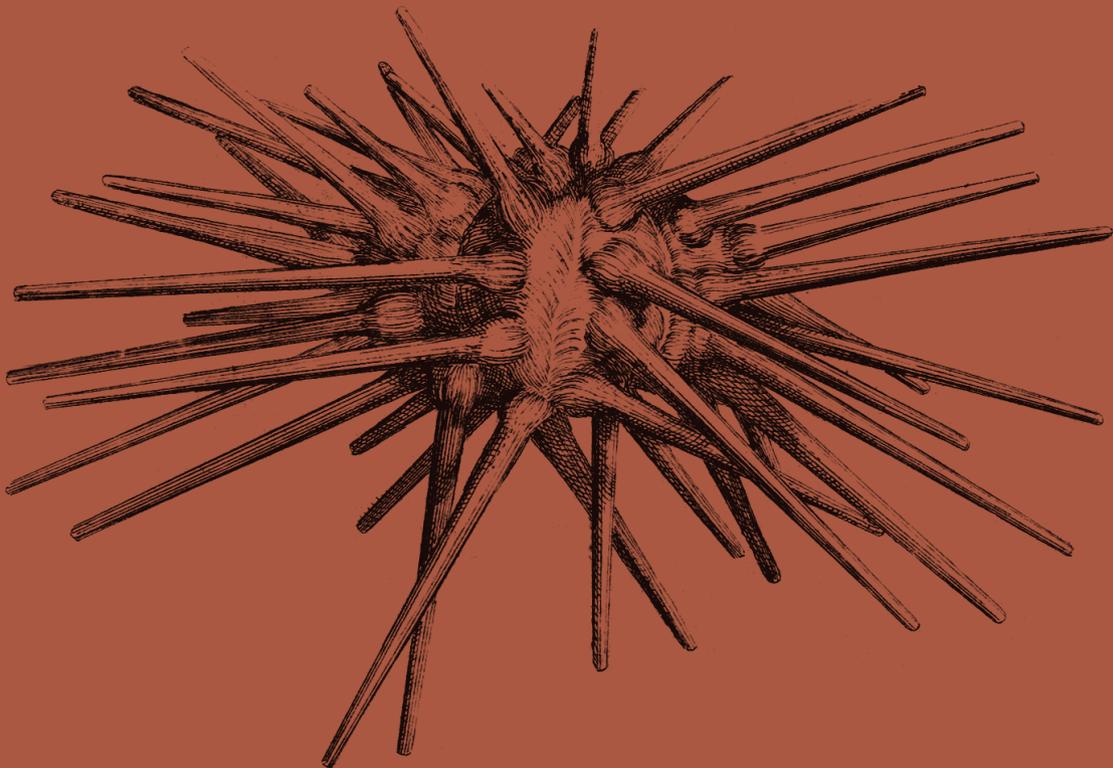


MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES
IN FLORENZ



LXI. BAND — 2019
HEFT 3



LXI. BAND — 2019

HEFT 3

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

Inhalt | *Contenuto*

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Editing und Herstellung | Editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

Graphik | Progetto grafico
RovaiWeber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Via dei Renai 20r
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,
silvia@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Schuhmann Rechtsanwälte
Ludwigstraße 8
D-80539 München
foerdereverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerdereverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

_ Aufsätze _ Saggi

_ 275 _ *Carlo Ginzburg*

Storia dell'arte, da vicino e da lontano

_ 287 _ *Serena Padovani*

Fra Bartolomeo nella prima attività da frate-pittore e l'inizio del rapporto con Raffaello. Due questioni di cronologia

_ 309 _ *Janis Bell*

Zaccolini, dal Pozzo, and Leonardo's Writings in Rome and Milan

_ 335 _ *Chiara Franceschini*

Mattia Preti's *Madonna della Lettera*: Painting, Cult, and Inquisition in Malta, Messina, and Rome

_ 365 _ *Gabriella Cianciolo Cosentino*

Dislocazione, musealizzazione e ricezione dei reperti pompeiani: il caso delle colonne a mosaico



1 Colonne a mosaico, I secolo d. C.
Napoli, Museo Archeologico Nazionale

DISLOCAZIONE, MUSEALIZZAZIONE E RICEZIONE DEI REPERTI POMPEIANI IL CASO DELLE COLONNE A MOSAICO

Gabriella Cianciolo Cosentino

Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli contiene una collezione unica al mondo di statue, bronzi, vasi, pitture, mosaici e oggetti provenienti dalle città sepolte dall'eruzione del Vesuvio nel 79 d. C. Fra i reperti esposti spiccano – anche per l'attuale allestimento che le colloca al centro dello spazio espositivo – quelle che l'archeologo tedesco Wilhelm Abeken descrisse come un “trovamento [...] rarissimo e unico”: quattro colonne “tutte ricoperte di *musaico* ben lavorato e composto così di paste di vetro come di pietruzze o pezzi d'argilla con vario colore”.¹ Si tratta delle spettacolari colonne a rivestimento musivo policromo rinvenute nel 1837 nel giardino di una villa suburbana di Pompei e subito dopo trasferite nel Museo Archeologico di Napoli (allora Real Museo Borbonico), dove sono

tuttora esposte nella sezione dedicata ai mosaici (fig. 1).² Già nel 1852, queste colonne sono menzionate in *Die Tektonik der Hellenen* di Carl Bötticher in un capitolo dedicato agli aspetti tecnici e decorativi della colonna.³

In questo studio l'attenzione è rivolta alle dinamiche innescate dalla loro rimozione dal sito archeologico e collocazione in un nuovo contesto. L'obiettivo è quello di indagare gli effetti che la musealizzazione dei reperti pompeiani ha avuto sulla loro ricezione moderna attraverso un *case study* con valore esemplificativo. La storia della dislocazione, riconfigurazione e interazione delle colonne con il museo e con il pubblico offre inoltre lo spunto per una riflessione critica sulla sistemazione museale dei materiali provenienti dalle città vesuviane e, in gene-

¹ Wilhelm Abeken, “Sopra gli ultimi Scavi di Pompei”, in: *Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, 1837, pp. 182–185: 184.

² La Villa delle Colonne a Mosaico si trova appena al di fuori dell'area urbana di Pompei in prossimità di Porta Ercolano. Per informazioni

sullo sviluppo di quest'area della città si rimanda al progetto Via Consolare (Via Consolare Project): <http://www.sfsu.edu/~pompeii/index.html>.

³ Carl Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Potsdam 1852, II, p. 33.

rale, dei manufatti antichi. In questa storia, in cui la dimensione artistica si intreccia con quella progettuale, conservativa e politico-istituzionale, si possono leggere la forza di Pompei come icona e modello culturale e, al tempo stesso, l'intrinseca fragilità del sito e dei suoi reperti.

Dopo un inquadramento generale delle colonne e delle loro caratteristiche essenziali, si analizzerà quali sono state le conseguenze del loro trasferimento al museo sull'ambiente originario, quale posizione (fisica e ideale) hanno rivestito all'interno delle collezioni pompeiane del museo di Napoli, quale fortuna hanno avuto nel corso della loro vita museale, come si sono inserite nel dibattito artistico, architettonico e archeologico del tempo, quali sono state le loro interpretazioni e traduzioni e, infine, in che misura la storia di questi preziosi frammenti – tanto unica quanto emblematica – può essere assunta come paradigma della musealizzazione di Pompei.

Fra le migliaia di reperti rimossi dal sito archeologico e trasferiti altrove si è scelto di approfondire la vicenda delle colonne perché, trattandosi di elementi architettonici, costituiscono un caso particolarmente interessante, diverso sia da quello delle migliaia di oggetti rinvenuti in area vesuviana ed esposti nei musei di tutto il mondo, sia dall'altrettanto numerosa casistica di pitture e mosaici staccati dalle pareti e dai pavimenti delle case pompeiane e ricollocati nel museo di Napoli. Le colonne sono infatti una parte dell'edificio e, al tempo stesso, un'opera di grande pregio artistico. Inoltre, come vedremo, la loro ricezione ha avuto enormi ripercussioni sulla cultura europea e sulla storia dell'arte. Tuttavia, come sot-

tolinea Valentin Kockel nel suo approfondimento sulla Villa delle Colonne a Mosaico, questo edificio 'dimenticato' e i suoi tesori hanno finora ricevuto da parte degli studiosi un'attenzione esigua e limitata all'ambito archeologico.⁴

Nella "casa n. 3 della via dei Sepolcri": ritrovamento e dibattito archeologico

Come si evince dai rapporti degli scavi, la villa, inizialmente chiamata "casa n. 3 della via dei Sepolcri" (settembre 1837), è stata denominata "casa delle colonne a mosaico" in seguito al rinvenimento di quello che venne subito considerato l'elemento caratterizzante dell'edificio: le colonne.⁵ Nel suo *Rapporto intorno gli scavi Pompejani eseguiti negli anni 1835–1838*, lo studioso tedesco Heinrich Wilhelm Schulz descrive la villa come una "splendida abitazione distinta per le colonne di mosaico ivi rinvenute".⁶

Le vicende relative allo scavo della villa, al ritrovamento delle colonne e al loro trasporto dal sito al museo sono documentate dai rapporti dei soprastanti (successivamente pubblicati da Giuseppe Fiorelli nella *Pompeianarum antiquitatum historia*),⁷ dai resoconti di Schulz e Abeken redatti su incarico dell'Istituto di corrispondenza archeologica e pubblicati sul bollettino dell'istituto, e dalla "Relazione degli scavi di Pompei da Aprile 1835 a Giugno 1839" a cura di Guglielmo Bechi, contenuta nel XII volume della serie *Real Museo Borbonico*.⁸

Nei rapporti dei soprastanti la villa è menzionata per la prima volta il 18 settembre 1837 ("una casa nella strada delle tombe, il di cui ingresso è segnato col n. 3").⁹ Secondo Schulz le colonne, scoperte nel

⁴ Valentin Kockel/Berthold F. Weber, "Die Villa delle Colonne a Mosaico in Pompeji", in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, XC (1983), pp. 51–89; 53. L'articolo di Kockel e Weber è un contributo fondamentale sulla storia della villa nelle sue varie fasi costruttive e sulle vicende relative allo scavo.

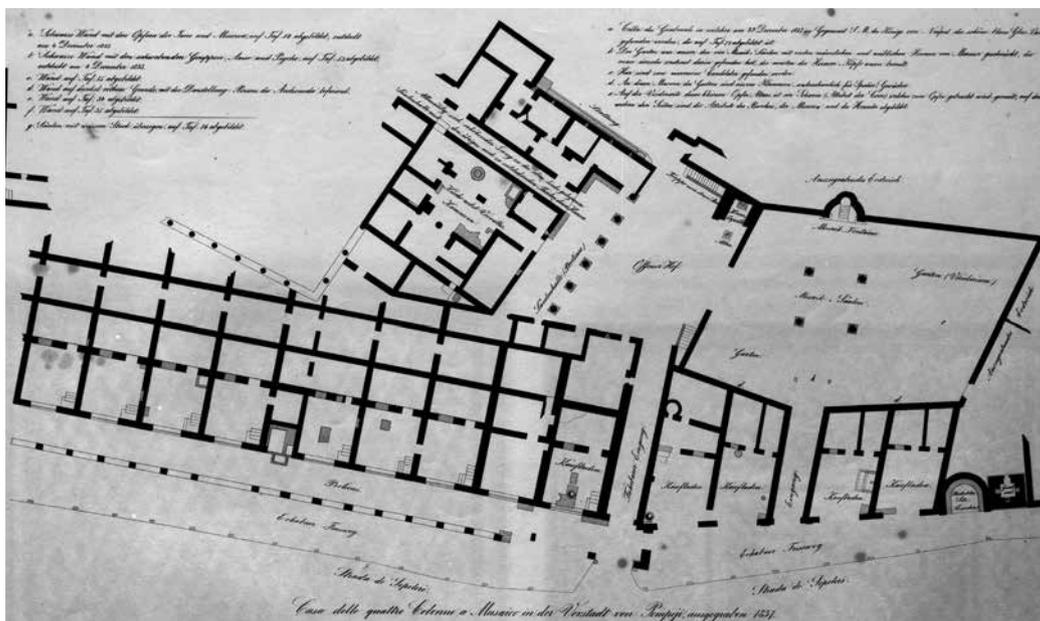
⁵ Cfr. Giuseppe Fiorelli, *Pompeianarum antiquitatum historia*, Napoli 1860–1862, II, pp. 345 e 362.

⁶ Heinrich Wilhelm Schulz, *Rapporto intorno gli scavi Pompejani eseguiti negli anni 1835–1838*, Roma 1839, p. 4.

⁷ Fiorelli (nota 5), p. 345 e *passim*.

⁸ Schulz (nota 6), pp. 46–50; Abeken (nota 1), pp. 182–185; Guglielmo Bechi, "Relazione degli scavi di Pompei da Aprile 1835 a Giugno 1839", in: *Real Museo Borbonico*, XII (1839), pp. 1–9.

⁹ Fiorelli (nota 5), p. 345.



2 Planimetria della Villa delle Colonne a Mosaico a Pompei, in: Wilhelm Zahn, *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculanum und Stabiae [...]*, II, Berlino 1842-1844, tav. 80 (dettaglio)

mese di ottobre del 1837, “risvegliarono giustamente l’attenzione dei letterati” e furono “argomento di generale meraviglia”, essendo le prime colonne rivestite di mosaico mai ritrovate.¹⁰

Le colonne sono costituite da un fusto in mattoni rivestito di tessere musive in pasta vitrea e sono sormontate da capitelli. In origine supportavano una pergola che copriva un bacino d’acqua all’interno del giardino della villa di fronte a una fontana a esedra semicircolare, anch’essa rivestita di paste vitree e conchiglie (fig. 2). L’insieme fontana-colonne-bacino d’acqua costituiva uno splendido esempio di architettura da giardino in *ars museiaria*.¹¹ La decorazione delle

colonne, divisa in fasce sovrapposte, presenta un motivo a scaglie colorate nelle parti superiore e inferiore, una decorazione geometrizzante a motivi vegetali nel fusto, e fasce con elementi figurativi al centro (fig. 3). Basi e capitelli delle colonne sono ugualmente rivestiti di mosaici e conchiglie. Le quattro colonne non sono identiche: la decorazione dei fusti è riconducibile a due tipi diversi.

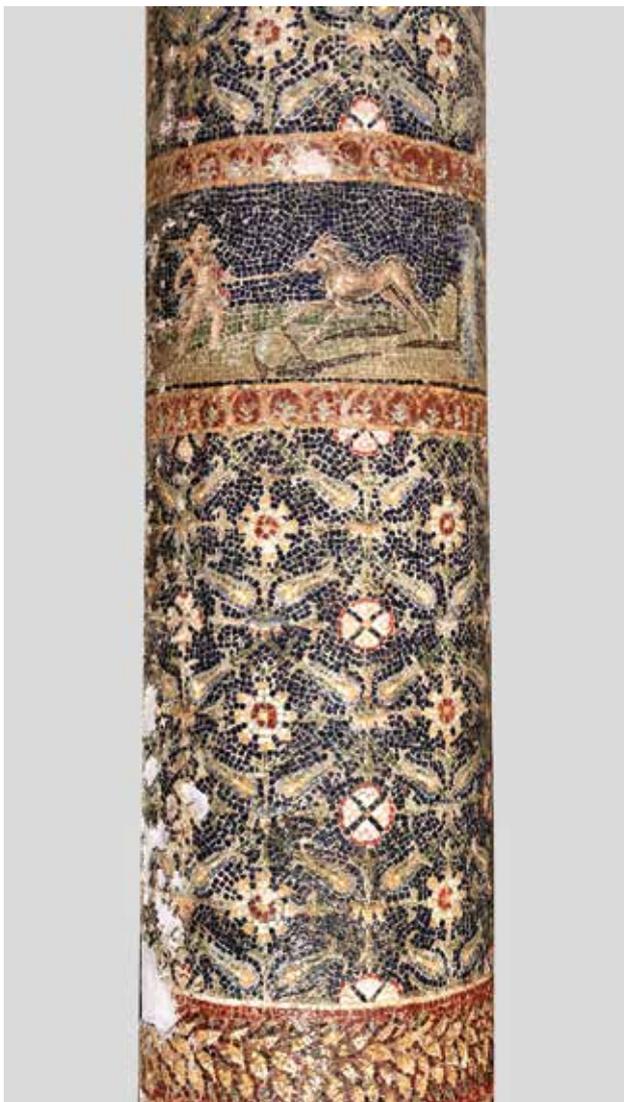
Nella sua relazione, Bechi si sofferma sulla tipologia di questa casa, che definisce “Pseudourbana” e paragona alle case di campagna descritte da Vitruvio,¹² e sulle “quattro colonne tutte incrostate di mosaico con vaghissimi ornamenti”:

¹⁰ Schulz (nota 6), pp. 46sg.

¹¹ Cfr. Henri Lavagne, *Operosa antra: recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, Roma 1988, p. 632.

¹² “Non chiuderemo questa relazione di scavi senza far parola della Pseudourbana che in questo periodo di tempo è stata dissotterrata fuori la porta orientale [...]. Questa Pseudourbana ha la distribuzione del-

le sue parti precisamente opposta a quelle delle case di città imperocché laddove queste finiscono col peristilio e colla pergola e col giardino, la Pseudourbana ha dopo l’ingresso il giardino e la pergola. Di questa differenza di distribuzione fra le case di Città e quelle di Campagna ci dice Vitruvio per cui lo abbiamo in questo luogo notato” (Bechi [nota 8], p. 8).



3 Colonna a mosaico,
I secolo d. C., dettaglio.
Napoli, Museo Archeologico
Nazionale

Per la prima volta sono comparse in questi scavi colonne rivestite di mosaico. Poiché i mosaici impiegati in tanta profusione nei pavimenti non gli avevamo mai visti dall'industria degli antichi applicati alla curva delle colonne, sforzo e difficoltà di lavoro veramente stupendo e che produce un effetto sorprendente.¹³

La letteratura scientifica del Novecento ha inserito le colonne all'interno di ampie panoramiche sull'architettura di grotte, fontane e ninfei nell'antichità,¹⁴ e nell'ambito di studi comparativi sulle decorazioni musive delle volte di epoca romana.¹⁵ Nella sua pubblicazione sui giardini di Pompei e delle ville di area vesuviana, Wilhelmina Jashemski considera il giardino della Villa delle Colonne a Mosaico tra gli esempi più interessanti dell'antichità, anche per le diverse interpretazioni fornite dagli studiosi sulla sua destinazione d'uso. Fra queste, l'idea che si trattasse di un giardino sepolcrale data la sua prossimità alla via delle Tombe e certe caratteristiche decorative.¹⁶

All'interno di corti e giardini pompeiani sono stati ritrovati numerosi ninfei. Alcuni sono intonacati e dipinti, altri rivestiti dei materiali più svariati: marmo, pomice, conchiglie, mosaico in pietra e mosaico in pasta vitrea. Secondo Frank B. Sear, colonne rivestite di mosaico si trovano con una certa frequenza nel I secolo d. C. e a Pompei ne esistono diversi esempi (nella Casa della Fontana alle Colonne, nella Casa di Apollo e nel ninfeo di Porta Marina).¹⁷ Altre colonne e semicolonne a mosaico sono state rinvenute nella Villa di Tiberio a Sperlonga e nella Villa San Marco a Castellammare di Stabia.¹⁸ Le uniche colonne rimosse dal sito sono tuttavia quelle della Villa

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ Norman Neuerburg, *L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica*, Napoli 1965; Lavagne (nota 11), p. 632.

¹⁵ Frank B. Sear, *Roman Wall and Vault Mosaics*, Heidelberg 1977 (= *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, suppl. 23), pp. 82–85.

¹⁶ Wilhelmina F. Jashemski, *The Gardens of Pompeii: Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius*, New Rochelle, N.Y., 1993 (1979), I, p. 152.

¹⁷ Nella Casa della Fontana alle Colonne, la nicchia contenente la fontana è fiancheggiata da due semicolonne rivestite di mosaici; nella corte della Casa di Apollo (si veda sulla Casa di Apollo nota 54) tracce di rivestimento musivo sono state ritrovate sia sulle semicolonne a parete, sia sulle colonne libere all'interno della corte; il ninfeo di Porta Marina presenta semicolonne rivestite di mosaico con ornamenti a spirale (Sear [nota 15], p. 25).

¹⁸ *Ibidem.*

delle Colonne a Mosaico, che devono il loro stato di conservazione relativamente buono alla scelta dell'allora direttore degli scavi Pietro Bianchi di trasferirle al museo e ai restauri ottocenteschi.

Nel Real Museo Borbonico: dislocazione e restauro

Il motivo della rimozione delle colonne dal sito sembra essere stato innanzi tutto conservativo. Secondo quanto riportato da Schulz, infatti, al momento del rinvenimento le colonne erano ben conservate, ma già dopo poche settimane “cotali monumenti [...] lasciati all'imperie, primaché si portassero nel Museo borbonico, furono guasti in gran parte”.¹⁹ Probabilmente il fatto che si trattasse di colonne libere e non di semicolonne integrate nella parete (come nel caso del ninfeo di Porta Marina) ne ha facilitato la rimozione, anche se un documento relativo al trasporto delle colonne al Museo Archeologico menziona un “compenso della fatica straordinaria fatta per l'oggetto” da assegnare all'artista Raffaele Piedimonte, incaricato del distacco.²⁰ Come vedremo, il nome di Piedimonte comparirà alcuni anni dopo nei documenti relativi al restauro delle colonne.

Tra il 12 e il 18 aprile 1838 i fusti delle colonne vengono dunque rimossi e trasferiti al museo.²¹ I capitelli delle stesse vengono trasportati a Napoli il 16 maggio successivo.²² Così, nel 1838, le quattro colonne entrano a fare parte delle collezioni pompeiane e iniziano una nuova vita all'interno del museo, che

negli anni che vanno dal decennio francese (1806–1815) al 1828 circa era stato oggetto di un primo progetto di allestimento.²³ Dal 1840 è direttore del museo Francesco Maria Avellino, cui si deve la decisione di restaurare “le quattro colonne rivestite di mosaico fatte venire da Pompei, affinché non vengano danneggiate ulteriormente”. Secondo quanto riportato in una minuta del 12 giugno 1840, le colonne continuavano infatti a deteriorarsi:

Le quattro colonne rivestite di mosaico pervenute da Pompei soffrono quotidiano deterioramento distaccandosene le piccole pietre colorate. Credo che debbano essere al più presto accomodate, ed a tale oggetto ho interrogato il nostro Impiegato Piedimonte, il quale mi ha assicurato di poterle preservare non solo dal deperimento, ma di toglierne anche la odiosità prodotta dai supplimenti in gesso di color bianco, e ciò con la tenuissima spesa di ducati 12.²⁴

Il 17 dello stesso mese, Raffaele Piedimonte – scalpellino inserito nell'organico del museo per il restauro dei mosaici fin dai primi dell'Ottocento – ha già eseguito il restauro delle colonne. Il gruppo dei restauratori del museo attivi intorno al 1840 era composto da Raffaele Gargiulo per i vasi antichi, Raffaele Trapani per i bronzi, Raffaele Piedimonte per i mosaici e altri sette restauratori per i dipinti.²⁵ Si conoscono i nomi di Raffaele Piedimonte e del figlio

¹⁹ Schulz (nota 6), p. 46.

²⁰ Il trasporto delle colonne al Museo Archeologico è documentato da una lettera ministeriale di Nicola Santangelo al controloro del Real Museo Borbonico datata Napoli, 18 giugno 1838, e conservata presso ASSAN, XXII, B10/6.4.

²¹ Fiorelli (nota 5), p. 353.

²² *Ibidem*, p. 355. Secondo Kockel il trasferimento dei capitelli avvenne invece il 10 settembre 1838 (Kockel/Weber [nota 4], p. 70).

²³ Sugli allestimenti del Real Museo Borbonico nell'Ottocento si rimanda a: Andrea Milanese, “Sulla formazione e i primi allestimenti del Museo Reale di Napoli (1777–1830): proposte per una periodizzazione”, in: *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, atti del convegno Napoli 1997, a cura

di Imma Ascione, Roma 2000, pp. 141–160; *idem*, “Il Museo Reale di Napoli al tempo di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat: le prime sistemazioni del ‘museo delle statue’ e delle altre raccolte (1806–1815)”, in: *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, s. III, XIX/XX (1996/97), pp. 345–405; *idem*, “L'attività giovanile di Giuseppe Fiorelli e l'esperienza nella Commissione per le Riforme del Museo Borbonico: nascita di un protagonista della storia della tutela in Italia”, in: *A Giuseppe Fiorelli nel centenario della morte*, atti del convegno Napoli 1997, a cura di Pier Giovanni Guzzo/Stefano De Caro, Napoli 1999, pp. 69–100.

²⁴ ASSAN, XXI, D5/21.2.

²⁵ Cfr. *l'Almanacco reale del Regno delle Due Sicilie per l'anno 1841*, Napoli 1841, p. 603. Il nome di Raffaele Piedimonte come scalpellino e restauratore di

Luigi (specializzati nel distacco e nella ricollocazione dei mosaici) e la loro attività di restauratori per il museo, ma al di là di poche informazioni frammentarie non si sa nulla sul loro operato.²⁶ Erano tuttavia note le loro competenze in materia, come si evince da una vicenda risalente al 1848, che ha come oggetto una delle quattro colonne a mosaico.

In una minuta del 23 ottobre 1848, il controloro del museo Bernardo Quaranta segnala al direttore che “una delle colonne in mosaico che sono nella prima stanza terrena a sinistra nell’ingresso del r. museo abbisogna di pronta riparazione”.²⁷ Interpellata la Commissione per le riforme del Museo e degli Scavi – organo con ruolo consultivo e di controllo in materia di restauro di antichità – si decide di affidare il lavoro a Luigi Capri Romano, “vista la necessità di dare alcun pronto e valevole rimedio alla deteriorazione di una colonna a mosaico, [...] e vista altresì non potersi affidare tale incarico al Signor Belliazi poiché costui [...] ha dato prova di nessuna capacità in tale arte”.²⁸ Infine la riparazione sarà eseguita dagli “scarpellini Piedimonte padre e figlio”, in quanto davano garanzie di “mae-

stria e diligenza”.²⁹ Non si conoscono i dettagli degli interventi eseguiti né dei materiali e delle tecniche utilizzati per le “riparazioni”. Comunque, osservando le colonne nel loro attuale stato di conservazione, è possibile affermare che non è stato operato alcun intervento di ripristino, come invece suggerito da Abeken al momento del ritrovamento: “Lo stato del mosaico è tale che prendendo norma dalle parti conservate si può facilmente ristorare il rivestimento di tutti e quattro i fusti, rassomigliandosi esse nelle parti essenziali esattamente l’una all’altra.”³⁰

L’idea della reintegrazione dell’immagine originaria rispecchia una precisa posizione culturale e va inserita nel dibattito sulle integrazioni e, in generale, nel discorso artistico-antiquario dell’epoca. Già nel Settecento, infatti, la disciplina del restauro era chiamata a prendere posizione sul tema delicato e spinoso della conservazione delle antichità, e il progredire degli scavi a Pompei ed Ercolano amplificava il problema, trasformando le opere d’arte provenienti dalle città vesuviane in un campo di sperimentazione di teorie conservative e prati-

mosaici nelle officine del museo compare anche in altre edizioni dell’*Almanacco*, precedenti e successive al 1841. Su Raffaele Piedimonte cfr. Milanese 1996/97 (nota 23), p. 401. Presso l’Archivio di Stato di Napoli si conservano i certificati di servizio degli scalpellini Raffaele e Luigi Piedimonte degli anni 1848–1851 (Ministero della Pubblica Istruzione 1848–1864, Real Museo Borbonico e Soprintendenza generale degli scavi, busta 313, fasc. 3).

²⁶ A differenza dei restauri dei vasi e delle pitture, i restauri dei mosaici non sono stati ancora studiati a fondo. Fa eccezione il celebre mosaico della Casa del Fauno, per cui si veda Luigia Melillo, “Il Gran Mosaico Pompeiano della Casa del Fauno di Pompei: le vicende conservative, gli intrighi di Corte, il trasferimento presso il Real Museo di Napoli, la collocazione definitiva”, in: *Atlante di Pompei*, a cura di Carmine Gambardella, Napoli 2012, pp. 81–93. Sul restauro delle pitture murali di area vesuviana cfr. Paola D’Alconzo, *Picturae excisae: conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo*, Roma 2002; *eadem*, “Naples and the Birth of a Tradition of Conservation: The Restoration of Wall Paintings from the Vesuvian Sites in the Eighteenth Century”, in: *Journal of the History of Collections*, XIX (2007), pp. 203–214. Sul restauro dei vasi antichi ad opera di Raffaele Gargiulo, sull’attività dei laboratori di restauro del museo e, in generale, sul dibattito ottocentesco intorno alla questione delle integrazioni si veda: Andrea Milanese, “De la ‘perfection dangereuse’, et plus encore: la

restauration des vases grecs à Naples au début du XIX^e siècle, entre histoire du goût et marché de l’art”, in: “*Une perfection dangereuse: la restauration des vases grecs, de Naples à Paris, XVIII^e–XIX^e siècles*”, a cura di Brigitte Bourgeois/Fanny Matz (= *Techné*, 32 [2010]), pp. 18–30; *idem*, “Pour ne pas choquer l’œil: Raffaele Gargiulo e il restauro di vasi antichi nel Real Museo di Napoli: opzioni di metodo e oscillazioni di gusto tra 1810 e 1840”, in: *Gli uomini e le cose*, I: *Figure di restauratori e casi di restauro in Italia fra il XVIII e il XX secolo*, atti del convegno, a cura di Paola D’Alconzo, Napoli 2007, pp. 81–101. Per i marmi e i bronzi del museo di Napoli si veda Alba Irollo, “L’Officina dei restauri dei marmi del Real Museo Borbonico: spunti per la storia, le figure professionali e i metodi”, *ibidem*, pp. 59–79.

²⁷ ASSAN, XXI, C6/10. Nell’Ottocento quella del controloro era una carica con funzione di supervisione all’interno del museo napoletano. Come una sorta di “custode [...] di tutti i custodi” (Milanese 1996/97 [nota 23], p. 398), il controloro (solitamente un uomo di cultura) dirigeva la vita quotidiana del museo.

²⁸ Lettera di Francesco Paolo Bozzelli (Ministro Segretario di Stato dell’Istruzione Pubblica) al direttore del Real Museo Borbonico, Napoli, 4 novembre 1848 (ASSAN, XXI, C6/10).

²⁹ Lettera di Francesco Paolo Bozzelli al direttore del Real Museo Borbonico, Napoli, 12 dicembre 1848 (ASSAN, XXI, C6/10).

³⁰ Abeken (nota I), p. 184.

che restaurative.³¹ Fra istanze artistiche e questioni tecniche, problemi di etica ed estetica della conservazione, nei primi dell'Ottocento prende forma una delle scuole di restauro di antichità più attive dell'epoca: la scuola napoletana, con i laboratori del museo partenopeo impegnati in un'ambiziosa opera di tutela e salvaguardia dei reperti pompeiani. Sculture, pitture e ceramiche antiche sono state oggetto di interventi ricostruttivi, trattamenti protettivi e discussioni metodologiche, in una continua dialettica fra integrazioni mimetiche e un approccio più scientifico verso il restauro archeologico. Non mancavano infatti le posizioni contrarie alle decontestualizzazioni dei reperti e alle 'mistificazioni' dei restauri, che si accentuano in particolare dopo il decennio francese. Al 1818 risale ad esempio un real rescritto in cui si invita espressamente a lasciare le opere d'arte "nello stato in cui si trovano", essendo in generale i restauri "di ostacolo alla sicura interpretazione de' monumenti antichi, i quali vengono di essere notabilmente alterati".³²

Ritornando alle colonne, non sappiamo chi abbia deciso in merito ai restauri e perché abbia prevalso la scelta del non-intervento. Sappiamo tuttavia che l'allora direttore del museo Avellino si era pronunciato contro le reintegrazioni della pittura dei vasi antichi, pur consapevole che la sua era una posizione minoritaria rispetto alla prevalente prassi del ripristino.³³

Nelle sale pompeiane: allestimento e ricontestualizzazione

Nella lunga e travagliata vicenda della sua formazione, al Museo Archeologico di Napoli si sono susseguiti diversi allestimenti, di cui rimane traccia in

fotografie d'epoca e documenti d'archivio. Dal primo impianto del Real Museo Borbonico all'attuale assetto museografico sono cambiati gli spazi architettonici e con essi la percezione degli oggetti, sono cambiati gli oggetti stessi e la loro posizione all'interno delle collezioni, sono cambiati i criteri e le logiche espositivi, e sono cambiati, infine, anche i messaggi politici e culturali che un'istituzione importante come il museo partenopeo intendeva trasmettere.³⁴

All'interno di queste topografie e ideologie mutevoli, le colonne hanno partecipato alla vita del museo e sono diventate protagoniste delle collezioni pompeiane fin dagli anni quaranta dell'Ottocento. Va ricordato che nella prima fase di allestimento del museo – che rimase pressoché immutato dal decennio francese all'Unità d'Italia – non esisteva una sezione dedicata ai mosaici. Da un documento del 1848 risulta che in quella data le colonne a mosaico si trovavano al piano terra, nella "prima stanza a sinistra nell'ingresso",³⁵ e questa fu con ogni probabilità la loro prima collocazione all'interno del museo.

Fra il 1864 e il 1875, durante la direzione di Giuseppe Fiorelli, il museo venne riorganizzato secondo un nuovo disegno complessivo che rispondesse alle esigenze di quello che nel frattempo era diventato un museo nazionale. In occasione di questo riordino, i mosaici vennero trasferiti in una stanza comunicante con la collezione dei dipinti, che si trovava ancora al piano terra lungo il prospetto meridionale dell'edificio. Due fotografie databili fra il 1880 e il 1900 mostrano le colonne e la loro interazione con le pitture e i mosaici a parete (figg. 4, 5). Le colonne risaltano in primo piano, incorniciando ritratti a fresco e mosaici. Per la loro peculiarità, le colon-

³¹ Sul restauro delle antichità nell'Italia del Settecento cfr. Pierluigi Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento: dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*, Milano 1990; *Figure di restauratori* (nota 26); Licia Vlad Borrelli, *Conservazione e restauro delle antichità: profilo storico*, Roma 2010, in particolare pp. 136–148.

³² Real rescritto del 15 gennaio 1818, conservato presso ASSAN, XXI, D8/11 e cit. da Irollo ([nota 26], pp. 63sg.) e Milanese 2007 ([nota 26], p. 89). Nel diritto romano il rescritto era una risposta data dall'imperato-

re a quesiti o richieste in materia di diritto. In generale, in epoca moderna, il rescritto era una lettera ufficiale del sovrano con carattere normativo.

³³ Cfr. Milanese 2010 (nota 26), p. 28.

³⁴ Sulla storia del museo e sui criteri di classificazione ed esposizione degli oggetti cfr. Andrea Milanese, *Album museo: immagini fotografiche ottocentesche del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli 2009.

³⁵ Lettera di Francesco Paolo Bozzelli al direttore del Real Museo Borbonico, Napoli, 4 novembre 1848 (ASSAN, XXI, C6/10).



4, 5 Napoli, Museo Archeologico Nazionale,
le colonne a mosaico in allestimenti
di fine Ottocento (circa 1880-1900)

ne non rientrano nel criterio generale che caratterizzava la disposizione dei pezzi, che era – e in parte è ancora – iconografico. Con il nuovo allestimento dei mosaici voluto da Vittorio Spinazzola nel 1915, le colonne vennero spostate al piano ammezzato, dove si trovano ancora oggi, insieme agli stucchi e agli affreschi.³⁶

Oggi la collezione dei mosaici del museo, costituita da frammenti di superfici musive pavimentali e parietali provenienti da Pompei, Ercolano e Stabia, è allestita in otto sale del piano ammezzato. Grande spazio è dedicato agli splendidi mosaici della Casa del

Fauno, fra cui la celebre battaglia fra Alessandro e Dario, che riveste un'intera parete. Oltre a numerosi *emblemata* policromi figurati, la sala che ospita le colonne espone vari mosaici parietali che decoravano ambienti termali, ninfei e giardini. Il criterio espositivo rispecchia la moda sette-ottocentesca di estrapolare i frammenti musivi ritenuti di maggiore valore artistico, isolandoli dal contesto di provenienza, che oggi è spesso impossibile ricostruire.

L'attuale allestimento delle colonne (fig. 6), a cura di Stefano De Caro, risale ai primi anni 2000 e intro-

³⁶ Nella pubblicazione di Spinazzola del 1928 una delle colonne viene riprodotta fotograficamente, senza però che compaia la data; Vittorio

Spinazzola, *Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli* [...], Milano et al. 1928, p. 192.



6 Napoli, Museo Archeologico Nazionale, le colonne a mosaico nell'allestimento attuale

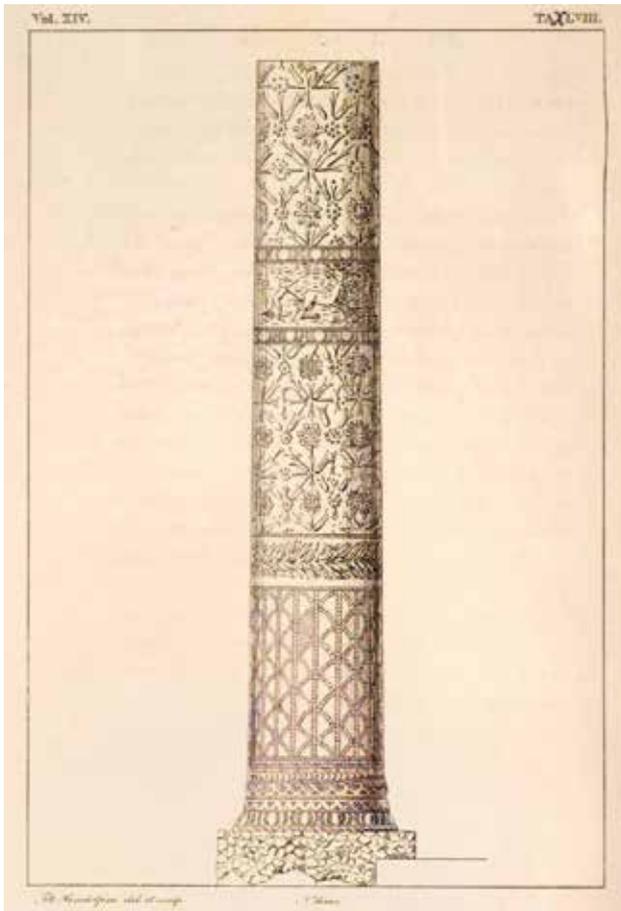
duce un nuovo concetto espositivo: collocate al centro della sala e sormontate da una struttura lignea che richiama l'idea della pergola, le colonne sono ritornate protagoniste dello spazio e catturano immediatamente l'attenzione del visitatore. La nicchia e i mosaici delle pareti retrostanti (provenienti da vari siti pompeiani ed ercolanesi) non appartengono alla cornice ambientale originale ma la evocano e suggeriscono l'idea del contesto. Nicchie di ninfeo con mosaici in pasta vitrea, pannelli musivi con candelabri e frammenti vari interagiscono visivamente con le colonne, la cui

presenza quasi ingombrante ci ricorda che non sono state progettate per essere collocate in un ambiente chiuso, ma per arredare un giardino.

Dopo la loro dislocazione e ricollocazione, la visibilità delle colonne, inversamente proporzionale a quella della villa da cui provengono, aumenta grazie alla posizione di primo piano acquisita nelle sale del museo di Napoli. Varie opere a stampa menzionano, descrivono e illustrano le colonne a mosaico fregiate "di svariati e belli ornamenti".³⁷ Fra le principali ricordiamo la monumentale serie in sedici volumi *Real*

³⁷ *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli*, a cura di Arnold Ruesch, Napoli 1911 ('1908), pp. 58sg., ni. 183 e 184, 192, 193; così è descritta la

prima colonna: "Colonna a mosaico fregiata di svariati e belli ornamenti. Trovata a Pompei nella villa suburbana, detta appunto *delle colonne a mosaico*".



7 Tito Pandolfini, Colonna a mosaico,
in: *Real Museo Borbonico*,
XIV (1852), tav. XLVIII

Museo Borbonico, edita dalla Stamperia Reale di Napoli fra il 1823 e il 1868. Nel XIV volume, uscito nel 1852, una “colonna musaicata”³⁸ viene riprodotta (fig. 7) e descritta da Giovambatista Finati come uno straordinario esempio di decorazione musiva applicata a una superficie convessa, “luminosissima pruova” della “valentia”³⁹ degli artefici:

³⁸ Giovambatista Finati, “Colonna musaicata alta palmi dieci, e di diametro palmo uno e mezzo, ritrovata in Pompei”, in: *Real Museo Borbonico*, XIV (1852), tav. XLVIII, p. I.

³⁹ *Ibidem*, p. 2.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 4sg.

Il singolare lavoro adunque della nostra colonna è compartito in quattro zone tramezzate da altrettante fasce; le prime sono ornate di rose e di svariati fiorami, con fregi di cacciatori che incalzano o affrontano un cervo; e le seconde ornate sono di scorniciature ad ovoli, o di festoni, o di graziosi meandri di un elegante e leggiadro effetto; e tutto ciò praticato con sì incantevole precisione sulla curva della colonna, che può dirsi uno sforzo dell’arte per le difficoltà superate nell’ammirabile esecuzione. E qui bisogna confessare che l’effetto di un peristilio formato con queste colonne produr doveva una stupenda decorazione difficilissima a raggiungersi da’ tempi nostri; e ci reca meraviglia come i moderni artefici, e specialmente i romani mosaicisti non abbiano finora procurato di ripetere con la loro opera così belli esempi; perocché a noi sembra che la più utile sorgente di questi sta nello studio della loro riproduzione, applicata ai nostri tempi ed a’ bisogni nostri.⁴⁰

Questa ‘confessione’ di Finati contiene un rammarico e un invito: il rammarico per il magnifico effetto che avrebbe prodotto il peristilio con le colonne ancora *in situ*, che indica una consapevolezza nei confronti del valore dell’insieme architettonico originario; l’invito, rivolto ai “moderni artefici”, e in particolare ai mosaicisti romani, è quello di usare queste colonne (e in generale i migliori esempi di mosaici antichi) come “sorgente” per riproduzioni moderne.

Quello delle copie in tessere musive di mosaici antichi e dipinti era un mercato fiorente già nel Settecento. Basti pensare che tra il 1731 e il 1822 lo Studio del Mosaico Vaticano aveva riprodotto in mosaico tutte le tele della basilica di San Pietro e che era abitudine di papa Pio VII omaggiare i suoi ospiti illustri con mosaici in scala ridotta delle immagini degli altari della basilica.⁴¹

⁴¹ Sui laboratori musivi del Vaticano cfr. Henri Lavagne, “Mosaics”, in: *The Papacy: An Encyclopedia*, a cura di Philippe Levillain/John W. O’Malley, New York/Londra 2002, pp. 1018–1022. Per una trattazione completa delle decorazioni architettoniche della basilica di San Pietro si rimanda a *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di Antonio Pinelli, Modena 2000.

Tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento la rinascita del mosaico diventa un fenomeno internazionale su larga scala. I principali laboratori musivi europei (i laboratori italiani di Roma e Venezia e successivamente quelli tedeschi di Berlino e Monaco) eseguono copie di mosaici romani e tardo-antichi da destinare a musei, accademie, scuole di arti applicate e collezionisti privati.⁴² Le officine veneziane Salviati, fondate nel 1859, nel giro di pochi anni si espandono a dismisura, ricevendo commissioni da ogni parte del mondo.⁴³ La ditta Puhl & Wagner di Berlino, fondata alla fine dell'Ottocento e specializzata nella produzione di mosaici e vetrate artistiche, allestisce nella propria sede di Treptow un vero e proprio museo di duplicati, con copie di mosaici tardo-antichi italiani, fra cui i mosaici di Santa Maria Maggiore a Roma e di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna.

Intorno alle copie in mosaico di pitture e altre opere d'arte nasce anche un dibattito teorico che si protrae almeno fino ai primi decenni del Novecento. Nella *Frankfurter Zeitung* del gennaio del 1933, lo storico e critico d'arte Julius Meier-Graefe pubblica un articolo in cui parla dei laboratori Puhl & Wagner, degli straordinari risultati tecnici raggiunti dai mosaicisti tedeschi, e del ruolo del mosaico nel panorama artistico contemporaneo. Segue una riflessione sui concetti di anonimato e duplicato, che Meier-Graefe applica sia

a mosaici storici, sia alla recente riproduzione musiva del *Cenacolo* di Leonardo da Vinci, esposta nel Pergamonmuseum di Berlino nel 1932.⁴⁴ In un pamphlet pubblicato nello stesso anno, il direttore generale dei musei berlinesi Wilhelm Waetzoldt descrive con entusiasmo l'"incomparabile prestazione artistica e tecnica" tedesca, che eterna "la più grande rovina pittorica del mondo": l'*Abendmahl* di Leonardo.⁴⁵ Sottolineando la stretta relazione che intercorre tra copia, riproduzione e conservazione, Waetzoldt afferma: "Quando dalla parete del convento milanese sarà sparita l'ultima pennellata, questa copia in mosaico durerà. Quando i colori taceranno, le pietre parleranno."⁴⁶ Da questi scritti si evince come l'attenzione degli storici dell'arte non sia rivolta tanto all'aura dell'opera d'arte o alla sua antichità e 'autenticità', quanto alla funzione didattica del mosaico, alla valenza esemplificativa del modello, e alla capacità di questo medium di tramandare la memoria di qualcosa di effimero. Va ricordato che l'idea dell'eternità del mosaico esisteva già nell'immaginario vasariano, come si legge nelle *Vite*.⁴⁷

Le colonne a mosaico, quintessenza della fugacità di Pompei e simbolo della difficoltà di tramandare ai posteri un patrimonio tanto straordinario quanto effimero, non saranno riprodotte in quanto tali, ma verranno 'moltiplicate' in vari modi: in forma di schizzi, rilievi, 'restauri' grafici e imitazioni tridimensionali.

⁴² Sul revival del mosaico in Europa fra Otto e Novecento cfr. Ottobrina Voccoli, "Die Wiederbelebung des Mosaiks im späten 19. Jahrhundert in Deutschland, Spanien, Frankreich und anderen europäischen Ländern", in: *Europäische Mosaikkunst vom Mittelalter bis 1900: Meisterwerke aus dem Vatikan und aus europäischen Museen*, cat. della mostra Überlingen 2011, a cura di eadem/Michael Brunner, Petersberg 2013, pp. 56–61; Gabriella Cianciolo Cosentino, "Arte del popolo, architettura del Reich: mosaici e nazionalsocialismo", in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XLIII (2016), pp. 149–189. Sul tema della copia dei mosaici cfr. Henri Lavagne, "De la pierre au plâtre: quelques expériences de copies de mosaïques", in: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, CLX (2016), pp. 793–804.

⁴³ Su Salviati e il revival bizantino nella Venezia del secondo Ottocento cfr. Antonio Salviati e la rinascita ottocentesca del vetro artistico veneziano, cat. della mostra, a cura di Rosa Barovier Mentasti, Vicenza 1982; Massimiliano Savorra, "Il 'bizantino' e le arti applicate: i mosaici veneziani nella seconda

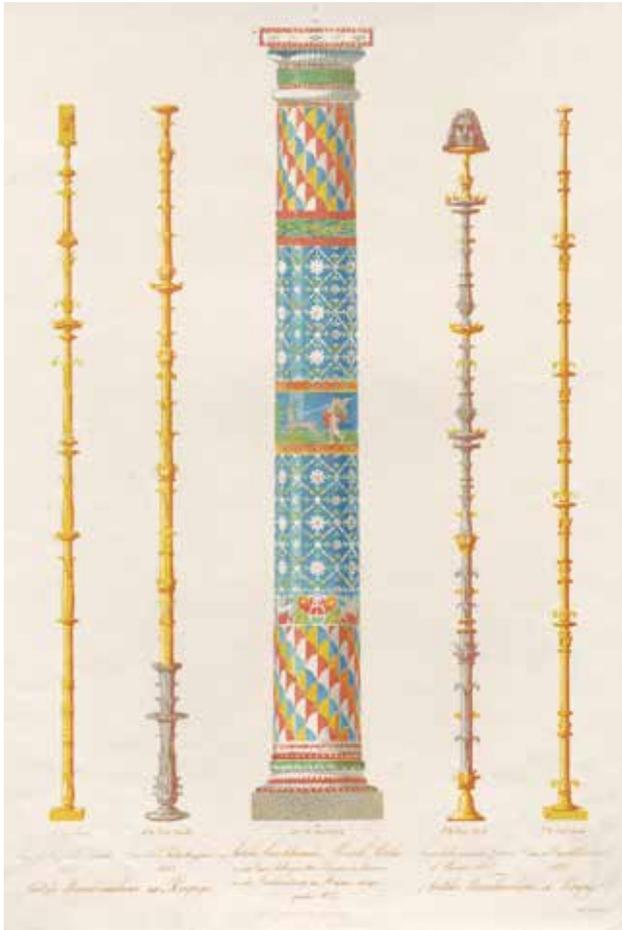
metà dell'Ottocento", in: *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto*, a cura di Fabio Mangone, Napoli 2005, pp. 65–76.

⁴⁴ Julius Meier-Graefe, "Berliner Mosaiken", in: *Frankfurter Zeitung: Reichsausgabe*, 15 gennaio 1933, p. 9.

⁴⁵ "So wurde aus einer Notstandarbeit der Mosaikwerkstätten Puhl-Wagner-Heinersdorff in Berlin-Treptow eine in jeder Hinsicht unvergleichliche künstlerische und technische Leistung. Unter den geübten Händen ihrer Mosaikisten [...] wuchs aus hunderttausenden von Glasmosaiksteinchen das steinerne Ebenbild der großartigsten malerischen Ruine der Welt zusammen" (Wilhelm Waetzoldt, *Mosaik nach dem Abendmahl von Leonardo da Vinci ausgestellt im Pergamon-Museum Berlin 1932*, Berlino 1932, s.p.).

⁴⁶ "Diese Mosaikkopie nach Leonardos Abendmahl wird noch dauern, wenn auf der Mailänder Klostermauer der letzte Pinselstrich verschwunden ist. Wenn einst die Farbe schweigen, werden die Steine reden" (*ibidem*).

⁴⁷ "Usava dire Domenico [Ghirlandaio] la pittura essere il disegno, e la vera pittura per la eternità essere il musaico" (Giorgio Vasari, *Le Vite de' più*



8 Colonna a mosaico e candelabri dipinti, in: Wilhelm Zahn, *Ornamente aller klassischen Kunst-Epochen [...]*, Berlino 1849, tav. LX

eccellenti pittori scultori e architettori, a cura di Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Firenze 1966–1987, III, p. 494).

⁴⁸ La pubblicazione dell'architetto e artista tedesco Wilhelm Zahn sulle pitture di Pompei, Ercolano e Stabia è un'opera in folio in tre volumi, riccamente illustrata da litografie a colori. Per enfatizzare la brillantezza dei colori e dare risalto alle spettacolari pareti dipinte, Zahn usa una tecnica a quel tempo all'avanguardia, la cromolitografia. Su Zahn, cfr. Pier Luigi Ciapparelli, "Wilhelm Zahn e la produzione bibliografica su Pompei ed Ercolano nell'Ottocento", in: *Le cenerentole dell'arte: viaggio bibliografico, icono-*

Nel Neues Museum di Berlino: riproduzione e imitazione

Le colonne a mosaico sono presenti non solo nelle guide e nelle pubblicazioni dedicate al museo partenopeo, ma anche in opere che raccolgono e illustrano una selezione di ornamenti pompeiani e li inseriscono in un più ampio dibattito sulla policromia, la decorazione e il loro uso nella progettazione contemporanea. Una delle prime raffigurazioni delle colonne a mosaico è una tavola a colori negli *Ornamente aller klassischen Kunst-Epochen* di Wilhelm Zahn, editi a fascicoli tra il 1832 e il 1848 (fig. 8). Questa pubblicazione, che insieme ai volumi dello stesso autore su *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculanium und Stabiae* (Berlino 1828–1859) ha dato notorietà e diffusione internazionale alle decorazioni pompeiane, contiene una raccolta di modelli ornamentali di varie epoche provenienti da chiese, palazzi e musei italiani dell'antichità, del Medioevo e del Rinascimento.⁴⁸ Molte delle tavole di questo volume raffigurano decorazioni pompeiane: pitture murali e mosaici sono accompagnati da descrizioni e presentati in combinazioni inedite, come nel caso della colonna a mosaico affiancata da sottili candelabri tratti da pitture murali di diverse case pompeiane. La descrizione della tavola fornisce informazioni sulla data della scoperta, i materiali, i colori e i motivi decorativi. Oltre alle pubblicazioni, anche i disegni degli artisti e degli architetti in visita a Napoli riproducono le colonne a mosaico, come nel caso dei disegni dello svedese Isak Gustaf Clason (fig. 9) e dello svizzero Gustav Gull.⁴⁹

grafico e documentario attraverso la decorazione e l'ornamento, a cura di Manuela D'Agostino, Napoli 2017, pp. 101–121; Arnd Hennemeyer, "Wilhelm Zahns Pompeji-Publikation: Eine Inkunabel der Farblithografie", in: *Maltechnik & Farbmittel der Semperzeit*, a cura di Uta Hassler, Monaco di B. 2014, pp. 98–123; María Ocón Fernández, "Wilhelm Zahns Arbeiten zu den Wandgemälden Pompejis: Verhältnis von Original, Dokument und Kopie", in: *Polychromie & Wissen*, a cura di Uta Hassler, Monaco di B. 2019, pp. 76–97.

⁴⁹ Fra i disegni dell'architetto Gustav Gull conservati presso il gta Ar-



10 Colonna a mosaico e altri mosaici, in: Fausto e Felice Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti*, II, Napoli 1862, tav. LXIII

Un'altra raccolta di motivi ornamentali pompeiani illustrati in splendide tavole litografiche è contenuta nei volumi di Fausto e Felice Niccolini *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti* (Napoli 1854–1896). Una delle colonne a mosaico è raffigurata a piena pagina e a colori insieme a una serie di mosaici pavimentali (fig. 10). La descrizione della tavola fa riferimento alle

chiv/ETH Zürich si trovano un taccuino di viaggio e vari schizzi fatti a Napoli e Pompei, fra cui un disegno a matita di una colonna a mosaico (Nachlass Gustav Gull, *Italienreise*, 4.306/80).

⁵⁰ Sull'envoi di Chiffhot si veda Laura Moscoli/Stefano De Caro, *Pompei*

copie della colonna realizzate per il Neues Museum di Berlino, di cui si dirà in seguito.

Al rilievo e alla documentazione segue l'interpretazione. Le colonne diventano una sorta di icona di Pompei e vengono riproposte in ambientazioni pompeiane immaginarie, offrendo interessanti traduzioni del patrimonio artistico vesuviano. Un esempio emblematico è il 'restauro' dell'architetto francese Jules Léon Chiffhot, *pensionnaire* a Roma dal 1899 al 1903. Come *envoi* di quarto anno, Chiffhot consegna nove disegni relativi alla Casa del Centenario di Pompei.⁵⁰ I disegni comprendono sia tavole che riproducono lo stato attuale dell'edificio, sia tavole chiamate 'restauri', che contengono prospetti e sezioni della casa in forma di restituzione ideale (fig. 11). I restauri non sono solo ricostruzioni grafiche di grande intensità, magnificenza e virtuosismo, ma costituiscono un vero e proprio progetto di architettura. In un trionfo di decorativismo e policromia, le architetture sono animate da pitture parietali, mosaici, arredi, oggetti, statue, bronzi, tendaggi e piante, provenienti indistintamente da varie case di Pompei ed Ercolano. Il gusto decorativo prevale sulla fedeltà archeologica, creando un'immagine di fantasia che contiene tuttavia una certa coerenza stilistica. Le colonne a mosaico entrano a far parte di questo insieme di frammenti ornamentali ricomposti in un'apparente integrità. È interessante notare che le colonne sono collocate all'interno dell'atrio e supportano una struttura leggera simile a un pergolato, riproponendo quella che doveva essere la loro funzione originaria.

Le colonne pompeiane non vengono riprodotte solo su carta, ma anche in stucco a grandezza naturale. La Sala Romana (Römischer Saal) del Neues Museum di Berlino (fig. 12),⁵¹ edificio museale realizzato

e gli architetti francesi dell'Ottocento, cat. della mostra Parigi/Pompei, Parigi 1981, pp. 246–251, ni. 87–90.

⁵¹ La Sala Romana ospitava una ricca collezione di calchi in gesso di statue romane, fra cui la *Venere di Milo*, la *Venere Capitolina* e la *Venere Medicea*,



11 Jules Léon Chiffrot, Ricostruzione della Casa del Centenario a Pompei, sezione sul peristilio, 1903. Parigi, École nationale supérieure des beaux-arts, inv. Env94-06

da Friedrich August Stüler fra il 1843 e il 1855 e recentemente riaperto dopo il restauro di David Chipperfield, è decorata da un ciclo pittorico raffigurante prospettive di città e paesaggi romani. I motivi rappresentati sulle pareti, realizzati con la tecnica dell'encausto, comprendono monumenti di Roma e Preneste e quattro celebri scorci pompeiani: il Foro, la Via delle Tombe, il Tempio di Iside e la Casa della Fontana. L'ingresso della sala è caratterizzato dalla presenza di due colonne in stucco dipinto che imitano le colonne a mosaico di Pompei. In un articolo pubblicato sulla *Zeitschrift für Bauwesen* nel novembre del 1853, la Sala Romana è descritta come un grande ambiente diviso in sezioni da sei colonne in marmo e coperto da un

insieme ad altre copie di ritratti e gruppi scultorei romani. Sul Neues Museum di Berlino si veda Friedrich August Stüler, *Das Neue Museum in Berlin*, Berlin 1862; Werner Lorenz, "Stülers Neues Museum: Inkunabel preußischer Konstruktionskunst im Zeichen der Industrialisierung", in: *Berlins Museen: Geschichte und Zukunft*, a cura di Michael F. Zimmermann/Christoph Hölz/Ulrike Steiner, Monaco di B. 1994, pp. 99–112. La pubblicazione (non paginata) di Stüler menziona esplicitamente le colonne e le raffigura in una sezione dell'edificio (tav. X): "Um den Eindruck der in

soffitto a cassettoni dai colori vivaci, e l'autore specifica: "Due colorate colonne dipinte (imitazione delle famose colonne a mosaico di Pompei) sormontate da un architrave decorato e da un fregio adornano il varco d'ingresso alla sala."⁵²

Risparmiate dalle bombe della seconda guerra mondiale che hanno distrutto intere parti dell'edificio insieme ad affreschi, stucchi, mosaici e decorazioni policrome, ancora oggi le colonne dipinte accolgono i visitatori nella Sala Romana del museo restaurato: frammenti sopravvissuti alle devastazioni che ci ricordano la ricchezza delle decorazioni del museo berlinese e la presenza di Pompei nei suoi magnifici interni.

der Kaiserzeit bereits auf Architecturen ausgedehnten Mosaik-Arbeiten zu geben, ist der nördliche Eingang des Saales mit treuen Nachbildungen der in Pompeji gefundenen Säulen mit Mosaik-Bekleidung und mit reichem Mosaik-Fries geschmückt".

⁵² "Zwei bunt bemalte Stuck-Säulen (Nachahmungen der bekannten Mosaik-Säulen aus Pompeji) mit ebenso geschmücktem Architrav und Friese verzieren die Eingangs-Oeffnung" (Friedrich Adler, "Das Neue Museum in Berlin", in: *Zeitschrift für Bauwesen*, III [1853], coll. 571–586: 578).



12 Berlino, Neues Museum,
Römischer Saal

Nell'immaginario orientalista: antichità ed esotismo

Il Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli custodisce un dipinto del pittore, critico e scrittore pugliese Francesco Netti intitolato *Lotta dei gladiatori durante una cena a Pompei* (fig. I3). Questo olio, presentato all'Esposizione Nazionale di Torino nel 1880 e acquistato dalla giovane regina Margherita, è considerato dalla critica una delle opere maggiori di Netti.⁵³ Nel dipinto, a fare da sfondo all'uccisione di un gladiatore durante un banchetto romano è la ricostruzione fantastica di un ambiente pompeiano, riprodotto meticolosamente in ogni dettaglio, dal-

le pitture murali agli oggetti e ai costumi dei personaggi, in una resa realistica quasi fotografica. La scena si svolge in un cosiddetto triclinio all'aperto, che è possibile identificare come il triclinio della Casa di Apollo.⁵⁴ L'elmo del gladiatore vincitore al centro del dipinto, ad esempio, riproduce un reperto conservato nel Museo Archeologico di Napoli,⁵⁵ mentre nella statua di Venere raffigurata nella nicchia sullo sfondo è riconoscibile la *Venere Lovatelli*, ritrovata a Pompei nel 1873 ed esposta nello stesso museo. Nella parete di fondo, tra le nicchie, Netti colloca i candelabri in mosaico provenienti da Stabia ed esposti attualmente nella sezione mosaici del

⁵³ Sull'artista cfr. *Francesco Netti (1832–1894): un intellettuale del Sud*, cat. della mostra Bari 1980, a cura di Christine Farese Sperken, Roma 1980; Christine Farese Sperken, *Francesco Netti*, Napoli 1996. Si veda anche la scheda biografica di Netti con relativa bibliografia in *Incanti di terre lontane: Hayez, Fontanesi e la pittura italiana tra Otto e Novecento*, cat. della mostra Reggio Emilia 2012, a cura di Emanuela Angiuli/Anna Villari, Cinisello Balsamo 2012, p. 210. Il dipinto di Netti è menzionato e brevemente descritto da Alessandra Imbellone, in: *Pompei e l'Europa 1748–1943*, cat. della mostra

Napoli, a cura di Massimo Osanna/Maria Teresa Caracciolo/Luigi Gallo, Milano 2015, p. 322, no. 3.54.

⁵⁴ Il triclinio della Casa di Apollo è identificato da Pietro Soprano come triclinio in legno poiché non vi sono tracce dei letti triclinari in muratura (Pietro Soprano, "I triclini all'aperto a Pompei", in: *Pompeiana: raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei*, Napoli 1950, pp. 288–310).

⁵⁵ Christine Farese Sperken, *La pittura dell'Ottocento in Puglia: i protagonisti, le opere, i luoghi*, Bari 1996, p. 66.



13 Francesco Netti, *Lotta dei gladiatori durante una cena a Pompei*, 1880. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

museo.⁵⁶ E ancora, le tre colonne sullo sfondo ripropongono il motivo decorativo delle colonne a mosaico, benché leggermente variato rispetto all'originale, ovvero privo del motivo a scaglie colorate che caratterizza le estremità superiore e inferiore del fusto. Anche la sintassi della parete, nell'insieme di nicchie, mosaici e affreschi, ripropone schemi pompeiani, così come pompeiane sono le tinte predominanti del quadro.

La definizione di “quadri-museo”, data dallo stesso Netti alle opere di Lawrence Alma-Tadema per la cura del dettaglio materiale e decorativo e per la presenza di oggettistica archeologica, si adatta perfettamente a questo dipinto.⁵⁷ L'autore dimostra di conoscere le collezioni pompeiane del museo di Napoli, e la sua scelta dell'ambientazione testimonia anche una certa coerenza archeologica. Scavata quasi con-

temporaneamente alla Villa delle Colonne a Mosaico, la Casa di Apollo è infatti l'unico edificio pompeiano in cui, nel 1839, sono state ritrovate colonne a mosaico simili a quelle della villa, che però non si sono conservate.⁵⁸

Mettendo a confronto il dipinto di Netti con la Casa di Apollo nel suo stato attuale e con le foto storiche della stessa, si vede che la situazione architettonica del giardino della casa è rappresentato abbastanza fedelmente. Più che una ricostruzione di fantasia che prende in prestito le colonne e altri artefatti pompeiani, come potrebbe sembrare in un primo momento, si tratta dunque della riproduzione di una situazione archeologica reale, corredata di pezzi reali, in cui Netti mette insieme – visivamente e idealmente – le due anime di Pompei: il sito e il museo.

⁵⁶ Nell'attuale allestimento del museo, i candelabri a mosaico fiancheggiano edicole anch'esse a mosaico e fanno da sfondo alle colonne.

⁵⁷ Eugenia Querci, “Nostalgia dell'antico: Alma-Tadema e l'arte neopompeiana in Italia”, in: *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico*, cat. della mo-

stra Napoli 2007/08, a cura di *eadem*/Stefano De Caro, Milano 2007, pp. 20–39: 29.

⁵⁸ Per la scoperta delle colonne a mosaico della Casa di Apollo si veda Wilhelm Zahn, *Ornamente aller klassischen Kunst-Epochen*, Berlino 1849, p. 5.

Dal 1875 al 1880 Netti aveva prodotto una serie di quadri di soggetto greco-romano, che godevano allora di grande popolarità grazie anche alle continue scoperte di Pompei ed Ercolano. La *Lotta dei gladiatori durante una cena a Pompei*, debitrice nei confronti dei pittori orientalisti francesi come Jean-Léon Gérôme,⁵⁹ è considerata l'opera che chiude la stagione dell'antico di Netti. Il contenuto moraleggiante del dipinto e il tema del gladiatore morto, descritti generalmente come una denuncia della corruzione della Roma antica, sono stati interpretati da Luna Figurelli in chiave sociopolitica, come presa di posizione critica sulla "questione meridionale".⁶⁰ Alla luce di questa interpretazione è interessante analizzare l'intreccio fra la nostalgia dell'antico e il fascino per l'Oriente nella pittura europea di fine Ottocento, e il nesso esistente fra orientalismo, meridionalismo e pompeianismo.

Nel 1884 Netti parte per un viaggio nell'Oriente mediterraneo (Grecia e Turchia) in compagnia del mecenate Giuseppe Caravita, principe di Serignano. La fase orientalista del suo lavoro si fa coincidere solitamente con gli anni 1884–1886, quando produce una serie di oli e acquerelli raffiguranti atmosfere orientalescanti, paesaggi esotici e figure di odalische. Tuttavia, nella *Lotta dei gladiatori durante una cena a Pompei* le tematiche orientaliste che caratterizzeranno la sua produzione successiva emergono nella messa in scena all'orientale della composizione e nell'intreccio tra esotismo antichizzante e gusto archeologico. Ad esempio, la pittura parietale raffigurata nel quadro (realmente esistente nella Casa di Apollo) è una pittura egittizzante che conferisce un ulteriore sapore orientale al dipin-

to. La presenza di oggetti del museo napoletano nella pittura ottocentesca di genere è stata oggetto nel 2007 di una mostra dal titolo *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico*.⁶¹ In molte delle opere analizzate nel catalogo scenari e soggetti orientalisti si mescolano con ambientazioni antichizzanti e in particolare con oggetti della vita quotidiana e della cultura materiale pompeiana.

Che i ritrovamenti dell'area vesuviana siano stati per secoli materia di elaborazione teorica e progettuale e abbiano fornito un'infinità di suggestioni ad artisti, architetti, intellettuali e letterati sia italiani che stranieri è un tema ampiamente indagato da molteplici angolature e prospettive, spaziando dalla letteratura alla psicanalisi, dalla pittura neopompeiana all'architettura contemporanea.⁶² È noto altresì il ruolo di Pompei nel *revival* classicheggiante dell'Ottocento, in pittura come in architettura. Quello che ci interessa mettere in evidenza è come, fin dai suoi esordi, il filone neopompeiano italiano sia strettamente legato alla pittura orientalista di scuola francese (Chassériau, Gérôme) e inglese (Alma-Tadema, Godward) e che l'orizzonte comune di questi artisti è una Pompei che assume di volta in volta ruoli e significati diversi: Oriente mitizzato, metafora del Sud Italia, emblema della dissolutezza degli antichi Romani, simbolo del glorioso passato nazionale, denuncia delle disuguaglianze sociali nella giovane Italia unita, e molto altro ancora. Tuttavia, l'associazione Pompei-Oriente è un Leitmotiv nella ricezione della città vesuviana fin dal Settecento e, come vedremo, questa associazione si riflette nella teoria dell'arte di fine Ottocento. Goethe e altri autori prima e dopo di lui assimilano infatti le pitture pompeiane a *chinoiseries*, qualcosa di esotico,

Con ogni probabilità, le colonne della Casa di Apollo erano in cattivo stato di conservazione già al momento del rinvenimento. Altrimenti non si spiega perché non siano state salvate e, soprattutto, perché non siano mai state raffigurate dai disegnatori ufficiali di Pompei, che hanno riprodotto su carta altre parti della casa, come il famoso *cubiculum*.

⁵⁹ In particolare, Farese Sperken (nota 53), p. 20, ha sottolineato la somiglianza dell'opera di Netti con il dipinto *Pollice verso* di Gérôme.

⁶⁰ Luna Figurelli, "Italian Classical-Revival Painters and the 'Southern Question'", in: *Pompeii in the Public Imagination from Its Rediscovery to Today*, atti

del convegno Bristol 2007, a cura di Shelley Hales/Joanna Paul, Oxford 2011, pp. 136–152.

⁶¹ *Alma-Tadema* (nota 57).

⁶² Sull'immenso campo di indagine che è la ricezione di Pompei nell'arte, nell'architettura e nella cultura europee dalla sua riscoperta in poi, ci si limita qui a indicare alcuni contributi recenti: *Pompeii e l'Europa 1748–1943* (nota 53); Eric M. Moormann, *Pompeii's Ashes: The Reception of the Cities Buried by Vesuvius in Literature, Music, and Drama*, Berlino 2015; Fabio Mangone, *Immaginazione e presenza dell'antico: Pompeii e l'architettura di età contemporanea*, Napoli

bizzarro e – paradossalmente – anti-classico.⁶³ Scrive Gottfried Semper in *Der Stil* (1860): “Se fossimo catapultati fantasmagoricamente a Pompei com’era 1800 anni fa, alcune cose ci sembrerebbero cinesi.”⁶⁴

Nella storia dell’ornamento:

Alois Riegl e l’arabesco

Nel 1893 lo studioso austriaco Alois Riegl pubblica il suo famoso libro *Problemi di stile (Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik)*, in cui per la prima volta viene fatto il tentativo di caratterizzare i tratti distintivi dell’arabesco e di spiegare la genesi e la genealogia di quello che era ritenuto un motivo centrale dell’ornamento islamico. Pompei gioca un ruolo fondamentale nella “relazione genetica” tra l’ornamento dell’antichità e l’arabesco, fornendo a Riegl una prova importantissima: questi trova infatti nelle decorazioni pompeiane “i precursori diretti o i più prossimi parenti dell’ornato saraceno”.⁶⁵ Per questo motivo, Pompei è definita “l’inestimabile” e la decorazione pompeiana (in particolare delle superfici dipinte, musive e a stucco) un “importantissimo passo avanti verso il perfezionamento di questa decorazione di superfici riccamente variata entro lo schema fondamentale geometrico”.⁶⁶

L’importanza di Pompei per la storia dell’arabesco proposta da Riegl risiede in una specifica tipologia di ornamento: lo schema ornamentale del rapporto infinito. In questo schema di base, di cui Riegl trova una perfetta esemplificazione nelle colonne a mosai-

co, i motivi vegetali stilizzati formano compartimenti geometrici, creando così un perfetto equilibrio tra geometria e simmetria da un lato e la tendenza verso il non-geometrico e il vegetale dall’altro. Riegl considera questo tipo di trattamento della superficie di grande importanza nella storia dell’ornamento perché rappresenterebbe il legame tra la decorazione antico-ellenistica e quella medievale-orientale:

Non si insisterà mai abbastanza sul significato che a questa decorazione pompeiana spetta nella storia generale dell’arte ornamentale. Siamo dinnanzi a un perfetto rapporto infinito, dai motivi vegetali scelti e stilizzati nella maniera più adeguata. Ci si presenta così per la prima volta uno schema che diverrà poi di così straordinaria importanza nella decorazione saracena, particolarmente in quella di tappeti e di superfici rivestite di piastrelle.⁶⁷

Le colonne a mosaico contribuiscono dunque alla definizione dell’origine storica dell’arabesco e del suo sviluppo dall’ornamento naturalistico dell’antichità all’ornamento geometrico e stilizzato della prima arte islamica. Riegl coglie connessioni fra mondi decorativi geograficamente e cronologicamente lontani, individuando nelle colonne a mosaico di Pompei un importante snodo fra i racemi vegetali del mondo antico e la “tendenza geometrizzante”⁶⁸ ritenuta tipica della decorazione del mondo arabo.

[2016]; *Pompei nella cultura europea contemporanea*, a cura di Luigi Gallo/Andrea Maglio, Napoli [2019].

⁶³ Sul dibattito settecentesco intorno alle pitture murali di Ercolano si veda Chantal Grell, *Herculaneum et Pompéii dans les récits des voyageurs français du XVIII^e siècle*, Napoli 1982. Cfr. anche Thorsten Fitton, “A Tamed ‘Desire for Images’: Goethe’s Repeated Approaches to Pompeii”, in *Pompeii in the Public Imagination* (nota 60), pp. 15–33: 23. Sulla ricezione delle pitture murali pompeiane fra Sette e Ottocento si rimanda a Gabriella Cianciolo Cosentino, *Reinventing Pompeii: From Wall Painting to Iron Construction in the Industrial Revolution*, Roma 2019, in particolare il primo capitolo.

⁶⁴ “Würden wir phantasmagorisch nach Pompeii zurückversetzt, wie es war vor 1800 Jahren, manches würde uns dort chinesisches vorkommen” (Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Prakti-*

sche Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Francoforte s. M. 1860–1863, I, p. 257).

⁶⁵ Alois Riegl, *Problemi di stile: fondamenti di una storia dell’arte ornamentale*, Milano 1963, p. 303. Per una panoramica sull’arabesco (con particolare attenzione alla Germania), dal suo emergere come categoria estetica in Europa alla fine del XVIII secolo alla sua esplorazione scientifica nel corso dell’Ottocento fino ai nuovi scenari aperti dalla ricerca alla fine del secolo, cfr. Günter Oesterle, s.v. Arabesque, in: *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, a cura di Karlheinz Barck et al., Stoccarda/Weimar 2000–2005, I, pp. 272–286.

⁶⁶ Riegl (nota 65), p. 305.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 305sg.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 305.



14 Pompei, Villa delle Colonne a Mosaico, stato attuale

Anche se oggi l'interpretazione dell'arabesco in termini evolutivi è superata e il discorso sull'ornamento islamico è stato impostato sulla base di criteri e paradigmi diversi,⁶⁹ rimane innegabile l'impatto di Pompei sulla storia dell'arte, sulle teorie europee sull'ornamento e sul discorso orientalista dell'arabesco.⁷⁰ Alla domanda se e in che misura la teoria dell'arabesco di Riegl sia debitrice nei confronti delle colonne a mosaico e della loro (es)posizione nel museo di Napoli è difficile rispondere. Tuttavia, è indubbio che la visibilità e l'impatto di questi preziosi elementi non sarebbero stati gli stessi nel loro contesto originario – un atrio interno di una delle tante ville di Pompei fra 44 ettari di rovine.

⁶⁹ Cfr. Gülru Necipoğlu, *The Topkapi Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture*, Santa Monica 1995; *Histories of Ornament: From Global to Local*, a cura di eadem/Alina Payne, Princeton 2016. Sulla ricezione delle pitture murali pompeiane in Europa fra il XVIII e il XX secolo cfr. *Returns to Pompeii: Interior Space and Decoration Documented and Revived 18th–20th Century*, a cura di Shelley Hales/Anne-Marie Leander Touati, Stoccolma 2016. Sui termini 'arabesco', 'grottesca', 'pompeiano' e 'neo-

Conclusioni: alienazione e protezione

La Villa delle Colonne a Mosaico, quasi del tutto priva di pitture parietali e spogliata dei suoi reperti, ha perso col tempo ogni attrattiva ed è stata gradualmente abbandonata. Il cattivo stato di conservazione delle strutture e il progressivo deterioramento delle decorazioni hanno ulteriormente messo in ombra quello che è considerato uno dei più interessanti e lussuosi esempi di architettura da giardino dell'antichità.⁷¹ Oggi la villa è annoverata fra gli "scavi sconosciuti"⁷² di Pompei e risulta inaccessibile ed esclusa dai percorsi turistici. Delle colonne a mosaico restano solo il nome e quattro colonne in cemento che Amedeo

pompeiano' si veda la precisazione terminologica in appendice al volume (pp. 273sg.).

⁷⁰ Cfr. Necipoğlu (nota 69), in particolare pp. 61–71; Finbarr Barry Flood, "The Flaw in the Carpet: Disjunctive Continuities and Riegl's Arabesque", in: *Histories of Ornament* (nota 69), pp. 82–93.

⁷¹ Jashemski (nota 16), p. 152.

⁷² Kockel/Weber (nota 4), p. 53.

Maiuri (soprintendente archeologo della Campania e direttore degli scavi di Pompei ed Ercolano dal 1924 al 1961) ha fatto ricostruire in sostituzione di quelle dislocate al museo (fig. 14). La fontana contigua, molto danneggiata dal tempo, ha conservato ben poco del suo apparato decorativo originale: qualche tessera di mosaico e qualche conchiglia rimangono visibili sugli stipiti e dentro la nicchia, ma la maggior parte dei mosaici sono andati perduti. Inevitabilmente l'attenzione dei visitatori e degli addetti alla tutela si è spostata su edifici scavati più recentemente o più bisognosi di interventi di restauro, o semplicemente su siti più spettacolari (come la vicina Villa dei Misteri). Come scrive Maiuri, “anche i monumenti hanno il loro turno di celebrità”.⁷³

Da sempre gli scavi di Pompei pongono archeologi, restauratori e addetti alla tutela di fronte a scelte difficili, che spesso comportano perdite, sacrifici e rinunce. Ma non esistono due sole alternative fra cui scegliere il male minore – la distruzione del contesto o la distruzione di singoli reperti (quando non si perdono entrambi). Se si sostituisce al concetto di ‘contesto’ quello di ‘patrimonio’, laddove per patrimonio si intende non solo il bene archeologico o artistico in sé ma anche l'*intangible heritage*, ovvero l'insieme di conoscenze intellettuali, conquiste culturali e dibattiti disciplinari intorno a esso,⁷⁴ la perdita non è mai totale, almeno fino a quando il patrimonio viene gestito nel migliore dei modi possibili, ovviamente relativi a ciascuna epoca. Sicuramente quello pompeiano è un patrimonio

inestimabile e ancora oggi straordinariamente vivo e presente nella memoria storica e nell'immaginario collettivo: Pompei ha ispirato (e continua a ispirare) progetti di grandi architetti, opere di famosi artisti, intuizioni di storici dell'arte e creazioni di designer. D'altronde, come osserva Alina Payne in un saggio dedicato all'altare di Pergamon e alle ripercussioni del suo arrivo a Berlino (1879) sulla storia dell'arte tedesca di *fin de siècle*,⁷⁵ le scoperte archeologiche sono sempre andate di pari passo con l'immaginazione architettonica e il dibattito artistico: la scoperta della Domus Aurea ha ispirato generazioni di pittori e decoratori rinascimentali⁷⁶ e i marmi di Egina sono stati un riferimento indiscusso per il neoclassicismo⁷⁷ – la lista di tali interazioni è infinita.

Il caso delle colonne a mosaico è unico e al tempo stesso paradigmatico. Ci racconta la sorte delle “rovine portatili” di Pompei, ci illustra la prassi restaurativa ed espositiva di epoche passate, ci dà un'idea dei dibattiti innescati dalla delocalizzazione dei reperti archeologici, ma ci mostra anche come ogni ritrovamento sia un caso a sé e come tale vada trattato: con sensibilità estetica, consapevolezza etica e rigore scientifico, nel rispetto dei manufatti antichi e dell'ambiente da cui provengono. In passato si è rinunciato a salvaguardare il contesto per tutelare (o accaparrarsi) i singoli artefatti. Oggi prevale la cultura del contesto, ovvero la tendenza a preservare l'integrità dell'insieme, il tessuto complessivo, lasciando i singoli elementi *in situ* e proteggendoli in maniera sostenibile. A mio avviso, quello

⁷³ Amedeo Maiuri, *Pompei ed Ercolano fra case e abitanti*, Firenze 1998 (Milano 1959), p. 39.

⁷⁴ Per una riflessione sul concetto di patrimonio, con particolare riferimento alla tutela del patrimonio culturale italiano, si rimanda a Salvatore Settis, *Italia S.p.A.: l'assalto al patrimonio culturale*, Torino 2002.

⁷⁵ Alina Payne, “Portable Ruins: The Pergamon Altar, Heinrich Wölfflin, and German Art History at the Fin de Siècle”, in: *Res*, 53/54 (2008), pp. 168–189. Per una lettura semantica e concettuale della rovina, con particolare attenzione al ruolo della rovina nel contemporaneo, cfr. Marc Augé, *Rovine e macerie: il senso del tempo*, Torino [2004]; Salvatore Settis, “Eternità delle rovine”, in: *idem*, *Futuro del 'classico'*, Torino 2004, pp. 82–92. Sulla forza narrativa delle rovine dall'antichità a oggi si veda il catalogo

della mostra *La forza delle rovine* tenutasi al Museo Nazionale Romano e a Palazzo Altemps nel 2015/16, a cura di Marcello Barbanera/Alessandra Capodiferro, Milano 2015.

⁷⁶ Sulla riscoperta della Domus Aurea e il suo impatto sulla cultura figurativa rinascimentale, si veda Nicole Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londra 1969.

⁷⁷ Sul restauro di Thorvaldsen, sul dibattito intorno alle questioni iconografiche e stilistiche e sull'impatto delle sculture di Egina e di quelle del Partenone sull'estetica neoclassica, si veda Lars Olof Larsson, “Thorvaldsens Restaurierung der Aegina-Skulpturen im Lichte zeitgenössischer Kunstkritik und Antikenauffassung”, in: *Konsthistorisk tidskrift*, XXXVIII (1969), pp. 23–46.



—
15 Borsa di design
con motivo stampato
delle colonne a mosaico

delle colonne a mosaico è un caso di conservazione sostenibile anche se oggi si procederebbe diversamente per la loro tutela, e sicuramente non con la lacerante operazione del distacco: la stretta relazione fra Pompei e il suo territorio (che comprende il museo di Napoli), in termini storici, geografici e simbolici, è importantissima affinché non si perdano quei nessi profondi che legano le cose al loro *environment*.

Pompei è sempre stata un banco di prova per teorie e pratiche restaurative nonché un vero e proprio laboratorio per la sperimentazione di soluzioni espo-

sitive. L'entità e l'unicità dei ritrovamenti archeologici vesuviani, con i loro 'grandi numeri' e la compresenza di arte, architettura e cultura materiale, hanno contribuito a preparare la museografia dell'Ottocento alle sfide del XX e del XXI secolo: il problema del rapporto fra contenitori e collezioni, operatori e fruitori, tutela e valorizzazione, scientificità e divulgazione si rispecchia nelle sale del Museo Archeologico di Napoli, in cui si sono susseguiti due secoli di riflessioni, tentativi e soluzioni. Il ritrovamento eccezionale delle colonne è emblematico della sorte dei manufatti pompeiani, dei "problemi di stile" e di restauro che essi pongono, degli atteggiamenti di chi ha avuto la fortuna di trovarli, chi il dovere di tutelarli, chi il piacere di fruirli.

Rimane infine da chiedersi se, e in che misura, la 'ripetizione' di Pompei abbia influito sulla percezione e conservazione della città stessa. A proposito di Venezia – altra città italiana antica e fragile, supremo esempio di una condizione urbana precaria e a rischio – Salvatore Settis si chiede: "moltiplicata dalle sue cento evocazioni, l'idea di Venezia si consolida o si frantuma?"⁷⁸ Lo studioso osserva come moltiplicare Venezia e riproporre i suoi simboli in tutto il mondo abbia sostituito l'autenticità, la memoria e la storia della città lagunare con tanti surrogati vuoti di significato: illusioni che prendono il posto della riflessione e "subordinano il vero al falso, il complesso al semplice, il lungo periodo all'effimero. [...] Il virus della simulazione si è installato a Venezia e la insidia."⁷⁹

Anche Pompei è insidiata dal virus della simulazione, che ha contagiato generazioni di artisti e architetti in tutto il mondo fin dall'inizio della sua storia moderna. Tuttavia, le principali minacce di Venezia – lo spopolamento e l'oblio di sé – non riguardano Pompei, che è messa a rischio da altri fattori, come gli agenti atmosferici, il turismo di massa e inadeguati interventi di restauro pregressi. A mio avviso,

⁷⁸ Salvatore Settis, *Se Venezia muore*, Torino 2014, p. 62.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 81.

la ‘moltiplicazione’ di Pompei, laddove non mercificata, ha contribuito alla sua salvaguardia, generando conoscenza, stimolando la ricerca, alimentando il dibattito, educando al bello e formando una coscienza storica. Il dialogo fra i reperti antichi e le opere a essi ispirate – che si tratti di un disegno, di un quadro, di un elemento architettonico, di un motivo decorativo, di una teoria artistica o di una borsa (fig. 15) – ci dimostra come l’antichità e il pensiero moderno continuino a confrontarsi su un fertile terreno comune e come Pompei sia stata nei secoli (e sia tuttora) un potente stimolo per comprendere il passato guardando al futuro.

Questo articolo, nato nell’ambito del progetto Pompeii Arch&Lab, realizzato in cooperazione fra il Fraunhofer Institut für Bauphysik di Monaco di Baviera (Holzkirchen) e il Kunsthistorisches Institut in Florenz, deve molto al direttore del progetto Gerhard Wolf, ispiratore e prezioso interlocutore. Un ringraziamento particolare va anche ad Andrea Milanese per avermi guidata negli archivi del Museo Archeologico Nazionale di Napoli e per avere generosamente condiviso con me il suo sapere. Ringrazio inoltre Paola D’Alconzo e Maddalena Spagnolo per le conversazioni stimolanti e gli spunti interessanti.

Abbreviazioni

ASSAN	Archivio Storico del Museo Archeologico Nazionale di Napoli
-------	---

Abstract

In 1837 four columns clad with polychrome mosaic were unearthed in a suburban villa at Pompeii. Transferred shortly afterwards to the Real Museo Borbonico (now the Museo Archeologico Nazionale) in Naples, the columns began a new life *ex-situ*. Today we can admire them in the mosaics section of the museum, where they are the protagonists of the exhibition space along with other mosaic decorations from the Vesuvius region. Like many Pompeian artefacts, these magnificent relics were detached, displaced, restored, exhibited, depicted, copied, and studied by a variety of actors. From the archaeological debate at the time of discovery to Alois Riegl’s theories on the history of the arabesque, from preservation problems to the many reproductions and interpretations, the engagement with these columns has always been intense. However, both the columns and the villa from which they came have never been adequately studied. By focusing on the ‘second life’ of the columns in the museum at Naples, this article aims to investigate the effects that the musealization of Pompeian finds has had on their modern reception – and consequently on the archaeological site – through an exemplary case study. The various perspectives from which the columns have been observed and their ‘multiplication’ in imitations and reproductions testify to the extraordinary impact Pompeii has had on archaeology, art, design, museology, and contemporary thought in general for almost three centuries.

Referenze fotografiche

Autrice: figg. 1, 2, 8, 10, 15. – Museo Archeologico Nazionale, Napoli: figg. 3, 6. – Da Milanese (nota 34): figg. 4, 5. – Da Real Museo Borbonico (nota 38): fig. 7. – Konstakademien (foto Linn Ahlgren), Stoccolma: fig. 9. – École nationale supérieure des beaux-arts, Parigi: fig. 11. – Landesdenkmalamt (foto Wolfgang Bittner), Berlino: fig. 12. – Da Farese Sperken (nota 53): fig. 13. – Wikimedia Commons: fig. 14.

Umschlagbild | Copertina:

Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso*, Napoli 1670, tav. XXII
Bayerische Staatsbibliothek München, Res/4 Lith. 165, urn:nbn:de:hbz:5:1-274-abb-1-p-274-fig-1

ISSN 0342-1201

Stampa: Gruppo TCT, Firenze
marzo 2020