, da Ercolano.

La decorazione più splendida del palazzo rappresentavano però le due statue equestri collocate nei grandi vestiboli del Palazzo superiore ed inferiore.¹⁵ Scavate nel 1746 furono ritenute statue di Marco Nonio Balbo padre e figlio, due personaggi conosciuti già dai ritrovamenti del 1739.¹⁶

Mentre la statua trovata completa e con iscrizione che si riferisce a Marco Nonio Balbo mostra una testa assai giovanile — la testa originale andò distrutta durante la rivoluzione del 1799 ridotta in frantumi da una pallottola —, l'altra fu restaurata completandola con la copia di una testa ritenuta il ritratto di Marco Nonio Balbo padre, aggiungendovi un'iscrizione moderna composta da Monsignore Bayardi, che celebra il re Carlo di Borbone come *instaurator* dell'antica Ercolano.¹⁷ Le due statue equestri figuravano fra i più importanti ritrovamenti ercolanesi: ad eccezione del Marco Aurelio sul Campidoglio a Roma, in precedenza non erano conosciute statue equestri conservate così bene. Non c'è quindi da meravigliarsi che una di queste statue adorni il frontespizio del primo volume delle «Antichità d'Ercolano» pubblicato nel 1757; qui una veduta rappresenta la statua equestre in mezzo ad una vasta piazza fra alcuni edifici non identificabili, ed in lontananza sorge un monte che potrebbe essere il Vesuvio.¹⁸ La collocazione delle due statue sotto gli archi dei due vestiboli sarà stata dettata per lo più da motivi di conservazione: non si volevano esporre le statue alle intemperie, p. e. collocandole nel cortile ai lati della strada. Ciò nonostante dovevano essere ben visibili e — in conformità al carattere pubblico di una statua equestre — collocate nell'ambito di una piazza pubblica. I due vestiboli offrivano un compromesso fra le necessità della conservazione e la collocazione tradizionale.

Vicino alla statua di Balbo «giovane», all'inizio della scala stava una statua imperiale loricata chiamata Vitellio oppure Vespasiano, riconosciuta oggi come ritratto di Tito.¹⁹

Nel palazzo stesso, in principio, si voleva esporre un numero molto più grande di statue. Winckelmann ci ragguaglia sul progetto di una galleria di statue nel Palazzo:

«Von den grossen Statuen in Ertz, welche mehrentheils kaiserliche Bildnisse, aber von mittelmässiger Arbeit sind, und von anderen in Marmor, die für die Gallerie im Schlosse zu Portici bestimmt waren, sind itzo achtzehn ergänzt. Die Säulen von gelbem Marmor zur Auszierung dieser Gallerie, sind nicht von Giallo antico, sondern es ist dieser gelbe Marmor bey Gesualdo in dem bergichten Apulien gebrochen, und von dieser Art sind zwey und dreyssig Säulen daselbst aus einem einzigen Stücke. Da aber dieses Theil des neuerbauten Schlosses einzufallen drohete, und deswegen auf Stützen gesetzt werden müssen, ist man genöthiget worden, diese lange Gallerie in fünf Zimmer zu theilen, folglich wegen des Verhältnisses das Gewölbe zu erniedrigen, und gedachte Säulen nebst denen von Verde antico sind hier weiter nicht anzubringen».²⁰

¹³ P. ZANCANI MONTUORO, *Repliche romane di una statua fidiaca*. In: «Buletino Comunale» 61 (1933), p. 29 ss. *Ville Vesuviane* Fig. 113. — Nel 1762 la statua si trovava nello studio di Canart (*Documenti inediti...* p. 231). Il 29 agosto 1767 Canart riferisce: «Si è andato restaurando la Statua antica della Flora, che va situata su la fontana del R.^{le} Giardino grande». (ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario, 1541/117).

¹⁴ N. DEL PEZZO, *Siti Reali. Il Palazzo Reale di Portici*. In: «Napoli Nobilissima» 5 (1896), p. 164. — *Ville Vesuviane* p. 200.

¹⁵ Le due basi con i loro recinti sono chiaramente riconoscibili sulla pianta (Fig. 4) — Per l'iconografia dei Balbi vedi: ST. ADAMO MUSCETTOLA *Nuove letture borboniche: i Nonii Balbi ed il Foro di Ercolano*. In: «Prospettiva» 28 (1982), p. 2 ss.

¹⁶ A. ALLROGGEN-BEDEL, *Das sogenannte Forum von Herculaneum und die borbonischen Grabungen von 1739*. In: «CErc» 4 (1974), p. 102 n. 44. L. SCHUMACHER, *Das Ehrendekret des M. Nonius Balbus aus Herculaneum*. In: «Chiron» 6 (1976), p. 171 s. ADAMO MUSCETTOLA I. c. A. ALLROGGEN-BEDEL: *Dokumente des 18. Jahrhunderts zur Topographie von Herculaneum*. In: «CErc» 13, 1983, p. 139 ss.

¹⁷ L'iscrizione oggi si trova in un corridoio vicino al Chiostro grande della Certosa di S. Martino a Napoli. Per il testo completo v. B. ASCIONE, *Portici. Notizie storiche* (Portici 1968), p. 381. — Nel nostro articolo «CErc» 10 (1980), n. 15 s. c'è una confusione fra le due statue.

¹⁸ Pd'E. I, frontespizio. HERBIG I. c. (vedi n. 10) Fig. 2b. — Probabilmente la veduta vuole descrivere il trasporto della statua dagli scavi al Palazzo reale.

¹⁹ Questa collocazione viene riportata da Marcello de Venuti (M. DE VENUTI, *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città d'Ercolano*, Roma 1784, p. 138) e dallo scultore Giuseppe Canart in un elenco delle sculture di marmo custodite nel Palazzo reale nel 1762 (*Documenti inediti...* p. 232); Venuti la ritiene un ritratto di Vitellio, Canart invece uno di Vespasiano. — «CErc» 13 (1983), p. 139 ss.

²⁰ *Nachrichten* p. 94. — Ne parla anche in: *Send-schreiben*, p. 94.

Un'idea di questo progetto mai realizzato ci dà una pianta del Palazzo reale, la quale lascia ancora trasparire il progetto architettonico cambiato poi per le ragioni descritte dal Winckelmann. Questa pianta custodita nell'Archivio di Stato di Napoli²¹ (Fig. 4) mostra al primo piano del Palazzo superiore una fuga di quattro stanze con finestre regolarmente disposte, che danno sulla strada in mezzo al cortile, ed un balcone davanti alle tre finestre centrali. In uno dei due vani laterali (numero 19 sulla pianta) era sistemato il teatro, al quale prima era riservata un'altra parte del palazzo, trasformata poi nel 1746 in cappella.²²

Il fatto che il Winckelmann descrisse la galleria divisa in cinque vani, mentre la nostra pianta ne mostra soltanto quattro — tre stanze più il teatro — lascia supporre che al tempo della visita del Winckelmann nel 1764 il teatro non esisteva ancora, ma venne sistemato lì soltanto più tardi, usando due delle cinque stanze, una per il palcoscenico ed una come platea. Questa ipotesi significherebbe che la pianta — non datata — dovrebbe essere posteriore alla visita del Winckelmann, datazione che viene confermata dalle informazioni dateci nella didascalia della pianta stessa.

Questa, oltre alle stanze della famiglia reale, enumera pure il «Quarto addetto a S. A. R. le il Principe D. Filippo». Don Filippo era il primogenito del re Carlo di Borbone e perciò principe ereditario, ma soltanto fino al 1757, quando Carlo di Borbone, diventato re di Spagna, prima della sua partenza lo esclude dalla successione al trono per infermità mentale, nominando Ferdinando suo figlio minore re di Napoli. Se Don Filippo nella didascalia viene chiamato soltanto «Principe», senza l'aggiunta «ereditario», le «Maestà loro», nominate nella didascalia, devono essere Ferdinando IV con la moglie Maria Carolina, perché, ai tempi di Carlo di Borbone e di sua moglie Maria Amalia, Don Filippo portava ancora il titolo di «Principe ereditario». La pianta deve essere stata disegnata dunque fra il 1768, anno del matrimonio di Ferdinando IV, e la morte di Don Filippo nel 1777.²³

L'analisi della pianta permette di ricostruire grosso modo il progetto architettonico della galleria. Si vedono sia nel teatro sia nel vano corrispondente sull'altro lato, delle nicchie incavate nel muro, ed anche in uno dei due vani in mezzo — denominati anticamera — si trova una tale nicchia. Solo nel muro di fronte alle porte che danno sul balcone mancano tali nicchie. La galleria deve essere stata progettata con delle nicchie che corrispondevano alle finestre sul lato opposto.

Il progetto originario doveva prevedere come anticamera la grande stanza (numero 20 sulla pianta) che guarda sul parco superiore e alla quale porta la scala proveniente dal vestibolo. Probabilmente qui si aprivano due porte come ingressi alla galleria, che dopo la sua trasformazione servivano come accessi alle stanze numero 21 rispettivamente e 21Q.²⁴ Questi due ingressi uguali nelle misure e nella forma sono disposti ai lati dell'asse centrale della galleria di fronte alle porte laterali del balcone. Le altre porte, rese necessarie solo dopo la divisione della galleria, come accessi alle camere createvi, devono essere secondarie.

Ricostruendo una disposizione delle nicchie che sia simmetrica rispetto all'asse centrale della galleria, ne risulta che le nicchie non esistenti più al tempo della nostra pianta dovevano trovarsi appunto là dove più tardi si aprivano delle porte. Vuol dire che si cercava di usare per le porte muri già meno robusti a causa delle incavature delle nicchie, per non dover abbattere un muro tanto robusto e per poter inserire meglio le porte stesse.

La galleria così ricostruita doveva essere articolata da cinque o sei nicchie sia a sinistra sia a destra delle due porte tra le quali si trovava un tratto rettilineo.

²¹ *Civiltà del '700*, vol. I, p. 79 Fig. 3.

²² F. STRAZZULLO, *Documenti per la Cappella Palatina di Portici* (Napoli 1975).

²³ Nella pianta sono segnate con colore rosso delle proposte per cambiamenti all'interno dell'edificio: l'appartamento della famiglia reale doveva essere ampliato di alcune stanze destinate al principe ereditario. Se non si tratta soltanto di provvedimenti di natura teorica il progetto sarà stato disegnato per Carlo Tito, primo figlio di Ferdinando IV e Maria Carolina, nato nel 1775. In questo caso il progetto che prende in considerazione pure Don Filippo, morto il 19 settembre 1777, è da datare negli anni fra 1775 e 1777. — La pianta di Vincenzo Segoni incisa nel 1798 (*StP* S. D. II B. 29) mostra al posto della galleria cinque vani, il teatro non c'è. Forse in quel periodo non esisteva più. Ma tuttavia nel 1780 a Portici ebbe luogo una rappresentazione dell'opera «Una cosa rara» di Vincente Martin y Soler (spartito e parti manoscritte sono custoditi nella biblioteca del Conservatorio di S. Pietro a Maiella a Napoli).

²⁴ Le lettere si riferiscono alla didascalia che spiega i cambiamenti progettati, disegnati in rosso.

²⁵ I marmi che dovevano ornare il palazzo provenivano da tutte le parti del regno; vedi il rapporto sull'acquisto delle colonne steso da Enrico Pini e Giuseppe Canart il 10 giugno 1748: *I marmi del Palazzo Reale di Portici. Notizie ed Osservazioni di Don Fastidio*. In: «Napoli Nobilissima» 7 (1898), 30-32. — La stuccatura della galleria fu eseguita nel 1754, STRAZZULLO l. c. n. 16. Non è da escludere che i pilastri corinzi provenienti dalla Villa di Giulia Felice a Pompei (v. sotto n. 142) siano stati destinati pure alla galleria; nel 1762 si trovavano in una stanza vicina, come risulta dall'elenco di Canart (*Documenti inediti* ... p. 230).

²⁶ WINCKELMANN, *Briefe* I, p. 362. FOUGEROUX pp. 87-128. BJÖRNSTAHL (v. n. 4) p. 297. SACCO pp. 126-136.

²⁷ ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1540/34: rapporti del 2 e 23 agosto 1760 relativi alla sistemazione delle pitture. ASN, l. c. 1541/46: rapporto del 31 marzo 1765 sul compimento della scala. Tanucci il 2 aprile 1765 scrisse al re di Spagna: «Finito in Portici il risarcimento.^o, ove stanno le Pitture p(er) Ord.^e di V. M. si son riportate al luogo loro». ASN, Archivio Borbone I, fascio 20, fol. 126 r. — Padre Piaggio in una lettera del 1790 si riferisce al museo delle pitture, riportando un'ammonizione — finta — del re Carlo di Borbone nella quale rimprovera Paderni per lo stato scandaloso nel quale si trovava questa parte del Museo (finestre aperte, il sole che fa svanire le pitture, i colombi che entrano). Questa predica, mai fatta dal re («siccome la sua sofferenza eroica in sommo grado non gli permise di farla», come dice il Piaggio), fu un sogno ovviamente anacronistico del Piaggio, perché durante la presenza di Carlo di Borbone a Napoli il museo delle pitture non era ancora sistemato (F. LONGO AURICCHIO - M. CAPASSO, *Nuove accessioni al dossier Piaggio*. In: *Contributi* ... p. 57 s.).

²⁸ SACCO p. 129: «Il piano inferiore contiene le pitture fatte sull'intonaco, e sul marmo». — La descrizione del Nocerino edita nel 1787 (vedi n. 7) menziona invece il museo delle pitture nella parte del palazzo «che guarda verso il monte» (l. c. p. 105s.).

²⁹ SACCO l. c.

³⁰ L. c.

³¹ F. STRAZZULLO, *Le Lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*. Vol. III (Galatina 1977), p. 505.

³² ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1542/186; minuta del 3 settembre 1774.

³³ ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1543/48.

³⁴ l. c.

Purtroppo non sappiamo nulla né della disposizione delle statue e delle colonne di marmi preziosi previste per la galleria, né della decorazione e dell'arredamento che doveva ornare questa sala mai realizzata.²⁵

Ma il Palazzo poteva ospitare soltanto un certo numero di statue — oltre ai mosaici dei quali si parlerà più tardi e ad alcuni oggetti scelti per adornare l'appartamento reale. Per gli altri ritrovamenti ci voleva una sistemazione diversa, capace di accogliere il materiale proveniente dagli scavi, materiale di ogni genere che arrivava continuamente. Così si sistemava nelle stanze del vecchio palazzo Caramanico un Museo che ben presto diventò una delle raccolte più famose del mondo.

Dato che gli scavi continuavano a dare alla luce materiale nuovo, il Museo non poteva essere mai completo nel senso di una sistemazione definitiva. Ogni giorno poteva offrire scoperte nuove, aggiungendo non solo una quantità di oggetti nuovi a quelli trovati già prima, ma anche cose totalmente nuove ancora sconosciute al mondo erudito. Questo carattere del Museo poneva dei problemi abbastanza difficili per la sua sistemazione, rendendone difficile pure la ricostruzione che doveva tener conto dei cambiamenti continui e dell'accrescersi della collezione.

Il Winckelmann nel 1758, poco dopo l'inaugurazione del Museo, parla di cinque stanze allora sistemate; nel 1763 se ne contavano dodici, nel 1771 il Museo consisteva di quattordici, e nel 1796 di diciotto stanze al primo piano del palazzo Caramanico.²⁶ Le pitture antiche erano esposte in un'ala del Palazzo superiore (Fig. 5). Nel 1760 cominciavano ad essere sistemate le prime sale, nel 1765 fu finita la scala che portava alle sale del piano superiore utilizzate nel 1770 solo in parte.²⁷ Nel 1787 le pitture si trovavano ancora in quella parte del Palazzo, mentre nel 1796 erano già sistemate a pianterreno del Palazzo Caramanico, dove rimasero fino al loro trasferimento a Napoli.²⁸ In quest'ultimo periodo dei diciassette vani del pianterreno quindici contenevano le pitture parietali, gli altri erano destinati alle statue di bronzo²⁹ che (come sappiamo dal Winckelmann) originariamente dovevano adornare la galleria.

Anche l'ultimo piano del Palazzo Caramanico ospitava delle antichità: «... una gran quantità di vasi e di arnesi d'ogni sorte, che potrebbero formare più Musei per essere o duplicati, o di peggior conservazione di que' che sono esposti nel primo piano».³⁰

Mel 1768 nasce per la prima volta l'idea di trasferire il Museo. Luigi Vanvitelli, architetto della corte reale, riferisce in una lettera destinata a suo fratello a Roma un colloquio col ministro Bernardo Tanucci, il quale aveva accennato alla possibilità di trasferire il Museo nel Palazzo Vecchio a Caserta, dove si stava costruendo il nuovo Palazzo reale, capolavoro del Vanvitelli:³¹ sembra che il Vanvitelli desse poca importanza a questa idea. Ma la sua lettera prova perlomeno che già allora si pensava ad un trasferimento.

Alcuni anni più tardi, nel 1774, si chiede a Vanvitelli «... che proponga, come possa situarsi il Real Museo di Portici in quel Palazzo nuovo»; la minuta specifica che si tratta di una «Reale intenzione».³²

Nella data del 2 maggio 1776 il custode del Museo, Don Camillo Paderni, chiede in una lettera diretta al ministro Tanucci «... se debba o no rimaner qua cotesto R.l Museo».³³ Paderni aveva fatto sistemare nelle stanze del Museo i pavimenti tolti alle case scavate, finché non apprese durante la visita del granduca di Toscana «... che questo R.l Museo trasportare si doveva in altra parte».³⁴ Per evitare spese inutili Paderni allora smise di applicare altri pavimenti antichi nelle sale del Museo.

Leopoldo Pietro, granduca di Toscana, venne in visita a Napoli per le nozze di sua sorella Maria Carolina con Ferdinando IV, dopo averla accompagnata da Bologna a Napoli. L'osservazione citata dal Paderni dunque si riferisce anch'essa al 1768,³⁵ come la lettera del Vanvitelli.

Nel 1788 l'architetto Ferdinando Fuga ebbe l'incarico di sistemare il Palazzo degli Studi a Napoli per accogliere i «Reali Musei ed Accademie».³⁶ Nello stesso tempo cominciarono i preparativi per il trasporto delle antichità da Portici a Napoli.³⁷ Furono questi progetti a suggerire al disegnatore Duplessis Berteaux di rappresentare il trasferimento delle antichità nel Palazzo degli Studi come un corteo trionfale, simile a quelli realizzati alcuni decenni più tardi da Napoleone a Parigi.³⁸

La realtà era molto meno trionfale. Nel 1799, quando a Napoli scoppiò la rivoluzione, la famiglia reale fuggì a Palermo portando con sé i tesori più pregevoli dalle ville e dai palazzi reali. Dal solo Museo di Portici partirono 60 casse piene di antichità delle quali esiste un elenco con l'indicazione precisa delle stanze e degli armadi dai quali furono tolti i singoli oggetti.³⁹

Fallita la Repubblica Partenopea il re tornò a Napoli, mentre le casse rimanevano a Palermo. Per continuare il lavoro dei papiri ercolanesi si mandarono tre aiutanti con il materiale necessario per assistere il signor Hayter che aveva continuato il suo lavoro, che consisteva nello svolgere, decifrare e descrivere i papiri.⁴⁰ Dopo alcuni mesi, nel gennaio 1802, si rispedirono i papiri ed il personale addetto a questo lavoro nuovamente a Portici, dove il materiale rimase anche durante la seconda fuga del re nel 1806, quando si portarono via altre undici casse piene di antichità dal Museo di Portici.⁴¹ Già nel 1802 il re Ferdinando IV aveva inviato un certo numero di oggetti antichi a Napoleone (come ad esempio le pitture rappresentanti Apollo e le Muse, provenienti dalla villa di Giulia Felice), per placare l'imperatore.⁴² Questi eventi significarono la fine del Museo di Portici: tutti gli oggetti trasportabili di un certo valore erano spariti quando nel 1806, sotto il governo di Giuseppe Bonaparte, venne l'ordine di trasportare le antichità rimaste a Portici nel «Museo de' vecchi studi» di Napoli.⁴³ Il trasferimento si svolse negli anni seguenti — dal

tone. In quello semplice si trova incluso un altro elenco: «Nota delle Casse contenenti i pezzi più singolari di questo Real Museo Ercolanese, e caratteristiche colle quali restono contrassegnate, e queste corrispondono all'Inventario col quale furono consegnati i monumenti di questo Real Museo al Sig.^r Colonn.^o D. Francesco la Vega mio fratello Direttore del med.^o ed in assenza di esso Sig.^r Colonn.^o si fa da me sotto consegna di n.^o cinquantanove ben condizionate al Sig.^r D. Pirro Paderni, p[ri]mo Ajutante di questo Real Museo e dette Casse si estraggono da questo Real Museo in vigore di dispaccio dell'Ecc.^{mo} M.se Demarco con data de 30. dello scorso dicembre 1798, comunicato a S. E. Il Sig.^r Brig.^{te} Cav.^{re} Macedonio, e da questi al Sig.^c Colonn.^o mio fratello, e sono ...».

⁴⁰ ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1528/121: «Sua Maestà ha ordinato, che vengano in Palermo per lo svolgimento dei Papiri gl'Impiegati nel Real Museo D. Gio. Battista Malesci, e D. Giovanni [recte: Gennaro] Casanova con tutte le macchine necessarie; ... Palermo 8. Agosto 1801». — Lo stesso ordine viene riferito da Francesco La Vega in una sua lettera, l. c. fol. 129. — Sulla persona ed il lavoro dello Hayter vedi: F. LONGO AURICCHIO, *John Hayter nella Officina dei Papiri Ercolanesi*. In: *Contributi ...* p. 159 ss. G. INDELLI, *John Hayter e i Papiri Ercolanesi*. In: *Contributi ...* p. 217 ss.

⁴¹ ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1529/34 fol. 1: lettera di La Vega del 16 gennaio 1802, nella quale informa dell'arrivo delle casse con i papiri a Portici. — ASN, Archivio Borbone I, Cart. 304, «Inventario generale ...» (vedi nota 39), fol. 42v-47r («Altre Casse di detto R.^l Museo Ercolanese portate in Palermo da D. Pirro Paderni nell'Anno 1806»). — A. FILANGIERI DI CANDIDA, *Monumenti ed oggetti d'arte trasportati da Napoli a Palermo nel 1806*. In: «Napoli nobilissima» 10 (1901), pp. 13-15.

⁴² *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia pubblicati per cura del Ministero della Pubblica Istruzione*. Vol. III (Firenze-Roma 1880), p. 484 ss. — Sulle pitture murali: TRAN TAM TINH, *Catalogue des peintures romaines (Latium et Campagne) du musée du Louvre* (Paris 1974), pp. 25-34 fig. 1-9.

⁴³ ASN, Casa reale Antica, Primo Inventario 1529/31 fol. 13 (lettera di Pietro La Vega in data 11 aprile 1806 con la quale conferma d'essere stato informato del fatto «d'esser stato incaricato D.^{na} Felice Nicolas di far trasportare nel Museo de' vecchi Studi tutti gli oggetti antichi, che restano in questo Museo, ...»).

³⁵ H. ACTON, *I Borboni di Napoli* (Milano 1974), p. 144 ss. — Per la data della visita vedi sotto n. 283.

³⁶ STRAZZULLO l. c. 637: lettera del Cav. Macedonio al Marchese Sambuca con data del 5 maggio 1778; ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 718/75. La lettera pubblicata da Strazzullo non è il primo documento che parli della trasformazione diretta dal Fuga; già il 17 febbraio Fuga scrisse al marchese Sambuca per lo sgombero del Palazzo degli Studi: «per collocarvi per ora il Real Museo di Portici, e la gran libreria pubblica, ed appresso la celebre Quadreria esistente nel Real Palazzo di Capodimonte». ASN l. c. 718/29.

³⁷ Il 10 luglio 1778 Paderni scrisse: «... che nella settimana ventura si darà principio al trasporto di quej pavimenti Musajci e marmi che non sono stati mai posti in opera dopo questi incominciò a far levare a poco a poco questi del R.^l Museo». (ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 718/101).

³⁸ E. POZZI PAOLINI, *Il Museo archeologico Nazionale di Napoli in due secoli di vita*. In: *Da Palazzo degli Studi a Museo Archeologico*. Mostra storico-documentaria del Museo Nazionale di Napoli, giugno-dicembre 1975 (Napoli 1977), p. 5 s. Figg. 25-26.

³⁹ «Inventario generale di tutto ciò, ch'esiste in Palermo dei Reali Musei, cioè Ercolanese, di Capodimonte, dei Regi Studi Vecchi, Vasi Etruschi, Quadri di Francavilla, e di Capodimonte, e Codici Manoscritti; ordinato farsi da S. M. /D. P./ con R.^l Dispaccio dei 25. Luglio del passato Anno 1807. per via della R.^l segreteria di Stato, e Casa R.^{le}, e fattane la consegna dall'Ill.^{mo} Sig.^r Girolamo Ruffo, Controloro della R.^l Casa, al Custode del Museo Ercolanese D. Pirro Paderni in esecuzione del riferito veneratissimo R.^l Comando della Maestà Sua». ASN, Archivio Borbone I, Cart. 304. — Di questo inventario esistono due esemplari: uno con rilegatura di cartone semplice ed uno con lo stemma reale dorato impresso sul car-

1808 in poi sotto il governo di Gioacchino Murat — man mano, non come il corteo trionfale immaginato dal Duplessis.

Quando i Borboni nel 1815 tornarono di nuovo a Napoli, si spedirono anche le casse con gli oggetti d'arte da Palermo, che però non tornarono mai a Portici, ma furono consegnati al nuovo Museo Borbonico nel Palazzo degli Studi di Napoli. Soltanto le pitture parietali rimasero più a lungo nel Palazzo Caramanico a Portici: il loro trasferimento si concluse nel 1827.⁴⁴

Il carattere particolare del Museo Ercolanese risultava dalla sua stretta connessione con gli scavi: il restauro, l'esposizione e la pubblicazione degli oggetti si svolgevano qui vicino al luogo dello scavo che riforniva il Museo. Ovviamente anche altri collezionisti di quei tempi effettuavano degli scavi, ma in questi casi gli scavi servivano a supplire l'offerta del mercato d'arte, mentre il Museo di Portici conteneva quasi esclusivamente materiale proveniente dagli scavi reali per lo più dalle città vesuviane.

Per questa ragione la collezione non poteva seguire un «programma», ma doveva accogliere i ritrovamenti fatti negli scavi — se giudicati degni di essere trasportati al Museo. Questa decisione dipendeva dagli scavatori e dal direttore del Museo, i quali però in casi delicati si rivolgevano ai loro superiori. Tale fu il caso del ritrovamento del gruppo di un satiro ed una capra «in atto osceno»: il gruppo venne trasportato subito a Caserta per lasciare la decisione al re.⁴⁵

Gli scavi avevano come scopo il rifornimento del reale Museo; se gli scavatori non trovavano nulla venivano rimproverati e dovevano scusarsi spiegando il perché del loro insuccesso. Si ripetevano spesso i dissensi fra gli scavatori sulla scelta dei luoghi più promettenti per trovare oggetti preziosi (o almeno curiosi). Questo atteggiamento, che considerava il ritrovamento come lo scopo più importante dello scavo, era abbastanza diffuso a quel tempo: anche il Winckelmann, che non si lasciava mai sfuggire un'occasione per denigrare gli scavatori napoletani, li rimproverava non perché cercavano solo tesori, ma perché a suo parere scavavano troppo lentamente e nei luoghi sbagliati, dove non ci si poteva aspettare ricche scoperte, vale a dire: opere d'arte.⁴⁶

Da quando Winckelmann nel suo «Sendschreiben» criticò così aspramente gli scavatori napoletani, i suoi giudizi amari, espressi spesso in forma abbastanza spiritosa e divertente, vengono ripetuti. Specialmente la sua affermazione, che Alcubierre, per molti anni direttore degli scavi, con le antichità avesse tanto a che fare quanto la luna con i gamberi, viene riportata con gusto da quasi tutti coloro che trattano della storia degli scavi — senza rendersi conto che gli informatori principali del Winckelmann, prima il padre Piaggio e poi Camillo Paderni, non erano affatto testimoni imparziali, specialmente il Paderni che era l'antagonista accanito dell'Alcubierre.⁴⁷ Le lettere del ministro Tanucci dirette al re di Spagna documentano le continue polemiche fra il custode del Museo ed il direttore degli scavi, polemiche delle quali Tanucci sembra più divertito che infastidito.⁴⁸ Ma anche fra Paderni ed il padre Piaggio, addetto allo svolgimento e allo studio dei papiri, le cose non correverano lisce.⁴⁹

Il racconto del Winckelmann sulle lettere di bronzo tolte da un'iscrizione latina e portate una per una nel Museo senza saperle ricomporre è evidentemente errato: le lettere delle quali parla furono già trovate isolate.⁵⁰ Anche il restauro di uno dei quattro cavalli di bronzo dorato provenienti dal teatro di Ercolano, per il quale furono usati i resti di tutti e quattro i cavalli, secondo i criteri del tempo, non era

⁴⁴ G. FINATI, *Il Regal Museo Borbonico* (Napoli 1827), p. XVI. A. DE JORIO, *Notizie su gli scavi di Ercolano* (Napoli 1827), p. 25. Tutti e due gli autori parlano del trasferimento compiuto delle pitture venute anch'esse a Napoli. Nel 1825 si trovavano ancora a Portici: A. DE JORIO, *Description de quelques Peintures Antiques qui existent au Cabinet de Royal Musée Bourbon de Portici* (Naples 1825). A quel tempo erano sedici le sale destinate alla pittura, solo quelle portate a Palermo si trovavano già a Napoli.

⁴⁵ Vedi sotto n. 251.

⁴⁶ *Sendschreiben* p. 19.

⁴⁷ Winckelmann durante il suo primo soggiorno a Portici fu ospite del padre Piaggio, vedi: F. LONGO AURICCHIO - M. CAPASSO, *Nuove accessioni al dossier Piaggio*. In: *Contributi ...* p. 26s. Durante questo soggiorno parla abbastanza male di Paderni, mentre più tardi fece amicizia con lui.

⁴⁸ Tanucci l'11 settembre 1764 scrisse al re di Spagna: «che Paderni non soffre Alcubierre, e non lo vuol riconoscere» (ASN, Archivio Borbone I, 19 fol. 129r). Pure altre volte il ministro sembra non prendere troppo sul serio i contrasti fra i vari addetti agli scavi, v. A. ALLROGGEN-BEDEL, *Die Malereien aus dem Haus Insula occidentalis 10*. In: «CPomp» 2 (1976), p. 156 s.

⁴⁹ Vedi sopra n. 27. F. LONGO AURICCHIO - M. CAPASSO, l. c. p. 24 ss.

⁵⁰ *Sendschreiben* p. 19. — L'erroneità di questa affermazione fu provata da M. Ruggiero sulla base delle relazioni di scavo (*ScErc* p. 29 n. 1).

tanto detestabile. Invece esso fu criticato severamente da Winckelmann, che verso il suo protettore, il cardinale Albani, era molto più tollerante.⁵¹

È vero, si fondevano tutti i pezzi considerati inutilizzabili e si distruggevano molte pitture rimaste *in situ* per non lasciarle ad altri collezionisti, ma contro questa prassi si alzavano anche molte voci da parte dei napoletani, finché venne revocato l'ordine del re di distruggere le pitture non tolte dai muri col piccone.⁵²

Tutto sommato si scavava e si conservava con più meticolosità da quanto ci appaia oggi dopo la perdita di tanti documenti — e dopo le polemiche del Winckelmann. Ogni settimana gli scavatori dovevano presentare alla corte un resoconto degli scavi e degli oggetti portati nel Museo. Esso veniva steso sulla base di un sopralluogo del direttore dello scavo oppure sulla base del diario di scavo di uno dei capomastri. Nel primo periodo Alcubierre era l'unico a dirigere gli scavi, dal 1741 lo sostituì Francesco Rorro e poi il francese Bardet de Villeneuve. Quando Alcubierre nel 1745 riassunse l'incarico, venne aiutato dall'ingegnere svizzero Carlo Weber, e dopo la morte del Weber nel 1764, da Francesco La Vega.⁵³ Weber e poi Francesco La Vega mandavano delle relazioni spesso basate sui rapporti dei capomastri, relazioni che poi venivano redatte da Alcubierre per essere spedite alla corte. Dopo aver trovato cose adatte per il Museo, si chiamava il custode Camillo Paderni che si recava sul posto, spesso in compagnia dello scultore Giuseppe Canart incaricato del restauro. Su questi sopralluoghi Paderni per molti anni scrisse dei rapporti per la corte. Dopo la partenza del re Carlo di Borbone il ministro Tanucci ogni settimana compilava ancora un rapporto per spedirlo in Spagna. Le sue relazioni compilate riassumendo i vari rapporti sono veri modelli di chiarezza.

Così per un certo periodo sugli stessi avvenimenti esistono differenti rapporti che si distinguono poco fra di loro, ma che lasciano trasparire le tensioni fra i personaggi addetti alle antichità senza che le loro competenze siano sempre ben chiare.⁵⁴ Tanucci nelle sue lettere al re di Spagna non manca di commentare questi dissensi ironicamente.⁵⁵

Negli scavi erano impiegati oltre alla gente del luogo anche schiavi e forzati, sottoposti tutti ad un regolamento molto severo per impedire furti che ovviamente erano molto rari, dati i controlli rigidi e le pene dure. Nel settembre 1740 furono incarcerate cinque persone da Resina — una coppia, due fratelli e la loro zia — accusate di aver rubato «certa quantità di pezzetti di metallo antico di variata grandezza, e lavoro, ed altri pezzetti di lastre di piombo ammaccati, tre lucerne antiche di creta, ed un'altra di metallo, due pietre corniole, ed altre robbe minute ...».⁵⁶ Durante l'interrogatorio gli accusati si contraddissero sicché si ricorse al mezzo della tortura che il re autorizzò, volendo una punizione severa esemplare per tutti.⁵⁷ Sotto tortura i rei confessarono; l'8 dicembre 1740 il re approvò la sentenza: furono condannati due degli uomini a tre rispettivamente e a due anni di galera, le due donne a tre anni di esilio. Ai due uomini spettò pure «la frusta così per li casali di Portici, e Resina, come per li luoghi soliti di questa Capitale». Questa «pena ignominiosa» servì, come la «pronta, ed espedita esecuzione di giustizia, se non per altro motivo, per quello almeno del darsi ad altri un terrore».⁵⁸ Sembra che abbia avuto il suo effetto. Alcubierre a otto anni di distanza ritornando su questa punizione effettuata davanti a tutti gli operai degli scavi di Ercolano riferisce: «Este exemplo ha motivado desde entonzes tal respeto en las grutas, que es bien positivo que de ellas no se ha extraviado ninguna otra cosa jamas, contribuyendo el modo como lo he governado este travajo».⁵⁹

⁵¹ *Sendschreiben* p. 19, 26. Sui restauri praticati dal cardinale Albani: J. GROSLEY, *Nouveaux mémoires ou observations sur l'Italie par deux gentil-hommes suédois* (London 1764), vol. III, p. 256: «Le Cardinal Albani est actuellement le Réparateur en chef de l'Antiquité. Les morceaux les plus mutilés, les plus défigurés, les plus incurables, reprennent chez lui la fleur du premier âge: *nova facit omnia: ...*». *Pompei e gli architetti francesi*. Parigi, gennaio-marzo 1981. Napoli - Pompei, aprile-luglio 1981 (Napoli 1981), p. 71. — L'iscrizione del Mazzocchi dice che il cavallo fu composto da seicento pezzi, vedi n. 134.

⁵² Sulla fusione dei bronzi: *ScErc* p. XIV. — Sulla distruzione delle pitture: ALLROGGEN-BEDEL, l. c. p. 153-157.

⁵³ *ScErc* pp. XII-XVI. — Per l'Alcubierre: F. FERNÁNDEZ MURGA, *Roque Joachin de Alcubierre, descubridor de Herculano, Pompeya y Estabia*. In: «AEArq» 35, 1962, p. 3ss. — Weber entrò al servizio a Portici il 2 luglio 1750 (*StP* 2-6-2, «Notizie storiche relative agli scavi d'Antichità»), morì il 15 febbraio 1764 (*ScErc* p. 437. PAH I 2, p. 146).

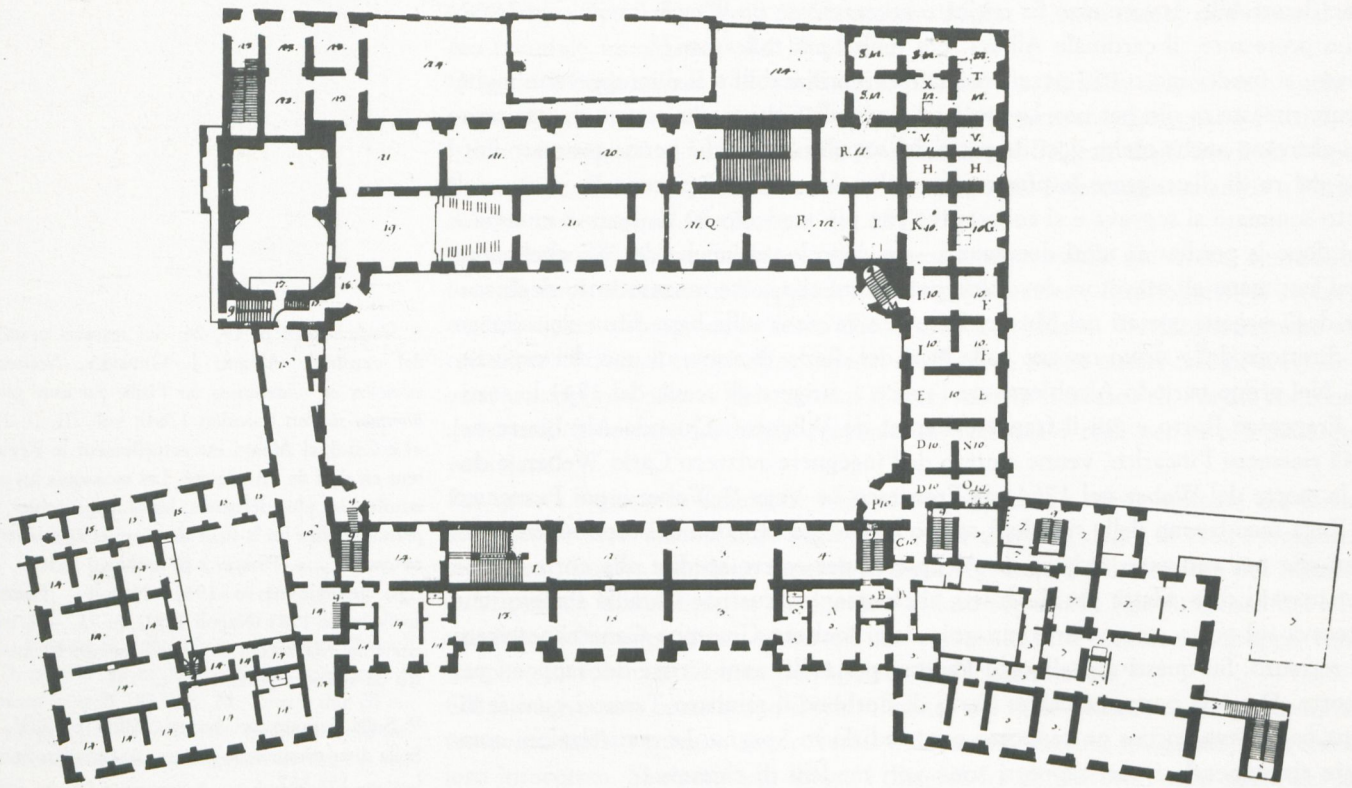
⁵⁴ Carlo G. Franciosi ne diede un'analisi sinottica nella sua conferenza durante il convegno internazionale «La regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e prospettive» nel 1979.

⁵⁵ ASN, Archivio Borbone I, 17 fol. 4v: «Si tormenta Paderni per la scarsezza continuata delle scavazioni, e filosofo con Weber su q[u]alche nuovo metodo, e non vorrebbero Alcuvier, il q[u]alle ride ferocem[en]te della mala riuscita dei pensieri di q[u]elli non conformi ai suoi» (lettera del 22 febbraio 1763). — «Nulla in Pompei, di che Alcuvier ride sardoniam[en]te»; (l. c. fol. 93r, lettera del 14 giugno 1763).

⁵⁶ ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1573/70. — Una breve notizia di quell'avvenimento si trova in *StP* 2-6-2 fol. 128v.

⁵⁷ ASN, l. c. 1537/72.

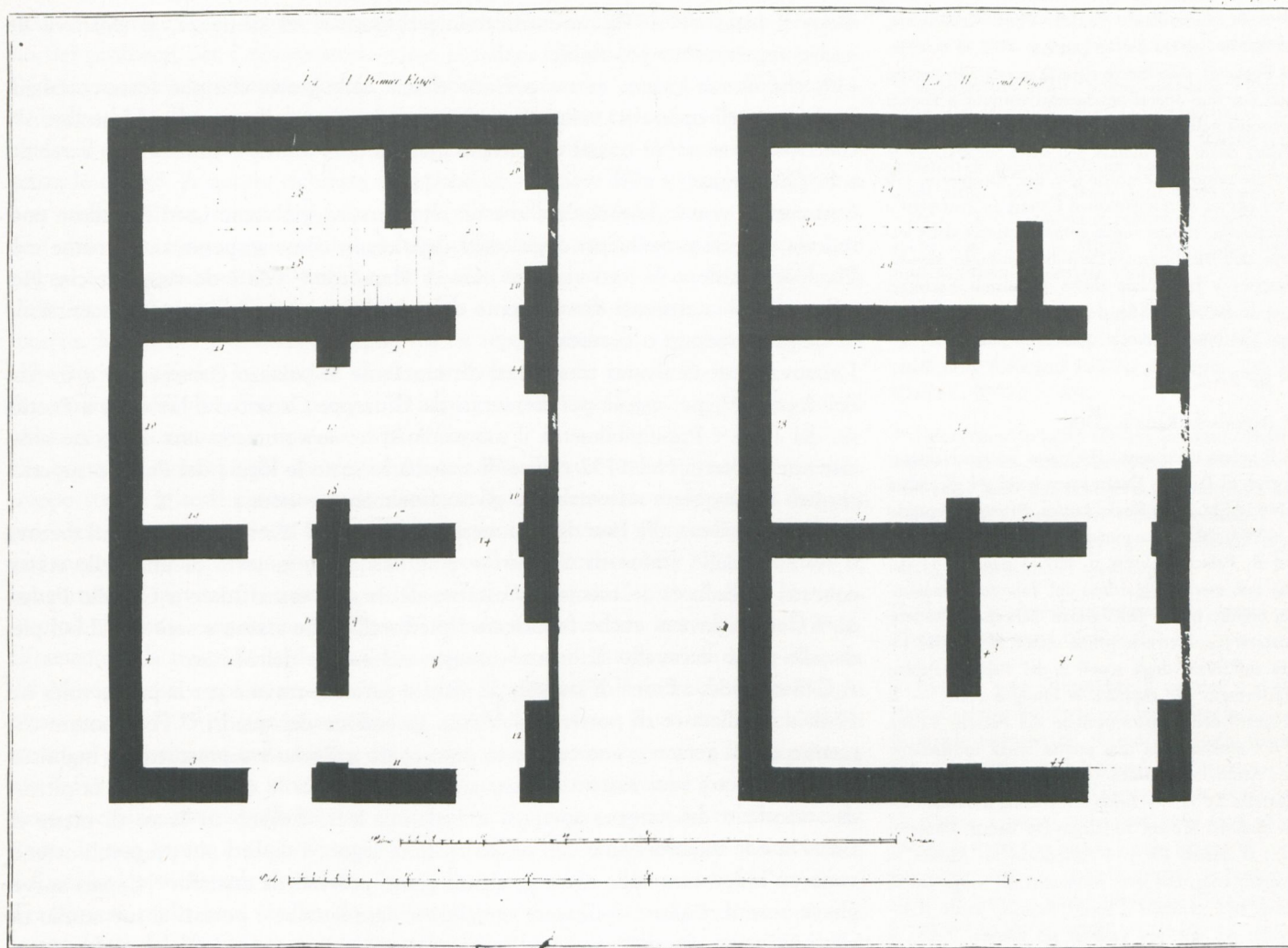
⁵⁸ ASN, l. c. 1537/79.



1. Due Scale Principali che portano al Piano suddetto. 2. Sala. 3. Anticamera comune che introduce a Courti delle Maestà loro e di quelli della R. Famiglia. 4. Camera della coppa. 5. Courti addetto alla R. Famiglia. 6. Cappella addetto al suddetto Courti. 7. Abitazione e stanza addetta all'Alta Maggiore. 8. Sala la segreteria mediante la quale le Maestà loro parlano ai R. Consiglieri. 9. Sala segreta per comodo del Courti suddetto. 10. Courti addetto a S. M. A. e V. M. A. per S. Filippo. 11. Stanza ove si conservano diverse Statue, e Colonne antiche. 12. Stanza addetta per i Disegnatori de' quadri e Statue antiche. 13. Anticamera del Courti delle Maestà loro. 14. Courti e due Cappelle addette al medesimo. 15. Gabinetti addetti al suddetto Courti sotto de quali si tiene il Real Museo. 16. Galleria. 17. Sala che cala al Courti della R. Cappella per uso delle Maestà loro. 18. Pavetto che introduce al Teatro. 19. Teatro. 20. Sala del Courti verso la mangiana. 21. Anticamera del Courti suddetto. 22. Galleria comune a detto Courti. 23. Sala di sopra addetto del Principe A. D. Filippo, per l'ordinare fare l'introduzione del medesimo per quella parte. 24. Capite segreta che portano alle stanze del sud Museo, ed a quelle di sopra de' Disegnatori delle antichità. 25. Note che sopra il presente piano vi sono le abitazioni delle Cameriere, e d'altre persone addetti al servizio delle Maestà loro.

Scala di palmi. 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

4 - Palazzo Reale, pianta del piano nobile (ibidem n.° 27)



Second plan dudit Muséum, contenant les peintures à fresques, trouvées à Herculanum, Pompéï, et autres dans l'an 1756

5 - I due piani del Museo delle Pitture nel Palazzo Reale. Pianta di Francesco Piranesi

⁵⁹ ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario, 1538/150 (lettera del 18 gennaio 1749 al marchese Fogliani). Alcubierre ricorda questi fatti perchè uno dei due operai condannati tornato a Portici lavorava nello studio di Canart che ovviamente si fidava di lui e lo mandò agli scavi per staccare le pitture nonostante un divieto dell'Alcubierre. Gli altri operai si ribellarono e Canart fu costretto a licenziarlo, contro voglia come si capisce dalla lettera dell'Alcubierre: «Pero haviendo Io savido, despues y havermelo dicho el mismo Escultor, que le ha despedido de su Estudio, diciendole que por motivo mio le quitava el pan: ...».

⁶⁰ *StP* 2-6-2, l. c.

⁶¹ *Italianische Reise* p. 330s.

⁶² Il primo documento che parla dei ritrovamenti portati al Palazzo Caramanico è del 24 dicembre 1740 (ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1540/84). Ma viene menzionato pure il «jardinillo del R. Palacio» (*ScErc* p. 609, 3 gennaio 1741), che può essere il giardino del Palazzo Caramanico, oppure quello del Palazzo Caravita dove fece portare Alcubierre le prime statue trovate (v. sopra sull'inizio degli scavi) o del Palazzo Palena trasformato per ospitare la famiglia reale. — Il progetto della trasformazione del Palazzo Palena è documentato da una pianta senza indicazione nell'Archivio di Stato (ASN, Piante e Disegni, Cartella X, 31). — Sono scarsissime le notizie sugli inizi del Museo. Ridolfino De Venuti riferisce: «(...) il nostro Re si è fabbricato un Museo in quattro anni, che altri Monarchi nel progresso di secoli non avranno il simile) non ho avuto il comodo, ed agio per vederle sin adesso. Tutto si tiene serrato e con mille cautele». In: A. F. GORI *Notizie del memorabile scoprimento dell'antica Città di Ercolano ... avute per lettera da vari celebri letterati ...* (Firenze 1748), p. 20s.

⁶³ Prima il restauro doveva essere affidato all'architetto Giovanni Antonio Medrano che prese come aiutante lo scultore Giuseppe Lauguidara, impiegatovi dal 20 gennaio fino al 4 aprile 1739. Giuseppe Canart venne a Portici il 17 aprile 1739, e lavorava con quattro aiutanti. *StP* 2-6-2, 128v.

⁶⁴ ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1540/27. Fino al 1760 molti mosaici e pezzi di marmo erano depositati nel cortile fra il Palazzo superiore ed il già Palazzo Santobuono dove però i dispositivi di sicurezza erano insufficienti. Sull'attività del Canart v. L.A. SCATOZZA HÖRICH, *Restauri alle collezioni del Museo Ercolane di Portici alla luce di documenti inediti*, in «AAP» XXXI (1983), p. 495ss.

⁶⁵ Per le statue di Balbo v. sopra n. 16-17.

Nel 1762 Canart stese un inventario di tutte le

Dopo il furto del 1740, intensificando i dispositivi di sicurezza, si emanava un nuovo regolamento più rigido:

«1°. che non si facesse entrar persona alcuna nelle grotte che non fosse conosciuta: 2°. che gli operarij si visitassero in qualunque ora uscissero delle d.^e grotte: 3°. che trovandosi sopra questi qualunque minima cosa antica si mandassero carcerati a S. Giacomo».⁶⁰

Certamente non è da escludere che un alto personaggio come Lord Hamilton possedesse oggetti provenienti dagli scavi napoletani, come sospettavano Goethe e J. Ph. Hackert dopo la loro visita in casa di Hamilton.⁶¹ Ma è da supporre che Hamilton li abbia ricevuti direttamente dal re, senza dover ricorrere alla corruzione di qualche operaio o custode.

I ritrovamenti venivano trasportati direttamente al palazzo Caramanico o in uno dei depositi⁶², per essere poi restaurati da Giuseppe Canart che lavorava a Portici sin dal 1739.⁶³ Presumibilmente il suo studio si trovava prima in una delle case affittate per la corte. Nel 1757 chiese di sistemarlo sotto la loggia del Palazzo superiore, nel 1760 questa sistemazione gli fu finalmente concessa.⁶⁴

Canart compilava alla fine di ogni mese un elenco dei lavori eseguiti. A lui toccava il restauro delle statue di marmo — è di sua mano la testa di una delle statue equestri di Balbo⁶⁵ — mentre il restauro dei bronzi era affidato a Camillo Paderni.⁶⁶ Canart doveva anche fabbricare i piedistalli delle statue e sarà suo il bel piedistallo sotto il cavallo di bronzo esposto nel cortile del Museo.

A Canart si deve l'idea di staccare le pitture parietali trovate per la prima volta nel 1739 a Ercolano e di portarle al Museo facendone dei quadri.⁶⁷ Fece notare che pitture di tal genere erano tenute in gran conto a Roma e soprattutto in Inghilterra.⁶⁸ Canart o i suoi aiutanti staccavano le pitture (ma la decisione circa la pittura da staccare o da rompere spettava a Paderni), le mettevano su lastre di pietra di Genova e le inquadravano con una cornice di legno; i dipinti più pregevoli ottenevano un'indoratura sulla cornice, alcuni erano protetti da cristalli.⁶⁹ Canart sorvegliava pure il restauro dei mosaici tolti dalle case antiche e portati al suo studio tagliati in pezzi che venivano poi ricomposti e — se necessario — completati con tessere antiche tolte da pavimenti meno preziosi.⁷⁰ L'applicazione dei mosaici sui pavimenti — le prime quattordici stanze del Museo erano ornate da pavimenti an-

sculture esistenti nel museo, nel palazzo e nel suo studio: «Statue e generi antichi di marmo, inventariati secondo si trovano presentemente» (in: *Documenti ...* pp. 228-234).

⁶⁶ Di Paderni si ha notizia per la prima volta il 6 febbraio 1740, quando il Marchese Salas chiese informazioni di un pittore che stava presso Canart. Ma Paderni fu impiegato solo nel 1751, prima come disegnatore e poi come custode del Museo di Portici (*ScErc*, p. XIV; la prima notizia è del 2 agosto 1751: *ScErc* p. 119).

⁶⁷ *ScErc* p. 33. — Per lo stacco ed il restauro delle pitture murali v.: M. P. ROSSIGNANI, *Saggio sui restauri settecenteschi ai dipinti di Ercolano e Pompei*. In: «Contributi dell'Istituto di Archeologia» 1, 1967, p. 7ss.

⁶⁸ *ScErc* p. 33.

⁶⁹ Per esempio i mosaici di Dioscuride (v. s. n. 225); Tanucci riporta l'11 ottobre 1763 in una lettera al re di Spagna: «... ne ho ordinato il disegno, le cornici di marmo p[er] difesa, il piccolo risarcim[en]to e il Cristallo» (ASN, Archivio Borbone I, 18 fol 7r); il 18 dicembre 1764 riferisce le spese fatte da Paderni per l'indoratura delle cornici (l. c. fol. 32r).

⁷⁰ Questa prassi viene documentata per esempio da una lettera dell'Alcubierre al ministro Tanucci (18 settembre 1767; ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1541/116): «... lo scultore Canart, ha domandato del Mosaico negro, per supplire li mosaici che stà regolando in Portici, al medesimo se li sono mandati cofani quindici, che si è andato raccogliendo dal Mosaico negro, nelli luoghi dove si sono tagliati li Mosaici partecipati».

tichi di mosaico⁷¹ — veniva eseguita dagli schiavi. Da questa circostanza nascevano dei problemi per i restauratori, come si evince dai documenti superstiti.⁷²

Paderni in una lunga lettera diretta al ministro Tanucci si lamenta dai danni causati dagli schiavi che con le loro lunghe catene graffiavano i mosaici. Paderni perciò chiese il permesso di far lavorare gli schiavi — che vengono chiamati «mori» — senza le catene. A questa richiesta si oppone un ufficiale della corte in una lettera non meno prolissa, notando il fallito esperimento di far circolare senza le loro catene i quaranta «mori» impiegati nei giardini del palazzo e per il restauro senza le loro catene. Solo ammannettati e vestiti come i contadini, questi «mori» ovviamente erano difficilmente distinguibili dalla gente del luogo e circolavano «cometiando in tal forma muchas desordenes y escandalos, segùn me ha representado este Parroco». Il parroco ebbe anche a riferire lo scandalo di alcune donne rimaste incinte da questi «mori». Per evitare simili disordini si propose di impiegare per l'applicazione dei pavimenti di mosaico gente cristiana e non più degli schiavi.

Per portare i mosaici nelle stanze del Museo lì si doveva tirare sui balconi essendo troppo strette le scale contornate da statue; anche per le sculture più grandi si usava procedere in questo modo.⁷³ Dopo qualche tempo i pavimenti restaurati erano diventati tanti che non bastava più lo spazio disponibile a Portici. Nel 1775 fu deciso di trasportare 36 pavimenti restaurati da Canart al Palazzo di Capodimonte.⁷⁴ Un altro lavoro importante eseguito nell'ambito del Museo ercolanese era lo svolgimento, il deciframento e la trascrizione dei papiri ercolanesi che ebbe luogo prima in una stanza del Museo stesso e poi in una camera attigua del Museo.⁷⁵ Il padre Antonio Piaggio incaricato dal 1753 di questa incombenza, in principio, aveva il suo studio nel Museo stesso, e precisamente nella camera che sta ad angolo verso il giardino di Sant'Antonio.⁷⁶ Per i visitatori era interessante osservare come si svolgevano i papiri con la famosa macchina inventata da lui, ma egli stesso si lamentava spesso del trambusto continuo. In una lettera il suo aiutante, Vincenzo Merli, dà una descrizione molto vivace dell'andirivieni nelle sale del Museo.⁷⁷

Trascorsero molti anni finché Piaggio ed il suo aiutante nel 1767 ottennero una stanza fuori del Museo per poter lavorare tranquillamente.⁷⁸ Sembra che il Paderni non guardasse di buon occhio questo cambiamento e che cercasse di creare delle difficoltà. Tanucci riferisce al re di Spagna: «Per togliere al P. Ant.^o tutte le scuse del suo cessare per sei anni gli aveva assegnata una stanza, ove lavorasse in libertà e senza essere impedito dalla gente, che vada a vedere il Museo, senza che gli sien guasti li lavori della gente di Paderni; ma dice ora, che Paderni tornato non lo lascia passare pel Museo a quella Stanza; Non sono questi due d'accordo, e per unirli perdo in vano il tempo».⁷⁹

Dalle varie descrizioni si capisce che le stanze assegnate ai due si trovavano al primo piano del Palazzo Caramanico vicino alla scala di comunicazione fra questo ed il Palazzo reale. Era questo l'ingresso al loro studio dopo che Paderni aveva chiesto di chiudere la porta che consentiva l'accesso incontrollato alle sale del Museo.⁸⁰ Oltre ai laboratori dei restauratori esisteva anche un laboratorio per trarre calchi di gesso, che evidentemente lavorava soprattutto per il re di Spagna. Winckelmann nel suo «Sendschreiben» riferisce in proposito: «Man hat nun angefangen, von den besten Statuen und Brustbildern ... Gips-Abgüsse zu machen, welche nach Spanien geschickt werden, oder besser zu reden, die Formen zu denselben».⁸¹ Nel 1765 per la prima volta partì una nave con 16 casse contenenti dei

ri» dovevano aiutare pure i restauratori dei marmi, lavoravano in panetteria e come muratori.

⁷³ Il 16 agosto 1760 Paderni rapporta: «Questa mattina si sono tirati [er] uno de balconi di questo R. Museo n.º 4 pezzi de mosaici li quali compongono il specchio di un pavimento sopra al quale situar devo la bella statova del Fauno di metallo ... è d.^a statova al [presen]te faccio tirare anche Essa sopra al Museo. (ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1540/34).

⁷⁴ I documenti relativi a quel trasporto sono pubblicati in: F. STRAZZULLO *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*. Vol. III (Galatina 1977), p. 658.

⁷⁵ I documenti relativi allo svolgimento, deciframento e pubblicazione dei papiri si trovano nei vari saggi uniti nel volume dei «Contributi alla storia della Officina dei papiri ercolanesi» (v. Contributi ...) dove sono approfonditi gli argomenti da noi soltanto accennati.

⁷⁶ Questo risulta chiaramente dalla lettera del Piaggio citata sopra (vedi n. 27).

⁷⁷ «Non mi pare strapazzare il mestier il dover stare a sentirsi intornare continuamente le cervella, non le giornate; ma gli anni, e gli anni successivi, ed intieri, da falegnami, da lustratori, da scarpellini, da fabri, da fabricatori, da mosaicisti, da schiavi, e questi moltissime volte tutti ad un tempo, a segno che non vi è stato ancora nessuno che abbia avuto né tanta pazienza, né tanto coraggio di starmi a sedere un quarto d'ora accanto a vedermi lavorare, benché ne sia stato il più curioso, ed amante». Lettera del 30 luglio 1764, pubblicata da B. IEZZI, *Un collaboratore del Piaggio; Vincenzo Merli*. In: *Contributi* p. 86. — Tanucci in una sua lettera dell'11 gennaio 1763 menziona la «Stanza ove travaglia, o per dir meglio dovrebbe travagliare il p. Ant.^o» (ASN, Archivio Borbone I, 16 fol. 150r).

⁷⁸ Lettera del Piaggio del 3 agosto 1767 (ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario, 1541/106), pubblicata da F. LONGO AURICCHIO - M. CAPASSO, *Nuove accessioni al dossier Piaggio*. In: *Contributi* ... p. 38.

⁷⁹ ASN, Archivio Borbone I, 20 fol. 128r (17 giugno 1766).

⁸⁰ ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario, 1541/106 (lettera del marchese Acciaiuoli al ministro Tanucci con data dell'8 agosto 1767).

⁸¹ *Sendschreiben* p. 94. — ASN, Archivio Borbone I, 16 fol. 28v. (lettera di Tanucci del 7 settembre 1762 al re di Spagna). Sarebbe interessante sapere quali fossero i pezzi scelti per i calchi e

⁷¹ Dopo il 1768 non venivano più applicati pavimenti di mosaico; v. sopra n. 34.

⁷² ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1540/105 (ottobre e novembre 1763). — I «mo-

quanti calchi se ne ricavano dei modelli mandati in Spagna. Non è da escludere che per esempio fra la collezione lasciata dal pittore Mengs all'Accademia S. Fernando a Madrid fossero anche dei calchi di sculture conservate nel Museo di Portici; nell'elenco di quei calchi vengono menzionati pure «bustos y cabezas ... vaciadas aqui» — forse calchi presi dalle forme spedite da Napoli a Madrid. Cfr. STEFFI RÖTTGEN: *Zum Antikenbesitz des Anton Raphael Mengs*. In: *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*. Edd. H. BECK - P. C. BOL - W. PRINZ - H. VON STEUBEN (Berlin 1981), p. 136 n. 33. - Sarebbero da esaminare sotto questo punto di vista le collezioni settecentesche di gessi.

⁸² Il numero delle casse risulta da una lettera di Tanucci al re Carlo III (ASN, Archivio Borbone I, 20 fol. 126r; 2 aprile 1765). — Sulla stessa nave partirono anche Pietro Vanvitelli, figlio dell'architetto, con la moglie Maria Cecilia: STRAZZULLO l. c. (vedi n. 74) p. 204 (lettera di Luigi Vanvitelli del 14 aprile 1765). Lista dei passeggeri: ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1541/50.

⁸³ ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario, 1541/33 v. STRAZZULLO l. c. p. 687s. L'11 aprile 1765 Paderni chiese di essere sostituito da suo figlio Annibale (ASN, l. c. 1541/50). — Paderni coll'andare del tempo riusciva a fare impiegare nel museo anche i figli Alessandro e Pirro.

⁸⁴ *Le Antichità di Ercolano esposte con qualche spiegazione* (Napoli 1757-1792) Voll. I-VIII. — L'«Inventario della Reale Stamperia» contiene una «Nota del Catalogo, e tomi stampati dell'opera di Ercolano, loro numero di copie, loro esito, e loro esistenza». ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1403/226.

⁸⁵ Chr. G. MURR, *Abbildungen der Gemälde und Alterthümer in dem Königlichen Neapolitanischen Museo zu Portici ...* (Augsburg 1777). — *Les Antiquités d'Herculanum ...* (vedi l'elenco delle abbreviazioni s. v. Maréchal).

⁸⁶ *Opere di Ferdinando Galiani*. A cura di F. DIAZ e L. GUERCI (Milano-Napoli 1958) (= *Illuministi Italiani*, vol. VI), p. 855 (lettera del 3 novembre 1760).

⁸⁷ O. A. BAYARDI, *Catalogo degli Antichi Monumenti dissotterrati dalla scoperta città di Ercolano* (Napoli 1755). — Per i singoli volumi delle «Antichità» vedi l'elenco delle abbreviazioni s. v. *BrErc* e *Pd'E*.

⁸⁸ M. MAYLENDER *Storia delle accademie d'Italia*. Vol. II (Bologna 1927), 280-286. G. CASTALDI, *Della R. Accademia Ercolanese dalla sua fondazione sinora, con un cenno biografico de' suoi soci ordinari* (Napoli 1810).

calchi destinati alla Spagna.⁸² Camillo Paderni accompagnò questo trasporto, mentre suo figlio — che a volere del padre avrebbe dovuto accompagnare il trasporto — lo sostituì come custode del Museo.⁸³

Un'altra impresa connessa col Museo era la pubblicazione delle antichità scoperte. Il divieto di far disegni oppure prendere note nel Museo doveva garantire il diritto esclusivo di pubblicazione riservato alla corte reale. Ma i volumi preziosi stampati nella stamperia reale a Napoli non rappresentano una pubblicazione vera e propria, dato che non erano in vendita, ma furono regalati all'aristocrazia europea oppure ad istituzioni e persone scelte.⁸⁴ Soltanto le edizioni francese e tedesca — molto meno preziose — rendevano accessibili i risultati degli scavi ad una cerchia più ampia di interessati.⁸⁵ Quanto erano stimati e desiderati i volumi delle «Antichità d'Ercolano» testimoniano molti documenti del tempo. Ma nessuno caratterizza in modo tanto spiritoso questa caccia al libro come fece l'abate Galiani in una sua lettera al ministro Tanucci: «Mi creda con verità che il più grande castigo di Dio, che possa avere chi sta servendo il Re in paesi esteri, è questo santo libro che non si vende. La molestia è continua ... e se io avessi potuto figurare l'assedio, e la persecuzione così grande e continua non sarei partito da Napoli senza stipulare che mi fosse lecito comprarne. Tutti offriscono pagarlo se si vende. Facciasi coraggio V. E. e tenti un'altra volta questa intrapresa».⁸⁶

Nel 1755 uscì il primo catalogo degli oggetti trovati, dal 1757 in poi seguirono le «Antichità d'Ercolano».⁸⁷ I primi quattro volumi furono dedicati alle pitture antiche come proprietà più preziosa del Museo; nel 1767 fu pubblicato il primo volume dei «Bronzi di Ercolano», dedicato ai busti di bronzo che nel rango delle antichità scoperte occupavano il secondo posto dopo le pitture, essendo oggetti che in altre collezioni o non si trovavano affatto o si trovavano solo in numero molto minore.

Dei testi lunghi ed eruditi che accompagnano le bellissime tavole era responsabile l'Accademia Ercolanese fondata nel 1755 per lo studio e la spiegazione delle antichità ercolanesi.⁸⁸ Ma in genere a compilare i testi era Pasquale Carcani, segretario del ministro Tanucci, che anch'esso scrisse alcune spiegazioni erudite.⁸⁹ Le lettere iniziali sono opera di Luigi Vanvitelli il quale propose anche una classificazione — sorprendentemente semplice — delle pitture: «tre classi: ottime, buone e inferiori».⁹⁰

Le pitture venivano disegnate *in situ* insieme con il loro contesto originale⁹¹ oppu-

⁸⁹ Sul Carcani: A. MONDOLFI, *Un autografo di Bernardo Tanucci alla Biblioteca del Conservatorio di Musica «S. Pietro a Maiella»*. In: «Napoli. Rivista Municipale», Anno 77, Serie 11, 7-8, Luglio-Agosto 1951. — ASN, Archivio Borbone I, 21 fol. 96r (lettera di Tanucci a Carlo III del 6 maggio 1766). — C. FINZI, *Un ministro «archeologo»: gli scavi di Ercolano nell'epistolario di Bernardo Tanucci*. In: *Pompei 79. XIX centenario* (= supplemento al n.º 15 di *Antiqua*, ottobre-dicembre 1979, anno IV), pp. 155-160.

⁹⁰ STRAZZULLO l. c. vol. I, p. 577 (lettera del 14 agosto 1756, sulle iniziali e sui finali); l. c. vol. II, p. 131 (lettera del 31 ottobre 1757, sulla classificazione delle pitture). — Colpisce lo scarso interesse di Luigi Vanvitelli per gli scavi ed il Mu-

seo; sebbene venisse a Portici quasi ogni settimana, non scrive quasi mai sulle antichità; alle «Pitture d'Ercolano» accenna almeno alcune volte (STRAZZULLO l. c. vol. II, p. 200. 370).

⁹¹ A. ALLROGGEN-BEDEL, *Die Malereien aus dem Haus Insula occidentalis*, 10. In: «Cronache Pompeiane» 2 (1976), p. 144 s.n. 2. EAD., *Die Wandmalereien aus der Villa in Campo Varano* (Castellammare di Stabia). In: «MDAI(R)» 84 (1977), 59 n. 57. — Nel tempio d'Iside a Pompei gli scavatori proseguivano solo quando Giovanni Casanova aveva finito di disegnare la parte superiore della parete, disegnando e scavando così dall'alto in basso (ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1541/60; lettera del La Vega al ministro Tanucci dell'11 maggio 1765).

re a Portici dopo essere state staccate dai muri. Il momento nel quale si faceva incidere il disegno dipendeva dal momento previsto per la pubblicazione: le pitture più belle si cercava di pubblicarle il più presto possibile, mentre altre venivano pubblicate solo dopo molti anni o mai.⁹²

Gli studi dei disegnatori, e molto probabilmente anche degli incisori, si trovavano nel Palazzo superiore di fronte al Museo delle pitture (numero 12 sulla pianta del Palazzo reale, Fig. 4). Qui si disegnavano le pitture prima di esporle nel Museo. Per rendere uniformi le riproduzioni di pitture staccate dallo stesso complesso decorativo, le si faceva disegnare da un unico disegnatore, ed anche le incisioni dovevano essere eseguite da un unico incisore.⁹³ Ovviamente si era consci dell'importanza dei *pendants* e del contesto originale. I disegnatori e gli incisori venivano retribuiti secondo il grado di difficoltà richiesto dal loro lavoro. Insieme coll'ordine di disegnare una pittura si dava una descrizione molto dettagliata per giustificare il prezzo stabilito.⁹⁴ Ma c'erano anche differenze di retribuzione dipendenti dalle capacità dei singoli disegnatori ed incisori: più essi erano stimati, più venivano pagati. La loro condizione economica era molto precaria essendo il lavoro niente affatto regolare. Sintomatica la lettera dell'incisore Filippo Morghen che ammette di essere pagato tanto bene da suscitare l'invidia dei colleghi, ma che ciò nonostante si lamenta dei lunghi intervalli fra un lavoro e l'altro.⁹⁵ Un altro incisore si lamenta di non aver ricevuto nessun lavoro durante undici anni se non qualche «finale» mal pagato.⁹⁶

Per ricostruire l'esposizione originaria delle antichità nel Museo disponiamo di varie fonti come le descrizioni dei visitatori del Museo, l'elenco delle casse trasportate a Palermo (completato da un elenco delle sale dalle quali venivano prelevati gli oggetti nelle singole casse) e due piante, una del museo delle pitture ed una del Museo Ercolanese stesso, disegnate ed incise da Francesco Piranesi.

Come dimostra il confronto della pianta del Piranesi (Fig. 7) con quella moderna (Fig. 6) l'edificio stesso subì solo poche modifiche. Per consentire un ampliamento del primo piano furono aggiunti tre pilastri massicci nel cortile e venne aggiunto al primo piano una specie di balcone dal quale si accede alle camere dell'ala nord-est, usando le alte finestre come porte d'ingresso. Alcune porte intermedie fra le stanze vennero murate, altre sono nuove, le pareti moderne di tramezzo sono abbastanza sottili a confronto di quelle vecchie.

Nella stanza indicata sulla pianta del Piranesi col numero 114 (Fig. 7) fu tolta la parete nordorientale, rappresentata anche sulla pianta di una parte dell'edificio, che è custodita nell'Archivio di Stato di Napoli (Fig. 10). Ma come si può osservare oggi, questo muro deve essere stato inserito solo in un secondo momento perché la grande volta a botte, sicuramente appartenente alla fase originaria dell'edificio, copre tutta la sala senza che ci sia un'interruzione. Qui sarà stata inserita la famosa cucina per la quale ovviamente fu creato un piccolo vano appartato nell'angolo della sala.⁹⁷

Le altre differenze fra la pianta moderna e quella del Piranesi si spiegano tenendo presenti le restrizioni alle quali erano soggetti i visitatori del Museo al tempo in cui fu redatta la pianta che porta la data 1770. Le «Antiquités de la Grande Grèce», le quali contengono nel secondo volume le due piante del Museo, furono edite da Francesco Piranesi negli anni 1804-1807 a Parigi.⁹⁸ Francesco Piranesi si serviva

⁹³ Paderni il 5 luglio 1760 scrive a Tanucci: «... questa mattina è dato al Delineatore Vanni due pezzi di Pitture rinvenute al rapillo, una il dì 17, l'altra il 14 Mag.^o, quali sono due tondi con due mezzi Busti, cioè una Donna che tiene le tavolette Pugillarie è stile, è l'altro tiene un volume, terminate che il d.^o averà questi, darò al med.^o le altre Pitture levate dall'istessa pareti, accio d.^{ti} disegni venghino tutti di uno stesso carattere». (ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1540/29) — Per le pitture descritte dal Paderni: A. ALLROGGEN-BEDEL, *Herkunft und ursprünglicher Dekorationszusammenhang einiger in Essen ausgestelltter Fragmente von Wandmalereien*. In: *Neue Forschungen in Pompeji*, Edd. von B. ANDRAE e H. KYRIELEIS (Recklinghausen 1975), p. 118f. Salvo i due frammenti del fregio disegnati da Giovanni Morghen, tutti gli altri furono disegnati dal Vanni, ma incisi da vari incisori (Alloja, Nelli, Campana, Filippo Morghen).

⁹⁴ A proposito delle due incisioni Pd'E IV tav. 54-55 si sottolinea che contenevano solo figure e perciò dovevano essere pagate di più rispetto al frammento più grande (Pd'E IV Tav. 53). Si propone inoltre di dare i tre disegni fatti dal Vanni a un solo incisore. Ma non si accettava né questa proposta né il prezzo; Giovanni Aloja ottenne invece dei 160 ducati richiesti solo 75 ducati per l'incisione dei due disegni (ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1540/74).

⁹⁵ ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1540/91 (lettera del 10 settembre 1763). Morghen si riferisce a una sua petizione presentata il 15 giugno 1763 insieme con l'«impegnoso rame di tre freggi in campo nero» (Pd'E IV Tav. 45), sottolineando di aver ricevuto durante quattro mesi soltanto un incarico per 40 ducati. «Non manca con tutto ciò chi dice ch'io guadagni troppo, se ciò può dirsi a chi con tanta sollecitudine si distingue dal volgo, ...».

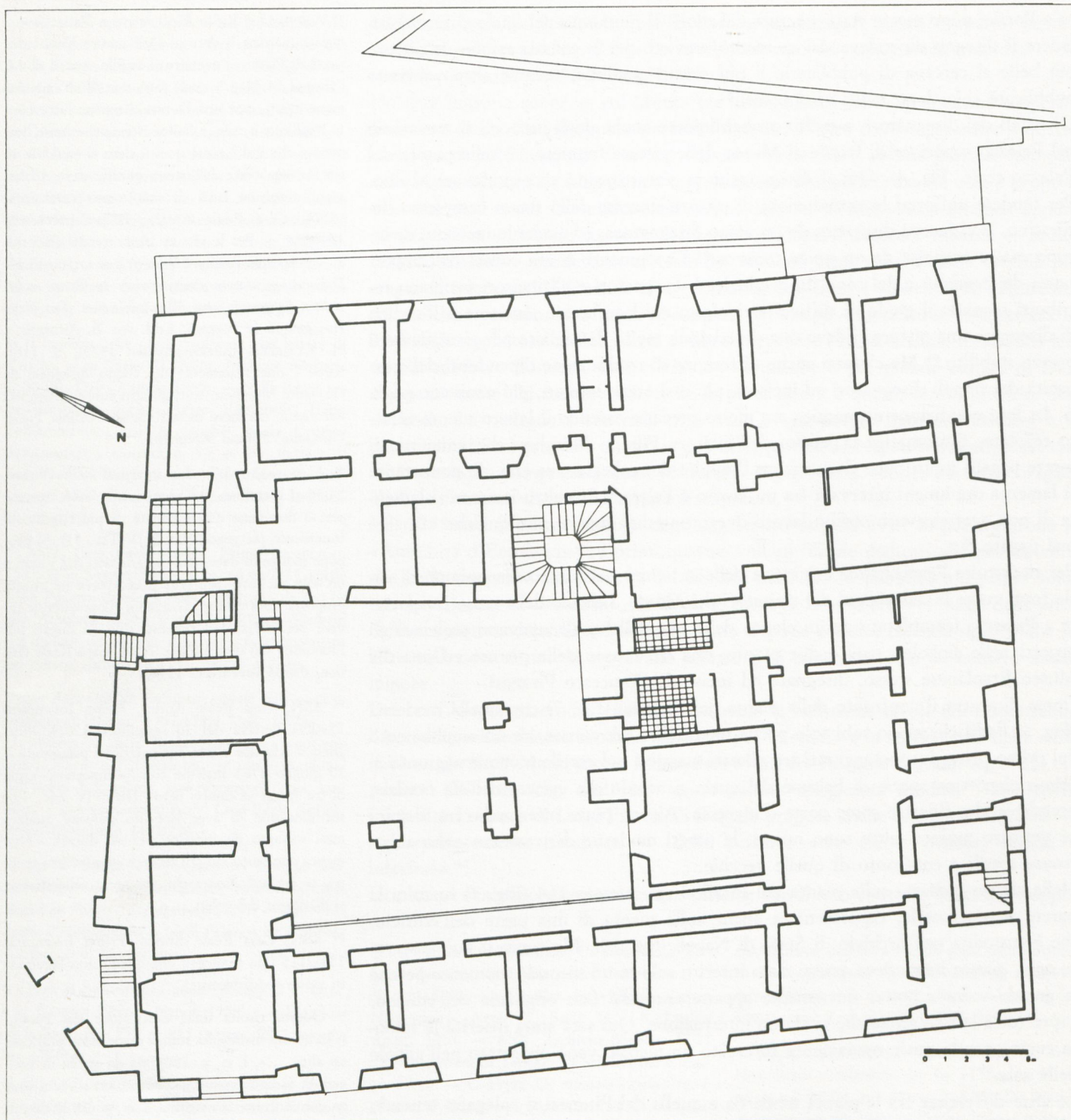
⁹⁶ ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1541/115 (ma si diceva che quello non lavorasse in modo soddisfacente).

⁹⁷ Questo risulta dalla descrizione del Paolini («In questa medesima stanza erane stata praticata un'altra, ...», l. c., p. 280), sia da quella di Fougereux («dans un retranchement on a réuni tout ce qui concerne la cuisine», l. c., p. 5); la descrizione del Winckelmann lascia supporre che il vano sia stato più basso delle altre stanze (*Sendschreiben* p. 92: «Gewölbe nach Art einer Küche gebaut»). — Vedi sotto.

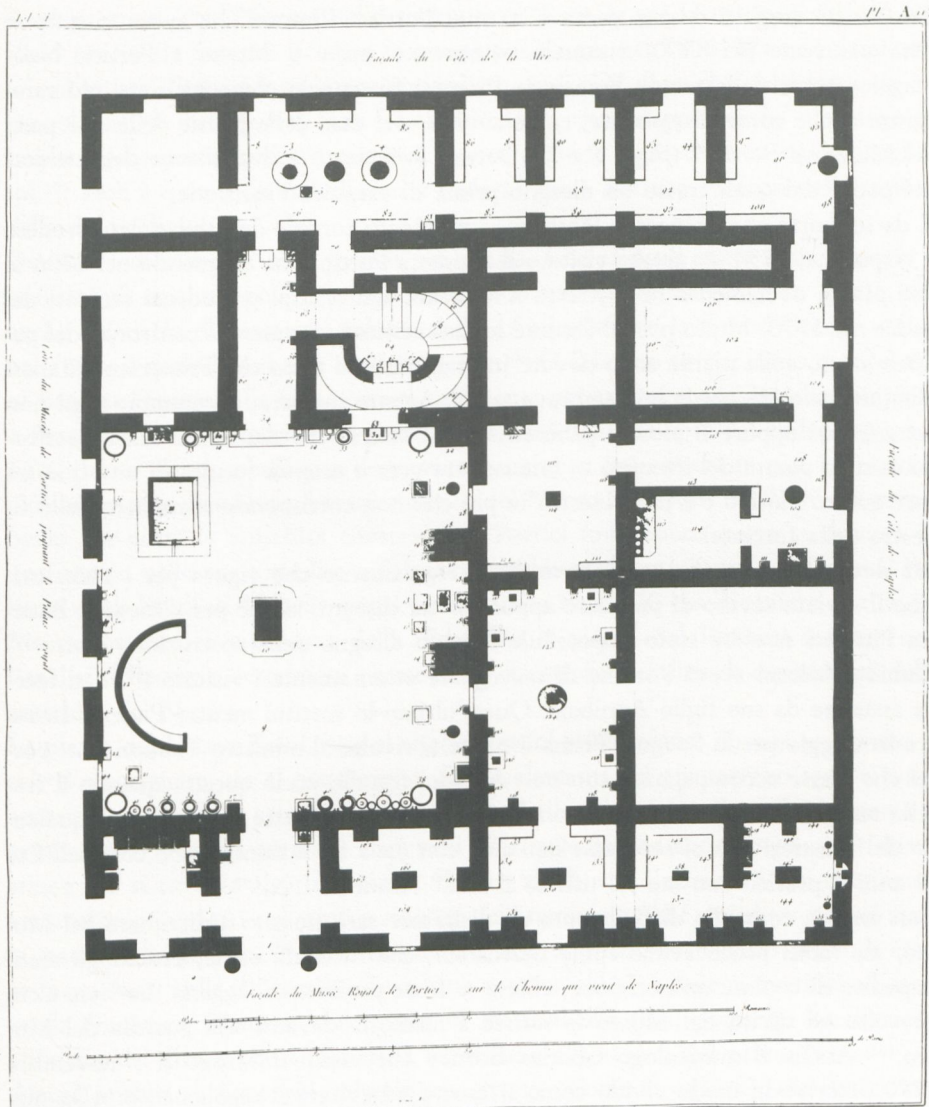
⁹⁸ Giovanni Battista e Francesco Piranesi. *Calcografia Nazionale* 1967-68. Roma [1967], 42. 47. — Il titolo completo (citato secondo il catalogo della Calcografia Nazionale a Roma): *Le Antichità*

⁹² Le bellissime pitture trovate a Stabia nel 1760 furono pubblicate quasi tutte già nel terzo volume uscito nel 1762. Il 5 aprile 1763 Tanucci ri-

ferisce al re di Spagna di avere chiesto al Paderni un catalogo delle pitture non ancora disegnate (ASN, Archivio Borbone I, 18 fol. 37).



6 - Palazzo Caramanico, piano nobile (Istituto di Economia Agraria e Centro Specializzazione). Pianta di Livio Pignalosa



7 - Il Museo Ercolanese nel Palazzo Caramanico. Pianta di Francesco Piranesi

della Magna Grecia, incise da Francesco Piranesi dai disegni di G. B. Piranesi. Parte III (= Tomo Ventesimesimo). Contenant les usages civils, militaires et religieux; le plan général du Muséum de Portici, dans lequel sont indiqués les armoires qui renferment des objets trouvés dans les fouilles de Pompeia, de Herculaneum et de la Stabia, le tout accompagné de detail relatifs aux Arts utiles de tous genres; un second plan contenant les Peintures à fresque, trouvées dans les mêmes fouilles, avec leur description détaillées et des recherches sur la beauté de cet art.

⁹⁹ Le due incisioni (Firmin Diderot numeri 1148 e 1149) sono firmate «Dessiné et Gravé par F. Piranesi L'an. 1806». Che Francesco sia stato l'autore dei disegni del 1770 è da escludere essendo lui troppo giovane.

¹⁰⁰ «Es ist hier kaum erlaubt, einen Gegenstand lange genug anzusehen, geschweige einen Bleistift blicken zu lassen». Così racconta Traugott Weinlig dopo la sua visita del Museo nel 1768. J. H. EIBL, in: «Mozart-Jahrbuch» 1965/66 (v.n. 6), p. 116. — Molto simile anche la descrizione del Goethe: «Doch war uns irgendetwas aufzuzeichnen nicht erlaubt. ... In der Hoffnung, wiederzukehren, folgten wir den Vorzeigenden von Zimmer zu Zimmer und haschten, wie es der Moment erlaubte, Ergötzung und Belehrungsweg so gut es sich schicken wollte». *Italienische Reise* 212 (18 marzo 1787). — Il Comte de Caylus si lamenta che la visita del Museo venisse trattata come un affare di stato. *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*. Vol. III, Paris 1759, p. 143. — Per il divieto di scrivere e di disegnare: *Pompei e gli architetti francesi*, l. c. (vedi n. 51) p. 9 s.

¹⁰¹ Sul permesso rilasciato a due religiosi di visitare il Museo insieme con i loro segretari c'è scritto: «D. Camillo Paderni les haga veer al Real Museo usando la debida circunspección» (ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario, 1541/121; 13 ottobre 1767).

¹⁰² ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1541/50 (lettera dell'11 aprile 1765).

¹⁰³ Jacob Jonas Björnstaßs *Briefe auf seinen ausländischen Reisen an den königlichen Bibliothekar C. C. Gjörwell in Stockholm*. Aus dem Schwedischen übersetzt von Just Ernst GROSKURD. 2^a ediz., vol. II (Leipzig - Rostock 1780), p. 297 (lettera del 10 agosto 1771): «Ich sagte: aber es ist doch nicht verboten, sie zu lesen? und las hierauf den Inhalt verschiedene Male über. Als ich herausgekommen war, schrieb ichs aus dem Gedächtnisse im Angesichte der Wache auf, welche sagte, dass man dieses nicht verhindern könne, so weit gingen die Befehle nicht».

dei disegni eseguiti da suo padre Giovanni Battista Piranesi che aveva visitato le città vesuviane nel 1770, visitando ovviamente anche il Museo a Portici. Nella maggior parte delle tavole Francesco Piranesi firma solo come incisore, più raramente anche come disegnatore, come avviene nel caso delle piante delle due parti del Museo di Portici⁹⁹ (Figg. 5 e 7). Doveva aver avuto a disposizione degli schizzi del padre dai quali trasse un disegno prima di eseguire l'incisione.

È da supporre che Francesco Piranesi — nominato console dell'ambasciata svedese a Napoli nel 1794 — avesse visitato il Museo a Portici, ma eseguendo nel 1806 le due piante ovviamente fu costretto a ricorrere agli schizzi precedenti eseguiti dal padre nel 1770. Molto probabilmente le imprecisioni rilevate dal confronto del palazzo stesso colla pianta sono dovute in gran parte al fatto che Francesco Piranesi eliminò tutto ciò che a lui sembrava strano oppure inesatto, ad esempio vani non rettangolari oppure il piccolo gabinetto fra le stanze che danno sul mare, trasformato sulla pianta del Piranesi in una camera vera e propria fornita di una finestra (per questo motivo c'è una finestra in più che non corrisponde al numero delle finestre della facciata).

Ma deve essere tenuto presente anche il regolamento che vigeva per i visitatori, cioè il divieto severo di prendere appunti o far disegni, sicché per Giovanni Battista Piranesi sarebbe stato impossibile fare un disegno della costruzione esatto.¹⁰⁰ Camillo Paderni aveva l'ordine di sorvegliare attentamente i visitatori¹⁰¹ e si faceva assistere da suo figlio Annibale. Quest'ultimo lo sostituì mentre Paderni stesso era in viaggio per la Spagna. Prima il padre si rivolse al ministro Tanucci: «... vorrei che stasse accompagnato con uno dei suoi fratelli, acciò questo, quando il fratello maggiore stasse impiegato con forastieri, L'altro girasse attorno acciò qualcuno de forastieri non si separasse dall'altri con mala intenzione, come così dell'Età di anni 6 praticò con me tal ufficio il sud.^o Annibale ...».¹⁰²

Con un tale controllo difficilmente un visitatore sarà riuscito a disegnare nel Museo, ma molti procedevano come Björnstaß, che racconta come, essendogli stato impedito di copiare un'iscrizione, chiese se fosse proibito di leggerla. La lesse alcune volte ed uscito dal Museo la scrisse a memoria davanti alla guardia del Museo.¹⁰³ Anche il musicologo Charles Burney che visitò il Museo il 3 novembre 1770 descrive in modo vivido come si faceva ad evitare il regolamento: «Da niemand in dem Museo eine Bleyfeder brauchen darf, war Herr Robertson, ein geschickter junger Künstler von unserer Gesellschaft, so gütig, als wir mit den übrigen, die das Museum besehen hatten, in das Wirtshaus, wo wir speiseten, zurückgekommen waren, aus den Gedächtnisse eine Zeichnung dieser Instrumente auf meine Schreibtäfel zu machen, welche die ganze Gesellschaft, die aus sieben Personen bestand, sehr richtig fand».¹⁰⁴

¹⁰⁴ CH. BURNEY, *Tagebuch einer Musikalischen Reise durch Frankreich und Italien, welche er unternommen hat, um zu einer allgemeinen Geschichte der Musik Materialien zu sammeln*. Aus dem Englischen übersetzt von C. D. Ebeling. Hamburg 1772 (= Documenta Musicologica 1. Reihe Bd. XIX, Kassel-Basel-London-New York 1959), p. 249. — Sono disegnate a memoria tutte le illustrazioni in: COCHIN ET BELLICARD, *Observations sur les Antiquités d'Herculaneum*. 1^a ed. (Paris 1754). Vedi *Civiltà del '700*, vol. II p. 60 Fig. 1,

p. 62. Il Mengs sarebbe stato l'unico ad essere riuscito a disegnare nel Museo un piccolo ritratto di Demostene riprodotto nell'ultima pagina del *Sendzschreiben* di Winckelmann, che riferisce: «Mengs zeichnete mir dasselbe versthohlen, da er die Bequemlichkeit dazu fand» (Winckelmann, *Briefe* II, p. 265). Ma nemmeno Mengs sembra abbia lavorato con molta comodità perchè sposta erroneamente l'iscrizione col nome del filosofo dal busto stesso allo zoccolo.

Sembra strano che Piranesi nello stesso anno fosse in grado di disegnare schizzi tanto precisi da poterne ricavare la pianta pubblicata nel 1806. Ma può darsi che Giambattista Piranesi fosse meno sorvegliato degli altri dopo che ebbe fatto amicizia col custode del Museo, Don Camillo Paderni, come sappiamo dal suo biografo Legrand (che però riporta il nome di questo custode o direttore in modo sbagliato).¹⁰⁵ Non è quindi da escludere che Paderni abbia assistito Piranesi nella stesura della didascalia.

Questa didascalia però non fu mai pubblicata. Che ci deve essere stato almeno il progetto di una tale pubblicazione risulta non solo dai numeretti sulle piante, ma anche dal titolo del secondo volume delle «Antiquités de la Grand-Grèce» uscito nel 1807, il quale l'annuncia esplicitamente.¹⁰⁶ O il lavoro preparatorio di Giovanni Battista Piranesi alla fine non era sufficiente per trarne una didascalia completa o Francesco Piranesi non fu in grado di far concordare le note del padre prese nel 1770 con la pianta modificata dopo avervi aggiunto una camera in più. La ragione più importante sarà stato il trasferimento del Museo a Napoli: nel 1807 era ormai ovvio che tutte le antichità conservate a Portici (una buona parte si trovava in quel tempo nelle casse spedite a Palermo) avrebbero dovuto essere trasferite al Palazzo degli Studi di Napoli; ormai la didascalia del 1770 era diventata inutile.¹⁰⁷ Ma nonostante la mancanza della didascalia la pianta del Piranesi insieme con l'analisi delle varie descrizioni permette di ricostruire l'ordine di esposizione delle antichità nel Museo.

La pianta del Museo Ercolanese si riferisce sia al primo piano, dove si trovavano le sale d'esposizione, sia al pianterreno. Come elementi del pianterreno sono rappresentati l'accesso dalla strada, il vestibolo, il cortile, l'ingresso alla scala che porta al primo piano, mentre tutti gli altri vani dati sulla pianta appartengono al Museo stesso che si trovava al primo piano. Bensì è dubbio se i numeri 5-7 si riferiscano veramente ad oggetti nel vano a sinistra dell'ingresso perché qui deve esserci stata la stanza della guardia,¹⁰⁸ dove certamente non saranno stati oggetti degni di essere menzionati nella didascalia. Per questo sembra più probabile si tratti di un errore di Francesco Piranesi, che invece di metterli alla fine, potrebbe averli messi all'inizio del giro e che i numeri si riferiscano alla stanza del primo piano.

Alcuni numeri tornano più volte in una stanza. Come si capisce dalle descrizioni dei visitatori, qui si tratta di *pendants*, oggetti dello stesso genere che dovevano essere descritti sotto un solo numero della didascalia.¹⁰⁹ Gli armadi sono contrassegnati con un numero solo. I numeri che non si riferiscono alle basi o cose del genere, ben riconoscibili nella pianta, come per esempio i numeri 72, 84, 88 o 92, si riferiscono ovviamente ai pavimenti antichi. I numeri sulle soglie sembrano contrassegnare mosaici antichi inseriti lì oppure iscrizioni poste sopra le porte.¹¹⁰

Le informazioni più precise sulle condizioni del Museo nel 1798, anno del suo scioglimento, ci forniscono i due documenti già citati, cioè l'elenco delle casse trasportate a Palermo e l'elenco dei vani dai quali proveniva il contenuto delle casse.¹¹¹ Non è che da questi elenchi risulti un inventario completo delle singole stanze del Museo, ma è da supporre che fossero tolte tutte le antichità ritenute importanti — se erano trasportabili. Dai documenti superstiti purtroppo non risulta però da quali vani furono tolti gli oggetti nelle dodici casse trasportate a Palermo nel 1806.

La disposizione degli oggetti nelle diciotto sale del primo piano del Palazzo Caramanico corrisponde abbastanza bene con la descrizione di Francesco Sacco pubblicata nel suo «Dizionario ... del Regno di Napoli» uscito negli anni 1795-96.¹¹² An-

¹⁰⁵ G. EROUART - M. MOSSER, *A propos de la «Notice historique sur la vie e les ouvrages de J.-B. Piranesi»: origine et fortune d'une biographie*. In: *Piranese et les Français. Colloque tenu à la Villa Medici 12-14 Mai 1976* (Roma 1978), p. 224. — Il testo originario di J. G. Legrand dice: «il eut bientôt fait amitié avec Carle Maderne gardien de ce museum, qui commençait alors les fouilles d'Herculanum». G. Erouart e M. Mosser osservano giustamente che deve trattarsi di Camillo Paderni. — Per la data della prima visita di G. B. Piranesi a Napoli v.: A. ALLROGGEN-BEDEL, *Piranesi e l'archeologia nel reame di Napoli*. In: *Piranesi e la cultura antiquaria del settecento*. Colloquio internazionale, Roma, 1979 (in stampa).

¹⁰⁶ Vedi sopra n. 98.

¹⁰⁷ Nel 1807 il museo era quasi del tutto sgomberato, erano rimaste solo le pitture, trasferite però dal museo delle pitture riportato sulla pianta del Piranesi al pianterreno del Palazzo Caramanico.

¹⁰⁸ *Sendschreiben* p. 91.

¹⁰⁹ Sono indicati col numero 120 i due lottatori di bronzo, col numero 162 i due daini, pure di bronzo, col numero 126 le dodici colonne di alabastro e verde antico.

¹¹⁰ I due numeri 54 e 63 si riferiscono sicuramente ad iscrizioni, come pure i numeri 28-29 e 45-50 che devono indicare iscrizioni incastrate nei muri del cortile.

¹¹¹ Vedi sopra n. 39.

¹¹² Sacco pp. 126-136.

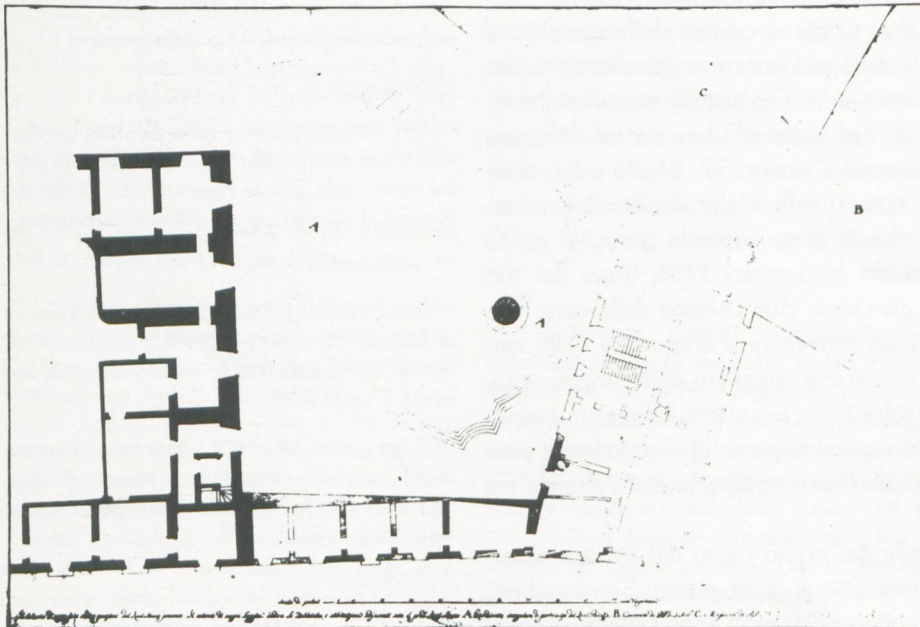


8 - Cortile del Palazzo Reale (fot. aut.)



9 - Scala del palazzo superiore (fot. aut.)

10 - Pianta dell'ala nord del Museo Ercolanese (ASN, Piante e Disegni, Cartella X, n.º 30)



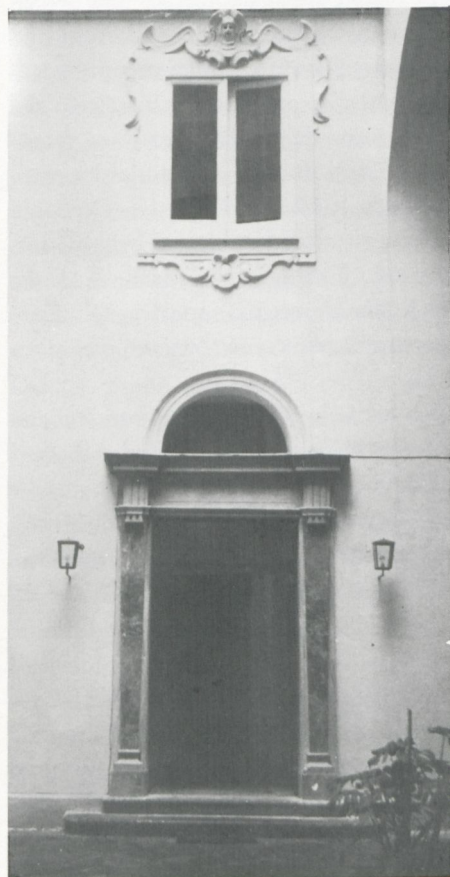
11 - Il cancello all'ingresso del cortile (fot. V. Kockel)



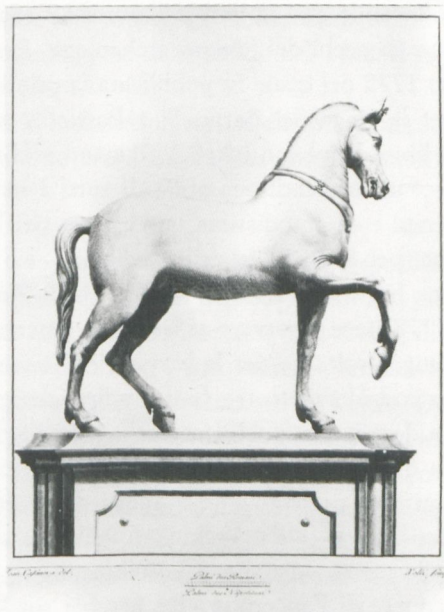


13 - Mobili e suppellettili esposti nel museo (da: Saint-Non, Voyage pittoresque ou descriptions des royaumes de Naples et de Sicile. Vol. II, Paris 1782, 44 Tav. 3)

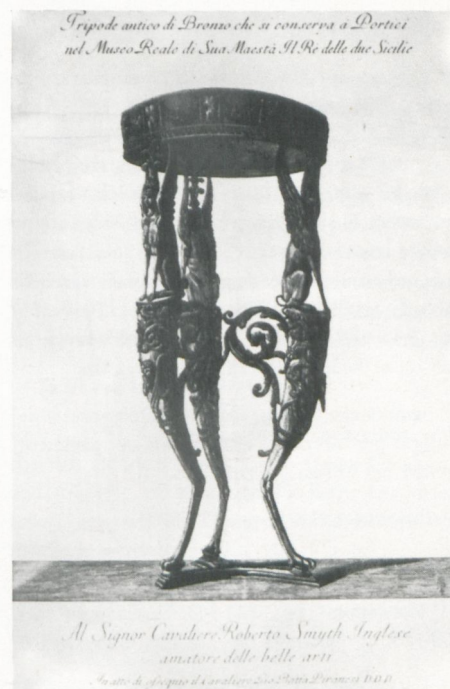
12 - Ingresso al museo (fot. aut.)



14 - Il Cavallo di bronzo dalla quadriga di Ercolano (da BrErc II Tav. 67)



15 - Tripode dal Tempio d'Iside a Pompei. Incisione di Giovanni Battista Piranesi



che Roberto Paolini descrive una situazione simile del Museo; la sua descrizione fu stesa dopo il 1798 e pubblicata solo nel 1812 dopo la morte del Paolini.¹¹³ Il fatto che menziona solo diciassette stanze deriva dall'omissione del «Gabinetto segreto» nel quale erano riuniti gli oggetti ritenuti osceni. Le altre differenze sono dovute ad errori.

Dal 1770, quando Piranesi disegnò le sue piante, il Museo s'era allargato parecchio. Dovendo anche tener conto di cambiamenti della disposizione, le realtà ricostruite dai documenti del 1796-1798 non possono essere confrontate con le piante del Piranesi senza addurre descrizioni precedenti. Questo soprattutto perché la fase del 1798 fu quella finale del Museo, ma non necessariamente anche quella ideata come concetto definitivo. È da tenersi presente pure il trasferimento progettato del Museo che non ne avrà impedito l'allargamento, ma forse l'ideazione e la realizzazione di un vero e proprio concetto museografico.¹¹⁴ Essendo il Museo mai «finito» anche le disposizioni solo temporanee degli oggetti sono da considerare come testimonianze per il concetto dell'esposizione, concetto che possibilmente stava anche trasformandosi con l'andare del tempo.

L'analisi delle varie descrizioni deve tener conto di imprecisioni e confusioni causate dal già citato regolamento severo del Museo. In caso di contraddizioni è da esaminare se si tratta di errori di questo genere oppure di cambiamenti nel Museo. È da prendere in considerazione anche la data delle fonti utilizzate.

La descrizione più accurata di un giro del Museo ci dà Johann Bernoulli nella sua opera intitolata «Zusätze zu den neuesten Nachrichten von Italien nach der in Herrn D. J. J. Volkmanns historisch-kritischen Nachrichten aufgenommenen Ordnung» pubblicata nel 1778.¹¹⁵ Già nel 1775 Bernoulli aveva pubblicato una descrizione del Museo nella rivista «Neue Bibliothek der Schönen Wissenschaften und Freyen Künste».¹¹⁶ Unica distinzione fra le due descrizioni è l'ampiezza più grande di quella del 1778 che contiene anche particolari per i quali nell'articolo del 1775 ovviamente mancava lo spazio. La pubblicazione del 1778 aveva come intento principale di richiamare l'attenzione dei viaggiatori eruditi sulle antichità menzionate nelle opere del Winckelmann. Descrivendo il Museo di Portici, Bernoulli cita tutti i passi dell'opera di Winckelmann che si riferiscono a singoli oggetti, sottolineando così la loro importanza e condizionando il visitatore a vedere il Museo con gli occhi del famoso archeologo. Essendo le due descrizioni quasi uguali, l'anno 1775 nel quale fu pubblicata la prima è da considerare come *terminus ante quem* per la visita del Bernoulli a Portici.

Il libro di Johann Jakob Volkmann, «Historisch-kritische Nachrichten von Italien» — manuale indispensabile di tutti i tedeschi che viaggiavano per l'Italia in quei tempi e di grandissima importanza per l'idea dell'Italia formatasi in Germania — uscì nel 1770-71 in prima edizione, nel 1777-78 in seconda edizione, sempre con una breve descrizione del Museo di Portici.¹¹⁷ Nella seconda edizione Volkmann (1778) fece osservare ai lettori la descrizione del Bernoulli, dalla quale la sua si distingue soltanto per la brevità.¹¹⁸ La seconda edizione del Volkmann quindi non è da considerare come fonte indipendente.

La descrizione pubblicata nella prima edizione del Volkmann (1771) però differisce da quella del Bernoulli: mentre la descrizione delle prime sei stanze corrisponde piuttosto precisamente a quella del Bernoulli, le seguenti due stanze descritte dal Bernoulli — e dal Volkmann nella sua seconda edizione — non sono identificabili nella prima edizione del Volkmann.

L'opera di Fougereux «Recherches sur les ruines d'Herculanum» uscì nel 1770, ma

¹¹³ PAOLINI, pp. 273-285. — La data della stesura risulta dalla menzione dei fatti del 1798 (l. c. 273). Paolini omette il famoso fauno dormiente; ovviamente quello era ancora in restauro quando il Paolini visitò il Museo. Purtroppo non sappiamo ancora quando il fauno tornò al Museo dopo esserne stato tolto nel 1776. Nel 1796 il Sacco lo vide nella quattordicesima stanza, dalla quale fu tolto di nuovo nel 1798 (Sacco p. 133). Paolini non menziona neanche la tomba di Mammia, rispedita a Pompei nel 1785 (vedi n. 137).

¹¹⁴ Sembra che bastasse qualche parola sentita dal Paderni per bloccare l'applicazione dei pavimenti antichi nel Museo già nel 1768.

¹¹⁵ BERNOULLI (1778) pp. 153-270.

¹¹⁶ BERNOULLI (1775) pp. 77-87.

¹¹⁷ VOLKMANN¹ pp. 278-303. VOLKMANN² pp. 309-325.

¹¹⁸ VOLKMANN² pp. 309.

si riferisce ad un viaggio terminato nel 1763 come osserva l'autore.¹¹⁹ Perciò le differenze fra le descrizioni del Fougereux e quelle di Volkmann e di Bernoulli possono risultare da cambiamenti nel Museo stesso.

La descrizione del Maréchal fu pubblicata nell'opera sulle «Antiquités d'Herculanum» nel 1780.¹²⁰ Ma nonostante questa data, che farebbe pensare ad una descrizione degli anni settanta, Maréchal descrive la stessa fase del Museo come Fougereux; o Maréchal usava il libro del Fougereux senza citarlo oppure visitò il Museo intorno al 1763.¹²¹

Sia Fougereux che Maréchal descrivono complessivamente dodici stanze. Le descrizioni delle prime sei corrispondono abbastanza bene a quelle date dal Bernoulli e da Volkmann, mentre la numerazione delle stanze seguenti differisce perché Bernoulli — e in conseguenza anche Volkmann — nominano la cucina appartata dalla sesta stanza come vano numero 7, mentre Fougereux e Maréchal chiamano solo la stanza successiva «septième salle» senza dare un numero alla cucina.

Anche le descrizioni delle sale seguenti corrispondono fino a quella dell'undicesima — che sarebbe la dodicesima di Bernoulli e Volkmann — dopo la quale Fougereux e Maréchal descrivono solo una che corrisponde alla quattordicesima del Bernoulli, mentre la tredicesima del Bernoulli manca in Fougereux e Maréchal.

Anche le descrizioni date da Winckelmann nel suo «Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen»¹²² corrispondono abbastanza bene per quel che riguarda le prime sei sale, per le altre ci sono delle incongruenze. Ma è da tenersi presente anche il fatto che Winckelmann scrisse il suo «Sendschreiben» durante la sua villeggiatura a Castelgandolfo nel 1762 senza avere appunti precisi a disposizione.¹²³ Winckelmann enumera nove stanze non contando la cucina come un vano separato, per continuare poi: «Die übrigen Zimmer sind noch nicht zu besondern Dingen bestimmet».¹²⁴ Ovviamente nel 1762, quando Winckelmann visitò il Museo, le altre stanze erano ancora in corso di allestimento.

Un elenco con la data 13 novembre 1762 firmato da Giuseppe Canart contiene le «statue e generi antichi di marmo, inventariati secondo si trovano presentemente»¹²⁵ e corrisponde abbastanza bene alla descrizione del Winckelmann. Soltanto che Canart menziona già dieci stanze; ovviamente durante l'anno 1762 si era fatto un notevole progresso essendo questo aspetto del Museo già abbastanza vicino a quello descritto da Fougereux e Maréchal. Gran parte delle statue nel 1762 si trovava ancora nei laboratori dei restauratori.

Dal suo primo soggiorno a Portici nel 1758 Winckelmann scrisse che erano allestite soltanto cinque stanze, ma dice anche, che ve n'era ancora una grande quantità per adornare le altre.¹²⁶

Per dare un'idea delle sale del Museo, del loro allestimento e della loro disposizione descriveremo nelle pagine seguenti una specie di giro del Museo, ricostruito dalle varie descrizioni sopra discusse. Dato che i visitatori si interessavano a cose differenti oppure non sempre furono fatti vedere loro tutti i ritrovamenti, le loro descrizioni riflettono sempre un'impressione personale completandosi l'un l'altra. Dato che in genere menzionano soltanto in quale stanza si trovavano gli oggetti senza accennare alla loro disposizione, la pianta del Piranesi e la descrizione quasi contemporanea del Bernoulli sono le fonti più importanti per la disposizione degli oggetti nelle sale.

Sembra strano il fatto che nessuno dei visitatori abbia descritto gli armadi nei quali erano custoditi i pezzi piccoli oppure molto preziosi. Dal solo fatto che — fra

¹¹⁹ FOUGEROUX pp. 87-128.

¹²⁰ MARÉCHAL pp. 2-7.

¹²¹ FOUGEROUX XII. — Maréchal parla di sette volumi editi dall'Accademia Ercolanese; incluso il «Catalogo» uscito nel 1755 (v. n. 87) il secondo volume dei «Bronzi» (*BrErc*) uscito nel 1771 è il settimo delle «Antichità». Il successivo ad uscire fu il quinto delle «Pitture» (*Pd'E*) nel 1775. Anche il fatto che Maréchal chiama «Secrétaire d'État» il ministro Tanucci, che s'era dimesso nel 1776, lascia supporre che il testo del Maréchal sia stato steso nella prima metà degli anni settanta.

¹²² *Sendschreiben* pp. 90-94.

¹²³ I. c. p. 94: «... aus diesem Sendschreiben, welches ich auf dem Lande ..., zu Castel Gandolfo, und folglich entfernt von Büchern, entworfen habe, kann mit der Zeit eine ausführlichere Abhandlung werden ...».

¹²⁴ *Sendschreiben* p. 93.

¹²⁵ *Documenti inediti* ... p. 128-134.

¹²⁶ WINCKELMANN, *Briefe* I p. 362.

¹²⁷ Da una lettera del Tanucci al re di Spagna risulta che il falegname che aveva fabbricato le porte nel Museo fabbricò pure gli armadi (ASN, Archivio Borbone I, 16 fol. 106r; lettera del 30 novembre 1762). Per il colore delle scansie: lettera del Paderni del 25 giugno 1774 (ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario, 1542/155).

¹²⁸ Sulla fabbricazione di questi armadi: lettera dell'Alcubierre del 16 marzo 1771 e lettera del La Vega del 7 agosto 1771 con la conferma del compimento dei lavori (ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario, 1542/83).

¹²⁹ ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1542/7 (rapporto del Paderni dell'8 ottobre 1768 sul cristallo per i papiri). [Lady Anne Miller] *Letters from Italy, Describing the Manners, Customs, Antiquities, Paintings, ecc. of that Country, In the Years XDCCLXX and MDCCLXXI, to a Friend residing in France*. Vol. II (London 1774), p. 263. — Ringraziamo Benito Iezzi di averci procurato il testo della descrizione di Lady Miller prima non accessibile per noi.

¹³⁰ *Sendschreiben* p. 91.

¹³¹ Si sono conservate le fatture del sarto che ogni tre anni faceva una nuova uniforme ed ogni sei anni un nuovo cappotto. L'uniforme consisteva di «Giamberga di panno d'Inghilterra color bleu fodrata di saja scarlata, e bottoni di metallo bianco ... Giamberghino di scarlato di Germania fodrato di saja bianca, e bottoni come sopra ... Calsoni dello sud.° panno color bleu con fodera di tela e bottoni come sopra ... Cappello di Napoli bordato di gallone d'argento alla moschettara ... un pajo di Calse di seta crigia ... Scarpe ...» e costava 30 ducati. Il cappotto era «di panno di Napoli bleu tinto in lana» e costava 9 ducati. Sarà stata molto decorosa questa uniforme, almeno quando era nuova. Purtroppo spesso si doveva chiedere parecchie volte i vestiti nuovi («essendo già logoro e consumato, quello [cappotto] che presentemente ha»). ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario, 1542/76.

¹³² ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1543/91 (lettera del Paderni del 9 novembre 1776). — Secondo N. Del Pozzo la torre ed il leone appartengono allo stemma del Principe Caramanico di Aquino (N. DEL PEZZO, *Siti Reali*. In: «Napoli Nobilissima» 5 (1896) p. 161); Paderni dunque avrebbe inserito nel cancello lo stemma dell'ultimo proprietario.

¹³³ *Guida Ruesch* 775. *Sendschreiben* p. 24 ss. *BrErc* II tav. 67.

¹³⁴ *Sendschreiben* p. 25. *Le Regali Ville* p. 52. Ecco il testo:

tutte le lamentele dei visitatori — nessuno si sia mai lamentato degli armadi chiusi e non aperti dai custodi si può concludere che doveva trattarsi di scansie oppure di vetrine.

Dai documenti si capisce che gli armadi erano fatti di legno di noce e che le scansie — almeno fino al 1774 — venivano dipinte di «colore di biacca, chiamato Celso». ¹²⁷ A proposito di questo colore di biacca sul quale comparivano delle macchie scure, Paderni riferisce che quell'effetto si vedeva sia negli armadi «esposti al Mare» sia in quello «delle terre cotte, e de Verri, quale è riparato da Lastre di Cristallo». Anche gli armadi destinati ad accogliere le armi provenienti dalla caserma dei gladiatori a Pompei terminati nel 1771 e posti nella quindicesima stanza erano provvisti di cristalli. ¹²⁸ Anche i papiri furono protetti così mentre le stoffe ovviamente stavano su una scansia — solo così è spiegabile l'episodio riferito da Lady Miller, di un pezzo di porpora «... which when touched, falls to powder, ... I was cautioned against touching it by the person who shews the collection, but placing my finger on it suddenly, it took a sufficient impression to prove the effect to be as above mentioned». ¹²⁹

Ingresso e cortile

Si entrava nel Palazzo Caramanico dalla strada, a nordest del palazzo, dove si apre un semplice portone. A sinistra del vestibolo era la stanza della guardia, ¹³⁰ che aveva una bella uniforme di colore bleu con bottoni di metallo bianco. ¹³¹

Per raggiungere il cortile si passava attraverso una bella porta di ferro battuto (Fig. 11) eseguita secondo un progetto del custode Camillo Paderni. ¹³² Consiste di due battenti che rappresentano fra vari tralci un leone (a destra) ed una torre (a sinistra). Sopra i battenti è inserita un'iscrizione con lettere dorate: HERCULANENSE MUSEUM.

Nel mezzo del cortile stava il famoso cavallo di bronzo proveniente dalla quadriga dorata del teatro di Ercolano (Fig. 14). ¹³³ La posizione del cavallo risulta non solo dalle varie descrizioni del Museo, ma anche dalla forma della base rappresentata sulla pianta del Piranesi (indicata col numero 10): si vede la stessa forma degli angoli che si osserva nell'incisione del cavallo con la base nel volume sui «Bronzi di Ercolano». La base portava un'iscrizione composta dal canonico Mazzocchi. ¹³⁴ Winckelmann racconta che quando pioveva molto forte il cavallo soffriva di «idropisia». ¹³⁵ Afferma che durante la sua visita per questo motivo il Museo era rimasto chiuso per tre giorni.

Il semicerchio davanti alla parete sinistra (numero 12) deve essere la panchina tolta dalla tomba di Mammia a Pompei, monumento molto ammirato e spesso copiato nel Settecento, ¹³⁶ che però nel 1785 fu trasportato di nuovo a Pompei per rima-

EX QUADRIGA AENEA / SPLENDIDISSIMA / CVM SVIS
IVGALIBVS / COMMVNITA AC DISSIPATA / SVPERSTES
ECCE EGO VNVS / RESTO / NONNISI REGIA CVRA /
REPOSITIS APTE SEXCENTIS / IN QVAE VESVIVS ME /
ABSVRTI INSTAR / DISCERPSEAT / MEMBRIS

¹³⁵ *Sendschreiben* p. 26.

¹³⁶ Il monumento fu trovato il 25 giugno 1763 (PAH I 1, 152), e trasportato a Portici il 2 agosto 1763 (PAH I. c.). Una copia si trovava nel «Goethe-Park» a Weimar; vedi: B. NEUTSCH, *Pompeiana in Weimar*. In *Neue Forschungen in Pompeji*. Edd. B. ANDREAE e H. KYRIELEIS (Recklinghausen 1975), p. 319.

nervi *in situ*.¹³⁷ Il grande rettangolo grigio accanto al semicerchio (numero 11) rappresenta l'impluvio marmoreo menzionato dal Paolini.¹³⁸

Nel cortile erano collocate anche le statue della famiglia dei Balbi: le statue togate di *M. N. Balbus* e di suo padre, la statua della madre *Viciria* ed altre statue attribuite a quella famosa famiglia ercolanese.¹³⁹ C'erano pure altre statue femminili panneggiate e due statue consolari sedute su *sellae curules*, ovviamente le due colossali statue provenienti da Ercolano e restaurate nell'Ottocento come Augusto e Claudio.¹⁴⁰ Le due statue saranno state collocate sulle grandi basi indicate tutte e due col numero 16.

Fra le statue di bronzo, che prima dovevano ornare la galleria del palazzo reale e che poi furono collocate sotto le arcate del lato nordovest del Palazzo Caramanico, al riparo dalle intemperie (per essere esposte negli ultimi anni al pianterreno del Palazzo Caramanico), vengono menzionate le statue di *M. Calatorius*, di *L. Mammius Maximus*, di Augusto, di Claudio e di Druso.¹⁴¹

Le quattordici basi uguali, tutte indicate col numero 18, portavano con molta probabilità i pilastri corinzi scanalati provenienti dalla villa di Giulia Felice a Pompei.¹⁴²

I numeri 32 e 24 si riferiscono forse ai due tavolini con piedi a forma di zampe leonine, che figurano pure nell'elenco del Canart del 1762.¹⁴³ I numeri scritti davanti alle pareti indicano le iscrizioni incastrate nei muri del cortile.

L'esattezza con la quale Giovanni Battista (e poi Francesco Piranesi) caratterizzò ogni oggetto permette di identificarne alcuni mediante la pianta. I quattro cerchi negli angoli con i numeri 30 e 38 devono essere due puteali, i cerchi concentrici con i numeri 33, 39 e 40 invece *dolia*. Quelli con il numero 41 saranno contenitori più piccoli, forse i *gliraria* nei quali venivano allevati i ghiri che attiravano tanto la curiosità dei visitatori.¹⁴⁴

Nel cortile erano depositate anche le due grandi colonne provenienti dal *triopion* di Erode Attico a Roma, i soli monumenti dalla collezione Farnese pervenuti a Portici.¹⁴⁵ Forse era per ragioni statiche che non furono erette, ma stavano in terra. C'erano nel cortile anche molte urne, are funerarie ed una ruota di bronzo con legno carbonizzato. Sopra l'ingresso del Museo (Fig. 12) si leggeva un'iscrizione moderna, opera dello stesso Mazzocchi, incastrata sopra lo stipite della porta:¹⁴⁶

HERCVLEAE EXVVIAS VRBIS TRAXISSE VESEVI EX
FAVCIBVS VNA VIDEN REGIA VIS POTVIT

Scala

Sopra l'ingresso alla scala c'era un'altra iscrizione, pure del Mazzocchi, custodita oggi nel chiostro della Certosa di San Martino a Napoli.¹⁴⁷ Le lettere stanno su una fascia che finisce ad ogni lato con due lembi ondegianti, il testo loda i meriti del re e chiama il Museo sede delle muse:

CAROLVS REX VTRIVSQVE SICILIAE PIVS FELIX AVGVSTVS
STVDIO ANTIQVITATVM INCENSVS QVID QVID VETERIS GAZAE
EX EFFOSSIONIBVS HERCVLANENSIBVS POMPEIANIS STABIENSIBVS
CONTRAHERE TOT ANNIS IMPENDIO MAXIMO POTVIT
IN HAEC MUSARVM SEDEM ILLATVM SVISQVE APTE PINACOTHECIS DISPOSITVM
VETVSTATIBVS AMATORIBVS EXPOSVIT ANNO MDCCLVIII

¹³⁷ 6 gennaio 1785 (PAH I 2, 167). — Una incisione di Francesco Piranesi rappresenta quel tratto della Via dei sepolcri senza la panchina davanti alla tomba di Mammia (A. DE FRANCISCIS - R. PANE, *Mausolei Romani in Campania*, Napoli 1957, Fig. 10).

¹³⁸ PAOLINI p. 222.

¹³⁹ Per le statue della famiglia dei Balbi: A. ALLROGGEN-BEDEL, *Das sogenannte Forum von Herculanum und die borbonischen Grabungen von 1739*. In: «CERC» 4 (1974), p. 101ss. Fig. 3-5. L. SCHUMACHER, *Das Ehrendekret des M. Nonius Balbus aus Herculanum*. In: «Chiron» 6 (1976), p. 166s. S. ADAMO MUSCETTOLA, *Nuove letture borboniche: i Nonii Balbi ed il Foro di Ercolano*. In: «Prospettiva» 28 (1982), p. 2 ss.

¹⁴⁰ *Le Regali Ville* p. 58. — *Guida Ruesch* 965 (numero d'inventario 6040) e 986 (numero d'inventario 6056).

¹⁴¹ BERNOULLI (1778) p. 162. — *Calatorius: Guida Ruesch* 755-756 (Inv. Nr. 5597, 5730). — *Mammius Maximus: Guida Ruesch* 765-766 (Inv. Nr. 5591, 3740). — Sulle statue imperiali: ALLROGGEN-BEDEL l. c., p. 107.

¹⁴² BERNOULLI (1775) p. 78. Per il ritrovamento vedi PAH I 1, p. 13 ss. — Sedici di questi pilastri furono trasportati a Portici dove nel 1762 stavano ancora in un deposito vicino alla galleria (vedi sopra). *Documenti inediti* ... p. 230. — Oggi si trovano di nuovo *in situ* a Pompei, cfr. Th. KRAUS - L. VON MATT, *Lebendiges Pompeji* (Köln 1977), 75 Fig. 90.

¹⁴³ *Documenti inediti* ... p. 228.

¹⁴⁴ *Sendschreiben* p. 57 s., 91. PAOLINI p. 273. *Guida Ruesch* 437.

¹⁴⁵ BERNOULLI (1778) p. 156. *Sendschreiben* p. 91. VOLKMANN² p. 313. H. KAMMERER-GROTHAUS, *Der Deus Rediculus im Triopion des Herodes Atticus*. In: «MDAI(R)» 81 (1974), p. 134 s.

¹⁴⁶ *Sendschreiben* p. 92 s. *Le Regali Ville* p. 52 s. B. ASCIONE, *Portici. Notizie storiche* (Portici 1968), p. 382. — L'iscrizione si trova adesso vicino al Chiostro Grande della Certosa di San Martino a Napoli.

¹⁴⁷ *Sendschreiben* p. 93. ASCIONE l. c.

¹⁴⁸ *Sendschreiben* p. 93.

¹⁴⁹ *Sendschreiben* p. 34. A. RUMPF, *Die schönsten Statuen Winckelmanns*. In: *Miscellanea Academica Berolinensia* II 2 (Berlin 1950), pp. 31-43. PANDERMALIS Nr. 32-37. — La collocazione viene caratterizzata da C. JUSTI, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 3^a ed., vol. II (Leipzig 1923), p. 214: «aus dem Realismus römisch-herkulanensischer Gegenwart sah man sich erhoben in hellenische Vorzeit».

¹⁵⁰ Le basi indicate con i numeri 67 e 68 hanno ciascuna un *pendant*.

¹⁵¹ PAOLINI p. 274s.

¹⁵² PANDERMALIS Nr. 5.

¹⁵³ Nel 1762 la statua si trovava ancora in una stanza vicino alla galleria (*Documenti inediti* ... p. 230), forse per essere collocata nella galleria progettata (v. sotto n. 267).

¹⁵⁴ *Sendschreiben* p. 192. VOLKMANN¹ p. 279s. VOLKMANN² p. 322. BERNOULLI (1775) p. 78 ss. BERNOULLI (1778) p. 233 ss. FOUGEROUX p. 32 ss. MARÉCHAL p. 4. PAOLINI p. 277.

¹⁵⁵ BERNOULLI (1775) p. 79.

¹⁵⁶ *Documenti inediti* ... p. 229. Un tale tavolino viene descritto nei rapporti dell'1 e del 3 ottobre 1740.

¹⁵⁷ Per il trasferimento vedi sotto. — Provengono tutti e due da Pompei, sebbene quello con le sfingi (*Guida Ruesch* 1542) per il Caylus figura fra i ritrovamenti ercolanesi. M. PRAZ, *Le antichità di Ercolano*. In: *Civiltà del '700*, vol. I, p. 36s. — Il tripode con i satiri proviene invece dalla Villa di Giulia Felice a Pompei: E. PERNICE, *Geräte und Gefässe aus Bronze* (Berlin - Leipzig 1925) (= *Die Hellenistische Kunst in Pompeji* Edd. F. Winter e E. Pernice, vol. 4), Tav. 10.

¹⁵⁸ Goethe scriveva: «Man sieht z. B. einen herrlich geformten Eimer, oben mit dem zierlichsten Rande, näher beschaut schlägt sich dieser von zwei Seiten in die Höhe, man fasst die verbundenen Halbkreise als Handhabe und trägt das Gefäss auf das bequemste». (*Italienische Reise* p. 212; 18. März 1787) — J. OVERBECK - A. MAU, *Pompeji* (Leipzig 1884), p. 449 Fig. 247.

¹⁵⁹ C'era pure una tavola isiaca con dei geroglifici, proveniente dal tempio d'Iside a Pompei. Paolini, p. 288. *Guida Ruesch* 924.

¹⁶⁰ *Sendschreiben* p. 92.

La scala a chiocciola, giudicata dal Winckelmann poco degna di un tale luogo,¹⁴⁸ era fiancheggiata da statue. Qui trovarono posto le statue di bronzo trovate fra il 1754 e 1756 nella «Villa dei papiri» ad Ercolano, elogiate dal Winckelmann come «die schönsten Statuen».¹⁴⁹ La più piccola sarà stata collocata sulla base numero 65, mentre le cinque statue più grandi avranno occupato quelle indicate col numero 66.¹⁵⁰

Paolini nella sua descrizione del Museo dice che sul primo pianerottolo stava una statua di *Athena Promachos*.¹⁵¹ Deve trattarsi della Minerva arcaistica proveniente anch'essa dalla Villa dei Papiri, che fu l'unica di questo tipo trovata nelle città vesuviane.¹⁵² Dato che un vero e proprio pianerottolo non c'è, Paolini deve riferirsi alla grande apertura verso il cortile, unico luogo nel quale si poteva collocare una statua così grande ma anche abbastanza piatta, che si sviluppa con poca profondità.

La pianta del Piranesi qui non dà nessuna base, sembra perciò che la Minerva sia stata trasportata lì soltanto più tardi.¹⁵³

Prima stanza¹⁵⁴

L'ingresso della prima stanza alla quale porta la scala è distinto in modo particolare dalla sua bella cornice arcuata di verde antico.

Il pavimento era antico, come in quasi tutte le stanze del Museo. Consisteva di un *opus sectile* di portasanta e pavonazzetto (indicato sulla pianta del Piranesi col numero 71).¹⁵⁵

La spaziosa stanza si apre verso il mare con due finestre che la rendono molto luminosa. La pianta del Piranesi rappresenta in mezzo alla stanza tre oggetti circolari, i più grandi dei quali (indicati con i numeri 73 e 74) sono da identificare con i due tavolini rotondi sostenuti da zampe leonine, menzionati già dall'elenco di Canart del 1762.¹⁵⁶ Su questi tavolini — uno di essi aveva un piano di «pietra di Calderusa», l'altro uno di mosaico antico — stavano due tripodi provenienti da Pompei: uno con sfingi alate (Figg. 13,15), l'altro con satiri itifallici portato poi in un'altra stanza del Museo perché ritenuto troppo osceno per essere esposto al pubblico.¹⁵⁷ La base rotonda con il numero 72 portava uno degli altri due tripodi collocati in questa stanza oppure uno dei due secchi pure molto ammirati.¹⁵⁸ Alle pareti stavano sette armadi contenenti per lo più arnesi di sacrificio.¹⁵⁹ Winckelmann racconta che nel 1762 sopra gli armadi erano appese delle pitture parietali rappresentanti Apollo e le muse.¹⁶⁰ Queste pitture però — provenienti dalla villa di Giulia Felice a Pompei e custodite oggi al Louvre¹⁶¹ — si trovavano lì solo temporaneamente prima di essere esposte nel museo delle pitture; le descrizioni più tarde di questa stanza non ne fanno più menzione.

Dato che le stanze del Palazzo Caramanico sono relativamente basse, gli armadi non possono essere stati molto alti, se fra essi e l'inizio del soffitto c'era ancora lo spazio per applicarvi delle pitture.

¹⁶¹ TRAN TAM TINH, *Catalogue des peintures romaines (Latium et Campanie) du musée du Louvre* (Paris 1974), pp. 25-34 Fig. 1-9. — Vedi sopra n. 42.

Passando davanti alla stretta cameretta buia, rappresentata sulla pianta del Piranesi come una delle stanze del Museo, si raggiungeva la seconda sala nella quale si trovava il pavimento rotondo di *opus sectile* proveniente dalla Villa dei Papiri (Fig. 16).¹⁶³

Anche qui lungo le pareti erano disposti degli armadi contenenti oggetti piccoli ordinati secondo i loro *genera*. In un armadio c'erano lampade, lanterne e candelabri di bronzo, in un altro vasi e statuette di terracotta, come, per esempio, la «Caritas Romana» della Villa di Giulia Felice a Pompei.¹⁶⁴ Un altro armadio conteneva strumenti chirurgici, un altro strumenti musicali: flauti, crotali, trombe, *sistra* ed uno strumento a sette voci, molto probabilmente una *syrinx*.¹⁶⁵ Vi erano esposti anche molti recipienti per il vino, tessere eburnee per il teatro — una con l'iscrizione ΑΙ-ΕΧΥΛΟΣ — ed alcuni priapi ornati di campanelle.¹⁶⁶ Bernoulli nomina anche alcune statuette di lari.

Terza stanza¹⁶⁷

Nella stanza attigua era un pavimento di mosaico con una testa di Medusa su fondo azzurro.

Negli armadi si trovavano arnesi e vasi che fanno parte dell'«instrumentum domesticum». Poi c'erano alcune statuette di bronzo rappresentanti diverse divinità e piccoli busti di filosofi famosi: Ermarco, Zenone e Demostene (Fig. 22).¹⁶⁸ Paolini descrive pure un vaso di vetro rinchiuso in un altro di terracotta ed il tutto ancora in uno di piombo, e del quale dice che proveniva dal sepolcro di Mammia a Pompei.¹⁶⁹

Al tempo dello scioglimento del Museo i papiri custoditi precedentemente nella quinta sala si trovavano qui;¹⁷⁰ non sappiamo però quando e perché vi furono collocati.

Quarta stanza¹⁷¹

Il pavimento consisteva di un mosaico bianco-nero con motivi floreali.

Negli armadi c'era una raccolta di pesi e misure ed alcune bilance.

Qui il padre Piaggio lavorava prima che si trasferisse in un'altra parte del Palazzo Caramanico, e qui aveva posto pure la famosa macchina per lo svolgimento dei papiri (Fig. 17).¹⁷²

¹⁶² *Sendschreiben* p. 92. VOLKMANN¹ p. 280. VOLKMANN² p. 322. BERNOULLI (1775) p. 79 s. BERNOULLI (1778) p. 235 s. FOUGEROUX p. 50. MARÉCHAL p. 4. PAOLINI p. 276 (sembra che le

descrizioni degli armadi nella seconda e nella terza stanza in parte siano state scambiate).

¹⁶³ D. COMPARETTI - G. DE PETRA, *La Villa ercolanese dei Pisoni, i suoi monumenti e la sua biblio-*

teca (Torino 1883), p. 151. 221. *ScErc* p. 105 s. tav. 11. — Riprodotto da: *Gli ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei, incisi in rame*. Vol. I, Napoli 1796, Tav. 35 (numerazione delle tavole secondo l'esemplare dell'Istituto Archeologico Germanico a Roma).

¹⁶⁴ Trovata il 1 giugno 1755; PAH I 1, p. 18 s. A. LEVI, *Le terracotte figurate del Museo Nazionale di Napoli* (Firenze 1926), p. 193s. Fig. 144.

¹⁶⁵ Nel 1798 fu spedita a Palermo una cassa piena di strumenti chirurgici tolti dagli armadi Nr. 12-14; per l'elenco degli oggetti spediti a Palermo, vedi sopra n. 39. — Secondo la descrizione di Charles Burney gli strumenti musicali si trovavano nella terza stanza; ma dato che egli sostiene erroneamente che i papiri erano custoditi nell'ottava e nona stanza sembra che non badasse tanto alla numerazione delle stanze. CH. BURNEY, *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien, welche er unternommen hat, um zu einer allgemeinen Geschichte der Musik Materialien zu sammeln*. Aus dem Englischen übersetzt von C. D. Ebeling (Hamburg 1772) (= Documenta Musicologica, 1. Reihe, Bd. XIX, Kassel - Basel - London - New York 1959), p. 248 ss.

¹⁶⁶ *BrErc* II Tavv. 95-99. La maggior parte fu nascosta poi nella diciottesima stanza, allestita come «Gabinetto segreto».

¹⁶⁷ *Sendschreiben* p. 92. VOLKMANN¹ p. 280. VOLKMANN² p. 323. BERNOULLI (1775) p. 81. BERNOULLI (1778) p. 236. FOUGEROUX p. 50-56. MARÉCHAL p. 4. PAOLINI p. 277. SACCO p. 131.

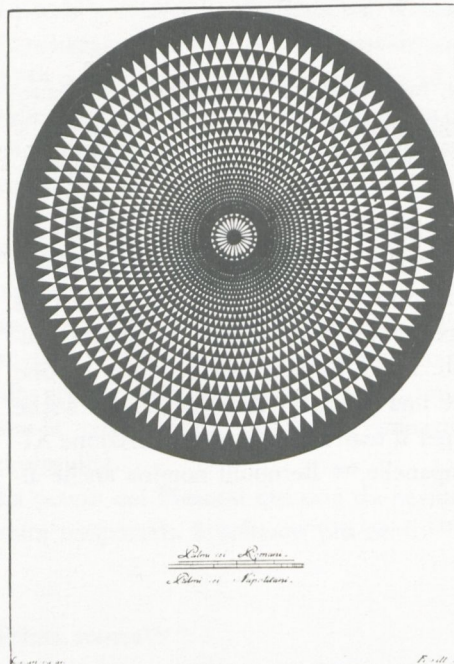
¹⁶⁸ PANDERMALIS Nr. 2, 3, 45.

¹⁶⁹ La provenienza data dal Paolini (PAOLINI p. 277) è sbagliata; cfr. PAH I 1, p. 154 (24 settembre 1763) e I 2, 115 Nr. 17 (22 settembre 1763).

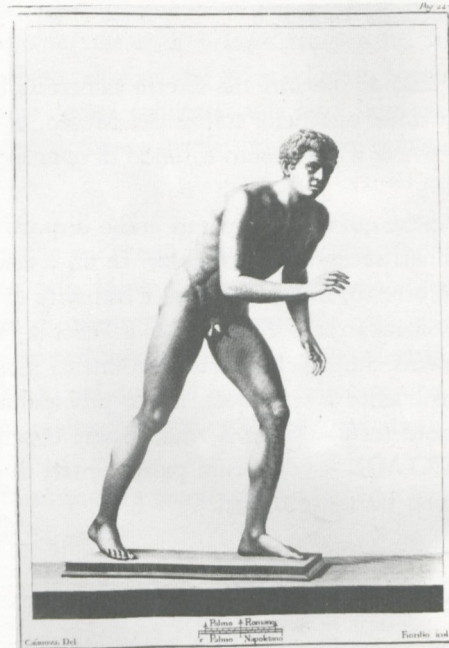
¹⁷⁰ «Inventario generale ...» fol. 22v, «Nota delle casse ...» fol. 1v. (vedi n. 39).

¹⁷¹ *Sendschreiben* p. 92. VOLKMANN¹ p. 280. VOLKMANN² pp. 312. 319 s. 323. BERNOULLI (1775) p. 81. BERNOULLI (1778) p. 236. FOUGEROUX pp. 56-59. MARÉCHAL p. 4. PAOLINI p. 278.

¹⁷² *Sendschreiben* p. 86 ss. FOUGEROUX Tav. 2. *Guida Ruesch* p. 421 s. — Per il metodo: F. C. STÖRMER, *On Excavation of the Herculaneum Rolls*. In: «CErc» 7 (1977), p. 126. B. IEZZI, *Un collaboratore del Piaggio: Vincenzo Merli*. In: *Contributi ...* 88 ss. — L'11 gennaio 1763 Tanucci rapporta al re l'applicazione di un pavimento di mosaico nella stanza di lavoro del padre Piaggio, cioè il settimo applicato finora nel Museo (ASN, Archivio Borbone I, 16 fol. 150 r). — Per la stanza assegnata più tardi al Piaggio vedi sopra.

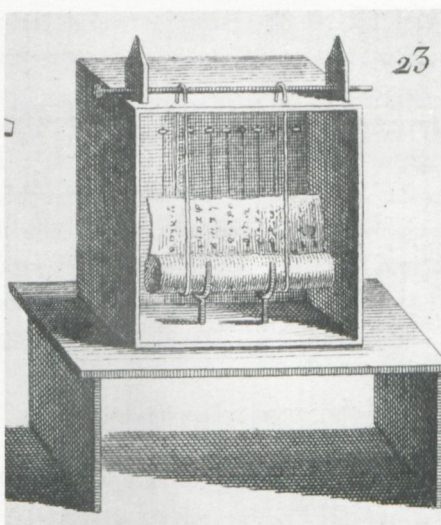


16 - Pavimento dalla Villa dei Papiri ad Ercolano (da: Gli Ornati I)



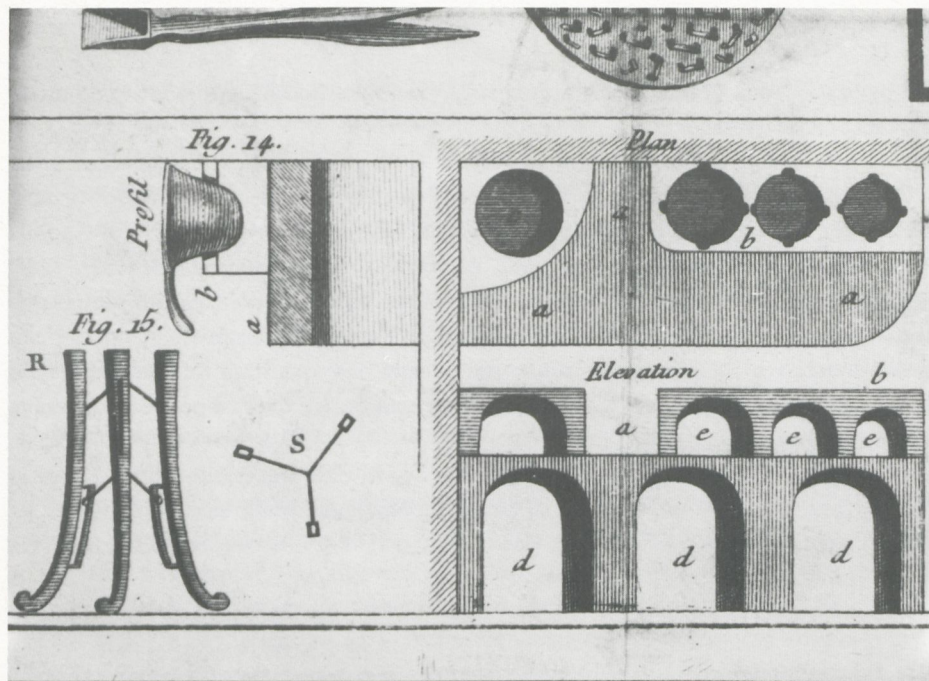
18 - Lottatore, statua di bronzo dalla Villa dei Papiri (da: BrErc II Tav. 58)

17 - Macchina per svolgere i volumi dei papiri (da Fougereux Tav. 2)



19 - Statuetta di Alessandro Magno (da BrErc II Tav. 63)





20 - Forno ricostruito nel museo (da Fougeroux Tav. 3)

21 - Fauno ebbro (da BrErc II Tav. 42)



¹⁷³ *Sendschreiben* p. 92. VOLKMANN¹ p. 280. VOLKMANN² p. 323. BERNOULLI (1775) p. 81. BERNOULLI (1778) p. 236 s. FOUGEROUX p. 59-76. MARÉCHAL p. 4. PAOLINI p. 278. SACCO p. 132.

¹⁷⁴ *Sendschreiben* p. 92.

¹⁷⁵ Vedi n. 170. - Paolini menziona alcuni frammenti di un papiro esposti in un armadio nel mezzo della stanza: «questi eran quei pezzi che furono interpretati alla presenza di esso Monarca dall'insigne Canonico Mazzocchi» (Paolini p. 279). Per il re Carlo di Borbone ed i papiri: M. GIGANTE, *Carlo di Borbone e i papiri ercolanesi*, in «CERC», 11 (1981), pp. 7-18.

¹⁷⁶ CIL X 1402 (da Ercolano) e 769 (da Stabia). *BrErc* I, pp. XVI-XXXVI.

¹⁷⁷ Secondo il Bernoulli si tratta di Seneca (PANDERMALIS Nr. 30), Platone (Nr. 58), Alessandro (Nr. 56), Antioco (Nr. 66). Tolemeo Filadelfo (Nr. 65), Scipione l'Africano (Nr. 44) e Berenice, la moglie di Tolemeo Sotere (Nr. 23). Le due «teste eroiche» con iscrizioni sono molto probabilmente il busto del Doriforo (PANDERMALIS Nr. 51) ed il suo *pendant*, l'Ammazzone (Nr. 52) che però è senza iscrizione. Poi c'erano Democrito, Eraclito e Archita (PANDERMALIS Nr. 54-55. 53) — Dall'«Inventario generale ...» e la «Nota delle casse ...» (vedi sopra n. 39) risulta che nel 1798 da questa stanza furono tolti 22 busti di bronzo (casse nn. 26-28).

¹⁷⁸ *Guida Ruesch* 929. — «Inventario generale ...» e «Nota delle casse ...» (vedi n. 39); cassa numero 25.

¹⁷⁹ TH. LORENZ, *Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern* (Mainz 1965), p. 1. — PANDERMALIS p. 176 ss.

¹⁸⁰ *Sendschreiben* p. 92. VOLKMANN¹ p. 280. VOLKMANN² p. 323. BERNOULLI (1775) p. 82. BERNOULLI (1778) p. 237. FOUGEROUX, pp. 76-78. MARÉCHAL p. 5. PAOLINI p. 279. SACCO p. 132.

¹⁸¹ Tanucci il 30 novembre 1762 scrisse al re di Spagna: «Mi ha persuaso Paderni stesso à far ... una panchina di marmi intorno alle 4. muraglie della stanza, ove posano li Candelabri». (ASN, Archivio borbone I 16, fol. 106)

¹⁸² Questo risulta dall'«Inventario generale ...» fol. 22v-23r e dalla «Nota delle casse ...» fol. 1v (vedi n. 39).

¹⁸³ *Guida Ruesch* 1696. — Lady Anne Miller davanti a questi arnesi osserva: «This would be a most convenient machine for the use of these who like to eat in parks or gardens». *Letters from Italy* ... (vedi sopra n. 129) p. 262.

Quinta stanza¹⁷³

Del pavimento antico di questa stanza sappiamo soltanto che aveva le stesse misure della stanza stessa.¹⁷⁴

Qui, vicino al luogo originario dove lavorava il padre Piaggio, si custodivano circa 800 volumi arrotolati trovati nella Villa dei Papiri. Più tardi furono trasferiti nella terza stanza e sostituiti da statuette ed oggetti di bronzo.¹⁷⁵ Insieme con i papiri erano esposti arnesi per scrivere, sigilli di metallo e due *honestae missiones*.¹⁷⁶ Sugli armadi, anche qui ovviamente abbastanza bassi, erano collocati dei busti-ritratto, quasi tutti provenienti dalla Villa dei Papiri.¹⁷⁷ Accanto alla porta della stanza successiva Piranesi rappresenta una piccola base quadrata (numero 108): qui deve essere stata l'erma con il ritratto di Norbano Sorice da Pompei che si trovava pure in questa stanza.¹⁷⁸

L'insieme di biblioteca e galleria di ritratti segue una tradizione antica: *Asinius Pollio* aveva installato una galleria di ritratti accanto alla biblioteca del Foro di Cesare a Roma, ed anche nella stessa Villa dei Papiri c'era una stretta connessione fra la biblioteca ed i ritratti.¹⁷⁹

Sesta stanza¹⁸⁰

Gli oggetti esposti qui e nella stanza successiva appartengono alla stessa categoria di quelli nella terza e nella quarta stanza e cioè all'*instrumentum domesticum*.

Il pavimento era in mosaico bianco-nero, lungo le pareti, invece degli armadi, c'erano panchine di marmo.¹⁸¹ Su queste dovevano essere collocati per lo più dei candelabri. Quando nel 1798 furono spediti a Palermo gli oggetti più pregevoli, furono tolti solo da questa stanza 99 candelabri di bronzo.¹⁸² C'erano qui anche alcuni recipienti per scaldare l'acqua, fra i quali uno a forma di castello attraeva molto l'attenzione dei visitatori.¹⁸³ Due recipienti di questo genere stavano su un tavolino rotondo,¹⁸⁴ forse quello con il numero 109 sulla pianta del Piranesi.

Il numero 110 indica probabilmente il «Behältnis zum Gebrauche des Tricliniums»¹⁸⁵ menzionato dal Winckelmann: un soprammobile rivestito di marmi di vari colori a forma di una scala sulla quale si mettevano le suppellettili. Canart aveva smontato questa «credenza» a Pompei per ricostruirla poi nel Museo.¹⁸⁶ Winckelmann racconta di averci fatto colazione insieme con Paderni subito dopo che fu scavata a Pompei.¹⁸⁷

¹⁸⁴ BERNOULLI (1775) p. 82. Il tavolino ha forma identica a quello descritto dal Canart nel 1762: «4. Mezze figurine che terminano in zampe di leone, le quali sostengono una tavola di basalto». *Documenti inediti* ... p. 229.

¹⁸⁵ BERNOULLI (1775) p. 82.

¹⁸⁶ Una prima descrizione si trova nel rapporto del 23 gennaio 1762 (PAH I 1, p. 139). Il 13 febbraio 1763 Paderni scrisse al ministro Tanucci di

volere andare a Pompei insieme con un aiutante del Canart, «per far levare diligente quel monumento di marmi mischi, che fù battezzato per altare, il quale lo farò di nuovo mettere assieme per farlo vedere à Vostra Eccellenza situato in questo Museo». (ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1540/59)

¹⁸⁷ WINCKELMANN, *Briefe* II p. 216 Nr. 475 (19 marzo 1762). *Sendschreiben* p. 29.

Questo vano ovviamente più basso degli altri — Winckelmann lo chiama «Gewölbe»¹⁸⁹ — era allestito come cucina, copiando una cucina antica scavata a Pompei. Qui il visitatore poteva immaginarsi la vita quotidiana degli antichi. Sul lato breve c'era il forno (Fig. 20) dove si trovava una grande quantità di arnesi per l'uso della cucina come anche alle pareti: nel 1798 se ne spedivano due casse piene a Palermo.¹⁹⁰

Ottava stanza¹⁹¹

Dalla cucina si doveva ritornare attraverso la stanza dei candelabri per raggiungere l'ottava stanza che dà sul cortile del palazzo.

Il pavimento qui consisteva di un *opus sectile* di vari marmi colorati. Nel centro stava una *fons lustralis* di bronzo ornata all'interno ed all'esterno di piccole foglie d'argento e di rame.¹⁹² Le due statuette di marmo, Iside e Bacco provenienti dal tempio d'Iside a Pompei,¹⁹³ devono essere state collocate sulle basi con i numeri 117 e 118. Le basi rettangolari a destra e a sinistra della porta indicate tutte e due con il numero 120 avranno portato i due lottatori di bronzo provenienti dalla Villa dei Papiri (Fig. 18),¹⁹⁴ che saranno stati collocati in modo che sembravano guardare l'uno verso l'altro, divisi dalla porta fra di loro.¹⁹⁵ Quando le statue furono trasferite nella stanza tredicesima — non si sa quando avvenne questo trasferimento — furono sostituite da alcuni busti.¹⁹⁶

Winckelmann nel 1762 qui aveva visto ancora la Diana arcaistica («hetrurische Diana»),¹⁹⁷ collocata poco dopo nella dodicesima stanza.

Nona stanza¹⁹⁸

Anche qui al centro della stanza stava un vaso: un bellissimo cratere di marmo.¹⁹⁹ Lungo le pareti, sulla pianta del Piranesi sono rappresentate dodici basi disposte regolarmente ed indicate tutte con il numero 125; qui saranno state collocate le dodici colonne d'alabastro e marmo verde delle quali ci parlano Fougeroux e Maréchal.²⁰⁰ Le due statuette di terracotta rappresentanti Esculapio e Igiea si trovavano probabilmente sulle basi con il numero 128 a destra ed a sinistra della porta per la decima stanza.²⁰¹ C'erano in questa stanza pure alcuni vasi di marmo e statuette delle quali non sappiamo quando vi furono trasportate.²⁰²

Quando Winckelmann visitò il Museo nel 1762 qui erano esposte ancora alcune statue di bronzo, collocate più tardi nelle stanze che danno sulla strada, essendo queste ancora incompiute nel 1762.²⁰³ Anche quattro delle famose pitture trovate staccate dal muro allora erano in questa stanza.²⁰⁴

¹⁸⁸ FOUGEROUX pp. 78-84; per le altre descrizioni vedi n. 180.

¹⁸⁹ *Sendschreiben* p. 98.

¹⁹⁰ «Inventario generale ...» (vedi n. 39) fol. 23r-25r.

¹⁹¹ VOLKMANN¹ p. 280. VOLKMANN² p. 323s.

BERNOULLI (1775) p. 82s. BERNOULLI (1778) p. 238. SACCO p. 132. — Come settima stanza: *Sendschreiben* p. 92. FOUGEROUX p. 84. MARÉCHAL p. 6. PAOLINI p. 280.

¹⁹² BERNOULLI p. 82s. — Più tardi qui era esposto un vaso di marmo con un rilievo raffigurante un baccanale; PAOLINI p. 280. *Cat. Essen* 178 o 179.

¹⁹³ Iside: *Cat. Essen* 198. *Cat. London* 202. La statua è rappresentata *in situ* su un disegno del Piranesi: A. BETTAGNO, *Disegno di Giambattista Piranesi* (Venezia 1978), Cat. Nr. 80. Piranesi però non può avere visto la statua a Pompei: quando visitò gli scavi, l'Iside si trovava già nel Museo; per il problema vedi l'articolo citato sopra a n. 105. — Bacco: Guida Ruesch 927.

¹⁹⁴ PANDERMALIS Nr. 31 a-b.

¹⁹⁵ La statua Inv. Nr. 5626 (Pandermalis Nr. 31a) deve essere stata collocata a sinistra della porta, vicino alla finestra, e l'altra Inv. Nr. 5627 (Pandermalis Nr. 31b) a destra; con una tale collocazione si vedono le facce di tutti e due i lottatori che altrimenti sarebbero nascoste.

¹⁹⁶ SACCO p. 132 e 133.

¹⁹⁷ *Sendschreiben* p. 92; vedi sotto n. 224.

¹⁹⁸ VOLKMANN², p. 324. BERNOULLI (1775), p. 83. BERNOULLI (1778), p. 238. Descritta come ottava stanza: *Sendschreiben*, p. 92 s. FOUGEROUX, p. 85 s. MARÉCHAL, p. 6.

¹⁹⁹ *Kat. Essen* Nr. 178 o Nr. 179.

²⁰⁰ Le colonne dovevano essere trasportate a Caserta (FOUGEROUX, p. 85); se ciò avvenne, non possiamo sapere. BERNOULLI non le descrive.

²⁰¹ Nel frattempo identificate generalmente come Giove e Giunone. J. OVERBECK-MAU, *Pompeii* (Leipzig 1884), p. 112, Th. KRAUS - L. VON MATT, *Lebendiges Pompeii* (Köln 1977), p. 183, Nr. 247 (Giove).

²⁰² BERNOULLI loc. cit.; SACCO p. 132.

²⁰³ *Sendschreiben*, p. 93. Nel caso delle statue di bronzo si trattava del fauno ubriaco e del fauno dormiente (Figg. 21 e 23) come anche del Mercurio in riposo (Fig. 24), per quanto riguarda invece le pitture si trattava del Nr. Inv. 9019-9022 del Museo Nazionale di Napoli (K. SCHEFOLD, *Die Wände Pompejis*, Berlin 1957, p. 334).

²⁰⁴ Cf. A. ALLROGGEN-BEDEL, *Dokumente des 18. Jahrhunderts zur Topographie von Herculaneum*, in «CERC» 13 (1983), p. 144 n. 38, Fig. 6.

²⁰⁵ VOLKMANN², p. 324. BERNOULLI (1775), p. 83 ss. BERNOULLI (1778), p. 238 s. Descritta come nona stanza FOUGEROUX, pp. 86-107. MARÉCHAL p. 6. PAOLINI, p. 282 s.

²⁰⁶ PANDERMALIS Nr. 19. *BrErc* II Tavv. 42-43.

²⁰⁷ «Inventario generale...» fol. 28 r e «Nota delle casse...» fol. 2 r cf. n. 36); le due sedie vengono descritte come: «Due sedie consolari di bronzo, una delle quali è montata di legno intagliato, ed ingestato a color di avorio». Si trovano ora nel Museo Nazionale di Napoli, Inv. Nr. 73152 e 73153. — Sul ruolo successivo delle *sellae curules* cf. M. PRAZ, *Gusto neoclassico*. 3^a ediz. (Milano 1974), 76. 84 Fig. 56. E. HOLM, *Stühle. Eine Stilgeschichte des Sitzmöbels von der Antike bis zur Moderne* (München 1978), p. 11 ss. 24 s. E. BACCHESCHI, *Il mobile neoclassico in Italia*. (Milano 1962), Nr. 32 e Nr. 33a. S. ERIKSEN, *Early Neoclassicism in France* (London 1974), Cat. Nr. 373 (quadro di L. J.F. Lagrenée, Paris 1764). R. G. et C. LEDOUX-LEBARD, *La décoration et l'ameublement de la chambre de madame Récamier sous le consolat*. In: «Gazette des Beaux Arts» 45 (1955), p. 303 Fig. 5. Nel castello di Erbach (Odenwald) sono conservate dieci copie della sedia con le gambe a forma di animali, cf. SCHÄFER l. c., p. 148.

²⁰⁸ F. GNECCHI, *I medaglioni romani*, vol. 1 (Milano 1912), p. 3 Nr. 1 Tav. 1,1.

²⁰⁹ *Le Regali Ville* p. 84. - R. SIVIERO, *Gli ori e le ambre del Museo Nazionale di Napoli* (Napoli 1954), p. 101 Nr. 436 Tav. 231a. L. BREGLIA *Catalogo delle oreficerie del Museo Nazionale di Napoli* (Roma 1941), p. 75 Nr. 599.

²¹⁰ Per il bicchiere: H. MÖBIUS, *Alexander und Rom*. Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Neue Folge 59 (München 1964), p. 25 Nr. 68. — Per lo specchio: *BrErc* I pp. 257-260.

²¹¹ Erano qui fra l'altro il famoso pane, custodito «in un vaso di cristallo» (*Le Regali Ville* p. 59) e la stoffa toccata dalla curiosa Lady Miller (vedi n. 129).

²¹² VOLKMANN² p. 324. BERNOULLI (1775) p. 85s. BERNOULLI (1778) p. 240. SACCO p. 133. — Descritta come decima stanza: FOUGEROUX p. 107 s. MARÉCHAL p. 6. PAOLINI p. 283.

²¹³ BERNOULLI (1775) p. 86. PAOLINI p. 284.

²¹⁴ *BrErc* II Tav. 63. *Guida Ruesch* 1487.

²¹⁵ BERNOULLI (1778) p. 160. PAOLINI p. 283. Molto probabilmente si tratta della statuetta *BrErc* II Tav. 35.

Decima stanza²⁰⁵

La sala con il pavimento di mosaico bianco-nero veniva dominata dalla statua di bronzo del satiro ebbro proveniente dalla Villa dei Papiri (Fig. 21).²⁰⁶ Il fauno recumbente su una pelle di leone, con accanto un otre di vino, facendo schioccare le dita, deve essere stato collocato sulla base longitudinale indicata con il numero 130, in mezzo alla stanza.

La pianta del Piranesi mostra a destra ed a sinistra della finestra due altre basi con i numeri 131 e 132. La descrizione del Bernoulli non menziona oggetti che sarebbero da attribuire a queste basi. Dall'elenco degli oggetti spediti a Palermo nel 1798 risulta che le due *sellae curules* viste dal Paolini nella vicina stanza tredicesima, allora si trovavano nella decima stanza, ovviamente portatevi solo negli ultimi anni prima dello scioglimento del Museo.²⁰⁷ I quattro armadi custodivano gli oggetti più curiosi e più preziosi, elencati da quasi tutti i visitatori del Museo; era questo il gabinetto dei tesori del Museo. Un piccolo armadio a destra dell'ingresso conteneva dei gioielli e delle pietre preziose: orecchini, perle, bracciali, collane, amuleti, monete d'oro, il medaglione d'oro di Augusto,²⁰⁸ diverse *bullae*, gemme e cammei.

Ai visitatori si raccontava la bella storia dell'anello trovato dal re Carlo di Borbone a Pompei: il re lo aveva portato per sedici anni al dito per lasciarlo poi al Museo quando partì per diventare re di Spagna.²⁰⁹

Nell'armadio accanto c'erano fra l'altro suppellettili d'oro, un bicchiere con l'apoteosi di Omero in rilievo, uno specchio rappresentante la morte di Cleopatra.²¹⁰ L'armadio grande a sinistra custodiva i commestibili, conservati a Ercolano, le stoffe, i colori: oggetti che per la loro singolarità rappresentavano il tesoro più grande del Museo.²¹¹ Le descrizioni dei visitatori rispecchiano il fascino di queste testimonianze della vita quotidiana di centinaia d'anni fa.

Undicesima stanza²¹²

Il giro del Museo continuava nelle due piccole stanze all'angolo del Palazzo Caranico; Bernoulli accenna che per proseguire, dopo aver visitato la dodicesima stanza, si doveva passare di nuovo dalla stanza con il fauno.²¹³ La numerazione nella pianta del Piranesi segue lo stesso giro.

Come pavimento c'era un mosaico bianco-nero. In mezzo alla stanza si trovava una tavola — indicata sulla pianta del Piranesi con il numero 138 — sulla quale era collocata una statuetta di bronzo rappresentante Alessandro Magno a cavallo (Fig. 19).²¹⁴ In un angolo della stanza stava una statuetta denominata Perseo, forse su una delle due basi a destra e a sinistra della finestra.²¹⁵

Uno degli armadi conteneva fra l'altro varie statuette di divinità ed alcuni bustini di oratori e filosofi: tre busti di Epicuro, poi ritratti di Zenone, Ermarco e Demostene (Fig. 22) — ovviamente gli stessi che prima stavano in un armadio nella terza stanza.²¹⁶ Un altro armadio custodiva *signa panthea*²¹⁷ ed una statuetta di Venere con anelli dorati alle braccia ed ai piedi.²¹⁸

²¹⁶ Vedi sopra n. 168. Il bustino di Demostene venne disegnato dal pittore Mengs (*Sendschreiben* 93; vedi sopra n. 104).

²¹⁷ *BrErc* I pp. V-XVI. Il testo è almeno in parte del Tanucci, come risulta da una sua lettera al re di Spagna: «Stà in Ordine la spiegazione della

Secondo il Bernoulli il pavimento era un mosaico multicolore di maniera greca; molto probabilmente si tratta di un mosaico con un ornamento a meandro.²²⁰ Sulla pianta del Piranesi in mezzo alla stanza è rappresentata una base longitudinale con il numero 145 che deve aver portato il fauno dormiente, una statua di bronzo anch'essa proveniente dalla Villa dei Papiri (Fig. 23).²²¹ Nel 1776 si doveva restaurare questa statua perché il materiale usato per il primo restauro minacciava di distruggere la statua dall'interno.²²² Finito il secondo restauro la statua non fu più collocata qui, ma rimase nella quattordicesima stanza, sebbene non avesse nessuna relazione con gli altri oggetti esposti, distruggendo così l'unità tematica della stanza.

Ovviamente si aspettava di dare inizio poco dopo al trasferimento del Museo deciso nel 1776, evitando inutili spostamenti all'interno del Museo di Portici.²²³

La statuetta arcaistica di Diana²²⁴ che si trovava in questa stanza all'angolo del Palazzo Caramanico può essere attribuita solo alla stretta base con il numero 157. La struttura della statuetta, creata per essere vista da un solo lato, veniva sottolineata dalla sua posizione davanti alla parete.

La pianta mostra alcuni numeri messi vicino alle pareti senza che ci siano delle basi. Due di questi numeri devono indicare i due mosaici di Dioscuride trovati nella cosiddetta Villa di Cicerone fuori Pompei, che furono messi in cornici dorate per essere appesi al muro.²²⁵

Winckelmann riferisce nel suo «Sendschreiben» che fu allestita in una stanza — ovviamente allora non ancora finita — una nicchia di mosaico.²²⁶ Questa nicchia rivestita di mosaico, che fu trovata nel 1740 a Ercolano, deve essere stata inserita nel muro di fronte alla porta della stanza, dove nella pianta del Piranesi si distingue una piccola incurvatura.²²⁷ A destra e a sinistra sembrano essere indicate delle colonne (numero 154): saranno i frammenti di due colonne rivestite anch'esse di mosaico provenienti da Ercolano.²²⁸

Non sappiamo se il rilievo di stucco descritto dal Winckelmann insieme con la nicchia con mosaico²²⁹ rimase qui oppure venne trasferito al museo delle pitture. Alcuni rilievi che, secondo il Winckelmann, dovrebbero essere stati nella stanza successiva, vengono descritti dal Bernoulli come esposti nella dodicesima.²³⁰

Tredicesima stanza²³¹

Tornando indietro, il giro proseguiva nella stanza accanto alla decima. Al centro della stanza ornata di mosaico bianco-nero stava la base numero 160 con il Mercurio seduto, statua di bronzo trovata nella Villa dei Papiri (Fig. 24).²³²

Qui erano anche i due daini di bronzo che già nella Villa dei Papiri formavano dei *pendants* e che dovevano aver occupato le due basi con il numero 162.²³³ Le altre due con i numeri 161 e 163 saranno servite per le due *sellae curules* dal teatro di

Mano che si dice Pantea; Si è con Pascale [Carcani] riveduta quell'antica mia spiegaz.^e; Pascale ha convenuto meco, che quel Pantea non sia, come li moderni Antiquarj han detto, benché lo abbiano

detto tutti»; ASN, Archivio Borbone I, 20 fol. 96r (lettera del 6 maggio 1763). Vedi Nr. 89. *Cat. London*. Nr. 200.

²¹⁸ TH. KRAUS - L. von MATT, *Lebendiges Pompeji* (Köln 1977), p. 163 Fig. 209.

²¹⁹ VOLKMANN² p. 324. BERNOULLI (1775) p. 85. BERNOULLI (1778) p. 240s. SACCO p. 133. — Descritta come undicesima stanza: FOUGEROUX pp. 108-110. MARÉCHAL p. 6. PAOLINI p. 283s. Il Winckelmann parla di questo vano ancora incompiuto nel 1762 come della nona stanza (*Sendschreiben* p. 93).

²²⁰ BERNOULLI (1775) p. 86. — Sarà questo il pavimento menzionato da Paderni nel suo rapporto del 16 agosto 1760; vedi n. 73.

²²¹ PANDERMALIS Nr. 20. *BrErc* II Tav. 40.

²²² ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1543/48, 52, 58.

²²³ La collocazione delle statue nella stanza quattordicesima risulta dall'«Inventario generale ...» fol. 37r e dalla «Nota delle Casse ...» fol. 2r (vedi n. 39), come dalla descrizione del Sacco (SACCO p. 133).

²²⁴ TH. KRAUS - L. von MATT, *Lebendiges Pompeji* (Köln 1977), p. 184 Nr. 248. Sulla provenienza: L. RICHARDSON JR., *The Archaistic Diana of Pompeii*. In: «AJA» 74 (1970), p. 202.

²²⁵ I mosaici di Dioscuride: S. CHARITONIDIS - L. KAHIL - R. GINOUVÈS, *Les Mosaïques de la Maison du Ménandre à Mytilène*. *Antike Kunst*, 6. Beiheft (Bern 1970), Tavv. 5,2. 6,2. Per le cornici vedi sopra n. 69.

²²⁶ *Sendschreiben*, p. 93.

²²⁷ F. B. SEAR, *Roman Wall and Vault Mosaics*, MDAI(R) Ergänzungsheft (Heidelberg 1977), p. 79 Nr. 42 Tav. 1.

²²⁸ FOUGEROUX p. 85.

²²⁹ *Sendschreiben* p. 93. Si tratta di un frammento proveniente dalla villa di San Marco a Castellammare di Stabia: H. MIELSCH, *Römische Stuckreliefs*. MDAI(R), 21. Ergänzungsheft (Heidelberg 1975), p. 132.

²³⁰ BERNOULLI (1775) p. 85. *Sendschreiben* p. 93. Si tratta di una raffigurazione di Socrate con il calice del veleno (*Guida Ruesch* 1086) ed una Venere con colombe (Cat. Essen Nr. 183).

²³¹ VOLKMANN² p. 324 s. BERNOULLI (1775) p. 86s. BERNOULLI (1778) 158. 241. SACCO p. 133. — Descritta come dodicesima stanza: PAOLINI p. 284.

²³² PANDERMALIS Nr. 18. *BrErc* II Tav. 33.

²³³ PANDERMALIS Nr. 21a-b.

²³⁴ Per le *sellae curules* vedi sopra n. 207. — La collocazione dei due lottatori nella stanza tredicesima risulta dall'«Inventario generale ...» fol. 38r e dalla «Nota delle casse ...» fol. 2r (vedi n. 39); viene confermata dalla descrizione del Sacco, che menziona «due Nuotatori anche di bronzo» (SACCO p. 133). Per le due stanze vedi sopra n. 194.

²³⁵ VOLKMANN² p. 325. BERNOULLI (1775) p. 87. BERNOULLI (1778) p. 241. SACCO, p. 133. — Descritta come stanza tredicesima: FOUGEROUX p. 110s. MARÉCHAL, 6.

²³⁶ FOUGEROUX p. 110. *Gli ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei, incisi in rame*. Vol II. tav. 38 (numerazione delle tavole secondo l'esemplare dell'Istituto Archeologico Germanico di Roma).

²³⁷ G. FIORELLI, *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli. Armi Antiche* (Napoli 1869), p. 71ss. *Cat. London* Nr. 303-308.

²³⁸ A. MAU, *Pompeji in Leben und Kunst* (Leipzig 1908), p. 169. Un disegno di G.B. Piranesi rappresenta il ceppo e quattro prigionieri: A. BETTAGNO, *Disegni di Giambattista Piranesi* (Venezia 1978), *Cat. Nr.* 79.

²³⁹ Vedi sopra n. 221-222.

²⁴⁰ SACCO p. 133. PAOLINI p. 285 (descritta anche qui come quindicesima stanza).

²⁴¹ Vedi sopra n. 108.

²⁴² SACCO p. 133.

²⁴³ PAH I 1, p. 268s. (12 dicembre 1772).

²⁴⁴ J. OVERBECK - A. MAU, *Pompeji* (Leipzig 1884), p. 23.

²⁴⁵ Vedi sopra n. 238.

²⁴⁶ PAOLINI p. 285. SACCO p. 133.

²⁴⁷ Tanucci riferisce in una lettera al re di Spagna il 2 novembre 1762 (ASN, Archivio Borbone I fol. 80r): «Si è fatto un'Armadio separato p[er] li monumenti non trovati qui, mà ò trovati altrove, ò regalati a V. M. Si son anche separatam.^e situate le due Tavole d'Eraclea; e p[er]che una di esse è scritta da ambe le parti si è situata in maniera sopra d'un Pernio, che possa avvolgersi, e leggersi una parte, e l'altra». — Per le tavole: *Guida Ruesch* 1161-1162.

²⁴⁸ *Sendschreiben* p. 4 s. E. GERHARD - TH. PA-NOFKA, *Neapels antike Bildwerke*. (Stuttgart - Tübingen 1828), p. 221s.

Ercolano, trasferite più tardi nella decima stanza, forse per fare posto ai due lottatori (Fig. 18) collocati qui durante gli ultimi anni del Museo.²³⁴

Quattordicesima stanza²³⁵

Il pavimento di questa stanza, un mosaico bianco-nero, viene descritto dai visitatori del Museo come un «Kriegslager». Il fatto che da un lato c'era scritto *Salve* permette di identificarlo (Fig. 25).²³⁶ L'interpretazione del mosaico, che rappresenta delle mura turrite con merli, sarà stata ispirata dagli altri oggetti custoditivi: armi ed altri utensili scavati nella caserma dei gladiatori a Pompei.²³⁷ Il ceppo di ferro proveniente dallo stesso posto si trovava qui soltanto temporaneamente per essere poi esposto nella camera vicina.²³⁸

Il fauno dormiente (Fig. 23), come già detto, situato prima nella decima stanza, fu collocato qui solo dopo il suo restauro nel 1776.²³⁹

Quindicesima stanza²⁴⁰

Nella pianta del Piranesi dopo la quattordicesima stanza ne segue un'altra che lascia in dubbio se si tratti di una stanza del primo piano oppure del pianterreno. Mentre secondo la numerazione (numeri 5-7) dovrebbe rappresentare la stanza della guardia accanto all'ingresso, il fatto stesso che qui ci siano dei numeri fa pensare che qui invece si tratti di un'altra stanza del Museo.²⁴¹

Nella quindicesima stanza i visitatori potevano rabbrivire davanti alle testimonianze della catastrofe del 79 d.C. Vi erano esposte le impronte lasciate nel terreno dai corpi degli infelici morti per l'eruzione del Vesuvio: qui si vedeva anche l'impronta di un seno femminile che ispirò i poeti ad immaginarsi la bella donna giovane morta nella cosiddetta Villa di Diomede insieme con molte altre persone.²⁴² Tali impronte furono trovate per la prima volta nel 1772.²⁴³ Allora si portava il terreno con le cavità al Museo. Novanta anni più tardi Giuseppe Fiorelli avrebbe adoperato il sistema di riempire le cavità delle impronte con gesso per averne poi un vero e proprio calco.²⁴⁴ Nel Museo di Portici invece si vedevano solo le forme negative.

L'impressione raccapricciante veniva completata dal ceppo di ferro trasportato lì dalla stanza vicina.²⁴⁵

Sedicesima e diciassettesima stanza²⁴⁶

Le due stanze, non localizzabili con certezza, contenevano ritrovamenti provenienti da tutte le parti del regno. Qui c'erano le tavole bronzee di Eraclea²⁴⁷ ed il famoso calamaio tanto discusso dagli eruditi — anche dal Winckelmann, che commenta ironicamente queste dispute, ma ovviamente non poté fare a meno di parteciparvi almeno marginalmente.²⁴⁸

Per entrare in questa stanza ci voleva un permesso speciale: erano qui raccolti gli oggetti considerati osceni.

Il pezzo principale della raccolta era il gruppo marmoreo di un fauno ed una capra.²⁵⁰ Il problema di come comportarsi davanti ad una tale opera aveva creato delle incertezze già negli stessi scavatori: l'Alcubierre dà notizia del ritrovamento nel suo rapporto del 2 marzo 1752, e già il 4 marzo 1752 Luigi Vanvitelli scriveva in una lettera al fratello a Roma, che il re gli aveva fatto vedere il gruppo il giorno prima.²⁵¹ Il ritrovamento scabroso dunque era stato spedito subito a Caserta per rimettersi alle disposizioni reali in un caso tanto difficile. Il re ordinò di chiudere il gruppo in una cassa custodita severamente da Giuseppe Canart.²⁵² Fra il 1752 ed il 1762 solo due aristocratici stranieri ottennero il permesso di vedere il gruppo.²⁵³

La collocazione della scultura in una sala visitabile a richiesta e con permesso speciale significava dunque una certa liberalizzazione.

Ma nello stesso momento anche oggetti esposti prima nelle stanze aperte al pubblico venivano nascosti, come per esempio il tripode con i satiri itifallici, collocato nella prima, oppure i priapi ornati di campanelle, collocati nella seconda stanza del Museo.²⁵⁴

Pianterreno²⁵⁵

Non sappiamo quando e perché fu installata questa parte del Museo documentata solo dalle ultime descrizioni, del resto abbastanza sommarie.

Nel 1798 c'erano diciassette stanze delle quali le due prime contenevano le grandi statue di bronzo — destinate prima alla galleria del Palazzo reale — mentre nelle altre quindici erano esposte le pitture. Per quale motivo queste ultime, che secondo una descrizione pubblicata nel 1787 allora si trovavano ancora nel «Museo delle pitture» nel Palazzo superiore,²⁵⁶ furono trasferite al palazzo Caramanico non risulta dai documenti finora conosciuti e non sappiamo neanche come erano disposte alle pareti delle quindici stanze. Le descrizioni sono troppo sommarie per giudicare se gli elenchi datici dalle descrizioni seguano un giro delle stanze oppure cerchino soltanto di dare un certo ordine a questa moltitudine di 1500 pezzi.²⁵⁷

Secondo piano²⁵⁸

L'ultimo piano del palazzo Caramanico sembra sia stato una specie di deposito contenente tutti gli oggetti che non trovavano posto nel Museo stesso.

Museo delle pitture²⁵⁹

Purtroppo non sappiamo niente della disposizione delle pitture esposte in un'ala del Palazzo superiore. I visitatori ci danno lunghi elenchi di pitture singole oppure di intere categorie di pitture, ma non si può dire con esattezza se queste descrizioni rispettino l'ordinamento delle pitture nelle singole stanze — almeno non è da escludere che l'ordinamento sia stato simile a quello scelto poi per il Museo Borbo-

²⁴⁹ SACCO p. 133. — Nella «Nota delle Casse ...» (vedi n. 39) le ultime quattro stanze sono contrassegnate con lettere; la decimottava con «A», la quindicesima con «D».

²⁵⁰ PANDERMALIS Nr. 26. PAOLINI p. 291 («... non conviene nè allo scrittore di farne, nè al lettore di apprendere la descrizione»). *Le Regali Ville* p. 59s.

²⁵¹ Rapporto dell'Alcubierre in: *Noticias de las Alajas antiguas que se han descubierto en las Escavaciones de Resina, y otras, en los diez y ocho años, que han corrido desde 22 de Octubre 1738, en que se empezaron, hasta 22 de Octubre de 1756, que se van continuando*. Ms. StP XX-B-19bis. — Lettera del Vanvitelli: F. STRAZZULLO, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*. Vol. I (Galatina 1976), p. 124 Nr. 67. — Il giudizio del Vanvitelli — «è lascivissima, ma è bella» — trova il suo riscontro nella lunga descrizione di Salvatore Palermo (*Le Regali Ville* p. 59s.), che si rammarica del soggetto scelto dall'artista, che potrebbe essere uno dei più famosi. Ma: «Così gli uomini si abusano de' doni divini!»

²⁵² *Documenti inediti* ... p. 232. Winckelmann riferisce che Canart teneva chiuso in un armadio della stanza da letto il gruppo scandaloso, ed aggiunge: «... und er betheuerte mir, dass seine Frau es nicht gesehen» WINCKELMANN *Briefe* II, p. 211 Nr. 417). Nemmeno Winckelmann poteva vedere il gruppo (*Sendschreiben* p. 24).

²⁵³ *Documenti inediti* ... p. 232.

²⁵⁴ Vedi sopra n. 157 e 166.

²⁵⁵ PAOLINI p. 288-290. SACCO p. 129-131. BERNOULLI (1778) pp. 242-270.

²⁵⁶ *La Real Villa di Portici* illustrata dal Reverendo D. Nicola NOCERINO Parroco in essa (Napoli 1787), p. 105 s.

²⁵⁷ Sembra che siano state messe insieme le pitture mitologiche, le nature morte, i paesaggi — come ancora oggi nel Museo Nazionale di Napoli.

²⁵⁸ SACCO p. 131.

²⁵⁹ Vedi sopra n. 27-28.

nico, cioè secondo i *genera*.²⁶⁰ Soltanto la didascalia della pianta del Piranesi avrebbe potuto darci un'idea di questa parte del Museo.

Così sappiamo soltanto che le pitture staccate dalle pareti antiche erano appese alle pareti a mo' di quadri, con delle cornici e con cristalli per proteggerle.²⁶¹

Come si comprende già da questo breve giro del Museo, gli anni della sua esistenza furono caratterizzati da continui cambiamenti causati dall'affluire di materiali nuovi. Questo carattere sempre un po' provvisorio rende difficile l'analisi e la valutazione che deve sempre tener conto di adattamenti e condizioni nuove.

Al tempo della costruzione della Villa reale le antichità venute alla luce negli scavi non erano tante da rendere necessario un cambiamento del progetto. La villa di Portici fu concepita come luogo di villeggiatura ed essenzialmente per la caccia e la pesca; le antichità offrivano uno svago piacevole completando così le attrattive del luogo.

Partendo da questo concetto di una villa reale, in un primo momento si integravano le statue trovate ad Ercolano in modo del tutto tradizionale.²⁶² Com'era d'uso sino dal Rinascimento, esse trovavano posto nel cortile e sulle scale, collocate in nicchie oppure nel parco, adattate alla loro nuova funzione con disinvoltura.

Quando furono trovate le due statue equestri di M. Nonio Balbo, vennero collocate — seguendo anche qui la tradizione — nell'area pubblica del cortile, sebbene, per riguardo alle esigenze di conservazione, nei due vestiboli. Costituisce questa soluzione un compromesso fra la collocazione in un luogo pubblico, come quella del Marco Aurelio sul Campidoglio, e quella davanti all'ingresso della residenza di un sovrano, in uso pure sino dal Rinascimento, unendo così due modelli iconografici.²⁶³ La collocazione del cavallo di bronzo della quadriga di Ercolano al centro del cortile del Museo (collocazione abbastanza dannosa per la conservazione del cavallo, almeno se si crede al Winckelmann), segue invece il modello del Marco Aurelio, trascurando del tutto le esigenze della conservazione.

Anche il progetto di una galleria adornata dalle statue più preziose — per lo più, come sembra, quelle imperiali di bronzo — corrisponde ai modelli tradizionali delle gallerie di ritratti imperiali in uso già dai tempi del Rinascimento. L'aristocrazia con queste gallerie s'inseriva in una catena storica che continuava dall'antichità fino ai tempi moderni giustificando così la propria autorità.

La galleria — come del resto tutta la raccolta a Portici — non poteva essere concepita secondo un programma astratto, per il quale poi si sceglievano i pezzi antichi adatti per illustrarlo, ma si doveva adattare il programma al materiale disponibile: diversamente da altre collezioni, quella di Portici era fornita quasi esclusivamente dagli scavi²⁶⁴ e non dal mercato d'arte.

Così fu un puro caso che già nel primo anno degli scavi, nel 1739, si scoprì nell'area del cosiddetto foro di Ercolano un centro del culto imperiale.²⁶⁵ Le statue scavatevi rappresentano un programma iconografico romano che poté assecondare le intenzioni dei sovrani borbonici, offrendo appunto il materiale adatto anche per una galleria settecentesca che doveva celebrare il sovrano mediante le testimonianze del culto degli antichi sovrani.

Ma pure altri ritrovamenti che non hanno relazione con gli imperatori romani ed il loro culto, come per esempio le statue equestri di Balbo, potevano servire alla gloria del re sottolineando che fu la *regia vis* a sottrarre questi tesori *Vesevi ex faucibus*.²⁶⁶ L'iscrizione sulla base della statua equestre di «Balbo padre» si rivolge appunto al re celebrandolo come *scientiarum et artium instaurator*.

²⁶⁰ Vedi sopra n. 257.

²⁶¹ Vedi sopra n. 69. — Sembra che tutte le pitture siano state protette da cristalli; ne parla il Piaggio (che non perde l'occasione di accennare ai danni creati da «... quella puzzolente vernice, che là si cuoce, si creppa, e si stacca, e si scrosta, ...»; v. sopra n. 27) e ne fa menzione pure Lady Anne Miller nella sua descrizione del Museo: «The collection of antique paintings found at Herculaneum, painted on the walls, are preserved with the greatest care in glass-cases fitted to their size and shape». *Letters from Italy* (vedi n. 128) p. 273s.

²⁶² Per i confronti con altre raccolte di antichità ci basiamo sulle ricerche di Wolfgang LIEBENWEIN, *Die Villa Albani und die Geschichte der Kunstsammlungen*. In: *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*. Edd. H. BECK e P. C. BOL (= *Frankfurter Forschungen zur Kunst*, vol. 10), p. 463, 505. — Lo ringraziamo per averci messo a disposizione il suo manoscritto già prima della pubblicazione.

²⁶³ Dobbiamo a Wolfgang Liebenwein l'osservazione di questo aspetto della collocazione delle statue.

²⁶⁴ Per le due colonne provenienti dalla collezione Farnese vedi sopra n. 145. Furono comprate da Carlo di Borbone invece le «Tavole di Eraclea»: E. POZZI PAOLINI, *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli in due secoli di vita*. In: *Da Palazzo degli Studi a Museo Archeologico*. Mostra storico-documentaria del Museo Nazionale di Napoli, giugno-dicembre 1975, p. 4 n. 11.

²⁶⁵ A. ALLROGGEN-BEDEL, *Das sogenannte Forum von Herculaneum und die borbonischen Grabungen von 1739*. In: «CER» 4 (1974), p. 97 ss. S. ADAMO MUSCETTOLA, *Nuove letture borboniche: I Nonii Balbi ed il Foro di Ercolano*. In: «Prospettiva» 28 (1982), p. 2 ss.

²⁶⁶ Citato dalla iscrizione sopra l'ingresso al Museo, vedi sopra.

Forse doveva adornare la galleria pure la Minerva arcaistica dalla Villa dei Papiri, che nel 1762 era depositata ancora in vicinanza della galleria, statua che si inserisce molto bene in tale programma: Minerva dea della virtù guerriera come della saggezza si presenta come protettrice di ogni buon sovrano.²⁶⁷

Il fatto che la galleria non fu mai realizzata rese necessarie alcune modifiche nell'ambito del Museo stesso. Alcune statue — per esempio i grandi bronzi provenienti dalla cosiddetta Basilica e dal teatro di Ercolano — non trovarono mai una sistemazione che sarebbe stata adeguata all'importanza di questa raccolta. Forse era questo uno dei motivi che poco dopo il fallimento del progetto della galleria fecero pensare all'opportunità di uno spostamento del Museo. Una parte delle statue previste per la galleria fu collocata nel cortile del Museo fra le iscrizioni ed i frammenti architettonici oppure nelle stanze adiacenti. Dai documenti non risulta il tentativo di inserire le grandi statue di bronzo nelle stanze del Museo stesso. Essendo queste abbastanza ristrette e relativamente basse, sarebbe infatti stato difficile trovarvi una sistemazione ad esse adeguata.

Il cortile del museo pieno di antichità varie s'inserisce pure in una vecchia tradizione; il cortile del Belvedere nel Vaticano e quello del palazzo Mattei ne rappresentano gli esempi più famosi. Il cavallo di bronzo (Fig. 14) collocato al centro gli dava una certa monumentalità, nonostante lo spazio relativamente ristretto, mentre le iscrizioni incastrate nei muri ricordavano piuttosto un lapidario.

Pochi anni prima Scipione Maffei aveva istituito a Torino ed a Verona dei musei d'iscrizioni che dovevano servire per lo studio. Ivi le iscrizioni furono esposte sotto portici, dunque all'aperto come nel Museo Ercolanese. Da una descrizione del Museo di Portici si capisce che qui invece le iscrizioni non servivano allo studio, ma allo svago degli eruditi: «... si passa al cortile, ricolmo da capo a fondo d'iscrizioni intere, e spezzate greche, e latine incastrate nelle mura, coi vuoti nella parte manchevole, che dimostrano agli eruditi lo spazio del mancante ...».²⁶⁸ Uno studio vero e proprio era impossibile, a causa del regolamento severo.

L'uniformità del materiale sia per la provenienza — solo le due colonne dal Trionfo di Erodote Arrico non sono della zona vesuviana — sia per l'epoca — per lo più si tratta di materiale degli ultimi decenni prima dell'eruzione del Vesuvio — distingueva la raccolta da tutte le altre, pure da quella quasi contemporanea del Conte Caylus, che oltre ad oggetti d'arte conteneva anche arnesi della vita quotidiana.²⁶⁹ Il concetto proposto da Francesco Bianchini per il suo «Museo ecclesiastico» — mai realizzato —, una raccolta di statuette, colonne, rilievi ed iscrizioni del primo secolo dopo Cristo che doveva illustrare un'epoca storica,²⁷⁰ non era applicabile a Portici appunto per l'uniformità e l'origine del materiale.

Per la presentazione degli altri ritrovamenti — statuette, arnesi vari, vasi, gioielli, monete, ecc. — ci si poteva servire ugualmente di un modello usato già per collezioni anteriori: il «gabinetto» derivato dallo «studio» o «studiolo» dal quale poi nel Settecento s'erano formate delle collezioni specializzate.

Le prime sei stanze del Museo Ercolanese ovviamente sono formate secondo questo modello: gli oggetti vengono esposti divisi ed ordinati secondo le categorie con le quali venivano ordinati negli armadi. Ogni armadio era destinato ad una categoria come del resto anche ogni stanza, sicché si potrebbe dare ad ogni stanza una sua denominazione, simile a quelle ormai ufficiali di altri musei.

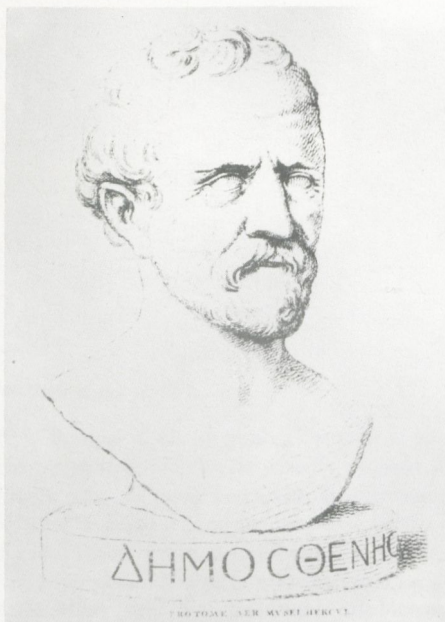
La prima stanza (che potrebbe essere chiamata «stanza dei tripodi») acquista un carattere piuttosto rappresentativo grazie alla presenza dei tripodi posti sui tavoli-

²⁶⁷ *Documenti inediti* ... p. 130. — La stretta relazione dell'iconografia borbonica con la dea mostra la statua di Ferdinando IV nel Museo Nazionale di Napoli: Canova per il ritratto usò come modello la Minerva del tipo Velletri, allora al Louvre.

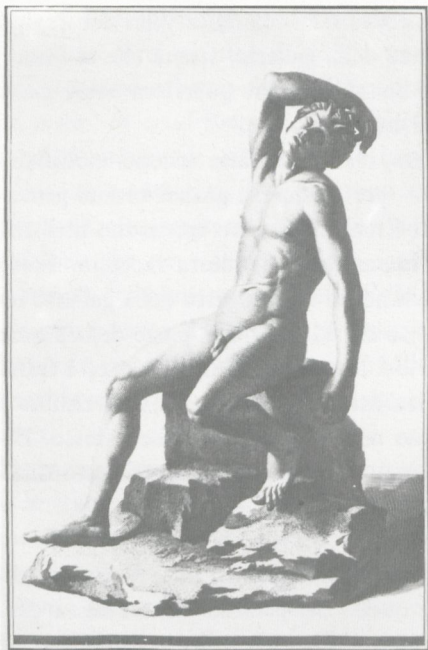
²⁶⁸ *Le Regali Ville* p. 51.

²⁶⁹ Il frontespizio di uno dei cataloghi della sua raccolta ci dà un'idea della sua collezione: *Des Herrn Grafen Caylus Sammlung von Aegyptischen, Etrurischen, Griechischen und Römischen Alterthümern* (Nürnberg 1766).

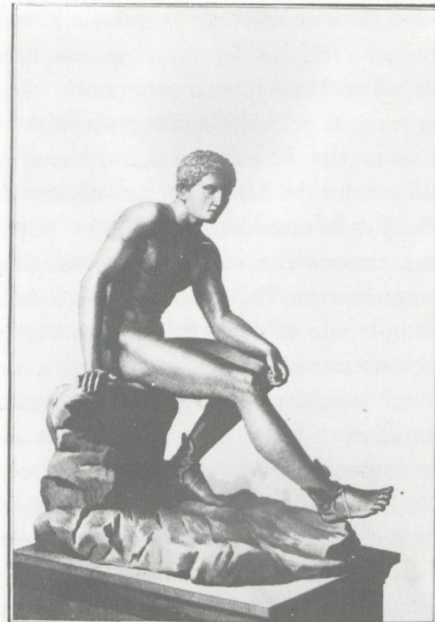
²⁷⁰ CH. HÜLSEN, *Il «Museo ecclesiastico» di Clemente XI Albani*. In: «Bullettino Comunale» 18 (1890), p. 260 ss.



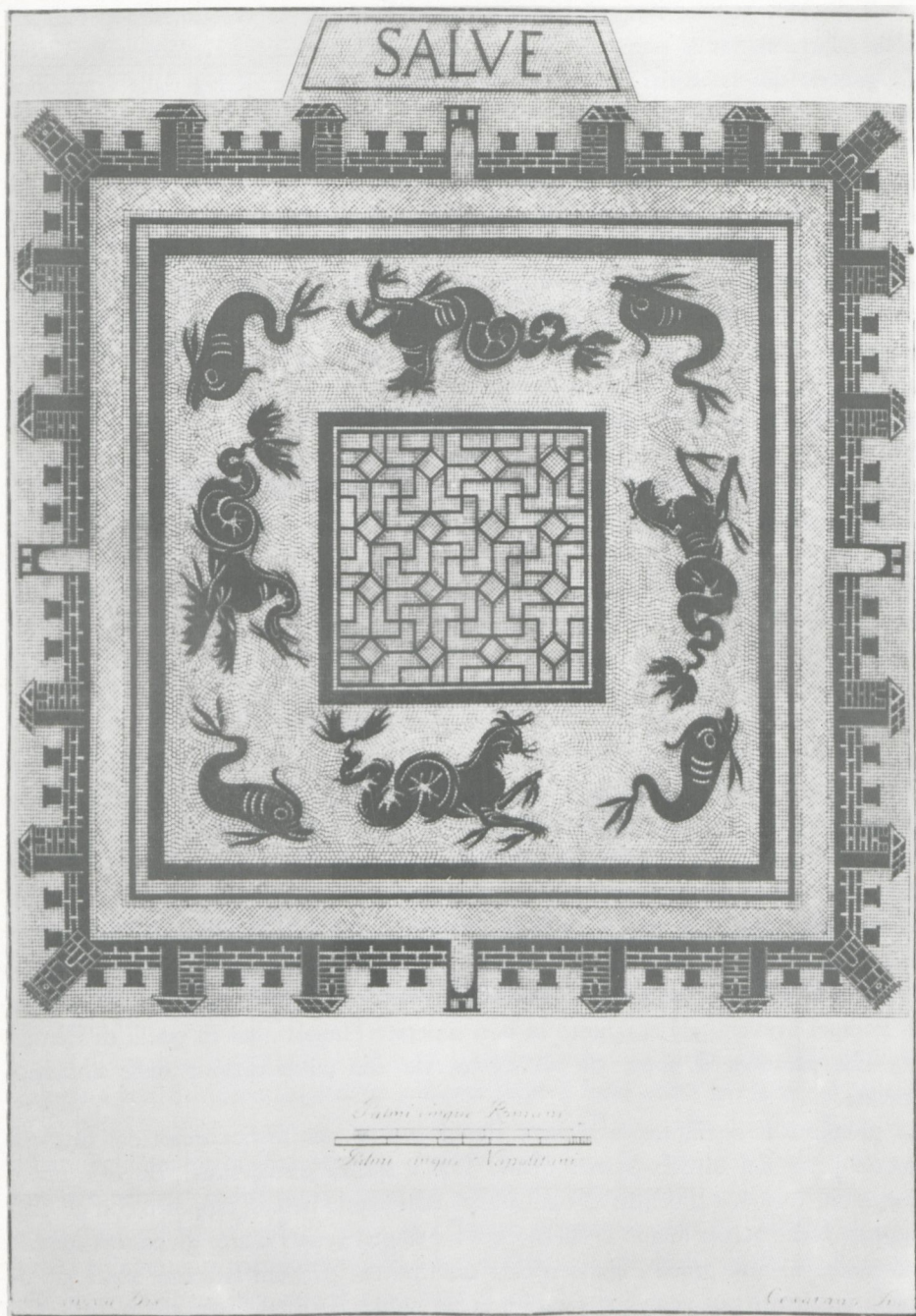
22 - Bustino di Demostene, disegno di Mengs
(dal «Sendschreiben» di Winckelmann)



23 - Fauno dormiente (da BrErc II Tav. 40)



24 - Mercurio in riposo (da BrErc II Tav. 33)



25 - Pavimento di mosaico

ni di marmo, mentre l'esposizione della macchina per lo svolgimento dei papiri nella quarta stanza si riannoda alla tradizione delle collezioni tecnico-scientifiche. La galleria dei busti-ritratto nella stanza accanto invece deriva dalla tradizione umanistica delle gallerie di filosofi, oratori e poeti.

In confronto a questi concetti tradizionali, la cucina allestita nella settima stanza rappresenta un'innovazione museografica. Si tratta di una combinazione della raccolta specializzata — in questo caso arnesi e vasellami da cucina — con la ricostruzione di una cucina antica, combinazione finora sconosciuta. L'allestimento di questo vano si basa sull'esperienza degli scavatori: mai prima c'era stato un contatto così stretto con la vita quotidiana degli antichi conosciuta fino allora soltanto mediante gli autori antichi. L'interesse antiquario per tutte le testimonianze storiche, anche quelle semplici e banali della vita d'ogni giorno, era molto forte in quei tempi, essendo le ricerche sulla storia dell'arte antica ancora ai loro inizi.²⁷¹ Oggi con la ripresa di quel tipo di studi sulla cultura materiale tanto tempo trascurati, la cucina nella settima stanza del Museo Ercolanese assume una attualità particolare. Tutto diverso invece si rivela il concetto ed il carattere delle sei stanze successive: dalla stanza ottava alla stanza tredicesima, il centro viene occupato da un'opera d'arte. Fra queste la statua del fauno ebbro era particolarmente messa in evidenza, trovandosi all'incrocio di due assi a forma di T. Le altre opere d'arte erano disposte in genere in modo antitetico, disposizione prevista per alcune di loro già in antico.²⁷²

Quando il Winckelmann visitò il Museo nel 1762, nella stanza nona si trovavano ancora tre statue provenienti dalla Villa dei Papiri (Fig. 21, 23-24).²⁷³ La divisione di questo gruppo di statue esposte poi in stanze diverse, dava maggior rilievo ad ognuna di loro — distruggendo dal nostro punto di vista un complesso costituito dalla loro provenienza. Ma la provenienza non era motivo d'ordine per la disposizione degli oggetti; si mettevano insieme ritrovamenti da tutta la zona vesuviana trascurando totalmente la loro provenienza. Il nome stesso del Museo tradisce questo atteggiamento: al momento della sua apertura al pubblico gli scavi di Stabia e di Pompei avevano già raggiunto se non superato l'importanza di quelli di Ercolano, che prestava il nome sia al Museo, sia alla pubblicazione delle antichità scavate.

La premura di attribuire certi temi alle singole stanze manca quasi del tutto in questa parte del Museo (stanza ottava fino a stanza tredicesima), dove le opere d'arte che formano il centro di ogni stanza non hanno nessun rapporto con gli altri oggetti. Nello stesso tempo la divisione fra i singoli generi d'arte diventava sempre più rigida: mentre prima c'erano ancora delle pitture parietali attaccate sopra gli armadi, le pitture poi venivano raccolte in un museo destinato solo alle pitture. Gli *emblemata* di mosaico firmati da Dioscuride venivano messi insieme alla nicchia di mosaico nella stanza dodicesima, e a un certo momento i lottatori di bronzo dalla Villa dei papiri, andarono collocati insieme con altre statue di bronzo, sicché nella stanza ottava rimasero solo sculture di marmo.

Un'unità tematica rappresenta invece la stanza quattordicesima colle armi gladiatorie ed il pavimento di mosaico rappresentante le mura turrette (Fig. 25). Il ceppo di ferro trovato pure nella caserma dei gladiatori a Pompei fu trasferito più tardi nella stanza successiva assieme alle orme dei corpi delle vittime infelici dell'eruzione. In contrasto con l'intenzione di questa stanza che doveva evocare pietà e terrore aggiungendo così al Museo una qualità nuova, sentimentale, le due stanze successi-

²⁷¹ Questo interesse si rispecchia pure nelle descrizioni che Winckelmann ha pubblicato nei suoi rapporti sul Museo di Portici e sugli scavi. F. BOLOGNA, *Le scoperte di Ercolano e Pompei nella cultura europea del XVIII secolo*. In: «PdP» 188-189 (1979) (= Studi su Ercolano e Pompei), p. 377 ss.

²⁷² PANDERMALIS Nr. 31a-b (lottatori di bronzo) 21a-b (dai di bronzo).

²⁷³ *Sendschreiben* p. 92 f. PANDERMALIS Nr. 18-20.

ve saranno state abbastanza semplici in conformità ai criteri della scelta degli oggetti esposti: qui erano riuniti tutti quelli non provenienti dagli scavi vesuviani. L'ultima stanza infine costituiva un antecedente del «Gabinetto segreto». Coll'allestimento di questa stanza chiusa al pubblico — interessante soprattutto sotto l'aspetto della storia del costume nel Settecento — si sottraevano molte cose all'osservazione del visitatore senza permesso speciale, come per esempio il famoso tripode, ma nello stesso momento era diventato più facile vedere il pezzo forte di questa raccolta: il satiro con la capra.

Riempite le sale del Museo nel Palazzo Caramanico, tanto che si era costretti a installare un deposito nell'ultimo piano e a collocare delle statue perfino nelle sale poco adatte del pianterreno, dove poi si misero pure le pitture parietali, il trasferimento del Museo sembrava ormai inevitabile.

Dopo la fine degli scavi di Ercolano — i lavori eseguiti dopo il 1762 servivano quasi esclusivamente al completamento della pianta del teatro e alle riparazioni dei danni causati dagli scavi sotterranei²⁷⁴ — e dopo il trasferimento di quasi tutta la mano d'opera a Pompei, Portici non poteva più offrire il vantaggio della vicinanza agli scavi, caratteristica e determinante per la formazione del Museo. Saranno stati anche i vani relativamente piccoli e bassi del vecchio Palazzo Caramanico a non corrispondere più alle idee contemporanee di un Museo moderno; erano cambiate le esigenze estetiche e scientifiche dei visitatori e ci voleva un Museo diverso.

La questione se il Museo non fosse indietro alle esigenze del suo tempo già nel momento della sua fondazione deve essere esaminata tenendo presente il carattere specifico della collezione: il suo allargarsi continuo e l'imprevedibilità dei ritrovamenti e delle nuove acquisizioni del Museo. Il fatto che per il Museo furono allestite solamente le stanze del vecchio palazzo Caramanico, senza cercare nuove soluzioni architettoniche, è caratteristico per l'atteggiamento della corte napoletana verso il Museo. I pezzi più belli e più importanti dovevano essere integrati alla parte rappresentativa del palazzo, mentre per gli altri oggetti bastava adottare la forma tradizionale del «gabinetto» oppure quella del lapidario o cortile di statue. Alcuni oggetti particolarmente pregiati si trovavano nell'appartamento della famiglia reale.²⁷⁵

L'idea di un museo accessibile per tutti (vale a dire per un certo ceto della società) realizzata con il Museo Capitolino a Roma serviva forse come modello del Museo a Portici — nell'iscrizione all'ingresso il re sostenne almeno che il museo fosse destinato agli amatori dell'antichità —, ma la funzione educativa che il Museo poteva avere per gli eruditi veniva limitata infatti dal regolamento severo, non stimolando ma impedendo così gli studi. Nel Museo si presentavano i tesori ai visitatori stupiti ed ammirati sottolineando il valore e l'importanza degli oggetti mediante la loro presentazione, vietandone però ogni studio.

Con l'edizione delle «Antichità di Ercolano» la corte si era riservato il diritto esclusivo di pubblicare i risultati degli scavi, controllando così le informazioni sulle antichità trovate. Per questo motivo le informazioni diffuse dai visitatori non dovevano essere troppo dettagliate, bastava che loro divulgassero la gloria del Museo per incuriosire gli altri.²⁷⁶ L'impresa della pubblicazione era uno dei motivi della presentazione relativamente modesta degli oggetti nel Museo: con i volumi splendidi delle «Antichità» il re riusciva a raggiungere un numero molto più grande di lettori di quell'ambiente che contava, e cioè l'aristocrazia europea.

La partenza di Carlo di Borbone nel 1759 non poté essere senza conseguenze sia per il Museo, sia per l'importanza della pubblicazione. Il re seguiva anche da lon-

²⁷⁴ *ScErc* p. 454 ss.

²⁷⁵ *Sendschreiben* p. 35.

²⁷⁶ Le richieste dei permessi di visita al Museo parlano abbastanza chiaramente di questo aspetto: «... per apportare la fama della rarità d'esso museo nelle altre Provincie, ...» (ASN, Casa Reale Antica, Primo Inventario, 1542/8, 31 ottobre 1768).

tano l'andamento degli scavi e l'allestimento del Museo, ma, per mettere bene in vista i suoi meriti verso l'archeologia, la pubblicazione delle «Antichità» era l'unico mezzo per lui che soggiornava a Madrid. Diversamente sarebbe stato se fosse rimasto a Napoli: in questo caso un museo attraente, adeguato alle esigenze della collezione, sarebbe servito ad aumentare la sua gloria. Anche durante la reggenza del figlio era sempre lui ad essere rappresentato sul frontespizio ed elogiato nella prefazione dei singoli volumi, fino alla sua morte. L'incisione del frontespizio lo rappresenta come sovrano di stampo barocco, e non mancano i simboli delle sue attività archeologiche.²⁷⁷

Forse ad un visitatore dei nostri tempi il Museo Ercolanese di Portici piacerebbe più che la presentazione più ricca allestita dopo nel Palazzo degli Studi a Napoli, dove si formava, insieme con la collezione Farnese, una delle più grandi raccolte di antichità. Nel Museo Ercolanese troviamo già realizzato molto di quello che oggi si esige da un museo archeologico: c'era l'illustrazione della vita quotidiana del passato — la ricostruzione della cucina antica costituisce un esempio tipico della didattica di un museo moderno —, c'era la limitazione agli oggetti trovati nella zona e con questo la relazione fra il museo e la storia della propria regione, scopo dei musei regionali e dei musei di scavo — aspetto questo totalmente sparito dopo l'unione con la collezione Farnese —, c'era infine pure la dimostrazione della tecnica di restauro, presentata dal padre Piaggio che nei primi anni lavorava nello stesso Museo.

Le stanze più piccole, più intime, creavano un contatto più stretto con le singole opere d'arte, importante soprattutto per le sculture provenienti dalle ville e case private, sculture concepite per spazi più ristretti, tutt'al contrario della maggior parte delle sculture farnesiane. Le grandi sale del Museo Borbonico a Napoli che ricordano le architetture delle terme romane rappresentano uno sfondo ideale per opere come il Toro Farnese, mentre le statue di bronzo dalla Villa dei papiri sembrano perdersi in queste vaste sale.

Ma verso la fine del Settecento il Museo Ercolanese non poteva più accontentare il nuovo modo di giudicare le opere d'arte, che ispirato dagli scritti del Winckelmann mette al centro dell'interesse l'aspetto estetico e storico della singola opera d'arte. L'interesse antiquario — ancora molto vivo nel Winckelmann — era passato in seconda linea. Gli oggetti della vita quotidiana non erano tanto soggetto della ricerca quanto modelli per un rinnovamento delle cosiddette arti minori.²⁷⁸ Viene sottolineato questo atteggiamento mutato verso le testimonianze della vita quotidiana dal fatto che la cucina antica del Museo di Portici non fu più ricostruita nel nuovo Museo a Napoli. Con la fondazione del Museo Borbonico a Napoli le opere d'arte considerate fino ad allora proprietà privata della casa sovrana erano diventate accessibili al pubblico; il Museo acquistò una nuova funzione come istituto di educazione. La combinazione progettata del museo d'antichità con una galleria di quadri ed un'accademia d'arte manifesta l'idea di un'istituzione dedicata all'arte ed alla scienza.²⁷⁹ Sebbene pure a Portici ci fosse una netta relazione fra il museo e la scienza filologica ed antiquaria, il restauro e la pubblicazione, tutte queste attività avevano uno scopo ben diverso, quello di curare i tesori appartenenti al sovrano e di presentarli al pubblico per aumentare la gloria del re.

Testimoniano questo atteggiamento le iscrizioni che si trovavano presso il Museo: soltanto la *regia vis* era capace di sottrarre le antichità *Vesevi ex faucibus*, il cavallo di bronzo deve il suo restauro alla *regia cura*, ed era il *re, studio antiquitatum in-*

²⁷⁷ Pd'E. I-V. BrErc I-II. — Le attività archeologiche di Carlo III s'estendevano financo al Perù: BOLOGNA, l. c., p. 401 s.

²⁷⁸ BOLOGNA, l. c., p. 389 s. L'interesse per gli «oggetti minori» sottolineato dal Bologna appare nella descrizione del Goethe, che fra i tanti oggetti nel Museo elogia particolarmente una scchia di metallo sottolineando la sua forma e funzionalità (cfr. n. 158).

²⁷⁹ A. CIPRIANI, *Appunti sulla cultura francese nelle accademie italiane nella seconda metà del secolo XVIII*. In: *Piranèse et les Français*. Colloque tenu à la Villa Medici, 12-14 mai 1976 (Roma 1978), pp. 147-155. CIPRIANI (l. c. p. 15) pone l'accento sullo svantaggio creato dal trasferimento delle accademie della pittura e del disegno al Palazzo degli Studi e dalla loro separazione dalle fabbriche con le quali prima avevano un contatto molto stretto (Fabbriche degli Arazzi, Laboratorio delle Pietre Dure, Fabbrica delle Porcellane). Per il Museo invece il nuovo concetto portava dei vantaggi associandolo così alle belle arti contemporanee. — Il trasferimento delle accademie ebbe luogo nel 1791 sotto la direzione di Johann Heinrich Tischbein, allora direttore dell'accademia (l. c.), ma come risulta dai documenti il progetto è molto anteriore (cfr. n. 36).

census, ad accumulare *impendio maximo* gli oggetti dagli scavi, a lui infine, *scientiarum et artium instauratori*, era dedicata una delle statue equestri di Balbo. Le antichità ed il museo sono al servizio della immagine della monarchia.

Il Museo Borbonico invece doveva stimolare l'arte e la scienza e servire all'educazione pubblica. L'espulsione dei Gesuiti nella cui sede veniva installata l'università, alloggiata prima nel Palazzo degli Studi, offrì le possibilità pratiche per il trasferimento del Museo²⁸⁰ per il quale però fu decisivo il clima intellettuale nella Napoli di quei tempi.

Era un periodo di idee nuove, illuministiche — basti ricordare solo la colonia fondata da Ferdinando IV a San Leucio come realizzazione di un'utopia della comunità ideale²⁸¹ —, idee, delle cui pericolosità e forza esplosiva si renderanno conto i sovrani soltanto con lo scoppio della rivoluzione francese. Questa per Napoli segnò la fine di quello slancio intellettuale che ne faceva uno dei centri più importanti della cultura e della scienza europea. Ne dà una spiegazione lo storico Pietro Colletta: «Le buone leggi di Giuseppe e Leonardo a pro dei popoli, narrate dalla fama, commendate da' sapienti, lodatissime dalla regina di Napoli, sorella di que' principi, stimolando a certa gloria per fin l'animo svagato del re, agevolarono al ministro Tanucci ed altri egregi del tempo l'erto cammino della civiltà».²⁸²

Non è da meravigliarsi che le prime testimonianze di un progetto per il trasferimento del Museo attribuiscano questa idea al Tanucci ed a Pietro Leopoldo, allora granduca della Toscana, poi imperatore Leopoldo II.²⁸³ Mentre le idee del Tanucci, come sembra, erano abbastanza vaghe, quelle espresse durante la visita di Leopoldo sembrano essere state più concrete: infatti bastarono per bloccare la messa in opera di altri pavimenti nel Museo.

È ben possibile che la spinta per il trasferimento del Museo o l'unione con le collezioni farnesiane e le accademie sia dovuta a Leopoldo. L'idea delle accademie era già abbastanza sviluppata sotto il regno di Maria Teresa, e l'impressione che fece a Napoli prima la visita di Leopoldo e poi quella di suo fratello Giuseppe non è da sottovalutare. Pietro Colletta commenta non senza ironia: «... a noi tutta la prole di Maria Teresa parve famiglia di filosofi potenti mandati da Dio a ristorare l'umanità».²⁸⁴ La realizzazione del progetto però avanzava a stento. Non erano soltanto le difficoltà finanziarie e tecniche della trasformazione del vecchio Palazzo degli Studi ad ostacolare il progresso dei lavori. Vi si aggiungeva il cambiamento fondamentale del clima intellettuale a Napoli. È significativo il fatto che la famiglia reale fuggendo a Palermo nel 1798 fece sgomberare quasi totalmente il Museo Ercolanese, portandosi via le opere d'arte come proprietà personale — tutt'al contrario di Carlo di Borbone che alla sua partenza per Madrid nel 1759 restituì l'anello antico al Museo.

Ma lo sviluppo una volta avviato difficilmente poteva essere bloccato del tutto. Le idee formatesi già durante il Settecento di una funzione diversa del Museo, sotto l'influsso della rivoluzione e del governo francese a Napoli, s'erano affermate tanto che perfino la restaurazione borbonica doveva accettarle: il museo da proprietà dinastica era diventato proprietà del mondo erudito.

²⁸⁰ E. POZZI PAOLINI, *Il Museo in due secoli di vita*. In: *Da Palazzo degli Studi a Museo Archeologico*. Mostra storico-documentaria del Museo Nazionale di Napoli, giugno-dicembre 1975 (Napoli 1977), p. 2. C. ZUCCA, *Le ipotesi progettuali dell'edificio da cavallerizza a museo*. Ibid. p. 36s.

²⁸¹ *Le Regali Ville* pp. 111-121. H. ACTON, *I Borboni di Napoli*. 2^a ediz. (Milano 1974), pp. 247-250.

²⁸² P. COLLETTA, *Storia del Reame di Napoli dal 1734 al 1825* (Capolago 1834). Ed. di Nino CORTESE, Napoli 1969, p. 202.

²⁸³ Forse il granduca ed il ministro visitarono il Museo insieme: il 24 maggio 1768 Tanucci scrisse a Luigi Viviani: «Questa sera mi è stato detto, che li Granduchi, volendo vedere il Museo di Portici, forse pranzeranno in quella mia casa il mio piccolo pranzo». E. VIVIANI DELLA ROBBIA, *Bernardo Tanucci ed il suo più importante carteggio*. Vol. II (Firenze 1942) p. 170 Nr. CX.

²⁸⁴ COLLETTA I. c., p. 199.

ASN

Archivio di Stato, Napoli

BERNOULLI (1775)

[J. Bernoulli], *Beschreibung des Herkulan. Museums nach den Zimmern*. In: Neue Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der Freyen Künste. Siebzehnten Bandes erstes Stück (Leipzig 1775), pp. 78-87.

BERNOULLI (1778)

J. Bernoulli, *Zusätze zu den neuesten Nachrichten von Italien nach der in D. J. J. Volkmanns historisch-kritischen Nachrichten aufgenommenen Ordnung ... 2* (Leipzig 1778).

BrErc

Bronzi di Ercolano e Contorni Incisi con qualche Spiegazione. I-II (Napoli 1767-1771).

Cat. Essen

Pompeji. Leben und Kunst in den Vesuvstädten. Catalogo della mostra di Essen (Recklinghausen 1973).

Cat. London

Pompeii AD. 79. Catalogo della mostra di Londra (London 1976).

Civiltà del '700

Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799. Vol. I-II Catalogo della mostra di Napoli, dicembre 1979 - ottobre 1980 (Napoli 1980).

Contributi ...

Contributi alla storia della Officina dei Papiri Ercolanesi (= I Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli, serie V 2. I Papiri Ercolanesi III) (Napoli 1980).

Documenti inediti ...

Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia pubblicati per cura del Ministero della Pubblica Istruzione. Ed. G. Fiorelli. Vol. II (Firenze-Roma 1879).

FOUGEROUX

M. Fougereux de Bondaroy, *Recherches sur les ruines d'Herculanum et sur les lumières qui peuvent en résulter, relativement à l'état présent des sciences et des arts. Avec un traité sur la fabrique des Mosaïques* (Paris 1770).

Italienische Reise

J. W. von Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Vol. 1, 8ª ed. (München 1974).

Guida Ruesch

A. Ruesch, *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli* (Napoli 1908).

Le Regali Ville

Notizie del bello e del curioso che contengono le Regali Ville adiacenti alla città di Napoli e che servono di continuazione all'opera del Canonic Celano (Napoli 1792). [Citato qui secondo la ristampa: *Due Sicilie*, Collana diretta da Augusto Crocco, Vol. 1 (Napoli 1969)].

MARÉCHAL

Antiquités d'Herculanum ou les plus belles peintures antiques et les marbres, bronzes, meubles etc., trouvés dans les excavations d'Herculanum, Stabia et Pompeia, gravées par F. A. David, avec les explications par Sylvain Maréchal. Vol. 1 (Paris 1780).

Nachrichten

J. J. Winckelmann, *Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen*. An. Hn. Heinrich Fuessli aus Zürich. (Dresden 1764) (In: Studien zur Deutschen Kunstgeschichte 338, Baden-Baden-Strasbourg 1964).

PAH

G. Fiorelli, *Pompeianarum Antiquitatum Historia*. Vol. I-III (Napoli 1860-1864).

PANDERMALIS

D. Pandermalis, *Zum Programm der Statuenausstattung in der Villa dei Papiri*. In: «MDAI (A)» 86 (1971), pp. 173-209.

PAOLINI

[R. Paolini] *Memorie sui monumenti di antichità e belle arti ch'esistono in Miseno, in Bacoli, in Baja, in Cuma, in Pozzuoli, in Napoli, in Capua antica, in Ercolano, in Pompei ed in Pesto* (Napoli 1812).

Pd'E

Pitture antiche d'Ercolano e Contorni Incise con qualche Spiegazione. Tomi I-V (Napoli 1757-1779)

SACCO

F. Sacco, *Dizionario geografico-istorico-fisico del Regno di Napoli*. Tomo III (Napoli 1796).

ScErc

M. Ruggiero, *Storia degli scavi di Ercolano ricomposta su' documenti superstiti* (Napoli 1885)

Sendschreiben

J. J. Winckelmann, *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen*. An den Hochgebohrnen Herrn,

Herrn Heinrich Reichsgrafen von Brühl (Dresden 1762) (In: Studien zur Deutschen Kunstgeschichte 338, Baden-Baden-Strasbourg 1964).

StP

Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, Napoli

Ville Vesuviane

R. Pane - G. Alisio - P. di Monda - L. Santoro - A. Venditti, *Ville Vesuviane del Settecento* (Napoli 1959) (= Istituto di Storia dell'Architettura, Università degli Studi di Napoli, Collana di Storia dell'Architettura, Ambiente, Urbanistica, Arti Figurative, Vol. II).

VOLKMANN¹

J. J. Volkmann, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien, welche eine genaue Beschreibung dieses Landes, der Sitten und Gebräuche, der Regierungsform, Handlung, Oekonomie, des Zustandes der Wissenschaften, und insonderheit der Werke der Kunst nebst einer Beurteilung derselben erhalten*. Vol. 3 (Leipzig 1771).

VOLKMANN²

J. J. Volkmann, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*. 2ª ed., vol. 3 (Leipzig 1778).

WINCKELMANN, Briefe

J. J. Winckelmann, *Briefe*. Herausgegeben von Walter Rehm in Verbindung mit Hans Diepolder. Vol. I-IV (Berlin 1952-1957).