

Originalveröffentlichung in: Massimo Osanna, Maria Teresa Caracciolo, Luigi Gallo (Hg.), *Pompei e l' Europa 1748-1943*. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, *Pompei, Anfiteatro 27/5 - 2/11.2015*, Milano 2015, S. 266-275; Online-Veröffentlichung auf *Propylaeum-DOK* (2024), DOI: <https://doi.org/10.11588/propylaeumdok.00006081>



Alessandro Bramante, Casa di Apollo.
Dresda, Dresden Staatliche Kunstsammlungen

Valentin Kockel

I modelli di Pompei dal Settecento al “grande plastico”.

La documentazione tridimensionale delle antiche rovine

Nel Settecento tra gli artisti, gli studiosi e in modo crescente anche presso un certo pubblico colto si diffuse una grande domanda di “immagini” delle antichità più famose, ritenute esemplari. Per espandere in Europa la conoscenza degli oggetti e delle opere d'arte che suscitavano tanta ammirazione si svilupparono o raffinarono le tecniche di riproduzione più varie, i cui prodotti erano poi venduti in proporzioni fino allora sconosciute. Molti di questi procedimenti tecnici, come i calchi in gesso delle statue antiche, erano noti da tempo. Altri furono applicati in modo più sistematico come le raccolte di copie di cammei e pietre intagliate (dattiloteche), altre ancora furono inventate allora. In quest'ultimo gruppo rientravano i modelli in sughero che riproducevano antiche rovine¹. Deve essere stato l'inglese residente a Roma Thomas Jenkins (1722-1798) – pittore, artista e consigliere dei viaggiatori inglesi che intraprendevano il *Grand Tour* – ad avere l'idea di trasferire l'arte tradizionale napoletana di fabbricare in sughero la scenografia architettonica dei presepi alla riproduzione delle antiche rovine. A partire dal 1766 furono così costruiti i primi modelli dei templi di Paestum o del Tempio rotondo di Tivoli, presto venduti molto bene in Inghilterra, in Germania e in Russia. Di quel periodo ci sono noti in particolare tre modellisti, i cui lavori furono acquistati da ricchi viaggiatori per il tramite di Jenkins e di altri commercianti d'arte: Agostino Rosa (1738-1784), Antonio Chichi (1743-1816), quello di maggior successo, e il napoletano Giovanni Altieri (documentato dal 1765 al 1797 circa)². Opera di quest'ultimo è il primo modello in sughero a noi noto, che fu commissionato da Jenkins e poi da lui donato a Londra alla Society of Antiquaries. Il successo di questi modelli fu stupefacente. Erano considerati riproduzioni consone della colossale architettura antica e molto apprezzati per la loro tridimensionalità, nonché per l'esattezza della resa. Più di tutto sorprende l'osservatore la capacità del sughero di restituire il pittoresco delle rovine. Chichi offriva modelli di 36 edifici diversi di Roma, dei quali serie complete o pezzi scelti furono accolti nelle collezioni d'arte e nelle accademie di San Pietroburgo, Kassel, Darmstadt e altri luoghi. Questi lavori in sughero, ormai da lungo tempo dimenticati, nel tardo Settecento e nell'Ottocento si potevano vedere dappertutto in Europa. Tanto che il “sughero” in quanto materiale aveva finito con l'indicare correntemente, per metafora, il modello stesso.

Modelli di Pompei per i principi e la loro tavola: Giovanni Altieri—

Anche Altieri aveva approntato, mentre era ancora a Roma, tutta una serie di vari modelli di rovine della città antica, come pure dei templi di Paestum, vendendoli assai bene fino agli ultimi anni settanta del Settecento. Poi, negli anni 1782-3, fece ritorno a Napoli per motivi a noi ignoti. Qui si adoperò – benché senza esito – per ottenere un posto di “modellatore” presso Domenico Venuti, l'intendente della Real Fabbrica di Porcellana, per “...modellare gli antichi edifizj di questi Regni per uso della

1 Cfr. V. Kockel, *Rom über die Alpen tragen*, in *Rom über die Alpen tragen. Fürsten sammeln antike Architektur: Die Aschaffener Korkmodelle*, a cura di W. Helmlinger, V. Kockel, Landshut/Ergolding 1993, pp. 11-31; V. Kockel, *Phelloplastica. Modelli in sughero dell'architettura antica nel XVIII secolo nella collezione di Gustavo III di Svezia*, Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, Stockholm 1998; V. Kockel, *Ruins in Miniature. Cork Models of Ancient Monuments in Sir John Soane's Museum and Other British Collections*, London 2015 (in corso di stampa).

2 Questa sua provenienza è spesso sottolineata nelle fonti contemporanee. Così Winckelmann lo definisce *polichinel napoletain*. V. Kockel, *Phelloplastica*, cit., e M. Olausson, *I modelli in sughero e il sogno svedese*, in *ibidem*, pp. 40-55. L'elenco dei modelli a p. 56 può essere oggi di molto allungato. Cfr. V. Kockel, *Ruins in Miniature* cit.

Fabbrica...³. Diversamente da quanto aveva sperato, non solo la sua domanda non fu accolta, bensì gli venne pure esplicitamente proibito “di prender le misure di ciò li vien ordinato degli amatori di antichità per esser appartenenti al Real uso...⁴. Altieri era così finito contro un ostacolo, che poi ripetutamente avrebbe intralciato lui e i suoi successori, ovverosia il diritto che si riservava l'amministrazione regia di mantenere comunque il controllo sulla riproduzione delle antichità.

Nell'immediato, Altieri probabilmente si mise a vendere altri modelli, avvalendosi degli schemi di cui disponeva per edifici di Roma e della campagna romana. La svolta verso il successo sembrò arrivare nel 1784. Forse grazie a Francesco Piranesi il re Gustavo III di Svezia visitò la bottega di Altieri e acquistò alcuni modelli in sughero ivi ancora disponibili⁵. Il sovrano dovè rimanerne conquistato, perché in seguito alla sua visita a Pompei il 12 febbraio ottenne per Altieri il permesso di prendere le misure sia del Tempio di Iside sia della cosiddetta Casa di Campagna (oggi Villa di Diomede), per poterne poi costruire i modelli⁶.

Altieri realizzò il modello del Tempio di Iside e degli ambienti attigui già nel 1785, che infatti giunse in Svezia nel 1786. Certo – contro l'accordo originario – egli aveva raddoppiato la misura portandola a 1:18, il che suscitò l'ira di Stoccolma per il consistente rincaro. Ma in questo modo era riuscito a realizzare un capolavoro. Il modello, oggi conservato nel Castello di Drottningholm vicino a Stoccolma, mostra il tempio non isolato, ma calato nel contesto urbano con tutti i fabbricati che lo circondano e persino l'inizio della cavea del Teatro Grande. Tutti i dettagli degli ornamenti sono rappresentati fin nei minimi particolari. Tipiche, in questo senso, le numerose lacune nell'intonaco sul muro di cinta, che per l'allora consueto asporto dei motivi figurativi si erano venute a creare già negli anni sessanta del Settecento e che sono fedelmente riportate da Altieri, comprese le grappe metalliche con cui l'intonaco rimasto veniva fissato. In un altro punto riproduce la stratigrafia dell'eruzione vulcanica con la cenere e i lapilli, per rendere evidente la situazione del ritrovamento. Al secondo modello commissionatogli da Gustavo III, la Casa di Campagna, Altieri stava ancora lavorando nel 1788, ma a quanto pare non lo terminò mai.

La speranza di Altieri di ottenere, grazie a questa commissione regia, l'accesso ai monumenti del Regno delle Due Sicilie e di poter realizzare in futuro altri modelli per venderne le copie ai viaggiatori, non era però destinata a essere esaudita. Una domanda a tal fine, datata 1789, fu respinta su indicazione di Francesco La Vega, il direttore degli scavi a Pompei. Invitato ad esprimere il proprio parere, La Vega criticò la qualità del modello: peccava per mancanza di precisione; ma, soprattutto, spettava solo al Re e alla sua Accademia Ercolanese di “pubblicare”, ovvero riprodurre e divulgare, i luoghi antichi. Questa motivazione di per sé contraddittoria – un modello inesatto non avrebbe rappresentato una “pubblicazione” rilevante – va ricondotta senza dubbio alla personale frustrazione dell'architetto La Vega. Le sue splendide piante del Tempio di Iside erano già state incise, ma rimasero inedite fino alla metà dell'Ottocento, quando egli era ormai morto da lungo tempo. Inoltre egli stesso aveva realizzato un modello del Teatro Grande di Pompei e ciò lo metteva in diretta concorrenza con i lavori di Altieri⁷.

Nonostante questi insuccessi Altieri, sempre afflitto da ristrettezze finanziarie, trovò altri acquirenti. Ad Altieri deve infatti riferirsi la nota del nobile polacco August Fryderyk Moszyński (1731-1786) che si trattenne a Napoli negli anni 1785-86: “Gli italiani fanno in rilievo ed in sughero delle costruzioni del Vesuvio ardente, degli antichi templi di Paestum, di Pompei e di altre antichità, assai bene eseguite, da vendere agli inglesi ed agli altri stranieri che qui abbondano in tempo d'inverno...⁸”.

Quanto al Vesuvio, si deve trattare di una commissione destinata a re Giorgio III d'Inghilterra, che doveva essere eseguita sotto la supervisione di Lord Hamilton⁹. Nella residenza di Hamilton a Palazzo Sessa si trovava pure, fino al 1791, un secondo modello del Tempio di Iside che Altieri aveva costruito evidentemente a dispetto del divieto¹⁰. Infine egli poté anche realizzare la sua idea di utilizzare modelli di rovine antiche come decorazioni da tavola, con un centrotavola lungo più di 7,60 metri per il principe Adam von Auersperg di Vienna che fu ultimato al più tardi 1796¹¹. Il pezzo riuniva numerosi soggetti delle città vesuviane e di Paestum, pur senza contenere alcuna copia esatta di un tempio. Contemporaneamente anche Domenico Venuti fece

3 Rigetto della domanda da parte del direttore della Fabbrica di Porcellana Domenico Venuti: ASN (Archivio di Stato Napoli), Casa Reale Antica, Fasc. 1532. Inc. 70 (13 maggio 1783).

4 ASN, Sez. Militare, Fondo espedienti di Marina 255, fol. 190 (s.d., ma novembre 1789). V. Kockel, *Phelloplastica*, cit., p. 38.

5 Per la visita di Gustavo III v. M. Olausson, *I modelli*, cit. Olausson pensa che forse la consegna avvenisse per il tramite di Ferdinando Galiani, mentre a mio avviso non ci sono argomenti in questo senso.

6 Per la storia dettagliata del modello del Tempio di Iside: V. Kockel, *Phelloplastica* cit., pp. 72-89. M. Olausson, *I modelli*, cit., pp. 42-48 e 55 (lettera di Sergei). V. anche il contributo di M. Olausson nel presente catalogo.

7 G. Fiorelli, *Pompeianarum Antiquitatum Historiae*, Napoli 1860, vol. I, 2, Add. p. 173 (5.12.1793) per questo modello, che il 27 marzo 1816 fu venduto al Museo dagli eredi La Vega per la somma di 240 ducati, ma che oggi è perduto. Riferimento a ASSAN (Archivio Storico Soprintendenza ai Beni Archeologici di Napoli) XIV B 8, fasc. 4 (Ministro dell'Interno ad Arditi).

8 Moszyński parla dei modelli in relazione ai presepi napoletani. Citazione tradotta dal francese in *Il Presepe napoletano. Scritti e testimonianze*, a cura di F. Mancini, Napoli 1983, pp. 15-16. Per la figura di Moszyński cfr. B. Biliński, *Viaggiatori illuministi polacchi, in La regione sotterrata dal Vesuvio*, a cura dell'Università degli Studi di Napoli, Napoli 1982, pp. 41-88, in particolare pp. 61-69. A.F. Moszyński, *Journal de voyage, I, La France (1784-1785)*, a cura di G. Calafat, Paris 2010, pp. 15-37.

9 Per il gigantesco modello del Vesuvio cfr. V. Kockel, *Phelloplastica*, cit., p. 27 con ulteriore bibliografia.

10 Nel 1789 Altieri voleva presentare questo modello al Re a dimostrazione delle sue capacità. Poi per 30 ducati lo aveva lasciato in pegno a Hamilton, che glielo restituì nel 1791. C. Knight, *Le gouaches di Hamilton: quaranta tempere del British Museum*, Napoli 1994, pp. 13-14, nota 57. Altieri costruì anche il modello di una tomba scavata da Hamilton a Nola. Cfr. V. Kockel, *Towns and tombs. Three-dimensional documentation of*

preparare nella Real Fabbrica di Porcellana un modello di porcellana raffigurante il Tempio di Iside e che doveva ornare un *dessert*. Nel 1790 fu pure creato in porcellana *biscuit* un gruppo di sacerdotesse di Iside che danzavano intorno a un modello dello stesso materiale, "rappresentante il tempio della Dea Isiaca nelle sue giuste dimensioni"¹²: il gruppo faceva parte di un servizio della duchessa di Parma, i cui piatti erano decorati con motivi pompeiani. C'è da chiedersi se quest'idea di Venuti di utilizzare monumenti antichi come *dessert* fosse riconducibile alla domanda di Altieri del 1783, perché allora egli ne aveva indubbiamente ricevuto la lettera. Solo dopo il suo trasferimento a Roma in seguito alla prima restaurazione del Regno, Domenico Venuti consegnò anche gli abbozzi per due *dessert* con motivi architettonici di Paestum (oggi a Vienna)¹³ e delle città vesuviane rispettivamente. Vero che il centrotavola con la rappresentazione delle rovine delle città vesuviane non fu mai completato, tuttavia un prezioso Tempio di Iside, che si può ammirare in mostra, può essere più o meno strettamente ricollegato a questo progetto (cat. 1.36)¹⁴.

Il tentativo di Altieri di offrire a Napoli, analogamente a quanto aveva fatto a Roma, modelli degli edifici antichi più importanti del Regno, era dunque fallito. Le rigide direttive circa l'accesso ai monumenti e il divieto di qualsiasi riproduzione gli avevano impedito di mettere in pratica la sua idea commerciale. I modelli che alla fine, nonostante tutto, era riuscito a costruire potevano essere visti solo da un pubblico esclusivo e rimanevano quindi senza effetto. Anche se non vi lavorò mai, tuttavia, i suoi rapporti con la Real Fabbrica di Porcellana debbono essere stati più stretti di quanto emerga dai documenti ad oggi conosciuti. Lo si può dedurre dalla vicenda del suo successore a Napoli, Domenico Padiglione.

La Galleria dei modelli in sughero dei monumenti antichi nel Real Museo: il primo grande modello della città e la famiglia Padiglione—

Fu necessario attendere il 1800, quando all'intendente della Fabbrica di Porcellana ormai da lunghissimi anni¹⁵, Domenico Venuti, successe Felice Nicolas¹⁶, perché a Napoli mutasse radicalmente l'atteggiamento verso il modellismo. Nicolas, che dal 1805 ricoprì anche la carica di "soprintendente delle Antichità" e più tardi, dal maggio 1806 al marzo 1807, anche quella di direttore del Real Museo, vedeva nei modelli, a quanto pare, un mezzo adeguato per divulgare la storia dell'architettura e li riteneva degni di un museo. Per realizzarli, poi, egli trovò in Domenico Padiglione (1756-1832), quale "costruttore dei modellini", la persona di cui aveva bisogno. Negli anni giovanili Padiglione doveva aver raggiunto una certa notorietà proprio con la realizzazione in sughero delle architetture dei presepi¹⁷ e, anche se non ne esistono testimonianze scritte, molto depone a favore del fatto che egli dovesse essere in contatto con Giovanni Altieri, di cui anzi poté persino continuare a utilizzare i materiali e i progetti. Nel 1802 Padiglione cominciò a realizzare per la Fabbrica vari lavori che risalivano al repertorio di Altieri. Nel 1805 accompagnò Nicolas durante il suo soggiorno di due mesi a Paestum, nel corso dei quali fu pulito e restaurato un tempio. In quel periodo Padiglione costruì, in parte ancora *in loco*, ben sette modelli che più tardi furono esposti nel Museo¹⁸. In seguito alla vendita della Fabbrica di Porcellana, Padiglione fu assunto dal Museo, nel quale Nicolas voleva allestire non solo un laboratorio ma anche una "Galleria dei modelli". Due sono gli argomenti di cui si avvale Nicolas per sostenere l'assunzione di Padiglione al Museo: da un lato bisogna offrirgli un lavoro, affinché non lasci il paese; dall'altro, una "Galleria dei modelli" nel Museo sarebbe una sicura attrazione in particolare per i visitatori (stranieri). Mentre l'argomento che riguarda la persona di Padiglione ricorda il triste destino di Altieri, il secondo potrebbe essere stato ispirato dall'allestimento allora contemporaneo, curato a Parigi da Louis-François Cassas, di una *Galerie d'architecture*, un museo con circa 100 modelli – per lo più in gesso – di edifici di tutte le culture antiche¹⁹.

La creazione e organizzazione del Museo e le sue ripetute trasformazioni negli anni successivi sono state descritte dettagliatamente da Andrea Milanese²⁰.

archaeological sites in the Kingdom of Naples in the late eighteenth and early nineteenth centuries, in *Archives and excavations*, a cura di I. Bignamini, London 2004, pp. 143-162, in particolare pp. 149-159.

¹¹ Anonimo, *Descrizione del dessert che ... il sig. principe Adamo d'Auersperg ha fatto costruire sotto la direzione dell'architetto Giovanni Altieri e che rappresenta una villa antica...* (s.l.) 1796. Sembra che oggi il centrotavola non esista più.

¹² F. Inghirami, *Dichiarazione delle pitture di un servizio da tavola...*, Stamperia Reale, Napoli 1790, p. XXXII; V. Kockel, *Proposta per la identificazione ed il contesto storico del centrotavola del servizio per la duchessa di Parma*, in *Le porcellane dei Borbone di Napoli: Capodimonte e real fabbrica Ferdinanda 1743-1803*, a cura di A. Caròla-Perrotti, Napoli 1986, pp. 404-406; A. González-Palacios, "È qui espresso il nostro Regno...", in *All'ombra del Vesuvio*, catalogo della mostra, Napoli 1990, pp. 308-309 con due figg. L'unico modello noto in porcellana si distingue molto dai modelli di rovine, tanto che esso non è direttamente riconducibile a un lavoro di Altieri.

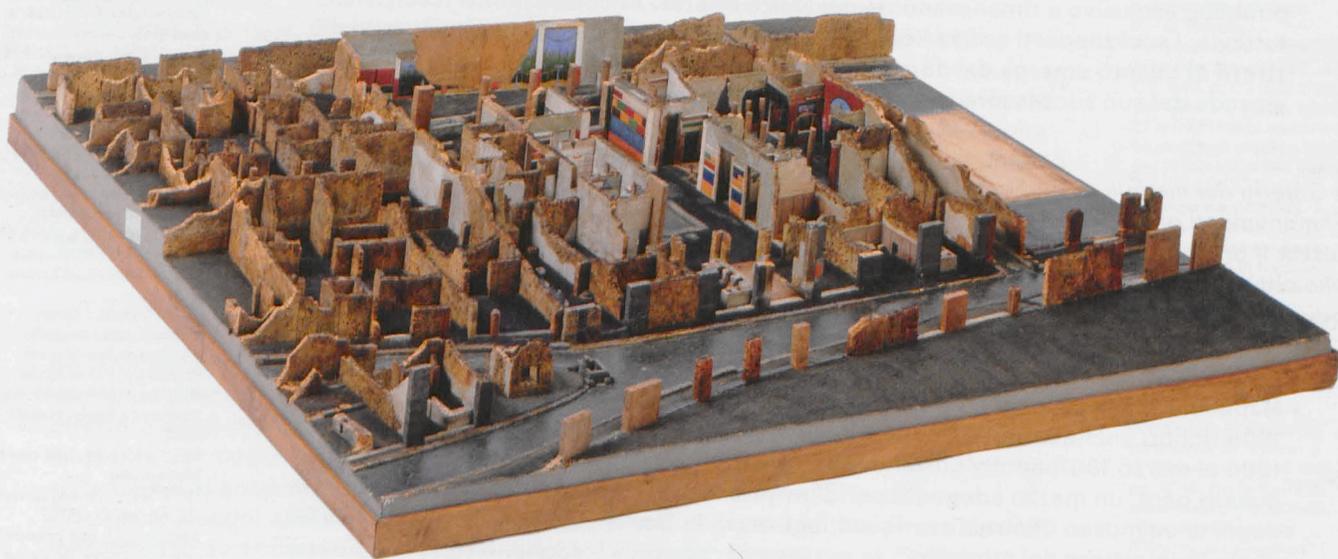
¹³ D. Venuti, *I Tempj di Pesto deser eseguito d'ordine di Sua Maestà Regina delle Due Sicilie dal Cav. Domenico Venuti*, Stamperia Reale, Napoli 1805.

¹⁴ V. cat. 1.34, 1.36 con la bibliografia.

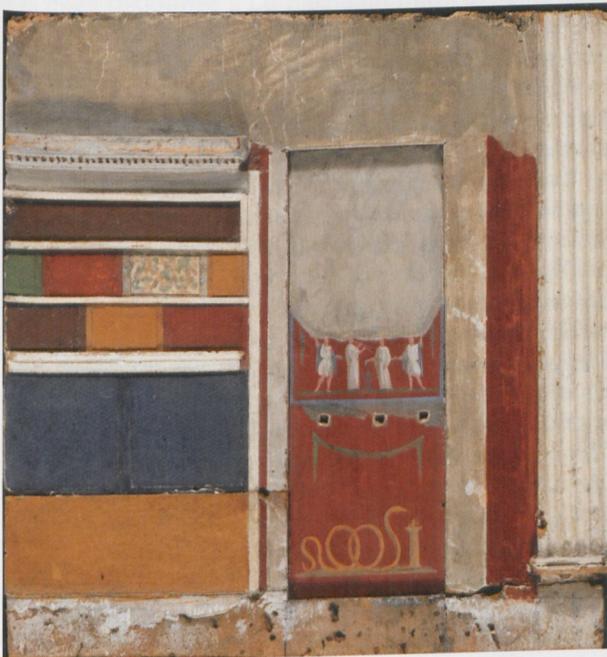
¹⁵ Il testo che segue verte sui modelli di edifici pompeiani e non prende in considerazione l'insieme della Galleria; si fonda soprattutto sui documenti in ASSAN, XIV B, oltre che su diversi documenti ASN, che più avanti non sono indicati singolarmente. Per l'aiuto prestatomi durante le mie ricerche a Napoli nel 1990 ringrazio V. Sampaolo e A. Milanese.

¹⁶ Nonostante le importanti cariche da lui ricoperte nel periodo di transizione tra il dominio borbonico e quello francese, pare che si sappia assai poco sulla sua personalità. A. Milanese, *Il Museo Reale di Napoli al tempo di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale e Storia dell'Arte", ser. III, anno XIX-XX, 1996-1997 [1998], pp. 345-405 (pp. 352-353). Cfr. anche V. Kockel, *Towns and tombs cit.*, pp. 144-149.

¹⁷ G. Borrelli, *Il presepe*



Agostino Padiglione, *L'insula della Casa di Sallustio*
1839-1840. Aschaffenburg, Pompejanum



Agostino Padiglione, *L'insula della Casa di Sallustio*, particolari. Aschaffenburg, Pompejanum

Dai documenti, ma anche da racconti di viaggi e dalle guide, risulta che la “Galleria dei modelli” disponeva in certi periodi di spazi propri al primo piano del Palazzo degli Studi, ma che per lo più i modelli erano ospitati nelle sale della galleria di quadri e collocati su tavoli in mezzo all’ambiente. Il loro numero crebbe a poco a poco fino a comprendere, all’inizio del XX secolo, quattordici pezzi²¹. Padiglione eseguì in quegli anni le commissioni più varie. Le antichità non vi occupavano, a quanto si capisce, una posizione centrale, e tanto meno Pompei e le città vesuviane. A queste ultime appartenevano il Teatro di Ercolano (1808-1828), il Tempio di Iside, un quadrante dell’anfiteatro di Pompei (1817-1821), e il *theatrum tectum* (iniziato nel 1819). L’elenco dimostra che si sceglievano singoli edifici pubblici, indubbiamente adatti a un museo di storia dell’architettura.

Un cambiamento nella concezione fu introdotto solo nel gennaio del 1821 dall’esposto dell’ispettore generale del Museo Borbonico, Giovambattista Finati (1789-1860 circa), nominato alla carica nel 1817²², rivolto a Michele Arditi, in cui era questione di una nuova commissione per Padiglione e suo figlio Agostino. “Noi abbiamo sinora molti modelli di edificj pubblici, e niuno di edificio privato, perciò propongo, che da Febrajo in avanti il Costruttore Padiglione insieme al suo ajutante [Agostino] si occupi alla formazione di un modello di una delle Case di Pompei, e se Ella diversamente non stima potrebbe eseguire il modello della Casa di Campagna, ch’è la più bella e la più intatta”. Per la prima volta i modellisti si occupano di una casa destinata all’abitazione e pongono così le basi, come si vedrà ben presto, per una documentazione della superficie di tutta la città fino ad allora riportata alla luce.

Proprio in questo caso conosciamo con molta esattezza il procedimento seguito da Padiglione per fabbricare il modello²³. Dopo aver determinato la dimensione in scala desiderata disegnò una pianta su carta, che trasferì poi su una tavola di legno (“pianta di legno”). I muri e i piani degli edifici furono pure realizzati in legno (“ossatura”). Padiglione si trattenne poi a Pompei a più riprese, per un periodo totale di circa due mesi, con il modello, per ricoprire l’ossatura incollandovi sopra sottili lastre di sughero e riprodurre con precisione lo stato di conservazione delle pareti. Contestualmente furono anche riportate le pitture parietali. La documentazione sulla casa disponibile a Napoli non era sufficiente, poiché tutte le pareti da ogni lato dovevano essere riprodotte e fino allora solo determinati dipinti scelti erano stati copiati. Dopo alcune interruzioni il modello, ultimato il 22 giugno del 1822, poté essere mostrato al Re. In luglio fu collocato in una sala della galleria di quadri. I documenti lasciano anche intravedere la farragine e la lentezza della burocrazia: ogni minimo esborso per l’acquisto di materiale o per il trasporto del modello non si risolveva in meno di sei passi amministrativi e ciò ostacolava sempre il progresso del lavoro.

Questo modello, oggi perduto, deve aver riscosso il plauso generale, poiché proprio al periodo immediatamente successivo al suo completamento risale il proposito di Padiglione di “costruire l’intera città di già scavata”²⁴. Nel suo progetto Padiglione calcola – in base alle distanze nella zona degli scavi – la dimensione di cinque parti separate del modello, che non si limitano solo volta a volta a un singolo monumento, ma comprendono un’area più vasta in modo da combaciare l’una con l’altra (“Casa di Campagna; dal Triclinio alla Porta della Città; dal Principio della Città alla Casa di Pansa; dalla Casa di Pansa per sino al foro; dal foro per sino al Quartiere de’ Soldati”). Ne risulta una misura totale di circa 100 palmi, ovverosia più di 26 metri! Probabilmente questo sembrò molto anche allo stesso Padiglione, visto che conclude il suo scritto con l’osservazione: “Volendosi poi costruire l’intera Città di già scavata, si potrà eseguire per metà della scala di pal. sudetta; allora tutti i pezzi sarebbero per metà. Questo è quanto ho potuto calcolare, a voi resta decidere”. Ma la scala, qual era? Purtroppo non si indica mai una proporzione semplice e i dati non sono sempre perfettamente coerenti. Di norma, tuttavia, la proporzione era di 1:42 o 43, con un risultato, convertito nel sistema duodecimale, di 1 oncia a 3 1/2 palmi. In altri luoghi si dice però che il modello dovrebbe essere costruito nella stessa scala di 4 palmi, il che significherebbe un rapporto di 1:48²⁵.

Con l’assistenza del figlio Agostino, che dal 1818 lavorava presso di lui in qualità di “ajutante”, Domenico Padiglione completò ancora “sulla stessa scala dell’altro ora

napoletano, Roma 1970, pp. 109-111; Id., *Personaggi e scenografie del presepe napoletano*, Napoli 2001, p. 31 e fig. 7b.

18 M. Ruggiero, *Degli scavi di antichità nelle province di Terraferma*, Napoli 1888, pp. 459-464 (relazione di lavoro di F. Nicolas). Infine, brevemente, per gli scavi e i modelli: A. Pontrandolfo, *La Lucania, in I Greci in Occidente. La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, a cura di S. De Caro, M. Borriello, Napoli 1996, p. 15. Solo i tre templi sono conservati nel Museo Nazionale Archeologico di Napoli.

19 J.-G. Legrand, *Collection des chefs-d’œuvres de l’architecture... sous la direction de L.-F. Cassas...*, Paris 1806; I. Guillez, *Galerie d’Architecture de M. Cassas, in “Athenaeum”*, 1806, fasc. 11, pp. 409-412 con 2 figg. E ancora, dettagliatamente sul Musée Cassas: W. Szambien, *Le musée d’architecture*, Paris 1988, pp. 61-66, figg. 17-19.

20 A. Milanese, *Il Museo Reale* cit.

21 I dati relativi ai modelli esposti nel Museo sono piuttosto discordi. In una relazione del 1822 si citano 14 modelli, di cui si progetta la pulizia. Lorenzo Giustiniani, invece, parla – sempre nel 1822 – di un totale di 16, di cui 3 pompeiani; nella seconda edizione del 1824 i modelli sono 18, di cui 4 soggetti pompeiani: L. Giustiniani, *Guida per lo Real Museo Borbonico*, Tipografia Francese, Napoli 1822, pp. 202-205; 1824², pp. 240-241.

22 A. Milanese, *Il Museo Reale*, cit., pp. 398-399.

23 Fonti principali: ASSAN XXI DB, 14bis (rapporti settimanali); ASSAN XIV B, 7.

24 ASSAN XIV B, 27. Lo scritto non è datato, ma dal contesto si capisce che deve risalire all’estate del 1822. A giudicare dalla calligrafia non fu redatto da Domenico, bensì dal figlio Agostino.

25 Poiché non si è conservato alcun modello, queste considerazioni non possono essere riscontrate su un manufatto. Copie (v. sotto) presentano misure di 1:50 (Aschaffenburg) e 1:80 circa (London, Soane’s Museum).

terminato" la Basilica e parti del Foro (1822-1825. Pittore: Francesco Morelli) e l'*insula* orientale ad essa contigua (1826-1827) prima di andare in pensione nel 1828²⁶. Diversamente da quanto si era fatto per la Villa di Diomede, si chiamarono dei disegnatori per riprodurre sulle pareti le pitture che si erano conservate.

Agostino Padiglione e suo fratello minore Felice (1810 circa - 1864) continuarono il lavoro del padre, sia pure in condizioni molto peggiori: Agostino rimase per tutta la vita un custode mal pagato; Felice non fu mai regolarmente assunto. Alla serie pompeiana si aggiunsero ancora i seguenti modelli: la Casa di Sallustio (entro il 1833. Pittore: Giuseppe Marsigli); la Casa del Fauno (1833-1835. Pittori: Giuseppe Marsigli e Michele Mastracchio) e la Casa del Poeta tragico (1837-1838. Pittore: Giuseppe Moretti). Per il resto l'attività dei fratelli si limitò alla pulizia e al restauro dei modelli, evidentemente esposti nel Museo senza protezione.

Come si è detto, oggi di questi modelli non si è conservato nulla. Dopo il 1869-1871 furono sostituiti dal grande plastico della città in scala 1:100 e distrutti. La famiglia Padiglione aveva però spesso copiato e venduto i suoi modelli, finché ciò non le era stato vietato espressamente e su minaccia di un'ammenda nel 1820²⁷. Di tali copie oggi ne rimangono due²⁸. Già nel 1819 William Cotton aveva comperato, per la sua residenza a Letherhead, da Domenico Padiglione "houses in the main street [Casa di Atteone/Sallustio?], the Villa suburbana and the tragic theatre"²⁹. Verso il 1820 l'architetto John Sanders aveva acquistato un modello del Quartiere dei Teatri (1:80), che nel 1826 passò nella residenza di John Soane dove è ancor oggi conservato³⁰. Anche il generale Franz Koller (1767-1826), comandante delle truppe austriache a Napoli negli anni 1815-1818 e 1821-1826 (l'anno in cui morì), possedeva un modello "su scala ridotta di tutta l'antica città di Pompei fino ad oggi scavata"³¹. Ma pure questo è andato perduto. La più bella testimonianza della qualità dei lavori della famiglia Padiglione ci viene tuttavia da un modello della Casa di Sallustio (detta allora di Atteone) e della zona circostante³². Il modello - copia di quello terminato nel 1833 e destinato al Museo - fu realizzato negli anni 1839-40 in scala 1:50 da Agostino Padiglione e, per la pittura, da Giuseppe Abbate, su commissione ufficiale per il re Ludovico I di Baviera, ed è oggi conservato al Pompejanum di Aschaffenburg. Nonostante alcuni danni, rimane non solo di grande bellezza, ma tramanda anche molti particolari della decorazione dell'edificio che oggi non ci sono più. Diventa così una fonte archeologica unica, che ben dimostra quanto grande sia la perdita di informazioni relative agli scavi da noi subita in conseguenza della distruzione dei lavori dei Padiglione.

*Il grande plastico
alla scala del centesimo:
Felice Padiglione
e la famiglia Bramante—*

Dopo la morte di Agostino, Felice tentò a più riprese di ottenere un posto di lavoro al Museo³³, ma non riuscì mai ad andare oltre contratti di durata limitata per restaurare i modelli già esistenti³⁴. L'incarico più lungo coprì il periodo dal febbraio 1860 al marzo 1861 e riguardava, quanto ai modelli pompeiani, la "Casa di Diomede, il tempio d'Iside con le fabbriche adiacenti e il tempio di Venere (oggi di Apollo) anche con fabbriche aderenti". Dalla domanda veniamo a sapere che, alla morte di Agostino, erano rimasti incompleti due grandi modelli: la zona intorno all'edificio dell'Eumachia (allora Chalcidicum) e quella intorno al Macellum (allora Pantheon). Alla conclusione di questi lavori si delineò però una svolta radicale. Non si trattava più della manutenzione di quanto già c'era, bensì di un progetto nuovo.

Rispondendo a una richiesta, Giuseppe Fiorelli - che nel frattempo era stato nominato ispettore degli Scavi - propose "che il Padiglione fosse adibito in un lavoro di grande importanza qual è quello dello stato attuale dell'intera Pompei alla 200a parte del vero...". Il 23 agosto si definì il progetto. Poiché la scala 1:200 inizialmente prevista si dimostrò troppo piccola, alla fine fu adottata la scala 1:100. È questa, come Valeria Sampaolo ha chiaramente formulato, l'ora della nascita del "grande plastico" nella sala 96 del Museo. Sul luogo degli scavi a Pompei Felice Padiglione procedette

26 Il modello costruito tra il 1827 e il 1829 "della 4ª parte dell'Anfiteatro Campano in scala della cinquantesima" (1:50) è ultimato dai suoi figli. Francesco muore il 10 agosto 1832.

27 ASSAN XIV B 8, 28. Nella lettera del Ministero di Stato degli Affari Interni gli si vieta "di vendere ai forestieri le copie in sughero dei monumenti appartenenti al Real Museo, senza il permesso per quelli soli che sieno pubblicati". Né, senza averne prima ricevuto esplicito mandato, può recarsi a Pompei per prendere misure. Da ciò par di poter dedurre che lo aveva fatto in precedenza. Cfr. nota 28.

28 Anno 1808: asta di "models of ruins in Italy by Domenico Padiglione of Naples" ai primi di marzo 1808 presso King e Lochee a Londra, "Morning Chronicle", London, 19.1.1808. Anno 1818: modello del cosiddetto Tempio di Poseidone a Paestum per il principe ereditario Ludovico, poi re Ludovico I di Baviera: Kockel 1993, pp. 323-325. Proprio i modelli di Paestum furono spesso copiati e venduti. Alcuni modelli di Paestum sono ricordati in P. Mascilli Migliorini, *La diffusione di Paestum nei modelli*, in *La fortuna di Paestum*, a cura di J. Raspi Serra, Firenze 1986, vol. I, pp. 148-149.

29 Secondo V. Coltman, *Classicism in the English Library*, in "Journal of the History of Collection", 11, 1999, pp. 35-90, in particolare pp. 38-39. Quest'affermazione è in parte in contraddizione con le date dei documenti. Forse i modelli erano più piccoli e meno costosi di quelli esposti più tardi nel Museo.

30 Sir John Soane's Museum, London. Un precedente inventario del museo indica che il modello era stato realizzato su disegni degli architetti G.L. Taylor ed E. Cressy, che negli anni 1819-1820 lavoravano in Italia per Sanders. Difficile dire quanto attendibile sia questa notizia.

31 K. Levezow, *Über die freiherrlich von Kollersche Sammlungen klassischer Alterthümer*, in "Berliner Kunst-Blatt", dicembre 1828, pp. 341-361, in particolare p. 342.

32 V. Kockel, *Rom über die Alpen tragen*, cit., pp. 134-148, pp. 321-322, n. 53; V. Kockel, *Towns and tombs*, cit., pp. 144-149.

33 Seguiamo qui, salvo alcune integrazioni, la presentazione esauriente e precisa di Valeria Sampaolo: V. Sampaolo, *La realizzazione del plastico*

quindi a preparare con grande rapidità il modello che il disegnatore Antonio Servillo poi dipinse. Oltre a ciò misurò certamente anche i contorni delle *insulae* stesse, per poter poi mettere insieme correttamente le diverse parti. Cominciò dalla zona intorno al Foro, che poi estese sino ad includere la regione a nord di esso, fra l'altro con il Tempio della Fortuna Augusta, le Terme del Foro, la Casa del Fauno e la Casa dell'Ancora³⁵. Conosciamo lo stato del modello da anonime fotografie scattate nel 1865 e da una litografia realizzata a partire dalle foto che fu accolta nel volume su Pompei di Johannes Overbeck³⁶. Rimane incerto, invece, che cosa accadesse ai modelli già disponibili in scala 1:42³⁷. I documenti non ne fanno mai parola e allo stesso modo ogni ricordo della loro esistenza sembra come spazzato via dopo il 1860³⁸. Eppure senza questi modelli usciti dalle mani di suo padre e di suo fratello, mai Felice avrebbe potuto lavorare con tale celerità! A mio parere sembra proprio che – come in altri campi della sua attività – Giuseppe Fiorelli, al fine di mettere in evidenza i suoi successi, taccia ogni merito dell'odiato periodo borbonico, ed in ciò sia fin troppo volentieri seguito dal mondo internazionale degli studiosi³⁹.

Intanto il plastico non era ancora terminato. Intorno al 1900 fu trasportato da Napoli a Pompei, donde ritornò a Napoli nel 1925 nella sala della biblioteca numero 96 ormai libera. Fu successivamente integrato e allargato secondo i progressi degli scavi, sia pur a distanza di tempo. Dapprima vi lavorarono il restauratore del bronzo Vincenzo Bramante (attivo tra il 1870 e il 1880?) e i suoi figli Alessandro ed Emilio, poi, a partire dal 1908, Nicola Roncicchi (morto nel 1926), autore anche di un modello della Villa di Boscoreale. Alcuni pezzi sono ancor oggi conservati a Pompei. Altri, come l'anfiteatro, probabilmente per motivi di spazio non hanno mai potuto essere raccordati al centro della città nel grande plastico. Lo stesso vale per un modello delle rovine della Casa del Centenario conservato nel deposito del Museo. Dalla famiglia Bramante provengono anche singoli modelli in scala doppia rispetto al plastico (1:50), di cui sembra però essere sopravvissuto un solo esemplare a Dresda⁴⁰.

Mentre tradizionalmente per i modelli delle rovine si usava il sughero, ci sono state tramandate anche singole ricostruzioni in scala eseguite largamente in legno. Di queste la più antica è un modello dell'architetto Giovanni Castelli e del disegnatore Giuseppe Abbate, che presenta una ricostruzione della Casa del Poeta tragico in scala 1:20. Questo lavoro, commissionato da Fiorelli, fu realizzato già negli anni 1860-61, ma acquistato solo nel 1882⁴¹. Fiorelli propose di donare il modello al re Vittorio Emanuele II: sperava così di poter illustrare al sovrano anche il suo progetto della ricostruzione integrale di una casa antica nelle vicinanze di Pompei⁴². Anche Enrico Salfi (1857-1935) ricostruì la Casa del Poeta tragico, sia pur in uno stile poco pompeiano che con le sue alcove ricorda piuttosto i contemporanei disegni di case ostiensi dovuti a Italo Gismondi (cat. 4.6)⁴³.

Una via di mezzo tra rovine e ricostruzione è rappresentata infine dai modelli conservati nel Museo della Civiltà Romana a Roma, modelli che furono realizzati sotto la supervisione di Amedeo Maiuri appositamente per la Mostra Augustea nel 1938. Soprattutto il Foro (1:50) è fortemente ricostruito in molte parti, e – per i criteri odierni – non sempre in modo convincente⁴⁴.

La storia dei modelli pompeiani è innanzitutto anche una storia della documentazione degli scavi. Sin dall'inizio si trattava di qualcosa di più di una mera trasposizione della rappresentazione di grandi e solitarie rovine sperimentata a Roma. Altieri aveva subito collocato il suo Tempio di Iside in un contesto urbanistico e da una concezione analoga partiva anche il primo modello di casa privata di Domenico Padiglione, che nella rappresentazione della Villa di Diomede aveva incluso anche la strada antistante e le tombe vicine. L'idea di Felice Nicolas di allestire un piccolo museo dell'architettura nel Palazzo degli Studi fece poi intorno al 1820 un salto di qualità decisivo grazie alla proposta di G. Finati (e di Padiglione?). Era ora in programma la completa documentazione delle rovine di Pompei, per cui ogni muro da ogni lato e ogni pavimento nelle condizioni del momento sarebbero stati copiati sul posto in scala ridotta (1:42). Una documentazione più esauriente non era pensabile allora e grande merito ne va riconosciuto all'amministrazione del tempo. A maggior ragione è molto triste che questi grandi modelli parziali della città, vuoi per incuria vuoi per deliberato proposito, siano andati distrutti. Tuttavia, il grande plastico creato

di Pompei, in "Il Museo. Rivista del Sistema Museale Italiano", 3, 1993, pp. 79-95. Altri particolari sulla storia del plastico si leggono in L. García y García, *Nova Bibliotheca Pompeiana*, Roma 1998, vol. II, pp. 884-887, n. 10.065.

34 V. Sampaolo, *La realizzazione cit.*, p. 82.
35 Di ciò in dettaglio *ibidem*, 93f. nota 20.

36 J. Overbeck, *Pompeji*, Leipzig 1866², vol. 1, p. 46, fig. 8. La stessa illustrazione, ormai datata, si vede anche in J. Overbeck, A. Mau, *Pompeji*, Leipzig 1884⁴. Nel 1884, nella tavola ripiegata inserita alla p. 40, Overbeck attribuisce erroneamente il modello a Vincenzo Bramante.

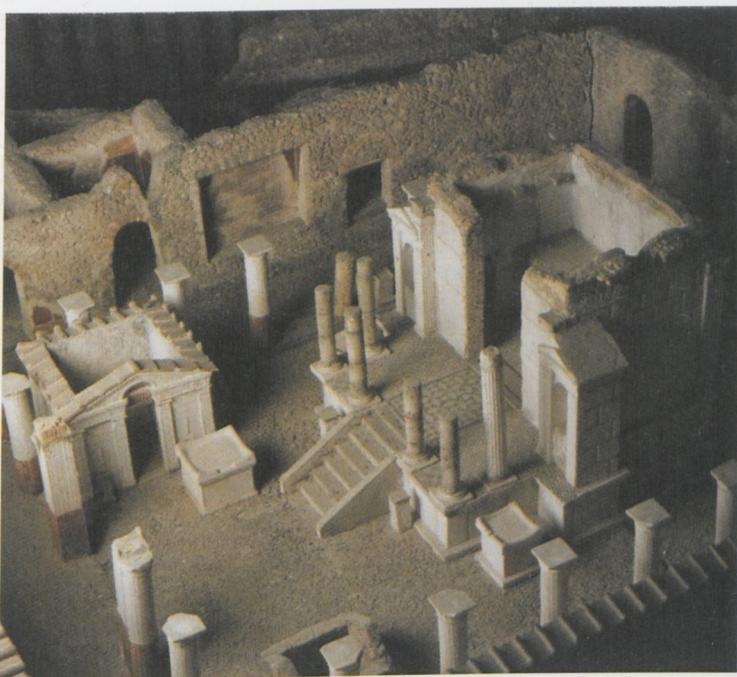
37 V. Sampaolo, *La realizzazione cit.*, p. 92 nota 14: "Si ignora la sorte dei plastici indicati nell'elenco..."

38 Nello stesso periodo si collocano i modelli di rovine antiche 1:100 di Auguste Pelet a Nîmes. Nel 1862 erano già ultimati. È molto probabile che si rifacessero ai lavori di Felice Padiglione. A. Pelet, *Description des Monuments grecs et romains exécutés en liège à l'échelle d'un centimètre par mètre*, Nîmes 1876, pp. 103-163.

39 Cfr. F. Pirson, *Giuseppe Fiorelli e gli studiosi tedeschi*, in A. Giuseppe Fiorelli nel centenario della morte, a cura di S. De Caro, P.G. Guzzo, Napoli 1999, pp. 25-36.

40 J. Overbeck, A. Mau, *Pompeji*, cit., 1884⁴, p. 633 nota 22, segnala l'esistenza di modelli a Jena e Berlino. Tramite Mau nel 1886 fu acquistato un modello della Casa di Apollo di Alessandro Bramante per le collezioni d'arte di Dresda. K. Knoll, *Das Haus des Apollon in Pompeji. Ein Korkmodell der Skulpturensammlung*, "Dresdener Kunstblätter", n. 46, 2002, pp. 15-23. Alla stessa produzione deve appartenere una Casa di Sallustio, che si trovava nel Deutsches Museum di Monaco, ma che fu distrutta durante la guerra. Negativo *03159.

41 Debbo la conoscenza di questi documenti ad A. Milanese. ASSAN III C7, 2 und XXI D6, 26. Abbate lavorò negli anni 1836-1866 a Pompei come "disegnatore" ("primo disegnatore" dal 1852). Nel 1853 soggiornò in Inghilterra per dipingere nel Crystal Palace il "cortile pompeiano" e raggiunse a Londra una certa notorietà. Per un'introduzione ad Abbate e Pompei: I. Bragantini, *Abbate*,



Giovanni Altieri, Tempio di Iside, particolare.
Castello di Drottningholm

a partire dal 1860 ha ancora conservato molto di questo lascito e aggiunto elementi nuovi. Invero già Johannes Overbeck aveva riconosciuto il valore duraturo anche di questa riproduzione che “appartiene alle iniziative più degne di fama della nuova era, come ammetterà chiunque sappia quanto le rovine stesse vadano incontro a ogni tipo di deterioramento. Già solo per questo, approntare un modello che rappresenti l’insieme degli edifici, come sono o come si sono trovati al momento dello scavo, non è solo auspicabile, bensì necessario”. Da questo punto di vista il grande plastico supera tutti gli altri modelli e c’è motivo di rallegrarsi che anche la ricerca dopo una ‘grande campagna di pulizia’ negli anni novanta abbia ricominciato a scoprire questo valore aggiunto⁴⁵. La “grande macchina scientifica e documentaria ad un tempo”, per dirla con le parole di Stefano De Caro, continua a dar prova dei suoi pregi⁴⁶.

Giuseppe, in Pompei, pitture e mosaici. La documentazione nell’opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX, a cura di I. Baldassare, Roma 1995, p. 238.

42 Fiorelli perseguiva quest’idea fin dal 1848. In questa sede non possiamo soffermarci sui diversi progetti di modelli 1:1, relativi a case pompeiane. L’esempio più noto è il Pompejanum ad Aschaffenburg (Baviera), che fu costruito intorno al 1840 da Friedrich von Gärtner per conto del re Ludovico I su modello della Casa dei Dioscuri. In breve: S. De Caro, Giuseppe Fiorelli e gli scavi di Pompei, in Giuseppe Fiorelli nel centenario, cit., pp. 16-17.

43 Un altro ambizioso modello di questa Casa proviene dall’architetto inglese Nicholas Wood, che anch’egli aveva il progetto di ricostruirla 1:1, ma non trovò sponsor. Il modello si trova ora all’Università di Lipsia: N. Wood, La Casa del Poeta tragico – una ricostruzione. The House of the Tragic Poet – a Reconstruction, London 1996.

44 Catalogo della Mostra Augustea della Romanità, Roma, 1938⁴, passim. (Foro 1:50; Tempio della Fortuna Augusta; Castello di Divisione; Palestra sannitica; Casa del Poeta tragico; Fullonica; Villa di Boscoreale).

45 V. Sampaolo, Die Casa del Citarista. Ausgrabung und Erfassung der Funde, in Pompeii. Götter, Mythen, Menschen, a cura di V. Sampaolo, A. Hoffmann, catalogo della mostra, München 2014, pp. 42-51, in particolare le pp. 42-43, figg. 1-3; A. Laidlaw, M. S. Stella, The House of Sallust in Pompeii, Portsmouth R.I., 2014, pp. 100-103, tavola a colori 9.11.13.

46 S. De Caro, Giuseppe Fiorelli, cit. nota 42, pp. 20-21.